

Kijken is de kunst

Openbaar Kunstbezit, een radiocursus tussen 1957 en 1972

Bertus Bakker Het beschavingsoffensief van Openbaar Kunstbezit is zijn doel voorbijgeschoten. De gewone man werd niet bereikt. Het merendeel van de abonnees bleek afkomstig uit de hogere en middenklassen.

In menige boekenkast staat nog wel zo'n verschoten blauwe band van *Openbaar Kunstbezit* of anders ligt er wel een op zolder. De albums vormen de enige tastbare herinnering aan een omvangrijk en uniek cultureel onderwijsprogramma in ons land. Met gebruikmaking van de modernste massacommunicatiemiddelen was *Openbaar Kunstbezit* het eerste multimediale project voor kunstonderwijs op afstand. De radiocursus begon in 1957 en was van meet af aan een groot succes. Begin jaren zestig verscheen *Openbaar Kunstbezit* ook op de televisie, maar de belangstelling voor de cursus was toen over haar hoogtepunt heen. In 1970 werden de radiolessen in hun oorspronkelijke opzet beëindigd. De stichting bestaat nog steeds en verzorgt tegenwoordig de uitgave van het blad *Kunstschrift*, maar lijkt in niets meer op haar voorganger, de blauwe band.

Het doel dat door *Openbaar Kunstbezit* werd beoogd, was de esthetische vorming van het Nederlandse volk op een voor iedereen bevattelijke wijze. Wat kwam er van dit ambitieuze streven terecht?

Idealist tegen massacultuur

Voor het welslagen van een grootschalige onderneming als *Openbaar Kunstbezit* is een idealist met doorzettingsvermogen nodig en bovendien moet de tijd er rijp voor zijn. Aan beide voorwaarden werd ruimschoots voldaan.

Om met de laatste te beginnen, reeds vóór de Tweede Wereldoorlog, maar zeker in de jaren erna zag men in leidinggevende kringen met stijgende verontrusting via media als radio en televisie een nieuwe cultuur oprukken (Smiers 1977, 23-51). De term 'massacultuur' gaf aan dat het in hun ogen om een cultuur ging van een inferieur gehalte. Sociaal-democraten waren van mening dat hier een opvoedende taak lag voor de overheid, de confessionelen daarentegen zagen meer heil in het stimuleren van particulier initiatief (Van der Leeuw 1945, 146-150). De KVP-minister van OKenW, J.M.L.Th. Cals, zou dan ook een warm pleitbezorger zijn voor de cursus.

Het klimaat mocht rijp zijn voor een beschavingsoffensief, er was ook een idealist: de Larense beeldhouwer Johan G. Wertheim (1898-1977). Van de vele wandelaars die dagelijks het borstbeeld van de schrijver Arthur van Schendel in het Amsterdamse Leidse Bosje passeren, zullen maar weinigen weten dat Wertheim hiervan de maker is. Hoewel hij liever de geschiedenis was ingegaan als beeldhouwer, werd *Openbaar Kunstbezit* onmiskenbaar zijn voornaamste erflating.

Wertheim was afkomstig uit een liberale en kunstzinnige joodse familie. Hij was de kleinzoon van de grote Amsterdamse kunstbeschermer A.C. Wertheim, naar wie een park in de hoofdstad is vernoemd. Al tijdens de oorlog piekerde hij over plannen om het grote

publiek meer in contact te brengen met de beeldende kunst (Van Regteren Altena 1978, 5-9). Hij vond het jammer dat het merendeel van zijn landgenoten maar zo weinig weet had van zijn rijke culturele verleden dat toch wel meer had voortgebracht dan heidetaferelen met ondergaande zon. Zijn plannen werden concreter toen hij op de geniale gedachte kwam om gebruik te maken van de massamedia, die in de ogen van de cultuurpessimisten nu juist het verval van de smaak in de hand werkten. Een fraaie afbeelding plus een heldere toelichting van een deskundige en dat alles voor een lage prijs: zoiets moest toch aanspreken!

Kleurenplaten en zendtijd

Kleurenreproducties zijn nu de gewoonste zaak van de wereld en we kunnen ons nauwelijks meer voorstellen hoezeer in de jaren vijftig een goede kleurenafbeelding een noviteit was. Met zijn kleurenplaten in een album kon Wertheim inspelen op de rage van het sparen van plaatjes. De band van *Openbaar Kunstbezit* zou een plaats kunnen krijgen naast de albums met postzegels, sinaasappelwikkels of filmsterrenfoto's.

Had hij voor mooie kleurenplaten slechts een goede drukker nodig, voor het verkrijgen van zendtijd was meer nodig. Elke zuil had zijn eigen omroepvereniging en van enige samenwerking was hoogstens sprake bij koninklijke feestdagen of nationale rampen. *Openbaar Kunstbezit* paste in geen van beide categorieën, maar Wertheim wist toch zijn cursus als een gezamenlijk programma van de omroepverenigingen in de ether te krijgen.¹ Uiteraard moest hij hiertoe het nodige lobbywerk verrichten. Hij reisde stad en land af om invloedrijke vertegenwoordigers voor zijn idee te strikken, niet alleen uit de kunstwereld, maar ook uit het maatschappelijk werk, de politiek, het onderwijs, de kerken, de vakbonden en de industrie. Onder druk van een zwaar comité van aanbeveling waren de

radiobazen bereid te zwichten onder de voorwaarde dat hij minimaal twintigduizend abonnees wist te trekken. Dat lukte dankzij een uitgekiende publiciteitscampagne, waarbij hij gebruikmaakte van onorthodoxe middelen. Aan reclame op de radio zijn we nu gewend, maar in 1956 was het volstrekt uniek vóór en na de nieuwsberichten een oproep te horen om lid te worden van de nieuwe stichting (Cabout 1990, 9-13). Hij wist bovendien zelfs het Koninklijk Huis in te schakelen. Als vorstelijke bekroning van zijn publicitaire veldtocht klonk op 20 november 1956 een radiotoespraak van prinses Beatrix over de beide Hilversumse zenders met nog een laatste aansporing om deze buitenkans niet te laten liggen.

Op vrijdag 11 januari 1957 om 18.50 uur was het zover. De directeur van het Mauritshuis, A.B. de Vries, besprak in de eerste les van de cursus het schilderij *St. Laurenskerk te Alkmaar* van Pieter Saenredam. Maar liefst tachtigduizend landgenoten hadden ingetekend. De abonnementsprijs van *Openbaar Kunstbezit* was dusdanig laag dat de cursus binnen het financiële bereik van een breed publiek lag. Voor f 8,75 ontving de abonnee een fraaie verzamelband en maandelijks vier kleurenafbeeldingen van kunstwerken. Elke week werd in een tien minuten durende radio-uitzending een van de vier toegestuurde kunstwerken besproken. De tekst van de toelichting werd bij het volgende viertal reproducties meegezonden. In een jaar kwamen zo veertig werken aan bod.

Veel schilderijen

De keuze van de kunstwerken, die alle in Nederlandse musea te zien waren, lag in handen van een programma commissie. Tot de leden behoorde naast Wertheim ook de Utrechtse hoogleraar kunstgeschiedenis J.G. van Gelder, die tevens de eerste voorzitter van de stichting *Openbaar Kunstbezit* was. De commissie stond onder leiding van de directeur van het Frans

Halsmuseum, H.P. Baard (zie bijlage 1). De leden waren niet geheel vrij in hun keuze, want tevoren was een schema afgesproken dat de verhouding tussen schilderijen en andere kunstvoorwerpen bepaalde. Ook de verdeling van de kunstwerken over de verschillende perioden lag vast. Zo diende een kwart van de werken twintigste-eeuws te zijn. Het accent lag op de schilderkunst (zie bijlage 2). Niet alleen was deze in onze musea het ruimst vertegenwoordigd, maar ook benaderde de afbeelding het origineel het meest.

In zeshonderd lessen werden in totaal 471 kunstenaars besproken. Waren de kunstwerken in de eerste jaargang nog alle van Nederlandse kunstenaars, in de volgende jaargang versterkten drie Belgen in de persoon van Ensor, Rubens en Wouters de gelederen. Vanaf 1959 bestond de jaarlijkse selectie voor ongeveer een kwart uit werken van buitenlandse kunstenaars. Tot 1966 stond uitsluitend Europese kunst op het programma, waarbij het negende-eeuwse *Utrechts Psalterium* het oudste werk was. Nadien werden ook wel oudere, alsmede buiten-Europese kunstwerken geselecteerd. Om de originele werken te gaan zien moesten de abonnees vooral op pad naar de musea van de randstad. Een kwart van de ruim zeshonderd kunstwerken bevond zich in het Rijksmuseum (inclusief het Rijksprentenkabinet, zie bijlage 2).

De radiocursus van Wertheim was volstrekt uniek. Ook in het buitenland bestond geen voorbeeld van een dergelijke aanpak. Sterker nog, in een aantal landen heeft men zijn initiatief overgenomen. In Zuid-Afrika begon men in 1959 met een radiocursus over achttiende- en negentiende-eeuwse Afrikaanse kunstenaars. De Bayerische Rundfunk nam in 1960 het systeem van *Openbaar Kunstbezit* integraal over. In 1962 werd een Vlaams Openbaar Kunstbezit opgericht, en kwam er ook een in West-Duitsland.

Aantrekkelijke platen

Bij de keuze van de kunstwerken had Wertheim een flinke vinger in de pap. Hij was zich terdege bewust van de maatschappijbrede basis van zijn stichting en van zijn doel om een breed publiek aan te spreken. De kunstwerken moesten dus aanvaardbaar zijn voor de verschillende geestelijke richtingen in ons land (Wertheim 1958, 32-37). Wertheim, die in het bestuur de post van secretaris bekleedde, bleef goed op de hoogte van de smaak van zijn abonnees. Hij kreeg vrijwel dagelijks post van luisteraars en behoorde in de eerste jaren van de cursus tot de mensen in de omroepwereld die de meeste fanmail ontvingen.

Kunstwerken met een erotische of platvloerse ondertoon waren niet aanvaardbaar. Zo ze al werden besproken, kwamen in de toelichtingen slechts uiterst bedekte toespelingen op dergelijke dubbelzinnigheden voor: Koppelaarsters, piskijkers of liederlijke herbergklanten waren met een lantaarn te zoeken. Om een schilder als Jan Steen, die op dit terrein een naam te verliezen had, kon men natuurlijk niet heen, maar de keus viel wel op zijn minder ondeugende werken. Pas in de derde jaargang kwam een mannelijk naakt voor van de Franse beeldhouwer Rodin. Wertheim zelf nam de toelichting voor zijn rekening. Daarna duurde het maar liefst tot 1963 vooraleer een vrouwelijk naakt van H. Breitner de huiskamers binnenkwam. Wertheim werd meteen getrakteerd op een serie boze reacties in de trant van: wat zou de postbode hiervan denken als de enveloppe open zou vallen? De programma commissie was aanvankelijk van plan dat jaar nog twee vrouwelijke naakten op te nemen, maar Wertheim vond dat toch te veel van het goede.

Kwamen kunstwerken die zinnenprikkelend, platvloers of al te cru werden geacht niet in aanmerking, ook te intellectualistische kunst viel buiten de boot. Afbeeldingen uit

mythologie, geschiedenis of literatuur kwamen slechts sporadisch voor. We treffen dan ook weinig maniëristen en classicisten aan, in elk geval geen werk uit de wereld van goden en helden. Deze kunstenaars konden in de toenmalige kunstwetenschappelijke wereld nog op weinig krediet rekenen, omdat hun werken niet als oervaderlands werden beschouwd (Sluijter 1992, 367-373). Daarentegen bevatte elke jaargang een flink aantal religieuze kunstwerken. Bij de programmering sloot Wertheim vaak aan bij de cyclus van kerkelijke en nationale feestdagen. Elk jaar eindigde met een afbeelding uit het kerstevangelie en dikwijls werd ook in de paastijd een Kruisiging of Opstanding besproken. Rond Bevrijdingsdag kwam vaak een toepasselijk kunstwerk aan de orde. Wertheim hechtte er verder aan dat in elke jaargang wel een afbeelding van kinderen of dieren voorkwam, omdat hij ervan uitging dat deze door een groot publiek werd gewaardeerd.

Eigentijdse kunst

Zoals gezegd kwam een kwart van de kunst uit deze eeuw. In de eerste jaargang treffen we nog geen abstract kunstwerk aan. Van Piet Mondri aan werd een figuratief werk besproken. De schilderijen van G. Benner en Corneille in de tweede jaargang waren de eerste non-figuratieve kunstwerken. Eigentijdse kunst is echter niet synoniem met abstracte kunst. De rij moderneren in de cursus werd geopend met een kunstenaar die door de kunstwereld juist niet als 'museumfähig' werd beschouwd, ook thans niet, maar die altijd wel een flinke populariteit heeft genoten bij het grote publiek in binnen- en buitenland: de graficus M.C. Escher. Aan de keuze zal hebben bijgedragen dat Escher een persoonlijke vriend van Wertheim was (Hazeu 1998, 129). Soms kwam wel zeer recente kunst aan bod. In 1961 was dat een werk van G. Lataster dat nog de voorlopige titel droeg van *Schilderij uit 1960*. Ook werk van jonge

kunstenaars werd niet geschuwd, getuige de aandacht in jaargang 1968 voor de toen 25-jarige Wim T. Schippers. Al met al konden zo'n tachtig Nederlandse kunstenaars een eigen werk in de cursus besproken horen worden.

Blijkbaar voelden de sprekers over abstracte kunst dat ze moesten opboksen tegen veel weerstand. Opvallend vaak legde de docent zijn toehoorder de uitspraak: 'dat kan mijn Jantje beter' of woorden van gelijke strekking in de mond en trachtte dan diens ongelijk aan te tonen. De aanval is de beste verdediging, moet L. Gans, conservator van het Stedelijk Museum te Amsterdam, gedacht hebben toen hij verklaarde dat abstracte kunst dichterbij de werkelijkheid stond en een meer onmiddellijk contact met de natuur onderhield dan de ouderwetse figuratieve (OKB 7-18). Wertheim, bepaald geen liefhebber van abstracte kunst, was over deze passage ten zeerste verstoord. Hij beseftte wel dat in een dwarsdoorsnede van het Nederlandse kunstbezit non-figuratief werk niet kon ontbreken, maar van harte ging het niet. De keuze liet hij aan anderen over, met name aan de adjunct-directeur van de Amsterdamse gemeentelijke musea en latere hoogleraar H.L.C. Jaffé, maar hij hield meer dan eens zijn hart vast, want de bespreking van een dergelijk werk leidde vrijwel steevast tot een aantal opzeggingen.

Vermeer aan de wand

In het voetspoor van prinses Beatrix hield minister-president W. Drees in het najaar van 1957 een radiorede waarin hij zijn landgenoten opriep om net als hijzelf een abonnement te nemen. Verder bracht hij de primeur dat elke abonnee een gratis toegangsbewijs voor de musea van ons land kreeg. De museumkaart was geboren. Zonder twijfel zal de kaart een aantal abonnees hebben gestimuleerd tot een bezoek aan het museum. De komst van *Openbaar Kunstbezit* blijkt echter geen aantoonbare

verandering in het totale aantal bezoeken aan de musea in ons land te hebben veroorzaakt (Centraal Bureau voor de Statistiek 1975). We moeten hierbij wel bedenken dat de mobiliteit van ons volk in deze jaren veel geringer was dan tegenwoordig.

Aangezien ook het aanbod van geïllustreerde kunstboeken uiterst beperkt was, bleven de kunstplaten van *Openbaar Kunstbezit* voor vele abonnees lange tijd het voornaamste contact met de beeldende kunst. *Openbaar Kunstbezit* was terecht trots op de kwaliteit van zijn kleurenafbeeldingen, die immers de hoeksteen van de cursus vormden. Hoewel het niet bij plaatjes kijken en verzamelen moest blijven en de abonnee werd aangespoord het kunstwerk in het museum te gaan zien, kreeg toch de reproductie een status die vergelijkbaar leek met die van het origineel. Bestuurslid en beeldhouwer J.W. Seelen had hierover zo zijn bedenkingen. In menige huiskamer was immers ook toen al het devies: beter een goede reproductie dan een slecht schilderij (In 't Veld-Langeveld 1960, 13). Na de les over het *Melkmeisje* van Vermeer meldde een aantal trotse brieven schrijvers aan Wertheim dat zij dat schilderij thuis ook hadden hangen. Het ophangen van reproducties werd overigens door *Openbaar Kunstbezit* zelf in de hand gewerkt door het systeem van de wissellijst, waarin de abonnee wekelijks zijn kleurenplaat kon schuiven. De bedoeling was dan wel dat hij op die manier de radio-uitzending niet zou vergeten, maar onderwijl hingen de *Staalmeesters* toch maar tegen het behang. Op nog andere wijze gaf *Openbaar Kunstbezit* blijk van de waarde die het hechtte aan de reproductie, namelijk toen het om het artistieke effect te verhogen overwoog de reproducties van een gedrukt effen passe-partout te voorzien. Uiteindelijk ging dit plan toch niet door. Dat de twintigduizendste abonnee in 1956 als cadeau een op linnen gedrukte afbeelding ontving van

de *Brieflesster* van Vermeer, zal vast en zeker geen idee van Seelen zijn geweest.

Geleerde sprekers

Van de sprekers was in de eerste zes jaren bijna veertig procent museumdirecteur en ruim een kwart hoogleraar. Gaandeweg echter maakten dezen plaats voor de conservator, de educatief medewerker, de universitair docent en de kunstcriticus. In totaal zouden in de eerste vijftien jaargangen maar liefst 157 deskundigen hun bijdragen leveren. Voor bijna de helft van hen bleef het bij een eenmalig optreden. De topauteur in de radiocursus was Fr. W.S. van Thienen, professor aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, die in de loop van de veertiende jaargang overleed, maar toen al 27 toelichtingen op zijn naam had staan (zie bijlage 3).

De programmacommissie zocht altijd een spreker aan die affiniteit had met het werk of met de kunstenaar. Zo bespraken J.G. van Gelder, A.B. de Vries en H.P. Baard vooral oude kunst en nam W. Jos de Gruyter, directeur van het Groninger Museum, de klassiek moderneren voor zijn rekening. De latere directeur van het Kröller-Müller, R.W.D. Oxenaar en H. Jaffé kregen de moderne kunst. Het artistiek oordeel over het werk viel dus vrijwel altijd positief uit. Een van de weinige uitzonderingen was Wertheim in zijn bespreking van Zadkines *De verwoeste stad*. Hij vond het bekende Rotterdamse beeld maar een karikatuur.

In de keuze van de docenten bleek *Openbaar Kunstbezit* overigens niet geheel de vrije hand te hebben. De radiobestuurders gingen namelijk niet akkoord met een optreden van, al dan niet vermeende, communisten en 'derde-weggers'. De directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam, W. Sandberg en zijn adjunct-directeur, H. Jaffé, werden daarom al in het eerste jaar van de sprekerslijst afgevoerd. Pas in 1965 werd de blokkade voor Jaffé opgeheven.

Kunstenaars werden slechts sporadisch bij de cursus betrokken. Een kunstenaar besprak dan overigens in de regel een werk van eigen hand. Een uitzondering hierop was architect J.J.P. Oud met zijn les in de eerste jaargang over het pas gereedgekomen *Dammonument*, hoewel hij hierin toch vooral de bijdrage van beeldhouwer J. Raedeker aan dit kunstwerk belichtte. De kunstenaar die het meest aan het woord kwam, was Wertheim zelf. Hij trad vijfmaal voor de radio op en twee keer voor de televisie.

Geen spontaan praatje

Openbaar Kunstbezit moest een audiovisuele cursus zijn en geen schriftelijke. De abonnee zat voor de radio met de plaat op schoot. Hoewel Wertheim al na een paar weken brieven ontving met het verzoek om de tekst vooruit te zenden, wees hij dit resoluut van de hand. Het bleek echter dat nogal wat abonnees de wekelijkse uitzending oversloegen, domweg omdat ze hem vergaten, maar ook wel omdat de sprekers niet wisten te boeien. Hoewel mediadeskundigen binnen het bestuur erop wezen dat een luisteraar zich bij voorkeur hecht aan een vertrouwde radiostem, wilden de deskundigen per se hun eigen tekst uitspreken. Ondanks het aantrekken van Coen Serré, chef-omroeper van de VARA, als coach voor de sprekers, moest toch een aantal het zich laten welgevalen dat hun tekst door een ingehuurde stem werd uitgesproken. ‘Het gecracqueleerde timbre van de verfijnde estheet met zijn upper class-accent’ zou immers de gewone man niet meteen winnen voor de kunst (Eijkelboom 1962, 136). Een dergelijk spreekverbod gold bijvoorbeeld W. Jos de Gruyter, wiens tekst werd vertolkt door dominee N. van Gelder, een broer van de voorzitter. De Gruyter zag hierin een buigen voor de gladdere reclameaanpak ten koste van de persoonlijke. Hij signaleerde deze tendens ook in het museumbeleid en het tentoonstellingswezen. Het is maar goed dat hij

zijn latere opvolger Frans Haks niet bezig heeft gezien.

Maar ook de tekst zelf sloeg niet altijd aan. ‘Ik vind een spontaan praatje in de spreektaal wel aardig als ik het niet hoeft op te schrijven,’ schreef J.N. van Wessem in 1957 aan J.G. van Gelder toen hij zich voorbereidde op zijn eerste les. Van Wessem, directeur van museum De Lakenhal te Leiden, legde hiermee de vinger op de zere plek. De voordrachten hadden namelijk vaak meer het karakter van een lezing dan van een causerie. De meeste docenten lijken zich meer gericht te hebben op een lezer dan op een luisteraar en dan bovendien nog op een ontwikkelde lezer. Een beoordelingscommissie onder leiding van de eerder genoemde Fr. Van Thienen had een zware kluit aan het screenen van de teksten. Meermalen liet deze zich ontvallen dat de ingeleverde tekst zo droog als touw in de zon was. De commissie mocht er dan telkens op wijzen dat de teksten niet boordevol kunsthistorische termen mochten staan en begrijpelijk zouden moeten zijn voor luisteraars met alleen lager onderwijs, het hielp weinig. Als de directeur van het Rijksprentenkabinet en latere Amsterdamse hoogleraar J.Q. van Regteren Altena bij Jan van Goyen een ‘syncopisch staccato’ hoorde klinken, dan mogen we aannemen dat hij met zijn gedachten toch eerder verwijfde in de collegezaal dan in het huis van een arbeider (OKB 4-38). Alle aanwijzingen ten spijt werden de sprekers van *Openbaar Kunstbezit* nooit echte huisvrienden. De uitzendingen werden door niet meer dan de helft van de abonnees beluisterd.

Gewijde grond

De voorkeur van de docenten van het eerste uur ging uit naar kunst die het hart verwarmde. Dit hart bleek vooral te hunkeren naar sobere en intieme werken die een sfeer ademden van ‘de stille melancholie die van het onaanzienlijke uitgaat’, zoals A.B. de Vries opmerkte in een

bespreking van *Het puttertje* van Carel Fabritius (OKB 8-33). Ondanks het benadrukken van de ware eenvoud in een ‘door en door Hollands’ kunstwerk, hing in de lessen dikwijls een sfeer van ontzag. Menig docent gaf de toehoorder het gevoel dat hij op gewijde grond stond. H.P. Baard, die in zijn toelichtingen het woord Kunst consequent met een hoofdletter schreef, voelde bij *Het Joodse Bruidje* van Rembrandt schroom zo’n werk van de allerhoogste orde te bespreken (OKB 5-6). Mocht echter ademoze eerbied tot ingetogenheid leiden, nationale trots deed de woordenstroom vaak weer zwellen. Zelden werd onvermeld gelaten dat het meesterwerk een product was van eigen bodem. Vooral de zeventiende-eeuwers werden aan de borst gedrukt. Maar ook een bespreking van een moderner schilder als J. Jongkind, die vele jaren in Frankrijk werkte, werd door de oud-directrice van het Haags Gemeentemuseum J.V.C. Bakker-Hefting afgesloten met de vermelding dat wij alle reden hebben om trots te zijn op deze vaderlander (OKB 1-33).

Nationale trots ging vaak samen met een gevoel van nostalgie. Bij de bespreking van oude kunst klonk dikwijls onverhulde heimwee door naar een tijd waarin men nog niet door banaliteiten en kitsch werd omgeven. Dit heimwee ging vooral uit naar de Gouden Eeuw, volgens H.P. Baard een eeuw van ‘gezonde nuchterheid en diep geworteld Godsvertrouwen’ (OKB 1-4). In een bespreking van Rembrandt werd zelden de constatering achterwege gelaten welk een diepreligieuze kunstenaar hij was. In latere jaren zou een dergelijke constatering niet meer worden gehoord.

De esthetische ladder

Openbaar Kunstbezit beoogde een cursus in esthetische vorming te zijn. De lessen moesten dwingen tot kijken en kunstpedagogie diende het dus steeds te blijven winnen van kunsthistorie. Het leren zien van vormelemen-

ten, het ‘hoe’, beschouwden de docenten dan ook als hun voornaamste opdracht. Een kijker die niet verder kwam dan het herkennen van de voorstelling kreeg te horen dat hij bleef steken op de onderste trede van de esthetische beleving.

Deze visie spoorde met die van de educatieve afdelingen, die begin jaren vijftig in vele musea werden gevormd. Naast bevordering van het museumbezoek was ‘leren kijken’ de belangrijkste doelstelling van deze afdelingen (Koevoets 1980, 138-143). Ook in de kunstwetenschappen en in de kunstkritiek lag tot het begin van de jaren zestig de nadruk op de formele analyse van het kunstwerk (Martis 1986, 120-127).

Het dwingend kijken kwam echter in de lessen nog wel eens in het gedrang. Bij het beluisteren van de hoorcolleges zal het oog van de toehoorder menigmaal van de reproductie zijn afgedwaald. Verschillende docenten dreven ver weg van hun eigenlijke onderwerp. Aan de plaat zelf werden dan maar een paar zinnen gewijd. Zo zei De Gruyter bij een bespreking van Rik Wouters op driekwart van de les: ‘en nu wil ik het nog even hebben over ons schilderij’ (OKB 2-10). Enigszins verklaarbaar was dit wel, want elke bespreking stond geheel op zichzelf, met als gevolg dat telkens weer even moest worden uitgelegd wat bijvoorbeeld een stroming als het expressionisme inhield.

Verschuivingen

In de eerste helft van de jaren zestig zien we een verandering in de kunstbeschuwing. De besprekingen met een hoog hommagegehalte maakten gaandeweg plaats voor een terughoudender toelichting. Net als in de kunstkritiek maakte het esthetisch waardeoordeel, waarin de emotionele reactie van de criticus doorklonk, plaats voor een meer objectieve, nuchtere analyse (Wintgens Hötte 1986, 34-37).

Tegelijkertijd verschoof de aandacht voor

het kunstwerk als geïsoleerd artistiek object naar het kunstwerk als een historisch document. Was aanvankelijk de hoogste lof voor een kunstwerk nog de kwalificatie ‘tijdloos’, in 1965 verklaarde H. Gerson, directeur van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, dat we niet graag meer spreken van tijdloze kunst, maar juist moeite doen om het kunstwerk zijn zin en zijn plaats binnen het cultuurpatroon van de tijd te geven (OKB 9-25). Net als in de educatieve afdelingen van de musea kreeg nu de context van het werk steeds meer aandacht en dan niet zozeer het kunsthistorische verband, maar vooral het maatschappelijke kader waarbinnen het kunstwerk functioneerde (Fritz-Jobse 1986, 74-79).

De voorstelling, het ‘wat’, van het kunstwerk werd nu niet meer als ondergeschikt gezien. Overigens was er wel vanaf het begin aandacht voor religieuze symboliek in kunstwerken. Dat ons land nog een christelijke natie was, mag blijken uit de vanzelfsprekendheid waarmee de docenten kennis van de bijbel bekend veronderstelden. In het voorwoord bij de tweede jaargang kon voorzitter Van Gelder nog schrijven dat kunstwerken ons geloof versterken. De profane symboliek kwam aanvankelijk slechts incidenteel ter sprake. Pas in de vijfde jaargang wees de Leidse hoogleraar H. van de Waal op de tweede laag, de diepere zin onder het realisme. Van de Waal was in ons land een der eerste pleitbezorgers voor de iconologie. Hij was echter ook voorzitter van de VAEVO (Vereniging ter bevordering van het Aesthetisch Element in het Voortgezet Onderwijs) en in die hoedanigheid betoogde hij dat kunstbeschuwing op de middelbare scholen slechts ‘lessen in kijken’ zouden moeten zijn; iconologie hoorde volgens hem op de universiteit thuis (Koevoets 1980, 110-111). Toch drong de iconografische benadering steeds meer in de cursus door. Vooral de kunstschrifticus en latere Utrechtse hoogleraar E. de Jongh was hiervan een representant.

Al met al sloot *Openbaar Kunstbezit* in zijn wijze van kunsteducatie aan bij de ontwikkelingen in de kunstwetenschap, de kunstkritiek en het museumbeleid. Verrassend mag dit niet genoemd worden, want *Openbaar Kunstbezit* was immers via talrijke docenten nauw verbonden met deze kringen. Voor de selectie van de kunstwerken had een en ander geen gevolgen. De bij de aanvang van de cursus vastgestelde canon veranderde niet.

Op de beeldbuis

Het was telkens de vraag of *Openbaar Kunstbezit* het daaropvolgende jaar weer zendtijd zou krijgen. Honderdduizend leden mocht dan in veler ogen zeer bijzonder zijn, radiobestuurders rekenen in miljoenen. De omroepbonzen zagen de stichting daarom liever overstappen naar de televisie. Een luisteraar die geen abonnee was kon immers niets van de uitzending volgen. *Openbaar Kunstbezit* had echter grote bedenkingen. Hoe konden immers tijdloze kunst en zo’n vluchtig medium als televisie samengaan? De tegenstanders in het bestuur vonden dat een televisie-uitzending geen serieus karakter had. Op de buis stond immers de presentator veel te centraal. Bij de radio-uitzending daarentegen kon de luisteraar zich puur concentreren op de afbeelding en de toelichting. Dit meditatieve beleven zou bij de televisie geheel verloren gaan. Wertheim onderschreef deze opvattingen: ‘Wij zijn zelf al een soort televisie.’ Daar kwam bij dat men vreesde dat een overstap ten koste zou gaan van het aantal abonnees. Een televisiekijker heeft immers de reproductie niet nodig, want hij heeft het werk al op de buis gezien. Daarentegen wezen de voorstanders op de kansen om met de televisie een veel groter publiek te bereiken. Hoewel in 1960 nog maar een kwart van de huishoudens een toestel had, nam dit aantal snel toe (Wijffjes 1994, 76-103). De discussies liepen hoog op en Wertheim dreigde zelfs met opstappen als het bestuur de radiomicrofoon

zou verruilen voor de beeldbuis. Overigens stonden Wertheim en zijn medestanders in hun aversie tegen de televisie bepaald niet alleen. In brede kring heerste bezorgdheid over de culturele gevolgen van dit medium dat een bedervende invloed zou kunnen uitoefenen op de weerloze kijker (Von der Dunk 1986, 90-91). Uiteindelijk vond men elkaar in een compromis. In 1963, toen in meer dan de helft van de huiskamers een toestel stond, verscheen *Openbaar Kunstbezit* op het scherm, maar de radiolessen bleven bestaan. Drie jaar lang werden twee aparte albums aangeboden, maar vanaf 1966 waren er weer de ene cursus met radiolessen en een paar televisielessen.

Pierre Janssen

Op de televisie moest *Openbaar Kunstbezit* de concurrentie aangaan met een spraakmakend kunstprogramma. In 1959 was Pierre Janssen gestart met zijn programma *Kunstgrepen*. Hij zou tot 1972 zo’n honderd keer op de zondagavond op het scherm verschijnen. Pierre Janssen behoorde al snel tot de bekende Nederlanders en was een van de eerste televisiecoördinatoren. Zijn programma trok gemiddeld zo’n twee miljoen kijkers. Het enthousiasme gold zowel liefhebbers van kunst alsook kijkers die met kunst nauwelijks of geen affiniteit hadden. Van de abonnees van *Openbaar Kunstbezit* sloeg bijna de helft nooit een uitzending van *Kunstgrepen* over.

Wertheim, en met hem de meeste van zijn bestuursleden, behoorden echter niet tot zijn fans. Ze vonden Pierre Janssen maar een conferencier, of ook wel een handelsreiziger die niet zo zeer kunst aan de man probeerde te brengen, maar in de eerste plaats zichzelf. Zou men de volgende dag aan de kijker vragen wat hij had gezien, dan zou deze zich alleen de trillende handen van de presentator herinneren. Ze verweten hem dat hij de kunst ontheiligde en tot bezit van de straat maakte. In de beginjaren zestig heeft *Openbaar Kunstbezit* Pierre Janssen

desondanks eens gevraagd voor een radioles en nadien ook nog eens voor een televisieoptreden. Beide malen sloeg hij het aanbod af, omdat hij vond dat de stichting hem niet goed gezind was. Hoe succesvol Pierre Janssen ook was, de opinies van de kunstgeleerden lieten hem niet onverschillig. Het voorwoord in zijn eerste boekje met teksten van de uitzendingen van *Kunstgrepen* leest als een apologie tegen de kunsthistorie (Janssen 1961, 7-15). Enige *jaloesie de métier* zal aan de opvattingen van *Openbaar Kunstbezit* niet vreemd zijn geweest. *Kunstgrepen* slaagde immers daar waar *Openbaar Kunstbezit* minder succes had: het volk hing bij Pierre Janssen aan zijn lippen.

Gideonsbende

Wat het publiek betreft waarop Wertheim zich richtte, kende zijn ambitie geen grenzen. *Openbaar Kunstbezit* moest een cursus zijn voor het hele volk en daarom hechtte hij ook aan een nationaal radioprogramma. Vooral de jeugd vormde voor hem een voorname doelgroep. Hij bood scholen en verenigingen de gelegenheid de reproducties ook als dia te bestellen. Bij de start ging *Openbaar Kunstbezit* er nog vanuit dat de cursus maar een paar jaar zou worden aangeboden en dat daarna de schoolradio haar taak zou overnemen (Van Gelder 1977, 4). Het was daarom aanvankelijk zelfs de bedoeling dat de radiolessen in de ochtenduren werden uitgezonden, zodat ze op de scholen gevolgd konden worden. De avondlessen zouden dan herhalingen zijn. De omroepen vonden echter een zendtijd van tien minuten al meer dan genoeg en schraptten de vroege lessen. Vooral de kweekscholen hadden zijn bijzondere aandacht, omdat daar immers de onderwijzers van de toekomst werden opgeleid. Hij richtte in 1961 zelfs een fonds op waaruit voor kweekelingen excursies naar musea werden betaald. Op deze wijze zou een Gideonsbende van cultuurdragers worden gekweekt als barrière tegen de oprukkende verloederende door de massacultuur.

Een geschoold abonnee zou zich immers voortaan verre houden van de vele kitsch die overal om hem heen lonkte. Met *Openbaar Kunstbezit* herleefden oude idealen om via de kunst betere mensen te maken, mensen met een hoger moreel gehalte. Dit Verlichtingsideaal van de volksverheffing werd binnen *Openbaar Kunstbezit* dan wel nooit met zoveel woorden uitgesproken, maar een dergelijke opvatting behoorde in de jaren vijftig tot de vanzelfsprekendheden, zeker in de sociaal-democratische kringen waarmee diverse bestuursleden, onder wie ook Wertheim, veel affiniteit hadden.

Al spoedig bleek *Openbaar Kunstbezit* geen strovuur te zijn. Het aantal abonnees van de radiocursus steeg de eerste jaren tot het toppunt in 1961 tot ruim 103.000 abonnees. Er was wel een flink verloop, want aan het eind van elk jaar viel zo'n twintig procent van de abonnees af, maar dit aantal werd telkens meer dan gecompenseerd. Na dit hoogtepunt bleef het aantal abonnees enige jaren schommelen rond de honderdduizend, maar na 1966 zette de daling in (zie bijlage 3). *Openbaar Kunstbezit* zocht dan ook naar mogelijkheden om de aantrekkelijkheid te vergroten. Eind 1969 kregen de radio-uitzendingen bij wijze van experiment de vorm van een interview, dat werd gehouden bij het betreffende kunstwerk. Men ging dat jaar zelfs over tot een publiciteitscampagne door sterren als Ted de Braak, die kwam melden dat hij in zijn vrije tijd schilderde en zijn dochtertje voorlas uit *Sjors en Sjimmi* én uit het album van *Openbaar Kunstbezit*. Dat was wel even wat anders dan een pleitbezorger van koninklijke huize. Pierre Janssen kon een glimlach niet onderdrukken.

Geen arbeiders

Openbaar Kunstbezit was al ras benieuwd naar de samenstelling van haar abonneebestand. In het najaar van 1957 werd een onderzoek uitgevoerd door het ISONEVO (Instituut voor Sociaal

Onderzoek van het Nederlandse Volk) (In 't Veld-Langeveld 1958). De abonnees bleken tamelijk evenwichtig verspreid over stad en platteland. Wat de kerkelijke achtergrond betreft bleek een ondervertegenwoordiging van de katholieken, terwijl relatief veel vrijzinnig protestanten lid waren. Overigens bleken maar liefst vijfhonderd scholen een abonnement te hebben genomen, waarvan driekwart katholiek was. Nagenoeg alle kweekscholen waren lid.

De cultuurspreiding mocht dan in geografische zin geslaagd zijn, in sociaal opzicht was dat niet zo. De gewone man werd niet bereikt, want de hoofdmoot van de abonnees was afkomstig uit de midden- en hogere klassen. Ook latere onderzoeken, voornamelijk door *Intomart*, zouden dit beeld bevestigen. De handarbeiders maakten nog geen vijf procent uit van het totale ledenbestand en slechts één op de tien abonnees had louter lager onderwijs genoten. Dit mocht nauwelijks verrassend heten, want alle onderzoeken uit deze jaren naar cultuurparticipatie van arbeiders leidden steevast tot de conclusie dat de werkmans zich niet voor museale kunst interesseerde (Pollmann 1957, 154-160; In 't Veld-Langeveld 1968, 182-200). Van de abonnees die hun abonnement al na een jaar opzegden, bestond een relatief groot deel uit mensen met een lage opleiding. Alle pogingen ten spijt zou ook *Openbaar Kunstbezit* er niet in slagen de arbeider tot een stamgast in het museum te maken.

Vreemde eend

Net als op de radio bleef *Openbaar Kunstbezit* op de televisie maar een vreemde eend in de bijt en ook een eigenwijze. Ook nu wilde *Openbaar Kunstbezit* niet tegemoetkomen aan de wens van een vaste presentator, hoewel de onervarenheid van de hooggeleerde toelichters met het nieuwe medium nogal eens voor een houderig optreden zorgde. De NTS (Nederlandse Televisie Stichting) vond dat de cursus maar beter kon

opgaan in het in 1963 opgerichte *Teleac*. De televisiemakers hadden ook inhoudelijke kritiek. Zij vonden dat uit de kunstbeschuwing van *Openbaar Kunstbezit* te veel een sfeer van monumentenzorg sprak. Hoewel A.B. de Vries, die in 1961 J. van Gelder was opgevolgd als voorzitter, het benadrukken van de actualiteit van het kunstwerk niet vond stroken met de opzet van de cursus, kregen de televisielessen wel een thematische benadering, waarin meer aandacht kwam voor de wereld rond het kunstwerk en zijn maker.

De tijd van *Openbaar Kunstbezit* ligt alweer ver achter ons. Er is echter wel een hedendaags televisieprogramma dat grote gelijkenis vertoont met de oorspronkelijke opzet van de cursus. Het veelbekeken programma *Beeldenstorm* van Henk van Os, die indertijd ook aan *Openbaar Kunstbezit* heeft meegewerkt, laat zien dat beeldende kunst ook voor een groot publiek aantrekkelijk kan worden toegelicht. Maar voor titels als *Het bobogehalte van de Drie Koningen* zouden de pioniers van *Openbaar Kunstbezit* natuurlijk wel hun neus opgetrokken hebben.

Wertheim heeft zich nooit senang gevoeld met zijn cursus op de beeldbuis. Diverse luister- en kijkonderzoeken wezen uit dat er een verschil bestond tussen het radio- en het televisiepubliek. De radiocursist had gemiddeld een hogere graad van scholing dan de televisiecursist en Wertheim had daarom angst zijn trouwe schare te verliezen. Hij had zich intussen neergelegd bij het feit dat *Openbaar Kunstbezit* geen cursus leverde voor de grote massa en wilde niet dat het streven naar verbreding van het publiek ten koste ging van de kwaliteit van het gebodene. Dan maar liever wat minder uitverkorenen.

Het roer moet om

Menig abonnee zal in 1973 verbaasd hebben gekeken toen hij zijn nieuwe verzamelband uitpakte. Het deftige marineblauwe album was

vervangen door een felgekleurd hemelsblauw exemplaar. Deze gedaantewisseling was in feite het slotakkoord van een inhoudelijk veranderingsproces. Toen *Openbaar Kunstbezit* van start ging was ons land nog in wederopbouw na de oorlog. Nederland was een land zonder maatschappelijke onrust. Aan het eind van de jaren zestig echter was van deze rust weinig meer over. In het voetspoor van internationale ontwikkelingen werden ook hier langgekoesterde tradities en instituten ter discussie gesteld. Een ware kunstenaar nam nu stelling, was 'krities'. Zijn kunst moest maatschappelijk relevant zijn.

Deze ontwikkelingen misten hun uitwerking op *Openbaar Kunstbezit* niet. Geheel in de stijl van die jaren werden werkgroepen opgericht en gleden discussienota's uit de stencilmachine. De oude garde en de nieuwlichters kwamen in het bestuur steeds meer tegenover elkaar te staan. De laatsten vonden dat activiteiten van levende kunstenaars de hoofdmoot moesten gaan vormen, terwijl kunst die in de historische galerij was bijgezet, slechts in beeld kwam als zij actualiteitswaarde had. Er kon volgens hen eigentijds gesproken worden over een middeleeuws werk en tijdloos worden geleuterd over een schilderij waarvan de verf nog niet eens droog was. Gevolg was dat een verandering optrad in de verhouding tussen oude en moderne kunst. Was vóór 1970 nog een derde deel van de besproken werken uit de zeventiende eeuw afkomstig, daarna nog slechts tien procent. In dezelfde periode verdubbelde het aandeel van de kunst uit onze eeuw. Was Rembrandt in de eerste periode de meest besproken kunstenaar, in de latere was dit Jan Sluyters.²

Wertheim, die door een beroerte in 1967 niet verder in staat was zijn krachten aan *Openbaar Kunstbezit* te geven, sloeg met lede ogen deze veranderingen gade. In 1970 verlieten de meeste oude gardisten het bestuur. De nieuwe bestuursleden waren niet meer vertegenwoordigers van

**Bertus Bakker
(natuurkundige)**

studeerde in 1998 af in de Cultuurwetenschappen aan de Open Universiteit.

maatschappelijke groeperingen, maar kunstenaars, maatschappijwetenschappers en educatieve medewerkers van musea. Van loyaliteit met het oude gedachtengoed van de stichting was bij hen weinig meer te bespeuren. *Openbaar Kunstbezit* werd nu door haar eigen bestuur als een burgerlijk instituut gezien. Volgens bestuurslid en kunstenaar Marte Röling sprak de oude formule het publiek niet meer aan. De reproducties van *Openbaar Kunstbezit* die Wertheim met veel overredingskracht in de treinwagons van de Nederlandse Spoorwegen had weten te krijgen, vond zij maar weinig appetijtelijk en typisch ‘vijftiger-jarenwerk’. In het bestuur werd zelfs de vraag gesteld of de naam ‘*Openbaar Kunstbezit*’ nog wel te handhaven was. De naam zou de stormen overleven, de kleur van de verzamelband niet. Enige jaren daarvoor had Wertheim nog een aanslag op formaat en kleur weten te verijdelen met het argument dat de uniformiteit in de boekenkast niet moest worden doorbroken. Het is niet denkbeeldig dat dit voor de vernieuwers juist een argument vormde om de omslag te wijzigen.

Afscheid

In 1972 ging *Openbaar Kunstbezit* samen met haar zusterorganisatie in Vlaanderen en werd het voedingsgebied uitgebreid met de collecties aldaar. Een jaar later liet de nieuwe stichting de oorspronkelijke opzet van de bespreking van afzonderlijke werken los. De kunstwerken werden nu gegroepeerd in een viertal thema’s. Dit alles leidde echter niet tot stabilisering, laat staan groei, van het abonneebestand. Per jaar verloor *Openbaar Kunstbezit* zo’n tien procent van zijn leden. Tientallen brieven ontving de redactie van mensen die de vroegere monoloog terug wilden en zich ergerden aan de aarzelingen in de voordrachten. Fijntjes merkte de redactie evenwel op dat dergelijke reacties een al te gemakkelijk concept verraadden van zowel de esthetica als de autoriteit van de

deskundige. Ook beschuldigingen van mandarijntaal en exclusieve gerichtheid op een *incrowd* wees men enigszins verstoord van de hand. ‘We zijn geen volksuniversiteit’, vond men, ‘het publiek hoeft niet bij de hand te worden genomen’ (Overduin 1975, 172). Een krachtiger afscheid van het tijdperk Wertheim was nauwelijks denkbaar. Het concept van de oprichter van *Openbaar Kunstbezit* mocht dan niet meer passen in de jaren zeventig, met de aanpak van het nieuwe bestuur werd de man in de straat al helemaal niet bereikt.

In 1978 kwam een einde aan de radio- en televisie-uitzendingen en het volgende jaar werd het losbladige systeem vervangen door een tweemaandelijks tijdschrift dat sinds 1980 *Kunstschrift* heet. Eind jaren tachtig raakte de stichting door wanbeheer zodanig in de problemen dat een roemloos einde dreigde. *Openbaar Kunstbezit* werd echter overgenomen door de geprivatiseerde Staatsdrukkerij Sdu en bleef zodoende overeind. De stichting telt thans zo’n 15.000 abonnees. De pioniers zouden er geen zendtijd mee verkregen hebben.

Dit artikel is gebaseerd op een gelijknamige scriptie van de auteur. De scriptie is opgenomen in de bibliotheek van de Boekmanstichting.

Archivalia

Amsterdam

- Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis: archief C. de Boer
- Rijksmuseum: archief A.F.E. van Schendel

Den Haag

- Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie: afdeling Moderne Kunst: archief H.L.C. Jaffé
- afdeling Persdocumentatie: dossier Pierre Janssen
- afdeling Persdocumentatie: dossier Openbaar Kunstbezit

Hilversum

- Omroepmuseum: archief J. Wertheim
- Centraal Archief Nederlandse Omroepstichting (NOS): dossier Openbaar Kunstbezit

Utrecht

- Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht: Archief 337 J.G. van Gelder

De jaargangen van *Openbaar Kunstbezit* (eigen collectie). OKB 1-2 betekent: eerste jaargang, tweede les.

Interviews met oud-medewerkers en betrokkenen bij *Openbaar Kunstbezit*:

- K. Cabout, op 2 januari en 2 december 1997
- D. Wertheim-Sanson, 28 december 1996
- H.P. Baard, 8 februari 1997
- H.R. Blankesteijn, 9 juli 1997

Literatuur

- Bakker, L.N.H. (1997) *Kijken is de kunst: Openbaar Kunstbezit, een radiocursus tussen 1957 en 1972*. Heerlen: Open Universiteit. (Doctoraalscriptie)
- Cabout, K. (1990) ‘De Ziel van Openbaar Kunstbezit’. In: *Aether, kwartaalschrift van de Stichting Nederlands Omroepmuseum*, nr. 14.
- Centraal Bureau voor de Statistiek (1975) *Vijfenzeventig jaar statistiek van Nederland*. ’s-Gravenhage.
- Dunk, H.W. von der, e.a. (1986) *Wederopbouw, welvaart en onrust: Nederland in de jaren vijftig en zestig*. Houten: De Haan.
- Eijkelboom, J. (1962) ‘Openbaar Kunstbezit: kijken met het oor’. In: *Museumjournaal*, nr. 5/6.
- Fritz-Jobse, J. (1986) ‘Het streven naar een kunstkritiek van oog en verstand 1965-1975’. In: *Metropolis M*, jrg. 7, nr. 5/6.
- Gelder, J.G. van (1977) ‘In Memoriam Jobs Wertheim’. In: *Mededelingenblad Openbaar Kunstschrift*, nr. 2.
- Hazeu, W. (1998). *M.C. Escher: een biografie*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Janssen, P. (1961) *Kunstgrepen: televisie of het gedrukt staat*.

- Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koevoets, B., en H. van Rheeden (red.) (1980) *Geen dag zonder lijn: honderd jaar tekenonderwijs in Nederland 1880-1980*. Haarlem: Fibula-Van Dishoeck.
- Leeuw, G. van der (1945) *Balans van Nederland*. Amsterdam: Paris.
- Martis, A. (1986) ‘De kunstkritiek volgens Museumjournaal’. In: *Metropolis M*, jrg. 7, nr. 5/6.
- Overduin, Henk (1975) ‘Openbaar Kunstbezit bekeken’. In: *Museumjournaal*, nr. 4.
- Pollmann, J. (1957) ‘Arbeiders komen niet naar de musea’. In: *Volksopvoeding: Nederlands-Belgisch tijdschrift voor sociaal-cultureel werk*, jrg. 6, 154-160.
- Regteren Altena, I.Q. van (1978) ‘Voorwoord’. In: Tent.cat. *Johan G. Wertheim 1898-1977, beeldhouwwerken en tekeningen*. Laren: Singer Museum.
- Sluijter, E.J. (1992) ‘Nieuwe kunsthistorische benaderingen en het veranderende beeld van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst’. In: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.) *De Gouden Eeuw in perspectief: het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Nijmegen/Heerlen: SUN/Open Universiteit.
- Smiers, J. (1977) *Cultuur in Nederland 1945-1955*. Nijmegen: SUN.
- Veld-Langeveld, H.M. in ’t (1958) *De radiocursus ‘Openbaar Kunstbezit’ als middel tot cultuurspreiding: een publieksanalyse*. Amsterdam: Prins Bernhard Fonds.
- Veld-Langeveld, H.M. in ’t (1968) ‘De sociale cultuurspreiding’. In: A.N.J. den Hollander (red.) *Drift en koers: een halve eeuw sociale verandering in Nederland*; 3e dr. Assen: Van Gorcum.
- Veld-Langeveld, H.M. in ’t (1960) *Publiek en beeldende kunst*. Amsterdam: Prins Bernhard Fonds (serie A; nr. 4).
- Wertheim, Joh.G. (1958) ‘Openbaar kunstbezit’. In: *Volksopvoeding: Nederlands-Belgisch tijdschrift voor sociaal-cultureel werk*, jrg. 7.
- Wijffes, H. (red.) (1994) *Omroep in Nederland: vijfenzeventig jaar medium en maatschappij, 1919-1994*. Zwolle: Waanders.
- Wintgens Hötte, D. (1986) ‘Achterhoede-gevecht tegen een artistieke voorhoede 1945-1955’. In: *Metropolis M*, jrg. 7, nr. 5/6.

Noten

1. Aanbiedingen van de AVRO en later van de VPRO om de cursus in hun eigen programma’s onder te brengen, had Wertheim afgeslagen. Hij wenste alleen een nationale opzet.
2. Rembrandt wordt in de eerste vijftien jaren 21 keer besproken, Van Gogh en Hals elk zesmaal, Vermeer vijfmaal.

Bijlage 1

Organisatie *Openbaar Kunstbezit*

De samenstelling van het eerste bestuur was als volgt:

- prof.dr. J.G. van Gelder, hoogleraar kunstgeschiedenis te Utrecht: voorzitter
- J.G. Wertheim, beeldhouwer te Laren: secretaris
- mr. H.H. Fuchs, Huizen: penningmeester
- dr. A.B. de Vries, directeur Mauritshuis te Den Haag: vice-voorzitter
- dr. H.L.C. Jaffé, adjunct-directeur der gemeentelijke musea te Amsterdam
- dr. A.F.E. van Schendel, hoofd afdeling schilderijen Rijksmuseum Amsterdam
- dr. J.A. de Koning (VPRO), voorzitter Nederlands Cultureel Contact, Utrecht
- mr. dr. P.J. Witteman, voorzitter van de Raad voor de Kunst, Haarlem
- dr. A. la Fleur, voorzitter Raad van Leraren, Haarlem
- C. Kleijwegt, hoofdinspecteur van de onderwijzersopleiding n.a., Nijmegen
- mgr.mr. F.J.C.M. op de Coul, directeur Rooms-Katholiek Centraal Bureau voor Onderwijs en Opvoeding, Den Haag
- mej. dr. Soph. Ramondt, conrectrix Baarns Lyceum, Hilversum
- drs. J.H. Westerhuis, rector Christelijk Lyceum, Harderwijk
- C. de Boer, algemeen voorzitter Instituut voor Arbeidersontwikkeling, Amsterdam
- ds. W.G. Overbosch, voorzitter prof. dr. G. van der Leeuw-Stichting te Amersfoort, Amsterdam
- P. Post, directeur Nutsseminarium voor pedagogiek aan de Amsterdamse Universiteit, Naarden
- M.B. Teipe, secretaris Bond van Kunst en Opvoeding, Alkmaar
- Bernard Verhoeven (kamerlid KVP), voorzitter Nationaal Overleg voor Gewestelijke Cultuur, Arnhem

- J.W. Seelen (beeldhouwer), voorzitter van de Beroepsvereniging voor Beeldende Kunsten van de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, tevens voorzitter van de afdeling Beeldende Kunst van de Algemene Katholieke Kunstenaarsvereniging, Voorburg

Voor het uitvoerend werk bestonden twee commissies: een programma- en een beoordelingscommissie. De eerste commissie was belast met de keuze van de kunstwerken. Tot de leden behoorde, naast de reeds genoemde personen, ook het bestuurslid A.F.E. van Schendel, de latere directeur van het Rijksmuseum.

De beoordelingscommissie keurde de aangeleverde teksten. Voorzitter van deze commissie was Fr.W.S. van Thienen, professor aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Verder maakte het bestuurslid J.H. Westerhuis er deel van uit en vanaf 1963 ook de criticus E. de Jongh.

Begin jaren zeventig waren o.a. tot het bestuur toegetreden:

- Th.H. Oltheten, directeur van de Staatsdrukkerij: voorzitter
- K. Cabout, secretaris van het Instituut voor Arbeidsontwikkeling (IVAO) en voormalig radiomedewerker van de VARA: secretaris
- Frenken
- H. van Haaren, hoofd Dienst voor Esthetische Vormgeving der PTT en tevens lid van de programmaraad van de NTS
- M. Röling, kunstenaar
- W. Crouwel, vormgever
- Th. van Velzen, directeur Cultureel Centrum 'De Beyerd' te Breda en later directeur van het Gemeentemuseum te Den Haag
- A. van der Staay, socioloog.

Bijlage 2

Keuze en vindplaats van kunstwerken

Openbaar Kunstbezit hanteerde een schema dat de verhouding tussen schilderijen en andere kunstvoorwerpen bepaalde. Schilderijen: vijf uit de vijftiende en zestiende eeuw; zeven uit de zeventiende eeuw; twee uit de achttiende eeuw; zes uit de negentiende eeuw en zes uit de twintigste eeuw. Sculptuur, tekeningen en grafiek: van elk twee oude en twee moderne. Kunstnijverheid: twee oude of moderne objecten.

Een kwart van de ruim zeshonderd besproken kunstwerken bevond zich in het Rijksmuseum. Daarna kwamen het museum Boymans-Van Beuningen met ruim negentig en het Stedelijk Museum te Amsterdam met zo'n zeventig werken. De twee Haagse musea: het Mauritshuis en het Gemeentemuseum, waren elk goed voor een kleine vijftig werken. Pas hierna komt een museum van buiten de randstad, het museum Krölller-Müller te Otterlo met 35 werken. Deze zes genoemde musea herbergden tezamen met het Frans Halsmuseum, dat 21 keer aan bod kwam, ruim 450 werken, oftewel driekwart van het totaal.

Bijlage 3

Sprekers en abonnees van *Openbaar Kunstbezit*

Sprekers

In de eerste vijftien jaargangen leverden in totaal 157 deskundigen een bijdrage. Topauteurs waren Fr. W.S. van Thienen, met 27 toelichtingen, J.G. van Gelder met 25 toelichtingen en verder W. Jos de Gruyter (20), A.B. de Vries (19), J.Q. van Regteren Altena (18), E. de Jongh (17), R.W.D. Oxenaar (16), H.P. Baard (16), H. Schulte Nordholt (15) en H.L.C. Jaffé (14). Al deze sprekers werkten vanaf de eerste jaargang mee, behalve De Jongh, die in de zesde jaargang startte, en Jaffé die in de negende jaargang begon. Tezamen waren deze tien docenten goed voor bijna een derde van alle lessen in de eerste vijftien jaren.

Aantallen abonnees:

1957	79.250
1958	99.250
1959	93.400
1960	95.000
1961	103.500
1962	102.400
1963	100.000
1964	100.000
1965	87.700
1966	111.000
1967	98.600
1968	98.600
1969	91.000
1970	86.093
1971	79.022

(Ongedateerd overzicht, Archief C. de Boer, IISG)

Bibliografische gegevens

Bakker, B. (1999) 'Kijken is de kunst: openbaar Kunstbezit, een radiocursus tussen 1957 en 1972'. In: *Boekmancahier*, jrg. 11, nr. 41, 225-242.