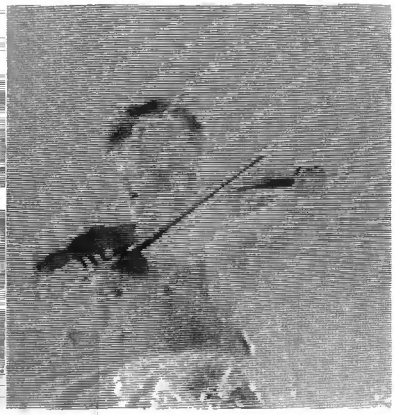
# Kunst en beleid in Nederland

5



Boekmanstichting/Van Gennep Amsterdam

Boekmanstudies
Kunst en beleid in Nederland 5

Een reeks van de Boekmanstichting te Amsterdam,
onder redactie van Fenna van den Burg, Hans van Dulken (eindredactie), Bart van Heerikhuizen, Jan Kassies, Warna Oosterbaan Martinius en Cas Smithuijsen

# Kunst en beleid in Nederland 5

*Pauline Terreehorst*
Opkomst en ondergang van videokunst in Nederland
*J.J.C. Kabel*
Beeldende kunst en auteursrecht
*Tjeerd Schiphof*
Toneelcensuur in Nederland
*Jos Wilbrink*
De Nul-beweging; illusieloos idealisme: een studie naar de opkomst van een kunstenaarsgroepering binnen het moderne kunstenaarschap
*Pim Slot*
Een vloek en een zegen: de katholieken en film in Nederland tot 1940

Boekmanstichting/Van Gennep Amsterdam 1991

© 1991 Boekmanstichting Amsterdam/Uitgeverij en boekhandel Van Gennep bv,
Spuistraat 283, 1012 VR Amsterdam
Boekverzorging: Jacques Janssen
Zetwerk: Ernst Frankemölle, Amsterdam
Druk: Drukkerij C. Haasbeek bv, Alphen aan den Rijn
Bindwerk: Pfaff grafische bindwerken bv, Woerden
ISBN 90-6012-871-0 / NUGI 644 / CIP

# Inhoud

Voorwoord 11

*Pauline Terreehorst*
OPKOMST EN ONDERGANG VAN VIDEOKUNST IN NEDERLAND 15
Inleiding 15
Voorspel 18
Plaatselijke overheden in de problemen 23
*Rotterdam* 24
*Een festival* 28
*En verder* 31
De landelijke overheid 31
*Beleid ten aanzien van videokunst (1981)* 32
*Subsidiëren video-instellingen (1986)* 36
*Videokunst en video-instellingen (1988)* 37
*Electronische mediakunst: archiveren, stimuleren (1989)* 38
*Voorlopige conclusies* 39
Time Based Arts 42
Produktie 46
MonteVideo 52
Distributie 54
Uitleen 59
Presentatie 60
Conclusies 62

*J.J.C. Kabel*
BEELDENDE KUNST EN AUTEURSRECHT 67
Inleiding 67
*De vijfde colonne en de tragiek van het kunstrecht* 67
*De negentiende eeuw en het artistiek auteursrecht* 68
*In Turks gezelschap* 68
*Het auto-koetssyndroom* 69
*De wet van 1881* 71
*Artistiek auteursrecht op een zijspoor* 71
*Artistiek auteursrecht op dood spoor* 71

*Rechten van de kunstenaar in de wet van 1912* 73
*Beeldende kunst in de rechtspraak* 75
*Beeldende kunst in de doctrine* 76
*Roodkapje en de wolf* 78
Beeldend kunstenaar: verdwijnt de oorspronkelijke maker uit het beeld? 79
*Makerschap in de Auteurswet* 79
*Jedermann ist Künstler* 79
*Antropocentrische visie* 80
*Aanvechtbare uitzonderingen* 81
*Uniciteit en reproduktie* 82
*Auteursrecht zonder auteurs?* 85
*De producent die niet op de set was* 85
*Opdringende naburen* 86
*Verhuizing van de humane factor?* 87
*Kunst zonder kunstenaar: computerkunst en chimpansees* 87
*Cindy Loo en Tinguely* 87
*Het dilemma* 88
*Oplossingen* 90
*De opdrachtgever als maker?* 91
*Works made for hire* 92
*Van Doorns visitekaartjes* 92
*Van het mooie weer en van de zonneschijn* 93
*Kunstenaar en collectieve belangenbehartiging* 94
*Beeldrecht* 94
*Particulier initiatief* 95
*8 Realisten* 96
*It paints?* 96
Scheppingsproces: het maken van kunst is geen kunst? 98
*Maken* 98
*Geen kijkje in de keuken* 98
*Hockneys vondst* 99
*Maken en vervaardigen* 100
*De rol van de performance* 101
*Vluchtigheid en eeuwigheid* 101
*Het programmacriterium* 102
*Het spel en de knikkers* 103
*Voetballet en heupgeschok* 104
*Vastigheid en vluchtigheid* 105
*Kunstenaars der Idee* 106

*Het werk als aantekening in een notitieboekje* 106
*Duchamps Fontaine en Malewitsj' Zwarte Vierkant* 108
*Vorm en betekenis* 109
*Vorm en inhoud: innerlijke vorm* 110
*Het domme figure-ground-probleem* 113
*Het resultaat: the area of bare uniqueness* 113
Beeldende kunst: het werk 114
*Eeuwige schoonheid en nieuwheid* 114
*Eeuwigheid en schoonheid* 115
*Weltschöpfungsidee en eigenartiges Gekritzel* 115
*Eigenartiges Gekritzel en esthetisch effect* 116
*Persoonlijkheid* 117
*A man alone* 117
*Capital gains* 118
*Persoonlijke keuze en persoonlijke smaak* 118
*Nieuwheid* 119
Besluit: het oor van Van Gogh 121

*Tjeerd Schiphof*
TONEELCENSUUR IN NEDERLAND 125
De periode 1500-1849 126
*De zestiende eeuw* 126
*De zeventiende eeuw* 127
*De achttiende eeuw* 128
*De periode 1800-1849* 129
De totstandkoming van de Gemeentewet 130
*De ontwerp-Gemeentewet van De Kempenaer* 130
*De ontwerp-Gemeentewet van Thorbecke* 131
*Toneelcensuur in Amsterdam, 1822-1866* 134
De periode 1874-1900 135
*Pariser Leben* 135
*De visies van Krabbe en Oppenheim* 138
De periode 1900-1945 139
*De periode 1900-1920* 139
*Het bioscoopgevaar* 142
*De periode 1920-1930* 143
*De periode 1930-1940* 146
*De periode 1940-1945* 152
*De periode 1945-1977* 154
*Gevallen van censuur* 154

*Totstandkoming van de Wet op de Filmvertoningen – afschaffing artikel 221 lid 2* 156
De periode na 1977 160
*De vrijheid van meningsuiting en de toegestane beperkingen* 160
*Rechtspraak* 162
Conclusie 164

*Jos Wilbrink*
DE NUL-BEWEGING: ILLUSIELOOS IDEALISME: EEN STUDIE NAAR DE OPKOMST VAN EEN KUNSTENAARSGROEPERING BINNEN HET MODERNE KUNSTENAARSCHAP 167
Inleiding 167
Van Cobra tot Nul-beweging 168
*De manifesten* 169
*Het Nul-punt bereikt* 170
*De vier leden van de Nul-groep en hun achtergrond* 173
*De vorming van een groep; het Delftse kunstklimaat* 176
*Vriendenkring of expositiecollectief* 177
De Nul-visie op kunst 178
*De beeldtaal* 178
*Objectiviteit als centraal thema* 179
*Serialiteit en herhaling* 180
*De Nul-visie op het kunstenaarschap* 183
Internationale spreiding 186
Galerieën 188
Musea 192
De kunstwerken en het publiek 196
*De presentaties* 198
*De verzamelaars* 200
*Bedrijven en sponsors* 201
Kunstcritici 203
*Publikaties van en over Nul* 207
*Kunstenaars, schrijvers en programmamakers* 210
Epiloog 211

*Pim Slot*
EEN VLOEK EN EEN ZEGEN: DE KATHOLIEKEN EN FILM IN NEDERLAND TOT 1940 216
De Katholieke Sociale Actie en de katholieke smalfilm 218
De Bioscoopwet en de katholieke filmkeuring 224

De jongeren 230
Eidophon 235
De Katholieke Film Actie 238
De filmzondag 241
Samenvatting en conclusies 242

NOTEN 247

PERSONALIA VAN DE AUTEURS 271

# Voorwoord

De afgelopen tien jaar is de vraag naar onderzoek op het gebied van het kunst- en cultuurbeleid toegenomen. Tot voor kort was dit bij uitstek het domein van de sociale wetenschappen en dan in het bijzonder de sociologie. Ook economen, filosofen, kunsthistorici, juristen, politicologen, pedagogen, historici en bestuurskundigen bestuderen tegenwoordig vanuit hun eigen discipline diverse aspecten van het kunst- en cultuurbeleid. Vaak levert dit verrassende inzichten op, maar de reikwijdte van de verschillende onderzoeken beperkt zich in de regel tot het eigen vakgebied. Ook de thematiek van het jaarboek *Kunst en beleid in Nederland* heeft zich sinds het verschijnen van het eerste deel in 1981 aanmerkelijk verbreed. De door de redactie verstrekte schrijfopdrachten voor dit jaarboek illustreren de noodzaak van een interdisciplinaire benadering van het kunst- en cultuurbeleid.
In het openingsartikel wordt verslag gedaan van een onderzoek naar de effecten van het 'kunstbeleid' op de ontwikkeling van de videokunst in Nederland. Twee juristen buigen zich over typisch *juridische* problemen; de invloed van de beeldende kunst op het auteursrecht en de consequenties van bestuurlijke censuur voor het theater. Ook in dit jaarboek de bewerking van twee doctoraalscripties waarin nader wordt ingegaan op zowel de *historische* als de *sociologische* aspecten van de relatie tussen het katholicisme en de film in de periode voor de Tweede Wereldoorlog en de betekenis van de Nul-beweging voor de professionalisering van het beeldend kunstenaarschap.

Op 9 maart 1990 werd in het Haags Gemeentemuseum een symposium gehouden over videokunst. Directe aanleiding vormde het rapport *Electronische mediakunst: archiveren, stimuleren* dat onderzoeker Ernie Tee in opdracht van de Raad voor de Kunst had geschreven. Het rapport van Tee was niet het eerste met videokunst als centraal onderwerp. In de jaren tachtig produceerden zowel de landelijke als de lokale overheden een imposante hoeveelheid nota's en adviezen over videokunst en vi-

deobeleid. Videokunst diende zich ruim twintig jaar geleden aan toen de eerste experimenten te zien waren van voornamelijk musici. Direct afgeleid van de televisie was video een *time based art* en werd gezien als middel om bestaande kunstvormen te radicaliseren. Het rapport van de Ernie Tee werd door de 'videasten' die in het Gemeentemuseum aanwezig waren met weinig enthousiasme ontvangen. Van het elan van twintig jaar geleden bleek nog maar weinig over. Dat is begrijpelijk, de video-instellingen hebben de diverse bezuinigingsronden niet overleefd. Geen van de instellingen beschikt aan het begin van de jaren negentig nog over subsidie van de landelijke overheid. Over deze ontwikkelingen schrijft Pauline Terreehorst in het artikel *Opkomst en ondergang van videokunst in Nederland*. Haar bijdrage is het resultaat van een onderzoek dat zij in opdracht van de Boekmanstichting heeft verricht naar de manier waarop de landelijke en de lokale overheid, de adviesraden en de instellingen hebben gereageerd op het fenomeen videokunst.

Produktie, promotie en exploitatie van kunst worden niet alleen beïnvloed door ontwikkelingen op de kunstmarkt of door een gericht overheidsbeleid met de daarbij behorende wetgeving. Het intellectueel eigendomsrecht – en dan met name het auteursrecht, merkenrecht, modellenrecht en mededingingsrecht – en de nieuwe loot aan de rechtswetenschap, het media- en informatierecht, blijken belangrijke consequenties te hebben voor de kunstpraktijk. In de bijdrage van Jan Kabel, *Beeldende kunst en auteursrecht*, worden de ontwikkelingen voor deze rechtsgebieden bezien op hun betekenis voor de exploitatie van (beeldende) kunst. De niet in auteurs- en mediarecht geschoolde lezer wordt op de hoogte gebracht van een aantal aspecten van recente discussies in auteurs- en mediarecht die voor de exploitatie van beeldende kunst van belang zijn. De ontwikkelingen in de beeldende kunst blijken onbedoeld van invloed geweest op de theorie van het auteursrecht dat tot voor kort werd beschouwd als een verkapt *kunst*recht. Het is de Zwitserse jurist Kummer geweest die gepoogd heeft om tal van nieuwe (beeldende) kunstvormen te integreren in het bestaande beschermingssysteem van het auteursrecht. Hij heeft daarmee de bestaande verhoudingen ter discussie gesteld. Met name voor de produkten uit de informatie-industrie lijkt de deur van het auteursrecht open te staan. In een systeem waarin auteursrecht zonder nadere differentiatie wordt verleend én aan unieke prestaties én aan industrieel vervaardigde produkten, dreigt het gevaar dat het eerste onderbelicht blijft door het grotere economische belang dat aan het laatste wordt toegekend.

Als studenten van de Amsterdamse Theaterschool in 1987 het voornemen hebben om het toneelstuk *De stad, het vuil en de dood* van Rainer Fassbinder op het toneel te brengen, verzoekt een aantal organisaties de burgemeester van Rotterdam om de voorstelling te verbieden omdat het karakter van het stuk kwetsend zou zijn voor met name joodse mensen. De burgemeester legt het verzoek naast zich neer en na veel commotie besluiten de studenten af te zien van openbare voorstellingen. De gebeurtenis illustreert de vergaande bevoegdheden van de burgemeester op dit punt en roept de vraag op of toneelcensuur binnen het huidige rechtsregime mogelijk is. Dit probleem staat centraal in het artikel *Toneelcensuur in Nederland* van Tjeerd Schiphof. Hij beschrijft vanuit historisch-juridische optiek het optreden van de gemeentelijke overheid – de burgemeester – tegen theatervoorstellingen op grond van de inhoud. Tot 1977 beschikte de burgemeester krachtens de Gemeentewet van 1851 over een speciale bevoegdheid om voorstellingen te verbieden die in strijd met de openbare orde of zedelijkheid werden geacht. Na 1977, en met name na 1983 toen een grondwetsbepaling van kracht werd die bemoeienis van de overheid met voorstellingen in principe verbiedt, zijn de mogelijkheden tot toneelcensuur aanmerkelijk verkleind maar zeker niet verdwenen. Op grond van artikel 219 van de Gemeentewet kan een verbod op grond van de inhoud gemotiveerd worden als 'te zijn ingegeven door vrees voor wanordelijkheden'.

Het artikel van Jos Wilbrink is een bewerking van de doctoraalscriptie sociologie waarmee hij zich in 1990 de eerste winnaar van de *Boekmanscriptieprijs* mocht noemen. Zijn bijdrage gaat over een episode uit de historie van de naoorlogse beeldende kunst, de Nul-beweging figureert daarbij als centraal onderwerp. *Nul = 0*, dat was de formule waarmee vier Nederlandse kunstenaars – Armando, Henk Peeters, Jan Schoonhoven en Jan Henderikse – zich in het begin van de jaren zestig een plaats verwierven in de vaderlandse kunstgeschiedenis. De Nul-groep kwam voort uit de Informele Groep en maakte deel uit van een internationaal netwerk van avant-gardekunstenaars uit heel West-Europa. Dat Nul meer was dan de representant van een geruchtmakende artistieke stroming, blijkt als de geschiedenis van de beweging wordt beschouwd vanuit een sociologische optiek. Wilbrink onderzocht de individuele en collectieve achtergronden van de betrokken kunstenaars, hun opvattingen en de manier waarop ze hun werk onder de aandacht probeerden te brengen van museumdirecteuren, kunsthandelaren en, niet in de laatste plaats, het publiek.

In *Een vloek en een zegen: de katholieken en film in Nederland tot 1940* analyseert Pim Slot in een historische beschouwing de houding van het katholieke volksdeel ten opzichte van het medium film. De bioscopen bleken een grote aantrekkingskracht te hebben op 'de massa van het volk' en het establishment van de politieke en kerkelijke organisaties maakte zich grote zorgen over de zedenbedervende dreiging die van filmvertoningen uitging. In liberale en calvinistische kring werd het fenomeen film – zij het uit verschillende motieven – strikt afwijzend benaderd. De calvinistische voormannen verordonneerden een 'mijdende houding' ten aanzien van dit nieuwe massavermaak, de katholieke elite toonde zich daarentegen een stuk pragmatischer. Al in het eerste decennium van deze eeuw hield het Centraal Bureau der Katholieke Sociale Actie zich bezig met het 'bioscoop-gevaar'. Katholieke gemeentebesturen in het zuiden des lands begonnen vanaf 1915 met gemeentelijke keuringen op basis van keuringsuitslagen die de Vereeniging voor Eer en Deugd wekelijks in haar periodiek Toneel en Bioscoop publiceerde. Omstreeks dezelfde tijd startte het Centraal Bureau der Katholieke Sociale Actie in Leiden met een eigen filmdistributiekantoortje om katholieke patronaatsgebouwen te kunnen bevoorraden met stichtelijke films. Deze 'vloek-en-zegenbenadering' is een uiting van de officiële katholieke beleidslijn op het gebied van film en bioscoop zoals die tot ver na de Tweede Wereldoorlog door de katholieke filmorganisaties is gevolgd.

De redactie is voor de totstandkoming van het vijfde jaarboek *Kunst en beleid* in Nederland bijzondere dank verschuldigd aan Pieter Conijn, Nienke Huizinga (beeldredactie), Marianne Spee en Mies van Splunter.

Amsterdam, april 1991

*Pauline Terreehorst*

# Opkomst en ondergang van videokunst in Nederland*

In opdracht van de Boekmanstichting werd het afgelopen jaar een onderzoek uitgevoerd naar de manier waarop overheden en instellingen hebben gereageerd op een nieuw verschijnsel binnen de kunstdisciplines: videokunst. Er zijn gegevens verzameld tot eind 1990. Latere ontwikkelingen onttrekken zich derhalve aan deze beschouwing, zoals bij voorbeeld Amsterdamse plannen om te komen tot een Instituut voor Elektronische Media of de meest recente adviezen van de Raad voor de Kunst rond videokunst.
Dit onderzoek diende dan ook geen journalistiek, maar een cultuurpolitiek doel. We wilden weten hoe het allemaal zo gekomen is. Daarbij speelt een persoonlijke belangstelling. Van 1983 tot 1986 recenseerde de onderzoekster videokunst voor *de Volkskrant*. Bovendien was zij in dezelfde periode lid van de Raad voor de Kunst, afdeling Film. Momenteel is zij docent film en opvoeringskunsten aan de universiteit van Nijmegen en bestuurslid van het Fonds voor de Nederlandse Film.
Zoals later geschetst zal worden, heeft de advisering rond videokunst zich voornamelijk afgespeeld in aparte werkgroepen van de Raad voor de Kunst. De afdeling Film heeft slechts één keer een videoadvies uitgebracht, toen uit eigen beweging besloten werd een deel van de gelden uit het ontwikkelingskrediet te gebruiken om videocentra als MonteVideo en Time Based Arts in hun prille bestaan te steunen. Later heeft de onderzoekster nog een jaar geadviseerd over videoprodukties bij de Amsterdamse Kunstraad. Deze betrokkenheid bij de gang van zaken is niet uit dit onderzoek geweerd.

## Inleiding

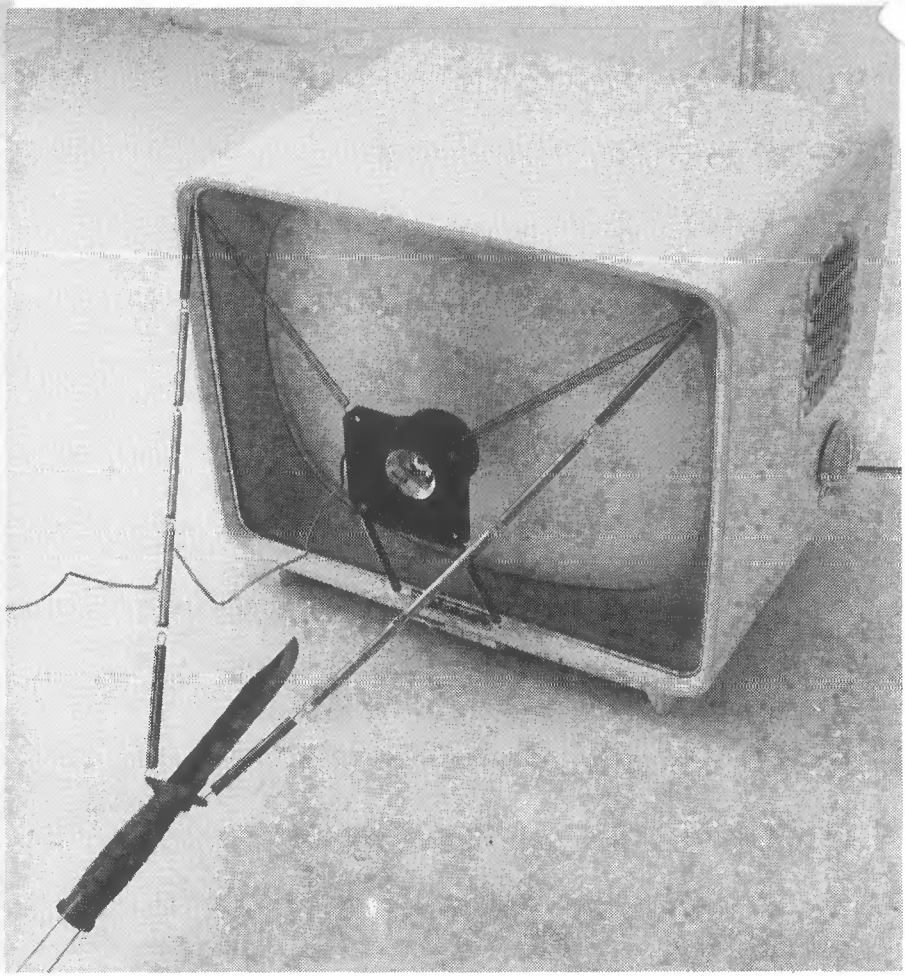
We kennen video als een door iedereen te hanteren speeltje waarmee de eerste stapjes van de baby kunnen worden vastgelegd. We kennen video

ook in de uitbundige variant van de videoclips waar speciale muziekvideozenders voor bestaan. Maar video betekent in bepaalde kringen meer, daar is het video*kunst* gaan heten. Videokunst diende zich ruim twintig jaar geleden aan, toen de eerste experimenten te zien waren van voornamelijk musici met dit van televisietechnieken afgeleide medium. De Koreaan Nam June Paik wordt beschouwd als de grondlegger. Video werd gezien als middel om alle traditionele kunstvormen te radicaliseren.

Tegelijkertijd ontstond er rond video een heilsverwachting toen het ingezet bleek te kunnen worden bij allerhande sociale acties. Twintig jaar later is alles toch anders verlopen dan verwacht. De schilder- en beeldhouwkunst staan weer centraal, alsof er niets gebeurd is, en de enige belangrijke sociale actie waarin video een rol speelt, is in die van de amateurjournalistiek in roerige gebieden (Litouwen, Koeweit), op momenten dat meer reguliere kanalen geen televisieopnamemogelijkheden bieden.

Zelden zul je daarom zoveel desillusie bij elkaar aantreffen, wanneer je spreekt met mensen die er ooit van uitgingen dat met video de beeldende kunst en de maatschappij in één klap veranderd konden worden. De videowereld is vol van verdriet en miskenning. Van Theo van der Aa van galerie Agora, in zijn stoffige ongeordende archief in Maastricht, die alleen in monosyllaben kon antwoorden op onze vragen, tot de verloren rondlopende David Garcia in wat ooit het bloeiende Time Based Arts heette, die zich afvroeg waarom de onderzoekster zoveel kostbare tijd verdeed aan een onderzoek naar iets dat voorbij is. Er is iets aangericht. Maar wie er de schuld van heeft is vooralsnog niet duidelijk.

Video heet het, en het zou na de film de achtste kunstvorm hebben moeten worden, ware het niet dat er een richtingenstrijd uitbrak en niemand het met elkaar eens werd. Betekende video het einde van alle kunsten? Was het een bijzondere vorm van communicatie en dus helemaal geen kunst? Was het televisiekunst? Of was het beeldende kunst, verwant aan architectuur? Mocht het nu wel of niet bij film horen? En wat had die muziek ermee te maken, bij videoclips en in disco's? Het was in ieder geval een *time based art*, en wat je ermee produceerde heette 'een werk', om definitiek westies te omzeilen. De kunstenaars die er zich mee bezighielden, heetten eerst nog gewoon beeldend kunstenaar, later videokunstenaar en nog later videast. Morfologisch vertoont dat een overeenkomst met cineast, maar daarmee houdt de vergelijking op. In dit onderzoek zullen we nagaan welke rol de overheid heeft gespeeld bij de ontwikkeling van video, landelijk en op gemeentelijk niveau. En we



*Installatie van Servaas.*

vergelijken dat met de particuliere initiatieven. Inzet is de vraag hoe de overheid is omgegaan met een zich als nieuw aandienend verschijnsel binnen de kunsten en in hoeverre daarop adequaat wordt gereageerd. Daarnaast biedt deze geschiedschrijving ook een overzicht van de opkomst en ondergang van videokunst in Nederland. Dat was vaak niet eenvoudig te achterhalen omdat de subsidiëring van de vele instellingen die ermee te maken hadden, niet toeliet dat er een behoorlijk archief kon worden bijgehouden. Daarom is vooral aan hen dank verschuldigd voor de tijd die ze eraan hebben besteed om ons informatie te verstrekken. Ook het Amsterdamse Fonds voor de Kunst, de Rotterdamse Kunststichting, de afdeling Kunstzaken van de gemeente Den Haag en de medewerkers van de Raad voor de Kunst waren zeer bereidwillig bij het verstrekken van inlichtingen. De Amsterdamse afdeling Kunstzaken liep echter niet over van bereidwilligheid inzage te geven in een inmiddels wel gereedgekomen rapport over een nieuw media-instituut. De afdeling bleek domweg tientallen malen onbereikbaar.
We hanteren in dit onderzoek de term videokunst nogal vrijmoedig. We zijn uitgegaan van het op een gegeven moment aanvaarde gebruik ervan, ook al realiseren we ons dat het begrip stigmatiserend heeft gewerkt en in vele gevallen de lading niet dekt.

## Voorspel

Het registreren van de werkelijkheid op beeldband, zijn we video gaan noemen. Het was oorspronkelijk een – log – bijprodukt van televisie (ampex), waarmee live-opnamen konden worden bewaard voor een later tijdstip van uitzending. De beschrijving van de videotechniek valt buiten dit kader. Van belang is dat het beeld ermee wordt beschreven: in schuine lijnen op een beeldband. Hoe breder de band, hoe meer plaats voor de lijnen, hoe beter het beeld – gold zeker in het begin. Technische vernieuwingen verbeterden de kwaliteit aanzienlijk. Tegenwoordig ziet een opname op een smal formaat cassettebandje er al uitstekend uit. Kleinere tapes, waardoor de apparatuur lichter werd, bleek ook het doel waar de kunstenaars naar streefden. Hier kan een vergelijking met de film gemaakt worden, vooral met de periode waarin het smalle 16-mm-formaat en de daaraan te koppelen geluidsapparatuur in de vroege jaren zestig revolutionaire mogelijkheden boden voor de vernieuwers van de documentaire en de op realisme gebaseerde speelfilmstromingen.
Het belangrijkste probleem was dat er in het begin geen standaardsysteem bestond en al helemaal geen standaardformaat. De strijd om de

heerschappij tussen de diverse multinationals was nog in volle gang en is te vergelijken met de oorlog om het geluidssysteem tussen de verschillende filmproduktiemaatschappijen in de jaren dertig. Kunstenaars profiteerden van de aangeboden mogelijkheden om met diverse systemen te werken. Sony was hierbij (tot 1987) het meest actief. Uit geen van de gesprekken die met videokunstenaars zijn gevoerd, is duidelijk geworden dat het gedoe rond de techniek hen ooit heeft verhinderd hun werk uit te voeren. Omdat ze vaak gebruik konden maken van de faciliteiten van de importeur, hadden ze tenslotte de beschikking over de nieuwste mogelijkheden.
Overigens zijn kunstenaars wel meer eisen gaan stellen met het voortschrijden van de techniek. Van een simpele *portapack*-opname in zwart-wit is video nu synoniem met een computergestuurd gedigitaliseerd beeld, waarin de kenmerkende videotechnieken (*chromakey*, contourtekening, vermenigvuldiging, verandering van formaat van delen van het beeld en gelijktijdigheid van verschillende beelden) als vanzelfsprekend zijn opgenomen. Maar is dit allemaal ook nódig om een videokunstwerk te maken? Dat is een vraag die alleen kunstenaars kunnen beantwoorden. Van belang is vooral dat kunstenaars toegang hebben tot alle technieken die ze nodig denken te hebben.

Voordat video in een handzaam formaat ter beschikking kwam buiten de televisiestudio's – *portapack* in 1965 – hielden kunstenaars zich al met televisie bezig, waarbij vooral het ontregelen van het beeld met elektromagneten en andere sturingsmechanismen een rol speelde. Het paste binnen de Fluxus-beweging, waarin het gebruik van verschillende disciplines door elkaar en de reactie van het publiek bij de evenementen werden opgenomen. Het meest bekend zijn de experimenten die uitgevoerd werden in de Fernseh-Galerie van Gerry Schum in Wuppertal.
De eerste draagbare videosets werden gebruikt om te reageren op de dominante videovorm: de televisie.[1] Zowel beeldende kunstenaars (Nam June Paik), als filmers (Jean Luc Godard) experimenteerden met de nieuwe mogelijkheden. Video werd gebruikt voor een eigen in cafés vertoond 'journaal' tijdens de studentenonlusten van 1968 in Parijs (onder andere met een door Godard uitgeleende videoset) en video was geschikt voor de registratie van performances. Video, met zijn massamediakarakter en de nadruk op het idee achter het beeld, sloot naadloos aan op Fluxus, conceptuele kunst en pop-art. Het tastte de authenticiteit van een kunstwerk aan en benadrukte dat het kunstwerk nu volledig in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid was aangeland.

In Nederland begint in 1968 een groep technici aan de Technische Hogeschool Eindhoven onder de naam The New Electric TV met video- en televisie-experimenten. De groep staat onder leiding van René Coëlho, die dan hoofd van de audiovisuele dienst is.[2] Coëlho had daarvoor aan de Haagse Vrije Academie les gehad van Livinus van de Bundt, die een videosynthesizer had geconstrueerd waarmee hij in 1970 *Moirée* maakte; het eerste Nederlandse videokunstwerk. Incidenteel werd al wel door kunstenaars met video geëxperimenteerd, onder andere door Tajiri die met geleende apparatuur van Sony werkte.[3] Maar video werd in 1971 pas echt geïntroduceerd tijdens de tentoonstelling *Sonsbeek buiten de perken* in Arnhem. Hier werden in een conceptueel project de contouren geschetst van het institutionele kader van wat later de dominante vorm voor videoproduktie en vertoning zou worden: 'de instelling'. Tajiri, Ritter en Moore (de laatste is de oprichter van Videoheads dat als studio een jaar eerder van start ging in de Amsterdamse Melkweg) bedachten een *Videosphere* bedoeld voor 'a community information and communication dome'.[4] Ook werd er een aan dit idee verwante videostudio ingericht waar twee maanden lang projecten werden uitgevoerd met behulp van (Philips) videoapparatuur door Nam June Paik, Jack Moore, Eric Siegel, Stanley Brouwn en Joepat. De redactie van de videostudio werd gevormd door Wim Beeren, Frans Haks en Joepat. In de studio werd ook de mogelijkheid geboden aan andere kunstenaars om met de apparatuur te werken. De omschrijving van video in de catalogus geeft aan hoe men toen de mogelijkheden voor video zag: 'Omdat montage een ondergeschikte factor in video is en het synchroon lopen aan de gebeurtenissen de kracht, wordt in video nog eens versterkt wat toch al een belangrijke factor in de underground-film was geworden: de aanpassing aan onze maatstaf van de tijd. De tijdsmomenten worden niet meer tot een briljant filmisch verloop gesynthetiseerd en daardoor versneld. Kubistische of surreële compositie in de filmkunst is opgevolgd door de door een natuurlijk verloop bepaalde successie.'[5] Video kreeg een plaats binnen Sonsbeek, dat eerder een vrij conventionele beeldententoonstelling was, maar nu 'buiten de perken' ging, omdat het werkcomité onder leiding van 'commissaris' Beeren 'het feit had aanvaard dat de communicatiemiddelen in hoge mate ons begrip voor ruimte hebben helpen vormen'.[6] Paik geeft daar vorm aan door te filosoferen over de toekomst van video: 'Mensen kunnen hun eigen kunst creëren en dit naar hun vrienden sturen via de videotelefoonlijnen en zo gemoedsstemmingen beïnvloeden door ernaar te kijken. Of zij zouden er bepaalde medische, elektronische instrumentjes

op kunnen aansluiten en zo hun eigen ideeën kunnen besturen om een kortstondig Nirvana te verwerven.'[7]

Tijd en utopie blijken voor een belangrijk deel de waardering voor video te bepalen. Dat ligt eigenlijk niet zo ver verwijderd van de uitgangspunten van de 'andere' gebruikers die video meer inzetten als middel bij hun sociale acties. Ook daarin speelde een utopisch verlangen naar een nieuwe klasseloze maatschappij een rol. Bovendien zorgde het eigen gebruik van video voor een nieuw gevoel van actualiteit (=tijd) door video in te zetten bij de produktie van eigen journaals. Een belangrijke manifestatie in dit kader is het Agora-congres dat in 1972 in Groningen plaats vond, waar alle groepen die met video wilden gaan werken de kans kregen om kennis te maken met (Sony) apparatuur. Het werd een enorme tweedaagse happening die niet veel met kunst, maar alles met communicatie te maken had. De directheid van het medium speelde zowel maatschappelijk als binnen de beeldende kunst de belangrijkste rol voor het gebruik. Pas toen tijd niet meer een leidend principe was binnen de beeldende kunst, ging video zich op een eigen manier ontwikkelen. De anti-televisiemanier van videogebruik bleef echter bestaan zolang buitenparlementaire politieke acties de dominante vorm bleven voor het op gang brengen van politieke discussies.

In het verlengde van *Sonsbeek buiten de perken* wordt een aantal videogroepen actief die zich concentreren in een galerieachtige omgeving: het Lijnbaancentrum in Rotterdam was het jaar ervoor al gestart met het maken van tapes als begeleiding van tentoonstellingen. Hun apparatuur was gebruikt door de initiatiefnemers van het Haagse Meatball om de reacties op *Sonsbeek* vast te leggen. Een jaar erna werd Meatball een feit. Ook in 1972 werd Open Studio in Amsterdam opgericht, die met van Akai geleende apparatuur van start ging. In hetzelfde jaar opende galerie Agora (niet te verwarren met het Groningse congres) in Maastricht de deuren. Agora werd geleid door Theo van der Aa en Ger van Dijck. Tot 1978 was het een particulier initiatief, vanaf dat jaar krijgt Agora ook subsidie. De ruimte wordt tot 1986 gebruikt voor multimedia-presentaties. Agora weet kunstenaars om zich heen te verzamelen die de Jan van Eyck Academie volgen, zoals Raul Marroquin. Gezamenlijk geven ze het tijdschrift *Fandangos* uit. Marroquin, een Colombiaan, is niet de enige buitenlandse kunstenaar die zich juist met video in Nederland manifesteert. Ook Michel Cardena (eveneens een Colombiaan), Elsa Stansfield & Madelon Hooykaas, die eerst samenwerken in Engeland en in 1977 naar Nederland

komen, en Ulisses Carrion laten hun werk regelmatig in Agora zien. Daarmee is Agora, veel meer dan het Rotterdamse Lijnbaancentrum, het brandpunt van het gebruik van video binnen de beeldende kunst. Hoogtepunten in de Agora-geschiedenis zijn de *World's First TV-Convention*, een satelliet-project uit 1980, de *Media meeting* in 1982 en het studium generale van de Rijksuniversiteit Limburg over Elektronische media binnen de beeldende kunst in 1985. Agora stelt het communicatieve aspect van video centraal en ziet in iedere serieuze activiteit binnen de beeldende kunst al een maatschappelijke relevantie door het presenteren van nieuwe zienswijzen.[8] In diverse terugblikken zien zij 'de OKB-kunstenaars' als grondleggers van de Nederlandse videokunst en Nan Hoover als de belangrijkste protagonist van het werken met video. De 'OKB-kunstenaars' zijn Marinus Boezem, Stanley Brouwn, Jan Dibbets en Ger van Elk, die de opdracht krijgen van Openbaar Kunstbezit een werk voor televisie te maken, dat in 1971 onder de titel *Beeldende kunstenaars maken video* wordt uitgezonden door de NOS. De uitzendingen staan onder redactie van Frans Haks. Dibbets' *Television as a fire place*, dat hij eerder in de galerie van Gerry Schum liet zien, waarin een brandende haard is geregistreerd – zal jaren later (december 1990) in de kerstadvertentie van Vroom & Dreesmann zonder bronvermelding worden gebruikt. Echter: zowel Sonsbeek als de OKB-uitzendingen zorgen niet voor een onmiddellijke bloei van videokunst, al vinden er daarna wel enkele belangrijke tentoonstellingen plaats. Daarbij speelt wellicht de prijs van de apparatuur een rol. Ook het gebrek aan (maatschappelijke) gedrevenheid die de gebruikers van 'sociale video's' wel bezitten (zoals onder andere blijkt uit de initiatieven van de Amsterdamse Open Studio), lijkt hierbij van belang.

In Amsterdam wordt video vanaf 1972 in een beeldende-kunstcontext gepresenteerd wanneer Michel Cardena begint met de galerie In Out Center, waar performances centraal staan.
De galerie bestaat een jaar, maar hij zal Wies Smals, die galerie Seriaal leidt, inspireren om in 1975 te beginnen met De Appel-galerie. Een jaar later zal Josine van Droffelaar het Stedelijk Museum in Amsterdam verlaten om deel uit te gaan maken van de staf. In eerste instantie wordt daar de technische kennis en apparatuur van Cardena gebruikt voor een groot aantal videopresentaties die vooral registraties van performances zijn. In de Hollandse Week in 1976 treden zo twaalf in Nederland werkende kunstenaars op, die 'de wisselwerking tussen een persoon en zijn omgeving' bestuderen en zich afvragen wie of wat een identiteit be-

paalt.[9] Ze leggen hun ideeën vast in teksten, foto's en film (dus nog geen video). De performances worden echter wel op video geregistreerd. Autonome videokunst wordt in die periode nog nauwelijks door De Appel gepresenteerd, behalve het werk van Hooykaas & Stansfield (ook in 1976). De Appel treedt op als producent, wanneer ze een aantal kunstenaars begeleidt bij de tot standkoming van videotapes die later op televisie zullen worden uitgezonden, zoals *Testtube* van General Idea en *Somos Libres* van Michel Cardena (1979). Wanneer De Appel in 1980 kiest voor een meer projectmatige benadering, past videokunst steeds minder binnen het programma, al wordt bij de wekelijkse presentaties nog wel de helft aan de vertoning van videotapes besteed. Dit leidt uiteindelijk tot de oprichting van de Vereniging van Videokunstenaars en Time Based Arts, eind 1982. Het overlijden van Wies Smals en Josine van Droffelaar als gevolg van een vliegtuigongeluk in 1983 versnelt het verzelfstandigen van video in het aanbod van De Appel. Uiteraard heeft video in het begin op meer plaatsen een rol gespeeld (zoals bij Corps de Garde in Groningen), maar er loopt een directie lijn van Sonsbeek naar Agora, In Out Center, Videoheads en De Appel. Het zijn deze instellingen die het klimaat voor videokunst in de eerste jaren bepalen. De musea volgen op afstand.

## Plaatselijke overheden in de problemen

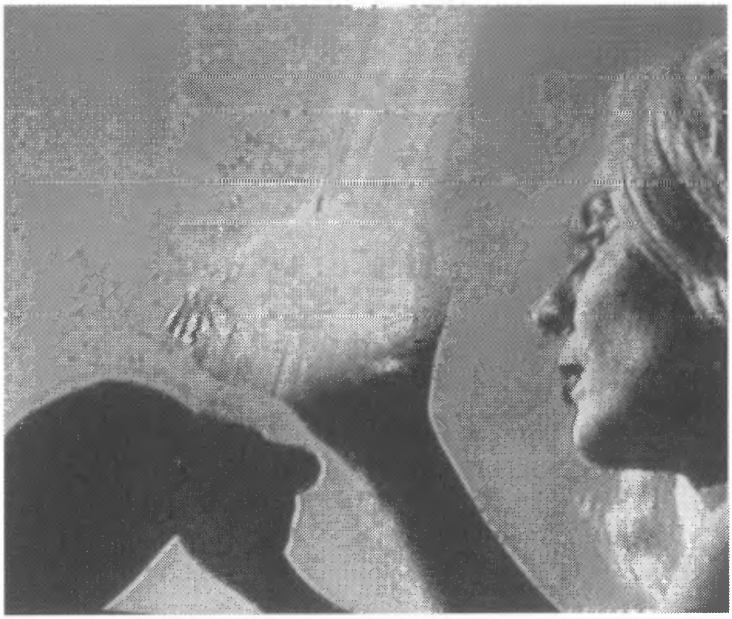
Video is een kapitaalintensief medium. Dat plaatst degene die video wil gebruiken altijd in een afhankelijke positie. Opnameapparatuur, montagefaciliteiten en afspeelmogelijkheden zijn een voorwaarde voor de produktie en vertoning van een videotape. Eventuele verdere distributie en vertoning is daarbij dan nog niet eens aan de orde. Deze materiële aspecten zorgden ervoor dat mensen die video wilden gebruiken in een culturele sfeer, nog even daargelaten of dat expliciet kunstzinnig was of maatschappelijk relevant, al vrij snel een beroep deden op subsidiegevers. In Nederland was Michel Cardena de eerste kunstenaar die in 1971 een stipendium kreeg waarmee hij – niet geheel volgens de regels, die zulks verboden – videoapparatuur aanschafte om videokunst te gaan maken.[10] Omdat hij tegelijkertijd docent was aan de AKI in Enschede, werd zijn apparatuur al snel gebruikt door zijn studenten. Cardena beschikte zo over een privé-studio waarmee de basis werd gelegd voor verdere ontwikkelingen. In de geest van de tijd, nog midden in de grote studentenacties en andere democratiseringsbewegingen, werd video echter ook een middel waarmee groepen gingen werken in gemeen-

schappelijk opgerichte workshops. De eerste werd in 1971 ingericht in het Rotterdamse Lijnbaancentrum. Het initiatief daartoe nam A. van der Staay, die in die periode directeur van de Rotterdamse Kunststichting was. Hij oriënteerde zich al aan het eind van de jaren zestig in Berlijn en New York op videokunst, maar merkte dat daar vooralsnog bij Rotterdamse kunstenaars weinig belangstelling voor bestond. Toen echter het Lijnbaancentrum en het Lantarencentrum onder zijn hoede kwamen 'bleek videokunst mogelijk'.[11] Deze studiovorm zou een voor subsidiegevers moeilijk te hanteren eenheid blijken te zijn, maar wel kenmerkend voor de omgeving waarbinnen video gedijde. Vooralsnog waren er echter geen problemen. Het Lijnbaancentrum was onderdeel van de Rotterdamse Kunststichting die in 1945 werd opgericht ter bevordering van het culturele leven in de verwoeste stad[12], en paste daardoor al binnen een subsidiestructuur. De case 'Video in Rotterdam' weerspiegelt vergelijkbare geschiedenissen in andere steden. Video- en medianota's werden in de jaren zeventig en tachtig in meerdere steden geschreven en er waren meer video-initiatieven. Rotterdam was echter de eerste gemeente waarin nagedacht werd over de gevolgen van het nieuwe medium voor het kunst- en cultuurbeleid. Daartoe werd, naar goed ambtelijk gebruik, een werkgroep in het leven geroepen die van 1972 tot 1974 regelmatig bij elkaar kwam. Hun worsteling met de materie schetst de problemen waarvoor de overheid zich gesteld zag. Een aantal vragen werd in de loop van de tijd opgelost, maar veel gespreksonderwerpen blijken ook nu nog actueel.

*Rotterdam*

De Rotterdamse videowerkgroep bestond uit ambtenaren van diverse gemeentelijke instellingen. Men begon met een vrij simpele vraag: welke richting moet het op gaan met de video in Rotterdam? Daarbij ging men uit van de overtuiging: 'Video zal hét audiovisuele medium bij uitstek gaan worden.' Maar men wist er nog niets over en daarom liet men zich op de hoogte stellen. De vergadering werd een keer op video opgenomen, men stelde voor een lijst van technieken te maken ('wellicht nuttig!') en men hield in 1973 een enquête onder Rotterdamse instellingen naar de aanwezigheid en het gebruik van videoapparatuur.

Vooral de zachte sector (schooladviesdienst, pedologisch instituut, diergaarde) blijkt apparatuur te hebben, dit in tegenstelling tot de de politie en de verkeersdienst. De rol van video als stille getuige is dan nog niet ontdekt. Uit de enquête blijkt volgens de notulen (4 augustus 1972) van de werkgroep, de 'grote belangstelling' voor video in Rotterdam, maar



*Beauty becomes the beast*, Lydia Schouten 1985.

tegelijkertijd een fors gebrek aan kennis. Een belangrijke voorsprong heeft de medische faculteit die in die periode al over een studio beschikt. De apparatuur zal in 1973 worden uitgeleend voor het eerste grote kabelexperiment in de Rotterdamse wijk Ommoord. Opvallend aan de beraadslagingen in de commissie is de nadruk die wordt gelegd op het communicatiekarakter van video. De tapes die in het Lijnbaancentrum worden gemaakt, zijn voor het overgrote deel geen 'autonome kunstwerken' maar registraties (van tentoonstellingen) of portretten (van kunstenaars) in de beste televisietradities. Men ziet veel mogelijkheden voor video, maar niet als nieuwe vorm van beeldende kunst. Dat blijkt ook uit de conclusie van de werkzaamheden in september 1973: 'Video moet geacht worden een medium te zijn dat is voorbestemd in steeds toenemende mate onder de communicatiemiddelen een zeer voorname plaats in te nemen.'[13] Er zijn perspectieven voor het onderwijs, de vorming, de educatieve dienst en in de voorlichting. Men pleit voor een apart budget en coördinatie van aanvragen op videogebied. De afdeling Kunstzaken reageert instemmend. Hoe enthousiast de werkgroep ook kan zijn, de afdeling Financiën van de gemeente is dat minder getuige een brief van

15 februari 1974, want 'video zal voornamelijk worden toegepast in onrendabele sectoren' en bovendien leert de ervaring dat 'er in het algemeen vrij weinig gebruik wordt gemaakt van technische hulpmiddelen'. De werkgroep moet haar werk nog eens overdoen; een inventarisatie maken van het beschikbare materiaal en daarnaast een lijst samenstellen met de voor- en nadelen van andere technieken. Men is het daar niet mee eens en de werkgroep verloopt. Dan komt de Rotterdamse Kunststichting in februari 1977 met een eigen videonota. Daarin wordt gepleit voor een gefaseerde aanpak bij het orde op zaken stellen in 'de praktijk van een stuk videowerk'. Dit werd mede veroorzaakt door de negatieve ervaringen met de 'eerste' videowerkgroep die in de problemen bleef steken doordat te veel terreinen en functies werden geïntegreerd in het overleg.

De inzet van de *Videonota* van de Rotterdamse Kunststichting was de oprichting van een centraal Kijkhuis. De naam is afgekeken van het Haagse Kijkhuis dat dan inmiddels twee jaar met succes functioneert in het niemandsland tussen film en video(televisie). De nota laat zien dat video inmiddels op drie plaatsen in Rotterdam gebruikt wordt. In het videowijkwerk, ondersteund door het Videocentrum; in het Lijnbaancentrum, waar kunst- en educatieve video's worden gemaakt; en in de de videoworkshop die is ondergebracht in De Lantaren. Aan al deze activiteiten ligt een belangrijke financiële injectie ten grondslag: *f* 135.000,- van CRM in het kader van 'achterstandspolitiek' waarvan apparatuur werd gekocht. Niet alleen kon het 'wijkvideowerk' (in het RKS-jargon van weleer) hiermee geprofessionaliseerd worden. Er is meer, voor het eerst is er in ambtelijke stukken sprake van een voorzichtige herdefiniëring van het kunstbegrip in relatie tot video: 'Hierbij wordt uitgegaan van een brede moderne opvatting van kunst die zich onderscheidt van een te traditionele opvatting: kunst is wat de beroepskunstenaar doet. Deze opvatting is te beperkt: ernaast ligt het hele veld van vormgeving aan kommunikatie.'[14] We moeten deze opvatting echter plaatsen in het licht van de voor die tijd zo kenmerkende waardering van arbeiderscultuur en ondersteunende activiteiten van de grafische werkplaats voor het wijkwerk: een waardering van autonome videokunst zoals die zich later als zodanig zal manifesteren, kan hier niet uit gedestilleerd worden. Dat blijkt ook uit de opsomming van het publieksbelang van video.[15] De betekenis van video voor het groepswerk werd op de eerste plaats genoemd. Kunstenaars figureren pas op de vierde plaats – als een van de eerste groepen die met video experimenteerden, men kent inmiddels zijn klassieken lijkt het – en dienen beschouwd te worden als de 'voelhorens van het medium'. De *Videonota*

van de Rotterdamse Kunststichting werd voorbereid door een projectgroep die voornamelijk bestond uit medewerkers van de Rotterdamse Kunststichting met als externe deskundigen onder anderen Rommert Boonstra en Rien Hagen. De laatste naam is van belang omdat Hagen de initiator was van het Haagse Meatball (1971).[16] De nota levert in augustus 1978 een bedrag van *f* 185.000,- aan extra geld op voor de videoactiviteiten, dit is minder dan de helft van het oorspronkelijk aangevraagde bedrag. Onder andere wordt dit veroorzaakt door het dwarsliggen van de commissie Wijkaangelegenheden, waar een deel van de financiering vandaan moet komen, bovenop een al vanuit deze hoek gegarandeerd bedrag van *f* 30.000,-. Men wil wel geld geven voor produkties, maar dan incidenteel. Bovendien wijst men op de goedkopere mogelijkheden van diaprojectie en de 'eenzijdigheid van het medium video waarbij vanaf het scherm naar de mensen toe wordt gesproken, zonder mogelijkheid tot tussentijdse discussie, dit in tegenstelling tot diaseries welke op elk moment onderbroken kunnen worden'.[17] De commissie voor Onderwijs, Jeugdzaken en Vormingswerk waagt zich niet aan zulke discutabele argumentatie en meldt gewoon dat men geen gelden binnen het budget vrij kan maken.[18] Overigens had ook Kunstzaken al eerder zo haar bedenkingen, getuige de brief van 4 augustus 1977: 'Het gemak waarmee wijkprodukties, kunstprodukties, videotheek en training op één hoop worden gegooid, verbaast mij enigszins. (...) Slechts de fysieke verschijningsvorm, het medium video, is de gemeenschappelijke noemer. (...) Met deze constatering valt voor mij de rode lijn in de videonota weg.' Toch adviseert Kunstzaken later positief. Hiertegenover staat de mening van de afdeling Financiën: 'Steeds zal m.i. echter nadrukkelijk naar voren moeten komen dat video een middel is en geen doel op zich kan zijn.'[19] Pas hierna gaat het licht op groen voor een deel van de financiering van een Videocentrum.

Bij deze gang van zaken is een aantal kanttekeningen te plaatsen. In de eerste plaats is duidelijk dat het multimediakarakter van video met zich meebrengt dat de financiering via verschillende kanalen moet geschieden. Omdat de diverse bronnen een vrij autonome ideeënontwikkeling rond het nieuwe medium is toegestaan (bij gebrek aan een centrale ambtelijke videowerkgroep en een centrale beleidsnotitie?) is het mogelijk dat discussies die elders al lang zijn gevoerd, in commissies die vers met de problemen worden geconfronteerd nog eens dunnetjes worden overgedaan. De know-how van de Rotterdamse Kunststichting wordt hierbij nauwelijks erkend, getuige de gratuite meningen die met name in de

commissie Wijkaangelegenheden worden verkondigd. Zijn de deskundigen die werden ingeschakeld in de werkgroepen dan niet deskundig genoeg? Of zorgt de versnipppering van beleidsvoorbeiding ervoor, een weergaloos staaltje van arbeidsdeling, dat het praktisch onuitvoerbaar blijkt een binnen het stedelijk beleid toch relatief simpel fenomeen als video op een dusdanige manier te behandelen dat het zeven jaar moet duren voor het mogelijk is althans enig vernieuwend beleidsvoornemen op dit punt te honoreren? Het bedrag dat ermee is gemoeid, een kleine twee ton staat in schril contrast tot de hoeveelheid vergadertijd die er in al die jaren aan is besteed. In manuren omgerekend heeft dat minimaal tweeduizend uur in beslag genomen. Maar kapitaliseren van vergadertijd was niet bonton en is dat, na de *new wave* van de no-nonsense van de jaren tachtig, nog niet. Achteraf wijt Van der Staay de problemen rond de acceptatie van de *Videonota* ook nog aan een gebrek aan goodwill voor alweer een nieuw initiatief van de Kunststichting. Men vreesde een experimentenmonopolie voor de Rotterdamse Kunststichting en er kwam steeds meer commentaar. Van der Staay nu: 'Al bij al geloof ik dat in de periode 1970-1979 iets tot stand is gebracht ten behoeve van de video- en de tv-wereld, maar het had meer kunnen zijn.'[20]

*Een festival*

Het videoverhaal van Rotterdam eindigt hier niet, de videoafdeling van de Rotterdamse Kunststichting blijft assisteren bij produkties van allerlei aard. Toch blijken de ambities tot meer en mooier niet gesmoord. In februari 1980 wordt door de Rotterdamse Kunststichting bij de gemeente voorgesteld om te komen tot een videofestival: *Video International*, analoog aan de succesvolle formule van *Poetry International* en *Film International*. Het steeds groter wordende aanbod uit het buitenland en de eerste zich manifesterende videokunstenaars in Nederland zoeken een groter podium dan een enkele incidentele tentoonstelling in een museum of een galerie. De aanvraag wordt in eerste instantie afgewezen. Twee redenen: in de eerste plaats wordt zowel bij het rijk als bij de gemeente geld aangevraagd, wat gebeurt er als een van beide afhaakt? Daarnaast moet de Rotterdamse Kunststichting zo'n initiatief maar opnemen in een meerjarenplanning, dan kan er volgend jaar over worden beslist. En tenslotte rept de Rotterdamse Kunststichting niet over een videofestival in de eigen *Videonota*. Eigenlijk zou de *Videonota* daarom herschreven moeten worden, meent Kunstzaken. Gevolg: de festivalplannen worden uitgesteld tot 1982, maar de Rotterdamse Kunststichting gaat door. Een werkgroep wordt in het leven geroepen, bestaande uit

vertegenwoordigers van alle relevante video-instellingen die Nederland op dat moment rijk is. Er ontstaan subgroepen. Een ervan behartigt de belangen van videokunst, overigens een categorie die hier voor het eerst als zodanig in de ambtelijke stukken verschijnt. Er zijn zelfs categorieën in onderscheiden, zoals: het fundamentele gebruik van video, video als ruimtekunst en episch/lyrisch gebruik van video.[21]
Men beseft dat de opzet ambitieus is. Bovendien heeft WVC dan nog geen enkele videoaanvraag anders dan afkomstig van een individuele beeldende kunstenaar gehonoreerd. Maar er gloort hoop: men heeft gehoord dat Amsterdam een apart videobudget van *f* 100.000,- heeft ingesteld.[22] De voorbereidingen krijgen een stevig karakter, althans zo blijkt uit de verslagen. Er komen nieuwe medewerkers zoals Tom van Vliet van het Haagse Kijkhuis. Het bruist van de ideeën. In totaal vier researchgroepen en een beleidsgroep maken een doortimmerde opzet. Op 28 november 1980 wordt het definitieve plan aan de gemeente verzonden. Prijskaartje: *f* 500.000,-. Door fondsenwerving hoeven rijk en gemeente hieraan ieder slechts ruim een ton te subsidiëren. Rotterdam reageert snel. Al op 22 januari 1981 volgt een positief advies, dat op 6 maart 1981 door B en W bekrachtigd wordt. Inmiddels heeft de Raad voor de Kunst positief geadviseerd, maar hij zal slechts 40 procent van het totaalbedrag uit het Beeldende-Kunstbudget laten komen. De rest moet door de andere afdelingen worden opgebracht, zoals: Amateuristische Kunstbeoefening, Kunstzinnige Vorming en Film. Ten departemente wordt de zaak inmiddels behandeld door P.J.M. van de Eeden. Deze heeft nog wat vragen die eerst beantwoord moeten worden: welk resultaat wil men bereiken voor de Nederlandse situatie, kan de inhoud verder worden uitgediept, kan de begroting nader worden toegelicht? Op 21 augustus 1981 wordt er nog steeds gewacht op een brief van het ministerie van CRM over de verdelingskwestie, maar uit een telefonisch onderhoud blijkt dat de andere afdelingen niets voor een videofestival voelen. Er volgt een expresbrief aan het hoofd van de directie Kunsten. Dat baat niet, er blijft een gat in de begroting van *f* 94.000,- en men besluit het festival af te blazen. Een jaar na de aanvrage, 20 november 1981, volgt nog een definitieve bevestiging van WVC dat er slechts *f* 50.000,- kan worden toegezegd, maar dan is het al te laat. Het plan ombouwen tot een eenvoudiger videopresentatie zodat het door Rotterdam toegewezen geld kan worden gebruikt, blijkt niet mogelijk: dat betekent een nieuwe aanvraag en die moet, vindt de gemeente, als zodanig worden behandeld in een nieuwe procedure.

De bestuurlijke kwesties die rond video in Rotterdam hebben gespeeld, laten zien hoe slecht de plaatselijke en landelijke overheid op dat moment geëquipeerd zijn voor nieuwe ontwikkelingen in de kunsten. Zolang die ontwikkelingen zich voordoen binnen een kunstdiscipline die duidelijk als zodanig aan te merken is, is er weinig aan de hand. Maar zodra er door kunstenaars grensoverschrijdend wordt gewerkt, passen de initiatieven niet meer binnen de afgebakende kunstterreinen en is er kennelijk geen enkele overkoepelende instantie die daaraan iets kan veranderen. Het gesleep van commissie naar commissie met bij voorbeeld het plan voor een videocentrum in Rotterdam, spreekt boekdelen. Het vreemde daarbij is dat het om relatief geringe bedragen gaat. Het lijkt de traagheid van het besluitvormingsproces te bevorderen. Juist omdat het om *peanuts* gaat, maakt niemand zich er erg druk om. Waarom zou je moeite doen voor een ton? Er heerst bovendien een betrekkelijke onverschilligheid rond de eigen besluitvorming. Het besluit van de Raad voor de Kunst om aan het videofestival maar 40 procent toe te kennen uit het BK-budget – met de aantekening dat de rest dan maar uit andere sectoren moet komen – had voor de adviseurs voldoende reden moeten zijn om te controleren of dat dan ook gebeurd is. Dat is nagelaten. Het is overgelaten aan een formele ambtenaar die geld bijeen moest zien te sprokkelen bij collega's. Maar de ervaring leert dat geen enkele beleidsambtenaar zit te wachten op een aanslag op 'zijn' budget, ook al zijn dat slechts enkele tienduizenden guldens. In het beschreven geval is verzuimd om advies te vragen bij de diverse andere commissies van de Raad voor de Kunst. Het is overgelaten aan de ambtenaren. De commissie Beeldende Kunst van de Raad voor de Kunst had kunnen weten dat er dan niet veel van terecht zou komen. Door deze opstelling is een initiatief, waar zeer veel energie in was gestoken en dat professioneel en inhoudelijk interessant van opzet was (zoals blijkt uit het latere succes van het *World Wide Videofestival*), simpelweg de nek omgedraaid. Op het terrein van de video had een krachtig advieslichaam duidelijk stelling moeten nemen. Dat is niet gebeurd. Integendeel. Door dit soort aanvragen wakker geschud, werden er ettelijke werkgroepen aan het werk gezet, die vanaf 1981 nota's gingen produceren en daar het hele decennium mee door zouden gaan. De videokunst maakte intussen tegen de verdrukking in een korte bloeiperiode door, voornamelijk door de ondersteuning van plaatselijke overheden.

De plannen om in Rotterdam te komen tot een internationaal videofestival hadden echter nog wel gevolgen. Men had mogelijkheden gezien, er waren contacten gelegd en men was enthousiast geworden. Vooral de

beoogde coördinator Rien Hagen – een van de oprichters van het Haagse Meatball – en Tom van Vliet, medewerker van het Haagse Kijkhuis die in de Rotterdamse voorbereidingsgroep had gezeten, moeten gezien worden als de initiators van het *World Wide Videofestival*, dat op 3, 4 en 5 september 1982 in het Haagse Kijkhuis voor het eerst plaats vond. Dit festival bestaat in 1991 nog steeds. Het is een van de bloeiendste landelijke videoactiviteiten van dit moment.

*En verder*

Zoals in Rotterdam ging het – ongeveer zo, maar anders – ook in Den Haag en Amsterdam. Bij de bespreking van een aantal instellingen komen we nog zijdelings op het gemeentelijk beleid terug. Op dit moment en in dit kader volstaat het te wijzen op de zeer ambitieuze plannen in Amsterdam voor de oprichting van een grootschalig videocentrum. Daarvoor werden in 1974, 1977 en 1980 nota's geschreven. Van de plannen werd niets gerealiseerd, maar wel kunnen we vaststellen dat de vele groepen die om subsidie kwamen, onverantwoord lang in de wachtkamer werden gehouden. De meest bekende is Open Studio. In 1984 werd er binnen het kunstenbudget een apart videobudget van *f* 121.000,- gecreëerd, waaruit in eerste instantie de twee video-instellingen – MonteVideo en Time Based Arts – geld krijgen. Later wordt dit budget in zijn geheel gebruikt voor videoprodukties. Het zal blijven bestaan tot 1991. De plaatselijke overheden zijn in hun beleid regelmatig doorkruist door de landelijke overheid. We zagen dat al bij de plannen voor een Rotterdams videofestival. Het belangrijkste probleem lijkt dat de vaak initiërende rol van de plaatselijke overheid zelden wordt gehonoreerd, laat staan overgenomen door de landelijke overheid. Erger nog: er lijkt geen begin van coördinatie te bestaan tussen de twee als het om dit soort kwetsbare nieuwe initiatieven gaat waarvoor een subisidieloos tijdperk de nekslag kan betekenen. In ieder geval heeft dat bij de subsidiëring van video-instellingen, zoals we nog zullen zien, desastreus gewerkt. Het enthousiasme van de basis viel niet over te brengen naar de ver verwijderde landelijke bestuurders. Het is een van de oorzaken voor het verdwijnen van een videocultuur.

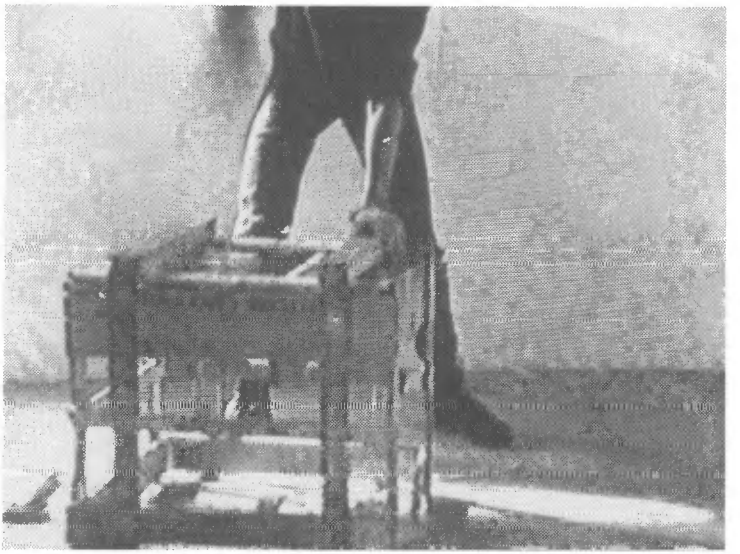
## De landelijke overheid

Ofschoon de landelijke overheid al jaren met aanvragen voor videokunst werd geconfronteerd bij de individuele subsidies voor beeldende kunstenaars, werd het pas in 1980 noodzakelijk geacht om zich te buigen over vi-

deokunst als nieuw te subsidiëren categorie. Omdat steeds meer groepen zich ter ondersteuning tot de overheid wendden, werd er door de Raad voor de Kunst een werkgroep ingesteld van deskundigen uit de wereld van de beeldende kunst, de film en de televisie. Deze werkgroep hield op 24 oktober 1980 een hoorzitting waarin 'het veld' werd geraadpleegd. Het erop volgende advies van 21 september 1981 deed aanbevelingen over de omgang met het jonge medium in adviescolleges van de Raad. Het bleek een lastige materie. Nog geen drie jaar later bleek een tweede advies met een generale strekking noodzakelijk. Niet lang hierna had een advies ter stroomlijning van de gelden (2-5-1986) verstrekkende gevolgen voor de positie van videokunst in het algemeen. Dat leidde uiteindelijk tot nieuwe algemene voorstellen in de adviezen van 1988 en 1989. Als men het geheel aan preadviezen, notulen en nota's overziet, lijkt het erop of het belangrijkste landelijke adviescollege de jaren tachtig heeft willen gebruiken voor een inhaalmanoeuvre, waar de ontwikkelingen in de jaren zeventig voornamelijk werden overgelaten aan plaatselijke overheden, musea, galerieën en onderwijsinstellingen. De adviezen laten een belangrijke verschuiving zien in de visie op de toekomst van het medium, die gevolgen had voor de advisering van afzonderlijke aanvragen. Daarom zullen we de adviezen in chronologie de revue laten passeren.

*Beleid ten aanzien van videokunst (1981)*

Al onmiddellijk zag de ad hoc-werkgroep van de Raad voor de Kunst die het advies voorbereidde het als een probleem dat er veel videogroepen waren die zich overwegend richtten op het gebruik van video ten behoeve van maatschappelijke processen. Daarom zag men zich genoodzaakt om het gebied af te bakenen. In de eerste plaats vond men dat de aanbevelingen 'gerelateerd moeten zijn aan de ontwikkelingen die zich manifesteren in de praktijk van individuele kunstenaars en groepen van kunstenaars die met video als uitdrukkingsmiddel (willen) werken'. Videokunst werd omschreven als 'iedere uiting van kunst die middels het medium video tot stand wordt gebracht'. Daarbij was het mogelijk dat het werk ofwel autonoom was, dan wel geïntegreerd in een groter werk of 'kunstgebeuren'. Die nadruk op de individuele kunstenaar ging ten koste van de aandacht voor video-instellingen. Men zag daar geen heil in vanwege de dreiging van een monopoliepositie. Men verwachtte meer van het verbeteren van de voorwaarden waaronder een individuele kunstenaar kon werken. Er werden vele wensen geformuleerd. Kunstenaars zouden tegen gereduceerd tarief terecht moeten kunnen bij de omroep, de Stichting Film & Wetenschap en onderwijsinstellingen. Het



Van de tape *Deelarbeider en werktuig*, Sluik en Kurpershoek, maart/april 1983. (Archief Pauline Terreehorst)

werk diende beter gedistribueerd te kunnen worden en kunstenaars moesten zich gesteund weten door een service-instituut, een landelijk centrum waar kunsthistorische deskundigheid gekoppeld kon worden aan het verlenen van hulp bij presentaties en het bieden van inzicht in auteursrechtelijke kwesties. Het probleem van de sociaal-culturele video werd op het bord gedeponeerd van de afdeling Film, waar de werkgroep mogelijkheden zag binnen de post voor de korte kunstzinnige film.
Omdat op dit advies geen enkele reactie van WVC kwam – noodzakelijk vanwege de aan het slot geformuleerde wensen – werd in juni 1983 een tweede werkgroep-Video ingesteld. Juist in die periode besluit de afdeling Film van de Raad voor de Kunst om uit haar krediet voor ontwikkelingssubsidies aan MonteVideo en de Vereniging voor Videokunstenaars een kleine bijdrage te verstrekken. WVC afdeling Film neemt dit voorstel echter niet over en maakt eigen beleid door MonteVideo en de Vereniging van Videokunstenaars voor te stellen om een gezamenlijk project in te dienen. De suggestie is op zijn zachtst gezegd prematuur, maar het zal later nog vaker door beleidsambtenaren worden gedaan. De bedrijfscultuur van MonteVideo en Time Based Arts verschilt echter zodanig, nog afgezien van persoonlijke tegenstellingen, dat een dergelijke constructie niets vruchtbaars zou hebben opgeleverd, zeker niet op dat moment.

De directe aanleiding voor het instellen van de werkgroep Videokunstbeleid (1984) was een aanvraag van Michel Cardena voor een videomanifestatie op de lokale televisie (18 mei 1983). Tijdens de eerste bijeenkomst wordt eraan herinnerd dat het advies uit 1981 niets heeft uitgehaald. De werkgoep, bestaande uit acht personen, komend van beeldende kunst, film en televisie, benadrukt nog eens dat het erom moet gaan het kunstaspect van video tot ontwikkeling te brengen. Men verzet zich tegen de term 'mediakunst', dat doet te veel denken aan Hilversum en techniek. Ook de film en fotografie worden op afstand gehouden, waarbij de geschiedenis enigszins geweld wordt aangedaan: 'De voorzitter ziet voor een vergelijking, rekening houdend met de herkomst van videokunst, een te geringe verwantschap tussen video en film.' Dit verzet tegen een relatie en zelfs een vermenging met film, leidt tot redeneringen waarin impliciet uitspraken worden gedaan over verwante disciplines en verraden een hiërarchische visie. Dit blijkt onder andere uit de volgende evaluatieve opmerking: 'Om met het medium video kunst te maken dient video in het perspektief van de beeldende kunsten te worden geplaatst en niet bij de film en fotografie te worden ingedeeld. Hadden de gesubsidieerde film en fotografie in Nederland meer een beeldende kunst-achtergrond gehad, dan zou er niets op tegen zijn om video samen te brengen met puur experimentele films en fotografie met beeldende kwaliteit. Deze situatie ontbreekt echter. Videokunst refereert aan vormgeving door video als beeldend middel op te vatten. Zulk specifiek gebruik leidt tot produktie van beeldende kunst. Verwantschap met de beeldende kunsten is dan ook evident. Sommigen menen daarom dat videokunst hiervan een onderdeel uitmaakt, zoals dat ook voor disciplines als beeldhouwen geldt. Door deze gedachte te volgen wordt videokunst tekort gedaan. Deze kunstvorm ontstijgt het gebied van de beeldende kunsten weer door haar konnekties met op dat gebied sporadisch toegepaste verschijnselen.' Video onderscheidt zich door geluid, beweging en het belang van de factor tijd, meent de werkgroep, waardoor recht gedaan wordt aan de naam van de zo juist opgerichte stichting Time Based Arts. Overigens is door de werkgroep wel geopperd om video in te delen bij film, maar dat had een meer opportunistische achtergrond: het was duidelijk geworden dat film in 1983 twee miljoen meer te besteden zou hebben. Dit verkwanselen van uitgangspunten was de werkgroep echter te bar en het voorstel werd snel verworpen. Het is hier niet de plaats om aan te geven wat het gevolg is van deze indelingskwesties en definitieproblemen door de belanghebbenden zelf. Dat die gevolgen ingrijpend zijn geweest, kan echter al wel vastgesteld worden. We zullen daar in de conclusies op terugkomen.

In tegenstelling tot de vorige werkgroep, pleit de werkgroep Videokunstbeleid wel voor de ondersteuning van videogroepen en dan vooral produktiewerkplaatsen. Dat worden 'artistieke studio's' genoemd die 'kunnen fungeren als intermediair tussen kunstenaar en subsidiënt door de taak van producent te vervullen'. De verandering in visie is opvallend. Niet langer is het beleid puur kunstenaar-gericht. Men blijft uiteraard bevreesd voor een monopoliepositie van dergelijke studio's, daarom moeten er meer zijn zodat de kunstenaars kunnen kiezen, want 'een neutraal instituut op dit terrein is niet mogelijk'. Ook de distributie mag niet aan één instelling worden overgelaten, want binnen zo'n groot geheel zou de kunstenaar te anoniem worden. In vergelijking met filmers blijken beeldende kunstenaars die met video werken, zeer speciale wensen te hebben: 'Bij film wordt een gecentraliseerde distributie gemakkelijker geaccepteerd; bij video wil de kunstenaar vrij zijn om te bepalen waar hij/zij het werk onderbrengt.' Men wil kleinschalige organisaties die pluriformiteit garanderen, daarom zou er niet per instelling, maar per uitlening moeten worden gesubsidieerd. (Hier ligt een curieuze overeenkomst met discussies die in dezelfde tijd bij de gesubsidieerde filmdistributie spelen, waar men zich juist fel verzet tegen subsidie per film.) Wel ziet men iets in het van rijkswege beschikbaar stellen van vertoningsapparatuur, wat in 1983 gebeurde door het 'stallen' van zulke apparatuur bij het Haagse Kijkhuis door de Rijksdienst Beeldende Kunst. Alhoewel de omslag in het beleid duidelijk is, moet nog gewezen worden op een ander aspect van deze overwegingen, namelijk het grote belang dat wordt gehecht aan de mening van de kunstenaar en zijn vermeende behoefte aan vrijheid. De claim op de middelen die hierdoor ontstaat (die evenwel nooit substantieel is gehonoreerd), wordt niet afgezet tegen bij voorbeeld de noodzaak om überhaupt vertoningsmogelijkheden te creëren. Toch zegt de werkgroep dat ze vooral het videoklimaat wil stimuleren, maar het lijkt erop dat het hier vooral produktie betreft en de mogelijkheid om via distributie inkomen te genereren voor de kunstenaars.

Dit advies uit 1984 leidt in ieder geval tot ondersteuning van Monte Video, Time Based Arts, Meatball en het Kijkhuis, als belangrijkste centra voor videokunst, waar in 1985 nog Mediamatic uit Groningen aan wordt toegevoegd vanwege de regionale betekenis voor het noorden. Omdat het hier echter om minimale bedragen gaat, en de bezuinigings- casu quo centralisatiebeweging vanuit WVC vooral na 1983 gestalte krijgt, ziet de Raad voor de Kunst zich gesteld voor het probleem dat deze instituten elkaar

qua werkzaamheden overlappen (maar dat was het uitgangspunt ook, het ging om pluriformiteit). Bovendien zijn ze slechts actief voor een vrij kleine groep die zich professioneel met video bezighoudt (maximaal tweehonderd personen) die overigens te weinig krijgen om te leven en te veel om te sterven. Vreemd hierin is dat er nog in 1985 een advies volgt waarin een zeer groot aantal instellingen waar met video wordt gewerkt, wordt voorgedragen voor ontwikkelingssubsidie. Deze ontwikkelingssubsidie, afkomstig uit een relatief klein budget, was een nieuwe vorm om te proberen recht te doen aan allerlei experimenten binnen de diverse disciplines (dus niet alleen binnen de beeldende kunst). Er werd, hoewel het om een klein bedrag ging, jaarlijks binnen alle afdelingen van de Raad zeer veel aandacht aan besteed, omdat hier de basis lag voor nieuw beleid. De minister legt de adviezen voor de sector Beeldende Kunst van de Raad naast zich neer, verwijt de Raad dat de advisering op een andere manier is gelopen dan gebruikelijk (alhoewel er op dit gebied nog nauwelijks sprake was van een gebruik) en besluit vanwege de tijdsdruk geen nieuwe adviesronde meer te laten plaatsvinden. De oorspronkelijke aanvragen voor de ontwikkelingssubsidie worden gehonoreerd. MonteVideo krijgt een bedrag van *f* 396.800,- met uitzicht op een meerjarige subsidie. De Raad voor de Kunst legt zijn adviseringstaken neer. Het conflict wordt op 16 februari 1986 beëindigd, wanneer de commissie Instellingen haar taken hervat. Dat leidt tot het advies van 1986.

*Subsidiëren video-instellingen (1986)*

Dit is een ambitieus, om niet te zeggen 'nieuw flinks' advies, dat andermaal is voorbereid is door de werkgroep Instellingen van de Raad voor de Kunst. Men wil nieuw beleid. Het begrip 'professioneel' valt opvallend vaak. Men constateert dat de groep videokunstenaars vrij klein is en dat ze bovendien vaker mogelijkheden krijgt binnen commmerciële instellingen. Bovendien hebben professioneel werkende kunstenaars behoefte aan professionele studio's. Wat distributie, bemiddeling en vertoning betreft, vertonen de bestaande instituten te veel overlappingen. Dat betekent versnippering van gelden, stelt men. Ergo: de bestaande produktiestudio's moeten niet meer gesubsidieerd worden (Meatball, MonteVideo). Het geld voor produktie moet rechtstreeks gaan naar professionele videokunstenaars, want, meent de Raad, 'videokunst moet niet zozeer in de context van video worden gezien, maar in de context van kunst'. Nogmaals wordt WVC gevraagd zijn invloed aan te wenden tot het openstellen van de NOS-faciliteiten voor videokunstenaars, iets waarvoor al vanaf 1980 wordt gepleit. Wat de distributie betreft, wijst

men Time Based Arts aan om een plan te ontwikkelen voor distributie, bemiddeling, vertoning en documentatie. Daardoor worden het Kijkhuis, Mediamatic en MonteVideo voor die activiteiten niet meer gesubsidieerd. Men wil dat Time Based Arts een dergelijk plan binnen drie maanden op tafel heeft, en stelt bovendien een aantal eisen die te maken hebben met de noodzakelijke neutraliteit van zo'n toekomstige centrale instelling. Wel stelt men een meerjarige activiteitensubsidie in het vooruitzicht. Dit advies wordt nog dezelfde maand mei overgenomen door de – dan demissionaire – minister. De gevolgen zijn groot. We zullen ze schetsen als we de diverse instellingen bespreken. Time Based Arts dient het plan eind 1986 in. Er wordt advies over uitgebracht op 10 april 1987, waarin de diverse posten aangescherpt worden en er een bedrag uitrolt van *f* 600.000,- waarvoor WVC binnen de begroting ruimte moet zoeken. Dat geld komt er niet, het bedrag is te hoog. Time Based Arts reageert met een gewijzigde begroting en er moet opnieuw worden geadviseerd. Intussen wordt Time Based Arts gedwongen te overleven met een minimale ondersteuning. Van de nieuw-flinksheid is kennelijk niet veel meer over, want opnieuw wordt, op 11 november 1987, een groep externe deskundigen gevraagd de plannen voor de Raad te evalueren. Intussen blijven de subsidies voor de andere instellingen ingetrokken. Met het vrijgekomen geld werd onder andere galerie De Appel gesteund, die de wacht was aangezegd maar nu kon overleven.[23] De zeven nu aangetrokken deskundigen hebben, in tegenstelling tot de vorige adviseurs, geen directe banden met de video-instellingen die in het geding zijn. Dat kon ook niet anders, want inmiddels was iedere videodeskundige 'betrokkene' geworden. De frisse kandidaten komen uit de (experimentele) film en hebben kennis van televisie. Een van hen is de mediatheoreticus Ernie Tee. Hij krijgt de opdracht een rapport te schrijven, hetgeen resulteert in de beschouwing *Videokunst en video-instellingen* (september 1988).

*Videokunst en video-instellingen (1988)*

In zijn rapport wijst Tee op de taakstelling van de commissie: te komen tot de oprichting van een landelijk instituut voor elektronische mediakunst. Videokunst wordt nu breder opgevat. Terwijl begin jaren tachtig de pluriformiteit van de diverse activiteiten werd geroemd, wordt nu gerept van een 'zorgwekkende vaststelling': de verschillende initiatieven 'hebben een weinig samenhangend en op elkaar afgestemd geheel'. Ze overlappen elkaar helemaal niet zo erg als in de twee eerder verschenen notities werd vastgesteld. Tee wijst bij voorbeeld op een duidelijk verschil tussen kunstenaars die zijn ondergebracht bij MonteVideo en

Time Based Arts. Echter: er wordt op verschillende plekken tegelijkertijd aan een verzameling gewerkt, zonder enig overleg. Een ander punt van zorg is dat er nauwelijks wordt beheerd en geconserveerd, dat er geen eenduidig systeem wordt gehanteerd van overdracht van rechten en dat er geen gerichte documentatie over videokunst beschikbaar is. Bovendien schort het aan de promotie naar buiten. De kunstenaar zou van alle produktionele beslommeringen moeten worden bevrijd. De roep om een 'functie' waarin financiering en produktiebegeleiding is opgenomen, klinkt hier weer. Het is een echo van de 'artistieke studio's' uit het advies van 1984. Maar: 'Met de professionalisering van de videokunst wordt ook de professionalisering van de begeleiding en ondersteuning hiervan noodzakelijk.' Het advies van 1986 is 'meegenomen'. Daarbij speelt ook een ander aspect: de videokunst heeft zich inmiddels door de voortschrijdende techniek sterk ontwikkeld. 'Videokunst', stelt Tee, 'is tegenwoordig elektronische mediakunst geworden (...) en nauwelijks meer op te vatten als een aparte kunstdiscipline.' Het is vooral die laatste constatering die leidde tot de opdracht voor een tweede rapport: *Electronische mediakunst: archiveren, stimuleren.*

*Electronische mediakunst: archiveren, stimuleren (1989)*

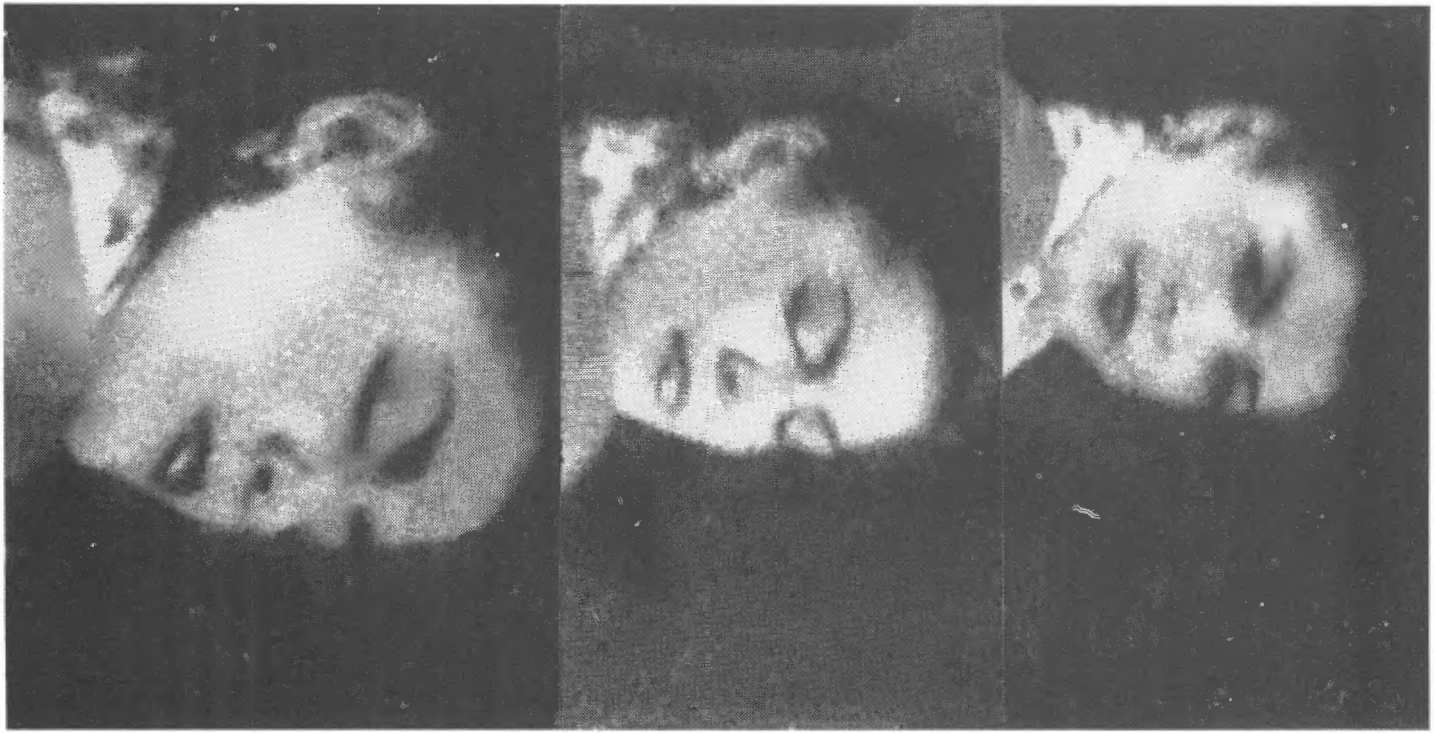
Drie jaar nadat de Raad voor de Kunst zo ingrijpend snoeide in de videokunstinstellingen, bestaat er nog steeds geen landelijke instelling. Wel verschijnt er een nieuw rapport, wederom geschreven door Ernie Tee. Centraal staat ditmaal niet meer de produktie of de distributie, maar de archivering. De berichten over de geringe houdbaarheid van videomateriaal heeft tot schrikreacties geleid en ervoor gezorgd dat conservering het centrale thema van het rapport werd. Overigens wordt daarbij benadrukt dat het 'internationaal een van de eerste initiatieven zou zijn'. Pikant is de opmerking dat videobanden veel houdbaarder zouden blijven als zij – overgeschreven – op film geconserveerd zouden worden. Echter: omdat video de drager is, zou dit 'een krankzinnige investering' zijn. Dat is een vreemde redenering. In alle adviezen van de Raad voor de Kunst werd benadrukt dat de drager er feitelijk niet toe doet, het gaat om de beeldende kunst en het project van de kunstenaar. Bij de archivering zou de drager opeens wel een belangrijke inhoudelijke component vertegenwoordigen. Dat gaat uiteraard wel op voor installaties[24] waarin video wordt gebruikt, maar veel minder voor autonome tapes die bovendien vaak met een *beam* (grootbeeldvideoprojectie) worden vertoond op een wit (film)doek, zodat de filmsituatie in de vertoning al dicht benaderd wordt. Maar die discussie wordt verder niet gevoerd. Er wordt door

Ernie Tee veel aandacht besteed aan de noodzaak van informatie over videokunst. De argumentatie die hierbij geleverd wordt, doet soms vreemd aan. Uiteraard behoeft de studie van welke kunstdicipline dan ook binnen een kunsthistorische context geen nadere legitimering, maar hier geldt nog een extra argument: 'Uitspraken over deze vorm van kunst hebben, zeker waar de kunst in communicatie is met de media, consequenties voor de kennis en het inzicht dat men bezit over het functioneren van de massamedia. Hierin schuilt het motief om schrijven en denken over de elektronische massamedia te stimuleren.' Het publiek moet mediakunst door middel van publikaties leren begrijpen en waarderen. Kennelijk bereiken de al verschenen publikaties hun doel niet. Het is de vraag of een instituut als hier beoogd dat wel zal doen. Bovendien is elke vorm van kunst 'in communicatie met de media' omdat anders het publiek niet wordt bereikt. Het rapport lijkt een pleidooi voor doelbewuste explicatie van een kunstvorm die anders niet begrepen wordt of waarvan het belang anders niet herkend zou worden. De tekst over het kunstwerk zou in het extreemste geval zelfs de plaats van het kunstwerk in kunnen nemen. Dat wordt nog benadrukt door de opmerking 'video is een zaak van kunsthistorische vorming en educatie'. Deze bewuste bewerking van de receptie van videokunst is kenmerkend voor de opkomst ervan. Het heeft elke uiting constant begeleid. De noodzaak van zo'n tekstuele tegenhanger van de produktie wordt, zoals we al zagen, in de opzet voor een Instituut voor de Elektronische Mediakunst geïntegreerd. Tenslotte wordt geconstateerd dat er een ietwat slordige situatie heerst rond distributie en vertoning van videokunst. Hiermee worden de bestaande, maar niet meer gesubsidieerde instellingen aangesproken. Ook deze taak zou overgenomen worden door het Intituut, dat zich niet exclusief zal richten op videokunst, maar op elektronische-mediakunst.

*Voorlopige conclusies*

De adviezen over videokunst en later elektronische-mediakunst die in de jaren tachtig door de Raad voor de Kunst zijn uitgebracht, hebben grote invloed gehad op de infrastructuur. Immers, in tegenstelling tot andere kunstvormen, is hier sprake van een jonge discipline die weliswaar relaties heeft met vele andere takken van kunst en daamaast een verbinding heeft met de massamedia, maar toch gedurende een tijd als apart verschijnsel is beschouwd. Dit geldt zowel voor het publiek als voor kunstenaars die zich zelfs 'videasten' zijn gaan noemen.[25] Deze jonge kunstvorm kon niet of nauwelijks terugvallen op bestaande financieringsstructuren en instituties. Deze aparte plaats werd ook door de

kunstenaars zelf benadrukt; men wilde onderdeel zijn van de beeldende kunst, maar tegelijkertijd stelde men er zich buiten. Zo was men onherroepelijk afhankelijk van een subsidiestroom die niet was vastgelegd in bestaande overeenkomsten, bij voorbeeld tot uitdrukking komend in aparte begrotingsartikelen. Geld voor nieuwe ontwikkelingen, afzonderlijke manifestaties en experimenten wordt pas verstrekt 'gehoord de Raad voor de Kunst'. Video moest concurreren met alle andere projecten en plannen die bij de Raad op tafel kwamen. Een extra complicerende factor was het multimediakarakter van videokunst, zodat ze niet paste binnen de adviesstructuur van de Raad. Steeds weer werden aparte werkgroepen ingesteld of externe deskundigen ingeschakeld. Omdat die geen vaste plaats hadden in de commissies en er ook sprake was van een sterk wisselende personele bezetting van de elkaar opvolgende werkgroepen, heeft de Raad geen consistent beleid gevoerd. Dat is hem niet helemaal aan te rekenen, tenslotte gaat het om een kunstvorm in ontwikkeling. Van consistent beleid was geen sprake; van kunstenaarsbeleid in 1981 werd overgeschakeld naar een combinatie met een pluriform instellingenbeleid in 1984. In 1986 veranderde dat weer in centralistisch instellingenbeleid, terwijl daarna de functie die de centrale instelling moest vervullen steeds veranderde. Het uit de weg gaan van beslissingen op het terrein van videokunst voert bij de adviezen van de Raad de boventoon. Het meest pregnant komt dat naar voren in het advies uit 1986, dat we 'nieuw flinks' hebben genoemd. Daarmee werd bestaande initiatieven de nek om gedraaid zonder dat er iets voor in de plaats werd gesteld. De opdracht aan Time Based Arts kwam ongevraagd en stelde het veld voor enorme problemen. Er is niets gedaan om die problemen op te lossen. Ze werden alleen nog maar verergerd door op de plannen van Time Based Arts te reageren met twee rapporten in drie jaar tijd. Drie jaar is veel voor een kunstdiscipline die op dat moment nog maar twintig jaar naar een vorm aan het zoeken is. Hierbij moet de houding van WVC betrokken worden. De Raad adviseert, de minister beslist. Maar de minister heeft in deze zaak wel een zeer afwachtende houding aangenomen. De adviezen van 1981 en 1984 verdwenen in een la. Daarbij moet niet worden vergeten dat in deze tijd de diverse bezuinigingsronden hun uitwerking niet misten. Het was zeer waarschijnlijk dat men domweg niet zat te wachten op nieuwe ontwikkelingen, want die kostten geld. Zo konden de video-instellingen dus in eerste instantie niet rekenen op enige souplesse bij WVC. Omdat videokunstenaars, vanwege de noodzaak om vertoningsplaatsen te creëren en een distributie op te zetten, instellingen nodig hadden om hun werk onder de hoede te nemen, waren ze afhan-



A las cinco de la Tarde. Video-installatie van Marie-Jo Lafontaine, 1984. (Foto Stedelijk Museum Amsterdam)

kelijk van de adviezen van de Raad voor de Kunst. Immers: steeds meer werd de publieksrespons als argument voor subsidiëring gehanteerd (zoals ook duidelijk bleek uit het Kunstenplan 1988-1992, dat in deze periode werd geconcipieerd). Toch greep WVC één keer duidelijk in, toen het ontwikkelingssubsidieadvies van de Raad voor de Kunst uit 1985 niet werd overgenomen, maar werd gekozen voor enkele instellingen, zodat het geld niet zou worden versnipperd. Ook na het advies van 1986 is nog wel met de afgewezen instellingen gesproken. Men uitte toen bezorgdheid over de 'wildgroei' in de sector (zie persbericht MonteVideo 16 juni 1986), en was voornemens het advies van de Raad voor de Kunst daarom te volgen. MonteVideo kreeg desondanks nog een jaar (afbouw)subsidie (*f* 79.000,-), maar zou het na 1987 zelf verder uit moeten zoeken. Meatball, dat tot dan toe helemaal geen geld kreeg van WVC, maar wel een aanvraag indiende, kreeg die niet gehonoreerd. En Mediamatic kreeg alleen nog geld voor het vier keer per jaar verschijnende blad, maar dat kwam uit een andere pot. In 1989 zou de stichting Mediamatic, die bleef bestaan, samenwerken met MonteVideo bij de produktie van de catalogus voor de internationale tentoonstelling *Imago*.
Toen in 1986 het mes ging in de meeste subsidies en het Grote Advies uitbleef, moesten lokale overheden een vangnet creëren. Dat lukte maar ten dele, omdat ook hier moest worden bezuinigd. Daarnaast is vanaf 1986 naarstig gezocht naar andere vertoningsmogelijkheden. Vanaf dat moment ontstonden de kabelexperimenten en werd onderzocht in hoeverre kunstuitleencentra een rol konden vervullen (Nederland IV, 1988). Maar daarmee lopen we op de geschiedenis vooruit.

## Time Based Arts

Een aantal instellingen heeft er van het begin af aan voor gezorgd dat videokunst kon worden getoond door kunstenaars die zich met het nieuwe medium bezighielden. Ze konden haar onder de aandacht brengen van een publiek, tegelijkertijd vervulden ze de rol van informatie- en promotiecentrum voor kunstenaars. In eerste instantie was dat galerie De Appel in Amsterdam en in mindere mate galerie Agora in Maastricht en het Amsterdamse Videoheads. Daarnaast heeft het Rotterdamse Lijnbaancentrum in de beginjaren een initiërende rol vervuld. In al deze instellingen liepen produktie, distributie en vertoning door elkaar heen. Het waren werkplaatsen, waar tegelijkertijd vertoond werd. Dat gaf in het bijzonder problemen bij De Appel; daar had men niet uitsluitend voor video gekozen, maar voor kunstenaars die bij hun werk soms video gebruikten. In de

doelstelling van stichting De Appel werd het al geformuleerd: 'Het signaleren en presenteren van de nieuwste ontwikkelingen in de beeldende kunst waardoor het noodzakelijk is regelmatig van koers te veranderen.' Toen steeds meer kunstenaars met video gingen werken en het videoaandeel in De Appel de rest van de activiteiten dreigde te overwoekeren, besloot Wies Smals dat de tijd rijp was voor een aparte videogroep. De gemeente versnelde deze ontwikkeling door in het advies over de subsidieaanvraag van De Appel voor 1982 op te nemen dat de galerie 'actief op zoek moet naar andere instellingen om de videotheek en de bibliotheek die het overblijfsel zijn van de publieke functie uit het verleden en die ook als zodanig gesubsidieerd zijn, onder te brengen'.[26]
Daarop volgt (op 22 maart 1982) een oproep aan de 'lieve videokunstenaars' voor een vergadering om te bezien wat er verder met de distributie van de tapes gebeuren moet. De brief gaat uit naar tweeënzestig mensen, wat een indruk geeft van de hoeveelheid kunstenaars die op dat moment regelmatig met video werken. Zeventien kunstenaars nemen deel aan de oprichtingsvergadering, uiteindelijk worden er achtenveertig lid van de Vereniging van Videokunstenaars die in januari 1983 wordt opgericht. (In 1984 zijn dat er eenenzestig.) In november 1983 volgt de oprichting door dezelfde vereniging van de stichting Time Based Arts. De Vereniging van Videokunstenaars behartigt, zoals duidelijk zal zijn, de belangen van de videokunstenaars, Time Based Arts wordt opgericht om de tapes van de leden te distribueren en om een eigen galeriebeleid te voeren in een souterrain aan de Amsterdamse Bloemgracht. Daarnaast krijgt Time Based Arts de opdracht de leden internationaal te vertegenwoordigen. Vanaf dat moment neemt Time Based Arts de rol over van vraagbaak die De Appel tot dan had gehad in het internationale avant-gardecircuit. In november 1983 volgt dan nog de opening van de audioafdeling, zodat er ook aandacht kan worden besteed aan 'geluidskunstenaars'.

De ideologie van Time Based Arts verschilt wezenlijk van die van MonteVideo: 'Time Based Arts houdt zich bezig met de promotie, presentatie en distributie van videowerken van beeldende kunstenaars. Evenals film- en audiowerken zijn videowerken niet objectgericht, maar zijn ze een vorm van gedematerialiseerde kunst, die zoals performances gezien behoren te worden als een onderdeel van de beeldende kunst. Video is een aan tijd gerelateerde kunst die om een andere benadering vraagt bij de vertoning – die altijd tijd vergt. Vandaar de actieve bemoeienis van Time Based Arts bij de distributie van het werk van de leden van de Vereniging van Videokunstenaars.'

Time Based Arts krijgt in 1983 een eerste subsidie van *f* 18.000,-van de gemeente Amsterdam, een bedrag dat in de loop der jaren enigszins zal worden verhoogd, maar nooit meer zal worden dan *f* 30.000,-. Van het ministerie van WVC krijgt men *f* 40.000,-. Daarnaast is er subsidie voor afzonderlijke projecten, zoals *Talking Back to the Media* (*f* 70.000,- in 1985), de grootste manifestatie die Time Based Arts organiseerde. De argumentatie die voor deze ondersteuning gegeven wordt, is interessant: 'De confrontatie tussen kunstenaars, mediaspccialisten en kunsthistorici biedt de gelegenheid tot een theoretische benadering vanuit verschillende invalshoeken, iets dat tot op heden slechts sporadisch gebeurde.' In dit advies van de Amsterdamse Kunstraad van 17 juli 1985 zien we weer dat de nadruk valt op de kunsthistorische explicatie van video.
Onmiddellijk na de oprichting in 1983 begint Time Based Arts met maandelijkse video- en filmvertoningen. De omvang van het publiek is nauwkeurig bijgehouden. Zo werd de openingstentoonstelling door 129 mensen bezocht, de volgende presentaties worden steeds door rond de vijftig mensen bijgewoond, met een duidelijke daling in de laatste paar maanden van het jaar naar rond de dertig toeschouwers. Naast deze vertoningen worden er lezingen georganiseerd (over het gebruik van licht bij voorbeeld). Maar het belangrijkste is misschien nog wel dat er samen met MonteVideo een videovertoningscircuit wordt opgezet, dat vanaf januari 1984 gaat functioneren.[27]
In 1984 vinden er in Time Based Arts achttien vertoningen plaats, met een totaal van 1100 bezoekers, zeer uiteenlopend per voorstelling (van twintig tot tweehonderdveertig). Er worden dertien installaties gepresenteerd (760 bezoekers). Er worden zes lezingen gegeven. Uit de collectie worden van drieëndertig kunstenaars 149 keer tapes verhuurd in binnen- en buitenland. In de distributiecatalogus van 1985 zijn eenennegentig videowerken opgenomen van drieënzestig binnen- en buitenlandse kunstenaars.
Het beleid van het kleine kantoor, geleid door Aart van Barneveld met assistentie van Julie Smit voor het geluidgedeelte, wordt gesteund door werkgroepen van de leden. Zo is er een educatieve werkgroep, een produktiewerkgroep en een werkgroep kabeltelevisie.
In 1984 krijgen de Vereniging van Videokunstenaars en Time Based Arts een aanvullende subsidie van WVC van *f* 46.000,-. Er blijft een bedrag van *f* 20.000,- in de begroting ongedekt zodat de verhuur van werken noodzakelijk is. In 1984 worden er negenennegentig uitleningen geregistreerd (voor een bedrag van *f* 250,-), waarvan 90 procent gemaakt is door Nederlandse of in Nederland werkende videokunstenaars. In 1985

zijn dat er al 132 (in achtentwintig vertoningsplaatsen, waaruit geconcludeerd moet worden dat de tapes veelal in groepsverband worden gepresenteerd). Er worden dertien werken verkocht, voor een totaalbedrag van *f* 13.450,-. Naast de maandelijkse vertoningen vinden er grotere manifestaties plaats, zoals het *Holland Festival*, de *Zomermanifestatie* en *Talking Back to the Media*. In 1986 zijn er vijf grote themapresentaties in eigen huis, waar steeds gemiddeld honderd mensen naar komen kijken (in totaal 815 bezoekers), daarnaast zijn er voorstellingen in het kader van het Holland Festival (totaal 1060 bezoekers). Er worden zevenentwintig keer nieuwe videotapes gepresenteerd voor rond de veertig bezoekers, met een uitschieter naar vijfhonderd voor een geluidsproject in Aorta (totaal 1620 bezoekers). Er worden aan vierenveertig instellingen 103 tapes verhuurd.

Er wordt door Time Based Arts intussen ook druk gewerkt om de eigen positie te bepalen, wat zeker noodzakelijk is na het advies van de Raad voor de Kunst van mei 1986. In een beleidsplan voor *1987-en-verder* stelt men wél vast dat door dit advies de bestaande infrastructuur wordt afgebroken en de produktiemogelijkheden drastisch worden beperkt. Daarnaast wil men benadrukken dat een internationaal videofestival in ons land van belang is voor de ontwikkeling van de videokunst alhier. Die opmerking slaat op de activiteiten van het Haagse World Wide Video Festival van rivaal het Kijkhuis. Het is een wat gratuite aai over de bol, als naderhand uitspraken in de pers verschijnen waaruit duidelijk wordt dat Rob Perrée, voorzitter van de stichting Time Based Arts zo'n festival helemaal niet zo interessant vindt. In het beleidsplan *1987-en-verder* is een enorm wensenpakket opgenomen over de manier waarop videokunst gepresenteerd, gepromoot en onderzocht moet worden. Het centrale instituut komt er echter niet, we beschreven dat hiervoor uitvoerig. Time Based Arts krijgt enige overbruggingssubsidie van de gemeente Amsterdam en het ministerie van WVC (*f* 17.500,- en *f* 32.800,- in 1987). Daarna niet meer. De interne spanningen die hierdoor ontstaan, hebben gevolgen voor de voortzetting van de activiteiten. Gefrustreerde bestuursleden gaan elkaar beschuldigen van baantjesjagerij. De directeur en de geluidsdeskundige komen tussen twee vuren te staan, de combinatie van Time Based Arts met de Vereniging van Videokunstenaars blijkt fnuikend te werken. Bovendien wordt in deze periode Aart van Barneveld, directeur en stuwende kracht achter Time Based Arts ernstig ziek; hij komt in november 1990 te overlijden. Deze ontwikkelingen dragen bij aan de versnelde afbraak van wat eens een bloeiend video-instituut was.

## Produktie

Zowel in Rotterdam, Den Haag als in Amsterdam lag de nadruk in het begin op produktie van videotapes die niet noodzakelijkerwijs door kunstenaars gemaakt hoefden te zijn. Video vervulde een rol binnen emancipatiebewegingen en zorgde voor het in gang zetten van maatschappelijke acties. Dit is onder andere af te leiden uit de ontstaansdatum van video-instellingen als het Lijnbaancentrum, Meatball, Videoheads en Open Studio die alle rond 1971/72 met hun eerste activiteiten startten. Een uitzondering hierop vormt galerie Agora, die in 1972 werd gesticht door Theo van der Aa en Ger van Dijck, geïnspireerd door het videoaandeel in *Sonsbeek buiten de perken.*

Het belangrijke verschil met de andere instellingen is dat Agora voornamelijk een ontmoetingsplaats was waar geëxposeerd werd en – door gebrek aan apparatuur – nauwelijks geproduceerd. Daarmee was het een van de eerste 'kunstenaarsinitiatieven', iets dat later met W139 en Aorta een meer gebruikelijke formule was.

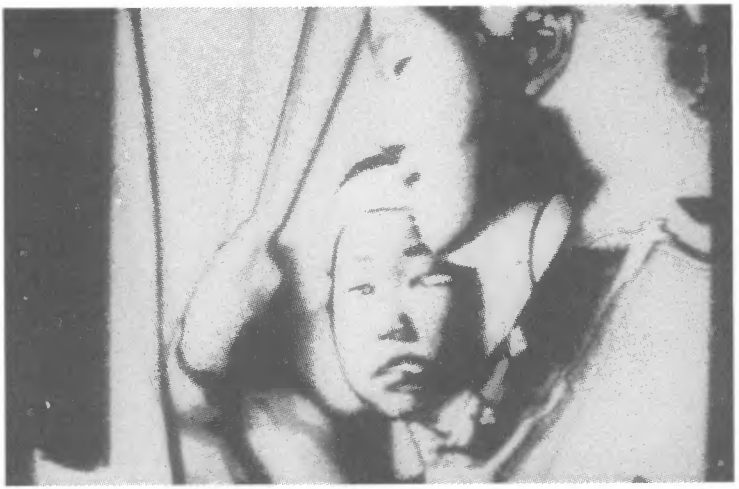
De produktie kwam in Nederland langzaam op gang, de toegankelijkheid van de apparatuur bleek daarbij een bepalende voorwaarde. Op termijn ontstond een ook internationaal unieke constructie tussen bedrijfsleven en een aantal beeldende kunstenaars. Het was de elektronica-fabrikant Sony Nederland BV die in de periode 1970 tot 1987 met in totaal een bedrag van rond de drie miljoen gulden, de produktie en vertoning van videokunst in Nederland heeft gesteund. Deze bijzondere vorm van samenwerking heeft er waarschijnlijk ook toe bijgedragen dat de Nederlandse videokunst zo'n hoog niveau heeft bereikt, zoals ook blijkt uit de internationale waardering voor tentoonstellingen als *Image on the run* en *Imago.*[28]

In 1970 was de in Nederland werkende Shinkichi Tajiri de eerste kunstenaar die de steun vroeg van Sony bij een project. Tot dat moment was video alleen nog toegepast in de omroep- en de onderwijswereld. Sony zag hierin de mogelijkheid om kennis te vergaren voor andere markten en zich daamaast te manifesteren als een vooruitstrevend financier. Anderen die in de eerste helft van de jaren zeventig bij Sony aanklopten zijn Michel Cardena, Nan Hoover, Servaas en Hooykaas & Stansfield. In het begin ging het uitsluitend om zwart-witapparatuur, maar later – met de komst van U-matic (in 1974) – ook om kleur. Hierbij werd showroomapparatuur kosteloos uitgeleend en werden tapes gratis verstrekt; in de regel gebeurde dat in de weekends. Ook voor de vertoning van de tapes waren grote hoeveelheden apparatuur nodig. Het Stedelijk Muse-

um in Amsterdam en het Bonnefantenmuseum in Maastricht waren de eersten die met Sony een overeenkomst sloten voor het lenen en gefaseerd kopen van grote hoeveelheden apparatuur. Van de produktiegroepen was Meatball in Den Haag de eerste die substantieel met apparatuur geholpen werd door Sony. Het Lijnbaancentrum werkte met IVC-apparatuur, een merk dat nu niet meer bestaat, en Open Studio in eerste instantie met Akai. Die verdeling is van belang omdat, zeker in het begin, de apparatuur nauwelijks op elkaar was afgestemd en er dus onderling vrijwel niets uitgewisseld kon worden. Bovendien bleef de videotechniek zich razendsnel ontwikkelen, zoals tot op de dag van vandaag merkbaar is, dus er moest steeds apparatuur worden vernieuwd. Hierdoor waren de beginnende videogroepen sterk van importeurs afhankelijk. De lijn Meatball-Kijkhuis-*World Wide Video Festival* richting Sony is heel vruchtbaar gebleken. Zo werd voor het eerste *World Wide Video Festival* bijna alle apparatuur door Sony geleverd. De relatie tussen MonteVideo en Sony was zo mogelijk nog hechter doordat de fabrikant via Rob Geel indirect in het bestuur vertegenwoordigd was. Geel kende Coëlho al uit zijn Eindhovense tijd. De persoonlijke relatie en de belangstelling van Geel voor beeldende kunst blijken van doorslaggevend belang te zijn geweest voor de bloei van de instellingen. Sony is geen filantropische instelling en koos voor een zakelijke benadering. Er moesten afspraken worden gemaakt over de gefaseerde aankoop van de in bruikleen geleverde apparatuur. Dat maakte bij voorbeeld dat de relatie met Time Based Arts, waar kunstenaars in het bestuur zaten, aanmerkelijk stroever was, al is Time Based Arts ook wel door Sony geholpen.
Aan een van de grootste problemen, de toegang van kunstenaars tot de NOS en de videofaciliteiten van universiteiten, kon ook Sony niets doen, al is er wel incidenteel bemiddeld. Sony probeerde steun te geven aan een stroming die wellicht in de toekomst gevolgen kon hebben voor meer zakelijke toepassingen. Tegelijkertijd hadden de bemoeienissen van Sony met de culturele sector gevolgen voor het gebruik van video door de lokale televisie, jonge onderzoekers, en in het vormingswerk (waarvoor enige tijd door Sony ondersteunde cursussen werden gegeven in Bergen). Die twee activiteiten, het steunen van kunstenaars en het steunen van het sociale gebruik van video, stonden niet los van elkaar. Beide zorgden ervoor dat Sony later ruimschoots kon opereren op de onderwijsmarkt en op de sterk groeiende markt voor commerciële video's ten behoeve van voorlichting en reclame. De Sony-apparatuur die bestemd was voor experimenten, stond permanent ter beschikking van kunstenaars. Zij moesten er gezamenlijk voor zorgen dat men zich aan een strak

tijdschema hield, want een uitloop bij de een zorgde voor vertraging bij de ander. Tussen 1978 en 1980 is er het meest gebruik gemaakt van deze mogelijkheid. Daarna werden de studiofaciliteiten bij andere instellingen, commercieel en niet-commercieel (MonteVideo), steeds verder uitgebreid. Rond 1987 vond Sony dat het langzamerhand genoeg was. De videokunst had een eigen plaats verworven, MonteVideo ging als drie bedrijven verder, en bovendien zag men andere markten opkomen voor bij voorbeeld de beeldanimatie. Die verandering van de belangstelling blijkt ook uit de instelling van de *Sony Video Award* in 1981. Men stelde vast dat er geen ontmoetingsplaats was voor programmamakers binnen universiteiten, hogescholen en laboratoria. Men wilde ze de gelegenheid geven elkaar – en hen – op de hoogte te stellen van nieuwe ontwikkelingen. De instelling van een prijs voor video's uit deze hoek was de kers op de taart. Inmiddels overweegt men de uitgangspunten bij te stellen en ook de reguliere televisie, zoals Teleac, te vragen mee te doen aan de competitie, omdat de kwaliteit van de programma's tegenwoordig nauwelijks meer verschilt.

Kunstenaars met produktieplannen bleven overigens in alle gevallen afhankelijk van individuele subsidies. Die werden van 1972 tot 1984 verstrekt door de Adviescommissie voor de Toekenning van Stipendia en Reis- en Verblijftoelagen aan Beeldend Kunstenaars en Beoefenaars van Bouwkunst, en – na de afschaffing van de BKR in 1984 – door de Adviescommissie voor de Toekenning van Individuele Subsidies aan Beeldend Kunstenaars, Vormgevers en Architecten. Beide commissies ressorteerden rechtstreeks onder het ministerie van CRM / WVC. In 1988 werd deze advisering verzelfstandigd door de instelling van het Fonds voor de Beeldende Kunst en Bouwkunst. Het is vrij moeilijk om zicht te krijgen op de omvang van afzonderlijke subsidies voor videokunst, omdat die meestal niet als zodanig zijn omschreven. Ook zijn bij de aanvragen zelden bedragen vermeld. Daarbij hebben kunstenaars niet de neiging om ministeriële correspondentie te bewaren en wil de landelijke overheid geen financiële gegevens verstrekken over individuen. Om echt duidelijkheid te krijgen in deze materie zou een enquête gehouden moeten worden onder alle kunstenaars die met video hebben gewerkt. Dat was in de context van dit onderzoek ondoenlijk. Er kan echter wel een beeld geschetst worden op grond van een paar gesprekken met kunstenaars, de jaarverslagen van de opeenvolgende commissies en de omvang van subsidies die toegekend zijn door de gemeente Amsterdam, als gemeente met het hoogste percentage kunstenaars.



*Wonder Product Johnny* - videoinstallatie 1986.
Uitnodiging voor een presentatie van Time Based Arts, Amsterdam juni 1986.

Videokunst is relatief goedkoper dan film, de apparatuur vergt de grootste investering. Het is een uiting van de onwennigheid waarmee het nieuwe medium werd benaderd, dat kunstenaars die apparatuur aanschaften van hun stipendium werden bestraft door ze enkele jaren van financiële ondersteuning uit te sluiten (zoals Michel Cardena overkwam). De individuele subsidies kunnen verdeeld worden in startstipendia, werkbeurzen, projectsubsidies en reisbeurzen. In 1981 werden van 117 aanvragen in totaal vijfenveertig aanvragen voor een stipendium gehonoreerd en negentien reisbeurzen van achtenzeventig aanvragen. Het maximum stipendiumbedrag bedroeg *f* 15.000,-. Voor zover uit de namen van de kunstenaars valt op te maken, kregen in 1981 twee videokunstenaars een stipendium en twee een reisbeurs. In 1984 is dat meer (maar de BKR was opgeheven en video manifesteerde zich duidelijker): van de honderd positief beoordeelde aanvragers, krijgen zes videokunstenaars een startstipendium, en twee (van de twaalf) een projectsubsidie. In het jaar daarop, 1985, krijgen er twee (van de positieve tweeënzestig) een startstipendium, één een werkbeurs, één een projectsubsidie en één een reisbeurs. In 1987 krijgen er drie een werkbeurs, vier een presentatiesubsidie en één een projectsubsidie. In dit laatste geval kunnen de cijfers niet gerelateerd worden aan de totalen door de verwarring die de lay-out van het jaarverslag met zich meebrengt, een probleem dat

zich meer voordoet bij de verslagen van BK-subsidies. In 1989 verandert dit beeld niet significant. Van de 151 positief beoordeelde aanvragen krijgen vier videokunstenaars een werkbeurs, één (van de tien) een reisbeurs, twee (van de negenenvijftig) een presentatiesubsidie en drie (van de 109) een startstipendium. Ter vergelijking: in deze jaren ontvingen videokunstenaars ook subsidies uit het videobudget van het Amsterdamse Fonds voor de Kunst. In 1985 drie, in 1986 vijf, in 1987 zes, in 1988 zes, in 1989 dertien en in 1990 tien.

We kunnen concluderen dat het aandeel van videokunst in de landelijke individuele subsidies de laatste tien jaar rond de 3,5 procent ligt. We spreken over absolute getallen, want het is niet duidelijk hoeveel geld hiermee gemoeid is. Het lijkt erop dat het videoaandeel in de individuele subsidies afneemt. De indruk ontstaat dat er de laatste jaren minder 'zuivere' videokunstenaars bijkomen en dat anderen naar nieuwe uitdrukkingsvormen zoeken en geavanceerdere apparatuur gebruiken. Een harde kern (Hooykaas & Stansfield) blijft echter op de ingeslagen weg doorgaan. Dat maakt hun positie binnen de beoordelingsrondes steeds moeilijker vanwege de nadruk die het ministerie legt op de noodzaak tot vernieuwing. Het lijkt erop dat het maken van vooral autonome videowerken, die het moeilijkst museaal te exposeren zijn, als een stadium wordt gezien in de ontwikkeling van een individuele kunstenaar. Met andere woorden: video beschouwt men als een van de middelen waarvan men zich kan bedienen naast vele andere en niet als autonome beeldende discipline[29], zoals film. Dit valt ook op te maken uit de beslissing van het Amsterdamse Fonds voor de Kunst het aparte videobudget met ingang van 1991 op te heffen en terug te sluizen naar Beeldende Kunst. De vergrote druk die de laatste jaren op dit budget merkbaar was, doet vermoeden dat het Fonds voor de Beeldende Kunst en Bouwkunst strengere maatstaven hanteert dan voorheen, zodat kunstenaars uitwegen hebben gezocht bij de gemeente. Ook dat wordt nu moeilijker.

Met uitzondering van het Lijnbaancentrum, waren alle andere instellingen die zich met video bezighielden het resultaat van particulier initiatief. Wellicht werd dit veroorzaakt door het specifieke gebruik dat er in het begin van de videoapparatuur werd gemaakt. Video werd ingezet als middel om te komen tot sociale actie. Niet door individuen, maar – naar de geest van de tijd – door collectieven. Het is hier niet de plaats om verklaringen te geven voor de plaats van collectieven binnen de beeldende kunst aan het begin van de jaren zeventig. Wel kan vastgesteld worden dat de groep (en daaruit voortvloeiend: de instelling) een be-

langrijke vorm is waarbinnen video werd gebruikt. Als actiemiddel, als mogelijkheid tot registratie van maatschappelijke processen, maar ook, zeker wanneer het ik-tijdperk zich verder ontwikkelt (in relatie tot 'de groep' klinkt het paradoxaler dan het was), als mogelijkheid om het te gebruiken bij performances. Met die groepsgebondenheid bleken subsidiegevers die gewend waren aan individuele subsidiënten moeilijk uit de voeten te kunnen.

Over de eerste produkties van het Lijnbaancentrum schreven we al. Het waren voornamelijk kunstenaarsportretten en registraties van tentoonstellingen. Later kwamen daar meer maatschappelijke onderwerpen bij. Meatball, voortgekomen uit het Lijnbaancentrum door de mogelijkheid om apparatuur bij ze te huren, had direct al een meer maatschappelijk georiënteerde benadering. Datzelfde geldt voor Open Studio, waar Lily van den Bergh, als actief partijlid van de CPN, video gebruikte als actiemiddel. Alleen Videoheads, voortgekomen uit de Melkweg, een van de legendarische jeugdcentra uit de jaren zestig, onderscheidt zich in deze opsomming doordat zich daar de eerste kunstenaars vervoegden die met video wilden werken. Videoheads was meer een workshop, een produktiebedrijf, en zeker geen galerie die later ontstaat en ironisch The Bank wordt genoemd. The Bank ontvangt subsidie van het ministerie van WVC, die echter in 1983 wordt beëindigd vanwege financieel wanbeleid. Bestuursleden werden persoonlijk aansprakelijk gesteld voor een in 1981 opgelopen tekort van *f* 51.271,-. In datzelfde jaar werd echter de topproduktie bereikt van 130 tapes, waaronder veel registraties van dans en toneel, maar ook werk uit de 'eigen' stal: Daniel Brun, Christiaan Bastiaans, Michael Gibbs en Titus Muizelaar.[30] Na een laatste subsidie van *f* 98.800,- in 1983 valt voor Videoheads/The Bank het doek. Dit is in Amsterdam meer gebeurd. Ook de lokale omroep Bijlmer en de Bijlmer Audiovisuele Dienstverlening, waar video werd ingezet bij sociale acties, gingen failliet (in 1978 en 1979) door financieel wanbeheer. Hierbij moet echter wel bedacht worden dat de initiatiefnemers, net als Open Studio, door de gemeente Amsterdam steeds aan het lijntje zijn gehouden met de beloofde komst van een Amsterdams Audiovisueel Centrum. Om die reden heeft geen enkele instelling zich kunnen ontplooien en moest steeds met overlevingsbudgetten worden gewerkt.

Doordat video met een maatschappelijke achtergrond in het culturele veld werd geïntroduceerd, heeft het een extra barrière ontmoet bij subsidiegevers. Het zwalken tussen de diverse overheidsafdelingen (Onderwijs, Volksontwikkeling, Jeugdzaken, Kunstzaken) werd daarmee bevorderd. De contouren voor dit steekspel waren derhalve al grofweg

geschetst toen zich binnen deze ontwikkeling nieuwe groepen manifesteerden: De Appel (1976), MonteVideo (1978) en Time Based Arts (1983) die zich, nadrukkelijker dan de videogroepen daarvoor, met artistieke videoproduktie gingen bezighouden. Zo produceerde De Appel in 1981 drie tapes, met de bedoeling ze er zo professioneel te laten uitzien dat ze door de televisie uitgezonden konden worden. Want de gebrekkige kwaliteit van de tape was steeds het grote argument van Hilversum om de nieuwe videokunst niet uit te zenden. Dat gebeurde dus wel met *Test Tube* van General Idea, *Somos Libres* van Cardena en *The Link* van Raul Marroquin, de laatste echter alleen op de Amsterdamse kabel. Waar De Appel nog gebruik maakte van allerlei universiteits- en omroepfaciliteiten, werkte men bij MonteVideo 'in huis' met de apparatuur die door Sony ter beschikking was gesteld. De videokunstenaars die bij Time Based Arts waren aangesloten werkten voor het merendeel met andere, meer commerciële of, zoals ze het zelf noemen, professionele studio's.[31]

## MonteVideo

MonteVideo werd in 1978 opgericht door René Coëlho, ex-Vara-medewerker, die in hetzelfde jaar docent werd aan de AKI in Enschede. Coëlho had op de Haagse Vrije Academie les gehad van Livinus van de Bundt, de videopionier avant la lettre, en dat inspireerde hem tot zijn latere videoactiviteiten. In het begin was MonteVideo een *video-gallery* voor presentatie en documentatie, maar daarnaast een atelier, waar kunstenaars-leden gebruik konden maken van de apparatuur. In 1981 zijn er bij MonteVideo al 250 videokunst tapes te huur. Door het uitblijven van subsidie is MonteVideo gedwongen in 1983 met discotheek Mazzo samen te werken, maar aan het eind van dat jaar krijgt men eindelijk subsidie van de gemeente, het rijk en het Prins Bernhard Fonds. In december 1983 wordt een fraaie behuizing aan het IJ in Amsterdam-Noord betrokken. Op de opening zegt Pierre Jansen: 'Op de kille wind van de bezuinigingen is mee komen waaien de zure regen van een nieuwe schamperheid over kunst.'[32] Hij doelt hiermee op het steeds slechter wordende klimaat voor experiment en vernieuwing en het accent op topkunst van de minister van WVC. Toch krijgt MonteVideo in 1985 een flinke ontwikkelingssubsidie van *f* 396.800,-, waarbij wordt gemeld dat die drie jaar zal worden gecontinueerd. WVC legt daarmee een advies van de Raad voor de Kunst naast zich neer. Er komen wekelijkse kijkavonden, maar nog belangrijker is misschien de technische innnovatie. MonteVideo krijgt de beschikking over een Torch-computer, kunstenaars kunnen daar tegen betaling gebruik

van maken. Twee jaar lang is er in de ruimten aan het IJ wekelijks een zeer gevarieerd programma aan videokunst te zien, zowel Nederlandse als buitenlandse videokunstenaars leveren daar in een gelijke verhouding een bijdrage. Er zijn ook enkele experimentele films in het programma opgenomen, waardoor MonteVideo zich onderscheidt van bij voorbeeld Time Based Arts. In 1985 zijn bij voorbeeld *So is this* van Michael Snow en *Ulissis* van Werner Nekes te zien. In het programma van het *Zomerfestijn 1986* doen zowel Time Based Arts als MonteVideo druk mee.
MonteVideo ontwikkelt zich tot een mediawerkplaats, waar – mede door enkele gunstige subsidies – flink veel apparatuur kon worden aangeschaft. Die vruchtbare situatie verandert radicaal als de Raad voor de Kunst in het beruchte 2 mei-advies van 1986 plotseling vaststelt dat alleen Time Based Arts gesubsidieerd dient te worden en alle produktiefaciliteiten worden ingetrokken, omdat kunstenaars net zo goed naar commerciële instellingen kunnen gaan. Daarmee wordt het standpunt van Time Based Arts en de Vereniging van Videokunstenaars gehonoreerd.

MonteVideo krijgt nog een jaar afbouwsubsidie, maar moet eind december wel noodgedwongen verhuizen. Men wil van de onzekerheid af en verhuist de gehele technische outillage naar het pand aan het Singel in Amsterdam waar MonteVideo ooit begon. De produktie-en distributiefaciliteiten worden voortgezet en kunstenaars worden geholpen op freelance basis. In de Galerie voor Mediakunst, op de begane grond van dit pand, blijft men videokunst presenteren. Volgens een persbericht van 9 december 1986 wil men zo gaan werken dat de structurele subsidie van WVC niet langer nodig zal zijn en dat is gelukt naar blijkt uit een forum in het Haags Gemeentemuseum in 1990. Overigens niet zonder een scheiding der geesten. Medewerkers Maarten Noyons en Niko Paape beginnen hun eigen produktiebedrijf, in eerste instantie op het gebied van de interactieve beeldplaat, Media Art Development, opnieuw gesteund door Sony. Die opdeling is er de reden van dat MonteVideo van WVC geen verdere overlevingssubsidie krijgt. Dat heeft ook inhoudelijke redenen. Maarten Noyons vertelde in NRC Handelsblad van 2 maart 1987 dat 'over de hele linie merkbaar was dat de mediakunst zich steeds meer ontwikkelde in de richting van integratie van nieuwe technologieën. De belangstelling van kunstenaars voor video liep terug, er was sprake van een malaise van de tape-vertoning en men ging weer schilderen.' Coëlho stelde hier, ook in de NRC, tegenover: 'In nieuwe technieken ben ik zeer geïnteresseerd, maar niet als dat ten koste gaat van videokunst.' Een

groot probleem was de liquiditeit aan het eind van 1986, als gevolg van een gebrekkige boekhouding. Er was anderhalve ton schuld. Dat probleem werd opgelost door contracten met onderwijsinstellingen, een garantiesubsidie van een ton van WVC en de gemeente Amsterdam samen. Men was terug bij af maar niet meer afhankelijk van Den Haag. MonteVideo gaat zich vanaf dat moment specialiseren in kunstvormen waarbij video en aanverwante technologieën als zelfstandig beeldend medium worden gebruikt. Dat betekent een verbreding van het werkterrein, want men richt zich niet meer uitsluitend op de beeldende kunst. Media Art Development werkt onder andere mee aan de tv-produktie *Dante* van Peter Greenaway. In september 1987 wordt de galerie van MonteVideo omgedoopt in de René Coëlho-galerie. De eerste expositie laat werk zien van Nan Hoover. Alhoewel Coëlho inmiddels zeer afwijzend komt te staan tegenover overheidssubsidie vanwege de gecreëerde afhankelijkheid, krijgt hij in 1989 toch weer meerjarige (!) overheidssteun voor een samenwerkingsproject met de stichting Steim (Studio voor Electro-Instrumentale Muziek), 'een logisch gevolg van het feit dat binnen de disciplines van beide instituten in toenemende mate gebruik wordt gemaakt van hetzelfde digitale instrumentarium'.[33] Het eerste grote project was de ontwikkeling van de 'gerobotiseerde camera voor theatraal gebruik' door Woody en Steina Vasulka. Bovendien wordt in 1989 door Steim en MonteVideo een overeenkomst gesloten om van elkaars apparatuur gebruik te maken op basis van een rekening-courant.

## Distributie

Het vertonen van videowerk, was – zeker in het begin vanwege de performance-achtergrond, en de noodzaak van het live-element – een zaak van galeries en later van musea. Maar naarmate videokunst zich steeds meer als 'autonoom' kunstwerk ontpopte, en tapes vertoond konden worden zonder dat de aanwezigheid van de maker noodzakelijk was, werd de mogelijkheid geopend tot distributie van tapes. Met de sociale video's gebeurde dat uiteraard al eerder omdat het live- en performance-element daarin geen rol speelde. Die videovorm had daarom onderdak gevonden bij het Vrije Circuit, een initiatief van filmers en studenten, waar ook films werden gedistribueerd die buiten het officiële (=commerciële) circuit werden vertoond in filmhuizen en andere niet-reguliere vertoningsplaatsen. Pas met de opkomst van instellingen waar videokunst vertoond kon worden, zoals MonteVideo en Time Based Arts, werd de noodzaak van het opzetten van distributiemogelijkheden ge-

voeld. Alleen het Kijkhuis had door de distributie van opgenomen televisieprogramma's daar al meer ervaring mee.
Dat het Vrije Circuit geen aansluiting voelde bij wat er in de videokunst gebeurde, blijkt wel uit hun nota uit 1981 *10 jaar video*. Daarin prijst men vooral het gemak van video aan en worden de toepassingsmogelijkheden opgesomd: informatie, discussie en werving. In de nota stelt men vast dat vertoning van videobanden op bepaalde plaatsen als effect heeft dat anderen geïnteresseerd raken in het onderwerp van de videoproduktie.
De wereld van de videokunst is een andere. Neem Mediamatic, dat in 1983 in Groningen van start ging. Ze presenteerden vier programma's met internationale videokunst in het Grand Theatre, puttend uit de videotheek van het Instituut voor Kunstgeschiedenis. Ook daar komt geen audiovisueel centrum van de grond, maar wel een samenwerking met de Artotheek, waar in 1983 *Ooghoogte* wordt georganiseerd. Men koos voor de stichtingsvorm om iets te doen aan de leemte op videogebied in Noord-Nederland. Het doel omschreef men aldus: 'Het bevorderen van de toegankelijkheid van mediakunst en het bevorderen van de produktie van mediakunst.'[34] Er is geen sprake van onderwerpen waarover gediscussieerd kan worden. Wel van mogelijke uitleg, we zagen het vaker. Daarvoor wordt dan ook een tijdschrift uitgegeven. Vanaf 1984 doet Mediamatic mee met het Videocircuit, dat in 1984 door Time Based Arts en MonteVideo wordt gestart. Het bezoekersaantal schommelt tussen de vijfentwintig en veertig. Zulke getallen zie je bij de meeste voorstellingen die in het kader van het Videocircuit worden georganiseerd. Het Videocircuit functioneert totdat de subsidiekwestie gaat spelen in 1986. Er hebben dus slechts twee jaar regelmatig actuele videotapes in Nederland gecirculeerd buiten de officiële vertoningen binnen musea-tentoonstellingen.

Om de distributie ervan te bevorderen, publiceerden zowel MonteVideo als Time Based Arts en het Kijkhuis een distributiecatalogus en samen werkten ze mee aan de distributiecatalogus die in 1984 werd uitgegeven door Openbaar Kunstbezit. Een supplement is nooit meer verschenen, maar het geeft een overzicht van de hoeveelheid tapes die er in de bloeiperiode van de videokunst beschikbaar waren. In de catalogus zijn opgenomen: registraties, videokunst, video-installaties en films van beeldende kunstenaars. Openbaar Kunstbezit neemt tien distributeurs op en vier instellingen waar tapes bekeken kunnen worden. Daarnaast beschikken tien musea over videobanden. In totaal werden in deze catalogus ruim 1200 banden geregistreerd. Of deze registratie effect heeft

gehad is niet bekend. De persoonlijke bemoeienis van de distributeurs/instellingen zal zeker eerder de doorslag hebben gegeven bij het bevorderen van de uitlening. Zeker is wel dat kunstenaars en publiek ongelukkig waren met de manier waarop video werd gepresenteerd. Beatrijs Ritsema bij voorbeeld, noemt in het *NRC Handelsblad* van 10 september 1987 video 'een aaneenrijging van beelden zonder duidelijk drama. Niet de spanningsboog van film en niet de ingetogenheid van een schilderij. (...) Videokunst is tot eeuwige avant-garde gedoemd.' Ze kan geen enkele reden bedenken om met twintig anderen buitenshuis naar televisie te gaan kijken. Het belangrijkste bezwaar is de vertoningsplaats. Rob Perrée beschrijft het in *de Volkskrant* van 22 april 1988 nog anders: 'Videokunst bevindt zich tussen de wal van het museum en de sloot van de huiskamer.' Anneke Oele, conservator van het Arnhems Gemeentemuseum, die dan net Lydia Schouten, Roos Theuws, Marie-Jo Lafontaine en Sixma & Vijselaar heeft gepresenteerd in de koepel van het museum, stelt voor: 'Je moet video uit de televisiesfeer halen. De installatie van Roos Theuws is zeer architectonisch, er staat een ruit voor, maar iedereen gaat daar tegenaan staan en kijkt naar het scherm, de monitor heeft een dwingend karakter.'[35]
Afgezien van de geconditioneerdheid van de kijker, is er ook iets mis met de vertoningen zelf, wil Perrée wel toegeven: 'Altijd maar video tonen op festivals of in obscure zaaltjes is een slechte zaak. Je vraagt je af of zo'n festival wel de goede vorm is.'[36] Er gaat een antireclame van uit, van zulke presentaties, en dat is een van de redenen dat er vanaf 1986 serieus naar andere mogelijkheden voor distributie en vertoning wordt gezocht, waarbij de installatie, de meest monumentale vorm, aan het museum en de galerie wordt gelaten. De eerste mogelijkheid is de meest voor de hand liggende: de kabel. Er waren al incidentele experimenten geweest, maar de vertoningen komen goed op gang wanneer er een Kunstkanaal ontstaat en het Haagse Kijkhuis in 1987 zelfs zijn eigen videoprogramma de kabel doorstuurt via Videoline. Een andere mogelijkheid voor distributie is de verhuur van banden door artotheken.

Al eerder hadden videokunstenaars de mogelijkheden van televisie onderzocht. Openbaar Kunstbezit liet in 1971 vier programma's uitzenden, en de eerste lokale netten werden her en der gebruikt, vooral door Raul Marroquin, met ambitieuze projecten als *The Link* en *The world's first TV-convention*. In 1986 gebruikt Daniel Brun de Amsterdamse kabel voor een één uur durend programma over de nieuwe technische ontwikkelingen door kunstenaars en een debat over kunst, technologie en video in

*Shadow Pictures. From the museum of memory.* Videoinstallatie van Madelon Hooykaas en Elsa Stanfield. Uitnodiging voor een presentatie van Time Based Arts, Amsterdam maart 1986.

Studio K, Amsterdam (*The Box*). Ook binnen de omroep werd gesleuteld aan het medium, zoals bij voorbeeld Wim T. Schippers en Jaap Drupsteen bij de VPRO demonstreerden, en later duidelijk werd in experimentele programma's als *BGTV*, *Tape TV*, *Het Lab* en *Neon*. Een losstaand experiment is het produceren van tien *stationcalls* door kunstenaars in het kader van de tentoonstelling *Kunst voor TV* in het Amsterdamse Stedelijk Museum in 1987. En verder dienen zich stedelijke televisiepiraten aan die banden hebben met de kraakbeweging, zoals de Vrije Keizer, PKP-TV en Rabotnik TV, waar ook kunstenaars als Peter van de Klashorst en Gerald van der Kaap aan meewerken. De meeste van hen komen van de Amsterdamse Rietveld Academie, waar een sterke audiovisuele afdeling het dwarse gebruik van televisie bevordert.
Een meer reguliere variant van het gebruik van de kabel voor beeldende kunst gaat in Rotterdam en Den Haag van start, na een proefuitzending met kunstvideo via lokale netten in Zuid-Holland (*Golfbreker*, 1984). Het Kunstkanaal verzorgt in 1988 een twintigtal proefprogramma's, uitgezonden door Lokatel en de Omroep Rotterdam. De wekelijkse uitzendingen worden gevuld met een soort kunstjournaal, waarin eigen interviews worden afgewisseld met bestaand materiaal. Omdat de produktiekosten zo hoog zijn, en videokunstenaars langzamerhand in gaan zien dat de distributie en vertoning via instellingen moeizaam verloopt, staan

de eerste videokunstenaars hun werk af aan de kabel, ook al zijn er nog veel bedenkingen. Kwesties als auteursrecht, bij voorbeeld, zijn nauwelijks geregeld. Als er al betaald wordt, is dat een fractie van de produktiekosten. Vertoning via de kabel, via een Kunstkanaal dat zelf weer gesubsidieerd wordt, is derhalve geen extra bron van inkomsten, maar het betekent wel publieke belangstelling. Het programma trekt al snel 10.000 kijkers. Daarvoor zou een tape 250 keer moeten worden uitgeleend. Een utopie. Kunstkanaal volgt het kunstaanbod in de regio, videokunst wordt daarom zeer incidenteel vertoond. In 1988 hebben slechts vier programmaonderdelen een relatie met videokunst. In 1990 is het aandeel videokunst in de Rotterdamse uitzendingen gestegen tot negen programmaonderdelen. Een met Zuid-Holland vergelijkbaar initiatief doet zich in Amsterdam voor. In 1987 wordt daar de Stichting Culturele Hoofdstadzender actief, die in 1988 wordt voortgezet in Amsterdam C en Groningen C. Dat gaat niet vanzelf. Een ad hoc-commissie die over de subsidieaanvraag van *f* 200.000,- moet oordelen, verzet zich tegen het reproduktieve karakter van deze variant op het Britse Arts Channel. Men ziet meer in Rabotnik maar die krijgt al subsidie. In eerste instantie wordt daarom negatief beslist, want 'er is geen sprake van een kunstprodukt of van een initiatief dat direct aan de kunstproduktie ten goede komt. Er zijn twijfels over de kwaliteit en de samenhang van de programmering. De gelden voor kunstspreiding worden tot dat moment aangewend voor vele initiatieven in de verschillende Amsterdamse buurten; de aanwending voor een kabelinitiatief betekent een forse verandering van de doelstelling.'[37] Toch wordt Amsterdam C gerealiseerd, maar om de positie te verstevigen, ligt een fusie met Zuid-Holland voor de hand. Die kwam in 1989 tot stand. In 1990 werd Hilversum C aan de lijst toegevoegd. De leiding van de programma's is handen van Linda Bouws en Ruud Backx (ex-'t Hoogt, ex-VPRO). Voor iedere stad wordt een eigen programma samengesteld, afhankelijk van het culturele aanbod. Er wordt meestal gewerkt met bestaand materiaal. Juist in deze programma's is de laatste jaren een schommelende belangstelling en soms enige groei van het videokunstaanbod waameembaar. In Groningen werden in 1988 elf videowerken vertoond, in 1989 negen, en in 1990 dertien. In Amsterdam zien we in 1987 negen keer video- en televisiekunst. Dat loopt in 1988 op naar zesendertig, het vertonen van eindexamenwerk van kunsthogescholen vormt daarbij een klein aandeel. In 1989 zien we drieëntwintig videowerken, en in 1990 zijn er zestien uitgezonden. Hiermee heeft videokunst inmiddels een groter publiek bereikt dan via de instellingen-distributie werd gerealiseerd. Het lijkt het lot van videokunst dat

het volledig ontdaan van een beeldende-kunstcontext, losgemaakt van de auteur, anoniem wordt bekeken door een geïsoleerde kijker. Een andere ontwikkeling sluit daarbij aan.

## Uitleen

In 1988 wordt onder de uitdagende titel *Nederland 4* in het Delftse museum Het Prinsenhof een tentoonstelling georganiseerd om videokunst te presenteren aan artotheken, op initiatief van de Culturele Raad Zuid-Holland en in samenwerking met de Vereniging van Videokunstenaars. Er wordt krachtige taal gebruikt om zowel videokunstenaars als publiek wakker te schudden: 'Het woord medium is in de hele videoproblematiek een sleutelbegrip. Het betekent gewoon middel, maar het heeft in de omgang een haast metafysische betekenis gekregen, zoals ook het geval is bij spiritistische bijeenkomsten. Een vergelijkbaar soort sektarisme lijkt er het gevolg van. Het heeft er soms de schijn van, dat de videokunstenaars zich het prettigst voelen in de beslotenheid van de eigen sekte en anderzijds kijkt de (kunst)wereld nog steeds wat vreemd aan tegen de vermeende tovenarij, die daar bedreven wordt. Een middel veronderstelt een doel. Dat doel is voor alle kunst hetzelfde: het produceren van op zich misschien zinloze beelden, die door rangschikking en transformatie betekenis krijgen als kunst. Of die beelden nu in olieverf of gewapend beton zijn uitgeveord, of het beeld stilstaat of beweegt, maakt ten aanzien van dat basisgegeven niet uit.'[38]

Op deze avantgardistische kunstbeurs worden 265 videotapes van negentig kunstenaars geëxposeerd. In 1989 wordt daar een nieuwe reeks aan toegevoegd, die in het Kijkhuis wordt geëxposeerd tijdens het *World Wide Video Festival:* drieëndertig nieuwe videowerken van zesentwintig kunstenaars.

De acceptatie verloopt aarzelend. Rotterdam loopt voorop door in 1990 een selectie uit dit aanbod in de catalogus *De Collectie* aan te bieden aan de Rotterdamse bevolking, die de tapes voor *f* 5,- per stuk kan lenen. Rob Perrée, de auteur van *Into video art* – de eerste studie over Nederlandse videokunst – probeert in de catalogus nog iets opwekkends te zeggen: 'Dat die vroege werken vaak het stempel "vervelend" krijgen, is niet terecht. Ze zijn niet vervelend. Ze wijken alleen af van de beelden die de kijker gewend is via de beeldbuis te consumeren.' En hij heeft ook nog wel een verklaring voor het isolement van video: daar werkt ze zelf aan mee door zich te presenteren via festivals 'die georganiseerd worden in gebouwen die gelieerd zijn aan de film of in instituten die

zich uitsluitend bezighouden met de elektronische media. Dat impliceert dat ze opereert (...) in de marge van de beeldende kunst of erbuiten.' Of het effect heeft, moet blijken. Uitleenresultaten zijn nog niet bekend.

Na de sluiting van MonteVideo als grootschalig mediacentrum in Amsterdam-Noord, werden de activiteiten voortgezet in het woonhuis van oprichter René Coëlho. Naast produktie en een beperkte galerieactiviteit, hield Coëlho zich vanaf dat moment vooral bezig met de distributie van Nederlands videowerk in het buitenland en het organiseren van overzichtstentoonstellingen. Hoogtepunt daarbinnen is de presentatie, in opdracht van de Rijksdienst Beeldende Kunst, van *Imago, Fin de siècle in Dutch Contemporary Art* tijdens de Amsterdamse KunstRai in juni 1990. Deze tentoonstelling zal tot 1994 in zeven landen te zien zijn (Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië, België, Verenigde Staten, Japan, Sovjetunie). Ze bevat dertien werken, waarvan de meeste zeer recent zijn gerealiseerd. Naar aanleiding van *Nederland 4* zijn er door MonteVideo in 1989 veertig videotapes van tien kunstenaars verkocht aan artotheken. Verder werd in 1989 een bekroonde expositie georganiseerd in Maccagno in Italië met Nederlandse videokunst. Een belangrijke promotie van videokunst wordt verzorgd door de Rijksdienst Beeldende Kunst, die een aantal intemationale videopresentaties heeft samengesteld, voor de Biënnale van Parijs, Venetië en het Holland Festival in Athene. Naast Imago was de belangrijkste presentatie Image on the run (samengesteld door Rob Perrée) met werk van zeventien kunstenaars.

## Presentatie

De presentatie van video heeft niet erg gereguleerd plaatsgevonden. Video kon tenslotte 'overal' en in relatie tot vele disciplines vertoond worden: met muziek, toneel, dans en opera. Ritsaert ten Cate heeft in Mickery sinds 1971 veel voorbeelden laten zien van *mixed-media*, zoals het al snel ging heten. Daarnaast viel de opkomst van video samen met het ontstaan van kunstenaarsinitiatieven. Bovendien werden er allerlei 'nieuwe' mogelijkheden voor presentatie ontdekt in jongerencentra. Tenslotte zijn er nogal wat video's vertoond in disco's, die soms speciaal op audiovisuele presentaties waren ingericht zoals de Mazzo in Amsterdam. Daarom is nauwelijks een totaalbeeld te schetsen van de mate en de omvang waarin videotapes en installaties in Nederland de afgelopen twintig jaar zijn gepresenteerd. Wel is duidelijk dat een aantal grote

tentoonstellingen van belang is geweest voor de acceptatie en de verbreiding van het nieuwe medium. In de eerste plaats natuurlijk *Sonsbeek buiten de perken* (1971), waar ook geproduceerd kon worden. Dan volgt in 1977 een grote overzichtstentoonstelling van het werk van Nam June Paik (1946-1976) in hetzelfde museum, waarin video ruim vertegenwoordigd is, plus een performance van Raul Marroquin getiteld *Superb*man.* In datzelfde jaar, 1977, besteedt het Maastrichtse Bonnefantenmuseum aandacht aan videokunst, waarbij het museum eerst nog voorzichtig opereert. De *Video en Film Manifestatie. Kijken en Doen* herbergt, net als Sonsbeek, een videostudio, waar kunstenaars mogen werken met de (Sony) apparatuur. Opvallend echter is dat ook scholen en andere educatieve instellingen langs mogen komen om een videoband te maken rond de thema's 'museum' en 'verzamelen'. Ze kunnen zelf een tape maken met als vooruitstrevend motto: 'Al doende zullen we de taal van het beeld en het geluid beter leren hanteren en verstaan. Misschien opent de videorecorder de weg naar een andere kijkinstelling waarbij degene voor de beeldbuis geen voyeur, maar een echte kijker is.' Er wordt gepleit voor een beter museumbeleid op videogebied, waarbij als belangrijkste bezwaar niet geldt dat video om een speciale kijkhouding vraagt – waar later zo op gehamerd wordt – maar dat 'video het jonge broertje is van televisie, en dus ook een medium'.[39] Dat wordt onderkend door Alexander van Grevenstein, die vaststelt: 'Videokunst duidt allereerst op het gebruik van een medium, en niet op een kunststroming,' wat de latere discussies over de drager al aanroert. Het meest opvallend, omdat het later nergens meer zal worden gebruikt, is de nadruk op de geschiedenis van Benjamins *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn techniese reproduceerbaarheid* dat drie jaar daarvoor in vertaling bij de SUN verscheen. Daarnaast werden er in het Maastrichtse Bonnefantenmuseum Nederlandse (tweeëndertig, 719 min.), Belgische (drieëntwintig, 410 min.), Britse (tweeëntwintig, 217 min.), Franse (eenentwintig, 710 min.) en Amerikaanse (zeventien, 580 min.) videotapes vertoond. Het totaal aantal minuten moet hier aangeven hoe groot de tentoonstelling was en hoeveel er opeens van de bezoekers werd geëist. Daarmee heeft het Bonnefantenmuseum de eerste en tot nu toe grootste videotentoonstelling georganiseerd.

In 1982 liet het eerste *World Wide Video Festival* zien hoe groot en gevarieerd de videoproduktie inmiddels was. De grootste manifestatie vindt in 1984 plaats, wanneer *The Luminous Image* in het Stedelijk Museum de video-installatie als belangrijkste vorm presenteert. Kunstenaars hadden vaak een speciaal voor het Stedelijk Museum ontworpen

installatie gemaakt, en verklaarden hun werk nader tijdens een forum – één van de manifestaties rond de tentoonstelling – in de Jan van Eyck Academie Maastricht.
In 1985 laten de instellingen zien dat ze naast de musea tot grote manifestaties in staat zijn, door het project *Talking Back to the Media*, waarin drieënvijftig videokunstenaars gedurende een maand in Amsterdam hun werk presenteren, naast films, foto's, posters, radioprodukties en theaterprodukties.
In 1987 werd duidelijk dat ook televisie een belangrijke ontwikkeling had doorgemaakt met de tentoonstelling *Kunst voor televisie* in het Stedelijk Museum. *Imago* in de KunstRai heeft in 1990 een afrondend karakter. De videokunst is aan een nieuwe fase toe, lijkt het wel, wat onder andere ook blijkt uit de brutale tentoonstelling *What a wonderful world*, samengesteld door de directeur van het Groninger Museum, Frans Haks, met honderden videoclips in speciale muziekpaviljoens in hetzelfde jaar.

Als men het geheel aan tentoonstellingen overziet, is duidelijk aan de hoeveelheid en de variëteit af te lezen dat de videokunst tussen de jaren 77/78 en 83/88 een bloeiperiode beleefde, ongeveer samenvallend met de activiteiten van eerst De Appel en later MonteVideo, Time Based Arts en het Kijkhuis. Het stopzetten van de subsidies zo direct koppelen aan de neergaande lijn van videopresentaties en de organisatie van belangrijke tentoonstellingen, gaat te ver, omdat ook binnen de wereld van videokunstenaars zelf gevoeld werd dat er iets mis aan het gaan was door enerzijds het isolement en, daarnaast, de ontwikkeling van individuele kunstenaars. Niettemin kunnen we niet anders dan concluderen dat het besluit uit 1986 om tot een centrale instelling te komen noch vruchtbaar heeft gewerkt op de hoeveelheid tentoonstellingen, noch op de hoeveelheid produkties van videowerken.

## Conclusies

Op 9 maart 1990 werd in het Haags Gemeentemuseum een Videosymposium gehouden, georganiseerd door het Haagse Kijkhuis, naar aanleiding van het rapport *Electronische mediakunst: archiveren, stimuleren* dat de onderzoeker en publicist Ernie Tee in 1989 schreef in opdracht van de Raad voor de Kunst. Het veld mag er zijn zegje over doen. Het heeft er geen goed woord voor over. Dat is begrijpelijk, maar dat ligt niet direct aan dat rapport. De video-instellingen zijn, zoals we al hebben beschre-

ven, particuliere initiatieven, die met moeite de jaren tachtig hebben overleefd, maar de diverse bezuinigingsronden en de besluiteloosheid van WVC en de Raad voor de Kunst niet ongeschonden hebben doorstaan. Geen van de instellingen beschikt in 1990 nog over subsidie van de landelijke overheid. Het is daarom begrijpelijk dat men niet enthousiast kan zijn over een rapport dat pleit voor een vierde instelling (die dan wellicht al het aan de anderen onthouden geld zou krijgen). Dat is elementaire psychologie, maar het is niet onbelangrijk om je dat te realiseren. Zoals we hebben geschetst wordt er door de lokale en landelijke overheden al sinds 1971 gefilosofeerd over overkoepelende audiovisuele instituten, maar er is er niet een van de grond gekomen. De veronderstelling lijkt gerechtvaardigd dat het door beleidsmakers bedenken van dit soort initiatieven geen recht doet aan de eigen dynamiek van het veld. Architectuurinstituten zijn door architecten geëntameerd, vormgevingsinstituten door vormgevers. Media-instituten zullen derhalve door mediamakers moeten worden opgebouwd. Het curieuze feit doet zich nu voor dat die instellingen al bestaan, maar steeds kennelijk net niet de vorm hebben die beleidsmakers zich hadden gedacht. De vermoeidheid en ingehouden woede over deze werkwijze beheerste de bijeenkomst op 9 maart.

Twintig jaar na de introductie wordt video op een heel andere manier gebruikt. In 1971 werd nog heel nadrukkelijk een relatie gelegd met – experimentele – film en werd video in eerste aanzet vooral gezien als mogelijkheid om performances te registreren. Daarnaast onderkende men de mogelijkheden van video om te reageren op het invloedrijke televisieaanbod. Video is van meet af aan in zeer uiteenlopende gebieden gebruikt. Het is onmogelijk om al die gebieden samen te voegen alleen vanwege het gebruik van dezelfde drager. Het zou hetzelfde zijn als een instituut oprichten voor het papier. De meeste reacties tijdens het laatste Videosymposium hadden te maken met deze problematiek. Het vertaalde zich in een discussie rond termen: videokunst, video art, mediakunst, elektronische kunst, en tenslotte, het is bedacht door René Coëlho: *kunst met een stekker*. Geen van de termen dekt de lading, omdat ieder veld op zijn eigen manier moderne media gebruikt: de beeldende kunst, de architectuur, het theater, de dans, de klassieke muziek, de popmuziek, de film, de journalistiek, de politie, het leger, de bewakingsdiensten, het grootwinkelbedrijf, marketingspecialisten, het toerisme, de natuurkundige ingenieurs, het vormingswerk, het onderwijs, de medische wereld, de psychologen, de kunstzinnige vormingsinstituten en de politieke partijen.

Het is een van de redenen dat de discussies zo eindeloos gevoerd kunnen worden, niemand durft een grens te trekken. Hoeveel deskundigen je ook raadpleegt, hoeveel nota's je ook zult schrijven en hoeveel symposia je ook organiseert, je komt er nooit uit. Altijd zal er wel een betweter opstaan die met een tegenvoorbeeld komt waardoor er opnieuw onderzoek gedaan moet worden (zie de case-Rotterdam die we eerder beschreven). We moeten misschien vaststellen dat we de moderne media met de enorme gebruiksmogelijkheden heel slecht kunnen bevatten. We moeten blij zijn met elk grensverleggend onderzoek dat ernaar gedaan wordt, onder andere door kunstenaars. Hun bescheiden initiatieven, hun moeizaam verworven plaatsjes vertegenwoordigen iets belangrijks: nieuwsgierigheid. Dat heeft uiteindelijk vrij weinig te maken met subsidiecriteria als 'schoonheid', 'welzijn' of 'kwaliteit' van W. Oosterbaan Martinius in zijn recent verschenen dissertatie[40], maar alles met de noodzaak om dat wat ons omringt, de dagelijkse realiteit te willen onderzoeken. Dat is ook een basis voor kunst. Maar niet alleen. 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' heeft, naar het woord van Walter Benjamin, vanaf de eerste voortbrengselen van de fotografie en de film de legitimering van het kunstbegrip op zichzelf ter discussie gesteld.[41] Met de komst van de video is dat gesprek nog eens overgedaan. Maar evenmin als bij de fotografie en de film, is men er echt uitgekomen. Daarom zou het erg pretentieus zijn om dat nu met de video wel als eis te stellen voor er verder onderzoek door de overheid wordt gefinancierd. Beelden omringen ons. Elk beeld roept de herinnering aan vorige beelden op. In dit amalgaam van intertekstualiteit zoeken onder anderen kunstenaars een bescheiden weg. Misschien moet je de grandeur opbrengen om ze niets voor te schrijven en ze gewoon de ruimte geven als ze daar, met redelijk doortimmerde plannen, om vragen – zelfs als er sprake is van overlappingen, want dat is inherent aan het onderwerp. Efficiency en kunst gaan nu eenmaal niet hand in hand. Ook zo'n houding kan een vorm van kunstbeleid zijn.

Uit de chronologische beschrijving hierboven zal duidelijk geworden zijn dat de overheid grote moeite heeft gehad met het verschijnsel video. Beslissingen werden keer op keer uitgesteld. Maar geen beleid is ook beleid. De permanente, misschien niet eens bewust gevoerde maar in ieder geval als zodanig werkende, vertragingstactiek heeft instellingen en kunstenaars die daarvan afhankelijk waren – door de bijzondere eigenschappen van videokunst – volledig in de kou laten staan. De grootste bestuurlijke blamage was het advies van de Raad voor de Kunst uit

1986. Het was uit oogpunt van beleid niet consistent, zoals we hebben aangegeven, maar ook qua cultuurpolitiek heeft het verlammend gewerkt op de ontwikkeling van videokunst en aanverwante vormen van het gebruik van elektronica op de grens van beeldende kunst en communicatie. We moeten vaststellen dat het vooral de landelijke overheid is geweest die de ontwikkeling van de videokunst heeft gestagneerd en niet heeft gezien hoe belangrijk de verschillende instellingen waren voor de bloei van het verschijnsel. In het kader van decentralisatie is wel beweerd dat je lagere overheden beter geen geld voor vernieuwend beleid kan geven, want 'dat wordt toch maar aan nieuwe lantaarnpalen besteed'. In het geval van videokunst gaat dit absoluut niet op. De lokale overheden bleken veel beter op de hoogte en veel beter in staat adequaat te reageren op de nieuwe ontwikkelingen dan de landelijke overheid. Ze speelden de rol van verkenners. Die rol is door de landelijke overheid niet gehonoreerd. Sterker nog: de plaatselijke overheid kon de scherven opruimen na de botte beslissingen.

De musea hebben op het terrein van de video een voorzichtige koers gevaren, met uitzondering van het Stedelijk Museum in Amsterdam en, in het begin, het Bonnefantenmuseum in Maastricht. Het Stedelijk Museum ontwikkelde als enige een aankoopbeleid, en heeft zeer regelmatig de veranderingen binnen de videokunst gevolgd en in grote, veel publiek trekkende tentoonstellingen gepresenteerd. Hiernaast moeten de activiteiten van het Groninger Museum worden genoemd, dat zich vooral heeft ingespannen om de massamediakant van video onder de aandacht te brengen.

Als er iets moet gebeuren met videokunst, dan is het niet in eerste instantie archiveren. 'Sommige tapes zouden een uiterste vertoningsdatum moeten hebben,' vond Time Based Arts tijdens het Videosymposium in Den Haag. Eerder komt het versterken van de al aanwezige know-how in aanmerking, en het verbeteren van de distributie van videotapes door de kabelnetten hiervoor extra te steunen zodat kunstenaars een behoorlijke vergoeding ontvangen voor de vertoning van hun tape. Onderzoek en begeleiden van videokunst door kunsthistorische uitleg, heeft een dubieuze kant, en hoort bovendien eerder thuis op universiteiten. Men zou terug moeten durven komen op een paar adviezen, en eindelijk het veld de gelegenheid geven de al aanwezige instellingen uit te bouwen tot wat ze moeten zijn: laboratoria voor grensoverschrijdende experimenten op het terrein van de kunsten en de technologie.

*J.J.C. Kabel*

# Beeldende kunst en auteursrecht*

> *'... en dat, zoo des kunstenaars geest vervuld is van de edelste en verhevenste inspiratieën, zoo zijn hart geen andere aandrift kent dan die hem tot het schoone en ware opvoert, ook de kunstenaar, niet minder dan andere auteurs, in de eerste plaats aan zijn eigen gezin behoort, dat meer dan anderen op de vruchten van zijn arbeid door studie en inspanning verkregen, aanspraak heeft.'*
> Adres van Jozef Israëls en negentien andere kunstenaars te 's-Gravenhage in 1878 (*Bijlagen bij de Handelingen der Tweede Kamer 1878-1879, pp. 903-904*)

## Inleiding

*De vijfde colonne en de tragiek van het kunstrecht*

Doel van dit artikel is de lezer op de hoogte te brengen van recente juridische discussies in auteurs- en mediarecht op punten die voor de beeldende kunst van belang zijn. Om de gedachten te bepalen: onder beeldende kunst versta ik het werk van professionele kunstenaars dat als kunst gepresenteerd wordt in musea en galerieën en als zodanig wordt besproken in de literatuur. Dat werk bestaat doorgaans uit één of meer gespecificeerde (niet vervangbare) exemplaren en die uniciteit maakt tegelijkertijd de belangrijkste economische waarde van het werk uit.

De ontwikkelingen in de beeldende kunst zijn van invloed geweest op de theorie van het auteursrecht en de discussie daarover duurt nog voort. Het is vooral de Zwitser Kummer[1] geweest die, beïnvloed door deze ontwikkelingen, geprobeerd heeft tal van nieuwe kunstvormen in te passen in het bestaande beschermingssysteem van de Auteurswet en daarmee hier en daar wat heilige huisjes heeft omvergegooid. Die escapade heeft, naar het mij voorkomt, op haar beurt de geesten rijp gemaakt voor de mogelijke bescherming door het auteursrecht van produkten van de informatie-industrie die tot dusver nog niet zodanige bescherming genoten of waarbij auteursrechtelijke bescherming op twijfelachtige gronden berustte. Werd tot voor kort auteursrecht in de theorie vooral als kunstrecht beschouwd, na Kummer zijn de grenzen wijd opengezet. Met enige overdrijving kan dus worden gezegd dat de beeldende kunst onbewust heeft gefungeerd als verkapte aanhanger van de informatie-

industrie, als de bekende vijfde colonne in de Spaanse burgeroorlog.

In Nederland is aan het eind van de jaren tachtig, na lang stilzwijgen, de theoretische discussie in alle hevigheid losgebarsten, te beginnen met het proefschrift van Grosheide uit 1985 en met als meest recente uitsmijter het uit 1989 daterende proefschrift van Hugenholtz.[2] Beiden pleiten voor een open auteursrecht waarin ruimte dient te zijn voor de exclusieve bescherming van allerlei nieuwe, creatieve prestaties die niet dadelijk zijn aan te merken als het scheppen van een hogere werkelijkheid die ons ontroert en ons steeds vermag te boeien – de klassieke definitie van Kunst die mij op de middelbare school met de paplepel van Lodewicks *Literaire Kunst* werd ingegoten.

Erkend moet echter worden dat het auteursrecht zich historisch bezien eigenlijk nooit zoveel aan Lodewicks kunstbegrip gelegen heeft laten liggen. Wanneer men beziet wat er in de praktijk aan werken wordt beschermd, moet men wel tot de conclusie komen dat het auteursrecht een veel trivialere betekenis heeft dan meestal wordt gedacht. Van de andere kant heeft het hogere weinig te zoeken bij het auteursrecht. Ondanks het gegeven dat het auteursrecht in de theorie lang als kunstrecht is beschouwd, kan beeldende kunst zeer wel zonder auteursrecht bestaan en is de beeldende kunstenaar doorgaans niet volledig afhankelijk van inkomsten uit auteursrecht. Aantasting van de integriteit van een kunstwerk – de problematiek van de zogenaamde morele of persoonlijkheidsrechten van de kunstenaar – is ook zonder auteursrecht op te lossen via de verfijnde casuïstiek van de onrechtmatige daad zoals vastgelegd in het gewone recht. De theoretische discussie in het auteursrecht heeft bitter weinig opgeleverd voor de beeldende kunst zelf. Dat is te verklaren uit de aard van het werk en van de belangen die daarbij een rol spelen. Het gaat immers niet om werken die zich lenen voor massale exploitatie door derden, zoals het geval is in de informatie-industrie (boeken, kranten en tijdschriften, platen, films, computerprogramma's en dergelijke) en in de industriële vormgeving. Dat is wat ik noem de tragiek van de rol die de beeldende kunst in de theorie van het auteursrecht heeft gespeeld: de vijfde colonne die met lege handen achterblijft.

*De negentiende eeuw en het artistiek auteursrecht*

*In Turks gezelschap*

Ik behandel eerst een stukje voorgeschiedenis van de huidige auteurswet omdat deze juist op het punt van de beeldende kunst enkele interessante

gegevens bevat die voor de rest van deze beschouwing van belang kunnen zijn. Ons land heeft tot 1912 wel auteurswetgeving gekend, maar geen auteursrechtelijke bescherming voor werken van beeldende kunst. Daarmee bevonden wij ons – in het gezelschap van Turkije[3] – in een eigenaardige uitzonderingspositie. Waarom naast zogenaamde plaat- en kaartwerken geen andere voorwerpen van beeldende kunst beschermd worden, is nooit volkomen opgehelderd, schrijft Van den Kasteele in zijn negentiende-eeuwse proefschrift.[4] De wet van 1881 gaf de auteur het reproduktierecht op een limitatief aantal werken: geschriften, plaat-, kaart-, muziek- en toneelwerken en mondelinge voordrachten alsmede het op- of uitvoeringsrecht van dramatisch muzikale werken en van toneelwerken; de 'gewrochten van beitel en penseel' zoals werken van beeldende kunst wel werden aangeduid, komen in het stuk niet voor. Daarentegen ligt wel lange tijd een afzonderlijke ontwerp-regeling op tafel voor het auteursrecht van beeldende kunstenaars, het artistiek auteursrecht. In de bloeitijd van de Tachtigers wordt wat heen en weer gesold met dit ontwerp dat tenslotte in 1885 strandt op het gevoelen in het parlement dat aan een regeling voor auteursrecht op werken van beeldende kunst eigenlijk geen behoefte bestaat. In 1912 treedt, grotendeels als gevolg van de invloed van internationale ontwikkelingen (*Berner Conventie*), een auteurswet in werking die algemeen is en ook werken van beeldende kunst omvat.

*Het auto-koetssyndroom*

De aarzeling om beeldende kunst onderwerp te laten zijn van de Auteurswet van 1881 laat zich voor een deel verklaren uit de nieuwheid van het onderwerp. Net zoals dat voor technologische ontwikkelingen het geval is, geldt ook voor de creatie van rechten het, wat ik maar betitel als, plastic leren sandaal- of auto-koetssyndroom. De vorm van de eerste auto kan zich aanvankelijk maar niet bevrijden van zijn onmiddellijke voorganger, de koets; en evenzo imiteert de plastic sandaal, in een volslagen verschillend materiaal, de lijntjes, groeven en vervlechtingen van zijn leren prototype. Ook geestelijke creaties zoals rechten lijden aan dit euvel, nu en in het verleden. De Hoge Raad lost in onze tijd het probleem of er moet worden betaald voor de verslaggeving van spelprestaties (voetbal), in mijn ogen op via de leren sandaal van het eigendomsrecht: de KNVB mag geld vragen voor verslaggeving door de NOS op basis van eigendomsrecht van de locaties waar het voetbalballet wordt vertoond, niet op basis van de wellicht als creatieve prestatie te beschermen choreografie van de spelers.[5] De strijd om de bescherming

van computerprogramma's wordt in Nederland gespeeld over de zijlijn van de geschriftenbescherming[6], niet-huwelijkse samenlevingsvormen worden in het procrustesbed van het huwelijk op maat gesneden[7], (collectieve) staking wordt in de jaren vijftig door de Hoge Raad gezien als wanprestatie door de individuele arbeider in zijn arbeidscontract[8], eigendom van getransplanteerde organen geconstrueerd via de Wet op de Lijkbezorging en zo is er voor wie eenmaal gegrepen is door de analogie wel meer. Het kost moeite iets nieuws als nieuws te zien: wij zien wat wij weten.

Bij de creatie in de vorige eeuw van intellectuele eigendomsrechten werd vanzelfsprekend teruggevallen op bekende rechtsbegrippen: eigendom, arbeid, zaakwaarneming, ongegronde verrijking en zo meer. Die, begrijpelijke, oriëntatie maakt het bij werken van beeldende kunst – en overigens ook bij andere werken – moeilijk om te komen tot de erkenning van een auteursrecht. Het vereist nogal wat geestelijke exercities om in een systeem als het negentiende-eeuwse waarin eigendom beperkt is tot materiële zaken, een in vermogensrechtelijke zin absolute heerschappij over louter geestelijke goederen als een zelfstandig rechtsbegrip te beschouwen. Is een verbod van nadruk immers 'eigenlijk' niet te beschouwen als een inbreuk op het eigendomsrecht van de eigenaar van het boek?[9] Of moeten wij het zo zien dat de schrijver arbeid verricht en onkosten maakt ten behoeve van eens anders zaak, die van de uitgever en de drukker (zaakwaarneming)? Maar wat als de schrijver nog niet weet waar zijn boek zal worden uitgegeven? Is zaakwaarneming in het belang van onbepaalde personen mogelijk? En schrijft de schrijver eigenlijk ook niet in zijn eigen belang? En wanneer wij dan de aanspraak van de auteur zetten in de sleutel van de ongerechtvaardigde verrijking, te weten het leerstuk volgens hetwelk degene die ongerechtvaardigd verrijkt is ten koste van een ander, verplicht is die ander het bedrag van de verrijking terug te betalen – hoe dan te handelen bij een verliesgevende uitgave? Hoe is in de arbeid-loonconstructie de waarde van de arbeid te bepalen?[10] En wat dient in het openingscitaat van dit hoofdstuk de aanspraak van de alleenstaande kunstenaar te zijn? Ik geef hier maar enkele voorbeelden van de vragen waarvoor de negentiende-eeuwse jurist zich gesteld zag bij het inpassen van auteursrechten in het bestaande rechtssysteem. Een doorbraak van dat stramien moet wel op krachtige economische impulsen geënt zijn. Dergelijke impulsen zijn zeker aanwezig als het om, op min of meer grote schaal, met zichtbaar voordeel te exploiteren werken gaat, zoals dat het geval is bij publikaties van boeken, plaatwerken en andere, voor herhaalbare exploitatie vatbare

prestaties, toneel en opera daarbij uiteraard inbegrepen. Maar werken van beeldende kunst?

*De wet van 1881*

In de Auteurswet van 1881 worden unieke werken niet beschermd. De bescherming is beperkt tot werken die, om geëxploiteerd te kunnen worden, gereproduceerd of voor een publiek uitgevoerd moeten worden. Boeken, etsen, gravures, kaarten, bladmuziek en gedrukte toneelstukken; daarnaast dramatisch-muzikale werken en toneelwerken. En bovendien, ook in de wet van 1881 wordt de lijn voortgezet die de auteurswereld nog steeds verdeeld houdt: die van de bescherming van geschriften zonder eigen of persoonlijk karakter, in die tijd vooral ter bescherming van de drukkers van schouwburgprogramma's, feestwijzers, lijsten van predikbeurten en dergelijke, informatie die doorgaans slechts van lokale betekenis was en waarvan de exploitatie niet rendabel zou zijn zonder een verbod van concurrerende uitgaven. Kortom: het auteursrecht van de vorige eeuw, zo mag wel worden gesteld, beschermt auteurs in zoverre als door die bescherming óók exploitanten van werken kunnen worden beschermd. In die gevallen waarin exploitanten van het werk zelf niet duidelijk zijn aan te wijzen, mankeert het ook aan auteursrechtelijke bescherming. De wet van 1881 beschermt aldus niet de beeldend kunstenaar tegen reproduktie van zijn schilderijen en beeldhouwwerken door fotografische reproduktie, maar wél de maker van mechanisch vervaardigde werken (etsen, gravures en soortgelijke plaatwerken).

*Artistiek auteursrecht op een zijspoor*

In de parlementaire discussie over het artistiek auteursrecht wordt dat niet zo duidelijk gezegd, maar het resultaat is er wel naar. Het artistiek auteursrecht wordt allereerst op een zijspoor geschoven door de belofte het van een afzonderlijke regeling te voorzien. Het argument daarvoor is nog magertjes aangekleed: algemeen erkend zou zijn dat voor kunstwerken in engere zin niet dezelfde regels zouden kunnen gelden als voor geschriften.[11] De regering verwijst dan naar de situatie in Duitsland, waar een zelfde onderscheid in de wetgeving was gemaakt: de Duitse wet van 1870 beschermde geschriften, afbeeldingen, muzikale composities en dramatische werken en de wet van 1876 werken van beeldende kunst. Het argument is mager, omdat een vergelijking tussen beide Duitse wetten uitwijst dat de daarin verleende bescherming eigenlijk niet veel van elkaar verschilt en dus voor hetzelfde geld in één wet voorzien had kunnen worden.[12] Ik wijs er daarbij overigens op dat allerlei voor unieke

werken specifieke problemen, zoals *droit de suite* (aanspraak van de kunstenaar op een deel van de verkoopprijs bij tweede en volgende verkoop), expositierecht, morele rechten en dergelijke toentertijd nog niet of nauwelijks in beeld waren. De Kamer accepteert echter dit magere argument met gemak omdat men, naar ik denk, mede vanwege de nieuwheid van het onderwerp, geneigd is deze nieuwe problemen niet met een algemene regeling aan te pakken (tot het zien van de grootste gemene deler die al die nieuwe problemen gemeen hebben, is men nog niet in staat), maar zich betrekkelijk blind staart op de verschillen en op grond daarvan geneigd is voor afzonderlijke regimes te kiezen. Zo wordt er naast een apart regime voor beeldende kunst, gepleit voor een afzonderlijk regime voor de bescherming van drukletters.[13]

*Artistiek auteursrecht op dood spoor*

Wanneer het artistiek auteursrecht eenmaal geïsoleerd is, is het ook makkelijker het definitief te torpederen in een situatie waarin nog geen zicht bestaat op de specifieke auteursrechtelijke en aanverwante problemen die met het maken van unieke werken gepaard kunnen gaan, en de blik voornamelijk gericht is op exploitatie van reproduceerbaar werk. Dat is dan ook wat in 1885 gebeurt en op basis van argumenten die men deels ook nu nog kan beluisteren.[14]

Allereerst het argument dat de kunstenaar zijn geld al verdiend heeft – of althans zou moeten hebben verdiend – bij verkoop van het origineel. De waarde van het origineel, zo is de redenering, wordt juist vermeerderd door de reproduktie ervan die het immers toch nooit op kan nemen tegen het origineel. Anders gezegd: de nabootser heeft wel voordeel van zijn activiteit, maar dat geschiedt niet ten koste van de kunstenaar – integendeel: zijn persoon en zijn werk worden er bekender van. Die redenering gaat uiteraard alleen op bij echte unica en niet bij kunstwerken die voor reproduktie bestemd zijn, maar de laatste waren in de wet van 1881 al beschermd.

In de tweede plaats – en wij komen dan dicht in de buurt van het derde, specifiek 'Hollandse piratenargument': de bestaande reproduktie-industrie zou in haar ontwikkeling alleen maar geschaad worden door de erkenning van een artistiek auteursrecht en dat is niet in het (Nederlandse) algemeen belang. Weliswaar wordt dit argument nog netjes aangekleed door erop te wijzen dat reproduceren ook een kunst is, maar in feite gaat het om bescherming van de reproduktie-industrie die het door kunstenaars niet al te lastig gemaakt moet worden. Daardoor wordt ook

een laatste argument bepaald dat waarschijnlijk een doorslaggevende rol heeft gespeeld.

Aan het eind van de jaren zeventig van de vorige eeuw was een liberale anti-octrooibeweging erin geslaagd bij wet van 18 juni 1869 te laten bepalen dat voortaan geen nieuwe octrooien meer zouden worden verleend, dit teneinde de nationale industrie en nijverheid vrijelijk te kunnen laten profiteren van buitenlandse technologie. Bescherming van unica tegen reproduktie door middel van andere technieken dan die waarmee het unieke kunstwerk is gemaakt, betekent eigenlijk dat men bescherming verleent aan iets anders dan aan louter de unieke vormgeving van het kunstwerk. Dat andere nadert dicht de inhoud, de gedachte, de idee van het werk en daarmee lijkt een belangrijke stap gezet in de richting van bescherming van uitvinderswerkzaamheden die immers ook voor een groot deel te beschouwen zijn als ideeën om een bepaald probleem op een bepaalde wijze op te lossen zonder dat voor de bescherming van die probleemoplossing een specifieke vormgeving nodig is. Met erkenning van auteursrechten op beeldende kunst zou dus een bres geslagen kunnen worden in het bolwerk dat zich – overigens op de lange duur vergeefs – verzette tegen octrooirechtelijke beperkingen aan de binnenlandse nijverheid en industrie. De regering moest dan ook uitdrukkelijk verklaren dat met het ontwerp voor auteursrecht op beeldende kunst niet langs een omweg de in 1869 afgeschafte octrooien weer zouden worden ingevoerd. Veel leverde dit echter niet op: een gewijzigd ontwerp werd nadien nog twee maal ingediend, bleef de eerste maal liggen als gevolg van een kamerontbinding en werd de tweede maal politiek niet voldoende interessant geacht. In de wet van 1912 werd het artistiek auteursrecht zonder slag of stoot ingelijfd in een algemene wet. Zoals zo vaak in ons land: niet van harte, maar onder druk van internationale ontwikkelingen.

*Rechten van de kunstenaar in de wet van 1912*

Een groot aantal van de problemen die men aan het eind van de vorige eeuw met de inpassing van beeldende kunst in het auteursrecht had, zijn uiteraard opgelost; een aantal daarvan kleurt echter nog steeds de huidige discussie. Tot goed begrip is het raadzaam, zij het zeer in het kort – ik verwijs voor een handzaam overzicht van het auteursrecht van beeldende kunstenaars naar de bekende *Beeldrechtwijzer*[15] – duidelijk te maken wat de verworvenheden zijn van de beeldende kunstenaar onder de huidige auteurswetgeving.

De moeizame discussies over de inpassing van een intellectueel eigendomsbegrip in het vermogensrechtelijk rechtssysteem zijn voorbij. Wij accepteren de categorie van intellectuele eigendomsrechten die de rechthebbende een exclusief exploitatiemonopolie verschaffen met betrekking tot de beschermde prestatie. In dat opzicht zijn intellectuele eigendomsrechten weliswaar met gewone eigendomsrechten te vergelijken, maar de aard van het object waar het monopolie betrekking op heeft, verschilt en daarmee de bevoegdheden die aan een intellectueel eigendomsrecht zijn verbonden. Intellectuele eigendomsrechten hebben immers betrekking op immateriële goederen: het auteursrecht geeft de kunstenaar dan ook geen gewone eigenaarsbevoegdheden en andersom heeft de eigenaar van een kunstwerk geen auteursrechtbevoegdheden. De galeriehouder mag een beeld niet zonder toestemming van de kunstenaar tentoonstellen als hij dat niet heeft gekocht en al evenmin een extra kopie laten maken zonder toestemming van de kunstenaar ook al heeft hij dat beeld van hem gekocht; een gemeente mag niet zonder de kunstenaar te raadplegen van een keramieken beeldje een vervangende kopie in brons laten maken omdat de laatste versie beter tegen vandalisme bestand is dan de oorspronkelijke.[16] Wel mag de eigenaar zijn eigenaarsbevoegdheden uitoefenen zonder daardoor in auteursrechtelijk vaarwater te hoeven komen. Eerder genoemde gemeente had dan ook, hoe goed haar bedoelingen wellicht ook waren, het vandalisme wél mogen voorkomen door het beeld in de gemeentekelders op te slaan. Het schilderij mag geveild, op zolder gezet en zelfs, hoewel in doctrine en lagere rechtspraak daarover anders wordt gedacht, geheel gewit of van een nieuwe voorstelling worden voorzien.[17] Andere wijzigingen in een kunstwerk brengen echter de integriteit van de kunstenaar in gevaar, dat wil zeggen zijn besluit het werk zo te maken als hij dat heeft gedaan. Men noemt deze aanspraak van de kunstenaar zijn 'morele- of persoonlijkheidsrecht'. In dat geval houdt het eigenaarsrecht ook op: mijn oude tante die al te blote damesarmen en damesdecolletés op alle gravures in haar huis van een geschilderde kanten ruche heeft laten voorzien, pleegde daarmee inbreuk op het morele recht van de maker van die gravures, gesteld dat deze nog auteursrechten heeft. Zij had dat kunnen weten: reeds in 1912 besliste de Duitse rechter dat de particuliere eigenaar van het fresco *Felseneiland mit Sirenen* van de sirenen af moest blijven en hun blote verleidelijkheid niet met de penseel mocht kuisen.[18]

Bovenstaande voorbeelden mogen duidelijk maken dat de kunstenaar thans twee verschillende soorten exclusieve bevoegdheden toekomen:

exploitatiebevoegdheden enerzijds en rechten om op te komen tegen aantasting van zijn integriteit als kunstenaar anderzijds (zogenaamde morele rechten). De exploitatierechten verschaffen op hun beurt weer drie verschillende bevoegdheden: openbaar maken van het kunstwerk (het tentoonstellen bijvoorbeeld), reproduceren (kopieën maken) en het openbaar maken van een verveelvoudiging in gewijzigde vorm van een kunstwerk: een kopie in brons bijvoorbeeld van een keramieken beeld maar ook de fotografische reproduktie ervan. Met erkenning van die rechten, na de strijd die daarover in de vorige eeuw is gevoerd, lijkt het auteursrecht van beeldende kunstenaars een vrij rustig bezit geworden.

*Beeldende kunst in de rechtspraak*
Wie naar de rechtspraak kijkt, ziet hetzelfde beeld. Het aantal uitspraken over werken van beeldende kunst is verre in de minderheid vergeleken bij het aantal uitspraken over andere auteursrechtelijke werken.

Geruchtmakende auteursrechtelijke procedures inzake beeldende kunst die het de laatste jaren tot de hoogste rechter hebben gebracht, zijn eigenlijk op de vingers van één hand te tellen. Ik noem hier Poortvliet tegen Hovener uit 1979 inzake het in de handel brengen van op spaanplaat geplakte reprodukties van Poortvliets schilderijen die op hun beurt oorspronkelijk als reprodukties op kalenders waren uitgegeven[19], Verkuil tegen Willy Vandersteen cum suis[20] uit 1984 inzake een parodie op Suske en Wiske, Patrimonium tegen Reijers[21] uit 1973 over een bronzen beeld dat door de opdrachtgever op een geheel andere plaats werd aangebracht dan was afgesproken, twee uitspraken inzake Miletic tegen Amsterdam uit respectievelijk 1975 en 1984[22] over de vernietiging van een beeldhouwwerk en Malmberg bv tegen Stichting Beeldrecht[23] inzake reprodukties van werken van beeldende kunstenaars in het schoolboek *Zienderogen kunst*.

Op basis van die enkele uitspraken, is het niet verantwoord vérgaande conclusies te trekken. Maar wat toch nu al opvalt is dat de problematiek zich vooral toespitst op het door anderen commercieel exploiteren van reeds gereproduceerde kunstwerken (het probleem dat de wet van 1881 uitsluitend regelde) en op gevallen waarbij de integriteit van het kunstwerk en de beslissing van de kunstenaar zijn werk zo en niet anders in de openbaarheid te willen hebben, in het geding is. De Suske en Wiske-kwestie lijkt een wat oneigenlijk geval. Doorgaans rekenen wij strips niet tot werken van beeldende kunst. De wetgever denkt daarbij wat

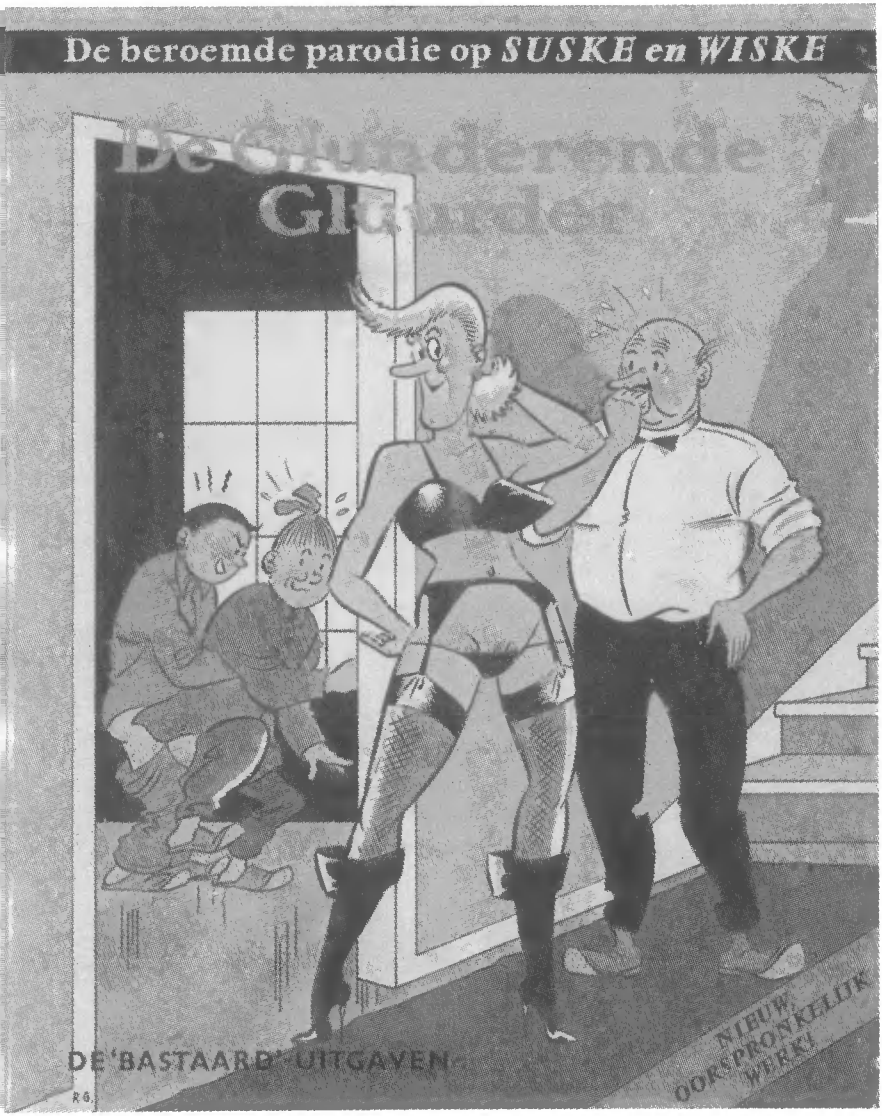
nuchterder en noemt in artikel 10 lid 1 onder 6.: 'teeken-, schilder-, beeldhouwwerken, lithografieën, graveer- en andere plaatwerken', daarmee beeldende kunst begrijpend in de meest ruime zin van het woord en geen restricties makend wat betreft het gebruik, de aard, het kunstgehalte of wat dies meer zij. De uitspraak is echter wel degelijk voor beeldende kunst van belang omdat parodiëren op die werken niet is uitgesloten – de Mona Lisa met snor – en zich dan de vraag voordoet in hoeverre er bij zo'n parodie sprake is van een bewerking die nog onder de zeggenschap van de kunstenaar van het oorspronkelijke werk valt met de eventuele mogelijkheid van een verbod.

Andere belangrijke auteursrechtelijke problemen dringen bij beeldende kunst kennelijk niet door tot onze hoogste rechter. Ik noem hier de vraag naar het werkbegrip, dat wil zeggen de vraag welke (kunst)werken in aanmerking komen om auteursrechtelijke bescherming te genieten, samenwerkingsproblemen en de bijbehorende vraag wie als auteursrechthebbende mag worden beschouwd, de problematiek van de maker in dienstverband en de bijbehorende vraag in welke gevallen aan de werkgever auteursrecht (inclusief de uitoefening van morele rechten) toekomt, portretrecht, dat wil zeggen de vraag wat de rechten zijn van geportretteerden in werken van beeldende kunst, en tentoonstellingsproblemen.

Wie het beeld van de lagere rechtspraak bekijkt, komt, op enkele uitzonderingen na, tot dezelfde conclusie als hiervoor getrokken uit de rechtspraak van de Hoge Raad: het accent valt op exploitatieproblemen door derden van werken van beeldende kunst en op problemen van de morele rechten van kunstenaars. Dat beeld is niet tot Nederland beperkt. Ook buitenlandse rechtspraak en literatuur vertonen, voor zover ik dat kan overzien, hetzelfde patroon.

*Beeldende kunst in de doctrine*

Toch woelen onderhuids de oude problemen, zij het van een nieuw laagje voorzien en vooralsnog voornamelijk in de rechtsgeleerde doctrine. Nieuwe technologieën lijken het artistiek auteursrecht op zijn grondvesten te doen schudden: als het mogelijk is met behulp van een computer werken te maken zonder noemenswaardig ingrijpen van de mens, wat moeten wij dan met het auteursrecht als het recht van de maker op zijn creatieve prestatie? Hoe conceptual art in te passen in een systeem dat uitgaat van een concrete, vormgegeven immateriële prestatie? Hoe –




Omslag van de omstreden persiflage op de strip Suske en Wiske *De Glunderende Gluurder* door Silly Wandelpeen. (Bastaard Uitgeverij)

ook al zijn performances weer uit de mode – om te gaan met de kunstenaar die zichzelf als kunst ten tonele voert? Hoe om te gaan met verplaatsingen van voorwerpen uit de natuur en de ons omringende werkelijkheid naar het museum? Hoe om te gaan met kunst die louter citaat is? Hoe om te gaan met kunst die zichzelf geen kunst noemt?

*Roodkapje en de wolf*

De poging in de doctrine om bovenstaande vragen te beantwoorden hebben tot een eigenaardige consequentie geleid. Met een begrijpelijke en juridisch gerechtvaardigde huiver om tot een zelfstandige waardering van nieuwe ontwikkelingen in de beeldende kunst te komen, hebben de meeste schrijvers zich terughoudend opgesteld. Men gaat af op hetgeen in musea en verzamelingen, in de kunsthandel en in de kunstbeschouwing als kunst getoond, verhandeld en besproken wordt en poogt dat geheel onder de noemer van het auteursrecht te brengen. Het auteursrecht is, wat het dan ook verder moge zijn, in ieder geval toch óók kunstrecht. Het is dan niet moeilijk meer om tot een liefdevolle, auteursrechtelijke omarming van allerlei nieuwe stromingen in de beeldende kunst te komen. Beeldende kunst is echter creatiever, maar vooral ook vrijer en geraffineerder in haar uitingen dan de hiervoor als triviaal aangeduide werken. Haar uitingen zijn daarom verradelijker voor de auteursrechtelijke doctrine. Het onderscheid tussen bijvoorbeeld Lichtenstein die iets toevoegt aan de plaatjes in de stripboeken waardoor die plaatjes niet meer dezelfde zijn, of Oldenburg wiens hamburger geen hamburger meer is enerzijds, én de volmaakt abstracte, maar hoe dan ook creatieve toevoeging anderzijds, die bestaat uit het tentoonstellen in een museum van een gebruiksvoorwerp sec en de daardoor veroorzaakte vervreemding, is subtiel maar wezenlijk voor de principes van het auteursrecht. Wie alle *Spielerei* ernstig neemt, geraakt als Roodkapje in fascinerende grensgebieden van het auteursrecht. Aan de rand van die grenzen wacht echter de wolf van de informatie-industrie, zich hullend in het schaapskleed van de pseudo-creatieve financiering.

*It rains, it snows, it paints*
Daniel Buren[24]

*Makerschap in de Auteurswet*
*Jedermann ist Künstler*

De maker van een werk van beeldende kunst is de kunstenaar: de oorspronkelijke maker. Juridisch ligt de terminologie iets anders en genuanceerder. De term maker wordt in twee gevallen ook gebruikt voor personen of instanties die het kunstwerk niet hebben gemaakt: de werkgever (artikel 7) en de instelling die een werk onder haar naam openbaar maakt (artikel 8). Deze twee figuren worden door de wet als makers bestempeld, terwijl zij dat eigenlijk niet zijn; men spreekt wel van fictieve makers. Auteursrechten komen toe aan de maker van een werk of aan diens rechtverkrijgenden (erfgenamen of degenen die van de oorspronkelijke maker het auteursrecht overgedragen hebben gekregen). Het beeld van de kunstenaar als rechthebbende op zijn werk verdient dus aanvulling. Auteursrechthebbenden zijn te verdelen in twee groepen: degenen die een zelfstandig auteursrecht toekomt (oorspronkelijke en fictieve makers) en degenen die een recht toekomt dat is afgeleid van de maker (rechtverkrijgenden).

De definitie van het auteursrecht in artikel 1 van de Auteurswet werkt al sinds 1912 en is nog steeds onovertroffen: 'Het auteursrecht is het uitsluitend recht van den maker van een werk van letterkunde, wetenschap of kunst, of van diens rechtverkrijgenden, om dit openbaar te maken en te verveelvoudigen, behoudens de beperkingen bij de wet gesteld.' Nochtans is, wat het makerschap betreft, de enige conclusie die uit dit artikel te trekken valt dat hij de rechthebbende is: nadere eisen aan het makerschap worden niet gesteld. De vraag of de kunstenaar auteursrechtelijke bescherming geniet, gaat in de praktijk bijna geheel op in de vraag of hij een werk heeft gemaakt dat die bescherming verdient. Auteursrechteijk bezien heeft Beuys dus gelijk: iedereen kan kunstenaar zijn. *Auctor est quem opus demonstrat*, anders gezegd: kunstenaar is hij die een werk van kunst heeft gemaakt. Dat betekent echter niet dat de persoon van de kunstenaar en de manier waarop hij een werk maakt, volslagen irrelevant zijn. In de definitie van het werkbegrip keren juist die aspecten weer terug. Een klassieke omschrijving van het maken van een werk is: een wijze van voortbrengen waarbij aan het voortbrengsel een eigen karakter wordt gegeven. Dat eigen karakter ontbreekt wanneer iedere willekeu-

rige persoon de plaats van de vermeende maker kan innemen zonder dat de uitkomst verandering ondergaat.[25] Aldus zijn maker, maken en werk onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Een dergelijke opvatting lijkt echter aan professionele beeldende kunstenaars een extra eis te stellen voor bescherming van hun werk. Niet alles wat een kunstenaar als kunstenaar maakt is kunst in de zin van de Auteurswet. In een tijd waarin wat kunstenaars maken algemeen als kunst wordt geaccepteerd, is dat geen probleem. Het aloude adagium van Augustinus 'Kunst is wat kunstenaars maken' kan dan juridisch zonder bezwaar worden toegepast. In een tijd waarin kunst door kunstenaars zelf ter discussie wordt gesteld, is de juridische discussie over het werkbegrip in het auteursrecht, ook als het om werken van professionele beeldende kunstenaars gaat, onvermijdelijk. Wij zullen dan ook zien dat daarop de laatste twintig jaar de nadruk valt.

*Antropocentrische visie*

Uitgangspunt van ons continentale rechtssysteem is de oorspronkelijke maker als rechthebbende. Een antropocentrische visie dus, in tegenstelling tot de zogenaamde Anglo-Amerikaanse copyright-doctrine waarin ook aan anderen dan de oorspronkelijke maker (bijvoorbeeld filmproducenten, uitgevers, omroeporganisaties) zelfstandige (dus niet van de oorspronkelijke maker afgeleide) auteursrechten kunnen toekomen. Het al eerder genoemde negentiende-eeuwse ontwerp van wet tot regeling van het auteursrecht op werken van beeldende kunst kende dan ook slechts auteursrecht toe aan de oorspronkelijke vervaardiger van een kunstwerk en aan zijn rechtverkrijgenden. Weliswaar stelde artikel 2 van dat ontwerp met de oorspronkelijke vervaardiger gelijk uitgevers en andere ondernemers van verzamelingen van kunstwerken én openbare instellingen, verenigingen, stichtingen en vennootschappen ten opzichte van de door hun zorg openbaar gemaakte kunstwerken, maar in de literatuur werd aangenomen dat het hier steeds om van de kunstenaar zelf afgeleide rechten ging en dat de wet dus geen zelfstandig makerschap verleende. Om het in de woorden van Swart te zeggen: 'De wet kán geen auteurschap creëren.'[26] De wet van 1881[27] die uitsluitend betrekking had op letterkundige, dramatisch-muzikale en toneelwerken en niet op werken van beeldende kunst, bevatte daarentegen wel, in de literatuur niet omstreden, zelfstandige rechten voor anderen dan de oorspronkelijke makers. In dit opzicht kan dus worden gezegd dat de antropocentrische visie bij uitstek hoogtij vierde als het gaat om de

'echte' kunst, de beeldende. Het is bij uitstek daar dat de wet als rechthebbende het scheppend individu aanwijst.

*Aanvechtbare uitzonderingen*

Met uitzonderingen op die visie hebben altijd problemen bestaan. Verkade en Spoor merken ten aanzien van in artikel 7 Auteurswet geregelde makerschap van de werkgever op: 'Het stelsel van artikel 7 is principieel aanvechtbaar.'[28] In West-Europa komt het verder slechts in Engeland en Ierland voor. Voor zover het gaat om bij het makerschap behorende morele rechten, moet aan de hand van de wet worden aangenomen dat deze rechten ook aan de werkgever – deze wordt immers door de wet als maker beschouwd – toekomen. Rechtspraak en rechtsgeleerde doctrine zijn echter verdeeld: Gerbrandy[29] leert dat deze rechten die bij uitstek betrekking hebben op de band tussen maker en werk, niet met uitsluiting van de echte maker kunnen toekomen aan makers die hun makerschap slechts aan de wet ontlenen. Datzelfde geldt voor artikel 8 van de Auteurswet dat onder bepaalde omstandigheden een zelfstandig auteursrecht verleent aan openbare instellingen, verenigingen, stichtingen of vennootschappen. De Rijkspostspaarbank die de cover van haar spaarbankboekjes ongaarne zag afgebeeld op de omslag van Theo Kars' roman *De vervalsers* – waarin uit de doeken werd gedaan hoe men de postspaarbank kon oplichten – verloor haar beroep op morele rechten: het persoonlijkheidsrecht komt niet toe, aldus het Hof, aan degene die, hoewel aan de eigenlijke schepping vreemd, (slechts) door de wet als maker wordt aangemerkt.[30]

Dezelfde aarzeling zelfstandige auteursrechten te verlenen aan anderen dan de oorspronkelijke maker, zien wij bij het filmauteursrecht. Waar het Anglo-Amerikaanse systeem zonder veel problemen copyright verleent aan de producer van een film, heeft het in ons land tot 1985 moeten duren voor de producent een op dat copyright gelijkend recht verkreeg. Niet als zelfstandig auteursrecht echter: de constructie van de desbetreffende artikelen in de wet[31] komt erop neer dat de producent een van de makers van de film (regisseur, scriptschrijver en dergelijke) afgeleid recht verkrijgt. Als maker wordt hij niet aangemerkt en morele rechten komen hem dan ook niet toe.

*Uniciteit en reproduktie*

Het bovenstaande klinkt zeer menselijk: het auteursrecht lijkt te staan voor de scheppende mens en de louter economische uitoefening van

# T. Kars De vervalsers

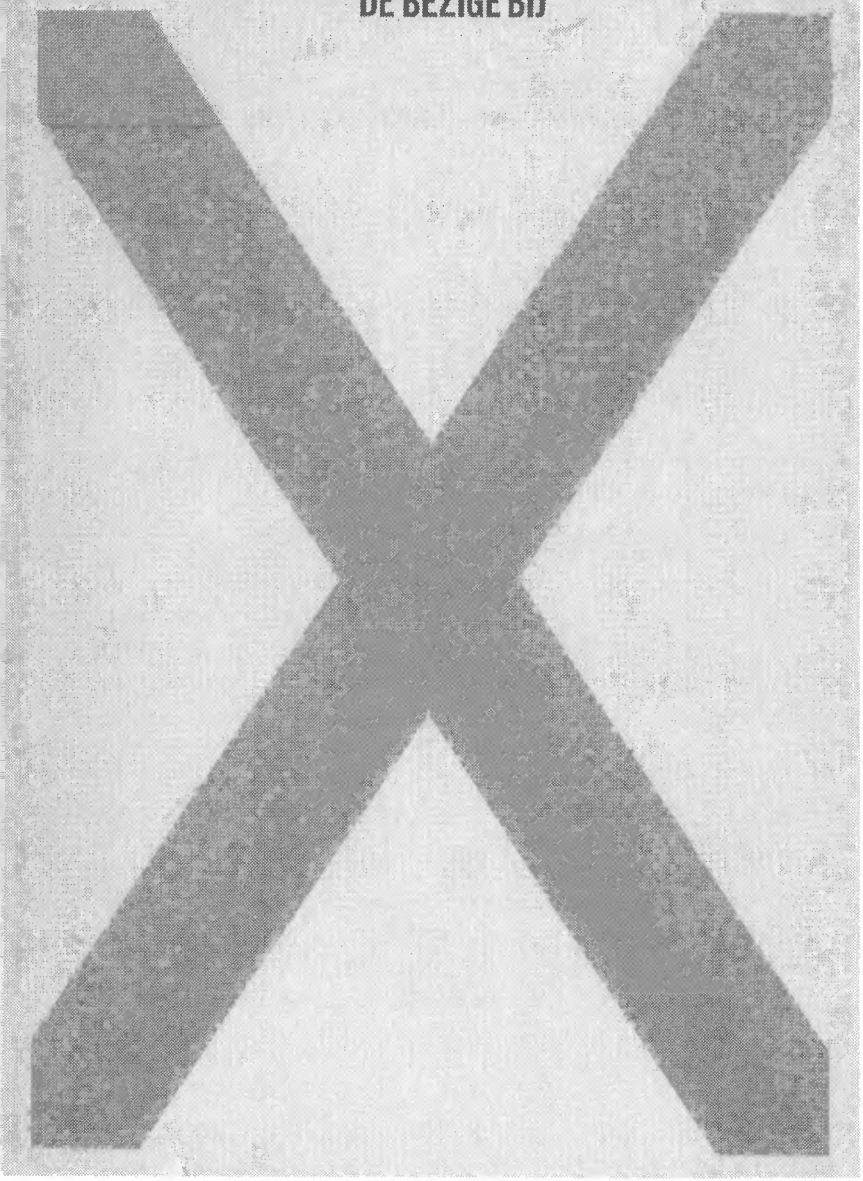
DE BEZIGE BIJ

RDS I A - 1960

Nadruk verboden

# T.Kars De vervalsers

DE BEZIGE BIJ



auteursrechten door ondernemingen argwanend te bezien. In de praktijk is dat anders. Het auteursrecht is een vermogensrecht en kan worden overgedragen of in licentie worden gegeven. Overdracht en licentie kende de wet in de vorige eeuw al en zij werden ook gebruikt in al die gevallen waarin het om op grote schaal reproduceerbare werken gaat (industriële vormgeving, grammofoonplaten en andere geluidsdragers, film, boekuitgaven). Beeldende kunst vormt echter een duidelijke uitzondering: de werkgevers-werknemerssituatie zal zich daarbij zelden of nooit voordoen. Het bovengenoemde artikel 8 Auteurswet is al evenmin relevant voor beeldende kunstenaars.[32] Zelfs al is het maken van monumentale werken van beeldende kunst wel te vergelijken met het maken van een film, alleen voor film kent de wet een regeling die de meeste rechten in één hand bundelt, die van de producent. Van algehele overdracht van auteursrecht op werken van beeldende kunst is zelden sprake; het model-aankoopcontract dat door de Rijksdienst Beeldende Kunst wordt gehanteerd[33], laat de auteursrechten stevig in handen van de beeldend kunstenaar en dat is ook het geval met behartiging van diens belangen door de Stichting Beeldrecht.[34]

Dit auteursrechtelijk behoud van de juridische band tussen oorspronkelijke maker en werk valt te verklaren uit het bijzondere karakter van een werk van beeldende kunst. Allereerst is daarbij de maker in veel gevallen ook de vervaardiger van het werk zoals dat in het verkeer wordt gebracht: de schilder schildert het schilderij maar de schrijver drukt geen boeken. Voorts levert reproduktie van een dergelijk werk minder informatie op dan het (unieke) origineel. Aan een plaatje of een dia valt het echte kunstwerk niet af te lezen. Schaal, structuur en handschrift zijn verdwenen. Visuele parodieën noemt Hughes die plaatjes, die zich tot het kunstwerk verhouden als een gekrompen hoofd tot een echt exemplaar.[35] Als gevolg daarvan lenen dit soort werken zich eigenlijk niet tot grootscheepse exploitatie met de daarbijbehorende rechtsuitoefening door anderen dan de echte kunstenaar. Dat is bij de meeste auteursrechtelijke werken anders: boeken, platen, cd's, bandjes, films, foto's, produkten van industriële vormgeving leveren precies dezelfde informatie op als originelen – als die laatste al bestaan. Een en ander wil niet zeggen dat er geen markt bestaat voor kunstboeken, tentoonstellingscatalogi, kunstprogramma's op televisie, reprodukties van schilderijen et cetera. Maar het essentiële verschil tussen uniek exemplaar en reproduktie blijft bestaan, behalve in die gevallen waarin kunst zelf als reproduktie-exemplaar is vervaardigd (etsen, gravures, litho's, zeefdrukken). Zelfs in dat

laatste geval blijven echter specifieke (genummerde) exemplaren bestaan, iets dat bij de meeste andere werken maar bij uitzondering voorkomt.

*Auteursrecht zonder auteurs?*

De hierbovengenoemde tegenstelling biedt mijns inziens tevens een verklaring voor een aantal moderne ontwikkelingen in het auteursrecht die wel kunnen worden samengevat onder de dreigend aandoende slogan: auteursrecht zonder auteurs? Juist op het terrein van de massale produktie en exploitatie van auteursrechtelijk beschermde werken, dingen allerhande pseudo-creatievelingen om de gunst van het auteursrecht. Het belang van die ontwikkelingen voor de beeldende kunst lijkt op het cerste gezicht niet groot. Maar wanneer de spoeling dunner wordt, wanneer ook immateriële, niet- of minder creatieve prestaties worden beloond met het exclusieve auteursrecht, moet dit uiteraard op de lange duur zijn weerslag hebben op de positie van de echte creatieven. Bovendien zullen deze ontwikkelingen consequenties kunnen hebben voor de bescherming van vormen van kunst die niet tot de traditionele beeldende kunst behoren.

*De producent die niet op de set was*

Een eerste breuk met een antropocentrisch auteursrechtsysteem lijkt de introductie van bijzondere in de Auteurswet geregelde rechten voor de producent van films.[36] De ratio voor toekenning van die rechten is immers minder gelegen in de creatieve prestatie van de producent en meer in praktische en economische argumenten. Een film is nu eenmaal in de praktijk en in juridisch opzicht een gezamenlijke prestatie, resulterend in een conglomeraat van rechten van een ieder die op de een of andere manier een creatieve bijdrage levert aan de totstandkoming ervan. Exploitatie van dergelijke werken is gediend met bundeling van al die rechten in één hand en vanzelfsprekend is de producent dan de aangewezen figuur omdat hij het is die doorgaans de financiële risico's draagt. Zonder afzonderlijke wettelijke regeling kan concentratie van filmrechten bij de producent alleen maar contractueel worden bereikt of, zoals in oudere rechtspraak herhaaldelijk is geprobeerd, via een constructie waarin de producent als een soort eindredacteur van het filmwerk wordt aangemerkt: de constructie van artikel 5 van de Auteurswet dat de maker van een verzamelwerk een, overigens miniem, aantal bevoegdheden geeft, waarnaast de rechten van de overige makers van de film intact blijven.[37] Echt noodzakelijk was een bijzondere wettelijke

regeling overigens niet: de praktijk bleek zich best te kunnen behelpen met contractuele regelingen. Nu de regeling er echter eenmaal is, bevat de Auteurswet voor het eerst een bijzondere regeling die, naast de algemene bepalingen met betrekking tot werkgevers (artikel 7) en instanties (artikel 8) aan kapitaalverschaffers en risicodragers auteursrechten toekent. In de rechtspraak worden de eisen die de wet aan het producentschap stelt, danig uitgekleed: een gedeeltelijk financieel risico bij de exploitatie van een film, naast een uiterst minimale invulling van engageren van medewerkers en coördinatie, kwalificeert een opdrachtgever voor een film al als producent.[38] Hij hoeft zich zelfs niet op de set te vertonen. Van de constructie die de wetgever hierbij heeft gevolgd, kan men met enige goede wil nog zeggen dat de klassieke dogmatiek overeind blijft: immers, de auteursrechten van de producent zijn steeds afgeleid van die van de oorspronkelijke makers. Eigen rechten verleent de wet niet aan de producent.[39] Maar dat dogmatische jasje is wel erg dun en biedt, zoals hierna zal blijken, weinig bescherming tegen de storm die daarna is opgestoken.

*Opdringende naburen*

Want er staan nog vele andere exploitanten die geen makers zijn te dringen voor de poort van het auteursrecht. Fonogrammenproducenten, uitgevers en omroeporganisaties verkeren in een soortgelijke situatie als de filmproducent. Het wetsvoorstel houdende regelingen inzake de bescherming van uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties (*Wet op de naburige rechten*),[40] zet producenten van fonogrammen en omroeporganisaties nog even formeel buiten de deur van het auteursrecht door hen afzonderlijke (naburige) rechten toe te kennen. De inhoud van die rechten wijkt qua beschermingsomvang echter nauwelijks af van auteursrechten.[41] De stap naar bescherming binnen de Auteurswet wordt echter nog niet gezet, omdat het binnen de continentale traditie moeilijk te verwerken is economische en organisatorische prestaties op één lijn te stellen met creatieve prestaties. De subtiele onderscheidingen die in de hedendaagse discussie worden voorgesteld tussen de prestaties van uitgevers, producenten van fonogrammen, producenten van videogrammen enerzijds die wel creatief, en drukkers, fabrikanten van geluidsdragers en kopieerinrichtingen voor videogrammen anderzijds die geen creatief werk zouden verrichten[42], maken de grens alleen maar nog vager.

*Verhuizing van de humane factor?*

Mijns inziens doet men er dan dogmatisch gezien beter aan de zaak om te draaien en te erkennen dat het auteursrecht voor het overgrote deel van doen heeft met bescherming van belangen van de (culturele) informatie-industrie. Daar waar het nog gaat om individuele belangen van de creatieve mens ligt dan eerder een bijzondere regeling voor de hand. Een dergelijke opvatting doet veel duidelijker dan nu het geval is uitkomen dat belangen van scheppende individuen juridisch anders geregeld dienen te worden dan de belangen van ondernemingen en collectiviteiten. Wanneer de laatste belangen ook formeel binnen een auteursrechtelijk kader worden geregeld, is er inderdaad sprake van een auteursrecht zonder auteurs, maar verdient het tegelijkertijd aanbeveling niet meer van auteursrecht te spreken en op die manier de dreiging die in de slogan is verwerkt, op te heffen. Dehumanisering van het auteursrecht[43] kan immers op twee manieren worden voorkomen: ofwel door de deur van een zelfstandig auteursrecht voor ondernemingen te sluiten, ofwel door de humane factor naar elders te laten verhuizen. Sluiten van de deur is onpraktisch en hypocriet en leidt tot gevechten tegen windmolens: zoals wij hebben gezien is het huidige auteursrecht al voor een deel gedehumaniseerd. Bij het over één kam scheren van individuele en industriële belangen delven de eerste onvermijdelijk het onderspit.

*Kunst zonder kunstenaar: computerkunst en chimpansees*

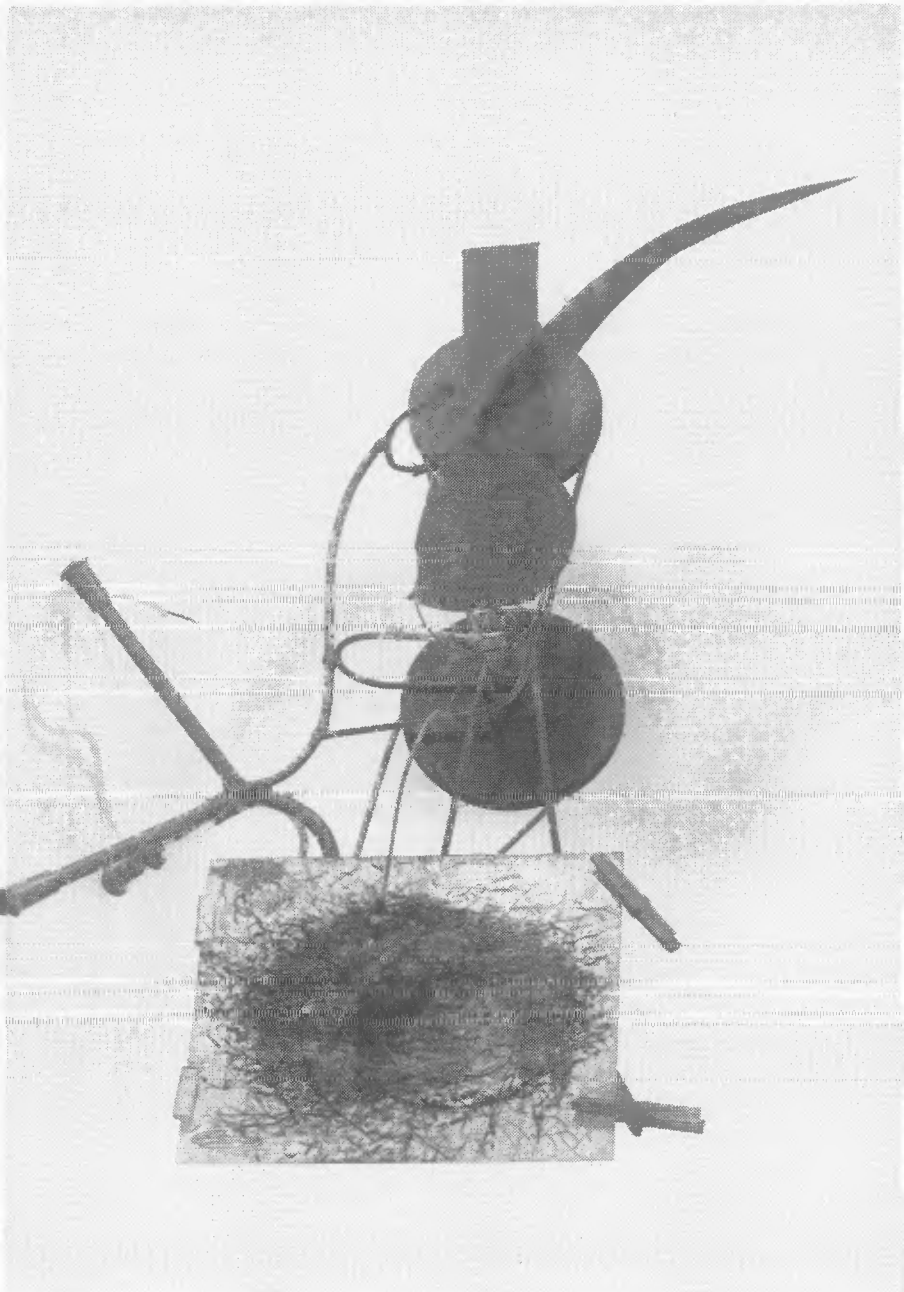
*Cindy Loo en Tinguely*

De chimpansee Cindy Loo wordt papier, kwast en verf aangereikt, om het resultaat een lijstje gezet en ziedaar: een beschermd kunstwerk? Kunst zonder kunstenaar? Het voorbeeld is klassiek[44], maar verkrijgt weer actualiteit in de discussie over de vraag wie als maker moet worden beschouwd van zogenaamde *computer-generated art*. Bij het vervaardigen van kunst met behulp van de computer wordt een onderscheid gemaakt tussen *computer-assisted* en *computer-generated works*.[45] In het laatste geval wordt ook wel van *automatic creation* gesproken. Bij het schrijven van dit artikel maak ik gebruik van een computerprogramma. Dat hulpmiddel is echter niet meer dan een uiterst knappe schrijfmachine en niemand die erover denkt om rechten op dit artikel te verlenen aan de maker van het programma. Meer sophisticated gebruik van de computer als assistent bij het werk, komt voor bij het maken van tekenfilms, bij het maken van choreografieën, landkaarten, visuele weergave van statistische gegevens, computerprogramma's zelf, bij het ontwerpen van produkten en van gebouwen en bij digitale sampling in de

muziek. De auteursrechtelijke oplossing is in al die gevallen echter dezelfde: auteursrecht wordt verleend aan de gebruiker van de computer die met behulp daarvan een werk vervaardigt omdat er in al die gevallen sprake is van menselijke interventie bij het tot stand brengen van het resultaat.
Problematischer wordt het wanneer het eindresultaat niet het gevolg is van menselijk ingrijpen, maar tot stand wordt gebracht door de geprogrammeerde computer én tegelijkertijd niet kan worden gezegd dat het resultaat gemaakt is door degene die het programma heeft ontworpen. Ook God wist niet van tevoren wat voor wonderbaarlijke maaksels zijn scheppingsprogramma nog zou opleveren en datzelfde is het geval met de ontwerper van een computerprogramma waarin een toevalsgenerator is ingebouwd of waarin, zoals bij schaak- en spelletjescomputers, niet van tevoren is te voorspellen welke configuratie er op een bepaald moment uitkomt. Tinguely's *metarobots-sonores-machines à peindre* produceerden unieke, abstracte tekeningen. Deze machines waren volgens Tinguely anti-abstractiemachines omdat zij duidelijk maakten dat iedereen een abstracte tekening kan maken, zelfs een machine.[46] Net zoals de ontwerper van een computerprogramma niet het resultaat maakt dat met het programma bereikt kan worden, zo maakt Tinguely niet de tekening, maar ontwerpt er de mogelijkheden voor: het publiek schept mee en 'maakt' tenslotte het concrete werk – zoals, op een abstracter niveau, overigens iedere beschouwer zijn eigen beeld van het kunstwerk maakt.

De auteursrechtelijke vraag bij dit soort grapjes is aan wie het auteursrecht op het concrete eindresultaat dient toe te komen. Aan degene die de mogelijkheden daarvoor geschapen heeft, de ontwerper van het programma? Of aan degene die zich van de knopjes bedient? Aan beiden wellicht? Of aan niemand, omdat er misschien geen menselijke factor valt aan te wijzen die het werk heeft gemaakt?

*Het dilemma*
Waarde hechten aan de menselijke factor in het auteursrecht, voert tot de logische conclusie dat in die gevallen waarin het programma een door de programmeur niet voorspelbaar resultaat aflevert, en de gebruiker niet of nauwelijks invloed heeft gehad op het resultaat, het werk niet als werk kan worden beschermd, omdat er geen menselijke maker is aan te wijzen.[47] Toekennen van rechten aan een machine valt nu eenmaal (nog) niet in te passen in ons rechtssysteem, ook al denken sommigen daar



*Tekenmachine*, J. Tinguely. (Foto Stedelijk Museum Amsterdam)

anders over.[48] Het vervelende van deze logische conclusie is echter dat zij tot onderzoek noopt naar het scheppingsproces. Ik kom daar hieronder nog op terug, maar ieder die beeldende kunst beoefent weet dat toevalsvrij, voorspelbaar maken een mythe is. Een oplossing die algemeen toepasbaar is en niet uitsluitend op computerkunst is toegesneden, moet met dit soort gegevens rekening houden. En aan het onderscheid tussen natuurlijk en geautomatiseerd toeval vallen hier geen zinnige criteria te ontlenen. Elke opvatting die aan het toeval auteursrechtelijke bescherming ontzegt, zal toch nader moeten definiëren wanneer er precies van dát toeval sprake is dat tot die consequentie leidt.[49] Een dergelijke analyse is juridisch niet te geven en daarmee is de opvatting dat dit soort werken in het publieke domein moeten vallen, veroordeeld.
Het dilemma is daarmee echter niet weggewerkt. Wanneer men niet meer naar het scheppingsproces kijkt en alleen maar naar het eindresultaat, kan zich de situatie voordoen dat werken auteursrechtelijk worden beschermd waaraan geen menselijke creativiteit meer te pas is gekomen of de creativiteit alleen bestaat uit het kiezen welk beeld men met zijn kunstenaarssignatuur ondertekenen zal. De vergelijking met het tentoonstellen van misdrukken van stofdrukmachines[50] of met het plaatsen van een tapkast in een museum zoals Joep van Lieshout doet[51] – en waarom het bord museum dan niet op de winkel geplakt waar dergelijke objecten te koop zijn? – ligt dan voor de hand.

*Oplossingen*

Strowel[52] ziet het probleem als een dilemma tussen twee uitgangspunten: het subjectieve dat kijkt naar het persoonlijk stempel in het eindresultaat en het objectieve dat de nadruk legt op de nieuwheid van het resultaat. In het eerste geval worden slechts beschermd die prestaties die daadwerkelijk *vom Autor erschaffen sind*, uit het tweede uitgangspunt zou volgen dat de ontwerper van het matrix-werk, dat wil zeggen het programma, rechthebbende wordt op alles wat er met dat programma is gemaakt. Geen van beide uitgangspunten is volgens Strowel houdbaar. Het subjectieve uitgangspunt moet worden genuanceerd: alleen die versies waaruit een nauwe band tussen auteur en resultaat blijkt, behoren hem toe. Dat is bijvoorbeeld voor de ontwerper van het programma het geval, wanneer vaststaat dat er met zijn programma maar een zeer beperkt aantal eindversies kunnen worden gedraaid. En voor het tweede uitgangspunt moet ten minste gelden dat – in aansluiting bij de heersende mening in de Duitse literatuur – de auteur het grondpatroon van de eindversie zelf heeft gemaakt en één of meer van de computerversies als definitief heeft bestemd.

Wettelijke oplossingen voor het probleem van *computer-generated art* zijn schaars. De Engelse wet van 1988 beschouwt als auteur degene die de noodzakelijke voorzieningen heeft getroffen voor de schepping van het werk.[53] Tinguely kan in die oplossing het auteursrecht verkrijgen op de tekeningen die door het publiek zijn gemaakt. De Amerikaanse rechtspraak doet hetzelfde: de maker van programma's voor videospelletjes is de rechthebbende op de beeldresultaten omdat de configuratie en de onderdelen daarvan, ondanks de inspanningen van de gebruiker, geheel bepaald worden door de maker van het programma.[54] De gebruiker kiest slechts uit die mogelijkheden en dat is niet genoeg. In de Nederlandse rechtspraak wordt de eis gelezen dat er altijd sprake moet zijn van een menselijke maker. Dat volgt uit het klassieke arrest Van Gelder tegen Van Rijn waarin de Hoge Raad overweegt dat 'alleen de vormgeving, die de uiting is van datgene, wat de maker tot zijn arbeid heeft bewogen, de bescherming van het auteursrecht geniet'.[55] De vraag wie dan het auteursrecht toekomt op *computer-generated-art* is in de Nederlandse rechtspraak nog niet uitgemaakt. Het internationaal wetenschappelijk forum kiest niet voor de een of voor de ander, maar meent dat deze problemen moeten worden opgelost met behulp van de begrippen medemakerschap of afgeleide werken.[56] Met het eerste begrip kan een oplossing worden gegeven voor die gevallen waarin van een werk niet precies is aan te geven wie van de twee (ontwerper van het programma of gebruiker) wat heeft gedaan; in die gevallen biedt het auteursrecht de mogelijkheid beiden als maker aan te wijzen: er is dan één werk waarop één recht berust dat door twee rechthebbenden gezamenlijk moet worden gehandhaafd. Met het tweede begrip wordt gedoeld op de situatie dat de een het werk van een ander gebruikt om daar zelf een eigen werk mee tot stand te brengen. Er zijn dan twee werken, twee rechten en twee rechthebbenden waarbij de laatste het recht van de eerste moet respecteren en buitenstaanders rekening moeten houden met het feit dat er een dubbel auteursrecht bestaat, zodat zowel aan de eerste als aan de tweede maker toestemming moet worden gevraagd voor exploitatie van het tweede werk.

*De opdrachtgever als maker?*

Ook op een andere manier kan de oorspronkelijke maker auteursrechtelijk uit het beeld verdwijnen, namelijk doordat de rechten op het werk, geheel of voor een deel, zelfstandig aan een ander toekomen. Wij hebben al gezien dat die situatie zich in de praktijk nauwelijks voordoet; artikel 7 en artikel 8 Auteurswet hebben voor beeldende kunst geen betekenis.

*Works made for hire*

Denkbaar is echter dat rechten op kunstwerken aan een opdrachtgever toekomen. De Amerikaanse auteurswet bevat bijvoorbeeld in Section 101(2) een regeling die erop neerkomt dat op een werk dat 'specially ordered or commissioned' is, in een limitatief aantal gevallen kan worden beschouwd als een 'work made for hire' waarop het auteursrecht aan de opdrachtgever kan toekomen, wanneer partijen uitdrukkelijk hebben afgesproken dat het om zo'n werk gaat. Dat is een regeling die op het eerste gezicht niet veel bijzonders bevat: ook in de Nederlandse situatie kan het auteursrecht op een werk dat in opdracht wordt vervaardigd door de kunstenaar aan de opdrachtgever worden overgedragen. Het lijstje van gevallen betreft echter niet de situatie waarin iemand een beeldend kunstenaar opdracht geeft een bepaald kunstwerk te maken. Section 101(2) is geschreven voor de freelancers die een bijdrage leveren aan een commercieel geëxploiteerd werk, zoals kranten, tijdschriften, films, studieboeken, atlassen, databanken en dergelijke.

De genoemde regeling betreft echter maar één geval van de 'works made for hire': het andere geval betreft dat waarin sprake is van een werk dat is 'prepared by an employee within the scope of his or her employment'. Omdat de Amerikaanse auteurswetgeving geen nadere omschrijving van het begrip *employee* kent, ontstonden problemen in het grensgebied tussen kunst op bestelling en kunst vervaardigd in een echte arbeidsrelatie. Onlangs is daar in de zaak-Reid een einde aan gemaakt doordat het Amerikaanse Hooggerechtshof wél zo'n nadere omschrijving heeft gegeven.[57] Deze beperkt de toepasbaarheid van de regeling tot echte arbeidsrelaties. Daarvan zal in het geval van beeldende kunst maar zeer zelden sprake zijn. Uit deze regeling blijkt dus dat de maker pas ten behoeve van de opdrachtgever uit het beeld verdwijnt als het gaat om op grote schaal, commercieel geëxploiteerde werken.

*Van Doorns visitekaartjes*

Bij de parlementaire discussie over artikel 7 in het begin van deze eeuw is de verhouding opdrachtgever-maker aan de orde geweest. Een amendement-Van Doorn stelde voor om artikel 7 als volgt te lezen: 'Indien de arbeid in dienst van een ander *of tegen betaling* (cursief – jk) verricht, bestaat in het vervaardigen van bepaalde werken van letterkunde, wetenschap of kunst, dan wordt, tenzij tussen partijen anders is overeengekomen, als de maker van die werken aangemerkt degene, in wiens dienst de werken zijn vervaardigd.'[58] Aanvaarding van die lezing zou erop neergekomen zijn dat de (betalende) opdrachtgever een zelfstandig au-

teursrecht toekwam op het kunstwerk, tenzij anders was overeengekomen. Van Doorn zou in onze tijd een fervent tegenstander van het werk van de Stichting Beeldrecht zijn geweest. Hij stelde zich namelijk op het heden ten dage ook veel gehoorde standpunt dat de kunstenaar tevreden moet zijn met betaling voor het werk zelf en niet nog eens achteraf een claim moet kunnen indienen voor verdere exploitatie van zijn werk door de opdrachtgever. Wanneer de kunstenaar zijn auteursrecht voor dat soort gevallen wil behouden, moet hij dat maar afzonderlijk overeenkomen.
Getuige de voorbeelden die ter adstructie van het amendement werden gegeven, begreep Van Doorn weinig of niets van het auteursrecht. Hij was bang dat hij door hem bij de drukker bestelde en betaalde visitekaartjes niet zelf mocht gebruiken zonder afzonderlijke toestemming van de drukker. Die vrees zou enigszins gerechtvaardigd zijn, wanneer het om een zeer oorspronkelijk drukkersontwerp voor het kaartje ging. Dat was in die tijd echter nog geen gewoonte: wat de drukker dan doet is vervaardigen en als maker is hij niet aan te merken. Belangrijker is het bezwaar dat er door aanvaarding van zo'n opdrachtconstructie een onbegrijpelijk verschil zou ontstaan tussen het kopen van kant en klare schilderijen en het kopen van een schilderij waarvoor een opdracht is gegeven. In het laatste geval zou het auteursrecht immers in beginsel aan de opdrachtgever toekomen en in het eerste geval zou het auteursrecht bij de schilder blijven, terwijl er geen enkele reden is om dat onderscheid te maken. Nog belangrijker tenslotte is de aanslag op het makersbegrip die hier door Van Doorn wordt gepleegd: wat hij wil is financiële investeringen met een zelfstandig auteursrecht belonen. De regering kwam daartegen ferm in het geweer: 'Het gaat niet aan', aldus de minister van Justitie, Regout, 'op grond van de eischen van het dagelijksche leven te verlangen, dat van alles wat voor betaling door iemand verricht wordt, degeen die betaalt het auteursrecht krijgt. Dit tast aan het grondbeginsel van mijn ontwerp en ik mag het ontwerp met een foutieve verandering van dat grondbeginsel niet aanvaarden.' Het amendement werd verworpen.

*Van het mooie weer en van de zonneschijn*

Het is natuurlijk opvallend dat tegen het werkgeversauteursrecht en het auteursrecht van instellingen niet zo ferm ten strijde is getrokken. Want ook aan die situaties ligt ten grondslag de vanuit het auteursrecht beschouwd verwerpelijke gedachte dat auteursrecht een beloning kan zijn voor financiële inspanning. De argumenten voor opneming van artikel

7 zijn eigenlijk dezelfde als Van Doom aanvoerde ter ondersteuning van zijn amendement: omdat de werkgever salaris betaalt, mag hij ook de auteursrechtelijke vruchten plukken, het zou voorts dwaas zijn dat de werkgever aan zijn werknemer toestemming zou moeten vragen voor gebruik van het werk, en, wie anders wil, kan anders overeenkomen.[59] Dat men zich nauwelijks verzette tegen het werkgeversauteursrecht en wel stelling nam tegen het auteursrecht van de opdrachtgever, vindt mijns inziens zijn verklaring in de waarschijnlijk terechte veronderstelling van de regering dat de werkgeverssituatie bij beeldende kunst aan het eind van de vorige en het begin van deze eeuw niet meer voorkwam. Artikel 7 was, zoals in de Memorie van Toelichting werd opgemerkt, in overeenstemming met de praktijk van de journalistiek en van de kunstnijverheid. Anders gezegd: daar waar auteursrechtelijke werken op grotere schaal kunnen worden geëxploiteerd, verschijnt de figuur van de maker die aan de eigenlijke schepping van het werk vreemd is. De regering heeft er niet de minste moeite mee dat het auteursrecht op produkten van industriële vormgeving in eerste instantie aan de fabrikant toekomt. Ik citeer: 'Daarvan moet uit de aard der zaak de fabrikant eigenaar zijn.'[60] Wanneer echter de opdrachtsituatie aan de orde is, is er alle aandacht voor het artistiek auteursrecht en verwerpt Regout het auteursrecht voor de opdrachtgever met de gevleugelde woorden dat zoiets erop neer zou komen dat de artistieke wereld eigenlijk zou moeten leven van het mooie weer en van de zonneschijn.[61] De huidige regeling met betrekking tot de ontwerper van modellen van industriële vormgeving die op bestelling zijn vervaardigd, bevat het onderscheid dat ik zo juist signaleerde: wanneer er een standaardmodel wordt besteld en ontworpen met het oog op de vervaardiging daarvan op industriële schaal in het bedrijf van de opdrachtgever, komt aan de laatste het modelrecht toe. Gaat het om een model dat voor particuliere doeleinden bestemd is, dan komt het modelrecht aan de ontwerper toe.[62] Dat is in feite een toepassing van de praktische reden waarom artikel 7 is ingevoerd. De maker verdwijnt alleen ten behoeve van de opdrachtgever uit het beeld wanneer het gaat om op grote schaal, commercieel toegepaste kunst.

*Kunstenaar en collectieve belangenbehartiging*

*Beeldrecht*

Enigszins tegenstribbelend verdwijnt de maker, daar waar het gaat om bescherming van zijn belangen bij commerciële exploitatie van zijn werk door anderen. Het werk van de Stichting Beeldrecht is bekend. Het komt er voor een groot deel op neer dat wordt onderhandeld over en

opgetreden tegen verveelvoudigingen in gewijzigde vorm van het kunstwerk. Dat was een gebied dat de wet van 1881 niet regelde, zoals wij hiervoor hebben gezien: de beeldende kunstenaar werd niet beschermd tegen reproduktie van zijn schilderijen of beeldhouwwerken door fotografische reproduktie, wél werd de maker van mechanisch vervaardigde werken (etsen en dergelijke) beschermd. In de huidige auteurswet is dit standpunt verlaten en erkend dat reproduktie van unieke werken een vorm van exploitatie is die aan de maker is voorbehouden, ook al is de reproduktie natuurlijk altijd verschillend van het origineel. De grenzen van die exploitatie worden als onmiskenbare beperkingen op het auteursrecht geformuleerd; de uitzonderingen die de regel bevestigen zijn vervat in het citaatrecht van art. 15a Auteurswet. Het argument dat de exploitant beter wordt van de reproduktie maar de kunstenaar daarom niet slechter, is achterhaald. De reproduktie-industrie dient haar auteursrechtelijke tol te betalen, ook al is haar techniek wellicht nog zo creatief.

*Particulier initiatief*

In de discussienota van de Commissie Incasso, Beheer en Repartitie Auteursrechtgelden (CIBRA)[63] wordt geconstateerd dat er aan een centrale bemiddelings- en incasso-organisatie voor de beeldende kunst geen behoefte is. Het opsporen van inbreuken kan, zo meent de commissie, met gerust hart aan het particulier initiatief – lees de Stichting Beeldrecht – worden overgelaten. De commissie slikt die constatering in haar eindrapport[64] weliswaar in, maar meent toch dat aan een *eigen rechtsorganisatie* in ieder geval géén behoefte bestaat. Dat soort organisaties – die een rechtstreekse wettelijke bevoegdheid krijgen om de auteurs te vertegenwoordigen – zouden daarentegen wel in het leven moeten worden geroepen bij doorgifte van werken via kabelnetten, het thuiskopiëren van beeld en geluid en het kopiëren van geschriften. Thans bestaat een dergelijke organisatie alleen op het terrein van het kopiëren van geschriften (Stichting Reprorecht); Buma en Stemra (muziek) werken met een verplichte overdracht van het auteursrecht door de auteur die zich bij Buma en Stemra aansluit. Dergelijke structuren zijn essentieel daar waar het gaat om een dermate grootschalig gebruik dat het praktisch onmogelijk is dat gebruikers per gebruik met individuele rechthebbenden afrekenen. Bij de vaststelling van de vergoeding wordt in de praktijk dan ook niet uitgegaan van het aantal kopieën of uitvoeringen, maar wordt gewerkt met forfaitaire vergoedingen.

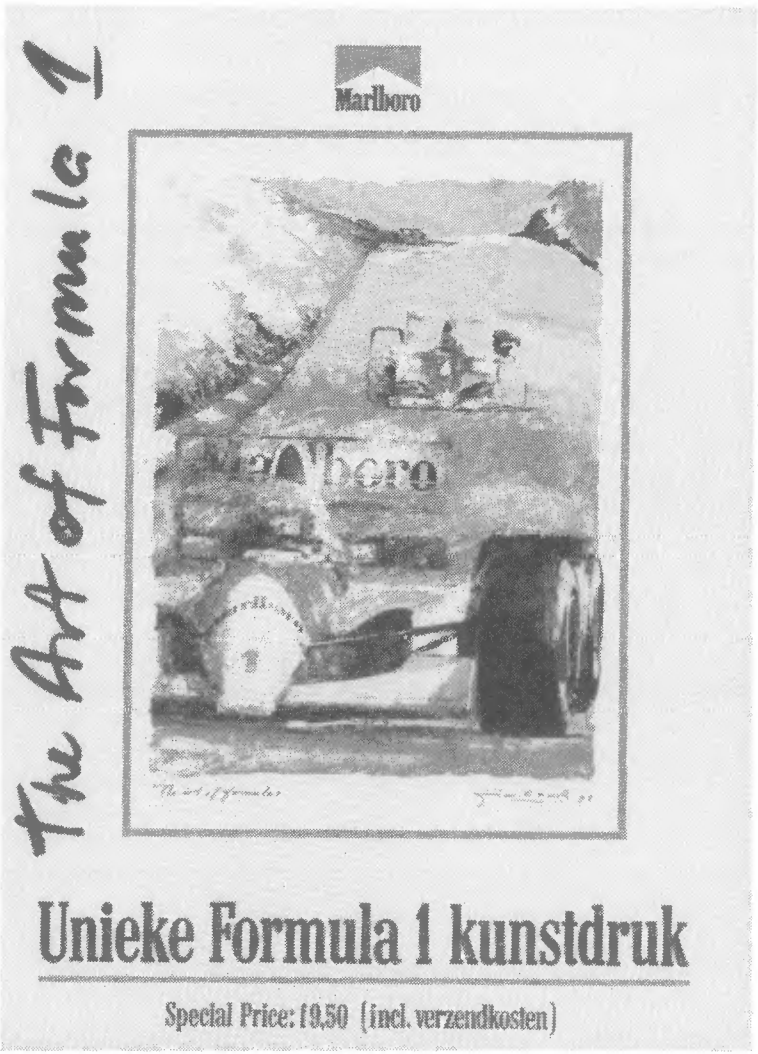
*8 Realisten*

Het is mijns inziens typerend voor de hier behandelde problematiek dat collectieve belangenbehartiging in de beeldende-kunstsector op problemen stuit. Ter illustratie noem ik de zaak Van Spijk bv tegen Stichting Beeldrecht.[65] Twee kunstenaars, aangesloten bij de Stichting Beeldrecht, geven uitgever Van Spijk gratis en voor niets toestemming enkele van hun werken op te nemen in de uitgave *8 Realisten*. Beide kunstenaars hebben echter ook de Stichting Beeldrecht een exclusieve volmacht gegeven auteursrechten namens hen uit te oefenen. Beeldrecht vraagt dan ook alsnog van de uitgever betaling voor de reproduktie van de schilderijen. Beeldrecht verliest: wie een ander een volmacht geeft, verliest daardoor zijn rechten niet. Beeldrecht-kunstenaars mogen, buiten het Beeldrecht-systeem om, toestemming geven om hun werk voor niets of tegen een lagere prijs dan de Beeldrecht-tarieven te laten reproduceren. Daarmee lijkt de bodem onder het Beeldrecht-systeem uitgeslagen. Collectieve belangenbehartiging impliceert immers dat het individu zijn rechten slechts uitoefent volgens de regels die door het collectief zijn gesteld.

Dat de uitspraak zo is uitgevallen, ligt aan de juridische constructie die Beeldrecht gekozen heeft. Beeldrecht had er beter aan gedaan te kiezen voor een overdracht van rechten. Die voor de hand liggende constructie is echter kennelijk niet door te voeren. Deels is dat waarschijnlijk te wijten aan de organisatiegraad: weliswaar kent Beeldrecht 18.000 aangeslotenen, maar daarvan is de overgrote meerderheid buitenlander, behorend bij twintig zusterorganisaties van Beeldrecht. Van de ongeveer 10.000 à 13.000 beeldend kunstenaars die Nederland kent, zijn er 1500 bij Beeldrecht aangesloten. Dat aantal bevat overigens ook architecten, ontwerpers en een klein aantal fotografen.[66] Kortom: de voor collectieve belangenbehartiging benodigde organisatiegraad ontbreekt. Dat ontbreken zal wel samenhangen met de de persoonlijke band die er tussen kunstenaar en uniek kunstwerk bestaat, als gevolg waarvan ook belangenbehartiging met betrekking tot dat werk gevoeld wordt als iets dat maar liever niet geheel aan derden moet worden toevertrouwd.

*It paints?*

De auteursrechtelijke positie van de beeldende kunstenaar lijkt opgewassen tegen aanslagen van de kant van de informatie-industrie. Opdrachtgeverconstructies en de bijbehorende wettelijke overdracht van het auteursrecht zijn alleen haalbaar gebleken indien het situaties betreft waarin werken massaal kunnen worden geëxploiteerd. De mogelijke




*De wereld van formule 1* van Frank Gude. Strooifolder van de sigarettenfabrikant Malboro.

conclusie dat beeldende kunst die uitsluitend voor de markt wordt gemaakt, ook aan een industrieel auteursrechtregime met zelfstandige rechten voor de exploitanten ervan moet worden onderworpen, wordt niet getrokken. Collectieve belangenbehartiging van rechten van beeldende kunstenaars blijkt tenslotte een ietwat weerbarstige materie. De maker is dus niet uit het beeld verdwenen, maar de *aard* van zijn makerschap is veranderd, zoals we hebben gezien bij onze beschouwingen over computerkunst. Immers, in het overigens zeer theoretische geval dat noch van de ontwerper, noch van de gebruiker van een computerprogramma kan worden gezegd dat hij een doorslaggevende invloed heeft gehad op de vormgeving van het eindresultaat, is de enige oplossing dat gekeken wordt naar de keuzen die zijn gemaakt. In die zin is dan de echte maker, hij die de kwast op het doek zet, inderdaad uit het beeld verdwenen en is daarvoor in de plaats gekomen de maker van keuzen. De juridische vraagstelling wordt dan verplaatst naar de vraag welke keuzen wel en welke niet onderdeel uitmaken van auteursrechtelijk te beschermen creativiteit. In wettelijke termen gesproken: het regime van artikel 5 Auteurswet (verzamelauteursrecht) wordt dan bepalend. Kunst als keuze en de kunstenaar als redacteur! Wij kenden dit probleem al enigszins bij de fotografie: ook fotograferen is immers kiezen en de prestatie is daarom niet van auteursrechtelijke bescherming verstoken. De moderne kunst laat echter geraffineerdere keuzen zien die de herkenbaarheid van de maker in het werk nog meer doen vervluchtigen. 'It paints' is dan nog te veel gezegd: in het volgende hoofdstuk ontmoeten wij situaties waarin het in het geheel niet meer schildert.

## Scheppingsproces: het maken van kunst is geen kunst?

> *1. The artist may construct the piece*
> *2. The piece may be fabricated*
> *3. The piece need not to be built*
> *each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.*
> Lawrence Weiner [67]

### *Maken*

#### *Geen kijkje in de keuken*

De kunstenaar aan het werk zien, is soms boeiender dan de beschouwing van het kunstwerk zelf. Wij hebben echter geen postmodern auteursrecht

dat het proces centraal stelt: een definitie van maken komt in de wet niet voor. Voor de vraag of de kunstenaar rechten kan claimen, is geen kijkje in de keuken nodig. 'Das Urheberrecht schützt nie das Verfahren, nie die Anweisung, nie das Rezept,' aldus Kummer.[68] Met Kummers uitgangspunt moeten wij weliswaar enige voorzichtigheid betrachten – zijn objectivering van het werkbegrip doet namelijk alle nadruk vallen op de nieuwheid van het eindresultaat en daarmee de invloed van de maker en die van het werkproces uit het juridische beeld verdwijnen – maar hier lijkt hij toch het gelijk aan zijn zijde te hebben. Dat betekent tegelijkertijd dat het auteursrecht geen keurmerk voor een werkwijze oplevert: ook de meeste gebrekkig gemaakte tekening is voor auteursrecht vatbaar. Ambachtelijkheid, academisch verantwoorde methoden, kwaliteit van het materiaal, dat alles is even irrelevant voor de vraag of het eindresultaat auteursrechtelijk is beschermd. Dat is nu zo en was ook bij het ontstaan van onze Auteurswet zo.[69]

*Hockneys vondst*

Dat het auteursrecht bij de vraag naar de bescherming van creatieve prestaties uitgaat van het eindresultaat en niet van de wijze waarop dat is bereikt, lijkt, hoewel niet onomstreden, onvermijdelijk. Immers, bescherming van werkwijzen frustreert de mogelijkheden van anderen om op dezelfde manier andere resultaten te bereiken. David Hockney neemt bijvoorbeeld honderden foto's van een tafereel en maakt van de telkens verspringende en elkaar overlappende kiekjes een collage om zichzelf te behoeden tegen wat hij noemt eenogige valsheid. Zijn methode komt overeen met de manier waarop het blote oog het voorwerp aftast.[70] Mag die methode nu gemonopoliseerd worden door Hockney? Een eerste juridisch bezwaar is praktisch van aard: hoe valt inbreuk op dat monopolie te controleren, bijvoorbeeld in het geval dat met behulp van die methode een acrylschildering wordt gemaakt? Regelingen die niet of moeilijk te controleren zijn, zijn alleen al daarom juridisch verdacht. Vervolgens: wat Hockney doet is makkelijk door iemand anders te bedenken; een uitvinding in de octrooirechtelijke zin van het woord is het niet, omdat zijn werkwijze, gegeven de stand van de fotografische techniek een voor de hand liggende probleemoplossing biedt. En als Hockneys methode wél als een octrooirechtelijk te beschermen uitvinding is te beschouwen, hebben wij het terrein van de kunst ingeruild voor dat van de techniek. De creatieve prestaties die door het octrooirecht worden beschermd kunnen zeer goed een hulpmiddel zijn bij het maken van kunst, maar zijn daarom nog niet auteursrechtelijk te beschermen.

Tenslotte: het gaat het auteursrecht om het concrete, voor de buitenwereld waarneembare voortbrengsel. Dat alleen biedt de vastigheid die het recht nodig heeft om het object van bescherming te bepalen. Te zamen leiden deze overwegingen tot de conclusie dat de werkwijze waarop een kunstenaar tot zijn werk komt, in beginsel vrij behoort te zijn, dat wil zeggen ook door anderen mag worden toegepast.

*Maken en vervaardigen*

De vanzelfsprekende concentratie op het eindprodukt heeft er kennelijk toe geleid dat in de literatuur zelden een omschrijving van het 'maken' is te vinden. In het trefwoordenregister van het dikste Nederlandse handboek, dat van Gerbrandy, zoekt men tevergeefs op 'maken' en dat geldt eveneens voor de handboeken van Van Lingen en van Verkade en Spoor. Het begrip 'maken' wordt in de literatuur doorgaans niet zelfstandig gedefinieerd, maar gesteld tegenover 'vervaardigen': degene die het kunstwerk vervaardigt hoeft daar niet de maker van te zijn; maker is hij die het creatieve werk doet, vervaardiger hij die het stoffelijk voorwerp tot stand brengt. De beeldende kunstenaar is naast maker doorgaans tevens vervaardiger, maar kan de vervaardiging ook aan anderen overlaten (gieten van een beeld in brons). Aan de hand van dat onderscheid wordt dan tevens uitgelegd dat het bij het auteursrecht niet gaat om rechten op het vervaardigde stoffelijk exemplaar (het *corpus mechanicum*), maar om rechten op het immateriële werk, het *corpus mysticum* dat weliswaar is belichaamd in het eerste, maar daar ook los van kan worden gedacht. Anders gezegd: de eigenaar van het schilderij heeft geen auteursrechten alleen omdat hij eigenaar is en de auteursrechthebbende heeft geen eigenaarsrechten alleen omdat hij auteursrechthebbende is. Een zelfstandige definitie van 'maken' ontbreekt echter meestal. Wat maken is, leren wij uit het eindresultaat: het auteursrechtelijk werkbegrip.

Dat is in wezen ook zo bij de enige Nederlandse schrijver waar wel een omschrijving van 'maken' wordt gegeven, Hirsch Ballin (sr.), die, in het voetspoor van het *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, het woord maken ontleedt in drie betekenissen: het geven van een eigen karakter aan een voortbrengsel van de geest (scheppen), het ordenen en het vertegenwoordigen, dat wil zeggen datgene uitmaken wat het voorwerp aanduidt.[71] De belangrijkste van die drie betekenissen is de eerste, het geven van een eigen karakter aan een voortbrengsel. Die eis geldt overigens ook voor het ordenen, ook daar moet een eigen karakter uit

blijken. In de rechtspraak en de heersende leer wordt dat eigen karakter wel samengevat met termen als oorspronkelijkheid of het persoonlijk stempel van de maker en dat dan niet in die zin dat uit een bepaald werk een tot een bepaald individu te herleiden maker is af te leiden, maar wel zo dat 'eigen karakter' ontbreekt wanneer uit een vervangingstest achteraf blijkt dat iedere willekeurige persoon de plaats van de vermeende maker kan innemen zonder dat dientengevolge – afgezien van louter toevallige afwijkingen – de uitkomst enige verandering ondergaat. Is dat laatste het geval, dan hebben wij te maken met (fabrieksmatig) vervaardigen en niet met een persoonsbetrokken prestatie. Deze vervangingstest is opgesteld door Hirsch Ballin[72]; zij houdt de persoon van de maker in beeld en kan daarom als een subjectieve of makersgerichte test worden beschouwd. Ook deze test gaat echter uit van het achteraf bekende eindresultaat, het gemaakte en niet van het maken.

*De rol van de performance*

*Vluchtigheid en eeuwigheid*

Wat nu als het werk louter uit het maken bestaat? In de jaren zeventig manifesteert Floor van Keulen zich in galerie De Appel als kunstenaar door een publieke schilderactie, omdat die wijze van presentatie toentertijd het beeldmerk vormde van die galerie. Nan Hoover omwikkelt zich, op een stoel op straat gezeten, met een stuk touw om een spanning teweeg te brengen tussen het alledaagse en het bijzondere, tussen het vertrouwde en het angstaanjagende. Puckey giet zout water op lampen die op Dick Larsen liggen; hun *Behaviour Art* bedoelt een theatrale benadering te zijn van gevoelens als angst, agressie en bedreiging.[73] Deze performancecultuur van de jaren zeventig is voorbij en een beoogde bundeling van ooggetuigenverslagen van de Nederlandse varianten ervan is nooit verschenen[74], zoals ook waarlijk passend en rechtmatig is voor efemere kunstuitingen. Is bij Van Keulens manifestatie nog een onderscheid te maken tussen handelwijze en resultaat, bij de twee andere voorbeelden vallen wat de kunstenaar doet en het resultaat samen en is het werk verdwenen als het doek valt. Het werk bestaat uit het maken.

Het auteursrecht heeft het altijd wat moeilijk gehad met kortstondige werken. Het Anglo-Amerikaanse auteursrecht beschermt slechts werken die in een stoffelijk medium zijn vastgelegd.[75] Het continentale auteursrecht stelt die eis niet: ook mondelinge voordrachten en muzikale improvisaties kunnen beschermd zijn, zonder dat daarvoor vastlegging noodzakelijk is. Bij de wetswijziging van 1985 is voor choreografische

werken en pantomimes de eis van vastlegging geschrapt om ongelijkheid met de voordracht en de improvisatie weg te nemen. Toch is het niet vastgelegde kortstondige werk vanwege zijn vluchtigheid moeilijk in het juridisch systeem onder te brengen. Wij zijn thans in staat te zien dat de vereeuwiging van iets vluchtigs – de uitdrukking is van Spoor –[76] onder het verveelvoudigingsrecht van de auteur valt. In de vorige eeuw had men moeite met dit soort sprongen: grammofoonplaat en film zijn immers geen kopie van een concreet voorwerp, zoals een partituur of een boek, maar een concretisering van iets wat al is verdwenen, de muziekuitvoering of het spel. Pas wanneer men onderkent dat het werkbegrip niet samenvalt met het voorwerp waarin het is neergelegd, maar immaterieel van aard is, is het mogelijk om in te zien dat de uitvoering een exploitatie is van de partituur en de vastlegging op grammofoonplaat weer een exploitatie is van de uitvoering en dus ook weer van de partituur waarin het oorspronkelijke, immateriële muziekwerk is neergelegd. Maar zelfs wanneer men accepteert dat een prestatie die slechts in de tijd bestaat, auteursrechtelijk kan worden beschermd, blijft het juridische probleem van de controleerbaarheid. Dat is niet zozeer een theoretisch, maar meer een praktisch probleem: als er in het geheel niets voor of na de opvoering is vastgelegd, is het uiteraard moeilijk om te construeren wat het werk inhield en dus ook of er bij navolging van inbreuk sprake is.

*Het programmacriterium*

Dommering zoekt de oplossing in een nadere omschrijving van het *corpus mysticum* dat achter dit soort vluchtige prestaties schuilt gaat. Naar zijn oordeel is daar sprake van wanneer er van tevoren (globaal) een programma van handelingen vaststaat dat aangeeft welke handelingen in welke volgorde plaats zullen vinden.[77] Daarmee is inderdaad achteraf gemakkelijker vast te stellen of er bij hernieuwde uitvoering van een performance sprake is van een ontoelaatbare navolging. Die oplossing brengt ons echter terug naar een vastleggingscriterium, omdat het programma waarop wordt gedoeld toch op de een of andere wijze te 'lezen' moet zijn. Wij zijn dan beland bij een bekend auteursrechtelijk probleem dat zich ook bij allerlei andere werken voordoet, namelijk de vraag in hoeverre het scenario of de min of meer uitgewerkte opzet voor een werk beschermd is tegen navolging. Het kenmerkende van een performance en van zijn voorganger, de happening, is echter juist dat zo'n opzet ontbreekt. Het gaat niet om toneel: in plaats van de op de planken gebrachte reconstructie van het scenario wordt ons louter een

uniek schouwspel voorgeschoteld, net zoals non-figuratieve kunst de plaats van figuratieve kunst heeft ingenomen[78], doordat niet meer wordt verwezen naar de figuratieve werkelijkheid.

*Het spel en de knikkers*

Wanneer de performance als kunst wordt gepresenteerd, ligt het in beginsel voor de hand ook van een auteursrechtelijk (kunst)werk te spreken. Anders valt de jurist in de kuil van het waarde-oordeel. Als het gebeuren als een werk is aan te merken, is het zonder toestemming van de performer(s) verboden het werk op gelijke wijze uit te voeren of op film of video vast te leggen en te vertonen. Let wel: ik heb het alleen over het werk, niet over eventueel waar te nemen gezichten of portretten die bescherming vinden in het portretrecht.

Nederlandse rechtspraak op dit punt bestaat niet. Ook stripteaseuse en clown zijn niet tot de rechter doorgedrongen. Wél is rechtspraak op een analoog terrein voorhanden: dat van voetbalspelprestaties.[79] Kunst en spel hebben met elkaar te maken.[80] Bij het voetbalspel zien wij een uitvoering die telkens uniek is en vluchtig maar die, anders dan de performance, vastgelegd of niet, een niet te veronachtzamen vermogenswaarde oplevert. Dat laatste verklaart waarom de vraag naar intellectuele eigendom van sportprestaties wel tot de rechter is doorgedrongen. De hoeveelheid knikkers in het geding heeft echter niet tot de in de doctrine soms verdedigde stelling geleid, dat de prestatie van de voetballer op één lijn te stellen is met die van de maker van een werk. Die stelling werd vreemd genoeg ook niet in het geding gebracht in NOS tegen KNVB. KNVB probeerde de NOS te laten betalen voor verslaggeving op basis van KNVB's prestatie als organisator van het basismateriaal voor het eindprodukt van de NOS: de voetbalwedstrijd. Die prestatie is op zichzelf niet gelijk te stellen met een die door het intellectuele eigendomsrecht wordt beschermd, zo overweegt de Hoge Raad zonder nadere motivering. Deze is te vinden in het mededingingsrecht dat concurrenten (NOS treedt op als concurrent van de KNVB omdat wordt verondersteld dat wie kijkt naar het scherm geen kaartje koopt voor het stadion) de vrijheid geeft van elkaars prestaties te profiteren en de rechter dus door de wet geregelde prestaties niet op dezelfde manier moet behandelen als niet wettelijk geregelde. Met persoonlijke prestaties is dat anders. In het Elvis Presley-arrest[81] werden Elvis' prestaties wél op één lijn gezet met auteursrechtelijk beschermde prestaties en kon de fonogrammenproducent, notabene uit eigen hoofde, optreden tegen piraterij omdat als de producent dat niet zou kunnen ook Elvis' positie zou verslechteren. Die laatste redenering past ook in het

voetbalverhaal. Sterker nog: eredivisievoetbal heeft per definitie geen podium zonder een eredivisie-organisator als de KNVB; Elvis had, althans bij zijn leven, de podia voor het kiezen.

*Voetballet en heupgeschok*

De enige zwakke schakel lijkt de prestatie van de voetballer. Is dat een prestatie die met Elvis te vergelijken valt? Beiden leveren oorspronkelijke, persoonlijke prestaties. Het voetballet van Cruijff is net zo uniek als Elvis de Pelvis' gezang en bijbehorend heupgeschok. Elvis' prestaties worden beschermd omdat hij een uitvoerend kunstenaar is en het wetsontwerp ter bescherming van die categorie al klaarlag. Ook zonder wetsontwerp zou Elvis' prestatie echter al in het auteursrechtelijk systeem onder te brengen zijn geweest, zoals Hirsch Ballin al ten tijde van Elvis' opkomst verdedigde.[82] Hoeveel te meer dan niet de volslagen oorspronkelijke pasjes van de voetballer die immers onmogelijk in hun geheel als de uitvoering van een bestaand werk (tactiek? spelconcept?) zijn te beschouwen?

De doctrine is verdeeld. Grosheide acht bescherming niet onmogelijk. Het auteursrecht behoort zijn inziens ontvankelijk te worden voor alle culturele informatie. De vraag of iets onder bescherming van het intellectuele eigendomsrecht gebracht moet worden is in zijn ogen eerder een kwestie van nut dan van beginsel.[83] Het probleem dat ik heb met dergelijke utilitaire benaderingen is dat zij tot dusver geen uitzicht hebben geboden op de bijbehorende differentiatie in bevoegdheden. Culturele informatie is bepaald geen genuanceerd begrip, wanneer men daar ook het edele voetbalspel onder schaart. Wie dat aanbiedt als in beginsel beschermd auteursrechtelijk object, zal vervolgens toch weer nader moeten gaan differentiëren om de eenvoudige reden dat een schilderij en een *tackle* niet soortgelijk zijn en de bijbehorende behoefte aan juridische bescherming verschillend. Bij die differentiatie zullen allerlei nadere criteria moeten worden aangelegd. Bij voorbeeld het onderscheidend criterium tussen een spelprestatie en een performance.

Dat onderscheidend criterium is volgens Dommering en Hugenholtz[84] te vinden in de context van de handeling. Deze moet – in die zin nemen beiden het begrip (culturele) informatie serieus – betrekking hebben op informatie. Het voetbalspel is niet gericht op het overbrengen van informatie, maar op een wedstrijduitslag. De performance die als kunst wordt gepresenteerd is dan in beginsel wel als een werk, de voetbalprestatie niet als zodanig te beschouwen.

Daarmee komen we niet echt veel verder omdat dit antwoord gelijkluidend is aan de vraag of de handeling die als kunst wordt gepresenteerd auteursrechtelijke bescherming geniet. Tot op tegenbewijs moeten wij daarvan uitgaan, maar veel ruimte voor dat tegenbewijs wordt zo niet geboden. Bovendien is de gerichtheid van de handeling als onderscheidend criterium niet scherp. Door het Gerechtshof is in NOS tegen KNVB niet de uitslag, maar de door de wedstrijd opgewekte spanning bij het publiek kenmerkend bevonden voor de prestatie van KNVB. Aanvaardt men dat element, dan is het onderscheid met het overbrengen van bijvoorbeeld spanning en vervreemding door een performance niet groot en blijven wij weer zitten met het betrekkelijk vrijblijvende criterium dat de handeling als kunst gepresenteerd moet zijn.

*Vastigheid en vluchtigheid*

De juridische eis van controleerbaarheid (wat is er precies gebracht?) leidt bij eenmalige, geïmproviseerde uitvoeringen dus tot een zwakke bescherming. Wanneer de handeling is beschreven of anderszins is vastgelegd, is dat anders. Zij is dan reproduceerbaar en daarmee ook exploiteerbaar. Het auteursrecht op die produkten is duidelijk. Binnenkort is dat ook met de prestatie van uitvoerende kunstenaars het geval. De wet op de naburige rechten beschermt het optreden van de uitvoerende kunstenaar tegen opname van zijn uitvoering, reproduktie van zo'n opname en het op de markt brengen van opnamen of reprodukties.[85] Niet dus tegen een herhaalde uitvoering van zijn werk door een ander. Een perfecte imitatie of plagiaat is toegestaan, als dat maar door persoonlijke communicatie gebeurt en niet via grootscheeps exploiteerbare massamedia als grammofoonplaat, video of cassette. De uitvoerende kunstenaar wordt dus afzonderlijk beschermd, voor zover zijn werk zich leent voor fabricage op grote schaal én omdat die fabricage dient te worden beschermd. In hetzelfde wetsvoorstel worden immers naburige rechten verleend aan degenen die de prestaties van uitvoerende kunstenaars op de markt brengen (fonogramproducenten en omroeporganisaties). Die situatie zal zich bij de performance niet voordoen. Deze farce van de tragiek van het dadaïsme heeft dus even de theorie van het auteursrecht op de proef kunnen stellen, zonder resultaat voor haarzelf, maar ruimte scheppend voor de gedachte dat ook de commercieel exploiteerbare handeling als culturele informatie onderwerp van auteursrechtelijk monopolie kan zijn.

*Kunstenaars der Idee*

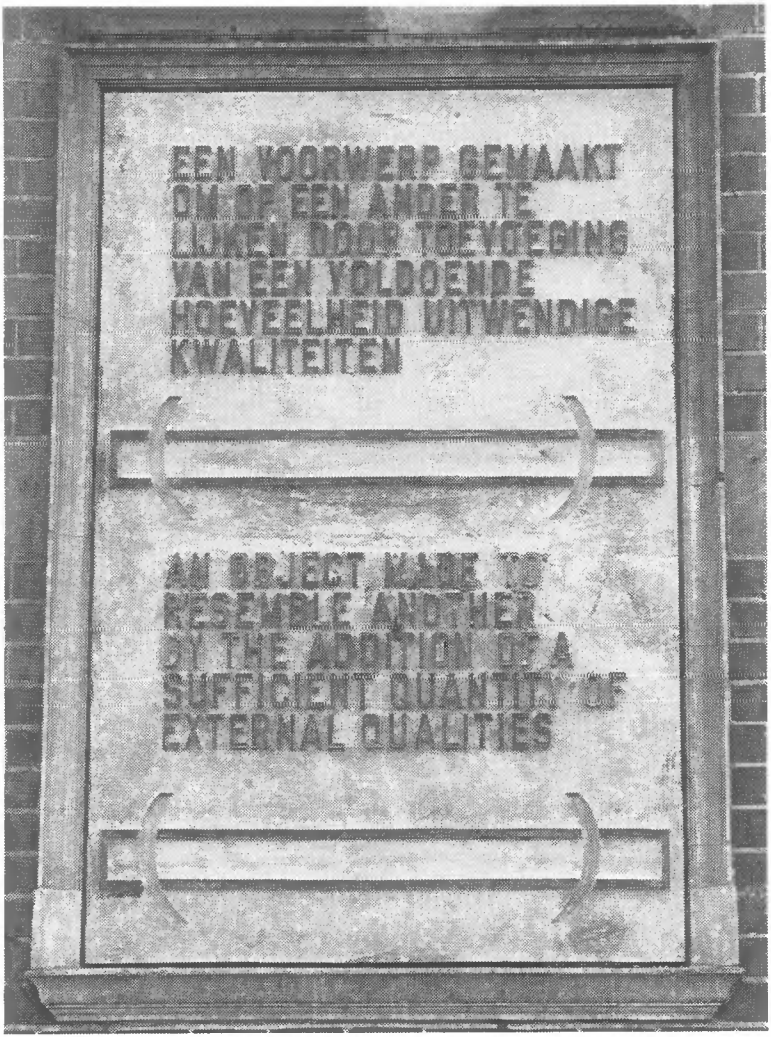
In de wat hardere positivistische theorieën over recht wordt wat recht is bepaald door een formeel criterium: gaat het om regels die afkomstig zijn uit formele rechtsbronnen: wetgever of rechter. Allerlei inhoudelijke, vaak subjectief getinte ideeën over recht vinden daar tenslotte hun juridische verwezenlijking. Met die regels valt te werken. Zo is het ook met het object van auteursrecht en dus ook met kunst. Er dient allereerst een waarneembare vorm te zijn. Dat vanzelfsprekend lijkend begin leidt als het ware evenzeer vanzelfsprekend tot de gedachte dat slechts de uiterlijk waarneembare vorm beschermd is en niet de inhoud. Een *Fehlschluß* noemt Kummer die gedachte.[86]

En inderdaad: als de vooraf gemaakte persoonlijke keuze en ordening zo bepalend zijn voor de vaststelling achteraf of een bepaalde vorm aanspraak mag maken op de kwalificatie 'werk', waarom dan niet juist keuze en ordening, kortom het stempelen in plaats van het stempel als beschermd aangemerkt? '(Het) eigen karakter (kan)', aldus de Hoge Raad in het Kluwer tegen Lamoth-arrest, 'mede of in overwegende mate worden bepaald door de keuze en de compositie van het te fotograferen onderwerp, dat wil zeggen juist door het (...) rangschikken.'[87] Kortom: waarom niet ook of wellicht zelfs alleen de inhoud of het idee, het concept beschermd?

*Het werk als aantekening in een notitieboekje*

'Lawrence Weiner stopt met schilderen omdat het "uiterlijk" van de vorm hem niet langer interesseert: het werk kan ook als aantekening in een notitieboekje bestaan. Eventuele uitvoering van het werk wordt bepaald door een "reden". Onder "reden" verstaan wij een verzamelaar, een galerie of een museum. Later beslist Weiner dat het er weinig toe doet of een werk al dan niet wordt uitgevoerd.'[88] De uiterlijke vorm van Weiners werk bestaat tenslotte alleen uit talloze, geëxposeerde teksten, waaraan af en toe voorspellende waarde en een zekere samenhang niet kan worden ontzegd, zoals de werken nr. 044: *Een liter dikke motorolie in de golfstroom gegoten*, nr. 011 (gedeeltelijk): *Twaalf springladingen tegelijkertijd tot ontploffing gebracht*, nr. 117: *Verbrijzeld* en nr. 133: *Bevuild*.[89] Het meest perfecte werk van Weiner vormt zijn bijdrage aan Arts Magazine van april 1970 die boven dit hoofdstuk is geciteerd.

Perreault stelt dat conceptual art een zelfstandige kunstvorm is, naast schilder- en beeldhouwkunst en niet met die twee laatste moet worden




Plaquette van L. Weiner aan de voorgevel van het Stedelijk Museum te Amsterdam. (Foto Stedelijk Museum Amsterdam)

verward. Het idee staat voorop en het materiaal is immaterieel. De lichte twijfel die hem overvalt – gaat het eigenlijk niet alleen om woorden? – wordt weggemasseerd met de stelregel dat wanneer een kunstenaar al was het maar zijn vuile ondergoed in een kunstcontext neerzet, er kunst is. 'Let's not worry about categories.'[90] Weiners teksten behoren tot het geheel van wat ik hier voor het gemak samenvattend aanduid met de antiformele richting sinds Duchamp. Wat die richting als fundamenteel probleem aan de orde stelt is, auteursrechtelijk gezien, het begrip 'maken'. Een begrip waaraan, zoals wij hebben gezien, in de doctrine doorgaans nauwelijks aandacht wordt besteed. Het nadenken daarover leidt tegelijkertijd tot het probleem van het onderscheid tussen vorm en inhoud.

*Duchamps Fontaine en Malewitsj' Zwarte Vierkant*

Wollheim demonstreert in een helder essay waarom wij moeite hebben met de acceptatie van Duchamps bekende *Fontaine* uit 1917, een urinoir, te zien in Galerie Schwarz te Milaan, dat tevoren al in ontelbare identieke of nauwelijks verschillende exemplaren bestond en ook daarna werd gereproduceerd. Met de reproduktie zelf kunnen wij geen moeilijkheden hebben. Als dat criterium zou worden gebruikt om kunst van andere uitingen te onderscheiden, zou een kunstwerk ophouden kunst te zijn wanneer het werd gekopieerd. Wat ons problemen oplevert, aldus Wollheim[91], is de gedachte dat er gewoon niet genoeg gewerkt is. Dergelijke uitingen dwingen ons dus na te denken over wat het maken van kunst betekent. Wat Duchamp volgens zijn eigen *rendez vous*-theorie deed was op zekere tijd op een zekere plaats een object tegenkomen dat hij vervolgens presenteerde als een kunstwerk. De ontmoeting was willekeurig, het resultaat een instantprodukt. Wat Duchamp doet is dus één aspect van het werkproces isoleren, de definitieve vaststelling dat het werk klaar is en het andere aspect negeren: het zetten van het penseel op het doek of het hakken van het marmer. Duchamps beslissing lijkt op die van de kunstenaar, maar heeft in het geheel geen betrekking op het uiterlijk van het object. Voor hetzelfde geld had hij een stoel uit kunnen kiezen. In auteursrechtelijke termen gezegd: het maken is hier niet meer dan 'uitmaken', dat wil zeggen definitief vaststellen dat iets zus of zo is en niet: het geven van een eigen karakter aan een voortbrengsel (scheppen) of het ordenen. Het maken van Duchamp is louter betekenis geven: het Milanese urinoir is een ander urinoir geworden en alle overige urinoirs zijn daarmee tot non-kunstwerk bestempeld. Het voorwerp zelf ondergaat geen uiterlijke verandering maar alleen een betekenisverandering.

Malewitsj' bekende *Zwarte Vierkant* reduceert het kwalitatieve aspect van het kunstwerk tot het kwantitatieve. Het maken bestaat uit de reductie van al wat bijzonder is. Het resultaat is iets wat volstrekt uniek en nieuw is: de vondst van een gitzwart op linnen geschilderd vierkant met een witte omlijsting. Het zwarte vierkant is als schilderij uniek en onlosmakelijk met Malewitsj verbonden, maar beeldt tegelijkertijd af wat gemeengoed is: een zwart vierkant. Limperg[92] concludeert dat hier sprake is van een persoonlijk stempel en dus van een beschermd werk op grond van drie, niet cumulatieve, argumenten: het persoonlijke handschrift (de onregelmatigheden), de verbondheid van het vierkant met Malewitsj (het handelsmerk van Malewitsj) en de uitleg die Malewitsj heeft gegeven aan wat hem voor ogen stond bij het maken van zijn werk. Ik ga voorbij aan het eerste argument omdat dat niet relevant is voor het probleem. Het tweede argument verwart mijns inziens het begrip persoonlijk stempel of eigen karakter van het werk met het merkenrechtelijke begrip onderscheidend vermogen van het schilderij: ook bij de kleur blauw denken velen aan Camping Gaz tankjes, maar dat wil nog niet zeggen dat de kleur blauw iets oorspronkelijks heeft, net zomin als Philips vanwege de duidelijke associatie met een onderneming te Eindhoven te beschouwen is als 'a work of art'.

*Vorm en betekenis*

Tenslotte de uitleg: hier raken wij aan het onderscheid tussen vorm en inhoud. Limperg valt hier in het subtiele zwarte gat dat het antiformalisme heeft gegraven. Hij bemoeit zich met het maken, omdat de kunstenaar zelf daar zoveel betekenis aan geeft en kunstenaars toch degenen zijn die kunstwerken maken. Augustinus verrijst: kunst is wat kunstenaars maken. Of de onderbroekelol van Perreault komt in beeld, die, zij het onder andere omstandigheden, hetzelfde, maar nu als farce, beweert.

Uitleg van de betekenis of populairder gezegd, de boodschap, van een werk is immers naar twee kanten subjectief: zowel van de kant van de maker als van de kant van de waarnemer. Weliswaar is er altijd een stramien aanwezig waarbinnen kunstenaar en waarnemer een denkbeeldige discussie met elkaar kunnen aangaan: compositie, *figure-ground*, kleurgebruik, en dergelijke, maar dat stramien kan nooit object van bescherming zijn, omdat het tot het gereedschap van de kunstenaar en van de kunstbeschouwer behoort. De wijze waarop de elementen van dat stramien zijn gebruikt wél (de vorm), maar de betekenis daarvan weer niet omdat die per definitie onderwerp van discussie is en behoort

te zijn. Wij interpreteren Shakespeare steeds opnieuw; Don Quichot betekent voor ons iets anders dan voor Cervantes en zelfs het Borgesiaanse waagstuk Don Quichot in deze tijd opnieuw, maar identiek te scheppen, confronteert de goede verstaander op een en dezelfde bladzijde met een verschillende betekenis van twee volslagen identieke teksten. Kortom: wanneer op basis van de betekenis van een werk auteursrechtelijke bescherming wordt verleend, dan wordt een gebied gemonopoliseerd dat per definitie niet gemonopoliseerd kan worden, omdat de betekenis voor een ieder verschillend kan zijn.

*Vorm en inhoud: innerlijke vorm*

Dat betekent echter niet dat het onderscheid tussen vorm en inhoud probleemloos is. Weiners werk laat zich onderscheiden in de betekenis (bijvoorbeeld immateriële kunst als protest tegen de vercommercialisering van kunstvoorwerpen), in de bijbehorende keuze voor de beschrijving van een werk, in de beschrijving zelf van het werk (bijvoorbeeld werk nr. 006: *vierkante masonietplaat van* 6 x 6 x 1/8 *inch met een kwast met industriële lak beschilderd en laten drogen – gedurende één minuut geschuurd met een rondschuurmachine – tegen de muur, vloer of plafond bevestigd met schroeven*) en in de eventuele uitvoering daarvan. Betekenis en de genoemde keuze alleen kunnen niet worden gemonopoliseerd. De beschrijving zelf van het werk levert echter eigenaardige moeilijkheden op. Kan Weiner optreden tegen iemand die werk 006 uitvoert? Gelijksoortige problemen doen zich voor bij de uitvoering van Soll Lewitts werken en bij Christo's verpakkingsprojecten. Het idee om de Parijse Pont Neuf te verpakken kan niet gemonopoliseerd worden. Ieder mag dat na Christo doen. Het eindresultaat, de verpakte brug, is een werk van Christo: voor afbeeldingen daarvan moet zijn toestemming worden gevraagd. In de Franse rechtspraak is het concrete procédé – het echte werken aan de verpakking van de brug – beschouwd als een beschermd werk[93]: Christo kon anderen verbieden foto's en filmopnamen van de voortgang van dat werk openbaar te maken. Maar nu de uitvoering volgens de beschrijving. Als die beschermd is, is daarmee dan niet het idee beschermd en daarmee de tegenstelling vorm-inhoud geheel of gedeeltelijk uit beeld verdwenen?

De beschrijving zelf kan onderwerp zijn van auteursrechtelijke bescherming. Reproduktie van Weiners teksten of van Christo's ontwerptekeningen is aan de maker voorbehouden. Maar wat is eigenlijk het verschil tussen de verfilming van een scenario en de uitvoering van Weiners werk nr. 006? Wij accepteren dat de maker van het scenario rechten heeft met

Het is een openbaring de Don Quichotte van Menard te vergelijken met die van Cervantes. Deze laatste schreef bijvoorbeeld (Don Quichotte, eerste deel, negende hoofdstuk):

*...de waarheid, die de dochter is van de geschiedenis, wedijverend met de tijd, bewaarplaats van de daden, getuige van het verleden, voorbeeld en raadsvrouw van het heden, aanwijzing voor de toekomst.*

Opgeschreven in de zeventiende eeuw, opgeschreven door het 'lekengenie' Cervantes, is die opsomming alleen maar een retorische loftuiting op de geschiedenis. Menard schrijft daarentegen:

*...de waarheid, die de dochter is van de geschiedenis, wedijverend met de tijd, bewaarplaats van de daden, getuige van het verleden, voorbeeld en raadsvrouw van het heden, aanwijzing voor de toekomst.*

De geschiedenis, *moeder* van de waarheid; de gedachte is overrompelend. Menard, tijdgenoot van William James, omschrijft de geschiedenis niet als een navorsing van de werkelijkheid maar als de oorsprong daarvan. De historische waarheid is, voor hem, niet wat er gebeurde; maar wat er naar onze mening gebeurde. De slotclausu-

Fragment *Pierre Menard, schrijver van de Don Quichotte* uit de bundel *De Zahir* van Jorge Luis Borges. (De Bezige Bij 1986)

betrekking tot de verfilming ervan. Wij accepteren dat de vertaler van een werk auteursrechtelijke tol moet betalen aan de oorspronkelijke schrijver. Wij beschouwen als auteursrechtelijk plagiaat het overnemen van karakteristieke bestanddelen van een roman qua onderwerp en verhaal, uitwerking, stijl, details en dergelijke.[94] Wat gebeurt er in die gevallen anders dan bescherming tegen *meer* dan het overnemen van alleen de uiterlijke, concrete vorm? Is daarmee dan niet zoiets als het idee beschermd? Is het auteursrecht eigenlijk niet louter ideeënbescherming?

Om dit soort problemen op te lossen heeft Kohler[95] het onderscheid tussen vorm en inhoud verfijnd door een tussencategorie in te voeren: de innerlijke vorm. De uiterlijke vorm is dan de vorm waaraan een kopie zonder meer te herkennen valt omdat daaraan rechtstreeks ontleend kan worden. Innerlijke vorm is een bepaalde opbouw, compositie en dergelijke. Daar deze ook vorm is, kan de tegenstelling vorm en inhoud overeind blijven en tevens worden verklaard dat een bewerking van een werk die daarvan de innerlijke vorm overneemt, nog behoort tot het monopolie van de auteur. Kummer verwerpt deze verfijning omdat zij het probleem slechts zou verplaatsen naar de vraag waar de grenslijn loopt tussen beschermde innerlijke vorm en vrije inhoud en die grenslijn niet zou kunnen worden aangegeven.[96]

Toegegeven moet worden dat die plaatsbepaling tot soms moeilijk voorspelbare uitslagen leidt. Maar daarmee is niet gezegd dat een dergelijk onderscheid onmogelijk is. In de zaak Hougron tegen Sagan kreeg Hougron die Sagans roman *Le chien couchant* als plagiaat beschouwde van zijn verhaal *La vieille femme* uit de bundel *Les Humiliés* eerst gelijk van de rechter en daarna vierkant ongelijk van het Hof.[97] In Heertje tegen Hollebrandt krijgt Heertje ongelijk van de rechtbank, maar kan het Hof pas na een nieuw en zeer uitvoerig onderzoek naar de punten van overeenstemming en verschil tussen Heertjes *Kern der Economie* en Hollebrandts *Economie* het vonnis van de rechtbank bevestigen, zij het op andere gronden.[98] Verkade ontwerpt voor literair plagiaat een reeks elementen van het literaire werk die praktisch gehanteerd kan worden voor de bepaling van het onderscheid tussen beschermde en niet beschermde elementen van een werk. Hij noteert achtereenvolgens (dat wil zeggen van meer naar minder of niet beschermd): de in concreto gebezigde zinswendingen en omschrijvingen, de situering van het verhaal, de personen en hun karakteriseringen, de opbouw van het verhaal,

de stijl, de schrijftrant en het genre en tenslotte de boodschap van het verhaal.[99] Boodschap en stijl vallen op zichzelf genomen buiten de boot, ook al zijn zij nog zo oorspronkelijk: de boodschap omdat deze te abstract is om als werk te gelden, de stijl omdat zij, zoals Verkade zegt, school moet kunnen en mogen maken, desnoods tegen de wens van de leraar in. Voor het overige is het een kwestie van feitelijk oordeel, moeilijk, niet altijd voorspelbaar, maar niet onmogelijk.

*Het domme figure-ground-probleem*

Het probleem met de ideekunst van de jaren zestig en zeventig is dat het haar moedwillig aan een concrete innerlijke vorm als middel om de uiterlijke vorm te bepalen, ontbreekt en dat daarvoor in de plaats het onderzoek naar de innerlijke vorm, dus naar de elementen van het werkproces, als kunstwerk wordt gepresenteerd. De boodschap van deze kunstvorm bestond uit het verzet tegen de traditionele kunst waarin juist die innerlijke vormelementen bepalend waren voor de uiterlijke vorm. Fuchs meldt hoe in New York smalend werd gesproken over een kunst die het oude, domme *figure-ground*-probleem nog niet had overwonnen.[100]

Kummer spreekt in dit verband van *ungegenständlichen* kunst en verbindt daaraan de conclusie dat deze kunst geen inhoud heeft, 'von dem die "Sprache einen Bericht zu geben vermöchte" und der auch Inhalt eines andern Bildes sein könnte'.[101] Dat is onjuist in zoverre met inhoud de niet auteursrechtelijk te beschermen betekenis of boodschap wordt bedoeld. Wie het oeuvre beziet van Schoonhoven ziet dezelfde inhoud in telkens andere vorm en dat geldt eigenlijk voor elke (periode van een) kunstenaar. Het is juist in zoverre daarmee wordt bedoeld dat een concrete innerlijke vorm niet of nauwelijks te construeren valt. Maar de conclusie die daaruit wordt getrokken, namelijk dat het onderscheid tussen vorm en inhoud geen betekenis heeft, is onjuist. Dat de innerlijke vorm als radicaal probleem wordt gesteld, wil nu juist niet zeggen dat het onderscheid tussen vorm, innerlijke vorm en betekenis loos is.

*Het resultaat: the area of bare uniqueness*

Moderne auteurs als Cherpillod[102] en Hugenholtz vervangen het onderscheid tussen vorm en inhoud door een overigens per deelgebied verschillend uit te leggen onderscheid tussen wat als oorspronkelijk en wat als niet oorspronkelijk kan worden aangemerkt. Met behulp van dat onderscheid kan een niet oorspronkelijke vorm (het zwarte vierkant) uit het auteursrechtelijk domein worden verbannen en een oorspronkelijk

idee (bijvoorbeeld Magrittes idee om een paraplu en een glas te gebruiken om de filosofie van Hegel aan te geven) worden binnengehaald. De bepaling van de grens tussen (onbeschermde) idee en (beschermde) uiting, zegt Hugenholtz met zoveel woorden, is dan louter een kwestie van rechtspolitiek.[103] Dat kan waar zijn, in zoverre als het gaat om de rechtspolitieke beslissing over de mate van oorspronkelijkheid die nodig is voor auteursrechtelijke bescherming van een bepaalde uiting. Maar dat hoeft niet te betekenen dat er geen onderscheid tussen vorm en inhoud kan worden gemaakt.

Wij zien dus dat de auteursrechtelijke theorie hier op een verkeerd been is gezet. Zij heeft de *Spielerei* van het overigens al weer verlaten conceptdenken als maatgevend beschouwd voor de grenzen van het auteursrechtelijk monopolie. Daardoor is het concept echter op de auteursrechtelijke troon verheven en daar niet gemakkelijk meer van af te krijgen. Alle accent valt in die manier van denken op pogingen om meer vat te krijgen op de mate van oorspronkelijkheid die vereist is voor auteursrechtelijke bescherming. Wanneer het onderscheid tussen vorm en inhoud wordt losgelaten, is het moeilijk in te zien waarom oorspronkelijkheid ook niet aanwezig kan zijn in het geven van betekenis aan bestaande voorwerpen, zoals Duchamp en in zijn voetspoor Warhol hebben gedaan. Is die stap eenmaal gezet, dan moet de oorspronkelijkheid van die keuze wel gelegen zijn in het gegeven dat de kunstenaar ons iets voorschotelt dat uniek en nieuw is en zich onderscheidt van andere werken, niet door het kwalitatieve aspect (uiterlijke en innerlijke vorm), maar door een kwantitatief aspect. Wollheim voorspelt dat wij daarmee *the area of bare uniqueness* zullen binnengaan.[104] En dat is precies wat enkele jaren later in de auteursrechtelijke theorie over het werkbegrip door Kummer aan de orde wordt gesteld.

## Beeldende kunst: het werk

> *'The claim of the work of art to individual attention comes to rest increasingly upon its mere numerical diversity.'*
> Richard Wollheim[105]

### *Eeuwige schoonheid en nieuwheid*

Wij hebben in het voorafgaande meermalen gezien dat alles draait om het werk. Maker en het maken werden herleid tot het werkbegrip. In het

werk moeten de individualiteit van de maker en het scheppingsproces tot uiting komen. Nadere eisen aan de maker worden niet gesteld en mogen ook niet worden gesteld op het gevaar af dat een wettelijke definitie van het kunstenaarsberoep vereist is voor het inroepen van auteursrechtelijke bescherming. Een werkwijzebescherming zou een omwenteling in het auteursrecht betekenen en de vrijheid van het maken te zeer aan banden leggen. Kortom: het werkbegrip staat centraal.
De klassieke pogingen om aan te geven wanneer er sprake mag zijn van auteursrechtelijke bescherming, gaan in het merendeel van de gevallen uit van het subject. Er zijn, als ik goed zie, aanvankelijk maar twee uitzonderingen die aan kunst een boven het individu uitstijgende waarde toekennen, die vervolgens als eis voor bescherming wordt geconstrueerd: Kohlers *Weltschöpfungs*-theorie uit 1908 en de theorie van de esthetische waarde. Die objectiveringen van het werkbegrip komen overigens in de moderne theorie in een andere vorm weer opduiken. In plaats van eeuwigheid of schoonheid zal nieuwheid zijn intrede doen. 'Zie, ik maak alles nieuw' als kenmerk van het scheppen.

*Eeuwigheid en schoonheid*

*Weltschöpfungsidee en eigenartiges Gekritzel*

Kohler omschrijft een kunstwerk als 'Ein subjectives menschliches Raumgebilde, welches darauf abzielt, den menslichen Sinnen eine Weltschöpfungsidee darzustellen'.[106] Het is fascinerend om te lezen met welk gemak in het begin van deze eeuw dergelijke grote woorden worden neergeschreven, toegelicht en voor praktische toepassing aanbevolen. Ik citeer verder: 'Wo eine Weltschöpfungsidee nicht vorliegt, ist eine bildende Kunst nicht vorhanden. So können insbesondere Arabesken, Ranken und geometrische Figuren, Farbensymphonien nicht auf Darstellung eines Ideenwesens hinauslaufen, sondern nur allgemein stimmungsvoll und gefühlserregend wirken, sie sollen nicht Kunstwerke sein und unterliegen daher dem par. 2 des Gesetzes (de Duitse Auteurswet op werken van beeldende kunst van 1907 – jk) nicht, sondern bloß dem Geschmackmustergesetze' (modellenwetgeving). Wat hier wordt gezegd over het onderscheid tussen kunst en decoratie kan, en met meer overtuigingskracht, worden gefundeerd zonder een beroep op de Wereldscheppingsidee. Ik citeer hier zo uitvoerig om duidelijk te maken dat filosofische exercities in het recht doorgaans verbleken in het zonlicht van de juridische dogmatiek. Die dogmatiek eist echter in ieder geval dat het kunstwerk als geestelijke prestatie moet worden afgegrensd van technische prestaties enerzijds

en van nuttige vormgeving anderzijds. Kohler zoekt het onderscheidend kenmerk in het verband van kunst met de goddelijke schepping: 'Die Kunst ist dadurch dem Göttlichen verwandt, weil sie erschafft.'[107] De min of meer dwingende consequenties van die opvatting zijn onder meer dat goddeloze (unsittliche) kunst de bescherming van het auteursrecht niet waardig is,[108] én, en dat onderscheidt Kohler van latere theorieën, dat individuele expressie niet als kunst kan worden gekwalificeerd wanneer deze 'das Ewige nicht berührt (...) auch wenn es ein ganz eigenartiges Gekritzel enthält'.[109]

*Eigenartiges Gekritzel en esthetisch effect*

Dat eigenaardige gekrabbel zal in het vervolg echter de strijd tot op heden toe bepalen. In de plaats van de (heteronome) waarden achter het werk, treedt het werk zelf, als autonome waarde, op de voorgrond. Wanneer er geen ondubbelzinnig maatschappelijk doel meer kan worden toebedeeld aan uitingen van beeldende kunst, is een verwijzing daarnaar ook geen geschikt criterium meer om kunst te onderscheiden van andere creatieve prestaties. Noch het scheppen van een hogere werkelijkheid en de daarmee gepaard gaande ontroering van Lodewick, noch Howard Smith' bewering dat de kunst er is om ons vreugde te geven of de visie van Lawrence Weiner dat kunst er nu juist toe dient om het kunstbegrip zelf op losse schroeven te zetten,[110] kunnen voor de jurist een werkbaar criterium opleveren om de eenvoudige reden dat er op dit punt in de kunstdiscipline zelf geen consensus bestaat, of, om het in juridische termen te zeggen, dat redelijke en deskundige mensen daarover gerechtvaardigde meningsverschillen kunnen hebben.

De huiver om te werken met een doel dat kunst zou onderscheiden van andere geestelijke prestaties, leidt als het ware vanzelfsprekend tot de gedachte dat het typerende van kunst gelegen is in het kenmerk dat aan kunst nu juist geen doel is toe te schrijven, maar dat het doel het werk zelf is. Dit negatieve criterium lijkt zeer geschikt om kunst te onderscheiden van prestaties waaraan wel een buiten de prestatie gelegen doel, en dan een nuttig doel, is toe te schrijven. Het leidt echter tegelijkertijd tot het probleem hoe vast te stellen welke doelloosheid wél en welke niet voor bescherming in aanmerking komt.

De oplossing die daarvoor aanvankelijk gevonden wordt, lijkt betrekkelijk vanzelfsprekend: de afgrenzing moet natuurlijk worden gevonden in de esthetische waarde, de kunstwaarde. Dat criterium immers appelleert aan het hart en niet aan het hoofd, aan het gevoel en niet aan het verstand. 'Het kenmerkende van de objecten van auteursrecht', aldus De

Beaufort in zijn dissertatie uit het begin van deze eeuw, 'zal men hierin hebben te zoeken, dat zij in tegenstelling met de voorwerpen van industrieelen eigendom steeds naast hetgeen product is van zuiver intellectueelen arbeid ook elementen van aesthetisch karakter in zich hebben. (...) Geen voorwerp van auteursrecht kan dus zijn wat alleen de vrucht is van het koeloverleggend en berekenend verstand, ook al is daarbij nog zoveel arbeid of vindingrijkheid te pas gekomen.'[111] Het is opvallend dat in De Beauforts latere handboek uit het begin van de jaren dertig niets meer is terug te vinden van dit esthetische criterium.[112] Een dergelijke ommekeer doet zich veel later ook bij de Duitser Troller voor die in 1983 met zoveel woorden afstand neemt van de door hem tot dan toe verdedigde opvatting dat het auteursrechtelijke werk onze schoonheidszin moet raken.[113] Pas aan het eind van de jaren tachtig wordt in het *Screenoprint*-arrest[114] met zoveel woorden vastgesteld dat kunstzinnigheid, kunstwaarde en soortgelijke termen, als criterium voor wat een beschermd werk is, uit den boze zijn. Schoonheid heeft dan afgedaan.

*Persoonlijkheid*

*A man alone*

De Duitse auteurswetgeving beperkt het werkbegrip tot 'nur persönliche geistige Schöpfungen'.[115] De Nederlandse rechtspraak hanteert als formule in het ten deze klassieke arrest Van Gelder tegen Van Rijn 'de vormgeving, die uiting is van datgene wat de maker tot zijn arbeid heeft bewogen'.[116] In de praktijk wordt deze formule wel afgekort met het criterium 'oorspronkelijk', 'persoonlijk stempel' of 'persoonlijk karakter' als vereiste voor een werk in de zin van de Auteurswet. In de Franse terminologie wordt gesproken van *l'empreinte d'une personnalité* en de Amerikaanse heersende leer doet het met een vleugje Westem-sfeer: 'something irreducible which is one man's alone'. Kortom: het specifieke kenmerk dat auteursrechtelijk te beschermen prestaties van andere creatieve prestaties onderscheidt, is in al deze aanduidingen gelegen in de in het werk tot uiting komende persoonlijkheid van de maker. Dat kenmerk onderscheidt het werk van andere door het intellectuele eigendomsrecht beschermde immateriële prestaties: van achtereenvolgens een uitvinding, van het onderscheidende teken dat een merk is, van een nieuw gekweekt plantenras en van, maar het onderscheid ligt daar iets moeilijker, het nieuwe uiterlijk van produkten van industriële vormgeving (modellen). Uitvinding, merk, plantenras en model behoeven, ter bescherming als creatieve prestatie, niet de weerspiegeling, zo luidt althans de theorie, van de persoon van de uitvinder, van de persoon van

de rechthebbende op het merk (weinig mensen zullen in OMO een persoonlijk stempel zien en velen een wasmiddel), van de persoon van de kweker of van de ontwerper van een strijkplankhoes.

*Capital gains*

Het accent op de in het werk tot uiting komende persoonlijkheid van de maker moet wel tot problemen leiden bij die kunstuitingen waarbij die persoonlijkheid op de wijze van de pijp van Magritte wordt ontkend of in de praktijk niet aanwezig is. Er zijn tal van door het forum geaccepteerde (dat wil zeggen tentoongestelde en in kunsttijdschriften besproken) kunstuitingen waarin het auteursrechtelijke persoonlijkheidsbegrip uitdrukkelijk wordt weggewerkt. Ik noem een enkel voorbeeld. *Capital Gains*, *Seymour Likely* en D.I.I.D. zijn namen van collectieven die werken presenteren die nooit origineel zijn. Steeds wordt er, ik citeer Smolders, 'geparafraseerd, gepersifleerd en gekopieerd. Alles mag, zolang het niet te herleiden is tot de pretentie van een zeker individu om door middel van zelfexpressie de wereld te verbeteren.'[117] Dat soort wegwerken van het individuele karakter van een als kunst gepresenteerd werk, heeft uiteraard iets paradoxaals en wil niet zeggen dat daardoor auteursrechtelijke bescherming wegvalt. Maar de theorie die stelt dat kunst als werk wordt beschermd dan en alleen dan als voldaan is aan de voorwaarde van een persoonlijk stempel, moet toch zo zijn moeilijkheden hebben met deze werken.

*Persoonlijke keuze en persoonlijke smaak*

Zoals wij hiervoor hebben gezien, ontbreekt het persoonlijk stempel van de maker wanneer uit een vervangingstest achteraf blijkt dat iedere willekeurige persoon de plaats van de vermeende maker kan innemen zonder dat dientengevolge – afgezien van louter toevallige afwijkingen – de uitkomst enige verandering ondergaat. Is dat laatste het geval, dan hebben wij te maken met (fabrieksmatig) vervaardigen en niet met een persoonsgebonden prestatie.

Het probleem in de huidige discussie is waar het accent vervolgens wordt gelegd. Gaat het om de oorspronkelijke keuze bij het maken, of gaat het erom de oorspronkelijkheid in het werk zelf, het eindresultaat te ontdekken? Quaedvlieg, die het probleem aldus stelt[118], signaleert dat als het om het eerste geval gaat, het bijna onmogelijk is om een onderscheid te maken tussen inventiviteit en creativiteit. Ook technische vindingen kunnen het resultaat zijn van een keuze die op persoonlijke gronden is

gemaakt. Daarom dient de oorspronkelijkheid aan de vormgeving van het werk zelf afgelezen te worden: hebben wij te maken met een vormgeving die uitsluitend bepaald is door de eigen smaak van de maker of wordt de vormgeving ook door objectieve factoren bepaald, zoals bruikbaarheid. Op die manier is het mogelijk creatieve vondsten te onderscheiden van creatieve scheppingen. Het is mogelijk creatief te zijn in het werkproces maar dat hoeft niet te betekenen dat al die creatieve arbeid ook tot een oorspronkelijk resultaat leidt dat als een subjectief bepaald werk kan worden aangemerkt.

Quaedvlieg valt niet in de valkuil die de conceptualisten hebben gegraven: het denken is maar één aspect van het maken en oorspronkelijkheid in het denken alleen leidt nog niet tot een individueel voortbrengsel. Met Quaedvliegs theorie van het subjectieve werk, waarvan de vormgeving uitsluitend bepaald wordt door de persoonlijke smaak en voorkeur van de maker, vallen de estheticaleveranciers, zoals Hughes ze heeft genoemd[119], door de mand. Kunst die om andere doeleinden wordt geproduceerd, zou in Quaedvliegs theorie wel eens geen aanspraak op bescherming kunnen maken. Dat is een mooi resultaat van een theorie, maar toont tegelijkertijd in veler ogen de zwakte ervan aan: een juiste toepassing ervan noopt tot juridisch verwerpelijke kunstbeschouwing.

*Nieuwheid*

Kummer, Degginger, Rau en Girth proberen aan subjectief getinte kunstbeschouwingen te ontkomen door het werkbegrip te ontdoen van kwesties als persoonlijke smaak en voorkeur en het te herleiden tot het min of meer objectieve waarschijnlijkheidsoordeel dat een bepaalde uiting niet te verwachten valt. Kummer is daarin als eerste het meest uitgesproken. 'Nicht nach der Qualität, sondem nach der Verschiedenheit wird gefragt,'[120] stelt hij en wij horen daar de weerklank in van het citaat aan het begin van dit hoofdstuk. Inderdaad: wat Kummer wil is het dilemma oplossen dat de wetgever doorgaans het auteursrechtelijk werkbegrip geformuleerd heeft met *academische* kunst voor ogen, terwijl ditzelfde begrip ook toegepast zou moeten kunnen worden op andere kunstvormen. De eis van een persoonlijke geestelijke schepping laat zich met computerkunst niet altijd rijmen. Girth wijst er in het voetspoor van Walter Benjamin op dat het bewijs van authenticiteit van het kunstwerk uit het beeld is verdwenen.[121] Echt is wat reproduceerbaar, dus niet echt is.

Wat Kummer doet is zich op een essentialistisch standpunt stellen vanuit

een behoefte die hij uit de praktijk meent te constateren. Hij en zijn navolgers menen dat het noodzakelijk is ook een aantal nieuwe kunstvormen onder de hoede van het auteursrecht te brengen en, indien het niet mogelijk is om een heldere grens te trekken, dan maar alles onder die vlag te scharen.[122] Kummers essentialisme komt erop neer dat hij een inderzoek instelt naar het begrip individualiteit als kenmerkend onderscheid van prestaties die door het auteursrecht worden beschermd. Individueel is wat *einmalig*, uniek is: zoeken naar het individuele betekent dus vergelijken met wat er al is en wat er mogelijkerwijze zou kunnen zijn.[123] Dat laatste betekent dat datgene wat min of meer te voorspellen valt, wat te verwachten valt, niet tot het auteursrechtelijk domein kan behoren. Anderzijds zal ook niet iedere unieke prestatie een auteursrechtelijk werk opleveren: er moet tenminste ook voldaan zijn aan de eis dat deze prestatie door degene die haar levert wordt aangemerkt als een prestatie die tot het terrein van literatuur of kunst behoort.[124]

Ik zal niet uitgebreid op de kritiek ingaan die op Kummers onderzoek is geleverd.[125] Voldoende is vast te stellen dat hij de weg heeft geopend voor een nieuwe invulling van het begrip oorspronkelijkheid, losgedacht van de persoon van de maker. Uit het werk moet zijn af te leiden dat er op de een of andere wijze keuzen zijn gemaakt die niet te verwachten waren én gepresenteerd worden in een context van literatuur of kunst. Die eerste eis grenst verdacht dicht aan de eisen die wij uit het octrooirecht kennen en Kummers navolgers haasten zich dan ook in plaats van de eis van objectieve nieuwheid die van subjectieve nieuwheid te stellen. Dat laatste betekent dat wij moeten leven met de gedachte dat twee kunstenaars onafhankelijk van elkaar tot dezelfde beschermde prestatie kunnen komen, een gegeven dat in het octrooirecht ondenkbaar is: daar kan alleen de eerste prestatie worden beschermd. De tweede eis die in samenhang met de eerste moet worden bezien, vormt de reïncarnatie van Augustinus' definitie dat kunst is wat kunstenaars maken. Te zamen genomen vormen deze twee eisen een perfecte verbeelding van een modieus antiformalisme in de kunst: erkenning als kunstenaar impliceert een werk en de kunstenaar wordt erkend als hij ons iets nieuws brengt, al is het alleen maar een nieuwe betekenis die hij aan het bestaande verschaft zonder de vorm daarvan te veranderen. Kummers *Weltschöpfungsidee* is de aanbidding van het nieuwe.

Het aardige van al dit soort theorieën is dat zij, vanuit de kunst ontwikkeld, voor de kunst zelf nauwelijks van betekenis zijn geweest, maar des

te meer voor de produkten van de informatie-industrie. Rau illustreert dit treffend door achtereenvolgens onpersoonlijke werken, modellen, computerprogramma's, prestaties van uitvoerende kunstenaars en kiekjes onder zijn nieuwe werkbegrip, dat hij geconstrueerd heeft met behulp van ontwikkelingen in de moderne kunst, te scharen.[126] Wanneer het om echte kunstproblemen gaat, bijvoorbeeld de bescherming van *ready-mades* (Warhols Campbell-soepverpakking), dan is de conclusie voor de kunst teleurstellend en ook nog eens onjuist tegenover de echte rechthebbende: iedereen is vrij om Campbells verpakking als kunst te presenteren en de rechthebbende op de verpakking zou zich niet tegen een dergelijke presentatie kunnen verzetten.[127] Het eerste levert Warhol niets op, zoals we hebben gezien; het tweede is onjuist: op basis van zijn merkrecht kan de rechthebbende zich verzetten tegen een presentatie die zijn belangen als merkhouder zou schaden. Wie commerciële merkprodukten of produkten van industriële vormgeving kiest als kunst, raakt onmiddellijk verzeild in het bijbehorende industriële eigendomsrecht.

## Besluit: het oor van Van Gogh

Van Goghs symbolische en pijnlijke bezegeling van het afscheid van Gauguin op 23 december 1888, de bezorging van het afgesnedene bij bordeel nr. 1[128] en de hedendaagse uitbating van die gebeurtenis, bevat voor mijn onderwerp een symbolisch besluit: de uitlevering door de kunst van zichzelf aan het – ik spreek hier uiteraard louter in overdrachtelijke zin – bordeel van de informatie-industrie en als gevolg daarvan de noodzaak het artistiek auteursrecht af te snijden van het gewone auteursrecht. Iedere vergelijking gaat mank – en deze zelfs op verschillende plaatsen – maar het beeld dringt zich toch onontkoombaar op en bevat lijnen die voor dit opstel bepalend zijn geweest: de rol van de beeldende kunst als vijfde colonne van de informatie-industrie, het gegeven dat die rol de beeldende kunst zelf eigenlijk niets heeft opgeleverd en de stelling dat – wellicht mede als gevolg daarvan – thans, net zoals aan het eind van de vorige eeuw, een afzonderlijk 'artistiek' auteursrecht op zijn plaats is.

Wij hebben gezien dat een aantal, soms efemere, ontwikkelingen in de beeldende kunst voor de auteursrechtelijke theorie mede aanleiding zijn geweest zich diepgaand te bezinnen op de vraag welke creativiteit door het auteursrechtelijk monopolie mag worden bestreken. De confrontatie van de theorie met computerkunst heeft één aspect van het maken

uitgelicht: het kiezen, het, zoals Hirsch Ballin dat heeft genoemd: uitmaken. Datzelfde is het geval geweest met de pogingen van de theorie om zich te verstaan met conceptuele kunst. Het kiezen moet echter auteursrechtelijk relevant zijn. In de leer van Kummer betekent dat niet meer dan dat er *iets nieuws* gekozen moet zijn. Ik citeer: 'Ob der Maler das, was er an die Ausstellung geben will, zufällig "vorfabriziert" vorfindet oder vorerst mit eigener Hand herstellen muß: wen anders sollte es kümmern (solange die Natur diese gleiche Form mit Sicherheit in keine Zweite Hand gibt).'[129] Kummer *kümmert* zich dus niet om de vraag of de kunstenaar iets anders te zeggen heeft dan het creëren van nieuwe beelden. Klassiek is inmiddels zijn voorbeeld van de *Föhrenwurzel*, de dennewortel die de kunstenaar in het woud aantreft en die een vorm heeft die door niemand anders zo zal worden aangetroffen. Stelt de kunstenaar deze wortel tentoon, dan biedt Kummers theorie geen enkele mogelijkheid deze prestatie auteursrechtelijke bescherming te ontzeggen.
Alles hangt met alles samen: het voorbeeld lijkt niet toevallig gekozen. Deze dennewortel verbeeldt de bijl aan de wortel van het klassieke werkbegrip[130], omdat de rol van het subject is teruggebracht tot het 'uitmaken' en de eis van oorspronkelijkheid getransformeerd is tot het bewerkstelligen van verbazing om het nieuwe als doel op zichzelf. In die conceptie vallen inhoud en vorm inderdaad samen, omdat de inhoud louter de nieuwe vorm is.
Wanneer die stap eenmaal is gemaakt, krijgt de zegswijze *auctor est quem opus demonstrat* een nieuwe betekenis: maker is hij die een voorwerp als kunst presenteert. Niet voor niets wordt dit criterium dan ook als medebepalend door Kummer opgevoerd.[131] Onderbroekelol, zo heb ik het al eerder, wat goedkoop, betiteld. Die lol heeft de beeldende kunst zelf echter niets opgeleverd: het niet reproduceerbare denken leent zich nu eenmaal niet voor bescherming. Iedere andere wortel mag de wereld opnieuw verbazen. 'Koppie-koppie'- recht is geen kopijrecht. Het nieuwe denken – en denken dan als werkwoord gedacht – is echter wél van belang voor de bescherming van informatieprodukten die op grote schaal gereproduceerd en geëxploiteerd kunnen worden.

Ik vat de voornaamste resultaten samen die de theorie, mede naar aanleiding van haar beschouwingen over beeldende kunst, heeft opgeleverd: geen onderscheid tussen vorm en inhoud, oorspronkelijkheid wordt gevonden in het nieuwe dat wordt geboden, bij dat presenteren van het nieuwe valt niet langer het accent op de kunstenaar die het penseel op het doek zet, op het verrichten van arbeid, maar is ook en

vooral het denkwerk, dat wil zeggen het kiezen, medebepalend voor de vraag of er sprake is van een auteursrechtelijk beschermde prestatie en, *last but not least*, ook het reeds bestaande kan auteursrechtelijk relevant zijn, als de presentatie maar geschiedt in een context die als kunst gekwalificeerd kan worden. Te zamen genomen levert dat een nieuwe kunstenaar op, de figuur van de organisator van een werk dat niet meer uit één, concreet, uniek werk behoeft te bestaan, maar in veelvoud overal ter wereld kan worden uitgevoerd. Soll Lewitts tekeningen en Serra's *T-Junctions* zijn daar een voorbeeld van. De kunstenaar wordt producent van zijn werk, hij die – zoals onze Auteurswet het zegt met betrekking tot de filmproducent – verantwoordelijk is voor de totstandbrenging van het (film)werk met het oog op de exploitatie ervan. De gedachte dat als kunstenaars producenten, producenten ook kunstenaars kunnen zijn, is dan geen grote sprong meer en daarmee is het onderscheid tussen beeldende kunst en informatie-industrie niet scherp meer.

Er zijn echter een aantal problemen die specifiek zijn voor beeldende kunst zoals ik die aan het begin van dit artikel heb beschreven. Ik noem hier het *droit de suite* (het recht op een deel van de opbrengst bij verkoop door de eigenaar), de zogenaamde morele of persoonlijkheidsrechten en wat tegenwoordig wel het hangrecht, of beter, het expositierecht, wordt genoemd: een vergoeding voor het exposeren van schilderijen en beeldhouwwerken.[132] Deze problemen komen om een aantal redenen niet goed uit de verf en één daarvan is mijns inziens dat toekenning van deze rechten moeilijk te passen zijn in een systeem waarin auteursrecht zonder nadere differentiatie wordt verleend aan unieke prestaties én aan industrieel vervaardigde prestaties. Het gevaar bestaat dat de eerste onderbelicht dreigen te worden door het grotere economische belang dat aan de laatste wordt toegekend. Zo wordt de discussie over verhuurrecht of uitleenrecht vooral gevoerd ten behoeve van de auteursrechtindustrie (verhuur van beeld- of geluidsdragers), bestaat er nog steeds geen auteursrechtelijke bescherming tegen de complete vernietiging van kunstwerken en kennen wij in Nederland géén *droit de suite* en een expositierecht dat in de praktijk zonder betekenis blijkt en bovendien door de kunstenaar niet gehandhaafd kan worden tegenover de eigenaar van zijn werk.[133] Een functionele differentiatie van het auteursrecht – zoals ten onzent bepleit door Grosheide en door Hugenholtz – zou voor beeldende kunst het voordeel hebben dat de discussie over deze rechten niet vertroebeld behoeft te worden door de vraag of zij ook dienen te gelden voor industrieel vervaardigde auteursrechtelijke werken.

Een voorbeeld van een dergelijke benadering is de recente Amerikaanse *Visual Artists Rights Act* (1990) die een gedetailleerde regeling bevat voor de persoonlijkheidsrechten van de beeldende kunstenaar. Deze wet geeft een zeer precieze definitie van beeldende kunst die vooral belangrijk is voor datgene wat er buiten valt: de werken van de informatie-industrie die aldus geen last heeft van deze persoonlijkheidsrechten.[134] De wet verschaft de maker bijvoorbeeld een al lang geleden door mij gepropageerd[135] recht 'to prevent any destruction of a work of recognized stature'. Dat soort rechten komt niet toe aan de maker van 'any merchandising item'. Dat is een fraaie bezegeling uit Warhols land van het onderscheid tussen beeldende kunst en de informatie-industrie.

*Tjeerd Schiphof*

# Toneelcensuur in Nederland*

Toen studenten van de Amsterdamse Theaterschool in 1987 het plan opvatten om Fassbinders *Het vuil, de stad en de dood* op de planken te brengen, werd de burgemeester van Rotterdam door een aantal groeperingen verzocht om de voorstelling te verbieden. Deze legde het verzoek naast zich neer, hoewel burgemeesters een vergaande bevoegdheid tot ingrijpen hebben bij ordeverstoringen of als de vrees daarvoor bestaat. Een en ander roept de vraag op of toneelcensuur nog mogelijk is. Daarbij is van belang dat in 1977 de expliciete bevoegdheid daartoe van de burgemeester is vervallen. Mijn opzet was deze toneelcensuur te beschrijven vanuit een juridische optiek. De toneelcensuur tot 1851 heb ik voornamelijk anekdotisch beschreven. In dat jaar werd de genoemde bevoegdheid van de burgemeester, die centraal staat in deze beschouwing, opgenomen in de Gemeentewet. In 1977 werd deze bevoegdheid weer geschrapt. Voor de periode na 1977 en voor het heden heb ik aandacht besteed aan de mogelijkheden die zijn overgebleven om de vrijheid van het toneel te beknotten. Hierbij komen de rol van de rechter, de Grondwet en het Europees verdrag tot bescherming van de rechten van de mens en de fundamentele vrijheden ter sprake.

Het woord 'toneel' in de titel moet ruim worden opgevat. Zowel de Gemeentewet van 1851 als de Grondwet van 1983 spreken over 'voorstellingen'. In feite zijn niet alleen toneelstukken maar ook operettes, balletten, shows en cabarets aan toezicht onderworpen geweest. Anderzijds worden deze uitingen nu allemaal door de Grondwet beschermd. Wat het begrip 'censuur' betreft heb ik mij, met enige uitzonderingen, beperkt tot verboden die zijn uitgevaardigd door en op initiatief van de overheid. Deze verboden hebben betrekking op de inhoud van de voorstelling en kenmerken zich verder door het feit dat het negeren ervan een strafbaar feit oplevert. De uitzonderingen betreffen met name die gevallen die zijn vermeld om het toneelklimaat aan te duiden.

*De zestiende eeuw*

In de zestiende eeuw vervulde het toneel een belangrijke functie. Het werd voornamelijk uit liefhebberij gebracht door de leden van rederijkerskamers. Deze 'kamers van retoryke' waren 'niet alleen de brandpunten der burgerlijke cultuur, maar ook van het politiek-maatschappelijk leven: hun refereinen (...) waren een bruikbaar middel tot verspreiding van kennis en nieuws, van gedachtenwisseling en als het moest een wapen in de strijd'.[1] Zo droegen de rederijkers bijvoorbeeld bij aan de reformatie in de strijd tegen de rooms-katholieke kerk.[2] Dit leidde tot reacties van kerkelijke zijde en overheid. In 1533 wisten de minderbroeders te Leiden te bewerkstelligen dat aan de kamer aldaar het spelen werd belet en in datzelfde jaar werden negen leden van een Amsterdamse kamer veroordeeld tot het maken van een bedevaart naar Rome omdat zij met een toneelstuk de geestelijkheid belachelijk hadden gemaakt en onfatsoenlijke woorden hadden gebruikt.[3]

De verbodsbepalingen waren – zoals de overheid ook zelf toegaf – niet altijd effectief omdat ze niet overal even ernstig gemeend waren en de plaatselijke overheden veel door de vingers zagen. Wel leidden de overtredingen tot meer en steeds scherpere plakkaten, waarvan sommige zelfs uitsluitend dienden om aan te dringen op uitvoering van eerder uitgevaardigde plakkaten.[4] Filips II vaardigde in 1559 een plakkaat uit tegen het 'verspreiden, zingen ofte spelen van eenighe camerspelen, staende spelen, loven, liedekens, figuren ofte batementen, daerinnen gemengelt waeren questiën, propositiën of materyen, beroerende onse religie of geestelycke luiden', terwijl 'spelen van sinnen of moraliteit of andere dingen, die gedaen of gespeeld worden ter eeren Gods of van zijn Heiligen, of tot vermaekinge en eerlijcke recreatie van den volcke' wel waren toegelaten maar vooraf aan een strenge wereldlijke en geestelijke censuur onderworpen werden.[5] Twee jaar na dit plakkaat werd de Middelburgse rederijkerskamer door de plaatselijke overheid voor zes maanden opgeschort, afgezien van taken binnen de kerk.[6] In een ordonnantie van 8 februari 1583 verbood prins Willem I zelfs het spelen in heel Zeeland. Een ander bezwaar tegen het rederijkersspel was de zondagsontheiliging. Men speelde dikwijls op zondag en zelfs gedurende de preken.[7] Het verbod voor Zeeland werd in 1590 door de Staten vernieuwd.[8] Onder prins Maurits werd in 1587 in Holland een vergelijkbaar verbod van kracht.[9]

De stedelijke overheid bevond zich wat het toneel betrof in een lastig parket: enerzijds was er de aandrang van met name (gereformeerde) kerkelijke zijde het toneelspelen geheel te verbieden. Anderzijds leverden de rederijkerskamers vaak financiële bijdragen aan weldadige instellingen in hun stad en luisterden zij in opdracht van het gemeentebestuur feestelijkheden op. De strijd die het gevolg was van deze belangentegenstelling werd met wisselend succes gevoerd.[10] Tegen het eind van de zestiende eeuw waren rederijkersspelen in Dordrecht, Delft, Rotterdam en een aantal andere plaatsen afgeschaft.[11] In Haarlem waren tussen 1567 en 1577 alle bijeenkomsten, dus ook voorstellingen, van de rederijkers verboden. Een van de voormannen van de Haarlemse kamer werd in 1567 zelfs ter dood veroordeeld.[12]

*De zeventiende eeuw*

In de eerste helft van de zeventiende eeuw veranderde het beeld niet veel. Voor Zeeland kwam er weer een plakkaat op 31 juli 1619 en in 1606 en 1661 verbood het Hof van Holland de rederijkers op het platteland voorstellingen te geven. Deze maatregelen haalden niet veel uit.[13] Ook in 1646 en 1673 waren er plakkaten met een verbod op rederijkersspelen, waarbij het laatste een uitzondering maakte voor de kamers in de steden. In 1621 bestond in Middelburg preventieve censuur op de openbare voorstellingen van de kamer, 'waartoe waarschijnelijk de al te vrijmoedige en onvoorzigtige taal der Redenaren aanleiding had gegeven, oftewel men vreesde, dat zij den godsdienst te na zouden komen'. In 1676 werden in deze stad alle voorstellingen voor publiek verboden.[14]
In 1659 zou ter gelegenheid van een huwelijk in het stadhouderlijk hof te Groningen een toneelvoorstelling worden gegeven. De kerkeraad, na bot gevangen te hebben bij de burgemeester en de raad, stapte op Willem Frederik af waarop deze de voorstelling afgelastte. In sommige andere steden hadden de kerkeraden ook succes; zo schijnen in de stad Utrecht na 1662 geen voorstellingen meer te hebben plaatsgehad.[15] Betwijfeld moet worden of de gewestelijke verboden effectief werden gehandhaafd: de Staten van Zeeland stelden de plaatselijke autoriteiten zelfs een boete in het vooruitzicht als zij overtredingen van bovengenoemd plakkaat van 1673 zouden toelaten.[16]

Met name in Amsterdam is de strijd tegen het toneel heftig geweest. De in 1617 geopende Academie van Coster was de predikanten een doorn in het oog omdat er ook toneel werd gespeeld. Nadat zij zich in 1620 beklaagd hadden, moest Coster beloven dat hij zich naar de wensen van

de burgemeesters zou voegen.[17] In 1624 werd een plakkaat tegen de 'sabbathschenderij' uitgevaardigd, omdat de toehoorders 'tot veragtinge van Gods woord en der dienaren, en zelfs ook van de regeringe deser lande gebracht worden'.[18] De kerkeraad voorkwam in 1654 ook de verdere opvoering van Vondels *Lucifer* door gedaan te krijgen dat de burgemeesters het verboden.[19] Het lukte de tegenstanders van het toneel om de op 26 mei 1665 geopende nieuwe schouwburg al op 23 juni te laten sluiten. Op 6 februari 1666 gaven de burgemeesters verlof de schouwburg weer te openen met de waarschuwing aan de regenten 'dat sich soude houden in alle modestie en te sorgen dat geen onnutte ofte onstigtige Commedien en klugten op den theater sullen werden gebracht'. De Amsterdamse overheid trad echter ook op zonder door de kerkeraad te zijn aangespoord. Zo werd de opvoering van *De rampsalige min* belet, waarschijnlijk in 1661, en werd in 1672 de schouwburg gesloten, niet alleen wegens de oorlog, maar ook omdat er te veel politiek op het toneel zou zijn bedreven. In 1682 werd de opvoering van Asselijns *Jan Klaaz, of Gewaande Dienstmaagt* belet, en in 1685 de opvoering van zijn treurspel *De dood van de Graaven Egmond en Hoorne*. Het eerste stuk omdat het onzedelijk was en men er personen in herkende, het tweede omdat het Spanjaarden ten tonele voerde die onaardige dingen zeiden over het protestantisme en de beeldenstorm. De burgemeesters bepaalden tenslotte in 1699 dat in de schouwburg alleen die stukken vertoond mochten worden 'die niets aanstootelijks zo ten aanzien van politike, kerkelijke als andere persoonen, nogte ook in opzichte van Zeden in zich begrijpen'.[20]

*De achttiende eeuw*

Volgens Worp was de bestrijding van het toneel van gereformeerde zijde in de achttiende eeuw niet minder hevig dan voorheen, maar was van censuur geen sprake.[21] Koster beschrijft echter de strenge Haarlemse censuur in de eerste helft van de achttiende eeuw.[22] Dat de emoties soms hoog opliepen blijkt uit de reacties die de hoogleraar Burman kreeg na zijn *Oratio pro Comoedia*. In deze redevoering, in 1711 in Utrecht uitgesproken, nam hij het op voor het toneel. Hij veroorzaakte daarmee een groot schandaal: hij werd vanaf de kansel uitgescholden en door de kerkeraad bij de stadsregering aangeklaagd. De tegenwerking van de kerk werd telkens en in tal van steden gevoeld. Zeer uiteenlopende omstandigheden werden met succes aangegrepen om bij de overheid voor ingrijpen te pleiten: zo leidden niet alleen moeilijkheden met de Engelsen en binnenlandse strubbelingen tot toneelverboden, maar ook

de aantasting van de zeewering door de paalworm en het uitbreken van veepest.[23]

In de laatste twintig jaar van de achttiende eeuw kwam het nationalisme dat zo kenmerkend is voor die periode, onder meer tot uiting in vele toneelstukken waarvan overigens de meeste nooit zullen zijn opgevoerd.[24] Zo heeft het toneel als uitingsmiddel misschien een bescheiden rol gespeeld bij het democratiseringsproces van die dagen. Dat die rol niet overschat moet worden blijkt uit de omstandigheid dat een gezelschap dat in de eerste maanden van 1795 in Rotterdam eigentijdse patriottische stukken bracht, de opvoering moest staken wegens te geringe opkomst van het publiek.[25] Bovendien ontbrak er een verwijzing naar het toneel in de bekendmaking van het Intermediair Uitvoerend Bewind in 1798, dat allen 'die openbare gesprekken zouden voeren of eenig deel hebben aan het maaken, drukken, uitgeeven of verspreiden van geschriften, ingericht om de tegenwoordige orde van zaaken en bestuur (...) in een hatelijk daglicht te stellen', zich aan het gevaar blootstelden van strenge geseling. Blijkbaar werd het toneel niet als een gevaar beschouwd.

*De periode 1800-1849*

De inlijving bij het Franse Keizerrijk, bij decreet van 9 juli 1810, bracht de invoering van de Franse wetgeving met zich mee. Dit betekende voor het toneel dat er een systeem van centralistische censuur van kracht werd. In de grote steden mochten zich slechts twee theaters bevinden, in de overige één. Toneelstukken mochten alleen gespeeld worden met toestemming van het ministerie van Politiezaken.[26]

De Haarlemse toneelsociëteit 'Leerzaam Vermaak' moest in 1811 aan de directeur-generaal van politie in Nederland een lijst overleggen van stukken die men had gespeeld of nog wilde gaan spelen. Vijfendertig genoemde stukken werden verboden. Koster denkt dat bij deze censuur alleen op de titels is afgegaan. Alles wat met vaderlandse geschiedenis te maken had of waarin iets ten gunste van Engeland en Rusland kon worden aangetroffen werd verboden.[27] In 1813 bestond er een lijst van zesenvijftig verboden toneelstukken, opgemaakt door de minister van Politie.[28] Ook in de tijd voorafgaande aan de inlijving werd er scherp toezicht gehouden op het toneel; de directeur-generaal van politie moest verlof geven voor het spelen en drukken van alle drama's.[29] Een Koninklijk Besluit van 24 januari 1814 dat alle Franse regelingen met betrekking

tot de drukpers afschafte, repte echter niet van afschaffing van de toneelcensuur. De censuur op geschriften werd 'willekeurig' genoemd, en 'strijdig met de liberale denkwijze, waarop elk regtgeaard Nederlander den hoogsten prijs stelt, en die steeds het Gouvernement dezer Landen heeft gekenschetst'.[30] Men zou hierin een bewijs kunnen zien dat toneelcensuur niet als een serieuze belemmering werd beschouwd.
De Grondwet van 1815 regelde slechts de vrijheid van drukpers (artikel 227). In de grondwet van 1848 werd de tekst opgenomen die tot 1983 zou blijven bestaan: 'Niemand heeft voorafgaand verlof noodig, om door de drukpers gedachten of gevoelens te openbaren, behoudens ieders verantwoordelijkheid volgens de wet' (artikel 8). Pas in 1983 zouden toneelvoorstellingen grondrechtelijk beschermd worden.

## De totstandkoming van de Gemeentewet

### *De ontwerp-Gemeentewet van De Kempenaer*

In september 1849 werd een ontwerp van Gemeentewet van de hand van de liberaal De Kempenaer aan de Tweede Kamer aangeboden.[31] Dit ontwerp is nooit aan een behandeling in het parlement toegekomen omdat de regering kort na indiening aftrad. Toch is het relevant omdat hierin voor de eerste maal een bepaling over toneelcensuur is opgenomen die voor het hele land zou gaan gelden. Artikel 116 van dit ontwerp luidde: 'Burgemeesters en wethouders oefenen het toezigt uit over de schouwburgen en openbare vertooningen en vermakelijkheden. Zij zorgen, dat geene vertooningen plaats hebben die strijdig zijn met de openbare orde of de goede zeden. In buitengewone omstandigheden kunnen zij, om het behoud der openbare rust te verzekeren, alle vertooningen verbieden.'

De memorie van toelichting wierp geen licht op de mogelijke bronnen van deze bepaling en gaf ook geen motivering. Het ontwerp in zijn geheel ontleende veel aan de Belgische Gemeentewet van 30 maart 1836.[32] Zowel in deze wet als in het ontwerp van De Kempenaer had het college van burgemeester en wethouders het toezicht over openbare vertoningen. Nieuw ten opzichte van de Belgische wet was de introductie van het begrip 'de goede zeden' en het opnemen van de bevoegdheid van burgemeester en wethouders tot het uitoefenen van toezicht over de schouwburgen en openbare vermakelijkheden. De Belgische wet kende alleen de bevoegdheid tot het geven van een verbod voor het geval dat zich buitengewone omstandigheden voordeden en slechts voor zover dit

nodig was voor het handhaven van de openbare rust. Verder ging de bevoegdheid van burgemeester en wethouders niet: het was de gemeenteraad die in de overige gevallen moest waken tegen voorstellingen die de openbare orde verstoorden. Het ontwerp van de Gemeentewet daarentegen gaf het college de vergaande bevoegdheid elke vertoning te verbieden die in strijd was met de openbare orde of de goede zeden. De Raad van State vond dat te ver gaan: 'Zoo het aan de eene zijde wenschelijk en noodzakelijk mag zijn, dat er een streng toezigt over het hier bedoelde worde gehouden, zoo schijnt het van den anderen kant geraden, dat dat toezigt aan vaste regels worde gebonden; daarom zoude de Raad in bedenking geven, om in deze artikelen even als in de artt. 96 en 97 van de Belgische loi communale, door de Gemeente Raden de reglementen over deze materie vast te doen stellen, met welker uitvoering de Burgemeester en Wethouders belast zouden zijn. – Hieruit zal meer klem aan een krachtdadig toezigt kunnen voortvloeijen, en menig bezwaar, die de ondervinding geleerd heeft dat thans bestaat, uit den weg kunnen worden geruimd.'[33]

*De ontwerp-Gemeentewet van Thorbecke*[34]

Al snel volgde er een nieuw ontwerp, ditmaal van de hand van Thorbecke. Artikel 188 van zijn ontwerp luidde als volgt: 'De politie over de schouwburgen, herbergen, tapperijen en alle voor het publiek openstaande gebouwen en zamenkomsten, openbare vermakelijkheden en openlijke huizen van ontucht, behoort aan den Burgemeester. Hij waakt tegen het doen van met de openbare orde of zedelijkheid strijdige vertooningen.'

Net als De Kempenaer achtte Thorbecke het niet nodig in de memorie van toelichting expliciet op de toneelcensuur in te gaan.[35] Daarom werd weer niet duidelijk of er in de praktijk behoefte bestond aan een dergelijke bepaling. Op dit punt stond ook de Belgische Gemeentewet model. De zedelijkheid als grond voor een verbod kwam al voor in het ontwerp De Kempenaer. De Raad van State, die eerder negatief had geadviseerd over het toekennen van de bevoegdheid tot het verbieden van voorstellingen aan het college van burgemeester en wethouders, maakte vreemd genoeg geen bezwaar tegen het toekennen van dezelfde bevoegdheid aan de burgemeester.[36] Het voorstel voorzag niet in een mogelijkheid tegen besluiten ex artikel 188 op te komen. Een schorsings- en vernietigingsbevoegdheid van de Kroon gold slechts voor plaatselijke verordeningen en niet voor besluiten (artikel 153). Ook werd er geen verantwoordingsplicht van de burgemeester jegens de gemeenteraad in de wet opgenomen.

De commissie van rapporteurs had blijkens het verslag geen principiële bezwaren tegen de censuur van de tweede alinea van het voorgestelde artikel 188.[37] In het verslag werd gesuggereerd niet de burgemeester, maar burgemeester en wethouders aan te wijzen voor de politie van artikel 188. Hoewel dat niet geheel duidelijk is, mag worden aangenomen dat in die situatie ook de censuur op voorstellingen in handen zou komen van het college. Een andere suggestie hield in dat de burgemeester de bevoegdheid zou moeten hebben om het toezicht aan een raadscommissie op te dragen. De invloed van de Belgische Gemeentewet is ook hier merkbaar. Sommige leden van de commissie van rapporteurs leek een beroepsmogelijkheid op de gemeenteraad tegen maatregelen van de burgemeester wenselijk. De memorie van beantwoording maakte duidelijk dat alleen de gemeenteraad de bevoegdheid zou hebben te verordenen in het belang van de openbare orde, zedelijkheid en gezondheid.[38] Thorbecke legde de suggesties naast zich neer met de motivering dat de bevoegdheid bij één persoon gelegd moest worden om snel en adequaat optreden mogelijk te maken.[39]

Tijdens de behandeling van artikel 188 in de Tweede Kamer werd als amendement voorgesteld de censuur over vertoningen aan de gemeenteraad op te dragen. De tweede alinea van artikel 188 zou dan moeten luiden: 'De Raad verbiedt het doen van met de openbare orde of zedelijkheid strijdige vertooningen.' Als bezwaren tegen het voorstel werden genoemd dat een beroepsmogelijkheid ontbrak en dat het van de 'willekeur van één man', die de rekbare algemene uitdrukkingen in de tweede alinea interpreteert, zou afhangen of een voorstelling doorgang kan vinden. Bovendien zou rechtsongelijkheid kunnen optreden. De indiener van het amendement verlangde 'voor den auteur meerdere waarborgen dan in die individuele meening van den burgemeester gelegen is'.[40] Tegen dit amendement werd ingebraeht dat het ertoe zou leiden dat in iedere gemeente een verordening vastgesteld zou worden met de strekking van een verbod van met de openbare orde of zedelijkheid strijdige vertoningen. Dat zou een loos gebaar zijn gezien de onmogelijkheid het verbod te handhaven. Hierop veranderde de indiener het woord 'verbiedt' in 'waakt tegen'. Dit stuitte op het bezwaar dat dit praktisch onmogelijk zou zijn omdat de raadsleden dan alle teksten zouden moeten lezen en bespreken. Thorbecke zag weinig in de al genoemde gemeentelijke verordening die in de praktijk gehandhaafd zou moeten worden door burgemeester en wethouders. Hij wilde ook geen door de gemeenteraad uit te oefenen censuur die voorafgaande lezing van stukken door

de raadsleden noodzakelijk zou maken, 'zoo ze voor lezing vatbaar zijn'. Het amendement werd met zevenenvijftig tegen vijf stemmen verworpen. Artikel 188 en de andere hierboven genoemde bepalingen werden aangenomen zoals ze door de regering waren voorgesteld.[41]

De vraag of het woord 'politie' in artikel 188 betekende dat de burgemeester verordeningen ter zake mocht maken werd negatief beantwoord. Dit begrip duidde oorspronkelijk praktisch de gehele overheidstaak aan. Nu betekende het slechts dat de burgemeester de gemeenteverordeningen op het punt van de in artikel 188 genoemde zaken moest uitvoeren. Als zo'n verordening ontbrak had hij een zelfstandige bevoegdheid in individuele gevallen op te treden. Verordeningen op het terrein van schouwburgen en voorstellingen moesten de bevoegdheid van de burgemeester onverlet laten. Voor de uitvoering ervan kon geen ander orgaan, bijvoorbeeld een raadscommissie of het college van burgemeester en wethouders, worden aangewezen. Zo werd een plaatselijke verordening vernietigd die onder meer bepalingen bevatte omtrent vergunningen voor openbare vermakelijkheden en die de uitvoering daarvan in handen legde van het college van burgemeester en wethouders.[42] De Hoge Raad verklaarde bepalingen waarin anderen dan de burgemeester dispensatie konden verlenen van een verbod ex artikel 188 onverbindend.[43] Een beroepsmogelijkheid tegen besluiten van de burgemeester ex artikel 188 werd ook in strijd met de wet geacht.[44] Negeren van een burgemeesterlijk verbod leverde op grond van het Wetboek van Strafrecht een strafbaar feit op.

De motivering voor instelling van het toezicht op voorstellingen was niet sterk. Met name is niet duidelijk geworden of er in de praktijk behoefte aan een dergelijke bepaling bestond. Ongetwijfeld hebben argumenten een rol gespeeld die bij de behandeling van het wetsontwerp niet ter sprake zijn gekomen. Ik wil hier een aantal noemen, hoewel niet zeker is of en in welke mate zij van invloed zijn geweest. In de eerste plaats kan gedacht worden aan de vanouds slechte reputatie van het toneel en zijn beoefenaars. Voor het Europa in de negentiende eeuw geeft Goldstein drie argumenten voor toneelcensuur die mede verklaren waarom deze in de genoemde periode krachtiger was dan de censuur op gedrukte stukken.[45] Hij noemt de angst voor het ontstaan van politieke onrust. Het toneel was toegankelijk voor analfabeten en juist de arbeidersklasse werd gezien als het meest bedreigende en voor opruiing gevoelige publiek. Mogelijk opruiende stukken mochten soms wel op-

gevoerd worden als vaststond dat alleen de gegoede burgerij ze te zien zou krijgen. Niet alleen de aard van de voorstelling maar ook het potentiële publiek speelde zo een rol. Een tweede argument hield in dat toneel inwerkt op een verzameld publiek. De openbare orde zou bedreigd kunnen worden als een grote groep mensen gehoor geeft aan opruiende taal vanaf een toneel. Bij een massapubliek zou bovendien de zelfbeheersing kleiner zijn dan bij de individuele consumptie van het geschreven woord. Tenslotte werd het toneel gevreesd omdat de inwerking op het publiek veel groter zou zijn dan die van gedrukt materiaal, onder meer door de kleine afstand tussen acteurs en publiek en het gebruik dat het publiek direct aangesproken wordt. Aan de opera werd als communicatiemiddel soms een nog grotere invloed toegekend. Een voorbeeld van die invloed is de beroemde opvoering van Aubers *La Muette de Portici* in Brussel op 25 augustus 1830. Het feit dat deze opvoering belangrijke politieke gevolgen heeft gehad, heeft hoogstwaarschijnlijk zeer lang na de gebeurtenis een rol gespeeld bij de gedachtenvorming rond de toneelcensuur. Zoals bekend was de opvoering van deze opera aanleiding voor het publiek om de straat op te gaan en het sein voor het uitbreken van de Belgische opstand.[46]

*Toneelcensuur in Amsterdam, 1822-1866*

Krachtens een verordening van 9 april 1822 moest in Amsterdam voor elke vertoning toestemming van de burgemeesters verkregen worden. Toestemming kon geweigerd worden als de vertoning strijdig met de goede zeden of nadelig voor de publieke rust kon zijn. Dit besluit werd niet van toepassing geacht op de Stadsschouwburg omdat daar door de stad benoemde commissarissen toezicht hielden. Bij decreet van 19 oktober 1827 werd voor de kleine schouwburgen en toneelgezelschappen preventieve censuur ingevoerd. Merkwaardig genoeg werden de commissarissen van de Stadsschouwburg aangewezen als censoren. Deze waren niet blij met deze taak, en na een conflict in 1835 gaf men burgemeester en wethouders te kennen deze functie niet meer te zullen uitoefenen. Daarop werd een censor benoemd over het repertoire van de schouwburgen, uitgezonderd de Stadsschouwburg. In tegenstelling tot de commissarissen, die zonder opgaaf van redenen een stuk konden weigeren, moest de censor een weigering of bekorting motiveren. Gronden voor weigering waren van godsdienstige of zedelijke aard. Het besluit van 1827 was overigens niet van toepassing op besloten uitvoeringen. Uit de motiveringen van de censor blijkt dat de toneelgezelschappen gebruik maakten van deze ontsnappingsmogelijkheid. Zo schreef de

censor Th. van Hoorn op 13 maart 1866: 'De ondergetekende zoude het stuk "Zuster Thérèse" niet tot goedkeuring voordragen, indien de weigering tot opvoering behoorlijk konde gehandhaafd blijven, maar aangezien eene weigering geen ander gevolg heeft, dan dat het stuk op de Zondagavonden voor zoogenaamde besloten gezelschappen zoude opgevoerd worden, zoo heeft hij daartoe geen moed.' In 1866 werd de nutteloos geachte censuur opgeheven.[47] Wat bleef was natuurlijk de bevoegdheid van de burgemeester ex artikel 188 Gemeentewet. Uit niets blijkt overigens dat de wet van 1851 van invloed is geweest op de Amsterdamse praktijk.

## De periode 1874-1900

### *Pariser Leben*

In het zittingsjaar 1874-1875 kwam het in de Tweede Kamer tot een uitgebreide bespreking van de toneelcensuur. Deze affaire komt hier ruim aan bod omdat veel van de toen opgeworpen argumenten een rol bleven spelen in het debat over artikel 188 van de Gemeentewet. De aanleiding vormde een verzoekschrift waarin over een verbod werd geklaagd. Bij besluit van 13 november 1874 had waarnemend burgemeester Luyckx van 's-Hertogenbosch de voorgenomen opvoering op 15 november van de operette *Pariser Leben* door het Grand Théâtre verboden. Uit het verslag van de commissie voor de verzoekschriften blijkt dat werd geklaagd over het ontbreken van enige motivering van het verbod. De commissie deelde dit bezwaar en merkte op dat dezelfde operette zonder problemen in bijna alle grote steden was opgevoerd. Men twijfelde aan de bevoegdheid van de burgemeester tot het nemen van dergelijke preventieve maatregelen. Als deze bevoegdheid toch bestond, 'dan schijnt tegenover zulk eene uitgestrekte bevoegdheid uit den aard der zaak toch de verpligting te staan, om het verbodsbesluit behoorlijk met redenen te omkleden. Zoo niet, dan ware bij artikel 188 der gemeentewet aan den burgemeester de onbeperkte uitoefening eener tooneelcensuur toegestaan, die nimmer in de bedoeling van den wetgever kan hebben gelegen en weinig in overeenstemming zoude zijn met den vrijzinnigen geest onzer grondwettige instellingen.'[48] Minister van Justitie J. Heemskerk Azn deed in zijn schriftelijke reactie een beroep op de parlementaire geschiedenis van artikel 188 Gemeentewet en benadrukte dat de burgemeester de bevoegdheid had om preventief op te treden. Op een eventuele motiveringsplicht ging hij niet in. De commissie nam hier genoegen mee en wilde zich uitdrukkelijk niet uitlaten over

de vraag of de Gemeentewet terzake gewijzigd zou moeten worden, zo blijkt uit de conclusie.[49]

Tijdens de behandeling van deze conclusie in de Tweede Kamer kwamen de interpretatie van artikel 188 Gemeentewet, de mogelijkheden om de toneelcensuur anders te regelen en de staatsrechtelijke positie van de burgemeester aan de orde. Zo werd van verschillende kanten geopperd dat het begrip 'zedelijkheid' geobjectiveerd diende te worden, en dat artikel 188 niet de inhoud of de strekking van een stuk aan toezicht onderwierp, maar alleen de 'plastische' voorstelling.[50] Ook was men van mening dat een besluit gemotiveerd moest worden. Minister Heemskerk verwierp deze bezwaren. Hij vond de wet duidelijk en het verbod op de uitvoering van *Pariser Leben* correct. Er werd gepleit voor de mogelijkheid van beroep op de commissaris van de koning. De liberaal Kappeyne van de Copello deed de suggestie aan de hand om de beslissing van de burgemeester vernietigbaar te maken door de Kroon. Minister Heemskerk vond dit beneden de waardigheid van het staatshoofd. Maar hij voegde eraan toe: 'De geschiedenis heeft echter geleerd hoeveel er kan zitten in de weigering van de opvoering van tooneelstukken: het zou niet de eerste maal zijn dat de Koninklijke magt daarbij onmiddellijk werd ingeroepen; daarvan zijn zelfs treurige voorbeelden.'[51] Verder kwam de vraag aan de orde of het de regering was toegestaan maatregelen te nemen tegen burgemeesters die misbruik maakten van hun bevoegdheid ex artikel 188. In het concrete geval lag de zaak gecompliceerder dan gewoonlijk omdat het een waarnemend burgemeester was geweest die de beslissing had genomen. Op het moment dat de klachten aan de orde kwamen was de man niet meer in functie. Minister Heemskerk kon dan ook met succes volhouden dat de regering hier niets had kunnen doen. De liberaal Van Houten gaf als zijn mening dat de burgemeester verantwoording verschuldigd was aan de minister ten aanzien van zijn openbare-ordebeleid. Hij wees erop dat de burgemeester kon worden ontslagen. Op dit punt hield de minister zich echter op de vlakte, maar hij hield de mogelijkheid open dat opgetreden kon worden tegen een burgemeester die artikel 188 verkeerd zou toepassen.
Met uitzondering van het kamerlid Mees wees niemand in dit debat de toneelcensuur geheel af. Toch was ook Mees van mening dat stukken als *Pariser Leben* 'kunnen werken als een vergif, maar in ieder geval als een langzaam werkend vergif'. Heemskerk vond de afschaffing van de toneelcensuur bedenkelijk: 'In Frankrijk is zij, in zeer revolutionaire tijden, korten tijd opgeheven geworden; men is er echter op terug moeten

komen, omdat de kwetsing van de openbare zeden al te erg werd. Eenig toezicht op tooneelvoorstellingen, die dan toch worden gegeven ten aanschouwe van knapen en jonge meisjes, kan niet gemist worden.'
Onthullend is de bijdrage van J. Messchert van Vollenhove aan dit debat. Hij was burgemeester van Amsterdam van 1858 tot 1866: 'De politie op de schouwburgen en vertooningen is eene zaak van veel gewigt in groote steden. Ik heb acht jaren die last getorscht. Onnoemelijk was het aantal stukken dat ik daarvoor óf zelf heb gelezen, óf door ambtenaren heb doen lezen. Ontelbaar zijn de uitschrappingen, die ik mij veroorloofd heb in soortgelijke stukken. Het is niet te doen voor één persoon in eene groote stad, waar vijf à zes schouwburgen, zoo groote als kleine, bestaan. En dan nog elke weigering, elke doorhaling, te motiveren!'[52]

Het *Weekblad van het Recht* schreef naar aanleiding van deze affaire dat de burgemeester formeel in zijn recht stond maar dat deze censuur, gegrond op een 'despotieke bepaling', afgeschaft diende te worden. De afstand tussen toneelcensuur en de censuur op boeken is niet groot, zo werd opgemerkt, en de burgemeester mag geen zedenmeester zijn. In een regeling bestaande uit hoger beroep na een feitelijk verbod zag men niets omdat het geen praktisch resultaat zou opleveren. Men erkende overigens dat er een mogelijkheid moest zijn om onzedelijke vertoningen te beletten maar dat een geschikt middel daartoe moeilijk te vinden zou zijn.[53] *De Gemeentestem* twijfelde niet aan de bevoegdheid van de burgemeester. Wel vond men dat artikel 188 Gemeentewet aanleiding kon geven tot misbruik en dat wijziging wenselijk was. Hier oordeelde men gunstiger over het effect van hoger beroep omdat burgemeesters dan voorzichtiger zouden gaan optreden.[54]
De *Nieuwe Rotterdamsche Courant* sprak naar aanleiding van het verbod van een 'willekeur' die 'ten enenmale onbestaanbaar is met onze vrije staatsinstellingen'. Het *Weekblad voor de Burgerlijke Administratie (WBA)* nam hiertegen stelling. Er zou eerder te veel dan te weinig worden toegelaten.[55]

Als men de affaire-*Pariser Leben* overziet kan vastgesteld worden dat er rond 1875 al kritiek was op artikel 188 Gemeentewet en op de praktijk van de toneelcensuur. Anderzijds leefde de gedachte – ook onder tegenstanders – dat de burgemeester in staat moest zijn ongewenste voorstellingen te verbieden. Hoe dat vorm moest krijgen bleef onduidelijk. De mogelijkheid van ontslag voor een te kritische burgemeester werd niet uitgesloten. Tegen de gedachte van instelling van hoger beroep beston-

den geen overwegende bezwaren.
Dat blijkt ook weer uit een gedachtenwisseling in de Tweede Kamer in 1899. Het voorlopig verslag betreffende de staatsbegroting vermeldde een aantal bezwaren tegen artikel 188. Men klaagde over 'wonderlijke toepassingen'; zo scheen een geweigerd stuk onder een andere naam wel te zijn toegelaten. De verschillen per plaats en zelfs per burgemeester in dezelfde plaats werden bekritiseerd. Er werd een voorkeur uitgesproken voor uitsluitend repressief optreden, gelijk aan dat tegen de pers. Mocht dat niet haalbaar blijken dan moest er toch minstens appel mogelijk zijn. Er waren in de Kamer ook voorstanders van toneelcensuur die volgens het verslag echter geen bezwaar zouden hebben tegen een beroepsmogelijkheid. De regering antwoordde dat niet ontkend kon worden dat artikel 188 aanleiding had gegeven tot zeer tegenstrijdige beslissingen. De bepaling zou bij herziening van de Gemeentewet zeker ter discussie komen te staan. Bij handhaving van de censuur diende er een beroepsmogelijkheid te komen.[56]

*De visies van Krabbe en Oppenheim*
In ditzelfde jaar verschenen in het *Weekblad voor de Burgerlijke Administratie* twee artikelen van de Groningse hoogleraar H. Krabbe waarin deze de gangbare interpretatie van artikel 188 Gemeentewet voor onjuist verklaarde.[57] De aanleiding voor zijn artikel was het kort daarvoor uitgesproken verbod op opvoering van het toneelstuk *De Martelaar* in Rotterdam. Het besluit van de Rotterdamse burgemeester werd in de pers bestreden op grond van een verkeerd gebruik van zijn bevoegdheid. Deze bevoegdheid werd, volgens Krabbe, door pers, administratieve jurisprudentie en schrijvers over gemeenterecht als vaststaand aangenomen. Hij stelde hiertegenover dat de burgemeester niet op grond van alleen dit artikel bevoegd was toneelopvoeringen te verbieden. Krabbe redeneerde als volgt: in beginsel mag vrijheidsbeperking van de burger door gebods- of verbodsbepalingen slechts geschieden door organen die gekozen zijn. Uitzonderingen op deze regel moeten 'klaar en duidelijk' geformuleerd zijn in de wet. Artikel 188, tweede alinea voldoet niet aan deze eis. Weliswaar wordt de bevoegdheid van de burgemeester uit deze bepaling afgeleid, maar dit is niet geoorloofd omdat niet op deze manier een grondbeginsel van het publiekrecht terzijde mag worden geschoven. Het resultaat van deze afleiding is onaannemelijk; in de eerste plaats in aanmerking nemende dat het gaat om het uitoefenen van censuur en in de tweede plaats in het licht van het grondwettig verbod van censuur bij het openbaren van gedachten door middel van de drukpers. Krabbe gaf

ook aan hoe artikel 188 volgens hem toegepast diende te worden. Uitgegaan moest worden van de bepalingen in het Wetboek van Strafrecht. De gemeenteraad kon deze aanvullen, de burgemeester was dan de aangewezen persoon om deze verordening uit te voeren. In laatste instantie kon de rechter beslissen of een gedraging onder een strafbepaling viel. Deze zienswijze was tamelijk radicaal en in strijd met de gangbare opvattingen over artikel 188 Gemeentewet. Er werd scherpe kritiek op uitgeoefend.[58] Van belang is dat Krabbe de toneelcensuur in direct verband bracht met het beginsel dat ten grondslag lag aan artikel 7 Grondwet: de vrijheid van meningsuiting. Ook Oppenheim, een gezaghebbend jurist op het terrein van het gemeenterecht, legde kort na de eeuwwisseling in zijn boek *Het Nederlandsch Gemeenterecht* dit verband met artikel 7 Grondwet. Oppenheim meende dat artikel 188 afgeschaft diende te worden. De macht van de burgemeester op dit punt was veel te groot en hij vroeg zich af waarom het toneel niet op dezelfde manier als de pers behandeld kon worden, namelijk met repressief toezicht. Helemaal overtuigd van de houdbaarheid van zijn eigen standpunt lijkt Oppenheim echter niet, want hij vervolgde: 'Meent men echter, dat met het oog op den invloed, die van het tooneel uitgaat, een veel plotselingere en, daar hij op groote scharen tegelijk terug werkt, een in zijn oogenblikkelijke gevolgen veel gevaarlijkere dan dien de pers teweeg brengt, preventief optreden noodig blijft, dan dient deze censuur behoorlijk geregeld te worden en dient er beroep te zijn op eene hoogere macht.'[59] Ten opzichte van de eerste druk van zijn handboek was Oppenheim aanzienlijk kritischer geworden. Daar sprak hij zich nog niet uit voor afschaffing.[60]

## De periode 1900-1945

### *De periode 1900-1920*

In 1904 kwam de toneelcensuur ter sprake bij de behandeling van de begroting voor 1905 van het departement van Binnenlandse Zaken. Directe aanleiding was het verbod tot opvoering van het toneelstuk *Ces Messieurs* in Den Haag. In het voorlopig verslag kwamen voor- en tegenstanders van de censuur aan het woord. De suggestie werd gedaan om de directeur van het gezelschap strafbaar te stellen wegens het opvoeren van onbehoorlijke stukken. De regering wees die suggestie niet van de hand, maar stelde dat in geen geval de censuur zonder meer opgeheven kon worden. Er zou 'hoogst zelden' van de bevoegdheid gebruik worden gemaakt.[61] Twee jaar later werd de regering bij een dergelijke gelegenheid gevraagd of de burgemeester bepaalde opvoerin-

gen kon verbieden. De regering gaf het gebruikelijke positieve antwoord.[62] Het mag opmerkelijk heten dat deze regeling, inmiddels meer dan een halve eeuw oud, nog steeds dezelfde principiële vraag op kon roepen.
De Algemeene Vergadering der Vereeniging van Letterkundigen mengde zich in 1906 ook in de discussie na de moeilijkheden die de Nederlandsche Tooneelvereeniging had ondervonden bij de opvoering van Heijermans' *Allerzielen*: de opvoering van dit stuk was het jaar daarvoor verboden in Leiden, Goes en Haarlem.[63] Men maakte bezwaar tegen de toepassing van artikel 188, lid 2. Met Oppenheim was men van mening dat het geschrapt diende te worden. Als die mogelijkheid niet aanwezig was, dan zou er een ministeriële circulaire moeten verschijnen om de willekeur van burgemeesters te beperken. Opmerkelijk is dat Heijermans volgens het rapport het standpunt huldigde dat het de voorkeur verdiende om in plaats van de onberekenbare censuur van de burgemeesters 'maar één ouderwetsche, officieele, algemeene censuur in te stellen, die voor het geheele land beslist. Dan is men er tenminste ineens af...'[64]

In december 1912 werd de opvoering van Herman Heijermans' stuk *Allerzielen* ook in Apeldoorn verboden. Drie jaar eerder en onder een andere burgemeester was de opvoering wel mogelijk geweest. In het hele land was het stuk al meer dan tweehonderd keer opgevoerd. De burgemeester van Apeldoorn lichtte zijn besluit in de gemeenteraad toe: het stuk was verboden omdat het krenkend zou zijn jegens katholieken. 'Mijn geheele ziel kwam in opstand tegen de gedachte, dat iets grievends voor godsdienstige menschen in het openbaar ten tooneele zou worden gevoerd met mijn toestemming.' Hij kon niet dulden dat op toneel een gebed werd gezegd, omdat dit, 'het heiligste, dat voor mij bestaat, louter wordt gebruikt om het sensationeele van een toneelstuk te verhoogen'. Dit werd geciteerd door het sociaal-democratische Tweede-Kamerlid Vliegen die naar aanleiding van dit geval de regering op 16 januari 1913 interpelleerde over toneelcensuur. Volgens Oppenheim was hij daartoe door Heijermans opgezweept. Vliegen constateerde dat de burgemeester het verbod had uitgesproken noch wegens strijd met de openbare orde, noch wegens strijd met de zedelijkheid, maar op grond van zijn eigen religieuze overtuiging. Dit laatste achtte hij in strijd met de wet. Hij haalde met instemming Oppenheim aan, die overigens later zou bestrijden dat censuurbesluiten van burgemeesters strijdig met de wet waren. De bevoegdheid *an sich* was ongewenst.[65] Vliegen gaf nog twee voorbeelden van censuur waarbij het besluit van de burgemeester hoogst discutabel zou zijn ge-

weest. Het eerste betrof het verbod van opvoering van het stuk *De Violiers* van Schürman in Roermond. Als motief werd genoemd dat dit stuk krenkend zou kunnen zijn voor joden, maar Vliegen opperde dat het ware motief een voorwendsel was om later antikatholieke stukken te kunnen weren. Het tweede voorbeeld betrof een verbod tot opvoering van Heijermans' stuk *De Meid* in Bergen op Zoom op 19 december 1912.[66] De burgemeester zou zich voor het karretje van een sociëteit hebben laten spannen die van het contract met Heijermans' gezelschap af wilde. Hij constateerde dat er een stijgende lijn zat in het aantal verboden opvoeringen. Dienaangaande citeerde hij een adres van het Verbond van Nederlandsche Kunstenaarsvereenigingen waarin bezwaar werd gemaakt tegen het verbieden van *Allerzielen*[67] en De Meid. Hier had nog een censuurbesluit van de Maastrichtse burgemeester aan toegevoegd kunnen worden. Deze verbood de opvoering van Le Cloître van Emile Verhaeren met als wonderlijke motivering dat er voor zo'n stuk van de zijde van het publiek geen belangstelling zou bestaan.[68]

Minister van Binnenlandse Zaken Heemskerk[69] meende dat 'openbare orde' in artikel 188 Gemeentewet ruim opgevat diende te worden, zo ruim zelfs dat het krenken van andermans godsdienstige gevoelens daar ook onder viel. Zowel burgemeesters als schrijvers moesten voorzichtig zijn. Toneeluitvoeringen zouden in het algemeen vrijgelaten moeten worden, maar ze mochten weer niet te propagandistisch zijn. Over afschaffing van toneelcensuur zei de minister het volgende: 'Dit heeft ook zijn bedenkelijke zijde. Men kan zeggen, dat die tooneelcensuur niet veel oplevert, maar er kunnen ook stukken zijn van dien aard, dat het toch werkelijk beter is, dat zij niet worden opgevoerd en een burgemeester kan in dit opzicht nog wel eens wat keeren en dat kan wezen geheel in het belang van de openbare orde. Tooneelvoorstellingen kunnen onder omstandigheden ernstige politieke gevolgen hebben, dat is wel uit de geschiedenis gebleken. (...) Men moet ook niet vergeten dat het tooneel een groote macht is; tooneelvoorstellingen hebben veel meer invloed dan boeken, (...) vele menschen krijgen dan den indruk dat alles werkelijk zoo gebeurd is of gebeurt. Zij komen daardoor veel meer onder de bekoring van hetgeen zij zien, dan wanneer zij het in een boek lezen.'[70]

*Allerzielen* achtte hij een grensgeval. Vliegen en het liberale kamerlid Beaufort waren tegen afschaffing van artikel 188, zij het om verschillende redenen. Beaufort wenste geen afschaffing van de censuur omdat er zich ontoelaatbare dingen zouden kunnen voordoen, hoewel hij zich realiseerde dat er in de praktijk onjuiste beslissingen werden genomen. Dit had echter voornamelijk betrekking op de toepassing van de bepa-

ling. Opvoeringen mochten in zijn visie niet verboden worden uitsluitend omdat personen of categorieën van personen aanstoot zouden kunnen nemen, maar pas als daadwerkelijk de openbare orde of zedelijkheid in gevaar zou komen. Vliegen meende dat artikel 188 gewijzigd diende te worden, afschaffing zou betekenen dat dan de censuurbevoegdheid bij de gemeenteraad zou komen te liggen en dat hoefde geen verbetering in te houden. De minister stelde vast dat er sinds het debat in de Tweede Kamer in 1875 niets was veranderd: de minister werd onder druk gezet op te treden tegen een burgemeester, iets waar hij moeilijk aan toe kon geven, anderzijds werd de principiële vraag omtrent het bestaansrecht van de toneelcensuur ook in 1913 positief beantwoord. De minister kon begrijpen 'dat zulke zaken eenige belangstelling wekken, maar wezenlijk, men is zeer spoedig geneigd om te overdrijven en eenzijdig te wezen'.[71]

Eind 1919 vond in de Tweede Kamer een debat plaats over de principiële vraag of de overheid het toneel moest subsidiëren. Omdat toen de positieve bemoeienis van de overheid centraal stond is dit debat slechts zijdelings van belang voor de censuur. Vermeldenswaard is de motie van de socialist Kleerekoper, waarin gesteld werd dat subsidiëring alleen mocht afhangen van de kunstwaarde, en niet van de richting of strekking van het gebodene. De motie werd niet aangenomen, mede omdat de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen gedreigd had bij aanneming de begrotingspost te schrappen. Omdat subsidiëring zonder deze waarborg voor sommige leden weer niet aanvaardbaar was, werd de begrotingspost met een minimale meerderheid van stemmen aanvaard.[72]

*Het bioscoopgevaar*

In dezelfde periode manifesteert zich een ander verschijnsel dat in bepaalde kringen om ingrijpen vroeg: de bioscoopvoorstelling. De discussie hierover had ook betrekking op artikel 188. Ten aanzien van voorstellingen had de burgemeester immers een exclusieve bevoegdheid. Aanvankelijk vond men dat er geen aparte regeling voor deze voorstellingen nodig was. Later echter won de overtuiging terrein dat de overheid regelend moest gaan optreden. Pas in 1926 – na uitvoerige discussie – kwam de Bioscoopwet tot stand.[73] Deze wet voerde een verplichte landelijke keuring in voor films die in het openbaar vertoond zouden worden. Films konden geheel afgekeurd worden of alleen voor een bepaalde leeftijd. Gemeenten mochten een eigen nakeuring verrichten

of laten verrichten, dit moest in een verordening worden vastgelegd. De uitvoering lag in handen van de colleges van burgemeester en wethouders, die in de praktijk die taak echter meestal zouden uitbesteden.[74] De bemoeienis van de burgemeester werd beperkt: alleen in geval van (vrees voor) verstoring van de openbare orde mocht hij een filmvoorstelling verbieden. Zijn rol als censor van films was hiermee formeel uitgespeeld.

*De periode 1920-1930*

Bij de vaststelling van de begroting van het departement van Binnenlandse Zaken voor het jaar 1922 was de toneelcensuur weer onderwerp van gesprek in de Tweede Kamer. Het socialistische kamerlid Kleerekoper stelde vast dat burgemeesters een ander criterium schenen te hanteren dan de wet hen toestond, namelijk dat een opvoering niet mocht stuiten tegen de overtuiging van dezen of genen, in plaats van een inbreuk te zijn op de openbare orde en de goede zeden. De burgemeester van Den Haag werd er door Kleerekoper van beschuldigd afspraken te hebben willen maken met de burgemeesters van Rotterdam en Amsterdam. Het stuk Vrijheid van Herbert Kranz was in Den Haag verboden en de burgemeester van Den Haag zou zijn collega's in genoemde steden uitgenodigd hebben hetzelfde te doen.[75] Het liberale kamerlid Ter Hall pleitte tijdens dit overleg voor instelling van beroep op de Kroon, hoewel zijn voorkeur ernaar uitging artikel 188 maar te schrappen en te vertrouwen op repressief strafrechtelijk toezicht. Toekenning van beroep zou ertoe leiden dat er minder opvoeringen verboden zouden worden om de eenvoudige reden dat ze sommigen onwelgevallig waren. Minister van Binnenlandse Zaken Ruys de Beerenbrouck meende dat niemand zonder meer wenste dat artikel 188 geschrapt zou worden. De opmerking van de afgevaardigde Ter Hall ter zake zal hem ontgaan zijn. Enthousiast over een appelregeling was hij ook niet. Kleerekoper wilde duidelijkheid en diende de volgende motie in: 'De Kamer, van oordeel dat de wijze, waarop in onderscheiden gemeenten van artikel 188 der Gemeentewet wordt gebruik gemaakt om de opvoering te verbieden van tooneelstukken, waarvan de inhoud, indien als strijdig met de overtuiging van deze of gene groep der bevolking, als volkomen ernstig en waardig, niet in goede trouw kan worden geacht de "openbare orde en goede zeden" aan te randen, moet worden afgekeurd, gaat over tot de orde van den dag.' De motie werd verworpen met vijfenveertig tegen zevenendertig stemmen.[76]

De bezwaren tegen de toneelcensuur hielden aan. Het voorlopig verslag over de begroting van Binnenlandse Zaken voor het dienstjaar 1923 vermeldde dat sommigen vonden 'dat over het algemeen de tooneelcensuur nog wordt uitgeoefend op ouderwetse, met begrippen van deze tijd allerminst strokende wijze'. Verwezen werd naar het verbod op opvoering van Arthur Schnitzlers toneelstuk *Reigen*, en de regering werd gevraagd wanneer een voorstel tot wijziging van artikel 188 te verwachten was. De regering antwoordde dat een eventuele verandering pas aan de orde zou komen bij de voorgenomen herziening van de Gemeentewet.[77] Het wetsontwerp dat in ditzelfde zittingsjaar verscheen nam artikel 188 echter inhoudelijk ongewijzigd over.[78] De discussie werd inmiddels beïnvloed door het rapport van een staatscommissie die moest adviseren over wijzigingen in de Gemeentewet. Deze commissie, naar de voorzitter de commissie-Oppenheim genoemd, stelde geen wijziging van artikel 188 voor. Het instellen van een beroepsmogelijkheid werd verworpen vanwege het lokale karakter van de censuur. De visie van de burgemeester zou ook in hoger beroep de doorslag geven. De commissie meende bovendien dat de kritiek op de bestaande regeling overdreven was. 'Een zeer enkele maal doet zich een geruchtmakende weigering, waarover verschil van gevoelen mogelijk is, voor en houdt dan enige tijd de geesten bezig. De zeldzaamheid dezer gevallen houdt gelijke tred met haar opvallendheid en is tevens een aanduiding, dat de schade, die door de betrokken bepaling aan eerbiedwaardige belangen gedaan kan worden, uiterst gering is.' Verder wees de commissie op de heilzame werking van de publieke opinie en de omstandigheid dat een verboden stuk mogelijk wel te zien zou zijn in een naburige gemeente.[79]

In de Eerste Kamer werden ook nu en dan kritische geluiden gehoord. Een commissieverslag over de vaststelling van de begroting van Binnenlandse Zaken vermeldde in het zittingsjaar 1924-1925 de wens tot wijziging van artikel 188, omdat burgemeesters de kunst zouden belemmeren. De minister reageerde voorspelbaar: de burgemeester had inderdaad niet de bevoegdheid de kunst te belemmeren maar hij mocht wel rekening houden met de omstandigheden en verhoudingen in zijn gemeente.[80] Later in het debat kwamen de sociaal-democratische leden Mendels en Polak terug op het onderwerp. Mendels meende dat de omstandigheid dat in vijfentwintig gemeenten opvoering van het stuk *Allerzielen* van Herman Heijermans door een verbod niet kon doorgaan, aangaf dat de preventieve censuur door de burgemeester ontaard was: voldoende aanleiding voor een verbod was voor sommige burgemees-

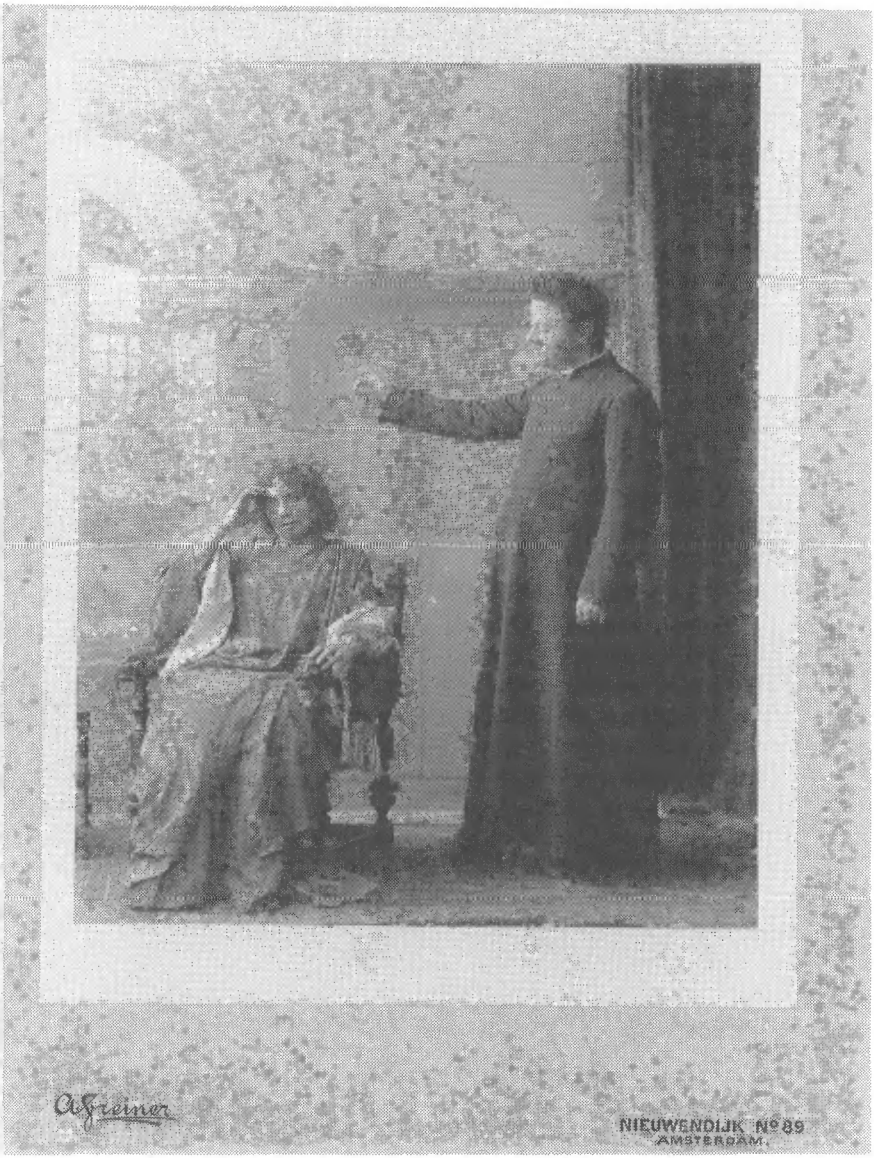
ters de veronderstelling dat een deel van de bevolking in zijn overtuiging gekwetst werd of geraakt in zijn gevoelens. Naar de overtuiging van Mendels mocht een vertoning alleen verboden worden als daadwerkelijk de openbare orde of zedelijkheid bedreigd zou worden, het enige criterium hiervoor was de inhoud van het stuk. Hij vond dat de bepaling geschrapt diende te worden. Mocht dat niet haalbaar zijn dan was de instelling van een beroepsmogelijkheid nodig. Verder stelde hij voor de burgemeesters te verplichten hun beslissingen die een verbod inhielden ter kennis van de minister te brengen en hen met een circulaire erop te wijzen dat stukken niet verboden mochten worden alleen omdat men ze onaangenaam vond. Polak sloot zich hierbij aan. De normen op grond waarvan *Allerzielen* geweerd was in aanmerking genomen zouden veel meer opvoeringen verboden moeten zijn dan feitelijk het geval was. Hij concludeerde dat er sprake was van inconsequentie en van 'den boosaardigen wil om één schrijver, een grooten kunstenaar, den grootsten tooneelschrijver, dien Nederland bezeten heeft, te treffen in zijn werk, in zijn critiek op maatschappelijke toestanden, omdat hij is geweest een socialistisch maatschappelijk criticus'.[81]
Een ander geluid kwam in ditzelfde debat van de antirevolutionair De Gijselaar die als burgemeester zelf *Allerzielen* verboden had. Argumenten voor dit verbod gaf hij niet, hij ontkende dat hij een hetze tegen Heijermans had gesteund. Opmerkelijk is de oplossing die De Gijselaar – naar eigen zeggen – had gegeven toen er in de gemeenteraad geklaagd werd over het verbod: 'Welnu, heb ik gezegd, huur de comedie en laat de menschen toe tegen afstempeling van hun lidmaatschapskaart der diverse moderne vakvereenigingen, aangesloten bij den Bestuurdersbond. Dat heeft men gedaan en de arbeiders, die er zoo naar hunkerden, hebben *Allerzielen* gezien, waarschijnlijk nog goedkooper dan wanneer een openbare voorstelling was gegeven.' Minister van Binnenlandse Zaken Ruys de Beerenbrouck zag onvoldoende aanleiding om de regeling te wijzigen.[82]

Het oordeel van de staatscommissie over het incidentele karakter van de toneelcensuur werd niet door iedereen gedeeld. Bij de behandeling van de begroting van het departement van Binnenlandse Zaken voor het dienstjaar 1926 werd door verschillende leden van de Tweede Kamer geklaagd over de 'onhoudbaren toestand op het gebied van de tooneelcensuur'. Gevraagd werd of de minister de burgemeesters wilde wijzen op de eigenlijke inhoud van artikel 188. Minister De Geer legde het verzoek naast zich neer, naar zijn mening was de toestand niet zo ernstig.[83]

Twee tegenstanders van de praktijk van de toneelcensuur, de sociaal-democraten Hermans en Polak, lieten in de Eerste Kamer in het zittingsjaar 1928-1929 van zich horen. Het voorlopig verslag over de begroting van Binnenlandse Zaken maakte melding van een aantal gevallen van censuur. Sommige waren volgens de minister onjuist. Hermans handhaafde zijn bezwaren en wees op het verbod tot opvoering van *Op hoop van zegen* door de burgemeester van Groot Schermer. Dit stuk werd verboden met als argument dat het stuk uit de tijd was. *Mary Dugan* was in Maastricht zonder opgave van reden verboden. De burgemeester van Krimpen aan den IJssel had geweigerd toestemming te geven voor opvoering van *De twee wezen*, met als motivering dat de opvoering op zaterdagavond tot te grote verteringen zou leiden. Minister Kan van Binnenlandse Zaken wilde zich in dit soort gevallen afzijdig houden. Hij toonde zich overigens wel voorstander van een verantwoordingsplicht van de burgemeester aan de gemeenteraad. Op dit punt vond hij de afgevaardigde De Gijselaar tegenover zich; die vreesde dat er dan de facto censuur uitgeoefend zou worden door de gemeenteraad. 'Verboden zullen dan gaan regenen, terwijl ze nu slechts heel zachtkens druppelen,' was zijn voorspelling.[84]

*De periode 1930-1940*

De protesten tegen de toneelcensuur hadden bij een algehele herziening van de Gemeentewet kunnen leiden tot een ander regime. Er verschenen twee wetsvoorstellen die de mogelijkheid van censuur echter ongewijzigd lieten. Bij de plenaire behandeling van het tweede voorstel in de Tweede Kamer werd slechts een amendement ingediend dat leidde tot schrapping van de 'openlijke huizen van ontucht' uit artikel 188.[85] Wellicht was het aantal tegenstanders van toneelcensuur te klein of vond men geen acceptabel alternatief voor de regeling van artikel 188. Ook de visie van de commissie-Oppenheim zal een rol gespeeld hebben. Het wetsvoorstel werd aangenomen door beide kamers, artikel 188 werd bij die gelegenheid vernummerd tot 221. Ook in de Eerste Kamer was er zeer weinig belangstelling geweest voor wijziging van artikel 188. Het kamerlid De Vlugt zei het aldus: 'En dat in dit wetsontwerp niet gewijzigd is de positie van den burgemeester als hoofd der politie, dat hem geen plicht tot verantwoording aan den raad ten deze is opgelegd en dat hem de bevoegdheid, bedoeld in artikel 188, ten volle is gelaten en derhalve niet getornd is aan de macht, die een burgemeester moet bezitten, wil hij zijn taak op dit stuk kunnen vervullen op een wijze, waarop zij in het algemeen behoort te worden vervuld, stemt dankbaar.'[86] Dit




*Allerzielen* in een uitvoering van de Nederlandse Tooneelvereeniging in 1904. (Collectie Nederlands Theater Instituut)

standpunt is moeilijk te rijmen met de uitspraak die hij in 1929 als burgemeester van Amsterdam deed. Naar aanleiding van een wat bizar censuurgeval in de hoofdstad had hij gesteld dat hij er niet rouwig om zou zijn als artikel 188 uit de Gemeentewet zou verdwijnen. Het ging om het stuk *Huwelijken worden in de hemel gesloten* van Walter Hasenclever waarin God, Petrus en Maria Magdalena in menselijke gedaante op het toneel zouden verschijnen. De Vlugt verbood de opvoering. Het stuk kon wel worden opgevoerd nadat de titel was veranderd in *Huwelijken worden op de Olympus gesloten* en de namen van de bijbelse figuren waren veranderd in die van Griekse goden. Het socialistische raadslid E. Boekman verzette zich fel tegen deze censuur.[87]

In maart 1931 protesteerde Polak weer tegen het censureren van voorstellingen. Burgemeesters matigden zich naar zijn mening een bevoegdheid aan waar ze bij een juiste interpretatie van de wet niet over beschikten. Hij maakte met name bezwaar tegen de opvatting dat als bepaalde groepen mensen aanstoot aan een voorstelling zouden kunnen nemen en er om die reden ordeverstoringen verwacht werden, een verbod tot opvoering meer voor de hand lag dan juist het bestrijden van de ordeverstoringen. Polak gaf enige voorbeelden van recente censuur. Zo was in Medemblik de opvoering van een stuk verboden omdat er een priester in voorkwam en de burgemeeester van Breda had de vertoning van *Frank van Wezels roemruchte jaren* van A.M. de Jong verboden omdat dit 'een eenzijdige voorstelling' zou zijn met 'minderwaardige taal'.[88] Een opmerkelijke uitspraak over toneelcensuur kwam in december 1935 van minister De Wilde. Schriftelijk was hem gevraagd te bevorderen dat opvoering van het controversiële toneelstuk *De Beul* van Pär Lagerkvist werd verboden. Bij opvoeringen in Amsterdam van dit stuk, dat onder leiding stond van Defresne en Van Dalsum, waren rellen uitgebroken.[89] De minister merkte op dat hij op dit punt geen bevoegdheden had, maar toch adviseerde hij burgemeesters het stuk te verbieden.[90] In de Eerste Kamer prees De Savornin Lohman hem voor deze opstelling: 'Waar het in censuurquaesties voor Ministers van Binnenlandse Zaken traditioneel was, zich achter hun onbevoegdheid om aan burgemeesters aanwijzingen te geven, te verschuilen, heeft Minister de Wilde niet geschroomd publiekelijk te verklaren, dat wijs beleid vorderde *De Beul* niet meer ten tooneele te voeren.' Burgemeester De Vlugt van Amsterdam wilde het stuk ondanks de ongeregeldheden niet verbieden. Het advies werd door de burgemeesters van Den Haag, Haarlem en Utrecht wel opgevolgd. Tenslotte besloten Defresne en Van Dalsum zelf met het stuk te stoppen.

*Rassen*, Rotterdamsch Hofstad Tooneel 1934.

In *De Beul* kon een verwijzing gezien worden naar de situatie in Duitsland in de jaren dertig. Mogelijkerwijs heeft dit politieke aspect een rol gespeeld bij de verboden in Den Haag, Haarlem en Utrecht. Op plaatselijk niveau meende men aldus te moeten bijdragen aan de neutraliteitspolitiek van de centrale overheid. Naar aanleiding van de kwestie-*De Beul* berichtte burgemeester De Vlugt aan minister De Wilde: 'Ontoelaatbare uitingen jegens de Duitsche Regeering zijn in geen der opvoeringen te bespeuren geweest. Ware hieromtrent eenige twijfel of klacht gerezen dan zou ik uit den aard der zaak aanstonds maatregelen genomen hebben.'[91] De opvoering van het stuk *Hij zit bij de smeltkroes* van Kaj Munk werd door hem in 1938 verboden, vermoedelijk omdat het als een aanval op Duitsland beschouwd kon worden.[92] Ook het protest van de Haagse schouwburgcommissie tegen de opvoering door Cor van der Lugt Melsert van het stuk *Rassen* van Brückner geeft een indruk van het klimaat in die dagen. In dit stuk werd de jodenvervolging in Duitsland aan de orde gesteld. Ondanks het feit dat de commissie meende dat dit een inmenging was in de zaken van een bevriende natie, kon de opvoering toch nog doorgaan. In het stuk *De witte ziekte* van Karel Capek mochten woorden als concentratiekamp en prikkeldraad niet blijven staan. Een absoluut verbod trof *De dag des oordeels* van Elmer Rice in Den Haag, uitgevaardigd door burgemeester De Monchy. De inhoud van

het stuk verwijst naar de Rijksdagbrand in februari 1933.[93] De Monchy zei op vragen uit de gemeenteraad dat de inhoud van het stuk enerzijds de politieke gemoederen onnodig in beroering zou brengen en anderzijds te prikkelend was voor een bevriend staatshoofd. Het stuk had in Engeland ook geleid tot politieke agitaties en dat moest in Nederland vermeden worden.[94] Burgemeester De Vlugt van Amsterdam verbood *De dag des oordeels* ook.

Politieke censuur werd eveneens nodig geacht na de muiterij op het oorlogsschip *De Zeven Provinciën* in februari 1933. Het toneelstuk *De matrozen van Cattaro* van Friedrich Wolf handelde over een opstand op een marineschip. Kapitein ter zee Rühl te Vlissingen verbood zijn personeel om naar de voorstelling te gaan.[95] In andere plaatsen werd de opvoering verboden. Kort voor de muiterij vond in Amsterdam nog een opvoering plaats door het gezelschap De Jonge Spelers. Wanneer subsidie werd gegeven door de gemeente bestond in de regel de verplichting tot het geven van een zogenaamde volksvoorstelling met gereduceerde toegangsprijs. In dit geval wensten burgemeester en wethouders echter geen volksvoorstelling. Wellicht heeft burgemeester De Vlugt aangekondigd het stuk te zullen verbieden als het nogmaals op de planken gezet zou worden.[96] De opvoering in Amsterdam van een ballet dat geïnspireerd was door de gebeurtenissen op *De Zeven Provinciën* werd ook verboden.[97]

Het is niet geheel zeker of de opvoering van Slauerhoffs *Jan Pietersz. Coen* in 1936 of 1937 door de Amsterdamse burgemeester De Vlugt verboden werd. Zeker is wel dat dit stuk later enkele malen van het toneel geweerd is.[98] De Vlugt verbood in 1938 de opvoering van *Pater Malachius' Mirakel* op grond van alleen het vermoeden dat dit stuk van Doherty kwetsend zou zijn voor katholieken. Een pater die de première had bijgewoond, verzekerde de burgemeester dat de gevoelens van de katholieken niet gekrenkt waren en het verbod werd opgeheven.[99]

Ook de rijksoverheid bleek in de jaren dertig een wapen in handen te hebben tegen politieke uitingen op het toneel. Er was een wet vastgesteld die het werkgevers verbood om zonder vergunning buitenlanders voor zich te laten werken.[100] In juli 1936 stelde het Eerste-Kamerlid Van Vessem de minister van Sociale Zaken schriftelijke vragen over het feit dat het Vlaamsch Volkstooneel een vergunning was geweigerd om het stuk *Tijl Uilenspiegel* op een NSB-bijeenkomst op te voeren. De minister van Sociale Zaken Slingenberg antwoordde dat geen vergunning werd gegeven als het optreden van buitenlandse kunstenaars of gezelschappen

# Demonstraties in den Amst. Stadsschouwburg.

## *Bij de vertooning van De Beul door de Amst. Tooneelvereeniging.*

**De politie werkt tallooze betoogers de zaal uit.**

**Spanning na de pauze.**

Men ging de pauze in, in spanning over hetgeen daarna volgen zou. En wat volgde was veel erger! Bij de behandeling van het spel werd de zaal niet meer geheel donker gemaakt. Er werd bij halflicht verder gespeeld, ten einde het verwekken van stoornis te bemoeilijken. En overal zag men nu bij de uitgangen der verschillende rangen, politiedienaren in uniform.

### De vertooning van De Beul.

**Een protestvergadering van de N. S. B. te Amsterdam.**

Hij constateerde tot zijn vreugde, toen hij het stuk bijwoonde, dat de vrouw, die op het tooneel zulk een afgrijselijk obscene dans uitvoerde, een niet-arische was.

Dit was een fout in de regie, want deze vrouw moest een blonde Germaansche zijn. Blijkbaar zn gelukkig is er geen arische vrouw te vinden geweest, die zich voor dezen schandelijken dans wilde leenen (stormachtige toejuichingen).

### De Beul niet in Utrecht

*Een uiterst bedenkelijke beslissing van den schouwburg-pachter*

### Buiten zijn boekje gegaan

Het is een zonderling besluit dat de heer Ed. de Blauw, directeur van de Utrechtse Stadsschouwburg genomen heeft, om de voorstelling van „De Beul", die men aldaar zou geven, maar niet te laten doorgaan.

*De Beul* van Pär Lagerkwist door de Amsterdamsche Tooneelvereeniging, 1935

gevaar opleverde voor de openbare orde of goede zeden, en ook niet als men een politiek doel nastreefde.[101] In 1936 werd *Die Pfeffermühle*, een groep die politiek cabaret bracht, een werkvergunning geweigerd. Hierover stelde het kamerlid Van der Waerden (SDAP) vragen aan de minister. Slingenberg gaf toe dat de weigering gebaseerd was op het politieke karakter van het cabaretprogramma. De regering stelde zich op het standpunt dat vreemdelingen zich van politieke activiteit dienden te onthouden.[102] Bij de behandeling van de begroting van Justitie nam het kamerlid Boon het voor het cabaret op. Minister Van Schaik zei bij deze gelegenheid dat het cabaret hatelijke kritiek had geleverd op een bevriende mogendheid. Vreemdelingen hadden zich te onthouden van iedere politieke activiteit.[103]

Dat in de tweede helft van de jaren dertig de vrijheid van het toneel ernstig bedreigd werd blijkt ook uit een manifest tegen de censuur en de beknotting van de geestelijke vrijheid dat in januari 1939 verscheen. De door vijfentachtig toneelspelers ondertekende tekst luidde: 'Meer en meer wordt de opvoering van tooneelstukken van sociale en culturele betekenis, die een uitspraak bevatten over de groote vraagstukken van het geweld en de onderdrukking, van het machtsmisbruik en de rechteloosheid, door bestuursinstanties en politieke groepen verboden; andere stukken bereiken het publiek niet, omdat men een verbod vreest en geen risico in het toch reeds moeilijke tooneelbedrijf kan nemen. Door dezen gang van zaken kan het tooneel slechts ten deele zijn functie als spiegel van den tijd en drager van cultuurwaarden, d.w.z. zijn opvoedende taak, vervullen. Tegen deze ontwikkeling protesteeren de spelers unaniem. Zij doen een beroep op het publiek hierin naast hen stelling te nemen om te verhinderen, dat het tooneel in zijn vrije ontplooiing wordt verstikt. Daarnaast protesteeren de tooneelspelers tegen de toenemende censuur, die op den inhoud der te spelen stukken wordt uitgeoefend, waardoor tal van elementen uit de stukken zonder meer geschrapt worden. Zij herkennen hierin een aantasting van de vrijheid van het woord, die gevaren in zich draagt voor de toekomst van de geestelijke vrijheid in het algemeen. Een volk, dat slechts het toegelaten woord te hooren of te leezen mag krijgen, staat onder voogdij als onmondigen.'[104]

*De periode 1940-1945*

Tijdens de bezetting was de vrijheid van het toneel zeer beperkt.[105] Dit werd niet alleen veroorzaakt door concrete maatregelen van censuur, maar vooral door het uiterst repressieve klimaat dat bij de toneelmakers leidde tot zelfcensuur. De censuur werd uitgeoefend door het departement van Volksvoorlichting en Kunsten. Er rustte een verbod op stukken van Engelse, Amerikaanse, Russische, joodse, links-marxistische en emigrantenschrijvers.[106] Ook de opvoering van Franse drama's was aan beperkingen onderhevig. In september 1941 werden de burgemeesters per circulaire uitgenodigd stukken die hun met het oog op artikel 221 waren voorgelegd, in te sturen naar het departement van Volksvoorlichting en Kunsten. Het verzoek gold ook voordrachten en liedjes, zowel van cabaretiers en voordrachtkunstenaars als van plaatselijke verenigingen. De regeling zou bestaan tot het moment dat er een volledig onderzoek naar de inhoud van de toneelfondsen en -uitgeverijen had plaatsgevonden.[107] In dezelfde maand trad een verbod in voor joden om de schouwburgen te betreden en, tegelijkertijd, voor joodse toneelspelers

# Manifest der toneelspelers.

De hierbij vermelde personen, allen behorende tot het Toneel, hebben gemeenschappelijk vastgesteld, dat het noodzakelijk is geworden hun mening te doen kennen omtrent tendenzen, die de vrijheid van het toneel bedreigen.

Meer en meer wordt opvoering van toneel-stukken van sociale en culturele betekenis, die een uitspraak bevatten over de grote vraagstukken van het geweld en de onderdrukking, van het machtsmisbruik en de rechteloosheid, door bestuurs-instanties en politieke groepen verboden; andere stukken bereiken het publiek niet, omdat men een verbod vreest en geen risico in het toch reeds moeilijke toneelbedrijf kan nemen.

Door deze gang van zaken kan het toneel slechts zeer ten dele zijn functie als spiegel van de tijd en drager van cultuurwaarden, d.w.z. zijn opvoedende taak, vervullen. Tegen deze ontwikkeling protesteren de toneelspelers unaniem. Zij doen een beroep op het publiek hierin naast hen stelling te nemen, om te verhinderen, dat het toneel in zijn vrije ontplooiing wordt verstikt.

Daarnaast protesteren de toneelspelers tegen de toenemende censuur, die op de inhoud der te spelen stukken wordt uitgeoefend, waardoor tal van elementen uit de stukken zonder meer geschrapt worden. Zij herkennen hierin een aantasting van de vrijheid van het woord, die gevaren in zich draagt voor de toekomst van de geestelijke vrijheid in het algemeen. Een volk, dat slechts het toegelaten woord te horen of te lezen mag krijgen, staat onder voogdij als onmondigen. Het ontvangt niet het vertrouwen, dat ieder mens waard, dus menswaardig, is en ziet zich allengs in de vrije ontwikkeling van zijn mening gestuit. Terwille van hun kunst in het bizonder en van de waarden der geestelijke vrijheid van het volk in 't algemeen, protesteren hierbij de toneelspelers, in het vertrouwen, dat dit protest weerklank zal vinden.

Aangezien de sociale taak der kunstenaars niet zozeer een politieke dan wel een culturele is, is het van belang hierbij vast te stellen dat dit manifest mede ondersteund en ten dele geïnspireerd is door enige honderden kunstenaars van ander ambacht dan het toneel, welke kunstenaars zich verenigd hebben in en rondom het Kunstenaars-Centrum voor Geestelijke Weerbaarheid.

Het Organisatie Bureau van dit Centrum (Roelofsstraat 84, Den Haag) ontvangt gaarne de bewijzen van instemming met de inhoud van dit Manifest.

Januari 1939.

KO ARNOLDI
LIZE ARNOLDI-SERVAES
G BAAY
HETTY BECK
CISSY VAN BENNEKOM
NINE BERGSMA
FRITS BOUWMEESTER
DOGI BOUWMEESTER-RUGANI
LOUIS DE BREE
ADRIENNE CANIVEZ
WILLEM VAN CAPELLEN
ALBERT VAN DALSUM
ALB. VAN DOORN
MARY DRESSELHUYS
JETTY VAN DIJK-RIECKER
JACQ. ENGELBERT
LUDZER FRINGA
NELLY ERNST
LOU EZERMAN
JOHAN FIOLET
J. C. FREVEL
LOUIS VAN GASTEREN
ELISE VAN GASTEREN
JOS. VAN GASTEREN
BEN GROENEVELT
AD. HAMBURGER
HEIN HARMS
MARIE HARMS-HASPELS
LEO DE HARTOGH
HERMAN HAYE
OINY HEYNES
ADRIAAN VAN DER HORST
PAUL HUF
JOH. KAART Sr.
LENA KLEY
NELL KNOOP
FERD. KOOLBERGEN
ANS KOPPEN
CORRIE KOREVAAR
CEES LASEUR
JAN LEMAIRE Sr.
JOS. LIESTING
HANS VAN MEERTEN
IS. MONNIKENDAM
HAN MOOY
JAN MUSCH
MARY MUSCH-SMITHUYZEN
ROLIEN NUMAN
LOUDY NIJHOFF
DAAN VAN OLLEFEN Jr.
NEL OOSTHOUT
HUIB ORIZAND
DORIN VAN OVEN
WIM PAAUW
MAURITS PARSER
TILLY PERIN-BOUWMEESTER
HELEEN PIMENTEL
ELIAS VAN PRAAG
GEORGETTE REJEWSKI
JOAN REMMELTS
JAN RETEL
HENK RIGTERS
ANTON ROEMER
CAREL RIJKEN
HESJE RIJKEN-VAN RIJK
LOUIS SAALBORN
GERARD SCHILT
JOHAN SCHMITZ
REMY SCHMITZ
J. B. SCHUIL
LILY VAN SETERS
JAN SEVES
ANTOINETTE SOHNS
G. J. VAN STAALDUYNEN
FERD. STERNEBERG
JO STERNHEIM
MARIE STERNHEIM-HAYE
PAUL STORM
HANS TIEMEYER
JAN TEULINGS
G. VAN VELTHUYS
ABR. VAN DER VIES
SOPHIE DE VRIES-OE BOER
MYRA WARD
LIES DE WIND

*Manifest der toneelspelers*, januari 1939.

daar te spelen. De bedoeling van de bezetter was om de kunsten geleidelijk geheel onder overheidscontrole te brengen. Begin 1942 trad de Kultuurkamer in werking die de bestaande kunstenaarsverenigingen moest vervangen. Het was verboden als kunstenaar te werken zonder lid te zijn van de Nederlandsche Kultuurkamer. Onderdeel van de Kultuurkamer was het theatergilde. Toneelmakers sloten zich aan of doken onder. Burgemeesterlijke censuur bleef bestaan naast de censuur van de centrale overheid. Zo verbood burgemeester Voûte in 1943 de opvoering van Slauerhoffs *Jan Pietersz. Coen*.[108]

*Gevallen van censuur*

In 1947, 1948 en in 1961 werd in Amsterdam de opvoering van Slauerhoffs *Jan Pietersz. Coen* in Amsterdam verboden. In 1947 werd openbare vertoning verboden, want het Amsterdamse Studenten Corps mocht het stuk van burgemeester d'Ailly alleen in besloten kring opvoeren. In 1948 ging het om een opvoering ter gelegenheid van de Boekenweek.[109] In de raadsvergadering van 25 februari 1948 zette de burgemeester uiteen dat hij een opvoering – een galavoorstelling in aanwezigheid van onder meer de minister-president en andere autoriteiten – kort na het tot stand komen van een overeenkomst met Indonesië ongewenst achtte. Het stuk ademde volgens hem een 'koloniale veroveringssfeer'. In de huidige omstandigheden zou dat tot moeilijkheden kunnen leiden. Maar hij tekende daarbij aan dat eventuele volgende voorstellingen niet door hem verboden zouden worden. In 1961 was de kwestie-Nieuw-Guinea voor burgemeester Van Hall aanleiding om een opvoering door Amsterdamse studenten 'af te raden'. Ook dit moet als een verbod aangemerkt worden.[110]

De opvoering van Herman Heijermans' toneelstuk *Allerzielen* werd ook na de oorlog nog minstens tweemaal verboden. In 1948 gebeurde dit in Doetinchem door een burgemeester van socialistische signatuur. In 1950 verbood de rooms-katholieke burgemeester van Beverwijk de vertoning.[111] De burgemeester had hierbij overwogen dat de initiatiefnemers het stuk kennelijk hadden gekozen om een gedeelte van de bevolking te prikkelen. Hij had zich verder gestoord aan een opmerking van een communistisch raadslid over Heijermans en wees erop dat de organiserende vereniging 'onder communistisch presidium stond'.[112]

In 1965 leidde een geval van ingrijpen door de burgemeester van Genemuiden tot kamervragen. Het Tweede-Kamerlid Franssen wilde weten of de burgemeester uit een toneelstuk, op te voeren door amateurs, de woorden 'potdome' en 'verdomme' had geschrapt, 'de godganse dag' had vervangen door 'de gehele dag', 'God, wat een narigheid' door 'ach, wat een narigheid' en 'jesses meid' door 'toe meid'. Vervolgens werd de vraag gesteld of de tweede alinea van artikel 221 'aan een burgemeester de mogelijkheid biedt om mondige burgers (...) in een hoek te zetten', en zo ja, of het dan geen tijd werd deze bepaling te herzien. Minister Smallenbroek antwoordde dat volgens zijn informatie het in Genemui-

den gebruik was op te voeren toneelstukken vooraf aan de burgemeester ter inzage te geven. Dit was ook nu gebeurd en de burgemeester had er inderdaad in geschrapt. Hij had kwetsing van gevoelens van anderen willen voorkomen. Van toepassing van artikel 221 Gemeentewet was geen sprake geweest. Op de andere vragen wilde de minister niet antwoorden.[113]
'Adviezen' met op de achtergrond een dreigend verbod zijn natuurlijk niet vrijblijvend. Censuur werd wel vaker op deze manier verdedigd. C.J. Verplanke pleitte voor integraal verbieden in plaats van schrappen, en merkte op: 'Iets anders is, dat het de burgemeester uiteraard vrij staat, de uitvoerenden vooraf te adviseren wat zij dienen te schrappen, alvorens zij op het achterwege blijven van een verbod kunnen rekenen. Maar dan blijft de verantwoordelijkheid voor de gemutileerde passages bij de uitvoerenden.'[114]

Ook burgemeester Ridder van Rappard van Heemstede meende in 1966 dat hij geen censuur uitoefende toen hij, zonder het programma te kennen, het cabaret *Tingel-Tangel* verbood over de koningin of andere leden van het koninklijk huis te spreken. Hij vreesde grappen over de monarchie en gaf als motivering: 'Ze moeten met hun tengels van het koningshuis afblijven.'[115] In de gemeenteraad verdedigde hij zich met de stelling dat hij geen censuur had uitgeoefend doch slechts een voorwaarde had aangegeven waaraan het cabaret zou moeten voldoen. De gemeenteraad nam daarop een motie aan waarin het optreden van de burgemeester werd gelaakt.[116] Ook minister Verdam van Binnenlandse Zaken tikte Ridder van Rappard op de vingers. Hij meende dat de burgemeester weliswaar bevoegd was voorwaarden te stellen en ook diende te waken tegen beledigende of krenkende uitingen jegens het koninklijk huis, maar dat door het verbieden van welke tekst of welk lied dan ook over de koningin of het koninklijk huis hij aan artikel 221 een te ruime interpretatie had gegeven.[117] Deze zelfde burgemeester verbood in 1969 de opvoering van een wagenspel, een anti-oorlogsspel dat na een kerkdienst op het kerkplein in Heemstede zou worden opgevoerd. In Haarlem mocht hetzelfde stuk wel opgevoerd worden.[118]

Wat weer niet mocht in Haarlem was de opvoering van *De Smoeshaan* van Plautus door toneelgroep Centrum. Burgemeester O. Cremers had de première ten dele bijgewoond en zich gestoord aan de aanhangsels van de kostuums van enige mannelijke spelers: 'Mijn bezwaar richt zich tegen het tonen van en manipuleren met een voorwerp, voorstellend het

mannelijk geslachtsorgaan. In verband hiermee verbied ik, op grond van artikel 221 van de Gemeentewet, het tonen van bovenvermeld voorwerp in de voorstelling.' In de Haarlemse gemeenteraad werd een motie van J. Voogd (PvdA) over intrekking van het verbod tot openbare voorstelling van het stuk met tweeëntwintig tegen elf stemmen verworpen. Het verbod werd nergens nagevolgd.[119]

De burgemeesters van Amsterdam en Breda verboden in 1970 de opvoering van *Het buitensporig sexuele genie van Markies de Sade* door het Dokumentair Aktueel Teater. Het Amsterdamse verbod werd ingetrokken, het Bredase besluit bleef in stand en kreeg de goedkeuring van de gemeenteraad. Het stuk bevatte onder meer een door schimmenspel gesuggereerde verkrachting en het tonen van sadisme als een manier van seksuele bevrediging.[120]

*Totstandkoming van de Wet op de Filmvertoningen – afschaffing artikel 221 lid 2*

In de tweede helft van de jaren zestig werd in de Tweede Kamer regelmatig aangedrongen op afschaffing of herziening van artikel 221, dit in verband met de herziening van de Bioscoopwet.[121] De tijd leek rijp voor de opheffing van alle vormen van censuur; jeugdfilmkeuring uitgezonderd. De afschaffing van alleen de filmkeuring voor volwassenen zou gevolgen hebben voor het bereik van artikel 221. De Bioscoopwet van 1926 had de burgemeester het inhoudelijk toezicht op filmvoorstellingen ontnomen en afschaffing van deze wet zou de bevoegdheid van de burgemeester op het gebied van filmvoorstellingen weer doen herleven.

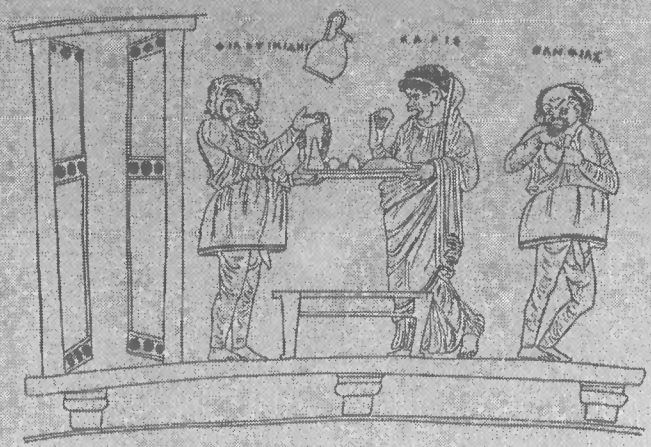
In november 1970 werden aan de Tweede Kamer twee wetsvoorstellen over filmkeuring aangeboden: een voorstel van de regering en een initiatiefwetsvoorstel van de Partij van de Arbeid en D'66.[122] Het initiatiefvoorstel was ontstaan uit ongenoegen met de weinig voortvarende houding van de regering ten aanzien van afschaffing van de filmkeuring voor volwassenen. Welk een taai leven artikel 221, lid 2 nog had, blijkt onder meer uit het regeringsvoorstel dat beoogde de filmkeuring voor volwassenen af te schaffen en een vrijwillige keuring voor een periode van vijf jaar in te stellen. In het wetsvoorstel hield de burgemeester de bevoegdheid filmvoorstellingen te verbieden in geval van ongeregeldheden of de vrees daarvoor. Verder werd voorgesteld dat artikel 221 lid 2 van de Gemeentewet tijdelijk niet zou gelden voor films die toelaatbaar waren verklaard voor jeugdigen (veertien of achttien jaar) en die door

**De bewerking**

De tekst is op grond van de eisen van een moderne toneelpraktijk drastisch ingekort en op veel plaatsen opnieuw vorm geschikt. Anders dan het origineel dat gehavend in verzen is overgeleverd, wisselen proza en vrije versgedeelten elkaar hier af. De bewerker hoopt dat dit effect verteerd. Waar mogelijk zijn fragmenten letterlijk vertaald. Toevoegingen zijn minimaal en alleen daar gebruikt waar op grond van de bewerking een bindmiddel nodig was.

**De regie**

Talrijke voorbeelden uit de antieke beeldende kunst geven een idee van het toneel uit Plautus' tijd. Zij bepalen dan houding en gebaar, kleding en attributen in deze voorstelling. De phallus, een wezenlijk element van de *atellanen* en ook in de praktijk van het oude Griekse toneel nog niet vermeden, werd hier nu eens niet weggelaten. Voor een authentieke benadering van Plautus' tekst, waarin de erotiek een essentieel bestanddeel vormt, mogen moderne taboes geen belemmering zijn.



*De Smoeshaan van Plautus*. Toneelgroep Centrum 1968

een nieuw op te richten filmadviescommissie gunstig waren beoordeeld.[123] Voor niet-filmvoorstellingen hield dit voorstel dus geen wijziging in. De bevoegdheid van de burgemeester zou echter belangrijk worden uitgebreid omdat niet gekeurde, niet voor jeugdigen toegelaten of niet gunstig beoordeelde films op inhoudelijke gronden door hem verboden konden worden. Het voorlopig verslag was uiterst kritisch over de rol die de burgemeester zo kreeg toebedeeld. Een meerderheid sprak zich uit voor schrapping van het artikel, vastgesteld werd dat het toekennen van een keuringsbevoegdheid aan de burgemeester een verslechtering van de praktijk betekende.[124] De adviescommissie Filmkeuring (commissie-Witte) had eerder voorgesteld de burgemeester de bevoegdheid te geven vertoning van films te verbieden. Het regime van artikel 221 zou weer de algemene vorm van toezicht moeten worden dat zo een meer plaatselijk accent zou krijgen. De burgemeester moest de bevoegdheid wel met de grootste terughoudendheid hanteren. Dat deze constructie zou voldoen, mocht blijken uit het feit dat het toezicht op de toneelvoorstellingen naar de overtuiging van de commissie 'adequaat' was.[125] De memorie van toelichting vermeldde verder dat een herziening van artikel 221 overwogen werd.[126]
De regering verenigde zich met de conclusie van de commissie-Witte dat de verplichte filmkeuring voor volwassenen afgeschaft diende te worden. Het idee voor de tijdelijke vrijwillige keuring had de regering overgenomen van de adviescommissie Zedelijkheidswetgeving.[127] Twee leden van de commissie waren het oneens met dit voorstel. Een van hen, J.B. Broeksz, liet een minderheidsstandpunt opnemen waarin hij zich tegen de overgangsregeling uitsprak en voorts afschaffing van artikel 221 voorstelde. Bioscoopexploitanten zouden afhankelijk worden van beslissingen van burgemeesters op grond van dit artikel, dat, zo stelde Broeksz, zichzelf had overleefd. 'De tijd is voorbij dat één functionaris in een gemeente moet kunnen uitmaken wat honderden, duizenden of tienduizenden in een gemeente wel of niet mogen zien of horen.' Een memorie van antwoord is door de regering nooit ingediend.

Het initiatiefwetsvoorstel van de PvdA en D'66 beoogde de filmkeuring voor volwassenen en artikel 221 Gemeentewet af te schaffen. De mogelijkheid filmvoorstellingen in artikel 221 uit te zonderen werd afgewezen, men wilde de film niet in een gunstige uitzonderingspositie ten opzichte van andere kunstuitingen plaatsen. Gesteld werd 'dat preventief overheidstoezicht op de zedelijkheid van openbare filmvoorstellingen voor volwassenen niet langer aanvaardbaar is. Er is echter geen reden deze

onaanvaardbaarheid tot filmvoorstellingen te beperken: zij geldt voor alle openbare voorstellingen.'[128] De essentie van het wetsvoorstel was volgens de memorie van antwoord dan ook het schrappen van de preventieve censuur.[129] Bovendien werd vastgesteld dat artikel 221 naast artikel 219 voor wat betreft de openbare orde overbodig was. Kort gezegd kent deze laatste bepaling de burgemeester de bevoegdheid toe in bijzondere omstandigheden alle bevelen te geven die hij nodig acht ter handhaving van de openbare orde. Op deze bepaling kom ik later terug. Uit het voorlopig verslag blijkt dat afschaffing van artikel 221 bij een grote meerderheid van de Tweede Kamer niet op bezwaren zou stuiten.[130]

Het wetsvoorstel werd met zevenenzeventig tegen zevenenveertig stemmen door de Tweede Kamer aangenomen. Over het schrappen van artikel 221, waartegen de woordvoerders van de CHU, SGP, RKPN, Boerenpartij en het GPV zich hadden gekeerd, werd niet gestemd. Jongeling van het GPV meende dat als er zoveel bezwaar was tegen toezicht van burgemeesters op vermakelijkheden, er maar een landelijke regeling moest komen.[131] In de Eerste Kamer ging het lid Feij (VVD) in op de afschaffing van artikel 221. Hij meende dat de bevoegdheid van de burgemeester ex 221 werd overgenomen door artikel 219 lid 1 Gemeentewet, en dat er dus in feite geen sprake was van afschaffing van preventieve censuur. Haas-Berger merkte op dat er wel degelijk een verschil was tussen de twee artikelen; in artikel 221 lid 2 gaat het om preventief optreden, terwijl artikel 219 de nadruk legt op het bestaan van verstoring van de openbare orde of van zeer ernstige vrees daarvoor. Het was overtuigender geweest als was opgemerkt dat voorstellingen – wat betreft het toezicht van de burgemeester – niet langer een aparte categorie vormden waarvoor een apart regime zou moeten gelden. Op 2 december 1975 werd het wetsvoorstel in de Eerste Kamer aangenomen.[132] Met het inwerkingtreden van deze *Wet op de Filmvertoningen* leek een einde te zijn gekomen aan het preventieve toezicht door de burgemeester.[133] De wet bevat een bepaling die provinciale en gemeentelijke verordeningen betreffende filmvertoningen en filmkeuringen verbiedt (art. 4). A contrario redenerend moet worden aangenomen dat gemeentelijke verordeningen betreffende toneelcensuur nog wel mogelijk waren. Mij zijn overigens geen voorbeelden bekend. In 1983 zou de Grondwet ook aan deze laatste mogelijkheid een einde maken.

Om na te gaan hoe de situatie is na het schrappen van artikel 221 lid 2 Gemeentewet moet aandacht besteed worden aan het bestaande grondwettelijke regime. Verder is van belang dat in 1976 de *Wet Administratieve Rechtspraak Overheidsbeschikkingen* van kracht werd (Wet Arob). Deze wet bracht de besluiten van de burgemeester onder toezicht van de administratieve rechter. In spoedeisende gevallen kan de voorzitter van de afdeling Rechtspraak snel een voorlopige beslissing nemen.[134]

*De vrijheid van meningsuiting en de toegestane beperkingen*
Bij de grondwetswijziging van 1983 is een nieuw artikel 7 lid 3 van kracht geworden, dat luidt als volgt: 'Voor het openbaren van gedachten of gevoelens door andere dan in de voorgaande leden genoemde middelen (drukpers en omroep – tj.s.) heeft niemand voorafgaand verlof nodig wegens de inhoud daarvan, behoudens ieders verantwoordelijkheid volgens de wet. De wet kan het geven van vertoningen toegankelijk voor personen jonger dan zestien jaar regelen ter bescherming van de goede zeden.'
Tot 1983 beschermde de Grondwet alleen drukpersuitingen. In de rechtspraak is daar wel enige uitbreiding aan gegeven, maar uitingen via radio, televisie, film en toneel werden niet beschermd. In 1983 werden drie rechtsregimes van kracht: artikel 7 lid 1 voor de drukpers, lid 2 voor de omroep, en lid 3 voor de overige uitingsmiddelen, waaronder dus toneel. De clausule 'behoudens ieders verantwoordelijkheid voor de wet' betekent dat inbreuken op de uitingsvrijheid mogelijk zijn als ze gebaseerd zijn op de wet. Zo is strafvervolging door het openbaar ministerie mogelijk op grond van de in het Wetboek van Strafrecht vastgelegde normen, zoals belediging en smaad. Mij zijn alleen gevallen bekend van strafrechtelijk optreden tegen toneelmakers wegens schennis van de eerbaarheid (art. 239 Wetboek van Strafrecht). In verband met de al eerder genoemde opvoering in Amsterdam van de voorstelling *Het buitensporig sexuele genie van Markies de Sade* werd de regisseur gedagvaard, waarschijnlijk is overwogen ook de vertaalster en hoofdrolspeler te dagvaarden. De dagvaarding werd later ingetrokken.[135] Een jaar eerder, in 1969, werd strafvervolging ingesteld tegen de makers van het *Erotisch Panorama*, een voorstelling met naakte acteurs. Burgemeester Samkalden van Amsterdam verbood verdere opvoeringen. Na afloop van de voorstelling in Amsterdam werden de acteurs en actrices verbaliseerd wegens overtreding van artikel 239 Wetboek van Strafrecht.

Dit leidde tot maar liefst zes rechterlijke uitspraken, waarvan twee door de Hoge Raad. De vraag inhoeverre de voorstelling openbaar was geweest speelde een belangrijke rol. Vier jaar na de voorstelling besloot het Gerechtshof te Arnhem de reeks met een vrijspraak voor de acteur Ruud Kraamwinkel.[136] Een derde geval waarin het openbaar ministerie een rol speelde was dat van *Oh! Calcutta!* Eén bepaalde scène werd op instigatie van het OM in Amsterdam niet opgevoerd.[137]

De clausule maakt het ook mogelijk dat een persoon of een rechtspersoon in een civiele procedure op grond van een onrechtmatige daad (art. 1401 BW) tegen een voorstelling bezwaar maakt. Dit kan op grond van schending van een strafrechtelijke norm – de beledigde vraagt stopzetting – maar ook op grond van schending van andere wettelijke normen of behoorlijkheidseisen. Een voorbeeld van dit laatste is een klacht wegens geluidsoverlast. Een civiele actie kan ook plaatsvinden op grond van bijvoorbeeld het auteursrecht of wegens wanprestatie.

In 1954 trad voor ons land het Europees Verdrag tot Bescherming van de Rechten van de Mens en de Fundamentele Vrijheden (EVRM) in werking.[138] Van belang is art 10:
'1. Een ieder heeft recht op vrijheid van meningsuiting. Dit recht omvat de vrijheid een mening te koesteren en de vrijheid om inlichtingen of denkbeelden te ontvangen of te verstrekken, zonder inmenging van enig openbaar gezag en ongeacht grenzen. (...)
2. Daar de uitoefening van deze vrijheden plichten en verantwoordelijkheden met zich brengt, kan zij worden onderworpen aan bepaalde formaliteiten, voorwaarden, beperkingen of sancties, die bij de wet zijn voorzien en die in een democratische samenleving noodzakelijk zijn in het belang van de nationale veiligheid, territoriale integriteit of openbare veiligheid, het voorkomen van wanordelijkheden en strafbare feiten, de bescherming van de gezondheid of de goede zeden, de bescherming van de goede naam of de rechten van anderen.'
Lid 1 garandeert de vrijheid van meningsuiting; in het tweede lid is bepaald welke beperkingen zijn toegestaan. Hierin is de meerwaarde te vinden van artikel 10 EVRM ten opzichte van artikel 7 Grondwet, dat weliswaar eist dat een beperking is vastgelegd in een wet, maar daar geen inhoudelijke eisen aan stelt. Volgens artikel 10 lid 2 EVRM moet een beperking noodzakelijk zijn in een democratische samenleving en een van de met name genoemde doelen dienen. Voor toneel zijn de belangrijkste de voorkoming van wanordelijkheden en de bescherming van de goede ze-

den. Met het doelcriterium 'de voorkoming van wanordelijkheden' heeft artikel 10 lid 2 dus ook het debat over de reikwijdte van het begrip 'openbare orde' beslecht: het EVRM kiest voor de enge interpretatie van dit begrip, en de rechter zal inbreuken op artikel 10 lid 1 daaraan toetsen.

De overheid, en dus ook een burgemeester, mag op grond van artikel 7 lid 3 Grondwet en artikel 10 EVRM, afgezien van de toegestane beperkingen, niet meer oordelen over de inhoud van uitingen. De Grondwet maakt een uitzondering voor voorstellingen voor jeugdigen tot zestien jaar. De Wet op de Filmvoorstellingen is hierop gebaseerd. In deze wet is een filmkeuring verplicht gesteld voor films die voor kinderen tot zestien jaar vertoond zullen worden. In principe maakt de Grondwet dus ook een wet mogelijk die toneelcensuur voor dit publiek introduceert. Gemeenten mogen echter zonder een dergelijke wettelijke grondslag geen censuur instellen. Het is overigens twijfelachtig of zo'n beperking wel zou voldoen aan de doelcriteria van artikel 10 lid 2 EVRM.

*Rechtspraak*

Het verbod op de inhoud van voorstellingen toe te zien speelt onder meer een rol bij het verlenen of weigeren van vergunningen: artikel 7 lid 3 staat een vergunningenstelsel toe. Verder is het van belang bij het optreden van de burgemeester op grond van artikel 219 en 221 Gemeentewet. Onder de uitspraken van de afdeling Rechtspraak over de artikelen 219 en 221 is er geen die betrekking heeft op toneelvoorstellingen. Toch zijn er conclusies te trekken over de speelruimte die de burgemeester heeft. De tekst van artikel 219 Gemeentewet lid 1 luidt: 'Ingeval van oproerige beweging, samenscholing of andere stoornis der openbare orde of van ernstige rampen, dan wel van ernstige vrees voor het ontstaan daarvan, is de burgemeester bevoegd alle bevelen, die hij ter handhaving van de openbare orde of ter beperking van gemeen gevaar nodig acht, te geven.' Hoever reikt de bevoegdheid van de burgemeester op grond van deze bepaling? De afdeling Rechtspraak van de Raad van State blijkt van mening dat de bepaling alleen een rol mag spelen in 'omstandigheden waarin de gewone middelen, naar stellig mag worden aangenomen, ontoereikend zijn voor het herstellen en handhaven van de openbare orde'.[139] Tot de uitzonderingssituaties behoren dus oproerige beweging, samenscholing of andere stoornis van de openbare orde, ernstige rampen en ernstige vrees voor het ontstaan daarvan. Onder 'de gewone middelen' zullen in het algemeen politieoptreden en administratieve maatregelen moeten worden verstaan.

Op grond van artikel 221 heeft de burgemeester het toezicht op alle voor het publiek openstaande gebouwen met betrekking tot de openbare orde, dus ook op toneelzalen. De vraag doet zich dan voor of de burgemeester een zaal mag laten sluiten: deze bevoegdheid zou immers gebruikt kunnen worden om voorstellingen om inhoudelijke redenen te verbieden. In 1984 sprak de voorzitter van de afdeling Rechtspraak zich uit over de sluiting van een sociëteit. Artikel 221, aldus de voorzitter, biedt geen grondslag voor sluiting indien ordeverstoringen niet concreet voorzienbaar zijn en een actuele dreiging vormen.[140] In 1987 wees de afdeling Rechtspraak sluiting van een café af omdat sluiting zo kort plaatsvond na het intrekken van een drankvergunning dat het effect van deze intrekking niet duidelijk was. Ook hier geldt dus de regel dat eerst de gewone middelen aangewend zullen moeten worden voordat een beroep op artikel 221 gedaan kan worden.[141]

In 1988 oordeelde de voorzitter van de afdeling Rechtspraak over een bevel tot sluiting van een perceel waar het gokspel Golden Ten werd gespeeld. De burgemeester had zich beroepen op de omstandigheid dat bij het spel de wet overtreden werd, in casu de Wet op de Kansspelen. Dit argument is van belang omdat een burgemeester zou kunnen aanvoeren dat naar zijn mening bij de opvoering van een toneelstuk overtredingen worden begaan. De voorzitter oordeelde dat het enkele feit van overtreding van de Wet op de Kansspelen geen voldoende grondslag was voor gebruikmaking van de bevoegdheid tot sluiten. Dat kon uitsluitend als er sprake was van feitelijke ordeverstoringen die concreet voorzienbaar waren en een actuele bedreiging vormden en die in een dergelijk geval het gevolg plegen te zijn van een dergelijke wetsovertreding of daarmee gepaard plegen te gaan.[142] Aan deze voorwaarden zal in de praktijk niet snel voldaan zijn.

Verder is denkbaar dat een burgemeester zich ter rechtvaardiging van een verbod beroept op de omstandigheid dat de opvoering een vijandig gezind publiek op de been brengt. Ook hier geldt echter dat de (zware) bewijslast op de burgemeester rust. De afdeling Rechtspraak zal dit argument niet snel honoreren.[143] Ook het Europees Verdrag tot Bescherming van de Rechten van de Mens en de Fundamentele Vrijheden kan hier een rol spelen. Het Europese Hof voor de Rechten van de Mens heeft voor het in dit verdrag vastgelegde recht van vergadering vastgesteld dat de overheid ter waarborging van dit recht ook positieve verplichtingen heeft en dus betogers zoveel mogelijk moet beschermen tegen vijandig publiek.[144] Deze opvatting kan van belang zijn voor de mate waarin controversieel toneel bescherming toekomt. Voorkomen

moet worden dat tegenstanders van een voorstelling een verbod kunnen provoceren door te demonstreren.[145]

De conclusie uit het voorgaande is dat de mogelijkheden die de burgemeester heeft om voorstellingen op grond van de inhoud te verbieden gering zijn. Artikel 7 lid 3 van de Grondwet verbiedt dit expliciet. Dit verbod kan echter omzeild worden met een beroep op de openbare orde. De afdeling Rechtspraak honoreert dit argument slechts als overtuigend wordt aangetoond dat de openbare orde inderdaad zal kunnen worden verstoord. In 1979 weigerde de burgemeester van Hoogeveen een vergunning te geven voor een optreden van de popgroep Normaal. Hij beriep zich op ongeregeldheden die waren voorgevallen bij twee eerdere optredens. De afdeling stelde vast dat het niet volstrekt uitgesloten was dat gevaar bestond voor wanordelijkheden, maar dat dit gevaar slechts in zeer beperkte mate aanwezig was en dat niet kon worden gesproken van een meer dan normaal risico. De beslissing van de burgemeester werd vernietigd.[146]

In november 1987 stond de Rotterdamse burgemeester Peper voor de vraag of hij de opvoering van Rainer Werner Fassbinders toneelstuk *Het vuil, de stad en de dood* moest verbieden.[147] Joodse organisaties waaronder de Stichting Bestrijding Antisemitisme (Stiba) verlangden van het gemeentebestuur een verbod wegens de vermeende antisemitische inhoud en de te verwachten verstoring van de openbare orde. Dit laatste argument doet wat hypocriet aan omdat het de organisaties zonder meer te doen was om een verbod op inhoudelijke gronden. Terecht stelden burgemeester Peper en de wethouder van Kunstzaken dat een verbod niet mogelijk was zolang de openbare orde niet in gevaar kwam. De eerste openbare voorstelling ging niet door omdat demonstranten het toneel bezetten. Zij waren onder het motto 'alle Cohens aan dek' in groten getale naar Rotterdam gekomen om te protesteren tegen opvoering van het stuk. Van verdere openbare voorstellingen werd door de makers afgezien. Op grond van deze oproep tot (vreedzame) demonstratie alleen was een verbod niet mogelijk. Integendeel, het gemeentebestuur was verplicht zo te handelen dat de voorstelling doorgang zou kunnen vinden. De makers hadden daar geen behoefte aan omdat ze niet onder druk wensten te spelen.

Protesten rond de voorgenomen uitvoering van *De stad, het vuil en de dood* van de Duitse toneelschrijver Fassbinder voor het Rotterdamse theater De Lantaren op 26-11-1987. (Foto ANP)

## Conclusie

Afgezien van de Franse tijd en de periode 1940-1945 heeft Nederland geen landelijke, uniforme toneelcensuur gekend. De Gemeentewet van 1851 legde het toezicht op voorstellingen in handen van de burgemeester. Er was niet voorzien in een beroepsmogelijkheid. De bepaling in de Gemeentewet werd geschapen en gehandhaafd vanuit het idee dat de toneelvoorstelling een invloedrijk communicatiemiddel is waarop enige controle vooraf mogelijk moest zijn. In de tweede helft van de negentiende eeuw gaven ook de tegenstanders van toneelcensuur, meest liberalen, toe dat de mogelijkheid tot het verbieden van excessen moest blijven bestaan. Er bestond een zekere mate van overeenstemming over de wenselijkheid van een beroepsmogelijkheid tegen de beslissingen van de burgemeester. Rond 1900 werd de opvatting naar voren gebracht dat met repressief optreden tegen voorstellingen zou kunnen worden volstaan. Censuur werd in verband gebracht met de vrijheid van drukpers. Na 1900 waren het in het parlement voornamelijk de sociaaldemocraten die met zekere volharding bezwaar maakten tegen de toneelcensuur. Met name werd betwist dat het begrip 'openbare orde' zo ruim uitgelegd mocht worden dat ook de strekking van een stuk of de

vermeende gevoelens van een bevolkingsgroep aanleiding mochten zijn voor een verbod. Regelmatig werd bezwaar gemaakt tegen de wispelturigheid waarmee burgemeesters te werk gingen. Aangesproken ministers hebben zich praktisch nooit willen bemoeien met de beslissingen van burgemeesters. De mogelijkheden hiertoe waren in de staatsrechtelijke verhoudingen ook beperkt. Na 1945 werd de weerstand tegen preventief toezicht door de overheid steeds groter. Dit gold met name voor filmvoorstellingen. De afschaffing van de bepalingen betreffende film- en toneelcensuur vond tenslotte plaats in 1977.

Na 1945 nam het aantal rechtswaarborgen tegen overheidsoptreden in het algemeen en tegen censuur in het bijzonder belangrijk toe. Het Verdrag van Rome (1954) kent de burgers vrijheid van meningsuiting toe, ongeacht het medium. De Nederlandse Grondwet (1983) verbiedt preventieve censuur van voorstellingen. De Wet Arob (1976) maakt het mogelijk tegen beslissingen van de burgemeester in beroep te gaan bij de afdeling Rechtspraak van de Raad van State. De burgemeester mag op grond van artikel 219 van de Gemeentewet alle bevelen geven die hij nodig acht in bijzondere omstandigheden, zoals rellen, ter handhaving van de openbare orde. Uit de tekst van artikel 10 Verdrag van Rome en uit de rechtspraak blijkt dat het begrip 'openbare orde' eng uitgelegd moet worden; in de zin van wanordelijkheden. Op grond van artikel 219 Gemeentewet kunnen echter nog steeds dubieuze beslissingen worden genomen; een verbod op grond van de inhoud kan gemotiveerd worden als te zijn ingegeven door de vrees voor wanordelijkheden. Bovendien zal het in de praktijk niet altijd even eenvoudig zijn de inhoud van een stuk, bijvoorbeeld als er een vijandig publiek is, helemaal buiten beschouwing te laten. Het is dus nog steeds niet uitgesloten dat de overheid – lees: de burgemeester – met het oog op de inhoud een opvoering verbiedt.

*Jos Wilbrink*

# De Nul-beweging; illusieloos idealisme[1]

Een studie naar de opkomst van een kunstenaarsgroepering binnen het moderne kunstenaarschap

## Inleiding

*Nul = o:* dat was de formule waarmee vier Nederlandse kunstenaars – Armando, Henk Peeters, Jan Schoonhoven en Jan Henderikse – zich een plaats verwierven in de vaderlandse kunstgeschiedenis.[2]
Een reeks autobanden aan de wand, opgeplakte veertjes, een paneel met nummerborden en opeengestapelde platen golfkarton vormden tussen 1960 en 1965 de expressiemiddelen van de zich Nul-groep noemende stroming in de beeldende kunst. Met Delft als bakermat kwam zij voort uit de Nederlandse Informele Groep. De beweging maakte deel uit van een internationaal netwerk van avant-gardekunstenaars uit heel West-Europa. 'Nul is alles,' proclameerden de kunstenaars, 'nul is niets,' klonk het bij de critici en 'niets voor ons soort mensen,' beaamde het publiek. Nu, vijfentwintig jaar later, concluderen de kunstenaars dat Nul in meer opzichten maar niets was, hebben kunsthistorici Nul vergeleken met Zero en er tegelijkertijd een positieve waarde aan toegekend.
Dat Nul meer omvat dan slechts de representant van een artistieke stroming, moge blijken wanneer de geschiedenis van de beweging vanuit sociologische invalshoek wordt beschouwd. Onderzocht zijn de individuele en collectieve achtergronden van de kunstenaars, hun ideeën en produkten, de wijze waarop ze die via de kunstbemiddelende instanties onder de aandacht proberen te brengen en de reacties daarop van kunstdeskundigen en publiek. De gegevens hierover kunnen inzicht verschaffen in groepsvormingsprocessen binnen artistieke bewegingen en in het professionaliseringsproces van kunstenaars.[3] De aard van deze twee processen, groepsvorming en professionalisering en de samenhang daartussen, vormen de thematische uitgangspunten van dit onderzoek. Vanuit dit perspectief worden wijzigingen op de kunstmarkt belicht en komen zijdelings aspecten van staatsvorming aan de orde.

## Van Cobra tot Nul-beweging

De ontwikkelingen in de jongste kunstgeschiedenis zijn vanuit sociologisch perspectief onder meer afleesbaar in processen van groepsvorming binnen artistieke bewegingen. Het groepsbegrip wordt in veel betekenissen toegepast. Soms wordt er een verzameling, onafhankelijk van elkaar werkende individuen mee aangeduid die in hun oeuvre dezelfde artistieke stijlkenmerken vertonen. In andere gevallen gaat het om kunstenaarscollectieven die zich op grond van een min of meer afgebakend geheel aan artistieke denkbeelden, bewust tot groep geformeerd hebben. Het besef van een gemeenschappelijke identiteit en onderlinge afhankelijkheid – ook voor de Nul-beweging de motieven tot vorming van een groep – ontwikkelt zich onder invloed van een ingewikkeld geheel aan impulsen en omstandigheden. Volgens een vaak pas achteraf duidelijk herkenbaar patroon wordt de ontstaansgeschiedenis en de interne organisatiestructuur zichtbaar.

Het aanzien van de Nederlandse schilderkunst direct na de oorlog wordt onder meer bepaald door vijf landgenoten die deel uitmaakten van de internationale Cobra-groep (1948-1951): Appel, Constant, Corneille, Wolvecamp en Brands. Deze schilders wilden in hun sterk expressionistische werk uitdrukking geven aan de oergevoelens van de mens. Motieven uit kindertekeningen, folklore en prehistorie én het vrije gebruik van de materie vormen de hoofdkenmerken van het spontane, vitale levensgevoel in de eerste naoorlogse jaren onder de vooruitstrevende kunstenaars in de westerse wereld.[4] Vanaf het begin van de jaren vijftig werd de specifieke figuratie steeds minder belangrijk ten gunste van een vrijer materiaalgebruik. De verf werd in heftige emotie en in dikke lagen op het doek gebracht en de vorm verdween daarmee langzaam uit beeld. De voorstellingswereld die zo kenmerkend was voor Cobra verdween van het doek om plaats te maken voor experimentele kleurimprovisaties of materiaalexperimenten, zonder vorm en zonder aandacht voor traditionele regels op het gebied van compositie en esthetiek. In de korte bevrijdingsroes werd het werk van de Cobra-groep gekenmerkt door een optimistische kijk op de mensheid. Het werk van de Nederlandse Informele Groep was daarentegen veel somberder van aard. In tegenstelling tot Cobra wordt in de eerste helft van de jaren vijftig bij de schilders Bram Bogart, Armando en Jaap Wagemaker[5] een onheilsgevoel zichtbaar dat voortkwam uit angst voor herhaling van de oorlog, voor de atoombom en uit bezorgdheid over de spanningen tussen Oost en West.[6]

Vanaf 1955-1956 breidt het aantal aanhangers zich uit met onder anderen Ger Lataster, Theo Bennes, Wim de Haan, Herman de Vries, Pieter Engels, Jan Cremer, Rik van Benthem en daarnaast enige voormalige Cobra-leden.
De vijf schilders die als Nederlandse Informele Groep (1958-1959) geschiedenis zouden maken, zijn: Armando, Kees van Bohemen, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven. Met uitzondering van Armando, behoorden zij tot het Delftse en Haagse kunstenaarscircuit. Regelmatig kwamen zij ten huize van Jan Schoonhoven in Delft bijeen om hun werk met hem te bespreken. Schoonhoven werkte voor Delftse begrippen extreem avantgardistisch en stond altijd open voor het werk van collegae. Van Bohemen had een aantal jaren in Parijs gewoond en was daar in aanraking gekomen met de laatste ontwikkelingen in de moderne kunst. Henk Peeters was voor die tijd eveneens een van de weinigen die uitstekend op de hoogte waren van de avant-gardekunst in het buitenland. In deze sfeer van vernieuwing paste ook de Galerie .31 van collega schilder Cor de Nobel in Dordrecht. Hij was het die tussen 1955 en 1962 verschillende vertegenwoordigers van de nieuwe stroming de gelegenheid gaf om te exposeren.[7] De aard van het werk en de reacties van de kunstcritici leidden bepaald niet tot hoge verkoopcijfers. De verkoopresultaten na zeven exposities in Nederland waren letterlijk nihil. Dit had echter als voordeel dat men niet geneigd was 'om den brode' in een bepaalde stijl door te werken, maar steeds opnieuw kon zoeken naar andere uitdrukkingsmiddelen.

*De manifesten*
Meer nog dan het werk prikkelden de manifesten van Armando en Henk Peeters de geestdrift van de kunstbeoordelaars. Met name de provocerende teksten *Credo I* en *Credo II* van Armando brachten veel beroering teweeg. 'Er moet een geheel nieuwe kunst komen en alles wijst erop dat ze komt. Niet mooi en lelijk meer, niet goed en kwaad meer (ze bestaan nog steeds), maar een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit (als onze schilderijen). De weg hierheen moet zijn: meedogenloos en onherroepelijk. Zoals de zon praat. Fanatisme is nodig. De meeste verf bevindt zich in handen van kinderachtige jongetjes met zachte witte benen en borstkassen. Ach, leefde hun moeder nog maar!'[8]
Toen de groep in maart 1960 een brochure uitgaf onder de naam *Bekendmaking*, uitgevoerd in een lay-out die herinnerde aan de nazi-pamfletten tijdens de oorlog, was de kritiek niet van de lucht. Niet alleen de uitvoering van het pamflet, maar ook de inhoud ervan schopte tegen

zere benen. De ondertekenaars ageerden tegen de in naturalistische stijl schilderende collega's die zich op het laatst toch nog hadden bekeerd tot de modieuze abstracte kunst, waar zij inmiddels alweer afstand van hadden gedaan. De agitatie kreeg een vervolg in de twee manifesten *Tegen Niets* en *Einde* die in april 1961 werden uitgegeven en waarin het einde van de schilderkunst werd aangekondigd. Samen met een internationaal gezelschap van geestverwanten ondertekenden vier van de vijf leden van de Informele Groep beide manifesten en maakten bekend dat het volk geen kunst meer nodig had. Zij besloten het vervaardigen van kunstvoortbrengselen te staken en de liquidatie te bevorderen van alle instellingen die zich nog aan de kunst verrijkten. Om deze woorden kracht bij te zetten werd de avant-gardegalerie Køpcke in Kopenhagen gesloten en in april 1961 trof Galerie 207 (Willemsparkweg 207) in Amsterdam hetzelfde lot. Dat het hierbij vooral ging om provocatie, blijkt uit de vele exposities die er het directe gevolg van waren. De eigenlijke bedoeling van deze manifestatie was het overboord zetten van de gangbare ideeën over kunst en het aankondigen van een geheel nieuwe conceptie.

*Het Nul-punt bereikt*

De onafhankelijkheid die de groep in haar manifesten en geschriften nastreefde, uitte zich vanaf 1958 ook in hun schilderijen. De invloed van een aantal buitenlandse kunstenaars was daarbij van groot belang. De Italianen Lucio Fontana en Piero Manzoni en de in Parijs woonachtige Yves Klein bereidden de opkomst voor van een groot aantal avant-gardebewegingen die tussen 1957 en 1968 het kunstklimaat in West-Europa mede bepaalden.

Lucio Fontana (1899) verkondigde in het *Manifiesto Blanco* uit 1946 dat de verstarde kunst niet meer voldeed aan de begeerte van de nieuwe mens die moest samenleven met de techniek en door haar een voortdurende dynamiek kreeg opgelegd.[9] De 'esthetiek van de organische beweging' moest het uitgeputte schoonheidsgevoel van statische vormen, waartoe hij het schilderij als bewerkt plat vlak en ook het gipsbeeld rekende, vervangen. Het kunstwerk mocht geen vervanging van de werkelijkheid zijn, maar behoorde deel uit te maken van die werkelijkheid zelf.[10] Met het uitbannen van elke vorm van handschriftelijkheid benadrukte hij de tijdgeest van de techniek en met de monochromie verwees hij naar een 'conceptuele' betekenis van het ruimtebegrip, naast het visueel waarneembare.[11] Daarmee sloot hij aan bij de opvattingen van Yves Klein, wiens eerste monochrome theorieën eveneens van 1946

die Holländische Informelle Gruppe

(HOLLANDSE INFORMELE GROEP)

# BEKENDMAKING

**Eindelijk is het in Nederland ook zo ver: het laatste militant verzet tegen de abstrakte kunst is gebroken. De in stilleven en het naakt vergrijsde artisten bekeren zich massaal tot de non-figuratieve kunst.**
**De beschaafde heren met de Goede Smaak en het Vakmanschap, de jongens van het kompromis, die zo hijtijds de hakens weten te verzetten, de schilders van het moderne en tóch mooie, voelen zich thans thuis in een vormentaal van de zgn. avant-garde.**

**ONS INTERESSEERT ALLEEN HET ZWARTE EINDE!**

## Leve de Permanente Revolutie!

ARMANDO KEES VAN BOHEMEN HENDERIKSE HENK PEETERS EN J. J. SCHOONHOVEN

## Aan de Artisten van Nederland en Overzeese Gebiedsdelen

Teneinde tot klaarheid te komen in de huidige nationale pikturale verwarring, ontvangen wij gaarne opgave van naam en adres van te goeder naam en faam bekende kunstschilders (artisten) die vóór 1 januari 1960 nog in de zgn. naturalistische stijl werkten.
De Hollandse Informele Groep is van zins hen, die de leeftijd van 40 jaar hebben bereikt en vóór hun bekering in woord en daad een overtuigd tegenstander waren van de abstrakte kunst, maar nu zo'n begrip tonen voor veranderde tijden, gratis een tekening of ander passend geschenk ter beschikking te stellen.

**Beter ten halve gekeerd dan ten hele gedwaald!**

Maar waar blijven Prof. Charles Roelofsz, Kees Verwey, Charles Eyck, Bobeldijk, Willink en de Realistjes? Zij gingen U al voor naar het succes: de rijpe schilders Jan van H., Theo B., Edgar F., Albert M.; de rijpe beeldhouwers Bill C., Theo von der N. en Ben G.

**Goed zo, heeldende kunstenaars!**

De Hollandse Informele Groep (Hoogstedelaan 12, Arnhem) stelt voornamelijk tentoon in voormalig fascistische landen (Charles Wentinck): Münster, Osnabrück, Düsseldorf, Kassel, Bielefeld, Kopenhagen, Oslo, Lausanne, Bern, Milaan, Turijn, Rome, Madrid, Barcelona, Londen, Antwerpen, Brussel en New York.

dateerden en die als voorbode golden van zijn blauwe – International Klein Blue – periode (IKB, 1957) waarbij hij afstand deed van het persoonlijke handschrift en koos voor verfroller en spuit.[12] Klein geldt als inspirator van een heterogeen gezelschap dat door de criticus en manifestredacteur Pierre Restàny werd aangeduid als de '*Nouveaux Réalistes*'.[13] Door zijn persoonlijke contacten met de Düsseldorfse kunstwereld is hij tevens van grote betekenis geweest voor de Duitse Zero-kunstenaars Heinz Mack, Otto Piene en Günther Uecker.
Henk Peeters ontmoette Klein in Parijs en de contacten met de Duitsers kwamen via Jan Henderikse tot stand. Hij was in 1959 naar Düsseldorf verhuisd waar in het voorjaar van 1961 de eerste ontmoeting plaatsvond met Klein, Uecker, Armando en Peeters.[14] Met name de contacten met de Duitsers zouden bepalend blijken voor de verdere ontwikkelingen. De jonge Italiaanse graaf Piero Manzoni maakte in 1957 zijn eerste monochrome doeken. De uit witte rechthoeken opgebouwde schilderijen bevatten geen herkenbare afbeeldingen, geen duidelijke boodschap of specifieke symboliek. Zij zouden slechts moeten wijzen op een bestaan, op een absolute eindeloosheid, een 'Zijn' waarover niets te zeggen valt en dat onder andere bereikt kon worden door het isoleren van kleur. De wijze waarop de kennismaking tussen de Nul-groep en de Italianen tot stand kwam is karakteristiek voor de onorthodoxe manier waarop de internationale contacten, buiten het officiële kunstcircuit om, werden gelegd. Manzoni kende een transportondernemer die veel op Rotterdam reed en hem had aangeboden gratis schilderijen te vervoeren. Hij nam contact op met de Rotterdamse Kunststichting, waardoor zijn *Achromes* daar al in 1958 te zien waren. Hiermee kwam ook indirect de koppeling met Italianen als Fontana en Castellani tot stand.[15]

In wisselwerking met de nieuwe ideeën evolueerde het werk van de Informele Groep steeds meer naar monochrome werken, waarin eenvoudige hulpmiddelen de zeggingskracht bepaalden. Deze overgang vond geruisloos plaats en was een natuurlijk gevolg van het voorafgaande. Van een breuk met de Informele schilderkunst is dan ook geen sprake. Heroriëntatie is een betere term voor de veranderingen die zich in de loop van 1960 voltrokken. In de slotfase van het Informele schilderen was de rol van de materie steeds sterker geworden ten koste van het kleurgebruik. Met uitzondering van Kees van Bohemen, die nog enkele jaren 'informeel' doorwerkte, deed de groep steeds meer afstand van kleur en vorm en voegde daar nieuwe beeldelementen als spijkers, bouten en kunststofmaterialen aan toe. Over het algemeen werd het werk

van Armando, Peeters en Schoonhoven steeds stiller, koeler en zakelijker. Daarbij neigde Armando meer naar het monochrome rood en zwart en zochten Schoonhoven en Peeters hun toevlucht bij witten. De ommekeer van Henderikse was onder andere door zijn verblijf in Düsseldorf radicaler, hij ging 'nieuw-realistisch' werken waarbij hij afgedankte gebruiksvoorwerpen assembleerde en tot kunstwerk verhief.[16] Deze overgang, waarbij het traditionele schilderen steeds meer verlaten werd, resulteerde in de loop van 1960 tot een nieuwe beweging: de Nul-beweging. De schilderkunst werd afgezworen en moest plaats maken voor een koele zakelijke oriëntatie op de werkelijkheid als zodanig. Dit betekende in feite dat het ervaringsgebied zich niet meer beperkte tot het schilderslinnen, maar werd uitgebreid tot alles wat het kunstenaarsoog kon boeien. Een wereld die zich kenmerkte door de verworvenheden van de welvaart en de nieuwste vindingen in de techniek. Een belevingswereld die werd bepaald door de fonkelnieuwe, in massa geproduceerde goederen van de consumptiemaatschappij die op dat moment door velen nog met gepaste afstandelijkheid werd bekeken. In schilderkunstige zin was het Nul-punt bereikt. Nieuwe beeldende middelen kwamen beschikbaar. Voor Armando, Peeters, Schoonhoven en Henderikse vormden zij de basis voor een nieuwe oriëntatie op kunst.

*De vier leden van de Nul-groep en hun achtergrond*

Naast een gemeenschappelijke belangstelling voor kunst vonden de kunstenaars elkaar in hun linkse politieke idealen. Henk Peeters (1925) was van communistischen huize. In de oorlog studeerde hij aan de Koninklijke Academie in Den Haag en was onder meer als illustrator van *De Waarheid* actief in het verzet. Met zijn communistische scholing en oorlogservaringen als basis zou hij zich na de bevrijding tientallen jaren blijven inzetten voor een rechtvaardige, klasseloze maatschappij. Naast zijn docentschap aan de kunstacademie van Arnhem deed hij journalistiek werk voor onder andere de *Haagse Post*, het jongerenblad *Hitweek* en het NVSH-blad *Sextant*. Voor de NVSH was hij actief als voorlichter in het onderwijs en in het gespreksgroepenwerk. Als grafisch ontwerper ondersteunde hij het studentenprotest en de vrouwenemancipatie.

Ook Armando (1929) koesterde linkse sympathieën, zij het dat die meer voortkwamen uit cynisme dan bedoeld waren als rechtstreeks verzet. Zijn oorlogservaringen in de directe nabijheid van het concentratiekamp Amersfoort waren bepalend voor de rest van zijn leven. 'Ik heb de oorlog

zo gehaat dat ik me ermee ben gaan identificeren. Ik ben de oorlog zelf geworden.'[17] De geladenheid van de thematiek van macht, geweld en misdaad komen we in zijn hele oeuvre tegen, ook in de Nul-periode zijn de sporen daarvan nog duidelijk herkenbaar. Direct na de oorlog verdiende hij veel geld als hot-violist en tekende hij veel. Van 1951 tot 1953 studeerde hij kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, naar het heet voor 'een brede culturele horizon' en als schilder was hij autodidact. Aangeleerde ambachtelijke vaardigheden kwamen hem overbodig, zo niet schadelijk voor. Als dichter debuteerde hij in 1954 en van 1958-1969 was hij als joumalist verbonden aan de kunstredactie van de *Haagse Post*. In de jaren daarna genoot hij bekendheid door zijn bijdragen aan tv-programma's als *Herenleed* en de documentaire *De Plek* over het kamp Amersfoort. Sinds 1979 woont en werkt hij als schilder-schrijver in Berlijn.

Jan Schoonhoven (1914) maakte al vroeg een keuze voor het socialisme. Op zijn zestiende werd hij lid van de Revolutionair-Socialistische Arbeiders Partij.[18] In diezelfde periode 1930-1934 volgde hij een opleiding tot tekenleraar.[19] Midden in de crisistijd stopte hij met de studie, was enige tijd ziek en zoals zovelen lange tijd werkloos. In 1946 trad hij in dienst bij de PTT, waar hij tot aan zijn pensionering in 1979 zou blijven werken. Ondanks alle tegenspoed en een volledige baan bleef hij al die jaren tekenen. Zijn voor die tijd vooruitstrevende werk was voor de Haagse Kunststichting aanleiding hem als lid te weigeren.[20] Omdat zijn werk tot de 'ontaarde kunst' werd gerekend, gaf hij het tijdens de bezetting in bewaring. Niet alleen als avantgardistisch kunstenaar liep hij gevaar, ook zijn linkse sympathieën waren verdacht. Na de Duitse inval in Rusland werd hij gearresteerd en verbleef drie maanden lang in *Schutzhaft*. Na de oorlog is hij nooit meer lid geworden van een politieke partij. Zijn sympathie voor de anarchistische socialistische beweging bleef echter onverminderd bestaan.

De veel jongere Jan Henderikse (1937) was als zoon van een CPN-lid al vroeg op de hoogte van de communistische denkbeelden. Hij kende het Delftse gemeenteraadslid en de vakbondsman Heiligers die de Mensa van de Technische Hogeschool beheerde en vanuit die functie tentoonstellingen organiseerde voor jonge kunstenaars.[21] Jan Henderikse heeft nooit een officiële kunstvakopleiding gevolgd, maar bezocht tussen 1956 en 1958 wel de Vrije Akademie. Hij ontwikkelde zich vooral in samenspraak met de Delftse kunstenaars; Jan Schoonhoven trad daarbij als

# MANIFEST

## TEGEN NIETS

Ter gelegenheid van de internationale tentoonstelling van NIETS in de eerste galerie ter wereld voor de laatste kunst:

**GALERIE 207 (WILLEMSPARKWEG 207), AMSTERDAM**

representatief voor avantgardisme, konventionalisme, modernisme, kommunisme, kapitalisme, patriottisme, internationalisme, monochromie, monotonie, beweging, zen, surrealisme, dadaisme, lettrisme, situationnisme, informele kunst, konstruktivisme, tachisme.

**Een schilderij is net zoveel waard als geen schilderij.**
**Een plastiek is net zo goed als geen plastiek.**
**Een machine is net zo mooi als geen machine.**
**Muziek is net zo aangenaam als geen muziek.**
**Geen kunsthandel is nog wel zo doelmatig als kunsthandel.**
**Iets is haast niets (niet iets).**

De opening van de tentoonstelling van werken van onderstaande kunstenaars zal plaats vinden op zaterdagmiddag 1 april om 5 uur, door de Heer Carl Laszlo te Bazel. De Heer Bazon Brock zal voorlezen uit eigen werk. Muzikale omlijsting door Karlheinz von Stockhausen (Keulen).
De tentoonstelling blijft geopend tot 30 april, werkdagen van 10—18 uur.

Armando, Amsterdam
Onorio, Bazel
Carl Laszlo, Bazel
Bazon Brock, Itzehoe
Piero Manzoni, Milaan
Henk Peeters, Arnhem
Henderikse, Düsseldorf
Schoonhoven, Delft
Megert, Bern
Arthur Køpcke, Kopenhagen
Silvano Lora, Parijs

mentor op. In 1959 vertrok hij naar Düsseldorf om van daaruit via Curaçao (1963) uiteindelijk in New York (1968) te belanden waar hij tot op heden zijn kunstenaarschap combineert met een baan als conciërge.

*De vorming van een groep; het Delftse kunstklimaat*

Centrum van de Delftse kunstkring en bakermat van de Nul-groep was huize Schoonhoven. Na meer dan twaalf jaar bij zijn ouders te hebben ingewoond, kregen Jan Schoonhoven en zijn vrouw Anita een huisje toegewezen in het centrum van Delft, dat trefpunt werd voor 'alles wat alternatief was'. Dat gold voor zowel de beeldende kunst als de muziek. Jan en Anita Schoonhoven, Jan Henderikse en de schilders Bram Bogart en Rik Jager waren Delftenaren. Van Bohemen kende Bogart uit Parijs en had vriendschapsbanden in Delft. Henk Peeters, die uit Den Haag kwam, had in 1946 Schoonhoven leren kennen bij de voorbereiding van een tentoonstelling over Nederlandse kunst in de Sovjetunie die ten gevolge van de Koude Oorlog overigens nooit doorgang vond.[22] Bovendien was hij getrouwd met een Delftse vrouw.[23] Tot de Delftse kunstkring behoorde ook de in Leiden studerende Jak van der Meulen. Hij was de stuwende kracht achter het Leids Akademisch Kunstcentrum en organiseerde daar exposities. Ook tot de kennissenkring van Schoonhoven behoorde George de Brauwere, de initiator van de 'Contour'-tentoonstellingen die van belang waren voor het Delftse kunstklimaat. In deze kunstminnende vriendenkring rond Jan Schoonhoven ontwikkelden zich nieuwe ideeën over kunst.

Van Armando lazen ze in de krant dat die met 'Art Criminel' bezig was, hetgeen aanleiding was hem uit te nodigen mee te exposeren.[24]

Onder zijn invloed werd besloten de krachten te bundelen en in 1958 werd de Nederlandse Informele Groep geformeerd, 'te vergelijken met de vijf vingers van een hand, waarmee een vuist gemaakt kan worden'. Henk Peeters ontpopte zich al snel als de grote organisator achter de groep en hij bracht de contacten met geestverwanten in binnen- en buitenland tot stand. Samen met de jurist Van der Meulen was hij verantwoordelijk voor de eerste informele tentoonstellingen in 1958 (Delft) en 1959 (Den Haag, Leiden en Utrecht). Het gunstige Delftse kunstklimaat was een van de voorwaarden voor het ontstaan van de Informele kunst. Ook het feit dat men zich op Parijs oriënteerde was volgens Peeters van belang. Bram Bogart, Kees van Bohemen en de schilderes Lotti van der Gaag woonden en werkten er enige tijd. Peeters zelf had er kort na de oorlog enige tijd gestudeerd en kwam er veel. Parijs gold in die tijd als een centrum voor moderne kunst waar je gemakkelijk internationale contac-

ten kon leggen en waar je snel in aanraking kwam met de nieuwste ontwikkelingen.[25]
Behalve een gunstig kunstklimaat en gemeenschappelijke sociaal-politieke idealen, ontleenden allen een vast inkomen aan activiteiten buiten de kunst. Ook dat lijkt van belang voor een zelfstandige ontwikkeling. Overigens had het formeren van een groep ook financiële voordelen. De kosten van transport, verzekeringen, publiciteit en vernissage konden worden gedeeld. Henderikse noemt verder het feit dat er nooit ruzie was binnen de groep – een even opmerkelijke als juiste constatering – eveneens van invloed op de samenwerking die zeven jaar lang bleef bestaan.[26] Peeters verklaart dit deels uit het gegeven dat er geen werk werd verkocht waardoor er geen jaloezie kon ontstaan. Ook de geografische spreiding kan aan de relatief lange levensduur bijgedragen hebben. Armando en Schoonhoven kenden elkaar nauwelijks in die tijd. Bovendien was Peeters verhuisd naar Arnhem en vertrok Henderikse al spoedig naar het buitenland.

*Vriendenkring of expositiecollectief*
Het feit dat de vier kunstenaars afkomstig waren uit de arbeiders- en middenklassemilieus en zich in politiek opzicht oriënteerden op stromingen links van de PvdA, de belangstelling voor een alternatieve leefwijze én een gelijkgerichte artistieke interesse, vormen de bouwstenen voor een gemeenschappelijke cultuur die de basis werd voor het ontstaan van de Informele Groep. Door de min of meer geïsoleerde ligging ten opzichte van de kunstcentra als Amsterdam en Rotterdam, leidden de onderlinge contacten in Delft tot het ontstaan van een relatief zelfstandig kunstconcept. Voor het ontstaan van de Nul-groep is het noodzakelijk om ook de contacten buiten de regio Delft te onderzoeken. In de loop van 1960 voltrok zich onder invloed van de Duitse Zero-beweging een veranderingsproces dat in begin 1961 leidde tot een naamsverandering. Onder de aanduiding 'Groep 1' bevrijdde men zich van de 'informele' werkwijze om daarmee de aansluiting mogelijk te maken met internationale tendensen in Italië, Frankrijk en vooral Duitsland.[27] Deze aansluiting met het internationale veld was bepalend voor de uiteindelijke naamskeuze: de Nul-groep. Het karakter van de Nul-groep als collectief wordt dan ook eerder gevormd door een gemeenschappelijk belang bij het tot stand brengen van exposities en het ontwikkelen van artistieke ideeën, dan door de hechte vriendschapsbanden die zo karakteristiek waren voor het Delftse kunstklimaat. Dat de Nul-groep zich voor het verwezenlijken van haar ideeën moest richten op het buitenland geeft

tevens aan hoe groot de verschillen waren met de opvattingen van beroepsgenoten in eigen land.

## De Nul-visie op kunst

Behalve het bewust formeren van een groep en het formuleren van een nieuw theoretisch concept, treffen we in de Nul-groepgeschriften een aantal aspecten aan die duiden op een veranderende houding ten aanzien van de eigen beroepsgroep. Deze omvatten onder meer aanzetten tot de formulering van een eigen beroepsideologie, referenties aan een eigen beroepsgeschiedenis met daarin het accent op enkele exemplarische vakgenoten en de omschrijving van een nieuwe taakopvatting van het kunstenaarsberoep gebaseerd op specifieke bekwaamheden. Aspecten die mogelijk wijzen op het ontstaan van nieuwe vormen van arbeidsdeling ofwel aspecten van professionalisering. In een historische terugblik van Armando worden nieuwe beroepsperspectieven ontleend aan een verondersteld autonomiseringsproces van beeldelementen.

### *De beeldtaal*

In zijn artikel 'Over het lijk van de Renaissance' geeft Armando zijn visie op de ontwikkeling van het kunstwerk sinds Hubert en Jan van Eyck *De aanbidding van het Lam Gods* (1432) schilderden. Hij schrijft: 'Dit altaarstuk bevat alle elementen, die in latere jaren en eeuwen zullen worden geïsoleerd en een eigen, autonoom bestaan zullen gaan leiden: het portret, het landschap, het stilleven.'[28]

Via een uiteenzetting over het polariteitsprincipe tussen het appolinische en het dionysische in de kunst, zoals in 1961 geformuleerd door de kunsthistoricus Hans Jaffé, werkt Armando het autonomiseringsproces van beeldelementen verder uit.[29]

Een renaissancistisch principe, het dualisme tussen verstand en gevoel, had zich eeuwen lang in de kunstgeschiedenis gemanifesteerd. Het 'dionysische' principe, door Rembrandt, Delacroix, Van Gogh en Soutine vertegenwoordigd, eindigde met de *action painters* en *abstract-expressionisten*: autonomisering van de vlek en het gebaar. Aan het eind van de 'appolinische' lijn die loopt via Vermeer, Ingres, Cézanne en Mondriaan, staat Yves Klein die met zijn monochromen in rood, blauw en goud, welbewust geïnspireerd op de vroeg-renaissance, een autonomisering van de kleur behelst. Pas in de Nul-kunst kwam het dualisme tussen verstand en gevoel samen. Armando vervolgt: 'Voor het eerst in de kunstgeschiedenis levert de kunstenaar geen commentaar op de werke-

lijkheid. Niet moraliseren. Niet parodiëren. Niet ironiseren. Niet interpreteren. Intensivering door middel van isoleren of annexeren van fragmenten uit de realiteit.'[30]
In dit citaat liggen twee belangrijke aspecten van de Nul-kunst besloten: de *monochromie* en het gebruik van zogenaamde *ready-mades*, kant en klare produkten rechtstreeks uit de werkelijkheid geplukt, tot kunstwerk verheven en tentoongesteld. De door Henk Peeters geëxposeerde ijskast is hier wellicht het meest extreme voorbeeld van.

*Objectiviteit als centraal thema*
De Nul-beweging kende geen ideologisch uitgangspunt en wilde niet protesteren tegen de wantoestanden van een onmenselijke wereld. Kenmerkend voor Nul was veeleer de optimistische kijk op het moderne bestaan. De werkelijkheid van de consumptiemaatschappij was op zichzelf boeiend genoeg en zou bovendien door het ideaal van de welvaartsstaat voor iedere burger in gelijke mate bereikbaar worden. De kunstenaar had tot taak de mensheid de schoonheid van deze wonderlijke realiteit te laten zien. Door de fonkelnieuwe produkten tot kunst te verheffen werd een brug geslagen tussen kunst en samenleving. De tijd dat kunst door hevig geïnspireerde, in de marge van de samenleving levende artiesten werd gemaakt voor een klein elitair publiek, leek met de voortschrijdende democratisering voorgoed voorbij. Kunst was voor iedereen en de persoon van de kunstenaar kwam op de laatste plaats. Schoonhoven: 'Doel is op onpersoonlijke wijze de werkelijkheid te funderen als kunst.'[31] Deze koele, zakelijke benadering werd bereikt door elke individuele emotie uit het werk te bannen. Men trachtte dit onder andere te verwezenlijken door de uitvoering van het kunstwerk aan anderen over te laten. Armando liet door museumpersoneel een wand volhangen met autobanden en Yves Klein liet meisjes, die zich in verf hadden gedompeld, tegen een doek afdrukken maken van hun eigen lichaam. In enkele gevallen is er sprake van collectieve kunstwerken.[32] Door deze handelwijze nam men stelling tegen het mystieke aura rond het 'authentieke' kunstwerk dat tot dan toe algemeen door tijdgenoten werd geheiligd. De Nul-kunstenaars zetten zich af tegen de bestaande romantische idee van het genie dat op een zolderkamertje het unieke Kunstwerk creëerde dat vervolgens in een passend museum werd bijgezet om voor de eeuwigheid bewaard te blijven. Kunst behoefde geen voetstuk maar hoorde thuis op pleinen, in parken, winkels en andere openbare locaties, zodat heel het volk er zonder belemmeringen kennis van kon nemen.[33] Kunst moest als vanzelfsprekend met de werkelijkheid

zijn verweven, maar wel met behoud van het eigenzinnige en zou ook als 'kunst' herkenbaar moeten zijn. Om kunst en werkelijkheid vloeiend in elkaar te laten over gaan, werden de objecten niet voorzien van lijsten. Lijstwerk, sokkels en andere encadrementen benadrukten te veel het bijzondere karakter van het werk. De objecten werden niet gesigneerd en de titels omvatten niet meer dan een letteraanduiding voor de gehanteerde techniek en een cijfercombinatie die het volgnummer en het jaar van ontstaan aangaf. Om het onpersoonlijke karakter te benadrukken, paste Henk Peeters onder andere de betrekkelijk nieuwe zeefdruktechniek toe waarmee een hoge oplage bereikt kon worden. In zijn *manifest tegen het unieke kunstwerk* uit 1966 prijst hij zijn kunstprodukten als ware het winkelwaar aan, inclusief een hoge introduktiekorting en formaat en kleur naar keuze.[34]

De positieve attitude ten aanzien van de moderne wereld uitte zich ook in het gebruik van nieuwe, niet schilderkunstige materialen als aluminiumfolie, nylons, formica en talloze andere variaties uit het plastic- en metaalrepertoire. Peeters bleef het dichtst bij de uitgangspunten van de groep door het consequente gebruik van kunststoffen als nylon paardestaarten, plastic zakjes, schuimrubber, kunstbont en andere synthetische materialen. Het tastbare, zachte en nauwelijks zichtbare zou zich achteraf als kenmerkende thematiek in zijn werk herhalen. De beperkte duurzaamheid van sommige materialen vormde daarbij geen belemmering. Een in verval geraakt werk werd gewoon nog een keer gemaakt, waarmee hij in feite zijn bedenkingen ten aanzien van de eeuwigheidswaarde van kunst benadrukte.[35] De objecten van Armando dragen dezelfde geladenheid als zijn *peintures criminelles* en zijn poëzie uit dezelfde periode. Hoewel minder nadrukkelijk, herkennen we in het gebruik van metalen platen, prikkeldraad en stalen bouten toch de parallellen met de thema's macht en geweld die zijn oeuvre tot op de dag van vandaag kenmerken. De stugge soberheid en de monotone uitvoering in rood en zwart sluiten aan bij de Nul-gedachte.

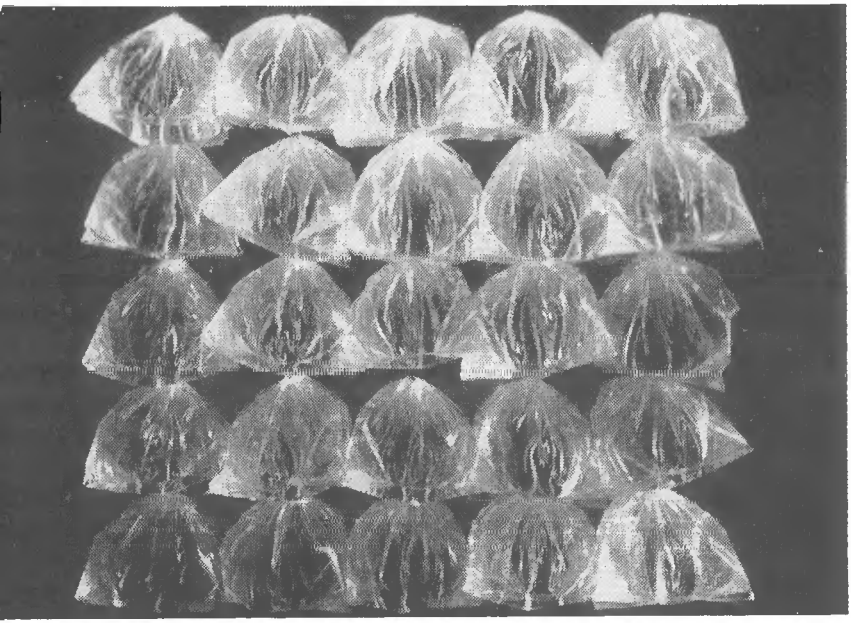
*Serialiteit en herhaling*

De begrippen serialiteit en herhaling vormden in de nieuwe kunst een bron van inspiratie. Armando vulde een zaal met rijen rood en zwart geschilderde oliedrums, Henderikse assembleerde gelijkvormige gebruiksartikelen als verpakkingsmateriaal, postzegels, kurken en munten tot kunstobjecten en Peeters monteerde onder andere haarrollers in een ordelijke formatie op paneel. Jan Schoonhoven zou deze principes het

Jan Schoonhoven *T 62-30*, 1962
(Collectie Haags Gemeentemuseum, c/o Beeldrecht Amsterdam)

meest consequent als uitgangspunt hanteren. Zijn tekeningen omvatten eigenlijk niet meer dan eenvoudige arceringen. Zijn witgeschilderde reliëfs van papier-maché zijn opgebouwd uit gelijkmatige vierkanten of rechthoeken waardoor een structuur ontstaat die geen zwaartepunten kent. Elk onderdeel van het paneel is even belangrijk. Het bewust aanwenden van de principes van objectiviteit, serialiteit en herhaling verwijzen naar een moderniseringsproces dat zich in versneld tempo manifesteert en dat is gebaseerd op wetenschap, techniek en efficiency. Het begrip 'objectiviteit' behelst daarbij in feite een positieve houding ten opzichte van de verworvenheden van de moderne maatschappij. Ook met het annexeren van fragmenten uit de realiteit levert de Nul-kunstenaar commentaar op die werkelijkheid. In dit verband dient tevens een kanttekening gemaakt te worden bij het onpersoonlijke karakter dat de kunstenaars in hun werk nastreefden. Hoewel het 'handschriftelijke', in schilderkunstige zin, uit het werk gebannen is, kunnen we toch zonder veel moeite vaststellen wie de maker is van elk afzonderlijk werk. De persoonlijke voorkeur voor kleur en materiaal blijft herkenbaar. De stelling dat het kunstwerk los van de maker komt te staan lijkt daarmee niet houdbaar. De intentie zal belangrijker blijken te zijn dan de concrete uitwerking.

De keuze voor eigentijdse materialen weerspiegelt evenmin een objectieve houding ten opzichte van de omringende wereld. Met de hoge waardering voor de nieuwste technische vindingen boven die voor de traditionele schildersmiddelen wijken de Nul-kunstenaars af van de heersende opvattingen over de samenstelling van het schildersinstrumentarium en de daarbij horende vaardigheden. Deze uitdrukkelijke voorkeur benadrukt zelfs de distinctiedrang van de kunstenaars. Zij onderscheiden zich bewust van hun collega-schilders en betreden daarmee tegelijkertijd een terrein dat wellicht meer tot het territorium van de beeldhouwer gerekend kan worden. Behalve op deze veranderingen in de onderlinge relaties tussen beroepsgenoten wijst de Nul-visie op kunst op een veranderde positie van het individu ten opzichte van bestaande institutionele kaders. Het gebruik van massagoederen als kunstvoorwerp en de poging om kunst buiten haar autonome kader te brengen, zijn te beschouwen als bewuste bijdragen aan het democratiseringsproces dat kort na de oorlog in een stroomversnelling raakte. Het verwijst tevens naar een veranderde attitude ten opzichte van de beroepsrol van kunstenaars en derhalve naar nieuwe aspecten van arbeidsdeling casu quo naar nieuwe, ruimere beroepsperspectieven. In dit licht wordt de Nul-kunst antikunst, een markeringsfeit van ontwikkelingen die door



Henk Peeters, *akwarel, 1961*
(Foto Truus Nienhuis, collectie Henk Peeters)

Kempers zijn aangeduid met het begrip *re*professionalisering. Het geheel aan veranderingen van beroeps- en opdrachtverhoudingen die de mogelijkheden tot uitoefening van een beroep verminderen, kan in het verlengde hiervan worden geïnterpreteerd als een proces van *de*professionalisering.[36]

*De Nul-visie op het kunstenaarschap*

Rond 1960 ontstaan er tal van groeperingen die hun heil zoeken in religieus getinte filosofieën en politiek-ideologische denkbeelden. Dit geldt echter niet voor de leden van de Nul-groep. Spiritualisme, mystiek en politieke ideologie pasten niet bij hun optimistische levensvisie. De Nul-kunstenaar zette zich af tegen de mentaliteit van de subcultuurbewegingen die de ontwikkelingen in de jaren zestig zo sterk zouden kleuren. Met name Armando was fel gekant tegen de 'geiteharen-sokkencultuur': 'De nieuwe generatie is te onzakelijk in doen en laten, ze lachen zelfs veel, wat een tijdverlies'.[37] Armando's misprijzende uitlatingen maakten deel uit van een hartgrondige weerzin tegen alles wat met 'Kunst' te maken had: 'Ik ben niet geïnteresseerd in de kunst, kunstenaars zijn grote zakken, ze hebben afgedaan, ik ben het wel eens met Constants analyse in *Randstad 8*. Kunstenaars: het verfoeilijkste deel van de natie, gebroed dat

nog welig tiert, komedianten.'[38] Vanuit de overtuiging dat de ontwikkeling in de kunst geen gelijke tred had gehouden met de technologisering en commercialisering van de samenleving, was ook het gangbare beeld van de 'romantische' kunstenaar aan revisie toe. De Nul-kunstenaars lieten zich in dure hotels interviewen en gingen als geslaagde zakenlieden gekleed. Het beeld van de kunstenaar als eenzaam genie moest plaats maken voor dat van het teamlid dat in gemeenschappelijke projecten 'de stimulerende kracht van de werkelijkheid' zou vergroten. De relativering van de kunstenaarspersoonlijkheid en het doorbreken van de opvattingen omtrent de geïndividualiseerde beroepspraktijk, vormen de eerste twee aspecten van de Nul-ideeën over het kunstenaarschap. De andere twee, beperking van de taakopvatting van de kunstenaar tot die van initiator en de gerichtheid op het collectieve belang van kunst, houden verband met de betekenis die de kunst voor de samenleving zou moeten hebben. Kunst moest zo direct mogelijk aansluiten bij de welvaart van de consumptiemaatschappij. Economie en cultuur mochten niet als op zichzelf staande entiteiten worden beschouwd. Onmerkbaar zou kunst overal aanwezig zijn, om dit te realiseren was een nieuw type kunstenaar nodig. Een inspirator die een voorhoedefunctie vervulde bij het ontsluiten van het schier onuitputtelijke terrein van de modeme techniek. Kunst fungeerde als eerste signaal van de laatste ontwikkelingen en kon daarmee van grote betekenis zijn voor de samenleving. De rolopvatting van de kunstenaar 'nieuwe stijl' was vergelijkbaar met de 'neutrale' positie van een wetenschapper. Dit uitgangspunt moet worden uitgelegd als een poging om de kunstenaar uit zijn marginale positie te bevrijden en zijn sociale status te verbeteren.[39]

De nieuwe opvattingen over kunst en kunstenaarschap vonden hun neerslag in de ontwikkeling van diverse nieuwe specialismen. Henk Peeters voerde aan de Akademie in Arnhem vernieuwingen door in de vrije kunst en zette zich in voor het idee van de creativiteitscentra met daarbij een begeleidende rol voor beeldende kunstenaars.[40] Met het opzetten van een pedagogisch-didactische bijscholingscursus voor kunstenaars werd de opvoedende taak geïnstitutionaliseerd. Deze ontwikkelingen binnen de beroepsgroep maken deel uit van een reprofessionaliseringsproces dat in de loop van de jaren zestig pas echt op gang zou komen. De specifieke preprofessionele fasen die voorafgaan aan de institutionalisering van nieuwe beroepsopleidingen markeren de dynamiek in de ontwikkeling van het kunstenaarsberoep.[41]
Opmerkelijk genoeg doen zich tegelijkertijd ontwikkelingen voor die de

aanzet vormden tot het institutionaliseren van het 'autonome' kunstenaarschap. De belangstelling voor de ongebonden kunsten onder academiestudenten leidde tot een opleiding tot 'vrij beeldend kunstenaar'. Met deze erkenning door de overheid treedt andermaal een tendens tot reprofessionalisering aan het licht. Een eigen opleiding, door beroepsgenoten gecontroleerd, is een van de kenmerken van een professie. Beide aspecten van reprofessionalisering worden in de theorie en praktijk van de Nul-kunstenaar zichtbaar. Het herdefiniëren van het begrip kunst, het terugdringen van de kunstenaarspersoonlijkheid, het werken in teamverband, de gerichtheid op het collectieve belang en de rolopvatting van inspirator, zijn stuk voor stuk aspecten van een poging de autonome positie van kunst en kunstenaar te veranderen. In de praktijk echter blijft de bepaling van wat kunst is, de keuze van de middelen en de wijze waarop daaraan vorm moet worden gegeven, het exclusieve voorrecht van de Nul-kunstenaar. Het kunstenaarschap dat de Nul-groep voor ogen stond omvat niet de fundamentele stap naar het loslaten van de autonome beroepsopvatting en het kan in die zin worden aangemerkt als de afgezwakte variant van het bestaande moderne-kunstenaarsethos. Armando en Henderikse waren zozeer van hun onafhankelijkheid doordrongen dat zij het niet nodig achtten een kunstvakopleiding te volgen. Van de 'contraprestatieregeling', de BKR of het opdrachtenbeleid werd door de Nul-kunstenaars nauwelijks of geen gebruik gemaakt. Doordat allen een vaste baan hadden konden ze zich ongestraft afwenden van de toenemende overheidsbemoeienis.

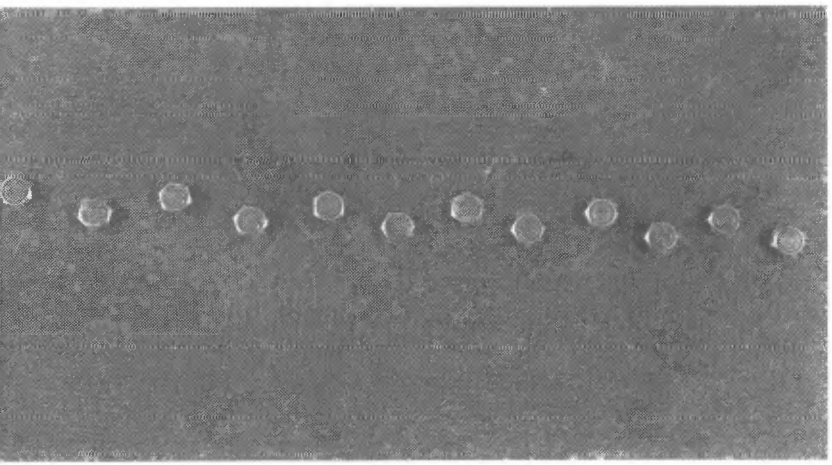
De onverenigbaarheid van theorie en praktijk was mede aanleiding voor de fundamentele keuze die de individuele leden rond 1965 moesten maken. Jan Schoonhoven en Jan Henderikse hielden vast aan de combinatie van het autonome kunstenaarschap met een ander beroep dat niets met kunst van doen had. Zij handhaafden hun semi-professionele status. Door niet de beroepsinhoud centraal te stellen, maar bij het hanteren van het professionaliseringsbegrip de nadruk te leggen op de financieel-economische onafhankelijkheid van de kunstenaar, wordt hier tevens een deelaspect van deprofessionalisering zichtbaar.
In de carrières van zowel Armando als Peeters doet zich een meer ingrijpende wending voor wanneer beiden zich van hun semi-professionele status ontdoen en besluiten hun autonome kunstenaarschap op te geven ten gunste van een ander beroep. Armando legt zich de eerste twee jaar uitsluitend toe op zijn journalistieke werk en proza en Peeters richt zijn aandacht meer op de periferie van het kunstcircuit. Keerde hij zich

in menig opzicht tegen een al te ingrijpende overheidsbemoeienis, in het kader van de functieverruiming was er wel degelijk een taak voor de overheid weggelegd. De overheid moest in lokale centra een forum voor kunst en cultuur creëren waar elke burger gebruik van kon maken. In de loop van de jaren zestig vonden dergelijke initiatieven bij de overheid steeds meer gehoor en allengs groeide het aantal specialisten dat voor de organisatie en de begeleiding van de welzijnsinstituten zorg moest dragen. Dit kader van professionele deskundigen groeide, onder andere onder invloed van de verzuiling, in relatief korte tijd uit tot een maatschappelijk middenveld dat kenmerkend zou worden voor de 'verzorgingsstaat'.[42] Voor de kunstenaar openden deze ontwikkelingen nieuwe beroepsmogelijkheden als cursusleider, beleidsmedewerker of als adviseur in een van de talrijke overlegstructuren. In die zin is ook hier sprake van een reprofessionaliseringsproces.

## Internationale spreiding

Behalve de concentraties rond de wegbereiders in Milaan en Parijs worden op tal van plaatsen binnen, maar ook buiten Europa min of meer tegelijkertijd en onafhankelijk van elkaar, verwante kunstenaars actief. De vele groeperingen, sinds de eerste Nove Tendencije-tentoonstelling in Zagreb (1961) bijeengebracht onder de verzamelnaam Nieuwe Tendensen, omvatten zeer uiteenlopende stromingen. Sommige refereren aan meer neoconstructivistische concepties zoals de Edition MAT en de Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) in Parijs en Equipo 57 in Spanje. Anderen treden evenals Nul en Zero in het voetspoor van Fontana en Klein: het Nouveau Réalisme, een afsplitsing van Gruppo T in Milaan, enige Joegoslaven en individuen als Kusama uit Japan en Goeritz in Mexico. Daar waar de meer vrije opvattingen overgaan in environments en performance-achtige acties betreden we het terrein van eveneens internationale bewegingen als Fluxus en Happening. Waar het gaat om reacties op de consumptiemaatschappij valt de overeenkomst met de pop-art uit de Verenigde Staten niet te ontkennen. De op-art en de optisch-grafische kunst van de GRAV zijn eveneens nauw met elkaar verbonden.[43]

Voor de Nul-beweging is de Zwitserse kunstenaarskring rond Galerie Kasper in Lausanne van grote betekenis geweest. Kasper wierp zich op als spreekbuis van de nieuwe tendensen en probeerde via een speciaal in het leven geroepen blad *Art Actuel* de ideeën te verspreiden.[44] De



Armando *twaalf bouten*
(Collectie Stedelijk Museum Amsterdam)

Nul-groep onderhield hechte contacten met de Zwitserse collegae, publiceerde in *Art Actuel* en Peeters ontving de door Kasper ingestelde 'Prix Suisse de la Peinture Abstraite'. Een andere Zwitser die veel invloed zou uitoefenen was Carl Laszlo die met zijn blad *Panderma* ook buiten de landsgrenzen bekendheid verwierf. De manifesten van de Nul-groep zijn veelal op zijn publikaties gebaseerd en soms zelfs letterlijke vertalingen ervan. Meer nog dan de Zwitsers hebben de activiteiten van de Düsseldorfse Zero-beweging de Nul-kunstenaars sterk geïnspireerd. Ondanks de intensieve contacten hield de moeizaam verworven consensus over de basisprincipes van de nieuwe kunst slechts korte tijd stand. De Zero-leden waren veel idealistischer en gingen veel verder in de praktische uitvoering van hun ideeën. Hun werk was poëtischer van karakter en veelal geënt op de werking van natuúrlijke verschijnselen. Licht, structuur en vibratie vormden daarbij de belangrijkste elementen. Opmerkelijk is ook dat de Zero-leden naast hun autonome werk een aanzienlijke hoeveelheid opdrachten uitvoerden.
De verschillen in opvattingen tussen de vele groepen, stromingen en individuen kwamen na de tweede *Nove Tendencije*-expositie in 1963 in een stroomversnelling. De ideologische discussies spitsten zich toe op een verschil van mening over de rol van de individuele creativiteit in de nieuwe kunst.[45] De GRAV hechtte veel waarde aan de anonimiteit, vond het experiment belangrijker dan de artistieke waarde en zag zichzelf

meer als onderzoeker van visuele verschijnselen dan als kunstenaar-artiest in de traditionele betekenis. Als de veeleer anti-idealistische en koel zakelijke benadering van de Nul-groep uiteindelijk tot een verwijdering van Zero leidt, onderzoekt Henk Peeters nog de mogelijkheid tot aansluiting bij de GRAV. Bij gebrek aan eensgezindheid over de uitgangspunten worden de samenwerkingsverbanden uiteindelijk opgeheven en vallen de meeste groepen tussen 1964 en 1968 definitief uiteen. Wat eens begonnen was als een streven naar anonieme kunst, evolueerde tot een groeps- en zelfs persoonsgebonden territoriumafbakening. In meer algemene termen blijkt dat de ontwikkelingen in het buitenland verder waren voortgeschreden dan in ons land. Düsseldorf bekleedde een centrumfunctie en ontwikkelde zich in de jaren daarna, samen met Milaan, tot een toonaangevend centrum van eigentijdse kunst. De contacten tussen de verschillende nationaliteiten kwamen in het buitenland eerder tot stand. Ook wetenschappers toonden al in een vroeg stadium belangstelling voor de meest recente ontwikkelingen op kunstgebied. In Duitsland was de taakverbreding van kunstenaar tot *Kunsterzieher* al in de jaren vijftig geïnstitutionaliseerd. Als rode draad door het internationale circuit loopt de organisatorische zelfstandigheid van de kunstenaars. Daar waar zij niet werden gesteund door de officiële deskundigen, zorgden ze zelf voor het opzetten en uitwisselen van tentoonstellingen. De aansluiting van de Nul-groep bij de internationale avant-garde kan dan ook volledig worden toegeschreven aan de individuele en gemeenschappelijke initiatieven van de kunstenaars.

## Galerieën

Gedurende de Nul-tijd dienen zich in meerdere segmenten van het bemiddelende circuit vernieuwingstendensen aan. Met name wanneer het gaat over de veranderende functies van de musea en de verschuivingen op de vrije markt. Welke betekenis het galerie- en museumwezen in binnen- en buitenland voor de Nul-groep heeft gehad wordt inzichtelijk aan de hand van vier, door Van Stokkom geformuleerde deelfuncties: de selecterende, de informerende, legitimerende en distributieve functie.[46] De contacten met het galeriewezen die voor de Nul-groep van belang zijn geweest, ontstaan in de 'informele' periode. Behalve bij Galerie .31 die eigenlijk meer een cultureel centrum was, exposeert de Informele Groep voornamelijk bij niet-commerciële instellingen als Mensa TH Delft, Vrije Akademie Den Haag, LAK van de Rijksuniversiteit Leiden, universiteit van Utrecht en in semi-commerciële locaties van kunste-

naarsverenigingen als Het Besiendershuys te Nijmegen, de Rotterdamse Kunstkring, Kunstkring de Waag te Almelo en de Beyerd te Breda. De publieke tegenstand die de Informele Groep in Nederland ondervond was aanleiding om vanaf 1959 uitsluitend nog in het buitenland te exposeren. Zeer belangrijk waren de presentaties bij Galerie Kasper in Lausanne, New Vision Centre Gallery in Londen en het Hessenhuis in Antwerpen, tussen april en juni 1960.[47] Als de groep begin 1961 van naam veranderd is, vindt de eerste presentatie plaats bij Galerie Schmela in Düsseldorf. Met Kasper in Lausanne behoort Schmela tot de belangrijkste baanbrekers uit de Nul-periode. Opmerkelijk is dat dit gevestigde galerieën waren met een goede reputatie in de kunsthandel. Zij wierpen zich op als specifieke woordvoerders van de nieuwe tendensen en fungeerden als springplank voor gelijkgezinde kunstenaars. In Italië vervulde de galerie Azimuth te Milaan een voortrekkersrol. Dit persoonlijke initiatief van Castellani en Manzoni kan echter nauwelijks een commerciële galerie genoemd worden. Opmerkelijk is verder dat de Nul-groep ondanks het gunstige klimaat en de vele contacten, nooit in Frankrijk heeft geëxposeerd. Er bestond nauwelijks enige interesse voor de Nul-beweging, zelfs Yves Klein had weinig belangstelling.

Het galeriewezen, met name in West-Duitsland, Italië en Zwitserland heeft een cruciale rol gespeeld in het 'ontdekken' van de Nul-kunst. Dat bleek uit de voortvarende wijze waarop een aantal galerieën inging op wat er in eerste instantie aan kunstenaarsinitiatieven ontstond en uit het elan waarmee de nieuwe tendensen naar buiten toe vertegenwoordigd werden. Dat het verschijnsel van de vrije galerie voor avant-gardekunst in het buitenland rond 1960 volledig geaccepteerd was, blijkt uit de samenwerkingsverbanden met musea, kunstbeschouwers en bestuurlijke instanties. In informatief opzicht heeft het galeriewezen vooral voor deze sectoren een rol gespeeld. Dit geldt ook voor geestverwante kunstenaars die er zowel de contacten met collegae als met het officiële circuit tot stand konden brengen.
Wat de verkoop betreft waren met name de Duitse galeriehouders van belang. De galerieën in Duitsland, Italië en Zwitserland waren internationaal georiënteerd, waardoor daar de verkoop eerder op gang kwam. Bovendien was het verzamelen van contemporaine kunst in deze landen meer geïnstitutionaliseerd dan in Nederland. De meest uitgebreide verzamelingen van Nul-kunst treffen we dan ook in het buitenland aan.[48] De verkopen waren echter niet zodanig dat ze voor de kunstenaars een substantiële bron van inkomsten vormden. De kosten van exposities, reis

en verblijf waren hoog en de inkomsten onvoldoende. Bovendien liepen de verkoopcijfers per kunstenaar sterk uiteen. Henk Peeters heeft in zijn hele carrière slechts negen werken verkocht. Voor Jan Schoonhoven ligt dat anders. Zijn werk vond als eerste enige aftrek, hoewel de verkoop pas echt op gang kwam na zijn deelname aan de Biënnale van São Paulo in 1967. Ook voor Armando en Jan Henderikse geldt dat zij tussen 1960 en 1965 nauwelijks werken verkochten.

Het buitenlandse galeriewezen heeft overigens ook voor de Nederlandse kunstmarkt een belangrijke functie vervuld. De Nul-kunstenaars ontlenen aan de Duitse promotieactiviteiten een legitimerende kracht ter ondersteuning in de acceptatiestrijd en ter versterking van de expositiemogelijkheden in eigen land. Bij de eerste tentoonstelling in Galerie A in Arnhem verwijst Peeters onder andere naar een gelijktijdige expositie in de dato-Galerie in Frankfurt en naar een eerdere tentoonstelling bij Galerie Schmela. Ook ten opzichte van de musea hebben de buitenlandse galerieën een legitimerende invloed gehad. Uit verschillende galerie-exposities vloeiden museale presentaties voort en meerdere malen vinden er gelijktijdige produkties plaats.

In vergelijking met het buitenland was het galerieklimaat in Nederland veel ongunstiger. Was de situatie in de 'informele' periode al weinig opwekkend, voor de Nul-kunst had het vaderlandse galeriewezen net zo min belangstelling. De Nul-kunstenaars waren aangewezen op een klein aantal galerieën en instellingen die veelal werden geleid door gelijkgestemde collegae of in avant-garde geïnteresseerde idealisten. In een enkel geval was de galerie gekoppeld aan een commercieel bedrijf. Directeur A. van Gelderen van Arti Styl-interieurs in Amhem opende in 1961 Galerie A in zijn zaak met een tentoonstelling van de Nul-groep. In de begeleidende publikatie kondigde Henk Peeters aan dat deze internationale galerie – onder leiding van Van Gelderen, Felix Valk (eigenaar van Galerie 20 in de Parkstraat) en hemzelf – het expositiebeleid zou richten op de internationale nieuwe tendensen. Galerie A zou het Nederlands centrum worden voor avant-gardekunst en daarmee werd Arnhem opgenomen in de rij van Europese steden waar een levendige belangstelling bestond voor hedendaagse kunst. Galerie A heeft overigens nooit de centrumfunctie vervuld die zij beoogde. Dat kan wel gezegd worden van Galerie Orez in Den Haag waar de Nul-groep in januari 1962 voor het eerst exposeerde. De naam van de galerie geeft al aan dat zij positief stond tegenover de nieuwste tendensen.[49] Leo Verboon, van origine een pr-man, zag, na de snelle groei in de reclamewereld, in een galerie voor hedendaagse kunst een nieuwe uitda-

ging.[50] Riekje Swart die in 1964 haar galerie aan de Keizersgracht te Amsterdam opende, had ook wel belangstelling, maar was van mening dat Orez de Nul-kunst monopoliseerde.[51] In zekere zin is dat ook het geval geweest. Orez zou de Nederlandse vertegenwoordiger worden van de leden van Nul en Zero. Jan Schoonhoven laat tot op de dag van vandaag zijn zakelijke belangen door Orez behartigen. Voor wat de Nederlandse galeriewereld betreft moeten nog drie initiatieven worden genoemd. Jan Huyts gaf leiding aan 't Venster in Rotterdam en organiseerde in 1962 ook een expositie. In Amsterdam volgden in 1963 en 1964 presentaties bij galerie Amstel 47, waar Willem de Ridder en Ruud Pereboom een boekhandel-antiquariaat annex galerie dreven. Behalve boeken en kunst was men, als enige in het land, goed gesorteerd in documentatiemateriaal over de internationale avant-garde.[52] In de Rotterdamsche Kunstkring/Galerie Delta vond tenslotte in 1964 onder leiding van Hans Sonnenberg de tentoonstelling *Mikro Zero* plaats.[53]
Het betrof hier betrekkelijk nieuwe instellingen voor kunstbemiddeling die zich speciaal richtten op de avant-gardekunst en zich een plaats probeerden te veroveren naast de gevestigde kunsthandel. Dit differentiatieproces is in de vroege jaren vijftig begonnen, wordt in de loop van de jaren zestig sterker en zal na 1970 een hoogtepunt bereiken. Zoals de galerieën de avant-gardekunst gebruikten om zich te vestigen, zo hebben de kunstenaars de nieuwe galerie-initiatieven aangewend om bekendheid te verwerven. Door zich bewust op sensationele wijze te presenteren probeerden avant-gardekunstenaars zich te onderscheiden van hun collegae en trachtten daardoor een eigen plaats te veroveren naast het gevestigde kunstcircuit. In die zin hebben de genoemde alternatieve galerieën een bescheiden informerende en legitimerende rol gespeeld. Met betrekking tot het totaal van de vier deelfuncties, de selecterende, de informerende, de legitimerende en distributieve, kunnen we vaststellen dat de Nederlandse galerieën van ondergeschikte betekenis zijn geweest en volgden wat er in het buitenland al jaren gaande was. Het fenomeen 'galerie voor moderne kunst' stond in Nederland nog in de kinderschoenen. Samenwerkingsverbanden met musea en collega-galeriehouders kwamen pas later tot ontwikkeling. Als ontmoetingspunt voor geestverwante kunstenaars speelden de Nederlandse galerieën een bescheiden rol. Ook in commerciële zin hadden zij de kunstenaars tussen 1960 en 1965 nauwelijks enige steun te bieden.

## Musea

Evenals dat het geval was bij het galeriecircuit kwam de eerste belangstelling van het museumwezen uit het buitenland. Toch was het de Nederlandse museumconservator van Oostenrijkse komaf, Hans Jaffé, die de contacten met museumdirecteur Grochowiak uit Recklinghausen tot stand bracht. Uit deze kennismaking vloeide onder andere een uitnodiging voort om deel te nemen aan de tentoonstelling *Niederländische Kunst seit 1945*, georganiseerd door Peter Leo van het Landesmuseum in Münster. Tot de belangrijkste Duitse pleitbezorgers van de nieuwe tendensen behoorde verder Udo Kultermann van het Städtisches Museum Leverkusen/Schloss Morsbroich die in 1960 de tentoonstelling *Monochrome Malerei* organiseerde.[54] In dit verband moet zeker genoemd worden Paul Wember van het museum Haus Lange in Krefeld die als eerste solotentoonstellingen van Yves Klein en Arman inrichtte. Als gevolg van de contacten met Galerie Kasper in Lausanne deden de Nederlanders mee aan de expositie *Internationale Malerei 1960-1961* in Wolframs-Eschenbach en aan *Avantgarde '61* in het Städtisches Museum te Trier dat onder leiding stond van Curt Schweicher.[55] Voor de Nul-groep waren vooral de contacten met deze Duitse musea van belang. Zij reageerden in een vroeg stadium op de nieuwe ontwikkelingen en hebben deze op bewonderenswaardig consequente wijze proberen uit te dragen. Ze organiseerden diverse tentoonstellingen, publiceerden wetenschappelijke verhandelingen, onderhielden persoonlijke contacten met de kunstenaars en met kunstdeskundigen uit de rest van Europa. Hun inspanningen geven aan dat zij in selectieve zin nauwelijks onderdoen voor het galeriecircuit. Ook in informatieve zin hebben de Duitse musea een aanzienlijke invloed gehad. Deze promotionele steun gebruikte Peeters op zijn beurt om de Nul-kunst in Nederland in de belangstelling te brengen.[56]

De Nederlandse musea waren aan het eind van de jaren vijftig onvoldoende voorbereid op de nieuwe stromingen.[57] De museumdirecties van het Stedelijk Museum in Amsterdam, het Kröller-Müller in Otterlo, het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Gemeentemuseum in Den Haag richtten zich in hun expositieprogramma's voornamelijk op de pioniers van de moderne abstracte kunst uit de eerste helft van deze eeuw en schonken nauwelijks aandacht aan avant-gardekunst. Voor het overheidsbeleid gold in het algemeen als vuistregel dat een kunstwerk pas na vijfentwintig jaar op zijn waarde beoordeeld kon worden, een mening

De leden van de Nul-groep bij de opening van *avantgarde 61* in het Stedelijk Museum van Trier, 7 oktober 1961. V.l.n.r. Jan Henderikse, Jan Schoonhoven, Armando en Henk Peeters. (Foto Hermann Bartels, archief Henk Peeters)

die door menig museumdirecteur werd gedeeld.[58] In dit opzicht liep men ver achter bij de ontwikkelingen in het buitenland. Alleen Willem Sandberg en Hans Jaffé van het Stedelijk Museum in Amsterdam waren goed op de hoogte van de laatste ontwikkelingen aldaar en zagen onder andere door de successen van de Cobra-groep, het belang in van een internationale samenwerking.[59] Sandberg en zijn opvolger De Wilde lieten de Nul-groep in respectievelijk 1962 en 1965 een expositie inrichten. Deze welgezindheid betekende overigens niet dat Sandberg ook een aanhanger was van de Nul-kunst. Zijn voorkeur lag vooral bij de Cobra-beweging. De betekenis van het Stedelijk Museum voor de Nul-groep was voornamelijk van publicitaire aard. Het spraakmakende debuut in 1962 deed heel wat stof opwaaien. Sandberg werd door de Amsterdamse gemeenteraad ter verantwoording geroepen en vond in KVP-fractielid Geurt Brinkgreve zijn belangrijkste opponent. Door de bescherming van wethouder De Roos had dit echter geen ingrijpende consequenties.[60] Voor het overige heeft in Nederland alleen het Haags Gemeentemuseum nog een rol gespeeld. Conservator Wim Beeren organiseerde in 1964 de tentoonstelling Zero-o-Nul, een ontmoeting tussen de Nul-groep en de Duitsers Mack, Piene en Uecker.

Een mogelijke oorzaak voor het gebrek aan enthousiasme van de Nederlandse musea ligt volgens Peeters in het feit dat het Nul-concept was gericht tegen het schilderij als traditioneel kunstobject en tegen het museum als tentoonstellingsinstituut. Het museum was de plaats waar de bezittende klasse haar verworvenheden ten toon spreidde om daarmee haar superioriteit te bevestigen: het museum als kunsttempel.[61] Bovendien beschouwde men het museum als een instituut dat nauwelijks als representant van de moderne tijd was aan te merken. Het liep achter bij andere sectoren uit de samenleving. Historisch in dit verband is de uitspraak van Henk Peeters: 'De spoetnik en het hitwezen werden meer "spiegel van deze tijd" dan het museum van moderne kunst.' Ook Sandberg kreeg kritiek te verduren[62]: 'Zag Sandberg met zijn "open oog" ('46) de kunst als experimenteel laboratorium, in werkelijkheid ziet men Mondriaan bijbenen, wat in de architectuur allang werkelijkheid was.' De onbekendheid met de avant-gardekunst blijkt ook duidelijk uit een uitspraak van Jan Schoonhoven over Edy de Wilde, de toenmalige directeur van het Van Abbemuseum: 'De Wilde hoorde van Appollonio, directeur van de Biënnale in Venetië, dat er jongens in Nederland zo leuk bezig waren."Ja, oh ja, dat weet ik," zei hij.'[63] De Nederlandse musea zijn, met name wat de selectieve functie betreft, van secundair belang geweest. De aanzet tot de eerste expositie in het Stedelijk Museum kwam niet vanuit het museum zelf, maar werd geïnitieerd door architect Charles Karsten van de kunstenaarsvereniging Liga Nieuw Beelden.[64] De tweede expositie in 1965 en de Haagse tentoonstelling in 1964 sloten aan op een imposante reeks exposities in het buitenland. Bovendien waren het de Nul-kunstenaars zelf die de deelnemers selecteerden en de tentoonstelling inrichtten. Met betrekking tot de Nul-kunst bleef de bemoeienis van de Nederlandse musea in feite beperkt tot het beschikbaar stellen van de ruimte en het organisatiekader.[65] Van een geïntegreerd promotie- of presentatiebeleid zoals in het buitenland het geval was, was hier geen sprake. Ondanks deze passieve houding hebben de museale presentaties in informatief en legitimerend opzicht wel degelijk een functie gehad. De presentatie aan de pers en media van de eerste tentoonstelling in 1962 had een opmerkelijk effect. De aankondiging via de televisie leverde in twee weken tijd dertigduizend bezoekers op. Van de andere exposities zijn geen bezoekerscijfers beschikbaar, maar gezien de uitgebreide aandacht van de schrijvende pers mag ook hier het predikaat 'informatief' zonder voorbehoud worden toegekend. Wat zich hier manifesteerde was de veranderende rol van het museum dat zijn conserverende taak uitgebreid zag met een initië-

rende. Vanuit de galeriewereld kwamen regelmatig protesten tegen dit gewijzigde museumbeleid. Directies van Galerie Espace en Galerie d'Eendt in Amsterdam klaagden publiekelijk over de valse concurrentie van musea die met gemeenschapsgelden werk van levende kunstenaars exposeerden en de promotie bekostigden.[66] Dit geschil tekent niet alleen de gebrekkige samenwerking tussen musea en galerieën, maar illustreert vooral de fundamentele herziening van de bemiddelende functie van het museum in deze periode.

Informatieve en legitimerende functies gaan veelal samen. Dit geldt zeker ook voor de betekenis van de grote musea in ons land op grond van de positie die ze innemen.[67] De Nul-kunstenaars zagen met hun museale presentaties in eigen land hun kunstconcept, in principe, gelegitimeerd. In feite is het legitimeringsvraagstuk op twee manieren te benaderen, die bij de Nul-groep op wonderlijke wijze in elkaar overvloeien. De instellingen legitimeren nieuwe kunstvormen door ze in hun expositieprogramma op te nemen en de kunstenaars erkennen de legitimerende functie door zich een plaats binnen de instellingen te verwerven. In theorie stelde de Nul-kunstenaar zich te weer tegen het museum als kunsttempel en tegen galerieën die zich aan kunst verrijken. In de praktijk aanvaardden ze echter menig aanbod om in musea en galerieën te exposeren. De Nul-beweging heeft heel bewust gebruik gemaakt van de legitimerende kracht van bestaande en opkomende musea en galerieën in binnen- en buitenland. De wens om de nieuwe ideeën uit te dragen was kennelijk sterker dan de bereidheid ze ook principieel ten uitvoer te brengen. Deze anti-museumhouding laat zich derhalve ook interpreteren als een aspect van distinctiedrang. De paradox tussen aversie tegen kunstinstellingen enerzijds en acceptatie ervan als het op de presentatie van het eigen werk aankomt anderzijds, illustreert andermaal de escalatie van de eeuwenoude problematiek rond de autonome kunst en haar plaats in de samenleving. Hiermee is weer een argument vergaard voor de these dat de Nul-beweging op verandering gerichte standpunten inneemt zonder daarmee de fundamentele realisatie ervan te beogen. Met deze stellingname bleef zij zich bewegen binnen het grensgebied van de bestaande opvattingen over het autonome kunstenaarschap. Voor distributie in commerciële zin is het Nederlandse museum- en galeriewezen gedurende de gehele bestaansperiode 1960-1965 van geen betekenis geweest. De musea kochten zelf niet. Alleen het Van Abbemuseum en het Stedelijk Museum in Amsterdam verwierven in 1962 en 1963 een enkel werk van Schoonhoven. Opmerkelijk is dat er

wel in een vroeg stadium werk van buitenlandse geestverwanten werd gekocht. De uitzonderingspositie van Schoonhoven werd naderhand bevestigd door zijn deelname aan internationale kunstmanifestaties als de Vierde Biënnale van San Marino in 1963, de Biënnale van São Paulo in 1967 en de Documenta in Kassel in 1968.

## De kunstwerken en het publiek

De Nul-kunstenaars legden de essentie van hun werk in de handen van de beschouwer. Hun taak was het een deel van de werkelijkheid neer te zetten voor degene die bereid was ernaar te kijken, zonder daarmee iets uitdrukkelijks te willen meedelen. Met dit standpunt wilde de Nul-kunstenaar de traditionele verhouding tussen de geniale kunstenaar en het onkundige publiek wijzigen. De positie van de kijker zou daarmee versterkt worden.[68]
De rasterobjecten van Schoonhoven veranderden met het wijzigen van de lichtinval. In de 'taktilistische' objecten van Peeters ging het om het prikkelen van de tastzin. Behalve door de nadruk te leggen op de zintuiglijke waarneming, zocht de Nul-kunstenaar naar andere middelen om het publiek te bereiken. Hij vond die in de toepassing van artikelen uit de massa-industrie. Had de kunstenaar zich sinds de romantiek verzet tegen de vulgariteit van de publieke smaak, de Nul-kunstenaars accepteerden hem. Deze ogenschijnlijk democratische houding was in wezen minder doeltreffend dan verondersteld werd. Met het terugdringen van de persoon van de kunstenaar ten gunste van de beschouwer door middel van het isoleren van zintuiglijk waarneembare fenomenen of het aanbieden van ready-mades ging men voorbij aan het gebrekkige vermogen van het publiek om een object vanuit een zuiver artistiek of esthetisch perspectief te beschouwen.[69]

Om voorwerpen als kunst te kunnen herkennen is het noodzakelijk op de hoogte te zijn van de criteria die artistieke objecten van de overige werkelijkheid onderscheiden. De romantische mythe dat deze criteria intuïtief begrepen kunnen worden, bestaat nog steeds. In werkelijkheid is een grondige training nodig om kunstwerken in overeenstemming met de geldende norm te kunnen 'verstaan'. In de westerse cultuur omvat deze norm het uitsluiten van andere activiteiten en andere perspectieven dan esthetische en artistieke. Bij een houding waarin kunstvoorwerpen niet of nauwelijks op hun esthetisch artistieke aspecten worden beschouwd, komen andere facetten aan het licht, zoals het bijvoorbeeld

morele of religieuze gehalte, de werkelijkheidsgetrouwheid of het functionele vermogen van het werk. Hieruit vloeit voort dat kunstwerken met een sterke nadruk op vormelementen, met een hoge esthetisch artistieke lading en dus met weinig duidelijke verbindingen met de niet-artistieke werkelijkheid, moeilijk als kunst verstaan kunnen worden. Door zijn speciale gevoeligheid, zijn opleiding en ervaring beschikt de kunstenaar over een bijzonder ontwikkeld esthetisch artistiek vermogen. Bij de Nul-kunstenaar gaat dat zover dat hij de totale werkelijkheid vanuit een esthetisch perspectief kan waarnemen.

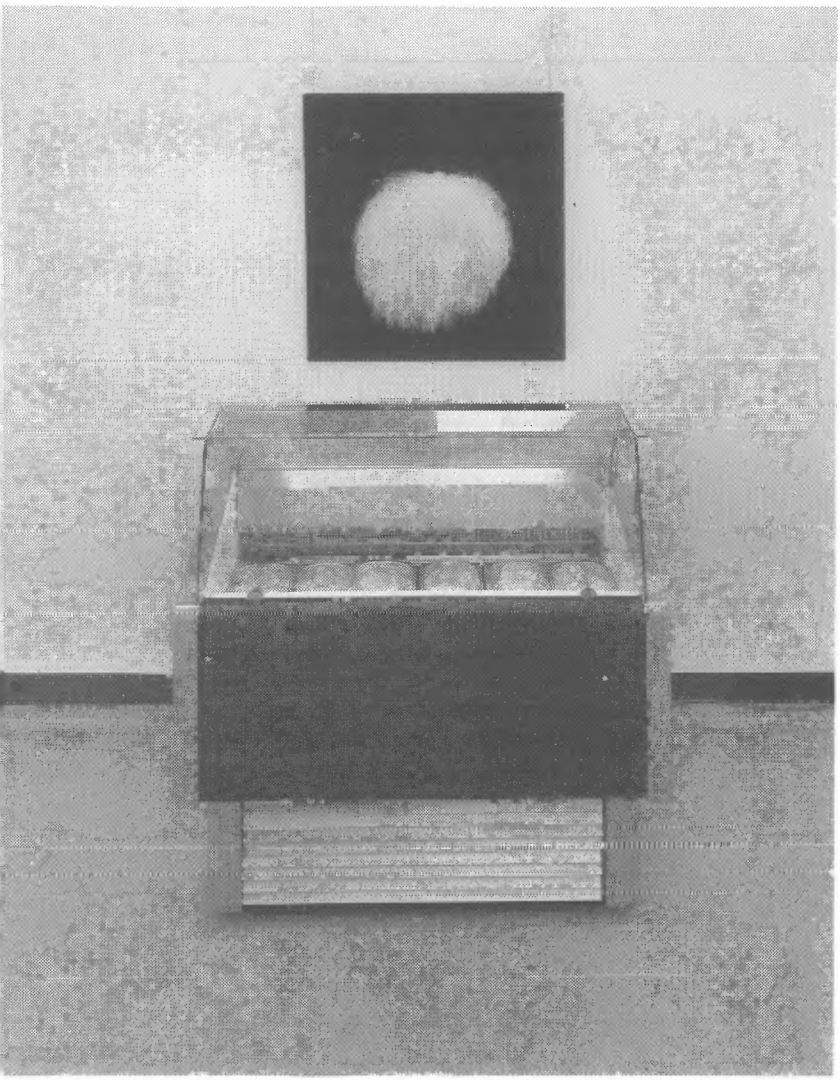
De relatie tussen de Nul-kunstenaar en het publiek wordt duidelijk in een citaat van Cor Blok uit 1965: 'Uit het weinige dat de kunstenaar hem voorzet moet de beschouwer zelf het werk scheppen in zijn eigen geest en daarom moet zijn kijken even intens zijn als dat van de kunstenaar; hij moet in staat zijn tot een optische hygiëne die op het moment van kijken alle andere dingen buitensluit.'[70] In dit citaat worden drie wezenlijke facetten van de Nul-kunst geïllustreerd. Met 'het weinige' bedoelt Blok dat de kunstwerken een hoge dosis aan esthetische informatie bevatten. De meeste objecten zijn sober van aard en uit weinig of nauwelijks herkenbare attributen opgebouwd. Daar waar dat wel het geval is, bijvoorbeeld bij de objecten samengesteld uit rijen bouten, lege ampullen, smeltende sneeuwballen of sigarettenverpakkingen, wordt er door het serieel gebruik een esthetisch artistieke dimensie aan toegevoegd. Hetzelfde geldt voor de kant en klare produkten als de *ready-mades*. Door voorwerpen uit de alledaagse werkelijkheid te halen en te ontdoen van hun feitelijke functie, krijgen ze een esthetisch artistieke lading en worden daardoor juist moeilijker toegankelijk. De opzet om door de toepassing van massaprodukten, kunst toegankelijker te maken heeft in de praktijk een averechtse uitwerking op het publiek. Door zich in hun belevingswereld te richten op de allernieuwste produkten van de consumptiemaatschappij en vanuit de overtuiging dat die beleving moest worden overgebracht op dat deel van de bevolking dat tot dan toe verstoken was gebleven van die verworvenheden, proberen de Nul-kunstenaars hun activiteiten te legitimeren. Vijfentwintig jaar na dato mogen we concluderen dat deze specifieke rol niet exclusief voor hen was weggelegd. Het publiek bleek nauwelijks in de Nul-kunst geïnteresseerd, maar stond terzelfder tijd wel open voor ontwikkelingen die uitgingen van de produktiesector zélf. Als 'vorm' en 'functie' tot een eenheid worden samengevoegd, blijkt het grote publiek wél te worden bereikt. Meubelontwerpers en modefabrikanten slaagden er wel in om op de behoeften van de consu-

ment in te spelen. Reclameadviseurs, 'smaakmakers', en 'trend-setters' verwierven in relatief korte tijd de positie die de Nul-groep zichzelf in de rol van initiator had toegedacht.

*De presentaties*

Dat de Nul-kunstenaars niet gehinderd werden door controverses tussen theorie en praktijk blijkt uit de gevarieerde wijze waarop ze hun werk naar buiten brachten. In Düsseldorf en Arnhem werd de opening verlevendigd met het oplaten van een grote plastic ballon, omringd door talloze zeepbellen. Luide, op de industriële maatschappij gebaseerde elektronische avant-gardemuziek van Stockhausen en Pellicioni, schalde door de straten. In Arnhem werd op rustige dagen ook nog een bandje afgedraaid met de straatgeluiden van een zaterdagmiddag. Meisjes met zwarte hoeden en kleding waarop op borsthoogte de symbolen van Zero-Nul waren aangebracht, completeerden de manifestatie. Op de Duitse uitnodigingen stond: 'Geheim, bitte kommen Sie persönlich.' Er kwam een duizendkoppig publiek op de opening af, dat door een gat in het dichtgespijkerde galerievenster een blik op de Zero-kunst mocht werpen. Bij Galerie A kon het publiek voor een paar gulden een abstracte tekening maken met behulp van de tekenmachine van Tinguely. Bovendien kon men als openingsaanbieding tegen spotprijzen een zeefdruk van Peeters of van de reeds bekende Fontana kopen. Onderwijl werden à raison van tien gulden per stuk catalogi verkocht, waarbij onder andere een bloemzaadje werd geleverd. In 1962 baarden de blikjes met poep van Manzoni en zijn poging de langste lijn van de wereld te trekken, groot opzien in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Ook de aard van de kunstobjecten met licht- en geluidsreflexies van Megert en Piene en de aangekondigde – maar niet uitgevoerde – dampexperimenten zorgden voor de nodige publiciteit. Meestal werden de tentoonstellingen ingeleid door sprekers uit het internationale kunstcircuit.

Om hun kunst voor iedereen toegankelijk te maken kozen de Nul-kunstenaars onder meer voor alternatieve locaties. De presentaties aan de buitenzijde van het Stedelijk Museum en bij Galerie A te Arnhem sloten nog het best aan bij de principiële achtergronden van de Nul-kunst. Een deel van de vertoning speelde zich op straat af waardoor letterlijk een heterogeen publiek werd bereikt. Het drempelloos bereikbaar maken van kunst gaf echter nog geen garantie voor een gelijkmatige receptie van die kunst bij alle lagen van de bevolking. Behalve het ontbreken van een esthetische dispositie en artistieke eruditie werd een derde, voor kunstreceptie bepalend element, geweld aangedaan. De bewuste keuze voor



Henk Peeters *ijs-ijskast-ijsbeer, 1960/1961*
(Collectie Museum Boymans - van Beuningen, Rotterdam, c/o Beeldrecht Amsterdam)

een niet museale locatie is in tegenspraak met de noodzaak om kunstbeschouwing te isoleren van andere activiteiten teneinde een optimale receptie te bewerkstelligen. Ook in dit opzicht liepen de theoretische uitgangspunten en de praktische uitwerking daarvan ver uiteen.
Over de samenstelling van het publiek kunnen we overigens weinig met zekerheid zeggen. Het aantal museumbezoekers groeide vanaf 1950 gestaag, maar werd voornamelijk gerekruteerd uit 'een maatschappelijk bevoorrechte elite'.[71] Het relatief onbekende verschijnsel dat de galerie anno 1960 toch was, maakt aannemelijk dat de bezoekers vooral afkomstig waren uit de kringen van kunstenaars en kunstdeskundigen. Het grote publiek werd nauwelijks bereikt. Meestal gebeurde dat via de media of een toevallige confrontatie. Van het idealistische uitgangspunt van 'Nul-kunst als levenseis' is nooit sprake geweest. Met deze constatering verwijzen we dit ideaal terug naar de tijd waaruit het voortkwam en waarin kunst was weggelegd voor een kleine groep belangstellenden waartoe we ook de verzamelaars rekenen.

*De verzamelaars*
Werk van de Nul-kunstenaars maakt tegenwoordig deel uit van de collecties van praktisch alle grote Nederlandse musea en de Rijksdienst Beeldende Kunst. Het verzamelgedrag vertoont een opvallend patroon. Bijna alle aankopen vonden plaats na 1965. In de jaren daarna neemt de belangstelling voor de Nul-groep langzaam toe, maar richt zich dan vooral op het werk van Schoonhoven. Als in de jaren zeventig de collecties van de internationale avant-garde compleet zijn, ontbreken veelal de andere drie Nul-kunstenaars. Om die reden zijn tot op de dag van vandaag de Nederlandse musea blij met schenkingen van vooral vroeg werk van Nul-kunstenaars. In de bloeitijd van de Nul-kunst werd er in de regel geen werk aangekocht dat jonger was dan vijfentwintig jaar. De objecten die tegenwoordig via de Rijksdienst worden aangekocht mogen in de regel niet ouder zijn dan tien jaar. Door deze wijziging in de verwervingscriteria zijn de musea voor het completeren van hun Nul-kunstcollecties, vooral aangewezen op bruiklenen en schenkingen uit particuliere verzamelingen. Wanneer het gaat om recenter werk treden Galerie M uit Bochum, die Schoonhoven in de jaren zeventig opdrachten voor tekeningen verstrekte en daarmee een verzameling aanlegde, en Galerie Orez veelal als bemiddelaar op. Werk van de Nul-groep komt eveneens voor in de verzamelingen van het Academisch Medisch Centrum in Amsterdam, de Stichting Peter Stuyvesant en in de particuliere verzamelingen van Becht, Cleveringa, Visser, Tromp Meesters, Wilden-

berg, Juffermans en Sanders. Ook hier gaat het in hoofdzaak om werk van Schoonhoven. Opmerkelijk is de belangstelling voor de buitenlanders van verzamelaar Martin Visser die, geadviseerd door Alfred Schmela, kunsthistoricus Konrad Fischer en museumdirecteur Jean Leering, al in 1959 Manzoni aankocht, zich vervolgens op de Nouveaux Réalistes richtte en zich daarna op Zero concentreerde.
Tot de vroege kopers behoren ook een aantal buitenlandse particuliere verzamelaars, ook hier geniet Schoonhoven de voorkeur. De oorzaak hiervan is de inspanning van zijn Duitse galeriehouder Von Besswordt-Walrabe uit Bochum. Werk van Schoonhoven treffen we ook aan in de collecties van onder anderen Hund uit Frankfurt am Main, Liechti-Lienhard uit Grenchen, Etzold, ondergebracht in het Abteimuseum in Mönchen-Gladbach, Dudé uit Basel, Lenz uit München en in de verzameling van Koch in het Kunstmuseum Düsseldorf.[72]

*Bedrijven en sponsors*
Aan het eind van de jaren vijftig was de belangstelling van het bedrijfsleven voor beeldende kunst marginaal. De koele, rationele efficiency van de zakenwereld spoorde niet met de romantische en emotionele vrijheden van de kunsten. De Nul-groepleden dachten daar anders over. De weggevallen schroom voor de massaprodukten van de consumptie-industrie werd direct zichtbaar in de assemblages van Henderikse waarin onder andere verpakkingsmateriaal van levensmiddelen en gebruiksgoederen, inclusief merktekens, voordeelaanprijzingen en kwaliteitsaanduidingen de bestanddelen vormden.[73] In de poëzie van Armando treffen we flarden aan van reclameteksten voor landbouwmachines. Deze taboedoorbrekende gedachten lagen ook ten grondslag aan een aantal objecten voor de eerste Nul-tentoonstelling in het Stedelijk. Henk Peeters plaatste er een Vita-diepvries, Armando liet Goodyear een hoeveelheid banden sponsoren en Henderikse plaatste een muur van kratten met 2400 bedopte bierflessen. De bedrijven hadden het materiaal gratis beschikbaar gesteld en werden als sponsor in de catalogus genoemd. De critici lieten zich laatdunkend uit over deze wat zij noemden 'niet artistieke daad'. Vanuit een heel andere visie kreeg Sandberg kritiek van Henderikse. Hij voelde zich in zijn artistieke vrijheid belemmerd door de verplichting om in plaats van de gewenste Heineken-, de emballage van Amstel te gebruiken, waarmee het Stedelijk contractueel verbonden was. Ook bij de tentoonstelling in Den Haag in 1964 werden objecten gebruikt die afkomstig waren uit de industrie. De verffabriek Histor in Alphen aan den Rijn leverde stapels golfkarton voor Schoonhoven,

bracht Peeters ertoe om formaties van honderden verfblikken te exposeren en de grote bakken met zwarte verf inspireerden Armando tot het project *zwart water*. In 1961 onderhandelde Peeters met Shell over sponsoring van Yves Kleins vuurfonteinen voor de eerste tentoonstelling in het Stedelijk. Het geplande licht- en geluidsproject in het Van Abbemuseum in 1966, waarin Philips ter gelegenheid van zijn vijfenzeventigjarig bestaan met de laatste technische vindingen zou participeren, vond uiteindelijk geen doorgang.
De directeuren van Galerie Orez, Leo Verboon en Albert Vogel werden door initiatiefnemer Exploitatiemaatschappij Scheveningen (EMS) benaderd om een gigantisch opgezet Zero-spektakel op en rond de pier van Scheveningen in 1966 te organiseren. Door als sponsor op te treden konden veertig bedrijven hun produkten onder de aandacht van een miljoenenpubliek brengen. Rookplastieken, geluidsinstallaties, vuurwerk, spiegelconstructies, waterspelen, lichtreflecties en tal van andere spectaculaire programmaonderdelen zouden borg staan voor een optimale aandacht van media en publiek. Hoewel de financiering praktisch rond was, vond de manifestatie geen doorgang omdat de werken niet verzekerd konden worden en er ernstige twijfel bestond of de kunstwerken wel tegen de weersomstandigheden bestand zouden zijn. Bovendien waren de meeste deelnemende groeperingen toen al uiteengevallen en de individuele motivatie was daardoor sterk afgenomen.[74] Het idee van kunstsponsoring, dat voor die tijd heel bijzonder was, geeft opnieuw aan dat de Nul-groep bestaande structuren wilde doorbreken en, onafhankelijk van de overheid, naar nieuwe wegen zocht om als kunstenaar te kunnen functioneren.

Sponsoring in ruil voor publiciteit was overigens van een geheel andere orde dan het beschikbaar stellen van winkel- en bedrijfsruimte als tentoonstellingszaal. In 1959 exposeert de Informele Groep bij Modern Wonen in Rotterdam en in 1962 toont Schoonhoven zijn reliëfs in de expositiezaal van Weverij De Ploeg N.V., een arbeidsgemeenschap op ideële basis te Bergeijk. Al eerder bleek de samenwerking in 1963 met de Arti Styl-interieurs in Arnhem. De bemiddeling door het bedrijfsleven sluit in deze gevallen aan bij de eigen ideeën van de Nul-kunstenaars over cultuurspreiding en marktverruiming. Overigens heeft geen van hen tijdens de Nul-periode opdrachten voor het bedrijfsleven uitgevoerd, hetgeen andermaal de hang naar autonomie illustreert.
Kunstcritici

'Maar de eerste critici, die deze nieuwe Nederlandse tendensen signaleerden en hun importantie herkenden, waren geen landgenoten: dichter-criticus Jean-Jacques Levèque en vooral de Catalaan Juan-Eduardo Cirlot maakten zich tot de woordvoerders van de Hollandse avant-garde, evenals de Belgische dichter Gust Gils en de Zwitser Georges Peillex,'[75] aldus Armando en Henk Peeters in de *Kroniek van kunst en kultuur* in 1961. Daarmee gaven zij ondubbelzinnig aan dat de Nederlandse kunstcritici nauwelijks op de hoogte waren van het bestaan van de vaderlandse avant-garde. Op het moment dat Giorgio Kaisserlian en Umbro Apollonio in Italië, Pierre Restàny in Frankrijk, Tapié en Cirlot in Spanje, Grohmann, Simmat en Dörfles in West-Duitsland, K.G. Hultèn in Zweden en tal van andere buitenlandse critici zich opwierpen als vertegenwoordigers van de avant-garde, hielden de Nederlandse critici zich nog bezig met wat Cobra had losgewoeld. De naamsvermeldingen in de bibliografie van Herman de Vries, bijgewerkt tot april 1964, bevestigden het beeld van Nederland als een enclave van onwetendheid, waar de moderne kunst nog een omstreden zaak was. Daardoor kregen ook journalisten-critici de mogelijkheid hun gramschap over de abstracte kunst over de lezers uit te storten. In 1957 publiceerde J.M. Prange, kunstrecensent van *Het Parool* een felle aanklacht tegen abstract werkende kunstenaars en hun produkten in zijn boek *De God Hai-Hai en rabarber, met het kapmes door de jungle der Moderne Kunst.* In dit meesterwerk vol onbegrip wordt onder andere Picasso met de grond gelijk gemaakt: 'Het beste voorbeeld van een geheel van bedrog en onnozelheid, geldelijke belangen en naïviteit, van warhoofderij en koelbloedige berekening, van snobisme en smaakmisleiding: een opgeblazen kikker, een aller-kolossaalst opgeblazen Gargantua van een kikker, aan welks zelfkant duizenden en duizenden sous-Picasso's en kunstluizen zich vasthaken, omgeven door scharen gelovigen, die de tover-formules devoot naprevelen.'[76] Gezaghebbende critici als Doelman van de *NRC* en H. Redeker van het *Algemeen Dagblad* stonden wél open voor de abstracte stromingen in de kunst, maar beperkten zich in de beschouwingen over de Informelen tot het aangeven van verbanden met de schilders van voor de oorlog. Daarmee conformeerden ze zich aan de visie van de museumdirecties.[77] Behoudens een enkele uitzondering werd het werk van de Nul-groep in zijn ontstaansperiode nauwelijks op zijn inhoudelijke waarde beoordeeld. Dit blijkt vooral uit de reacties op de manifesten. Vrijwel alle critici lieten zich in negatieve en zelfs laatdunkende bewoordingen uit over de provocerende lay-out en de prikkelende teksten die herinnerden aan de Duitse bezetting en geen enkel

respect toonden voor medemens en vakgenoot. De artikelen waren veelal fel en emotioneel. Onbetwiste leider in de afbraakkritiek was de recensent van *Het Vrije Volk*, Adri Laan. Maar ook R.E. Penning (*Het Vaderland*), Marius van Beek (*De Tijd*), Dolf Welling (*Rotterdams Nieuwsblad*) en de eerder genoemde Prange lieten zich niet onbetuigd. Meerdere malen worden de pamfletten in verband gebracht met Hitlerproza of worden de schilderijen toegeschreven aan gevaarlijke bolsjewisten. Charles Wentinck (*Elsevier*) meldde zelfs dat de Informelen veelal in 'voormalig fascistische landen' exposeren.
Vooral Armando en Peeters moesten het ontgelden. Zij waren de voornaamste woordvoerders van de groep en werden bestempeld als de auteurs van 'onzinnige, moedwillige, sadistische geschriften'.[78] Menig scribent waarschuwde tegen de slechte invloed van deze kunstenaars op jongeren. De aanklachten klonken zover door dat de baan van Henk Peeters als docent aan de Arnhemse Akademie in gevaar kwam. Met de steun van collega-kunstenaars en andere intellectuelen, maar vooral door tussenkomst van Sandberg, werd zijn positie veilig gesteld.[79]
Sandberg had heel eigen opvattingen over de taak van de kunstkritiek. Volgens hem bestonden er op het gebied van kunstuitingen geen experts en kon niemand zich laten voorstaan op enige autoriteit. De kunstcriticus vervulde een brugfunctie; hij fungeerde als informant die de opvoedende waarde van kunst, als symbool van de nieuwe tijd moest overdragen.[80]

Het merendeel van de critici aan het eind van de jaren vijftig was van mening dat ze zich wel degelijk een oordeel konden vormen over wat wel en wat niet tot kunst moest worden gerekend. Adri Laan meende dat de hoogste vorm van communicatie te vinden was in kunstuitingen waarbij we een 'solidariteitsoverdracht' beleven die uitstijgt boven groepsbelangen.[81] Hij rekende het werk van de Informelen of van de Nul-groep die bewust de burger, de collegae en het kunstcircuit wilden irriteren niet tot dergelijke kunstuitingen. Een waarschuwing achtte hij meer op zijn plaats: 'Sommige gedragingen van kunstenaars rond deze groep zijn nihilistisch en volstrekt onverdraagzaam. Ze vormen een teken aan de wand, een Nul-teken. Wanneer de leiders van onze maatschappijen – en dat zijn niet de filosofen en kunstenaars – niet zorgen voor de kleine kans, dat zich via de creatieve mens een nieuw zuiverder normbesef ontwikkelt, kon wel eens blijken, dat al ons streven naar sociale verheffing een enorme slag in de lucht is geweest met een onzalige nasleep.'[82] Kritieken met een dergelijke moraliserende strekking onderscheiden zich van de commentaren waarin de taak van de

criticus wordt opgevat als die van een conférencier of scherprechter. Zonder dat er inhoudelijk op het werk wordt ingegaan, noteren we een imposante reeks parodieën, insinuaties, vooroordelen en beledigingen.[83] Voor zover de kritieken meer omvatten dan venijnige ironie, richtten de argumenten zich met name op het ontbreken van een revolutionaire dimensie in de Nul-kunst. De nieuwe conceptie was te pretentieus – *Schon Dada gewesen!* – en het werk diende niet als kunst te worden aangemerkt.[84] De betekenis van de Nul-kunst werd vaak afgedaan met de opmerking dat ontwerpers uit de sfeer van de toegepaste kunst en het reclamewezen al veel verder waren dan de Nul-kunstenaars. Men interpreteerde de Nul-kunst als decoratieve kunstnijverheid waar een binnenhuisarchitect of typograaf wel iets aan zou kunnen hebben, maar die zeker niet in een museum thuishoorde.

In *Vrij Nederland* commentarieerde de criticus en schilder George Lampe vanuit een geheel andere invalshoek. Hij benadrukte het autonome karakter van kunstwerken. Het idee erachter was van ondergeschikt belang. Het schilderij kende eigen wetmatigheden die de schilder op geheel eigen wijze hanteerde. Lampe erkent daarmee de persoonlijke toets als wezenskenmerk van een kunstwerk maar in het Informele werk en de eerste Nul-kunst mist hij de hand van de maker.[85] Zocht Doelman naar de 'existentiële schreeuw van het individu' en miste Lampe een persoonlijke interpretatie, voor Lambert Tegenbosch van *de Volkskrant* telde alleen zijn eigen, puur individuele, beleving. Hij verwierp elke verwijzing naar kunsthistorische tradities of andere theoretische interpretaties. De criticus behoorde zonder voorbehoud zijn persoonlijke mening te geven. Door van zijn ontroering blijk te geven kon de criticus op directe wijze in communicatie treden met het publiek. Het kunstwerk werd als het ware pas met het commentaar van de criticus voltooid.[86] In scherp contrast met Tegenbosch staat de benadering van Armando in de *Haagse Post*. Onder zijn redactionele leiding kenmerken de artikelen zich door een koele zakelijke benadering, waarbij de mening en zelfs de identiteit van de criticus ondergeschikt werd gemaakt aan een zo objectief mogelijke berichtgeving. Geheel in de geest van de Nul-groep werden de onderwerpen op hun actualiteitswaarde geselecteerd en werden de kritieken niet gesigneerd. Met deze uit Amerika overgewaaide journalistieke benadering luidde de *Haagse Post* een nieuw tijdperk van berichtgeving in. Het vermengen van onbelangrijke details en situatieschetsen met informatieve feitelijkheden, het gebruik van citaten en pakkende illustraties, zijn typerend voor deze nieuwe journalistieke aanpak.

De kunstbeschouwing rond 1960 blijkt slechts het geaccepteerde segment van de moderne kunst als onderwerp te hebben. Inhoudelijk commentaar refereert veelal aan reeds bestaande uitgangspunten en principes van stromingen uit de eerste helft van deze eeuw. De avant-gardebewegingen in eigen land en daarbuiten liggen niet binnen de interessesfeer van de meeste critici. Het geheel versterkt de propositie dat de critici behoren tot het behoudende deel van de bevolking dat zich veilig waant in een klimaat van rust en orde en zich verzet tegen al te geestdriftige vernieuwers. Deze gedachte wordt bevestigd wanneer we de reacties op de Nul-kunst aan het eind van hun bestaansperiode vergelijkenderwijs interpreteren. De recensies naar aanleiding van de expositie in het Haagse Gemeentemuseum (1964) en de tweede Nul-tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam (1965) geven een duidelijk beeld van de veranderde houding ten aanzien van de nieuwe tijd en zijn kunstenaars. Weegt het aantal negatieve en gematigd positieve commentaren in 1964 nog tegen elkaar op, in 1965 lijkt de Nul-kunst definitief te zijn doorgebroken. Zelfs de negatieve kritieken zijn dan van hun scherpe kanten ontdaan en richten zich voornamelijk op inhoudelijke zaken. Doelman, Redeker, Penning, Lampe en Van Beek houden nog steeds hun twijfels, maar oordelen genuanceerder dan enige jaren daarvoor. Kritieken met een moraliserende ondertoon komen dan niet meer voor. Daarentegen doet een regiment van jonge kunstcritici een gefundeerd en positief verslag van hun kennismaking met de Nul-kunst. Meerdere malen wordt daarbij vermeld dat het werk ernstiger is geworden en dat de lawaaierige, humoreske en provocerende sfeer van 1962 achterwege is gebleven. *Het Vrije Volk* dat in de persoon van Adri Laan de grootste opponent van de Nul-groep was gebleken, neemt nu een tegenovergesteld standpunt in. Hans van Straten prijst de Nul-groepleden en spreekt zelfs van een wereldrevolutie, ingegeven door het brede veld van internationale artiesten die aan de expositie meewerkten. Aan het eind van het artikel zegt hij over Peeters, Armando en Schoonhoven: 'In dit drietal is de Nul-groep al aardig op weg klassiek te worden.'[87]

Naast de groep die in de loop der tijd meegroeit met de veranderingen, dient zich rond 1965 een nieuwe generatie critici en journalisten aan wier opvattingen aansluiten bij de gedachten van de Nul-kunstenaars. Cees Nooteboom, K. Schippers, Frank Gribling, Lambert Tegenbosch en Ton Frenken (*Eindhovens Dagblad*) zijn in hun beschrijvingen weliswaar minder uitbundig dan Van Straten, maar ze behoren niettemin tot de

Nul-welgezinden. Tegelijk neemt de belangstelling bij recensenten met een functie in de museumwereld, zoals Cor Blok, en bij de weekbladpers toe. *Haagse Post*, *Vrij Nederland* en *De Groene Amsterdammer* staan open voor nieuwe ideeën en vormen al doende de spreekbuis van een krachtige jonge generatie wier invloed geleidelijk toeneemt. Wat zich aftekent zijn de eerste verschijnselen van een geheel nieuwe vorm van kunstkritiek, die nauw verbonden is met de ontwikkelingen in het galeriewezen. In feite wijzigt de Nederlandse situatie zich naar het voorbeeld van het buitenland waar de taakopvatting en de invloed van critici aanzienlijk uitgebreider is. Critici als Mešctrovic (Zagreb), Apollonio, Tapié, Restàny en Cirlot kunnen we beschouwen als de voorlopers van de moderne kunst-scouts van de laatste twee decennia.

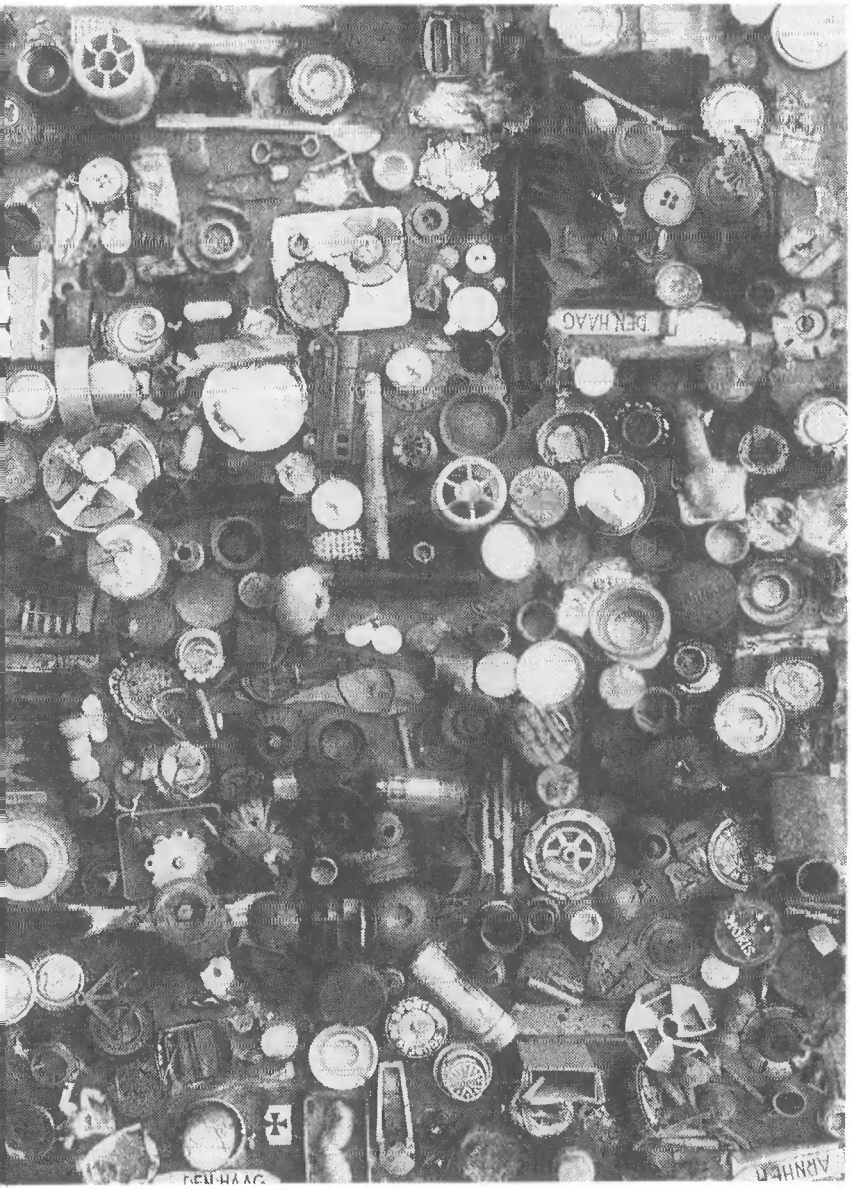
*Publikaties van en over Nul*

Bij gebrek aan goed ingevoerde critici schreven de Nul-kunstenaars aanvankelijk zelf tal van recensies en artikelen. Veelal voor elkaar, soms ook over hun eigen tentoonstellingen en vaak onder pseudoniem. Hun journalistieke belangstelling blijkt eveneens uit de wijze waarop het publiek benaderd werd. De provocerende manifesten trokken in eerste instantie vooral de aandacht van het officiële kunstcircuit. Dit geldt in mindere mate voor de andere publikaties. Deze omvatten brochures, catalogi en informatiebulletins die de tentoonstellingen begeleidden. Ook gaf de groep in 1961 een eigen tijdschrift – *Nul = 0* – uit dat onder redactionele leiding stond van Armando, Henk Peeters en Herman de Vries. Om het afzetgebied te vergroten werden de teksten in de oorspronkelijke taal gepubliceerd met uitzondering van het Nederlands dat in het Frans, Engels of Duits werd vertaald. Een tweede nummer van Nul = 0 volgde in 1963. Armando had de redactie toen verlaten, Herman de Vries zou het blad daarna onder de naam *Revue Intégration* voortzetten.

De behoefte om de ideeën via een eigen literair orgaan uit te dragen, kreeg vorm in het plan om zes reuzenpockets uit te geven onder de naam *De Nieuwe Stijl*.[88] Daarin werkte de Nul-groep samen met de voormalige redactie van het aanverwante Vlaams-Nederlandse literaire tijdschrift *Gard-Sivik*. De contacten van de kunstenaars met de schrijverswereld kwamen via Armando tot stand. Als dichter was hij een belangrijk initiator van de 'nieuwe poëzie' die als opvolgster van de dichtkunst van de Vijftigers geldt. Armando debuteerde in 1954 in het literaire tijdschrift *Podium* en trad vier jaar later toe tot de redactie van *Gard-Sivik*. *Podium* was de spreekbuis voor de Vijftigers, *Gard-Sivik* werd de spreekbuis

voor de 'nieuwe poëzie'.[89] Inhoudelijk gezien voltrekt de geschiedenis van de 'nieuwe poëzie' zich op dezelfde wijze als de ontwikkeling van de Informele kunst naar Nul-kunst en Nieuw Realisme. De vormloze gedichten bevatten aanvankelijk thema's als agressie en oorlog en benadrukken, evenals dat bij de materieschilders veelal het geval is, een verbondenheid met de aarde en de natuur. Na 1958 treedt een kentering op. De individuele emoties, het persoonlijke handschrift en de teneur van dreiging en ondergang nemen af ten gunste van een zo objectief mogelijk registreren van de dagelijkse werkelijkheid. De Nul-kunstenaars en dichters behoren tot dezelfde 'bloedgroep'. Zoals de beeldende kunstenaars delen uit de werkelijkheid tot kunst benoemen, zo noteren de dichters flarden tekst van een toevallige ontmoeting, een reclameaanduiding of een sportcommentaar. Ook de zich tekstschrijvers noemende dichters van de *Barbarber*-groep produceerden vanuit eenzelfde uitgangspunt: het doorbreken van de grenzen van het literaire. K. Schippers, G. Brands en J. Bernlef waren de pseudoniemen van drie redacteuren die tussen 1958 en 1971 een 'tijdschrift voor teksten' uitgaven onder de naam *Barbarber*.[90] Ditmaal verliepen de contacten via Armando en de *Haagse Post* waar hij K. Schippers leerde kennen. De belangstelling van de *Barbarber*-groep voor de Nul-kunstenaars ontstaat pas rond 1965. Armando en Peeters hebben dan, als vervolg op het in 1964 ter ziele gegane *Gard-Sivik* samen met de schrijvers Vaandrager, Sleutelaar en Verhagen *De Nieuwe Stijl* opgericht. De redactionele formule omvatte de visies van *Nul = o* dat de nieuwe concepten in de beeldende kunst wilde uitdragen en die van *Gard-Sivik* dat hetzelfde beoogde voor de Nieuwe Poëzie.[91] Bij gebrek aan verkoopresultaten besloot De Bezige Bij de uitgave na twee edities te staken. Ondanks de geringe weerklank bij het publiek, wordt dit blad beschouwd als het opzienbarendste resultaat van de Nieuwe Poëzie uit de eerste helft van de jaren zestig.[92]

Buiten de publikaties in eigen beheer, maakte de groep gretig gebruik van de plaatselijke en landelijke pers. Het nauwkeurig bijgehouden knipselarchief van Henk Peeters toont aan dat de activiteiten van de groep door de media op de voet werden gevolgd. De landelijke dagbladen schonken tussen 1961 en 1965 ruime aandacht aan de tentoonstellingen. Praktisch elk blad verzorgde een verslag of commentaar. Datzelfde gold voor de regionale bladen, vooral wanneer de Nul-groep in de desbetreffende regio exposeerde. De opiniebladen als *Elsevier, Vrij Nederland, De Tijd, De Groene*, maar vooral de *Haagse Post* garandeerden in hun culturele rubrieken publiciteit, ook wanneer de exposities in het




Jan Henderikse *den haag-arnhem-den haag*, 1961
(Foto Truus Nienhuis, collectie Henk Peeters)

buitenland plaatsvonden. Betty van Garrel en Henk Peeters traden dan voor de *Haagse Post* op als verslaggever. Een afzonderlijke sector vormden de organen van een aantal bedrijfstakken die vanuit hun bedrijfshoedanigheid waren geïnteresseerd in het Nul-werk. Besprekingen vinden we onder andere in *De Havenloods*, *De Metaalkoerier*, *Cobouw*, *De Verfkroniek* en *De Architect*. Tot de restcategorie rekenen we studentenbladen als *Propria Cures* en omroepbladen als de *Varagids*. De belangstelling van de kunsttijdschriften was aanvankelijk gering. Tot 1964 verschijnen enkele artikelen of interviews in de *Kroniek van kunst en kultuur*, het Duitse blad *Magnum* en in het al eerder genoemde *Gard-Sivik*. *Het Museumjournaal* volgde in het begin van 1964 met een overigens door de kunstenaars zelf geschreven stuk en uit 1965 dateert het artikel van redacteur Cor Blok.

*Kunstenaars, schrijvers en programmamakers*

De veranderingsgezinde invloed van de Nul-kunstenaars is niet enkel beperkt gebleven tot de eigen beroepsgroep en het deskundigencircuit. De invloed van Armando op het imago en het succes van de *Haagse Post* is zeer groot geweest. Onder zijn inspirerende inbreng en die van Simon Vinkenoog, Trino Flothuis en Jan Vrijman komt de *Haagse Post* tot bloei.[93] Cherry Duyns en Betty van Garrel leren er van Armando het schrijversvak.[94] Door het *cool image* dat aansloot bij de zakelijkheid van de consumptiemaatschappij, werden de *Haagse Post*-reporters om hun kille en soms ironische aanpak 'revolverjournalisten' genoemd.[95] Deze vernieuwde redactionele opzet vond spoedig navolging bij tal van andere dag- en weekbladen en drong zelfs door tot in omroepland. Vooral de Vara en VPRO stonden al vanaf het midden van de jaren vijftig open voor de opvattingen van de nieuwe lichting journalisten en programmamakers.

Behalve de al genoemde kunstenaars waren ook de leden van de *Barbarber*-groep en de Fluxus-artiesten Wim T. Schippers en Willem de Ridder al in een vroeg stadium bij de media actief. De laatste twee waren onder meer verantwoordelijk voor de samenstelling van het Vara-televisieprogramma *Signalement* uit 1963, dat geheel gewijd was aan de nieuwe tendensen in de beeldende kunst.

De nieuwe generatie toonde letterlijk een eigen gezicht. Armando introduceerde de typografische gewoonte om woorden met een geestige ondertoon cursief af te drukken. De poëzietijdschriften werden gemaakt in een ongebruikelijke lay-out met afwijkende formaten; lang en smal met een opmerkelijke bladspiegel. Ze verschenen als pocketeditie of in

kranteopmaak. Soms met veel wit rond de teksten of juist met een assemblage-achtige bladvulling van tekstfragmenten en fotomateriaal. De redacties verzorgden aanvankelijk veelal zelf de opmaak, het drukwerk en de verspreiding van hun blaadjes. Later gingen ze op zoek naar uitgeverijen en vonden vooral weerklank bij uitgever Lubberhuizen van De Bezige Bij.

De veranderingen die door de kunstenaars, schrijvers en programmamakers in gang worden gezet, raken in de tweede helft van de jaren zestig in een stroomversnelling. Drie leden van de groep zijn dan de vijfendertig gepasseerd en kunnen derhalve niet meer worden gerekend tot de generatie die de kern zouden vormen van bewegingen als Provo en het studentenprotest. De Nul-groepleden bevonden zich in het overgangsgebied dat aan de ene zijde aansluit bij de traditionele fracties waaruit decennia lang veranderingsprocessen hun oorsprong vonden en waartoe voornamelijk de universitaire studierichtingen rechten, theologie, letteren en de bohème en kunstenaarskringen behoorden, en dat aan de andere zijde aansluit bij veranderingsimpulsen van de jongste naoorlogse generatie. De leden van de Nul-groep kwamen voort uit de voorhoedebeweging van de arbeiders- en middenklasse met een hogere opleiding die de oorlog, de wederopbouw en de opkomende welvaart bewust had meegemaakt en op middelbare leeftijd werd geconfronteerd met een toenemende onrust onder de jeugd. De jongste generatie miste een vooroorlogs normbesef, was met de welvaart opgegroeid en had de negatieve aspecten van de consumptiemaatschappij leren kennen. Zij keerde zich tegen het autoritaire gezag en eiste politieke invloed. Alleen Henk Peeters is deze ontwikkelingen actief blijven volgen.

## Epiloog

Vanuit een sociologisch perspectief bezien treffen we in de ideeën van de Nul-groep aspecten aan die overeenkomst vertonen met de hoofdkenmerken van een professie: een organisatievorm ter verbreding van de beroepspositie, een theoretisch concept, de annexatie van specifieke vakbekwaamheden en een historische reflectie ter legitimering van hun beroepsmonopolie. Toch lijkt een beschrijving van de Nul-geschiedenis uitsluitend in termen van een professionaliseringsproces niet gerechtvaardigd. De verschillen tussen de theorie en praktijk staan deze conclusie in de weg. Het gaat bij de Nul-beweging veeleer om groepsvorming binnen een bestaande professie, die mede daardoor nieuwe im-

pulsen ondervindt. In aanzet maken deze deel uit van bredere ontwikkelingen binnen het kunstenaarsberoep die zowel tot nieuwe beroepsperspectieven als tot vermindering van bestaande mogelijkheden hebben geleid. In de vorming van een groep vinden de kunstenaars een middel om hun ideeën te bundelen en aan de buitenwereld te presenteren.
De gemeenschappelijke identiteit is gebaseerd op een links georiënteerde politieke belangstelling en een gelijkgerichte artistieke interesse. Allen behoren tot de middenklasse of de arbeidersmilieus en zien in de opkomst van de consumptiemaatschappij mogelijkheden hun ideeën in praktijk te brengen. Met de keuze voor een collectief nemen de kunstenaars afstand van de gevestigde visies op kunst en kunstenaarschap en onderscheiden zich daarmee van hun beroepsgenoten. In een poging hun denkbeelden onder de collegae te verbreiden treedt de groep in dialoog met voornamelijk buitenlandse beroepsgenoten. Daaruit blijkt tevens de ontoegankelijkheid van het Nederlandse kunstklimaat, waarin de nieuwe ideeën te weinig weerklank vinden.
Bewust van hun gemeenschappelijke idealen proberen de kunstenaars een internationale samenwerking tot stand te brengen en de verschillende visies te integreren. Hierin manifesteren zich de eerste aspecten van een beroepsorganisatie. Ook kunnen we de ontwikkelingen interpreteren als pogingen tot verbreding van de beroepspositie.
In tal van geschriften worden de theoretische uitgangspunten uiteengezet. In een verwijzing naar de ontwikkelingsgeschiedenis van het kunstenaarsberoep en de aankondiging van het naderende einde van het traditionele schildersberoep als logisch vervolg, formuleren de Nul-kunstenaars hun aanspraken op een beroepsmonopolie, waarbij zij zich baseren op een nieuw pakket aan specifieke vaardigheden. Het overschrijden van de traditionele grenzen van het schildersvak vormt hierin een cruciaal moment. Met het zich toeëigenen van een speerpuntfunctie binnen de context van een op vernieuwing gerichte consumptiemaatschappij en de aanzetten tot omgevingsvormgever en creatief begeleider wordt een reprofessionaliseringsproces ingeluid. Door zich te beroepen op het belang hiervan voor een breed publiek, legitimeren de kunstenaars hun maatschappelijke positie en ze onderstrepen deze stellingname door het individualistische karakter – het handschrift – van het kunstenaarschap ondergeschikt te maken aan het collectieve belang. Met deze 'altruïstische' houding beogen zij een status die vergelijkbaar is met die van een wetenschapper. Als blijkt dat de feitelijke consequentie van dit theoretische uitgangspunt het einde betekent van het autonome kunstenaarschap, wordt het ideële concept gerelativeerd en zoeken de kunste-

naars, elk afzonderlijk naar een passend antwoord op dit probleem.[96] Het publiek is niet in kunst geïnteresseerd en zeker niet in antikunst, de poging de kunstenaarspersoonlijkheid ondergeschikt te maken blijkt haar beperkingen te kennen.

De ideologische uitgangspunten van de Nul-kunst blijken minder diep geworteld dan de presentatie doet vermoeden. Het probleem dat daarmee samenhangt kent vier aspecten. De keuze tussen autonome kunst of toegepaste kunst vormt het eerste dilemma. De fundamentele weigering om in opdracht te werken reduceert de publieksgerichtheid tot een puur theoretisch uitgangspunt. Het maakt deel uit van een concept waarmee de Nul-kunstenaar zich in feite af wil zetten tegen zijn beroepsgenoten. Met de opkomst van de verzorgingsstaat, worden tal van collega-kunstenaars geconfronteerd met nieuwe beroepsmogelijkheden en, daarnaast, beperkingen voor het aanwenden van hun deskundigheid. Rond 1960 worden ingrijpende veranderingen zichtbaar binnen de bestaande differentiaties van het kunstenaarsberoep. Monumentale kunstenaars die blijven voortwerken in de negentiende-eeuwse traditie, raken brodeloos door de afnemende belangstelling voor staatsmonumenten. De nieuwe specialisten onder kunstenaars vinden daarentegen emplooi in de meest diverse sectoren. De omgevingsvormgever, de creatief begeleider et cetera vinden erkenning in een officiële opleiding. Tegelijkertijd wordt ook het vrije kunstenaarschap geïnstitutionaliseerd. Vanaf circa 1960 vinden steeds meer kunstenaars emplooi via de Beeldende Kunstenaarsregeling, de percentageopdrachten en andere gesubsidieerde kunstprodukties.
De problematiek rond de acceptatie van deze overheidsbemoeienis vormt het tweede dilemma. Om het behoud van hun autonomie te waarborgen maken de Nul-groepleden nauwelijks gebruik van de dan bestaande regelingen. Met deze principiële weigering komt het kunstenaarschap andermaal onder – financiële – druk te staan en wordt gezocht naar andere inkomstenbronnen.
De keuze om al dan niet gebruik te maken van de traditionele instellingen voor kunstbemiddeling vormt een derde probleem. Gesteund door de optimistische verwachtingen van de consumptie-industrie en refererend aan het ideaal van de cultuurspreiding, richt de Nul-groep zich op een publiek dat tot dan toe verstoken is gebleven van moderne kunst. In het streven om de kloof tussen kunst en publiek te overbruggen verzet Nul zich tegen de bestaande instituten voor kunstbemiddeling. Het museum als cultuurtempel wordt verworpen, aanvankelijk zoekt men zijn heil in de vrije galerie, de presentaties in de open lucht en bij openbare instel-

lingen. De manifestatiedrang blijkt ook hier sterker dan het theoretische beginsel. Ondanks alle theoretische bezwaren zien de Nul-kunstenaars in museale presentaties de legitimatie van hun activiteiten en schuwen de mogelijkheid om in commerciële galerieën te exposeren niet. In hun keuze voor de galerie als bemiddelaar in hedendaagse kunst tekenen zich tevens nieuwe ontwikkelingen op de binnenlandse kunstmarkt af. Het galeriewezen groeit in navolging van zijn buitenlandse voorbeelden gestaag en verwerft zich een vaste positie in de kunstbemiddeling. Mecenaat en sponsoring door het bedrijfsleven beperkten zich hoofdzakelijk tot het beschikbaar stellen van het materiaal. Wel hebben de exposities en geschriften van de Nul-kunstenaars consequenties gehad voor de functie van musea en de rol van de kunstcritici. Met de bewuste keuze voor het museum als bemiddelend instituut bevestigen de Nul-groepleden zowel hun autonome kunstenaarschap als de ontwikkeling van het museum als cultuurtempel. Wellicht onbedoeld bedienen zij daarmee een maatschappelijk middenkader en nieuwelingen in de vrije beroepen die in de annexatie van de moderne kunst een mogelijkheid zien uitdrukking te geven aan hun fijngevoeligheid en zich daarmee het bewijs van een zekere bereikte levensstandaard verschaffen. Al doende lost een vierde dilemma, de keuze om kunst te maken voor een beperkte groep geïnteresseerden of voor het 'brede' publiek, zich vanzelf op.

De enorme discrepantie tussen theorie en praktijk en de keuzen die de kunstenaars uiteindelijk maken, geven aan dat de avant-gardebewegingen voornamelijk gezien moeten worden als fasen van heroriëntering binnen het kunstenaarsberoep. Paradoxaal genoeg zoekt de avant-garde in het aftasten van de grenzen van het autonome kunstenaarschap tevens de legitimering van datzelfde kunstenaarschap. Dit rechtvaardigt de conclusie dat de Nul-groepidealen in eerste instantie geïnterpreteerd dienen te worden als middelen om zich van beroepsgenoten te onderscheiden en zo binnen het kunstenaarsberoep eerst als groep, later individueel een goede positie te verwerven. Dat zij daarin geslaagd zijn blijkt uit het feit dat vijfentwintig jaar na dato de antikunst tot kunst is geworden en dat verzet tegen het establishment een vrijbrief kan verschaffen om er deel van te gaan uitmaken. De bevindingen uit de praktijk geven aan dat de Nul-kunst is geworden tot dat wat zij in theorie juist niet wilde zijn. Zij werd kunstsymbool van een tijd, bijgezet in de toonzalen van de welvaartsstaat. Kunst die wordt gekoesterd en begrepen door een kleine elite van deskundigen, die wordt bezocht en bekeken door een geïnformeerde, voornamelijk hoger opgeleide middenlaag, maar die ver

verwijderd bleef van de massa's waarmee zij haar bestaan legitimeerde.

Als de Nul-leden tien jaar later de balans opmaken, zegt Henk Peeters dat hij heel andere verwachtingen van de Nul-beweging had en er niet zulke leuke herinneringen aan heeft overgehouden; 'we onderkenden toen niet de milieuvervuiling anno de jaren zeventig'. Armando moet er niet aan denken om zijn project *zwart water* nog eens te moeten uitvoeren: 'de zee is al zwart van de troep'. Ook zijn plannen om in 1966 het geluid van de zee duizendvoudig door het hele land te laten weerkaatsen vindt hij nu minder geschikt. Hij kijkt met enige zwaarmoedigheid op de jaren zestig terug. Toch houdt hij nog deels van zijn werk uit die tijd: 'Dat er aan de meest banale materialen een vreemde schoonheid vast zit, hebben ze wel bewezen. De schoonheid van het kwaad.' Jan Henderikse had ook niet verwacht dat het zo'n 'puinhoop' zou worden. Hoe zijn artistieke visie zich in de loop der jaren heeft aangepast aan de gewijzigde maatschappelijke omstandigheden laat zijn recente werk zien. Met de afvalprodukten van fotografen en ontwikkelcentrales maakt hij collages waarin de herhaling van hetzelfde beeld de 'schoonheid van de verveling' laat zien. Door een zelfde soort foto's, zoals bruidsparen of familiekiekjes, simultaan te schakelen brengt hij de saaiheid van een burgerlijk bestaan tot leven. De intenties van de Nul-kunstenaars worden pas echt duidelijk binnen het kader van het autonome kunstenaarschap. Nuances worden zichtbaar in de afzonderlijke carrières. Jan Schoonhoven werkt in zijn Delftse gemeentewoninkje gestaag door aan zijn oeuvre, is sinds enige jaren aan het 'Baselitzen' en heeft zich met zijn werk een onwrikbare plaats verworven in de Europese kunstgeschiedenis. Jan Henderikse richt zich al lang niet meer op de schoonheid van gebruikte consumptiegoederen maar waarschuwt nu juist tegen de saaiheid van het bestaan die de massacultuur met zich mee heeft gebracht. Hij pendelt als een gearriveerde *professional* tussen New York en Berlijn. Armando's overweging om zijn persoonlijke ervaringen weer als centraal thema in zijn schilderijen te hanteren levert hem een fortuin op. Dat brengt hem de erkenning waarnaar hij altijd gestreefd heeft, maar ook de roem waartegen hij zich ooit hardnekkig verzette. Henk Peeters, wellicht de meest consequente vertegenwoordiger van de groep, confronteert een breed publiek met hedendaagse kunst door tentoonstellingen te organiseren in het ponypark Slagharen. Daarmee lijkt een restant van de Nul-idealen eindelijk te worden verwezenlijkt. Of is daarmee andermaal een nulpunt bereikt?

*Pim Slot*

# Een vloek en een zegen: De katholieken en film in Nederland tot 1940

In nummer vier van de vierde jaargang (april 1912) van *De Katholieke Sociale Actie*, het maandelijkse 'volkstijdschrift' van de gelijknamige organisatie Katholieke Sociale Actie, wordt gemeld dat het Centraal Bureau der Katholieke Sociale Actie op aanvraag van een plaatselijk comité 'bibliografische inlichtingen' heeft verstrekt omtrent het 'Bioscoop-gevaar'. In nummer negen van dezelfde jaargang valt te lezen dat er adviezen zijn gegeven 'omtrent het uitleenen van films'.[1]
Deze korte berichtjes vormen een van de oudste bronnen van praktische bemoeienis van een katholieke maatschappelijke zuilorganisatie in Nederland met film. Ze kunnen worden beschouwd als een afspiegeling van het tweesporenbeleid dat door de katholieke elite – leken en clerus – al in een vroeg stadium ten aanzien van film en bioscoop in Nederland is bepleit: bescherming van de katholieke burgers tegen de verderfelijke invloed van film, maar tegelijkertijd het positief aanwenden van de mogelijkheden van het medium voor het uitdragen van de katholieke boodschap. Film is een vloek, maar kan – mits in veilige, eigen handen – tot een zegen uitgroeien!

De angst voor het bioscoopgevaar werd in de eerste tien jaren van deze eeuw sterk aangewakkerd toen de filmvoorstellingen steeds meer plaatsvonden in vaste bioscopen, in plaats van in reisbioscopen zoals dat vanaf de vroegste filmvertoningen in Nederland (de eerste vond plaats in Amsterdam in 1896) gebruikelijk was geweest. De bioscopen bleken de vaste bezoekers van meer traditionele vormen van vermaak, zoals het toneel en het concert, naar zich toe te trekken.[2] Niet alleen het katholieke establishment had grote moeite met de populaire verlokkingen van de openbare bioscoopvoorstellingen. De liberalen vonden het cultureel niveau van het nieuwe massavermaak van een bedenkelijk laag allooi; in de liberale pers sprak men smalend over de avondschool der arbeiders.[3]

Ook de socialisten hadden hun bedenkingen tegen het weinig stichtelijke vermaak der bioscopen. Mensen als David van Staveren en Jef Last probeerden door het stichten van schoolbioscopen en de oprichting van een eigen socialistische filmdistributiedienst de opvoedkundige mogelijkheden van het populaire medium uit te buiten.[4] De protestants-christelijken hadden, evenals de katholieken, grote angst voor de zeden- en normenbedervende dreiging die van de filmvertoningen uitging. Zij werden door hun voormannen voorgehouden een strikt 'mijdende houding' tegenover film aan te nemen, volgens de filmsocioloog Hes een uiting van de eeuwenoude beeldhuiver bij het calvinistische volksdeel.[5] De houding van de katholieke elite was echter veel pragmatischer. Katholieke gemeentebesturen in het zuiden des lands begonnen vanaf 1915 met gemeentelijke filmkeuringen op basis van de keuringsuitslagen die de Vereeniging voor Eer en Deugd wekelijks in haar verenigingsblad *Toneel en Bioscoop* publiceerde. Omstreeks dezelfde tijd startte het Centraal Bureau van de Katholieke Sociale Actie in Leiden met een eigen filmdistributiekantoortje om de katholieke patronaatsgebouwen in den lande te kunnen bevoorraden met stichtelijke films. Deze 'vloek- en zegenbenadering' is een uiting van de officiële katholieke beleidslijn ten aanzien van film en bioscoop zoals die tot ver na de Tweede Wereldoorlog door de katholieke filmorganisaties is gevolgd.

Het bestuderen van de katholieke filmbeweging betekent niet: katholieke films onderzoeken. Afgezien van het probleem van de selectiecriteria – wanneer kan een film als katholiek worden beschouwd – moet men constateren dat het accent van de katholieke filmactiviteiten niet lag op het maken van films. Om diverse redenen is er van een Nederlandse katholieke filmproduktie niet veel terecht gekomen – enkele uitzonderingen daargelaten. In dit artikel komen (in niet-chronologische volgorde) andersoortige, niet-produktiegerichte bemoeienissen van katholieke zuilorganisaties op filmgebied aan bod: de filmdistributie van de Katholieke Sociale Actie; de katholieke filmkeuring door achtereenvolgens de Vereeniging voor Eer en Deugd, de Vereeniging van Noordbrabantsche en Limburgsche gemeenten voor gemeenschappelijke filmkeuring en de Katholieke Film Centrale; de ideeën en initiatieven van een groep katholieke *angry young men* rond de filmcriticus A. van Domburg; de perikelen rondom oprichting en ondergang van het geluidsfilmproduktiebedrijf *Eidophon* NV en ten slotte de oprichting in 1937 van de Katholieke Film Actie, onder wier koepel al het katholieke

filmwerk werd geconcentreerd. Het artikel eindigt met de opheffing, op bevel van de Duitse bezetter, van de Katholieke Film Actie in 1942.

De katholieke filmbemoeienis moet worden gezien als exponent van een verzuilde samenleving. In de literatuur vervullen de begrippen 'verzuiling' en 'zuil' een sleutelfunctie bij de verklaring van tal van sociaalpolitieke, maar vooral ook culturele ontwikkelingen in Nederland vanaf het begin van deze eeuw. Zij duiden onder meer op het verschijnsel dat in alle sectoren van het sociale leven door de verschillende levensbeschouwelijke organisaties eigen verenigingen werden opgericht.[6] De elites van de diverse gezindten zagen er scherp op toe dat de leden van de eigen bevolkingsgroep zich alleen aan deze eigen organisaties bonden. Het resultaat was dat een meerderheid van de Nederlandse bevolking in een systeem van apartheid angstvallig van de andere bevolkingsgroepen gescheiden werd gehouden.[7]
De katholieken in Nederland zijn bij uitstek degenen geweest die onophoudelijk bezig zijn geweest met het oprichten van maatschappelijke organisaties op allerlei gebied: onderwijs, politiek, sport, landbouw, levensverzekeringen, pers, radio en film. Een enorme katholieke organisatiedrift, groter dan die welke de andere op levensbeschouwing of ideologie gefundeerde bevolkingsgroepen in Nederland hebben gehad.[8] De aandacht van de katholieke leiders richtte zich in de loop van de jaren twintig steeds sterker op het instandhouden en beschermen van bestaande organisaties. De pragmatische politieke houding van de katholieke elite die hieruit voortvloeide, leidde op termijn tot protesten van jongeren uit eigen kring die schreeuwden om 'hart en vurigheid' in het openbare katholieke leven.[9] Wanneer verderop in het verhaal een aantal katholieke filmers en filmcritici ter sprake komt, dan moeten de meesten van hen binnen deze groep van 'dissidente' jongeren worden gezocht.

## De Katholieke Sociale Actie en de katholieke smalfilm

De vroegste tekenen van praktische bemoeienis met film door een katholieke organisatie moet gedateerd worden in 1913. De NV Leliebioscoop, een katholiek filmdistributiebedrijf gevestigd in Leiden, had als taak het 'vervaardigen, kopen en verkopen, huren en verhuren van alles wat voor het exploiteren van bioscopen en lichtbeeldapparaten nodig was'.[10] De oprichters kwamen voort uit de Katholieke Sociale Actie die, geïnspireerd door de pauselijke encycliek *Rerum novarum* uit 1891, in 1903 was opgericht. De Katholieke Sociale Actie hield zich bezig met allerlei

voorlichtingsactiviteiten op sociaal terrein, vanaf 1913 lichtte de Katholieke Sociale Actie de Nederlandse katholiek ook voor over het 'sociale probleem' van film en bioscoop.[11] De Katholieke Sociale Actie zag het nieuwe medium als een bedreiging voor het zedelijke en morele peil van het katholieke volksdeel. Een eigen katholieke filmdistributie werd dan ook gezien als een bijdrage tot mogelijke beteugeling van het bioscoopgevaar, níét als een grote stimulans om in Nederland tot een actieve katholieke filmcultuur te komen.[12] Katholieke filmdistributie paste derhalve binnen het eerder genoemde streven naar isolatie. Een goede katholieke filmdistributie die films leverde aan goede katholieke bioscopen, kon ervoor zorgen dat rechtgeaarde katholieken helemaal geen behoefte meer zouden hebben aan een openbare commerciële bioscoop. Zij zouden immers te allen tijde in hun eigen bioscoop katholieke films kunnen bekijken. Deze gedachte werd gevoed door de gang van zaken rondom het ontstaan van de zogenaamde witte bioscopen. Deze bioscopen, ook wel geafficheerd als familiebioscopen, werden in sommige steden opgericht door bioscoopexploitanten die bang waren voor de groeiende kritiek uit katholieke kring op de ongecontroleerde uitbreiding van het aantal filmtheaters. Om de katholieke criticasters de wind uit de zeilen te nemen, stelden zij hun programmering onder toezicht van een eigen keuringscommissie. In deze bioscopen kan de katholiek met een gerust hart naar binnen, moet de achterliggende gedachte zijn geweest.[13] Voor zover bekend is er echter nooit een aparte organisatie van exploitanten van witte bioscopen van de grond gekomen, noch is er ooit van officiële katholieke zijde een poging gedaan om in deze witte bioscopen katholiek kapitaal te investeren.[14] Hoe dan ook, een katholieke keten van openbare bioscopen – onmisbaar onderdeel van een eventuele toekomstige katholieke filmzuil – moest men in ieder geval ontberen.

De NV Leliebioscoop moest haar filmcollectie dus voorlopig zien te slijten in de openbare, neutrale bioscopen. In de eerste jaren van de katholieke filmdistributie – tot ongeveer 1930 – had de Katholieke Sociale Actie nog verschillende zogenaamde normaalfilms – films op 35-mm-formaat, ook nu nog het standaardformaat – in het buitenland gekocht en in haar verhuurbestand opgenomen. Dit assortiment stichtelijke films, met titels als *Van de kribbe tot het kruis*, en later *Sint-Franciscus van Assissi*, *Paus en Vaticaan*, *De grote weldoenster*, *Bernadette, het wonderbare leven van Thérèse Martin*, *Vuurland*, *Graziëlla* en *Het stervende land* werden in diverse grote openbare bioscooptheaters in Nederland vertoond.[15] Het assortiment normaalfilms kon echter niet naar be-

horen worden uitgebreid. Er was een tekort aan voldoende bedrijfskapitaal, enerzijds veroorzaakt door gestegen aankoopprijzen na de introductie van de geluidsfilm, anderzijds door een gebrek aan samenwerking tussen de verschillende katholieke initiatiefnemers op filmgebied, als gevolg waarvan een versnippering van katholiek kapitaal was opgetreden. Blijkens een advertentie in het blad *Katholiek Nederland* had de Katholieke Sociale Actie in september 1929 slechts zestien films in de verhuur.
De NV Filmafdeeling der Katholieke Sociale Actie – zoals de NV Leliebioscoop vanaf 1926 heette – werd hierdoor gedwongen haar heil te zoeken in de aankoop en verhuur van smalfilm, film op een kleiner formaat, met als bijkomend voordeel dat het onbrandbaar was waardoor het ook in niet-professioneel toegeruste zalen mocht worden geprojecteerd.[16] In zekere zin werd de katholieke filmdistributie door deze onvoorziene externe factoren in een richting geduwd die beter aansloot bij de isolationistische wensen van de clerus en de rest van de katholieke maatschappelijke elite. Met hoofdzakelijk smalfilm in het verhuurpakket richtte de NV Filmafdeeling der Katholieke Sociale Actie zich noodgedwongen op het alternatieve vertoningscircuit van kleine patronaatszaaltjes. Aldus ontstonden de kiemen van een katholieke filmzuil – een katholieke filmdistributeur die films verhuurt aan katholieke bioscoopjes – waarbij men moet bedenken dat van een eigen produktieapparaat nog geen sprake was.

Een curieuze poging om de Katholieke Sociale Actie meer armslag te geven bij het selecteren van geschikte smalfilms voor haar assortiment vond plaats in 1930. In dat jaar sloot de NV Filmafdeeling een monopoliecontract met de Franse producent van films en filmapparatuur Pathé voor de import van een speciaal soort smalfilmprojector van het 17,5-mm-formaat met bijbehorend avondvullend programma. De Pathé-Rural smalfilmprojector was ontworpen in opdracht van de Franse regering, die met een grootscheepse verspreiding ervan en lokale filmvoorstellingen in de Franse provincie de jeugd sterker aan de eigen regio dacht te binden.
Zoals de Franse regering met de Pathé-Rural de leegloop en vergrijzing van het Franse platteland hoopte tegen te gaan, zo hoopte de NV Filmafdeeling der Katholieke Sociale Actie de katholieke gelovigen met exclusieve filmvoorstellingen aan de patronaatszaaltjes te binden en, niet minder belangrijk, uit de commerciële bioscoop te houden. Het idee was om tot een katholieke *Petit Cinéma* te komen; 'de cinéma voor de parochie,

voor de school, voor het patronaat'. De door Pathé geleverde filmprogramma's bestonden uit '9 deelen (spoelen), namelijk een revue, een komische film en een groot filmwerk van 6 à 7 deelen, dit alles avondvullend (2 uur)'. Bovendien kon voor *f* 130,- een bij het Pathé-Rural behorend 'opname-toestel' worden verkregen voor het 'zelf opnemen van actualiteiten en bijzonderheden. Alle feesten in parochie, patronaatsgebouw of Vereeniging konden zo gefilmd worden én afgedraaid.'[17]

De NV Filmafdeeling hoopte met het verkrijgen van dit monopolie twee vliegen in één klap te slaan. Aan de ene kant werd de katholieke verenigingen de mogelijkheid geboden om voor een betrekkelijk gering bedrag een technisch uitstekend toestel in bezit te krijgen waarmee uitsluitend films van de NV Filmafdeeling konden worden vertoond. Aan de andere kant kon de NV Filmafdeeling zelf tegen een redelijke prijs een behoorlijke collectie speelfilms aanschaffen en uitbreiden.[18] Daarmee werd de NV Filmafdeeling naar eigen zeggen in de loop van de jaren dertig de grootste smalfilmdistributeur van Nederland. In december 1937 beschikte men over vijfenzestig volledige filmprogramma's die werden vertoond met 118 Pathé-Rural smalfilminstallaties – bijna uitsluitend geplaatst in katholieke verenigingsgebouwen en internaten. Met deze uitrusting werden in dat jaar ongeveer 1200 filmvoorstellingen gegeven.

Uit ingezonden brieven in het ledenblad van de Katholieke Sociale Actie blijkt de Pathé-Rural bij vertegenwoordigers van het katholieke verenigingsleven erg aan te slaan. De technische kwaliteit van de 17,5-mm-smalfilm wordt alom geprezen en de vierhonderd gulden die voor het apparaat moest worden betaald, leverde voor de meeste patronaten en verenigingen geen onoverkomelijke bezwaren op. In lokale kringen van de Katholieke Sociale Actie stelde men zich op het standpunt dat met de introductie – onder katholieke controle – van de Pathé-Rural smalfilmprojectie in Nederland, de tijd gekomen was om een begin te maken met een eigen katholieke filmcultuur. 'Een voortreffelijk middel nu om ook den film dienstbaar te maken aan onzen algemeenen Katholieken propaganda-arbeid en aldus deze drie groote cultuurmiddelen van onzen tijd: pers, radio en film, hand in hand te doen gaan ter verhooging van het zedelijk peil en tot bevordering en verdieping van het geloofsleven. Wij zullen niet nalaten voort te gaan met het zoeken van nieuwe middelen en wegen om eene uitvinding, waarvan de duivel reeds zoo dankbaar profijt heeft getrokken, meer en meer dienstbaar te maken tot verheerlijking van God.'[19]

Toch zou de Pathé-Rural het op de lange duur niet overleven. Het monopolie werd vanaf de introductie van het apparaat ondergraven door

een clausule in het contract tussen de NV Filmafdeeling en Pathé die bepaalde dat vertoningen met de Pathé-Rural alleen mochten plaatsvinden in gemeenten waar géén openbare bioscoop was gevestigd.[20] Deze clausule – voor Pathé een dwingende voorwaarde voor ondertekening van het contract – was ingegeven door de angst van de firma Pathé voor slechte relaties met het commerciële bioscoopbedrijf in Nederland. De belangenorganisaties van filmdistributeurs en bioscoopexploitanten in Nederland hadden in 1921 de handen ineengeslagen en de Nederlandsche Bioscoop-Bond opgericht. De Nederlandsche Bioscoop-Bond was er in de jaren twintig en dertig in geslaagd om een te verstrekkende invloed van confessionele – met name katholieke – kant op het filmbedrijf in Nederland af te wenden. De Nederlandsche Bioscoop-Bond had in de praktijk het monopolie op de distributie en openbare vertoning van bioscoopfilms in Nederland weten te verkrijgen.[21] Wanneer iemand een film wilde distribueren of in een openbare bioscoop wilde doen vertonen, diende hij aangesloten te zijn bij de Nederlandsche Bioscoop-Bond. Leverde de distributeur een dergelijke film aan een niet bij de Nederlandsche Bioscoop-Bond aangesloten bioscoop of andere vertoningszaal, bijvoorbeeld een patronaatsgebouw, dan kon hij geboycot worden. Of andersom, wanneer een bioscoopexploitant films huurde van een niet bij de Nederlandsche Bioscoop-Bond aangesloten filmdistributeur, dan werd zijn bioscoop door de Nederlandsche Bioscoop-Bond besmet verklaard; de aangesloten distributeurs mochten dan aan deze exploitant geen films meer leveren.

De angst om met een dergelijke boycot geconfronteerd te worden – de voorstellingen in het patronaatsgebouw zouden mogelijkerwijze katholiek publiek uit de openbare bioscoop kunnen houden – dwong Pathé tot het opnemen van genoemde clausule in het contract. Het gevolg was dat alle grote steden als afzetgebied voor het 17,5-mm-materiaal wegvielen. Wanneer tevens het afwijkende karakter en het beperkte programmaaanbod van het 17,5-mm-formaat in aanmerking wordt genomen – in de loop van de jaren twintig was in de Verenigde Staten, Engeland en Duitsland het 16-mm-formaat de standaard voor smalfilm geworden – wordt het begrijpelijk dat Pathé-Rural ook in het 'patronaatsgebouwencircuit' uiteindelijk niet aan het langste eind heeft getrokken.

In de tweede helft van de jaren dertig ontstond er in katholieke kring een groeiende belangstelling voor de mogelijkheden van de smalfilm – zowel 17,5- als 16-mm – ten dienste van de katholieke zaak. Nadat paus Pius XI met zijn encycliek *Vigilanti cura* ('Met waakzame zorg') in 1936 had opgeroepen tot de 'organisatie van zalen voor en door parochies en

Lading Pathé Rural 17,5 mm filmprojectoren wachtend op verzending in het kantoor van de NV Filmafdeeling der Katholieke Sociale Actie in Amsterdam. (Collectie Stichting Film en Wetenschap Amsterdam)

vereenigingen' waardoor zij 'dikwerf goede klanten (kunnen) zijn voor de filmindustrie', begon men in de belangrijke katholieke filmorganisaties Katholieke Film Actie en Katholieke Film Centrale (zie verder in dit artikel) een grotere plaats in te ruimen voor deze positieve vormen van katholieke filmactie.[22] Op dat moment werden er ook kleine katholieke smalfilmproducenten en -distributeurs actief die voor dit vertoningscircuit 16-mm-film gingen produceren en distribueren, zoals de Katholieke Filmproductie Groep (Kafilgro) onder leiding van de Haagse documentaire filmer Piet van de Ham, Zuiderfilm van W. Cox jr. in Venlo, en de Projectie Onderwijs Centrale (POC) in Nijmegen. Als serieuze concurrent voor de commerciële bioscoop heeft de katholieke smalfilm nauwelijks iets te betekenen gehad.

## De Bioscoopwet en de katholieke filmkeuring

Eerder in dit artikel werd al vermeld dat in het eerste decennium van deze eeuw de roep om maatregelen tegen het bioscoopgevaar luider werd. De openbare discussies in Nederland over plaats en status van de bioscoop in het culturele leven hadden zich op drie vragen toegespitst: is film kunst, bezit hij een opvoedkundige waarde en vormt de bioscoop een gevaar voor de goede zeden, in het bijzonder voor die van de opgroeiende jeugd?[23]
Degenen die in de film een nieuwe kunstvorm zagen, propageerden een 'veredeling van de film' waardoor de artistieke en educatieve waarden versterkt zouden worden en het morele gevaar vanzelf zou verminderen. Deze mensen zouden pas aan het einde van de jaren twintig meer van zich laten horen in bewegingen als de Filmliga en het Katholiek Filmfront (niet te verwarren met het latere filmtijdschrift van de Katholieke Film Actie). De vraag omtrent de educatieve betekenis van film was gekoppeld aan de kwestie van de eventuele bruikbaarheid van het medium voor het onderwijs. Deze visie stak achter de oprichting van een aantal schoolbioscopen, waar educatieve films onder deskundige leiding aan schoolkinderen werden vertoond. De bekendste was de Haagsche Schoolbioscoop, die in 1918 werd gesticht door de al eerder genoemde sociaal-democraat David van Staveren, de latere voorzitter van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring in Den Haag.
Het derde aspect heeft de gemoederen vanaf de eerste jaren van de film het meest beziggehouden. In de beginjaren nam de overheid een afwachtende houding aan en beperkte haar bemoeienissen tot het heffen van vermakelijkheidsbelasting op de verkoop van bioscoopkaartjes.[24] In

1909 klinken in de Tweede Kamer de eerste verontruste geluiden bij de behandeling van een wetsontwerp tot wijziging van het strafrecht. De minister van Justitie wees bij die gelegenheid op de mogelijkheden tot het nemen van beschermende maatregelen die op gemeentelijk niveau genomen konden worden. Rotterdam is in 1912 de eerste gemeente die een gemeentelijke bioscoopverordening vaststelt. Na Rotterdam stellen ook de burgemeesters van vele andere gemeenten gemeentelijke filmkeuringscommissies in en rond 1918 zijn dergelijke commissies een normaal verschijnsel.

Van confessionele zijde vond men de instelling van dergelijke gemeentelijke filmkeuringscommissies niet voldoende. Voor de protestants-christelijken waren film en bioscoop om diverse redenen überhaupt niet te tolereren. Hoewel er ook binnen deze groep gematigde en dogmatische stromingen zijn te onderscheiden, leidde de afkeer van het toneelmatige karakter van film – en de 'beeldhuiver' die teruggaat tot de Reformatie – in de praktijk tot een strikt afwijzende houding tegenover film en bioscoop.[25] Sommige gereformeerde kamerleden, zoals de SGP'er Kersten, drongen bij herhaling aan op een algehele sluiting van de bioscopen.[26] Andere, hervormde kamerleden, met een wat gematigder standpunt, wezen film in principe ook af, maar zagen in dat voor een algehele sluiting van de bioscopen in Nederland nooit een kamermeerderheid te vinden zou zijn. Deze kamerleden zouden bij de debatten ter voorbereiding van de Bioscoopwet in 1923 en 1925 nog een belangrijke rol spelen.

Voor het katholieke establishment, anders dan de protestants-christelijke voormannen niet behept met principiële bezwaren tegen het verschijnsel film, golden veel pragmatischer bezwaren. Men achtte het onacceptabel dat in de gemeentelijke keuringscommissies vertegenwoordigers uit de verschillende maatschappelijke richtingen gezamenlijk zitting hadden, als gevolg waarvan er door de katholieken in die commissies altijd concessies gedaan moesten worden.[27] Ook vond men het lastig dat door de versnipperdheid – gevolg van de keuring per gemeente – de beoordelingen van plaats tot plaats verschillend uitvielen.[28] Verder betreurde men in katholieke kring dat de gemeentelijke commissies de films keurden met de norm 'toelaatbaarheid' en niet met de norm 'geschiktheid'.[29] Daarnaast had men bij de katholieken moeite met het optreden van de filmexplicateurs. De explicateur, die in de bioscoopzaal de film van commentaar voorzag, kon in de ogen van sommige critici soms voorbijgaan aan de door de gemeentelijke keuringscommissie gemaakte coupures. Op die wijze 'bedierf' de explicateur de door de commissie

'gezuiverde' film. Vandaar dat men pleitte voor het vermelden van de 'vereischte explicatie op het goedkeuringsbiljet (...) om op deze wijze ook de explicatie binnen het bereik der politiecontrole te trekken'.[30] Mocht dat te veel technische problemen geven, dan diende op het goedkeuringsbiljet te worden vermeld 'explicatie verboden'.
Een stap naar een exclusief katholieke filmkeuring was al gezet door de katholieke Vereeniging voor Eer en Deugd. Vele gemeentelijke bioscoopcommissies in het zuiden des lands waren lid van deze organisatie. Vanaf augustus 1915 keurden zij films volgens de keuringsuitslagen die de Vereeniging voor Eer en Deugd in het verenigingsblad *Toneel en Bioscoop* wekelijks publiceerde. Volgens de secretaris van het hoofdbestuur van de vereniging waren die keuringen gebaseerd op de normen van de katholieke zedenleer.[31] De roep om een algemene filmkeuring werd luider toen was gebleken dat de gouverneur-generaal van Nederlandsch-Indië het bioscoopprobleem voor heel zijn gebied in één keer had opgelost, door in het najaar van 1916 eenvoudigweg bij ordonantie een filmcensuur voor geheel Indië af te kondigen.[32] In 1918 nam de regering eindelijk het initiatief om tot een wet te komen die in een nationale filmkeuring zou moeten gaan voorzien. Zij stelde een staatscommissie in, onder voorzitterschap van mr. R.B. Ledeboer, die een dergelijke wet diende voor te bereiden. Dit weerhield de katholieken er niet van om gewoon door te gaan met het organiseren van een centraal geregelde katholieke filmkeuring. In 1923 werd op initiatief van de burgemeesters van Eindhoven, Heerlen en Maastricht de Vereeniging van Noordbrabantsche en Limburgsche gemeenten voor gemeenschappelijke filmkeuring opgericht. Deze opende op 1 december 1923 een centraal keuringskantoor in Amsterdam.[33] Vrijwel alle gemeenten in Noord-Brabant en Limburg sloten zich bij deze vereniging aan. Vanaf 1 februari 1924 konden in de bij deze vereniging aangesloten gemeenten geen films meer worden vertoond die door de centrale keuringscommissie van de Vereeniging ontoelaatbaar waren verklaard.
De Bioscoopwet verscheen uiteindelijk op 14 mei 1926 in het Staatsblad. Het eerste wetsontwerp was in februari 1923 verworpen omdat daarin de mogelijkheid voor de gemeenten om een eigen nakeuring in te stellen ontbrak. Voor een aantal protestants-christelijke en katholieke politici, het beginsel van 'soevereiniteit in eigen kring' hoog in het vaandel voerend, was dit onacceptabel. Het tweede wetsontwerp werd nog voordat de behandeling in het parlement zou beginnen, ingetrokken. Pas het derde ontwerp, dat voorzag in een centrale keuring, maar een gemeentelijke nakeuring allerminst uitsloot (artikel 4), werd aange-

**jst van door de Katholieke Film-ntrale NIET TOELAATBAAR ver-aarde films: C films.**

REAMING LIPS. 9 act. 2330 M. C. Barnstyn.
verspel en zelfmoord in deze film geide-seerd door het prachtig maar verleidelijk gevaarlijk spel van Elisabeth Bergner iardoor medelijden en sympathie wordt gewekt voor haar verkeerde handelwijze.
ERTIG DAGEN CORVEE. 5 act. 00 M. Melior film.
htbreuk bij alle hoofdpersonen, over-dige nuditeiten enz. enz.
DES. 5 acten 2427 M. Tobis.
htbreuk en ongeoorloofde samenleving rden vergoelijkt. Uiterst zwoele slaap-merscène.

DE BARONES EN DE BUTLER. 8 act. 2201 M. Fox.
Tegen de Katholieke huwelijksmoraal betreffende de onverbreekbaarheid van het huwelijk.
SOMMIGE BLONDJES ZIJN GEVAARLIJK. 7 act. 1774 M. Croeze Bosman.
Tegen Katholieke huwelijksmoraal.
YVETTE. 11 act. 2371 M. Tobis.
Verschillende piquante scènes.
DE PATRIOT. 9 act. 2757 M. Nova film.
Verkeerde verhoudingen. Zinnelijke en piquante scènes.
MANNEQUIN. 5 act. 2605 M. Metro Goldw.
Tegen de Katholieke huwelijksmoraal.
EEN MODERN HUWELIJK. 7 act. 1950 M. Warner Bros.
Door de geheele film heerscht in titels en scènes een zeer lichtzinnige opvatting over het huwelijk.

Brochure van de Katholieke Filmactie, november 1938. (Katholiek Documentatiecentrum, Nijmegen)

nomen. De wet trad op 1 maart 1928 in werking en is tot 1977 onveranderd van kracht gebleven (uitgezonderd de periode 1940-1945).
De protestants-christelijken maakten echter geen gebruik van de mogelijkheid tot gemeentelijke nakeuring. De in 1934 opgerichte Stichting Nederlandsche Christelijke Filmcentrale had weliswaar een eigen keuringsbureau[34], maar die instantie keurde films niet op toelaatbaarheid in de hoedanigheid van wettige representant van een of meerdere gemeenten. De enige officiële bemoeienis krachtens de Bioscoopwet vond plaats via de protestants-christelijke vertegenwoordiging in de Centrale Commissie voor de Filmkeuring. De katholieken daarentegen lieten de nakeuringsbevoegdheid krachtens artikel 4 over aan de al sinds 1923 opererende Vereeniging van Noordbrabantsche en Limburgsche gemeenten.
Door deze handelwijze ontstond een scherp conflict met de Nederlandsche Bioscoop-Bond. Die was van mening dat artikel 4 van de Bioscoopwet niet was bedoeld om naast de in de wet geregelde centrale rijkskeuring te Den Haag de mogelijkheid te scheppen voor een tweede centrale keuring.[35] De Nederlandsche Bioscoop-Bond kondigde een boycot af en een groot aantal bioscopen in het zuiden van Nederland werd in 1929 gedurende enkele maanden van filmdistributie uitgesloten. Dankzij bemiddeling van het ministerie van Binnenlandse Zaken werd het conflict bijgelegd, in oktober 1929 sloten de Nederlandsche Bioscoop-Bond en

de Vereeniging van Zuidelijke Gemeenten het zogenaamde nakeuringsakkoord. Van de kant van de Nederlandsche Bioscoop-Bond werd aanvaard dat de betrokken bioscoopexploitanten zich 'vrijwillig' zouden onderwerpen aan een bijzonder toezicht, maar dan niet langer aan dat van de Vereeniging maar aan dat van de in juni 1929 opgerichte Katholieke Film Centrale. Deze Katholieke Film Centrale zou alleen de door de Centrale Commissie toegelaten zogenaamde c-films (films toegelaten voor achttien jaar en ouder) mogen nakeuren. De keuringsuitslagen van de Katholieke Film Centrale zouden alleen voor de zuidelijke provincies een bindende werking hebben; voor de katholieken in het noorden golden zij als een advies.[36] Tevens werd overeengekomen dat op de bioscoopexploitanten in de zuidelijke gemeenten die zich niet vrijwillig onder toezicht van de Katholieke Film Centrale wilden plaatsen, de gemeentelijke nakeuringsverordeningen van toepassing bleven.[37] De Katholieke Film Centrale zou er van haar kant voor ijveren dat in de aangesloten gemeenten waar een verordening bestond die bioscoopbezoek voor personen beneden de achttien jaar verbood, de gemeenteraden deze verordeningen zouden intrekken. Deze belofte werd door de Katholieke Film Centrale ingelost, getuige oproepen in *De Filmgids*, het orgaan van de Katholieke Film Centrale, aan burgemeesters van gemeenten beneden de grote rivieren.[38]

De Katholieke Film Centrale was opgericht naar aanleiding van het in 1929 in München gehouden tweede congres van het Office Catholique International du Cinéma, waar men tot de conclusie was gekomen dat elke land zijn nationale, katholieke filminstituut moest hebben.[39] De Katholieke Film Centrale diende zich in eerste instantie bezig te houden met filmvoorlichting en het bevorderen van de goede film. Vandaar ook dat men al in januari 1930 begon met de maandelijkse uitgave van een eigen tijdschrift: *De Filmgids*. Krachtens de afspraken gemaakt in het nakeuringsakkoord, ging de Katholieke Film Centrale zich ook bezig houden met de centraal geregelde katholieke nakeuring. Dit laatste zou tot haar opheffing in 1967 altijd de belangrijkste taak van de Katholieke Film Centrale blijven.

De statuten van de Stichting Katholieke Film Centrale bevatten onder andere de volgende bepalingen:

*Artikel 2*

De stichting stelt zich ten doel overeenkomstig de katholieke beginselen de zedelijke en maatschappelijke gevaren, aan bioscoopvoorstellingen verbonden, te voorkomen of te bestrijden en mede daardoor werkzaam te zijn aan het streven naar veredeling en verheffing van de film als

middel tot zedelijk en maatschappelijk hoogstaande ontwikkeling en ontspanning.
*Artikel 3*
De stichting tracht dit doel te bereiken:
a. door het keuren van films op haar zedelijke, godsdienstige en maatschappelijke strekking en haar kunstzinnig gehalte en door het bevorderen van de vertoning van hoogstaande films van vormende en opvoedende waarde.[40]

Uit deze artikelen blijkt dat de Katholieke Film Centrale twee van elkaar te onderscheiden doeleinden heeft nagestreefd. Enerzijds was er het streven naar een bevordering van wat men hoogstaande films achtte (het 'geschiktheidscriterium'), anderzijds wilde men films die niet met de katholieke beginselen strookten, afweren (het 'toelaatbaarheidscriterium'). In de Bioscoopwet werd echter alleen een gemeentelijke nakeuring op toelaatbaarheid toegestaan.[41] Om deze reden werd er door de Nederlandsche Bioscoop-Bond altijd streng op toegezien dat de Katholieke Film Centrale bij haar werk slechts toelaatbaarheidscriteria gebruikte.
Anders dan bij de Rijksfilmkeuring mocht de Katholieke Film Centrale een film niet gedeeltelijk ontoelaatbaar verklaren, zij mocht dus geen coupures aanbrengen. In de praktijk gebeurde het echter vaak dat films die in eerste aanleg door de Katholieke Film Centrale waren afgekeurd, in gewijzigde samenstelling alsnog ter keuring aan de Katholieke Film Centrale werden aangeboden. Een dergelijke film moest dan echter óók opnieuw de Centrale Rijkskeuring passeren. Vandaar dat het in de praktijk voorkwam dat een film meteen maar op de normen van de Katholieke Film Centrale werd 'toegesneden' voordat hij aan de Centrale Commissie ter keuring werd aangeboden.
In kringen van de Katholieke Film Centrale realiseerde men zich voortdurend dat het nakeuringsakkoord slechts een compromis was dat niet bevredigde. Hoewel vaststaat dat de Katholieke Film Centrale nooit systematisch geprobeerd heeft het bioscoopbedrijf het leven zuur te maken (evenmin als het omgekeerde het geval is), heeft het haar wel vanaf het begin voor ogen gestaan dat uiteindelijk alle films de katholieke nakeuring zouden moeten passeren, dus niet alleen de films die door de Centrale Commissie voor personen van achttien jaar en ouder waren toegelaten.[42] Bij de herziening van het nakeuringsakkoord in 1939 (het zogenaamde Nieuwe Accoord) wist de Katholieke Film Centrale te bereiken dat alle voor openbare vertoning bestemde films door de Katholieke Film Centrale zouden worden nagekeurd.

## De jongeren

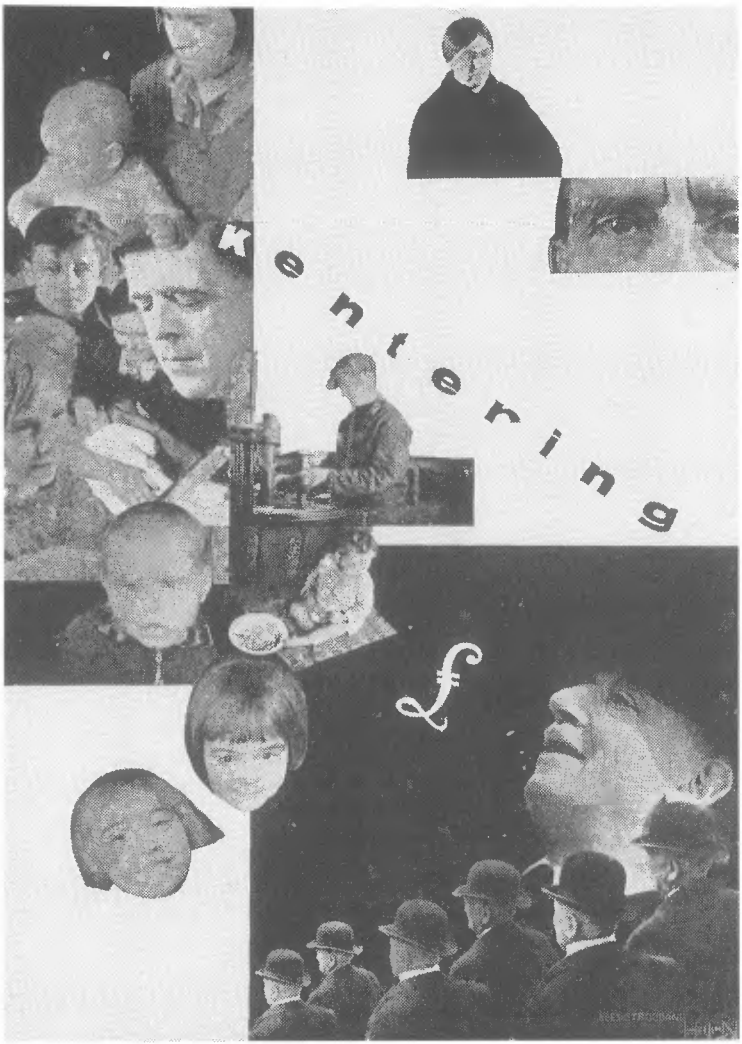
In het begin van de jaren dertig waren al enkele katholieke cineasten begonnen met het maken van films op 35-mm-normaalformaat. Bij hun pogingen werden zij gesteund door een aantal jonge katholieke filmcritici van wie A. van Domburg de belangrijkste was. De neerlandicus Van Domburg was in 1930 vanuit het Brabantse Waalwijk naar Amsterdam gekomen waar hij kunstredacteur en filmcriticus van het katholieke dagblad De Tijd werd.[43] Onder het pseudoniem *Close-up* had hij vanaf het eind van de jaren twintig al filmkritieken geschreven voor het literaire katholieke tijdschrift *De Gemeenschap*. In deze stukken verdedigde Van Domburg de film'kunst' tegenover de moralistische katholieke opvattingen op dit terrein zoals die tot uiting kwamen in de katholieke filmkeuring van de Katholieke Film Centrale. In het najaar van 1933 verscheen op initiatief van Van Domburg het eerste nummer van het katholieke filmtijdschrift *Filmfront*. In feite was dit blad een uitgave van de in juni 1933 opgerichte stichting Katholiek Filmfront die naast het uitgeven van een eigen tijdschrift ook wilde komen 'tot het vervaardigen, of doen vervaardigen van katholieke films in den breedsten zin van het woord'.[44]

In een in 1936 uitgegeven boekje heeft Van Domburg zijn ideeën en die van zijn geestverwanten op het gebied van de filmkunst beknopt geformuleerd.[45] Hij breekt een lans voor een Nederlandse katholieke avantgardistische filmcultuur naar analogie van de ideeën die aan het einde van de jaren twintig werden gepropageerd door de – niet aan enige maatschappelijke richting gebonden – avantgardistische Filmliga met vertegenwoordigers als Menno ter Braak, Mannus Franken en Joris Ivens. Voor de propagandisten van de avant-garde in Nederland waren de grote voorbeelden te vinden in de Sovjetunie (Eisenstein en Pudovkin) en in Duitsland (Hans Richter en Walter Ruttmann). De door beide laatste cineasten gemaakte zogenaamde *absolute* films vonden in Van Domburg een warm pleitbezorger. Met deze films bedoelde Van Domburg de produkten 'waarin stof en vorm tot één gestalte samenvloeien; waarin de vorm ontstaat uit de inhoud en de inhoud op de vorm ingesteld wordt geconcipieerd'.[46] Deze pure filmkunst stelde hij tegenover de commerciële, meest uit de Verenigde Staten geïmporteerde films, die in de ogen van Van Domburg niet meer waren dan met de camera vastgelegde toneelstukken.

De criteria waaraan *absolute* films moeten voldoen worden zo belangrijk geacht omdat daarmee geïllustreerd wordt dat film zijn eigen uitdruk-

kingsmogelijkheden bezit die wezenlijk verschillen van de expressiemiddelen van de andere kunsten. Van Domburg achtte het de plicht van de filmcritici om de esthetische belangen van de ware filmkunstenaar te verdedigen 'wiens verbeeldingen recht hebben op een waardige vormgeving en meer nog met de schoonheid en de cultuur die een nieuw en vrij en machtig medium niet omwille van een dividend behoeft prijs te geven'.[47] Van Domburg ergerde zich aan het feit dat de distinctie, die zich op alle gebieden der cultuur sinds eeuwen hardnekkig handhaaft en voortdurend vernieuwt, zich terugtrekt als zij de grens der filmcultuur nadert: 'Een leger van critici staat dagelijks klaar om de beginselen der literatuur te beschermen, doch inzake de film mag men straffeloos de schouders ophalen voor deze "kunst in blik".'[48] Hij constateerde dat de beroemde historicus Huizinga welwillende zinnen schrijft over de film als sociaal verschijnsel, hem zelfs als een kunstvorm erkent, doch dat deze erkenning geschiedt op gronden die door de filmkunstenaars worden verworpen.[49] Vandaar dat het naar zijn overtuiging van het grootste belang is om hen die verlangen naar een verantwoording van de normen waaraan de ware filmkunst dient te voldoen, goede en betrouwbare voorlichting te geven. In de oprichting van De Nieuwe Filmliga en in de activiteiten van de katholieke filmbeweging Filmfront bespeurde Van Domburg tekenen die duidden op een toenemende interesse voor de ware filmkunst.

Een van de katholieke cineasten die door Filmfront werden gesteund was Jan Hin. Hin had bij Van Domburg en de zijnen veel krediet gewonnen met de gedramatiseerde documentaire *Kentering* die hij in 1931-'32 in opdracht van het R.-K. Werkliedenverbond had gemaakt.[50] Deze steun had Hin hard nodig; ondanks het succes van *Kentering* in katholieke kring, bleef het benodigde geld voor grote katholieke filmprodukties achterwege. Een door Van Domburg opgericht comité, het zogenaamde 'Comité Gezinsfilm', stelde jarenlang daadwerkelijk pogingen in het werk om gelden te fourneren voor een door Hin te maken film over het grote katholieke gezin.[51] Het produceren van een film op het 35-mm-formaat ging de financiële mogelijkheden van de R.-K. Bond voor Groote Gezinnen echter te boven. Toen de technische mogelijkheden van de veel goedkoper te maken smalfilm toenamen, ging deze opdracht dan ook naar de smalfilmproducent Zuiderfilm in Venlo.[52]
De filmers en critici rond Van Domburg vormen een exponent van een bredere groep jonge katholieke kunstenaars, studenten en intellectuelen die in de jaren twintig en dertig met het katholieke establishment in de




*Kentering*. Collage van Kees Strooband (1932). (Archief Jan Hin)

Jan Hin in Rome voor opnames van de film *Kentering* (1931). (Archief Jan Hin)

clinch lag. Dit generatieconflict betrof de gerichtheid van het katholieke establishment op het angstvallig bewaken van de eenheid en instandhouding van de katholieke organisaties. Die jongeren misten in dat streven een uitgesproken katholieke ideologie; er was binnen die katholieke zuilorganisaties geen sprake meer van een begeesterde beleving van de katholieke idealen. Kortom 'geen hart en vurigheid' zoals de bekendste vertegenwoordiger van die beweging, de dichter en neerlandicus Anton van Duinkerken het verwoordde.[53] Er was nog slechts het behoud van de eigen club als ideaal.

De belangrijkste spreekbuis van deze groep werd het tijdschrift *De Gemeenschap: maandschrift voor katholieke reconstructie* dat vanaf 1929 in Van Duinkerken zijn meest op de voorgrond tredende redacteur kende. Het redactielokaal van *De Gemeenschap* was gevestigd in een pand aan de Oudegracht in Utrecht, waar op de zolder het filmproduktiebedrijfje van Jan Hin – Hinfilm – gedurende enige tijd onderdak vond. Wat *De Gemeenschap* was op het gebied van kunst in haar algemeenheid en literatuur in het bijzonder, was *Filmfront* op het gebied van film. Het blad verzette zich heftig tegen de ondeskundigheid van de filmpaters van de katholieke filmkeuring, die slechts morele maatstaven aanlegden bij hun keuringswerk en aan esthetische aspecten totaal geen aandacht besteedden.

Naast het al eerder genoemde Comité Gezinsfilm namen de medewerkers van *Filmfront* nog andere initiatieven die tot een ware katholieke filmcultuur moesten leiden. Zo werd onder hun leiding al in 1935 een organisatie onder de naam Stichting Katholieke Filmactie opgericht.[54] Door het organiseren van geregelde bijeenkomsten, het vaststellen van gemeenschappelijke richtlijnen inzake de katholieke filmactie en het steunen van verenigingen, instellingen en ondernemingen die voor de katholieke filmactie onontbeerlijk waren, trachtte deze stichting 'de samenwerking en de eenheid van de Katholieken op het gebied van de filmactie te bevorderen en gemeenschappelijke katholieke filmbelangen naar buiten toe te verdedigen'.[55] Zo werden er op lokaal niveau her en der katholieke filmverenigingen opgericht, die Van Domburg en zijn geestverwanten uitnodigden om op hun filmavonden over de 'film als kunst' te komen spreken.

In de praktijk leidde deze 'verdediging van katholieke filmbelangen' echter met een zekere regelmaat tot felle ruzies met de Nederlandsche Bioscoop-Bond. De directe reden hiervoor was de vaak onvermurwbare houding van de Nederlandsche Bioscoop-Bond inzake het verbod aan de erbij aangesloten filmdistributeurs om films te verhuren aan niet bij

de Nederlandsche Bioscoop-Bond aangesloten katholieke zaalhouders. Omdat er te weinig geschikte katholieke smalfilms voorhanden waren – het assortiment van de NV Filmafdeeling van de Katholieke Sociale Actie voldeed kennelijk niet aan de eisen – wilden deze verenigingen 16-mm-vertoningskopieën van 35-mm-bioscoopfilms gebruiken. In 1935 had de Nederlandsche Bioscoop-Bond echter het zogenaamde 'smalfilmbesluit' genomen: teneinde de ongecontroleerde verspreiding van 16-mm-kopieën van speelfilms tegen te gaan, werden de leden van de Nederlandsche Bioscoop-Bond verplicht om op hetzelfde huurcontract waarmee de vertoningsrechten voor de 35-mm-kopie van een film werden vastgelegd, óók voor de rechten van de 16-mm-kopie van diezelfde film te tekenen.[56] De Nederlandsche Bioscoop-Bond was niet gecharmeerd van de wijze waarop hij door medewerkers van *Filmfront* en het Comité Gezinsfilm werd verketterd. Voor Van Domburg en de zijnen waren dit soort maatregelen slechts het bewijs van de stelling dat de neutrale Nederlandsche Bioscoop-Bond willens en wetens het werk van de katholieke filmorganisaties onmogelijk probeerde te maken en dat er voor de ware katholieke filmactivist met deze organisatie dus niets viel te bespreken.

De verwerping van elk compromis dat met de katholieke waarheid op gespannen voet stond, maakte dat Van Domburg cum suis ook door de officiële katholieke filmorganisaties met argusogen werd bekeken. Het was voor deze organisaties een onaantrekkelijk en bovenal onpraktisch perspectief dat zij met deze figuren binnen de gelederen moesten onderhandelen met de Nederlandsche Bioscoop-Bond over de uitbreiding van de nakeuringsbevoegdheid der Katholieke Film Centrale over films voor álle leeftijden en over de mogelijkheid voor de invoering van een geschiktheidskeuring. Bovendien werden er in kringen van de officiële katholieke filmorganisaties andere prioriteiten gesteld. Al eerder werd gemeld dat men vooral belang hechtte aan een machtige katholieke filmkeuring. Een eigen katholieke filmproduktie zag men 'meer aan het einde dan aan het begin van den weg der Katholieke Film Actie'.[57] Bij de voorbereidingen om tot een grote officiële katholieke eenheidsorganisatie op filmgebied te komen werd de Stichting Katholieke Film Actie dan ook niet betrokken.

## Eidophon[58]

Een onverwachte kans om al begin 1931 tot een eigen katholieke speelfilmproduktie te komen deed zich voor toen, als gevolg van de overgang

van de stomme film naar de geluidsfilm, de filmindustrie in de gehele wereld technisch afhankelijk werd van de elektrotechnische industrie. Die beschikte over de voor de geluidsfilm onontbeerlijke versterkeroctrooien en had zich door een verbinding met speciale geluidsfilmpatenten bovendien een monopoliepositie verworven.[59]

Op 1 februari 1931 had pater Hyacinth Hermans O.P., vooraanstaand katholiek filmpater en lid van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, in een artikel in *De Maasbode* onder de kop 'Nu... of nooit!' zijn vreugde uitgesproken over deze onverwachte kans voor een 'grootsche positieve tegenactie (...) op het gebied der cinematografie, den strijd voor een goeden en gezonden film, nu de machtige filmindustrie zich na dertig jaar van ongezien snelle ontwikkeling opnieuw in een aanvangsfase ziet teruggeworpen'.[60] Hermans was hoogst persoonlijk in Berlijn poolshoogte gaan nemen van de uitvinding van de Duitse katholieke geleerde dr. Heinrich Könemann. Deze had een 'geluidsfilmsysteem uitgevonden, zoowel voor opname als weergave, dat in bevoegde deskundige vakkringen wordt erkend als het beste en meest volmaakte van alle bestaande systemen, die tot op dit oogenblik aan de wereldmarkt zijn gebracht'.[61]

Een aantal rijke katholieken uit de industrie- en zakenwereld – onder wie C&A-directeur Brenninkmeyer – nam, 'teneinde tot een door katholieken gecontroleerde filmproductie te komen', het initiatief tot de stichting van een maatschappij 'welke met gebruikmaking van de patenten van Dr. Könemann (...) de filmproductie en filmverhuur en -verkoop, zoomede (in verder verschiet) wat daarmede nauw samenhangt, z.a. directe bioscoopexploitatie e.d., als bedrijf internationaal zal gaan uitoefenen'. De contracten die Könemann al met een Duits filmproduktiebedrijf had afgesloten, konden de Eidophon NV een 'ongestoorde economische exploitatie van haar geluidfilmen in de geheele wereld garanderen'. Daarnaast voorzagen de initiatiefnemers dat naast de mogelijkheden tot economisch verantwoorde exploitatie ook een verheffing van het niveau van de toenmalige film 'in artistieken en in ideëlen zin' kon worden verwacht.

Brenninkmeyer voorzag echter problemen gezien de hoge kosten voor de produktie van een enkele lange speelfilm die hij op *f* 100.000,- schatte. Hij zette deze kosten af tegen 'het betrekkelijk geringe aantal Nederlandsch sprekende menschen (ca. 10 millioen)'. Vandaar dat werd besloten dat de eerste produktie van de Eidophon 'in de Duitsche taal en in Duitschland zelve, op het continent het film-toonaangevende producerende land en centrum der filmindustrie' zou plaatshebben. De

Het kantoor van Hinfilm in Amsterdam, 1934-1937. (Archief Jan Hin, Haarlem)

ideële en financiële leiding, 'de ziel als het ware van het te stichten concern', zou uitgaan van een in Nederland gevestigde moedermaatschappij. Het benodigde startkapitaal, door de uitgave van aandelen bijeengebracht, zou *f* 3.050.000,-. moeten bedragen, met een startkapitaal van *f* 850.000,-.[62]

Ook Hinfilm in Utrecht werd door de initiatiefnemers benaderd om deel te nemen aan de voorgenomen activiteiten. Hin hield de boot af en beperkte zich, in afwachting van de exacte plannen, tot het indienen van een eigen voorstel tot beperkte samenwerking met de Eidophon-maatschappij. Vanwege het puur commerciële karakter van Eidophon had nauwere samenwerking met Hinfilm, dat immers esthetische criteria vooropstelde, naar Hins mening voorlopig geen zin.[63]

Eidophon is er uiteindelijk niet in geslaagd om meer dan vier films te produceren: *Das lied der schwarzen Berge* onder regie van Hans Natge, *Das Meer ruft* met als regisseur Hans Hinrich, de korte speelfilm *Der kleine Pit* (regie Heinrich Köhler) en tenslotte de documentaire *Rorate*, alle gemaakt in 1932.[64] Volgens de historicus Dibbets was de ondergang van Eidophon te wijten aan een combinatie van factoren: ondeugdelijke

financiering, onervaren leiding, slecht gemaakte films, economische crisis en het probleem dat na Hitlers machtsovername een vanuit Duitsland opererende internationale filmindustrie geen kans van slagen meer had.[65] Bovendien bleek het patent van Könemann door de ontwikkelingen binnen de internationale geluidsfilmindustrie al in 1930 achterhaald, in de praktijk werd zijn uitvinding nog slechts gebruikt om geldelijke steun van katholieke zijde los te weken.
Begin 1935 ging de onderneming in liquidatie. Deze werd zodanig geregeld dat een kleine groep uit de oorspronkelijke groep initiatiefnemers bleef bestaan onder de naam Neo Eidophon Consortium. Zij diende de ideële doelstelling te bewaren en levend te houden om 'zoodra zich eventueel nieuwe mogelijkheden tot verwezenlijking van het oorspronkelijke doel zouden voordoen, deze aanstonds te kunnen benutten'.[66] Ook na de oprichting van de Stichting Het Werk voor de Goede Film (de Katholieke Film Actie) in mei 1937 bleef het Neo Eidophon Consortium apart bestaan met een op de produktie van katholieke films gericht doel. In 1938 volgde de definitieve liquidatie van de NV, volgens Dibbets het einde van de positieve actie van de katholieke kerk in de filmproduktiesector en tevens van de kansen om tot een volledige verzuiling van het filmbedrijf in Nederland te komen.[67]

## De Katholieke Film Actie

Vanaf 12 mei 1937 beschikten de katholieken in Nederland over één grote katholieke filmorganisatie, de Katholieke Film Actie, officieel geheten de stichting Het Werk voor de Goede Film.[68]
De initiatiefnemers voor een katholieke filmactie in Nederland putten hun inspiratie uit de Encycliek *Vigilanti cura* van paus Pius XI uit 1936. In deze filmencycliek had de paus zijn ideeën geformuleerd omtrent 'het morele gevaar en de opvoedende waarde van film en bioscoop en over de noodzaak van katholieke filmactie'.[69] Film was in de pauselijke ogen potentieel gevaarlijk, maar kon, mits in juiste handen, op een positieve wijze worden aangewend. Deze 'vloek- en zegenbenadering' – in feite door de Nederlandse katholieken al sinds 1913 in praktijk gebracht – werd nu tot kerkelijk dogma verheven. De enige formele verandering lag in het feit dat de twee praktische toepassingen – keuring en distributie – in mei 1937 onder de eenheidskoepel der Katholieke Film Actie werden samengevoegd.
De paus had waardering voor de filmkeuring die van overheidswege in sommige landen, waaronder Nederland en België, was opgezet. Daar-

*Inwendig Licht*, opdrachtfilm voor de RK Blindenbond Sint Odilia. Het handschrift is van Jan Hin. (Archief Jan Hin)

naast schreef hij voor dat in ieder land een permanent katholiek keuringsbureau in het leven geroepen diende te worden.[70] Verder moesten alle gelovigen ieder jaar de gelofte afleggen, dat zij 'nooit filmvoorstellingen (zouden) bezoeken, welke een belediging zijn voor de waarheid en de christelijke opvattingen'. Het katholieke keuringsbureau moest er zorg voor dragen dat er lijsten werden opgesteld waarin alle films geclassificeerd werden. Aangegeven diende te worden 'welke films geoorloofd zijn voor allen en welke met voorbehoud geoorloofd zijn; welke schadelijk en welke positief slecht zijn'.[71] In de encycliek drong de paus er verder op aan dat de bisschoppen de gelovigen die in de filmindustrie en het bioscoopbedrijf werkzaam waren, voortdurend zouden herinneren aan hun plicht om moraal en religie te respecteren. De landelijke katholieke keuringsbureaus moesten fungeren als centra voor de organisatie van de bioscoopzalen van parochies en verenigingen. Tenslotte wees de paus in zijn encycliek op de betekenis van internationale samenwerking tussen de landelijke katholieke filmbureaus.

In Nederland waren er, zo hebben we geconstateerd, al diverse katholieke filminstanties actief die in meerdere of mindere mate volgens de door de paus uitgestippelde lijnen opereerden. In de tijd direct na het verschijnen van *Vigilanti cura* slaagde men erin aan de wens van de paus te voldoen en vrijwel alle op filmgebied actieve katholieke clubs en clubjes onder de koepel van de Katholieke Film Actie te brengen. Ook de groep rond Van Domburg trad uiteindelijk, noodgedwongen en met een hoop tandengeknars, toe tot de gelederen van de Katholieke Film Actie.[72] Als onafhankelijk katholiek filmperiodiek had *Filmfront* het waarschijnlijk niet veel langer meer kunnen redden. In mei 1938 fuseerde *Filmfront* met het officiële orgaan van de Katholieke Film Actie *Het witte doek*. Van Domburg werd aangesteld als hoofdredacteur van het nieuwe tijdschrift dat *Katholiek Filmfront* werd gedoopt.[73]

Voor de positieve actie, het produceren, distribueren en propageren van de goede film, werden minder middelen ter beschikking gesteld dan voor de nakeuring. Met de distributie had de Katholieke Film Actie nog de minste problemen. De NV Filmafdeeling der Katholieke Sociale Actie ging op in de Katholieke Film Actie en vervolgde haar activiteiten in 1938 onder de naam Gofilex (Goede Film Exploitatie) NV. Dit bedrijf richtte zich uitsluitend op de distributie van het gangbare 16-mm-smalfilmformaat en is in die vorm heden ten dage nog steeds actief.

Met een katholieke filmproduktie wilde het echter niet vlotten. Nu had de Katholieke Film Actie ook helemaal niet zo'n grote belangstelling voor een eigen katholieke filmproduktie. Dat was voor de organisatie

veel te gecompliceerd en zou de aandacht maar afleiden van het zo makkelijke en effectieve instrument van de nakeuring van films. Het organiseren van voorlichtingsavondjes en het uitgeven van een tijdschrift waren zaken die men technisch en financieel wél kon behappen.

## De filmzondag

De jaren 1939 en 1940 (tot de Duitse inval) werden door de Katholieke Film Actie gebruikt om haar organisatie uit te bouwen. Op lokaal niveau werd een groot aantal plaatselijke Katholieke Film Actie-comités gevormd dat voor de ledenaanwas diende zorg te dragen. Vooral het organiseren van de zogenaamde filmzondagen bleek hierbij een gouden greep.
Tijdens zo'n filmzondag kwam een pater in de parochiekerk preken over het werk voor de goede film. De gelovigen konden in de kerk een formulier invullen waarmee zij beloofden 'de pauselijke en bisschoppelijke richtlijnen inzake het filmvraagstuk getrouw te zullen volgen (...)', en geen andere films te gaan zien dan die welke door de Katholieke Film Centrale waren toegelaten.[74] Tevens werden zij op die manier lid van de Katholieke Film Actie en als zij bovendien nog eens *f* 3,- per jaar betaalden, kregen zij tweemaal per maand *Katholiek Filmfront* in de bus. In mei 1940 telde de Katholieke Film Actie om en nabij de 150.000 leden en had *Katholiek Filmfront* een oplage van 15.000 stuks.[75]
Het afleggen van die filmbelofte in de kerk was voor de Katholieke Film Actie erg belangrijk. De jurisdictie van de katholieke filmkeuring beperkte zich immers tot de zuidelijke provincies; alleen dáár had de keuringsuitslag van de Katholieke Film Centrale een bindende werking. Na het nieuwe nakeuringsakkoord strekte die bindende werking zich uit tot alle films, dus ook tot films die door de Centrale Filmkeuring waren toegelaten voor personen beneden de achttien jaar. Boven de grote rivieren echter, golden de keuringsuitspraken van de Katholieke Film Centrale, die werden gepubliceerd in *Katholiek Filmfront* en in de katholieke dagbladpers slechts als advies. Door de gelovigen in het noorden nu de filmgelofte af te laten leggen, kon de Katholieke Film Actie de katholieke filmkeuring ook boven de grote rivieren effectueren.[76] Exacte cijfers omtrent het effect van deze gelofte ontbreken, maar het idee van de mogelijke gevolgen voor het katholiek bioscoopbezoek boven de rivieren alleen al zorgde voor een tegemoetkomende houding van de Nederlandsche Bioscoop-Bond jegens de katholieke eisen inzake een KFC-keuring voor alle films. Het zogenaamde Nieuwe Accoord werd

in februari 1939 gesloten.[77]
Door de snelle groei van het aantal leden in 1939 en 1940 ontstond bij de Katholieke Film Actie de hoop dat tegen het einde van 1940 het ledental de 200.000-grens ruim gepasseerd zou zijn. Echter, op de eerste zondag van mei 1940 werd voorlopig de laatste filmzondag gehouden. Begin 1942 werd de Katholieke Film Actie door de Duitse bezetter tot 'niet gewenschte' organisatie verklaard. Eind 1945 hernam de Katholieke Film Actie haar activiteiten, maar het vooroorlogse ledental heeft zij nooit meer kunnen bereiken.

## Samenvatting en conclusies

De initiatieven voor een eigen filmdistributie in het eerste decennium van deze eeuw markeren het begin van de herhaalde pogingen om een eigen katholieke filmzuil van de grond te krijgen. Voorwaarde daartoe was een volledige katholieke controle over de drie stadia die een film moet afleggen alvorens hij door het publiek kan worden gezien: filmproduktie, filmdistributie, en bioscoopexploitatie.
Op produktieniveau zijn katholieke successen zeer miniem gebleven. De kosten voor het maken van films waren ook in de jaren twintig en dertig zeer hoog. Toen in de loop van de jaren dertig een aantal jonge katholieken probeerde om de katholieke filmorganisaties warm te laten lopen voor een geregelde katholieke filmproduktie, waren de aandacht en de financiële middelen al volledig gericht op een negatieve bemoeienis met het medium: de katholieke filmkeuring. Voor werkelijke positieve acties bleven weinig middelen over. Het mislukken van het experiment om tot een internationale filmproduktie op katholieke grondslag te geraken, de Eidophon NV, betekende ook het definitieve einde van een meer directe betrokkenheid van de katholieke elite bij een katholieke filmindustrie in Nederland, en, mutatis mutandis, van de mogelijkheden om tot een verzuiling *binnen* het Nederlandse filmbedrijf te komen.
Ook wat de distributie betreft is het succes gering geweest. De NV Leliebioscoop en naderhand de NV Filmafdeeling der Katholieke Sociale Actie waren afhankelijk van een geschikt aanbod op een vrije filmmarkt. In katholieke ogen was van een dergelijk aanbod – films die aan de strenge katholieke eisen inzake zeden en normen beantwoordden – nauwelijks sprake. Bovendien had het begrip 'vrije filmmarkt' na de oprichting van de Nederlandsche Bioscoop-Bond een betrekkelijke betekenis gekregen.
De Nederlandsche Bioscoop-Bond heeft er ook voor gezorgd dat een

# HET WITTE DOEK

FICIEEL ORGAAN VAN DE KATHOLIEKE FILMACTIE IN NEDERLAND

GANG 1, No. 2
NI 1937

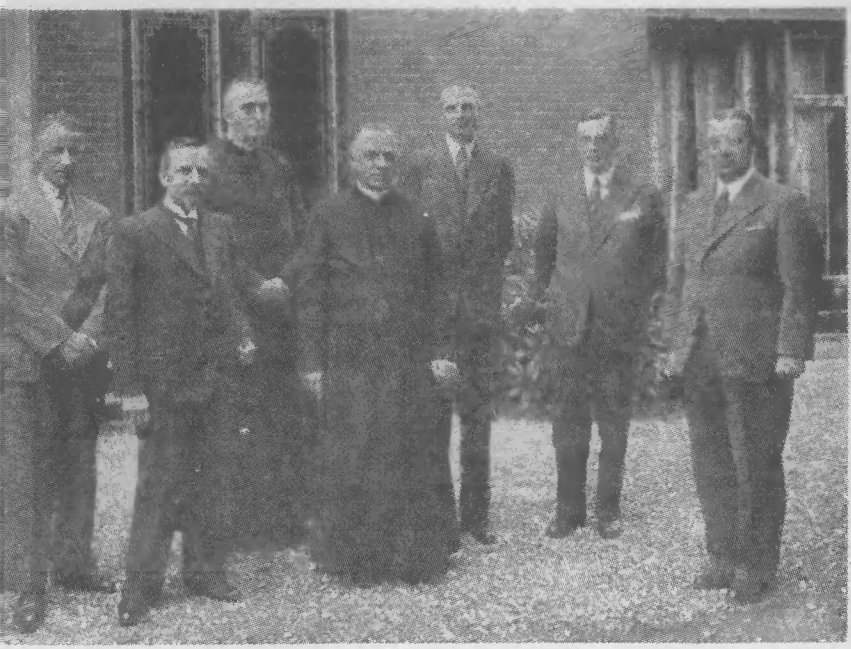
ONDER HOOFDREDACTIE VAN S. P. VAN 'T HOF
Redactie-adres: Voorburg (Z.-H.), Laan van Heldenburg 56
Telefoon 778852 ('s-Gravenhage)

Abonnementsprijs
f 2.50 per jaar

MEDEWERKING VAN: PATER E. CREUTZ LECHLEITNER S.J.; RECTOR B. M. DE GROOT, Voorzitter van de Interdiocesane commissie; WIL JANSE; J. KOLKMAN, Leider van de filmcentrale van het R.K. Werkliedenverbond; PROF. Dr. J. B. KORS O.P., leraar aan de universiteit te Nijmegen; PASTOOR J. B. W. M. MÖLLER; PATER A. VAN SCHALEN O.F.M.; KEES SPIERINGS; STROOBAND; Mr. A. F. L. M. TEPE, Wethouder van Onderwijs te Leiden, Voorzitter van de K.F.C.; Dra. MARIA THIJSSEN; BERNARD VERHOEVEN; L. M. WETERINGS; PATER Dr. ZACHARIAS O.M.Cap. te Narva (Estland).

ES VOOR ADVERTENTIES: HEERENGRACHT 226, AMSTERDAM-C - TELEFOON 44750 - 42359

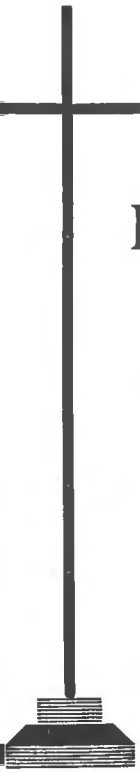
INISTRATIE: 'S-HERTOGENBOSCH, NIEUWSTRAAT 24 - TELEFOON 2218 - GIRO-NUMMER 302100



Hoofdcomité voor de Kath. Film Actie en de Hoofdredacteur van het orgaan bij de inwijding van het bureau. Van links naar r: Bernard Verhoeven, L. M. Weterings, Pastoor J. Broekman, Mgr. F. Hendrikx, Mr. S. ter Veer, Mr. B. Berger, S. P. van 't Hof.

Omslag van het filmtijdschrift *Het Witte Doek*. (Collectie Stichting Film en Wetenschap Amsterdam)

eigen katholiek bioscoopnet nooit van de grond heeft kunnen komen. De katholieken waren gedwongen om in patronaatsgebouwtjes filmvoorstellingen voor de eigen mensen te organiseren, waarbij moet worden opgemerkt dat de clerus – voorstander van een katholieke 'apartheid' – met deze ontwikkeling minder ongelukkig was dan de voorstanders van een echte katholieke filmcultuur. Een probleem hierbij was dat men – zeker na het mislukken van het 17,5-mm-experiment en het smalfilmbesluit van de Nederlandsche Bioscoop-Bond in 1935 – slechts over een beperkt aanbod van smalfilm kon beschikken.
Het belangrijkste katholieke filmwerk bleef de filmkeuring, óók na de oprichting van de Katholieke Film Actie in 1937. De activiteiten waren daarbij gericht op het regelen van het bezoek door katholieken aan de commerciële bioscoop. Het uitgroeien van de Katholieke Film Actie tot een ware massaorganisatie met meer dan 150.000 leden begin 1940 was vooral te danken aan het organiseren van de filmzondagen. Het directe doel was hierbij ook om zoveel mogelijk katholieken – vooral degenen boven de grote rivieren – moreel te binden aan de uitslagen van de katholieke filmkeuring.
Hoewel de katholieke stroming in Nederland zich, zeker in vergelijking met de protestants-christelijke gezindten, zeer intensief met het medium film heeft beziggehouden, bleef haar invloed op de vooroorlogse filmcultuur als zodanig zeer beperkt. Zo succesvol als zij is geweest met de oprichting van eigen zuilorganisaties in andere maatschappelijke sectoren, zo betrekkelijk was dat het geval in de wereld van film en bioscoop. Distributie en produktie vormden slechts een marginale aanvulling en richtten zich noodgedwongen op het alternatieve patronaatsgebouwencircuit. In de grote commerciële bioscopen kregen katholieken geen poot aan de grond.
De *angry young men* rond Van Domburg en het blad *Filmfront* hebben voor 1940 vooral een rol gespeeld als luizen in de pels van de door de katholieke zedenleer gestuurde Katholieke Film Centrale en Katholieke Film Actie. Na de fusie tussen *Filmfront* en *Het witte doek* in de vorm van het blad *Katholiek Filmfront* heeft de invloed van deze groep met name gelegen in een grotere aandacht binnen de rijen van de Katholieke Film Actie voor de waardering van film als kunstvorm. De ideeën van Van Domburg en de zijnen hebben vooral ná 1945 sporen nagelaten. Het katholieke tijdschrift *Filmforum*, met Van Domburg als hoofdredacteur, was tot in de jaren zestig het meest vooraanstaande naoorlogse Nederlandse filmtijdschrift.
Dit alles overziend kan men concluderen dat de bijdragen van katholieke



# Katholieke

# Film=Actie

Ik betuig mijn instemming met de Katholieke Film Actie, zooals deze in de pauselijke encycliek „Vigilanti Cura" is uiteengezet en door het Hoogwaardig Nederlandsch Episcopaat voor dit land nader is vastgesteld. Op grond daarvan beloof ik geen bioscoop te bezoeken, waarvan het programma door de Katholieke keuringsinstanties ontoelaatbaar is verklaard. Overtuigd, dat de Katholieke Film-Actie slechts als massale beweging kan slagen, geef ik mij op als lid van het „Werk voor de Goede Film" en wensch daarvoor een contributie te betalen van:

z. o. z.

drie
vijf gulden per jaar, waarvoor ik 2 × per maand
tien
**gratis „KATHOLIEK FILMFRONT"** ontvang;

Ik wensch lid te worden van het „Werk voor de Goede Film" ad *f* ..... of ..... cents per jaar (zonder ontvangst van het tijdschrift). De gelden worden voldaan per giro, postwissel of moeten worden opgehaald door den plaatselijken propagandist ineens, per jaar, per kwartaal, per maand, per week. *)

Naam:.....

Adres:.....

* Doorhalen wat niet verlangd wordt.

Het adres van het Centraal Bureau van de Kath. Film-Actie is: Nieuwstraat 24, Den Bosch. Postrekening No. 302100.

zijde aan film en bioscoop in Nederland vooral hebben gelegen in het ventileren van ideeën; ideeën die leefden bij een aantal katholieke groepen en individuen over het grote belang dat moest worden gehecht aan een katholieke invloed op de produktie, distributie, vertoning en keuring van film. Deze ideeën kwamen voort uit verschillende mentaliteiten die bij diverse katholieke organisaties, groepen en individuen hebben geleefd en die naar hun aard op gespannen voet met elkaar stonden. Het propageren door de groep Van Domburg van een katholieke filmcultuur die geen enkele concessie zou mogen doen aan ideeën en belangen die met de katholieke waarheid op gespannen voet stonden – lees: de bedrijfseconomische belangen van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf dat graag grote aantallen, ook katholieke, bezoekers naar de bioscoop zag gaan om veelal door Hollywood geproduceerde speelfilms te gaan zien – stond haaks op het beleid van de Katholieke Film Centrale en de Katholieke Film Actie, die de noodzaak tot samenwerking en dus tot het sluiten van compromissen met de Nederlandsche Bioscoop-Bond onderkenden.

In sommige gevallen hebben deze ideeën ook tot daadwerkelijke – al dan niet succesvolle – katholieke filminitiatieven geleid, waarbij de katholieke filmproduktie er het meest bekaaid van afkwam. Het gebrek aan financiële speelruimte speelde op dat vlak mede een bepalende rol. Degenen die geld hadden – de officiële door kerk en katholiek establishment geautoriseerde organisaties – maakten de (gedwongen) keuze om alle beschikbare financiële middelen aan te wenden voor de filmkeuring. Degenen die pretenteerden in katholiek Nederland de enigen te zijn die verstand hadden van film, hadden de pech dat zij de kas niet beheerden. Het is maar ongelijk verdeeld in de wereld.

# Noten

*Pauline Terreehorst*
Opkomst en ondergang van videokunst in Nederland*

* Dit onderzoek kwam tot stand dankzij de medewerking van Hedwich Robben, Miranda van der Spek en Erny Boots.
De oorspronkelijke versie van het onderzoeksrapport kan geraadpleegd worden in de bibliotheek van de Boekmanstichting.
** Kopie aanwezig in het archief van het onderzoek dat gedeponeerd is in de bibliotheek van de Boekmanstichting.

1. Zie hiervoor onder meer Rob Perrée, *Into video art*, Amsterdam 1985, pp. 4 e.v.
2. Perrée, a.w., p. 9.
3. Mondelinge informatie van R. Geel, medewerker van Sony (19 december 1990).
4. Zie: catalogus *Sonsbeek buiten de perken*. Z.p., 1971, pp. 86, 87.
5. Idem, p. 8.
6. Idem, pp. 7, 8.
7. Idem, p. 83.
8. Toelichting op *Media Meeting*, (Agora), ongedateerd (1982).**
9. Liesbeth Brandt Corstius: *De Appel* (1976).**
10. Gesprek met Michel Cardena d.d. 12-9-1990.
11. Informatie gebaseerd op mededelingen in een brief van A.J. van der Staay (tegenwoordig directeur Sociaal en Cultureel Planbureau), d.d. 10-1-1991.**
12. Zie: J. van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam*. Rotterdam: Museum Boymans 1987.
13. Zie: Rapport werkgroep video aan het college van B en W van Rotterdam d.d. 1-10-1973.
14. *Videonota*, Rotterdamse Kunststichting. Rotterdam, 1977, p. 7.
15. Idem, p. 9.
16. Rien Hagen maakte met Donald Jansen in 1971 een eerste videotape met hulp van het Lijnbaancentrum over de reacties op Sonsbeek. Het traject voor de video-ontwikkelingen in Den Haag loopt derhalve via Rotterdam en Sonsbeek, zoals uit deze simpele persoonlijke aanwezigheid op te maken valt.
17. PvdA-bijdrage aan de discussie, vermeld in de brief van 18-11-1977.**
18. Brief d.d. 6-6-1978.**
19. Brief d.d. 14-6-1978.**
20. Brief A.J. van der Staay, d.d. 10-1-1991.**
21. Notitie H. Reedijk, ongedateerd, vermoedelijk mei 1980.**
22. Notulen Rotterdamse Kunststichting 23-5-1980.**
23. Gesprek met Rob Perrée, adviseur Fonds Beeldende Kunst en bouwkunst d.d.

3-9-1990.
24. De installatie is een begrip uit de beeldende kunst en wordt gebruikt voor al het ruimtelijke werk dat niet direct onder beeldhouwwerk valt. In de videokunst betekent het een opstelling van minstens één monitor, vaak meer, waarop een videotape te zien is (alhoewel dit niet noodzakelijk is, want ook een uitgeschakeld televisietoestel kan een boodschap overbrengen). De plaats van de monitor en de verschillende monitoren ten opzichte van elkaar is strikt voorgeschreven. Vaak hoort bij de opstelling van de monitor of meerdere monitoren de plaatsing van andere objecten en/of schilder- en beeldhouwwerk. Kern van de installatie is het museale karakter: het vereist een zekere ruimte die geprepareerd is, en dwingt de toeschouwer tot het innemen van een bepaalde positie ten opzichte van het geheel aan monitoren en objecten, al lukt dit niet altijd.
25. Zie o.a. de catalogus van *What a wonderful world*. Groningen 1990.**
26. Zie: Advies Amsterdamse Kunstraad, 11-1-1982.**
27. Daarin zijn opgenomen: Mediamatic in Groningen, Cycloop in Eindhoven, Doomroosje in Den Bosch, Kabelomroep Deventer, Kunstuitleen Delft, De Gele Rijder Arnhem, Kultureel Sentrum Tilburg, De Vleeshal, Middelburg, het Kijkhuis, Haarlem en MonteVideo/Vereniging van Videokunstenaars in Amsterdam. Dit circuit wordt in 1984 aangevuld met 't Hoogt in Utrecht, Cultureel Centrum Maastricht en O42 Nijmegen. Galerie Theater Bis in Den Bosch en De Steile Trap in Deventer komen in de plaats van de vorige vertoningsplaatsen in deze steden.
28. Gesprek met R. Geel, d.d. 19-12-1990.
29. Tekst: gesprek Rob Perrée d.d. 3-9-1990.
30. Zie: Tineke Reijnders, in: *De Groene Amsterdammer*, d.d. 30-12-1981.
31. Informatie Madelon Hooykaas & Elsa Stansfield, gesprek 5-9-1990.
32. Zie: *Noord-Amsterdammer*, 10-1-1984.
33. Zie: Activiteitenverslag MonteVideo, 1989.**
34. Zie: Activiteitenoverzicht Mediamatic, in: Subsidieaanvraag ontwikkelingssubsidies (1986).**
35. *De Volkskrant*, 21-4-1988.
36. Idem.
37. Advies Amsterdamse Kunstraad, 30-3-1988.**
38. Philip Peters in: *Catalogus Nederland 4*. Den Haag: Culturele Raad Zuid-Holland, 1988, p. 10.
39. Hein Reedijk, in: *Video en Film Manifestatie Kijken en Doen*. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1977, p. 21.
40. W. Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*. 's-Gravenhage 1990.
41. Zie: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1977.

*Jan Kabel*
## Beeldende kunst en auteursrecht*

* Dank aan mijn collega's mr. P.B. Hugenholtz, mr. G.A.I. Schuijt en mr. H.W. Wiersma voor hun kritiek op eerdere versies. Drs. M.R.P. Kabel-den Boer leverde verhelderende ideeën en materiaal.

1. Max Kummer, *Das Urheberrechtlich schützbare Werk*. Bern 1969.
2. F.W. Grosheide, *Auteursrecht op maat*. Deventer, Kluwer, 1986; P.B. Hugenholtz, *Auteursrecht op informatie*. Deventer, Kluwer, 1989.
3. A.G.N. Swart, *Opmerkingen betreffende auteursrecht op werken van beeldende kunst*. Leiden 1891, p. 20.
4. J. van den Kasteele, *Het auteursrecht in Nederland*. Leiden 1885, p. 65.
5. NOS tegen KNVB. Hoge Raad 23-10-1987, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1985, nr. 270.
6. A.A. Quaedvlieg, *Auteursrecht op techniek: de auteursrechtelijke bescherming van het technisch aspect van industriële vormgeving en computerprogrammatuur*. Zwolle 1987, pp. 113-115.
7. Pres. Rb. Groningen 5-11-1976, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1977, nr. 407: het samenlevingsgoederenrecht gaat net zoals het huwelijksgoederenrecht uit van algehele gemeenschap van goederen; uitsluiting daarvan dient dus te worden aangetoond.
8. Hoge Raad 15-1-1960, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1960, nr. 84 (Panhonlibco-arrest).
9. N. de Ridder, *Eenige beschouwingen over copierecht*. Utrecht 1875, p. 78.
10. Vgl. voor deze constructies en hun consequenties: Van den Kasteele, a.w., pp. 6-8.
11. *Bijlagen bij de Handelingen der Tweede Kamer, 1876-1877*, nr. 202, p. 3 (Memorie van Toelichting bij de latere wet van 1881).
12. Vgl. voor die analyse: Van den Kasteele, a.w., pp. 64-72.
13. *Bijlagen bij de Handelingen der Tweede Kamer*, 1877-1878, nr. 25 (Voorlopig Verslag).
14. *Bijlagen bij de Handelingen der Tweede Kamer*, 1884-1885, nr. 72.
15. *Beeldrechtwijzer: auteursrecht voor beeldende kunstenaars*. Den Haag, SDU 1987.
16. Marris tegen gemeente Millingen. Gerechtshof Arnhem 24-1-1989, in: *Informatierecht/AMI* 1989, nr. 5, pp. 126-129.
17. In Miletič tegen gemeente Amsterdam overweegt de Hoge Raad dat een totale vernietiging van een beeldhouwwerk door de gemeente niet als een aantasting van zijn morele rechten behoeft te worden beschouwd. Hoge Raad 21-3-1975, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1975, nr. 410. In de lagere rechtspraak wordt daarentegen, soms ook zeer uitdrukkelijk, overwogen dat de Auteurswet ook beoogt de kunstenaar tegen algehele vernietiging van zijn werk te beschermen. Zie bijvoorbeeld: T. de Haas tegen Ulrich bv. Rechtbank Amsterdam 15-11-1978, in: *Auteursrecht* 1979, nr. 2, p. 32.
18. *Reichsgericht* 8-6-1912, *RGZ* 79, 397, genoemd bij N. van Lingen, *Auteursrecht in hoofdlijnen*. Alphen aan den Rijn 1990, p. 98, noot 18.
19. Hoge Raad 19-1-1979, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1979, nr. 412.
20. Hoge Raad 13-4-1984, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1984, nr. 524.
21. Hoge Raad 22-6-1973, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1974, nr. 61.
22. Hoge Raad 21-3-1975, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1975, nr. 410; Hoge Raad 16-11-1984, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1985, nr. 270.
23. Hoge Raad 22-6-1990, in: *Informatierecht/AMI* 1990, nr. 9, pp. 220-225, met noot van E.J. Dommering.
24. Daniel Buren, in: G. Battcock (ed.), *Idea art: a critical anthology*. New York 1973, p. 175.

25. E.D. Hirsch Ballin, *Auteursrechtelijke opstellen*. Deventer 1970, p. 79.
26. Swart, a.w., p. 99.
27. Wet van 28 juni 1881 tot regeling van het auteursrecht, in: *Staatsblad* 1881, nr. 124.
28. D.W.F. Verkade en J.H. Spoor, *Auteursrecht*. Deventer 1985, p. 29.
29. S. Gerbrandy, *Kort commentaar op de Auteurswet 1912*. Arnhem 1988, p. 53.
30. Overigens won de bank omdat zij schade aan haar reputatie zou hebben geleden, nu zij door het gewraakte boekomslag betrokken is in de sensatiezucht van een deel van het publiek gepaard aan het feit dat zij op een voor haar onaangename wijze in de publiciteit is gekomen. Hof Amsterdam 10-2-1970, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1971, nr. 130.
31. Artikelen 45a-45g *Auteurswet*, i.h.b. artikel 45d.
32. Artikel 8 is vooral bedoeld voor publikatie van jaarverslagen en dergelijke en heeft in de praktijk betekenis voor het auteursrecht van adverteerders op in hun opdracht gemaakte reclameboodschappen. Het artikel komt erop neer dat een instelling als maker wordt aangemerkt, indien zij een werk onder haar vlag openbaar maakt en daarbij met instemming van de oorspronkelijke maker diens naam niet vermeldt.
33. Vgl. voor de tekst: *Beeldrechtwijzer*, pp. 113-118.
34. Vgl. de toelichting op artikel 3 van het zogenaamde *Reglement van Aansluiting* dat door de Stichting Beeldrecht wordt gehanteerd: 'De aansluiting bij Beeldrecht betekent dat Beeldrecht namens de aangeslotene diens auteursrecht gaat uitoefenen, zonder dat aangeslotene daarbij zijn/haar auteursrecht overdraagt.' Vergelijk voor problemen met betrekking tot die constructie Van Spijk tegen Stichting Beeldrecht. Hoge Raad 29-9-1989, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1990, nr. 307.
35. R. Hughes, *Kritisch, in vredesnaam kritisch: over kunst en kunstenaars*. Amsterdam 1990, p. 18.
36. Zie over filmrecht: Verkade en Spoor, a.w., hoofdstuk IV en als meest recente overzichtsartikel: F.W. Grosheide, 'Auteurswet 1912 – wet 1985 – bescherming van filmproducenten en andere exploitanten-economische kanttekeningen', in: *Informatierecht/AMI*, 1990, nr. 6, pp. 121-127.
37. Op grond van artikel 5 heeft de producent de toestemming nodig van regisseur, componist, scenarioschrijver en dergelijke om de film te laten vertonen; de componist en de scenarioschrijver kunnen hun prestaties echter afzonderlijk naast de film exploiteren.
38. Vergelijk Verhoeven bv tegen Vandenbroek. Hof den Bosch 25-10-1989, in: *Informatierecht/AMI* 1990, nr. 7, pp. 161-162, met noot J.J.C. Kabel.
39. Vgl. Verkade en Spoor, a.w., p. 381 en Grosheide, a.w., p. 127, noot 14.
40. *Handelingen der Tweede Kamer*, 1988-1989, nr. 21 244.
41. J.M.B. Seignette, 'Het wetsontwerp op de naburige rechten', in: *Intellectuele Eigendom en Reclamerecht* 1990, nr. 1, pp. 1-7.
42. R.A.E. Stuijt, 'Het recht van de producent: vrijstaand of voordeurdelend?', in: *Informatierecht/AMI* 1989, nr. 6, pp. 148-150.
43. H. Cohen Jehoram, 'Het karakter van aan het auteursrecht naburige rechten', in: *Informatierecht/AMI*, 1990, nr. 7, pp. 155-161.
44. Zie: Kummer, a.w., p. 161.
45. P. Goldstein, 'Computer-assisted and computer-generated creation of literary and artistic works (general report)', in: *l'Informatique et le droit d'auteur, Actes du 57e congres de l'Association litéraire et artistique internationale (ALAI)*. Mon-

tréal 1989, pp. 439-452.
46. C. Gottlieb, *Beyond modern art.* New York 1976, pp. 324-326.
47. Aldus voor schaakspelletjes die door de computer zelf worden gespeeld E. MacKay, 'Interventie', in: *l'Informatique et le droit d'auteur, Actes du 57e congres de l'Association litéraire et artistique internationale (ALAI).* Montréal 1989, p. 530.
48. Zie: F.K. Fromm, 'Der Apparat als geistiger Schöpfer?', in: *Gewerbliches Rechtschutz und Urheberrecht* 1964, p. 304. Zie ook: Hugenholtz, *Auteursrecht op informatie.* Deventer 1989, p. 22 die ietwat ironisch opmerkt dat in dat geval 'het computerrecht zijn lang verbeide grondrechtelijke fundament (zal) verkrijgen'.
49. Zie: A. Degginger, *Beiträge zum urheberrechtlichen Schutz der Gegenwartskunst.* Bern 1987, p. 49.
50. Zie: P. Panhuysen, 'Paul Panhuysen over Paul Panhuysen', in: *Art i: kwartaalschrift van de maatschappij Arti et Amicitiae,* 1990, jrg. 2, nr. 7, pp. 16-17.
51. Zie de bespreking van de tentoonstelling *Beelden* van Joep van Lieshout, in: *NRC Handelsblad,* 27-12-1990.
52. A. Strowel, 'Das Urheberrecht: von der zeitgenössischen Kunst auf die Probe gestellt', in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht,* 1990, nr. 8/9, p. 392.
53. Artikel 9, lid 3 *Copyright, designs and patent act 1988:* 'In the case of literary, dramatic, musical or artistic work which is computergenerated, the author shall be taken to be the person by whom the arrangements necessary for the creation of the work are undertaken.'
54. United States seventh circuit court of appeals: Midway Mfg. Co. v. Artic International, Inc., 547 F. Supp. 999 (N.D. III.1982, affirmed 704 F.2d 1009 (7th Cir. 1983).
55. Hoge Raad 28-6-1946, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1946, nr. 712. Vergelijk ook: Explicator tegen Avro. Hoge Raad 27-1-1961, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1962, nr. 355 en Heertje tegen Hollebrandt. Hoge Raad 5-1-1979, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1979, nr. 339.
56. Vgl. *Actes du 57e congres de l'Association litéraire et artistique internationale (ALAI),* a.w., (zie noot 45), p. 554.
57. C.A. Siblesz, 'It's not who you are, but who you work for: limitation on the works made for hire doctrine', in: *Entertainment and sports law review* vol. 7, 1989, pp. 117-129.
58. In: L. de Vries, *Parlementaire geschiedenis van de auteurswet 1912, zoals sedertdien gewijzigd.* Den Haag 1989, pp. 7.5. e.v. Uiteraard zou de cursieve toevoeging niet alleen in de aanhef, maar ook aan het slot van het artikel moeten zijn opgenomen.
59. Idem, p. 7.4. (Memorie van Antwoord): 'Waar arbeid in dienst van de werkgever tegen loon wordt verricht, heeft de werkgever recht op de vruchten van dien arbeid.'
60. Idem, p. 7.7.
61. Idem, p. 7.10.
62. Vergelijk art. 6 lid 2 Benelux-Modellenwet.
63. Eindrapport CIBRA (Commissie Incasso, Beheer en Repartitie Auteursrechtgelden), (ministerie van Justitie). 's-Gravenhage, mei 1982, Bijlage 4, p. 16.
64. Hirsch Ballin, a.w., p. 61.
65. Hoge Raad 29-9-1989, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1990, nr. 307, met noot D.W.F. Verkade.
66. Gegevens verkregen van Stichting Beeldrecht.

67. Lawrence Weiner, in: G. Battcock (ed.), *Idea art: a critical anthology*. New York 1973, p. 175.
68. Kummer, a.w., p. 130.
69. Vergelijk Swart, a.w., p. 50.
70. Hughes, a.w., p. 298.
71. Hirsch Ballin, a.w., pp. 80-81.
72. Idem, p. 81.
73. Vergelijk E. van Duyn en P. de Graaf, 'De rol van de performance', in: *Metropolis M*, 1988, nr. 3, pp. 39-44.
74. Zie: R. Smolders, 'Beyond performance', in: *Metropolis M* 1989, nr. 2, p. 50.
75. Par. 107 USCA: 'Works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developped, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device.' Artikel 3, lid 2 Engelse *Copyright, designs and patents act 1988*: 'Copyright does not subsist in a literary, dramatic or musical work unless and until it is recorded, in writing or otherwise.'
76. J.H. Spoor, *Scripta manent: de reproduktie in het auteursrecht*. Groningen 1976, p. 37.
77. E.J. Dommering, 'Vormen handelingen en arbeid een "werk"?', in: *Informatierecht/AMI* 1986, nr. 3, p. 74.
78. Vergelijk Gottlieb, a.w., pp. 255-256.
79. Zie NOS tegen KNVB (zie noot 3).
80. Vergelijk de literatuur bij Kummer, a.w., pp. 74-75.
81. BMG tegen Boogaard. Hoge Raad 24-2-1989, in: *Ars Aequi* 1989, nr. 7/8, pp. 675-682, met noot van H. Cohen Jehoram.
82. Hirsch Ballin, a.w., pp. 88-91.
83. Grosheide, a.w., p. 297.
84. Hugenholtz, a.w., p. 62; Dommering, a.w., p. 75.
85. Vergelijk artikel 2 lid 1 sub a-c van het voorstel voor een wet op de naburige rechten, *Handelingen der Tweede Kamer*, vergaderjaar 1988-1989, nr. 21 244.
86. Kummer, a.w., p. 8.
87. Hoge Raad 1-6-1990, in: *Ars Aequi* 1991, nr. 1, pp. 71-80, met noot van H. Cohen Jehoram.
88. W.A. Serafijn, 'Lawrence Weiner: misschien met/zonder', in: *Metropolis M* 1988, nr. 5, pp. 14-21, p. 14.
89. Nummering en vertaling uit Lawrence Weiner, *Works* (1967-1977), een verkorte en vertaalde bijlage in de catalogus van het Van Abbemuseum, 1976.
90. J. Perreault, 'It's only words', in: *Idea art*; G. Battcock (ed.) (zie noot 66), p. 136.
91. R. Wollheim, 'Minimal art', in: *Minimal art: a critical anthology*; Gregory Battcock (ed.). New York 1968, p. 395.
92. Th. Limperg, 'Het zwarte vierkant van Kazimir Malevich en het auteursrecht', in: *Informatierecht/AMI* 1990, nr. 2, pp. 23-27.
93. 'Tribunal de grande instance de Paris 26 mei 1987', in: *Dalloz* 1988, pp. 201 e.v.
94. Vergelijk Sagan tegen Mel d'Orval. Rechtbank Utrecht 24-5-1961, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1962, nr. 215 en daarover uitgebreid: D.W.F. Verkade, 'Literatuur en plagiaat', in: *Ars Aequi* 1984, nr. 13, pp. 672-682.
95. J. Kohler, *Das Autorrecht: eine zivilistische Abhandlung*. Jena 1880, pp. 168 e.v.

96. Kummer, a.w., p. 11.
97. Vergelijk daarover Verkade, a.w., pp. 672-674.
98. Hoge Raad 5-1-1979, in: *Nederlandse Jurisprudentie*, 1979, nr. 339.
99. Verkade, a.w., p. 676.
100. Rudi Fuchs, 'Alles eten wat op tafel komt; Markus Lüpertz en de schilderkunst van de twintigste eeuw', in: NRC *Handelsblad*, *Cultureel Supplement*, 1-3-1991.
101. Kummer, a.w., p. 16.
102. I. Cherpillod, *L'objet du droit d'auteur*. Lausanne 1985, pp. 183 e.v.
103. Hugenholtz, a.w., p. 39.
104. Wollheim, a.w., p. 399.
105. Wollheim, a.w., p. 399.
106. J. Kohler, *Kunstwerkrecht*. Stuttgart 1908, p. 25.
107. Idem, pp. 24-25.
108. 'Kein Recht kann an einer unsittlichen Sinnlichkeitsidee bestehen, auch wenn sie mit einer Künstlerischen Verwichlungsidee verknüpft wird, sofern beides in untrennbarer Verbindung steht.' (p. 30) Conclusie van Kohler: van een onzedelijk naakt in een zedelijk landschap, kan dan ook het laatste wel, het eerste niet auteursrechtelijk worden beschermd.
109. Idem, p. 26.
110. A. von Graevenitz, 'Abstractie en figuratie als koppel', in: *Archis* 1991, nr. 1, p. 44.
111. Citaat bij Grosheide, a.w., p. 201.
112. H.L. de Beaufort, *Auteursrecht*. Zwolle 1932, p. 65.
113. A. Troller, *Immaterialgütrecht* (Band 1). Basel und Frankfurt am Main 1983, p. 61.
114. Benelux Gerechtshof 22-5-1987, in: *Ars Aequi* 1987, nr. 11, pp. 717-725, met noot van H. Cohen Jehoram.
115. Par. 2, Abs. 2 UG.
116. Hoge Raad, 28-6-1946, in: *Nederlandse Jurisprudentie* 1946, nr. 712.
117. Rob Smolders, 'Capital gains', in: *Metropolis M*, 1990, nr. 1, p. 49.
118. Quaedvlieg, a.w., pp. 25-27.
119. Hughes, a.w., p. 239.
120. Kummer, a.w., p. 36.
121. P. Girth, *Individualität und Zufall im Urheberrecht*. Berlin 1974, p. 18.
122. Zo bijv. G. Rau, *Antikunst und Urheberrecht*. Berlin 1978, p. 29.
123. Kummer, a.w., p. 30.
124. Idem, p. 75.
125. Vgl. daarvoor Hugenholtz, a.w., pp. 34-36 en de relativeringen bij Kummers navolgers, met name bij Rau, a.w., pp. 35-37 en bij Girth, a.w., p. 27.
126. Rau, a.w., pp. 48-60.
127. Idem, p. 62.
128. J. Hulsker, *Van Gogh en zijn weg: het complete werk*. Amsterdam 1977, pp. 381-382.
129. Kummer, a.w., p. 104.
130. Gerbrandy stelt dat Kummer met zijn maatstaf van de statistische *Einmaligkeit* 'de bijl aan de wortel van het auteursrecht (legt), zo dat nog "recht" wil heten'. Zie: Gerbrandy, a.w., p. 92.
131. Kummer, a.w., pp. 75-77.

132. Vergelijk over het expositierecht: C.G.M. Berendsen, 'Hangrecht', in: *Informatierecht/AMI* 1991, nr. 3, pp. 43-47.
133. Artikel 23 Auteurswet geeft de eigenaar van een teken-, schilder-, bouw- of beeldhouwerk of van een werk van toegepaste kunst het recht om dat werk zonder toestemming van degene, wien het auteursrecht daarop toekomt, in het openbaar tentoon te stellen of, met het oogmerk het te verkopen, in een catalogus te verveelvoudigen, een en ander tenzij anders is overeengekomen.
134. Section 602, *Works of visual art defined*, van *Title VI, Visual artists rights*, luidt: 'A "work of visual art" is:
(1) a painting, drawing, print or sculpture, existing in a single copy, in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed or consecutively numbered by the author, or, in the case of a sculpture, in multiple cast, carved, or fabricated sculptures of two hundred or fewer that are consecutively numbered by the author and bear the signature or other identifying mark of the author; or
(2) a still photographic image produced for exhibition purposes only, existing in a single copy that is signed by the author, or in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author.'
135. J.J.C. Kabel, 'Is monumentale kunst in ons land vogelvrij?', in: NRC *Handelsblad (Cultureel supplement)*, 2-2-1973.

*Tjeerd Schiphof*

## Toneelcensuur in Nederland*

* Het onderzoek voor dit artikel werd mede mogelijk gemaakt door financiële steun van de door de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) erkende Nederlandse Stichting voor Rechtswetenschappelijk Onderzoek (NESRO).

1. Jan en Annie Romein, *De lage landen bij de zee*. Amsterdam 1977, p. 347.
2. J. Te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandse Letterkunde*. Utrecht/Amsterdam 1973, deel II, pp. 452 e.v.; J. Wille, 'De gereformeerden en het tooneel tot omstreeks 1620', in: *Christendom en Historie*. Kampen 1931, deel 2, p. 104.
3. Te Winkel, a.w., deel II, p. 453.
4. E. Diemer, *Vrijheid van Drukpers: eenige opmerkingen over haar staatsrechtelijke regeling, voornamelijk in Nederland*. Dissertatie. Amsterdam 1937, p. 44.
5. Te Winkel, a.w., deel II, p. 463; Wille, a.w., deel 6, p. 104. Een *batement* is een spel, toneelspel of kluchtspel.
6. N.C. Lambrechtsen van Ritthem, 'Beknopte geschiedenis van de Middelburgsche Retorijkkamer "Het Bloemken Jesse"', in: *Verhandelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leyden*. Leiden 1819, p. 149.
7. J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland*. Rotterdam z.j. (waarsch. 1908), deel II, pp. 92 e.v.
8. Lambrechtsen van Ritthem, a.w., p. 154.
9. Wille, a.w., p. 136; Lambrechtsen van Ritthem, a.w., p. 174.
10. Worp, a.w., p. 93.
11. Wille, a.w., p. 139.
12. S. Koster, *Van schavot tot schouwburg*. Haarlem 1970, pp. 35 e.v.

13. Worp, a.w., p. 93.
14. Lambrechtsen van Ritthem, a.w., pp. 156-7 en 160. Dergelijke verboden waren er ook in andere steden: Zie: Worp, a.w., p. 96.
15. Worp, a.w., pp. 95 en 96 (noot).
16. G.D.J. Schotel, 'Blik in de geschiedenis van het tooneel, inzonderheid te Dordrecht', in: *Tilburgsche Avondstonden*, Amsterdam 1850, p. 207.
17. Worp, a.w., pp. 96 e.v.
18. Schotel, a.w., p. 194.
19. Worp, a.w., p. 99. Het stuk is tweemaal opgevoerd: zie: Schotel, a.w., p. 196.
20. Worp, a.w., pp. 101 e.v.
21. Worp, a.w., pp. 417 en 285.
22. Koster, a.w., pp. 142 e.v.
23. Worp, a.w., pp. 285-7; Schotel, a.w., pp. 201 e.v.
24. Worp, a.w., p. 179. Zie voor de patriottische Haarlemse toneelsociëteit 'Leerzaam Vermaak': Koster, a.w., pp. 187 e.v.
25. Te Winkel, a.w., deel VI, p. 301.
26. 'Extrait du Décret Impérial concernant les Théâtres du 8 juin 1806, artt. 7 en 14', in: C.J. Fortuijn, *Verzameling van wetten, besluiten en andere regtsbronnen van Franschen oorsprong*. Amsterdam 1840, deel II, p. 392. Deze bepalingen waren na afloop van de Franse tijd niet meer van toepassing.
27. Koster, a.w., p. 203.
28. Te Winkel, a.w., deel 6, p. 425.
29. Worp, a.w., p. 417.
30. Stbl. 1814, nr. 17.
31. Handelingen II Bijl., 1849-1850, pp. 266-279.
32. Tekst in C.W. de Vries, *Bronnen tot de kennis van de Gemeentewet*. Rotterdam 1931, p. 51.
33. Advies Raad van State op de ontwerp-Gemeentewet-De Kempenaer, 4 juni 1849 no. 10. Zie: C.W. de Vries, a.w., p. 66.
34. *Ontwerp van wet omtrent de zamenstelling, inrigting en bevoegdheid der gemeentebesturen*, Handelingen II, Bijl., 1850-1851, pp. 377 e.v. De aanduiding 'Gemeentewet' is van later datum.
35. Handelingen II, Bijl., 1850-1851, pp. 377-399.
36. Advies van de Raad van State van 17 december 1850 No. 3. Zie: C.W. de Vries, a.w., p. 90.
37. Handelingen II, Bijl., 1850-1851, pp. 443 e.v. Ook in: W. Francken, *De Gemeentewet met de daarover vooral in de Tweede Kamer der Staten-Generaal gewisselde stukken en gehouden beraadslagingen*. Nijmegen 1851, p. 375.
38. Handelingen II, Bijl., 1850-1851, pp. 513 e.v.; Francken, a.w., p. 375.
39. Handelingen II, 1850-1851, p. 833.
40. Handelingen II, 1850-1851, pp. 832-833; amendement-Wintgens.
41. Stbl. 1851, nr. 85.
42. K.B. van 28 december 1872, Stbl. nr. 136. Een dergelijk geval ook in K.B. van 19 november 1880, Stbl. nr 192.
43. HR 29 mei 1916, *WvhR* 9976, dispensatierecht raadscommissie in APV 's-Gravenhage onverbindend verklaard wegens strijd met art. 188 Gem.wet; HR 9 oktober 1916, *WvhR* 10.010, dispensatierecht B&W in Lichtbeeldenverordening Utrecht onverbindend verklaard wegens strijd met art. 188 Gem.wet.
44. *De Gemeentestem* 358 (1858): hoger beroep op B&W tegen een besluit van de

burgemeester aangaande inschrijving van bordelen is in strijd met artikel 188 Gemeentewet.
45. R.J. Goldstein, *Political censorship of the arts and the press in nineteenth century Europe*. Londen 1989, pp. 115 e.v.
46. Goldstein, a.w., pp. 162 e.v.
47. H.K. Teune, 'Amsterdamsche tooneelcensuur', in: *Vragen des tijds*, 1926, eerste deel, pp. 129 e.v.
48. Verslag commissie voor de verzoekschriften, 18 december 1874. Handelingen II, 1874-1875, pp. 705-706.
49. Handelingen II, Bijl., 1874-1875, 104, nrs. 2 en 4.
50. Dit standpunt is ook ingenomen door G.L. Elsen, 'Enkele kanttekeningen bij art. 221 Gemeentewet', zie: *Nederlandse Gemeente*, 1966, nr. 6, pp. 64-67. Het gaat uit van een strikt taalkundige interpretatie van het begrip 'vertoning'.
51. Handelingen II, 1874-1875, pp. 990-999.
52. Handelingen II, 1874-1875, p. 993.
53. *WvhR* 3824, (1875).
54. *De Gemeentestem* 1208 (1874) en 1226 (1875).
55. *WBA* 1339 (1875), waarin geciteerd *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 28-1-1875.
56. Handelingen II, Bijl., 1899-1900, A. 2. V. 11 pp. 4 en 2. V. 12 p. 24.
57. *WBA* 2627 en 2630 (1899).
58. Zie D. Fock, *WBA* 2628 en *WBA* 2631 en C. van Haren, *De Gemeentestem* 2512 (alle 1899).
59. J. Oppenheim, *Het Nederlandsch Gemeenterecht*. Haarlem 1902/3, deel II, 2e dr., pp. 259 e.v. Dat het pleidooi voor uitsluitend repressief toezicht lange tijd niet aansloeg vindt mede een oorzaak in de twijfel of het strafrecht wel voldoende aanknopingspunten voor optreden bood. Zo pleitte G. Keller voor uitsluitend repressief toezicht en een uitbreiding van het Wetboek van Strafrecht, zie: *Geïllustreerd gemeenteblad*, februari 1922, pp. 141-143.
60. Opgemerkt werd dat de burgemeester o.g.v. art. 188 Gemeentewet wel zeer ruime bevoegdheden had, wat censuur betrof zelfs een onbeperkte bevoegdheid. J. Oppenheim, *Het Nederlandsch Gemeenterecht*. Haarlem 1895, 1e dr., p. 640.
61. Handelingen II, Bijl., 1904-1905, nr. 11 p. 2 en nr. 12 p. 25.
62. Handelingen II, Bijl., 1906-1907, nr. 11 p. 5 en nr. 13 p. 35.
63. M. Hexspoor en A. Klerkx, *De verboden vruchten uit het Nederlandse theater òf hoe tolerant is het Nederlandse (theater)volk: een onderzoek naar censuur op theater in Nederland 1900-1989*. Ongepubliceerde doctoraalscriptie, Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam. Amsterdam 1989, pp. 90 e.v.
64. Rapport gepubliceerd in *De Kroniek*, 1906, 12e jrg., nrs. 622 en 623.
65. Handelingen II, 1912-1913 pp. 1840-1888; J. Oppenheim, *Het Nederlandsch Gemeenterecht*, 1913, deel II, 4e dr., pp. 314 e.v., waarin ook het Leidse incident in 1905 wordt genoemd.
66. Zie ook Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 103.
67. De opvoering van *Allerzielen* werd ook in Delft verboden in 1911: zie: Oppenheim, *Het Nederlandsch Gemeenterecht*. Haarlem 1928, deel II, 5e dr., p. 280; Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 93. Dit herhaalde zich in 1922: Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 97. In 1936 werd opvoering van dit stuk in Alkmaar verboden door de locoburgemeester, Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 100.
68. H. Schillings, *Toneel en theater in Limburg in de 19e en 20e eeuw*. Assen 1976, p. 92.

69. Th. Heemskerk, een zoon van de eerder genoemde J. Heemskerk Azn.
70. Handelingen II, 1912-1913, p. 1879.
71. Handelingen II, 1912-1913, pp 1887/8.
72. Handelingen II 1919-1920, pp. 571-616.
73. *Wet tot bestrijding van de zedelijke en maatschappelijke gevaren van de bioscoop.* Stbl. 1926, nr. 118.
74. Zie P.M.H. Cuijpers, 'Met ernstig voorbehoud: aspecten van de nakeuring door de Katholieke Film Centrale'. In: *Jaarboek van het Katholiek Documentatieceutrum.* Nijmegen 1972.
75. Opvoering van *Vrijheid* is ook in Rotterdam door een burgemeesterlijk verbod verhinderd: zie: Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 105.
76. Debat op 28 februari 1922 in de Tweede Kamer. Handelingen II, 1921-1922, pp. 1666-1733.
77. Handelingen II, Bijl., 1922-1923, pp. 7 en 8.
78. Handelingen II, Bijl., 1922-1923, nr. 515, ingetrokken bij KB van 21-11-1928.
79. Verslag van de Staatscommissie tot voorbereiding van de herziening der Gemeentewet (commissie-Oppenheim), ingesteld bij KB van 6 december 1918 nr. 7, pp. 34-35.
80. Handelingen I 1924-1925 pp. 245/6 (voorlopig verslag); en pp. 466/7 (memorie van antwoord).
81. Handelingen I, 1924-1925, p. 529.
82. Handelingen I, 1924-1925, pp. 540 e.v.
83. Handelingen II, Bijl., 1925-1926, nr. 5, pp. 2 en nr. 7, p. 14.
84. Handelingen I, 1928-1929, pp. 173, 344, 416 en 429.
85. Handelingen II, Bijl., 1928-1929, nr. 235; Handelingen II, 1929-1930, p. 2108.
86. Handelingen I, 1930-1931, p. 179. De wet werd vastgesteld op 31 januari 1931, Stbl. 41.
87. T. Jansen en J. Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940: dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek.* Nijmegen 1983, pp. 224 e.v.
88. Handelingen I, pp. 525 e.v.
89. Zie over *De Beul*: H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, dissertatie. Utrecht/Antwerpen 1978, pp. 53-57. Over *De Beul* in Amsterdam: H. de Vries, *Theatercensuur* (doctoraalscriptie Maatschappijgeschiedenis, Erasmus Universiteit Rotterdam, 1987, niet gepubliceerd), pp. 56-59.
90. Handelingen II, 1935-1936, aanh. p. 47.
91. Jansen/Rogier, a.w., p. 252.
92. Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 156.
93. Mulder, a.w., p. 49 e.v.
94. H. de Vries, a.w., p. 61 e.v.
95. Mulder, a.w., p. 49. Ook in Den Helder en Rotterdam kregen militairen een verbod dit stuk te gaan zien, Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 118.
96. Jansen/Rogier, a.w., pp. 245 e.v.
97. Mulder, a.w., p. 100.
98. R. Brouwer, *Inleiding bij Jan Pietersz. Coen van J. Slauerhoff.* 's-Gravenhage 1986.
99. Mulder, a.w., p. 51.
100. *Wet tot regeling van het verrichten van arbeid door vreemdelingen*, 16 mei 1934. Stbl. 1934 nr. 257.
101. Handelingen I, 1935-1936, aanh. p. 37.

102. Handelingen II, 1936-1937, aanh. p. 19. Zie over *Die Pfeffermühle*: J. Klöters: 'Denk vandaag niet aan morgen', in: *Berlijn-Amsterdam 1920-1940, wisselwerkingen*. Amsterdam 1982.
103. Handelingen II, 1936-1937, pp. 562 en 510.
104. Geciteerd door Mulder, a.w., pp. 87/8.
105. Mulder, a.w., pp. 171 e.v. en pp. 213 e.v. Hexspoor/Klerkx, a.w., pp. 170 e.v.
106. Hexspoor/Klerkx, a.w., pp. 170 e.v. Ook toneelgezelschappen dienden hun repertoire ter inzage aan te bieden. Het DVK verbood Studio de opvoering van *Het Chineesche landhuis* van M. Osmond en J. Corbet (Amerikanen), *Juno and the Peacock* van Sean O'Casey ('links-marxist') en deed aanbevelingen ten aanzien van het morele en ideologische gehalte van *Le rendez-vous de Senlis* van Jean Anouilh. Idem pp. 178 e.v. De politie verbood de opvoering van *De ware Jacob* omdat de schrijver joods was. Zie: Johan Kaart, *Ik moet nog iets bekennen*. Apeldoorn z.j., pp. 107 e.v.
107. *De Gemeentestem*, nrs. 4689, 4695 en 4698 (1941).
108. Brouwer, a.w., p. 21.
109. Mulder, a.w., p. 51.
110. *De Gemeentestem* nr. 4959 (1948); Brouwer, a.w., pp. 21-24. Volgens deze laatste werd het stuk in de jaren vijftig ook in Utrecht door een verbod getroffen.
111. C.J. Verplanke, 'Burgemeesterlijke toneelcensuur' in: *De Magistratuur*, 1965 nr. 7, p. 54.
112. *De Gemeenteraad*, 1950, nr. 2/3.
113. Handelingen II, 1964-1965, aanh. pp. 277 en 295.
114. Verplanke, a.w.
115. W. Ibo, *En nu de moraal...: geschiedenis van het Nederlandse cabaret*. Alphen aan den Rijn 1981, deel I, p. 84.
116. W. Hazeu, *Wat niet mocht: een overzicht van censuur, ernstige en minder ernstige gevallen van vrijheidsbeknotting in Nederland (1962-1981)*. Amsterdam 1982, p. 40.
117. Handelingen II, 1966-1967, aanh. p. 257.
118. Hazeu, a.w., p. 76.
119. Koster, a.w., p. 304; Hazeu, a.w., p. 63.
120. Hazeu, a.w., p. 78; ook elders leidde bloot tot een verbod. Geleen (*Oh! Calcutta!*) idem p. 112; Woerden en Voorschoten (topless ballet) idem p. 83. Een naaktshow leidde tot intrekking van een muziek- en dansvergunning, idem p. 110.
121. Zie bijv. de motie-Wiegel waarin deze samenhang wordt bepleit: Handelingen II, 1969-1970, 10300, h. VII, nr. 16.
122. Handelingen II, Bijl., 1970-1971, 11019 resp. 11021. Visser werd later vervangen door Goudsmit, deze weer door Haas-Berger.
123. De tekst van het wetsvoorstel verklaart artikel 221 o.a. niet van toepassing op films die *niet* toelaatbaar voor veertien of achttienjarigen zijn verklaard. Dit is een evidente vergissing.
124. Handelingen II, Bijl., 1970-1971, 11019 nr. 4, p. 2.
125. Rapport van de adviescommissie filmkeuring. 's-Gravenhage 1969, pp. 66 e.v.
126. Handelingen II, Bijl., 1970-1971, 11019, nr. 3, p. 9.
127. Commissie-Peters-Melai, ingesteld bij besluit van 1-5-1970. Eerste interimrapport, 17 juni 1970.
128. Handelingen II, Bijl., 1970-1971, 11021 nr. 3, p. 7 (memorie van toelichting).

129. Handelingen II. Bijl., 1974-1975, 11021, nr. 7.
130. Handelingen II, 1970-1971, 11021, nr. 5, p. 21.
131. Handelingen II, 1974-1975, p. 4808.
132. Handelingen I, 1975-1976, pp. 225 e.v.
133. Stb. 1977, nr. 170.
134. Wet van 1 mei 1975, Stb. 284.
135. Hexspoor/Klerkx, a.w., p. 294.
136. Hazeu, a.w., pp. 70, 91, 106, 112, 117 en 128. Drie uitspraken zijn gepubliceerd: HR 7 dec. 1971, NJ 1972 nr 243; Hof 's-Gravenhage 10 maart 1972, NJ 1972 nr 244; HR 27 juni 1972, NJ 1974 nr 481. Zie ook P. A. Schaafsma, 'Enige opmerkingen over de toepassing van art. 239 Sr', in: *Tijdschrift voor strafrecht*, deel LXXIX (1970).
137. Hexspoor/Klerkx, a.w., pp. 304/5.
138. Rome, 4-11-1950, Trb. 1951, 154.
139. Afdeling Rechtspraak Raad van State (ARRS) 25-3-1986 (Rozendaal), A.B. 1986 nr. 567.
140. Voorz. ARRS 15-6-1984, A.B. 1985 nr. 96.
141. ARRS 18-11-1987, A.B. 1988 nr. 278.
142. Voorz. ARRS 25-1-1988, A.B. 1988 nr. 279.
143. Voorz. ARRS 27-5-1982, A.B. 1983 nr. 62 (Amersfoort); ARRS 8-4-1988, A.B. 1989 nr. 88 (Alkmaar).
144. Europees Hof voor de Rechten van de Mens, 21 juni 1988, Series A vol. 137 (Plattform *Ärzte für das Leben*). Uittreksel in: *NJCM-bulletin* 13-6, pp. 566 e.v.
145. De burgemeester van Wester-Koggenland verbood in november 1990 het publiekelijk slachten van een koe. Uit de berichtgeving blijkt dat er geen emstige vrees hoefde te bestaan voor verstoring van de openbare orde. Toch werd het besluit zo gemotiveerd. Was er wel ordeverstoring geweest, dan had de burgemeester deze tegen moeten gaan. In: *Alkmaarsche Courant*, 5-11-1990.
146. ARRS 23-6-1981, *De Gemeentestem* 6699, met noot E. Brederveld.
147. Zie voor informatie over deze affaire Dirkje Houtman, 'Feitenrelaas over een niet uitgevoerde opvoering', in: *Toneel Teatraal*, 1988, nr. 1.

*Jos Wilbrink*

## De Nul-beweging; illusieloos idealisme[1]: een studie naar de opkomst van een kunstenaarsgroepering binnen het moderne kunstenaarschap

1. De uitdrukking 'illusieloos idealisme' is afkomstig van Hans Sleutelaar, zie: 'Illusieloos Idealisme'; door A. Koopman in: *Bulkboek literatuurkrant*, voorjaar 1986, p. 16.
2. In het kader van dit onderzoek zijn allerlei bronnen geraadpleegd, ook zijn er gesprekken gevoerd met kunstenaars en kunstdeskundigen. Jan Schoonhoven, Jan Henderikse, Armando en al die anderen dank ik voor hun bereidwilligheid om mijn vragen te beantwoorden. Bijzondere erkentelijkheid ben ik verschuldigd aan Henk Peeters wiens adviezen mij op het juiste spoor hebben gezet om de benodigde informatie te vergaren, zijn fijnzinnige formuleringen en scherpe geheugen hebben de betrouwbaarheid van dit artikel vergroot. Het bestuur, de directie en staf van de Boekmanstichting, de jury van de Boekman-scriptieprijs en de redactie van het Jaarboek ben ik zeer erkentelijk voor de mogelijkheid die zij mij hebben geboden om een bewerking van mijn scriptie te publiceren. Nico

Wilterdink, Bram Kempers, Bart van Heerikhuizen en Truus Gubbels wil ik hartelijk bedanken voor hun inspirerende commentaar op het oorspronkelijke manuscript. Tot slot gaat mijn dank uit naar Hanneke van den Brink, Ans Klaver en in de laatste fase vooral Marianne Spee, omdat zonder hun onvolprezen vakbekwaamheden de scriptie en dit artikel onleesbaar zouden zijn gebleven. Voor gedetailleerde informatie over de Nul-kunstenaars en een uitgebreide bibliografie verwijs ik naar mijn scriptie die zich bevindt in de bibliotheek van de Boekmanstichting.

3. In navolging van Kempers definiëren we professionalisering als: 'een aanduiding voor het ontstaan van bepaalde vormen van arbeidsdeling, ofwel economische differentiatie. De verhoudingen tussen vak- of beroepsgenoten onderling, tussen hen en afnemers, cliënten of opdrachtgevers, en tussen de beroepskring en de staat worden in toenemende mate aan regels gebonden. De vakgenoten ontwikkelen een beroepsorganisatie en een eigen opleiding. De beroepsgroep ontwikkelt voorts een eigen ideologie waarin de nadruk wordt gelegd op superieure, aangeleerde bekwaamheden, op een gecodificeerde professionele theorie en op een eigen beroepsgeschiedenis met in de hoofdrol enkele exemplarische vakgenoten. Tezamen legitimeren deze ideeën de aanspraken van de beroepsgroep op een monopolie inzake de verlening van bepaalde diensten en een vergaande autonomie tegenover cliënten en de staat.' Zie: B. Kempers, *Kunst, macht en mecenaat; het beroep van schilder in sociale verhoudingen*, Amsterdam 1987. Zie voor professionaliseringstheorieën ook: T.J. Johnson, *Professions and Power*, Londen 1972 (1977), T. van der Krogt, *Professionalisering en collectieve macht*, Den Haag 1981,
A.L. Mok, *Professie en professionalisering*, (Siswo-rapport), Amsterdam 1973 en A.L. Mok, *Beroepen in actie*, Meppel 1973.

4. W. Stokvis, *Cobra*, Amsterdam 1987.

5. F. Gribling, 'De informele kunst in Nederland; tussen Cobra en Nul.' In: *Catalogus Informele Kunst 1955-1960*, 's-Gravenhage 1983. (Haags Gemeentemuseum). Zie ook: M. Niermeyer, 'Informele kunst 1945-1960', in: *Catalogus Rijksmuseum Twenthe*, Enschede 1982.

6. J. Wesseling, 'Informele kunst in Nederland, raakvlakken tussen schilderkunst en poëzie', in: *Catalogus Informele Kunst 1955-1960*, 's-Gravenhage 1983. (Haags Gemeentemuseum).

7. Gribling, a.w. en van dezelfde auteur: 'Een intermezzo, informele kunsten tussen Cobra en Nul', in: G. Imanse (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam 1984.

8. Armando, in: Catalogus Holländische Informelle Gruppe, Düsseldorf 1959. Zie ook: Armando, *Maatstaf*, 9-11-1959, pp. 810-811.

9. L. Fontana, 'Het Witte Manifest', in: *De Nieuwe Stijl II*, Amsterdam 1966, pp. 127-138.

10. Deze gedachte toegepast op het ruimtebegrip betekende dat de ruimte niet op een gefingeerde wijze op het doek gesuggereerd moest worden, maar er tastbaar in aanwezig moest zijn. De doeken vol met perforaties dateren van 1949 en de fameuze 'snede'-schilderijen van een tiental jaren later. De monochrome ellipsvormige objecten van na 1960, waarin de perforaties machinaal zijn aangebracht, zijn tekenend voor de latere ontwikkeling van Fontana.

11. Na een eeuwenlange analytische ontwikkeling was het tijdperk van een nieuwe synthese aangebroken. Een bundeling van fysieke elementen: kleur, klank, be-

weging, tijd en ruimte die een fysisch-psychische eenheid vormen. Kleur als element van de ruimte, klank als element van de tijd en beweging, die zich ontwikkelt in de tijd en de ruimte.
12. Het blauw symboliseert het immateriële, het geestelijke. Zijn eerste experimenten met pigmentpoeders ervaart Klein als een 'open venster naar de vrijheid, als de mogelijkheid in het onmetelijke Zijn van de kleur op te gaan.' Ook zijn latere monochromen in goud en rose noemt hij 'een afdruk van een kosmisch moment'. In 1958 gebruikt Klein vrouwelijke modellen als levende penselen en maakt daarmee zijn bekende 'antropometrieën'. Uit dezelfde periode stamt ook zijn zoektocht naar de filosofische betekenis van de oerelementen water, vuur, lucht en aarde. Samen met de Duitse architect Werner Ruhnau werkt hij ideeën uit over 'luchtarchitectuur' en 'vuurschilderijen'. Ook aan deze projecten liggen utopische denkbeelden over paradijselijke leefwerelden en symbolisch beladen verwijzingen naar onontgonnen gebieden in de menselijke geest ten grondslag.
13. De Nouveaux Réalistes omvat een groep kunstenaars die zich rond 1960 behalve in het toepassen van de decollagetechniek vooral uitten in assemblages en sculpturen vervaardigd van bestaande, gebruikte produkten uit de consumptiemaatschappij, waarvan de identiteit enigszins gewijzigd werd of door het serieel gebruik ervan ondergeschikt werd aan het totaalbeeld. De belangrijkste vertegenwoordigers zijn Yves Klein, Jean Tinguely, Daniël Spoerri, Martial Raysse, Arman en Christo. Ook Jan Henderikse rekent zich ertoe en exposeerde enkele malen met hen.
14. Volgens Henk Peeters zou dit in 1960 geweest zijn.
15. Gesprek met Henk Peeters, 6-7-1987.
16. Jan Henderikse rekent zichzelf tot de Nieuw Realisten. Door de gemeenschappelijke geschiedenis en de overeenkomsten in het werk wordt hij echter door de meeste auteurs tevens bij de Nul-groep ingedeeld. Zeker voor wat de ontstaansperiode betreft is dit, mijns inziens, terecht.
17. Betty van Garrel, 'Een dagje met Armando', in: NRC *Handelsblad*, 17-4-1971.
18. Bibeb, 'Jan Schoonhoven', in: *Vrij Nederland*, 8-9-1984.
19. Ella Reitsma en Gijs van Tuyl, 'De enige die ons accepteerde was Sandberg, maar die accepteerde alles wat nieuw binnenkwam. Henk Peeters, Jan Schoonhoven en de geschiedenis van Nul', in: *Vrij Nederland*, 24-11-1979.
20. J. Bernlef en K. Schippers, 'Gesprek met J.J. Schoonhoven', in: *De Gids*, jrg. 131, nr. 2-3, 1968.
21. H. Peeters, 'Inleiding', in: *Catalogus Informele Kunst 1955-1960*, 's-Gravenhage 1983. (Haags Gemeentemuseum).
22. Ella Reitsma en Gijs van Tuyl, a.w.
23. H. Peeters, a.w.
24. Gesprek met Henk Peters, 6-7-1987.
25. De mogelijkheden waren er gunstiger dan in Amsterdam, dat veel geslotener was en waar men nog volop bezig was met de nabloei van Cobra. Uit Parijs was vooral de invloed van Bram Bogart opmerkelijk. Hij had er in het begin van de jaren vijftig al enige faam verworven. Via hem werd het 'materieschilderen' geïntroduceerd, dat zo kenmerkend was voor de Informele Groep. Bogart exposeerde regelmatig in Nederland, velen kenden zijn werk. In 1954 exposeerde hij samen met Armando bij Le Canard in Amsterdam. Hun werk vertoonde opvallende overeenkomsten. Armando, een individualist pur sang, bemoeide zich

nauwelijks met de Amsterdamse kunstwereld en zocht al schilderend zijn eigen weg. De overeenkomsten in het werk waren voor hem de aanleiding zich aan te sluiten bij de Delftenaren toen hij daartoe in 1958 werd uitgenodigd. Buiten Amsterdam had ook Rotterdam een actieve kunstenaarsbeweging, die zich echter meer richtte op de monumentale en toegepaste kunst. Den Haag telde in het geheel nauwelijks mee.

26. In een produktie van de Tros-televisie gemaakt door K. Schippers en B. van Garrel. Uitgezonden op 29-10-1975.

27. Henk Peeters en Armando, 'De Nederlandse Informelen', in: *Kroniek van kunst en kultuur*, 5/6 1961.

28. Armando, 'Over het lijk van de Renaissance', in: *Gard-Sivik* nr. 32, 1963, en W. Beeren, 'Signalement Armando', in: *Museumjournaal 9*, nr. 5/6 1963-1964.

29. H. Jaffé, 'Polariteit', in: *Museumjournaal 7*, nr. 1 1961, pp. 27-33.

30. Armando, a.w.

31. J. Schoonhoven, 'Zero', in: *De Nieuwe Stijl 1*, Amsterdam 1965.

32. J. Bernlef en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*. Amsterdam 1967, p. 151.

33. Gesprek met Henk Peeters, 6-7-1987.

34. Bernlef en Schippers, a.w., pp. 155 ev.

35. Gesprek met Henk Peeters, 6-7-1987. Zie ook: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977. Oorspronkelijke uitgave 1936.

36. B. Kempers, 'Symboliek, monumentaliteit en abstractie', in: *Sociologisch Tijdschrift XIV*, 1987, pp. 3-61

37. Armando, *Maatstaf* 9-11-1959, pp. 810-811. Deze uitspraak die eigenlijk gericht was tegen de redacteuren van literaire tijdschriften, geeft de felheid weer waarmee Armando zich tegen zijn omgeving afzette.

38. Aldus Armando in een interview met Simon Vinkenoog, 'De boksers, DWS-VASAS, de startbanen, praten over het eten, dat zijn de reële situaties, niet die van de kunstenaars', in: *Kunst van Nu*, 6-4-1965.

39. Deze inhoudelijke kwestie moet scherp gescheiden worden van de meer speelse activiteiten van de Nul-kunstenaars, zoals het gekleed gaan in 'maatkostuums' en het resideren in dure hotelsuites. Het ontvangen van joumalisten in de ambiance die past bij de geslaagde zakenman, mag trouwens nauwelijks serieus worden genomen. Dergelijke acties waren vooral provocatief en illustreren slechts de vitaliteit en zelfverzekerdheid van de groep. Voor Armando geldt overigens dat het dragen van een kostuum in kringen van de bokssport waarin hij verkeerde heel gewoon was. Bovendien maakte hij vanuit een hardnekkige weerzin tegen alles wat met drank en cafés te maken had, zijn afspraken altijd in de lounge van een hotel.

40. Bij het invoeren van vernieuwingen krijgt Peeters maar van een enkeling – Fred Sieger – steun. De moeilijkheden die hij ondervond, blijken onder meer uit het feit dat hij als gevolg van het tumult rond de manifesten als docent ontslagen dreigde te worden. Hij voelde zich enige tijd gedwongen onder de schuilnaam T. Nienhuis, de naam van zijn vrouw, te publiceren.

41. In navolging van Kempers wordt hier het professionaliseringsbegrip toegepast op lange-termijnontwikkelingen, waarbij een brede definitie van het kunstenaarschap wordt gehanteerd. Om de veelvormige ontwikkelingen die het beroep met name in de twintigste eeuw ondergaat te kunnen beschrijven, is wellicht een

aangepaste, op korte-termijnprocessen toegesneden invulling van het begrip professionalisering noodzakelijk. De vrij grove aanduidingen *re-* en *de*professionalisering kunnen, naar mijn mening, in meer specifieke deelprocessen worden opgedeeld. Bovendien zou in dit verband een definitie van het 'kunstenaarschap' in termen van 'het moderne kunstenaarschap van de twintigste eeuw' bruikbaarder kunnen zijn. Voor een eerste en zeker geen definitieve poging tot het ontwikkelen van een gedetailleerd begrippenstelsel zij verwezen naar de scriptie. Om de ontwikkelingen adequaat te kunnen beschrijven is een studie over de Nul-groep te beperkt. Zie voor deze ingewikkelde problematiek ook: A. de Swaan, *Kwaliteit is klasse*, Amsterdam 1985 en B. Kempers, a.w.

42. N. Wilterdink, en B. van Heerikhuizen, *Samenlevingen*, Groningen 1986, en J.A.A. van Doorn en C.J.M. Schuyt, *De stagnerende verzorgingsstaat*, Meppel 1978.

43. H. Peeters, 'Nul = 0, de nieuwe tendensen', in: *Museumjournaal 9*, nr. 5/6, 1964.

44. Ella Reitsma en Gijs van Tuyl, a.w.

45. M. Staber, *Heinz Mack*, Köln 1968, pp. 30 ev.

46. B. van Stokkom, 'Autonome kunst en secundaire instituties', in: Sociale Wetenschappen XXVII, 1984, pp. 191-215.

47. B. van Garrel, 'Van de Nederlandse Informele Groep tot Nul', in: *Catalogus België-Nederland, knooppunten en parallellen in de kunst na 1945*, (Paleis voor Schone Kunsten), Brussel 1980.

48. Gesprek met Henk Peeters, 1-9-1988.

49. Orez is de omkering van Zero. De naam werd bewust gekozen ter aanduiding van de artistieke bewegingen die de galerie wilde vertegenwoordigen.

50. Gesprek met Leo Verboon, 8-9-1987.

51. Riekje Swart, 'E. van Straaten: "Het is allemaal heel spannend geweest en ik ben er niet eens failliet aan gegaan".' in: *Vrij Nederland* 29-3-1980.

52. Archief Henk Peeters. Zie ook: W. Levy: 'De Ridder, retrospective', Holland Festival/Groninger Museum 1987, p. 10.

53. F. Develing, 'De Reliëfs: Ordnung muß sein', in: *Jan Schoonhoven retrospectief*, 's-Gravenhage 1984, (*Catalogus Haags Gemeentemuseum*).

54. Jan Henderikse, die naar Duitsland verhuisd was, bracht de catalogus mee naar Delft en dat wekte de eerste belangstelling voor de Duitsers.

55. Deze tentoonstellingen stonden nog steeds in het teken van de Informele kunst. Pas in de zomeropstelling van het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1961 begon een lange reeks van exposities waarin het nieuwe gezicht van de Nul-kunst werd getoond.

56. Peeters, a.w.

57. Wel waren de musea zich tengevolge van de 'officiële' ideologie van de cultuurspreiding bewust van hun veranderende rol ten aanzien van het publiek. Naast een conserverende taak krijgt het museum een informerende taak. Op allerlei manieren wordt geprobeerd het publiek naar de musea te trekken: educatieve diensten worden een vast onderdeel van de museumorganisatie en doen hun best door middel van rondleidingen, publicitaire begeleiding, veranderingen in de presentatie en tijdelijke tentoonstellingen aan de hand van afgegrensde thema's, het publiek te bekoren. Ook wordt er een actief beleid gevoerd door verenigingen, onderwijsinstellingen en culturele organisaties te benaderen en te bewegen tot een museumbezoek. Hoewel deze goede bedoelingen wellicht doen

vermoeden dat er in ons land een klimaat bestond waarin de moderne kunst gemakkelijk kon gedijen, is dit allerminst het geval.
58. C. Blotkamp e.a., *Museum in Motion*, Den Haag 1979. Zie ook: Veron Nieuwendijk, 'Tentoongesteld, geometrisch-abstracte kunst in Nederland in de jaren 1930-1960', in: *Een nieuwe synthese*, Enschede 1988 (catalogus), pp. 108 e.v.
59. Hans Jaffé is de enige kunstdeskundige in Nederland geweest die een bijdrage heeft geleverd in de vorm van inleidingen voor catalogus en openingen.
60. Gesprek met Henk Peeters, 1-9-1988.
61. Peeters, 1964, a.w.
62. Idem.
63. Ella Reitsma en Gijs van Tuyl a.w.
64. De Liga kwam voort uit een fusie van Vrij Beelden en Creatie. Vrij Beelden was een heterogeen samengestelde vereniging die een absolute vrijheid in beeldgebruik voorstond. Creatie zocht aansluiting bij de vooroorlogse Stijl en streefde naar een beeldgebruik dat gebaseerd was op formele eigenschappen van kleur en lijn. De fusie illustreert de ideeën over herintegratie van kunst en leven.
65. Bij de eerste expositie in het Stedelijk Museum moesten de kunstenaars zelf de affiches en catalogi bekostigen.
66. Zie: *Haagse Post*, 23-12-1961 en 6-1-1962.
67. T. Gubbels, *Directies, collecties en commissies*, Amsterdam 1989, pp. 81.
68. Peeters, 1964, a.w.
69. B. Maso, *Kunstsociologie in Nederland*, (ministerie van CRM), Rijswijk 1981.
70. C. Blok, 'ZeroZeroZeroZero', in: *Museumjournaal 10*, nr. 2-3 1965.
71. H. Overduin, 'Als een luchtbel in een vijver', in: *Catalogus Informele Kunst 1955-1960*, 's-Gravenhage 1983. (Haags Gemeentemuseum)
72. De hier vermelde gegevens zijn niet compleet. Het algemene beeld zal met een uitbreiding ervan niet veranderen. Een en ander werd bevestigd in een gesprek met Jan Schoonhoven op 16-12-1988.
73. Henk Peeters, 'Delft-New York-Delft', in: *Jan Henderikse*, Delft 1985, (Catalogus Stedelijk Museum Het Prinsenhof).
74. J. Wesseling, *Alles was mooi, een geschiedenis van de Nul-beweging*, Amsterdam 1989. Zie ook: *Forum XX* nr. 3, juni 1967.
75. Peeters en Armando, a.w., p. 53.
76. J.M. Prange, *De God Hai Hai en rabarber, met het kapmes door de jungle der Moderne Kunst*, Zaandijk 1957.
77. Overduin, a.w.
78. Gribling, a.w. Zie ook het archief van Henk Peeters.
79. Een brief van Sandberg d.d. 25-3-1960 werd begeleid door adhesiebetuigingen van onder andere Constant, Wagemaker, De Internationale Situationisten, *Gard-Sivik*, Nouvelle Ecole Européenne en van de literatoren Mulisch, Campert, Kouwenaar, Sleutelaar, Snoeck, Gils, Vinkenoog en Walravens, alsmede van een aantal architecten en andere intellectuelen.
80. Overduin, a.w.
81. Knipsel *Het Vrije Volk*, ongedateerd in archief Peeters.
82. Idem.
83. Zie onder andere: *De Typhoon* 22-3-1962, *Propria Cures* 1-4-1962, *De Metaalkoerier* 23-3-1962, *De Havenloods* 15-11-1962 en de *Wereldkroniek* 3-1962.
84. Het Dadaïsme, waarmee de Nul-beweging vaak wordt vergeleken, benoemde al tientallen jaren eerder voorwerpen tot kunst, maar wilde met zijn ideeën ook

nog protesteren tegen de wantoestanden van een onmenselijke wereld.
85. B. Jansen, 'Beter ten halve gekeerd dan ten hele gedwaald', in: *Jong Holland*, jrg.3, nr. 1, 1987.
86. Idem.
87. Hans van Straten, 'Het Nul-wezen, het zinloze krijgt zin', in: *Het Vrije Volk*, 8-5-1965.
88. Omdat de redactie te klein was voor een regelmatige verschijning en de afname zeer wisselend, werd gekozen voor een pocketeditie.
89. Uit de vele recensies in het archief van Henk Peeters blijkt dat de critici het hierover eens zijn.
90. Deze inhoudsloze term geeft al aan dat de redactie zich niet wilde binden aan literaire vormvoorschriften, al te hoogdravende privé-poëzie, of realistisch getinte dichtsels. De schrijvers schakelden hun eigen belevingswereld zo veel mogelijk uit en boden kant en klaar tekstmateriaal aan. Het was de bedoeling hiermee de werkelijkheid voor de lezer te intensiveren. Het openingsnummer bevatte een spijskaarttekst. Andere goede voorbeelden zijn de ansichtkaartteksten in nummer 35 of het 'behangstalen'-nummer 59 dat helemaal geen tekst meer bevatte. In dit laatste voorbeeld liggen 'dicht'kunst en 'beeldende' kunst tegen elkaar aan. Binnen eenzelfde territorium werd een eigenhandig vormgeven aan de realiteit – de ingreep van de kunstenaar – niet nodig geacht.
91. Gesprek met Henk Peeters, 6-7-1987.
92. Zie: P. Calis e.a., 'Het Spel en de knikkers', in: *Kernboek 2*, Amsterdam 1984, p. 335.
93. H.W. von der Dunk, 'Tussen welvaart en onrust, Nederland van 1955 tot 1973' in: J.C.H. Blom en G.N. van der Plaat (red.), *Wederopbouw, welvaart en onrust: Nederland in de jaren vijftig en zestig*, Houten 1986, pp. 9-36.
94. De interesse van Betty van Garrel ging al in een vroeg stadium uit naar Duchamp, Fontana en Manzoni. Aan het tweede nummer van De Nieuwe Stijl leverde zij een bijdrage met een interview met Heinz Mack. In 1963 werd zij na het vertrek van Frank Gribling door Armando aangetrokken als medewerkster bij de *Haagse Post*. Sleutelaar en Verhagen gingen haar daar in respectievelijk 1959 en 1962 in voor. Joop van Tijn werkte daar en Jan Cremer kwam er langs voor wat publiciteit.
95. J. Elburg, 'De dader in drievoud', in: *Catalogus Armando*, Weesp 1985, p. 24.
96. De consequenties die de individuele kunstenaars uit de verrassende ontwikkelingen trekken zijn zeer gevarieerd. Klein en Manzoni hoefden geen keuze te maken: zij overleden op jonge leeftijd in respectievelijk 1962 en 1963. Fontana gaat door op de ingeslagen weg en maakt de 'decoratieve toer' door een boek te illustreren. In 1968 overlijdt ook hij. Henk Peeters continueert zijn docentschap en richt zich meer op andere maatschappijhervormende groeperingen, zoals de Nieuw Links-beweging en het studentenprotest. Ook de Italiaan Castellani, die aan menige tentoonstelling had deelgenomen, koos definitief voor de politieke strijd als middel om zijn ideeën te realiseren en kwam daardoor enige jaren in de gevangenis terecht. De Duitser Otto Piene was in 1964 al naar de Verenigde Staten vertrokken om er, als opvolger van Kepès, directeur te worden van het Center of Advanced Visual Studies van het Massachusetts Institute of Technology. Als beeldend kunstenaar blijft hij actief in Europa en Amerika. Mack en Uecker kiezen in het verlengde van hun activiteiten eveneens voor een semi-autonoom kunstenaarschap. Al dan niet in combinatie met een docentschap voeren zij naast

hun autonome werk een aanmerkelijke hoeveelheid opdrachten uit. Decorprojecten bij manifestaties, film- en toneelprodukties, maar ook ruimtelijke objecten in gebouwen en in de open lucht. Ook hier voltrekt zich dus een gedeeltelijke verplaatsing van de activiteiten in de richting van de toegepaste kunst en omgevingsvormgeving. Minstens even opmerkelijk zijn de carrières van Felix Valk, die als museumdirecteur de pensioengerechtigde leeftijd haalde, en van Cor de Nobel, die onlangs (1989) met zijn galerie voor toegepaste kunst Puntgaaf uit Groningen, nog vertegenwoordigd was op de Kunst-Rai.

*Pim Slot*

## Een vloek en een zegen: de katholieken en film in Nederland tot 1940

1. *De Katholieke Sociale Actie: volkstijdschrift voor het Katholieke Nederland*, jrg. 4, nr. 4 (15 april 1912), z.p., en nr. 9 (15 september 1912), z.p.
2. Frank van der Maden, 'De komst van de film', in: Karel Dibbets en Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940.* Weesp, 1986, p. 17.
3. Uit een bericht in het *Algemeen Handelsblad* van 7 juni 1918, geciteerd door Karel Dibbets in 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', in: Idem, p. 236.
4. David van Staveren, oprichter van de Haagsche Schoolbioscoop in 1918, werd in 1928 de eerste voorzitter van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring. Jef Last was de bezielende leider van de 'Filmdienst van het Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling', die hij in de tweede helft van de jaren twintig tot een van de grootste 'alternatieve' distributie- en vertoningscircuits van niet-commerciële films ontwikkelde. Zie: Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940.* (Utrecht/Amsterdam, 1988), p. 38. Verder: H.C.M. Michielse, *Socialistische vorming: het Instituut voor Arbeidersontwikkeling (1924-1940) en het vormings- en scholingswerk van de Nederlandse sociaal-democratie sinds 1900.* Nijmegen, 1980, pp. 168 ev.
5. J.A. Hes, *In de ban van het beeld: een filmsociologisch-godsdienstsociologische verkenning*. Assen 1972, pp. 93 ev.
6. Zie J.P. Kruijt, 'Verzuildheid in Nederland, blijvende structuur of aflopende episode?', in: J.J. Gielen e.a., *Pacificatie en de zuilen.* Meppel, 1965, pp. 9 ev.
7. L.J. Rogier, 'Catholica in perspectief: evolutie van het cultuurbegrip der Nederlandse katholieken in de nieuwste geschiedenis', in: idem, *Herdenken en herzien, verzamelde opstellen*. Bilthoven, 1974, pp. 140-141. Het door Rogier geconstateerde isolationisme is slechts één aspect van het streven naar de maatschappelijke indeling waarvoor met terugwerkende kracht de term 'verzuiling' is uitgevonden. Andere verzuilingstheoretici, zoals de socioloog Thurlings, leggen veel meer de nadruk op het emancipatiestreven van de katholieke bevolkingsgroep. Voor de socioloog Kruijt is het streven naar organisaties het meest in het oog lopende element. Zie: J.M.G. Thurlings, *De wankele zuil. Nederlandse katholieken tussen assimilatie en pluralisme*. Nijmegen, 1971, pp. 28 ev; J.P. Kruijt, 'Verzuildheid in Nederland, etc.
8. L.J. Rogier, a.w.
9. Zie de studies van L.M.H. Joosten, *Katholieken en fascisme in Nederland 1920-1940.* Utrecht, 1982 en A.A. de Jonge, *Crisis en critiek der democratie.* Assen, 1968.

10. Voorlichtingsfolder van Gofilex NV, januari 1948 (Archief KFA, inventarisnr. 92).
11. J.P. Gribling, 'Katholieke sociale actie in Europa en in Nederland' (II), in: *Politiek perspectief* (november-december 1975), p. 27.
12. Dit blijkt uit de tientallen ingezonden brieven en artikelen die werden geplaatst in *De Katholieke Sociale Actie: volkstijdschrift voor het Katholieke Nederland* dat verscheen tussen 1909 en 1915. Van 1915 tot de opheffing in 1931 werd het voortgezet onder de naam *Katholiek Nederland: maandblad der Katholieke Sociale Actie* (vrijwel alle jaargangen zijn raadpleegbaar op het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis te Amsterdam).
Zie ook: Karel Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', in: Karel Dibbets en Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*. Weesp, 1986, pp. 234 ev.
13. Frank van der Maden, 'De komst van de film', etc., p. 51.
14. Bert Hogenkamp, 'De Roode Bioscoop: "Vroolijke propaganda" of "revolutionaire rhetoriek"', in: *Skrien* 136 (zomer 1984), p. 33.
15. Archief Aartsbisdom Utrecht, doos Film 2 (*Notulen en mededeelingen van het secretariaat van de NV Filmafdeeling der KSA, 1937*). Deze gegevens zijn gevonden door mevr. M. Peters, studente communicatiewetenschap aan de Universiteit van Amsterdam bij haar onderzoek naar de geschiedenis van enkele katholieke filmorganisaties in Nederland (stage-onderzoek, verricht in opdracht van de Stichting Film en Wetenschap te Amsterdam, september 1990).
16. Het normaal 35-mm-bioscoopformaat film had tot het begin van de jaren vijftig een zeer brandbare en niet te blussen nitraat-cellulosedrager. Dit was de reden dat openbare filmvoorstellingen in de bioscoop aan zeer strenge voorschriften ten aanzien van de brandveiligheid waren gebonden.
17. *Katholiek Nederland*, jrg. XXI, nr. 9-10 (november/december 1929).
18. Archief Bisdom Utrecht, *Notulen en mededeelingen van het secretariaat* (1937).
19. *Katholiek Nederland*, jrg. XXII, nr. 4-5 (april/mei/juni 1930), pp. 57-58.
20. Idem, jrg. XXI, nr. 9-10 (nov./dec. 1929), p. 20.
21. Volgens het rapport *Actieve filmpolitiek* van de Wiardi Beckman Stichting (1958) gaat vanaf het eind van de jaren twintig 99 procent van het 'filmgeld' in Nederland om binnen het NBB-circuit.
22. Tien punten uit de filmencycliek, in: *Het witte doek*, jrg. 1, nr. 3 (1 juli 1937).
23. Karel Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', p. 234.
24. Anton Roek, *Filmcensuur in Nederland: achtergronden, meningen en beleid van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring: 1928-1940 en 1945-1977*. Doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Groningen, 1986, p. 18.
25. J.A. Hes, *In de ban van het beeld*, pp. 93 ev.
26. Anton Roek, *Filmcensuur in Nederland*, p. 23.
27. Ingezonden brief van J. Bemelmans in *Katholiek Nederland*, jrg. 9, nr. 2, 15 februari 1917, pp. 18-20.
28. Karel Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf', etc., p. 236.
29. *Katholiek Nederland*, jrg. 8, nr. 7, 15 juli 1916, pp. 102-103.
30. Idem, jrg. 9, nr. 1, 15 januari 1917, pp. 8-9.
31. J. Bemelmans in: *Katholiek Nederland*, 15 februari 1917, p. 20.
32. Mededeling in *Katholiek Nederland*, jrg. 9, nr. 1, 15 januari 1917, pp. 8-9.

33. Bericht in *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, jrg. 2, nr. 11, 14 december 1923.
34. Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film*. Amsterdam, 1988, pp. 102-103.
35. P.M.H. Cuijpers, 'Met ernstig voorbehoud', aspecten van de nakeuring door de Katholieke Film Centrale, in: *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum 1972*. Nijmegen 1973, pp. 27-28.
36. *De Nederlandse Filmkeuring*, notitie van het Centraal Bureau der KFA, bestemd voor het Hoogwaardig Episcopaat [1946] (Archief KFA, inventarisnr. 218).
37. Redactioneel commentaar in *Katholiek Nederland*, jrg. 21, nrs. 9-10 (november/december 1929), pp. 138-139.
38. P. Hyacinth Hermans O.P., in: *De Filmgids*, jrg. 1, nr. 1 (januari 1930), p. 13.
39. P.M.H. Cuijpers, 'Met ernstig voorbehoud', etc., p. 28. Het OCIC was in 1928 opgericht te Den Haag, waaruit men kan afleiden dat het belang dat de Nederlandse katholieke top hechtte aan 'positieve actie' ook internationaal doorklonk.
40. Statuten KFC (in Archief KFC, inventarisnr. 1), geciteerd in: P.M.H. Cuijpers, 'Met ernstig voorbehoud', etc., pp. 33-34.
41. 'Bioscoopwet', Ed. Schuurman en Jordens, 8ste druk, pp. 8-9, gecit. in P.M.H. Cuijpers, 'Met ernstig voorbehoud', etc., p. 34. Cuijpers geeft aan dat het 'geschiktheidscriterium' geen specifiek katholieke uitvinding was; het was het logisch uitvloeisel van een algemene paternalistische geestesgesteldheid in de gezeten burgerij van die tijd. Het 'toelaatbaarheidscriterium' is een liberaal beginsel in de zin van Thorbecke en ook van de Grondwet; het gaat uit van een zelfstandig gebruik van de eigen verantwoordelijkheid (iets waar elke paternalistisch ingestelde groepering, met name ook de katholieke kerk van die dagen, moeite mee had).
42. Notitie van het Centraal Bureau der KFA aan het Hoogwaardig Episcopaat [1946] (Archief KFA, inventarisnr. 218).
43. Biografische informatie uit: Egbert Barten, *Schrijven voor de prullenmand?: een geschiedenis van de Nederlandse filmkritiek 1923-1945*. Doctoraalscriptie Vrije Universiteit. Amsterdam, 1987, p. 70.
44. Bericht in Nieuw *Weekblad voor de Cinematografie*, 29 september 1933.
45. A. van Domburg, *Levende Schaduwen: aantekeningen over film*. Utrecht, z.j.
46. Idem, p. 10.
47. Idem, p. 11.
48. Ibidem.
49. Joh. Huizinga, *Amerika levend en denkend*. Haarlem, 1926.
50. Zie: Bert Hogenkamp, 'Jan Hin, de film en het katholiek réveil', in: Idem, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, p. 70.
51. Bericht in *De Limburger Koerier* van 3 februari 1935.
52. Bert Hogenkamp, 'Jan Hin, de film en het katholiek réveil', etc., p. 79.
53. A. van Duinkerken, *Wij en de politiek: om hart en vurigheid* (brochure). Utrecht, 1930.
54. Deze stichting moet men niet verwarren met de in 1937 op initiatief van de bisschoppen opgerichte officiële KFA (de stichting 'Het Werk voor de Goede Film').
55. Statuten van de Stichting Katholieke Film Actie (Archief Jan Hin, Haarlem).
56. *De Limburger Koerier*, 8 februari 1935. Zie verder: Karel Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf', etc., p. 257.

57. 'De Katholieke Filmactie: leiding – concentratie – coördinatie', in: *Katholiek Filmfront*, jrg. 1, nr. 4, 1 juli 1938, p. 50.
58. Onlangs verscheen van de hand van K. Dibbets een artikel over opkomst en ondergang van de Eidophon onder de titel 'Een prachtkans voor een katholiek filmkartel', in: *Jaarboek mediageschiedenis 2*. Amsterdam 1990 , pp. 15-39.
59. Stichtingsplan der Internationale Eidophon Maatschappij NV, bijlage II, p. 1 (Archief KFA, inventarisnr. 269).
60. P. Hyacinth Hermans O.P., 'Nu... of nooit!', in: *De Maasbode* van zondag 1 februari 1931.
61. Stichtingsplan der Int. Eidophon NV, bijlage I, p. 4 (Archief KFA, inventarisnr. 269).
62. Van het benodigde startkapitaal van *f* 850.000,- werd uiteindelijk maar *f* 568.600,- geplaatst. Zie: Karel Dibbets, 'Een prachtkans', etc., pp. 24-25.
63. Bert Hogenkamp, 'Jan Hin, de film en het katholiek réveil', etc., p. 74.
64. Karel Dibbets, 'Een prachtkans voor een katholiek filmkartel', p. 27.
65. Idem, p. 34.
66. Brief van Neo Eidophon Consortium aan voormalige aandeelhouders der Internationale Eidophon NV, z.j. (Archief KFA, inventarisnr. 128).
67. Karel Dibbets, 'Een prachtkans', etc., pp. 34-35.
68. Stichtingsakte van de 'Stichting Het Werk voor de Goede Film' (Archief KFA, inventarisnr. 128).
69. Paus Pius XI, *Vigilanti cura* ('Met waakzame zorg'; vertaling van het landelijk bureau der KFA).
70. De paus was bijzonder onder de indruk geraakt van het succes van het 'Legion of Decency', een pressiegroep van invloedrijke Amerikaanse katholieken die er in 1930 in was geslaagd om Hollywood een vorm van zelfcensuur op te dringen.
71. Ibidem; zie ook J.A. Hes, *In de ban van het beeld*, pp. 134-135.
72. Brief van A. van Domburg aan Jan Hin, d.d. 20 juli 1937 (Archief Jan Hin, Haarlem).
73. Jaarverslag van de KFA over 1938, p. 4 (Archief KFA, inventarisnr. 218).
74. Jaarverslag van de KFA over 1938. Volgens dit jaarverslag waren de 60.000 katholieken die zich in 1938 bij de KFA hadden aangesloten niet allemaal contribuant. Aanvankelijk was de minimumcontributie op 50 cent per jaar gesteld. Gezien de 'moeilijke tijd' bracht zelfs dit kleine bedrag voor velen een bezwaar mee, zodat aan de contributie de limiet werd ontnomen, en een ieder naar vermogen kon bijdragen.
75. Jaarverslag der KFA over 1940 (Archief KFA, inventarisnr. 109).
76. Brief van het Centraal Bureau der KFA aan het Hoogwaardig Episcopaat, d.d. 26 februari 1942 (Archief KFA, inventarisnr. 218).
77. Jaarverslag der KFA over 1939 (Archief KFA, inventarisnr. 109).

# Personalia van de auteurs

*Pauline Terreehorst* (1952) is docente film- en opvoeringskunsten aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en bestuurslid van het Fonds voor de Nederlandse Film. Daarnaast schrijft zij in *de Volkskrant* over film en mode. Zij maakte deel uit van de afdeling film van de Raad voor de Kunst en heeft de Amsterdamse Kunstraad geadviseerd over videoprodukties.

*J.J.C. Kabel* (1944) is als hoofdonderzoeker en directielid verbonden aan het Instituut voor Informatierecht van de Universiteit van Amsterdam. In 1981 promoveerde hij op een dissertatie over het reclamerecht. Kabel doceert en publiceert over het recht van de intellectuele eigendom, mededingingsrecht en informatierecht.

*Tjeerd Schiphof* studeerde rechten en Engels aan de Universiteit van Amsterdam. Sedert 1989 is hij als onderzoeker verbonden aan het Instituut voor Informatierecht (Universiteit van Amsterdam). Hij doet nu onderzoek naar de grondrechtelijke positie van het toneel.

*Jos Wilbrink* (1951) studeerde sociologie aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en de Universiteit van Amsterdam. Hij volgde daarnaast de opleiding beeldende vorming aan de Akademie voor Beeldende Kunsten te Arnhem. Momenteel is hij werkzaam als beleidsmedewerker beeldende kunsten bij de gemeente Almere. Wilbrink is tevens commissievoorzitter beroepskostenvergoedingen van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst te Amsterdam. Daarnaast is hij als adviseur verbonden aan de beleidsadviescommissie Kunstuitleen van de gemeente Utrecht.

*Pim Slot* (1956) studeerde in 1989 af aan de Universiteit van Amsterdam op een onderzoek naar de katholieke bemoeienissen met film en bioscoop in Nederland tot 1942. Thans werkt hij als studievoorlichter bij de Stichting Film en Wetenschap in Amsterdam. Verder is hij eindredacteur van *GBG-Nieuws*, het tijdschrift van de Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid. In het kader van een co-produktie van de Stichting Film en Wetenschap en de Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid stelde hij de *Gids voor historisch beeld- en geluidsmateriaal in Nederland* (Utrecht, 1988) samen.

In *Opkomst en ondergang van videokunst in Nederland* reconstrueert Pauline Terreehorst de manier waarop overheid, diverse adviesraden en kunstinstellingen in de jaren tachtig hebben gereageerd op het verschijnsel videokunst.

In het artikel van J.J.C. Kabel, *Beeldende kunst en auteursrecht*, worden de ontwikkelingen in het auteursrecht bezien op hun betekenis voor de exploitatie van (beeldende) kunst. Het intellectueel eigendomsrecht blijkt belangrijke consequenties te hebben voor de kunstpraktijk.

In *Toneelcensuur in Nederland* beschrijft Tjeerd Schiphof het optreden van de overheid tegen theatervoorstellingen op grond van de inhoud. Tot 1977 beschikte de burgemeester over een speciale bevoegdheid om voorstellingen te verbieden die in strijd waren met de openbare orde of zedelijkheid. Na de grondwetsherziening van 1983 zijn deze mogelijkheden aanmerkelijk verkleind maar zeker niet verdwenen.

*Nul=0*, een bijdrage van Jos Wilbrink, was de formule waarmee Armando, Henk Peeters, Jan Schoonhoven en Jan Henderikse zich in het begin van de jaren zestig een plaats verwierven in de kunstgeschiedenis. Dat de Nul-beweging meer was dan de representant van een geruchtmakende artistieke stroming blijkt wanneer de geschiedenis wordt beschouwd vanuit een sociologische optiek.

In *Een vloek en een zegen, de katholieken en film in Nederland (1912-1942)* analyseert Pim Slot de houding van de katholieke elite ten opzichte van film. Het vermeende 'bioscoop-gevaar' leidde in katholieke kring niet tot een rigide afwijzing. Door een 'vloek-en-een-zegen benadering' werd getracht om film dienstbaar te maken aan de katholieke zaak.

ISBN 90-6012-871-0