

Boekbespreking Stilistisch fout, moreel fout, persoonlijk fout?

De Kultuurkamer als 'dadererfgoed'

Arnold Witte



Wesselink, C. (2014)
Kunstenaren van de Kultuurkamer: geschiedenis en herinnering.
Amsterdam: Prometheus/
Bert Bakker.
Prijs: € 24,95

Nadat de Duitse bezetter op 23 mei 1940 een burgerlijk bestuur had gevestigd in Nederland dienden de Nederlandse burgers in het keurslijf van het nationaalsocialisme gevoegd te worden, ook dat van de kunsten. Daartoe werd de Kultuurkamer opgericht; lidmaatschap was verplicht voor alle beoefenaars van de beeldende kunsten en de podiumkunsten. Er werd toegezien op de arische achtergrond van de kunstenaars en een inhoudelijke en stilistische conformering aan de 'Germaanse cultuur'. Na een moeilijke aanloop functioneerde deze Kultuurkamer vanaf 1942; kunstenaars die zich niet hadden aangemeld, riskeerden een boete als zij toch hun beroep uitoefenden. Ná de oorlog gold lidmaatschap als een bewijs van collaboratie, en was dit het belangrijkste ijkpunt om over het 'goede' dan wel 'foute' gedrag van de betreffende kunstenaar – of kunstenaarsorganisatie – te oordelen.

Maar de latere receptie van kunstenaars die voor hun medewerking aan nationaalsocialistische artistieke propaganda veroordeeld werden, zo betoogt Claartje Wesselink in de handelseditie van haar proefschrift *Kunstenaren van de Kultuurkamer*, laat zien dat dit een veel complexere aangelegenheid was. Welk effect had een veroordeling van een kunstenaar op zijn artistieke loopbaan, en op welke manier werd dit oordeel beïnvloed door de veranderende maatschappelijke herinnering aan de Tweede Wereldoorlog? Aan de hand van vier casestudies, geardeerd met andere voorbeelden, stelt Wesselink dat de beoordeling van kunstenaars en hun werken tussen 1945 en heden een aantal fases doorliep. Aanvankelijk velden de uit kunstenaars bestaande adviescommissies van

de kunstenaarszuivering, die in 1944 door het Militair Gezag waren ingesteld, en (na 1948) de uit juristen bestaande Centrale Eredraad voor de Kunst expliciete oordelen, op basis van feitelijke collaboratie; in de jaren vijftig werd het thema de facto vermeden en maskeerden artistieke oordelen de politieke stellingname. In de jaren zeventig en tachtig leidde dit weer tot een expliciete veroordeling door (met name) leden van de tweede generatie, wederom op basis van historische bronnen over gedrag. Vanaf de late jaren negentig ontstaat er een bredere visie op de oorlog, waarin de herinneringscultuur voorop komt te staan, en daarmee wordt ook de bestudering van het werk van 'foute' kunstenaars onderdeel van academisch onderzoek naar 'dadererfgoed'.

In de context van deze vier fases van maatschappelijke respons op de oorlog bespreekt Wesselink de lotgevallen van drie kunstenaars – Henri van de Velde, Johan Polet en Pyke Koch – en één kunstenaarsvereniging, Arti et Amicitiae, en komt tot de conclusie dat de dynamiek van deze vier casestudies deels overeenkomt met de vier fases en deels daarvan afwijkt.

Persoonlijkheid van de kunstenaar

Dat begint al bij de historisch-feitelijke kant van de zaak: kunstenaars die zich inschreven bij de Kultuurkamer waren niet allemaal even expliciet voorstander van een fascistische (of nationaalsocialistische) staat, noch werden ze (op dezelfde manier) afgerekend op hun daden in de periode 1940-1945. En ook hun werk werd na de oorlog verschillend gewaardeerd – dat varieerde van een depreciërende ontvangst van het werk van Polet,

die in de vergetelheid raakte, tot een snelle herwaardering van het werk van Koch. De persoonlijkheid van de kunstenaar, en de mate waarin politieke thematiek expliciet of impliciet aanwezig was in hun werk, speelden daarbij een rol.

Ondanks zijn welwillende houding ten aanzien van het Italiaanse fascisme en zijn NSB-lidmaatschap, slaagde Pyke Koch er in na de oorlog zijn artistieke carrière op niveau voort te zetten. Dat werd vergemakkelijkt omdat zijn zaak in 1948 werd geseponereerd, en hij pas eind 1950 werd bestraft met een jaar uitsluiting van de uitoefening van zijn beroep. Dat hield in dat hij niet mocht tentoonstellen, maar zijn werk was, hangende de zaak, uitgekozen voor de Biënnale in Venetië van 1950. In 1951, dus nog tijdens de periode van uitsluiting, stelde een vriend en mecenas van Koch, Taecke Botke, zijn huis in Maastricht ter beschikking voor een tentoonstelling van zijn werken. Aangezien Botke als voormalig geïnterneerde beschouwd werd als politiek 'goed', leidde deze overtreding niet tot een formele reactie; en omdat Botke een goede relatie had met Willem Sandberg, de toenmalige directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam, spande deze zich in om Koch te helpen. Dit resulteerde in een monografische tentoonstelling in het Stedelijk in 1956. En omdat in die periode het oorlogsverleden als thema vermeden werd, waren er weinig negatieve reacties van recensenten, die zich beperkten tot de artistieke kant van de zaak.

Dynamiek van de herinnering

Koch vormde de uitzondering op de regel, zo beargumenteert Wesselink; na 1945 werd de realis-

tische kunst collectief in de ban gedaan, en werd het artistieke dogma van die tijd de omkering van de *Entartete Kunst*, namelijk de positie dat abstracte en expressionistische kunst per definitie 'goed' waren. Progressieve beeldtaal en afwijzing van traditie, zoals Cobra die verkondigde, stonden voor de nieuwe wereld en de nieuwe mens. Dit redde de carrière van Karel Appel, die lid was geweest van de Kultuurkamer en daar financiële ondersteuning van had verkregen. Het beleid van de zeer invloedrijke Sandberg was erop gericht deze relatie tussen een specifieke beeldtaal en antifascisme te cementeren. Alleen zij die de steun genoten van Sandberg en consorten, zoals Koch en Appel, wisten hun kunstenaarsbestaan ook na 1945 voort te zetten. Of ze nu lid waren geweest van de Kultuurkamer of niet, dat was eigenlijk steeds minder van belang – ook als ze niet zelf 'fout' waren geweest, werden zij vanwege hun realistische stijl toch buitengesloten. Dat speelde bijvoorbeeld Arti et Amicitiae, dat zich tijdens de oorlog collectief had aangemeld voor de Kultuurkamer, parten toen de daarvoor verantwoordelijke bestuurders allang het veld hadden geruimd. Het feit dat Arti een behoudende artistieke richting bleef volgen – die van het realisme – was voldoende om haar leden te negeren bij belangrijke opdrachten en tentoonstellingen.

Herinneringscultuur en de maatschappelijke receptie van kunst vormen twee zijden van dezelfde medaille, zo laat Wesselink dus zien in haar boek; onder invloed van collectieve (her)interpretaties van de Tweede Wereldoorlog werd ook het oordeel over de kunstenaars die toen leefden en werkten bijgesteld, en daarmee de omgang met

hun werk door musea en het grote publiek. Of het wegvallen van ooggetuigen van de oorlogsperiode zelf daarvan de oorzaak is, zoals Wesselink stelt, is echter de vraag – al sinds de jaren tachtig is er met name sprake van (kunst)historische literatuur die van tweede en derde generaties stamt, en die dus een reactie op de voorgaande generatie en niet op de feitelijke historische gebeurtenis betreft.

Dit alles levert een diffuus beeld op; wie 'goed' was en wie 'fout' had weinig te maken met de feiten, maar alles met de dynamiek van de herinnering van de oorlog en de koppeling van artistieke stijlen aan ideologische uitgangspunten. Dat maakt dat er geen moreel oordeel meer kan of hoeft te worden geveld over kunst in oorlogstijd – en dat opent de weg voor 'dadererfgoed' waarin ook de kunst van bij de Kultuurkamer aangesloten kunstenaars kan worden verzameld en tentoongesteld.

Wat levert het op om oorlogskunst vanuit een erfgoedperspectief te bekijken? Dat de latere receptie van kunst vaak weinig te maken heeft met historische werkelijkheden van makers, opdrachtgevers en de toenmalige context is niet verrassend – in de kunstgeschiedenis is dat een *truism*. Maar velen zullen getroffen worden door het inzicht dat de stilistische ontwikkeling van de beeldende kunst in Nederland na 1945 voor een behoorlijk deel samenhangt met de herinnering aan de Duitse cultuurpolitiek zoals die door de Kultuurkamer werd nagestreefd, en dat kunstenaars eigenlijk niet op hun daden in oorlogstijd, maar op hun artistieke keuzes werden afgerekend.

Arnold Witte

is universitair hoofddocent
Cultuurbeleid aan de Universiteit
van Amsterdam