
Monumentale Kunst

CATEGORIAAL ONDERZOEK WEDEROPBOUW 1940-1965

Frans van Burkom

Yteke Spoelstra



instituut
collectie
nederland



rijksdienst voor
archeologie,
cultuurlandschap
en monumenten



MEI 2007/ZEIST

Dit rapport is tot stand gekomen als samenwerkingsproject van het Projectteam Wederopbouw van de Rijksdienst voor Archeologie, Cultuurlandschap en Monumenten en het Instituut Collectie Nederland.

VOORWOORD	03
HOOFDSTUK 1 INLEIDING EN METHODIEK	07
1.1 Doelstelling en context van het onderzoek	07
1.2 Werkwijze	08
HOOFDSTUK 2 VOORROOLOGSE ONTWIKKELING	15
HOOFDSTUK 3 NAOORLOGSE ONTWIKKELING	19
3.1 Inleiding	19
3.2 Kunstopleidingen voor monumentale kunst	21
3.3 Kunstenaarsverenigingen	25
3.4 Tentoonstellingen in Rotterdam en Amsterdam	35
3.5 Overheid en kunstenaars: regelingen en beleid	37
3.6 Samenwerking, integratie of synthese van architectuur en kunst	45
3.7 Bemiddelaars: adviesbureaus en adviescommissies	58
3.8 Overheid en bedrijven als opdrachtgever	61
HOOFDSTUK 4 SPECIALISMEN	77
4.1 Wandschilderingen	77
4.2 Monumentale glaskunst: glas-in-lood, glas-in-beton, glasappliqué, glas-in-metaal, geëts en gezandstraald glas en verre muraille	100
4.3 Beeldhouwkunst en reliëfs	124
4.4 Sgraffito	142
4.5 Keramiek in de bouw: tegels en baksteen mozaïeken	157
4.6 Mozaïeken	172
4.7 Intarsia	187
BIJLAGEN	193

Voorwoord

De wederopbouwperiode 1945-1965 ligt al ruim veertig jaar achter ons en juist de kunst uit deze periode is in al haar aspecten vooral ‘vergeten geschiedenis’ geworden. Verbazend is dat niet, want Nederland, dat de pretentie heeft altijd ‘wordend’ te zijn, bezit geen sterk ontwikkeld ‘algemeen’ cultuurbewustzijn of -geheugen. De monumentale kunst verloor haar culturele en materiële gebondenheid en draagvlak na 1965 echter in zó opvallend snelle mate, dat er meer aan de hand moet zijn geweest. Men kan zelfs van een werkelijke paradigma-verandering spreken: de cultuur klapte letterlijk om. Bijna al het voorafgaande werd door de jongeren – de revolterende generatie van 1968 (‘de jeugdrevolutie van de babyboomers’) - als afgesloten en ouderwets beschouwd. Deze jeugdrevolutie was echter de afsluiting van een proces dat al in de jaren vijftig merkbaar werd. De verschuiving was typisch westers, fundamenteeler dan alleen ‘anti-autoritair’ en links, en dus níét kenmerkend voor alleen Nederland. De canon van de kunst veranderde en ook het internationale centrum van de beeldende kunst verschoof van het existentialistische, tragische Parijs naar het optimistische, jeugdige en consumentistische New York of het swingende Londen. Zelfs de taal waarin over beeldende kunst werd gecommuniceerd veranderde van Frans naar Engels, zoals uit de samenvattingen van het destijds enige tijdschrift voor moderne kunst *Museumjournaal* blijkt. Plotseling verscheen een geheel nieuwe, Amerikaans/Europese avantgarde van ‘beredeneerde en beredeneerbare kunst’: pop art, happenings, environments, actiekunst, het concrete realisme van Zero en Nul, colorfield en hard-edge schilderkunst, minimal art, land art, conceptuele kunst. De kunst verliet voor zijn presentatie deels de musea en schoof de straat op, zoals de monumentale gebonden kunst toen voor zijn ‘presentatie’ ook het gebouw (‘het architectonische object’) begon los te laten en opging in de ‘gebouwde omgeving’. Algemeen doorbrak de beeldende kunst op allerlei niveaus de voor haar geijkte begrenzingsen. De conceptuele kunst (of ideënkunst) doorbrak zelfs de grenzen van de fysieke en zichtbare materialiteit van het ‘object’, ze werd ‘denkbaar’ en ‘voorstelbaar’ en ‘de-materialiseerde’. (Lucy Lippard’s baanbrekende *Six Years: The dematerialization of the artobject* verscheen in 1966). Alles kon kunst zijn (en iedereen ook kunstenaar). Omstreeks het midden van de jaren zestig werd ook de ‘vrije schilderkunst’ dood verklaard.

Tijdens de ‘ontgrensde’ jaren zeventig verschenen geen overzichtsboeken van Nederlandse kunst. Het nationale of ‘cultuureigene’ werd algemeen beschouwd als ultraconservatief en reactionair. Kunst was intrinsiek internationaal, want zoals ook geproclameerd in de conceptuele kunst: ‘verbeelding is grenzeloos’. De handboeken of overzichtspublicaties uit de jaren vijftig en jaren zestig¹

¹ Bijv.: A.M. Hammacher, *Stromingen en persoonlijkebeden – een halve eeuw schilderkunst in nederland*, Amsterdam, 1955; A.M. Hammacher, *Beeldbouwkunst van deze eeuw – en een schets van haar ontwikkeling in de negentiende eeuw*.

belichtten grotendeels dus andere kunstenaars, dan de handboeken en overzichten die voor het eerst weer in de jaren tachtig begonnen te verschijnen. Die latere handboeken vertellen ook een ándere kunstgeschiedenis, gaan uit van een andere *canon*, dan de eerdere: namelijk die van een veelvormig modernisme dat uitloopt op abstracte en concrete kunst. De kennis van de naoorlogse figuratieve traditie was inmiddels vrijwel verloren gegaan, en zo er al naar gekeken werd, dan paste die kunst niet meer in de nieuwe canon.²

Onbesprokenheid betekent in dit geval hetzelfde als onzichtbaarheid: de een genereert de ander. En als het gaat om monumentale kunst, dan was deze toch al vaak fysiek onzichtbaar, doordat de kunstwerken vaak ‘binnen.zitten’. Er is dus gelijktijdig zowel sprake geweest van een intense vorm van actief vergeten en verdringen, als van status- en identiteitsverlies en verlies van attentiewaarde van het object.

Vanaf medio jaren tachtig werden echter ook al weer verschuivingen zichtbaar, samenhangend met het ook daarom zo genoemde ‘postmodernisme’. Het bracht de academische belangstelling ervoor op kunst- en architectuurhistorisch niveau weer terug, met zijn accent op de ‘meervoudigheid van de waarheid’, zijn historische en psychologische interessen, zich vooral uitend in archiefonderzoek, zijn relaties tussen taal, cognitie en beeld. In die context groeide ook belangstelling voor andere vormen van historische beeldende kunst dan alleen de ongebonden, autonome kunst. Een relatief vroege (academische) publicatie waarin weer aandacht wordt gevraagd voor de monumentale kunst *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland - de jaren 1945-195*’ verscheen in 1984.³ Eind jaren tachtig ontwaakte de belangstelling voor de jaren vijftig meer algemeen, ook die voor (figuratieve) beeldhouwkunst en verschenen de eerste publicaties over de geschiedenis van de percentageregelingen in relatie tot de wederopbouw én over de wederopbouwkunst zelf.⁴ Op abstract-structureel niveau bekeken is ook dat weer te interpreteren als een ‘generatiegebonden’ golfbeweging, hoe complex verder ook. De babyboomgeneratie (1945-50) die de wederopbouw na de oorlog in het werk van de generatie van haar eigen ouders en grootouders had zien ontstaan, in haar jeugd alle aspecten van de

(serie ‘De Schoonheid van ons Land’, deel 14), Amsterdam, 1955; Charles Wentinck, *De Nederlandse Schilderkunst sinds Van Gogh*, Nijmegen, 1959; H. Jaffé, ‘De beeldende kunst in Nederland na 1945’ en H. Redeker ‘Het Hollandse karakter in de schilderkunst voor en na 1945’, in: *Drukkersweekblad Autolijn*, Kerstnummer 1960/52, pp. 17-19 en pp. 21-42; H. Gerson, *Voor en na Van Gogh. De Nederlandse schilderkunst – deel III* (serie ‘De Schoonheid van ons Land’, deel 17), Amsterdam 1961; Dr. H.E. van Gelder e.a. (eds.) *Kunstgeschiedenis der Nederlanden – Negentiende en Twintigste Eeuw* (2 delen) en *De Twintigste Eeuw* (2 delen), Utrecht 1954/56 (3) en 1963/64 (4); tent.cat. *Nationale Herdenking 1813-1963 – 150 jaar Nederlandse Kunst*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1963.

² Bijv. G. Imanse e.a. (eds.) *Van Gogh tot Cobra Nederlandse Schilderkunst 1880-1950*, Würtemberg/Amsterdam, 1982; G. Imanse (ed.) *De Nederlandse Identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1989; C.Blok (ed) *Nederlandse Kunst vanaf 1900*, Utrecht (Teleac), 1994

³ Pieter Jongert, ‘Wandschilderkunst 1945-1952’ in: W. Stokvis (ed), *De Doorbraak van de moderne kunst in Nederland – de jaren 1945-1951*, Amsterdam, 1984, pp 155 ev.

⁴ Ineke Middag, ‘De voorgeschiedenis van de “Arnhemse School”’; de integratie der kunsten 1945-1966’ in: I. Middag, J. Fritz-Jobse (eds.), *De Arnhemse School: 25 jaar monumentale kunstpraktijk*, Arnhem (Hogeschool voor de kunsten), 1994; Wilma Jansen, *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945*, Rotterdam, 1995

vormgeving daarvan had ervaren en beleefd en er in haar vroege volwassenheid afstand van had genomen, keert er nu, als beginnende ‘senioren’ naar terug en haar ‘uitgevlogen’ jongeren blijken -niet onvoorspelbaar maar altijd weer verrassend- geïnteresseerd in het werk van hun grootouders.

Sinds de jaren tachtig is al veel verloren gegaan. De deconfessionalisering van de jaren zeventig had haar tol aan kerken al geëist. De voortdurende onderwijs- vernieuwingen en vergrotingen van scholen en schoolgebouwen, de economische recessie van beginjaren tachtig (bedrijfssluitingen en sloop van bedrijfspanden), de daarop volgende privatiseringswoedes van overheidsdiensten en zorginstellingen (sloop en vervreemding van gemeentelijke en rijksgebouwen): alles leek er – bewust of onbewust - slechts op gericht de jongste geschiedenis met haar architectuur en de daarin aanwezige kunsttoepassingen op te ruimen. De huidige golf van vernieuwbouw, die samenhangt met de afschrijving van vooral de wederopbouw-woningbouw en die hele stadswijken treft, lijkt algemener echter toch het bewustzijn losgemaakt te hebben, dat een zo totaal raseren van het verleden niet meer opweegt tegen de economische voordelen van nieuwbouw. ‘Lokaal verleden of identiteit’ blijkt ook een kwaliteit te zijn, die ingezet kan worden als een wapen in de strijd tegen verloedering, anonimisering en ghettovorming. Juist de wat oudere wederopbouwarchitectuur met haar vaak formele eigenzinnigheid (eerder nu juist een reden tot sloop) blijkt een grote pragmatische en semantische rol te kunnen spelen bij het weer doen ontstaan van ‘groepsidentiteit’ en ‘worteling’. Bovendien heeft de jongste tijd volop geleerd, dat sloop niet automatisch betekent dat er iets beters voor terugkomt. En wat de daar aanwezige monumentale kunst betreft: er is op allerlei niveaus al lang geen angst meer voor ‘figuratieve’ kunst. De bewoners van wederopbouw wijken blijken juist vaak gehecht aan hun kunsttoepassingen en zijn ook makkelijk enthousiast te maken voor behoud, wanneer daarover informatie wordt gegeven. Want het werkelijke probleem is meestal dat men ‘de kunst’ niet kan plaatsen, omdat men niet ‘weet wat het is’ en het ook aan niemand kan vragen. Mensen kunnen zich niet inzetten voor iets dat onbenoembaar blijft.

Behalve het bevorderen van het directe fysieke behoud van deze kwetsbare gebruikskunst en het toegankelijk maken of houden van de werken, is dus vooral het vermeerderen en uitdragen van kennis erover van belang; gespecialiseerde kennis op ‘collectieniveau’ (het gehele veld), maar ook meer gebruiksgericte kennis op ‘objectniveau’. De monumentale kunst van de wederopbouw is een ‘sociale kunst’, het zou een gemiste kans zijn een potentieel nieuw sociaal draagvlak ervoor te veronachtzamen. Want alleen zó kan deze kunst, ieder op eigen manier, weer ‘zichtbaar’ worden gemaakt. Pas wanneer iets weer kenbaar en zichtbaar is, zijn oordelen mogelijk en kunnen waarden en kwaliteiten worden afgewogen. Dat laatste is noodzakelijk, want niet alles kan blijven bestaan. Er moet dus liefst sprake zijn van beredeneerde keuzes.

De monumentale kunst en het specifieke overheidsbeleid dat eraan ten grondslag heeft gelegen, behoren tot typisch sociaal-culturele, Nederlandse cultuuruitingen en beide zouden dus ook beschouwd moeten worden als waardevol cultureel erfgoed. Overheidsbeleid wordt echter zelden beschouwd als ‘cultureel erfgoed’ (hoewel er natuurlijk wel over wordt gepubliceerd), omdat

het hogelijk abstract en ‘ongrijpbaar’ is. Het kan alleen aanschouwelijk en grijpbaar worden gemaakt in zijn resultaten, c.q. in de eruit resulterende kunsttoepassingen. Dat is nog een reden temeer daarmee voorzichtig en zorgvuldig om te gaan. Het is nog niet te laat en welbeschouwd geven de huidige ontwikkelingen reden tot gematigd optimisme als het gaat om het wekken van belangstelling en het bouwen van nieuw draagvlak, resulterend in bescherming, handhaving, verplaatsing of hergebruik.

Hoofdstuk 1 Inleiding en methodiek

1.1 DOELSTELLING EN CONTEXT VAN HET ONDERZOEK

Anders dan de overige delen in de serie is deze categoriale studie niet gewijd aan een architectonisch fenomeen, maar aan een bijzondere vorm van beeldende kunst: de monumentale of architectonisch gebonden kunst zoals die werd gepraktiseerd tijdens de wederopbouwperiode 1945-1965.

Het gaat daarbij om tweedimensionele wand- en raam- of glazenierskunst en twee- en driedimensionele reliëf- of beeldhouwkunst in of aan gebouwen. Dit onderwerp dat wel sterk verweven is met architectuur, maar zelf geen architectuur is, zal deze categoriale studie grotendeels ook een ander karakter geven.

De monumentale kunsten zijn na de Tweede Wereldoorlog buitengewoon actief beoefend geweest door talloze kunstenaars. Er bestonden opleidingen voor en de overheid ontwierp er specifieke financieringsregelingen voor. Er was destijds om allerlei redenen sprake van een machtig en sterk draagvlak, ook bij particuliere opdrachtgevers. Waarschijnlijk zijn de mate waarin en de wijze waarop de monumentale kunst in Nederland is gerealiseerd zelfs uniek in de wereld. Haar manifestatie was niet zo links, groots en propagandistisch spectaculair als in Mexico (de Mexicaanse wandkunst was in Nederland al voor de oorlog bekend en bleef dat ook na de oorlog), want Nederland is een burgerlijk-monarchale democratie, maar wel minstens zo 'opbouwend'. Nu echter is die hele ontwikkeling opvallend genoeg, vrijwel uit het collectieve bewustzijn verdwenen en behoren haar resultaten tot de minst bekende naoorlogse kunst in Nederland. De monumentale kunst uit de wederopbouwperiode wordt om die reden verwaarloosd, bedreigd en vernietigd.

De eerste doelstelling van deze studie is dus om vanuit architectuurhistorische én kunsthistorische optiek een instrumentarium te smeden waarmee opnieuw interesse gewekt kan worden voor een kunstvorm die haar attentiewaarde en draagvlak dramatisch heeft verloren, om te beginnen door haar te beschouwen als volwaardig 'nieuw erfgoed' dat (eventueel) voor bescherming in aanmerking komt. Het eerste uitgangspunt is *het wat, waarom en hoe* ervan aan de orde te stellen, wat onder andere gebeurt door het geven van soms bijna casusachtige voorbeelden, die in de verschillende aan technieken gewijde hoofdstukken ter sprake komen. Een algemene inventarisatie kan deze studie nog niet zijn (waarover meer verderop).

De tweede doelstelling is te komen tot een synthese van een architectuurhistorische en kunsthistorische beoordeling bij de waardering van gebouwen met monumentale kunstwerken. Het gaat daarbij om een vorm van kunst, die binnen de algemene context van de beeldende kunst zelf een categorie

vertegenwoordigt, namelijk die van de ‘niet-vrije, gebonden- of gebruikskunst in een architectonische setting’. Met het begrip ‘niet-vrij’ maakt ze feitelijk deel uit van een ‘ensemble’ en als zodanig is ze ook fysiek onzelfstandig, want buiten het ensemble – namelijk buiten de nagelvaste context van de architectuur - kan ze slechts onder zeer bepaalde, gecontroleerde condities blijven bestaan. De onzelfstandigheid geldt niet alleen de reële, fysieke materialiteit van het object - de afmetingen en het gewicht ervan wanneer het eenmaal is losgemaakt- het- ze geldt ook voor de plaatsgebonden ‘metafysische’ specificiteit van vorm en betekenis. Losgemaakt uit zijn ensemblecontext verliest het werk zijn vaak bedoelde functie van ‘explicateur’ van functie of bedoeling van het gebouw. De gebondenheid van dit soort werk komt ook nog op een andere manier tot uiting: de immobiliserende omvang ervan maakt dat objecten van wandkunst vrijwel ‘onverzamelbaar’ zijn, dit in tegenstelling tot objecten van ‘vrije kunst’.⁵ Deze studie wil het belang duiden van de monumentale kunst als onderdeel van het gebouw erfgoed en daarmee een eerste aanzet geven voor het gezamenlijk waarderen en -in de toekomst- selecteren. Bij het waarderen en selecteren dient de monumentale kunst een wezenlijk bestanddeel te zijn. Dit dient ook tot uitdrukking te komen in de waarderings- en selecteringscriteria ten behoeve van toekomstige rijksmonumenten.

1.2 WERKWIJZE

INVENTARISEREN ALS VOORWAARDE VOOR KENNIS

Beredeneerde en ondebouwde keuzes kunnen alleen worden gemaakt op basis van ‘weten wat er is’. Voor deze studie is de bestaande methodiek voor de categoriale studies een eerste uitgangspunt geweest. Er is gepoogd een overzicht te krijgen van het hele terrein door te werken met vooraf door RACM geëxcerpeerde artikelen uit architectuurtijdschriften, waarvan de kopieën aanvankelijk op plaats gerubriceerd waren (waar beeldende kunst gemeenlijk op kunstenaar wordt gerubriceerd). Juist het feit dat het alleen (randstedelijke) architectuurtijdschriften waren, vernauwde de blik en deed daarmee te weinig recht aan het enorme onderwerp: de aandacht in de tijdschriften gegeven, bleek vooral ook ‘randstedelijk’ te zijn geweest – of liever gezegd: gebonden aan architecten die in de randstad gevestigd waren. Van

⁵ Herplaatst -kostbaar, maar goed mogelijk meestal- moeten ze het dan hebben van hun beeldende overtuigingskracht of historische belangwekkendheid. Van geslaagde herplaatsingen zijn intussen al vele goede voorbeelden. In musea ontbreken verplaatste werken van deze categorie echter vrijwel geheel en dat om voor de handliggende redenen. Afgezien van zeldzame probeersels op internetveilingssites, wordt er ook geen succesvolle handel in bedreven. De soms, op verzoek van in het nauw gedreven eigenaars, door de reguliere kunsthandel of door veilinghuizen gegeven financiële taxaties zijn feitelijk dan ook irrelevant en zelfs contraproductief: er is geen handel in, dus is er ook van een ‘ruilwaarde’ geen sprake. De gegeven ruilwaarde (‘taxatiewaarde’) wordt vaak echter als argument gebruikt om niet over te hoeven gaan tot het maken van – hogere – verplaatsings- of restauratiekosten. Door het leveren van verkeerde argumenten speelt de kunsthandel dus soms een destructieve rol in het behoud van nagelvaste kunsttoepassingen. Een integere handelaar of veilingmedewerker, die zich gebonden weet aan een ethische beroepscode, zou daar niet toe over moeten gaan.

buitengebieden als Midden-, Oost- en Noord-Nederland werden wij als opstellers, relatief gesproken, dan ook maar weinig gewaar. Daarmee werd voorbijgegaan aan het 'lokale aspect' van de invulling van de kunstopdrachten buiten West-Nederland, want die werden vaak gegeven aan plaatselijke kunstenaars.⁶ Een ander nadeel van architectuurtijdschriften is de 'architectuurbril' waarmee de monumentale kunst wordt beschouwd. Daarom is de blik verruimd met eigen literatuur op basis van de kennis van de opstellers. Die literatuur is echter zeer beperkt, mede doordat deze kunstvorm na 1970 grotendeels uit beeld is geraakt.

De meest wezenlijke handicap bleek echter toch onuitroeibaar geworteld in het fundamentele verschil tussen architectuur en beeldende kunst. Op basis van een plattegrond en een matige gereproduceerde tijdschriftillustratie in zwart/wit is nog wel een 'abstracte' indruk van een bouwwerk te verkrijgen, maar bij een kunstwerk lukt dat niet. Beeldende kunst stelt andere eisen en is altijd in eerste instantie bedoeld om in concreto naar te kijken. Hier liepen de samenstellers, die hun onderwerp vrijwel nooit in werkelijkheid te zien kregen, aan tegen eenzelfde soort problemen, als waarmee de architecten en beeldende kunstenaars destijds in hun samenwerkingen al worstelden: de verschillen in conceptie en perceptie van architectuur en beeldende kunst en de andere oriëntatie op de wereld van architect en beeldend kunstenaar. Ze wisten zich dus in goed maar vaak wel ongemakkelijk gezelschap.

Van volledigheid is op basis van de beperkte bronnen en literatuur derhalve geen sprake en als meer dan een eerste poging tot overzicht en inzicht van deze categorie kan dit onderzoek dan ook niet gelden. Voor een realistische algemene inventarisatie is een andere en veel concretere aanpak noodzakelijk, hetgeen binnen de beschikbare looptijd en middelen van dit onderzoek niet mogelijk was.

Aan kerkelijke monumentale kunst zou voorts in dit kader geen aandacht worden besteed en dat vooral om redenen van hanteerbaarheid en omvang. De kunsthistorische houdbaarheid van een dergelijke beslissing is trouwens discutabel, want veel leden van de VbMK waren ook 'kerkelijk' actief en realiseerden in die context zeer belangrijk werk. Om die reden is met name bij glas-in-beton, glas-in-lood en mozaiek wel (beperkte) aandacht aan kerkelijk werk besteed, maar bij wandschilderingen of keramische plastieken bijvoorbeeld weer niet.

Op dit ogenblik ontbreekt voorts veelal nog het zicht op andersoortige (lokale) inventarisaties en databestanden en ook actuele veldgegevens (aanwezigheid, conditie, materiële gegevens etc.) zijn niet voorhanden (ICN werkt momenteel aan een dergelijke inventarisatie van 'lokale' databases en informatiebestanden). De totale omvang van het veld is dus nog niet te kwantificeren, de verkregen gegevens zijn niet verder toetsbaar, zodat ook het maken van kwalitatieve

⁶ Dat confronteert direct ook weer met een andere complexiteit van het fenomeen: de regelingen zelf zijn 'geglobaliseerd' en bovenregionaal geldig, de invullingen zijn echter vaak 'plaatselijk'. De bovenregionale opzet van de in 1952 opgerichte beroepsvereniging Vereniging van beoefenaren der Monumentale Kunsten (VbMK) bracht daarin geen verandering. 'Bekenden' in Friesland werden daarmee bijvoorbeeld geen 'bekenden in het westen'.

afwegingen vooralsnog alleen incidenteel en niet structureel mogelijk is. Over heel Nederland zal overigens eerder moeten worden gerekend in termen van vele duizenden, misschien zelfs tienduizenden dan van honderden objecten. Deze studie biedt daarom –en ook om andere redenen, die nog zullen worden toegelicht- nog geen concrete voorstellen voor een (pre)selectie van waardevolle en behoudenswaardige monumentale kunst.

CATEGORIEËN EN TYPOLOGIEËN

Vanuit de architectuur van de wederopbouw bezien, vormen ‘het’ bejaardenhuis of ‘het’ kruisgebouw voorbeelden van zelfstandige architectonische categorieën, waarbinnen weer een aantal functionele en zelfstandige typen kunnen worden onderscheiden. Architectuur is gewend om instrumenteel met typologieën te werken. Deze abstracte of conceptuele modellen kunnen worden beschreven en in hun ontwikkeling geschetst. Voor architectuur is dat een redelijke en werkzame methodiek waarvoor natuurlijk wel besef van een historische context nodig is. Beeldende kunst –ook de architectonisch gebonden beeldende kunst- kent echter een dergelijk instrumenteel en functioneel typebegrip niet, althans wanneer men deze vormen van kunst niet wil beschouwen als anoniem ‘behang’ of als (even anonieme) ‘decoratieve afwerkingen’. Een type is per definitie anoniem, een kunstwerk daarentegen persoonlijk en geïndividualiseerd. En als anoniem of getypiseerd wensten de meeste kunstenaars hun werk destijds zeker niet beschouwd te hebben. De meeste kunstenaars zagen zich *à priori* als individuele, ‘vrije beeldende kunstenaars’, zelfs als ze in gebonden situaties werkten.⁷ Een architect weet zich door het functioneel gebruik van zijn schepping meer gebonden. Toch hebben we ons als samenstellers –en eigenlijk bij gebrek aan beter- van een dergelijke ‘type’-indeling bediend, waarbij de volgende overwegingen van belang zijn.

‘Monumentale kunst’ is, zoals gezegd, een specifieke categorie binnen de algemene beeldende kunst en ‘mozaïek’ of ‘wandschildering’ of ‘sgraffito’ of ‘betonreliëf’ zijn daarbinnen voorbeelden van verschillende subcategorieën van concrete, materiële of technische uitvoeringspraktijken. Zo werkt men in de 2-dimensionele vrije beeldende kunst ook met technische subcategorieën als ‘schilderijen’, ‘tekeningen’, ‘aquarellen’, ‘grafiek’, ‘collages’ die daarbinnen weer op materiaal of drager verfijnd kunnen worden. Maar beeldende kunst zoekt in waarderende zin nooit naar ‘het beste voorbeeld van een schilderij’, of: het beste voorbeeld van een mozaïek. In de beeldende kunst gaat het om ‘verbeeldingen’, terwijl het in architectuur om ‘functies’ gaat. De subcategorieën vormen in feite alleen een administratief opberg- en selectiesysteem, een ‘zoekschild’. En die zegt niets over de inhoud of over de beeldende kwaliteit van een bepaald werk.

⁷Degenen die aangesloten waren bij de VbMK vermeldden in het in 1963 verschenen boekje *VbMK- Tekenen aan de Wand* ook uitdrukkelijk: ‘beoefent alle monumentale technieken’. In de brochure-met-ledenlijst *MK Ruimte* uit 1956 ontbrak die vermelding nog, wat zou kunnen betekenen dat ‘beoefening van alle monumentale technieken’ vanzelfsprekend werd geacht, omdat de kunstenaars zelf hun ambachtelijk-artistische besognes als binnen één beeldend continuüm zagen: ze zagen het zelf vaak ook als ‘een oeuvre’

Waarop kan men bijvoorbeeld een verzameling losse afbeeldingen van glasmosaïeken van een x-aantal verschillende kunstenaars beoordelen? Op de 'stijl'? Op de technisch-ambachtelijke uitvoering ervan? Op de wijze van zetting? Op de fijnheid van de gebruikte steentjes? Daar gaat (ook toegepaste) beeldende kunst nu juist níét over, het transcendent teert haar materialiteit juist, zelfs als het dat aspect benadrukt. Op deze gerationaliseerde manier kan men niet over architectonisch gesitueerde beeldende kunst oordelen. Het sluit de kunsttoepassingen ook teveel op in de functionaliteit van de architectuur, het doet tekort aan het al of niet eigenzinnige relationele karakter ervan, de mate van persoonlijk-artistische eigenheid in de algemene gebondenheid ervan kan er niet mee worden omschreven.

'Wandschildering', 'sgraffito' of 'mozaïek' zeggen dus in kwalitatieve zin nauwelijks iets, of in ieder geval veel te weinig. Ze suggereren hoogstens contextueel en functioneel dat de kunstenaar rekening moest houden met beschikbare financiële middelen, met de functie van een gebouw en de gebruikswensen van een opdrachtgever, met artistieke wensen van een commissie, visuele wensen van een architect, of dat hij zélf koos voor bepaalde technieken vanwege de beschikbaarheid van ruimte en invallend licht. Dat waren dan programmatische factoren, van belang als het ging om luminositeit of reflectie van kleur, werking van materiaaloppervlak of textuur, contrastwerking in de ruimte of kijkafstand van de beschouwer.

Ze kunnen -maar dan ben je al veel verder doorgedrongen in de historisch bepaalde complexiteit van de wisselwerkingen tussen architectonisch- en artistiek-beeldend materiaalgebruik- ook betrekking hebben op meer maatschappelijke, sociaal-economisch of politiek bepaalde transformaties in de architectonische praktijk, op veranderingen in subsidies en regelgeving, op veranderingen in maatvoering, planning, constructie en materiaaltoepassing in de architectuur zelf (zoals uit de overgang van sgraffito naar betonreliëf zo mooi blijkt), of op veranderingen in gebruik. Maar verder zijn dat soort conclusies vaak alleen mogelijk wanneer de historische context duidelijk is, men bovendien direct met het object geconfronteerd is geweest en weet hoe het zich in de ruimte gedraagt. Kunst is om naar te kijken, zo werd al gezegd, want zo waren de toepassingen bedoeld. Dat de architectuurgerichte opzet van de studie daartoe geen vanzelfsprekende mogelijkheden bood, en wat 'beeldende kunst' betreft ook verder niet als een handschoen paste, bleek complicerend maar bovenal ook leerzaam.

Het ingewikkeldst echter bleek het menen van het weerspannig span van kunstenaar, werk, architect en context. Er werd al gesteld dat de geschiedenis van de monumentale kunst in de wederopbouwperiode vooral een vergeten geschiedenis is geworden, vol onbekende kunstenaarsnamen, onbekende, verdwenen en vergeten werken, vergeten controverses en opvattingen – een vergelijking met vele onbekenden. Waarmee wij als samenstellers geconfronteerd werden, was dus eigenlijk meerledig: de verplichting de historische context van het fenomeen tot op een zekere hoogte te reconstrueren – de ontwikkelingsgeschiedenis ervan te (her)schrijven -, de kunstenaars en hun belang te identificeren, hun werken te vinden en te waarderen, de relatie met de architectuur te beschrijven.

HET WAARDEREN VAN MONUMENTALE KUNST ALS EEN TUSSENFENOMEEN

Het gaat bij monumentale kunst om ‘niet-vrije, gebonden- of gebruikskunst in een architectonische setting’. Kortom: ze maakt deel uit van een samenhangend ‘ensemble’. Een fysiek, materieel ensemble, een ruimtelijk visueel ensemble, maar ook een ensemble van betekenissen.

Monumentale kunst vormt, abstract uitgedrukt, een relationele grootheid afhankelijk van de architectonische theorievorming en praktijk enerzijds en van de beeldende kunst in al haar theoretische, beeldende en materiële veranderlijkheden anderzijds. Dat zijn de belangrijkste polen waartussen de monumentale kunst als ‘concept’ zit ingeklemd. Zo beschouwd is monumentale kunst op te vatten als een ‘tussenfenomeen’. Het moet ook duidelijk zijn, dat wanneer er iets in die beide polariteiten verandert, er in de concepten over de monumentale kunst en in haar uitwerkingen ook van alles verandert. Daarmee samenhangend, maar in een weer iets andere positie geplaatst, is er nog een derde polariteit: die van de nog veel meer tijdsgebonden opvattingen van de interieurarchitect over de afwerkingen van het interieur (kleurgeving, materiaalgebruik van wand- en vloerwerk, lichtplannen, verlichtingsarmaturen, meubilering). Daarmee zag de monumentale kunstenaar zich ook geconfronteerd en daarmee zal hij even actief rekening gehouden hebben. Daarmee doet dan een wel zeer grillige dynamiek haar intree in de toch al kwetsbare ensemblewerking. De ruimtelijke veranderingen in gebouwen doen zich immers meestal het eerst voor op het gebied van interieurmodes: andere verlichting, andere vloerwerk, verlaagde systeemplafonds, etc. Een belangrijke vraag zal dus ook altijd moeten zijn, waar je als huidige waarnemer naar kijkt en in hoeverre hetgeen waargenomen wordt nog strookt met de oorspronkelijke bedoelingen. Vaak zullen bijvoorbeeld veranderingen in verlichting al van invloed zijn op de waarneming van kleur.

De kunstenaars die zich met de uitvoering van de kunst opdrachten bezighielden, beschouwden zich, zoals al gezegd, vrijwel zonder uitzondering als ‘vrij beeldend kunstenaar’. Ze noemden zichzelf veel minder vaak ‘gebonden kunstenaar’, wat ze feitelijk in het geval van monumentale opdrachten wel waren. Dat had niet alleen te maken met het ophouden van hun status als kunstenaar tegenover die van de architect, maar zeker ook met de vrijheid van experimenteren – de laboratoriumfunctie – die de vrije kunst bood. Voor hun inkomen waren de kunstenaars vaak afhankelijk van opdrachten, de wederopbouwjaren waren economisch zeer karig en van hun vrije werk konden de meeste kunstenaars niet leven. De meesten deden dus letterlijk van alles, beoefenden vele materiaaltechnieken, maar uitten zich ook in allerlei figuratieve idiomaten. Stijlvastheid is een luxe in een opdrachtsituatie. In welk visueel ‘dialect’ de beeldende mededelingen werden gedaan was vaak afhankelijk van de omstandigheden waarbinnen de opdracht moest worden gerealiseerd. Er is in de oeuvres van de verschillende monumentale kunstenaars dus relatief vaak sprake van ‘situatief eclecticisme’, dat makkelijk kan worden aangezien voor ‘modieus opportunisme’ (geldt ook binnen de vrije kunst). Geslaagde inventies worden nu eenmaal snel nagevolgd. Herhalingen van hetzelfde komen ook voor, vooral bij opdrachten voor scholen. Daar zwaar aan tillen is echter nauwelijks terecht, want het vormt een deel van de ‘gebondenheid’.

Voor vrije kunst gelden andere waarderingscriteria dan voor gebonden kunst: zelfrealisering van de kunstenaar, prototypische vernieuwing van vorm, materiaal of inhoud/conceptie, verkoopsucces op de markt, succesvolle galerie- of museale tentoonstellingen.

Een geslaagd gebonden kunstwerk ontleent zijn belang deels ook daaraan, maar vooral aan de mate van succes waarmee aan het relationele ensembleaspect werd vormgegeven. Het was onderhevig geweest aan de goedkeuring van adviescommissies, de toestemming van opdrachtgevers en de al dan niet welwillende medewerking van architecten. Individuele vrijheid of creatieve vormvernieuwing stond binnen deze collectieve context vaak juist níet voorop: het werk moest voldoen aan allerlei -soms onuitgesproken- verwachtingen van anderen dan de kunstenaar zelf. Kunstenaars internaliseerden die verwachtingen dus vaak ook: men wilde, ook omwille van nieuwe opdrachten, zijn opdrachtgevers tevreden stellen. Hun oplossingen richtten zich dus ook daarop. Dat verklaart deels de kwaliteitsverschillen, die soms aantoonbaar zijn binnen het oeuvre van één en dezelfde kunstenaar (terug te voeren op het adagium 'het resultaat is evengoed als de opdrachtgever'), en de ook al gememoreerde, opvallende stilistische diversiteit ervan. Die heeft immers niet alleen van doen met de verschillende materialen of technieken waarin een kunstenaar werkte. Tegelijkertijd vertegenwoordigden de resultaten echter ook een mate van afhankelijkheid van de opvattingen die binnen de groep gebonden kunstenaars zelf leefden, zoals die op hun beurt deels weer afhankelijk waren van opvattingen binnen de vrije beeldende kunst. Binnen de monumentale kunst is derhalve algemeen sprake van een complexe keten van al dan niet situationeel bepaalde afhankelijkheden, die alleen met behoorlijke kennis van de verschillende contexten inzichtelijk en aanschouwelijk is te maken. In het onderzoek is dit - voor zover bekend- ook meegenomen.

Wil men dan in staat zijn een bepaald gebonden kunstwerk van een bepaalde kunstenaar werkelijk kwalitatief op zijn merites te wegen – de kunst- of culturele waarde ervan bepalen -, dan moet er niet alleen inzicht zijn in al die relationele processen en onderlinge afhankelijkheden, maar ook in de eigenheid van het specifieke kunstenaarschap, haar positie en haar beïnvloedingen. Dat laatste is echter alleen weer mogelijk wanneer er inzicht bestaat in het oeuvre van de kunstenaar in kwestie en van de plaats die zijn of haar gebonden werk daarin inneemt en in de ontwikkelingen daarvan. Dat soort inzichten ontbreekt echter vaak nog, want kunsthistorisch gesproken zijn er kennisachterstanden van tientallen jaren op dit terrein. Zoals eerder al aangegeven: de meesten van de betreffende kunstenaars zijn na 1970 'uit de canon gevallen'. Zelfs van kunstenaars van wie nu al wel duidelijk is dat ze grote talenten waren, al was het alleen maar omdat ze in de tijd zelf zo beschouwd werden: Berend Hendriks, Nico Wijnberg, Lex Horn, Louis van Roode, Wally Elenbaas, Jan Groenestein, Ap Muis, Harry op de Laak, om er maar heel enkelen te noemen, mankeren toegankelijke en beredeneerde oeuvreoverzichten. En als ze er zijn, dan ontbreekt hun monumentale werk of wordt er slechts zeer summier aandacht aan gegeven.

Een meer specifiek kunsthistorisch waardestellend kader gericht op monumentale kunst ontbreekt vooralsnog óók, terwijl het architectonisch waardestellend kader daarvoor tot nog toe niet of veel te weinig dienstig is geweest. Deze

studie beoogt dit in de toekomst voor de monumentale kunst te verbeteren, zoals blijkt uit de doelstellingen. Het opstellen van een waardestellend kader voor monumentale wandkunst is ook een van de opdrachten van een onlangs door het ICN opgerichte werkgroep (i.s.m. RACM, RKD, RGD). Beeldende kunst vertegenwoordigt 'het persoonlijke', zelfs als de kunstenaar aangeeft het persoonlijke te ontkennen (zoals bijvoorbeeld sommige LIGA-kunstenaars die geometrisch-abstract werkten vanuit een anti-subjectieve en anti-individualistische benadering in synthetische aansluiting op de architectuur). De objecten van monumentale kunst vertegenwoordigen die individualistische benadering tot op zeker niveau óók, maar van evenveel of meer belang is, zoals gezegd, het aspect van toegepastheid: de verhouding tot de architectonische setting en de ensemblewerking van het kunstwerk daarin. Daarbij valt te denken aan de materiële- en kleurwerking, de maatvoering, richting en oriëntatie (horizontaliteit/verticaliteit), de licht- en ruimtewerking, de iconografische betekenis; alles bij elkaar de betekenisgeving aan en de interactie met de architectonische ruimte. Ook die aspecten moeten vastgesteld kunnen worden om kwalitatief mee te kunnen wegen in waardestellende zin. Het werk is immers niet voor niets een 'gebonden tussenfenomeen'. Een goede waardestelling zou in feite het ensemblekarakter van het kunstwerk alle recht moeten doen en tegelijkertijd haar eigenheid daarin moeten omschrijven.

TOTSTANDKOMING VAN HET RAPPORT EN LEESWIJZER

Door de geschetste complexiteit van het onderwerp en de voorgenomen synthese van de architectuurhistorische én kunsthistorische werkwijze heeft dit rapport een aangepaste vorm en inhoud gekregen. Deze zijn bepaald door de opdrachtgevers, RACM (projectteam Wederopbouw) en ICN, en de samenstellers Frans van Burkom (ICN), Yteke Spoelstra (freelance onderzoekster) en Anita Blom (RACM). De eerste twee zijn de feitelijke schrijvers van het rapport, de laatste heeft hoofdzakelijk 'meegedacht' en geredigeerd. In hoofdstuk 2 wordt de vooroorlogse ontwikkeling beschreven voorzover deze in relatie kunnen worden gebracht met ontwikkelingen uit de wederopbouwperiode in Nederland. Dit betekent dus dat bijvoorbeeld niet wordt teruggegaan naar het ontstaan van een bepaalde techniek of de oorsprong van het gebruik van bepaalde symboliek. Hoofdstuk 3 vertelt de sociaal-maatschappelijke en culturele achtergronden van de naoorlogse monumentale kunst in Nederland. In Hoofdstuk 4 wordt ingegaan op de verschillende technieken en materialen, de kunstenaars en voorbeelden van toepassing.

Hoofdstuk 2 Vooroorlogse ontwikkeling

Afgezien van de vaststelling dat de mens zijn al of niet gebouwde leefomgeving altijd van beeldhouwde en geschilderde versieringen heeft voorzien, dateren de Nederlandse ontwikkelingen waarover het hier gaat al van vóór de twintigste eeuw, uit het laatste kwart van de negentiende eeuw. Kunst heeft altijd een bedoeling, maar de monumentale kunst had bij uitstek een sociaal-culturele bedoeling en was niet zomaar versiering of interieurdecoratie. De Nederlandse monumentale kunst ontstond vanuit sociaal belang en steeds ook in het kader van sociale emancipatiebewegingen: die van de rooms Katholieken na 1853 (religieuze emancipatie is vanzelfsprekend een vorm van sociale emancipatie) en die van het proletariaat in de arbeidersbeweging, het socialisme en de politieke sociaal-democratie omstreeks 1890.

De rooms Katholieke monumentale kunst - in eerste instantie alleen beeldhouwkunst en glazenierskunst, in de latere jaren zeventig ook de eerste kerkelijke wandschilderkunst- wordt aangeduid als 'Gewijde Kunst', de socialistische als 'Gemeenschapskunst'. In beide kaders is sprake van vormen van particulier of groepsmeccenaat: de Nederlandse overheid kwam dáár niet aan te pas. Toch bleken de vernieuwende impulsen die er van de nieuwe monumentaliteit uitging, intellectueel en kunsttheoretisch, beeldend-symbolisch en als artistieke praktijk zo'n impact te hebben, dat de liberale overheid er -ondanks het beroemde Thorbecke-cliché dat kunst geen regeringszaak zou zijn - er wel degelijk beleid op ging ontwikkelen.

Het collectivistische aspect van de Gewijde Kunst drong vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw via Victor de Stuers (1843-1916) en Pierre Cuypers (1827-1921) op een gesecculariseerde, d.w.z. niet-religieuze wijze door in het kunstonderwijs en in het Rijksbouwbeleid. Voor het onderwijs leidde dat tot de oprichting van verschillende scholen en opleidingsinstituten, en ten slotte tot een professionele academisering van het ambacht van wandschilder, glazenier en bouwbeeldhouwer aan de Amsterdamse Rijksacademie in de eerste decennia van de twintigste eeuw.

De socialistische Gemeenschapskunst had zich omstreeks 1890 als een zijtak ontwikkeld vanuit de Katholieke wortel, met de Bossche wanden van de Katholieke wandschilder en glazenier Antoon Derkinderen (1859-1925) en de publicaties van de niet-Katholieke schilder en publicist Jan Piet Veth als aanzetten. De schilder Richard Roland Holst 'socialiseerde' de ontwikkelingen vervolgens (bijvoorbeeld: wandschilderingen in de Beurs van Berlage of die in het vakbondsgebouw van de ANDB). Het draagvlak bestond daar uit georganiseerde, vaak joodse vakbonden en een vooral Amsterdamse, sociaal verlichte burgerij van grote handelsondernemers en zakenlieden.

Het socialisme heeft oneindig veel te danken gehad aan de praktische en intellectuele inzet van de joodse bevolking van Amsterdam. Dat maakte Amsterdam blijvend 'links' en gaf haar onder meer een grote voorsprong op het gebied van sociaal-artistieke regelgeving.

Zowel in het katholieke als in het socialistische kader is naast beeldende en intellectuele vernieuwing tegelijk sprake van architectonische vernieuwing. Zowel de Gewijde kunst, als (30 jaar later) de socialistische Gemeenschapskunst richtten zich tegen de eclectische architectuurpraktijk met haar gebruik van verschillende historische stijlenmerken en ingewikkelde karaktersymbolieken. Architect Pierre Cuypers werd omstreeks 1870 een van de meest uitgesproken kampioenen van de katholieke emancipatie. Voor kerkenbouw maakte hij gebruik van een vergaande en via de Franse architectuurtheoreticus Eugène Viollet le Duc op Franse leest geschoeide, geïntellectualiseerde neo-gotiek naar twaalfde- en dertiende eeuwse voorbeelden, met grote nadruk op afleesbare, rationele constructiewijzen. Voor zijn grote seculiere projecten als het Rijksmuseum beriep Pierre Cuypers zich op vroeg-zestiende-eeuwse, noordelijke renaissancevoorbeelden (overgang van gotiek naar vroeg-classicisme). Architect Berlage uitte zich aan het eind van de negentiende eeuw als protagonist van de socialistische factie in een opzettelijk kaalgeslagen - 'nieuwe lente nieuw geluid' (Gorter)– baksteenmodernisme. Zijn 'Nieuwe Kunst' was een materialistisch conglomeraat met dikke wortels in de Duitse rationalistische theorie van Semper en de historische filosofie van Hegel, van constructieve eerlijkheid à la de Fransman Viollet le Duc en met de Italiaanse vroegrenaissancistische bouwkunst als voorbeeldig oerbegin van de ontwikkeling van een stedelijk burgerlijke architectuur. Zijn Amsterdamse Beurs (1902) is daarvan het meest bekende voorbeeld. Van beide architecten is een ongelooflijke invloed uitgegaan op de ontwikkeling van de Nederlandse architectuur.

De Gewijde kunst heeft vervolgens, met zijn manifeste blik naar het katholieke zuiden, tot diep in de twintigste eeuw op allerlei manieren de kerkelijke kunsten (ook de kerkelijke sierkunst) gevormd en beïnvloed.

De 'noordelijke' gemeenschapskunst, die in feite een materialistisch-sociaal levensreform was met (ondanks alles tóch) geseculariseerd liberaal-protestantse trekken en vooral Engelse theoretische onderleggers (Morris, Ruskin, Arts & Crafts), gaf op zich ook weer aanleiding tot een vernieuwende kunstnijverheidsbeweging. De Vereniging van Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) was daarvan vanaf 1904 het resultaat. Binnen de VANK werd een bijna moralistisch accent gelegd op het in één hand houden van ontwerp en uitvoering, heerste aanvankelijk wantrouwen tegen machinale productie en kregen ambachtelijkheid, constructieve transparantie en 'eerlijk' materiaalgebruik een bijna onaantastbare status van dogma.

Deze VANK was van zichzelf overigens óók weer een sociale emancipatiebeweging, namelijk een van beeldende kunstenaars, schilders en beeldhouwers die binnen hun kunstenaarsverenigingen als kunstnijveren geen stemrecht kregen, en daarnaast van architecten die zich behalve met 'bouwen' ook bezig wisten te houden met 'sieren', d.w.z. met de 'goede ambachtelijke vormgeving' van de totale, dagelijkse leefomgeving. Met kunstnijverheid, meubels, architectonisch gebonden sierkunst en interieurvormgeving.⁸

⁸ Ook aan dit 'gesamtkunstige' dubbelaspect van de toenmalige architectuurpraktijk wordt nog steeds veel te weinig aandacht besteed: het is – niet helemaal onverwacht - nog altijd losgeknipt in 'bouwen' en 'sieren', d.w.z. in van elkaar gescheiden categorieën 'architectuur' en 'kunstnijverheid'.

Deze complexe, met de architectuur vervlochten, maar in essentie toch steeds op een symbolisch niveau functionele en sociaal gebonden vormen van beeldende kunst en vormgeving, hebben de geschiedenis van de Nederlandse kunst van 1890-1940 diepgaand bepaald en vormden omstreeks de eeuwwisseling feitelijk de belangrijkste Nederlandse avantgardebeweging.

De late maar heftige introductie in Nederland (1911-14) van de belangrijkste buitenlandse ‘autonome’ avantgardekunst - het Franse fauvisme en cubisme, het Italiaanse futurisme en het Duitse expressionisme en de abstractie van Kandinsky - bekleef in Nederland tijdens de neutraliteit en afsluiting van de jaren van de Eerste Wereldoorlog en werd toen theoretisch maar ook ‘in vorm’ verwerkt in de architectuur en in de vrije en de gebonden kunsten.

Abstractie + cubisme (Piet Mondriaan (1872-1944), Bart van der Leek (1876-1958) en Theo van Doesburg (1883-1931)) + Berlagiaans gezuiverde architectuur (J.J.P. Oud (1890-1863) en Van Doesburg) kregen -kort door de bocht- op die manier na 1917 gestalte in de geïntegreerde, geheel abstracte kleur-ruimtebeeldingen in de architectuur van Van Doesburg en andere medewerkers van het tijdschrift *De Stijl*. In de jaren twintig kwamen daar de duidelijke invloeden van het Bauhaus in Weimar bij.

Abstractie + expressionisme + futurisme + verklaarde anti-Berlage-/pro-Cuypersstandpunten vinden in 1918 hun weerslag in het tijdschrift *Wendingen* van architect Wijdeveld en bij diens collega-A et A-architecten, die samen met gebonden kunstenaars en vormgevers, het veelvormige expressionisme van de Amsterdamse School gestalte gaven. Voor beide benaderingen vormden eigen interpretaties van het eerdere sociale gemeenschapskunstige levensreform het fundament en voor allebei betekende de architectuur een vorm van beeldende kunst, waarvan de andere kunsten in meerdere of mindere mate deel uitmaakten en aan bijdroegen.

De architectonisch functionelere en rationalistische Berlage-principes, bleven als een ‘nationalistisch’ baksteentraditionalisme bestaan (Marinus Granpré Molière (1884-1972) vanaf 1916, later Delftse School), maar vertaalden zich aan het eind van de jaren twintig en in de jaren dertig via architectengroeperingen als De 8 en Opbouw ook in het vooral Duits beïnvloede, functionalistische, sociaal-wetenschappelijke en industriële Nieuwe Bouwen, waarin voor de monumentaal gebonden kunsten slechts bij uitzondering plaats was. ‘Kunst’ uitte zich in die context weer bijna autonoom en losgemaakt van de architectuur (jaren dertig classicisme in de beeldhouwkunst).

In de jaren dertig leek de grote gemeenschapskunstige fusie van kunst en leven ook nog om economische redenen (economische crisis en werkloosheid) vanuit de kunsten en de architectuur zelf verbroken, hoewel het architectonisch traditionalisme en monumentalisme van de late jaren dertig (Groep 32 en Delftse School) er weer op terugkwamen.⁹

Tijdens het interbellum overleefde het gemeenschapskunstige ideaal op een andere manier, doordat de denkbeelden erachter - die van sociale emancipatie,

⁹ Bijv. Friedhoff, Raadhuis in Enschede 1933. Voor het Rijksbouwbeleid zette deze benadering alvast weer een trend, die pas na de oorlog van belang werd.

gemeenschapszorg en welzijn - veel algemener dan alleen als 'grotestedenbeleid' door de landelijke politiek en de ambtelijke overheden waren overgenomen en als concrete architectuurgebonden overheidsopdrachten werden ingezet voor een sociaal kunstenaarsbeleid. Methoden dus om de grote economische nood onder individuele kunstenaars te lenigen door hen kunst voor het openbaar te laten maken. Individuele zorg ging zo naadloos over in publiek welzijn. Amsterdam en Den Haag hadden daar van gemeentewege al voorbeelden van gegeven. Amsterdam deed dat zelfs al tijdens de Eerste Wereldoorlog op beperkte schaal. Vlak voor de Tweede Wereldoorlog ontstonden de eerste geformaliseerde percentageregelingen al.

Vroeg in de jaren vijftig zou dit opvallende dubbelbeleid - kunst- én kunstenaarsbeleid ineen - met behulp van omvangrijke percentageregelingen bij nieuwbouw van Rijks- en gemeentewege een enorme vlucht nemen en resulteren in een typisch Nederlandse geïntegreerde 'wederopbouwkunst' met tientallen verschijningsvormen: wandschilderingen, reliëfs, beeldhouwwerk, mozaïeken, tegeltableaus, sgraffito's, intarsia's, glas-in-lood, glas-in-beton en vele overgangsvormen daartussen. Naast overheidsstimulans kwam bovendien particulier stimuleringsinitiatief van de grond (Stichting Kunst en Bedrijf 1950), wat vooral betekent dat dit soort kunst niet alleen maatschappelijke betekenis had verworven, maar vooral ook maatschappelijke status en aanzien.

Als specifiek Nederlands verschijnsel kwam het samengaan van kunst en architectuur na de oorlog dus niet zomaar uit het niets: de bloei ervan was zeker al vijftig jaar lang voorbereid geweest. Wel moet het verschil met de vooroorlogse situatie worden benadrukt: na de oorlog werd, omdat de regelingen op nieuwbouw van toepassing waren, relatief veel meer aandacht besteed aan het praktische samengaan van architect en beeldend kunstenaar. Dat gebeurde ofwel vanuit de zich organiserende beeldende kunstenaars zelf, zoals de Vereniging van beoefenaren der Monumentale Kunsten VbMK, ofwel vanuit groeperingen waarin zowel architecten als beeldend kunstenaars zitting hadden, zoals de LIGA Nieuw Beelden.

De vlucht die het als artistiek en sociaal-cultureel fenomeen nam was weliswaar hoog, maar ook relatief kortstondig. Na ongeveer vijftien jaar was de rek eruit, de wederopbouw van Nederland was voltooid en in de tweede helft van de jaren zestig viel deze neo-gemeenschapskunstige fusie van architectuur en beeldende kunst opnieuw uiteen om uiteindelijk te blijven voortbestaan als niet specifiek architectuur-, maar wel stedenbouwkundig gebonden Kunst in de Gebouwde Omgeving, later weer betiteld als Kunst in de Openbare Ruimte.

Hoofdstuk 3 Naoorlogse ontwikkeling

3.1 INLEIDING

Sinds 'kunstbeleid' regeringszaak werd, waren de bedoelingen daarvan sociaal-psychologisch: 'collectief', 'opbouwend' en 'emanciperend'. Dat is het toedoen geweest van geëmancipeerde katholieken als De Stuers, Cuypers en Alberdingk Thijm (1820-1889) in de jaren zeventig van de negentiende eeuw. Vanaf dat moment droeg het tegelijk ook een zekere 'dubbelsporigheid' in zich. De rijksoverheid zette zich niet alleen in voor gebonden 'hedendaagse kunst' in openbare rijksgebouwen, maar ook voor het stichten van musea, als onderkomen voor collecties historische kunst en erfgoed. Het Rijksmuseum is daarvan het beste en meest geprononceerde voorbeeld. Het is ook het meest instructieve als het gaat om aan te geven hoe die beide benaderingen elkaar versterkten en in de weg zaten. In het tweede kwart van de twintigste eeuw kreeg het kunstbeleid (vooral op gemeentelijk niveau in Amsterdam) bovendien ook sociaal-economische trekken: het werd ook kunstenaarsbeleid. Pas met de percentageregelingen (die zowel sociaal-economische als sociaal-maatschappelijke bedoelingen hadden) culmineerde het gehele publieke kunstbeleid in structureel door de overheid gefinancierde museale kunstaankopen en al even structurele kunst opdrachten in openbare of semi-openbare gebouwen. Toen ook liepen beide vormen van publiek kunstbeleid gelijk op: monumentaal werkende kunstenaars hadden met gebonden en vrij werk toegang tot de musea en er bestonden (vooral in Amsterdam, maar ook in Den Haag en andere randstedelijke musea) directe verbanden op ambtelijk niveau tussen het ene en het andere beleid. Zo had Willem Sandberg (1897-1984) als directeur van het Stedelijk Museum ook zitting in de Adviescommissie voor opdrachten aan wandschilders, of was actief in de Gebonden Kunsten federatie GKf. Na 1965 werden die banden opvallend verbroken, ontwikkelde het 'moderne kunstmuseum' zich onder invloed van de ideologie van de vrije kunst als publieke informatie- en presentatiemonopolist en kregen ook nieuwe benaderingen van de architectonisch gebonden kunst (Arnhemse School) meer 'vrijheid', maar vervolgens, ten opzichte van de museale kunst ook met statusverlies te maken.

Op het ogenblik prevaleert het niet-museale, 'openbare' accent weer sterk, lijdt 'het vrije kunstmuseum' als monopolist op zijn beurt weer opvallend aan statusverlies en worden, met de hernieuwde interesse voor 'openbare gebondenheid' (dus ook) de negentiende-eeuwse decoraties in Cuypers' Rijksmuseum – verwijderd in de jaren 1920 - weer teruggebracht.

ARCHITECT EN BEELDENDE KUNSTENAAR, FEITEN EN ARCHETYPEN

Na de oorlog gold de monumentale kunstenaar als 'helende' brenger van nieuwe schoonheid en waarheid. Hij trad immers op na een periode die gekenmerkt was geweest door dwang en pervertering van waarheid en

rechtvaardigheid. De overheid speelde (na die van de bezetter en zijn collaborateurs) weer de rol van 'zorgzame en rechtvaardige' leidsman van de burger. De architect ten slotte trad op als 'ware en goede' vormgever van diens onmiddellijke werk- en woonomgeving. De overheid koppelde beide brengers van waarheid, schoonheid en goedheid dus direct aan elkaar middels haar percentage-regelingenbeleid. Juist in het zeer verzuilde land dat Nederland toen nog was, opereerde ze op een manier die typisch is geweest voor de Nederlandse 'overlegdemocratische' tradities, daarbij rechtdoend aan al even Nederlandse karaktertrekken: die van zuinige, maar liberale koopman en die van moralistische dominee. Sociaal-economisch kunstenaarsbeleid (het 'voor wat') werd ingezet voor een collectief en openbaar sociaalmaatschappelijk wederopbouwbeleid (het 'hoort wat'). Door inzet van het individu werd 'de samenleving' gerestaureerd en 'wederopgebouwd'. (zie: regelingen)

Beide direct betrokken partijen wilden ook graag samenwerken of zeiden dat optimistisch te willen, maar tussen idealistische droom en dagelijkse daad lagen vaak weinig gereflecteerde, archetypische wetten en (dus) diepe bezwaren. Beeldende kunst en architectuur zijn niet identiek.

De architect geeft materiële vorm aan een 'werkelijke' wereld, terwijl de kunstenaar haar (even materieel overigens) verbeeldt, haar in zijn materiaalgebruik transcendent teert en sublimeert, haar afbeeldt – zéker toen nog. Het waren (en zijn) dus essentieel verschillende werelden, waarin architect en beeldend kunstenaar zich bewegen, hun resultaten zijn dat eveneens. De academische studiosi van beide werelden verschillen onderling eveneens aanmerkelijk in benadering, vraagstelling en verwerking van materiaal. (Daarover later nog.) De verschillen zijn zelfs archetypisch. De joods-christelijke scheppergod kreeg in de middeleeuwse iconografie ook de gestalte van een architect-met-een-passer (meten, tellen, bouwen) en (dus) niet die van een-schilder-met-penseel-en-verf. De bedoeling ervan moet duidelijk zijn: Hij schiep realiteiten, geen illusies.

De verschillend geladen polen, of niveaus van realiteit, vormen een dialectisch verband. Wat de een kan, kan de ander niet: ze trekken elkaar dus aan, versmelten soms, stoten elkaar weer af. Het besef van verschil tussen beide is oeroud, is steeds op andere manieren vormgegeven, verwoord of verbeeld, maar beide hebben elkaar steeds weer gezocht. Hetzelfde proces van aantrekken, afstoten, transformeren is dus ook zichtbaar in de specifieke samenwerkingsverbanden die architectuur en beeldende kunst aangingen in de wederopbouwperiode.

De burger werd als onderdeel van een functioneel omschreven groep, collectief serieus genomen door alle partijen. Aangebracht in specifiek voor bepaalde doelen ontworpen, functionele gebouwen, richtten kunstenaars zich dus op die bepaalde, gespecificeerde groep gebruikers. De traditionele 'verbeelding van karakter' van gebouw of van de gebruiker daarvan stond (tot ongeveer 1965) nadrukkelijk hoog in het vaandel. Dat betekende vooral dat de door kunstenaars geleverde kunsttoepassingen, ontstaan in samenwerking met architect en opdrachtgever en gecontroleerd door commissies van allerhande soort, begrijpelijk moesten zijn – dus grotendeels figuratief waren en soms zelfs uiterst traditioneel. Abstracte non-figuratie was aanvankelijk zeldzaam en het

complexe werkelijkheidskarakter daarvan leverde in de jaren vijftig vergaande onderlinge meningsverschillen en animositeiten op. (zie: wandschilderingen) Scholieren bijvoorbeeld kregen thematisch, formeel (en soms ook materieel) met een ander soort figuratieve verbeeldingen te maken, dan bijvoorbeeld ambtenaren, artsen, verplegend personeel en hun patiënten, of werknemers in het bedrijfsleven. Banken zijn geen stadhuizen, scholen zijn geen ziekenhuizen, scheepskantoren geen kruisgebouwen, stations geen schouwburgen: vanuit functioneel standpunt beschouwd, spreekt dat voor zich. Anders dan nu, was het naoorlogse wereldbeeld sterk 'functioneel'.

De monumentale kunst speelde, als een vorm van gebruikskunst, een belangrijke rol van 'explicateur' van gebouw en wereld, iets wat nu nauwelijks meer zó het geval is (niet alleen de kunst, maar ook de architectuur verklaart zichzelf nu nauwelijks meer). Algemeen was het toen een wijdgedragen cultureel fenomeen en 'cultureel' betekent hier dat de betekenis ervan publiek eigendom was – of dat, door ondersteuning met publiek geld van percentageregelingen, verondersteld werd te zijn.

3.2 KUNSTOPLEIDINGEN VOOR MONUMENTALE KUNST

De twee belangrijkste academies met universitair onderwijs die in de naoorlogse periode van belang zijn geweest voor de monumentale kunsten zijn allereerst de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam en de Katholieke Academie voor Beeldende en Toegepaste kunsten, de 'Jan van Eyckacademie' in Maastricht. Daarnaast waren er niet-universitaire opleidingen van betekenis zoals de Academie voor Beeldende Kunsten in Rotterdam.

AMSTERDAM - RIJKSACADEMIE VOOR BEELDENE KUNSTEN

De reputatie van de Monumentale en Versierende Kunsten aan de Rijksacademie (RA) werd voor 1935 bepaald door Richard Roland Holst (1868-1938). Zijn onderwijs en zijn kunst stonden bekend als gemeenschapskunst met een inhoudelijke boodschap van socialistische strekking. Nadat hij de post van directeur en hoogleraar neergelegd had, werd de Duitser Heinrich Campendonk (1889-1957) aangesteld. Deze voormalige docent wand- en glasschilderkunst, mozaïek- en gobelinkunst van de Dusseldorfse Kunstgewerbeschule, was een leerling van de Nederlandse kunstenaar Johan Thorn Prikker (1868-1932). Campendonk was bekend geworden door zijn deelname aan de beroemde expressionistische kunstenaarsgroep Der Blaue Reiter (1911-1914). Hij moest voor de nazi's naar het buitenland vluchten, omdat zijn kunst als 'entartet' verklaard werd en hij zich bedreigd voelde. Na zijn aanstelling aan de RA in 1935 gaf hij zijn eigen signatuur aan het monumentale kunstonderwijs. Hij benadrukte een vakmatige houding bij de kunstenaars, met een degelijke kennis en beheersing van het materiaal en de formele kanten als vormgeving en compositie. De kunst moest daarbij wel, net als bij Roland Holst, dienstbaar zijn aan de architectuur. Omdat de muur immers vlak of plat was, waren volgens Campendonk ook ruimtesuggestie of perspectief hier niet op hun plaats. De uitvoering bepaalde of iemand een goede kunstenaar was. Subjectie-

ve uitingen en moralistische of politieke visies waren taboe en die opvattingen klonken door bij zijn talloze leerlingen. Ook onderwerpen als verdriet en vreugde waren te persoonlijk om te verbeelden op een wand: ‘op de muur wordt niet gelachen en niet gehuild’. Zelfs de zon en de maan, de regen en de wind, behoorden volgens hem niet tot de wand, evenmin als felle kleuren. De kunst van Campendonk en van veel werk van zijn trouwe leerlingen kenmerken zich door het abstraheren van de figuratie en het gebruik van zachte kleuren. Zijn gebrandschilderde glas-in-loodramen voor de Amsterdamse First Church of Christ Scientist uit 1937 worden gerekend tot de belangrijkste binnen zijn Nederlandse oeuvre.¹⁰



AFBEELDING 3.1
HEINRICH CAMPENDONK (1889-1957), HOGLERAAR
RIJKSACADEMIE AMSTERDAM

Tot Campendonks leerlingen worden gerekend Pieter Defesche (1921-1998), Jef Diederens (1920), Jan Dijker (1913-1993), Gène Eggen (1921-2000), Jan Groenestein (1919-1971), Lex Horn (1916-1968), Berend Hendriks (1918-1997), Marianne van der Heijden (1922-1998), Harry op de Laak (1925), Marius de Leeuw (1915-2000), Theo Linnemann (1925), Jaap Min (1914-1987), Albert Muis (1914-1988), Hans van Norden (1915), Ernee 't Hooft (1911-2004), Max Reneman (1923-1978), Anton Rovers (1921-2003), Albert Troost (1924), Jeroen Voskuyl (1914-1959) en Dick Zwier (1915-1993).¹¹

Met de stelling ‘architectuur is beeldhouwkunst, beeldhouwkunst is architectuur’ gaf Jan Bronner (1914-1957), hoogleraar Beeldhouwkunst aan de Rijksacademie, zijn visie op de beeldhouwkunst weer.¹² Bronners academische opleiding met figuratieve, klassieke beelden verraadde de voorliefde voor Rodin, Maillol en Despiau en vormde de generatie van Paul Grégoire (1915-1988), Pieter d’Hont (1917-1997), Cor Hund (1915), Jan Meefout (1915-1993), Andre Schaller (1920-1981) en Johan Sterenberg (1920-2003). Later werden enkele van zijn leerlingen docenten aan andere academies, zoals Arie Teeuwisse (1919-1993) in Rotterdam, Henk Zweerus (1920) aan het Amsterdamse Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (IVKNO) -de tegenwoordige Rietveldacademie- en daarna aan de Technische Hogeschool in Delft, waar ook zijn leerling Jacques van Rhijn (1921) college gaf.

Piet Esser (1914-2004), Bronners leerling en opvolger als professor aan de Rijksacademie vervolgde het traditionele onderwijs met anatomisch juist geproportioneerde figuren. Zijn leerlingen Nel van Lith (1932), Ek van Zanten (1933), Roel en Auke Hettema (1927-2004) en ook Nic Jonk (1928-1994) kregen naast rijksopdrachten ook veel gemeentelijke opdrachten.

¹⁰ Zijlmans K. (1985). ‘Een ongewenste vreemdeling: Heinrich Campendonk’, *Jong Holland 1* (1985) 3, p. 2-9.

¹¹ Scheen P.A., *Lexicon Nederlandse Beeldende Kunstenaars 1750-1950*, 's-Gravenhage, 1970

¹² Braat L.P.J. *Uit de werkplaatsen der beeldbouwers*, Amsterdam z.j., p.18

**AFBEELDING 3.2**

JAN BRONNER (1914-1957) OP
HET ATELIER AAN HET WERK
AAN HET HILDEBRANDMONU-
MENT

MAASTRICHT · JAN VAN EYCKACADEMIE

In 1941 werd aan de in 1934 opgerichte kunstnijverheidsschool Stadsacademie voor Toegepaste Kunsten de opleiding Monumentale Kunst ingesteld door de directeur Jef Scheffers (1906) samen met Eugène Laudy (1921-1994). De bekendste leerlingen waren onder anderen Frans Cox (1917-1997) en Frans Slijpen (1923-1994). De keuze voor een vervolgopleiding was indertijd voor Limburgers óf de Academie in Antwerpen óf de Amsterdamse Rijksacademie. Na de oorlog, in 1948 werd de zuidelijke, katholieke pendant van de Rijksacademie opgericht: de Katholieke Academie voor Beeldende en Toegepaste Kunsten, Jan van Eyckacademie. Bekende katholieken, meestal Limburgers, bepaalden het gezicht van de opleidingen, zoals docent Grafische Vormgeving Huub Levigne (1905-1989). De eerste docent glaskunst was de in Wageningen geboren Jos ten Horn (1894-1956), volgens de schrijver Joseph Viegen: ‘om de

levende traditie (...) te verjongen en te verdiepen'.¹³ Zijn leerlingen Jan Tillemans (1915-1980) en Hans Truijen (1928), maar ook andere Limburgers als Frans Cox en Jérôme Goffin (1921-1963) verschilden vooral van de studenten van de Amsterdamse academie door een warm en fel kleurgebruik in navolging van de gotische kerkraden van Chartres. Het maken van glas-in-loodramen, met name voor katholieke kerken, behoorde tot een zuidelijke specialiteit (Roermond en Maastricht).

De vormentaal van veel Limburgers toonde de invloed van de byzantijnse, romaanse en/of vroeg-gotische kerkraden, maar ook van moderne kunstenaars als Marc Chagall, George Rouault en Massimo Campigli. Na het overlijden van Jos ten Horn werd Albert Troost aangesteld voor het onderwijs in glaskunst (in 1965 werd hij hoogleraar-directeur van de academie). Troost die bij Campendonk was opgeleid, legde het accent meer op de formele aspecten van de kunst in plaats van op de katholieke beeldtaal. De invloed van zijn glaskunst, gekenmerkt door sterke composities van grote en kleine vormen (bijvoorbeeld de ramen in de Maastrichtse kerk Onze Lieve Vrouwe van Goede Raad), is te zien in het werk van zijn leerlingen, zoals Herman Hollewand (1934), Theo Mols (1929), Jon Marten (1934) en Gerard van Iersel (1934).

Het katholieke imago van de academie werd in de beginjaren onderstreept door het bisdom. De visie van Rome was een afkeer van de moderne kunst en daar werd ook bij de monumentale kunstopleiding rekening mee gehouden. Volgens de monumentale kunstenaar Gène Eggen zou Priester Leo Linssen, lid van de Bisschoppelijke Bouw Commissie, de academie als voorwaarde voor kerkelijke opdrachten stellen. Zonder deze katholieke opleiding werd door de BBC namelijk getwijfeld aan een juiste 'godsdienstige instelling volgens de Traditio Christiana' van de kunstenaar.¹⁴

Onder leiding van Charles Vos (1888-1954), Oscar Jespers (1887-1970) en Fred Carasso (1899-1969) werden beeldhouwers op de Jan van Eyckacademie opgeleid. Onder hen Piet Killaars (1922) en Rob Stultiëns (1922-2002). De kunstenaars van wie de meesten veel religieuze beelden en reliëfs maakten, verschilden te veel van elkaar om een groepering te vormen.

ROTTERDAM · DE ACADEMIE VOOR BEELDENDE KUNSTEN

De Rotterdamse Academie of voluit De Academie voor Beeldende Kunsten, bleef vooral van belang op lokaal niveau. Jac. Jongert (1883-1942), docent stijl- en ornamentleer en Piet Zwart (1885-1977), docent stijl- en ornamentleer van 1919 tot 1933, hebben hun stempel gedrukt op het Rotterdamse kunstonderwijs. Zij onderhielden contacten met Theo van Doesburg, terwijl Zwart - wat te zien was in zijn lessen - ook een fervente aanhanger was van het Bauhaus. Stilistisch vertoonde de academie indertijd een voorkeur voor geometrisch abstracte kunst en op het technische vlak werd veel aandacht geschonken aan niet-traditionele kunsttechnieken zoals fotografie. De academie heeft vooral bekendheid verworven door hun experimenten met kleurlithografie en houtsnedes. De bekendste monumentale kunstenaars die hier les kregen waren Wally Elenbaas (1912), Daniël den Dikkenboer (1918-1979) en Louis van



AFBEELDING 3.3
JOS TEN HORN, GEBRAND-
SCHILDERD GLAS-IN-LOOD,
1956. BASILIEK VAN HET
HEILIGE SACRAMENT TE
MEERSSEN

¹³ J. Viegen, *Balans der moderne Limburgse wand- en schilderkunst*. (1955), p. 113

¹⁴ Leeuwen F. van, *Gène Eggen. Traditie is overleven*. Ulestraten/Venlo (2005), p. 46, 53

Roode (1914-1964). Zij maakten tevens deel uit van de drie kunstenaarsverenigingen Argus (Van Roode), de Venstergroep en de groep r.

3.3 KUNSTENAARSVERENIGINGEN

De eerste naoorlogse groepering van monumentale kunstenaars was de vakgroep wandschilders van de Gebonden Kunsten Federatie (GKf), die in 1952 overging in de Vereniging van Beoefenaars van Monumentale Kunsten (VbMK). De vaste kern bestond uit oud-leerlingen van de in Amsterdam gevestigde Rijksacademie, opgeleid door hoogleraar Heinrich Campendonk. De tweede grote vereniging was de LIGA Nieuw Beelden, een samenstelling van architecten en beeldende kunstenaars.

De vrije, beeldende kunstenaarsverenigingen, waren niet direct gericht op monumentale kunst, maar een groot aantal leden van bijvoorbeeld de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB), groep r, Vrij Beelden, Creatie, Cobra of de Realisten waren wel actief in deze gebonden kunstsector. Het is daarom van belang de relevante kunstbewegingen te belichten, omdat de overtuigingen van de kunstenaars en de architecten op het politieke en op het artistieke vlak door deze groeperingen onder woorden werden gebracht. De monumentale kunstenaars waren vooral maar niet alleen in Amsterdam geconcentreerd. Ook in Rotterdam, in Den Haag en in het katholieke Limburg met de hoofdstad Maastricht waren toonaangevende kunstenaars aanwezig.

MONUMENTALE KUNSTENAARSVERENIGINGEN IN AMSTERDAM

GEBONDEN KUNSTEN FEDERATIE, SECTIE WANDSCHILDERS (1946-1951)

Nadat de socialistisch georiënteerde Vereniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) zich in 1941 ontbond om het door de bezetter verplichte lidmaatschap van de Kultuurkamer te ontlopen, werd na de oorlog het gemis aan de monumentale kunstenaars door de architecten gevoeld en onder woorden gebracht in het Bouwkundig Weekblad: "Juist de groep waar naar de primaire belangstelling van den architect uitgaat, die der bouwbeeldhouwers, glazeniers en schilders ontbreekt".¹⁵ De in 1946 tot stand gekomen Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars (Federatie) besloot daarop tot de oprichting van de Vakgroep wandschilders binnen hun onderafdeling: de Gebonden Kunsten Federatie (GKf). Het initiatief kwam van Willem Sandberg, de directeur van het Stedelijk Museum (SM), tijdens de tentoonstelling *Weerbare Democratie* (1946) in de Amsterdamse Nieuwe Kerk. De daar aanwezige kunstenaars Jan Bons (1918), Charles Eyck (1897-1983), Lex Horn, Theo Kurpershoek (1914-1998), Lex Metz (1913-1968), Gerrit van 't Net (1910-1971), Hans van Norden, Charles Roelofsz (1897-1962), Kees Timmer (1903-1978) en Daniël Wildschut (1913-1995) vormden sindsdien de vaste kern van monumentale kunstenaars. De groep die elkaar uit het verzet kende, bleef aanvankelijk zo anoniem mogelijk vanwege de gevoelige, sociaal getinte



AFBEELDING 3.4

PIET ZWART (1885-1977) IN HET ATELIER VAN JAN WILS. RECHTS OP DE FOTO, CA. 1921

¹⁵ *BW* 1945, p. 58

AFBEELDING 3.5

WEERBARE DEMOCRATIE, 1946,
WANDSCHILDERINGEN
TENTOONSTELLING NIEUWE
KERK, AMSTERDAM



onderwerpen uit de bezettingstijd. Vergelijkbaar met de Guernica van Picasso beschilderden de tien schilders panelen met een monumentaal formaat, samen tientallen meters lang en 2.75 m hoog.¹⁶

Deze sectie wandschilders van de GKf stond zowel onder leiding van Sandberg als van de (marxistische) architect Mart Stam (1899-1986).¹⁷

De federatie organiseerde in 1948 in het Stedelijk Museum een tentoonstelling *Wandschilders Experimenteren*. Het was voor het eerst dat kunstenaars en architecten na WO II samen in één project zaten. Leden van de Amsterdamse architectengroep 'De 8'¹⁸ hadden maquettes gemaakt voor diverse gebouwen, zoals een synagoge en een studentenhuis. De kunstenaars toonden hun monumentale toepassingen op ware grootte in diverse technieken: sgraffito (Anton Rovers, 1921-2003), marmer-mozaïek (Jan Peeters, 1912-1992), baksteenmozaïek (Jan Groenestein, 1919-1971), glas-in-lood (Berend Hendriks, 1918-1997) en gobelin (Jan Bons). De communistische krant *De Waarheid* beschreef en bekritiseerde de voorstellingen: "Stieren zweven door de ruimte, hondjes staan vreemd tegen het wandvlak aan geplakt, geschilderde vrouwen leunen op echte deuren en meer van dergelijke onzuiverheden in opvatting."¹⁹

In de discussie die daarop volgde kwam er ook kritiek van de kant van de architecten: ze hadden niet samengewerkt, maar na elkaar. Ook de kunstenaars waren verontwaardigd, want ze voelden niets voor een van te voren opgestelde 'geloofsbelijdenis' waar deze sociaal of zelfs communistisch geëngageerde architecten om hadden gevraagd. *De Waarheid* constateerde dat er bij deze kunstenaars van een socialistische doelstelling inderdaad geen sprake was: "het is geen gemeenschapskunst, kan het niet zijn omdat zij niet door een gelijkgerichte gemeenschap gedragen wordt en geen beroep doet op gemeenschappelijke gevoelens."²⁰ Dat conflict kwam ook over als een vorm van naoorlogse

¹⁶ Sarlemijn G.J.M. (1946). 'Weerbare Democratie', *Forum 1* (1946) 1, p. 28, 29

¹⁷ Stam, indertijd directeur van het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (IVKNO) idealiseerde het Dessause Bauhaus ten tijde van de communist Hannes Meyer. Sandberg, ook marxist, had Stam aan deze positie geholpen en zelf grote steun ondervonden bij de PvdA-wethouder kunstzaken mr. A. de Roos.

¹⁸ Leden van De 8: Jan Piet Kloos, C. De Vries, Alexander Bodon, Abraham Elzas, Ben Merkelbach, Hein Salomonson en Johan Niegeman.

¹⁹ redactie, 'Problemen van de toekomstkunst. Wandschilders experimenteren', in: *De Waarheid* (29-5-1948)

²⁰ *ibid.*

‘zuivering’ om kunstenaars, die ooit lid van de Kultuurkamer waren geweest, uit te sluiten.²¹

VERENIGING VAN BEOEFENAARS VAN MONUMENTALE KUNSTEN (1952-1968)

In 1951 stapten de wandschilders uit de GKf omdat deze federatie naast de monumentale kunsten steeds meer ruimte gaf aan kunstnijverheid en industriële vormgeving. Nadat Sandberg in 1950 zijn voorzittersfunctie van de GKf had neergelegd, was hierover tussen de kunstenaars en de GKf een conflict ontstaan. De kunstenaars richtten in 1952 de Vereniging van Beoefenaars van Monumentale Kunsten (VbMK) op, waarmee zij beoogden een vakorganisatie te zijn voor alle monumentale kunstenaars - ongeacht of ze katholiek, protestants of socialist waren, realistisch of abstract werkend - mits ze (in hun ogen) vakbekwaam waren. Als niet-realist was Karel Appel het bekendste lid. De leden kwamen uit alle delen van het land: Groningen (Johan Dijkstra 1896-1978), Friesland (Jentsje Popma 1921), Overijssel (Johan Haanstra 1914-1991), Gelderland (Lex Horn), Brabant (Pieter Wiegersma 1925-2006, Egbert Dekkers 1908-1983, Jan Dijker, Marius de Leeuw, Albert Troost 1924) Rotterdam (Dick Elffers 1910-1990, Wally Elenbaas, Frans Jacobs 1913-1985, Guus de Ruiter 1924-2000, Kees Timmer, Henk de Vos 1911-1982) en Den Haag (Kees Andrea 1914-2006, Herman Berserik 1921-2002). De meeste leden waren opgeleid in Amsterdam, maar sommigen in Maastricht of in Rotterdam. De VbMK onderhield contacten met de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB), Architectura et Amicitia (A&A) en de Bond van Nederlandse Architecten (BNA). Hendriks, Bons en Van Norden schreven ook regelmatig in *Forum*, maandblad voor architectuur en gebonden kunsten (een uitgave van A&A, BNA en GKf) en in het *Bouwkundig Weekblad*. De vereniging organiseerde tentoonstellingen waarvan *Opdracht* in 1956 als belangrijkste gezien werd. Op de



benedenverdieping van het Stedelijk Museum lieten de meest toonaangevende

AFBEELDING 3.6

WANDSCHILDERS EXPERIMENTEN, 1948, TENTOONSTELLING IN HET STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

²¹ Merkelbach B. (1948). ‘Enkele opmerkingen naar aanleiding van de tentoonstelling ‘Wandschilders experimenteren’ in het Stedelijk Museum te Amsterdam van 15 mei tot 15 juni 1948, *Forum* 3 (1948) 8, p. 217, 218, Bons J. (1948a). ‘Over samenwerking tussen architecten en schilders’, *Forum* 3 (1948), 8, p. 210-216. Bons J. (1948b). ‘Naschrift’, *Forum* 3 (1948) 8, p. 216



AFBEELDING 3.7

MK MONUMENTALE KUNST,
1955

kunstenaars diverse werken en verschillende technieken zien. Ze gaven daarbij in het boekje *Ruimte, Beeldende kunst in samenwerking met architectuur* en in *Forum 1956* uitleg over de technieken en de prijzen van kunstwerken gerekend per oppervlak. Na de tentoonstelling groeide het aantal opdrachten. Met gemiddeld 50 tot 80 leden had ze veel werk, dat ook kwam van het in 1951 opgerichte Kunst en Bedrijf.²² Bettina Spaanstra-Polak publiceerde in *Teken aan de wand* (1963) 51 portretten met kunstwerken van de VbMK-kunstenaars. Het tijdschrift *Op Steiger* verscheen tussen 1961 en 1963, omdat de nieuwe redactie van *Forum* (leden van de LIGA en de architectengroep Team 10), die in 1959 aantrad, de kunst van de VbMK negeerde. De naam *Op Steiger* verduidelijkte dat het geen atelierwerk was maar kunst die ter plekke op de bouwsteiger ontstond. Het eerste nummer was geheel gewijd aan de door hen hooggeprezen wijlen professor Campendonk wiens invloed op deze kunstenaars nauwelijks overschat kan worden. De vereniging besloot in 1968 om zichzelf op te heffen.²³

AFBEELDING 3.8

VBMK, DE OPDRACHT, 1956,
TENTOONSTELLING IN HET
STEDELIJK MUSEUM
AMSTERDAM



²² Zie 3.6

²³ Hendriks B. (1953). 'Vereniging van Beoefenaars der Monumentale Kunsten', *Forum 8* (1953) 10, p. 304, Genootschap Architectura et Amicitia, Nederlandse Kring van Beeldhouwers en Vereniging van Beoefenaars van de Monumentale Kunsten, 'Brief aan de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen', *Forum 8* (1953) 6, p. 215.

DE LIGA NIEUW BEELDEN (1955-1969)

De LIGA Nieuw Beelden bestond uit een kleine groep architecten en vooral veel vrije, beeldende kunstenaars die (net als de VbMK) ook met architecten wilden werken. Het waren de leden van de Nederlandse Experimentele Groep (Cobra), Vrij Beelden en Groep 54 (Creatie) en andere, vooral abstract werkende kunstenaars, die in 1955 in het Stedelijk Museum hun werken toonden op de tentoonstelling *LIGA Nieuw Beelden*. Ze hadden een manifest opgesteld, ondertekend door de kunstenaars Wim Crowwel (1928), Ger Gerrits (1893-1965), Hans Ittmann (1914-1972), Wim Kersten (1908-1974), Juul Neumann (1919-1997), Harry van Kruiningen (1906-1996), Joseph Ongenaë (1921-1993) en Andre Volten (1925-2002), waarbij de architect-beeldhouwer Charles Karsten (1904-1979) als motor fungeerde.²⁴

De architecten waren ‘moderne architecten’, waarvan velen het Nieuwe Bouwen een warm hart toedroegen: Jaap Bakema (1914-1981), Mart Stam, Ben Merkelbach (1901-1961), Gerrit Rietveld (1888-1964), Hein Salomonson (1910-1994), Dick van Woerkom, Enrico (1925) en Luzia Hartsuyker (1926), Frans van Gool (1922) en Aldo van Eyck (1918-1999). In het begin telde de LIGA 50 leden, maar op haar hoogtepunt was zij met 361 leden, vijfmaal zo groot als de VbMK.

Met een citaat van Walter Gropius werd de doelstelling ‘de vernieuwde eenheid tussen kunst en leven’ geïllustreerd. Naast het Bauhaus was ook De Stijl van invloed op de theorie en het werk van de kunstenaars. Met tentoonstellingen en discussies tussen stedenbouwers, architecten, beeldhouwers, schilders, ontwerpers, wetenschappelijke en maatschappelijke werkers werd gewerkt aan het verbeteren van de leefomgeving. In hun manifest schreven ze dat ze hadden gesignaleerd, dat onder “de hegemonie van het technische, het mechanische en bij de dictatuur van het getal...” een “gemis aan menselijkheid, een gemis aan schoonheid, aan creativiteit van het hart” was ontstaan.²⁵

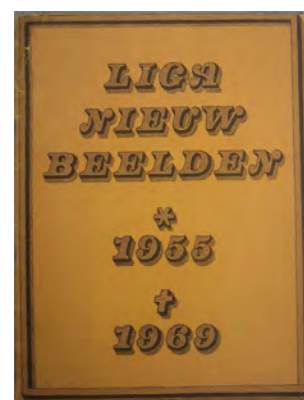
Van belang werd kleur in de architectuur gezien. De experimenten van De Stijl en de ‘ruimtebeeldingen’ met kleur van Bart van der Leek in de Amsterdamse Ketjen-fabriek (arch. Ben Merkelbach) werden hoog gewaardeerd. In 1958 organiseerde het SM de tentoonstelling *Kleur* met kunstenaars van de LIGA: Armando (1929), Kho Liang Ie (1927-1975), Herman van der Heide (1917), Kees Keus (1905-1987) en Wim Strijbosch (1928-1968). Met Stam hadden ze in stands, experimenten met kleuren aangebracht die de ruimtewerking versterkten en accentueerden of juist verzwakten. Ze streefden naar het scheppen van ‘ruimtebeeldingen: een binding tussen het vlak en de omringende ruimte’.²⁶

De LIGA-tentoonstelling *Verbondenheid der Kunsten* (1959) in het SM bracht de discussie over integratie- of synthese-idealen nog eens onder de aandacht. De theoretische en kritische discussie werd in *Forum* (1959) breed uitgemeten met als voorbeelden Van der Leeks ‘ruimtebeelding’ in de Rijksluchtvaartschool in Eelde en het muurreliëf van Henry Moore (1898-1986) aan het Rotterdamse Bouwcentrum.



AFBEELDING 3.9

LIGA NIEUWE BEELDEN
TENTONSTELLING STEDELIJK
MUSEUM TE AMSTERDAM



AFBEELDING 3.10

COVER VAN HET BOEK LIGA
NIEUW BEELDEN 1955 + 1969,
1969

²⁴ Stichting Liga Nieuw Beelden, *Liga Nieuw Beelden*, 1955-1969, Amsterdam 1969

²⁵ Stichting Liga Nieuw Beelden, *Liga Nieuw Beelden*, 1955-1969, Amsterdam 1969, p.1

²⁶ Karsten, Ch., brief aan de leden z.d. (ca. 6-5-1956) *LIGA Nieuw Beelden*, Attentie, Forumvergadering van A&A op 18 mei om 8 uur precies in het SM (uit het Karsten-archief NAI)



AFBEELDING 3.11

LIGA NIEUW BEELDEN (KHO LIANG IE, ARMANDO, STRIJBOSCH), MAQUETTES MET KLEUREN VOOR WERKING VAN KLEUR 1958 TENTOONSTELLING KLEUR STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM



AFBEELDING 3.12

DE REALISTEN, GROEPSPOR- TRET

In 1962 verschoof het doel van de wereld verbeteren met aandacht voor het gebouw naar die voor de stedelijke ruimte, te zien in een gelijknamige tentoonstelling in het SM. In 1969 ontbond de LIGA zich.

AANVERWANTE VRIJE, BEELDENDE KUNSTENAARSVERENIGINGEN

NEDERLANDSE KRING VAN BEELDHOUWERS (1918)

De VbMK onderhield banden met de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB). Dat was de grootste belangenvereniging van beeldhouwers – bouwbeeldhouwers - opgericht in 1918. Naast het bevorderen van onderlinge contacten tussen kunstenaars had de vereniging tot doel belangstelling voor de beeldhouwkunst te wekken. Na de oorlog kregen de beeldhouwers een groot aantal opdrachten voor herdenkingsmonumenten waarbij de NKB een bemiddelende rol speelde. De vooroorlogse hoofdrolspelers zoals Han Wezelaar (1901-1984), Gerrit Bolhuis (1907-1975), Fred Carasso en anderen. kwamen het meest in aanmerking voor deze opdrachten. De stijl was hoofdzakelijk figuratief en academisch. De NKB hield in 1941 een eerste tentoonstelling in het Stedelijk Museum met werk van beroemde bouwbeeldhouwers als Joseph Mendes da Costa (1863-1939), Lambertus Zijl (1866-1947), Hildo Krop (1884-1970), John Rädecker (1885-1956), Toon Raedecker (1887-1956) en Johan Polet (1894-1971). Met name doelende op zijn studenten als Gerrit Bolhuis, Pieter d'Hont en Johan Limpers (1915-1944), opende Bronner de tentoonstelling met de beroemde woorden: 'Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland'.²⁷

REALISTEN (1948-1953)

De sectie wandschilders van de GKf (na 1952 de VbMK) bestond voor een groot deel uit leden die voor hun vrije werk aangesloten waren bij de Realisten. Het initiatief kwam van Hans van Norden (1915), Theo Kurpershoek (1914-1998) en Nicolaas Wijnberg (1918-2006). Het realisme stond voor een hedendaagse figuratieve kunst en refereerde aan Gustave Courbets kunst als 'een op de zichtbare, dagelijkse werkelijkheid gebaseerde kunst'.²⁸ Het 'realisme' vertoonde bij veel kunstenaars een figuratie met een vooroorlogse Duits-expressionistische invloed. De oprichting was ook bedoeld om tegenwicht te bieden aan de door Sandberg gestimuleerde kunstenaarsverenigingen zoals de Experimentele Groep (later Cobra). Tijdens de bezetting waren de figuratief werkende kunstenaars door Sandberg gestimuleerd om na de oorlog het gezicht van de kunst te bepalen. Maar Sandberg veranderde van mening en liet ze in hun ogen vallen. Naast Charles Roelofsz en Lex Horn bestond deze kunstenaarsvereniging voornamelijk uit oud-leerlingen van Campendonk van de monumentale opleiding van de Rijksacademie: Berend Hendriks (1918-1997), Jan Groenestein (1919-1971), Albert Muis (1914-1988) en Jan Peeters (1912). Verder Kees Andrea, Herman Berserik en Herbert Fiedler (1891-1962) (die zij als hun peetvader beschouwden). De Realisten vulde de GKf aan bij tentoon-

²⁷ Teeuwisse J. '1914-1945' in Beerman, M., Burkom F.van, Grijzenhout F., *Beeldengids Nederland*, Rotterdam 1994, p. 31

²⁸ Beks, M. *Acht Realisten*, Venlo 1993

stellingen en behoorden tot de belangrijkste monumentale kunstenaars die zich later in de VbMK verenigden.

VRIJ BEELDEN (1946-1955)

De kunst van Vrij Beelden beoogde een naoorlogse voortzetting van internationale bewegingen met experimentele en abstracte kunst uit het begin van de twintigste eeuw. Aanleiding tot de oprichting van Vrij Beelden waren de in 1946 en in 1947 gehouden tentoonstellingen in het Stedelijk Museum *12 schilders*, georganiseerd door de kunstenaar Willy Boers (1905-1978). Het manifest, dat in 1947 ondertekend werd door de schilders en de beeldhouwers met als eerste zijn broer Frans Boers (1904-1988), Peter Alma (1886-1969), Anton Jan Cozijnsen (1917-1969), Frieda Hunziker (1908-1966), Wim Kersten, Piet Ouborg (1893-1956), Wim Sinemus (1903-1987), Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962), André van der Vossen (1893-1963) en Harry van Kruiningen was gematigd maatschappijkritisch en begon met: “De geschiedenis van de mensheid is als een grootse tragedie, somber en aangrijpend”.²⁹ De kunstenaars hadden volgens het manifest een grote vrijheid nodig om hieraan te ontsnappen en om gevoelens van hoop en verlangen te uiten.

In tegenstelling tot De Realisten kreeg Vrij Beelden wel tentoonstellingen in het Stedelijk Museum. Van 1947 tot 1955 vonden in het SM en in Fodor negen tentoonstellingen plaats, waarbij ook de werken werden getoond van de Rotterdammers Piet van Stuivenberg (1901-1988), Koos van Vlijmen (1909-1989) en Wout van Heusden (1896-1982) en van de Hagenaar Herman Berserik. Andere bekende leden waren Dick Hubers (1913-2003), Ben Guntenaar (1922), Willem Hussem (1900-1974), Jaap Mooy (1915-1987) en Juul Neumann en Antoon Rooskens (1906-1976).



AFBEELDING 3.13

GER GERRITS EN WILLY BOERS
(VRIJ BEELDEN) FRIES, 1950
DON BOSCO R-K AMBACHTS-
SCHOOL, AMSTERDAM
(SCHILDERING IS VERPLAATST
NA SLOOP VAN HET GEBOUW.

Een van de bekendste monumentale kunstenaars was Alma. (Hij beschilderde al in 1932 de drie wanden van de hal van de voormalige Tweede Openbare Handelsschool met impressies van het ‘Handelsverkeer’ in de Amsterdamse P.L. Takstraat.) De twee abstract beschilderde friezen die Willy Boers met Ger Gerrits (1893-1965) en Antoon Rooskens met Eugene Brands (1913-2002) maakten voor de rooms-katholieke Nijverheidsschool Don Bosco aan de Amsterdamse Polderweg werden gepubliceerd in *Forum* (1950). Ook Frieda Hunziker maakte een aantal abstracte wandschilderingen in Amsterdamse gemeentescholen (Marius Bauerstraat 2 en Aalbersestraat 35), evenals Willem Hussem (1900-1974) dat deed in de Haagse Zuiderpark-HBS.

²⁹ Dooren E. van, *Vrij Beelden en Creatie*, Amstelveen 1996, p. 108



AFBEELDING 3.14
CREATIE, GROEPSPORET UIT
1953

CREATIE (1950-1953 EN NA 1954, GROEP 54)

Willy Boers en Ger Gerrits besloten in 1950 uit Vrij Beelden te treden en Creatie, een vereniging voor beoefenaars van non-figuratieve kunst op te richten. De ideologie van de groep sloot aan bij die van Vrij Beelden. Aanleiding tot de afscheiding waren hoogoplopende, persoonlijke vetes tussen Boers en Frieda Hunziker en tussen Wim Kersten en Gerrits.³⁰ Creatie trok ook Antoon Rooskens en ex-Cobralid Eugène Brands aan en verder werd de vereniging aangevuld met Mark Kolthoff (1901-1993), Juul Neumann (1919-1997), Piet van Stuivenberg, André van der Vossen, Kees Keus, Willem Strijbosch, Hans Ittmann, Simon Erb (1921), Jan Stellaart (1920-1992) en Andor Weininger (1899-1986). Veel van deze kunstenaars, vooral Neumann (Meerboei in Watergraafsmeer), Ittmann (Amsterdamse Wibauthuis) werkten ook monumentaal. In 1954 ontstond uit Creatie Groep 54, die een jaar later overging in LIGA Nieuw Beelden.

EXPERIMENTELE GROEP / COBRA (1948-1951)

De derde belangrijke kunstenaarsvereniging die zich in 1955 aansloot bij de LIGA Nieuw Beelden was de Experimentele Groep, het Nederlandse onderdeel van de internationale Cobra. In 1948 was Cobra in Amsterdam opgericht. De naam was ontstaan uit een samenstelling van de eerste letters van de hoofdsteden van de deelnemende landen: Kopenhagen, Brussel en

AFBEELDING 3.15
DE EXPERIMENTELEN EN
COBRA VOOR HET STEDELIJK
MUSEUM IN AMSTERDAM, 1949



Amsterdam. De Experimentele Groep was geformeerd uit Karel Appel, Constant (1920-2005) en Jan Nieuwenhuijs (1922-1986), Corneille (van Beverlo, 1922), Eugène Brands, Theo Wolvecamp (1925-1992), Lucebert (Lubertus Swaanswijk 1924-1994), Jan Elburg (1919-1992), Gerrit Kouwenaar (1923) en weer Antoon Rooskens. De leden lieten zich inspireren door Afrikaanse kunst en door kindertekeningen, want zowel een primitieve cultuur als het kind kent geen andere wet dan zijn spontane levensgevoel. Het doel was kunst te scheppen buiten de traditie om en zonder controle van het verstand. De mens moest zich laten leiden door spontaniteit en door experimenten. De

³⁰ Ibid, p. 21

kunstenaars creëerden ook assemblages van stukjes geschilderd sloop hout. Ze werkten met symbolen voor vruchtbaarheid, leven en dood, terwijl de opgerolde cobraslang voor het hemelsymbool stond. De verwachting was dat er een volkskunst zou ontstaan als reactie op de kunst van de ‘kapitalistische klassenmaatschappij’. Vooral Constant leverde maatschappijkritische teksten, afgeleid van marxistische theorieën, waarbij kunst en leven als één geheel werden opgevat. Cobra veroorzaakte vooral opschudding met provocerende tentoonstellingen in het Stedelijk Museum, waarbij de architect Aldo van Eyck zijn bijdrage leverde aan zijn geestverwanten door de tentoonstellingen in te richten. De Belgische dichter Christian Dotremont (1920-1979) opende in 1949 de Cobra-tentoonstelling met een Franse toespraak waarin de woorden ‘Sovietique’ en ‘communisme’ vielen. Daarop ontstonden in het museum en daarna op straat scheldpartijen en zelfs ware vechtpartijen, terwijl Dotremont onverstoort doorlas. (Strauven F., *Aldo van Eyck, relativiteit en verbeelding*, Amsterdam 1994, p. 129-131)

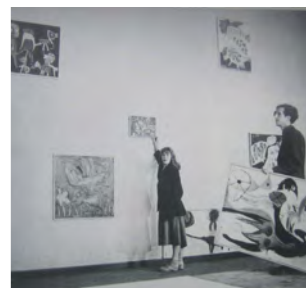
Sandberg was al vroeg onder de indruk van de groep. Werken van Appel, Constant en Corneille waren al in 1946 te zien op tentoonstellingen: *Jonge schilders* en in 1948 in *Amsterdamse schilders van nu*. Het tijdschrift *Reflex* dat ze in 1948 opgericht hadden, verscheen zesmaal.³¹

MONUMENTALE KUNSTENAARS ELDERS IN NEDERLAND

De bovengenoemde kunstenaarsverenigingen, die vooral nationaal of internationaal van belang waren, concentreerden zich hoofdzakelijk in Amsterdam. Maar ook in Rotterdam, in Den Haag en vanzelfsprekend in het katholieke Limburg met de hoofdstad Maastricht waren belangrijke monumentale kunstenaars aanwezig, die zich niet allemaal even duidelijk in verenigingsverband profileerden.

GROEP R (1947-1949), ROTTERDAM

De Rotterdamse kunstenaars waren op zich niet zo verenigingsgezind als Amsterdam, mogelijk omdat er minder kunstenaars waren dan in Amsterdam. Kunst gold hier als een symbool van luxe in tegenstelling tot het socialistische Amsterdam. Zes Rotterdammers, Louis van Roode, Nico Benschop (1907-2001), Daan den Dikkenboer, Wally Elenbaas, Cor Engelse en Benno Wissing (1923) vormden van 1947 tot 1949 groep r. In hun manifest *Geschrift no. 1, schilderkunst en architectuur?* (1947) pleitten ze voor integratie van beeldende kunst in het dagelijkse leven. Ze meenden dat de samenwerking tussen kunst en architectuur het esthetische gevoel van het publiek zou verbeteren en de leefomgeving zou verfinaaien. De kunstwerken met geabstraheerde voostellingen zouden een maximale aantrekkingskracht, spanning en zeggingskracht hebben. Daarmee was de beeldende kunst in staat het ideaal van de architect in zijn schepping op een harmonische manier te verduidelijken. De collectivistische idealen moesten in de grote Rotterdamse wederopbouwprojecten gestalte krijgen. In 1947 exposeerden ze in Ons Huis met de gezamenlijke expositie *De*



AFBEELDING 3.16

ALDO VAN EYCK EN TONY APPEL TENTOONSTELLING, 1949, STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM



AFBEELDING 3.17

'T VENSTER, GROEPSFOTO MET ZADKINE, 1953

³¹ Stokvis, W. *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*, Amsterdam 1980

wand, een groot collectief gemaakt schilderij, dat om die reden vergelijkbaar was met de tentoonstelling *Weerbare Democratie* in Amsterdam.³²

DEN HAAG

Eén van de bekendste kunstenaars in Den Haag na Jan Toorop (1858-1928), Johan Thorn Prikker en Van Konijnenburg was Paul Citroen (1896-1983). Zijn Bauhaus-verleden kwam tot uiting toen hij in 1935 les gaf aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. Ook in Amsterdam in de door hem opgerichte Nieuwe Kunstschool (NK), die van 1933-1943 bestond, was deze invloed van groot belang.

Haagse monumentale kunstenaars Wim Sinemus, Willem Hussem, Piet Ouborg, Will Leewens (1923-1986) en Jan Roëde (1914) waren leden van Vrij Beelden. Daarbij waren Toon Kelder (1894-1974) en de vooral figuratief schilderende Co Westerik (1924) van belang, leden van de kunstenaarsvereniging Verve en (na 1960) Fugare. Van groot belang voor de monumentale kunst was de Haagse kunstenaar Chris de Moor (1899-1981), lid van de VbMK. Als adviseur bij de PTT, in Den Haag gevestigd, heeft hij veel kunstenaars opdrachten gegeven en grote projecten kunnen realiseren.

ALGEMEEN KATHOLIEK KUNSTENAARS VERENIGING OF VERBOND (1920), LIMBURG

De Limburgse sectie van de Algemeen Katholiek Kunstenaars Vereniging (AKKV) bestond uit ca. 100 leden. Het was een brede, landelijke vereniging met een katholieke signatuur, van allerlei typen kunstenaars waaronder ook monumentaal werkende kunstenaars en architecten van de Katholieke Vereniging van Architecten. De grootste groep katholieken kwam uit Zuid-Nederland en uit het Utrechtse bisdom. De vereniging AKKV bestond van 1920 tot 1961 en werd daarna een verbond. In 1963 telde het verbond nog 850 leden, maar binnen het proces van ontkerkelijking in de jaren zestig en zeventig nam het ledental af.

Het doel van het AKKV was om een platform te vormen voor kunstenaars met aandacht voor religie en spiritualiteit als bron en inspiratie. Als vanzelf waren zij gericht op de katholieke kerkenbouw. De AKKV-leden zaten in het bestuur van het Rooms-katholieke Bouwblad (1929), met zowel aandacht voor het werk van architecten als van kunstenaars. In 1947 werd het omgedoopt in Katholiek Bouwblad, met als secretaris de katholieke monumentale kunstenaar Jan Dijker (1913-1993). Andere bekende leden waren Lambert Simon (1909-1987), Geurt Brinkgreve (1917-2005), Jan Grégoire (1887-1960) en Paul Grégoire.

Naar aanleiding van de tentoonstelling *Pro Arte Christiani* in het Stedelijk Museum en de expositie in Heerlen *De Versiering des Levens* kregen de 'moderne kunstwerken' kritiek van het Limburgse bisdomblad *Credo*. De bisschop, Mgr. Hanssen noemde de moderne, vrije kunst een bedreiging voor de katholieke eenheid omdat zij was afgedaald van het hemelse naar het aardse. De kerkelijke kunst moest de mensen tot ware vroomheid opvoeden en het godshuis verfraaien.³³

³² Adrichem. J.N.M. van, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam 1987, p.

21

³³ Leeuwen F. van, *Gène Eggen. Traditie is overleven*. Ulestraten/Venlo (2005), p. 46, 53

MAASTRICHT

Tot het oprichten van één overkoepelende Limburgse kunstenaarsvereniging kwam het niet. De kunstenaars waren of verenigd in een landelijke overkoepelende organisatie waarvan de monumentale kunst ook deel uitmaakte of het waren kleine organisaties als de Roermondse bisschoppelijke Werkgemeenschap beeldende kunstenaars met Henri Schoonbrood (1898-1972), Huub Levigne en Max Weiss (1920-1974) in het bestuur. Daarnaast was er een regionale afdeling van het Centraal Orgaan voor het Scheppend Ambacht (COSA), Scheppend Ambacht Limburg, waarvan de ontwikkelingen te volgen waren in het tijdschrift *Ambacht*, na 1954 *Scheppend Ambacht*. Het COSA kwam overeen met GKf, omdat ook zij naast de monumentale kunst een afdeling hadden voor kunstnijverheid en industriële vormgeving. De meeste leden-kunstenaars hadden hun opleiding gevolgd aan de Maastrichtse kunstnijverheidsschool en na 1948 aan de katholieke Jan van Eyckacademie. In 1955 schreef Joseph Viegen *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst*, waarin een schets van de vroegste Limburgse monumentale periode gegeven werd. De generatie van Henri Jonas (1878-1944), Charles Eyck, Joep Nicolas (1879-1972), Schoonbrood, Levigne, Paul Kromjong (1903-1979) en de beeldhouwer Charles Vos waren voor WO II nog opgeleid op de Rijksacademie in Amsterdam bij Richard Roland Holst maar onderscheidden zich van de Amsterdammers door een eigen, meer schilderachtige stijl. De kunstenaars stonden landelijk hoog aangeschreven. Voor de voorgevel van het Nederlands paviljoen op de Brusselse Wereldtentoonstelling in 1935 maakte Eyck een wandschildering van 150 vierkante meter, terwijl Nicolas de binnenwand van 14 bij 5 meter voorzag van een 'vermurail glaswand' (een door hem uitgevonden techniek van niet-transparant, gebrandschilderd opaline-glas). Ook zijn opdrachten in New York, waar hij tijdens de Tweede Wereldoorlog verbleef, zijn van monumentale afmetingen.³⁴



AFBEELDING 3.18

JOEP NICOLAS EN CHARLES
EYCK, MAASTRICHT

3.4 TENTOONSTELLINGEN IN ROTTERDAM EN AMSTERDAM

De tentoonstellingen in Amsterdam zoals *Weerbare Democratie* (1946), *Wandschilders Experimenteren* (1948) of de *Opdracht* (1956) waren direct of indirect gerelateerd aan kunstenaarsverenigingen en worden daarom in ander verband besproken. Rotterdam, met aanmerkelijk minder kunstenaarsverenigingen dan Amsterdam, viel op door zijn groots opgezette losse tentoonstellingen, die uitblonden door een samenwerkingsverband tussen architecten en kunstenaars.

1950 ROTTERDAM AHOY'

In 1950 vond in het Park aan de Maas de omvangrijke tentoonstelling *rotterdam Ahoy'* plaats, die in anderhalve maand 1,5 miljoen bezoekers trok. 1500 mensen werkten hier zes maanden aan onder leiding van de hoofdarchitecten Joop van den Broek (1898-1978) en Jaap Bakema en Hein Stolle. Het werd een promotietentoonstelling voor de wederopbouw van de zwaargehavende stad. Ook het Marshall-plan werd toegelicht. De hoofdarchitecten kozen gelijk

³⁴ Viegen p. 94, glasschildering in 1943 in Main Restaurant, Chicago, 1944 New York

AFBEELDING 3.19

ROTTERDAM AHOY' (1950) MET
BEELD VAN LOUIS VAN ROODE
EN EEN CONSTRUCTIE VAN
KAREL APPEL, TENTOONSTEL-
LING TE ROTTERDAM



gestemde architecten en kunstenaars uit om mee samen te werken. Elk paviljoen had een eigen thema, waarbij het paviljoen Rotterdam eruit sprong. De kunstenaars Dolf Henkes (1903-1989), Wally Elenbaas en Karel Appel versterkten het leidinggevende team. Henkes maakte met behulp van vijf assistenten 780 vierkante meter wandschildering. Andere medewerkers waren de architecten Gerrit Rietveld en Herman Haan (1914-1996) en de Rotterdamse kunstenaars Gust Romijn (1922), Daan den Dikkenboer, Louis van Roode, Arie Verbeek (1893-1970) en Guus de Ruiter. De architecten bouwden de paviljoen en de kunstenaars voorzagen ze van wandschilderingen, gipsplastieken en ijzerconstellaties. Louis van Roode had een vier meter hoog plastic voor het paviljoen van de Cargadoors van architect Rein Fledderus (1911-1970) gemaakt. Aldo van Eyck ontwierp *Het Teken*, een metaalplastiek bij de ingang.³⁵

1955 E 55

Vijf jaar na *rotterdam Ahoy'* werd op hetzelfde terrein, door de dezelfde organisatoren de tentoonstelling *E55* georganiseerd. Mobiliteit stond centraal op de *E 55*, oftewel Energie in 1955. Nieuw was de aandacht voor televisie en de 'juiste' woninginrichting. Aan de afdeling Groei en Bloei van Stad en Land werkten architecten mee als de Limburger Theo Boosten (1920-1990), Arthur Staal (1907-1993), Gerrit Rietveld en Willem van Tijen (1894-1974). Als opvolger van Aldo van Eycks *Het Teken* uit 1950 was nu de beurt aan Constants *Teken*: een metaalplastiek van gestapelde kubusribben. Karel Appel beschilderde een 80 meter lange wand die geprezen werd om de kleurigheid. Veel kunstenaars van *Ahoy'* kregen ook hier weer een opdracht. Het team van *Ahoy'* werd uitgebreid met Lex Metz, Friso ten Holt (1921-1997), Carel Visser (1928), Wessel Couzijn (1912-1984), Piet Worm (1909-1969) en Daan Wildschut, die



AFBEELDING 3.20

KAREL APPEL, E55, MUUR DER
ENERGIE, 80 METER,
TENTOONSTELLING
ROTTERDAM

³⁵ *Forum* 1950, p. 191-242, Adrichem, J. van, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam 1987, p. 17; Merkelbach B. (1950). 'Ahoy', een mijlpaal', *Forum* 5 (1950) p. 242; Broek J.H. van den en J.B. Bakema (1950). 'Rotterdam Ahoy', *Forum* 5 (1950) 6, p. 191-199

voor het stiltecentrum een raam ontwierp in de onder meer door hem ontwikkelde techniek glas-in-beton.³⁶

A ET A WIJKCENTRUM AMSTERDAM-NOORD

In het Amsterdamse Stedelijk Museum vond tegelijkertijd met de tentoonstelling van de LIGA Nieuw Beelden de prijsvraagtentoonstelling *Wijkcentrum Amsterdam-noord* plaats. Professor Abram Hammacher (1897-2002) sprak op de gezamenlijke opening over de ‘ethische gedroomde eenheid der kunsten’. Een wijkcentrum was een nieuwe bouwpoging die beantwoordde aan het ideaal van een ontmoetingsplaats voor de buurt en het te ontwikkelende gemeenschapsgevoel van de mensen. Architecten en kunstenaars werkten samen aan maquettes. Herman Herzberger (1932) vormde een team met de kunstenaars Carel Kneulman (1915) en Jan Meyer. De architecten Jan Verhoeven en Johan Sterenberg bundelden hun artistieke krachten samen met Karel Appel en Andre Schaller voor het ontwerp *Oase*, dat overigens door de jury niet gewaardeerd werd. Architect Dick van Woerkom ontwierp met Carel Visser en Joost Baljeu (1925-1991) een werkstuk dat de jury vooral waardeerde om de goede samenhang, maar tegelijkertijd bekritiseerden ze de schilderingen van Baljeu die duidelijk door De Stijl beïnvloed waren: “de grote wandschilderingen (...) rusten zwaar op (niet geheel begrepen) historische voorbeelden, niet begrepen omdat ze feitelijk slechts decoratieve waarde hebben, door de ornamentachtige herhaling”.³⁷

3.5 OVERHEID EN KUNSTENAARS: REGELINGEN EN BELEID

OVERHEIDSBEMOEIENIS TOT 1940

Al voordat Victor de Stuers in 1874 secretaris werd van de Cie van rijkadviseurs voor Monumenten van Geschiedenis en Kunst (vanaf 1878 Bureau voor Monumenten van Geschiedenis en Kunst, opgeheven in 1918) had hij gepleit voor het reserveren van een klein percentage - 2 à 3% - van het rijksbouwbudget voor het realiseren van kunsttoepassingen aan overheidsgebouwen. Nadat hij in 1875 hoofd was geworden van de afdeling Kunsten & Wetenschappen van het departement van Binnenlandsche Zaken, gaf hij ook werkelijk vorm aan dit beleidsvoornemen. Tot in de jaren negentig zouden vooral aan P.J.H. Cuypers gerelateerde beeldhouwers zoals Emil van den Bossche (1849) en Willem Crevels (1855-1921), Frans (1824-1888) en zoon Frantz (1857-1922) Vermeylen en Emil Bourgonjon (1848-1927) opdrachten krijgen. Ook aan wandschilderkunst werd aandacht besteed. Zo werkte rijksarchitect Jacobus van Lokhorst (1844-1906) bijvoorbeeld met Georg Sturm (1855-1923) en diens



AFBEELDING 3.21

E55 MET GER VAN IERSEL EN DAAN WILDSCHUT, TENTOONSTELLING ROTTERDAM 1955



AFBEELDING 3.22

DICK VAN WOERKOM, JOOST BALJEU EN CAREL VISSER, MAQUETTE A ET A, WIJKCENTRUM AMSTERDAM-NOORD.

³⁶ *Bouwkundig Weekblad*, 1955, p. 376-384 Vries R. de (1955): ‘De Nationale energiemanifestatie E 55, 18 Mei- 3 September 1955’, *Bouwkundig Weekblad* 73 (1955) 33/34, p. 374-375, Broek J.H. van den en J.B. Bakema (1955): ‘De tentoonstelling E55 is een demonstratie van energie in Nederland ontwikkeld van 1945-1955’, *Bouwkundig Weekblad* 73 (1955) 33/34, p. 375-384

³⁷ Genootschap Architectura et Amicitia (1955): ‘Programma van de Studieprijsvraag voor een Wijkcentrum Amsterdam-Noord’, *Forum* 10 (1955) 6, p. 158-208

assistent Florack voor de schilderijen in de Statenzaal van het Drenthse provinciehuis te Assen.

Als *piece de résistance* van dit beleid van De Stuers moet echter de verfraaiing van het Nederlandsch Museum van Geschiedenis en Kunst/Rijksmuseum worden beschouwd: het eerste volledig uitgewerkte voorbeeld van gesamt-kunstige aanpak in Nederland (uitvoering van de decoraties 1890-1910).

Aan deze programmatische interieuruitmonsteringen (vooral aanwezig in de vorm van grote wandschilderingen op doek van Georg Sturm) werd intussen nog vóór de completering van de cycli al getornd door de eerste generatie professionele Nederlandse kunsthistorici, opgeleid in Frankrijk of in Duitsland/Oostenrijk. Zo liet directeur Adriaan Pit al in 1904 een deel van de schilderijen in de afdeling Kerkelijke Kunst afdekken omdat hij de decoraties storend vond voor zijn museale presentatie en hij het bovendien niet eens was met Cuypers' interpretaties van de ontwikkeling van geschiedenis en kunst. Het bracht Pit in hevig conflict met De Stuers en Cuypers.³⁸ Na in de jaren 1880-90 een grote vlucht genomen te hebben (in zekere mate ook op gemeentelijk niveau, zoals bijvoorbeeld in Amsterdam de exterieure sculpturale decoratie van het gemeentelijke Barlaeusgymnasium door Bart van Hove 1850-1914), liep de bemoeienis van de overheid op dit terrein sterk terug. Vooral na 1906-07 zochten de zeer talrijke, in Amsterdam en elders opgeleide ornament-beeldhouwers (maar ook andere monumentaal werkzame kunstenaars, zoals de schilder Thorn Prikker) hun heil in het buitenland: in Duitsland en Frankrijk.

Ongeveer een decennium later, tijdens de jaren van de Eerste Wereldoorlog bleek alleen de stad Amsterdam in staat om zich -officieus- een stadsbeeldhouwer te kunnen en willen permitteren. Amsterdam werd daarin geruggesteund door haar (sinds 1915) overwegend socialistische stadsbestuur en vooral door haar ambtelijke diensten. Hildo Krop werd vanaf 16 juni 1916 freelance voor 3 dagen per week ingehuurd om 'per halve dagtaak' en op stukgoed declaratiebasis beeldhouwerk te maken voor de afdeling Bruggen van Publieke Werken (samen met ir. W.A. de Graaff en architect Piet Kramer, 1881-1961) en voor de dienst Scholen van PW (samen met 'stadsarchitect' Allard Hulshoff (1880-1858) en diens architecten). Krop werkte daarnaast voor verschillende Amsterdamse woningbouwverenigingen die als enige, en gesubsidieerd door het Rijk, tijdens de oorlog gestalte konden geven aan het gemeentelijk gewenste sociale woningbouwbeleid. Verder bleven overheidsopdrachten wegens materiaal-schaarste tijdens WO I vrijwel achterwege.

Na 1919 begon Amsterdam een veel gericht sociaal spreidingsbeleid op het punt van publiekparticipatie van kunst en cultuur. Daarvoor werd 'kunstzaken' losgemaakt van Algemene Zaken ter secretarie en verhuisde dit bureau naar Onderwijs. Het opvoedkundig aspect in de opdrachtverlening kreeg dus een grotere nadruk, waarbij vooral ook werd gelet op de decoratie van nieuwe

³⁸ Freek Heijbroek, 'Aart Pit', *Bulletin RMA* 33(1985)4, pp.233-265; p.242-244.

Uiteindelijk zou alle geschilderde decoratie sneuvelen onder het hoofddirectoraat van Schmidt Degener (v.a. 1922). Als onderdeel van de eliminering van de twintigste eeuw in het RM, zullen ook deze decoratieschilderingen na voltooiing van de verbouw en restauratie van het Rijksmuseum weer zichtbaar zijn.

scholen en gebouwen van openbare diensten. Voor die tijd was de opdrachtverlening welhaast avantgardistisch te noemen, want tot de allereerste in dit kader vergeven opdrachten, behoren de abstract-expressionistische schilderijen in Keimse verf van Erich Wichman (1890-1929) in de Scholen op Uilenburg³⁹ (1921, inmiddels verwijderd) en de geometrisch-abstracte glas-in-loodramen van Jacoba van Heemskerck (1876-1923) in het hoofdtrappenhuis van het GG&GD-gebouw aan de Nieuwe Achtergracht (deels nog aanwezig). Een avantgarde fenomeen als abstracte kunst blijkt in Amsterdam dus al heel vroeg op gemeentelijk niveau geaccepteerd te zijn geweest. De arbeidsrelatie tussen PW en 'stadsbeeldhouwer' Krop bleef - de oorlogsjaren 1941-45 uitgezonderd - tot diens dood in 1970 intact.⁴⁰

Ook bij het Rijk kwam na 1919 weer aandacht voor de kwaliteit van de architectuur en voor het belang van beeldende kunsttoepassingen daarbij (vooral bouwbeeldhouwwerk). De reorganisatie in 1919 van de Dienst Landsgebouwen met haar talloze, min of meer zelfstandig opererende districten gaf daartoe de mogelijkheid. Voor het Eerste District Landsgebouwen werden onder leiding van de in 1916 aangetreden rijksbouwmeester Henry Teeuwisse (1880-1960) drie 'Amsterdams' georiënteerde architecten aangetrokken: Joop Crouwel (1885-1962), Juul Luthmann (1890-1973) en Cornelis Jonke Blaauw (1885-1947), die vooral met beeldhouwers als Hendrik van den Eijnde (1869-1939) en Joop van Lunteren aan het werk togen. Deze architecten en beeldhouwers, die exact in de bloeiperiode van de Amsterdamse School werkzaam waren (1915-16/1923) hebben grotendeels het expressionistische beeld van de rijksarchitectuur tussen 1920-1924 bepaald. Daarbij tooiden de beeldhouwers zich, en blijkbaar in navolging van de Amsterdamse 'stadsbeeldhouwer' Krop, met de titel 'Rijksbeeldhouwer'.⁴¹ Ze ontwierpen vooral voor rijksuniversiteiten en -hogescholen en voor de PTT (bijvoorbeeld postkantoren in Rotterdam, Haarlem en Utrecht; het magistrale zendgebouw in Kootwijk; Laboratoriumgebouwen voor de Landbouwhogeschool Wageningen).

Eind 1921 werd van rijkswege het in het eerste decennium van de eeuw verlaten idee van een officiële percentageregeling weer opgepakt. Pas op de

³⁹ F. van Burkom en H. Mulder, *Erich Wichman 1890-1929 Tussen Idealisme en Rancune*, Centraal Museum Utrecht, 1983, pp. 98-101 en afbeeldingen.

⁴⁰ Met dien verstande dat de overeenkomst met hem pas in 1956 officieel werd gemaakt. Niet vanwege Krops toen ruim 25 jaar durende werkzaamheden voor de, ook internationaal gezien, hoogst uitzonderlijke vormgeving van de Amsterdamse stedelijke ruimte, maar als eerbetoon aan zijn anti-Duitse houding tijdens de bezetting. E.W. Folkertsma 'Hildo Krop en de gemeente Amsterdam', in *Monumentale Beeldhouwkunst in Nederland, NKH-jaarboek 34*, 1983, pp. 227-278 (pp. 233-43); F.J. van Burkom 'Krop Kramer en De Klerk' tent. cat. *In Beeld gebracht*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), 1994.

⁴¹ zo: Hulshoff in 1922, geciteerd bij Ype Koopmans, *H.A. van den Eijnde*, 1994, Drents Museum, Assen, p. 80 en p. 30. Koopmans geeft aan dat de reorganisaties bij Landsgebouwen al in 1917 plaatsvonden. *De Rijksbouwmeesters*, Rotterdam, 1995- pp. 355 vv houdt het op 1919. Volgens Koopmans werkte Van den Eijnde echter al vanaf 1917 voor rijksbouwmeester Vrijman aan het Laboratorium voor Organische en Anorganische Scheikunde van de Technische Hogeschool Delft.)

rijksbegroting 1923 verscheen een post voor opdrachten aan kunstenaars, bedoeld als sociale steunmaatregel en uit te voeren door de Nederlandse gemeenten. De opdrachten werden als vrije aankopen of als gebonden opdrachten vergeven en dienden ten goede te komen aan de vorming van openbare verzamelingen van hedendaagse kunst en/of aan de versiering van openbare gebouwen en scholen. Het Rijk - departement van Sociale Zaken - zou daarbij 50% van de kosten dragen. Vrijwel alle Nederlandse gemeenten namen aan de regeling deel. Amsterdam uiteraard ook, waar de sociaal-democraat Wibaut (1859-1936), naast zijn wethouderschap Financiën, ook Kunstzaken onder zijn beheer had gekregen. Wibaut ging in 1923 over tot de formering van een gemeentelijk Bureau Kunstzaken, onder leiding van de legendarische Jet van Dam van Isselt, die al sinds 1918 kunstzaken ter secretarie had behartigd en dat vanaf 1921 bij Onderwijs had gedaan. Het Bureau kreeg met de gelden van de Rijkssteunopdrachten in 1923 ruime armslag en ook Krop die voor PW werkte profiteerde daar aanvankelijk van. Toen echter het Rijk daarna om bezuinigingsredenen de sociale 50%-regeling in 1924 weer introk, lieten de meeste gemeenten haar weer vallen. Ook de chef en reorganisator van de beleidsafdeling Landsgebouwen van het departement van Financiën, Carel baron Van Lynden (1887-1946), zag zijn kans schoon bezuinigingen door te voeren en de Rijksbeeldhouwers weg te werken. Tegelijkertijd metamorfoseerde de Dienst Landsgebouwen met al haar districten en departementale afhankelijkheden tot één Rijksgebouwendienst.

Alleen Amsterdam met zijn relatief zeer grote en vaak armlastige kunstenaarspopulatie bleef trouw aan het ingezette beleid: zowel sociale steunmaatregelen van Bureau Kunstzaken als Krops 'stadsbeeldhouwerschap' bleven intact. In 1929 veranderde Amsterdam de benaming 'steunmaatregel' in 'opdrachten aan en aankoop van werk van beeldende kunstenaars' om - in de woorden van de latere wethouder Emanuel Boekman (1889-1940) - te laten uitkomen dat het niet zomaar 'steun' betrof, maar dat de gemeente iets terugverwachtte van haar bevordering van kunst en kunstzin. Amsterdam stelde in de jaren 1929-1931 alleen al f. 30.000,- (en vanaf 1934 f. 20.000,-) beschikbaar, zodat het als gemeente aanmerkelijk méér fourneerde voor kunstopdrachten en -verwervingen dan het hele Rijk bij elkaar. Vanuit het inmiddels tot Afdeling Kunstzaken omgedoopte Bureau werd in 1929 op verzoek van Roland Holst en het bestuur van de Rijksacademie een Commissie voor de Wandschilderingen ingesteld, waarmee veelbelovende, jonge Monumentalen aan werkervaring en inkomen geholpen werden. Daarmee werd ook de inzet mogelijk gemaakt van vele kunstenaars bij grote openbare projecten als de interieure en exterieure afwerking van het nieuwe stadhuis van architect Nicolaas Lansdorp (1885-1968) tussen 1924-1930 en van nieuwe gemeentelijke scholen.⁴² Naast Krop werkten in Amsterdam meer begaafde monumentale kunstenaars in en aan gebouwen en bruggen: beeldhouwers, maar ook schilders, specifiek monumentaal opgeleiden en bij de VANK aangesloten kunstnijveren. Amsterdam werd daarmee een lichtend voorbeeld voor andere gemeenten.

Na de beurskrach van oktober 1929 trachtte het Rijk opnieuw - in 1931 - de

⁴² Jansen/Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-40*, dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek, Nijmegen 1983, pp. 168-175

grootste nood onder monumentaal werkende kunstenaars te lenigen, maar het op de Rijksbegroting gereserveerde bedrag schoot daartoe te kort (f. 20.000,-). Bovendien was het slechts bedoeld voor 'de allerbesten'. Ondanks het officiële 'mondjesmaat kunstbeleid' werden daarna wel degelijk weer opdrachten aan kunstenaars gegeven.

Voorts entameerde het Ministerie van Sociale Zaken in 1935 de oprichting van de Stichting Voorzieningsfonds voor Kunstenaars. Daarin werden bijdragen van leden van kunstenaarsverenigingen aangevuld met een percentageregeling van Rijk en Gemeenten, bedoeld als een sociale 'overbruggingsregeling' voor armlastige kunstenaars. Het Voorzieningsfonds had voor het eerst in de Nederlandse geschiedenis het karakter van een collectieve sociale verzekering voor 'zelfstandige werkelooze hoofdarbeiders', waarmee kunstenaars dus officieel de status van intellectuelen kregen. Amsterdam nam deel aan dit Voorzieningsfonds, maar Rotterdam bijvoorbeeld aanvankelijk niet. Hoewel er al sinds 1931 een Federatie van Beeldende Kunstenaarsverenigingen bestond, had deze weinig invloed omdat een ideologisch kader eraan ontbrak. De gepassioneerde PIT'er Jean François van Royen (1878-1942) nam in 1938, in zijn hoedanigheid van voorzitter van de VANK - de in 1904 opgerichte, (wèl zeer ideologische) Nederlandse Vereniging van Ambachts en Nijverheids Kunstenaars - het initiatief tot het Kunstenaarsverzet van 1938. In Pulchri Studio in Den Haag kwam op de vergadering van 21 mei 1938 een samenwerkingsverband tot stand van 25 Nederlandse Architecten en Kunstenaarsverenigingen: de Samenwerkende Kunstenaars Verenigingen SKV. Deze SKV bracht opnieuw de discussie op gang over staatssteun aan kunstenaars, vakonderwijs en de instelling van een percentageregeling van 1,5 à 2% van de bouwkosten van nieuwbouw voor kunsttoepassingen. Als direct resultaat begon het tijdschrift *Prisma der Kunsten* te verschijnen.⁴³ Het departement van Sociale Zaken dat zich in 1935 ook al onder pressie van Van Royens VANK actief had betoond bij de Stichting Voorzieningsfonds voor Kunstenaars, reageerde nu weer, maar ook het in 1919 opgerichte departement van OKW en sommige gemeenten bleken bereid tot steun aan (monumentaal werkende) kunstenaars. Zo ondersteunde Rotterdam in 1937, met medewerking van OKW en Sociale Zaken (en uitdrukkelijk in de pers gezegd 'naar voorbeeld van de gemeente Amsterdam') opdrachten aan de jonge Rotterdamse schilders Wout van Heusden en Dolf Henkes voor wandschilderingen in de koffiekamer en een gebrandschilderd raam van Evert Warffemius (1885-1969) in het trappenhuis van het Feijenoordstadion van Jan Brinkman (1902-1949) en Leendert van de Vlugt (1894-1936): de eerste 'sociale opdrachten' in Rotterdam ooit. Een duidelijke reactie op het SKV-protest van 1938 gaf Rijksbouwmeester Kees Bremer (1880-1949). Hij moet beseft hebben dat er na alle economische ellende van de jaren dertig, algemeen weer grote behoefte bestond aan 'monumentale schoonheid en status'. (En hij was de enige niet, want in 1938 werd ook de *ss Nieuw Amsterdam*, het nieuwe vlaggenschip van de HAL, extreem luxueus en boordevol monumentale kunsttoepassingen onder grote internationale belangstelling in de vaart gebracht.) Bremer zag het SKV-protest als steun in de rug om relatief openlijk weer over te gaan tot verlening van kunstopdrach-

⁴³ Thecla Renders 'Kunstenaarsorganisaties' in: W. Stokvis (ed.) *De Doorbraak van de Moderne Kunst in Nederland*, Amsterdam/Leiden, 1984, p. 108

ten en schakelde een voor die tijd ongekend aantal kunstenaars en kunstnijveren in bij zijn bouwproject voor de Hoge Raad.⁴⁴

NAOORLOGSE OVERHEIDSSTEUN

De eerste naoorlogse minister van OKW (1945-46), de theoloog prof. dr. G. van der Leeuw (1890-1950), wenste een visionaire Actieve Cultuurpolitiek van opdrachten, cultuurparticipatie en volksopvoeding. Hij verdween echter na de verkiezingen van 1946 alweer van het toneel en werd opgevolgd door de KVP-er J.J. Gielen (1898-1981), die Van der Leeuws politiek omboog naar een Positieve Cultuurpolitiek, wat in praktijk een meer restrictief beleid betekende van confessionele verzuiling en stimulering van particulier initiatief. Onder zijn ministerschap resulteerde de al onder Van der Leeuw heropende discussie over kunstenaarsbemoediging bij gebouwen in een OKW-voorstel om daartoe voortaan 2,5 % van de bouwsom te reserveren en deze reservering ook verplicht te stellen voor particuliere opdrachtgevers. De minister van Openbare Werken en Wederopbouw (OWW), onder wie sinds 1945 de Rijks Gebouwen Dienst RGD ressorteerde, voelde daar weinig voor.

Vervolgens werd in januari 1947 nieuwe poging ondernomen in de vorm van een voorbereidingscommissie voor een percentageregeling voor rijksgebouwen. Men zorgde nu voor een breder politiek en ambtelijk draagvlak. Deze commissie stond onder voorzitterschap van SG Reinink van OKW. Zitting hadden onder anderen de in 1946 als opvolger van Kees Bremer tot Rijksbouwmeester benoemde Gijsbert Friedhoff (1892-1970), afgevaardigden van de de ministeries van Financiën en OWW, van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg, de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB), de in 1946 opgerichte Federatie van Verenigingen van beoefenaren der Gebonden Kunsten, of korter 'Gebonden Kunsten federatie GKF', waarin de in 1941 opgeheven VANK herrezen was, en van de Stichting der Nederlandsche Kunstschilders. De wens van Bram Hammacher (hoofd Beeldende Kunsten OKW) om in het voorjaar 1947 al een regeling te hebben om daarmee in te kunnen spelen op de verwachte bouwactiviteiten, werd pas in 1951 werkelijkheid, na persoonlijk gesoebat van Friedhoff met het Ministerie van Financiën en in afgeslankte vorm.

Voor 1952 werd, op basis van de begroting van 1951, besloten een percentageregeling van maximaal 1,5 % van de begroting voor rijksgebouwen in te stellen. Maar met zuinigheid en vlijt, want de minister van Financiën was van oordeel dat 'voorkomen moest worden, dat teveel aan kunst werd aangebracht'. De nieuwbouw van PTT-gebouwen bleef buiten deze regeling: die hield zijn eigen percentageregeling.⁴⁵

Hoewel de rol van OKW hier wat geëclipseerd lijkt, heeft dit departement bij het tot stand komen van de percentageregeling voor rijksgebouwen steeds een eminente en actieve rol van aangever gespeeld. OKW stond niet alleen op de bres voor de kwalitatieve stimulering van de Nederlandse kunst, maar verbond daaraan direct ook (o.a. via *OKW Mededelingen*) meer algemene missies van

⁴⁴ zie: Ype Koopmans, *Muurvast en Gebeiteld*, Rotterdam, 199 'percentageregelingen' pp. 247-250

⁴⁵ Wilma Jansen, *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst*, Rotterdam, 1995, pp. 11-16

volksopvoeding en cultuurspreiding en hield bovendien de meer sociaal-economische kunstenaarsbelangen in het oog. Uiteindelijk gingen Friedhoff en de RGD/ministerie van OWW toch min of meer met de eer van de regeling strijken. Friedhoff had dan ook een betere, want zeer concrete troef in handen met de bouw van zijn nieuwe departementsgebouw van OKW aan de Nieuwe Uitleg 1, dat in 1953 werd opgeleverd. Het moet pure machtspolitiek zijn geweest, want niet OKW zelf kreeg de beslissende stem in de keuze van de kunstenaars die hun eigen departementsgebouw zouden versieren, maar de RGD en vooral Friedhoff, die zich als rijksbouwmeester verantwoordelijk achtte voor het totale concept van zijn gebouw. Friedhoff was voorts persoonlijk zeer gespitst op de uitvoering van wat uiteindelijk gewoon, maar niet terecht 'zijn percentageregeling' zou worden genoemd.

De oprichting van de (balloterende beroeps-)Vereniging van beoefenaren van Monumentale Kunst (VbMK) in het najaar van 1952, viel ook niet toevallig samen met de uitvoering van Friedhoffs OKW-ontwerp en met de tot standkoming van de nieuwe percentageregeling. De VbMK had daaraan niet alleen actief meegedacht en bijgedragen, ze had ook andere pressie uitgeoefend. Friedhoff kon zijn positie tegenover OKW verder verstevigen, doordat hij zich daarin ook gesteund wist door de kunstenaars van de VbMK, die begin 1953 samen met de beeldhouwers van NKB en architecten van het genootschap A&A een 'Plan ter stimulering van de Monumentale Kunsten in Nederland' indienden bij de minister van OKW. Friedhoff zag zijn gebouw voor OKW als een -zijn- paradepaard van cultureel wederopbouwelan, nationale trots en herwonnen vrijheid en de door hem aangewezen kunstenaars moesten zich gebonden weten aan het versterken van de culturele uitstraling en het representatieve karakter van de openbare architectuur. Hij gaf de regie niet uit handen. Friedhoff gebruikte de inbreng en de monumentale kundigheden van de VbMK-leden door bij zijn opdrachtverleningen rekening te houden met allerlei verschillende ambachtelijke technieken en materialen. Dat verleende het ensemble uiteindelijk een opvallende 'staalkaartkarakter' en toonde waartoe de nationale kunstindustrie in staat was: sculpturen in steen, brons en terracotta, mozaiek, houtintarsia, plafondbeschilderingen, natuursteenincrustatie, sier- en edelsmeedwerk, glaskunst en keramiek. Moderne tapisserieën ontbraken weliswaar, maar deze kunstvorm vond haar vertegenwoordiging in een tweetal zeventiende-eeuwse gobelins, zoals de ongebrokenheid van de nationale traditie ook verder bleek uit een stoet van Nederlands antiek en oude schilderijen.⁴⁶ Expliciet 'wandschilderingen' en het toen al populaire kalkmortelsgraffito ontbraken echter geheel. De aansporing vanuit Financiën 'te voorkomen dat teveel aan kunst werd toegepast' lijkt dus wel minstens genegeerd te zijn. Het nieuwe departementsgebouw werd in 1953 in gebruik genomen, kreeg in 1959-61 een uitbreiding aan de Nieuwe Uitleg 2 en is vervolgens in 1996 gesloopt. De kunsttoepassingen werden, voor zover opportuun, overgedragen aan de Rijkscollectie (ICN). Geen enkele kunsttoepassing is tot nu toe herplaatst in de nieuwe behuizing van OCW (de Hoftoren) in Den Haag of in een ander departement.

⁴⁶ zie: *Oude pracht en nieuwe snit – de gebouwen waarin het ministerie van onderwijs en wetenschappen is gevestigd*, Den Haag SDU/OenW, 1980

Hoewel vele betrokken partijen min of meer gepoogd hebben de regeling te frustreren ('aan welke gebouwen wel, aan welke niet?' of 'wat is 'decoratieve aankleding'') en vooral OKW Friedhoff eigenmachtigheid en vriendjespolitiek bij de opdrachtverleningen verweet en aanvankelijk ook verdacht van een opzettelijke onderuitputting van het voor de regeling geormerkte budget, werd ze uiteindelijk toch succesvol. OKW heeft de adviserende rol, die het zich nolens volens moest laten welgevalen, ten volle uitgebuit en in een niet aflatende stroom brochures en informatiebulletins aan kunstenaars en andere belanghebbenden propaganda gemaakt en informatie verschaft over de regeling. Ook de VbMk volgde de uitvoering van de regeling op de voet.

De rijksregeling werd op gemeentelijk en provinciaal niveau nagevolgd en in 1955 uitgebreid naar een 1%-regeling voor scholen, want ook de jeugd moest zo snel mogelijk met de welzijnsaspecten van beeldende kunst in aanraking komen. Uiteindelijk vormden de percentageregelingen, in combinatie met de in 1946 met steun van Sociale Zaken opgezette contraprestatie-regeling (in 1949 naar Amsterdams voorbeeld geformaliseerd tot Regeling voor Sociale Bijstand aan Beeldende Kunstenaars (RSBBK), later genoemd de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR) een in de wereld uniek systeem van overheidsvangnet en -trampoline op het gebied van de beeldende kunsten. Ze vormden samen een sociale voorziening, economische veiligheid en artistieke stimulans voor de kunstenaar, opvoeding, sociale reïntegratie en welzijn voor het volk in één. Dit hoogst complexe, fragiele en typisch twintigste-eeuwse, Nederlandse 'welzijnsbouwsel' is intussen sinds de jaren 1980 vrijwel verdwenen en heeft dus niet langer bestaan dan ruim één mensengeneratie.

3.6 SAMENWERKING, INTEGRATIE OF SYNTHESE VAN ARCHITECTUUR EN KUNST

Architectura wordt de moeder der beeldende kunsten genoemd, omdat de oermens eerst een huis bouwde en het later voorzag van beeldhouwkunst en schilderkunst. In deze Vitruviaanse houding voelde de architectuur zich verheven boven de schilderkunst. Een synthese van de kunsten gaat daarentegen uit van een gelijkwaardige verhouding tussen architectuur en beeldende kunst en dat ideaal was in de naoorlogse periode een veelbesproken onderwerp tussen architecten en kunstenaars. De monumentale kunstenaars stredden voor meer 'ruimte', omdat ze beseften dat hun kunsttoepassingen en een synthese zonder de medewerking van de architecten ondenkbaar was. Naast synthese werd ook gesproken over integratie en samenwerking tussen de kunsten. In het begin waren deze woorden synoniemen, maar later werden ze met wisselende interpretaties gebruikt.

Een aantal architecten stond om diverse redenen terughoudend tegenover de synthese-idealen, meestal wilden ze zeggenschap houden over hun artistieke schepping.

1945-1950 SYNTHESE IDEAAL

Direct na de oorlog waren het de moderne architecten die als eersten een toenaderingspoging deden om tot samenwerking te komen. Dat is opmerkelijk omdat zij als architecten van het Nieuwe Bouwen in 1927 in het manifest van de architectengroepen De 8 en Opbouw (1932 en 1942) opgenomen hadden geen ornamenten in hun architectuur toe te passen. Veel moderne architecten bleven namelijk ook na de oorlog en na de opheffing van de architectengroepen in 1942 de grondprincipes van De 8 en Opbouw aanhangen, waarin ze niet de architectuur van de geschiedenis maar die van de toekomst - althans, zoals zij die veronderstelden - als hun leidraad zagen. Ze stonden voor een doelmatige architectuur, die voldeed aan 'de eisen die het moderne leven stelde'. Een nieuw levensgevoel, het welzijn van de mensen, was hun doel maar dan niet op religieuze, maar op sociale en economische basis. Esthetiek in de architectuur mocht niet bewust worden aangebracht. Ze hadden in 1932 in een manifest laten weten 'A-aesthetisch' te willen zijn, waarmee ze zich indertijd verzetten tegen de decoratieve vormen van Amsterdamse School-architectuur. Schoonheid zou voortkomen uit het gebruik van 'het nieuwe': glaswanden en beton als 'zichtmateriaal', en nieuwe productiemethoden en -technieken, waaronder standaardisatie. De esthetische opvatting van De Stijl uit de jaren twintig had haar invloed uitgeoefend op het vormenidoom van deze architecten. Na de oorlog waren de bekendste leden die indertijd tot deze groepering behoorden nog actief, zoals Bernard Bijvoet (1889-1979), J.J.P. Oud (1890-1963), Gerrit Rietveld, Willem van Tijen, Mart Stam, Ben Merkelbach.⁴⁷ Na de bevrijding stelden ze zich langzamerhand open voor monumentale kunst. Vooral Oud en Merkelbach waren architecten die de met enige regelmaat opdrachten aan kunstenaars gaven.⁴⁸

De acceptatie van de esthetisering van de architectuur was een internationale impuls geweest. Op het eerste naoorlogse internationale congres van moderne architecten in 1947 was hiertoe namelijk besloten. Het Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) hanteerde tot dan toe een analytische werkwijze voor de architectonische en stedenbouwkundige vraagstukken. Maar deze bijeenkomst stond in het teken van de 'architectonische expressie' en een nieuwe monumentaliteit met een innige samenwerking tussen architecten, schilders en beeldhouwers. Een van de meest invloedrijke architecten, Le Corbusier (1887-1965), was een vurige bepleiter voor de integratie. Nederland werd op dit congres vertegenwoordigd door o.a. Cornelis van Eesteren (1897-1988), Gerrit Rietveld, Jaap Bakema, Wim van Bodegraven, J.T.P. Bijhouwer, Jan Piet Kloos (1905-2001), Ben Merkelbach, Joop van den Broek, Lotte Stam-

⁴⁷ Kort na de oorlog waren De 8 en Opbouw al vier belangrijke leden kwijt: Jan Duiker (1890-1935), Leendert van der Vlugt (1894-1936), Han van Loghem (1881-1940) en Jan Brinkman (1902-1949)

⁴⁸ J.J.P. Oud had voor opwinding gezorgd binnen in de moderne architectenwereld met zijn door ornamenten opgeluisterde Bim-gebouw (1937-1942), later Shell-gebouw. Als architect was hij voordien lid van de Stijl geweest en was zijn architectuur het lichtende voorbeeld voor de ware architectuur van het Nieuwe Bouwen. Het gedecoreerde Bim-gebouw werd hem door zijn collega's, moderne architecten, in binnen- en buitenland niet in dank afgenomen.

Beese (1903-1944), Romke de Vries (1908-1997), Van Tijen, Kleykamp, Van der Groot en Aldo van Eyck.⁴⁹



AFBEELDING 3.23
WANDSCHILDERS EXPERIMENTE-
TEREN, TENTOONSTELLING
STEDELIJK MUSEUM
AMSTERDAM, 1948

Na de bijeenkomst zette in Nederland de discussie over de samenwerking tussen kunst en architectuur zich voort in de vakbladen, met name in *Forum*, het in 1946 door A&A, BNA en GKf opgerichte maandblad voor architectuur en gebonden kunsten. Een ander schriftelijk debat tussen kunstenaars, (overwegend leden van Vrij Beelden) en de architecten Gerrit Rietveld en Aldo van Eyck was te volgen in *Kroniek van Kunst en Cultuur* (KKK, 1949).⁵⁰ Maar een consensus tussen architecten en kunstenaars bleek echter ver te zoeken. Een groot aantal Nieuwe Bouwen-architecten met socialistische idealen wilde alleen met gelijkgestemde kunstenaars werken. De dienende kunst van Rick Roland Holst stond hun blijkbaar vers in het geheugen gegrift. Dit bleek vooral op de tentoonstelling *Wandschilders Experimenteren* (1948), in het SM georganiseerd door de sectie wandschilders van de GKf. Woordvoerder van de kunstenaars Jan Bons beklagde zich in *Forum* over de politieke voorkeur van de architecten en gaf te kennen dat zij zich niet in welk keurslijf dan ook wilden laten dwingen. (Zie verder hoofdstuk 3.2 Kunstenaarsverenigingen GKf).⁵¹ De discussies in KKK stelde nog meer vraagstukken aan de kaak: moet de voorstelling abstract of mag het ook figuratief zijn? Mag er op de wand diepte gesuggereerd worden waardoor de vlakke, platte eigenschap van de wand doorbroken wordt? Moet het kunstwerk een boodschap overbrengen? Welke voorstellingen, en daarmee samengaan, welke boodschappen moeten deze aan de beschouwer overbrengen?

Daarbij was er een verschil in stijlvoorkeuren. De moderne architecten, die er voor kozen om met grote vlakken lichtgekleurd beton te werken en die als moderne mensen verondersteld werden open te staan voor moderne kunst, waren voor de jonge kunstenaars een aantrekkelijker partij dan de traditionele architecten. De meeste architecten van 'De 8' en 'Opbouw' hadden bijvoorbeeld bewondering getoond voor Picasso. Mart Stam vond in 1937 de Guernica het beste voorbeeld van monumentale kunst vanwege de krachtige compositie en het sociaal geëngageerde thema, ondanks dat hij meende dat het kunstwerk te weinig samenhang toonde met de architectuur van het Juan Serts Spaanse paviljoen.⁵² Maar de architecten Karel Sijmons (1908-1989) en Arthur Staal, lieten verrassend genoeg in *Forum* weten (1946 en 1947) geen liefhebbers te zijn van moderne kunst als die van Picasso en Mondriaan.⁵³ Staal en Sijmons waren vooraanstaande leden van Groep 32 (1932-1950), een architectuurgroep van jonge, rebelleerde architecten die in 1932 uit De 8 en Opbouw waren gestapt

⁴⁹ *Bouw* 1947, p. 389-397; Woud A. van der, *CIAM, Volkshuisvesting, Stedebouw/Housing, Town Planning*. Delft/Ottelo (1983), p. 96, 98; Redactie *Forum* 7 (1952) p. 90, Bakema J.B. (1947a). 'Het nieuwe bouwen en verder'; *Forum* 2 (1947)1, p. 66-68. Bakema J.B. (1947b). 'Bridgewater-1947'; *Bouw* 2 (1947) 48, p. 389-397

⁵⁰ Redactie, 'Vraaggesprek in de Ruimte', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 10 (1949) 6, p. 195

⁵¹ *Forum* (1948), p. 210 ev

⁵² Adrichem. J. van, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000*, Amsterdam 2001, p. 227

⁵³ Sijmons K.L. (1946b), 'Over Matisse en Picasso', *Forum* 1 (1946) 2, p. 48-51

omdat ze stredden vóór een esthetische architectuur en niet langer wilden zwijgen over kunst.⁵⁴

Dat de kunstenaars in de eerste instantie niet lonkten naar de traditionalistische architecten kwam omdat ze waarschijnlijk veronderstelden dat deze architecten nog meer vrijheidsbeperkingen aan hun kunstwerken zouden opleggen. In tegenstelling tot Het Nieuwe Bouwen hanteerde het Traditionalisme de Hollandse, traditionele en kleinschalige, architectuur met bakstenen gevels en dakpannen beklede zadeldaken. De meest in de publiciteit tredende, traditionele architect was naast rijksbouwmeester Gijsbert Friedhoff (1892-1970) vooral de Delftse professor Marinus Granpré Molière, die in het *Katholiek Bouwblad* vlammeende betogen schreef over bezieling in de architectuur. Hij zag ‘cultuur bestaan in vergeestelijking’. Maar over kunst schreef hij in *Woorden en Werken* (1949) dat de mensen een grote waarde hechten aan het spontane dat van elke kunstenaar komt. “Maar méér waarde heeft de stijl, hebben de regels, normen, scholen (...), want deze, werk van deze kring, van dit volk (...), zijn een vrucht van de gezamenlijke inspanning van de mensheid”. Katholieke kerken werden traditiegetrouw voorzien van glas-in-loodramen en andere monumentale kunstwerken.⁵⁵

Andere traditionalistische architecten waren Herman van der Kloot Meyburg (1877-1961), ir. Arend Rothuizen, Jan de Meijer, Alexander Kropholler (1881-1973) en A. van der Steur (1893-1953). In het katholieke zuiden ontstond nog een architectuurbeweging, ‘de Bossche School’ (1945-1970), die zocht naar de universele waarden van de architectuur. Deze architectuurstroming, met als geestesvader Dom Hans van der Laan (1904-1991), liet zich beïnvloeden door de maten, getallen en verhoudingen van vooral de Romeinse architectuur. Niet de uiterlijke vormgeving maar de opbouw gaf de schoonheid, die voortvloeide uit de ‘perfecte getalsverhoudingen’ zoals de Gulden Snede. Het menselijke lichaam, de bladeren en de schelpen die door het menselijk oog ervaren werden als natuurlijk, rustgevend, mooi werden zelfs als goddelijk gezien. De architectuur van onder anderen Jan de Jong en Cornelis Pouderoijen (1868-1948), was sober en werd uitgedrukt in baksteen, hout en beton. De architecten Aat Evers (1914) en G. Sarlemijn (1909-1993), die regelmatig de leergangen bezochten, pasten in hun architectuur eind jaren vijftig regelmatig monumentale kunstwerken toe, zoals schilderijen van Kreeel Daamen en reliëfs van Arie Teeuwisse bij de Amsterdamse katholieke scholen aan de Burgemeester Eliasstraat 67 en een plafondschildering van Caveto in de school aan de Erik de Roodestraat 18.



AFBEELDING 3.24

RIJKSBOUWMEESTER GIJSBERT FRIEDHOFF EN MART BOLTEN.

⁵⁴ Groep 32 stond onder leiding van Albert Boeke (1891-1951) met als leden Piet Zanstra (1905-2003), Jan Giesen (1903-1980), Auke Komter (1904-1982), S. van Woerden, Johan Groenewegen (1901-1958). De architectuur van Sybold van Ravesteyn die ook uit De 8 en Opbouw was getreden, werd door Groep 32 hoog geprezen voor de stedenbouwkundige monumentaliteit met klassieke vormen verfraaid met sierlijke, golvende daklijnen en hoeken en ornamenten. Sijmons werkte later wel met kunstenaars als Appel en Antonio Saura (1930-1998). (Bock M. Rossem V. v. e.a., *Van het Nieuwe Bouwen naar een Nieuwe Architectuur. Groep 32*, 's-Gravenhage 1983)

⁵⁵ Granpré Molière M. J. (1949). *Woorden en werken*, Heemstede 1949



AFBEELDING 3.25

JO UITERWAAL EN SYBOLD VAN
RAVENSTEIN (ARCHITECT),
STATION GOUDA, 1949.

Terwijl in deze vroege wederopbouwperiode de discussies zich oeverloos voortzetten over hoe en welke kunst toegepast moest of mocht worden, was er een enkele architect die de daad bij het woord voegde. In *Forum* en *Bouwkundig Weekblad* werd het nieuwe spoorstation van de Nederlandse Spoorwegen in Gouda van Sybold van Ravesteyn (1889-1983) gepubliceerd. Deze architect werd vanwege zijn decoratieve vormgeving door zijn collega Dick van Woerkom 'hofarchitect van Lodewijk XIV' genoemd.⁵⁶ Het stationsgebouw werd gedomineerd door een sterk silhouet met beelden van Jo Uiterwaal (1879-1972). Zowel de architect als de kunstenaar hadden gebruik gemaakt van een classicistische vormtaal. Zuilen, pilasters en Romeinse beelden dienden tot inspiratie. Het gebouw had de beelden nodig en de beelden het gebouw. Terwijl het gebouw in Gouda al gesloopt is, net als een groot aantal andere stationsgebouwen van deze architect, valt het Vlissingse station (1950) als voorbeeld van de naoorlogse synthese der kunsten nog te bewonderen.⁵⁷



AFBEELDING 3.26

JO UITERWAAL EN SYBOLD VAN
RAVENSTEYN (ARCHITECT),
STATION VLISSINGEN 1949

1950-1955 'EEN MIJLPAAL VOOR DE SAMENWERKING TUSSEN ARCHITECTEN EN KUNSTENAARS'

De tentoonstellingen waren de proefgebieden van de synthese-idealen. Na twee belangrijke tentoonstellingen in Amsterdam: *Weerbare Democratie* (1946) in de Nieuwe Kerk en *Wandschilders Experimenteren* (1948) in het Stedelijk Museum, vond er in 1950 in Rotterdam een grootse manifestatie plaats, de *rotterdam Aboy*. Op deze tentoonstelling kreeg het publiek een samenwerking van vooral Rotterdamse kunst en architectuur te zien. Toch beklagden de kunstenaars zich achteraf in de bladen over hun mindere en dienende rol.

⁵⁶ *Forum* 1946, p. 60-70

⁵⁷ Ravesteyn S. van (1949). 'Het stationsgebouw te Gouda', *Bouwkundig Weekblad* 67 (1949) 38, p. 409-413; Ravesteyn S. van (1950). 'De taal der architectuur', *Bouwkundig Weekblad* 68 (1950) 19, p. 304-307; Blotkamp H., E. de Jong e.a. (1977/1978). *Sybold van Ravesteyn. Nederlandse Architectuur*. Amsterdam/ Utrecht, Stichting Architectuur Museum/ catalogus Centraal Museum 1977/1978

**AFBEELDING 3.27**

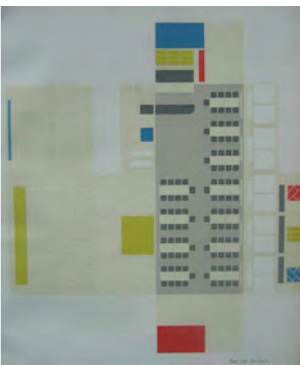
JEROEN VOSKUYL, FRANS
RÖNTGEN (ARCHITECT)
LANDBOUW HOGESCHOOL
WAGENINGEN

De tot dan toe bescheiden rol van de kunst in de architectuur nam daarna een ware vlucht. Het was mede dankzij het rijk, dat hierin de helpende hand bood. De rijksbouwmeester Friedhoff stelde in 1952 de percentageregeling in. Zelf gaf de rijksbouwmeester het goede voorbeeld door het interieur van de inmiddels gesloopte Uitbreiding van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW) op de Uitleg in Den Haag te voorzien van diverse kunstwerken. De kunst die volgens Friedhoff door goede, gerenommeerde en vakbekwame kunstenaars gemaakt was, moest bij het deftige karakter van het gebouw passen en de functie van het gebouw ondersteunen. Rijksgebouwenarchitect Frans Röntgen (1904-1980) volgde in 1953 met de opdracht voor een groot kunstwerk aan de buitenmuur van het gebouw voor Landmeetkunde van de Wageningse Landbouwhogeschool. Jeroen Voskuyl ontwierp voor dit fraaie, witte gebouw met het indrukwekkende uitzicht op de Rijn en het golvende landschap, een van de vroegste sgraffito's, waarbij hij in lijnen en enkele kleuren een figuratieve voorstelling gaf van de godin Pallas Athene die de zoon van Odysseus, Telemachos, van raad voorziet.



AFBEELDING 3.28

ANTON ROVERS, SAMUEL VAN EMBDEN (ARCHITECT), DR. NEHER LABORATORIUM PTT LEIDSCHENDAM, 1955



AFBEELDING 3.29

BART VAN DER LECK, MERKELBACH EN ELLING (ARCHITECTEN), PLATTEGROND KLEURENBEELDINGEN ZWAVELFABRIEK KETJEN TE AMSTERDAM, 1953.

Bij Shake hands-architecten met grote opdrachten, zoals Jo Vegter (1863-1957) en Samuel van Embden (1904-2000), waren bijzondere voorbeelden van samenwerking of synthese tussen kunst en architectuur waar te nemen.

Architectuur van de gulden middenweg oftewel een samenvoeging van traditionele en moderne architectuurprincipes werd Shake-hands architectuur genoemd. Een aantal gebouwen werd voor de oorlog al uitgevoerd in een betonskelet bekleed met traditionele baksteen. Na de oorlog werd dit architectuurprincipe verder uit gekristalliseerd en architect Willem van Tijen bedacht de term 'Shake hands'. Vooral Delftse School-architecten als Samuel van Embden besloten niet langer te kiezen voor kleinschalige, traditionalistische architectuur en werden om die reden tot deze groepering gerekend.

Een belangrijk en vroeg voorbeeld is het Provinciehuis in Arnhem (1950-1955) van Vegter. Hier was het kunstschema niet in handen van de architect of rijksbouwmeester maar van de directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller, Bram Hammacher. Bekende Nederlandse, en veelal moderne kunstenaars maakten kunstwerken, die ook hier betrekking hadden op de functie van het gebouw. Zo ook het grote kunstwerk van Rotterdammer Wally Elenbaas in de ontvangsthal, voorstellende: *Het herstel van de orde in het leven, in de stad en in het bestuur*. (zie verder 3.8)

Ook verschillende bedrijven waren actief met kunst bezig. Naast de NS besteedden ook de banken, fabrieken en de Posterijen, Telegrafie en Telefonie (PTT) budgetten aan kunst. De vakbladen lieten de entreehal van het PTT-laboratorium in Leidschendam (1950-1955) van Van Embden zien met op de wanden 'lichtplasticen' en andere abstracte tekens uit de wereld van de electronica, kunstwerken van Anton Rovers.

Een opvallend voorbeeld van het synthese-ideaal waren de gekleurde muren en ramen van Bart van der Leck die enkele gemeenschappelijke ruimtes van de Amsterdamse Koninklijke Zwavelabriek Ketjen (1953) van een 'ruimtekleurbeelding' voorzag.

1955-1960

In de jaren vijftig was er een hernieuwde belangstelling voor De Stijl, waartoe indertijd Van der Leck ook behoorde. In New York werd De Stijl in het MOMA in een tentoonstelling geroemd en in Nederland onderzocht een aantal kunstenaars een mogelijkheid tot de voortzetting van dit beeldidoom. Vooral in de LIGA Nieuw Beelden waren aanhangers te vinden. Terwijl voormalig lid van De Stijl J.J.P. Oud zich laatdunkend uitliet over een al-te-volgzame- 'Stijl-discipel', ontwierp Dick van Woerkom met de kunstenaar Joost Baljeu een maquette met rode, gele en blauwe kleurvlakken die veel leek op het tentoonstellingsgebouw van Rietveld in Sonsbeek. Aldo van Eyck bekritiseerde het ontwerp en liet er geen spaan van heel. De tentoonstelling *Kleur* in het Stedelijk Museum (1957) leverde discussiestof over kunstenaars die abstracte kunst met alleen maar kleurvlakken ontwierpen. In de bladen verschenen ook artikelen over de positieve werking van diverse kleuren, met name op de schooljeugd.

Slome meisjes zouden in rode lokalen moeten les krijgen om ze actiever te maken en drukke jongens zouden in groene of blauwe lokalen kalmeren.⁵⁸ Op meerdere tentoonstellingen werd kwam het synthese-ideaal en de monumentale kunsten aan bod. In 1955 bij de opvolger van de *Aboy*, de *E55*; in Amsterdam het *Wijkcentrum-noord* van A&A, de *LIGA Nieuw Beelden* en een jaar later *Opdracht*. Het besef drong echter door dat er een scheiding der Op meerdere tentoonstellingen werd kwam het synthese-ideaal en de monumentale kunsten aan bod. In 1955 bij de opvolger van de *Aboy*, de *E55*; in Amsterdam het *Wijkcentrum-noord* van A&A, de *LIGA Nieuw Beelden* en een jaar later *Opdracht*. Het besef drong echter door dat er een scheiding der (kunst-)geesten was ontstaan omdat er twee verschillende kunstenaarsgroeperingen met verschillende maatschappijopvattingen waren. Naast de al bestaande VbMK was er de LIGA, die opnieuw het hoge doel om de maatschappij te verbeteren beoogde en daarin support vonden van gelijkgestemde architecten. Voor de monumentale kunstenaars van de VbMK was dit ideaal al vergeeld, omdat het in de jaren twintig en dertig al met nadruk verkondigd was door Roland Holst. De LIGA omschreef dat de leefomgeving alleen verbeterd zou kunnen worden door het samenbundelen van diverse vakgebieden, zoals stedenbouw, architectuur, kunst, maatschappelijk werk, etc. Maar de LIGA theoretiseerde veel en realiseerde des te minder, waardoor ze een sterk conceptueel imago opbouwde. Dit in tegenstelling tot de VbMK die precies het tegenovergestelde deed.⁵⁹

De toon die de LIGA aansloeg was waarschijnlijk afkomstig van de moderne architecten, zoals Bakema en mogelijk Van Eyck.⁶⁰ Op de CIAM-bijeenkomst in Hoddesdon in 1951, waaraan Van Eyck en Bakema deelnamen, was het vraagstuk hoe ze met kunst de gebouwde omgeving konden ‘vermenselijken’. De stad zou een ‘Kern’ (Core) nodig hebben die als ontmoetingspunt zou moeten dienen en daar zou de synthese tussen kunst en architectuur het meest tot haar recht kunnen komen. De kern werd uitgebreid tot de menselijke Habitat: een leefomgeving gericht op het bevredigen van de emotionele en materiële behoeften en het stimuleren van de geestelijke groei. Een hut in Kameroen zou meer esthetische waardigheid hebben dan de westerse geprefabriceerde huizen. Op het negende CIAM Congres, dat in 1953 in Aix-en-Provence plaatsvond, stond centraal het verbeteren van de leefomgeving, door een ‘Habitat’ te creëren. Het beeld van de Habitat werd uitgebreid met



AFBEELDING 3.30

BART VAN DER LECK,
MERKELBACH EN ELLING
(ARCHITECTEN), KLEUREN-
BEELDINGEN IN DE KANTINE
VAN DE ZWAVELFABRIEK
KETJEN TE AMSTERDAM, 1953

⁵⁸ Berkovich E. (1956). ‘Practische toepassing van kleuren op scholen’, *Bouwkundig Weekblad* 74 (1956) 6, p. 76-79); Baljeu J. (1956). ‘Kleur in de samenleving’, *Het Gemeenbest* 16 (1956) 6, p. 81-83

⁵⁹ Hammacher A.M. (1955c). ‘Rede van Prof. A.M. Hammacher op 18 juni 1955 bij de opening van de tentoonstellingen ‘Wijkcentrum Amsterdam-Noord’ en ‘Nieuw beelden’ in het Stedelijk Museum te Amsterdam’, *Forum* 10 (1955) 6, p. 154, 155. Vriend J.J. (1955), ‘De tentoonstelling ‘nieuw beelden’ in het Stedelijk Museum’. *Forum* 10 (1955b) 6, p. 203

⁶⁰ Van Eyck stond vermeld op de ledenlijst van de LIGA maar in de ruim 650 pagina’s dikke monografie: Strauven F. Aldo van Eyck. Relativiteit en verbeelding. Amsterdam, 1994 wordt de LIGA niet genoemd.

dezelfde inspiratiebron als die van de COBRA-kunstenaars: de cultuur van de ‘primitieve volken’.⁶¹

Synthese, integratie, samenwerking? Het *Bouwkundig Weekblad* (BW) constateerde in 1957 dat er verschillende interpretaties van de terminologieën waren en het BW probeerde het verschil onder woorden te brengen door vertegenwoordigers van de twee groeperingen en architecten te ondervragen. De vroegere architect en oprichter van de LIGA Charles Karsten, schreef dat hij integratie opvatte als een versiering en versterking van een ruimte of bouwdeel, zoals bij Warners Amsterdamse flatgebouwen met kleurvlakken van LIGA-lid Joseph Ongenae het geval was. Bij synthese zag hij een zo sterk gelijkgestemd verband tussen architect en kunstenaar, dat een scheiding niet meer aan te geven was. Het Rietveld Schröderhuis (1924) van Gerrit Rietveld was voor hem een ongeëvenaard voorbeeld, waarin “vorm en kleur een elementaire eenheid vormen en binnen- en buitenruimten elkaar doordringen”.⁶²

AFBEELDING 3.31

ONGENAE EN WARNERS
(ARCHITECT), FLATGEBOUWEN
MET KLEURVLAKKEN TE
AMSTERDAM



Voor Jan Bons van de VbMK was synthese geen uitgangspunt. Hij zag de gelijkgerichtheid van architecten en kunstenaars als een zeldzaamheid en geloofde meer in samenwerking op voet van verwantschap en rekening houdend met elkaars werk.⁶³

⁶¹ Woud, A.v.d., *CLAM, Volksbuisvesting, Stedebouw / Housing, Town Planning*, Delft/Otterlo 1983, p. 96, 98; Redactie *Forum* 7 (1952), p. 159

⁶² Karsten Ch.J.F. (1957). ‘Integratie of synthese van de architectuur en beeldende kunsten’, *Bouwkundig Weekblad* (1957) 75, p. 549 – 552

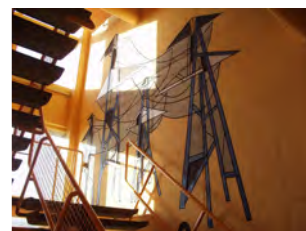
⁶³ Bons J. (1957). ‘Over integratie van beeldende kunst en architectuur’, *Bouwkundig Weekblad* (1957) p. 553 – 556

De derde ondervraagde was de architect Joop van den Broek, ook lid van de LIGA. Kunst, vond hij, kon tot kleur geabstraheerd worden, waardoor de wand in tact en vlak zou blijven, in tegenstelling tot een vrije schildering. Zijn synthese-ideaal was voor hem ‘een samengaan in en tot een hogere totaliteit’. “Dat zij in zelfstandigheid samenwerken tot het scheppen van een ruimtebeeld, dat (...) niet alleen een bevredigend esthetisch geheel vormt, doch ook een expressie (beelding) kan zijn van de samenhang van menselijke identiteiten, dat wil dus zeggen van de totaliteit ener sociaal-culturele gemeenschap”.⁶⁴ Hij zag de beste voorbeelden in de tentoonstelling van A&A, maar nog beter op de E55 waarvan hij de organisator was geweest. Ook Rietvelds tentoonstellingsgebouw in Sonsbeek was voor hem een goed voorbeeld.

Nog voordat de volledige redactie van *Forum* in 1959 vervangen was en de koers omgegooid, kreeg de LIGA Nieuw Beelden in dat jaar de ruimte om de synthese der kunsten in de publiciteit te brengen en het met gerealiseerde projecten te illustreren. Enrico Hartsuyker die deze keer zijn theorieën mocht verkondigen, stelde ook weer drie niveaus op: de eerste graad was de samenwerking: ‘een relatie tussen autonome architectuur en autonome kunstwerken, die niet organisch verbonden zijn’. Als voorbeeld liet hij een foto zien van de speelplaats op de Zeedijk, ontworpen door Aldo van Eyck met abstracte muurschilderingen van Joost van Roojen (1928). De tweede graad was niet integratie zoals bij Karsten in 1957, maar het betrof hier de synthese. De Rijksluchtvaartschool in Eelde met de ‘ruimtebeelding’ van Van der Leek was voor hem een voorbeeld van synthese: “architectuur en kunstwerken als duidelijk gescheiden elementen, samengevoegd tot een zich wederzijds stimulerende polariteit.(...) Hoewel een onverbreekelijke samenhang bestaat, blijft de eigen signatuur mogelijk”. De derde en hoogste graad was de integratie: ‘de opbouw van een volledig nieuw geheel waarin kunst en architectuur tot een ondeelbare eenheid versmolten zijn’. Dat kan alleen geïllustreerd worden als de architect ook de kunstenaar is. In Nederland was zo’n predikaat voor niemand weggelegd. Alleen Antonio Gaudi (1852-1926) met de Templo da la Sagrada Familia in Barcelona kon hier model voor staan.⁶⁵

Het Ministerie van OCW heeft een overzicht van de meeste percentageopdrachten bijgehouden. In 1995 zijn deze door Wilma Jansen in haar boek *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945* gepubliceerd. Het rijk had de percentageregeling in 1955 uitgebreid naar rijksmiddelbare en -hogere scholen om de jeugd al vroeg met kunst in aanraking te brengen en haar te doordringen van alle positieve effecten.⁶⁶

De gemeentescholen en bijzondere scholen in bijvoorbeeld Amsterdam - dus ook de lagere scholen - werden al voor de oorlog in opdracht van de gemeente met kunstwerken verfraaid. In de jaren vijftig pasten een aantal gemeentes deze



AFBEELDING 3.32

HARRY OP DE LAAK,
BETONRELIEFS PATRIMONIUM,
VROLIKSTRAAT AMSTERDAM.
1956

⁶⁴ Broek J.H. van den (1957). ‘Beeldende kunst en architectuur: van integratie tot synthese’, *Bouwkundig Weekblad* 75 (1957) p. 560-564

⁶⁵ Hartsuyker H. (1959). ‘Samengaan van kunst en architectuur is op drie wijzen mogelijk’, *Forum* 14 (1959) 6, p. 175

⁶⁶ Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, *Decoratieve aankleding van rijksgebouwen en scholen*, z.p., z.j.

lokale percentageregelingen regelmatig toe. In de hoofdstad zijn honderden scholen te vinden met kunstwerken.⁶⁷ In de vakbladen *Forum* en *Bouwkundig Weekblad* werden indertijd een paar voorbeelden uitgekozen die een synthese vormen omdat het kunstwerk en de architectuur met elkaar onlosmakelijk verbonden zijn en veel invloed op elkaar uitoefenen. De Christelijke Ambachtsschool Het Patrimonium (1956) van de architect Ben Ingwersen (1921-1996) in Amsterdam is daarvan een mooi voorbeeld. De bijzondere vormgeving van het gebouw is door Le Corbusier beïnvloed en is op zich al een waar kunstwerk. Harry op de Laak kreeg de kunst opdrachten voor het exterieur en het interieur. De betonnen wanden in het trappenhuis, de gangen en de voormalige aula op de bovenste verdieping zijn verfraaid met betonreliëfs van een geabstraheerde figuratie in krachtige lijnen en zonder dieptewerking en hebben de techniek als onderwerp.⁶⁸

J.J.P. Oud leverde zijn samenwerkingsbijdrage door voor het Tweede Vrijzinnig Christelijk Lyceum (1956) in Den Haag en het Bioherstellingsoord (1952-1960) in Arnhem Karel Appel en Aart van den IJssel (1922-1983) een kunstbijdrage te vragen. Oud gaf jaren eerder in de *Groene Amsterdammer* aan dat hij een kunstschilder graag in zijn gebouwen de ruimte gaf, maar dat hij zelf wel de baas wenste te blijven.⁶⁹

AFBEELDING 3.33

KAREL APPEL EN J.J.P. OUD
(ARCHITECT), FRONTON MET
TEGELTABLEAU BIO-
HERSTELLINGSOORD TE
ARNHEM



⁶⁷ Het Stedelijk Museum heeft op de zogenaamde *Buitenbeeldenlijst* een groot aantal gemeentelijke kunstwerken met kunstenaar en datum, van nummers voorzien en in kaart gebracht. Een andere – onvolledige – Amsterdamse gemeentelijst is het ‘*Rapport naar de toestand der monumentale kunstwerken aanwezig in de gebouwen t.b.v. het ondervijis*’ (SM no. 58890, 28-5-79) met 121 onderzochte kunstwerken, waarvan er 69 wandschilderingen blijken te zijn.

⁶⁸ Abrahamse J.E. (1998). *Een schip aan de Wibautstraat. Europa College*. Utrecht 1998; Geus C. de, J.B. Ingwersen (1957). ‘Ambachtsschool te Amsterdam. Toelichting van de architecten’, *Bouwkundig Weekblad* 75 (1957) 11, p. 128

⁶⁹ Oud J.J.P. (13-1-1951), ‘Architect en schilder’, *De Groene Amsterdammer* (13-1-1951)

Appel, die de scherpste kantjes van zijn rebelse imago al begon te verliezen, werd ook door Karel Sijmons gevraagd de Paaskerk (1957) in Zaandam van glasramen te voorzien. De glasappliqué-ramen (inmiddels in slechte conditie) zijn bijzondere, abstracte voorstellingen die het scheppingsverhaal verbeelden. Een van de meest opvallende voorbeelden van synthese zijn de glas-in-betonwanden van Berend Hendriks in de Gereformeerde Pinksterkerk in Heemstede (1956) van J. Spruit (1910-1988) en Chr. Nielsen. Van het exterieur is de voorgevel een uitvergroott kantwerk van beton, terwijl vanuit de binnenkant gezien de grillige lijnen en de kleurvlakken van glas de overhand krijgen. De kerk is als ontwerp een simpele kubus, maar het is het kunstwerk dat het geheel, zowel in het interieur als het exterieur, tot een indrukwekkend spektakel maakt.



AFBEELDING 3.34

BEREND HENDRIKS EN J. SPRUIT EN CHR. NIELSEN (ARCHITECTEN), 1956 GLAS-IN-BETON, PINKSTERKERK TE HEEMSTEDE

1960-1965 DE NEERWAARTSE SPIRAAL VAN DE MONUMENTALE KUNSTEN

Eind jaren vijftig werd in *Forum* langzamerhand het begin zichtbaar van de neerwaartse spiraal waar de monumentale kunsten in verzeild zou raken. De nieuwe *Forum*-redactie, met onder andere Bakema en Van Eyck, liet in deze spreekbuis van architectuur en kunsten geen positieve geluiden meer horen over het jarenlange besproken ideaal. De integratie of synthese der kunsten was niet meer het ultieme doel, maar de verbetering van de leefomgeving stond voorop. Volgens Van Eyck was integratie niet wenselijk, want volgens hem was integratie = impotentie.

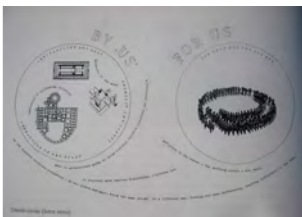
De voorboden waren in de laatste, tiende CIAM-bijeenkomst in Dubrovnik (1956) al aanwezig. De kunst in de architectuur was geen issue meer. Hier stonden vier verschillende gemeenschapsvormen centraal. Het accent lag op de synthese van architect en stedenbouwer. De taak van deze 'architect-urbanist' moest er een zijn van een sociaal regelaar met de macht van een econoom en een politicus.

De in 1959 aangestelde *Forum*-redactie waren jonge, voormalige CIAM-leden die kort daarvoor in Otterlo de internationale Research Group for Social and

Visual Relationships opgericht hadden; de Nederlandse groep heette kortweg Team 10 of Team X. De nieuwe weg was ingeslagen voor een organisatie zonder hiërarchie tussen de deelnemers, zonder bestuur of commissies en zonder formele groepen. In Team 10 circuleerden diepgaande theorieën over maatschappij, architectuur en stedenbouw. Van belang was de theorie van de filosoof Martin Buber over ‘das Gestalt gewordene Zwischen’ en over een menselijke en menswaardige architectuur. Het wezen van de mens was gelegen in de ontmoeting tussen personen. In de architectuur kwam dat tot uitdrukking in de drempel van de voordeur en in het raam. Architectuur, met nog steeds de eenvoudige primitieve woongemeenschappen als voorbeeld, diende gebaseerd te zijn op duo-fenomenen, zoals van klein tot groot, van open tot gesloten, van binnen tot buiten, enzovoort. De mens zou, naast een twintigste-eeuwse identiteit, ook nog steeds dezelfde primitieve mens zijn als die van tienduizend jaar geleden. Architectuur behoorde rekening te houden met deze ‘constante kern’ van de mens. Monumentale gebouwen waar hiërarchie de boventoon voerde, zouden niet positief op het geluk van de mens werken.⁷⁰

De kunstenaar Constant kwam met een stedenbouwkundige kunstvorm en hield een pleidooi voor Unitair-urbanisme: de integratie van kunst en leven gebaseerd op het veranderlijke van de aspiraties en activiteiten van de mens. In 1960 lanceerde hij ‘stedenbouwkundige’ plannen voor New Babylon, een mondiaal nomadenkamp enkele meters boven de grond. Constant zag als voorbeeld het prachtige gebouw van Eero Saarinen voor de TWA op het New Yorkse vliegveld.

In de tweede helft van de jaren zestig vond in de kunstwereld een vergelijkbare ontwikkeling plaats die leidde tot de oprichting van de Arnhemse School waar kunstenaars als Peter Struycken (1939) en Berend Hendriks omgevingskunst schiepen.



AFBEELDING 3.35
OTTERLO CIRCLES

Het synthese-ideaal leefde nog wel een tijdje voort in vele harten van de monumentale kunstenaars en een aantal architecten. De nog aanwezige belangstelling voor monumentale kunst was te volgen in *Bouw, Bouwkundig Weekblad* en *het Katholiek Bouwblad*. Maar de invloed van de theorie van Team 10 over de drempel als een belangrijke plek van het huis en als centrum van de ontmoeting lijkt bij een groot aantal architecten invloed te hebben gehad. Steeds vaker werden in de jaren zestig de monumentale kunstwerken alleen nog maar aangebracht bij de entrees van schouwburgen, woonflats, etc. De LIGA-leden en -kunstenaars - ooit door deze *Forum*-redactie goedgekeurd - hadden maar zeer weinig mogen realiseren. De zeer productieve VbMK-leden, vooral die figuratief werkten, werden begin jaren zestig als ouderwets ervaren omdat de beeldende kunst ingrijpend veranderd was en conceptuele kunst, Zero de belangstelling van de jonge kunstenaars veroverd had. Berend Hendriks van de VbMK beschreef eind jaren vijftig in *Brief aan een bouwmeester* dat de relatie tussen architectuur en kunst niet was geworden wat ze

⁷⁰ Woud, A. van der, *CLAM, Volksbuisvesting, Stedebouw/Housing, Town Planning*, Delft/Ottelo (1983), p. 92-105; Strauven F. *Aldo van Eyck, relativiteit en verbeelding*, Amsterdam 1994, p. 301 ev; Eyck A.E. van, H. Herzberger (1959). ‘Drempel en ontmoeting: De gestalte van het tussen’, *Forum 14* (1959) 7, p. 247-278

in het begin gehoopt hadden. Dit was begonnen als ‘een modern, vrij huwelijk’, maar was langzamerhand verworpen tot een “guerrilla, waarbij de beide partijen die achter bosjes verscholen lagen, elkaar nauwlettend gadesloegen”. Het samengaan van de kunsten was immers niet nieuw, maar “het originele van de jaren vijftig lag met name in de ‘gespletenheid van opvatting binnen de grenzen van het kunstvak zelf’, aldus Hendriks. Hij eindigde met een oproep aan de architecten om enkele uitgevoerde kunstwerken nog eens te bekijken.⁷¹ Maar in 1961 werden Hendriks’ teksten in het tijdschrift *Op Steiger* zwaarder op de hand. De gewenste eenheid van de schilderkunst met de architectuur had, volgens hem, de kunstenaars in een keurslijf gedwongen. Daarbij kwamen ook nog de beperkingen in kleur, tekening, ruimte en maat, de wetten die de gebonden kunst met zich meebracht. “Want U en wij, allen hebben ons leven opgeofferd aan een vrij hopeloze zaak”, schreef Berend Hendriks postuum aan zijn professor Heinrich Campendonk.⁷² De VbMK hief zich op in 1968 en ook de LIGA hield het een jaar later voor gezien.

3.7 BEMIDDELAARS: ADVIESBUREAUS EN ADVIES-COMMISSIES

Niet alleen de Rijksgebouwendienst beijverde zich met zijn percentageopdrachten voor het kunstopdrachtenbeleid, maar ook verschillende adviesbureaus en de Dienst Esthetische Vormgeving (DEV) van de PTT waren zeer actief en invloedrijk. Eén van de beweegredenen was een goedbedoeld beschavingsoffensief. Het ‘bevoogdende’ gedrag van de ‘elite en culturele elite’ was na de oorlog zo mogelijk nog sterker aanwezig dan daarvoor, omdat ze overtuigd waren dat de oorlog de samenleving sterk ontwricht had en een mooie, verzorgde omgeving zou bijdragen aan de beschaving en het welzijn van de mensen. De Stichting Goed Wonen en de Stichting Mens en Huis organiseerden tentoonstellingen en modelwoningen met ‘fout’ en ‘goed’ ingerichte interieurs, alles begeleid met stichtelijke vermaningen. Dat was geheel in de traditie die in 1900 al leidde tot Kunst voor Allen en Kunst aan het Volk (1903) die door middel van lezingen smaakverbetering bij de arbeidersklasse beoogden. Op de in het SM gehouden tentoonstellingen werden functionele en hygiënische meubelen als ideale, ‘menswaardige producten’ gepresenteerd, terwijl versierde kasten, radio’s met gouden biezen en lampenkappen als, ‘zielige, het leven vijandige producten’ getypeerd werden.⁷³ Kunst en Gezin (1951) later de Nederlandse Kunststichting, vulde de vraag in voor kunstadvies aan de kleinere huishoudens.

Na de oorlog (1947) diende het Centraal Adviesbureau voor Gebonden Kunsten en Industriële Vormgeving, kortweg Bureau voor Aesthetische Adviezen genaamd, om opdrachtgevers en architecten te adviseren over monumentaal werkende kunstenaars: “bemiddeling en adviezen ter zake van kunstproducten en de meeste geschikte persoon te vinden voor het ontwerpen

⁷¹ Hendriks B., ‘Brief aan een bouwmeester’, in: Spaanstra-Polak B., *Teken aan de wan.*, Utrecht z.j., p. 43-48

⁷² Hendriks B. (1961), ‘Uitgesteld afstel’, *Op Steiger 1* (1961), 1, p. 13-31

⁷³ Strauven F., *Aldo van Eyck. Relativiteit en verbeelding.* Amsterdam (1994) p. 203-206

van vooral industriële vormgeving”.⁷⁴ Naast Mart Stam, als directeur van het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (IVKNO), later de Rietveld Academie en Willem Sandberg, als directeur van het Stedelijk Museum (1945-1962) hadden er meer ‘nette mensen’ in plaatsgenomen, zoals architect en criticus J.P. Mieras ze betitelde.⁷⁵

De gemeente Amsterdam had in 1949 een kunstadviescommissie in het leven geroepen, die samengesteld was uit ‘zwaargewichten’, zoals de directeur van het Rijksmuseum jhr. David Röell (1894-1961), de architecten Ben Merkelbach en Jan Leupen (1901-1985, PW), en de kunstenaars Heinrich Campendonk, als professor monumentale kunst aan de Rijksacademie, Johan Voskuil, als secretaris van de Nederlandse Federatie van Kunstenaars en de Federatievoorzitter Sandberg. De commissie werd direct op de proef gesteld, omdat zij niet kon verhinderen dat de expressionistische wandschildering van Karel Appel, in 1949 in hun opdracht voor de koffiekamer van het Amsterdamse raadhuis gemaakt, na protesten van het personeel direct weer verwijderd werd.

AFBEELDING 3.36

KAREL APPEL, VRAGENDE KINDEREN, 1949, WANDSCHILDERING IN DE KOFFIEKAMER VAN HET STADHUIS VAN AMSTERDAM



In 1950 werd op initiatief van het bedrijfsleven Kunst en Bedrijf opgericht als landelijk functionerend bemiddelingsorgaan. Het draaide jarenlang zeer succesvol met behulp van bijdragen uit het bedrijfsleven en rijkssubsidie. Louis Kalff (1897-1976), General Art Director van Philips en C.J. Gischler waren de sturende krachten en oprichters en de schilder Adriaan Lubbers (1892-1954) werd directeur. Een jaar na de oprichting waren ook de kunsthistorici Edy de Wilde (1919-2005, museumdirecteur in Eindhoven), Bram Hammacher (museumdirecteur in Otterlo) de architect Willem Dudok (1884-1974), en de beeldhouwer Mari Andriessen (1897-1979) toegetreden. Naast losse kunstwer-

⁷⁴ Sanders K., ‘Taak van het Bureau voor Aesthetische Adviezen’, *Forum 3* (1948), p. 82-84

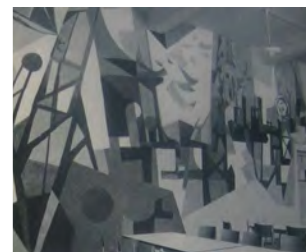
⁷⁵ Mieras J.P. (1948). ‘Bureau voor Aesthetische Adviezen’, *Bouwkundig Weekblad 66* (1948) p. 210, 211; Sanders K. (1948). ‘Taak van het Bureau voor Aesthetische Adviezen’, *Forum 3* (1948) 3/4, p. 82-84

ken adviseerde het bureau bedrijven en industrieën bij de opdrachten van monumentale kunstwerken zoals reliëfs, sgraffito's, wandschilderingen, mozaïeken, gebrandschilderde ramen en gezandstraald glas. Met behulp van een kaartenbak met foto's en dia's konden de opdrachtgevers hun keuze maken uit kunstenaars. Veel kunstenaars, die van de bemiddeling van Kunst en Bedrijf gebruik maakten, waren ook aangesloten bij de VbMK.

In de maandbladen van de Stichting Kunst en Bedrijf staan foto's van pas gerealiseerde kunstwerken, zoals een baksteenmozaïek van Hans Bayens (1924-2003) voor een Hoornse school in de uitgave van juni 1959 en een wandschildering van Dick Zwier voor de Amsterdamse Technische School Concordia, die beide ook in *Teken aan de Wand* (1963) staan. Bayens was een veelzijdig kunstenaar; in 1952 ontwierp hij een wandkleed voor de Rubberfabriek Vredestein, aangeboden als een relatiegeschenk aan de Limburgse Staatsmijnen. Louis van Roode kreeg de opdracht in 1954 om een groot figuratief wandmozaïek voor de kopse kant van het Holbeinhuis in Rotterdam te realiseren. Eind jaren vijftig werden er in het maandblad pleidooien voor abstracte kunst gehouden. Shell-plastics in Delft liet door de beeldhouwer Andre Volten een abstract spinvormig muurplastic voor de gevel maken.⁷⁶

Vier jaar na de oprichting vermeldde de stichting dat hun omzet al f 746.600 bedroeg voor maar liefst 542 kunstenaars en acht jaar later was het geheel verdubbeld tot f 1.443.102 (na aftrek van materiaalkosten f 983.353,-) voor 1120 kunstenaars. Alleen al in 1958 profiteerden 148 kunstenaars van wie er 61 monumentaal werkten. Het archief van Kunst en Bedrijf, dat een schat aan informatie bevat, is nu (2006) nog niet ontsloten en is ondergebracht bij het Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie (RKD).

Tom Haartsen, die eind jaren vijftig adjunct-directeur en adviseur werd, schreef in 2002 *De Wand des Tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, met daarin talrijke, mooie voorbeelden van opdrachten van het rijk, de gemeenten en het bedrijfsleven, maar ook van de kerkelijke overheden. Eerder waren er enkele kleinere publicaties door Kunst en Bedrijf uitgegeven, zoals *Technieken in de Beeldende Kunst* (1971), die bij de uitleg over de verschillende kunstvormen foto's van kunstwerken publiceerde.⁷⁷



AFBEELDING 3.37

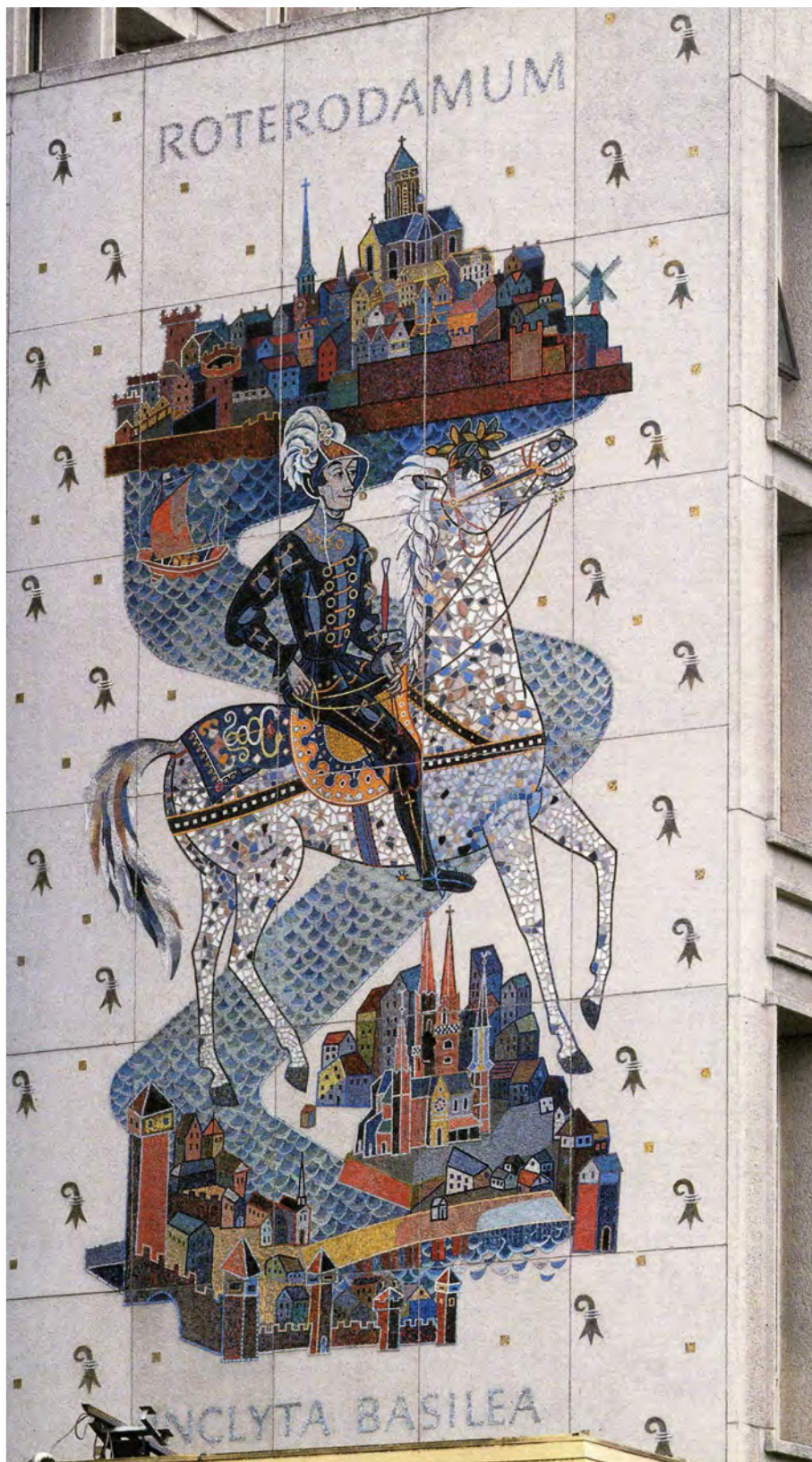
DICK ZWIER, TECHNISCHE
HOGESCHOOL CONCORDIA

⁷⁶ Stichting 'Kunst en Bedrijf' juni 1959

⁷⁷ *Bouwkundig Weekblad* (1954), p. 18-20; *Bouw* (1960), p. 421; Lubbers A. 'Stichting Kunst en Bedrijf', *Bouwkundig Weekblad* 69 (1951) 27/28, p. 264; Gischler C.J., 'Waarom is de 'Stichting Kunst en Bedrijf' ook van belang voor architecten?', *Bouwkundig Weekblad* 72 (1954), 1/2 p. 18, 19

AFBEELDING 3.38

LOUIS VAN ROODE, HOLBEIN-
HUIS, 1954, ERASMUSHUIS TE
ROTTERDAM



3.8 OVERHEID EN BEDRIJVEN ALS OPDRACHTGEVER

INLEIDING

Bij de gedachte aan ‘gebouwen met veel kunst’ zullen waarschijnlijk kerken en kathedralen als eerste in onze verbeelding verschijnen. Vanzelfsprekend diende de kunst daar om de religieuze boodschap over te brengen. Ook andere statusgebonden gebouwen zoals paleizen, villa’s van de adel, stadhuizen en theaters werden traditiegetrouw van (nagelvaste) kunst voorzien. Alle kunstwerken zowel profaan als religieus werden geplaatst om de status, de functie en de rijkdom van de bewoners of de gemeenschap aan de beschouwers duidelijk te maken. In de regel fungeren deze gebouwen als gemeenschapsruimten, waarin de samenleving zichzelf projecteert en de gemeenschappelijkheid tot uitdrukking brengt, door middel van het architectonische karakter en door de kunsttoepassingen.

Sinds het midden van de negentiende eeuw kwamen er steeds meer nieuwe bouwtypen bij als gevolg van de groeiende welvaart door de industrialisatie en de opkomst van de burgerij samen met de democratisering. Gebouwen van het bedrijfsleven zoals warenhuizen, banken, verzekeringsmaatschappijen etc. en gebouwen van openbare diensten als de postkantoren en de spoorwegen namen, om die gemeenschappelijkheid en hun status uit te drukken, uitmontering van kunsten van stadhuizen over. De Haagse Bijenkorf (Piet Kramer) werd in 1926 bij de opening betiteld als ‘het Paleis der Levensvreugde’ omdat het één groot kunstwerk was, niet alleen door de gevelbeelden van Hildo Krop, John Rådecker en Janus Remiëns (1890-1972) aan het exterieur, maar zeker ook door de kleurige glasramen van Joop Linse (1875-1930), Willem Bogtman (1882-1955), Jaap Gidding (1887-1955), Pieter Hofman (1885-1965), Henri van der Stok (1870-1946), Leo Visser (1880-1950) en Mien Visser-Düker (1881-1961).⁷⁸ De belangrijkste van deze nieuwe bouwwerken werden opgesierd tot pronkstukken van de stad en het land. Tot de meest opzienbarende gebouwen van rond de eeuwwisseling behoren het Rijksmuseum (1885), het Amsterdamse Centraal Station (1889), de Beurs van Berlage (1903), het Scheepvaarthuis (1916), maar ook De Nederlandse Handel-Maatschappij (1924) in Amsterdam en bioscopen als het Tuschinski Theater (1921).

In Nederland kennen we een aantal grote opdrachtgevers, waarvan de rijksoverheid en gelieerde organisaties als PTT en de Nederlandse Spoorwegen de grootste spelers zijn. Voor de monumentale kunst en de beoefenende kunstenaars waren dit belangrijke partners, omdat vaak langdurig werd samengewerkt.



AFBEELDING 3.39
MIEN VISSER-DÜKER,
ABSTRACTE GLASRAMEN, 1926,
BIJENKORF DEN HAAG.



AFBEELDING 3.40
HENDRIK VAN DEN EIJNDE, K.
P. C. DE BAZEL (ARCHITECT),
COEN, DAELDELS EN VAN
HUETZ. 1925. GRANIET,
NEDERLANDSE HANDELMAAT-
SCHAPPIJ AMSTERDAM.

⁷⁸ P.H. Ritter jr., B. Bakker Schut, H.Th. Wijdeveld, *De Bijenkorf, 's-Gravenhage*, 'Het paleis der levensvreugde, Den Haag' en 'De Bijenkorf, De opdracht, de bouw, de architect. Paleis der Levensvreugde', z.p. 1926.

AFBEELDING 3.41

PIETER DEN BESTEN, JAAP
GIDDING, CHR. BARTELS,
TUSCHINSKI THEATER
AMSTERDAM

**VOORORLOGS OPDRACHTGEVERSCHAP****PTT**

De hoofd- en stationspostkantoren werden sinds het einde van de 19^{de} eeuw ontworpen door de architecten van de Landsgebouwen, (de voorloper van) de Rijksgebouwendienst. Dat was een grote ‘post’, waarin de rijksbouwmeesters Cornelis Peters (1847-1932), Joop Crouwel, J. de Bruin (1902) zich vooral gespecialiseerd hadden. Deze architecten hadden daarbij ook de leiding over de decoratieschema’s.

Peters die in 1895 het Amsterdamse hoofdpstkantoor ontwierp, liet Emil Bourgonjon het gebouw decoreren met leeuwjes en hoofden van diverse volkstypen. Veel postkantoren, zoals de door Marinus Granpré Moliere gebouwde hoofdpstkantoor van Maastricht (1916-1919) werden meestal nog spaarzaam verfraaid met beelden van Joop van Lunteren en Simon Tempelman (1875-1963). Voor het Rotterdamse hoofdpstkantoor (1916) ontwierp Van Lunteren, in opdracht van de rijksbouwmeesters Kees Bremer en Henry Teeuwisse, symbolische voorstellingen die met de PTT te maken hebben. Bremer zat in de Commissie voor Kunsttoepassingen (1938), samen met bevriende beeldhouwers als Hildo Krop en Mari Andriessen. Krop was verantwoordelijk voor de beeldhouwwerken voor ‘zijn’ markante stationspostkantoor van Den Haag (1939).

Een ander vroeg voorbeeld van PTT-gebouwen met kunst is het hoofdpstkantoor aan de Neude in Utrecht (1918-1924) van Crouwel. Zes levensgrote beelden van Hendrik van den Eijnde en een glas-in-loodvenster van Rik Roland Holst dragen bij aan het representatieve karakter van het gebouw. Van den Eijnde ontwierp ook beeldhouwwerken voor andere postkantoren van Crouwel zoals voor het Haarlemse (1920) en voor het –verwoeste- Arnhemse postkantoor (1919-1923).⁷⁹

⁷⁹ Peet, C. v.d. Peet, G. Steenmeijer, *Rijksbouwmeesters. Twee eeuwen architectuur van de Rijksgebouwendienst en zijn voorlopers*, Rotterdam 1995, p. 391

In 1938 stelde het hoofdbestuur van de PTT een regeling in om 1,5 tot 2 procent van de bouwkosten te besteden aan kunstopdrachten voor representatieve PTT-gebouwen.⁸⁰

De Rijksgebouwendienst hield tegen de zin in van de PTT, de beslissingsbevoegdheid voor de kunstenaarskeuze in handen, terwijl ze zelf pas in 1951 een percentageregeling liet invoeren. Mr Jean François van Royen, die van 1904 tot 1942 bij de PTT werkte, fungeerde als de grote motor. Als begaafd grafisch ontwerper bepaalde hij vooral de PTT-ontwerpen voor postzegels, affiches etc. Buiten de PTT bekleedde Van Royen ook nog belangrijke posities in diverse kunstenaarsverenigingen.⁸¹ Hij liet zich adviseren door een van zijn medewerkers die na de oorlog veel voor de monumentale kunst zou betekenen, de bekende kunstcriticus Bram Hammacher.⁸²

Slechts een enkele kunstopdracht werd tussen 1938 en 1940 verleend. In 1939 kreeg de kunstenaar Leo Gestel de opdracht van rijksarchitect Franz Röntgen om de wand te beschilderen in het Hilversumse postkantoor aan de Kerkbrink. Door het overlijden van de kunstenaar moest Charles Roelofsz het ontwerp uitvoeren. John Rädecker ontving in de eerste oorlogsjaren zijn eerste rijksopdracht voor de PTT, een bronzen beeld en een reliëf voor het PTT-gebouw aan de Haagse Torenstraat van rijksbouwmeester Hayo Hoekstra (1881-1960).⁸³

RIJKSGEBOUWENDIENST

De in 1923 door het Rijk getroffen bezuinigingsmaatregelen duurden voort tot in de jaren dertig twee nieuwe projecten startten: het stadhuis van Enschede (1933) en de verbouwing van het gebouw van de Hoge Raad in Den Haag (1939).

Architect Landsgebouwen Gijsbrecht Friedhoff, die na de oorlog als rijksbouwmeester van groot belang werd voor de percentageregelingen, gaf in Enschede een voorproefje van zijn naoorlogse beleid voor decoratieschema's en inrichting van representatieve (rijks)gebouwen. Hij koos voor de verfraaiing van zijn stadhuis vooral jonge, veelbelovende kunstenaars uit. Behalve de beeldhouwer Frits van Hall (1899-1945) waren deze kunstenaars, zoals de beeldhouwer Theo van Reijn (1884-1954), de glazeniers Cor Alons (1892-1967), Adriaan Grootens (1864-1957), Willem Molin (1895-1959) en Jaap Bouhuys (1902-1983) en de weefster Betty



AFBEELDING 3.42

JOOP VAN LUNTEREN EN KEES BREMER (ARCHITECT), PTT KANTOOR COOLSINGEL ROTTERDAM, 1916

⁸⁰ In het boek *De Rijksbouwmeesters* wordt vermeld dat de PTT-percentageregeling tijdens de WO II al weer geruisloos van het toneel verdwenen was. (Peet, C. van der en G. Steenmeijer, *De Rijksbouwmeesters*. Rotterdam 1995 p. 545)

⁸¹ Sinds 1921 was Van Royen ook voorzitter van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK), oprichter van de Samenwerkende Kunstenaarsverenigingen (SKV, 1932) en initiatiefnemer van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, dat drie jaar na het overlijden van Van Royen in 1945 werd geëffectueerd.

⁸² Hammacher werkte van 1929 tot 1945 bij de PTT, trad daarna kort in dienst bij het Ministerie van OK&W.

⁸³ Koopmans Y. *Muurvast en Gebeiteld*, Rotterdam 1997, p. 249



AFBEELDING 3.43

FRITS VAN HALL EN KEES BREMER (ARCHITECT),
ULRICUS HUBER, 1938, HOGE
RAAD DER NEDERLANDEN,
PLEIN DEN HAAG

Hubers (1907-1991) in de wederopbouwperiode ook verzekerd van diverse rijksopdrachten.⁸⁴

Kort daarop (1939) verbouwde adjunct-rijksbouwmeester Kees Bremer het (inmiddels gesloopte) gebouw van de Hoge Raad der Nederlanden op het Plein in Den Haag. Bij de voorname, hoge trappen voor de hoofdingang plaatste hij zes monumentale bordesbeelden van rechtsgeleerden uit voorgaande eeuwen, die gehakt waren door de zes bekendste beeldhouwers: Johan Polet, Mari Andriessen, Frits van Hall, Hildo Krop, Albert Termote (1887-1978) en Oswald Wenckebach (1895-1962). Professor Rick Roland Holst voerde hier zijn allerlaatste monumentale opdracht uit, die hij - als een primeur - in een groene marmerincrustatie realiseerde.⁸⁵

SPOORWEGEN

Ook de spoorwegen waren al vroeg opdrachtgever van representatieve gebouwen met diverse kunstvormen. De twee belangrijkste steden, Rotterdam en Amsterdam, bouwden de mooiste stations, die enerzijds internationaal geen slecht figuur moesten slaan en anderzijds nationaal, dus een typisch Hollands karakter moesten uitstralen. De hiërarchie tussen de steden kwam tot uitdrukking in de architectuur waarbij volume, duurzame materialen, detaillering en ornamenten het aanzien bepaalden. Deze representatieve gebouwen, die niet alleen als een visitekaartje, de aanzienlijkheid van de stad en de spoorwegmaat-

⁸⁴ Frits van Hall, opgeleid door Jan Bronner, maakte voor het stadhuis bronzen balkonhekken waarop hij de geschiedenis en anekdotes van Enschede afbeeldde. Hij gaf in drie koperreliëfs het verhaal van 'de drie parsen' weer die, refererend aan de textielindustrie van de regio, levensdraden spinnen en afsnijden. Theo van Reijn, leerling van Bart van Hove, maakte een ajourhouten paneel. De glas-in-loodvensters van de trouwkamers en van de gangen van Cor Alons behoren tot de weinige overgebleven exemplaren van zijn hand. Veel van zijn vroege ramen, die gekenmerkt worden door soberheid en abstractie, zijn verloren gegaan. De vensters in de burgerzaal en in de raadszaal van Adriaan Grootens verbeelden de middeleeuwse huisindustrie van Twente tegenover de moderne stad compleet met flats zoals die er in Enschede in 1930 nog niet gebouwd waren. De mozaïeken werden door Jaap Bouhuys en door Willem Molin gemaakt, terwijl de kleden geweven werden bij het Paapje naar ontwerp van Betty Hubers en die voor Tom Poggenbeek bij de Beverwijkse weverij Kinheim.

⁸⁵ Johan Polet maakte het standbeeld van de bekende 16de-eeuwse geleerde Hugo de Groot. Van de geleerden uit de 17de eeuw werd Johannes Voet door Mari Andriessen uitgebeeld, terwijl Frits van Hall Ulricus Huber uit steen hakte. Hildo Krop gaf Simon van Leeuwen weer en Albert Termote mocht Cornelis van Bynckershoek uitbeelden. Joan Melchior Kemper uit de 18de eeuw werd door Oswald Wenckebach geportretteerd. De deuren werden ook door Mari Andriessen gesneden en Jaap Bouhuys ontwierp een mozaïek dat De Rechters voorstelt. De aan het Bauhaus opgeleide weefster Kitty van der Mijll-Dekker en weverij De Knipscheer verzorgden de tapijten en andere stofferingsen. (Bouwkw. Wkb 1939, p. 66-71). Rick Roland Holst (1868-1938) werd door Bremer overgehaald om op de metershoge en -brede absisvormige achterwand boven het podium in de grote rechtszaal een kunstwerk te maken. De marmerincrustatie stelt vier figuren voor die De grote wetgevers der mensheid voorstellen: de priester Mozes, de profeet Solon, de wetgever Justinianus en Koning Napoleon. Roland Holst had de figuren zoveel mogelijk vereenvoudigd, bijna geabstraheerd om ze kracht bij te zetten. Toen eind jaren tachtig het gebouw onder slopershamers terechtkwam is de marmerincrustatie herplaatst in een onopvallende opstelling bij de entree in het gebouw van de Tweede Kamer van architect Pi de Bruin.

schappij dienden te representeren, werden vanaf het eind negentiende eeuw ook gezien als een uitgelezen plaats voor kunst dat dit bijzondere imago zou moeten bevestigen.

Cuypers heeft met de bouw van het Centraal Station (CS 1889) van Amsterdam de toon gezet voor een uitgebreid decoratieprogramma. In eerste instantie was het niet als zodanig begroot en werd het door de regering, het stadsbestuur en de directie van de spoorwegmaatschappij niet als noodzakelijk gezien. Hij wist hiervoor zich uiteindelijk verzekerd van de steun van Victor de Stuers, de belangrijke kunstreferendaris op het Ministerie van Binnenlandse Zaken.⁸⁶ Het CS kreeg de stijl van Nederlandse renaissance en Cuypers liet het imposante gebouw op een rijke bijpassende wijze met reliëfs, beelden en schilderijen verfraaien. Naast het ‘gevleugeld wiel’ (snel en zeker), personificaties voor het vertrek en de aankomst (de traditionele iconografieën van de spoorwegen), werd het station ook opgesierd met allegorieën voor Amsterdam als handelsstad, die via het spoor verbinding heeft met 14 handelssteden, landbouw, veeteelt, elektriciteit, nijverheid, stroom, technische wetenschappen. Maar ook was er plaats voor medaillons met spoorwegpioniers en antieke iconografie zoals Apollo, Ceres en Vulcanus. De reliëfs werden ontworpen door Eduard Roskam (1854-1919) en door Frans en Frantz Vermeylen.

Volgens *Een spoor van verbeelding. 150 jaar monumentale kunst en decoratie aan Nederlandse stationsgebouwen*. (p. 41-45) werd ook uit praktische overwegingen gekozen voor keramische tableaus aan het exterieur omdat ze bestand zijn tegen kou, warmte, vocht, rook en vuil. Daarnaast werd deze ambacht beschouwd als een fraaie en typisch Hollandse vaardigheid waardoor het bij uitstek paste bij de bakstenen stations in de nationale stijl van de Hollandse renaissance. De kunstenaar Adolf le Comte (1850-1921), leraar ornamentleer aan de Polytechnische School in Delft en adviseur bij De Porceleyne Fles in Delft was van groot belang in deze kunsttak. Voor het station Delft (1883, arch. Christiaan Posthumus Meyes sr (1859-1922) schilderde hij de Delftse stedenmaagd op keramisch tableau (nu gesloopt). Ook werden door de stationsarchitecten bij de kunstenaars die verbonden waren met de Haagse plateelbakkerij Rozenburg en Amsterdamse tegelbakkerij De Distel, keramische tableaus besteld om op een groot aantal stations zoals Den Haag, Den Bosch, Amersfoort, Leeuwarden toe te passen. Zeer bijzonder zijn ook de tegeltableaus op het Groningse station (1893, ontworpen door F.H. Bach) en het tegelschilderij van D.J.P. de Ruyter (1872-1947) in de hal van Haarlem (1905).⁸⁷



AFBEELDING 3.44

FRANS CUYPERS EN FRANTZ VERMEYLEN, RELIEF AAN DE GEVEL VAN HET CENTRAAL STATION VAN AMSTERDAM.

⁸⁶ W. van Leeuwen en H. Romers *Een spoor van verbeelding. 150 jaar monumentale kunst en decoratie aan Nederlandse stationsgebouwen*. Zutphen (1988), p. 20

⁸⁷ Wandschilderingen, die kwetsbaarder zijn dan tegels, werden indertijd alleen in interieurs en in veelal beschermde ruimten gemaakt, zoals de koninklijke wachtkamers met de omringende gangen en de wachtkamers eerste en tweede klasse in Den Haag en Amsterdam. Michel Hendrickx (1847-1906) bijvoorbeeld schilderde in het trappenhuis van het Haagse station HS (1891, Dirk Margadant) de allegorie van de Nijverheid. Het stelt een vrouw voor in een lange gedrapeerde rok met aan haar voeten putti's, waarvan een met een bijenkorf (nijverheid) en de ander met een hamer en tandwiel.



AFBEELDING 3.45

F.H. BACH, I. GOSSCHALK
(ARCHITECT), DE TELEGRAFIE
1893 TEGELTABLEAU IN
STATION GRONINGEN, 1893

Glas-in-loodramen waren mogelijk vanwege de kwetsbaarheid zeldzamer. Voor het station Den Haag Hollands Spoor (HS) ontwierp Le Comte de glas-in-loodvensters waarin het koninklijke wapen, de provinciewapens en wapens van de belangrijkste steden te zien zijn.

In het zuidelijke Nederland hadden glas-in-loodramen meestal een katholieke connotatie. Een ander bekend glas-in-loodraam (280cm doorsnee) heeft Heinrich Campendonk in 1939-1940 gemaakt voor het Amsterdamse station Muiderpoort. De voorstelling van het met koele, ingetogen kleuren samengestelde ronde raam stelt vliegende vogels voor en vertolkt op deze manier het traditionele spoorwegthema: het vertrek. De loodstrippen volgen de contouren van de vogels.

H.G.J. Schelling (1888-1978), in dienst van het architectenbureau van NS (Afdeling Gebouwen) in Utrecht, koos bij de bouw van de meeste van zijn stations voor het in het zicht laten van het beton en liet zich daarbij inspireren door gebouwen uit het antieke Rome die uit beton waren opgetrokken. Zijn stationsgebouwen bestaan meestal uit grote en hoge ruimtes als die van een Romeinse basilica en zijn vaak verfijnd door typisch Romeinse details als claustra's. Het Amstelstation in Amsterdam (1939) is nog bekleed met natuursteen en baksteen, maar het interieur valt op door de ruime 'basilicale' hal met hoge glasramen. De opdracht om de oostelijke en de westelijke muren van de hoge hal met begrijpelijke voorstellingen te beschilderen werd na een prijsvraag aan Peter Alma gegeven, die twee reusachtige, overwegend pastelgekleurde, symmetrische wandschilderingen maakte. Ze moeten de 'Technische Vooruitgang van de Spoorwegen' verbeelden. Alma liet aan de westelijke zijde de oude en de nieuwe wereld door het treinnet overbruggen en schilderde een symmetrische, V-vormige compositie met aan de linkerkant een piramide, een tempel en een moskee en aan de andere kant de Eiffeltoren en wolkenkrabbers. De verstaanbaarheid stond voorop bij Schelling omdat het station geen geschikte plaats is voor 'een lange, zich verdiepende kunstbeschuwing'.⁸⁸

AFBEELDING 3.46

PETER ALMA, H. G. J.
SCHELLING (ARCHITECT),
TECHNISCHE VOORUITGANG
VAN DE SPOORWEGEN, 1939,
STATION AMSTERDAM AMSTEL,
WANDSCHILDING.



⁸⁸ W. van Leeuwen en H. Romers *Een spoor van verbeelding. 150 jaar monumentale kunst en decoratie aan Nederlandse stationsgebouwen*. Zutphen (1988), p. 57

MONUMENTALE KUNSTOPDRACHTEN IN DE NAOORLOGSE PERIODE

In de wederopbouwperiode werd de traditie om gebouwen met kunst te verfraaien langzaamaan weer voortgezet. De Nederlandse Handel-Maatschappij N.V. in Rotterdam van A.A. van Nieuwenhuyzen en Cornelis Elffers (1898-1987) leverde in de vroege jaren vijftig één van de eerste bijdragen. Het beroemde vooroorlogse Amsterdamse filiaal aan de Vijzelstraat van Karel de Bazel (1869-1923) met ramen van de Antoon Derkinderen, beelden van Hendrik van den Eijnde en Joseph Mendes da Costa had de toon gezet waar naderhand de Handel-Maatschappij (1950) in Rotterdam niet voor onder kon doen. De belangrijkste kunsttopdrachten werden gegeven aan de gouden medaillewinnares van de Eerste Prix de Rome voor Monumentale en Versierende Beeldhouwkunst, Nel Klaassen (1906-1989). Deze leerlinge van Bronner ontwierp het embleem bij de hoofdingang en twee beeldengroepen van zeemeerminnen en een reliëf rond de klok dat de 'De Zegewagen' voorstelt. Als veelzijdig kunstenaar ontwierp ze ook het wandkleed met een allegorische voorstelling van de personificaties van de vier jaargetijden in de vergaderzaal. De beelden bij de diverse ingangen, de Sleutelbewaarder en de Gelddrager zijn van Hans Petri (1919-1969) en Hank Hans (1919).⁸⁹

Ook banken zoals Nationale Verzekering-bank NV (Rotterdam, Schiekade, 1951), Rotterdamsche Bankvereniging (Rotterdam, Coolsingel, 1948) en de Incassobank-Amsterdamsche Bank NV (Rotterdam, Blaak, 1950) gingen al vroeg van start met de herbouw en bouw van rijk gedecoreerde gebouwen. De traditionele iconografie verbeeldt meestal een lofzang op het bankierswezen met het accent op de handel en een goed beheer van het kapitaal maar vooral ook een optimistische kijk op de toekomstige welvaart van een werklustige bevolking.⁹⁰

Op de Twentsche Bank (Rotterdam, Blaak, 1948) van architect A. van der Steur werd een groot, 'stoer en sterk' beeld geplaatst van het Twentse Ros, gemaakt door de Rotterdammer Cor van Kralingen (1908-1977). Deze bank werd verfraaid met de symbolische houtreliëfs van Hank Hans, de wandschildering van F.G. Jacobs en de ramen van de Rotterdamse glazeniers Hendrik van Kesteren (1902-1986) en Evert Warffemius. De ramen in de effectenhal zijn ontworpen door Agnes Canta (1888-1964).⁹¹

RIJKSGEBOUWENDIENST EN GEMEENTEN

De Uitbreiding van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW) dat in 1952 door Friedhoff werd gebouwd, werd niet alleen door architecten en kunstenaars met aandacht gevolgd vanwege de toepassing van de percentageregeling, maar ook omwille van de kunstenaarskeuze.⁹²

In 1955 werd het Rijkskantorengedrag (beter bekend als het Ministerie van Landbouw, Visserij en Natuurbeheer) door Friedhoff opgeleverd, met meer



AFBEELDING 3.47

NEL KLAASSEN, INCASSOBANK-AMSTERDAMSE BANK NV



AFBEELDING 3.48

COR VAN KRALINGEN EN J. A.G. VAN DER STEUR (ARCHITECT), TWENTSE ROS, TWENTSCHE BANK ROTTERDAM, BLAAK, 1948

⁸⁹ Corn. Elffers en A.A. van Nieuwenhuyzen, 'Nederlandsche Handel- Maatschappij NV te Rotterdam', *Bouwkundig Weekblad* (1951), p. 77-87

⁹⁰ Zie verder Bleij E. en M. Halbertsma, *Beelden tegen de puin. Oorlogsmonumenten en monumentale kunst in Rotterdam 1940-1955*, Rotterdam 1994

⁹¹ A. van der Steur, 'De Twentsche Bank te Rotterdam', *Bouwkundig Weekblad* (1951), p. 25-34

⁹² Zie hoofdstuk 3.5



AFBEELDING 3.49

NEL KLAASSEN EN JAAP
BOUHUYS EN GIJSBERT
FRIEDHOFF (ARCHITECT),
UITBREIDING MINISTERIE VAN
ONDERWIJS, KUNSTEN EN
WETENSCHAPPEN, 1952

dan vijftig kunstwerken van favoriete kunstenaars van Friedhoff: Jaap Bouhuys, zijn partner Nel Klaassen en Cephass Stauthamer (1899-1983). Het gebouw werd de regelrechte opvolger van het Ministerie van OKW. Hoewel de meeste kunst met traditionele kunstenaarstechnieken gerealiseerd is en figuratief van aard is, ging ook Friedhoff met zijn tijd mee door de toepassing van de jongste technieken, zoals fotografie van Cas Oorthuis en sgraffito's door Hans Bayens, Paul Kromjong, Willem Molin en Dick Zwier. Jan Groenestein ontwierp in deze techniek een metershoge donkere wand waarin hij in silhouetvormen planten, vissen en vogels uitgesneden had. Maurits Escher (1898-1972) beschilderde het plafond van de kamer van de secretaris-generaal met de voor hem kenmerkende, evoluerende positieve en negatieve vormen. Kunstenaars zoals Theo Kurpershoek (wandschildering), Albert Muis (wandschildering) en veel VbMK-leden, droegen hun steentje bij: Kees Andrea (mozaïek), Lex Horn (mozaïek), Chris de Moor (wandschildering en glas-in-loodramen), Hans van Norden (wandschildering) en Nicolaas Wijnberg (wandschildering).

Ook in 1955 bouwde architect Jo Vegter met ir. H. Brouwer het befaamde provinciehuis in Arnhem. Het imposante gebouw werd geplaatst op het Marktplaatsplein naast de middeleeuwse Sabelpoort en met zicht op de Rijn. De als traditionalistisch bekend staande Vegter werd een 'shake-hands'-architect, die de typische bouwvormen van het Nieuwe Bouwen (zoals een plat dak en grote raampartijen) in het gebouw verwerkte, maar het betonnen skelet van een traditionele bakstenen gevelbekleding voorzag. Vegter beschreef zijn interieur als een barok gebouw waar donker en licht op elkaar afgestemd waren: "De hal op de begane grond is als een grot: noorderlicht, donkere wanden, donkere vloer, ruw gehouden materialen van gelijkmatige kleur, daarentegen voert de trap van hier ons naar het licht tegemoet".⁹³

Kunstcriticus en schrijver Bram Hammacher die inmiddels directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller was geworden, trad op als deskundige op het gebied van moderne kunst en gaf advies over het decoratieprogramma. De meeste kunstwerken zijn giften van diverse organisaties en maatschappijen geweest, omdat het bouwbudget overschreden was. Hammacher koos ook voor de modernste kunstvormen van dat moment, zoals het betonrelief van Piet Donk (1904) en de sgraffito van Simon Erb. Opvallend genoeg vielen (op een enkeling na) de VbMK-leden, die voornamelijk figuratief werkten, buiten de opdrachten. In het gebouw was de voorliefde van de kunstadviseur voor sculpturen goed zichtbaar. Er werden beelden geplaatst van in totaal vijftien kunstenaars, onder wie enkele abstract werkende beeldhouwers (die in de eerste helft van de jaren vijftig door pers en door publiek nog niet zo gewaardeerd werden), zoals Willem Reijers (1910-1958), Piet van Stuivenberg, Wessel Couzijn en Hans Verhulst (1921). Maar Hammacher koos ook figuratief werkende, gerenommeerde kunstenaars, zoals Hildo Krop die twee losse zuilen met beeldhouwde kapitelen voor het bordes maakte en professor Piet Esser die de fontein in het atrium met Hercules en Antaeus ontwierp. De tweede fontein is van Frida Heil-Verver (1892-1983). Andere bekende beeldhouwers

⁹³ Forum 1955, p. 119

**AFBEELDING 3.50**

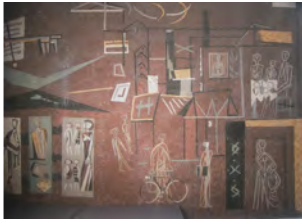
J. GROENESTEIN EN G. FRIEDHOFF, SGRAFFITO IN DE RIJKSKANTORENGEBOUW, MINISTERIE VAN LANDBOUW, VISSERIJ EN NATUURBEHEER, 1955.

waren Titus Leeser (1903-1996), Charlotte barones van Pallandt (1898-1997), Georg Ruijter (1913-1982), John Grosman (1916-1970), Carel Kneulman, Piet Slegers (1923), Eduard baron Speyart van Woerden (1923), Han Wezelaar, Gerda Rueter (1904-1993) en Everdine Schuurman-Henny (1910-1969). Naast de beelden en de reliëfs werd er ook een groot aantal tapijten geweven. Kitty van der Mijll Dekker, Desiré van de Rivière (1920-1987) en haar man Herman Scholten (1932), leverden hun bijdragen, terwijl kunstenaars als Lex Horn en Piet Donk de door hun ontworpen wandtapijten lieten uitvoeren bij Het Paapje. De Belg Michel Seuphor (1901-1999) gaf zijn non-figuratieve ontwerpen voor de uitvoering aan het atelier Van de Rivière en Scholten. Hammacher nam voor het meest in het oog springende kunstwerk een risico. Hij vroeg namelijk de graficus Wally Elenbaas, die nog maar zeer weinig monumentale ervaring had, voor de twee prominente wanden van de ontvangsthal. Elenbaas volbracht zijn debuut met succes. Hij ontwierp wandvullende mozaïeken met aan de ene kant geabstraheerde mensfiguren en een tempelachtig bouwsel, voorstellende de dienstbaarheid van de overheid aan de burgers en de andere kant 'Het herstel van de orde in het leven, in de stad en in de natuur'. De mozaïeken in warme aardkleuren zijn samengesteld uit brokjes natuursteen.

De jaren vijftig en zestig bleken -ondanks de financiële beperkingen- in een aantal gevallen verbazend rijke tijden in het monumentale kunstbeleid voor representatieve gebouwen. Ook Amsterdam bleef actief. Naast de percentage-regeling van het rijk, bleef deze gemeente steeds een extra percentage van de bouwsom besteden aan kunst, en niet alleen maar voor representatieve gebouwen. Bij de realisatie van de Westelijke Tuinsteden en Buitenveldert werd een groot aantal scholen gebouwd. Het Spinozalyceum van de gemeentearchitect Jan Leupen kreeg in de hal een metershoge grisaille

**AFBEELDING 3.51**

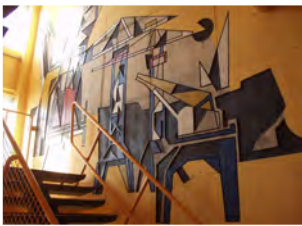
HILDO KROP EN WIM REYERS, JO VEGTER EN IR. H. BROUWER (ARCHITECTEN), PROVINCIE-HUIS IN ARNHEM, 1955



AFBEELDING 3.52
WALLY ELENBAAS, MOZAIEK IN
HET PROVINCIEHUIS TE
ARNHEM, 1955.



AFBEELDING 3.53
LEX HORN, ARNO NICOLAI
(ARCHITECT), BETONRELIËF
UTS, AMSTERDAM.



AFBEELDING 3.54
HARRY OP DE LAAK, COMMER
DE GEUS INGWERSEN
(ARCHITECT), BETONRELIËF
1956, PATRIMOIIUM,
VROLIKSTRAAT TE AMSTER-
DAM.

wandschildering van Albert Muis. Het is een poëtische schildering van een jongen die in de bron der kennis kijkt. Bij de ingangen zijn twee kleurige mozaïeken van Nicolaas Wijnberg geplaatst, één met een mythologische voorstelling en de ander met een twintigste-eeuws onderwerp. Naast de middelbare scholen werden ook lagere scholen standaard van een (kleiner) kunstwerk voorzien! Frieda Hunziker, lid van de LIGA Nieuw Beelden, schilderde in een lagere school in Aalbersestraat in Amsterdam een grote abstracte muurschildering. Hiervoor werden meestal VbMK-kunstenaars benaderd. Een van de opvallendste schoolgebouwen is de technische school van de Christelijke Stichting Patrimonium Nijverheidsscholen aan de Vrolikstraat in Amsterdam, gebouwd door de jonge architect Ben Ingwersen, een compagnon van het architectenbureau van Commer de Geus. Ingwersen ontwierp in opdracht van de Christelijke Stichting Patrimonium Nijverheids scholen een betonnen gebouw op pilotis dat veel weg heeft van Le Corbusiers woongebouw in Marseille. Harry op de Laak ontwierp betonreliëfs met technische onderwerpen in het hele trappenhuis, op de verdiepingen en de eetzaal op de bovenste verdieping.⁹⁴

Arno Nicolai bouwde in samenwerking met Publieke Werken de Uitgebreide Technische School aan de Krelis Louwenstraat 1 in Amsterdam. Lex Horn voerde hier twee opdrachten uit. Een grote schildering op de bakstenen muur van het trappenhuis waarbij de structuur van het baksteen zichtbaar is gebleven en de compositie mee bepaald. Voor de voorgevel ontwierp hij een groot betonreliëf van geabstraheerde mensfiguren die net als de figuren van Fernand Leger als robots uit bouwelementen zijn opgebouwd.

In Amsterdam werd ook in 1956 het nieuwe feestgebouw, de Jan van Galenhal van architecten van de Dienst Publieke Werken geopend. Hans Bayens beschilderde de hal en de foyer, terwijl Hans van Norden een wandschildering in het restaurant maakte. Lex Horn maakte in de feestzaal een geabstraheerde voorstelling in sgraffito, terwijl Stauthamers reliëf bij de ingang zeer figuratief is.

PTT

Na de oorlog werd in de geest van Van Royen door de PTT de Dienst Esthetische Vormgeving (DEV) opgericht, die gaandeweg zeggenschap kreeg in de monumentale kunstopdrachten.

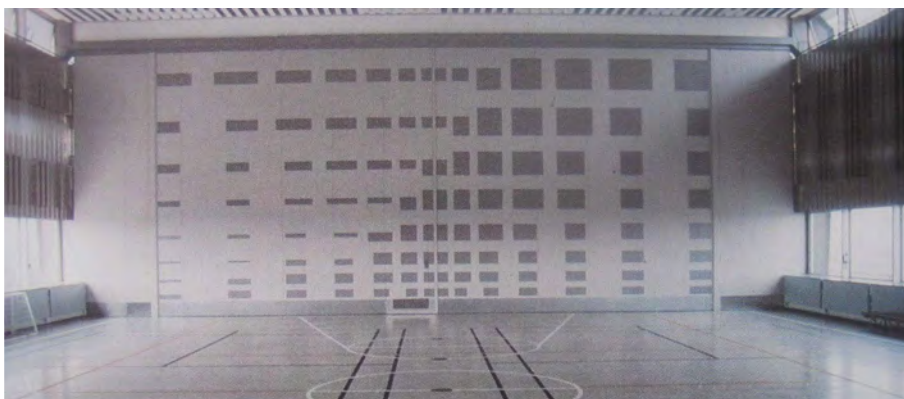
Tussen 1955 en 1965 vonden er volgens het boek *Kunstopdrachten van de Rijksgedebouwendienst na 1945* slechts negen monumentale kunstopdrachten voor PTT-gebouwen plaats, waarvan er drie voor het Eindhovense stationspostkantoor, een ontwerp van rijksbouwmeester Gysbrecht Friedhoff met zijn assistent Mart Bolten (1916), bestemd waren. Theo van Amstel (1927) maakte een grote

⁹⁴ Zie verder hoofdstuk betonreliëfs. Het bestuur van de school koos voor kunst, omdat het hoopte dat de leerlingen op deze manier zich niet alleen bewust zouden worden van de machines waarmee ze moesten leren omgaan, maar ook vanwege de handenarbeid van de kunst. Aan de voorgevel had Op de Laak een mannetje ontworpen dat sprekend lijkt op de 'Modulor' van Le Corbusier. Deze figuur houdt een arm omhoog en geeft daarmee de 'ideale' maten aan van de architectuur en haar verhouding tot de mens. Op de Laaks mannetje draait met zijn arm zwaaiend aan een betonmolen en geeft de nuttige arbeid aan die een man kan volbrengen.

wandschildering in het interieur en Wally Elenbaas ontwierp het baksteenmozaïek, terwijl Van Trigt de bronzen letters voor zijn rekening nam.⁹⁵

Voor de stationspostkantoren werden rijkelijk bedeed met kunst. Het Rotterdamse stationspostkantoor (1954-1959) werd indertijd het paradepaardje van de PTT. Friedhoff gaf de opdracht hiervoor aan een extern architectenbureau Evert (1899-1987) en Herman Kraaijvanger (1903-1981). De architecten, kwamen met het voorstel om de Rotterdammer Louis van Roode te vragen voor een kunstwerk op de kopse kant van het gebouw. Meer dan 1,5 procent van de f 18 mln werd besteed aan kunst die verder intern op alle verdiepingen aangebracht werd. Uit het jubileumboek van de PTT, *30 jaar kunstopdrachten voor 12 expeditieknoppunten van ptt post*, blijkt dat vijftien kunstenaars wel 33 monumentale kunstwerken gemaakt hebben. Verantwoordelijk voor de keuze van de andere kunstenaars was, volgens het jubileumboek, de esthetische adviseur van de DEV, Christaan de Moor (1899-1981). De Moor, zelf lid van de VbMK, koos van de vijftien kunstenaars vier verenigingsleden: Wally Elenbaas, Nico Wijnberg, Hans van Norden en Kees Timmer. Het gebouw bezit een rijk scala van abstracte en figuratieve kunstwerken, zoals mozaïeken, sgraffito's, keramische reliëfs, betonreliëfs, metaalplastieken enz. De kunsttoepassingen in het dertien-verdiepingen hoge gebouw zijn zo nadrukkelijk aanwezig, dat een vergelijking met vooroorlogse kunsttoepassingen in PTT-gebouwen daarbij in het niet valt.

Als tegenpool van Rotterdam bleef Amsterdam niet achter. De kunsttoepassingen in het stationspostkantoor, 'het expeditieknoppunt', dat daarna (1959) ontworpen werd, zijn louter abstract en exemplarisch voor de jaren zestig. De architect Piet Elling (1897-1962), was indertijd bevriend met De Stijlkunstenaar



AFBEELDING 3.55

PETER STRUYCKEN EN PIET ELLING (ARCHITECT), GYMZAAL VAN HET EXPEDITIEKNOOPPUNT PTT AMSTERDAM.

⁹⁵ De andere in het boek genoemde kunstwerken zijn: 4 sculpturen van Ubbo Scheffer (no. 105) en een gevelreliëf van Frans Coppelmans in 1958 (no. 162) voor het Arnhemse stationspostkantoor, twee wandmozaïeken van Theo Linnemann (227) in het Amersfoortse postkantoor (1960). Niels Hamel ontwierp in het Utrechtse bijpostkantoor (265) een mozaïek.

Gerda Rueb maakte de gevelsteen in het Goudsche telefoongebouw in 1961 (285). Er zijn echter veel meer opdrachten verleend die vaak maar moeilijk te achterhalen zijn omdat ze niet op gepubliceerde lijsten staan. In het boek *De Rijksbouwmeesters* staat een foto van het Amsterdamse postkantoor van Friedhoff aan de Sint Anthoniebreestraat met een schildering uit 1955 van Nol Kroes (1918-1976).



AFBEELDING 3.56

PETER STRUYCKEN EN PIET
ELLING (ARCHITECT),
EXPEDITIEKNOOPPUNT PTT
AMSTERDAM,

Bart van der Leek en bewonderde de abstracte kunst van De Stijl. De beide kunstenaars waren al overleden voor dat het gebouw in 1967 opgeleverd werd. Gekozen werd voor non-figuratieve en abstracte kunstwerken van de bekende kunstenaars André Volten, Peter Struycken en Jan Wolkers (1925). Struycken ontwierp voor enkele wanden een groot marmarmozaïek met ruitvormige vlakken dat beweging suggereert. In de kantine en de voormalige gymnastiekzaal werden wanden met grijze rechthoeken in verschillende maten beschilderd volgens Struyckens 'wetmatige berekeningen'. Voltens roestvrijstalen reliëfs sluiten naadloos aan bij deze beredeneerde kunst. De andere kunstwerken in het gebouw zijn van latere datum en vallen buiten het bestek van dit onderzoek.⁹⁶

SPOORWEGEN

De stations van architect Sybold van Ravesteyn zijn, net als die van Schelling, beïnvloed door Italiaanse architectuur. De meeste stationsontwerpen zijn geïnspireerd door zijn reizen naar Italië. Het station van Nijmegen (1954) doet denken, mede doordat het ontwerp ook het stationsplein omvat, aan de colonnade met beelden van de San Pietro, maar dan voorzien van een Italiaanse campanile. Voor Van Ravesteyn was het silhouet van gebouw en beeld samen van groot belang. De architect liet zich ook inspireren door de barokke coulissewerking en liet voor dit doel de beelden steeds platter maken om uiteindelijk ze als uitgezaagde puzzelstukjes op de dakranden te plaatsen. (1957, Rotterdam, J.H. Baas)

Zijn stations zijn geroemd om de uitgebalanceerde verhouding tussen kunst en architectuur en de bijzondere silhouetwerkingen die de architect met beelden en reliëfs wist te bereiken.

Hij liet de keramische beelden, ontworpen door de Utrechtse beeldhouwer Jo Uiterwaal, ook wel in nissen plaatsen zoals in de Romeinse tijd bepaalde beelden in aediculae stonden. Het inmiddels gesloopte Station van Gouda (1952) had voor de beelden een opvallende plaats op de dakrand. De klassiek aandoende sculpturen, die in het nieuwe station herplaatst zijn, stellen diverse personificaties voor zoals die van de snelheid, veiligheid, dienstbetoon of stedelijke nijverheid.⁹⁷

De meeste chamottebeelden voor Van Ravensteyns stations zijn uitgevoerd bij Goedewaagen's Koninklijke Hollandse Aardewerkfabriek in Gouda. De eerste beelden na de oorlog waren bestemd voor station Roosendaal. Met de drie kleibeelden die Van Ravesteyn door Uiterwaal liet maken, moderniseerde en verfraaide hij in 1949 de ingang van het grensstation. Op het stationplein



AFBEELDING 3.57

JO UITERWAAL EN SYBOLD VAN
RAVENSTEYN (ARCHITECT),
1950, POYCHROOM KERAMISCH
BEELD, STATION VLISINGEN

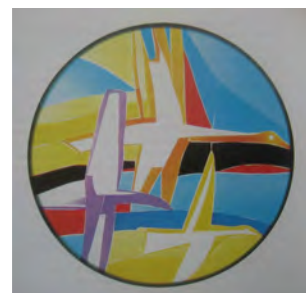
⁹⁶ Witte A. en E. Cleven, *Design is geen vrijblijvende zaak*, p. 199: De archieven van de PTT - kunst opdrachten zijn opgeslagen in het Nationaal Archief, 'Archief staatsbedrijf der PTT, 1906-1989, dossiers 1045-1989 sectie 218, 219 dossiers, mappen monumentale kunst: 'Het geven van opdrachten aan kunstenaars voor de decoratie van gebouwen van het staatsbedrijf der PTT, 1955-1988 beslaan ca 200 opdrachten. In sectie 218, map 4568, blijkt bijvoorbeeld ook dat de DEV niet alles voor het zeggen had. In 1974 pleitte Hein van Haaren voor meer invloed van de DEV bij de uitvoering van de éénprocentsregeling.

⁹⁷ Station 's-Hertogenbosch (1952) is ook gesloopt, maar andere opvallende stations zijn te zien in Vlissingen (1950) en Hoek van Holland (1950).

plaatste hij op een bakstenen piloon een liggend beeld en een cornucopia (de hoorn des overvloeds).

Van Ravesteyns keuze om keramische sculpturen te verkiezen boven stenen sculpturen is net als bij keramische tableaux door dezelfde praktische redenen als door financiële redenen bepaald: een keramisch beeld is goedkoper dan een stenen beeld. Maar Van Ravesteyn liet ook stenen beelden maken, zoals de beeldengroep in de vooroorlogse classicistische stijl van Gerrit van der Veen (1902-1944), gemaakt voor het viaduct van Utrecht Leidseveer (1939) en de Nijmegense beelden die Jo Uiterwaal in 1954 hakte.

De naoorlogse stations van de jaren vijftig en de vroege jaren zestig kregen langzamerhand een ander karakter. Volgens de jonge architect van de spoorwegen Koenraad van der Gaast (1923-1993) moesten ze het toonbeeld worden van moderniteit en dynamiek. De reiziger zou bij het bezoeken van bijvoorbeeld het station Eindhoven een indruk van de geest van de stad moeten krijgen: die was er een van durf, vitaliteit en dadendrang van de burgers. Lex Horn maakte hier in 1954-1956 een van de eerste Nederlandse glasappliqués.⁹⁸ De kunstenaar verbeeldde op het glasvlak, dat 7,80 x 6,50m meet, als op een grote reclameposter, belangrijke specialiteiten van de Nederlandse economie en samenleving zoals de scheepvaart, de visvangst en de dijkenbouw.



AFBEELDING 3.58

LEX HORN EN KOENRAAD VAN DER GAAST (ARCHITECT), GLASAPPLIQUÉ, STATION EINDHOVEN, 1954



AFBEELDING 3.59

WILLEM HEESEN EN, KOENRAAD VAN DER GAAST (ARCHITECT), 1964, GLASAPPLIQUÉ IN STATION ALMELO

⁹⁸ Zie ook hoofdstuk glasappliqué.

In hetzelfde station bevindt zich een rond, heldergekleurd glasappliquéraam van Horn met gestileerde vogels in vlucht dat in vorm en onderwerp doet denken aan het ronde raam van zijn professor Campendonk in het Amsterdamse Muiderpoortstation.

Een ander opmerkelijk glasappliqué bevindt zich in station Almelo (1964). Het is gemaakt door Willem Heesen (1925), een glaskunstenaar die in Leerdam zijn opleiding volgde bij Andries Copier (1901-1991). Hij ontwierp een overwegend blauw-groen glasappliqué van 325cm bij 285cm waarbij het venster verdeeld is in ongelijke geometrische ramen. De glasscherven waaruit deze compositie opgebouwd is, zijn in de oven aan elkaar gesmolten, in tegenstelling tot Horns glasappliqués waarbij de voorstelling ontstaan is door de glasvlakken op elkaar te lijmen. Heesens dynamische compositie bestaat uit kleine geometrische, overwegend driehoekige vormen waarin wuivende mensfiguren te ontwaren zijn. Ook dit moderne station is ontworpen door Van der Gaast. De overkapping, bestaande uit lattenwerk, wordt ondersteund door scherpe V-vormige kolommen, terwijl het accent gevormd wordt door een 25 meter hoge klokkentoren bekleed met zwart verglaasde bakstenen.

Van der Gaast gebruikte de betontechniek om met hypparschaaldaken een van de meest bijzondere naoorlogse stations, station Tilburg (1965) te overkappen. Het zaagtanddak lijkt als een tent te wapperen door de turbulentie die de trein veroorzaakt. Ook hier staan, net als vaak in de kunst van deze periode, de energie, de snelheid, de vooruitgang, de taal van de toekomst en de jeugd centraal. Van der Gaast wilde in zijn ontwerpen iets van het raffinement en de afwerking van de moderne transportmiddelen overbrengen.

Met dezelfde diagonale lijnen als in de Van der Gaasts architectuur, die in tegenstelling tot stabiele horizontale en verticale lijnen, beweging en snelheid suggereren ontwierp Piet Buys (1927) hier aan weerszijden van de entrees, negen glasmozaïeken. In ruitvormige blauwe glasblokjes verbeeldde Buys de reizigers die blijkbaar in de jaren zestig ook al zeer gehaast waren. Snelheid is hier niet meer verbeeld op de klassieke wijze door middel van een personificatie maar is uitgebeeld op een stripachtige tekenstijl door middel van mensen in silhouetten. Architectuur en kunst vullen elkaar ook hier aan tot een perfecte eenheid.

Niet altijd spreken architectuur en kunst dezelfde ‘taal van de vooruitgang’. Toen architect Cees Douma (1933) het station in Emmen in 1965 ontwierp als een modern gebouw bestaande uit twee glastransparante kubussen (gekscherend aquaria genoemd) verenigd onder een zaagtanddak, kreeg Kees Wuisman (1930) de opdracht een mozaïek onder de loketten te maken. Zijn mozaïek, geeft in eenvoudige rechthoekige vormen een naïeve voorstelling weer, met ouderwetse wagonnetjes waarin heren met hoge hoeden zitten. Het contrast tussen deze figuratieve voorstelling en het moderne imago van het station is tamelijk groot.

De meeste beelden en reliëfs die tot eind jaren vijftig gemaakt waren, zijn figuratief en hadden net als de andere monumentale kunsten een symbolische, leesbare betekenis dat de functie van het station en de spoorwegen moest



AFBEELDING 3.60
PIET BUYS EN KOENRAAD VAN
DER GAAST (ARCHITECT),
1965, ÉÉN VAN DE NEGEN
GLASMOZAÏEKEN IN STATION
TILBRUG.

onderstrepen. Mede daardoor vormt de monumentale kunst een intrinsiek onderdeel van de architectuur. Piet Killaars beeldengroepje bijvoorbeeld, dat hij in 1958 voor het station in Venlo maakte, vertolkte overduidelijk het thema vertrek van reizigers door lopende mensen met koffers uit te beelden. Het was net zo duidelijk als het figuratieve fries dat Willy Mignot (1915-1972) in 1965 hakte voor station Eindhoven. Het speelse reliëf dat 62cm hoog en 8,50m lang is, verbeeldt, ook in de gekozen silhouetvorm, de reizigers.

Abstracte en geabstraheerde voorstellingen behoren in de vroege jaren vijftig tot zeldzaamheden mede omdat ze niet gemakkelijk te begrijpen zijn. Dat geldt ook voor Ben Guntenaars vierkante betonreliëfplaquettes, die hij al in 1952 voor het station Zutphen van Schelling maakte. De plaquettes vertonen geabstraheerde figuren, waarvan de titels 'Weergaan' en 'Omzien' met enige



AFBEELDING 3.61

WILLY MIGNOT EN KOENRAAD
VAN DER GAAST (ARCHITECT),
1965, DETAIL VAN EEN RELIËF
BIJ STATION EINDHOVEN.

fantasie te ontwaren zijn. Een opvallende opdracht voor een architect als Schelling die indertijd bij Alma's werk de verstaanbaarheid van groot belang vond. Het betonreliëf was na de oorlog in Nederland een nieuwe techniek dat uitermate goed paste bij het nieuwe type station, waarin het betonskelet zichtbaar was gebleven.

Een ander vroeg geabstraheerd beeld komt van de hand van Willem Reyers. Het in 1954 gemaakte bronzen beeld 'Phoenix' genaamd, lijkt niet speciaal naar de spoorwegen te verwijzen maar meer naar de wederopbouw in het algemeen: de phoenix of feniks verrees immers uit zijn as. Het beeld is geschonken door het stadsbestuur en met de plaats dat het sculptuur in de hal van station Arnhem inneemt, wordt het idee bevestigd dat het stationsgebouw nog steeds als het ontvangstgebouw van de stad gezien wordt.

Ook minder duidelijk van onderwerp is het (verdwenen) keramische fries van zes meter lang onder de loketten dat Hans de Jong (1932) in 1962 ontwierp in het station Driebergen-Zeist (Van der Gaast). Het kleurige reliëf dat wat betreft de glans goed past bij de glimmende treinen, is opgedeeld in vierkanten die bij nadere beschouwing elk een andere voorstelling hebben: een rad, een wiel, en treinsporen.

De traditionele spoorwegthema's als heengaan, vertrek en weerzien zijn, met het langzaam uit de mode raken van de figuratieve kunsten in de jaren zestig, zo goed als verdwenen. De monumentale kunst aan stationsgebouwen kreeg in de tweede helft van de jaren zestig een meer zelfstandige positie, waarbij het ontgaan werd van intrinsieke boodschappen zoals de vrouwelijke personificatie van de Nijverheid.

**AFBEELDING 3.62**

COR VAN DAM EN KOENRAAD
VAN DER GAAST (ARCHITECT),
1962, KERAMISCHE WAND IN
STATION RIJSWIJK

Een mooi voorbeeld hiervan is de geheel abstracte keramische wand uit 1966 van Cor van Dam (1935, uitgevoerd bij de Porceleyne Fles) in station Rijswijk, dat opgebouwd is uit gekleurde, zeskantige tegels die samen een spannend ikat-achtig compositie vormen. Het kunstwerk dat speciaal voor die plaats in het gebouw ontworpen is, heeft nu een andere binding met het stationsgebouw en beïnvloedt de ruimtewerking van het stationsgebouw.

Hoofstuk 4 Specialismen

4.1 WANDSCHILDERINGEN

INLEIDING

Oorlogen houden niet op nadat de vrede is getekend, daarna beginnen verwerkingsprocessen die psychosociaal en cultureel minstens nog eens zó ingrijpend zijn. Naast bijvoorbeeld politieke zuiveringen en expositieverboden, laten de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog op het punt van ‘verwerking’ in de beeldende kunst ook allerlei vormen van polarisering, splitsing of artistiek sectarisme zien (bijvoorbeeld van een kunstenaarsgroepering als De Realisten, voorvechters van een verhalende figuratieve schilderkunst aan de ene kant of de Experimentele Groep/Cobra met haar extreme abstract-expressionisme aan de andere kant), maar natuurlijk ook van samenwerking.

Tussen beeldende kunstenaars onderling gingen samenwerkingen soms zó ver, dat men kan spreken van ‘beeldend collectivisme’. Dit collectivisme greep zowel terug op vooroorlogse vormen van ‘collectieve opdrachtverlening’ (met de eis zich stilistisch ‘te voegen’), als op onderlinge samenwerkingsmodellen ontwikkeld in het verzet. Amsterdam had zijn gebonden sociale opdrachten tijdens de crisisjaren vaak ‘groepsgewijs’ vergeven – op die manier konden meer kunstenaars gebruikmaken van het weinige geld – en dat bleef voorlopig zo na de oorlog, om dezelfde reden. Kunstenaars gingen onderling ook eigener beweging dat soort samenwerkingen aan, vanuit programmatische bedoelingen. Vaak geïnspireerd vanuit links-utopische visies kwam dat neer op het opgeven van eigen beeldende individualiteit, met de optiek een ‘nieuwe gemeenschapskunst’ te doen ontstaan.

Vanuit de architectenwereld, die een andere mate van stabiliteit en organisatievermogen vertoont dan die van beeldende kunstenaars, werd direct na de oorlog uitdrukkelijk gepleit voor integratie van beeldende kunst en architectuur, kunst en leven (zie voor meer: 3.6). *Forum* publiceerde in het vierde nummer van de eerste jaargang (juli 1946) dan ook direct al een door mr. J. Sjollema (1900-1990) samengesteld historisch overzicht van de Nederlandse monumentale kunst. *Forum* werd vervolgens een van de belangrijkste tijdschriften voor de naoorlogse ambachtelijke monumentale kunsten. Maar opvallend is dat in een ander belangrijk, links georiënteerd tijdschrift voor beeldende en uitvoerende kunsten als het na de oorlog weer verschijnende *kroniek van kunst en cultuur*, relatief slechts weinig aandacht was voor monumentale kunst. Daarmee bleef deze artistieke praktijk dus ook intellectueel vooral ‘architectonisch gebonden’ en ontstond geen werkelijk gelijkwaardige intellectuele wisselwerking tussen ‘beeldende kunst’ en ‘architectuur’. Steekhoudende theorievorming daarover



AFBEELDING 4.1

OMSLAG FORUM JRG 1, NR 1

vond merendeels plaats in architectuurtijdschriften en dat bleef ook zo, bij gebrek aan belangstelling bij andere podia van enig gewicht.⁹⁹

‘COLLECTIVISTISCHE KUNST’: *WEERBARE DEMOCRATIE* EN GROEP R

De vroegste en ook bekendste manifestatie van collectivisme was de tentoonstelling *Weerbare Democratie*, in maart 1946 gehouden in de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Het was een gelegenheidsformatie van kunstenaars die het direct naoorlogse, linkse bevrijdingselan alweer zagen verkeren in een vooroorlogs, verzuild conservatisme en cryptofascisme en die, met gerichte verbeeldingen van de voorbije oorlogsjaren – collaboratie en verzet, rechteloosheid, vervolging en moord – de politieke democratie tot linkse weerbaarheid probeerde te krijgen.

De kunstenaars waren deels afkomstig van de monumentale kunstklas aan de Rijksacademie. Ze waren voor of nog tijdens de oorlogsjaren Campendonk leerlingen geweest: Theo Kurpershoek, Lex Metz, Gerrit van 't Net, Lex Horn, Hans van Norden, maar er waren ook ouderen bij, zoals de Limburger Charles Eyck. Eyck bracht zijn jonge assistent de glazenier Daan Wildschut mee. Deels ook waren ze afkomstig uit een veel meer links-modernistische hoek, namelijk van de Nieuwe Kunstschool van Paul Citroen, zoals die tussen 1933 tot 1943 had bestaan (met o.a. Charles Roelofsz, Nico Wijnberg, Jan Bons, Dick Elffers). Citroen was in Duitsland geboren uit Nederlandse ouders en had in 1922-24 aan het Bauhaus in Weimar gestudeerd en Itten's Vorkurs gevolgd. Direct nadat de nazi's in 1933 het Bauhaus in Berlijn onder Mies van der Rohe gesloten hadden, zette hij samen met Charles Roelofsz in Amsterdam de Nieuwe Kunstschool op. Feitelijk was de NK een vorm van Europese 'Bauhaus-diaspora': het grootste deel van het Bauhaus verplaatste zich immers naar Amerika. Citroen voelde het als een verantwoordelijkheid de links-progressieve, 'werkgerichte' geest van het onderwijs aan het Duitse Bauhaus te bewaren en door te geven.¹⁰⁰ De NK was een brandpunt van psychosociaal engagement in het kunstonderwijs geweest. Ze had veel Duitse immigranten getrokken en docenten en leerlingen hadden bijna allemaal een rol in het kunstenaarsverzet gespeeld. (Geen onbelangrijk punt na de oorlog, waar politieke zuiverheid tijdens de oorlog en dan vooral in de vorm van 'verzetsverleden' een manifest onderscheidscriterium werd.)

Vooraf vanuit die linkse achtergrond presenteerde *Weerbare Democratie* zich begin 1946 als (een gewijzigde, want niet abstract-geometrische) heropvoering van een anoniem-collectivistische Agit Prop, de politieke actiekunst van het na-



AFBEELDING 4.2

DICK ELFFERS, AFFICHE
ONTWERP VOOR DE
TENTOONSTELLING *WEERBARE
DEMOCRATIE*, 1946

⁹⁹ Voor een overzicht van in de jaren 1945-1951 verschijnende Nederlandse kunsttijdschriften zie: Victor Freijser 'de kunsttijdschriften en de receptie van de moderne kunst 1945-1951' in: *Doorbraak* 1984, pp. 173-191

¹⁰⁰ 'Het nieuwe van de Nieuwe Kunstschool is dat er geen kunst geleerd wordt. Wij leren tekenen, beeldhouwen, fotografie, reclame, typografie, modetekenen, weven, binnenhuisarchitectuur. Maar geen kunst. Kunst komt uit de mensen zelf voort.' Lezing van Citroen, 'Afrekening met het begrip kunstnijverheid', Stedelijk Museum, 1935 in: K. Löb (ed.) *Paul Citroen en het Bauhaus*, Utrecht Antwerpen 1974, pp. 76-81. Citroen gaf overigens vanaf 1935 ook Itten-achtig georiënteerd onderwijs aan de Koninklijke Academie in Den Haag, waarmee hij in feite een van de grondslagen legde voor de naoorlogse bloei van de geometrisch-abstracte kunst in Den Haag.

revolutionaire Rusland van de jaren twintig. Namelijk, als door meer dan één kunstenaar gemaakte, niet gesigioneerde en dus anonieme schilderijen, uitgevoerd op metershoge schuttingen en opgesteld in de Nieuwe Kerk. Behalve dat het een direct politiek manifest was, was het – ongezegd, maar wel zó bedoeld en door sommigen als Wil Sandberg ook zó begrepen – een manifest voor een architectonisch gebonden, collectieve wandschilderkunst. Alle kunstenaars die eraan deelnamen, zelfs degene die alleen het affiche voor de manifestatie ontwierp (Dick Elffers), waren ook later op dat terrein actief.

In Rotterdam kwam iets zeer vergelijkbaars tot uiting. Het kwam daar wèl voort uit een omschreven groepering: de ‘groep r’ opgericht in 1947. En anders dan *Weerbare Democratie* had groep r wél de uitgesproken bedoeling een architectuurgebonden kunst te propageren en zij deed dat al even collectivistisch en anoniem. Groep r bestond uit Rotterdamse kunstenaars als Louis van Roode, Daniël den Dikkenboer, Wally Elenbaas en Benno Wissing, kunstenaars met vooroorlogse, links-activistische contacten, die in 1947 het manifest *geschrift no. 1, schilderkunst en architectuur* uitgaven. In een door architect Bakema ontworpen nieuwe kunstruimte Het Venster, onderdeel van een van de Rotterdamse Volkshuizen (Ons Huis) realiseerden ze de tentoonstelling *De Wand* met een speciaal voor dat doel, in gezamenlijkheid gemaakte wandschildering.¹⁰¹ Groep r hield overigens in 1949 alweer op te bestaan. Het extreme collectivisme bleek niet lang houdbaar en de samenwerking met architecten was een voortdurende bron van onenigheid. Een fusie in ondergeschiktheid bleek bepaald niet ieders wens als kunstenaar. De Rotterdamse kunstenaars (waaronder ook Elenbaas) vonden intussen nog een ander terrein om ‘kunst aan het volk’ te brengen. Ze richtten zich op de grafische technieken, waaronder de kleurenlithografie, als nieuwe vormen van democratische wandversieringskunst op huiskamerformaat en ze bleken daarmee zeer succesvol.¹⁰²

Het Rijksmuseum had direct in 1945 met de tentoonstelling *Kunst in Vrijheid* al ‘jonge vrije kunst’ getoond, maar de kwaliteit ervan was teleurstellend geweest. De manifestatie *Weerbare Democratie* in Amsterdam trok juist veel publiek vanwege het politieke karakter ervan en omdat het de eerste keer was, dat men niet-museaal weer in aanraking kwam met ‘niet gelijkgeschakelde’ hedendaagse kunst, kunst die de net doorgemaakte oorlog reflecteerde en dat deed met directe verwijzingen naar het vooroorlogs Duitse, ‘entartete’, post-expressionisme, inclusief allerhand surrealistische verwerkingen. *Weerbare Democratie* was voor Willem Sandberg, na 1945 directeur van het Stedelijk Museum, de directe aanleiding geweest om naast de nog steeds bestaande Federatie van Kunstenaarsverenigingen in 1946 een nieuwe Gebonden Kunstenfederatie, GKf, op te richten, waarbinnen een ‘vakgroep wandschilders’ werd geformeerd. (zie verder 3.3)



AFBEELDING 4.3
OMSLAG CATALOGUS KUNST IN
VRIJHEID, AMSTERDAM 1945
(ONTWERP VORDEMBERGE
GILDEWART)

¹⁰¹ Jan van Adrichem, *Beeldende Kunst en Kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam, 1987, p. 21.

¹⁰² Ida Jager, *Sterk van kleur- Grafiek in Rotterdam in de twintigste eeuw*, Schiedam (TDS uitgevers), 2005



AFBEELDING 4.4

TENTOONSTELLINGSFOTO
WANDSCHILDERS EXPERIMEN-
TEREN, 1948, STEDELIJK
MUSEUM AMSTERDAM

Vanuit de GKf werd, met deelname van genodigde architecten (Kloos, De Vries, Bodon, Elzas, Merkelbach, Salomonson, Niegeman) vervolgens in 1948 de eerste museale wandschilderkunstmanifestatie georganiseerd in het Stedelijk Museum van Sandberg: de tentoonstelling *Wandschilders Experimenteren*. Deze tentoonstelling herhaalde in formele zin de opzet van *Weerbare Democratie* door speciaal voor de tentoonstelling, en vrijwel steeds in samenwerking van twee kunstenaars vervaardigde 'losse wandschilderingen' te laten zien. Bovendien werd het algemene collectivisme op voorstel van Charles Roelofsz nog eens te benadrukt door bijna als op een vakbeurs, alle monumentale technieken in monsterstukjes van 40 x 40cm te presenteren als een reeks (linkse? victoriekraaiende?) haantjes. Zo demonstreerde Roelofsz zelf fresco, Lex Horn Keimse mineraalverf, Ap Muis tempera, Nico Wijnberg wasverf, Jan Peeters glasmozaïek, Joop Hardy marmermozaïek, Jan Groenestein baksteenmozaïek, Anton Rovers sgraffito, Albert Troost achterglasschildering, Joop Sjollema verre muraille, Berend Hendriks glas-in-lood, Jan Bons gobelin, Jeroen Voskuyl smyrna knoopwerk en Peter Alma constructieve montage. Tegelijkertijd werd daarmee ook al gesuggereerd, dat 'schilderkunst' een veel te enge omschrijving was voor het technische en materiële palet dat de wand-'schilders' ter beschikking stond.

De architectonische bedoeling van de getoonde schilderwerken werd onderstreept door de aanwezigheid van al bestaande architectuurmaquettes van de deelnemende architecten, waarin men zich de schilderingen moest voorstellen. Daarover was nogal wat te doen geweest, want de tijd had ontbroken om een gezamenlijk theoretisch uitgangspunt te formuleren. Bovendien waren de wandschilders niet bereid geweest hun geloofsbrieven te overhandigen: hun werk zélf zou wel duidelijk maken wat ze bedoelden. Het opvallende maatverschil (kleine maquette/grote schildering), de bij de architecten bestaande onduidelijkheid waarom de kunstenaars juist voor hèn (Nieuwe Bouwers) hadden gekozen en het feit dat er geen sprake was geweest van 'samenwerking', maar van 'na elkaar werken', werd door de architecten als onrealistisch ervaren en wekte vooral wrevel.¹⁰³ Het werd toen al duidelijk dat de bedoelde fusie van beeldende kunst en architectuur - hoe verleidelijk links-utopisch en collectivistisch 'samenwerkend' ook gepresenteerd (want het half-anonieme collectieve schilderen kan ook gezien worden als een vorm van gemankeerde strategie tegenover de architecten: 'kunstenaars kunnen wel degelijk samenwerken', een mislukte vermomming dus van het te duchten individualisme van de kunstenaar) - bekneld zou raken in de realiteit van de bestaande machtsverhoudingen en van deels tegenstrijdige belangen.

Want waarop kwam het eigenlijk neer en wat zouden de toekomstige ontwikkelingen ook laten zien? Dat de architect ook zónder kunstenaar kon, maar omgekeerd niet.

Elke creatieve vorm van samenwerking zou à priori moeten stoelen op een bereidheid van de architect daartoe. Diens actieve interesse in beeldende ingrepen in zijn ruimtelijke ontwerpen kon eigenlijk niet worden áfgedwongen, want de muur was niet 'van de kunstenaar' maar 'van de architect'. Diens gezag daarover werd de facto aangetast door de van overheidswege gefaciliteerde percentageregelingen die hem, hoe 'gewenst' verder ook, toch dwongen tot

¹⁰³ B.Merkelbach, 'Enkele opmerkingen', *Forum*, 1948, pp. 217-218

inschikkelijkheid. Dat is zeker een reden waarom architecten vaak met ‘vaste kunstenaars’ zouden werken. De kunstenaars zouden de regelingen omgekeerd als verworven recht gaan zien, wat ten slotte voor hen weer te weinig uitdagend bleek en op de lange duur contraproductief uitpakte. (De geschiedenis van de VbMK zou exact dit ontwikkelingsbeeld laten zien.)

Leden van de ‘Campendonkse Rijksacademie-factie’, die tijdens de oorlog al met Sandberg hadden gebrainstormd over de richting die de naoorlogse kunst zou moeten nemen – een (al of niet gebonden) voortwerken in de traditie van de Europese, expressief-modernistische figuratie - formeerden zich in 1947 tot De Realisten (zie 3.3). Zoals dat in de tentoonstelling *Weerbare Democratie* ook al tot uiting was gekomen, oriënteerden ze zich op het late figuratieve expressio-nisme van in Amsterdam werkzame Duitse Exil-kunstenaars als Herbert Fiedler en Max Beckmann, maar ook invloeden van jonge Ecole de Parisschilders, veel oudere Belgen als Permeke en Ensor en Italianen als Campigli zijn zichtbaar (vrijwel allemaal door Sandberg getoond in het Stedelijk).

De Realisten moesten daarna al snel tot de ontdekking komen dat Sandberg met zijn museum geen post-Campendonkfiliaal wenste te worden en onder de neutrale noemer 12 schilders, in 1946 al een kerngroep van kunstenaars in het Stedelijk had laten exposeren, die in 1947 begon op te treden als de groep Vrij Beelden. Sandberg had als museumman blijkbaar toch meer op met de minder exclusief gebonden-georiënteerde schilders en met de ook minder arrogante, meer zoekende en geïndividualiseerde benadering van de Vrij Beelden-kunstenaars. De Realisten kwamen er tot hun chagrijn al heel snel niet meer aan te pas in het Stedelijk Museum. Zij exposeerden in 1948 bij Kunsthandel Buffa in Amsterdam en zochten voor expositiemogelijkheden ook hun heil in Rotterdam (*7 Amsterdamse Schilders*, RKK, 1948: Horn, Wijnberg, Kurpershoek, Fiedler, Muis, Joop Hardy) en Den Haag (1951 *De Realisten*, kunsthandel Liernur). Daardoor werden ook contacten met Rotterdammers en met Hagenaars als Chris de Moor, Herman Berserik en Kees Andrea gelegd, waarmee het soms gevoelde ‘te Amsterdamse’ van de ontwikkelingen enigszins werd geneutraliseerd. Wijnberg liet zich omgekeerd ook weer door Hagenaars als Kees Andrea inspireren.

De scheiding der geesten kreeg nog weer verder gestalte in de oprichting van de Nederlandse Experimentele Groep in juli 1948. Voor Cobra/de Experimentele groep was samenwerking met architecten geen primair programmapunt: architectonische gebondenheid lag niet direct in hun aard. Dat wil overigens niet zeggen dat er geen opvattingen over ‘architectuur’ bestonden. Constants interesse voor de internationale situationisten en zijn begrip van de *homo ludens* uitte zich in de loop van de jaren vijftig bij uitstek als conceptuele architectuurmodellen in zijn sculpturale Nieuw Babylon structuren. Bovendien formuleerde hij al in 1952 samen met Aldo van Eyck het architectuur-kleur concept van het ‘spatiaal colorisme’. En Karel Appels meest spraakmakende projecten bestonden heel vroeg al juist uit architectonisch gebonden schilder-ingen. Appel werd dan ook in 1952 lid van de VbMK.

Vijf jaar na de oorlog, medio 1950, lagen de kaarten in Amsterdam deels dus al geschud. Onder druk van het non-figuratief-expressionistische geweld van de

experimentelen/Cobra hergroepeerde Vrij Beelden zich in maart 1950 deels tot Creatie, dat zich daarmee de traditie van de formele, geometrische abstractie ('Absolute Kunst') toeëigende met alle architectonische toepassingsmogelijkheden van dien.¹⁰⁴

Onder dezelfde druk polariseerden De Realisten nog méér naar 'figuratie' om het belang van de herkenbaarheid van de voorstelling als directe contactmogelijkheid tussen beschouwer en kunstwerk te onderstrepen. Vanaf juli 1949 gaf de groep het blad *De Realist* uit waarin de hang naar het extreem non-figuratieve gekritiseerd werd als 'barbaars' en 'ontmenselijkt'. (Aldus Lex Horn in 1951, bij de opening van de tentoonstelling *Realisten uit 7 landen* in het Stedelijk Museum). Creatie vormt zo het letterlijke 'absolute midden' van een spectrum waarin De Realisten de behoudende, evolutionaire modern-figuratieve pool vormden en de experimentelen/Cobra de revolutionair-activistische en destructieve. Hoewel juist de Cobrakunstenaars geïdentificeerd zouden worden met een 'nihilistische abstractie', lieten ze zich in feite niets meer gelegen liggen aan begrippen als figuratief of abstract.

Creatie zocht actiever, want wezensverwanter dan de anderen, naar samenwerking met architecten en binnen haar gelederen kreeg ook de andere traditie weer momentum – die van de vooroorlogse 'noordelijke' architectonische kleurconcretie van De Stijl en het constructivisme. In 1954 zou hun zoeken een grotere bedding krijgen in de LIGA Nieuw Beelden van Charles Karsten. In diezelfde setting zou ook Constant zijn experimenten presenteren.

In de verdergaande polarisering en hergroepering verdween intussen het directe collectivistische experiment zoals dat in die jaren onder kunstenaars aan het licht trad. De laatste gedocumenteerde, maar toen al ontkende en bestreden voorbeelden daarvan zijn de twee grote gezamenlijke schilderijen geweest van Ger Gerrits en Willy Boers (Creatie) en Eugène Brands en Anton Rooskens (Experimentelen), in 1950 los uitgevoerd op hardboard voor de Ambachtsschool Don Bosco in Amsterdam.¹⁰⁵

Desondanks bleef de dwingend collectieve opdrachtverlening aan kunstenaars door ambtelijke commissies, zoals de adviescommissie voor de wandschilderingen, zeker nog tot in 1953 expliciet aanwijsbaar. Berend Hendriks maakte daarover in *Forum* namelijk heel directe opmerkingen in verband met de opdrachtverleningen voor de trappenhuisbeschilderingen van de Amsterdamse Stadschouwburg aan Lex Horn, Jan Peeters, Jan Groenestein en Anton Rovers. Daarover verderop meer.

Duidelijk is dat de 'vakgroep wandschilders' zich binnen de GKf in toenemende mate niet op hun plaats voelde. Dat had deels te maken met hoe de leden

¹⁰⁴ Brief van Gerrits aan W. Boers 1949 en Manifest Creatie Vereniging tot Bevordering van Absolute Kunst 1951, Van Dooren e.a. (ed.), *Vrij Beelden en Creatie*, Bussum 1996, pp. 109-110

¹⁰⁵ Nu in coll. SMA, deels afgebeeld in *Nieuwe Synthese*, 1988, p. 54; ook: Karsten 'Twee nieuwe schilderijen', *Forum* 1951, pp. 53-54. Karsten plaatste vraagtekens bij het revolutionaire gehalte van dit experiment: het was eerder op 'collegialiteit' dan op 'noodzakelijkheid' gebaseerd geweest. Qua expressiviteit had de samenwerking z.i. niets extra's opgeleverd. Karsten zou zich in 1954-55 inzetten voor de oprichting van de Liga Nieuw Beelden, waarin 'synthetische samenwerking' tussen kunstenaar en architect vooropgesteld werd.

van de vakgroep zichzelf ten diepste beschouwden, namelijk als ‘vrije kunstenaars’ die gebonden werkten of wilden werken, maar daarmee het ‘ezelschilderij’ als primair experiment niet loslieten. De richting die de GKf opging - steeds meer nadruk op kunstnijverheid/industriële gebondenheid - was voor de wandschilders onacceptabel, want betekende in hun termen ‘decoratie’ en niet ‘verbeelding’. De door hen gewenste gelijkwaardige relatie met de architecten wekte vooral irritatie bij de laatsten. Dat bleek al in 1948 uit de reacties van Merkelbach op de tentoonstelling *Wandschilders Experimenteren*.

De polarisering tussen de verschillende kunstenaarsgroeperingen: De Realisten, Vrij Beelden/Creatie en Experimentelen/Cobra, aangeblazen door het tentoonstellingsbeleid van Sandberg in het Stedelijk - belangrijk als statusmachine - zette bovendien verder door. Sandberg was het traditionelere, figuratieve modernisme van De Realisten allang voorbij, maar gaf de groep in 1951 op haar uitdrukkelijk verzoek toch een tentoonstelling in het SM. De Realisten hadden zich, net als de Experimentelen/Cobra daarvoor nu ook van internationale steun voorzien¹⁰⁶ en hadden hun manifestatie *Realisten uit zeven landen*, als antwoord op de Cobratentoonstelling van eind 1949 een heftig ‘anti-experimentelen’ karakter gegeven. Aan Sandbergs verdere bereidwilligheid jegens De Realisten droeg dat niet bij. Het kwam vervolgens tot opheffing van de GKf-vakgroep wandschilders en tot de oprichting van een eigen vakgroep buiten GKf verband. Lex Horn (vz.), Chris de Moor (vice vz.), Hans van Norden (secr.), Hans Bayens (vice-secr.), Lex Metz (pen.mr.) vormden het eerste bestuur van wat met ingang van 1952 de ‘Vereniging van beoefenaren van Monumentale KunstKunsten (VbMK)’ ging heten. Het begrip ‘wandschilder’ was intussen uit de naam verdwenen.

In terugblik heeft de VbMK vooral het karakter van een beroepsvereniging behouden en verder een hybride verzamelkarakter bezeten: samenwerking met architecten propagerend, maar ideematisch vooral gericht op eigen kunstenaarschap en eigen kunstvorm en materieel op eigen kunstenaarsbelang. Het vervaardigen van tariefstellingen en reglementen behoorde bijvoorbeeld tot de uitgesproken en ook gerealiseerde doelstellingen. Voorts was men, naar voorbeeld van, maar ook onder druk gezet door de in 1950 opgerichte Stichting Kunst en Bedrijf, meer gericht op direct contact met ‘bouwende opdrachtgevers’ om op die manier opdrachten te krijgen. Vooral dat laatste kan een rol gespeeld hebben bij de beslissing architecten niet als leden te accepteren. Op deze manier werd de kunstenaar (in ieder geval op papier) qua positie gelijkwaardiger aan de architect en werd hij minder van hem afhankelijk als ‘onderaannemer’. In realiteit zal het een illusie gebleken zijn: opdrachtgevers luisteren toch liever naar de architect. Ten slotte was de VbMK erop gericht de monumentale kunst meer in het algemeen een gevestigde plaats in het Nederlandse bestel te geven en vooral de kwaliteit ervan hoog te houden. Er werd dus stevig geballoteerd. Bovendien werd, gezien de ledenlijst, gelet op geografische spreiding van de leden om de VbMK, net als de GKf, een landelijke en niet teveel een plaatselijke (d.w.z. Amsterdamse) aangelegenheid te laten zijn. Als zodanig traden bepaalde in de regio zelf gevestigde kunstenaars

¹⁰⁶ *Acht Realisten – Visioen van het Alledaagse*, tekst Maarten Beks, Venlo, 1983, p. 10 (tent.

Realisten uit zeven landen, SMA (november-december 1951) kunstenaars uit Frankrijk, België, Italië, Zwitserland, Zweden, USA en Nederland.

op als ‘opdrachtscouts’. Juist door het sterk balloterende (en dus afscherpende) karakter van de VbMK is het algemeen-kwalitatieve spreidingsstreven paradoxaal gebleven. VbMK-leden kregen wel opdrachten elders in Nederland, maar greep op de plaatselijke (sociale) uitvoeringen van de percentageregelingen kreeg de VbMK er niet mee. Die bleven vooral ingevuld worden door alleen plaatselijk bekende kunstenaars. Het VbMK-beleid heeft dus min of meer bijgedragen aan de nu vaak manifeste kwaliteitsverschillen in de monumentale kunsttoepassingen.

Anderszijds, maar dan gezien vanuit de steeds verdergaande polarisatie tussen de verschillende kunstenaarsverenigingen, is de VbMK ook een integratiestreven geweest, enigszins te vergelijken met de rol die een ontzuilende, socialistische partij als de PvdA op dat moment in het politieke landschap speelde. Vergelijkbaar, omdat men kon toetreden ongeacht politieke voorkeur, religieuze overtuiging of wijze van werken (hoewel figuratie bon ton bleef). Artistieke en technische kwaliteiten van de uitvoering stonden daarentegen hoog in het vaandel en werden ook gecontroleerd.



AFBEELDING 4.6
ELGA EYMER, KINDERTUIN,
1948, WANDSCHILDERING VAN
DIEMENSCHOOL, JAVAPLANT-
SOEN AMSTERDAM

DE ONTWIKKELINGEN VAN DE NAOORLOGSE WAND- SCHILDERKUNST TOT MEDIO JAREN VIJFTIG

AMSTERDAM ALS OPDRACHTGEVER

De laatste reguliere Amsterdamse monumentale steunopdrachten voorafgaande aan de instelling van de Kultuurkamer, hadden gedateerd van 1940-1941. In 1947 was de Amsterdamse Adviescommissie voor Opdrachten aan Wandschilders weer actief geworden (waarin ook Sandberg zitting had) en daarmee was de continuïteit zoals die sinds 1929 bestaan had met de instelling van de Commissie voor de Wandschilderingen van de Afdeling Kunstzaken van de gemeente Amsterdam weer hersteld.

Van werkelijk grootschalige nieuwbouw was in Nederland, behalve misschien in steden met grote oorlogsschade zoals Rotterdam of Arnhem, nog vrijwel nergens sprake en van een directe werkrelatie met een architect dus al evenmin. In Amsterdam werd kunstenaars daarom gevraagd in vooroorlogse gemeentelijke gebouwen te werken. Aangenomen kan worden, dat die opdrachten ooit al de bedoeling waren. Zo kreeg Jeroen Voskuyl in 1947 de opdracht voor de schildering Kinderspel in de kleuterschool 't Duinviooltje aan het Galileiplantsoen 39 en Lex Horn in 1948 een wandschildering in kleuterschool De Dophei aan de Purmerweg 116 in Amsterdam Noord. Anton Rovers en Elga Eymer (1908) kregen in 1948-49 ieder een opdracht voor een wandschildering (resp. Kinderen in landschap en Kindertuin) in de Van Diemenschool aan het Javaplantsoen 19 (nog aanwezig). Deze laatste opdrachten geven de indruk qua stijl ‘gehomogeniseerd’ te zijn, en dat in opdracht van de commissie. Rovers beheerste een scala aan stilistische mogelijkheden en werkte even makkelijk abstract als figuratief. Hij heeft zich hier, ook gezien Eymers andere werk en dan nogal opmerkelijk voor deze onfeministische jaren, vérgaand aan háár stijl van werken aangepast en niet omgekeerd.



AFBEELDING 4.6

AP MUIS, SCHILDERING IN DE
AULA VAN DE NIEUWE OOSTER
BEGRAAFPLAATS TE
AMSTERDAM, 1951

Ap Muis kreeg in 1947 een individuele opdracht voor drie rouwvoorstellingen in de gang van het Aulagebouw van de Nieuwe Ooster Begraafplaats, een complexje van PW architect Leupen uit 1938-39, gebouwd ter vervanging van het bouwvallig geworden negentiende-eeuwse complex van Salm. Muis, een Campendonkleerling, exposeerde wel mee met de eerste Realistententoonstellingen, maar was wat schuw en weinig bekend als kunstenaar in Amsterdam. Hij sloot zich ook niet bij De Realisten aan. Hij had de opdracht voor de drie rouwvignetten waarschijnlijk gekregen in plaats van Charles Roelofsz. De hoofdwand van de Aula was eind 1938 intussen al door de gemeente Amsterdam vergeven geweest aan Roland Holst en dat als een vorm van gemeentelijk eerbetoon aan hem als ‘wandschilder’.¹⁰⁷ Het Amsterdamse eerbetoon kwam echter te laat voor Roland Holst, want hij stierf eind 1938. Daarna was Leo

¹⁰⁷ Eenzelfde eerbetoon was tien jaar eerder ook al (te laat) aan Thorn Prikker bewezen, door de aankoop/opdracht voor de schilderijen op doek in de Amsterdamse Raadzaal. Met deze opdracht aan Roland Holst, had deze ook kunnen demonstreren, wat hij zichzelf willens en wetens (want hij was altijd tégen ‘tentoonstellingen’ geweest, die hij hardnekkig bleef associëren met de door hem gehate ‘vrije kunst aan haakjes’) in 1935 op de jubileumtentoonstelling van het Stedelijk Museum, ‘Monumentale Kunst’ had ontzegd: publiekelijk zicht geven op zijn kunnen als monumentaal schilder. Roland Holst was in de jaren twintig voornamelijk als glazenier actief geweest. Zijn laatste schilderijen waren de vignetschilderingen op eternietpanelen (1937) als vervanging van zijn geruïneerde caseïne-schilderingen uit 1904-1907 in de grote vergaderzaal van Berlage’s ANDB-gebouw. Deze waren niet publiek toegankelijk en bovendien was het geen gemeentelopdracht. Zijn laatste grote Rijksopdracht, de marmerintarsia’s in de Grote Zittingszaal van Bremers vernieuwbouw voor de Hoge Raad in Den Haag, waren in 1938 nog niet opgeleverd.



AFBEELDING 4.7

VOORKANT VAN VBMK TEKEN
AAN DE WAND

Gestel als kunstenaar voorgedragen (wegens zijn schilderingontwerp voor het Hilversumse postkantoor van Röntgen, in 1950 voltooid door Charles Roelofsz), die echter in 1941 stierf. De grote aulawand was dus leeg gebleven. Na zijn gangschilderingen uit 1947-48 kreeg Muis in 1950 vervolgens de opdracht voor de aulawand. Hij kweet zich zodanig van het moeilijke karwei een rouwvoorstelling te maken die passend was binnen de context van een openbare begraafplaats en die dus niet specifiek religieus mocht zijn ('rouwlandschap met palmen'), dat zijn werk nog in 1963 door Berend Hendriks in *VbMK Teken aan de Wand* tegenover architecten werd aangehaald als buitengewoon geslaagd voorbeeld van wandschilderkunst.

Muis voerde, in zijn kenmerkende lineaire en tekenachtige stijl en zeer ingehouden kleurengamma, incidenteel nog enkele opdrachten uit voor schilderingen o.a. de Jongeling drinkend van de bron der Wijsheid in het Spinozalyceum (1956, nog in situ), maar verder heeft hij relatief weinig (niet meer dan maximaal tien projecten) aan gebonden schilderkunst uitgevoerd in Nederland. Hij woonde in Zuid-Frankrijk en werkte liever als vrij schilder en tekenaar.¹⁰⁸

Berend Hendriks wijdde in *Forum* 1952, 'Amsterdamse wandschilders', aandacht aan deze en andere vroege Amsterdamse gemeenteopdrachten.¹⁰⁹ Eerder al, in 1949, had Leo Braat, als hoofdredacteur van *kroniek van kunst en cultuur* een overzichtsartikelje 'Nieuwe Tekens aan de Wand' gepubliceerd, waarin aandacht werd besteed aan oud en nieuw werk van Amsterdamse kunstenaars, zoals van Charles Roelofsz – diens schildering uit 1937 in het kindersolarium GGD Helmersstraat (onlangs overschilderd) en zijn nieuwe prosceniumschildering in de aula van het Marnixlyceum in Amersfoort, aan de kantineschildering voor Werkspoor van Theo Kurpershoek (nog aanwezig) en de gangschilderingen van Muis 1947-48 Aula Nieuwe Ooster Begraafplaats.

Het wil bepaald niet zeggen, dat alleen schilders uit de GKf-vakgroep wandschilders of daaraan in academisch-realistische zin verwante kunstenaars opdrachten kregen. Sandberg was in 1948 al op de hoogte van de formering van de Experimentele groep en de uitgave van *Reflex* en kreeg het met zijn antenne voor vernieuwing in de kunst in 1949 in de Adviescommissie voor elkaar Karel Appel een opdracht te geven voor een schildering in de koffiekamer van het stadhuis: de roemruchte Vragende Kinderen, van maart 1949. De reacties daarop zijn intussen bijna Europese kunstgeschiedenis geworden. De schildering moest, na in de conservatieve pers aangeblazen protesten over 'ontaarde kunst' en 'abstract nihilisme' worden afgedekt. De doorslag gaf

¹⁰⁸ F. van Burkom 'Als een Muis op het Kerkhof. Geduld en Deemoed uit Kariger Tijden', *Jong Holland*, 16(2000)3, pp. 29-40

¹⁰⁹ B. Hendriks, 'Amsterdamse wandschilders', *Forum*, 1952, pp. 255-264 Kritische besprekingen of afbeeldingen van Ap Muis (gang en Aulaschildering Nieuwe Ooster); Lex Horn (wandschilderingen in kleuterschool Purmerweg 1948, en conversatiezaal WG); Theo Kurpershoek wandschildering in de Nieuwe Doelzaal (verdwenen); Elga Eymer (in 1948) en Anton Rovers (in 1949) pendant wandschilderingen in de Van Diemenschool Javaplantsoen 19, nog in situ), Jeroen Voskuil wandschildering kleuterschool Galileiplantsoen (1947), Joop Sjollema wandschildering (1949) in GGD-gebouw Karel Doormanstraat 127 Oost-Wgm; Jan Peeters geëst raam (1949) GGD-gebouw Wingerdweg 52 A'dam-Noord (verwijderd).

daarbij overigens, dat de gemeenteambtenaren zich het brood uit de mond gekeken voelden door het staren van Appels Vragende Kinderen. Het afdekken van de schildering had dus eigenlijk juist niets te maken met ‘abstract nihilisme’ (of het zou het nihilisme van de schaftende ambtenaren zelf moeten zijn), wat ook blijkt uit de kritische opmerkingen van J.P. Mieras erover.¹¹⁰ Mieras vond Appels schildering qua kleur zeer geslaagd, maar de ‘vragende kindergezichtenjes’ herhaalden de vormen van het meubilair in de kantine naar zijn oordeel te veel. Daarmee werd de schildering weliswaar ‘een kostelijk supplement op het ameublement van de koffiekamer’ maar was ze ook een ‘tè eigendommelijk onderdeel’ van het interieur geworden. Of Appel niet gewoon gevraagd kon worden ander meubilair uit te kiezen ter vervanging van het aanwezige?



AFBEELDING 4.8

KAREL APPEL (ARCH. SIJMONS)
DE ZEVEN DAGEN VAN DE
SCHEPPING, 1960, PAASKERK
TE ZAANDAM

Niet het meubilair echter, maar de schildering verdween. Sandberg zorgde via de Commissie van Advies voor Wandschilderingen vervolgens voor een vervangende opdracht aan Appel. Hij kreeg in 1951 opdracht de wanden en het plafond (de vloer werd hem verboden) van de foyerbar van de aula van het Stedelijk Museum te beschilderen.¹¹¹ Appel kon daarmee, in de relatieve luwte van Sandbergs Stedelijk en al op een heel vroeg moment, een vèrgaande vorm van ruimtelijk geïntegreerde, geabstraheerde schilderkunst realiseren, die weliswaar beïnvloed lijkt door eerdere experimenten in Denemarken (Jorn en Hellhesten) maar in Nederland eigenlijk alleen vergelijkbaar is met het latere kerkelijke glas-in-beton van Berend Hendriks (zie: glas-in-beton). Appel zou (al of niet als VbMK-lid) nog meer architectonisch geïntegreerde kunst maken. Daarbij paste hij steeds vaker ook glas en ‘doorschijnendheid’ toe, bijvoorbeeld in de grote wandschildering met zonneraam in het restaurant van het SM uit 1956 (een percentageopdracht in verband met de bouw van Sargentini’s Nieuwe Vleugel voor Sandberg, maar niet daarin uitgevoerd) of de, op verzoek van de kerkgangers, vrijwel direct weer verwijderde tekstschildering op de aandachtswand en de glasappliquélintramen (De zeven dagen van de schep-

¹¹⁰ J.P. Mieras, ‘Wandschildering in de koffiekamer van het Stadhuis te Amsterdam’ *Bouwkundig Weekblad*, 1949, p. 381.

¹¹¹ W. Stokvis, *Cobra*, 1974, pp.185-189; M. Bax ‘De Appelbar’, *Jong Holland*, 3 (1987) 3, pp. 4-14, Bax ontkent om onduidelijke redenen dat de opdracht voor de foyerbar een vervangingsopdracht was.

ping) in de Paaskerk in Zaandam van Karel Sijmons (1960, nog in situ) Appel zou vooral met J.J.P. Oud samenwerken.

Na de instelling van de landelijke percentageregelingen in 1952 die ook door Amsterdam werd overgenomen, zette deze stad ook de gemeentelijke sociale opdrachtverlening aan kunstenaars voort in de vorm van het vullen van (nog steeds) bestaande lege plekken. In de zin van ‘opvullen’ werd er ook in de vakpers aan gerefereerd. In de vroege jaren vijftig werd een viervoudige wandschilderopdracht voor de trapomgangen in de Amsterdamse Stadschouwburg vergeven aan De Realisten Lex Horn (Een moderne Elkerlyc), Jan Groenestein (Tussen de Coulissen) en Jan Peeters (1912-1990, *Commedia dell’Arte*), maar ook aan Anton Rovers, die er geen figuratieve, maar juist een opvallende Mirò-achtige, abstracte compositie van maakte. Rovers onderscheidde zich niet alleen van zijn collega’s door zijn abstractie, maar ook door zijn opvallend pastelachtige kleuren. Deze groepsopdrachten vormden directe vervolgers op die uit de late jaren dertig in het tegenoverliggende trappenhuis, uitgevoerd door Joop Sjollema (wandschildering *Muzen*, 1936) en Gerard Hordijk (*Pierrot, Amor en Ballerina*, 1939).

De ‘grand old man’ Peter Alma kreeg in 1953 een individuele opdracht ten behoeve van de Amsterdamse Gemeente Universiteit. Zijn ‘Wetenschappers en hun Ontdekkingen’, duidelijk familie van de figuren waarmee hij in 1940 als rijksopdracht de hal van het Amsterdamse Amstelstation had versierd, zijn nog steeds aanwezig in het trappenhuis van het UvA-complex aan de Oudemanhuispoort.

AFBEELDING 4.9

JAN PEETERS, WANDSCHILDERING *COMMEDIA DELL’ARTE*, 1953, STADSSCHOUWBURG AMSTERDAM



Vooraf Berend Hendriks volgde deze en andere Amsterdamse opdrachten zeer kritisch in *Forum* 1954 ‘In Amsterdam zoekt men naar kale muren’.¹¹² Hij was van mening dat het utopisch moment, de doorbraak van de wandkunst als collectief project van architect en beeldend kunstenaar nog steeds niet was gerealiseerd: “.. als moeilijkste, maar ook als belangrijkste opgave (moet gezien worden): de versiering van het trappenhuis in de Stadsschouwburg, aan een collectief van vier schilders (Peters, Horn, Groenestein, Rovers), die ieder op zich brokken van grote schilderkunstige schoonheid schiepen. Hiervoor mogen

¹¹² B. Hendriks, ‘In Amsterdam zoekt men naar kale muren’, *Forum*, 1954 (pp. 239 -247)

wij de gemeente en haar commissie dankbaar zijn. Maar dan ook voor niets méér. (..) Geen der wandschilders heeft bij het tot stand komen van zijn werkstuk deel kunnen hebben aan het tot stand komen van het bouwwerk; geen hunner heeft zich kunnen ontwikkelen door het zoeken van oplossingen anders dan op zuiver schilder-kunstig gebied. Zij pasten hun schilder-kunst toe in bouwwerken uit alle stijlperiodes (de meeste uit de tweede helft der XIXde eeuw!) behalve uit de onze. (..) De wandschilderingen in de schouwburg tonen nergens iets van een grote architectonische visie. (..) Het is voor de commissie een moeilijke taak om geschikte muurvlakken te vinden. Het zoeken ernaar berust reeds op een vergissing, want zij laten zich niet vinden. (..) Muurvlakken zullen zich [pas] voordoen zo vaak als de plannen voor nieuwe bouwwerken gesmeed worden, zo vaak als in het gesprek tussen opdrachtgever en architect voor de eerste maal over kleur en muur en oppervlakten, over wandschildering, gesproken wordt. (..) Het zoeken naar min of meer geschikte (wandvlakken) kan achterwege blijven. En het opschilderen van overjarige klaslokalen worde de Academie-leerlingen gelaten, ter oefening.”



AFBEELDING 4.10

ANTON ROVERS, ABSTRACTE
WANDSCHILDING, 1953,
STADSSCHOUWBURG
AMSTERDAM

Hendriks verwoordde in 1954 de pijnpunten van de veelal nog ongerealiseerde synthese-idealen heel precies. En passant signaleerde hij ook nog het deficit van de collectieve opdrachtverleningen met hun afgedwongen stilistische eenheid. Hendriks was van mening dat de, op zich juiste, democratische besluitvorming in de commissie, hier niet – en ook eigenlijk nooit - werkzaam kon zijn: “een adviescommissie voor de wandschilderkunst is een andere dan die voor Bosplannen of Havenwerken. Het is dus logisch dat de normen voor een gezamenlijk oordeel moeilijk gevonden kunnen worden”. De normen of vormen voor een gezamenlijke aanpak bleken dat echter al evenzeer. Het verbaasde hem dus ook helemaal niet, dat de vier schilders die de opdracht als collectief hadden gekregen en zich in de stadschouwburg van hun taak hadden gekweten, “het collectief al spoedig als een te knellend gevoelde band verbraken en voor

hun werk noch een gezamenlijk compositieschema, noch een afgesproken kleurschema kon aanvaarden. (..) Waarom? – omdat zij zich niet konden voegen in het geheel van een voor hen als eigen zijnde aanvaardbare architectuur. Omdat er geen plaats te veroveren viel in een overkoepelend organisme – architectonisch of urbanistisch. In een orde die gehoorzaamheid en kennis vereist.”

Of de meestal tegen de armoedegrens aanhangende kunstenaars, voor wie elke cent welkom was, inderdaad last hadden van een architectuur die ‘niet als eigen aanvaard kon worden’ lijkt de vraag, net als trouwens hun veronderstelde snakken naar een ‘orde van gehoorzaamheid en kennis’. Drie van de vier schilders waren Realisten en die wensten geen voetstootse gehoorzaamheid aan de architect. Veel van de door kunstenaar-theoretici gedane uitspraken zijn vaak vooral te kwalificeren als extreme vormen van *wishful thinking* en niet als realistische kritiek.

De tekst van Hendriks documenteert wèl feilloos de situatie van omstreeks 1953: het ene was er niet meer en het andere nog niet. Het utopisch kunstenaarscollectivisme van vlak na de oorlog was na 1950 verdampt en het ‘hogere ideaal’ van de synthetische samenwerking tussen architect en beeldend kunstenaar miste nog georganiseerd draagvlak. Daarvoor was het wachten op de oprichting van LIGA Nieuw Beelden in 1954, en misschien vooral: op het toepasbaar maken van de rijkspercentageregeling voor nieuwbouwscholen in 1955.

ROTTERDAM

Rotterdam had het wat dat aangaat misschien ‘gemakkelijker’ dan Amsterdam, dat vergeleken met het weggebombardeerde Rotterdam in talloze opzichten leed aan ‘de wet van de remmende voorsprong’. Rotterdam had alleen maar te winnen.

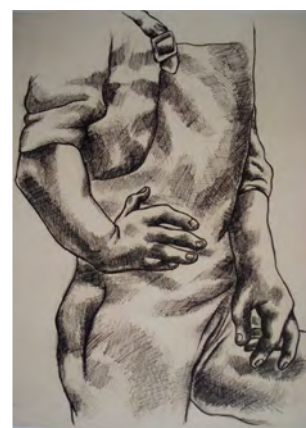
De vergaande collectivistische experimenten van groep r werden al genoemd. Rotterdam had bovendien in 1950 met de organisatie van de grote *rotterdam Aboy*’-manifestatie de heropening van zijn herstelde havens gevierd. Deze tentoonstelling was geheel door Nieuwe Bouwers als Van den Broek en Bakema vormgegeven en o.a. de Rotterdammer Dolf Henkes voerde er reusachtige schilderijen uit, gebaseerd op zijn oorlogstekeningen uit 1944. Hoezeer ook ‘tijdelijk’, het was een fraai voorbeeld van ‘integratie’ van architectuur en beeldende kunst geweest. Zo werd de manifestatie bijvoorbeeld door de Amsterdamse stadsarchitect Ben Merkelbach in *Forum* ook gewaardeerd: als veel beter dan wat *Wandschilders Experimenteren* in 1948 in Amsterdam had laten zien. Het zou Henkes daarna nog veel meer opdrachten voor wandschilderingen opleveren, maar wel alleen in de regio Rotterdam, want hij bleef ‘een Rotterdammer’ (en een autodidact bovendien). Dat Amsterdamse chauvinisme gold eigenlijk vrijwel alle niet-Amsterdamers, dus ook voor de Rotterdammer Louis van Roode, die in 1951 bij gelegenheid van de verbouwing van het Zuiderziekenhuis een opdracht kreeg van de Rotterdamse gemeentelijke hoofdarchitect ir A. Viergever voor de beschildering van de vergrote verpleegsterskantine met recreatiezaal. Viergever was een gematigde Nieuwe Bouwer en had in 1949 met architecten als Bakema, Van den Broek, Boks, Haan, Maaskant Van Tijen en Oud werk getoond op dezelfde Rotterdamse tentoonstelling in het Stedelijk Museum. De nauwe samenwerking tussen



AFBEELDING 4.11
HANS BAYENS, WANDSCHILDERING WILTON FEYENOORD,
1953, ROTTERDAM

Viergever en Van Roode kan - zeker na Merkelbach's lof voor de zo geslaagde manifestatie *rotterdam Aboy*' in 1950 - gezien worden als een Rotterdamse poging de artistieke en intellectuele voorsprong op 'Amsterdam' te consolideren. Want alles wat in 1949 fout was gegaan met Appels Vragende Kinderen in de koffiekamer van het Amsterdamse stadhuis, ging hier nu juist voorbeeldig. Het door Van Roode gebruikte beeldende vocabulair lijkt daar ook al op te wijzen, want dat was hier in competitie met Appel ook opvallend 'geabstraheerd'. Van Roode baseerde zich echter heel duidelijk op het werk van Picasso, een moderne verwijzing met een hoog statusgehalte, want Picasso was in de vroege jaren vijftig artistiek gesproken een absolute ster. Hij liet zich voor het kleurengamma van zijn drie grote vlakke schilderijen, volgens recensent Doelman, lopend 'van eenzaamheid [kaal landschap met uit een raam starende vrouw], via gemeenschapszin [een zich naar contact uitstreckende, grote liggende vrouwfiguur] naar levensblijheid' [vrouw met fleurig boeket] direct leiden door de door de architect bepaalde hoofdkleur van het interieur: het olijfgroen van de linoleum vloerbedekking. Al naar gelang de kunstenaar zijn thematische levensblijheid op de wanden deed toenemen, verschuiven zijn kleuren naar warmere spectra, van olijf- en groengrijs en paars, naar roze, rood en geel. De schilderijen spelen met hun grote en vlakke kleurigheid ook in op de architectonische kwaliteiten van de door kolommen geschraagde ruimte. Hier dus absoluut géén mogelijkheid tot grapjes over beeldrijm met het al in de ruimte aanwezige meubilair, zoals eerder bij Appel – en ook geen klachten over het vullen van verweerde, bestaande wandvlakken. Het was een schoolvoorbeeld van hoe het moest – en geleverd door 'Rotterdam'. Op drie wanden uitgevoerd, meten de schilderijen samen ruim 45 m² en ze zijn nog steeds aanwezig.¹¹³

Hoe verschillend de registers konden zijn die 'Amsterdam' en 'Rotterdam' op dit punt bespeelden, toont een geheel ander soort opdracht, die niet van overheidswege werd gegeven, maar in 1953 via Kunst en Bedrijf tot stand kwam. De Amsterdamse Realist en bestuurslid van de VbMK Hans Bayens voerde voor het kantoor van Sociale Zaken van de Rotterdamse werf Wilton Feyenoord een wandschildering in de entree uit. Het werk valt op door zijn extreem 'arbeideristische' sociaal-realisme; lassers aan het werk op een scheepswerf- en dat verbeeld op een plastisch tekenachtige, wat academische manier. Het geheel is opvallend on-Nederlands. De illusoire plastische ruimtelijkheid voegt zich namelijk allerm minst naar het in Nederland gebruikelijke respect voor het 'vlakke' van de wand. Bayens, die zowel schilder als beeldhouwer was (en dus thuis was in meer vormen van ruimtelijke plastiek), was dan ook in België opgeleid (aan de Academie van Antwerpen o.a. bij de schilder Opsomer en de beeldhouwer Puvrez) en had geen invloed ondergaan van het Amsterdamse Rijksacademiemilieu. De drie generaties oude geloofspunten over stilering en vlakheid op de wand van Derkinderen, Roland Holst en Campendonk waren hem vreemd. Zijn werkersthematiek lijkt typisch voor het 'wederopbouw-repertoire', maar blijkt toch anders te zijn, dan zijn op het eerste gezicht wat ouderwetse, lineaire academisme doet vermoeden. Want



AFBEELDING 4.12

FERNAND LÉGER, VOORSTUDIE
LES CONSTRUCTEURS, 1950

¹¹³ C. Doelman, 'Muurschildering in het Zuiderziekenhuis te Rotterdam', *Bouwkundig Weekblad*, 1951, p. 415

Bayens verwijst in zijn schildering, maar ook in zijn eigen commentaar daarop, overduidelijk naar de serie ‘Les Constructeurs’ (de bouwvakkers) van de toen uitgesproken ‘socialistisch-realistisch’ werkende Franse schilder Fernand Léger uit 1950-51. Sandberg had Légers voorstudies en bouwvakkersschilderijen in 1952 het Amsterdamse Museum Fodor laten zien, maar Bayens die vaak in Parijs kwam, kan ze ook daar al hebben gezien. Hij beschrijft in een artikel dat Mieras in *Bouwkundig Weekblad* aan zijn schildering wijdde, bijna letterlijk een van Légers studietekeningen van bouwvakkeroveralls: “Mijn bedoeling is geweest de arbeiders die in deze hal even wachten voor de loketten, zichzelf te laten zien in de bevestiging van hun waarde; m.a.w. ik heb het gevaar van te dicht bij de realiteit van de plooiën van het lasserpak te komen verkozen boven de ontmenselijking van de decoratieve abstracties, waar tegenwoordig zo menige wandschilder de wand mee vult.”¹¹⁴

In de snierende afwijzing van ‘de abstractie’ is het weer typische realistenpraat. Mieras vroeg zich verderop in zijn artikel terecht af, of met dit extreme realisme de hele Nederlandse ontwikkeling van vlakke decorativiteit niet onderuit werd gehaald. Intussen kreeg Bayens het toch voor elkaar om op het terrein van een ‘kapitalistische’ scheepsbouwer als Wilton Feyenoord een schildering uit te voeren met overduidelijk ‘linkse’ toespelingen op de integratieve relatie tussen kunst en leven. Of hij hiermee het apolitieke, ‘decoratief-ontmenselijkte’ van Viergever en Van Roode’s integratieproject in het Zuiderziekenhuis (ook al gepubliceerd in *Bouwkundig Weekblad* immers!) van commentaar wilde voorzien, blijft voorlopig onbewijsbaar, maar in hun sociale preoccupatie zijn Bayens’ scheepslassers wel heel erg ‘Amsterdams’. Bayens bleef dit uitgesproken sociaal-realistisme ook in Amsterdam trouw: voor het culturele centrum Marcanti voerde hij in 1956 ook zulk figuratief wandschilderwerk uit (‘Vrijtijdsbesteding’). Soms kreeg hij zelfs navolging: zijn mederealist Hans van Norden voerde in 1958 verwante ruimtelijk-realistische wandschilderingen (Seizoensfeesten/Folklore) uit in de school aan het Meerhuizenplein in Amsterdam. Wijnberg gebruikte dit tekenachtige realisme ook, maar dan karikaturler en vooral voor zijn theateraffiches.

ANDERE OVERHEIDSOPDRACHTEN

Hoewel er vanaf 1955 in Nederland door de procentageregeling aanvankelijk overal in Nederlandse scholen wel werd geschilderd, lijkt de toepassing van specifiek de wandschildertechniek op voorgeprepareerde muren toch tamelijk snel af te nemen. Er kwamen veelal andere technieken voor in de plaats, die minder kwetsbaar waren of vooral voor hun uitvoering een minder ambachtelijk ‘in situ’ karakter hadden: betonrelief, baksteenmozaiek, tegeltableaus, keramische-, natuursteen- of glasmozaïeken danwel combinaties van dat soort technieken. Bovendien werd weer meer aandacht gegeven aan ramen en vensteropeningen (glasappliqué, glas-in-beton), aan vloeren (tegel- en linoleumintarsias) en soms ook plafonds – of alleen aan exterieure kunsttoepassingen. Exterieur werd overigens vrijwel niét geschilderd: het Nederlandse klimaat liet dat te weinig toe en er zijn dus maar heel weinig voorbeelden van. Wel ontwikkelde zich aan het eind van de jaren vijftig/begin jaren zestig een

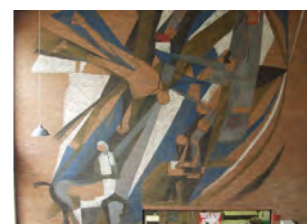


AFBEELDING 4.13
HANS VAN NORDEN,
WANDSCHILDING
SEIZOENENFEESTEN OF
FOLKLORE, 1958, SCHOOL AAN
HET MEERHUIZENPLEIN,
AMSTERDAM

¹¹⁴ J.P.M. Mieras ‘Naar aanleiding van de wandschildering in de hal van Sociale Zaken van Wilton-Feyenoord te Rotterdam. Hans Bayens, fecit *Bouwkundig Weekblad* 1954, pp. 353-354

wat anders geaarde ambachtelijke wandschilderkunst, waarin pleister- of mortelberapingen niet meer nodig waren. Men werkte nu met matte, transparante mineraalverven direct op de bakstenen muur, en met deze vochtbestendige mineraalverven kon eventueel ook buiten worden geschilderd. Die schilder-techniek werd in 1958 in *O.K.W. Mededelingen* gepropageerd.¹¹⁵ De muur blijft daardoor optimaal zichtbaar - en dus ook het 'ambachtelijke van de wand' - en de schildering gedraagt zich hoogstens nog als een 'zwevend' beeld, een ruimtelijke kleursluis. Als zodanig vormde die oplossing dus een succesvolle visuele synthese van 'baksteenarchitectuur' en 'beeldende kunst' en werd ze ook minder kwetsbaar. Het tijdschrift *Baksteen* wijdde in 1963 een special aan deze benadering, vooral omdat voegwerk er beeldende kwaliteit mee kon verwerven.¹¹⁶ Lex Horn bediende zich al vroeg van deze typisch architectonische techniek, zoals in 1958/59 voor de wandschildering Februaristaking (4,8 x 17m) in de recreatiezaal van de GVB-busgarage in de Jan Tooropstraat in Amsterdam (onbekend of nog aanwezig) en in de vml. Uitgebreid Lagere Technische School aan de Krijn Louwenstraat in Amsterdam. De schilderingen die Joop Sjollesma in 1963 uitvoerde in het trappenhuis in het Marnixcollege in Ede geven zelfs alleen nog een illusie van door het trapperaam vallend zonlicht op de bakstenen wand.¹¹⁷

Zoals ook voor de sgraffitotechniek geldt (zie: sgraffito), kwam 'wandschilderkunst' als zodanig niet voor in Friedhoffs 'openbare catalogus van nationale monumentale kunsttoepassingen', die hij in 1953 gestalte gaf in zijn Haagse departementsgebouw voor Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Dat wil niet zeggen dat er helemaal geen monumentaal schilderwerk werd gedemonstreerd. Friedhoffs cultureel-historische opvattingen over 'het Nederlandse' van de Nederlandse kunst waren echter nogal traditioneel,¹¹⁸ wandschilderingen waren wellicht niet voldoende 'Nederlands' en alleen Eppo Doeve (1907-1981) voerde aanvankelijk schilderingen uit op het houten plafond van de ministerskamer, daarmee verwijzend naar laat zestiende-eeuwse zolderingbeschilderingen. Veel later werd op het gewelfde lattenplafond van de grote hal nog een enorm geschilderd 'abstract teken' aangebracht, vervaardigd door leerlingen van de Jan van Eyckacademie in Maastricht. Friedhoff wijdde zelf in 1962 een publicatie aan dit plafond in *Katholiek Bouwblad*, onder de titel 'Geen wezenlijk



AFBEELDING 4.14

LEX HORN, WANDSCHILDING
HET ONDERWIJS, CA. 1960,
SCHOOL KRELIS LOUWENS-
STRAAT AMSTERDAM,
TRANSPARANTE MINERAALVER

¹¹⁵ *O.K.W. Mededelingen*, 22, (1958), pp. 142-143 'wandschilderingen'

¹¹⁶ *Baksteen*, 5(1963)1. Het nummer geeft meer voorbeelden, o.a. van een schilderij van André Verhulst in een lagere school te Eindhoven (Henri Staetslaan).

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ A. Plasschaert, *Muurschilderingen*, Rotterdam 1926 (serie Toegepaste Kunsten in Nederland): in de jaren twintig kreeg de wandschilderkunst het (calvinistische) odium niet geschikte te zijn voor de vochtige en zilte combinatie van baksteenarchitectuur en Nederlands klimaat. Dat zou de reden zijn waarom ze in het verleden nooit was toegepast. Plasschaerts oordeel ging echter voorbij aan het feit dat de voor-reformatorische baksteenkerken in Nederland wel degelijk vaak ruimschoots beschilderd waren geweest (ook de houten bekappingen) en dat nu juist 'de witkwas' steeds een typisch protestants schildersinstrument was geweest. Het valse positivistische argument bleef echter hardnekkig rondwaren.

verschil tussen figurale en non-figurale kunst'.¹¹⁹ (Beide schilderijen gedemon-
teerd en opgeslagen bij ICN in Rijswijk.)

AFBEELDING 4.15

EPPO DOEVE, PLAFONDSCHIL-
DERING MINISTERSKAMER
DEPARTEMENT O.K.W, 1953



Voor zijn Rijkskantorengebouw (Ministerie van Landbouw Visserij en Voedselvoorziening) gaf Friedhoff in de periode 1955-1964 wel weer een ruim aantal opdrachten voor wandschilderingen, die hier (net als de opdrachten voor mozaïek en sgraffito), verspreid over het gehele gebouwencomplex maar vrijwel uitsluitend in de gangen, c.q. in de verkeersruimtes werden aangebracht. In 1955 lijkt Friedhoffs kunstenaarskeuze vooral op VbMK-leden gevallen. Hij maakte nu blijkbaar een gebaar naar de VbMK 'als zodanig', als eerbetoon aan zijn medestrijders voor de percentageregelingen, die in zijn gebouw van O.K.W. geen opdrachten hadden gekregen. Als geheel geeft het over een periode van 9 jaar ontstane ensemble wandschilderingen, dat jarenlang weggetimmerd is geweest maar nu weer zichtbaar is gemaakt, een goede indruk van de toenmalige veelheid aan stijlen en materiaaltoepassingen, tot zelfs olieverf op doek aan toe.

In 1955 werden bijvoorbeeld opdrachten verleend aan Gerard Hordijk, Theo Kurpershoek, Chris de Moor, Han van Norden en Nico Wijnberg, maar ook aan Harry Koolen, wel aan de Rijksacademie opgeleid, geen VbMK-lid en werkzaam in Limburg. In 1956 aan Rinus van der Neut (1910, Hagenaar, geen VbMK-lid), in 1960 aan Jaap Bouhuys en Nel Klaassen (geen VbMK-lid, maar goede bevriend met Friedhoff), in 1961 aan Maurits Escher, plafondschildering in de ministerskamer (geen VbMK-leden). Ten slotte werd in 1964 nog een schildering op doek Zomerpastorale (1959-62) aangekocht van Kasper Niehaus en nagelvast in de muur geplaatst. Deze retrospectieve aankoop was ongetwijfeld bedoeld als eerbetoon aan deze eigenzinnige Amsterdamse schilder-criticus, die dat jaar 75 werd. Friedhoff bewonderde het werk van Niehaus en had in 1947 al diens grote doek *De Hesperiden/Arcadisch Landschap* aangekocht als decoratie van de antichambre van de ministerskamer van O.K.W. (nu ICN). Bij de oplevering van het gebouw in 1953 achtte de minister

¹¹⁹ G. Friedhoff, *Katholiek Bouwblad*, 1962, pp. 328-331

het doek echter te pikant vanwege de vele naaktfiguren en liet het verwijderen.¹²⁰ Niehaus had bovendien nooit direct óp de muur gewerkt, maar had in zijn schilderijen altijd wel de invloed laten zien van de Fransman Puvis de Chavannes, die met zijn grote, serene wandschilderingen-op-doek omstreeks 1912 ook al richtinggevend was geweest voor het monumentale werk van Roland Holst. Het plaatsen van het werk van Niehaus wekt op die manier de indruk een elegante, maar welbewuste afsluiting te willen zijn van een traditie van ruim zeventig jaar figuratieve monumentale schilderkunst in Nederland. In ieder geval echter representeren de talloze in het Rijkskantorengedouw gerealiseerde monumentale kunstwerken de visie van omstreeks 1964 op de ontwikkelingen van de naoorlogse monumentale kunst. De wandkunstwerken zullen, na renovatie van het kantorengedouw van Friedhoff en Bolten, door de RGD gehandhaafd worden.¹²¹

Dat hetzelfde verband van 'historicititeit-actualiteit' ook een rol speelde bij andere opdrachtverleningen van de Rijksgebouwendienst en dat Friedhoff zich ook veel eerder al niet liet meeslepen in het kunstenaarsantagonisme abstract-figuratief, blijkt uit de opdracht die een van de toen nog levende voormannen van De Stijl, Bart van der Leek, in 1953 kreeg voor de ruimte-kleurbeeldingen aan en in de Rijksluchtvaartsschool in Eelde van architect P. Cuypers (voltooid in 1956). Deze opdracht (inmiddels verloren) betoonde eer aan een van Nederlands nestors van de abstract-concrete architectonische schilderkunst. Ze bleek, gezien vanuit het perspectief van het ontstaan van de LIGA Nieuw Beelden in 1954 niet alleen retrospectief, maar juist opvallend actueel.



AFBEELDING 4.16

HENK DE VOS, WANDSCHILDERING STRANDGENOEGENS, 1959, AULA STATIONSPOSTKANTOOR, ROTTERDAM

Bij grote PTT-kunstopdrachten, zoals voor het Rotterdamse Stationspostkantoor van het Bureau Kraayvanger (1956-57), speelde de 'klassieke' wandschilderkunst nog wel mee, maar in een toenemend exclusieve uitzonderingsrol. In de verkeersruimtes in en om de beide trappenhuizen paste een klein leger van vooral Rotterdamse kunstenaars vrijwel alle denkbare technieken toe in meestal relatief bescheiden formaten. De kunstwerken (keramische plastieken, sgraffito's, intarsia's, mozaïeken, ijzerplastieken) hadden de bedoeling een beeldend bewegwijzeringssysteem te zijn (verdiepingindicatie: zo waren de glas-in-betonramen van Van Roode in het hoofdtrappenhuis ook bedoeld). De vlakke kunstwerken in deze reeks zijn los, op multiplexpanelen vervaardigd en

¹²⁰ Met dank aan Ype Koopmans en aan Marijke de Groot, die een tentoonstelling over Niehaus in MvMK in Arnhem voorbereidt.

¹²¹ Een inventarisatie geeft: S. Braat en W. Hooites, 'Cultuurhistorische waardebeoordeling Gebouw Kerndepartement van Landbouw, Natuurbeheer en Visserij', samengesteld i.o.v. RGD, Rijswijk (ICN), 2006

in wanden van witgeglazuurde baksteen opgenomen. Wandschilderingen ontbreken echter opvallend in deze trappenhuizen, of lijken dat te doen, want de door Wijnberg uitgevoerde sgraffito's Postbestelling (in resp. de 18-de en 20-ste eeuw) zijn bij nader inzien in sgraffito in trompe l'oeil-perspectief. Voor het overige zijn ze elders, en zelfs in éxtra groot formaat, uitgevoerd direct op met kalkmortel geprepareerde wanden. Kees Franse voerde een (overschilderde) wandschildering Circus in stelatexmuurverf uit in een van de personeelskantines, Henk de Vos (in 1959) een grote, in de verte op Manet en Picasso geïnspireerde, olieverfschildering 'Strandgenoegens' op de kopwand van de grote aula/vergaderzaal (ca. 3 x 15 m, nog aanwezig, maar zal verdwijnen bij renovatie). Het verschil in hiërarchie is opvallend. Was het ambachtelijk-ideologisch gefundeerd - à la: wandschilderingen moeten direct in situ worden



aangebracht, technisch andere kunstwerken kunnen, vooral als ze hanteerbaar van formaat zijn, ook elders en al of niet op paneel worden vervaardigd? Dat is hier inderdaad zó het geval. Was het onderscheid gebaseerd op de grotere kwetsbaarheid van een wandschildering in nauwe verkeersruimten als trappenhuizen? Of speelde de 'andere', meer illusoire, vlakke ruimtelijkheid van schilderingen hier een rol? (Een afwerking in matglanzende witgeglazuurde baksteen en 'een wandschildering' combineren visueel slecht.) Had de relatief lagere kostprijs van een schildering de doorslag gegeven? Ging het om: 'meer kunst voor minder geld'? Het zal allemaal wel op de een of andere manier hebben meegespeeld. In ieder geval gaf dit de wandschilderkunst hier geweld of ongewild al een 'status aparte' en een zekere on-vanzelfsprekendheid: er blijkt steeds bewuster voor juist deze techniek gekozen te moeten zijn. Bij de 'industriële' veranderingen die de architectuur in deze periode doormaakte, werd vooral de 'ideologische' ambachtelijkheid van het wandschilderen steeds problematischer. (Dat gold ook voor de sgraffitotechniek.) Wat de (figuratieve) wandschilderkunst uiteindelijk steeds meer heeft doen verdwijnen uit het gamma van de monumentale kunsttoepassingen, wordt zo duidelijker. Een factor zal haar onmogelijkheid of onwil geweest zijn zich aan te passen aan de eis tot 'prefab'-oplossingen (dus bijvoorbeeld het schilderen op paneel). De eis met prefabelementen en genormeerde bouwdelen te werken stelde de architectuur zichzelf expliciet. Maar de wandschilderkunst bezweek ook aan haar eigen verhalende 'explicateur'-karakter en haar illusoire ruimtelijkheid. Concrete architectuur eiste concrete kunst. Kort gezegd: op het moment dat de troffel verdwijnt, verdwijnt ook het penseel – en als men het door wilt trekken naar de bouwbeeldhouwkunst: ook de beitel.



AFBEELDING 4.18

LOUIS VAN ROODE, ABSTRACTE
WANDSCHILDERING, 1960. VML
DIJKZIGTZIEKEN-
HUIS/ERASMUS MEDISCH
CENTRUM, ROTTERDAM

Een interessant voorbeeld van dit soort achterhoedegevechten in de wandschilderkunst aan het begin van de jaren zestig is bijvoorbeeld de reusachtige expressionistische, Cobra-achtige wandschildering *Vogels en Bloemen* (3,5 x 16 m) van de Edammer Aart Roos in de aula van de school aan het Timorplein in Amsterdam (1960, blijft, na actie, na renovatie toch gehandhaafd). Zeker echter óók de vier schilderijen die de toenmalige *crème de la crème* van de Rotterdamse monumentale kunstenaars in 1959/60 van gemeentewege in opdracht kreeg, ten behoeve van de wanden in de noordelijke verbindingshallen van het middengebouw van het vml. Rotterdamse Dijkzigtziekenhuis (nu Erasmus Medisch Centrum EMC). Dit grote stadsziekenhuis van gemeentearchitect ir. Viergever, werd in september 1961 officieel geopend. Louis van Roode, Johan van Reede (1921), Kees Franse (1924-1982) en Dolf Henkes kregen ieder een geprepareerd wandvlak op metaalgaas van 4 x 8m ter beschikking, waarop alleen Henkes nog uitgesproken figuratief werkte (*Kinderspel* -verwijzend naar de functie van de achterliggende afdeling kinderpsychiatrie, Henkes werkte overigens nooit 'abstract'). De andere kunstenaars werkten allen min of meer abstract of halfabstract, d.w.z. zonder perspectivisch-illusoire ruimtewerking of vertellende kwaliteit van beeld, maar ook weer niet geheel vlak-concreet, zoals de LIGA Nieuw Beelden dat voorstond.



AFBEELDING 4.19

JOHAN VAN REEDE,
WANDSCHILDERTING, 1960, VML
DIJKZIGTZIEKEN-
HUIS/ERASMUS MEDISCH
CENTRUM, ROTTERDAM



AFBEELDING 4.20

DOLF HENKES, WANDSCHILDE-
RING KINDERSPEL, 1960, VML
DIJKZIGTZIEKEN-
HUIS/ERASMUS MEDISCH
CENTRUM, ROTTERDAM

Louis van Roode toont zich hier bijvoorbeeld, naast zijn andere technische meesterschappen op het gebied van optische kleurmenging in keramisch mozaiek (zie: mozaiek) of glas-in-beton, ook als een uitzonderlijk getalenteerd meester van de 'abstract-informele kleuruimte'. Hij overtreft in deze tweede samenwerking (en ook zijn tweede en laatste schildering) met ir. Viergever zijn eerdere wandschilderingen in het Zuiderziekenhuis zelfs verre. Franse en Van Reede werkten ieder in een op Cobra geïnspireerd half abstract-expressionisme, terwijl Van Roodes bijdrage aan het ensemble geheel abstract is en zeer eigen



AFBEELDING 4.21

JOOST VAN ROOJEN,
WANDSCHILDERING WEG EN
WATERBOUW RIJKSWATER-
STAAT, 1963, DELFT

lijkt te zijn.¹²² Van Roode's abstracte kleuruimte laat zich goed afzetten tegen de concreet-vlakke architectonische schilderkunst.

LOS VAN DE WAND

Het is opvallend hoe weinig werkelijk inspirerende voorbeelden van concreet-vlakke wandschilderkunst de LIGA heeft opgeleverd. Vanaf 1954 zijn er maar een paar voorbeelden van, waaronder de zeer gesystematiseerde kleur- en vormstudies van Joost van Roojen (zwager van architect Aldo van Eyck), die in de literatuur omschreven worden als 'eenheid van taal en teken'.¹²³ Zijn beroemde buitenschilderingen aan Van Eycks speelplaatsje aan de Amsterdamse Zeedijk (1958, vernietigd), schilderijen in het Gebouw voor Weg- en Waterbouwkunde van TH Delft (1963, bedreigd), schilderijen in de Aula van de TH in Delft (Bakema, 1965).¹²⁴ Veel bleef steken in maquettes. Wat eventueel wél werd uitgevoerd, zoals de buitenschilderingen aan het Amsterdamse Jan van Galenbad van Ger Gerrits (1960), een van de ondertekenaars van het beginmanifest van LIGA Nieuw Beelden en naast Karsten actief propagandist van de architectonisch gebonden abstract-geometrische kunst, verdween alweer snel.¹²⁵ Van de (nu vaak nèt nog) bestaande voorbeelden zijn het vooral die, welke een meer romantische invulling geven aan het beoogde picturaal-architectonische 'teken'. De grote wandschildering van de Haagse dichter-schilder Willem Hussem op de wand van het lerarenlokaal van de Zuiderpark HBS in Den Haag (1958) laat bijvoorbeeld interessante en vroege



AFBEELDING 4.22

WILLEM HUSSEM, WANDSCHIL-
DERING WAND LERAARSKAMER
ZUIDERPARK HBS, 1958 DEN
HAG

¹²² Dit monumentale ensemble van (zeker vier: er is in de literatuur ook nog sprake van een schildering van Adriaan van der Plas) Rotterdamse topschilders uit de late wederopbouw, is een van de laatste van zijn soort in Rotterdam dat nog niet gesloopt en zelfs nog in redelijke conditie is. Al deze schilderijen zijn nu echter genomineerd voor vernietiging i.v.m. de renovatieherbouw van het EMC. Zie ook: *Dijkzijgt Ziekenhuis Rotterdam*, (foto's Helena van der Kraan, 2006), Kunstcommissie Erasmus MC, Rotterdam, 2007. Voor lijsten van opdrachtwerken van Dolf Henkes of Kees Franse en eventuele deelname daarbij van andere kunstenaars: M.van Riemsdijk, *Kees Franse een Rotterdamse kunstenaar*, Zwolle/Rotterdam, 1998 en vooral Gepke Bouma e.a., *Dolf Henkes 1903-1989- eigenzinnig en ongrijpbaar*, Schiedam, 2003

¹²³ A. Volkert 'de eenheid van taal en teken – de nieuwe wandschilderkunst van Joost van Roojen', *Katholiek Bouwblad*, 1965, pp. 66-69

¹²⁴ A. Buffinga, 'Avonturen in de ruimte', *Bouw* 1966 p. 1542 ev.

¹²⁵ zie: Fritz-Jobse/Van Burkom (ed.), *Een Nieuwe Synthese – geometrisch-abstracte kunst in Nederland 1945-1960*, Den Haag, 1988; Gerrits pp. 155 ev.

reflecties zien op de mystieke ‘kunst van het teken’ in de schilderkunst van de Rus Kasimir Malevich. Hussem moet vertrouwd zijn geweest met diens werk, want het was kort tevoren in de collectie van het Stedelijk Museum gekomen. Ook de abstracte schilderijen in opake muurverf direct op de baksteenwand van Frieda Hunziker (1963, bedreigd) in de Goeman Borgesiusschool in Amsterdam-Geuzenveld vallen in deze categorie van ‘romantische concretie’. Daartegenover een aantal die ‘het schilderen avantgardistisch geheel voorbij is’. Van dat soort voorbeelden zijn er slechts mondjesmaat te vinden, zoals de beide vóór elkaar geplaatste ‘scheidingswanden in ribglas en kleurtape’ – ieder ongeveer 3 x 3m - die Charles Karsten op verzoek van architect Gawronski ontwierp voor de foyer van diens Wibauthuis in Amsterdam. Dit werk van Karsten uit 1962 is uitzonderlijk, want werkelijk ‘architectonisch geïntegreerd’ en een van de beste voorbeelden van wat de LIGA beoogde. Wat karakter betreft is het misschien veel minder een ‘wandschildering’ dan een kinetisch of op-art environment: de verticale kleurstrepen in de wanden (geel, rood, zwart en blauw op wit) verspringen en veranderen in het voorbijlopen – maar concreet gesproken is het werk net zo op zijn plek gefixeerd als een wandschildering. Door in te spelen op de fysiologische eigenschappen van het oog van een bewegende kijker lijkt de gefixeerde kleur zelf beweeglijk te worden. Het werk kan in zijn visuele effect ook alleen maar gefilmd worden en niet gefotografeerd. Karsten wees er een nieuwe weg mee in de architectonisch gebonden picturale wandkunst (afgebroken in 2007, gedemonteerd en opgeslagen, wordt herplaatst in nieuwbouw). ‘Ambachtelijke wand(schilder)kunst’ ontbrak in Gawronski’s schepping voor de Amsterdamse Dienst Publieke Werken of was alleen aanwezig als ‘autonoom schilderij’ (o.a. van Frieda Hunziker), of als wandtapijt (Dirk Breedvelt). De geschiedenis van de jaren 1930 begon zich in de vroege jaren 1960 te herhalen. De architectuurgebonden kunst maakte zich weer los van de wand en verzelfstandigde. Dat gebeurde bij de LIGA, die na 1960 een andere koers begon te varen (Constant met zijn homo ludens/Nieuw Babylon kreeg veel meer invloed) en zich losmaakte van haar historische voorbeelden, maar ook bij de VbMK. Bij de LIGA duwde de architectuur de ambachtelijke schilderkunst los, bij de VbMK begonnen de schilders zich van de wanden los te scheuren.

De VbMK-tentoonstelling *De Muur*, in november 1964 in het Amsterdamse Museum Fodor (en een jaar nadat het VbMK-boekje *Teken aan de Wand* was verschenen, als ‘kennismakingsoverzicht van wat was bereikt’), betekende voor degenen die wilden horen en zien, dat het eigenlijk voorbij was met de meer traditionele vormen van wandschilderkunst. Deelnemers waren kunstenaars die zowel gebonden als vrij werkten, o.a. Rudi Bierman (1921-1972), Pierre van Soest (1930-2002), Wim Strijbosch, Jan Sierhuis (1928) en Aart Roos. Het was een ‘tentoonstelling’, zodat iedereen weer - als was het opnieuw 1948 - op losse panelen of doek schilderde. De bedoeling was echter helemaal niet die van 1948, men schilderde ook niet ‘collectief’. Bierman schreef het manifest *Muur 64’64*.¹²⁶ De teneur van de tekst roept op sommige punten herinneringen op aan de Realisten, met dat verschil dat iedereen hier juist voluit abstract-expressionistisch werkte.



AFBEELDING 4.23

FRIEDA HUNZIKER, WAND-
SCHILDERING, 1963, GOEMAN
BORGESIUSSCHOOL,
AMSTERDAM



AFBEELDING 4.24

CHARLES KARSTEN,
SCHEIDINGSWANDEN IN GLAS
EN PERPEX, 1962, FOYER
WIBAUTHUIS, AMSTERDAM.

¹²⁶ *Kath. Bommelblad*, 1964, p. 542. bespreking van de tentoonstelling door A. Volkert, pp. 543-547

“Onder het toezien oog van de architect hebben wij de kleurwaaier gehanteerd. Vol ijver hebben we zonnen, vissen en blauwe vogels gepenseeld, opdat niemand geconfronteerd zou worden met een een waarachtig levensgevoel, wel aanwezig in onze schilderijen. Netjes zijn we geweest en hebben niet gespetterd op muren en vloeren. We hebben niemand kwaad gedaan. (...) Er was geen schreeuw, geen lach, geen gebeuren. Onzichtbaar waren wij, schilders zonder gezicht. Dwars door ons heen kon men de fraaie structuur van de wand bewonderen, baksteen waren wij in blauwdruk. Naast ons de goed gekleurde deur, wij pasten bij elkaar, want samen deden wij niets. Wij waren toegepast en aangepast. (...) (Wij) zijn er [ons] opnieuw van bewust dat het onze taak is een eigen geluid te laten horen, een eigen stem temidden van staal en beton. Wat wij nastreven is een volwaardige en zelfstandige plaats voor het autonome kunstwerk. (...) De architecten zullen bewust een keuze moeten doen, beeldende kunst of geen beeldende kunst. De risicoloze weg der onbegrepen pseudo-integratie heeft bewezen een doodloper te zijn.”

Dat bleek juist gezien. En zo kwam het dus, dat schilders en architecten het eindelijk eens waren en nu in gezamenlijkheid grote losse, schilderijen begonnen op te hangen. De nieuwbouw van het Ministerie van Cultuur Recreatie en Maatschappelijk werk (CRM) in Rijswijk kreeg in de personeelskantine dan ook geen wandschildering meer van Hussem, maar een enorm autonoom schilderij van zijn hand.

In 1965 werd de monumentalist Berend Hendriks aangesteld als docent ‘ruimtelijk vormgeven’ aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Arnhem, waar in 1966 de Afdeling Monumentaal Nieuwe Stijl van start ging. Berends ontmoette daar ook de jonge Peter Struycken, tegelijk met hem aangesteld bij de afdeling kleur en vormleer. In Arnhem zouden de lessen van de opeenvolgende CIAM-congressen, de Hochschule für Gestaltung in Ulm (opgericht in 1955), de Duitse concrete kunst en de Amerikaanse Landart richtingevend worden voor een geheel nieuwe benadering van de monumentale kunsten: de Arnhemse School en de ‘omgevingskunst’.¹²⁷ Daarmee werd de monumentale kunst als architectonische gebonden kunst losgemaakt van het architectonische object – het gebouw – en werd het onderdeel van de stadsplanning en dus ‘urbanistisch gebonden’, als ‘zorg voor de omgeving’. Binnen was definitief buiten geworden.

4.2 MONUMENTALE GLASKUNST: GLAS-IN-LOOD, GLAS-IN-BETON, GLASAPPLIQUÉ, GLAS-IN-METAAL, GEËTST EN GEZANDSTRAALD GLAS, VERRE MURAILLE

In de negentiende- en twintigste-eeuwse modernistische architectuur vindt een revolutionaire vernieuwing plaats van constructie en bouwprincipes met behulp van stapelende gietijzerkolomtechnieken, beglaasde ijzerskeletbouw ontleend

¹²⁷ Ineke Middag ‘De voorgeschiedenis van de “Arnhemse School” ; de integratie der kunsten 1945-1966’, in: I. Middag (red.), *De Arnhemse School – 25 jaar Monumentale Kunst Praktijk*, Arnhem, 1994, pp. 17-33

aan de kasbouwtechnologie (Joseph Paxton (1801-1865), Cristal Palace van 1851), skeletbouw in gewapend beton en staalskeletbouw. De vlakglaswals-technologie was in de negentiende-eeuw al zo ver ontwikkeld dat de vensterglasoppervlakken steeds groter konden worden. Architecten als die van het Bauhaus en Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) konden zich voor hun industriële en kantoorarchitecturen bedienen van geheel beglaasde stalen rastergevels tot ‘zwevende’ glazen vliesgevels aan toe. De meest geavanceerde betonskeletarchitectuur van de jaren dertig bestond uit inwendig zelfdragende dozen met alleen nog transparant glazen vensters als buitenwanden: het ‘schermwand-structuralisme’ van de gotiek definitief verbeterd, maar wel geheel anders van karakter (bijvoorbeeld de Van Nellefabriek van Jan Brinkman en Leen van de Vlugt).

Wanneer het over de toepassing van ‘decoratief glas’ gaat, dan blijken er architectuuropvattingen te zijn die daarvan niets weten willen: in de jaren dertig vooral het Nieuwe Bouwen, terwijl daarvoor en daarna opvattingen floreren die daar minder afwijzend tegenover staan: de Art Nouveau in Den Haag, de Nieuwe Kunst in Amsterdam, het decoratieve expressionisme van de Amsterdamse School, De Stijl en de Haagse School, het Traditionalistische Monumentalisme, de Delftse School en De Bossche School. De laatste drie benaderingen kregen na de Tweede Wereldoorlog in de eerste instantie de overhand. Vanaf het begin van de twintigste eeuw kreeg het glas-in-loodraam een steeds grotere populariteit. Die populariteit van het kleurige venster bleef ook na de oorlog bestaan, hoewel de bindingstechnologie in de jaren vijftig veranderde.

GLAS-IN-LOOD

NICOLAS, DERKINDEREN, ROLAND HOLST, CAMPENDONK

Met het herstel van de Bisschoppelijke Hiërarchie in 1853, toen de bouw van katholieke kerken weer opgestart werd, kwam ook de productie van de figuratieve, kerkelijke glas-in-loodramen weer op gang. De drijvende kracht hierachter was vooral de architect Pierre Cuypers. Hij zag de gotische stijl, zowel voor de architectuur als voor de glasramen, als de ware stijl voor de Hollandse katholieke kerk, omdat dit de heersende stijl was vóór de periode van het protestantisme en voor de renaissance. De kerk werd een voortzetting van de gotische traditie: de Capella Vitrae (de glazen kapel) zoals de Sainte Chapelle (1248) in Parijs genoemd werd of de Edifices aux murs de lumière (gebouwen met muren van licht). Het licht dat door de kerkramen naar binnen viel, werd symbolisch gezien als Christus: Lux, het licht van Christus.

Samen met Stolzenberg richtte Cuypers in Roermond een atelier op waar kunstenaars de in onbruik geraakte ambachten konden leren. Gebrandschilderde glas-in-loodramen, die Cuypers voor zijn kerken en profane gebouwen nodig had, liet hij uitvoeren door Frans Nicolas. ‘Atelier F. Nicolas’ was tot 1939 een van vader op zoon overgaand bedrijf, dat tot in de naoorlogse periode nog een belangrijk atelier was voor glasramen. De werkmethode op het atelier van Frans Nicolas verliep, zoals verwacht mag worden in de negentiende-eeuwse standenmaatschappij, volgens specialismen en rangorde. Zo stond de ‘vlees-



AFBEELDING 4.25

ANTOON DER KINDEREN, DAAD EN OVERDAAD, 1924, NEDERLANDSCHE HANDELSMAATSCHAPPIJ AMSTERDAM, GLAS-IN-LOOD.

schilder', die gespecialiseerd was in gezichten en handen, in rang boven de draperieschilder.¹²⁸

Voor het gebruik van glas-in-lood in profane gebouwen wordt over het algemeen ca. 1890 als beginpunt genomen. De grote gebouwen met veel kunst, de ensembles van architectuur en kunst, zoals het Rijksmuseum in Amsterdam van Cuypers als eerste, wordt in de geschiedenis op de voet gevolgd door de Koopmansbeurs van Berlage met ramen van Derkinderen, het Tuschinski Theater (H.L. de Jong) en de Haagse Bijenkorf (P.L. Kramer). De groei van de welvaart en de opkomst van de burgerij stimuleerden het toepassen van glas-in-loodramen ook in herenhuizen. Serredeuren en diverse bovenlichten, vooral in de vestibule, werden op deze manier verfraaid. De decoratie diende om de status van de bewoners te onderstrepen en natuurlijk om het internationale modebewustzijn te tonen. Een goed geconserveerd voorbeeld van dergelijke sierlijke Jugendstilramen met florale motieven bevindt zich in Villa Betty op de Amsterdamse Overtoom. De Amsterdamse School paste ook rijkelijk glas-in-lood toe.

AFBEELDING 4.26

JOEP NICOLAS, ST.
MAARTENSRAAM, 1925,
GEBRANDSCHILDERD GLAS-IN-
LOOD



Niet alleen in de glaseliers werd een opleiding tot glazenier gegeven, ook de Rijksacademie voorzag in dit kunstonderwijs. Als directeur van de Rijksacademie, maar ook als monumentaal kunstenaar heeft Derkinderen zijn sporen verdiend. Zijn 'Bossche wand' bijvoorbeeld heeft, vooral later, mythische vormen aangenomen en heeft lang gediend als symbolisch startpunt voor de monumentale kunsten. Hij liet zijn ontwerpen, zoals het raam voor de Utrechtse Universiteit en die voor de Beurs van Berlage, uitwerken door assistenten en studenten, onder wie Frits Geuer (1879-1961) en Joep Nicolas (1897-1972), de derde telg uit het glazeniergeslacht. Joep Nicolas kreeg de opdracht Derkinderens ramen voor de Nederlandsche Handelmaatschappij in Amsterdam (K.P. de Bazel) af te maken na diens onverwachte overlijden. Dat Joep Nicolas al snel tot de belangrijkste glazeniers gerekend werd, is af te leiden uit het feit dat hij met zijn Sint Maartensraam Nederland mocht vertegenwoordigen op de Wereldtentoonstelling in Parijs van 1925. De stijl van Joep Nicolas was veel vrijer en drukker van compositie dan die van het atelier van zijn familie. Veel opdrachten kreeg hij via het Instituut voor Kerkelijke Kunst in

¹²⁸ C. Hoogveld, 'Atelier F. Nicolas', *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 296

Amsterdam, maar hij was ook actief in de profane architectuur.¹²⁹ Joep Nicolas kreeg ook veel publiciteit als uitvinder van het vermurail of verre-muraille: een kostbare mozaïektechniek met gebrandschilderde glasscherven (zie paragraaf Vermurail). Tot de generatie Limburgse glazeniers waartoe Joep Nicolas behoorde, worden verder gerekend de in Maastricht werkzame Charles Eyck, Henri Jonas, Huub Levisne en Henri Schoonbrood. Naast Roermond telden vooral Maastricht en Meersen als kerkelijke glascentra. Buiten het katholieke Limburg was het bisdom Utrecht van belang. Priester Van Heukelums ramen stonden bekend om het subtiele kleurgebruik en verfijnde portretten.¹³⁰

Roland Holst ontwierp niet alleen zijn ramen, maar (in tegenstelling tot Derkinderen) maakte hij ook zelf de voorstudiecartons en beschilderde zelf zijn glasscherven voor het brandschilderen. De technische uitvoering liet hij over aan het Haarlemse atelier Bogtman. Tot een van zijn oudste ramen behoren de glas-in-loodramen in de aula van het Amsterdams Lyceum (1920, Herman en Jan Baanders). De aula kreeg door de donkere en intens gekleurde glasramen een bijna contemplatief karakter. Roland Holst ontwierp langwerpige, zevenlichtsvensers met in het midden een figuratieve voorstelling, omkaderd door geometrische vormen. Voor het Haarlemse postkantoor van rijksarchitect Joop Crouwel heeft hij 28 ramen ontworpen, die over de hele lengte van het gebouw verdeeld zijn en die verschillende episodes uit een verhaal weergeven. Het trappenhuis van het voormalige Amsterdamse stadhuis op de Oudezijds Achterburgwal heeft hij beglaasd met socialistisch getinte onderwerpen van dijkenbouwers, vissers, rechtspraak, etc.¹³¹

De glas-in-loodramen van Heinrich Campendonk hebben in de naoorlogse periode lang gediend als grote voorbeelden voor de glazeniers die de Rijksacademie verlieten. Het lineaire spel, de vloeiende lijnen, de vlakke weergave en de heldere kleuren tonen zijn meesterschap in de beheersing van de wandcompositie. De vijf getoogde ramen met de vier evangelisten voor de Amsterdamse First Church of Christ Scientist vormen door hun symmetrie een eenheid.

ABSTRACT EXPRESSIONISME

Het abstract expressionisme dat na de Tweede Wereldoorlog de vernieuwende stijl van de wederopbouwperiode werd, heeft zijn wortels in het interbellum. Slechts enkele kunstenaars maakten abstracte of geabstraheerd figuratieve ramen: Jacoba van Heemskerk in de Amsterdamse Marinekazerne (1923), Joep Nicolas in de Johannes de Doperkerk te Egelshoven (1923), Albert Plasschaert (1866-1941) en ook Erich Wichman.



AFBEELDING 4.27

R. ROLAND HOLST, DE ZAAIER,
1928, AULA AMSTERDAMS
LYCEUM, GLAS-IN-LOOD

¹²⁹ Gemeentehuizen in Breda, Roermond en Hilversum en het Philipskantoor in Eindhoven. De periode van de Tweede Wereldoorlog bracht Joep Nicolas door in New York, waar hij ook internationale bekendheid verwierf met zijn glaskunst.

¹³⁰ Geuer, Bart van der Leek en Hein de Vos kwamen uit Utrecht.

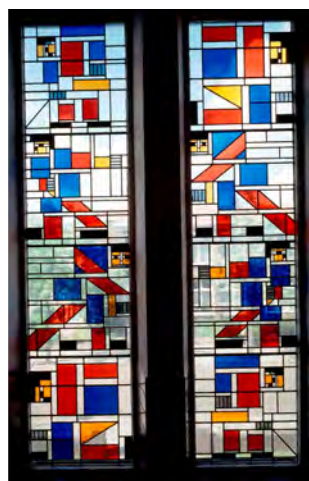
¹³¹ Dael P.C.J. van, Richard Roland Holst, *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 318-319

AFBEELDING 4.28

HEINRICH CAMPENDONK,
SYMBOLEN VAN DE VIER
EVANGELISTEN, 1937, IN DE
FIRST CHURCH OF CHRIST
SCIENTIST TE AMSTERDAM,
GLAS-IN-LOOD



Theo van Doesburg, actief lid van De Stijl, had ambities om geometrische kleurcomposities met glas-in-loodramen te ontwerpen. Zijn werkzaamheden met architect J.J.P. Oud leidden tot interessante en heftige discussies, waarin Oud zich er overbeklaagde dat de architectonische ruimte, die hij had gecreëerd in zijn gebouwen, tenietgedaan werd door de al omvattende kleurencomposities van Van Doesburg. Voor architect Jan Wils en voor architect C. de Boer ontwierp hij glas-in-loodramen voor respectievelijk een trappenhuis in een Alkmaarse villa en voor de Landbouwschool in Drachten. Andere De Stijl-kunstenaars die zich met glas-in-loodramen bezighielden, waren Vilmos Huszar (1884-1960) en Bart van de Leek. Van der Leek, van huis uit opgeleid als glazenier, maakte ook composities met abstracte figuraties. Begin jaren vijftig kreeg hij van de architecten Ben Merkelbach en Piet Elling de opdracht voor de kantine van de Ketjenfabriek in Amsterdam-Noord. Zijn 'ruimtebeelding' besloeg de hele ruimte waar ook rode, gele en blauwe glas-in-loodramen deel van uitmaakten. De jonge generatie van de kunstenaarsvereniging LIGA Nieuw Beelden (1955) zagen in hem en zijn kunstwerken een grote inspiratiebron.



AFBEELDING 4.29

THEO VAN DOESBURG, GROTE
PASTORALE, 1922, LAND-
BOUWSCHOOL DRACHTEN,
GLAS-IN-LOOD

NAOORLOGSE GLAZENIERSKUNST IN BEWEGING

Glaskunst was direct na de oorlog weer in opkomst. Het verkreeg zijn religieuze functie zoals in oude tijden; de meeste glaskunstwerken werden voor kerken gemaakt.

De wederopbouw was gebaat bij een snelle en betaalbare bouw, maar hechtte in bepaalde gevallen waarde aan een uiting van luxe. Glaskunst was duur; glasmozaïek was indertijd de kostbaarste techniek. De naoorlogse monumentale glaskunstenaars die zich bij de VbMK hadden aangemeld, lieten zich - als ware handwerkslieden - per vierkante meter betalen.¹³²

De naoorlogse glaskunst verschilde in drie belangrijke opzichten met die van de voorgaande periode. In de eerste plaats werd glaskunst die traditioneel en

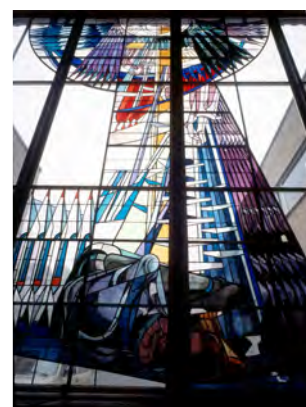
¹³² Op een prijslijst uit 1957 die de VbMK als inlegvel leverde bij het boekje *Ruimte, Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur*, staan indicatieprijzen vermeld. Voor een glaskunstwerk van 1 m² vroeg de VbMK een honorarium van 400 gulden en daarbij voor de technische uitvoering 200 gulden; voor 10 m² rekenden ze 2200 gulden en nog eens 2000 voor de uitvoering en een glaskunstwerk van 50 m² kostte de opdrachtgever f 7100,- en respectievelijk f 10.000,-. Uiteraard waren dat opdrachten waaraan lang gewerkt werd. Aan de wand voor de Nederlandse Bank, die ca. 10 bij 4,5 meter meet en 43 m² beslaat, werkte Jules Chapon vier jaar.

figuratief van beeldtaal was, verrijkt met een vrijere kunstvorm: het expressivisme en abstract expressionisme. Ten tweede werden de glasramen steeds groter gemaakt, waardoor er brede tot zeer brede, horizontale composities gemaakt konden worden. Het derde belangrijke fenomeen dat vooral de naoorlogse monumentale glaskunst typeert zijn de experimenten en het interdisciplinair materialengebruik, waaronder glas-in-beton, glas-in-ijzer en een enkele keer glas-in-polyester (zoals Jan Dijker (1913-1993) in 1965 voor het buurtcentrum Looven-Besterd Tilburg vervaardigde). Glas werd geëts, gegraveerd, gezandstraald, gebrandschilderd, geplakt als glasappliqué, aan de achterzijde beschilderd: achterschildering en als vermurail bewerkt. Maar het traditionele glas-in-lood en het gebrandschilderd glas-in-lood werd door kunstenaars toch het meest toegepast, zowel voor kerkelijke als voor niet-kerkelijke gebouwen.

OPMERKELIJKE GLAS-IN-LOODRAMEN IN DE PROFANE BOUW

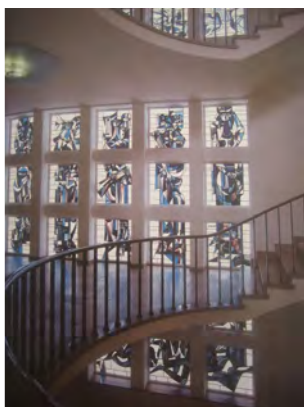
Voor de profane architectuur werden in de vroege wederopbouwperiode meer figuratieve dan abstracte glas-in-loodramen vervaardigd. Toch waren er in deze periode enkele kunstenaars die grensverleggend abstract werkten. Grensverleggend omdat voor de gebonden kunst abstractie en abstrahering slechts door zeer weinigen gewaardeerd werden. De Limburger Paul Kromjong, die sinds 1935 in Den Haag woonde, waar hij zijn kunstenaarscarrière als 'vrij' schilder opbouwde, kan als voorbeeld gelden. Vlak na de Tweede Wereldoorlog, toen hij aangesteld werd als docent Monumentale Kunsten aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag, verwisselde hij in zijn vrije werk de figuratieve kunst voor non-figuratieve kunst. De ramen die hij in 1951 voor de Haagse Daltonschool ontwierp, hebben weliswaar geabstraheerde 'figuratieve' onderwerpen als 'balspel', maar lijken in de eerste instantie abstract. Met enige fantasie zijn in de figuren, samengegeld uit talloze geometrische vormpjes tegen een geruite achtergrond, spelende kinderen te herkennen. Een andere school waarvoor een bijzonder raam is ontworpen, is het gereformeerde Reviuscollege in Doorn. Het glas-in-loodraam dat Berend Hendriks in 1958 ontwierp, stelt de Droom van Jacob voor. De dynamische voorstelling, die voornamelijk uit abstracte vormen bestaat, laat een paarse vuurbal zien die met kracht de lucht inschiet. Heldere en felle kleuren als paars, geel, rood en blauw zijn gecombineerd met rechte lijnen en organische vormen.

Marius de Leeuws ramen uit de wederopbouwperiode zijn meestal te omschrijven als figuratieve voorstellingen met een min of meer abstracte achtergrond. In 1953 ontwierp hij de glas-in-loodramen voor de traphal van de rooms-katholieke HBS (arch. Strik) in Boxmeer, waarin hij onder meer de patroonheilige van de school had weergegeven. De Leeuw die zijn opleiding in Brabant genoten had, gebruikte grisailles om de donkere lijnen van het glas in lood te verzwaren. Zijn figuren werden vaak gekenmerkt door een wervelende, centrifugale compositie. Voor het gebouw van het telefoondistrict van de PTT in Den Bosch van Friedhoff had De Leeuw voor de traphal raampartijen



AFBEELDING 4.30

BEREND HENDRIKS, DE DROOM VAN JACOB, 1958, REVIUSLYCEUM, DOORN, GLAS-IN-LOOD



AFBEELDING 4.31

MARIUS DE LEEUW, DE VIJF
WERELDDELEN, 1953,
ROOMSKATHOLIEKE HBS
BOXMEER, GLAS-IN-LOOD.

ontworpen, die verband hielden met de communicatie naar de verschillende werelddelen.¹³³

In april 2006 kwam Marius de Leeuw postuum weer in het nieuws. *Het Brabants Dagblad* meldde dat op de internetsite Marktplaats een glas-in-loodwand gevat in betonnen kolommen van De Leeuw te koop werd aangeboden. De glaswand van 25 bij 7 meter (van ca. vijfduizend kilo), kwam ‘vrij’ toen de kapel van het Oude Carolusziekenhuis in Den Bosch gesloopt werd. Begin jaren tachtig was het kolossale kunstwerk verplaatst naar de Maria Reginakerk in Boxtel waar het tot de sloop van de kerk in 2003 stond te pronken. Het kunstwerk heeft volgens het *Brabants Dagblad* in 1966 60.000 gulden gekost en was een geschenk van Frits Philips. Het ziekenhuis wil na alle ophef in de krant het kunstwerk, dat in bezit is gekomen van een opkoper en daarna van een handelaar, weer terug kopen.¹³⁴

VERNIEUWING IN DE BEELDTAAL IN MODERNE KERKELIJKE GLAS-IN-LOODRAMEN

In Frankrijk vonden in de naoorlogse periode in twee katholieke kerkjes grote stilistische vernieuwingen plaats, die in de internationale pers en door het pauselijke gezag in Rome met argusogen gevolgd werden. De Notre Dame de Toute Grâce in Assy (1946-1951, Maurice Novarina) was verfraaid met grote kunstwerken van bekende moderne kunstenaars als Ferdinand Leger, George Braque, Henri Matisse, Jean Lurcat en van de joodse kunstenaar Marc Chagall. Léger had de hele voorgevel van een expressionistisch kunstwerk voorzien. De discussie in de pers ontspan zich over de vraag of de kerk opdracht zou kunnen geven aan een kunstenaar ‘van wiens religieuze gevoelens men niet overtuigd is’. Mgr. Costantino voegde eraan toe dat religieuze kunst niet aan de arbitrage van de kunstenaar mocht worden overgelaten.¹³⁵ De Franse pater Couturier verdedigde de kerk in het religieuze tijdschrift *Ars Sacré* en pleitte ervoor om de kerkelijke opdrachten vooral aan moderne kunstenaars te geven.

In het Franse Audincourt lag het decoratieprogramma van de Eglise du Sacre Coeur, ook gebouwd door Novarina, in handen van pater Couturier. Léger ontwierp hier grote glas-in-betonwanden. De redactie van *Bouw* (1951) constateerde dat de kerk in Assy ‘een nuttig signaal’ was, omdat het kunstbeleid van de kerkbesturen nodig aan verandering toe was. De kerken hadden namelijk sinds de renaissance verzuimd de opdrachten voor kerkdecoratie aan grote, eigentijdse meesters te geven en dat was volgens *Bouw* niet alleen ten nadele geweest voor de kunst en de kunstenaars, maar ook voor het godsdienstige leven.

¹³³ Het hoofdkantoor van voormalige Telefoondistrict van PTT-Telecom staat aan de Prins Bernhardstraat in Den Bosch. Fred van Leeuwen, ‘Over Marius de Leeuw, - een beest dat geen kangeroo is -’, *Katholieke Bouwblad* (1958), p. 103-108

¹³⁴ Redactie, ‘Bosch erfgoed te grabbel op internet’, *Brabants Dagblad*, 25 april 2006/ Mary van Erp, ‘Jeroen Boschziekenhuis wil oude glas-in-loodwand voor nieuwbouw’, *Brabants Dagblad*, 7 december 2006

¹³⁵ Redactie: ‘Assy, een nuttig, agressief signaal’, *Bouw* (1951), p.179; Redactie, ‘Religieuze idee en artistieke vorm’, *Bouw* (1951), p. 669

PROTESTANTSE KERKEN

In Nederland liepen in de wederopbouwperiode de protestantse kerken vóórop ten opzichte van de katholieke kerken in de toepassing van een moderne beeldtaal, al was het wel mondjesmaat. Na 1954 ontstond hernieuwde belangstelling voor christelijke kunst. Aanleiding hiertoe was het rapport van de Synode van de Nederlands Hervormde Kerk (1954), dat wees op de didactische waarde van kunst. Ze trad in het voetspoor van de middeleeuwse Abt Suger (1105): “De taferelen van de glasramen zijn er in de eerste plaats om de eenvoudigen, die de Schrift niet kunnen lezen, te tonen wat zij te geloven hebben”.¹³⁶

Voor iconografisch advies konden het kerkbestuur en de kunstenaar zich wenden tot de prof. dr G. van der Leeuwstichting, die in 1954 was opgericht als ontmoetingscentrum voor kerk en kunst. Een inhoudelijk advies inwinnen was voor veel kunstenaars geen overbodige luxe. De monumentale glazenier en hoogleraar Richard Roland Holst deed dit al door over de iconografie voor de glas-in-loodramen van de Utrechtse Dom adviezen van de theoloog A.M. Brouwer ter harte te nemen.¹³⁷

De iconografie lag bij een aantal protestantse kerken gevoelig en was aan bepaalde restricties gebonden. Na de reformatie (1577) en het theologische iconoclasme dat daaruit voortvloeide, werden vele voorstellingen die in de katholieke kerken zeer belangrijk waren, door de gereformeerden opgevat als beeldenvereringen en waren daarom in hun kerken taboe. De devotie van diverse heiligen en met name de Mariaverering, die na de zestiende eeuw tot grote hoogte was gestegen, was onacceptabel voor de protestanten voor wie het belang van het woord belangrijker was dan het belang van het sacrament.

In het algemeen wordt verondersteld dat de protestantse kerkbesturen eerder geneigd waren de kerkraden een progressief stilistisch karakter te geven, omdat zij na het iconoclasme minder beeldtraditie kenden dan de katholieken. Midden jaren vijftig, toen de opdrachten voor protestantse kerkelijke monumentale kunstwerken groeiden, kozen opdrachtgevers en kunstenaars in eerste instantie voor figuratieve kunst, maar langzamerhand ontstond er ook ruimte voor een abstracte iconografie. Op zichzelf is dat een contradictio in terminis, want iconografie vraagt om een figuratieve gemeenschappelijke, verstaanbare beeldtaal. Bij abstractie ontbreekt dit en daarmee ook de didactische werking. Bij de protestantse kerken klonk daarom twijfel door of de expressionistische en abstracte stijl didactisch wel functioneerden in de kerken.

Tot de vroegste glaskunstwerken behoren de glas-in-betonramen van Berend Hendriks in de gereformeerde Pinksterkerk in Heemstede (1956) en in de voormalige Koningskerk in Amsterdam-Oost (1956). Het zijn geabstraheerd figuratieve ramen, maar door de toepassing van beton zijn de vormen moeilijk of niet te duiden.

¹³⁶ Laarhoven J. van, *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*. Nijmegen 1992, p. 286; Crevecoeur R., e.a., *Kleurig glas in monumenten. Conservering van gebrandschilderd glas*, Den Haag 1985, p. 17

¹³⁷ Ds. W.G. Overbosch, 1957, ‘Op weg naar een protestantse iconografie’, *Forum* (1957), p. 48-54

AFBEELDING 4.33 EN 4.34

J. B. BARON VAN ASBECK
(ARCHITECT) EN J. M. JANSEN,
1964, PAASKERK TE
AMSTELVEEN MET GLAS-IN-
BETONRAAM. EXTERIEUR EN
INTERIEUR



De grote stilistische vernieuwingen vonden vooral begin jaren zestig plaats. Abstracte glas-in-loodramen met geometrische vormen maakte Jan Meine Jansen (1908-1994) voor de bijzonder fraaie Nederlands Hervormde Messiaskerk in Wassenaar (1966) van ir. J.B. baron van Asbeck. De betonnen kerk heeft drie muren met rechthoekige glas-in-loodramen. De gekleurde lichtinval van de raampjes verspringt met het uur van de dag. De ramen in de noordoost wand vormen samen een 'Phoenicisch schip.'. Vrijwel alle ramen zijn non-figuratief, maar in de raampjes tussen voorhof en kerkzaal zijn ook enkele geabstraheerde symbolen te ontdekken.¹³⁸ In 1964 werd van dezelfde architect en dezelfde kunstenaar de Paaskerk in Amstelveen, een witte betonnen kerk met een hypparschaaldak in gebruik genomen, die door Le Corbusiers kapel in Ronchamp geïnspireerd lijkt te zijn. De kerk heeft veel minder ramen dan die in Wassenaar, maar het centrale vierkante glas in betonraam met een centrifugale kleurencompositie trekt alle aandacht.¹³⁹

**AFBEELDING 4.32**

JAN MEINE JANSEN, IR. J. B.
BARON VAN ASBECK
(ARCHITECT), NED. HERV.
MESSIASKERK TE WASSENAAR,
1965-1966.

KATHOLIEKE KERKEN

Het expressionisme bleef voor de meeste katholieke kerkelijke besturen in Nederland tot eind jaren vijftig problematisch. Als schilderstrant werd het beschouwd als een vorm van persoonlijke, kunstzinnige uiting, die slecht zou functioneren als gemeenschappelijke beeldtaal en daarmee niet alleen minder geschikt voor didactische, religieuze onderwerpen, maar ook voor rouw en contemplatie. Ook werd door deze kunstenaars gebroken met de bestaande christelijke iconografie, waardoor de begrijpelijkheid moeilijker was. De historische woorden van Abt Suger over de belangrijkste functie van religieuze kunst waren ook voor de toenmalige katholieke kerkbesturen nog geldig. Toen het expressionisme langzaam doordrong in de Nederlandse kerkelijke raamkunst werd er niet alleen hevig gediscussieerd in de pers, maar ook bij veel katholieke kerkbesturen en de Bisschoppelijke Bouw Commissie, die de *Traditio Christiana* bewaakte, en die al te moderne kerkelijke kunst afkeurden. De kunstenaars beklagden zich over deze beperkingen. De glazenier Gene Eggen beschreef hoe de vrouwen van de kunstenaars op een dag een stil protest voerden. Bij het gebruikelijke kussen van de pontificale ring van de bisschop hadden de dames een schaamrode vlek op de gewijde hand veroorzaakt door hun lippen extra rood te stiften.¹⁴⁰

¹³⁸ www.protestantsegemeentewassenaar.nl

¹³⁹ www.amstelveenweb.com

¹⁴⁰ Leeuwen, F.van, *Gene Eggen,*(2005), p. 47

De positieve houdingen van Paus Johannes XXIII (1958-1963) en diens opvolger Paus Paulus VI (1963-1978) ten opzichte van eigentijdse kunstenaars en de modernisering van de katholieke kerken zijn van groot belang geweest. Bij het Tweede Vaticaans Concilie 1962-1965 pleitte Paus Johannes XXIII voor modernisering van de kerk: het 'aggiornamento'. Na afloop van het concilie ontstonden in Nederland heftige debatten over de voorgestelde moderniseringen. De twee pausen hadden gesteld dat de verstoorte relatie tussen kerk en kunstenaars hersteld diende te worden.¹⁴¹

De meeste abstracte kerkraden zijn eind jaren vijftig, begin jaren zestig gemaakt. De meeste van die kerken staan in kleine gemeenten of in nieuwbouwwijken van steden. In Gemert bijvoorbeeld, in de Sint Christoffelkerk, werd een opvallend abstract kerkraam van 60 m² vervaardigd. Deze glas-in-loodwand, in 1960 ontworpen door Frans Smeets (1925), is opgebouwd uit kleine geometrische vormen met heldere kleuren.

Hugo Brouwer (1913-1986) ontwierp in 1959 achttien abstracte ramen voor de katholieke Fatimakerk (1955) van architect Pierre Weegels in Weert. De kunstwerken in de getoogde vensters hebben heldere, primaire kleuren die gevat zijn in slingerende loodlijnen. De architect werd geroemd om de opvallende waaivormige plattegronden. In de punt van de waaier bevindt zich het koor, dat in 1965 door Hugo Brouwer voorzien werd van een gedeeltelijk geabstraheerd figuratief mozaïek.¹⁴²

Architect H. Koldewey bleek een architect van de progressieve richting, die zich beijverde moderne kunstenaars opdrachten te geven. Hij bezat de overtuigingskracht om van een aantal katholieke kerkbesturen de vrije hand te krijgen voor zijn totale kerkontwerp. Zijn kerken ontwierp hij als 'betonnen dozen', gekenmerkt door een grote eenvoud waar des te meer ruimte en mogelijkheden voor de kunstenaar aanwezig waren. De eenvoud van deze kerken functioneerden als een blanco vel, waarbij kunstenaars geen rekening hoefden te houden met ingewikkelde vormen. Architectuur en beeldende kunst zijn hier onlosmakelijk verbonden. Voor zijn Heilige Norbertuskerk in Horst aan de Maas gaf Koldewey Jacques Frenken (1929) de opdracht. Deze katholieke glazenier ontwierp meerdere abstracte glas-in-loodwanden. De voorgevel wordt bepaald door de ritmiek van de slanke kolommen en is verder door de glas-in-loodvensters vrijwel transparant. Frenkens compositie bestaat uit drie grote, wolkachtige vormen met in het midden een witte vorm, geflankeerd door een zwart en een rood kleurvlak. De andere gevels zijn blind en werken als contrasten.¹⁴³

Een 'tent van God' was het idee van Koldewey voor de Heilige Antoniuskerk (1962) in Waalwijk.¹⁴⁴ Ook hier werd het gebouw de drager van het kunstwerk. De voorgevel van beton en glas-in-lood wordt deels bepaald door schuin ten opzichte van elkaar staande, slanke, verticale kolommen en brede, horizontale, slingerende vormen met daarin ovale en cirkelvormige 'gaten'. Binnen deze

¹⁴¹ Laarhoven J. van, *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*. Nijmegen 1992, p. 286; Tweede Vaticaans Concilie p. 311, 312

¹⁴² www.kerkgebouwen-in-limburg.nl

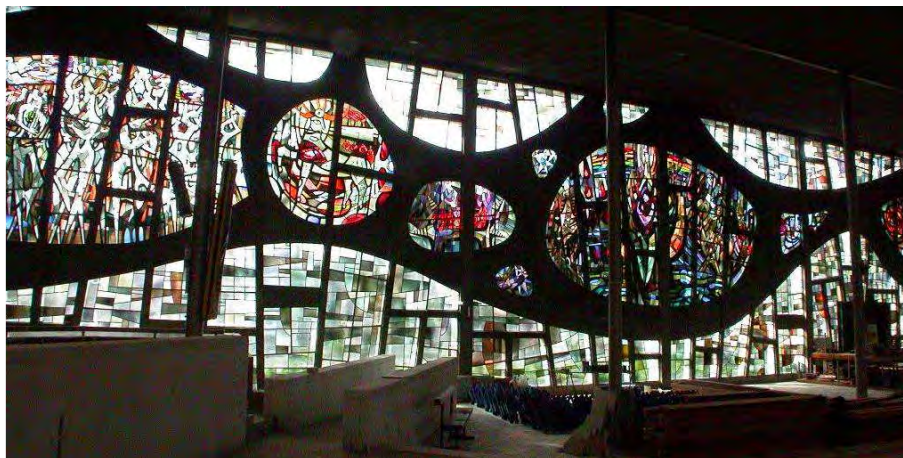
¹⁴³ <http://www.kerkgebouwen-in-limburg.nl/view.jsp?content=640>

¹⁴⁴ <http://www.antoniuswaalwijk.com/index1.php?tekst=geschiedenis.htm>

cirkelvormige openingen zijn langgerekte, helder gekleurde, lineaire mensfiguren te ontdekken, terwijl de ontwerper van de glas-in-loodgevel, de priester-

AFBEELDING 4.35

EGBERT DEKKERS EN H. KOLDEWEIJ (ARCHITECT), DE VIERENTWINTIG OUDSTEN IN DE HEILIGE ANTONIUSKERK TE WAALWIJK, 1962. GLAS-IN-LOOD



kunstenaar Egbert Dekkers, daarbuiten vooral grijstinten heeft gebruikt. De compositietechniek doet denken aan die van Richard Roland Holst in het Amsterdams Lyceum: in het centrum bevindt zich een warm gekleurde voorstelling, omkaderd door een non-figuratieve achtergrond van grijstinten. Max Reneman vervaardigde een glas-in-loodraam met de Maria-lithanie voor de door Coen Bekink gebouwde Maria ten Hoornkerk in de Groningse wijk Corpus den Hoorn, die geïnspireerd zou zijn op de toen veel besproken kerken en kapellen van Le Corbusier. Toen de kerk begin jaren negentig verkocht werd aan de gereformeerde gemeente, werd het raam met de Maria-voorstelling verwijderd en opgeslagen bij het bisdom, terwijl de meer abstracte ramen wel geaccepteerd en behouden zijn.

DE NIEUWE COMPOSITIE: MONUMENTALE ALL-OVER COMPOSITIE

Typerend voor de wederopbouwperiode zijn ook de glaswanden met een horizontale compositie in een breed, monumentaal formaat. Dat geldt zowel voor glas-in-betonwanden als ook voor glas-in-loodramen. De voorstelling die zich traditioneel meestal beperkte tot één lancetvenster van een kerk, strekte zich in de naoorlogse periode uit over meerdere ramen en besloeg soms de hele breedte van een gevel of zelfs meerdere gevels. De horizontale all-over compositie was op zichzelf niet nieuw; in de profane bouw werd bijvoorbeeld in 1927 de verdeling van één horizontale beeldcompositie over vier vensters toegepast door Henri Jonas (1878-1944) voor het DSMhoofdkantoor in Geleen. De voorstelling met arbeiders, in de geest van het realisme van Courbet, wekt een driedimensionaal, landschappelijk ruimtegevoel.¹⁴⁵

¹⁴⁵ In principe kan dat beschouwd worden als een voortzetting van de zestiende-eeuwse verticale kerkranken, zoals die van Lambert van Noort in de Oudekerk in Amsterdam (1555), waar binnen één lancetvenster een diepte gesuggereerd wordt door een perspectivisch geconstrueerde doorkijk.

Glas-in-loodramen, die in de wederopbouwperiode van zich deden spreken en die nog steeds grote indruk maken, zijn de gebrandschilderde ramen van wel 40 meter breed en acht meter hoog van de Limburger Eugène Laudy (1921-1995) voor de ovaalvormige Franciscanenkerk de H.H. Antonius en Lodewijkerk in



AFBEELDING 4.36

EUGÈNE LAUDY, EN IR. W. WOUTERS, D. BÖHM EN FRITS PEUTZ (ARCHITECTEN), H. H. ANTONIUS LODEWIJKKERK DEN HAAG, 1958, GLAS-IN-LOOD

Den Haag (1958, ir. W. Wouters, D. Böhm, ir. Frits Peutz). Laudy heeft twee wandvullende composities gemaakt, waarbij hij zich niet liet beperken door de tientallen, slanke kolommen waarop het dak steunt. Omdat hij de dagkanten en stijlen van de vensters negeerde wordt de indruk gewekt dat de voorstelling zich als het ware achter de vensters afspeelt. De glaswanden overstralen het interieur van de verder eenvoudige kerk. De kerkganger baadt zich als het ware in een felgekleurd landschap met een reusachtige zon, waarin heilige figuren als Maria, Franciscus en Antonius, maar ook koning Lodewijk opgenomen zijn. De all-over glascompositie is zo nadrukkelijk aanwezig, dat het kerkgebouw minder belangrijk lijkt en in feite functioneert als de drager van de kunstwerken.¹⁴⁶ De voorstellingen van Laudy zijn in heldere, expressionistische kleuren weergegeven en zijn figuren zijn, typisch voor een Limburgse kunstenaar, door de Byzantijnse beeldtaal beïnvloed. Laudy kreeg hiervoor de Limburgse provincieprijs, maar hij en het kerkbestuur moesten ook een golf van katholieke perskritiek doorstaan, ondanks dat de religieuze figuren in habijten en monnikspijen redelijk als zodanig herkenbaar zijn.

Ook Jon Marten, een leerling van Albert Troost, paste deze all-over compositietechniek toe in de 24 meter lange en 6 meter hoge wand van de Sint Jozefkerk (1961) in Someren-Heide (arch. Geenen en Oskam). Marten gebruikte een verticaal gestreepte achtergrond, die de aanhoudende regen van de zondvloed voorstelt en met daarbinnen in een gekleurde en gefragmenteerde rechthoek met de verbeelding van de Ark van Noach omgeven door dieren. Voor de kerk Onze Lieve Vrouw van Goede Raad in het Maastrichtse Malpertuis van Jean Huysmans (1913-1974) ontwierp Albert Troost in 1966 vergelijkbare, wandvullende, deels figuratieve en deels geabstraheerde glas-in-loodramen. Doordat de stijlen of kolommen minder slank zijn en bovendien door tussenliggende blokken beton met elkaar verbonden zijn, vormt de compositie minder een eenheid dan die bij Laudy het geval is.



AFBEELDING 4.37

JON MARTEN EN GEENEN EN OSKAM (ARCHITECTEN), ARK VAN NOACH, 1961, ST. JOZEFKERK. SOMEREN-HEIDE

¹⁴⁶ Het gebouw en het kunstwerk zijn in 2004 op het nippertje van sloop gered door het op de gemeentelijke monumentenlijst te plaatsen.



AFBEELDING 4.38

PROF. HUUUB LEVIGNE EN J. D. DE GROOT (ARCHITECT), DE HEILIGE GEEST, 1962, DE HEILIGE GEESTKERK AMSTELVEEN, GLAS-IN-LOOD.

De voorgevel van de Amstelveense Heilige Geestkerk (1962), gebouwd door J.G de Groot, kreeg een glas-in-loodvoorgevel versterkt door betonnen kolommen. Professor Huub Levigne, die verantwoordelijk was voor de glas-in-loodwand, was opgeleid als graficus, wat te zien is aan zijn tekenachtige beeldtaal. De witte duif die de Heilige Geest verbeeldt, is duidelijk te herkennen tussen de geometrische, abstracte vormen.¹⁴⁷

GLAS-IN-BETON

In plaats van traditionele loodstrips voor het klemmen van glas werd ook beton en halverwege de jaren vijftig ijzer of staal gebruikt. De glas-in-betontechniek kan gelden als moderne en experimentele variant op de oervorm van het beglaasde venster, het beglaasde monolithische scherm. Het is echter evengoed te beschouwen als een ‘open gegoten’ variant van het betonreliëf. De verbinding tussen de stukken glas of de glaskarbonkels wordt gevormd door gegoten monolithische ‘schermen’ van gewapend beton of cement. Als betonschermen werden ze soms zo groot en zwaar gemaakt dat ze konden fungeren als dragende buitenmuren (glas-in-beton van Berend Hendriks in de Koningskerk in Amsterdam-Oost). De combinatie van glas en beton is een evenwichtige samenvoeging van plastische en picturale beeldelementen.

Frankrijk had de primeur in de jonge geschiedenis van het betonvenster. Nadat de Frans-Belgische architect Auguste Perret (1874-1954) in 1922 Le Notre Dame du Raincy van gewapend beton bouwde, met doorboorde ruitvormige wanden als ponsplaatsjes of traliewanden, toonde enkele jaren later (1929) de kunstenaar Louis Mazetière op een Parijse tentoonstelling de glasin-vulling ‘Mosaïque Lumineuse’. Het dikkere glas, dikker dan bij glas-in-lood gebruikelijk was, gaf een diepere, warmere gloed en ook de brede, betonnen dagkanten en ribben maakten grote indruk op het publiek.¹⁴⁸ Het idee voor de toepassing van glas-in-beton was bij Theo van Doesburg al eerder opgekomen, maar het werd helaas niet uitgevoerd. In 1923 kwam hij namelijk met een plafondontwerp van glas-in-beton van maar liefst 28 bij 28 meter voor de hal van een Universiteitsgebouw in Amsterdam (1923) van architect Cornelis van Eesteren. Ook de muren en de vloer van de hal waren daarop aangepast.¹⁴⁹

Na de Tweede Wereldoorlog werd deze glaskunst in Frankrijk populair en verder ontwikkeld. Léger pakte de vooroorlogse draad weer op met zijn glas-in-betonwanden die van de grond tot het plafond reikten in de Eglise du Sacre-Coeur (1951) van Audincourt (Fr) van architect Maurice Novarini. Hij kreeg daarvoor veel aandacht in de tijdschriften.

¹⁴⁷ Ook Jan Dijker, docent aan de Academie voor Beeldende en Bouwende Kunsten in Tilburg, heeft ook bijzondere abstracte ramen voor kerken en profane gebouwen ontworpen. De meeste kerken waarvoor Jan Dijker zijn abstracte glaskunst maakte, zijn al gesloopt of staan op de sloophoofden. Gesloopt zijn: De Parochie van de Goddelijke Voorzienigheid in Bergen op Zoom met meterslange gevels van glas-in-lood uit 1964 en de Parochiekerk St Maarten in Tilburg met twaalf ramen van 2.5m bij 4.5m. De voormalige St Willibrorduskerk uit 1963, (Minckelersstraat 161 Hilversum), waar Dijker rechthoekige glas-in-betonpanelen van 3 bij 6 meter voor maakte, wordt binnenkort gesloopt. Zie verder: www.tgooi.info/kerken

¹⁴⁸ Hendriks B., ‘Glas in beton’, *Cement* (1965), p. 431-433

¹⁴⁹ *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, foto op p. 107

Daan Wildschut nam, volgens Bram Hammacher, het initiatief om het kunstmedium in Nederland te introduceren. Al in 1949 exposeerde hij op de tentoonstelling *Scheppend Ambacht* zijn eerste ontwerp voor een glas-in-betonraam, waarin het beton nauwelijks breder was dan loodverbindingen. De eerste experimenten vonden plaats met Franse glastegels (dalles de verre), die klein van formaat waren en 2.5cm dik.

De jongere broer van de glazenier Rene Smeets (1905-1976), Frans Smeets (1925), had ervaring met de techniek opgedaan op het atelier van Gabriel Loire in Chartres en voerde met Wildschut in 1952 diens eerste glas-in-beton opdracht uit in een Duits-Limburgse kerk in Höngen.¹⁵⁰ De wand met de vele getoogde ramen, die hij een jaar later maakte voor de rooms Katholieke Annakerk (Frits Peutz) van de Heilige Moeder Anna-parochie (1953) in het Heerlense Bekkerveld, werd in 1954 -zwart-wit foto's in *Forum* gepubliceerd.¹⁵¹

Voor de Rotterdamse tentoonstelling E55, georganiseerd door de architecten Van den Broek en Bakema in 1955, had Wildschut de ramen voor het stiltecentrum ontworpen en de architecten vroegen hem daarna voor de door hen gebouwde aula van de Technische Hogeschool in Delft. Hier heeft hij in de entreehal van het Bestuursgebouw een fraaie glaswand gemaakt van 3.60 bij 5.50m. Het rechthoekige vlak, verdeeld over veertig rechthoekige ruiten heeft een warme, expressionistisch geabstraheerde, centrifugale compositie.



AFBEELDING 4.39

DAAN WILDSCHUT, DE ARK VAN NOACH, 1958, GLAS-IN-BETON, HEILIGE. AGNESKERK TE BUNDE

Met de tientallen meters lange, wandvullende ramen, die hij voor de Expo in Brussel (1958) maakte, liet hij het grote publiek zien hoe indrukwekkend glas in beton met een geabstraheerde voorstelling op monumentaal niveau kon zijn. Hij liet de meeste van zijn glaswerken uitvoeren bij Atelier Flos in Steijl, terwijl veel andere kunstenaars naar de Amsterdamse Glasindustrie Tetterode gingen.¹⁵² Het raam van de Expo De ark van Noach werd na de expositie

¹⁵⁰ Zie verder: Everaers, I., 'Frans Smeets', *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p 332; Berentsen R., 'Daan Wildschut', *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 360

¹⁵¹ Moor C.N.M de, 'Werk in uitvoering', *Forum* (1954), p. 264 ev.

¹⁵² Bij Glasindustrie Tetterode werkte de kunstenaar Joop van den Broek die veel glazeniers met raad en daad bijstond en problemen oploste.



AFBEELDING 4.40
BEREND HENDRIKS EN W. VAN
DER KUILEN EN C. VAN
TRAPPENBURG (ARCHITECTEN),
ENGEL UIT HET VISIOEN UIT
OPENBARINGEN 14, 1957,
KONINGSKERK AMSTERDAM.



AFBEELDING 4.41
MAX RENEMAN EN COEN
BEKINK (ARCHITECT),
PHOENIX, 1960, CHRISTUS
KONINGKERK UTRECHT, GLAS-
IN-BETON.

geplaatst in de Heilige Agneskerk (1960, architecten Jozef Fanchamps en Jos van der Pluijm) in Bunde, de woonplaats van de kunstenaar.¹⁵³

Berend Hendriks bracht in 1956 de door Hammacher 'gewenste' vernieuwing door het beton niet op de manier te gebruiken alsof het op lood lijkt, maar het zodanig te gebruiken dat het ook aan het exterieur iets bijzonders geeft. De voorgevel van de bel-etage van de Gereformeerde Pinksterkerk in Heemstede was door Hendriks als een betonreliëf, een filigraingevel gevormd. Aan het exterieur vormen brede en minder brede betonnen lijnen diagonale en centrifigale banen die beweging suggereren op het reusachtige, ajourachtige vlak. De diepe dagkanten veroorzaken een donkere schaduw op het witgeverfde beton. In het interieur is het effect nog groter. De wand die opgebouwd is uit twintig verticale panelen, heeft één grote all-over compositie. Het daglicht dat door de ramen dringt, maakt van de voorstelling Het neerdalen van de Heilige Geest op Pinksteren een spectaculaire gebeurtenis door de explosie van onderling sterk contrasterende kleuren. Het gebouw is ook hier de drager van het kunstwerk.¹⁵⁴ Een jaar later, in 1957, ontwierp Hendriks een andere 'dynamische' gevel voor de Amsterdamse gereformeerde Koningkerk in de Watergraafsmeer van de architecten W. van der Kuilen en C van Trappenburg. De wand is in deze kerk met vierkante glasblokken gevuld, waarbinnen Hendriks een Christusfiguur ontworpen heeft. De buitenkant is door het gebruik van de glastegels ook veel regelmatigiger dan die van de kerk in Heemstede. De wand stelt een engel voor, naar een visioen uit Openbaringen 14, die 'het Eeuwige Evangelie uit de hemel naar de aarde brengt'.¹⁵⁵

Veel architecten hadden hun voorkeuren voor bepaalde monumentale kunstenaars. Zo ontstonden er creatieve koppels als Berend Hendriks met het driemanschap Chr. Nielsen, J.H.C. Spruit en W. van de Kuilen, de kunstenaar Harry op de Laak met architect Ben Ingwersen en de Groningers Max Reneman met architect Coen Bekink. De laatste twee traden veel in het nieuws omdat ze beiden kritisch ingesteld waren: Reneman organiseerde kunstenaars-happenings, waarin hij zich sterk maakte voor de insectenwereld en het gebruik van chemisch insecticide aan de kaak stelde, en Bekink nam deel aan politieke debatten.

Max Reneman ontwierp een bijzonder fraaie glas-in-betonwand voor de Christus Koningkerk in Utrecht. Het werk stelde een Phoenix voor die uit zijn as herrees als symbool van het natuurlijke leven en de herrijzenis als kind van God (Heilige Doopsel).¹⁵⁶ De kerk is gesloopt en het kunstwerk is gedemonsteerd. In 1964 kreeg hij de opdracht van de architecten Ton Alberts en Henk Meijran voor een glas-in-betonwand in de Gereformeerde Morgensterkerk in

¹⁵³ Later heeft Wildschut meerdere glas-in-betonwanden gemaakt om de muur te sluiten.

¹⁵⁴ Ch. Nielsen, J.H.C. Spruit en W. van de Kuilen. 'Gereformeerde kerk te Heemstede', *Bouw* (1961), p. 742-744; Nielsen Chr. 'Wandschilders en architect', *Forum* (1956), p. 35

¹⁵⁵ W. van der Kuilen en C. Trappenburg, 'Koningkerk te Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad* (1957), p. 412. De voormalige gereformeerde kerk staat sinds 1995 bekend als de Evangelische Broedergemeente Hernhutters Amsterdam en staat aan de Van 't Hofflaan 20.

¹⁵⁶ Utrechts Archief, foto's: Beeldbank: catnr. 63939, neg.nr.: 22263, 22267, nr. 120087, Marshallaan 139, Utrecht.

Heemskerk. Hij ontwierp voor de meditatieruimte van deze kerk ook een glas-in-betonreliëf dat De Morgenster en de Zon voorstelt.

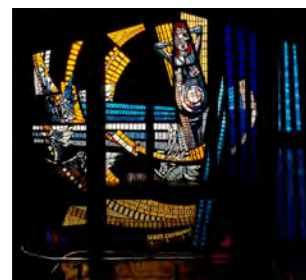
Het raam Christus aan het Kruis dat Ger van Iersel in de Rotterdamse Pauluskerk ontwierp, maakt deel uit van de verder blinde muur en het heeft een sculpturale vorm. In dit werk overheerst het betonreliëf ten opzichte van het glas. De betonlijnen zijn zo massief, terwijl de glasruimten in verhouding beperkt zijn.

Het glas-in-beton werd ook gebruikt voor profane gebouwen. Hendriks ontwierp in 1958 voor het stadhuis van Oostburg een bevrijdingsraam, dat De Vrede, De Oorlog en De Bevrijding voorstelt. Maar ook scholen, zoals de landbouwschool in Aalten en een scholencomplex in Amstelveen (1965) lieten door Hendriks in deze techniek indrukwekkende ramen maken.¹⁵⁷ Veel kunstenaars hadden zich een groot aantal technieken eigen gemaakt, maar Berend Hendriks moet bijna tijd tekort hebben gehad om zoveel ambachten te beheersen. Zijn specialismen waren: glas-in-lood, glas-in-beton, glasappliqué, glas- en baksteenmozaïeken, wandschilderingen, mozaïeken, sgraffito's, linoleumintarsia's, wandkleden en sculpturen in beton en metaal. Daarnaast schreef hij regelmatig in *Forum* en andere vaktijdschriften als *Op Steiger*. Op de Academie voor Beelden Kunsten in Arnhem, waar hij samen met Peter Struycken Architecturale vormgeving doceerde, ging hij zich steeds meer toeleggen op omgevingskunst.

Karel Appel kreeg opdrachten voor het ontwerpen van monumentale kunst in representatieve gebouwen van belangrijke architecten, zoals Hugh Maaskant. Boven de ingang van het Rotterdamse Technikon, de technische- en beroepsopleidingafdeling van een school voor 3000 leerlingen heeft hij een paneel van glas-in-beton ontworpen van 6,5 meter hoog en 24 meter lang. Hij leverde in 1964 een maquette met een kleurenschetsje, een ontwerp voor een kunstwerk, dat zowel voor de dag als de avond en zowel voor het exterieur als het interieur interessant moest zijn. Het betonreliëf is door de Joop van den Broek uitgevoerd. Maar de fundering van het gebouw (dat tegenwoordig dienst doet als het Hofpleintheater) was op een zo'n groot en zwaar kunstwerk niet berekend, zodat er gekozen werd voor het lichtere cellenbeton. Het ongekleurde beton heeft aan het exterieur zware grillige lijnen en vormen, terwijl binnen een volstrekt ander effect verkregen wordt. Het licht dat door het gekleurde glas het interieur in schijnt, veroorzaakt daar een expressionistisch vuurwerk van ongemengde kleuren als rood, blauw en geel. Het effect is barokachtig, doordat de bezoeker via de trap het kunstwerk tegemoet gaat en baat in een zee van felle kleuren, een effect dat dat van een bioscoop benadert.¹⁵⁸

GLASAPPLIQUÉ

Glasappliqueren is een techniek, waarbij op transparant vensterglas als fond stukken glas, gekapt glas of 'antiekglas' versmolten of verlijmd worden, zonder gebruik van lood, metaal of beton, etc. Gekleurd vlakglas werd laagsgewijs gelijmd (bijv. drielaags sandwichglas), waarmee het transparante of opake glas



AFBEELDING 4.42

BEREND HENDRIKS, DE VREDE, DE OORLOG EN DE BEVRIJDING, 1958, STADHUIS OOSTBURG, GLAS-IN-BETON.



AFBEELDING 4.43

KAREL APPEL, TECHNIKON, GLAS-IN-BETON, 1964,

¹⁵⁷ Hendriks B., 'Glas in beton', *Cement* (1965), p. 431-433

¹⁵⁸ <http://dissertations.ub.nl>; Provoost M., *Hugh Maaskant*, 'Bouwen op de groei. Technikon en Akragon', 2003, p. 275



AFBEELDING 4.44

AART ROOS EN PIET ZANSTRA
(ARCHITECT), VISSSEN, 1961,
DR. O. NOORDMANSSCHOOL
AMSTERDAM, GLASAPPLIQUÉ.

de rol van verf toebedeeld kreeg. Er kon dus in concreto met glas ‘geschilderd’ worden en waarbij een directe, optische kleurmenging optrad; als transparante wandschilderingen. Het glas werd niet meer, zoals in de brandschildertechniek, ‘beschilderd’ of gegrisailleerd. Met deze vrije technieken zijn talloze experimenten uitgevoerd, waarbij ook smelttechnieken toegepast werden. De doorlating van het licht is bij glasappliqué beperkter. De vroegste ramen, begin jaren vijftig, bestonden overwegend uit kleurstroken die samen als brede egale en scherpe kleurvlakken een meestal felgekleurde voorstelling vormen.

Het lijmen van het glas met een primer zou begin jaren vijftig al door Floris van Tetterode (1899-1985) van Glasindustrie Van Tetterode Amsterdam in samenwerking met het Engelse bedrijf Pilkington ontwikkeld zijn. Joop van den Broek die op het procedé voortborduurde, is ongeveer eind jaren vijftig overgegaan op perspexlijm en acrylaatlijm, die op de lange duur minder succesvol bleek te zijn omdat de lijm verweerde. Bij een raam van Aart Roos (uitgevoerd in 1961 door Joop van den Broek) dat zich tot 2003 bevond in de Dr. O. Noordmanschool in Geuzenveld van architect Piet Zanstra, hadden er al zeker 15 glasstukjes losgelaten doordat de lijm verdroogd was. Het zesdelige raam met een expressionistische voorstelling, ‘vissen’ genaamd, met diverse tinten rode, blauwe en groene glasscherven een wervelende voorstelling, was gemaakt voor het schooltrappenhuis, maar staat nu opgeslagen in een stadsdeeldepot.¹⁵⁹

Bij de tentoonstelling De Opdracht in maart 1956 in het Stedelijk Museum kon het grote publiek kennismaken met glasappliquéramen van Dick Zwier, Karel Appel, Joop van den Broek en Lex Horn. Oplettende Eindhovenaren herkenden waarschijnlijk de nieuwe techniek, omdat Lex Horn het voor een raam in de stationshal van Eindhoven al een jaar eerder toegepast had. Station Eindhoven werd gebouwd door NS-architect Koenraad van der Gaast. Het metershoge, figuratieve raam is verdeeld in drie stroken met achttien vierkante ramen. De helder gekleurde glasvlakken overlappen elkaar deels, waardoor er donkere lijnen ontstaan of ze zijn niet helemaal aansluitend tegen elkaar aangelegd, wat doorzichtige lijnen geeft. De kleine figuren, in sjablonen weergegeven, zijn vrij over het beeldvlak verdeeld en vormen samen een beeldverhaal met schepen en koeien. In 1958 ontwierp Horn vergelijkbare ramen voor het Handelsbladgebouw in Amsterdam en voor het Cultureel Centrum ‘T Voorhuis Emmeloord.

De vier grote glasappliquéramen op een gezandstraalde achtergrond van Frans Slijpen (1923-1994), die geplaatst zijn in de hal van de Maastrichtse Sphinxfabriek, zijn waarschijnlijk even vroeg (1954-1956). De ramen vertonen sjabloonachtige vormen, die de werkende mens, de machine en de geschiedenis van de keramiek verbeelden. De composities bestaan uit objecten als vazen, potten en pannen, gecombineerd met abstracte vormen.¹⁶⁰

Kort daarop kwam de Paaskerk van architect Karel Sijmons in de publiciteit, zowel in de vakbladen als in de kranten. De zeer bijzondere vormgeving met

¹⁵⁹ Zie ook de Waardestelling, F. van Burkom, R. Crèvecoeur, ICN, 23-6-2003, Dr. O. Noordmanschool, Louis Couperustraat 129 in Amsterdam en www.aartroos.nl

¹⁶⁰ Leeuwen F. van., ‘Glas en glazenier. Het werk van Frans Slijpen’, *Katholiek Bouwblad* (1956), p. 327-331

het golvende dak en de hangende zoldering trok de aandacht van de vakpers. Het verraadde indertijd de invloed van Le Corbusiers kerk in Ronchamp, dat sterke voor- en tegenstanders had. De kranten volgden de perikelen rond de ramen, gemaakt door de toen nog controversiële Karel Appel. De zes langwerpige, abstracte appliquéramen, die hoog in de kerk waren geplaatst, sloten in moderniteit aan op de kerkarchitectuur. Deze Paaskerkramen werden uitgevoerd door het atelier van Willem van Oijen van Atelier Bevo.

Naast Tetterode en Bevo in Amsterdam werden in het zuiden des lands ook appliqué's uitgevoerd bij Atelier Flos in Steyl. Eugene Quanjel kreeg viermaal een opdracht van de Staatsmijn Maurits in Geleen en één voor de Christus Koningkerk (1962). Het driedelige kerkraam, ogend als de Zondvloed, heeft een mysterieuze abstracte compositie, die door de ronde vormen met kruisen aan vizieren doet denken, terwijl de kleuren een oranje lucht boven een woelige zee suggereren.

Terwijl traditioneel bij glas-in-lood formaatrestricties van $\frac{1}{2}$ m² aangehouden moesten worden en glas-in-betonpanelen niet groter dan $\frac{2}{3}$ m² konden zijn, is de appliquétechniek vrij in de formaatkeuze. Het grootste glasappliquéraam (voor zover bekend) meet meer dan dertig meter lengte en is gemaakt door Joop van den Broek in het voormalige NVV-hoofdkantoor (Jan Lucas en Henk Niemeyer, 1964, Amsterdam, Plein 40-45). Het raam, (ook) Phoenix getiteld, is van gekapt glas en oogt als een vuurwerk. De warme gloed, die ontstaat door de dikke kleurlagen op het transparante raam, overheerst de hele binnenruimte.¹⁶¹



AFBEELDING 4.45

JOOP VAN DEN BROEK EN JAN LUCAS EN HENK NIEMEYER (ARCHITECTEN), 1964, PHOENIX, GLASAPPLIQUÉ, NVV-KANTOOR TE AMSTERDAM

Van den Broek, die al tijdens zijn studietijd (eind jaren veertig) op de Rijksacademie bij het glasbedrijf Tetterode werkte, was niet alleen een zeer inventieve glasambachtsman en kunstenaar, maar hij ontwierp zelf ook (meestal) non-figuratieve ramen. Van de architect Adolf Eibink (1893-1975) kreeg hij in 1956 zijn eerste opdracht als kunstenaar. In tegenstelling tot zijn eerder sjabloonachtige rustige ramen in vlakglas, combineerde hij groffe glasbrokken van verschillende grootte en dikte met elkaar om een glasreliëf te verkrijgen. Hij

¹⁶¹ *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, foto p. 191. Het kunstwerk, dat van de grond tot de zoldering reikt, geeft een intense interactie tussen interieur en exterieur.



AFBEELDING 4.46

JOOP VAN DEN BROEK EN
HUGH MAASKANT (ARCHITECT),
VERWOESTING EN OPBOUW
ROTTERDAM, 1963,
SCHEIDINGSWAND HILTON
ROTTERDAM, GLASAPPLIQUÉ



AFBEELDING 4.47

HARRY OP DE LAAK,
GLASAPPLIQUÉWAND, 1964,
PHILIPS EINDHOVEN.

hakte er op los tot schrik van de ‘oude rotten in het vak’.¹⁶² In zijn experimenten, die hij ‘Actionkunst’ noemde, had het glas veel luchtballen, barsten en een groffe structuur, met composities in grote bewegingen of gebaren die doen denken aan de latere, pasteuze expressionistische schilderijen van Karel Appel. Van den Broek kreeg zijn grootste bekendheid vooral door het glasplastic aan de gevel van het Dordrechtse Tomadokantoor en door zijn scheidingswand voor Hugh Maaskants (1907-1977) Rotterdamse Hiltonhotel. Deze wand heeft een strakke stijl en bestaat uit vierkante glasblokken.

Dez dure expressionistische glastechniek met reliëf bloeide in de jaren zestig. De Actionkunst, het glasreliëfsculptuur was de specialiteit van Van den Broek, maar ook Van Oijen experimenteerde met brokken gesmolten glas in hoog reliëf voor de Technische Hogeschool in Eindhoven.

De meeste andere glaskunstenaars prefereerden het vlakglas: Jan Peeters, Paul Kromjong, Jan Meine Jansen en Wim van Woerkom. Harry op de Laak verkreeg in de ca. 15 meter lange glaswand voor het Eindhovense kantoor van Philips in 1964, een rustiger, aquarelachtig effect door verschillende transparante lagen over elkaar heen te leggen. De wand die als scheidingswand diende, is in 2005 opgeslagen in verband met de verbouwing van het gebouw.¹⁶³

Ir. Louis Kalff (1897-1967), General Art Director van Philips en tevens bestuurslid van Kunst en Bedrijf, was verantwoordelijk voor het kunstbeleid van Philips. Hij werd, toen hij met architect Leo de Bever het Evoluon (1966), het fraaie, schotelvormige tentoonstellingsgebouwtje construeerde, benaderd door de jonge kunstenaar Carlo Andreoli voor een glasappliquéwand.¹⁶⁴ Andreoli maakte een abstract werk en probeerde het raam in verband te brengen met de ‘Evoluon’ (evolutie). De kunstenaar schreef hierover op zijn website: “Dit heb ik proberen te benaderen door een soort cellulaire wereld te maken, waar de evolutie door gaat. Het groeien van cellen en het delen, de beïnvloedende satelliet-achtige wereld daaromheen (in het raam de zwarte vorm met gele buizen) zijn, naar mijn mening, te zien.”¹⁶⁵

GLAS-IN-METAAL

Begin 1957 kwam de kunstenaar Harry op de Laak op de tentoonstelling *De Ark* in het Stedelijk Museum met een nieuwe techniek: glas-in-metaal in een non-figuratief kunstwerk. Hij gebruikte staal van scheepsplaten in plaats van lood of beton, waarmee hij bekendheid verworven had. Het ruige staal had indertijd furore gemaakt doordat de jonge beeldhouwer Andre Volten die door Abram Hammacher verzocht was om Nederland op de Biënnale te vertegenwoordigen, er een kunstwerk mee maakte. Op de Laak zaagde grote gaten in de platen en vulde de ruimten op met gesmolten glas. Hij verwierf hiervoor een

¹⁶² Buffinga A., ‘Glassculpturale ramen van Joop van den Broek’, *Bouw* (1967), p. 1203-1207; Niemeijer E., Joop van den Broek, *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 215

¹⁶³ Otte M., ‘Harry op de Laak’ in: *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 271

¹⁶⁴ Het Evoluon, waarin Philips de nieuwste technische snufjes zoals een kleurentv toonde, werd in wervingscampagnes van de jaren ‘70 aangeduid als het evenbeeld van een vliegende schotel. Het gebouw zou door Frits Philips zelf bedacht zijn en geïnspireerd zijn geweest op diens bureau lamp. Zie ook: www.dse.nl/~evoluon/pdf/IlonaPeeters.pdf

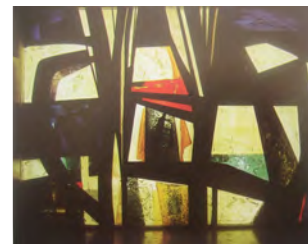
¹⁶⁵ www.dse.nl/~evoluon/doc/kihe_andreoli_nl.htm

prijs in 1958. Ook hier was het Joop van den Broek (1928-1979), die het glasprocedé bij Tetterode uitvoerde.

Van den Broek maakte daarna (1960) zelf een groot non-figuratief gedenkraam voor de Electrozuur- en waterstoffabriek (nu AGA-gas) in Amsterdam-Noord, waarin hij het staal in geometrische vormen liet snijden en dat vulde met stukken gekleurd glas.¹⁶⁶ De (gesloopte) scheepsrompen en de brokken helder gekleurd glas maken de ruimte van de fabriek mysterieus.

De gegoten schermtechniek, de glas-in-staaltechniek is de specialiteit van Jules Chapon (1914). Hij brandde met lasbranders gaten in grote platen sloopstaal afkomstig van scheepshuiden die hij daarna voorzag van gekleurde gekapte glaskarbonkels. Feitelijk is het op te vatten als een variant van de oervorm van het venster: het beglaasde monolitische scherm van steen of hout. Jules Chapon gaf zijn monumentale zwarte wand in de Nederlandse Bank (1963-1967) van architect Marius Duintjer (1908-1983) organische vormen.

Hij construeerde een dubbelwandige muur van scheepswanden met in de spouwruintes het glas. Het glas dat hij bij Tetterode op diverse wijzen zelf bewerkte en liet bewerken, hield hij in pastelkleuren waardoor het niet opdringerig naar voren komt. De wand die als scheidingswand aangebracht is, geeft door het glas een lichte indruk. Het kunstwerk waar Chapon vier jaar aan werkte, maakte indertijd zo'n overweldigende indruk dat er een film over gemaakt is: *De Wand* door W. van Velden, die ervoor bovendien ook nog met een gouden medaille op het filmfestival van Bilbao (1972) werd onderscheiden.¹⁶⁷ Ook de muur voor het hoofdkantoor van het Nederlandse Dok- en Scheepsbouw Maatschappij (NDSM) in Amsterdam-Noord vervaardigde Chapon als vanzelfsprekend van scheepshuiden. Hij kreeg daarbij enthousiaste hulp van de scheepsbouwers. De wand in de vergaderruimte van Fokker (1961) is veel bonter van kleur. Volgens Tom Haartsen in zijn boek *De Wand des Tijds*, zou de wand als scheidingswand tussen de vergaderzaal en bioscoopzaal moeten dienen.¹⁶⁸ Achter het werk



AFBEELDING 4.48

JOOP VAN DEN BROEK, GLAS-
IN-METAALWAND, 1960,
ELECTROZUUR- EN WATER-
STOFFABRIEK (NU AGA-GAS)
AMSTERDAM.



AFBEELDING 4.49

JULES CHAPON EN MARIUS
DUINTJER (ARCHITECT), 1963-
1967, GLASWAND IN DE
NEDERLANDSE BANK TE
AMSTERDAM, GLAS IN METAAL

¹⁶⁶ Hoogveld C., 'Monumentale beglazingen gedurende de periode 1945-1968', *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 194

¹⁶⁷ Hoogveld C., 'Jules Chapon', *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 221



AFBEELDING 4.50
JULES CHAPON, DETAIL VAN
EEN GLAS-IN-METAAL BIJ
FOKKER, SCHIPHOL, 1961

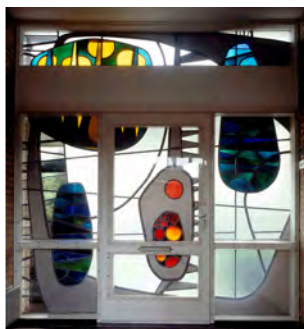
waren TL-lampen gemonteerd om het dikke, ondoorzichtige glas helderheid te geven. Het kunstwerk bestond uit twee contrasterende delen: een dichte wand uit meerdere gezandstraalde platen staal en het glasgedeelte met organische vormen, waarin stukken gehakt en versplinterd glas gevat zijn. De wand op een van de hoogste verdiepingen is na het faillissement van de Fokkerfabriek tien jaar verwaarloosd en door regen aangetast, maar daardoor (weliswaar onbedoeld) zo mogelijk nog stoerder te noemen.

In plaats van de groffe, ruige sloopshuiden nam Ted Felen (1931) begin jaren zestig geanodiseerd aluminium. Het verschil is hemelsbreed: het zijn verfijnde, dunne, matte, zilverkleurige strips die hij, bijvoorbeeld in een woning in Buitenveldert, combineerde met ei- en niervormige vlakken met primaire en secundaire kleuren die op een helder wit fond van geëtsd glas is een afgebeeld. Glas-in-rood koper paste hij toe in de grote wand in de Moeder Godskerk in Voorschoten.¹⁶⁹ De meeste van zijn abstracte ramen hebben de kosmos als inspiratiebron, terwijl zijn figuratieve ramen naast de Bijbel ook de mythologie tot onderwerp hebben.¹⁷⁰

GEËTST EN GEZANDSTRAALD GLAS

Soms werd gezandstraald of geëtsd, transparant vlakglas toegepast. Voorstellingen ontstaan onder meer met behulp van sjablonen en andere afdektechnieken. Geëtsd glas is een grafische techniek die gecreëerd wordt door een glasplaat aan twee zijden met een zuurbestendige deklaag, zoals bijenwas, in te smeren en in de was een voorstelling 'weg te krassen'. Daarna wordt de glasplaat in een fluorzuurlaag gelegd, zodat de voorstelling in het glas uitgebeten wordt. Deze techniek is vaak kleurloos en bestaat uit een heldere en een matte laag. Door het etsen van, uit twee kleuren samengesteld glas (plaquéglass) kan de bovenste gekleurde glaslaag weggebrand worden, waardoor er een tweekleurige voorstelling ontstaat.

De techniek lijkt uiterlijk op gezandstraald glas. Hierbij worden de delen van de glasplaat, waarop geen voorstelling aanwezig is, afgedekt met sjablonen, terwijl de tekening met een hogedrukspuit met zand in het oppervlak wordt gespoten. Deze raamtypen laten veel meer licht door dan de gekleurde ramen. De meeste geëtsde en gezandstraalde glasramen waren decoratief. Er is slechts een aantal kunstwerken met deze techniek vervaardigd. De grondlegger van de moderne glaskunst was, volgens Tom Haartsen, Andries Copier.¹⁷¹ Als kunstenaar opgeleid door Jac. Jongert, docent decoratieve kunsten en kunstnijverheid aan de Rotterdamse Academie voor Beelden Kunsten en Technische Wetenschappen, nam hij tijdens de Tweede Wereldoorlog-



AFBEELDING 4.51
TED FELEN, GROOT SLOT,
1963, PARTICULIERE WONING
IN BUITENVELDERT,
AMSTERDAM, GLAS-IN-METAAL

¹⁶⁸ Haartsen T., *De Wand des Tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Nuth 2002, p. 22-23

¹⁶⁹ <http://www.dekenaat-leiduin.nl/kp-leiden.html>

¹⁷⁰ N. Wichers, 'Ted Felen', *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag 1989, p. 238; www.tedfelen.nl. Felen was met Jan Cremer de oprichter van de kunstenaarsgroep Nada.

¹⁷¹ Haartsen T., *De Wand des Tijds, Monumentale kunst rond de jaren 50*, Nuth 2002, p. 30



AFBEELDING 4.52

ANDRIES COPIER, WEDEROP-
BOUW ROTTERDAM, 1948,
ROBAVER ROTTERDAM (NU ABN
AMRO, COOLSINGEL),
GEZANDSTRAALD GLAS

het initiatief een glasschool op te richten. Copier was onlosmakelijk verbonden met de glasfabriek Leerdam, waar hij veel experimenten uitvoerde. De meeste van zijn glasramen waren abstract, maar in 1948 ontwierp hij voor het monumentale trappenhuis van het Rotterdamse bankgebouw Robaver (Coolsingel) van architect Mertens grote glaswanden met figuratieve, gezandstraalde ramen. Deze grote trapramen verbeelden Rotterdam als belangrijkste Europese zeehaven, compleet met zeeschepen, hijskranen, arbeiders etc. maar ook het Rotterdam met de neogotische toren van de Sint Laurenskerk omringd door vogels, planten en vissen. Als symbolen der zee fungeren in de trapramen zeemeerminnen, Neptunus en vissers met visnetten omgeven door zeilboten. De achtergrond van de voorstellingen is helder gehouden, terwijl de figuren mat gemaakt zijn. Copier ontwierp (in tegenstelling tot andere kunstenaars) een all-over compositie, waarin hij zich niets aantrok van de raamroeden die de voorstellingen doorsneden.¹⁷²

Een vaste medewerker van Copier in de Leerdamse glasfabriek was Willem Heesen, opgeleid als graficus op de Koninklijke Academie in Den Haag. Hij ontwierp voor het (oude gebouw van) Streekziekenhuis Midden Twente in Hengelo langwerpige, geëtste ramen met Griekse goden en helden in lange gewaden, waaronder Aesclepius, god van de geneeskunde. De ramen waren vrijwel geheel ondoorzichtig gemaakt, waarbij alleen de contouren en de binnenlijnen van de figuren in helder glas weergegeven waren. Het licht speelde door de contouren heen en projecteerde de tekening nogmaals op de vloer.¹⁷³ In Leerdam werden ook de ruiten uitgevoerd, die Wim Wagemans (1906-1993) in 1959 ontworpen had voor het (inmiddels gesloopte) PTT-gebouw aan de Amsterdamse Pieter de Hoochstraat. Wagemans was net als Heesen ook opgeleid als graficus en lithograaf aan de Haagse Academie. Hij werkte na de oorlog tot 1958, toen hij zijn eigen glasatelier oprichtte, bij het Haagse atelier

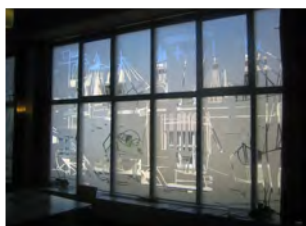
¹⁷² E. Bleij, *Beelden tegen de puin*, p.45

¹⁷³ Haartsen T., *De Wand des Tijds*, p. 30,31



AFBEELDING 4.53

JOHAN DIJKSTRA, DE WATERWOLF, 1956. GEMAAL COLIJN, KETELHAVEN-DRONTEN, GEZANDSTRAALDE EN GEBEITELDE BRUTE-GLASRAMEN.



AFBEELDING 4.54

LEX HORN, HAVENTAFERELEN, LOODS 6 OPEN HAVEN MUSEUM, KNSM-EILAND AMSTERDAM

De Lint. De voorstellingen zijn complexe composities waarin het heden en het verleden door elkaar heen verweven zijn. Volgens Jan Leupen, de Amsterdamse gemeentehoofdarchitect, verantwoordelijk voor de bouw van dit plaatselijke postkantoor, zouden de personificaties en Romeinse goden in nauw verband staan met de telefoondienst: Mercurius, de god van de handel; justitie door de geblinddoekte Vrouwe Justitia; Minerva, godin van de wetenschap vertegenwoordigde de wiskunde, astronomie en chemie; Vesta, de godin van de huiselijke haard stond voor het maatschappelijk leven en het laatste onderwerp, de publiciteit, werd verbeeld als een lopend vuur, met ratel en megafoon.¹⁷⁴

In compositie zijn deze ramen te vergelijken met twee zesruitsramen voor het Gebouw van de Tweede Kamer. Ze zijn gemaakt door de uit Brabant afkomstige glazenier Albert Troost, die aan de Rijksacademie bij Campendonk opgeleid was. De in licht- en donkergrijs geëtste ramen stellen twee fragmenten voor uit het *Wilhelmus*. In een zwierig gewaad en met een opgewekt kind verbeeldt een vrouw de zin: 'Obediëren in de gherechtigheid', terwijl een man met een kind op de arm 'Die tyranny verdrijven' uitdrukt.¹⁷⁵ Ook de Brabander Marius de Leeuw heeft gezandstraalde ramen gemaakt. In het *Katholiek Bouwblad* werd van hem een van de vier ramen afgebeeld, die hij gemaakt heeft voor de Provinciale Noord-Brabantse Elektriciteits Maatschappij (PNEM) in Den Bosch. Het geëtste raam stelt de personificatie van de waterkracht voor als een zuur kijkende man die er op een holletje vandoor gaat, terwijl hij hoog boven zich de stad in zijn handen draagt.

Voor de entree en de machinepomphal van het Gemaal Colijn in Oost-Flevoland ontwierp Johan Dijkstra (1896-1978) gezandstraalde en gebitelde brute-glasramen. Dijkstra, mede-oprichter van de bekende kunstkring De Ploeg, was een veelzijdige ontwerper van monumentale glas-in-loodramen, wandkleden, wandschilderingen, baksteenmozaïeken, etc. In de gezandstraalde ramen van het Colijn-gemaal symboliseerde hij de eeuwige strijd van de mens tegen de zee en de verovering van het nieuwe land door de mens. De voostellingen ogen vriendelijk, ondanks de woeste onderwerpen: een jongeman met een schop bevecht de zee, voorgesteld als een waterwolf. Maar ook wolken, golvende lijnen van de zee, vissen en vogels bevolken de 28 m² glasgroene, ondoorzichtige glasplaten die door aluminium sponningen bij elkaar gehouden worden.¹⁷⁶

Lex Horn die de grote raamwand van het restaurant van het Open Haven museum op het KNSM-eiland (Amsterdam) ontwierp, liet de mythologische onderwerpen varen en gaf het vertrek en de aankomst van de wereldreizigers weer die in de jaren vijftig vanaf deze landtong hun heil gingen zoeken in het verre Amerika en Australië. In negatieve en positieve vormen heeft hij, op zijn voor hem kenmerkende, knappe schetsmatige stijl, mensen en boten uitgebeeld. Schepen hadden ook nog een diepere symbolische betekenis voor hem. Hij schreef in 1965 in zijn dagboek: "Het is niet langer nodig op mijn levensschip zeilen te hebben én een machine, het geloof in het ene verloren te hebben en niet te vertrouwen in het volgende."

¹⁷⁴ Leupen J., 'Een slotaccoord', *Werk in Uitvoering* (augustus 1960), p. 2, 3

¹⁷⁵ Tegenbosch L., 'Albert Troost', *Katholiek Bouwblad* (1954), p. 372-375

¹⁷⁶ www.flevolandbovenwater.nl; T. Haartsen, *Wand des tijds*, p. 26-27; Ploeg K. van, 'Het monumentale werk', in: Wal M. van, *Johan Dijkstra 1896-1978*, Groningen 1996, p. 153-185

VERRE MURAILLE/VERMURAIL EN BRUTE-GLAS

Vermurail is een techniek, waarbij op de achterzijde van (middelgrote) glasscherven van opalineglas met een fond van zilvernitraat een grisaille tekening aangebracht wordt. Joep Nicolas experimenteerde veel en vond rond 1935 deze nieuwe techniek uit, waar hij octrooi op aanvraag.¹⁷⁷ Zijn eerste grote opdracht in 1939 waren de wanden van de Sint Agneskerk in Amsterdam, die hij met deze opvallende techniek beglaasde. Een zilverkleurige Sint Nicolaas met gouden aureool en staf bevindt zich in een goudkleurige poortomlijsting. De wanden zijn daarbij in de rustige zilvergrijze kleuren gehouden, waarbij als contrasten turquoise en zwart zijn gebruikt.

De kapel in het voormalige Amsterdamse Ignatiuscollege aan de Hobbemakade van Jos Cuypers heeft Nicolas met vermurail beglaasd en een rond raam met een bijpassend glas-in-lood gevuld. Deze ruimte, die zeer intens zilverkleurig en contemplatief maar ook mysterieus oogt, is met de Sint Agneskerk (voor zover bekend) de grootste toepassing van deze techniek. Tegenwoordig wordt de school gebruikt door het Montessorilyceum, waarbij de kapel als bijeenkomst-ruimte voor de scholieren functioneert.



AFBEELDING 4.55

JOOP SJOLLEMA, CARNAVAL,
1948, SCHILLERBAR
AMSTERDAM, VERRE MURAILLE



AFBEELDING 4.56

JOEP NICOLAS EN JOS
CUYPERS (ARCHITECT),
IGNATIUSCOLLEGE AMSTER-
DAM, 1960, VERRE MURAILLE

De techniek leverde ook felgekleurde kunstwerken op. In de Schillerbar op het Amsterdamse Rembrandtplein is het glasmozaïek van Joop Sjollema te bewonderen. De voorstelling met feestende, carnavaleske figuren en maskers is in onderwerp (sacrale tegenover het feestende leven) en in kleuren opponent aan het werk van Nicolas.

177 Eliëns, T., 'De Limburgse glasschilderkunst tijdens het interbellum', Glas in lood in Nederland 1817-1968, Den Haag 1989, p. 150



AFBEELDING 4.57

JEF DIEDEREN, ABSTRACT,
1962, STADSSCHOUWBURG
EINDHOVEN, VERRE MURAILLE

Die zelfde frisse kleuren paste ook Jef Diederer, docent aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag en aan Ateliers 63 toe, toen hij in 1962 in de Stadschouwburg Eindhoven een groot non-figuratief kunstwerk van verzilverd brùte-glas en verre muraille maakte.¹⁷⁸ In het open trappenhuis heeft Diederer in een witgestuukte achtergrond grote geometrisch abstracte vormen uitgespaard en die met heldere kleuren van verre-murailleglas ingevuld. De meeste vlakken - cirkels, ronde en langwerpige vormen - zijn in één kleur gehouden. Het werk doet denken aan de expressionistische voorstellingen van Karel Appel, maar in tegenstelling tot de Cobrakunstwerken heeft dit werk door het materiaal een chique, rijke uitstraling, die zeker tegemoet komt aan de bezoekers die een avond naar de Schouwburg gaan.

Natuurlijk was het ook een techniek, die Joop van de Broek, een van de meest veelzijdige glaskunstenaars, interesseerde. Hij paste het verzilverde brùte-glas toe in het Co-op centrum in Amsterdam. Het glas werd aan de ruwe achterzijde van een zilverneerslag voorzien, waardoor een intense weerschijn in het materiaal was ontstaan. De vormen werden tegen de muren aangebracht, waarbij delen van de compositie, tegen elkaar aansluitend, op panelen werden gekit. Zo werd deze techniek in het boekje *Technieken in de beeldende kunst*, geschreven door Kunst en Bedrijf in 1971, ook wel als ‘verzilverd glas’ omschreven.¹⁷⁹

4.3 BEELDHOUWKUNST EN RELIËFS

Het belangrijkste boek, dat de monumentale beeldhouwkunst in haar bloeitijd tot 1940 belicht, is als dissertatie geschreven door Ype Koopmans: *Muurvast & gebeiteld, beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*. Tot de monumentale beeldhouwwerken worden die beelden gerekend welke een nagelvaste relatie tot de architectuur hebben. De losstaande beelden, zoals het beeld van Spinoza (Hildo Krop in de voortuin van het Amsterdamse Spinozalyceum, behoren strikt genomen niet in dit onderzoek thuis. Ook de oorlogsmonumenten vallen buiten het rapport, net als de kerkelijke beelden en religieuze reliëfs.

In 1949 zou de beeldhouwer en schrijver Theo van Reijn (1884-1954) deze afbakening vast met een scherpe pen veroordeeld hebben. De vrije beelden rekende hij wél tot de ‘architectonische beelden’ omdat die, zo schreef hij, ‘een gemeenschapsgedachte vertolken en (...) aansluiting hebben gevonden bij hun omgeving, hetzij een plein of binnenplaats (...) of als vrijstaand monument’. Als tweede categorie noemde Van Reijn, die zijn opleiding aan de Rijksacademie genoten had en secretaris is geweest van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB), de architectonisch-symbolische beelden: beelden die aan gebouwen vastzitten en een bepaalde symbolische functie hebben, zoals die aan Berlages Beursgebouw (1902). Tot de derde tak rekende hij de constructief-functionele categorie, de beelden die de architectuur onderstrepen en ondersteunen. Zij konden daarbij ook een draagfunctie uitoefenen zoals het beeld



AFBEELDING 4.58

J. MENDES DA COSTA,
MOEDERLIEFDE EN SPAAR-
ZAAMHEID, 1904, HARDSTEEN,
UTRECHT

¹⁷⁸ Haartsen T., *De Wand des Tijds, Monumentale kunst rond de jaren 50*, Nuth 2002, p. 25

¹⁷⁹ Kunst en Bedrijf, *Technieken in de beeldende kunst*, z.p. 1971, p. 29. De korte omschrijvingen van de vele technieken werden vooral voor toekomstige opdrachtgevers geschreven, met zwart-wit foto's ter grootte van een pasfoto, waaronder een met een detail van Joop van den Broeks kunstwerk in een niet nader omschreven Co-op centrum

van Joseph Mendes da Costa aan het gebouw van de Levensverzekering-maatschappij Utrecht of zoals de Griekse vrouwenfiguren (kariatiden) van het Erechtheion-tempeltje op de Akropolis te Athene.

Doel van het architectonische beeld noemde Van Reijn niet alleen het gebouw te verfraaien, maar ook en vooral om: “architectonische knooppunten te verlevendigen als accenten (...), of de essentiële bedoeling van het gebouw te verduidelijken en zinnebeelden, (...) of ‘architectonische vlakken te verdelen of beweeglijker te maken door hun abstractie gedeeltelijk op te heffen’”.¹⁸⁰

BEELDHOUWKUNST

NEDERLAND EEN BEELDHOUWLAND VAN BOETSEERDERS OF STEENHAKKERS?

Abram Hammacher die in 1955 het boek *Beeldhouwkunst van deze Eeuw* schreef, vroeg zich af of het juist was dat Nederland een geringe traditie in beeldhouwkunst kende omdat het land geen harde bodem met gesteenten heeft, zoals Italië. Hij was ervan overtuigd dat dit niet de oorzaak kon zijn, omdat beeldhouwkunst bovenal een product was van het menselijke vermogen, “de inwendige gesteldheid, die in de eerste plaats ruimtelijk gevoel, ruimtelijke emotie en ruimtelijk voorstellingsvermogen vroeg”.¹⁸¹

Hammachers constatering dat het ruimtelijke aspect de beeldhouwkunst bepaalt, is ook typerend voor de jaren vijftig toen er geëxperimenteerd werd de weergave van ruimte, licht en energie, en met ongebruikelijke en interdisciplinaire toepassingen van materialen.

Dat de voorgeschiedenis van de Nederlandse beeldhouwkunst in steen niet groot is, is (deels) verklaarbaar uit de beschikbaarheid. Zuid-Europees gesteente als marmer werd weinig gebruikt omdat die alleen al door het vervoer over grote afstanden zeer kostbaar was (zwaar en zeer breekbaar). Zandsteen uit het naburige Duitse Bentheim, dat goed voorradig was omdat het een gangbaar bouw materiaal diende (Amsterdamse stadhuis, nu paleis op de Dam), werd veel gebruikt voor beelden maar ook kalksteen uit de Ardennen behoorde tot de geijkte beeldhouwmaterialen (bijvoorbeeld de reliëfs van Belgische familie, vader Frans en zoon Frantz Vermeulen aan het CS Amsterdam en die van Eduard Roskam aan het Koninklijk paviljoen ook van het CS, 1884).¹⁸²

Als typisch Nederlands werd naast hout vooral klei van de rivierenoevers gezien, dat niet alleen diende voor het fabriceren van baksteen maar ook voor het boetseren. Dit kneedbare materiaal heeft van oudsher al als basisproduct gediend voor het gieten van bronzen beelden en reliëfs (de oudste bronzen beelden stammen uit het Egyptische Rijk). Een beeld werd namelijk eerst in klei geboetseerd en na het maken van de mal of gietmantel kon het uiteindelijke beeld in brons worden gegoten. Geboetseerde beelden van klei werden ook gebakken tot keramiekbekken, zoals de beelden ‘kunstenars’ op de geveltop van de onderdoorgang van het Rijksmuseum gemaakt door Emil van den Bossche en Willem Crevels, of met een glazuurlaag gekleurd als polychrome



AFBEELDING 4.58

LAMBERTUS ZIJL, GIJSB-
RECHTGIJSBRECHT VAN
AEMSTEL, 1900, ZANDSTEEN,
KOOPMANSBEURS AMSTERDAM

¹⁸⁰ Reijn T. van, *Nederlandse beeldhouwers van deze tijd*, Amsterdam 1949, p. 40-41

¹⁸¹ Hammacher A.M., *Beeldhouwkunst van deze Eeuw*, Amsterdam 1955, p. 6

¹⁸² Na 1951 werd zandsteen niet meer toegepast, omdat het de veroorzaker bleek te zijn van de longziekte silicose.



AFBEELDING 4.59

EDUARD ROSKAM, KONINKLIJK
PAVILJOEN CENTRAAL STATION
AMSTERDAM, 1884,
KALKSTEEN



AFBEELDING 4.60

EMIL VAN DEN BOSSCHE EN
WILLEM CREVELS, 1905,
KERAMISCH PLASTIEK,
CENTRAAL STATION
AMSTERDAM

keramische plastiek. Terracotta werd in het verleden ook gebruikt om voorstudies te maken, zoals Artus Quellinius (1609-1668) deed voor de marmeren beelden en reliëfs van het voormalige Amsterdamse Stadhuis (Paleis).

In de negentiende eeuw werden beelden in Nederland ook uitgevoerd in het kostbare brons. Daarnaast werd geëxperimenteerd met andere metaaltoepassingen, zoals met brons bekleed zink (het beeld uit 1841 van Michiel de Ruyter door Louis Royer (1793-1868) in Vlissingen) en gietijzer, met als voorbeeld Mercurius, Amstel en IJ, aan de gevel van de Prins Hendrikkade 21 in Amsterdam uit 1882 (Leonard de Fernelmont (1842-?). Gietijzeren, al dan niet overgeverfde beelden werden in 1868 ook in serie vervaardigd bij de Franse Société de Fonderies du Val d'Oise (gevelbeeld Plantage Lepellaan 6, Amsterdam). Rond 1895 kwam de giettechniek *cire-perdue* (de verloren was) uit Duitsland overwaaien, waarbij het beeld niet in klei maar in was werd gevormd met een gietmantel van klei. Na het smelten van de was werd het beeld afgegoten in een metaal. Vlak voor de Eerste Wereldoorlog vonden ook experimenten plaats met het gieten in beton en sierbeton. Geglazuurd cement was al in 1897 toegepast door Simon Miedema (1860-1934) voor de nisbeelden van het Witte Huis op de Geldersekade in Rotterdam. De beeldhouwer Cris Agterberg (1884-1943) had als stukadoor ervaring opgedaan met tuinarchitectuur van edelbeton en startte in 1916 de Kunststeenfabriek Watergraafsmeer. Hij beriep zich erop dat gietsteen veel goedkoper was en zo mogelijk zelfs artistieker. De huid van het 'gemetalliseerde' betonnen beeld kon worden verfraaid door het te beitsen met een kleurige metaalzoutoplossing. Behalve Hildo Krop staat de Rotterdammer Leendert Bolle (1879-1942) vanaf 1914 bekend als beeldhouwer van betonnen sculpturen. Het 6.5m hoge beeld van Frederico Carasso (1899-1969) in 1950 voor het Olympisch Stadion gemaakt, diende als spraakmakend voorbeeld van deze techniek.

Ook de werkmethode van de beeldhouwers veranderde. De negentiende-eeuwse beeldhouwer ontwierp het beeld, maar voerde het niet zelf op ware grootte uit. Deze academische opgeleide 'statuaires', maakten het ontwerp in klei of in gips en lieten het of afmaken in een bronsgieterij of uithakken in steen. Eerst deed een practiciën met een punteerapparaat het groffe hakwerk en daarna werd het door een figurist gedetailleerd.

Rond de fin de siècle kwam er naast dit indirecte werkproces de directe methode, de 'en taille directe', in zwang. De (steen)beeldhouwer werd weer de uitvoerder van zijn eigen sculptuur als de ambachtskunstenaar naar middeleeuws voorbeeld. De architect P.J.H.Cuypers blies in 1852 de opleiding van vakbekwame beeldhouwers nieuw leven in door onder meer het opzetten van het Roermondse atelier van Cuypers en F. Stolzenberg jr. waar de kunstenaars werden opgeleid als in een middeleeuwse bouwloods. De voorliefde voor de ambachtelijke werkwijze, vooral het hakken in steen, kan niet los gezien worden van de Engelse Arts and Crafts-beweging en de ontevredenheid over de gevolgen van de industriële ontwikkeling, waarbij het handwerk langzamerhand vervangen werd door machines.

Het socialisme verdedigde de handarbeid van de arbeider, waartoe ook de kunstenaar zich aangesproken voelde. Hildo Krop werkte niet alleen met klei, maar hij was ook een fervent *taille-directe* beeldhouwer. Hij werkte daarbij vaak 'in situ' (ter plaatse). Deze generatie kunstenaars deed voorkomen alsof ze alleen nog maar de *taille-directe* methode hanteerde, maar dat is slechts gedeeltelijk waar. Krop liet bijvoorbeeld zijn stenen 'havenarbeiders' voor de gemeenteloodsen aan de Amsterdamse Oostelijke Handelskade uitvoeren door Anton Stoltz.¹⁸³ Het onderwerp, 'de stoere, gespierde arbeiders' die de ambachten en de zelfwerkzaamheid e.d. personificeerden, was vooral een Amsterdamse aangelegenheid. Het kunstklimaat in de hoofdstad was meer dan dat van andere steden doordrongen van een grote sociale betrokkenheid. De SDAP pleitte voor begrijpelijke kunst, ook voor de niet-hoogopgeleide beschouwers, en was doordrongen van het beschavingsconcept, waarin uitgegaan werd van de opvoedende rol van kunst. Amsterdam had Krop in 1916 als officieuze stadsbeeldhouwer aangenomen en toonde zich doorlopend actief in het opdrachtenbeleid voor kunstenaars. De beeldhouwers zelf verenigden zich in de in 1918 opgerichte NKB.

De voorkeur voor de gehakte beelden, symbool voor de zware lichamelijke arbeid, deed de aandacht voor bronzen sculpturen verminderen. Toen in de jaren dertig van de twintigste eeuw de neoclassicistische en meer realistische beelden, zoals portretten, bustes, maar ook torso's, in de belangstelling terugkeerden, kwam het boetseren als vanzelf mee, omdat deze werkwijze zich goed leende voor een waarheidsgetrouw beeld.

DE LIJN DER ONTWIKKELING VAN BOUWBEELDEN IN NEDERLAND

De nieuwe stijlimpuls zoals de renaissance (geënt op de klassieke oudheid, met - door de tijd veroorzaakte - verfloze beelden), maar ook het maniërisme van Hans Vredeman de Vries (1526-1607) en Lieven de Key (1560-1627), was voor de adel maar ook voor de kerkelijke en bestuurlijke overheden (stadhuisen) een grote inspiratiebron voor nieuwe opdrachten. Hendrick de Keyser (1565-1621), die het eerste Nederlandse standbeeld van Erasmus (Rotterdam) in brons maakte, voorzag vooral kerken van beelden. Pieter 't Hooft (1610-1650) maakte classicistische beeldengroepen en reliëfs in zandsteen voor het timpaan en de gevels van het Mauritshuis. De Antwerpenaar Artus Quellinius was verantwoordelijk voor de rijke, marmeren beelden en reliëfs van het Amsterdamse stadhuis (1665).

In de tweede helft van de achttiende eeuw kwamen de opdrachten vooral van het stadhoudelijk hof om de paleizen en de landhuizen met rijk stucwerk en gevelsкульпturen te verfraaien. De eerste helft van de negentiende eeuw werd zowel gekenmerkt door economisch magere jaren tijdens de Franse Tijd (1798-1815) en de afsplitsing van België (1839), als door een groeiend gevoel van nationalisme. Grote opdrachten zoals die in het buitenland werden gegeven, waren in Holland nog zeldzaamheden. Een positieve erfenis van de Franse overheersing is een didactische impuls geweest die onder meer in 1820 leidde



AFBEELDING 4.61

LOUIS ROYER, MICHEL DE RUYTER, 1841, ZINK MET BRONS BEKLEED, VLISSINGEN.



AFBEELDING 4.62

HILDO KROP, HAVENARBEIDERS, OOSTELIJKE HANDELSKADE, NU KNSM-EILAND, AMSTERDAM.

¹⁸³ Ype Koopmans, *Muurvast en Gebeiteld*, Rotterdam 1994, p. 113



AFBEELDING 4.63

HENDRICK DE KEYSER,
ERASMUS, CA. 1610, BRONS,
ROTTERDAM

tot de oprichting van de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam (na 1870 de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten). De koninklijke beeldhouwer Paul Joseph Gabriël (1785-1833, marmeren praalgraf Jan Hendrik van Kinsbergen (1821) in de Nieuwe Kerk in Amsterdam) werd aangesteld als academiecteur en hij doceerde daar met andere beroemde beeldhouwers zoals Louis Royer en Franz Stracké (1849-1919). Deze kunstenaars, die vooral opdrachten kregen voor (ruiter-) standbeelden van nationale persoonlijkheden, werkten in de neoclassicistische traditie.

Toen na 1850 de industrie groeide en de economie aantrok, werd de groeiende welvaart zichtbaar in prestigieuze gebouwen die steeds meer van kunst voorzien werden. Er ontwikkelden zich steeds meer bouwtypen, zoals scholen, banken, schouwburgen en stations waarbij de kunst werd gebruikt om de status en de functie van dat type gebouw te onderstrepen. Het behoorde bij te dragen tot het juiste karakter van het gebouw waardoor de functie en status van een gebouw verduidelijkt werden.¹⁸⁴ Een van de vroegste voorbeelden vormen de Personificaties van de Kunsten aan de gevel van *Arti et Amicitiae* (1855, arch. J.H. Leliman) in Amsterdam, die in 1855 zijn gemaakt door Franz Stracké.¹⁸⁵ De classicistische beelden en het timpaan voor het Stedelijk Gymnasium (1884), tegenwoordig het Barlaeusgymnasium in de hoofdstad, behoorden tot de eerste gemeentelijke kunstopdrachten, die Bart van Hove, Emil van den Bossche en Willem Crevels uitvoerden. (Het Stedelijk Gymnasium werd gebouwd door Willem Springer (1815-1907) & J.B. Springer voor Publieke Werken.) Het zijn allegorische voorstellingen van de Wetenschap en de Studie, terwijl in de medaillons zich de portretten van Sophocles, Cicero en ook Vondel en Huygens bevinden. De voorbijganger kon zich niet vergissen: dit was de elitaire opleiding waar Grieks en Latijn gedoceerd werd, de vooropleiding voor de universiteit, waar veel colleges in de klassieke talen werden gegeven.



AFBEELDING 4.64

BART VAN HOVE, ALLEGORIEËN
VAN DE WETENSCHAP EN
STUDIE, 1886 BARLAEUSGYM-
NASIUM, AMSTERDAM

Tot de belangrijkste bouwprojecten in Amsterdam werden gerekend: het Rijksmuseum (1882) en het Centraal Station (1889) van P.J.H. Cuypers, het Concertgebouw (1883) van A.L. van Gendt (1835-1901) en de Stadsschouwburg (1892) van A.L. van Gendt met Jan Springer (1850-1915) en J.B. Springer. Maar de grootste bouwopdracht in Nederland was het Rijksmuseum. Cuypers had zich voor dit museum, waarin de Noord-Nederlandse cultuurgeschiedenis en de kunstgeschiedenis centraal stond, laten inspireren door de architectuur van de nationale glorieertijd: de Hollandse renaissance van de Gouden Eeuw, maar ook door de gotiek voor wat betreft de constructie. Cuypers' ideaal was om een middeleeuws Gesamtkunstwerk van architectuur en alle Nederlandse beeldende kunsten te realiseren. Het museum werd verfraaid met beeldhouwwerken en reliëfs van onder anderen Frans en Frantz Vermeylen, Van Hove en Van den Bossche & Crevels, die met de iconografie de functie op een glorieuze manier in beeld brachten. De vraag naar beeldhouwers was door de omvangrijke projecten veel groter dan het aanbod en naar aanleiding hiervan werden op

¹⁸⁴ Woud A. van der, *Waarheid en Karakter*, p.15. Dat een gebouw karakter heeft, betekende dat het door zijn vorm, versiering en locatie, zijn functie en status op een duidelijke wijze tot uitdrukking bracht.

¹⁸⁵ De oorspronkelijke exemplaren waren van gebronsd grenenhout, maar zijn in 1989 vervangen door koperen replica's.

aandringen van Cuypers de Rijksschool voor Kunstnijverheid en de Quellinius-school (1878) onder leiding van Van Hove en Emil Bourgonjon opgericht. Het esthetische rationalisme van Viollet-le-Duc was hier toonaangevend. Bourgonjon was ook atelierchef bij de Firma Cuypers en Stolzenberg in Roermond geweest.¹⁸⁶



AFBEELDING 4.65

FRANS EN FRANTZ VERMEYLEN,
BART VAN HOVE, 1884,
MIDDENFRIES VOORGEVEL,
RIJKSMUSEUM

TWINTIGSTE EEUW 1900-1940

H.P. Berlage vond als architect en tijdelijk docent aan de Quellinius-school dat kunst een ondergeschikte rol ten opzichte van architectuur behoorde te spelen. Voor zijn Beurs (1902) maakte Lambertus Zijl (1866-1947) drie gestileerde zandstenen beelden van drie hoogwaardigheidsbekleders, Gijsbrecht van Aemstel (stichter van de stad), Jan Pieterszn Coen (generaal-gouverneur van Nederlands-Indië) en Hugo de Groot (rechtsgeleerde). De beelden zijn verwerkt in hoeknissen. Ze zijn geïntegreerd in de met natuursteen versterkte kanten van het gebouw en benadrukken zodoende ook de constructie en de dragende functie van steen. Volgens de categoriale indeling van Van Reijn vervullen ze dus naast de genoemde architectonisch-symbolische, wel degelijk ook nog een constructief-functionele functie. In het interieur van de Beurs bevinden zich de reliëfs van Zijl ('De vooruitgang van de mensheid') en van Joseph Mendes da Costa.

Het Scheepvaarthuis (1913-1916) van de architecten Johan van der Mey (1878-1949), Michel de Klerk (1884-1923) en Piet Kramer werd ook rijkelijk voorzien van monumentale kunst. Hendrik van den Eijnde leidde het beeldhouwatelier met Hildo Krop, Joop van Lunteren en Toon Raedecker. Van den Eijnde en Krop ontwierpen de keramische en de porfieren beelden bij de twee entrees. Naast de gebruikelijke materialen werd, vlak voor het handelsembargo van de Eerste Wereldoorlog, het harde graniet en het toen driemaal zo dure porfier uit Duitsland ingevoerd.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Andere belangrijke gebouwen met beelden zijn: de vml. Nederlandse Bank (Turfmarkt Amsterdam, 1869, militair-architect Willem Froger) met in het timpaan de personificaties van het Verkeer te Water en het Verkeer per Spoor van Johan Koelman (1818-1893). Verder de Kweekschool voor de Zeevaart in Amsterdam, het Fysisch Laboratorium in Groningen en het Universiteitsgebouw in Utrecht, het Teylers Museum in Haarlem, het Departement van Justitie in Den Haag met beelden van Van Hove).

¹⁸⁷ De leidinggevende Van den Eijnde bekleedde tal van belangrijke posities: beeldhouwer bij de rijksdienst Landsgebouwen (van 1906 tot 1923), oprichter van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers en redacteur van het tijdschrift *Wendingen*. Hij was opgeleid door Frans Stracké Jzn, (niet te verwarren met zijn neef, de hoogleraar aan de Rijksacademie Franz Stracké) en nog een beeldhouwer van de oude stempel met een indirecte werkwijze. Hij had een eigen atelier met

AFBEELDING 4.66

HENDRIK VAN DEN EIJNDE EN
HILDO KROP, ENTREE
SCHEEPVAARTHUIS AMSTER-
DAM, 1913, PORFIER EN
TERRACOTTA.



Van den Eijndes gestileerde, geometrische figuren waren niet alleen het gevolg van het weerbarstige porfier, maar verraden ook de invloed van Egyptische, Assyrische en Hindoe-Javaanse beelden die hij kende uit het Koloniaal Museum in Haarlem en uit boeken die hij bezat over deze beeldhouwkunsten. Het mysterieuze van deze culturen waarover nog niet veel bekend was, fascineerde veel kunstenaars. De symbolische onderwerpen waren gebaseerd op oude Nederlandse scheepvaartgeschiedenis, zoals de personificaties van de wereldzeeën en van de scheepvaart. Veel beelden, zoals de *De Besturende Gedachte*, vroegen van de beschouwer een diepzinnig inzicht van symbolen.¹⁸⁸

op hoogtijdagen zeven practiciëns, zoals een gipsgieter en een mouleur, in dienst. Zie verder: Ype Koopmans, *H.A. van den Eijnde 1869-1939*, Assen 1994, p. 43 ev).

¹⁸⁸ In Amsterdam voorzag Publieke Werken (PW) naast openbare gebouwen, diverse scholen van kunst, zoals de in 1920 gebouwde Vijfde HBS met driejarige cursus (PW, toegeschreven aan Gerrit Jan Rutgers (1877-1962), aan de Zocherstraat met adelaars, slangen en twee meterslange beelden van Krop. Kunst werd immers gezien als een bijdrage leverend aan het beschavingsoffensief en zou op scholen des te meer op haar plaats zijn omdat haar doel bij de kinderen met 'de paplepel ingegoten' werd.

Theo Vos (1887-1948) voorzag de top van de (hoek-)gevel van het Grand Hotel Centraal (Carlton, 1927) van architect Rutgers in Amsterdam van kalkstenen beelden met allegorische voorstellingen voor Het wereldverkeer en De continenten.

Ook zo hoog op de gevel, als kolombeëndingen, van de daar vlakbij gelegen Nederlandsche Handelmaatschappij uit 1926 (Karel de Bazel, 1869-1923), prijken de portretten van drie toen zeer gewaardeerde gouverneurs-generaal van Nederland- Indië, Jan Pietersz Coen, Herman Daendels en Johannes van Heutsz. Van den Eijnde (1869-1939) liet zijn ontwerpen in graniet uitvoeren. Aan weerszijden van de hoofdingang prijken de personificaties van Europa en Indië van Mendes da Costa.

De beelden werden ook los aan de architectuur geplaatst. Een opvallende beeldengroep uit die tijd zijn grote vrijstaande, op pylonen geplaatste tufstenen ruitbeelden die Toon Radeckers

Piet Kramers Bijenkorf in Den Haag (1926) wordt in veel literatuur als de sluitsteen van de Amsterdamse School gezien en werd door Amsterdamse beeldhouwers als Van den Eijnde, Hildo Krop, John Rädecker en Janus Remiëns - minder uitbundig dan het Scheepvaarhuis - verfraaid.

DE PLAATS VAN HET BEELD BIJ DE ARCHITECTUUR 1900-1965

De categorie van Van Reijn, de ‘constructief-functionele beelden die de architectuur onderstrepen en ondersteunen’ is uit te breiden met beelden die een deel uitmaken van het silhouet van een gebouw zoals de beelden op het Scheepvaarhuis die voor een deel de kartelige omtrek vormen van het gebouw. Een ander voorbeeld is de beeldengroepen (1924) van Hildo Krop op de voormalige Eerste HBS en de Handelsschool aan de Jozef Israëlskade/P.L. Takstraat, (A.J. Westerman, 1884-1966) in Amsterdam.¹⁸⁹ Dit type bouwbeelden kende haar bloeiperiode in de jaren tien en twintig, maar in de jaren dertig liepen deze opdrachten terug, onder meer door de crisisperiode. Langzaamaan ontstond een nieuwe categorie van bouwbeelden met letterlijk meer ruimte tussen beeld en gebouw. Van Reijn constateerde in 1949 dat bij de jonge generatie beeldhouwers het: “beeld (...) zich steeds meer losmaakt van het architectonische en een zelfstandig plastiek wordt”.¹⁹⁰

Het (inmiddels gesloopte) gebouw van De Hoge Raad der Nederlanden aan het Plein in Den Haag (1940) was een van de eerste voorbeelden van de dergelijke ‘losgemaakte’ architectonische beelden. Rijksbouwmeester Kees Bremer gaf aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog opdracht voor zes bronzen sokkelbeelden voor op de gevelbrede trap van het gebouw. Deze beelden moesten toonaangevende rechtsgeleerden uit vervlogen tijden voorstellen. De belangrijkste beeldhouwers van die tijd deden mee: Andriessen, Krop, Frits van Hall, Oswald Wenckebach, Johan Polet en Albert Termote. Alleen Rädecker, die geen tijd had, ontbrak in het rijtje.

Ook de naoorlogse architectuurgebonden beelden werden vaker buiten de gevelwand geplaatst, zoals de beelden van Krop bij het Amsterdamse hoofdbureau van politie aan de Marnixstraat, maar ook werden ze regelmatig bij de ingangen boven luifels en op uitgebouwde portalen bevestigd. Een voorbeeld is Wessel Couzijns bronzen, geabstraheerde, figuratieve beeld uit 1954, is geplaatst op het uitgebouwde portaal van Drukkerij Meyer in Wormerveer, dat daarom doet denken aan een Romeinse triomfpoort.

CLASSICISME NA DE TWEDE WERELDOORLOG

Veel jonge beeldhouwers haalden hun inspiratie uit de beelden van de Franse beeldhouwers Maillol en Despiau, die niets met architectuur van doen hadden. Han Wezelaar, Mari Andriessen en andere jonge kunstenaars boetseerden



AFBEELDING 4.67

HOGHE RAAD DEN HAAG, 1940,
BRONS,

(1887-1960) in 1930 maakte voor de door Rutgers ontworpen woonblokken aan het Van Tuyl van Serooskerkenplein.

¹⁸⁹ De grote beeldengroepen, die Krop in 1924 vervaardigde voor de voormalige Eerste HBS en de Handelsschool aan de Jozef Israëlskade/ P.L. Takstraat verbeelden de Geboorte van de Daad (HBS) en die op de Handelsschool de Menselijke Energie. In 2005 bleken de beelden vervaardigd uit het zachte tufsteen onherstelbaar beschadigd en zijn ze vervangen door granieten replica's.

¹⁹⁰ Reijn T. van, *Nederlandse beeldhouwers van deze tijd*, Amsterdam 1949.

steeds meer torso's, realistische naakten en portretten op sokkels. Na de oorlog heeft zich in eerste instantie deze klassiek georiënteerde lijn of het 'nieuwe academisme', zoals Hammacher dat noemde, voortgezet.

De klassieke lijn was niet alleen zichtbaar in vrije beelden, maar werd ook gebruikt voor bouwbeelden. Sybold van Ravesteyn zette de silhouettradicie voort en liet Jo Uiterwaals classicistische beelden boven de dakrand van het Vlissingse station (1951) uitsteken.

In aansluiting aan het 'nieuwe academisme' was na de oorlog de overtuiging gegroeid dat de figuratieve voorstelling passend aansloot bij de baksteenarchitectuur, maar niet bij de architectuur van het 'Nieuwe Bouwen'. Van Reijn constateerde dit en kon het niet begrijpen: "En toch dreigde voor een moment de bouwkunst het beeld in zijn isolement terug te dringen, toen de nieuw-zakelijkheidsarchitectuur over de wereld kwam. (...) De beweeglijke zgn. 'onpractische' sculptuur kon geen plaats meer vinden. (...) Waarom hebben de hygiënische ziekenhuizen niet meer beelden als Hygiea, dochter van Aesculapius, wakend over de gezondheid der mensen (...). Hoe zouden de patiënten in hun gedwongen rust daarvan kunnen genieten".¹⁹¹



AFBEELDING 4.68
THEO VAN REIJN, TOEKOMST
DER SPOORWEGEN, 1940,
BRONS, STATION AMSTERDAM
AMSTEL.

CLASSICISTISCHE ICONOGRAFIE EN BEELDEN

Figuratie betekende in de naoorlogse periode meestal de keuze van de mythologie. Die was niet alleen favoriet bij de academisch gevormde beeldhouwers (professor Jan Bronner van de Rijksacademie las regelmatig voor uit klassieke mythologieën), maar was ook de keuze van opdrachtgevers, zoals te zien is aan de gevels van grote bedrijven als banken. Ze kozen voor deze 'veilige' weg, omdat het statusverhogend werkte en door de elite met kennis van de klassieke oudheid begrepen zou worden. Ze onderstreepten met eeuwenoude, klassieke emblemen de betrouwbaarheid van de banken en hun positieve bijdrage aan de maatschappelijke welvaart en de groei van de economie. Mercurius fungeert als god van de handel, de Edele Vrouwe symboliseert de vrede, terwijl de personificatie van de oorlog de vorm van Mars heeft. Deze thema's zijn te vinden op de Rotterdamse Bankvereniging (Robaver), het hoofdkantoor van de grootste plaatselijke bankonderneming (gebouwd door Mertens op de Coolsingel) en werden in 1948 uitgebeeld door Gerard Heman (1914-1992). De bank voelde zich aan haar stand verplicht tot ruime monumentale kunsttoepassingen, 'noblesse oblige'.¹⁹²



AFBEELDING 4.69
GERARD HEMAN, MERCURIUS,
VERKEER EN INDUSTRIE, 1948,
ZWEEDS GRANIET, ROBAVER
(NU ABN-AMRO) COOLSINGEL
ROTTERDAM

De beeldhouwers hadden na de Tweede Wereldoorlog, naast de kunsttoepassingen voor bedrijven, veel werk aan oorlogsmonumenten. Daarbuiten gaf ook het rijk, in het kader van de in 1951 ingestelde percentageregeling voor rijksgebouwen, opdrachten voor sculpturen. Wilma Jansen laat in haar boek *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945* zien, dat tussen 1951 en 1965 van de 70 opdrachten voor beelden er 20 bedoeld waren voor ministeries en andere Haagse rijksgebouwen. Het eerste gebouw was De Uitbreiding van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen van de rijksbouwmeester Gijsbert Friedhoff, met beelden van Jacques Van Rijn en Cephass Stautha-

¹⁹¹ Reijn T. van, *Nederlandse beeldhouwers van deze tijd*, Amsterdam 1949, p. 48, 50

¹⁹² Bleij E. en M. Halbertsma, *Beelden tegen de puin. Oorlogsmonumenten en monumentale kunst in Rotterdam 1940-1955*, Rotterdam 1994, p. 44

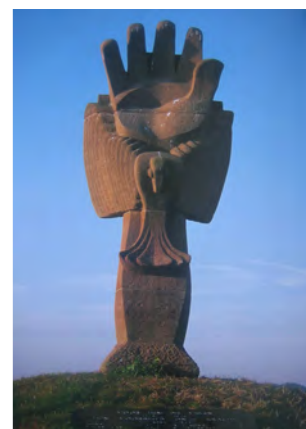
mer, gevelstenen van Albert Termote, de portretbuste van de koningin door Katinka van Rood (1913-2000). Voor het Ministerie van Oorlog (later Defensie) werden opdrachten gegeven aan Dick Bus (1907-1978), Katinka van Rood (twee sculpturen op zuilen), Bram Roth (1916-1995) en Gerda Rueter (1904-1993), terwijl voor het Ministerie van Landbouw en Visserij ook Katinka van Rood, Hans Reicher (1895-1963), Gerard van Remmen (1920), Bram Roth en Frederico Carasso beelden maakten. Nel Klaassen, de eerste winnaar van de Prix-de-Rome voor Monumentale Beeldhouwkunst van 1932, maakte vier sculpturen voor de Raad van State.

NIEUWE MATERIALEN, FIGURATIE, ABSTRACTIE EN NON-FIGURATIE

De eerste stappen tot abstractie en non-figuratie werden *niet* gezet bij de gebonden beeldhouwkunst, maar bij de vrije beelden. Begin jaren vijftig werd het classicistische en figuratieve beeld steeds meer als (te) academisch gezien en won vooral bij jonge beeldhouwers het ideaalbeeld terrein om vernieuwend en avant-gardistisch te zijn en abstracte en non-figuratieve beelden te maken. De tentoonstelling Sonsbeek 1949 toonde abstracte beelden van Willem Reijers, Jaap Mooy (1915-1987), Carel Kneulman, Kees Keus en Koos van Vlijmen. De architect en beeldhouwer Charles Karsten noemde het een buitengewoon aangename verrassing. Hij vroeg zich af waarom de beeldhouwwerken van reuzen als Rodin of Radecker een gevoel van onverschilligheid gaven en beelden van Zadkine, ‘met vrijwel onherkenbaar geworden mensgedaanten’ een gevoel van onbevredigdheid. Charles Karsten legde de lezers van *Forum* uit dat het in de abstracte beeldhouwkunst ging om “het uiting geven aan beweging; het in wisselwerking treden met ruimte en licht; het worstelen naar de eenwording uit de verdeeldheid”.¹⁹³

Wessel Couzijn, Shinkichi Tajiri, Andre Volten, Carel Visser, de kunstenaars met ervaring in het buitenland, deden de eerste naoorlogse stappen op de weg naar een nieuwe vormentaal.

Reijers Monument voor fusillade in Zijpersluis is opvallend omdat het al in 1946 was gemaakt als een geabstraheerde, stenen figuratie van een metersgrote hand en een geabstraheerde duif. In 1950 werd bij de ingang van het nieuwe Bouwcentrum van J.W.C. Boks, dé nieuwe ontmoetingsplaats voor architecten, een twee meter hoog, abstract, hardstenen beeld van Piet van Stuivenberg geplaatst, dat uit schijven lijkt te zijn opgebouwd. In het zelfde jaar vond in die stad ook de grote tentoonstelling *Rotterdam Aboy* plaats. Hier werden twee geabstraheerde figuratieve beelden getoond: Ossip Zadkines (1890-1967) bronzen beeld *De Verwoeste Stad*, dat door de Bijenkorf aangekocht was om anoniem aan de stad te worden geschonken, evenals Karel Appels kolossale, abstracte constructie *De Levensboom*. Kunstenaars van COBRA, waar Appel en later Tajiri deel van uit maakten, lieten zich indertijd inspireren door bijvoorbeeld houten Afrikaanse maskers en beelden, en zij maakten beelden van sloophout. Abstract en non-figuratief werkende kunstenaars vernieuwden de beeldhouwkunst door te experimenteren met nieuwe materiaalvormen zoals sloopijzer, scheepsplaten, e.d..



AFBEELDING 4.70
WILLEM REIJERS, MONUMENT
VOOR DE FUSILLADE, 1946,
ZANDSTEEN, ZIJPERSLUIJS



AFBEELDING 4.71
PIET VAN STUIVENBERG,
STEEN, 1950, BOUWCENTRUM
ROTTERDAM.

¹⁹³ Karsten, Ch. ‘Sonsbeek en de moderne beeldhouwkunst’, *Forum* 1949, p. 338-340



AFBEELDING 4.72

KAREL APPEL, LEVENSBOM,
1950, TENTOONSTELLING
ROTTERDAM AHOY'.

Abram Hammacher schreef in 1955 dat het begrip beeldhouwen niet meer de plastische werkzaamheid dekte, “die ruimtelijk wel beeldend, maar door gebruik van andere materialen en werkmethoden niet meer een houthouwen kan heten”.¹⁹⁴ In het begin werden deze kunstenaars door pers en publiek niet begrepen en werden vooral in de pers bekritiseerd. Daarmee beantwoordden zij aan het beeld van de recalcitrante kunstenaar die, tegen de gevestigde orde aan schopte. Het was voor de meeste burgers, zeker in de jaren vijftig, die aan het figuratieve beeld gewend waren, moeilijk om abstracte beelden te begrijpen. Als dan ook nog de sokkel ontbrak was het voor hen niet makkelijk om een berg sloopijzer te onderscheiden van een non-figuratief beeld, gemaakt van sloopijzer. Actuele en juiste kennis van kunstbewegingen was daarvoor nodig in plaats van een klassieke opleiding en iconografische handboeken.

Hammacher zette zijn beweringen kracht bij, toen hij het werk van Volten koos om op de Biennale in Venetië in 1956 te tonen. Dat was een hele eer voor deze jonge, veelbelovende kunstenaar, die zijn opleiding op de IVKNO (de latere Rietveldacademie) als schilder gevolgd had en nog maar drie jaar daarvoor de koers gewijzigd had in de richting van de ‘beeldhouwer’praktijk. De wil om een ambachtelijk vakmanschap te beheersen, zoals vele Rijksacademiëstudenten dat ambieerden, was ook de wens van Volten. Hij leerde niet alleen om ijzer en staal te lassen van de ‘ambachtelijk geschoolde vaklieden’ op de Nederlandse Dok- en Scheepsbouw Maatschappij, maar ook de “wonderen, kristallisaties, openbaringen, mogelijkheden, beperkingen en limieten”.¹⁹⁵ Ijzeren, stalen H-, I-, en T-balken, constructies die in de bouw voor overspanningen werden gebruikt, introduceerde Volten in de beeldhouwkunst. Het werd een perfecte relatie tussen de kunst en de architectuur, nota bene met bouwmaterialen geconstrueerd. Voltens kracht zat in vernieuwing waar vooruitstrevende architecten zich toe aangetrokken voelden.

Volten was één van de negen met naam genoemde ondertekenaars van de LIGA Nieuw Beelden en bleef tot het einde, in 1969, trouw LIGA-lid. Pierre Cuypers (1891-1981), kleinzoon van de beroemde architect, gaf Volten in 1956 de eerste opdracht voor een monumentaal werk voor het Hilversumse Nieuwe Lyceum. De plek, de dakrand van de gevelhoek, was als plaats voor beeldhouwwerk niet nieuw (hoekbeelden van Theo Vos (1887-1948) op het Carlton, (1927), maar voor een abstract beeldhouwwerk - een snarenspeel tussen H-balken - een nog niet vertoonde plek. Een andere opvallende plek voor een beeld van Volten, de Roetwolk werd hoog in de vertrekhal van Schiphol gehangen. Het leek sterk op een reusachtige Meccano-montagespeelgoed vliegtuig, geconstrueerd van stalen balkjes. Daarnaast behoren zijn cirkelvormige muurplastic in de Chapelle Ardente van het Rode Kruisziekenhuis in Den Haag en zijn monumentale werk, dat hij in het Amsterdamse Stationspostkantoor in samenwerking maakte met Peter Struycken (1939) tot zijn opvallendste, monumentale naoorlogse werken.

¹⁹⁴ Hammacher A.M., *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, Amsterdam 1955, p. 5

¹⁹⁵ Haaren H. van, *André Volten, beelden voor de eigen ruimte: beelden voor de openbare ruimte*, Rotterdam 2000, p. 10

De beeldhouwer Han Wezelaar pleitte voor figuratieve beelden, omdat hij meende dat beelden en gedenktekens duidelijke taal moeten spreken: “want een steenhoop op zichzelf vertelt niets, althans niets meer dan dat ‘iets’ in onze herinnering moet blijven”.¹⁹⁶ Karsten zou deze tekst als inspiratiebron gehad kunnen hebben, toen hij zijn Kletsmuurtjes voor het Christelijk Lyceum Buitenveldert in baksteen metselde. Karsten die na de oorlog zijn ambt van architect verruilde voor de beeldhouwkunst gebruikte voor de door hem geïdealiseerde synthese der kunsten ook graag bouwmaterialen als baksteen. De match met het schoolgebouw van Marius Duintjer (1908-1983) die de ruimten tussen de betonkolommen met baksteen gevuld had, is daarom goed overwogen.



AFBEELDING 4.73

CHARLES KARSTEN,
KLETSMUURTJES, 1963,
BAKSTEEN, CHRISTELIJK
LYCEUM, BUITENVELDERT.

Het schoolplein, waar de Kletsmuurtjes staan, werd in de jaren vijftig als ontmoetingsplek omschreven. Intern diende daarvoor de aula. De aula, de Griekse stoa van de twintigste eeuw, was in de jaren twintig het primaat van de indertijd nieuwste schoolvorm, het lyceum. Toen in de jaren vijftig en zestig architecten van de CIAM, en daarna de kunstenaars van de LIGA, de gemeenschapszin van de burgers centraal stelden, fungeerden aula's en bedrijfskantines als de kloppende harten van scholen, kantoren en bedrijven.

Het was de uitgelezen plek voor monumentale kunst. Architect Gawronski gaf beeldhouwer Hans Ittmann opdracht voor de aula van zijn Amsterdamse Wibauthuis. De abstracte monumentale sculptuur werd een metershoog en – breed rasterscherm dat sterk aan de bewapening van beton doet denken, gevuld met houten blokjes van verschillende afmetingen. Het gebouw diende indertijd voor de Dienst Stadsontwikkeling (voorheen PW), het Woningbedrijf en de Technische Dienst. In die context is er in het werk een grit, een stratenpatroon van een stad te zien, waarin de blokjes de wijken met gebouwen en woningen voorstellen. Nu, in 2006, de sloopplannen voor het gebouw in een ver gevorderd stadium zijn, wordt dit kunstwerk opgeslagen in een depot, wachtend op een herbestemming.



AFBEELDING 4.74

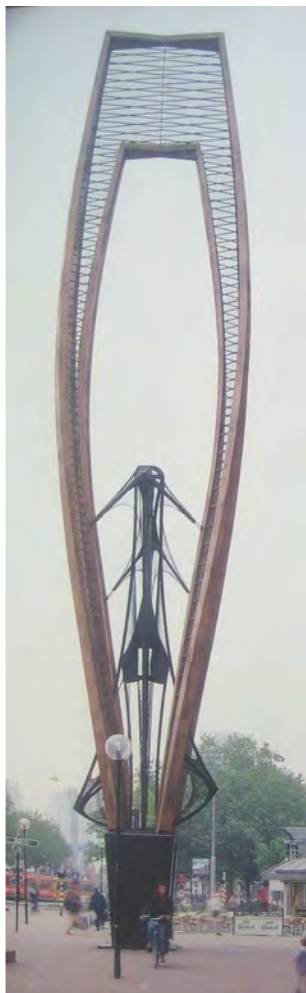
HANS ITTMANN EN GAWRONSKI
(ARCHITECT), HOUT EN
METAAL, 4M X 13M, AULA
WIBAUTHUIS AMSTERDAM

¹⁹⁶ *Forum* 1946, p. 257-260

ABSTRACTE EN NON-FIGURATIEVE KUNST, HET NIEUWE STATUSSYMBOOL

Ook grote bedrijven die zelf aan innovatie werkten, verlegden stukje bij beetje hun grenzen naar abstracte en non-figuratieve beelden. De bedrijven, die modern wilden overkomen, probeerden met non-figuratieve kunst hun groeiende, innoverende imago onderstrepen. De Bijenkorf kocht in 1955 het grootste constructivistische kunstwerk, vooral opgebouwd uit metaaldraden, van Naum Gabo (1890-1977). Het warenhuis liet hiermee zien dat het internationaal georiënteerd was en dat het een bedrijf was dat wist wat moderniteit en moderne kunst inhield. Zoals de banken refereerden aan betrouwbaarheid, zo liet dit winkelbedrijf zien dat het vooruitstrevend was, wat van groot belang was voor de verkoop van hun waren. Gabo's staaldradenconstructie verwijst naar machines en de daaruit voortkomende bewegingen en past goed bij het bijzondere gebouw dat introspectief ontworpen was door de Amerikaanse-Hongaarse architect Marcel Breuer (1902-1981).

De architecten Van den Broek en Bakema gaven de abstract werkende beeldhouwer Carel Visser opdracht een groot kunstwerk te maken voor de Technische Hogeschool in Delft. Het kunstwerk van beton en ijzer is volkomen in de architectuur geïntegreerd. In de jaren zestig was deze vorm van non-figuratieve kunst inmiddels bij velen geaccepteerd en droegen zo bij aan het progressieve imago van de opdrachtgevers.



AFBEELDING 4.75
NAUM GABO, CONSTRUCTIVIS-
TISCH KUNSTWERK, 1955,
METAAL, BIJENKORF
ROTTERDAM

RUIMTE, TIJD, LICHT EN LUCHT

In *Space, Time and Architecture* (1944), geschreven door architect en lid van CIAM, Sigfried Giedion staat de architectuur van het Nieuwe Bouwen centraal. Gedomineerd door beton als zichtbaar bouw materiaal en het grootscheepse gebruik van glas, komt deze architectuur met veel licht en lucht tegemoet aan het doel om bij te dragen aan een gezonde en hygiënische leefomgeving. De beelden uit de tweede helft van de jaren vijftig, ook die welke aan en bij gebouwen ontworpen waren, blijken te zijn vervuld door thema's als licht, lucht, beweging en energie. Veel van deze licht en lucht doorlatende, transparante kunstwerken vallen niet binnen het gevelvlak, maar zijn op stalen pennen op een kleine afstand aan de muur bevestigd.¹⁹⁷ Als voorbeeld kan dienen Voltens constructie van staalbalken en draden uit 1958 aan de gevel van de Laboratorium van de Koninklijke Shell Plastics te Delft. Het constructivistische beeld, dat de associatie aan een spin oproept, zit op een paar punten aan de muur vastgeklonken en werpt een schaduw op de muur. Met het 'draaien' van de zon verandert het schouwspel gedurende de dag en zo heeft de kunstenaar de factoren energie, tijd en licht in het kunstwerk geïntegreerd. Zonder de muur zou het werk incompleet zijn en zou het lichtspel niet gespeeld kunnen worden. Hans Verhulst (1921) schiep in 1962 aan de waterkant van het gebouw van het Gemeentelijk Energie Bedrijf (GEB) aan de Amsterdamse Marnixstraat een vergelijkbare constructie die uit meer natuurlijke vormen lijkt te zijn opgebouwd. Ook hier is het werk met enkele lange pennen aan de muur bevestigd. De zon, gereflecteerd door het water, speelt ook hier zijn spel. Het kunstwerk symboliseert energie en tijd. Verhulst verwierf in 1954 ook een opdracht voor een sculptuur voor de Rijksluchtvaartschool in Eelde.

¹⁹⁷ Op de Rotterdamse tentoonstelling E55 (E55 = Energie 1955) stond de energie centraal.

Ook bij de geabstraheerde figuratie van de griffioen uit 1957 van Berend Hendriks die als een sjabloonbeeld tegen de gevel van de Amsterdamse Koningskerk is aangebracht, spelen licht en tijd een belangrijke rol. De griffioen symboliseert de tweeledige natuur van Christus, de goddelijke en de menselijke (vogel en zoogdier). Het bakstenen muurvlak vormt een kruis en de schaduw completeert het werk.

BETONRELIËF

De ontwikkeling van de naoorlogse reliëfs verschilt van die van de voorgaande periode door schaalvergroting en door interdisciplinaire experimenten, waarbij verschillende kunstvormen met elkaar gecombineerd worden, zoals beton met glas of met mozaïek.

Vrijwel geen enkele periode in Nederland kent zulke grote, monumentale reliëfs als die van de wederopbouw. Dat werd vooral mogelijk door het gebruik van beton, dat begin twintigste-eeuw furore maakte. Beton, een mengsel van cement met zand, steen en/of grind, werd in de antieke oudheid al gebruikt (het Colloseum is een van de indrukwekkendste betonbouwwerken), maar daarna is het materiaal diep in de vergetelheid geraakt. De herontdekking in 1825 (Portland beton) en de uitvinding om het te versterken door inwendig een stalen raster aan te brengen (Joseph Monier, bedacht het in 1868 toen hij zijn tuinvazen wilde verbeteren), gaf de architectuur de mogelijkheid om grote overspanningen te maken en dat leverde een ware schaalvergroting op. Het beton werd in de eerste helft van de twintigste eeuw over het algemeen met baksteen bekleed (een van de eerste gebouwen is het Scheepvaarthuis). De hoogbouw in de Verenigde Staten bracht tal van Europese architecten op utopische ideeën. De Fransman Auguste Perret (1874-1954) lanceerde in 1922 het idee van een Ville Tours (stad met torenflats), Le Corbusier ontwikkelde daarop zijn beroemde plan voor de Ville Contemporaine in Parijs. In Nederland waren het de architecten van Het Nieuwe Bouwen die ervoor streden om het beton (Beton Brut) met haar stoere schoonheid ook in het zicht te laten, zoals bij de Nirwanaflat (1926-1930) van Jan Duiker in Den Haag. In het naoorlogse, herrijzend Nederland bleek betonnen (hoog)bouw voor woningen en bedrijven onmisbaar en was de tijd rijp om de betonhuid in het zicht te laten en als zodanig te waarderen. Samen met het creëren van hoge blinde betonnen muren, ontwikkelde zich ook de behoefte om deze vlakken te verfraaien. Het idee om blinde muren aangenamer te maken was op zichzelf niet nieuw. Eind negentiende eeuw werden er ook al decoratieve vlakreliëfs aangebracht op de met stuc afgewerkte, kopse kanten van Amsterdamse woonblokken.¹⁹⁸

Na de Tweede Wereldoorlog werd de techniek van het betonreliëf verder ontwikkeld. Le Corbusier had de primeur. Als het eerste monumentale betonreliëf geldt het bekende mannetje, de Modulor, die de Franse architect in 1947 aan zijn flatgebouw Unité d'Habitation in Marseille aanbracht. De Modulor stelt 'de gulden snede' voor, het ideale maatsysteem voor een

¹⁹⁸ Dat deze schaalvergroting in de kunst pas in de wederopbouw haar weg vond, had in dit geval te maken met de tweestrijd tussen het Nieuwe Bouwen enerzijds en het traditionalisme met haar voorkeur voor baksteen en laagbouw anderzijds.

architect, gebaseerd op de lengte van een mens en de wiskunde. Het reliëf met deze theorie haalde de vakpers en zo verspreidde het zich wereldwijd.

AFBEELDING 4.76

HARRY OP DE LAAK,
BETONRELIEF PATRIMONIUM,
1956, VROLIKSTRAAT
AMSTERDAM



De eerste Nederlandse naoorlogse betonreliëfs waren nog bescheiden van formaat. In het vakblad *Cement*, dat deze nieuwste kunstontwikkelingen met belangstelling volgde, verscheen in 1953 een verslag van de beeldhouwster Adri Blok (1919-1990) over het procedé voor een betonreliëf, dat zij voor het Rotterdamse Charloise Lyceum had ontworpen. Boven de entree bevindt zich een betonplaat van 4.50 bij 2.57m, met een reliëf van de godin Pallas Athene met uil als wijze beschermvrouw van het lyceum. Blok had in een rechthoekige, vochtige, gipsen gevelplaat haar ontwerp getekend en uitgesneden.¹⁹⁹ De negatieve maldelen werd in de vorm van puzzelstukken op hun definitieve plaatsen getakeld en, na het aanbrengen van de wandbewapening en het stellen van de binnenkist, kon het beton ter plaatse gestort worden. Na het drogen werden de negatieve gipsmallen verwijderd. Het modelleren in gips gaf de mogelijkheid om glooiingen en vloeiende lijnen aan te brengen. Een andere mogelijkheid was om het ontwerp in houten mallen te snijden die direct in de bekisting werden bevestigd. Deze techniek gaf een ruwer, maar

¹⁹⁹ Blok had de gevelplaat in grote, vierkante vakken van ca 80. kilo onderverdeeld en daarna haar ontwerp getekend en uitgesneden. Na het droogproces smeerde ze, voordat ze een tweede laag aangebracht, het geheel in met groene zeep om het negatieve deel gemakkelijk te scheiden van het positieve deel.

grafisch effect met zwaardere contouren. De afdrukken van verschillende materiaalsoorten voor de bekisting, zoals ongeschaafd bekistinghout, glad betontriplax of board zorgden voor een levendig betonoppervlak. Bijzondere voorbeelden zijn de betonreliëfs van Harry op de Laak in het interne trappenhuis van de voormalige Amsterdamse Christelijke Technische School Het Patrimonium (Vrolikstraat), gebouwd in 1956 door de architecten Commer de Geus en Ben Ingwersen (1921-1996). De reliëfs vertonen een tweedimensionaal lijnen- en vlakspel zonder een driedimensionale dieptesuggestie. De enige 'ruimte' die gesuggereerd wordt, ontstaat doordat de figuren voor of achter elkaar gepositioneerd zijn. De directie had met de kunsttoepassing voor ogen de leerlingen (technici, die immers met machines leerden werken) te wijzen op het belang van het handmatige aspect van het werk, zoals dat van de kunstenaar. Op de Laak koos vanwege het type onderwijs voor technische onderwerpen, als hijskranen, trappen, etc. Het ontwerp voor het schoolgebouw was nauw verwant met het bovengenoemde woongebouw van Le Corbusier en het betonskelet werd indertijd als zeer (voor sommigen zelfs 'te') vooruitstrevend beoordeeld. Het beantwoordde daarmee aan het 'moderne' imago dat deze christelijke school beoogde. Op de buitengevel heeft Op de Laak ook een reliëffiguur ontworpen met een knipoog naar de Modulor.

Het betonreliëf werd ook met andere kunsttechnieken verrijkt, zoals kiezelstenenreliëfs. Als afscheidingsmuur van het schoolplein van Het Patrimonium, ontwierp hij een betonreliëf waarbij hij het diepreliëf vulde met kleurige kiezelsteentjes. De gekleurde steentjes zijn als vlakvulling gebruikt en geven de muur zowel reliëf als kleur. De kunstenaar Jan Dijker combineerde gekleurd betonreliëf met scherfmozaïek in de vier meter lange wand voor de Academie voor Lichamelijke Opvoeding in Tilburg (1958).

Vergelijkbare motieven als die voor het Patrimonium heeft Op de Laak daarna (in 1957) aangebracht op de kopse kant van het zes verdiepingen hoge hoofdgebouw van de Petroleummaatschappij Caltex in Den Haag van de architect Cornelis Wegener Sleeswijk (1909-1991). Het linkerdeel van de compositie vertoont motieven uit de natuur, zoals vissen, bomen en vogels, terwijl het rechterdeel een compositie is van boven elkaar geplaatste motieven uit de werkzaamheden van de Petroleummaatschappij, zoals boortorens. Met zware contouren en stevige vlakken is de impact van het gebouw op de omgeving groot en zo staat de monumentale kunst, zoals de kunstenaars dat beoogden, op een 'voorbeeldige' wijze in direct contact met de voorbijgangers. Op de Laak is een belangrijke Limburgse kunstenaar die in 1945 ervoor koos om in Amsterdam in plaats van Maastricht de zesjarige opleiding aan de Rijksacademie bij Heinrich Campendonk te volgen.²⁰⁰ In 1974 werd hij benoemd tot hoogleraar aan de Rijksacademie dat hij vervulde tot zijn pensioen



AFBEELDING 4.77

JAN DIJKER, BETONRELIËF MET
MOZAIEK, 1966, ACADEMIE
VOOR LICHAAMELIJKE
OPVOEDING, TILBURG

²⁰⁰ Als jonge, veelbelovend kunstenaar werd hij geëerd met een koninklijke subsidie. Hij was ook actief in allerlei functies: zo was hij medeorganisator van de tentoonstelling *De Opdracht* (1956) in het Stedelijk Museum en vervulde hij vijf jaar lang het voorzitterschap van de VbMK tot 1962. Samen met Nico Wijnberg had hij in 1961 het tijdschrift *Op Steiger* opgericht, dat zesmaal verscheen. Het blad was met opzet *Op Steiger* genoemd om te wijzen op het feit dat deze kunstenaars het atelier verruild hadden voor de buitenlucht en het werk als ambachtelijke bouwvakkers op steigers verrichtten.

in 1986. Zijn stijl was net zo veelzijdig als zijn vakmanschap in diverse technieken (glas-in-lood, glasappliqué, glas-in-staal, mozaiek etc). Voor zijn vrije werk dat meestal figuratief was, was hij aangesloten bij De Realisten, terwijl hij tegelijkertijd grote abstracte glasontwerpen maakte (Philipskantoor, 1964).



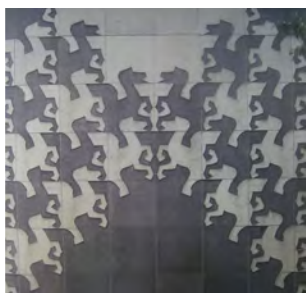
AFBEELDING 4.78
CAREL KNEULMAN, BETON-
RELIËF, 6 M X 18 M, 1955,
THALIA THEATER ROTTERDAM.

GEKLEURD, LINEAIR EN PLASTISCH BETONRELIËF

Het gekleurde beton of sierbeton, werd een aanvulling op het kleurloze betonreliëf dat steeds meer en optimaler benut werd. Veel van deze kunstwerken hebben door het gebruik van kleur en de lineaire, niet-plastische tweedimensionale, vlakke weergave een grafisch effect en zijn daardoor van grote afstand indrukwekkend.

Een van de eerste hoogreliëfs ontwierp Carel Kneulman in 1956 als een lichtgrijze, geabstraheerde tekening op een zwarte ondergrond op de voorgevel van het Rotterdamse Thalia Theater. De dunne maar pasteuze lijnen vertonen diagonale banen en golfbewegingen, stervormige vlakken en een masker, bedoeld om de fantasie van het publiek te prikkelen. Het speelse, bewegelijke kunstwerk contrasteert met de horizontale, rechte vlakken van de in verglaasde baksteen opgetrokken architectuur.

Weinigen kennen het monumentale werk van Maurits Escher, bekend als graficus van prentjes waarop hij vormen en metamorfoses heeft samengesteld met verbluffende wiskundige precisie. Zijn monumentale werk is zeer verfijnd, maar laat het beton toch intact en is daardoor vergelijkbaar indrukwekkend. Voor het Vrijzinnig Christelijk Lyceum in Den Haag had hij een betonreliëf (1962) in crème en donkergrijs ontworpen dat in een repeterend patroon het gevleugelde paard Pegasus weergaf, waarbij de negatieve en positieve vormen identiek aan elkaar zijn en in elkaar passen. De gevel is met betontegels bekleed waarop de steigerende paarden een brede V vormen.



AFBEELDING 4.79
MAURITS ESCHER PEGASUS,
1960, TWEEKLEURIG
BETONRELIËF TEGELS, 4.5 M X
8 M, VRIJZINNIG CHRISTELIJK
LYCEUM DEN HAAG

Toen in 1997 de Groningse katholieke Mariaschool van architect Coen Bekink werd gesloopt, kwam er protest tegen het verdwijnen van een geabstraheerd betonreliëf van vier bij zes meter van Max Reneman (1923-1978) uit 1965. Uiteindelijk werd besloten het werk (dat 30 ton weegt) van de slopershamers te redden en is het door de gemeente Groningen in 2002 herplaatst aan een gebouw van Henk Scholten op de Gotenburgweg. Max Reneman, een tandarts-kunstenaar was in de jaren zestig niet alleen om zijn kunst bekend, maar ook omdat hij met Jasper Grootveld tegendraadse provoteksten publiceerde en kunstmanifestaties hield. Het kunstwerk in drie grijs tinten, op de kopse kant van de tweeverdiepingen tellende hogeschool, is een vlakvullende, primitief aandoende weergave van een vlinderachtig insect met een driedelige staart.²⁰¹

²⁰¹ Reneman voerde indertijd ook de Vlinderopera op. De associatie met vlinders is te meer ingegeven doordat de kunstenaar een paar jaar daarna de Insectensekte (1969) oprichtte. De sekteleiden behartigden niet alleen de belangen van insecten, maar strenden ook tegen insecticiden en milieuvervuiling in het algemeen.

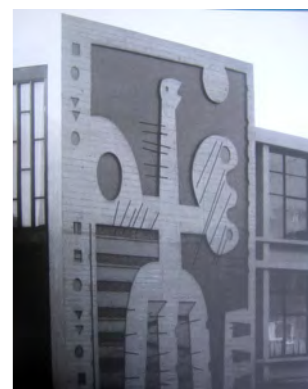
De stelling van Pythagoras, een betonreliëf dat Hans Ittmann in dezelfde tijd aan de gevel van de middelbare school De Baander/de Dissel in Emmen had aangebracht, werd in eind jaren negentig na enige publiciteit ook behoeft voor sloop en is verplaatst naar de nieuwbouw van een grote scholengemeenschap (Esdal). Het kunstwerk zou volgens oud-leerlingen gecompleteerd zijn geweest met een waterpartij voor de school, waarin de wiskundige stelling van Pythagoras, $a^2 + b^2 = c^2$, te ontdekken viel als de zon een bepaalde stand had bereikt. Het is, ook zonder de vijver, een intrigerend kunstwerk: een groot wit vlak met strepen dat doorloopt naar de zijkanen. De los aan de gevel gemonteerde vormen zijn zo geplaatst dat ze een schaduw op het witte vlak werpen, dat verandert gedurende de dag en afhankelijk is van het licht.²⁰²

Van een andere orde is het horizontale betonreliëf dat Pierre van Soest in 1961 voor de Jeugdherberg in Noordwijk ontwierp. Het betonreliëf aan de buitenzijde van een brede balkonrand liep door over vier zijden van het L-vormige gebouw. Het is in een aantal opzichten tegengesteld aan de voorgaande reliëfs. Het is ongekleurd, heeft geen grafisch lijnenspel en bestaat vooral uit plastische vormen; speelse, in elkaar schuivende geometrische vlakken. Voor het Jeugdhuis De Albatros (1965) in Amsterdam-Noord had hij zijn stijl verder ontwikkeld. Van Soest had een plint van twintig meter lang gemaakt, bestaande uit abstracte, 'klonterige' vormen waaruit grote, tot de verbeelding sprekende brokken steken, die doen denken aan klim- en rotswanden. Het Jeugdhuis, ontworpen door architect Frank van Klinger (1919-1999), is inmiddels gesloopt, maar het reliëf is opgeslagen in afwachting van een nieuwe bestemming.

GLAS-IN-BETON

Een naoorlogse mediamix is het glas-in-betonreliëf.²⁰³

De gebroeders Kraayvanger vroegen in 1957 voor de verfraaiing van de kopse kant van het Rotterdamse Stations postkantoor aan Louis van Roode (1914-1964) een bijzonder betonreliëf te ontwerpen. Het gebouw van veertien verdiepingen is, met bijna zestig meter, drie keer hoger dan dat van de Caltex en behoort nog steeds tot de grootste reliëfs van Nederland. Van Roode voorzag het trappenhuis van 22 'blokjes' in hoogreliëf waarin hij gekleurd glas-in-betonramen verwerkte. Brede en smalle, groene en roze lijnen van (kostbaar) gekleurd sierbeton over het hele trappenhuis vormen de geabstraheerde voorstelling, die met enige fantasie doet denken aan een landkaart met wegennet en steden in de vorm van blokjes, maar anderen zien er een boom in. Door de nachtelijke werkzaamheden van de PTT waren de gekleurde glas-in-betonramen 's nachts spectaculair verlicht, waardoor het gebouw indertijd door de pers 'De nieuwe Postkathedraal' genoemd werd. Het gebouw heeft jarenlang



AFBEELDING 4.80

MAX RENEMAN, BETONRELIËF,
1965, MARIASCHOOL TE
GRONINGEN



AFBEELDING 4.81

HANS ITTMANN, STELLING VAN
PHYTAGORAS, SCHOOL EMMEN



AFBEELDING 4.82

PIERRE VAN SOEST, DE
ALBATROS, 1964, BETONRELIËF
3.2M X 20M, ALBATROS
JEUGDHUIS AMSTERDAM

²⁰² Ittmann, lid van de Onafhankelijken en Creatie en na de fusie ook van LIGA Nieuw Beelden, heeft een periode in Parijs bij Ossip Zadkine (1890-1967) gestudeerd en heeft veel abstracte monumentale kunstwerken ontworpen, waaronder het houtreliëf in het Wibauthuis.

²⁰³ De combinaties van materialen maakt het onmogelijk om afgebakende hoofdstukken te maken waarin alleen het betonreliëf wordt besproken. Het is niet te vermijden dat er overlappende plaatsvinden met het hoofdstuk 'glas'.



AFBEELDING 4.83
GER VAN IERSEL,
BETONRELIËF MET GLAS, 1960,
PAULUSKERK ROTTERDAM

‘als een eenzame reus’ naast het Rotterdamse station gestaan en het kunstwerk haalde regelmatig de pers voor de interessante oplossing.

De Pauluskerk in Rotterdam, die sinds 2006 op de slooplijst staat, bezit van Ger van Iersel (1922) een groot abstract rond betonreliëf met een stervorm dat verwijst naar Christus aan het kruis. De wand waarop het ronde reliëf is aangebracht is vlak en vrij van kleur en tekening gehouden, waardoor het sterk contrasteert met de helder gekleurde, glasbrokken in het betonreliëf. Christus als het licht der wereld en licht als het symbool van het goede zet zich af tegen de duisternis.

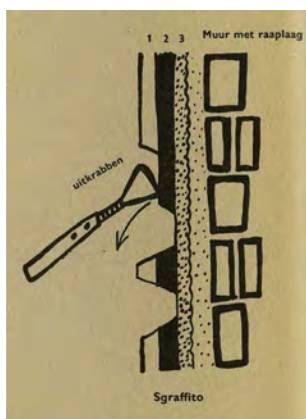
In het hoofdstuk Monumentale Glaskunst zijn de Hervormde Kerk in Heemstede (1956) en de Koningskerk in Amsterdam-Watergraafmeer aan de orde gekomen, waarin de glas-in-betonreliëfs van Berend Hendriks de voorgevels domineren. Max Reneman heeft voor de in Utrecht opgerichte Christus Koningkerk een vergelijkbare ajourgevel ontworpen.²⁰⁴ Het reliëf is opgebouwd uit twee rijen van negen rechthoekige panelen die een overall-compositie vormen. De zware lijnen van de twee figuren hebben de overhand en de vlakken zijn ingevuld met glasbrokken in een fragieler materiaal. De vormen doen een beroep op de fantasie van de beschouwer, waarbij de één de vliedervorm van de Mariaschool zal herkennen en de ander er een engel in meent te ontdekken. De massieve betonnen toren naast de zaalkerk heeft aan twee zijden hiëroglifeachtige symbolen met in diepreliëf: vissen (ICHTUS in het Grieks) en de letters X VINCIT: Christus overwint.

4.4 SGRAFFITO

TECHNIEK EN TOEPASSING

Aangenomen wordt dat de sgraffito-techniek afkomstig is uit het zonnige en droge Alpengebied: Zuid-Duitsland, Zwitserland, Oostenrijk en Noord-Italië. Sgraffito's behoorden daar tot de traditionele buitenafwerkingen. Die veronderstelling is plausibel. De daar vaak met pleister of witkalk afgewerkte huizen, kregen regelmatig een opfrislaag. Onder afbladderende kalkmortels of kalklagen kwamen oudere (verkleurde of anders gekleurde) lagen te voorschijn. Ooit moet dus bedacht zijn, dat in of uit die gelaagde pakketten vormen konden worden weggekrast of uitgesneden. Sgraffito is dan ook verwant met ons ‘schrappen’, terwijl het Italiaanse begrip teruggaat op het Griekse ‘graphein’ = ‘krassen’ (of beter, want taalkundig nog verwanter ‘griffen’; vgl. ook ‘grafiek’). Toch is dat nog maar de helft van het verhaal: het klimaat en de mate en kwaliteit van bezonning moeten ook gunstig zijn. In sombere en regenachtige streken met weinig UV in het lichtspectrum ontstaat zo’n techniek niet zo gemakkelijk: dan spreken de kleuren niet voldoende of spoelen de pigmenten uit. Het alpine klimaat begunstigde het ontstaan en gebruik van deze specifieke techniek waarschijnlijk dus in hoge mate.

De moderne sgraffito-techniek is relatief ongecompliceerd, maar vereist wel een zorgvuldige ‘stucadoorsvoorbereiding’ en vervolgens een snelle en kundige hand van werken. Nodig zijn een vlakke, onberaapte muur, waarop de



AFBEELDING 4.84
SGRAFFITO-TECHNIEK, UIT:
MK-RUIMTE, 1956

²⁰⁴ De Christus Koningkerk staat in *Teken aan de wand* als een kerk in Groningen, maar hij bleek na enig zoeken in Utrecht te staan dus. Renemans kerk is met de voorstudies voor de reliëfs in *Teken aan de Wand* gepubliceerd.

stucadoor een verse raaplaag aanbrengt. Uit het vervolgens daarop aangebrachte, verwerkbaar pakket van in tussenpozen van ongeveer 24 uur over elkaar heen gelegde, even dikke lagen verschillend gekleurde kalk- of cementmortel (zogenaamde 'schuurlagen'), schraapt of steekt men bepaalde vlakken en lijndelen weg. Aanvankelijk lijken in Nederland vooral kalkmortels gebruikt te zijn, die hun elasticiteit vrij lang behouden, maar daarom ook zeer kwetsbaar zijn. In de tweede helft van de jaren vijftig kwamen ook hardere en kleurvastere cementmortels in gebruik.²⁰⁵ Men kan het pakket schuurlagen direct over de volle breedte van het beeldvlak aanbrengen, maar ook in kleinere porties. Wegschrapen doet men zowel 'in de breedte' als 'in de diepte'. Al naar gelang de kleuren van de mortels - meestal 3 en maximaal 5 - en het niveau waarop wordt weggeschraapt, verschijnt het ontwerp in verschillende kleuren. In doorsnee ziet zo'n lagenpakket eruit als Engelse drop. Net als bij het fresco-schilderen kan men bij zeer grote sgraffito's met porties werken (bij fresco-schilderen dagdelen, 'giornate' genoemd): men smeert niet meer aan dan per keer verwerkbaar is. De dagnaden zijn eenvoudig weg te smeren. Het werken in 'giornate' impliceert tevens dat niet overal dezelfde opbouw van de kleurpakketten noodzakelijk is. Ze kunnen ook plaatselijk over het vlak variëren. Het voltooid resultaat is dat van een 'schildering in laagrelief'. De techniek is echter niet schilderachtig, maar, zoals gezegd, in essentie grafisch en het eindresultaat is dus vergelijkbaar met een matrix (het gespiegelde voorstadium) van een 'hoogdruk': zoals het gesneden plankje of stukje linoleum dat is van een met verf of inkt op papier of textiel afgedrukte hout- of linoleumsnede. De techniek was zeer populair: generaties schoolkinderen zijn opgegroeid met het maken van papier-sgraffito's met kleurinkt, waskrijt en een pennetje. Doordat sgraffito verdiept vlakrelief vertoont, kan er vooral met aanwezige lichtcondities worden gespeeld. Het is een techniek die sterk wint bij de aanwezigheid van strijklicht en clair-obscur.

Het kalkmortelsgraffito heeft zijn populariteit aantoonbaar pas in de naoorlogse wederopbouw verkregen, al was het alleen al omdat het binnen het technische materiaal aanbod relatief de goedkoopste kunsttoepassing was voor grotere formaten.²⁰⁶ Ook echter omdat, zoals Lex Horn in het bij de VbMK tentoonstelling *De Opdracht* verschenen nummer van *Forum* 1956 verduidelijkte, pleister of cement voor de hand liggende of veel in de architectuur gebruikte materialen zijn, die zich ineens onder de handen van de kunstenaar en op basis van de architectuur (ontwikkelden) vol onverwachte de architectuur verrijkende mogelijkheden".²⁰⁷ Typisch 'zuinige' materialen derhalve. Horn die sterk

²⁰⁵ Mededeling. A. Van Wilgenburg, (steen- en pleisterrestaurator te Zaltbommel) aan auteur. Van Wilgenburg, 'Case study', *Cr interdisciplinair tijdschrift voor Conservering en Restauratie*, voorjaar 2007, pp. 18-21 over Lex Horns sgraffito Ziekenhuisbezoek (1965), afkomstig uit het Amsterdamse Jan Swammerdam Instituut en in 2007 herplaatst in het AMC.

²⁰⁶ De geadviseerde tarieven voor sgraffito in MK Ruimte van de VbMK uit 1956, geven bijvoorbeeld voor 30 m² sgraffito bedragen aan van (honorarium) f. 3600,- + (preparatie in 3 lagen) f. 750,- + (schetsgeld normale opdracht) f. 575,- (f. 4925,-). Een wandschildering van 30 m² was een paar honderd gulden duurder (resp. f. 4250,- + f. 300,- + f. 575,- (f. 5125,-).

²⁰⁷ Lex Horn, 'Over materialen en technieken van de beeldende kunsten in de architectuur', *Forum*, 1956, 1, p. 17 vv

synthetisch dacht en makkelijk en vaak met architecten werkte, noemde in dat verband ook beton (voor beton-reliëfs) en industrietegels (voor tableaux en mozaïeken).

De brochure van de VbMk uit 1956 *MK Ruimte* vermeldt in de inleiding op de techniek bovendien de verkrijgbaarheid in de handel van kant en klare sgraffitomortels, wat ook op de populariteit ervan wijst. Deze handelsmortels waren bereid met kleurechte mengsels bestaande uit gemalen natuursteen.

“Men kan de mortel echter ook zelf kleuren met bepaalde cement-bestendige pigmenten.” Er was derhalve een grote kleurvariatie in mogelijk.

In de eerste helft van de jaren vijftig werd het sgraffito snel populair, kreeg een piek in de tweede helft (de VbMK-tentoonstelling *De Opdracht*, 1956) en zakte na 1959/60 weg, om ca. 1965 uit te doven. De redenen daarvan zijn vele.

Misschien als voornaamste: het nadrukkelijk handwerkelijke en ambachtelijke karakter ervan, dat in combinatie met het veranderende materiaalgebruik in de bouw, niet meer in overeenstemming werd geacht met het materiaaltechnisch steeds verder industrialiserende, architectonisch modernisme dat na 1960 opkwam. Daarin werden voorgespannen gietbeton en geprefabriceerde elementen als constructieve materialen steeds belangrijker. Bovendien veranderde de gehanteerde maatvoeringen ingrijpend.

Kalkmortel en cement als ambachtelijke afwerk-, pleister- of voegmaterialen en beton als industrieel gietmateriaal vertonen een generatieve opeenvolging en ‘transsubstantiatie’, ze zijn in die zin (te nauwe) familie van elkaar. Op een voorbewust niveau kan de combinatie van gietbeton en kalk- of cementmortel zelfs als een vorm van ‘materiaal-incest’ zijn gevoeld: men behoort geen nauwe ‘integratieve banden’ aan te knopen met zijn ‘moeder’. Voor sgraffito kwam het geconstrueerde, niet-ambachtelijke en industriële betonrelief in de plaats, dat een ander, maar desondanks toch weer grafisch planningstraject vereiste. Waar sgraffito zelf een (niet afgedrukbare) matrix bleef (‘het besneden plankje’), werd die matrix nu in houten latten, metaal of ander stijf materiaal (alles kan, later werd het ook piepschuim) in de gietbekisting aangebracht en vervolgens gespiegeld gelost, zoals men een houtsnede vlak op papier afdrukt. Het betonrelief is dus eigenlijk een eenmalige, ‘relieffrent in beton’ (of liever: een 3D-monotype). In die zin is het toch de volgende generatie: ‘het kind’ van het sgraffito als grafische techniek.

VOORORLOGSE SGRAFFITO'S

MK Ruimte vermeldt als oorsprong van de techniek opnieuw het Alpengebied. Voor Nederland is het dat opvallend genoeg echter niet helemaal, want er zijn uit 1903-04 al twee toepassingen bekend, die daar geen verband mee lijken te houden. Die vroege voorbeelden kunnen direct gerelateerd worden aan de toenmalige Nederlandse vernieuwingsbewegingen in de kunstnijverheid. Het eerste is het intussen kunsthistorisch bekende, zeer grote (ca. 3 x 12 m) sgraffito dat de schilder en kunstnijveraar Johan Thorn Prikker in 1902-03 naar eigen ontwerp samen met Johan Altorf (1876-1955) uitvoerde in de hall van de door Henri van de Velde voor de Haagse huidarts Willem Leuring ontworpen villa



AFBEELDING 4.85

JOHAN THORN PRIKKER,
SGRAFFITO IN DE ZEEMEEUW,
SCHEVENINGEN 1902

De Zeemeeuw (1901) in Scheveningen.²⁰⁸ Het tweede is het als ‘sgraffito’ minder bekende en ook kleinere gipsstucco-sgraffito Zaaiers en Maaiers dat Jan Toorop vrijwel gelijktijdig (1903-04) ontwierp voor de graanbeurs in Berlage’s Beurs in Amsterdam.²⁰⁹

Beide sgraffito’s houden waarschijnlijk geen verband met elkaar: de kunstenaars kenden elkaar ongetwijfeld, maar hun inspiratiebronnen lijken zeer verschillend.²¹⁰

²⁰⁸ zie: Frans van Burkom e.a. (eds.), *Leven in Toen*, Zwolle, 2001, pp. 224-225, met kleurafbb. van sgraffito in situ. Voor zover bekend is nooit aandacht besteed aan de geschiedenis van de sgraffitotechniek in Nederland en van Prikkers sgraffito ontbreken de materiaal-technische details (het is mogelijk dat stucco werd gebruikt).

²⁰⁹ Toorop ontwierp o.a. voor de goederen-/schippersbeurs ook bij Roosenburg in Den Haag uitgevoerde keramische wandfriezen. Maar net als die wandfriezen, voerde Toorop ook zijn sgraffito waarschijnlijk niet zelf uit. In het laatste geval deden dat professionele stucadoors.

²¹⁰ Beide sgraffito’s werden in 1929 door Jo de Jong als afbeeldingen gepubliceerd in het overzichtsboek *De Nieuwe Richting in de Kunstnijverheid in Nederland – schets eener geschiedenis der Nederlandsche kunstnijverheidsbeweging*, uitgegeven bij Brusse in Rotterdam. Het boek verscheen ter gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de V.A.N.K. De mogelijkheid dat er meer voorbeelden bestaan (of bestonden) blijft natuurlijk open bij gebrek aan bestaand onderzoek daarnaar.

Thorn Prikkers experimentele sgraffito moet een resultaat zijn geweest van zijn onderzoek naar de (Nederlandsch-)Indische batiktechnieken, waarmee hij toen al langer - en tot in 1900 zakelijk ondersteund door de Haagse firma Arts & Crafts - bezig was en waarmee hij commercieel en artistiek bijzondere resultaten had bereikt. Batik behoort (net als een afbindtechniek als ikat) tot de textiele uitsparings-verftechnieken, die een gecompliceerde planning vereisen. Bij batik wordt gebruik gemaakt van warme was en koude verfbaden. Met warme was worden eerst vlakken of specifieke decoratiepatronen op de stof aangebracht, waarbij de was het weefsel volledig doordrenkt. De wasbehandelde delen van de stof komen daarna niet met het koude verfbad in aanraking, onbedekte ('uitgespaarde') wel. Onbedekt betekent dus: 'kleur'. De was wordt daarna uitgekookt en de lap vervolgens net zo vaak met andere wasafdekkingen en andere verfbaden behandeld tot de gewenste meerkleurige patronen zijn ontstaan.

Als 'wasbedekt' hier omgekeerd 'geen - of andere - kleur' betekent, dan ligt de vertaling van dit conceptuele model in stucco of kalkmortels voor de hand. Weggekrabt, resp. weggekookt onder de deklaag vandaan, komt een eerder aangebrachte kleur weer tevoorschijn. Prikker gebruikte zijn pleisterlaag dus in principe als 'een definitief gemaakte waslaag' op een gebatikte lap. Onder de gebroken witte deklaag van zijn sgraffito komen verschillende en ook zeer plaatsgebonden kleuren tevoorschijn: okerrood, blauw, zwart en crèmegeel. De deklaag is bovendien plaatselijk nog verguld. Gezien de afmetingen van het sgraffito en de zeer gedetailleerde, kleurige en strakke gecompliceerdheid ervan, moet hij samen met Altorf in heel veel kleine giornate hebben gewerkt (dat wil dus zeggen: steeds nieuwe vlakken naast elkaar). Misschien hebben ze zelfs steeds maar met één onderliggende kleur gewerkt: elke giornata kan immers in een eigen kleurlaag worden opgebracht.

Prikkers gefixeerdheid op het batikken heeft hem misschien weerhouden zijn sgraffito-experimenten voort te zetten, want het bleef bij dit ene voorbeeld. In 1904 zou hij Nederland voorgoed verlaten en ook in Duitsland zou hij de experimenten ermee niet meer vervolgen.



AFBEELDING 4.86

JAN TOOROP, MAAIER EN
ZAAIER, 1903, KOOPMANS-
BEURS AMSTERDAM,
SGRAFFITO

Toorops minder bekende sgraffito in de graanbeurs²¹¹ heeft waarschijnlijk een heel andere oorsprong en hangt dan eerder samen met zijn contacten met de beeldhouwer Joseph Mendes da Costa. Mendes was in de Beurs een collega van Toorop, want ook hij werkte mee aan de uitmonstering ervan, o.a. met ontwerpen voor houtsnijwerk aan de door Berlage ontworpen kabinetkasten voor de verschillende directiekamers. De graanhandelkamer vertoont zich in het koren verschuilende, op een halm knagende hazen. Voor deze kamer voerde Mendes aan de schoorsteenboezem een voor zijn doen opvallend pronte en sensuele Ceresfiguur (1903-04) uit in zandsteen, die in frontaal naakt uit het symmetrisch weggeschoven koren vandaan treedt.²¹²

Behalve als beeldhouwer was Mendes in het directe verlengde daarvan ook actief als boetseerder en keramist en vooral met dat werk was hij destijds zeer

²¹¹ Zie ook: K. Duysters e.a. (eds.), *De Inrichting van de Beurs van Berlage*, Zwolle/Amsterdam, 1995, p. 96-97. Met dank aan ICN-collega Rob Crevecoeur, die mij informeerde over het gips-stuccokarakter ervan.

²¹² Duysters, *ibid.*, (noot 6), pp. 100-101

populair en gezocht: geboetseerde beeldjes en groepjes en gebruiks- en siergoed uitgevoerd in traditioneel ('keuls') zoutgeglazuurd steengoed of in wit- en roodbakkende terracotta. Zijn roodbakkende aardewerk voorzag Mendes van sgraffitodecoraties, soms in opgelegde, geelbakkende klei, soms getabeerd, d.w.z. overdekt met een lichtere engobe van slib. In leerharde staat krabde of stak hij die later deels weer in patronen weg, zodat na bakken de onderliggende kleikleur tevoorschijn kwam. Met deze keramische sgraffitotoepassing was Mendes in Nederland de eerste geweest, zich op zijn beurt weer inspirerend op vroeg Nederlands volksaardewerk.²¹³ Na 1899 werd ze vooral door de keramist Willem Brouwer gepopulariseerd. Brouwer bracht zijn 'sgraffito-aardewerk' vervolgens vanaf 1903 vanuit zijn eigen aardewerkfabriek Vredelust in Leiderdorp in de handel.²¹⁴ Toorop kan de technische inspiratie voor zijn sgraffito eventueel dus ook nog bij Brouwer vandaan hebben, hoewel Mendes hier meer voor de hand ligt. In ieder geval bestond het begrip 'sgraffito' als een uitspaar- of uitkrabtechniek al in de late jaren 1890. Het had toen echter betrekking op andere technisch procedé's, met andere materiële resultaten. Op het oog is Toorop's ontwerp veel minder gecompliceerd en 'enkelvoudiger' dan dat van Thorn Prikker. Hoeveel lagen Toorop zijn stucadoors liet gebruiken, is vooralsnog niet vast te stellen. Misschien is het er ook maar één geweest en liet hij plaatselijk in kleur van de onderlaag variëren, zoals Prikker en Altorf dat wellicht ook deden. Formeel-beeldend sluit zijn ontwerp (en dan met name in de gebukt weergegeven figuren van de boeren) aan bij zijn eigen kleurpotloodtekeningen uit die jaren, ontstaan in Domburg waar hij zijn zomers doorbracht. Het zijn Zeeuwse boeren: De Zaaier draagt dan ook een dubbele Zeeuwse knoop op het boord van zijn hemd. In het ornamenteel-symmetrisch weggebogen graan vol bloemen, maar vooral in de daaruit frontaal oprijzende Ceresfiguur, komt zijn ontwerp thematisch echter wel héél erg in de buurt van Mendes' gelijktijdige en al even frontale Ceresbeeld met symmetrisch weggebogen halmen in de directiekamer. In details als een wegrennend haasje rechtsonder, verradt Toorop zijn inspiratiebron misschien ook. Dat soort dierenfiguurtjes maakte Mendes namelijk ook: op keramische sgraffitotegels en bordjes. (Of bracht hij Mendes direct een hommage, door een van diens betrapte kabinetshazen te laten ontsnappen?) Toorop heeft zijn inspiratie voor de techniek, die hij dan juist níet keramisch uitvoerde om niet te dicht bij zijn inspiratiebron te hoeven komen, zeer waarschijnlijk dus bij Mendes vandaan. Behalve misschien in het haasje citeerde Toorop Mendes verder nergens: zijn Ceres is vlakgesti-



AFBEELDING 4. 87

JOSEPH MENDES DA COSTA,
SGRAFFITOKERAMIEK, CA. 1897

²¹³ Frits Scholten, 'De inspiratie van Mendes da Costa', *Kunstschrift*, 41 (1997)1, pp. 10-17. Ceres is de Romeinse godin van het graan.

²¹⁴ E. Ebbinge, 'Willem Coenraad Brouwer', in: *Mededelingenblad NVVC*, 97/98, 1980, p. 22 vv.; Marjan Groot en Karin Gaillard, 'Veelzijdige bedrijvigheid tussen ambacht en industrie' in: D. Wintgens-Hötte en A. De Jongh-Vermeulen (eds.), *Dageraad van de Moderne Kunst – Leiden en omgeving 1890-1940*, Zwolle/Leiden, 1999, pp. 122-126. Brouwer bediende zich voor zijn vroege sgraffito-decoraties van Maori-motieven, die hij natekende in het Leidse Museum voor Volkenkunde. Hij was een fellow traveller in het milieu van Berlage's Nieuwe Kunst, waarvan ook Mendes da Costa (en Jan Toorop in mindere mate) deel uitmaakten. Thorn Prikker behoorde daar uitgesproken níet toe, die was met zijn nauwe contacten met de Belg Van de Velde en de Haagse Arts&Crafts-winkel van Wegerif juist een exponent van de door de Amsterdamse Nieuwe Kunst en 't Binnenhuis verachte florale 'sliertenstijl'.

leerd, gekleed als Zeeuwse boerin met kapje (!) en bovendien gevleugeld voorgesteld. Formeel staat deze figuur intussen nogal ver af van zijn veel realistischer behandelde boerenfiguren, maar ze komt wel overeen met de stilering van de halmen en de bloemetjes daarin. Toorop wilde ook hier blijkbaar zo ver mogelijk bij Mendes vandaan blijven en maakte ineens opvallend gebruik van een heel ander soort Nieuwe Kunst: de vlak-gestileerde, theosofisch-esoterische variant ervan, die van Herman Walenkamp, Matthieu Lauweriks en later Chris Lebeau. Als sgraffito technisch gesproken over gepland 'verdwijnen/verschijnen' gaat, dan heeft Toorop hier een al even inventief spel van verdwijnen/verschijnen gespeeld met eigen en andermans inventies.

En ook hij kwam er, voor zover bekend, net als Prikker nooit meer op terug. De twee voorbeelden zijn eenzaam in de vroeg-twintigste eeuwse kunstgeschiedenis gebleven. De intrigerende vraag naar het waarom daarvan moet hier onbeantwoord blijven.

Dertig jaar later, in 1933-34, werd de techniek opnieuw weer kortstondig toegepast in Amsterdam en curieus genoeg: wéér slechts twee keer. Roland Holst nam in 1934 afscheid als hoogleraar-directeur van de Amsterdamse Rijksacademie. Twee van van zijn afstudeerders, Willem Molin en Lucy Steffens, voerden als eindexamenopdracht ieder een 2,30 x 2,10 meter groot, vierlaags sgraffito uit en allebei deden ze dat in een, zeker voor die jaren, onverwacht heftig expressionisme. Molin schijnt zich voordien uitgebreid in de sgraffito-techniek verdiept te hebben en schreef er zelfs een handleiding over.²¹⁵ Hoe hij op het spoor is gezet van de vergeten sgraffito-techniek ligt voor de hand: door de fotoillustraties van de sgraffito's van Prikker en Toorop in het kort tevoren, in 1929 verschenen VANK.-jubileumboek van Jo de Jong, *De Nieuwe Richting in de Kunstnijverheid in Nederland*. Dat Molin Thorn Prikker († 1932) of Toorop († 1928) zelf om informatie heeft gevraagd over hun gebruik van de techniek is gezien hun sterfdata niet plausibel. Ook om

AFBEELDING 4.88 EN 4.89
WILLEM MOLIN, ENDOGENE
KRACHTEN
LUCY STEFFENS, EXOGENE
KRACHTEN
BEIDE SGRAFFITO'S IN HET
GEOLOGISCHE INSTITUUT UVA,
1934



²¹⁵ W. Dubelaar, *Steenrijk Amsterdam. Een geologische stadswandeling*, Amsterdam 1984

andere redenen echter niet: maatschappelijk-hiërarchisch gaapten er afgronden tussen kunstenaars-in-opleiding en bekende en maatschappelijk gearriveerden als Holst, Toorop en Prikker.²¹⁶ Roland Holst had zelf nooit in deze techniek gewerkt en hij was waarschijnlijk ook nooit in het reguliere curriculum van de monumentale opleiding aan de RA opgenomen geweest. Anders had Molin er immers geen technisch onderzoek naar hoeven doen.

Molin bracht in de hal van de tweede verdieping van het in 1934 opgeleverde Geologische Instituut van de Amsterdamse Universiteit (bouwdeel G, ontw. A.R. Hulshoff m.m.v. C. van der Wilk) het 'vulkanisch-rossige', vierlaags sgraffitto Endogene Krachten aan (d.w.z. inwendige vormgevers van het aardoppervlak). In de behandeling van zijn pakket kalkmortels lijkt hij 'expressief-heftige' penseelstreken te hebben geïmiteerd en het geheel wekt de dwingende suggestie, dat het voor de jaren dertig zo verrassende expressionisme niet als een 'hoogst individuele uitdrukking' is, maar als een vorm van 'styling' is behandeld; dat niet alleen de voorstelling of het kleurenspectrum, maar vooral de expressionistische verbeelding ervan doelbewust gekozen werd als 'passend bij het onderwerp'. Alles is hier tot 'teken' geworden, En dat was in lijn met wat Roland Holst, die altijd onderscheid had gemaakt tussen een (afkeurenswaardige, autonome) 'kunst van het beeld' en een (nastrevenswaardige, gebonden) 'kunst van het teken', óók voorstond. Molin voerde zijn werk bovendien uit op een visueel bijna losstaande, gemetselde schermwand, geplaatst in de open trapnis. Het vrijwel losse, als een autonoom schilderij functioneren van wandgebonden monumentale kunst, is vanuit het perspectief van de aanpassing ervan aan de hier nogal zakelijk-functionele architectuur van Hulshoff - met veel glas, open ruimte en witte wanden - een zelden vertoonde en interessante oplossing. Architectonisch is ze overigens eerder van Hulshoff afkomstig dan van Molin zelf. Maar ook picturaal sluit ze aan (en al helemaal in dat vermeende, gemanipuleerde expressionisme) op de discussies binnen de Rijksacademie zelf, waar het gemeenschapskunstige Roland Holst-monumentalisme zwaar onder vuur lag en een heftige lobby woedde vóór het herstel van het primaat van de 'vrije' schilderkunst. Men wilde een ander hoogleraarschap.²¹⁷

Op de derde verdieping vervaardigde Lucy Steffens háár, eveneens vierlaags, 'ijstorm-blauwgrijze' sgraffitto Exogene Krachten op een identieke schermwand. Ze deed dat in een vergelijkbaar, gewild expressionisme als Molin. Het ensemble is zo dus een uitstekend voorbeeld van een 'collectieve opdracht', die aan de deelnemers een 'stilistische homogenisering' oplegde. Dat kwam in de jaren dertig vaker voor en zou nog tot in de jaren vijftig gebruikelijk blijven (zie 4.1). In dit geval zou de eis tot aanpassing aan elkaar dan van architect Hulshoff

²¹⁶ Prikkers werk was bovendien niet erg bekend in Nederland, hoewel hij aan het eind van zijn leven nog wel enige, soms veel rumoer verwekkende, opdrachten had gekregen voor mozaiek en wandschilderingen in Nederland: stadhuis Rotterdam, Duinoordkerk Den Haag, stadhuis Amsterdam.

²¹⁷ K.Zijlmans, 'Een ongewenste vreemdeling: Heinrich Campendonk', *Jong Holland*, 1(1985)3, pp. 2-10. Roland Holst moest worden opgevolgd, wat na anderhalf jaar rumoer in 1935 toch weer resulteerde in de benoeming van een 'monumentaal', een Duitser bovendien: Heinrich Campendonk. Na de machtsovername van Hitler in 1933 waren zelfs door nazi's 'entartet' verklaarde Duitse kunstenaars hier verdacht.



AFBEELDING 4.90
GERARD HORDIJK, PLAFONDS-
GRAFFITO WERKSPoor
AMSTERDAM, 1948

afkomstig geweest kunnen zijn. Of waren het polemische pamfletten vóór een ‘vrije schilderkunst’? De monumentale versiering van bouwdeel G van het Geologisch Instituut is ook theoretisch complex en roept vooral vragen op.²¹⁸ Molin kan bij zijn onderzoek naar de sgraffito-techniek overigens toén al gestuit zijn op de befaamde ‘alpine oorsprong’ ervan.²¹⁹ Na de oorlog speelde hij een rol bij de VbMK en kan hij dus ook voor het Alpenverhaal verantwoordelijk zijn geweest. Hij behoorde in het naoorlogse Amsterdam echter aantoonbaar niet tot de eersten, die weer sgraffito’s maakte.

NAOORLOGSE ONTWIKKELINGEN

Voor zover nu bekend, maakte Gerard Hordijk het eerste naoorlogse sgraffito in Amsterdam. Hordijk was in de VS aan de Duitse bezetting ontsnapt en daarna weer naar Nederland teruggekeerd. In 1948 maakte hij voor de directiekamer van Werkspoor in Amsterdam een groot ovaal, tweelaags (rood en wit) plafondsgraffito De Dierenriem (4,5 x 8m). Het sgraffito is nog steeds in situ.²²⁰ Hordijks inventie is een goed voorbeeld van de voortzetting na de oorlog van de late jaren dertig interesses voor een afstandelijk en sierlijk achttiende-eeuws classicisme. Hordijk die in 1952 VbMK-lid werd, zou verder vooral bekendheid houden met thema’s als danseressen en circusscènes met paarden.

Op de GKf tentoonstelling *Wandschilders experimenteren* van 1948 in het Stedelijk Museum demonstreerde overigens niet Hordijk de sgraffito-techniek, maar Anton Rovers, een kunstenaar die al relatief vroeg experimenteerde met vormen van abstractie en daarmee nogal de aandacht trok. Hij is vooral bekend gebleven door zijn abstract-geometrisch gestileerde sgraffito’s (isolatoren,

²¹⁸ Des te meer omdat er vervolgens nooit meer iets van Lucy Steffens werd vernomen. Ze ontbreekt ook in Scheen. Haar aanwezigheid is met raadselen omgeven. Nergens is ooit nog een spoor van haar vernomen. Molin had in 1930 al kleine gemeentelijke opdrachten voor RA-studenten gekregen (mozaiek Gemeentelijke Meisjes HBS/ Gerrit van der Veenscholengemeenschap. Direct na zijn afstuderen kreeg hij samen met Jaap Bouhuys een opdracht van Friedhoff voor een mozaiek in het Raadhuis van Enschede en in 1936 weer een gemeenteopdracht voor kiezelmozaïeken in GGD-gebouw Helmersstraat (verdwenen). Het rumoer over de opvolging van Roland Holst was in 1934 van dien aard, dat de uitvoering van de examenwerken misschien helemaal niet gecontroleerd is geweest. Is het opvallend fraaie natuursteen-intarsiamozaiek in het binnenportaal van het Geologisch Instituut ook van Molin en was dat voor Friedhoff vervolgens een reden hem voor Enschede te vragen? Molin beheerste de mozaiektechniek zeer goed. Het vloermozaiek in het Geologisch Instituut komt in de inventarislijsten vreemd genoeg voor als ‘anoniem’. Hoe kwam het daar dan? Voerde Molin soms alle drie werken uit? Beide sgraffito’s staan administratief (bij SMA kunstinventarisatie) vermeld als ‘schenking kunstenaar’, wat plausibel is als het om eindexamenopdrachten ging.

²¹⁹ De bij Dubelaar (o.c.n.10) vermelde sgraffito-handleiding van Willem Molin (het Molin-archief is in het GAA) is er niet op gecontroleerd, dus de conclusies zijn voorlopig.

²²⁰ Met dank aan Martijn Andela, monumentenadviseur BMA, die me verder ook nog attent maakte op de vroege sgraffito’s van Molin en Steffens in het Geologisch Instituut van UvA. Het plafondsgraffito van Hordijk is afgebeeld bij Haartsen, *Wand destijds*, 2002, pp. 160-61

radiolampen, etc.) gecombineerd met keramisch mozaiek uit 1954-55 in het dr. Neher-laboratorium van de PTT in Leidschendam (arch. Van Embden).²²¹

Amsterdam hernam direct na de oorlog zijn vooroorlogse sociale kunstenaarsbeleid met opdrachten voor monumentale kunst. In 1947 kregen sommige schoolgebouwen de hen ooit in het vooruitzicht gestelde wanddecoraties, bijna aldoor wandschilderingen (later ook mozaïeken, keramische kunsttoepassingen, linoleumintarsia's of beglazingen), maar opvallend genoeg vrijwel nooit sgraffito's. Dat zou in het Amsterdamse opdrachtenbeleid voor scholen ook niet veranderen. Een van de zeldzaam gebleven voorbeelden van sgraffito in een school, is dat van Herbert Fiedler (*Kinderspel*) in de school aan het Meerhuizenplein (Zuider-Amstel) uit 1953. Men was blijkbaar (en terecht waarschijnlijk) van oordeel dat een dagelijkse omgang met de jeugd een te groot risico vormde voor het weinig stootvaste en lastig te reinigen kalkmortelsgraffito. Fiedlers sgraffito' was mogelijk om die reden dan ook tamelijk hoog op een trapwand geplaatst.

Ook elders in Amsterdam ging men in de late jaren veertig op zoek naar (nog steeds) 'kale muren' (Berend Hendriks in *Forum* 1952). Zoals Ap Muis in 1948 en 1950 zijn Oosterbegraafplaats-schilderingen in opdracht kreeg op al bestaande muurvlakken, zo kreeg ook Jan Groenestein (net als Muis verbonden met de groep de Realisten) opdracht voor twaalf grote, drielaags kalkmortelsgraffito's op de blinde vensternissen van het neo-neo-klassicismische gebouw van de Artisbibliotheek/Zoölogisch Museum/Aquarium aan de Plantage Middenlaan, *buitensgraffito's* derhalve. Het is een voor Groenestein kenmerkende reeks realistische dierportretten geworden, verbeeldingen van bewoners van de Amsterdamse dierentuin. De kunstenaar moet er, in de gegeven situatie van de nogal sombere (ook vuile) architectuur, een kleurig spektakel van hebben gemaakt, met per sgraffito steeds een verschillend gekleurde deklaag. De portée van het verhaal over de alpine oorsprong van het sgraffito en zijn gebruik als buitenafwerking, zal reden zijn geweest om de techniek hier nog onbekommerd exterieur te gebruiken.



AFBEELDING 4.91

HERBERT FIEDLER, KINDERSPEL, 1953, SCHOOL MEERHUIZENPLEIN AMSTERDAM, SGRAFFITO.



AFBEELDING 4.92 EN 4.93

JAN GROENESTEIN, BUITENSGRAFFITO'S VAN EEN ZEBRA EN MOUFLONS, 1952, ARTISBIBLIOTHEEK/ZOÖLOGISCH MUSEUM/AQUARIUM, AMSTERDAM

²²¹ C.N.E. de Moor 'Werk in uitvoering', *Forum*, 1954, pp. 248-266; S.J. van Embden, 'Dr Neher-laboratorium te Leidschendam A. Rovers sgraffito en ceramiek', *Bouw*, 1956, pp. 934-954

Groenestein moest zijn werk aanbrengen op het zuidwesten: wel prachtig op het middagstrijklicht, maar ook vól op de regenkant. Hoewel de kalkmortels hun ruim 56jarig bestaan relatief zonder veel vorstschade zijn doorgekomen (het overstek van de bovendorpels van de raamvlakken verhinderen grotendeels het aflopen van regenwater), geldt dat niet voor de gebruikte pigmenten. Die zijn vrijwel weggebleekt/uitgeregend. De reeks is nog steeds ter plekke te zien, maar wel als slechts een schim van wat ze ooit was.²²²

Groenestein maakte daarna nog vaker sgraffito's, o.a. in rijksopdracht in 1955 en 1960 in Friehoff's Rijkskantorengedouw, of in 1956 voor een tropisch tafereel met palmen en dierenfiguren in de kantine van de Duyvisfabriek in Koog aan de Zaan (*Forum*, 1956), maar niet meer buiten. Hij had zijn les blijkbaar geleerd.

Het duurde blijkbaar toch enige tijd voor het besef doorbrak, dat Nederland niet hoog en vooral droog in de bergen ligt, want andere opdrachtgevers en kunstenaars maakten die misrekening ook. Misschien vooral als gevolg van het feit dat er nergens in de (geraadpleegde!) literatuur voor de gevoeligheid van kalkmortelsgraffito voor onze buitenklimaatcondities werd gewaarschuwd.

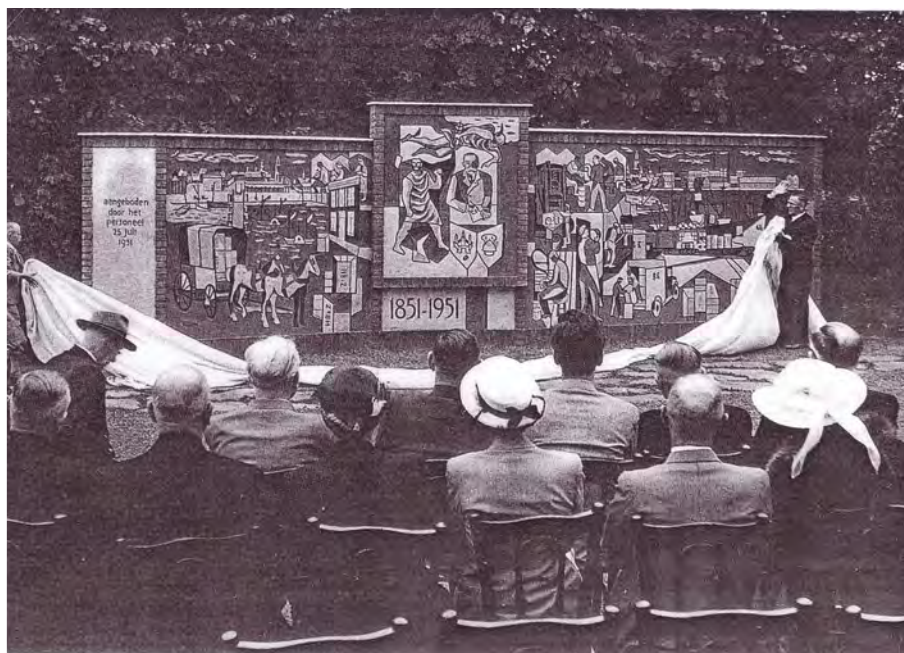


AFBEELDING 4.94 EN 4.95

LEX HORN, BK-EMAIL, 1951,
KAMPEN, SGRAFFITO.

FOTO RECHTS: DE OPLEVE-
RING IN 1951

FOTO BOVEN: DE TOESTAND IN
2007



Lex Horn, die anders dan de meeste kunstenaars, zich vrijwel zijn hele naoorlogse carrière lang van deze techniek bediende en zeer veel sgraffito's ontwierp en uitvoerde, kreeg in 1948 een opdracht voor een sgraffito in de uitspanning De Koperen Kop in Hoenderlo op de Hoge Veluwe: hertjes en

²²² Eén sgraffito (zebra) afgebeeld ondermeer in: B. Hendriks, 'Sgraffito's in de Plantage'-Groenestein, *Forum*, 1952, p. 332; *MK Ruimte*, 1956

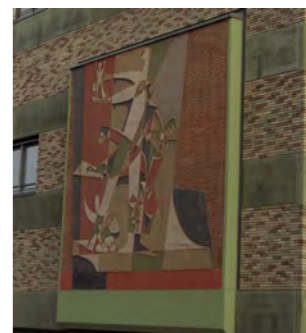
andere Veluwefauna in tweelaags sgraffito.²²³ In 1949 volgde een gemeentepdracht voor een sgraffito in het zusterhuis van het Amsterdamse Wilhelmina Gasthuis, het academisch ziekenhuis van de Gemeente Universiteit (*Forum* 1952). Beide sgraffito's zijn verwijderd.

Vervolgens kreeg Horn een commerciële opdracht van de email- en pannenfabriek Berkhout te Kampen (BK-email), die ter gelegenheid van zijn eeuwfeest in 1951 een driedelig sgraffito bestelde, aan te brengen op een losstaande bakstenen tuinmuur.²²⁴ Deze opdracht aan Horn volgde dus direct na, of nog tijdens de voltooiing van Groenesteins Artis-sgraffito's in 1951. Horn kon toen ook nog niet 'gewaarschuwd' zijn voor de gevolgen. Aan het Kampense sgraffito is na ruim 55 jaar goed zichtbaar geworden hoe gevoelig de toenmalige kalkmortelschuurlagen bleken voor regen en vorst. Alleen dat deel van het werk dat onder het opgemetselde (ook allang ruïneuze) dakpanoverstek beschut stond, heeft het in kleur en textuur enigszins overleefd, de rest is vervaald en afgeschilferd.²²⁵ Voor zover is na te gaan, is ook Lex Horn daarna niet meer - ook niet nadat er kennelijk gegarandeerd kleurechte cementmortels op de markt waren gekomen - ingegaan op opdrachten voor buitensgraffito's.

Jeroen Voskuil deed dat daarna nog wél (en zo zullen er nog wel meer zijn geweest: Alfred van Werven bijvoorbeeld in Assen in 1956 – twee nu verplaatste gevelsgraffito's). Voskuil maakte als rijksopdracht in 1953-54 een groot (10 x 6m) drielaags kalkmortelsgraffito (groen, zwart en cementgrijs als deklaag, aansluitend bij de pleistering van het bouwlichaam) aan het exterieur van het Laboratorium voor Landmeetkunde van de Wageningse Landbouwhogeschool van arch. F.E. Röntgen.

Het voor een sgraffito technisch zeer gecompliceerde, barok gedetailleerde beeldoppervlak is nu ook verregaand verkleurd en uitgebeten. Voskuil werkte in een horror vacuï-achtige, wapperende figuratie vol gewaadplooien en loof- en boomstronkenwerk, waarin zijn figuren - hier een staande, fluitspelende nimf voor een boom en een ruiter te paard - de neiging hebben geheel op te gaan en te verdwijnen. Met deze figuratie bleef ook hij nog (net als Hordijk eerder) vasthouden aan vooroorlogse picturale tradities, in dit geval een schilderachtig en barok surrealisme van Utrechtse snit. De kalkmortels zelf hebben het op het oog, net als die van Groenestein uit 1951, materieel wel redelijk doorstaan.²²⁶

Voskuijls Wageningse sgraffito moet het eerste zijn geweest, dat als rijksopdracht (en nu met percentagegelden) in 1953 werd vergeven.²²⁷ Blijkbaar was het een experiment van rijksbouwmeester Friedhoff om te zien wat deze



AFBEELDING 4.96

ALFRED VAN WERVEN,
BUITENSGRAFFITO AAN DE VML
FABRICIUSSCHOOL,
OVERCINGELLAAN TE ASSEN,
1956.

²²³ 'Nieuwe tekens aan onze wanden', *kroniek van kunst en cultuur*, 1949, p. 382, foutief vermeld als 'graffito in theehuis te Amsterdam'. Een verwant werk van Horn was te zien op Wandschilders Experimenteren.

²²⁴ G. Westerink, 'Klaagmuur in Kampen', *Kamper Almanak*, 2004, pp. 169-177

²²⁵ De huidige eigenaar laat het sgraffito restaureren en mogelijk binnen plaatsen.

²²⁶ De Moor/*Forum* 1954/6, pp. 262-63; afgebeeld in kleur Haartsen, *Wand*, 2002, pp. 164-165 (als 1954)

²²⁷ Wilma Jansen, *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst*, Rotterdam, 1995, chronologische opdrachtenlijsten per jaar: p. 18 als 1953. Jansens enorme rijkdom aan gegevens is soms niet helemaal compleet of juist, blijkbaar ten gevolge van gebrekkige administratie van de RGD zelf.

monumentale techniek bij een van zijn architecten beeldend opleverde. Friedhoff had de eerdere reclame die er in 1948 voor gemaakt was op de tentoonstelling *Wandschilders experimenteren* op dat moment kennelijk nog niet overtuigend bevonden. In zijn OKWdepartementsgebouw, dat toch als een staalkaart van monumentale technieken moest doorgaan, ontbreekt sgraffito namelijk nog. (Zoals al gesteld bezat Friedhoff sterke ‘nationale’ preoccupaties en sgraffito was hem misschien te ‘alpien’.) In 1954 was hij blijkbaar voldoende overtuigd van de integratiemogelijkheden van deze ‘allochtone’ techniek (misschien speelden ook financiële redenen mee: sgraffito was goedkoop) en werd de ommissie ruimschoots hersteld.

Voor het door Friedhoff en Mart Bolten gebouwde Rijkskantorencomplex aan de Haagse Bezuidenhoutseweg werden ten behoeve van het daarin ondergebrachte Ministerie van Landbouw, Visserij en Voedselvoorziening in 1955 tegelijk zes sgraffito’s besteld: van Hans Bayens, Jan Goeting, Jan Groenestein, Paul Kromjong, Willem Molin en Dick Zwier. Van twee Hagenaars dus (en beiden geen lid van de VbMK: Goeting en Kromjong) en verder van Amsterdammers. De Amsterdammer Anton Rovers, die hier in Den Haag geen sgraffito in rijksopdracht kreeg, kreeg er in hetzelfde jaar toch een in IJmuiden, voor het Rijksinstituut voor Visserijonderzoek.²²⁸ Jan Goeting viel samen met zijn vrouw Catrien Stultiëns dat jaar zelfs extra in de prijzen, want zij kregen drie sgraffito’s in opdracht voor het Gerechtsgebouw in Utrecht. Alles bij elkaar 8 opdrachten en 10 sgraffito’s in 1955: een waarlijk offensief van de Rijksgebouwendienst.

Daarna raakte sgraffito blijkbaar weer wat uit de gratie, want in de volgende 10 jaar tot 1966, werden er alles bij elkaar niet meer dan 12 rijksopdrachten voor vergeven (wel vaker meervoudig). Daaronder nog één (in 1960) aan Jan Groenestein: voor de grote kopwand met gestileerde vogels en vissen in een donkerrode deklaag, in de kantine van het Ministerie van Landbouw en Visserij²²⁹, twee sgraffito’s aan Lex Horn: één (in 1959) in het Biochemisch Laboratorium (arch. Röntgen) van de Rijksuniversiteit Leiden en één (in 1961/2) in de kantine van het Centraal Instituut voor de Opleiding van Sportleiders in Overveen.²³⁰ Voorts bijvoorbeeld nog een meervoudige opdracht in 1962 aan het wat efemere, maar interessante Amsterdamse VbMK-lid Simon Erb (ps. van S.H.C. Smits), die uitsluitend abstract werkte (in 1953-54 ontwierp hij al een abstract sgraffito voor het Gelderse Provinciehuis in Arnhem) en die nu twee abstracte sgraffito’s in het Academieggebouw van de Rijksuniversiteit Groningen in opdracht kreeg, of een drievoudige aan de Amsterdammer Dick Zwier: *Chaos, Water, en Lucht* in het Rijkskantorengebouw in Arnhem in 1965. Na 1965 ontbreken sgraffito’s verder als rijksopdrachten.

Dezelfde ontwikkeling is ook op andere opdrachtniveaus te zien. In Amsterdam voerde Nico Wijnberg in 1952-53 een particuliere opdracht uit voor de



AFBEELDING 4.97

JEROEN VOSKUIJL, BUITENS-
GRAFFITO LABORATORIUM
LANDMEETKUNDE TE
WAGENINGEN, 1956

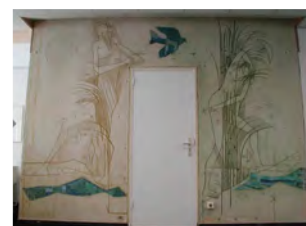
²²⁸ *Cement* 1957, p.24-29

²²⁹ Jansen, o.c. n. 19, p. 145, afb. 216 (in lijst p. 20 als 1960, in afbeeldingsbijschrift als 1965)

²³⁰ Jansen, o.c. n. 19, afb. 212; Horn staat ook nog vermeld in lijst p. 53 met een in 1974 uitgevoerd sgraffito in de Nederlandse Politie Academie te Apeldoorn. Dat moet dan zes jaar ná zijn dood zijn uitgevoerd, want Horn overleed in 1968.

grote sgraffitowand Kinderspelen, besteld door het personeel van de firma Hausmann en Hötte bij gelegenheid van het honderdjarig bestaan van deze fabrikant van de Jumbo kinderspelen.²³¹ Vijflaags: blauw, geel, wit en zwart onder een steenrode deklaag. De techniek moet nieuw geweest zijn voor Wijnberg en hij zal welhaast zijn licht bij zijn Realisten-vriend Herbert Fiedler hebben opgestoken - als ze al niet direct hebben samengewerkt. Fiedler was in 1953 immers ook bezig met zijn eerste sgraffito Kinderspel voor de school aan het Meerhuizenplein. De sgraffito's van beide kunstenaars zijn hoe dan ook zeer dicht bij elkaar ontstaan. Fiedler en Wijnberg gebruikten (net als Groenestein eerder al), allebei een niet-witte deklaag, de thematiek is deels dezelfde en Wijnberg nam behalve Fiedlers vliegeraartje ook zijn wat worstige figuurtjes over. Wijnberg was, zoals al meer gezegd, in essentie een decor-, kostuum- en afficheontwerper en was als kunstenaar dus niet alleen gewend aan de 'tijdelijkheid' van zijn beeldende resultaten, maar ook aan een, niet door iedereen gewaardeerde 'situatief bepaalde klantgerichtheid'. Hij moest daarom ook wel een pijlsnelle verwerker zijn, een *sampler* van eigen en andermans beeldmateriaal. Hij gebruikte dus alles wat hem dienstig voorkwam (abstractie uitgezonderd). 'Realisme' betekende voor Wijnberg dus niet één bepaalde stijl, maar eigenlijk alleen maar herkenbaar 'figuratief beeld'. Hij hanteerde talloze vormen van figuratie en hij was als een chef de cuisine eclectisch in zijn stijl (hij kon ook voortreffelijk koken). De opdrachtgever moest tevreden zijn en kon het krijgen zoals hij het hebben wou, maar architecten moesten niet zeuren: want dan was hij ineens 'vrij kunstenaar'.

In zijn grote drielaags cementmortelsgraffito in de uitbreiding van het Rijnlands Lyceum in Wassenaar, zijn de figuren van Theseus, Ariadne en de Minotaurus (1956)²³² weer lang en slank, en vertonen een (wonderlijke) combinatie van heftig expressionisme en classicisme. Het gebruikte thema is (weer) 'initiatie en volwassenwording, dat destijds zo geschikt werd geacht voor de opgroeiende jeugd en waarvan Jacob en het gevecht met de Engel een vaak gebruikte bijbels-christelijke variant is. Wijnberg kreeg hier van architect Kloos bovendien de kans zijn verdiepingen hoge sgraffito in het prachtigst denkbare, hoge strijklicht te zetten, dat de heftige contrasten in toon nog versterkt. Door de lange decoratieve figuren doet Wijnbergs werk (zijn kalkmortelsgraffito's in de personeelskantine van het Haagse Rode Kruis Ziekenhuis, - 1960, slechts zeer gedeeltelijk bewaard - laten dat ook zien) denken aan de ontwerpen die een Haagse 'Realist' als Kees Andrea voor mozaïeken maakte. Wijnberg keek naar Andrea of keek Andrea naar Wijnberg? Het eerste gebeurde misschien het meest, want Wijnberg werd vaak ook 'de meest Haagse van de Amsterdammers' genoemd. Elegant, behaagziek en theatraal (alles dus zoals een echte



AFBEELDING 4.98

NICO WIJNBERG, KINDERSPELEN, 1953, SGRAFFITO, VML FA HAUSSMAN EN HÖTTE, AMSTERDAM, FOTO BIJ DEMONTAGE IN 2006



AFBEELDING 4.99

DICK ZWIJER, SGRAFFITO, 1961-1962, SCHOOL RADIOWEG AMSTERDAM.

²³¹ Afgebeeld in *MK Ruimte*, 1956. Ook Fiedlers sgraffito voor de school Meerhuizenplein uit 1953 is daar afgebeeld. Wijnbergs sgraffito is in december 2006 uit het Jumbopand aan de Kromboomsloot in Amsterdam verwijderd en opgeslagen en wacht op herplaatsing.

²³² Afgebeeld in *Cement* 1957, pp 24-29. Daarin ook afbeeldingen van de sgraffito's van Dick Ellfers voor Boks' uitbreiding van zijn Bouwcentrum in Rotterdam en Lex Horns sterk aan Elenbaas herinnerende sgraffito in Marcanti in Amsterdam (verwijderd). Omdat deze sgraffito's in *Cement* gepubliceerd werden, kan verondersteld worden dat gewerkt werd met cementmortel en niet met kalkmortel, maar zeker is het niet. Het tijdschrift *Cement* nam een vergelijkbare positie van industriële belangenbehartiging in als het tijdschrift *Baksteen*.

ontwerper van toneeldecors en -kostuums betaamt) is Wijnbergs werk vaak zeker.

Met de introductie van watervaste en gegarandeerd kleurechte cementmortels kwam ook de mogelijkheid terug om exterieur te werken. Toch gebeurde dat opvallend weinig meer (te groot?, te complex om te verwerken – want cement hardt anders uit dan kalkmortel? Steeds minder passend bevonden binnen de context van een veranderende architectuur?). Voorbeelden van wat latere exterieure sgraffito's (aangebracht op baksteenmetselwerk) zijn die van Dick Zwier aan de vml. Huishoud- en 3^{de} Openbare LO-school aan de Radioweg in Amsterdam, uit 1961-62 (bedreigd).

Zoals de techniek omstreeks 1965 uit het opdrachtenrepertoire van de Rijksgebouwendienst verdween, zo verdween hij ook uit die van gemeentelijke overheden en particulieren. Tot de laatste overtuigende interieure toepassingen ervan behoren de drie kalkmortelsgraffito's, die Lex Horn in 1965 als gemeentelijke opdracht aanbracht in drie verkeershallen van het zuidelijk hoofdtrapenhuis van het Jan Swammerdam Instituut, gebouwd voor de Gemeente Universiteit van Amsterdam.²³³ Hoewel ze met hun zeer dynamische abstraheringen en eigenzinnige kleurgebruik tot zijn beste en artistiek meest geavanceerde werk behoren, gaf ook Horn na 1965 geen verder vervolg meer aan deze tak van monumentale kunst. Bij de sloop van het JSI in 2004 leken ze vergeten en roemloos te verdwijnen, tot men wakker werd en Horns sgraffito Het Ziekenhuisbezoek kon worden aangekocht voor de kunstcollectie van het AMC. Niet om redenen van sentimentele aard, maar - zeer terecht - omwille van artistieke kwaliteit. Zelden kon trouwens een herplaatsing van een monumentaal kunstwerk zo geslaagd en opportuun worden genoemd. Was de Amsterdamse universiteit al in de vroege jaren zestig in de Bijlmer gaan bouwen, dan had Horn zijn werk immers dáár uitgevoerd. Sinds maart 2007 bevindt Horns Ziekenhuisbezoek zich in AMC faculteitsgebouw J bij collegezaal 3.

AFBEELDING 4.100

LEX HORN, SGRAFFITO
ZIEKENBEZOEK, 1965, VML.
JSI, AMSTERDAM, TEGEN-
WOORDIG IN HET AMC



²³³ Het zeer grote, in 1964 opgeleverde neo-Nieuw Zakelijke werkgebouw van gemeentearchitect Sargentini was bedoeld als eerste opmaat van de uitbreiding en algehele herprofilering van het Wilhelmina Gasthuis-complex tot modern Academisch Medisch Centrum. Het oppervlak van het beschikbare bouwterrein bleek echter onvoldoende en Amsterdam bouwde zijn nieuwe Academische Ziekenhuis AMC uiteindelijk in de Bijlmermeer. Zie: *Afscheid van een Amsterdamse kolos. Het verhaal van het Jan Swammerdam Instituut*. Amsterdam, 2004

4.5 KERAMIEK IN DE BOUW: TEGELS EN BAKSTEEN MOZAIEKEN

Keramik is gebakken klei, laaggestookt als terracotta of plateel betiteld, hooggestookt als steengoed of gres. Op die manier zijn bakstenen of hooggestookte, gesinterde klinkers dus 'keramik'.

Hoewel maar weinigen het zo zullen omschrijven, heeft het grootste deel van de Nederlandse cultuur zich sinds de verstening van de steden afgespeeld in of tussen een 'keramische stapelarchitectuur'. Baksteen is eeuwenlang het meest gebruikte Nederlandse bouw materiaal geweest. Behalve voor gebruiks- en siervoorwerpen dienstig, kun je er ook in wonen. De grondstof ervan is in gebakken vorm al zo'n 9000 jaar in gebruik voor talloze andere toepassingen en dus ook voor architectonisch ornament en plastische versieringen. De wijze waarop dat in de loop van de tijd gebeurde, verschilt soms hemelsbreed van elkaar. Soms overlappen de methodes elkaar ook weer zódanig, dat onderscheid maar heel beperkt zinvol is (bijv. de overlap van intarsia/incrustatie met glas- en natuursteenmozaiek en met terrazzo).

In de architectuur werd de baksteen zelf sierend gebruikt als heel of halfsteens gezet baksteenmozaiek (zoals de ornamentele baksteenmozaïeken: arcaden, netten, rosetten etc. in contrasterende baksteen, die vanaf de jaren 1880 vaak als ornamentele vullingen voor grote muurvlakken voorkomen in de Nederlandse woningbouw), later ook als kloofsteenmozaiek, als baksteenreliëfs en -sculpturen. Klei werd bovendien toegepast als vrij opgemodelleerde, gegoten of uit de mal gedrukte, keramische plastic, als uit kleine delen samengesteld keramisch mozaiek, als platteeltegeltaleaus of tegellijstwerk, als onregelmatige sectieltegels in gres of als scherfmozaïeken, vlak of in reliëf, polychroom of monochroom, ge-engobeerd en uitgekrast-betekend (sgraffito), beschilderd, geglazuurd, ongeglaazuurd of gesinterd. Met klei kan vrijwel alles, ze is de 'proto-kunststof' bij uitstek. In scheppingsverhalen speelt ze dan ook vaak de rol van oermateriaal. De 'stof' waartoe de mens zal weerkeren is de mythische 'klei'.

Voor de periode 1890-1910 geldt de kostenfactor die architectonische 'bergsteendecoraties' met zich meebrachten nog onverminderd. Beeldhouwerk in steen is altijd duur geweest. Geschilderd terracotta werd al sinds de achttiende eeuw gebruikt voor tuinbeelden en vooral in de tweede helft van de negentiende eeuw met haar interesse voor materiaalimitaties ('verbetering van de natuur'), was het een gebruikelijke vervanging van natuursteen geworden. Met het opkomen van theorieën over eerlijk materiaalgebruik en ambachtelijkheid als consequent technisch handelen, waren het na 1890 vooral grote openbare - en zakengebouwen geweest (musea, stations, bestuursgebouwen, banken, levensverzekeringsmaatschappijen, grand hotels etc.), die weer werden voorzien van sculpturen in natuursteen. Mede om die reden werden beeldhouwers vanaf dat ogenblik geleidelijk weer meer 'stenhouwers' dan modellers of 'statuaires', zoals de geschiedenis van het academisch en middelbaar beeldhouwkunstonderwijs van die jaren aantoont.

BETEGELINGEN

VLAKKE KLEUR EN DECORATIE IN DE VOOROORLOGSE PERIODE

Het zeer opvallende architectonische gebruik van kleurig beschilderd en verglaasd keramisch materiaal na 1890 vlakke polychrome betegelingen met figuratieve of ornamentale decoraties, sectieltegels en plastische ornamentale keramiek coincideert met de aanleg van grote stadsuitbreidingen in deze jaren, met het zoeken naar nieuwe stijlen in architectuur en ornament en met het ontwikkelen van nieuwe decoratieprogramma's. Onder invloed van internationale ideeën en voorbeelden -Engelse Arts & Crafts, Duitse Jugendstil en Franse, maar vooral Belgische Art Nouveau werd gezocht naar een kleuriger binnen- én buitenarchitectuur. Binnen en buiten werden op nieuwe wijze verweven en in elkaar gereflecteerd. De voorkeur voor het toepassen van veelkleurige, keramische vlakdecoraties aan het exterieur is dan ook niet los te zien van de grote internationale vernieuwingen in de kunstnijverheid en in dit geval dan vooral die in de ambachtelijk of half industrieel geproduceerde gebruiks- en sierkeramiek.

Vooraf in Nederland, dat al in de zeventiende eeuw een grote keramische industrie had bezeten (bijvoorbeeld de Porceleyne Fles, Delft * 1673), is die samenhang duidelijk: de ontwikkelingen zijn deels ook als nieuwe interpretaties van traditionele of 'nationale' gegevens te beschouwen. 'Tegels' zouden, net als baksteen, typisch Nederlandse interieure bouw- en afwerkmaterialen zijn (ze zijn oorspronkelijk eerder echter Spaans of Portugees: 'moors' of mozarabisch namelijk - en verder terug: Perzisch en Mesopotamisch).



AFBEELDING 4.101

GEORG STURM PERSONIFICATIES VAN HET SCHONE, HET GOEDE EN HET WARE, 1892-1893, TEGELTABLEAU IN ONGEGLAZUURD GRES, VML TEKENSCHOOL, RIJKSMUSEUM AMSTERDAM.

Vernieuwend werd de toepassing van vlakkeramische decoraties aan het exterieur. De grote series historiserende tegeltableaus van Georg Sturm aan het exterieur van Cuypers' Rijksmuseum (overigens niet in Nederland maar in België en Saar uitgevoerd bij Villeroy en Boch), zijn daar zeer bekende voorbeelden van. (Vanuit vernieuwingsoogpunt overigens niet zó spectaculair, want door de kunstnijverheidsbeweging gezien als geheel 'verkeerde' (perspectivische) schilderijen en bovendien geen voorbeelden van uitgesproken polychromie.)

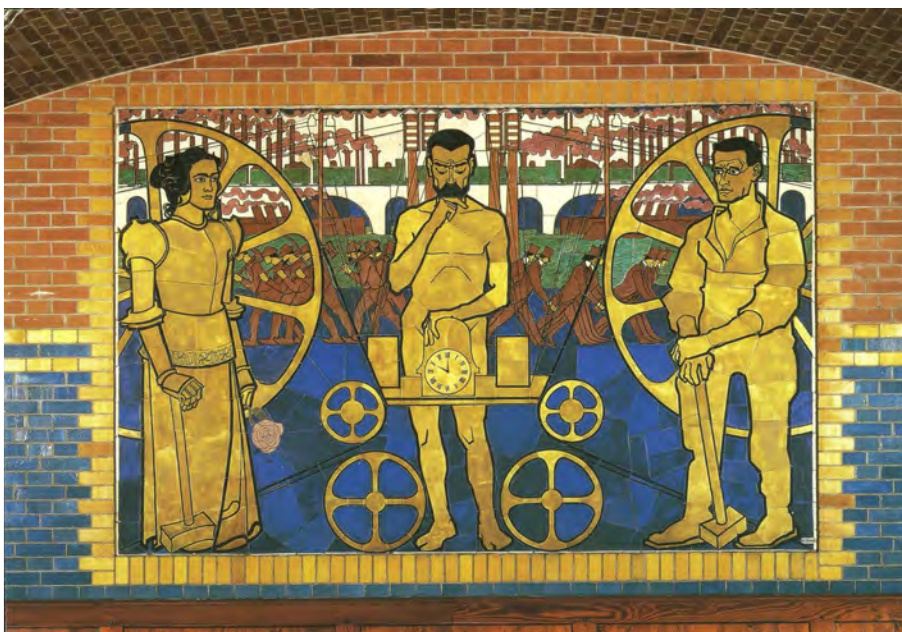
Naast de Porceleyne Fles ontstonden in Nederland in het laatste kwart van de negentiende eeuw talloze fabrieken waar halfindustrieel sieraardenwerk en ook ornamentale, beschilderde tegels werden vervaardigd: Rozenburg in Den Haag, De Distel in Amsterdam, Holland in Utrecht, Van Hulst in Harlingen, Tichelaar in Makkum. Dergelijk tegelwerk werd in en aan de architectuur toegepast als portiek- en geveldecoratie, maar ook functioneel als opschriften, firmanamen en reclameboodschappen.²³⁴

De Porceleyne Fles kwam in 1900 op de markt met een nieuwe, zeer weersbestendige en door-en-door gekleurde grestegel (ontwikkeld door de glazuurtechnicus ir. Mauser en de ontwerper Le Comte), waarmee de compositie van de voorstelling gevolgd kon worden, vergelijkbaar met de loodtraceringen van gebrandschilderd glas: sectieltegels.²³⁵ De waarschijnlijk meest bekende

²³⁴ Van Lemmen 'Nederlandse Jugendstil Tegels', *Mededelingenblad NVVC* 117-118, 1985/1-2

²³⁵ Bogaers, Gaillard, Ten Horn, *De Porceleyne Fles*, Utrecht 1986, p. 13

sectielpanelen die vlak na de eeuwwisseling uitgevoerd werden bij de Porceleyne Fles zijn de drie grote tableaux naar ontwerp van Jan Toorop Verleden, Heden en Toekomst (1901-02) in de voormalige entree van Berlage's Beurs en daar ook nog steeds te zien. Ook elders paste Toorop sectiefriezen toe, maar nu uitgevoerd bij de concurrent van De Fles, Rozenburg in Den Haag, en, in prachtig blauw, als grote sectielpanelen in de St. Aloisiuskapel in de Nieuwe Sint Bavo in Haarlem (1906).



AFBEELDING 4.102

JAN TOOROP, HEDEN, 1902,
SECTIELTABLEAU, KOOPMANS-
BEURS AMSTERDAM

Veel Nederlandse architecten bleken gecharmeerd van het nieuwe materiaal. Architect Weissman van het Stedelijk Museum gebruikte het als opvallend goudsectiel voor het erkerfries met dansende puti van Lizzy Cottage in de Amsterdamse Hobbemastraat.

De Porceleyne Fles is voor de ontwikkeling van geglaazuurd bouwaardewerk en tegels (met haar afdelingen Tegels, Mallen en Architectonisch Aardewerk) bijna de hele twintigste eeuw door van eminent belang gebleven. Niet alleen door haar consequente product vernieuwingen, maar ook door haar directe technische ondersteuning aan kunstenaars die hun projecten bij De Fles in uitvoering gaven.²³⁶

De keramist Willem Brouwer (1877-1933) was met zijn Potterij Vredelust in Leiderdorp vooral een vernieuwer van bouwaardewerk en tuinkeramiek in terracotta en gres (bekende toepassingen: aan het Vredespaleis (1909-1913) van Cordonnier en Van der Steur. Ook deze architectonische keramiek kon door en door gekleurd geleverd worden al naar gelang de gebruikte klei of de daaraan toegevoegde mineralen: rood, wit, geel of violet.

Na 1914 verdwijnt de toepassing van bouwkeramische decoratie niet, maar ze verandert wel van karakter. Ze wordt vaker plastisch/meerdimensionaal in plaats van beschilderd/vlak-ornamenteel, onder andere door het gebruik van reliëf- of ajourtechnieken ('doorboord en creux') of sluit aan bij oriëntaalse of

²³⁶ Fraai voorbeeld: de geheel in monochroom geglaazuurd bouwaardewerk uitgevoerde voorgevel van het Amsterdamse Theater Tuschinski, 1921, ontwerp Barend Jordens.



AFBEELDING 4.03

HILDO KROP, GROTE PAN, CA.
1920, TERRACOTTA
BOUWPLASTIEK, SCHOOL
HUISMANHOF, AMSTERDAM



AFBEELDING 4.104

HILDO KROP, RELIEFTEGELS IN
HOOGGESTOOKT GRES, CA.
1928, UITVOERING DOOR
ESKAF, SCHOOL HYGIËAPLEIN,
AMSTERDAM

zeventiende-eeuwse ornamentvormen (kwabornament, mascarons en parelranden). Steeds vaker worden monochrome kunstglazuren gebruikt, stroomglazuren of kristalglazuren, of worden de decoraties in ongeglazuurd aardewerk uitgevoerd (terracotta), aangepast aan de kleur van de in de bouw gebruikte baksteen (Nederlands baksteenclassicisme, Um 1800-classicisme, late Nieuwe Kunst, vroege Amsterdamse School decorativiteit, beginnend traditionalisme). Brouwer voerde in Leiderdorp een commerciële en bedrijfsmatig geleide atelier- of fabriekspraktijk en bestreek daarmee zakelijk vooral het zuidwestelijke deel van wat nu de Randstad heet: Rotterdam, Den Haag, Voorburg, Leiden, Wassenaar (samenwerkend met architecten als Berlage, Verheul, Evers, Kromhout en Dudok). Hij werkte ook elders: in Utrecht en Arnhem (met Diehl, Jos Cuypers, Van Heukelom. e.a). Als deelgenoot van het Leidse kunstenaarsmilieu en exposant op de vlak na de Eerste Wereldoorlog overal gehouden kunstnijverheidstentoonstellingen, kwam Brouwer in aanraking met Oud en Wils, Van Doesburg en Huszár en de zich ontwikkelende Stijlesthetiek. In het Amsterdam van ná Berlage - in 1913 vestigde Berlage zich in Den Haag - zou Brouwer weinig te doen krijgen.

Na Brouwer en na 1914 is specifiek voor Amsterdam Hildo Krop als ontwerper en uitvoerder van bouwaardewerk belangrijk geweest. Hij werkte niet alleen als modeleur van keramische sculptuur (bijvoorbeeld de reeks terracotta Bootsmannen (1915) aan het Scheepvaarthuis in Amsterdam), maar hakte ook direct in de 'levende baksteen'. Bijvoorbeeld het bakstenen hoekplastiek Kraaien (of waarschijnlijker: Raven) naar ontwerp van De Klerk aan het vml. postkantoor aan het Spaarndammerplantsoen of de Adelaar aan de vml. Twentsche Bank (Nobelstraat Utrecht, arch. Baanders, 1920). Direct in de 'levende' baksteen gekapte gevelplastiek is zeldzaam gebleven in Nederland. Er is maar een handjevol voorbeelden, vrijwel alle daterend van vlak na WO I, maar ze vormen als zodanig hoogtepunten van de expressionistische ideologie van het karakteriseren van materiaal en bestemming van het gebouw.²³⁷

Krop werkte als keramicus vervolgens voor Amsterdamse gemeentearchitecten van Publieke Werken (PW), zoals Lansdorp, Westerman en Marnette. Zijn vaardigheden op dat terrein had hij, als zoon van een Steenwijkse banketbakker (grapjes daarover bleven niet uit), intussen in de loop van 1919-20 verfijnd in de privélessen die Bert Nienhuis in de jaren vlak na de oorlog vanuit de Amsterdamse Quellinusschool verzorgde. Daarna werkte hij vooral samen met de Eerste Steenwijker Kunst-Aardewerk Fabriek ESKAF (1919-1934). Krops bouwkeraamiek dateert dan ook merendeels van na 1920.²³⁸ Krop zou in de jaren twintig en karige jaren dertig relatief veelvuldig met keramisch materiaal blijven werken voor PWscholen of universitaire instituten en ook steeds vaker met gegoten of uit de vorm geperste modellen.²³⁹

²³⁷ F. van Burkom 'Tintelend Nieuw en Nooit Gezien. Michiel de Klerks Postkantoor aan het Spaarndammerplantsoen', *Jong Holland*, 17(2001)3, pp. 38-39

²³⁸ 'ESKAF', *Vormen uit Vuur*, 2000/1-2

²³⁹ Bijvoorbeeld Geologisch Instituut UvA Roeterseiland/ A. Hulshoff en C. v.d. Wilk, 1934. B. Verbrugge, 'Keramiek in de Amsterdamse Architectuur 1880-1940 - Bouwaardewerk' in: *Amsterdamse Monumenten 2* (1984)2, Amsterdam 1984, (uitgave Gemeentelijk Bureau monumentenzorg Amsterdam), *passim*

Gedurende de latere jaren twintig en begin jaren dertig bleef ook 'geglazuurde keramische decoratie' in Amsterdam nog toegepast in de bouw. Bijzondere voorbeelden van het latere, vooral interieure gebruik van geglazuurde bouwkeramiek van de Porceleyne Fles zijn nog te vinden in het Bungehuis aan de Spuistraat in Amsterdam (nu UvA) van architect Klok (1934).

KERAMISCHE TEGELS NA 1945

De architectenwereld werd al vroeg in de wederopbouwjaren weer geattendeerd op de kwaliteiten en toepassingen van relatief goedkope, keramische materiaal als decoratiemiddel. Zo publiceerde de kunstenaar en onvermoeibare propagandist voor Kunst in de Bouw, Berend Hendriks in 1951 een gedegen verhaal over 'Ceramik en Architectuur' in *Forum*, waarmee hij toen nog vooral tegels bedoelde. Hij gaf - vooruitlopend op de instelling van de eerste rijkspercentage-regeling en de oprichting van de VbMK - niet alleen allerlei instructieve historische toepassingen van architectonisch tegelwerk, maar belichtte ook de laatste stand van zaken op internationaal gebied. Zo wijdde hij aandacht aan de nieuwste Braziliaanse architectuur, waarin een sterk Portugese azulejos-traditie tot uiting kwam: de buitentoepassing van beschilderde plateelbetegelingen (Niemeyer, Milton, ea.). Hij noemde ook de eerste naoorlogse voorbeelden in Nederland (Hans van Norden, Anton Rovers, Jac van Rhijn) om te eindigen met een ander internationaal voorbeeld dat richtinggevend zou blijken te zijn: Henri Matisse's gebruik van beschilderde betegelingen in zijn blank-modernistische gesamtkunstwerk, de 'Chapelle de la Rosaire' in St Paul de Vence.



AFBEELDING 4.105

HENRY MOORE, BAKSTEENRE-
LIEF IN VORMSTEEN, 1955
UITBREIDING BOUWCENTRUM,
WEENA, ROTTERDAM

En passant vormt zijn artikel ook een van de eerste naoorlogse pogingen om de specifiek Nederlandse ontwikkelingen van het gebruik van tegels in de late negentiende en vroege twintigste eeuw terug in herinnering te brengen. Hendriks liep daarmee in Nederland jaren vooruit op de eerste officiële kunsthistorische belangstelling voor de Nederlandse Nieuwe Kunst, die pas aan het eind van de jaren vijftig manifest zou worden als 'art nouveau'.



AFBEELDING 4.106

LEVIEN TOLLENAAR,
GEVELRELIEF IN GEMETSELD
BAKSTEEN, 1966, VML ST.
PETRUS LTS, HAARLEM

Daarnaast moet het zeer grote en ook internationaal zeer uitzonderlijk baksteenrelief van de Engelse beeldhouwer Henry Moore, aangebracht aan de uitbreiding van J.W.C. Boks' Rotterdamse Bouwcentrum in 1955, en feitelijk een staalkaart vormend van de toepassingsmogelijkheden van (vorm)baksteen, een algemeen enthousiasmerend effect hebben gehad op het sierend gebruik van dit zo Nederlandse bouw materiaal. De uiterst gedurfd, ogenschijnlijk bijna *over-the-top* Amsterdamse Schoolvormen, waarvan Moore zich bediend leek te hebben, werden in Nederland vrijwel nergens zó nagevolgd, want zó metselen deden ze maar liever niet meer in het zuinige Nederland. Later wel bijvoorbeeld in Haarlem, Levien Tollenaar, baksteenreliefwand aan de vml. St Petrus LTS (1966).

DE PORCELEYNE FLES

De Porceleyne Fles had de oorlog overleefd en zou in de jaren vijftig weer een grote rol van betekenis gaan spelen. Niet alleen haar afdelingen Tegels, Mallen en Bouwkeramiek (of 'Architectonisch'), maar vooral ook de in 1956 begonnen Experimentele Afdeling o.l.v. de beeldhouwer-keramist-chemicus Theo Dobbelmann en de kleurtechnicus en latere glaskunstenaar Iep Valkema, zijn belangrijk geweest voor de sterke toename van 'keramiek in de bouw'. De Experimentele Afdeling richtte zich op de vernieuwing van het keramisch object als '(sier)kunst': nieuwe vormconcepten, decoratietechnieken (engobe- en kras- of sgraffitotechnieken) en modellen, maar tegelijkertijd ook op de ontwikkeling van nieuwe glazuren, kleimengsels en sintertechnieken (matte kiezelglazuren, sinterengobes, etc.). Daarmee nam de Experimentele Afdeling op commerciële basis een 'post-doc'-taak op zich ten behoeve van de keramische opleidingen aan de Nederlandse kunstnijverheidsscholen, vooral die aan het Amsterdamse IVKNO/latere Rietveldacademie, waaraan Dobbelmann samen met Wim de Vries verbonden was. Dobbelmann recruteerde vandaar zijn meest getalenteerde leerlingen voor Delft: Lies Cosijn, Jet Sielcken en Adriek Westenek. De rol die de technisch-chemicus ir. Mauser aan het begin van de eeuw bij de Fles gespeeld had, werd nu dus door Dobbelmann ingenomen. Anders dan Mauser echter trad Dobbelmann ook als vrij ontwerper op.²⁴⁰ De Fles genereerde opnieuw technische en artistieke vernieuwingen en leverde bovendien ontwerpen in eigen beheer, vrij en experimenteel die van Cosijn en Dobbelmann en gebonden en commercieel die van Hans Tieman. De resultaten trokken direct de aandacht en werden in 1957 voor het eerst geëxposeerd in Museum Boijmans op de tentoonstelling *Beeldend Aardewerk*.²⁴¹



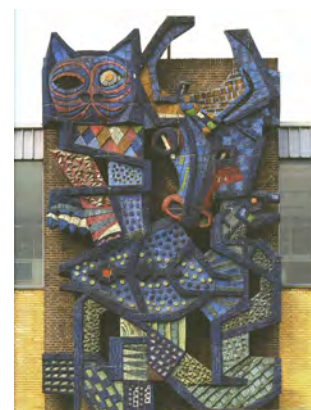
AFBEELDING 4.107

NICO WIJNBERG, ONTWERPTE-
KENING VOOR EEN KERAMISCH
TABLEAU, HET OUDE STATION,
1960, UITGEVOERD IN
INDUSTRIETEGELS MET SLIB-
SGRAFFITODECORATIE EN
VOGELPLASTIEKJES, STATION
DELFT.

²⁴⁰ tent.cat. *Theo Dobbelmann 1906-1984*, Nijmegen, 1990

²⁴¹ De nu vrijwel vergeten Tieman heeft, als technicus en vormgever, zeer veel en zeer divers commercieel werk ontworpen en uitgevoerd. Anders dan Dobbelman en Cosijn profileerde hij zich niet als 'vrij kunstenaar', maar stelde hij zich geheel in dienst van de smaak van de klant. Zie bijvoorbeeld de bespreking van architect Schelling in *Bouwkundig Weekblad*, 1957 van 'Beeldend Aardewerk', met afbeelding van werk van Tieman.

Van het grootste belang was echter: de Fles trad, zoals dat de hele eeuw door al was gebeurd, weer op als technisch adviseur, uitvoerder en artistiek gespecialiseerd faciliteringsbedrijf. In min of meer directe samenwerking met externe beeldende kunstenaars voerde de Fles hun bouwkeramische opdrachten uit, die zelfs vaak alleen als ontwerptekening hoefden te worden aangeleverd. Medewerkers van de Fles konden het ontwerp door schets- en definitieve fase werken en het de eerste keer branden. Indien van toepassing werkte de kunstenaar het daarna zelf af met glazuur (verven). De doorsnee-kunstenaar die zich met 'keramiek in de bouw' bezighield, beschikte niet over gespecialiseerde materiaaltechnische kennis en miste bovendien faciliteiten, zoals grote ovens om dergelijke, vaak omvangrijke opdrachten aan te kunnen. Kunstenaars als de Amsterdammer Nico Wijnberg (keramisch tableau Het Oude Station, Station Delft, 2,75 x 3,95m, 1960, aangebracht op door de Fles ontwikkelde rhombusvormige muurtegels en uitgevoerd in een zwarte engobe-sgraffito techniek) of de Rotterdammer Dick Elffers (keramisch reliëf, 9,5 x 5m, Shell Rubber Pernis, 1961), die met enige regelmaat monumentale opdrachten kregen voor werk in keramisch materiaal, waren van huis uit geen ambachtelijke keramisten, maar schilder-grafici. Het overgrote deel van wat ooit bij de Fles uitgevoerd is aan particuliere kunstopdrachten of percentageopdrachten in keramisch plastic of reliëf, als reliëftegels, beschilderde of in kunstglazuur gedecoreerde tegeltafels of keramische handvormmozaïeken, is op deze manier ontstaan.²⁴²



AFBEELDING 4.108

DICK ELFFERS, DE OERWERELD VAN HET DIER TEN OPZICHTE VAN DE SYNTHETISCHE WERELD, 1960-'61, KERAMISCH RELIËF, SHELL RUBBER, PERNIS

AFBEELDING 4.109

NICO NAGLER, CIRCE BEREIDT ODYSSEUS' MAATS EEN BETOVERENDE MAALTIJD, 1959, KERAMISCH RELIËFTABLEAU, VML EERSTE KLAS EETZAAL SS ROTTERDAM

Een vaak kwalitatief hoogwaardig deel van deze opdrachten was ook bedoeld ter versiering van de interieurs van de talloze, na de oorlog op Nederlandse werven gebouwde schepen, zowel voor Nederlandse, als voor buitenlandse reders en scheepvaartmaatschappijen.

Voor het grote auditorium van de SS Rotterdam van de HAL ontwierp Dick Elffers een dubbelzijdig keramisch scherm 'Leven' en Nico Nagler grote series keramische wandreliëfs en tussenspiegelstukken voor de beide eetzaalen.²⁴³

²⁴² bv. Frans Jacobs (1913-1985) hal Stadhuis Hengelo, arch. Berghoef, 1962 1,50 x 40m; Karel Appel, HBS Den Haag arch Oud; Karel Appel Bio Vakantieoord arch. Oud, 1960; Harry op de Laak (terreinscheiding in beschilderde handvormtegels 2,20 x 20m, Esso Raffinaderij Pernis), tegeltafels in industrietegels, scherfmozaïeken, Jo Pessink, (Deventer, 1959, vml. Blickfabriek Thomassen en Drijver).

²⁴³ Deze uitgevoerde opdrachten zijn in de toekomst weer te zien, wanneer de SS Rotterdam terugkeert naar haar thuishaven. zie: F.van Burkom, B. Laan, F. Looemeyer, *ss Rotterdam (1959), een cultuurhistorische waardestelling*, uitgevoerd in opdracht van ss Rotterdam BV, mei 2004; S. van

De Experimentele Afdeling werd in 1977 opgeheven en de kunst- en voorbeeldencollecties van de Porceleyne Fles – waaronder ook vele proef- en zichtspecimina van uitgevoerde opdrachten bij de Afdelingen Tegels en Bouwkeramiek – werden in 1977 en bloc geveild.²⁴⁴

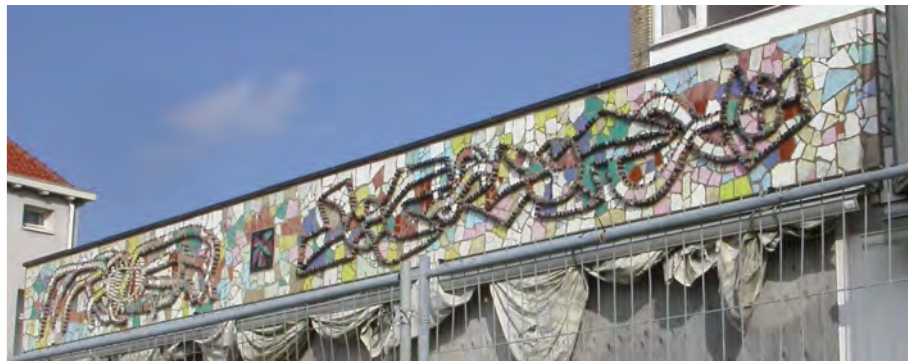
ZELFBAKKERS

Afgezien van kant-en-klaar, commercieel leverbaar keramisch mozaïekmateriaal en tegels, die diverse pottenbakkerijen op de markt brachten, of de professionele uitvoeringshulp die ook zij kunstenaars boden bij de uitvoering van hun werk, vervaardigde een enkeling het materiaal soms ook zelf en voerde de opdrachten dan ook in eigen beheer uit.

Tot de meest interessante voorbeelden daarvan behoren de opdrachten aan de Rotterdamse graficus en schilder Louis van Roode. Van Roode beschikte niet alleen over een uitzonderlijk kleurgevoel en een ijzeren doorzettingsvermogen, maar was ook niet bang voor zeer grote formaten. Hoewel lid van de VbMK en zeer getalenteerd, heeft hij vrijwel alleen in Zuid-West-Nederland (Rotterdam, Vlissingen, Eindhoven) gewerkt, maar nooit in Amsterdam. Hij was niet alleen sterk materiaalgericht, maar voerde bovendien het samenwerkingsideaal met architecten hoog in het vaandel. Hij werkte vooral met Rotterdamse architecten als Viergever, Maaskant, Boks en de Kraayvangers en die kregen geen opdrachten in Amsterdam.

AFBEELDING 4.110

LOUIS VAN ROODE, DETAIL VAN
FRIESMOZAIEKEN IN
ZELFGEPRODUCEERD
PLATEELAARDEWERK,
1955/1961, HOTEL BRITTAN-
NIA, VLISSINGEN



Van Roode's vroegste keramische mozaïek is de grote (12x7m) Erasmus te paard aan het Rotterdamse Holbeinhuis (vml. Basler Verzekeringsmij, 1954, nog in situ). Zijn ontevredenheid met het resultaat, onder meer veroorzaakt door de uitvoeringsmogelijkheden die het gespecialiseerde bedrijfsleven hem had geboden, deden hem besluiten zich het keramisch ambacht zélf eigen te maken. Misschien zijn zijn nog tamelijk voorzichtige keramische portiekmozaïekjes, aangebracht in losgeplaatste, voorgegoten panelen van trilbeton (Den Haag Woningbouw Morgenstond 1954) de eerste voorbeelden van deze nieuwe

Berkum *De Rotterdam – de kunst van het reizen*, Schiedam 2006, baseert zich inhoudelijk in belangrijke mate op het al in 2004 bijeen gebrachte materiaal. Voor Nico Nagler en de door de Fles gebruikte voortekeningen: Van Berkum, p. 194 en verder.

²⁴⁴ *Sotheby's Mak van Waay*, *De Verzameling Delft Porceleyne Fles*, veiling 25-26.10.1977, Amsterdam/Delft

ambachtelijkheid.²⁴⁵ Voor zijn grootste opdracht tot dan toe - Hotel Britannia (1954-55) -, Boulevard Evertsen te Vlissingen van architect J.W.C. Boks, kocht hij twee ovens, nam extra personeel in dienst en begon zich met zijn assistent Jan Verheij op eigen glazuurrecepten en kleimengsels te richten. Daarmee maakte hij gekleurd plateel en later gres, waarmee hij zijn mozaiekstenen vervaardigde. Zijn atelier werd veranderd in een keramische fabriek, die haar producten professioneel liet testen bij TNO.

De nu met afbraak bedreigde, van buiten naar binnen doorlopende balkonfriezen met Mirò -achtige mariene vormen aan Hotel Britannia verbeelden de evolutie van het leven in zee (binnen niet meer aanwezig). Ze werden in twee opvolgende fasen (1955 en uitbreiding 1961) deels in Rotterdam en deels in situ uitgevoerd in hardgekleurde plateelmozaieksteen en majolicadelen en in cement aangebracht. Zoals Mieras het in 1955 omschreef: "Het fries van Louis van Roode is inderdaad prachtig. Het is uitgevoerd in onvervalste snoepwinkelkleuren: lichtgroen, lichtblauw, hard cadmiumgeel en rose (als van zuurstokken!), maar rond elkaar gezet met een raffinement dat het geheel maakt tot een fijne ceintuur."²⁴⁶ In de eerste fase maten de mozaïekfriezen al 1.20 x 83 meter, na de uitbreiding kwam er nog eens 48 meter bij.

Uit 1955 dateren Van Roode's vlakke mozaïeken uit niet geglazuurde keramiek bezijden de trap in de entree van het bijkantoor van de Nederlandsche Bank aan de Boompjes in Rotterdam (arch. Zwiers), waarvoor Van Roode samen met Willem Verbon ook ijzeren dakdecoraties maakte. De als 'feestelijk' betitelde mozaïeken stellen Verleden en Heden van Rotterdam voor en verbeelden het huwelijk van stad en Maas als een klassicerend thema: een vrouwenfiguur in modernistische vormen (nog in situ).²⁴⁷

In 1956 ontwikkelde Van Roode samen met Willem Westbroek een veel hoger gestookte (dus gres-achtige), meerkleurige mozaïeksteen ('faïence mozaïek'), waarmee plaatmateriaal (eternit) werd ingelegd. In deze gres-intarsia mozaïektechniek voerde hij het grote, abstracte mozaïek uit in de entree van het vml. bedrijfsgebouw Shell Installaties en Fabrieken BPM te Pernis (1957, nog aanwezig). Frans Duister vermeldde bij de oplevering ervan in *De Maasbode*, dat het mozaïek niet was opgebouwd uit een wemeling van kleine steentjes, maar uit een "veelheid van kleuren aangebracht op één scherf, met een oculaire menging als gevolg".²⁴⁸ Van Roode toonde zich hier eigenlijk 'schilder' (of boog de uitvinding weer terug naar haar oorsprong), want hij bediende zich van hetzelfde optische effect als ooit door schilders als Seurat en de pointillisten was ontwikkeld: de optische kleurmenging met behulp van 'mozaïeken' van gekleurde verfstippen. Duister maakt ook melding van het gebruik van plaatmateriaal als onderlegger (40 x 40 cm), maar: "door de compositie is het niet mogelijk de vorm van deze platen met eenheidsmaat te ontdekken en het geheel geeft werkelijk de indruk van een gespannen vel te zijn".



AFBEELDING 4.111

LOUIS VAN ROODE, DETAIL
PHOENIXTABLEAU, 1961
HOOGGEBAKKEN KERAMISCH
MOZAÏEK, ERASMUS MEDISCH
CENTRUM, ROTTERDAM

²⁴⁵ *Forum* 1954/6; zie ook: Wijnand Galema, inventarisatie kunsttoepassingen Den Haag Zuid-West, i.o.v. Dienst Monumentenzorg Den Haag; Stroom, Den Haag '1951 DHZW 2007' -Toekomstig Erfgoed' (jan./febr. 2007)

²⁴⁶ J.P. Mieras, 'De stille lach' *Bouwk. Weekblad*, 1955 en *idem*, 1961/2 pp.355 ev

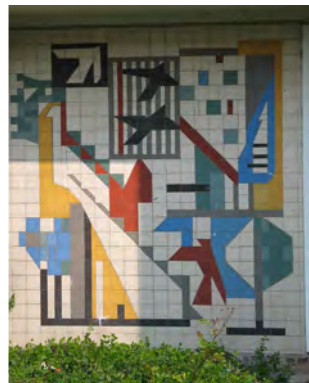
²⁴⁷ Bleij/Halbertsma, *Beelden tegen de Puin Oorlogsmonumenten en monumentale kunst Rotterdam 1940-1955*, Rotterdam 1994, pp. 77-79 (afbb)

²⁴⁸ Duister, *Maasbode*, 21 september 1957 (met afb.)



AFBEELDING 4.112

LOUIS VAN ROODE EN BUREAU
KRAAIJVANGER (ARCHITECT),
GEVELDECORATIE EN
RAAMKASTEN EKP ROTTERDAM,
1955-57



AFBEELDING 4.113

LEX HORN, GEVELPARTIJ MET
MOZAIEKMARKERING IN
INDUSTRIËLE KLEURGRESTE-
GELS, 1955, PORTIEK
WONINGBLOK MOLENGRAAFF-
STRAAT/MODDERMANSTRAAT

Het zogenaamde Phoenix-mozaïek (1960/61), voorstellend het in de meidagen van 1940 verwoeste Rotterdamse Coolsingelziekenhuis, werd uitgevoerd in hetzelfde faiencemozaïek en in een zettechniek die direct verwijst naar de Noordafrikaanse-Afrikaanse, laat-romeinse mozaïektechnieken, die hij in Tunis zag. Het werd als geschenk van de vereniging van medische assistenten van het Coolsingelziekenhuis in mei 1961 bij de opening geplaatst in de entreehal van het Dijkzigtziekenhuis (opvolger van het Coolsingelziekenhuis en nu Erasmus Medisch Centrum, EMC). Het werd eveneens los vervaardigd op een carré van 12 tegels; het is in 2005 afgenomen en wacht op herplaatsing.

Als modelleur vervaardigde Van Roode ook 'majolica' plasticen (zo bijvoorbeeld scholencomplex Meppel: mozaïekfriezen en ingangsreliëf in majolica, 1957/ arch. Maaskant; *Forum* 1957).

Van Roode was ook actief als wandschilder en als glaskunstenaar (22 glas-in-betonramen, in doorschijnend glasmozaïek in het trappenhuis aan de kopgevel van het vml. stationspostkantoor EKP, Rotterdam, 1957-58). Van Roode ontwierp ook het tegenbeeld voor zijn ramen aan het exterieur van de kopgevel: drie sterk organisch-geabstraheerde, vervlochten tekens (waarin zich de invloed van het werk van Henry Moore laat herkennen) uitgevoerd in gevulderd, gekleurd granietcement over de volle gevelhoogte: 53 x 7 meter. De uitstekende, verlichte raamkasten vormden daaraan 's avonds opgloriende juwelen.²⁴⁹

PLATEELTEGELS

Industrietegels in plateel of door en door gekleurd gres werden, als relatief goedkoop en gemakkelijk verwerkbaar materiaal, dat bovendien leverbaar was in honderden kleuren, zowel voor binnen- als buitentoepassingen gebruikt. Plateeltegels, handbeschilderd, uni-geglazuurd of in reliëf, werden in de late negentiende eeuw al algemeen als buitenportiekafwerkingen gebruikt. En dergelijke toepassing, die dus eigenlijk zeer traditioneel is, kwam tijdens de wederopbouw weer in zwang, maar nu om de eenvormige portieken van de al even eenvormige flatgebouwen te individualiseren. Lex Horn gebruikte in 1955 industrietegels voor de drie verschillend gefigureerde portiekmarkeringen in de Molengraaffstraat en Moddermanstraat in Amsterdam-Geuzenveld. De vrijwel alleen lokaal bekende Raymond Both deed hetzelfde, zevenmaal in 1959 voor een woningcomplex van woningbouwvereniging Eigen Haard aan de Speelmanstraat in Amsterdam-Geuzenveld. Both deed iets vergelijkbaars met rood, blauw en witte greestegels, maar dan op de kopse eindgevels van flats aan de Burgemeester Röellstraat. Veel van deze 'dagelijkse', exterieure kunsttoepassingen in de vaak monotone wederopbouw wijken in Nederland hadden naast een sierende, vooral ook een uitgesproken functionele bedoeling: een zeker punt te markeren en terugvindbaar te maken en daarmee dus als onderdeel van een beeldend oriëntatie- en bewegwijzeringssysteem. Vooral de beeldende portiekmarkeringen lijken zo bedoeld te zijn geweest voor met name de kinderen. Op school gebeurde dat met keramische tegeltjes om zo hun jas terug te vinden aan de kapstok.

²⁴⁹ Voor een (nog niet compleet) conceptoverzicht van Van Roodes monumentale werk zie: Wobke Hooites, *Louis van Roode Monumentaal kunstenaar*, ICN inventarisatieproject Monumentale Wandkunstenaars, ICN Rijswijk, oktober 2006

Bewust en meer uitsluitend als ‘kunst’ bedoelde monumentale oplossingen konden er ook mee gemaakt worden. De Groningse Ploeg-kunstenaar Jan van der Zee vervaardigde in 1960 een 2,3 x 9,5 m groot, abstract tegelmozaïek in een buitengaanderij van het Onderwijscentrum prof. Van der Leeuw in Groningen – en dat is maar één voorbeeld.

SCHERFTEGELMOZAIËK

Scherftegelmoozaïek zou fundamenteel beschouwd kunnen worden als een vorm van ‘restverwerking’: wat kun je nog verzinnen met afval zoals gebroken tegels? Ook de natuursteenverwerkingsindustrie leverde haar scherven voor verwerking in vloeren en als kunstmateriaal. Voor zover te beoordelen, is scherfmozaïek vooral een typisch jaren vijftig ‘wederopbouw’-fenomeen geweest, zoals restverwerking en repareren toen het hele leven beheersten. Oude kleren, gekeerde broeken, klikjes, oud papier, melkdoppen, groenteafval: van alles werd weer iets gemaakt, niets ging verloren. De populariteit van het scherfmozaïek zou dan ook deels beschouwd kunnen worden als een hogere vorm van ‘oplappen’, ‘verstellen’ of het helen van breuken. Daarbij bewerkstelligden uiteindelijk de toevalligheden van de breuklijnen zélf het esthetisch effect. Bij met goudlak gerepareerde Japanse keramiek was al eeuwen sprake van een vergelijkbare ‘helingsaesthetiek’, die de objecten tot zeer gezochte verzamelobjecten maakte.

In hoeverre bekendheid met het werk van de Catalaan Antonio Gaudí nog bijgedragen heeft aan de acceptatie in Nederland van dit soort esthetiek van gestuurde toevalligheid, is niet te beantwoorden, maar lijkt wel plausibel. Gaudí maakte, zoals bekend, een excessief gebruik van scherfmozaïek (niet alleen van gebroken tegels, maar ook van gebroken, gedecoreerd aardewerk en porselein) en voorzag zijn architectuur daarmee van een kleurige huid (Parc Guëll in Barcelona, bijvoorbeeld). De generatiebepaalde interesse voor de Internationale Art Nouveau kwam na ruim een halve eeuw ook in Nederland terug en de eerste internationale publicaties over Gaudí begonnen te verschijnen. Bovendien kwam in de jaren vijftig ook het toerisme weer op gang en werd er weer gereisd – niet alleen naar Frankrijk, maar vooral ook naar Spanje.²⁵⁰ Anders dan in de voor het oog tomeloze, maar in feite strikt rationele organiek van Gaudí's architectuur (of meer algemeen die van het Catalaanse Modernisme, met zijn voortwerken op mozarabische invloeden), waarin de gevoegde scherfvlakken volkomen geïntegreerd zijn met de architectuur, vertoont het naoorlogse scherfmozaïek in Nederland vaker een duidelijke contrastfunctie met de architectonische setting waarin ze is toegepast. De voorkeur voor interieure vloer- of schoorsteenbetegelingen met breedgevoegde, onregelmatige *flagstones*, direct overgenomen uit de Amerikaanse Organic Design van de jaren veertig, is daarvan een ander voorbeeld: een representatie van bedwongen chaos. Een combinatie van beide breuk- en helingsfenomenen in één ruimte, is de entreehal van het vml. Amsterdamse hoofdkantoor van NV Reederij v/h Gebr.

²⁵⁰ De overeenkomsten in visuele structuur tussen de abstract-expressieve, zeer kleurige scherfmozaïekvullingen die Gaudí aan zijn architectuur toepaste en die van het naoorlogse informele abstract-expressionisme, kunnen meegewerkt hebben om de esthetiek ervan acceptabel te maken voor Nederlandse ogen. Nederland kende Appel en zijn ‘gestuurde toeval’ van het ‘maar wat aan rotzooien’ immers door en door.



AFBEELDING 4.114
RAYMOND BOTH, GEVELMOZAIËK IN INDUSTRIËLE GREESTEGELS, 1955, BURG. ROELLSTRAAT, AMSTERDAM



AFBEELDING 4.115
JAN VAN DER ZEE, TEGELMOZAIËK, 1960, ONDERWIJSCENTRUM GRONINGEN.



AFBEELDING 4.116

JO PESSINK, SCHERFTEGELMO-
ZAIK, 1959, ENTREE
BLIKFABRIEKEN V/H
THOMASSEN EN DRIJVER
VERBLIFA, DEVENTER

Goedkoop aan de Amsterdamse Westerdoksdijk. Gerrit van 't Net, een al wat oudere kunstenaar met zijn wortels in het vooroorlogse Utrechtse surrealisme en lid van De Realisten, ontwierp voor de rederij in 1961 een groot wandtableau met stampende haventaferelen in scherfmozaïek, terwijl de interieurarchitect de vloeren belegde met *flagstones*. Men hoefde de voorstelling van het mozaïek nog niet eens gelezen te hebben, om aan de hele ruimte al af te kunnen zien, dat de reder zijn schepen veilig door hoge zeeën kreeg geloodst. Zo bezien is het dan een fraai voorbeeld van 'verbeelde bedrijfsidentiteit' geweest, waartoe de na-oorlogse monumentale kunst in haar functie van 'explicateur' in de beste gevallen in staat bleek.²⁵¹

Dat het desgewenst ook 'getemder' kon, bewijst een groot gestileerd, figuratief scherftegelmoozaïek van Jo Pessink (1928-1998) uit 1959 in de entreehal van het vml. hoofdkantoor van v/h Thomassen en Drijver in Deventer, waarin de uiterst gecontroleerde contouren van het beeld op de bakstenenwand het effect van de opbouw uit onregelmatige delen weer vrijwel teniet doen. Ook dit is 'verbeelde bedrijfsidentiteit': het mozaïek beeldt een blik af in een opgeheven hand.

BAKSTEENMOZAIKEN

De sierende of decoratief-artistische toepassing van industriële of handvormbaksteen en klinkers in al hun baktinten, hardheden en formaten en voorts in gekleurde, geglazuurde of verglaasd-gesinterde vorm, ligt voor de hand in een land, waar baksteen als bouw materiaal traditiegetrouw alom tegenwoordig is. De plastische baksteenarchitectuur van de Amsterdamse School had tijdens de Eerste Wereldoorlog al de meest ingewikkelde metselverbanden te zien gegeven. De Klerks golvend gemetselde en van plastische boom- of graatvormen voorziene gevelvlakken in vormsteen, boven de portaalportieken van zijn 2^{de} blok aan het Spaarndammerplantsoen (1915-20), kunnen zó bezien ook als 'baksteenmozaïeken' worden betiteld. In die zin bestond het verschijnsel al vroeg in het interbellum. Na de Tweede Wereldoorlog kreeg het een nieuwe impuls en (dus ook) een nieuwe omschrijving en naam. Veel van de vroege wederopbouwarchitectuur (woningen en woningblokken, scholen, dienst- en nutsgebouwen) werd opgetrokken uit Nederlandse baksteen. Tot begin jaren zestig stond de gebruiksarchitectuur immers nog voor een belangrijk deel in het teken van het Delftse School-traditionalisme of van een eclectisch shake-hands monumentalisme in baksteen, om eigenlijk pas daarna weer aan te knopen bij een meer internationaal modernisme, waarin gewassen grindtegels en schoongegoten beton het beeld gingen bepalen. Ondertussen was de maatvoering van het architectonische object wel spectaculair toegenomen.

De baksteenindustrie was in het aan zee- en rivierklei rijke Nederland, met zijn talloze steenfabrieken, een economische factor van belang, wat ook blijkt uit kostbare belangenuitgaven als het (vooroorlogse) tijdschrift *Klei* of het vanaf 1958 verschenen tijdschrift *Baksteen. Tijdschrift gewijd aan de eigenschappen en toepassingen van kleiprodukten*. De gezamenlijke baksteenindustrie had baat bij afzet, c.q. het bouwen in baksteen en stimuleerde, in steeds nijpender concurrentie

²⁵¹ F.J.E. Dekeukeleire 'Gebouw NV Reederij v/h Gebr. Goedkoop te Amsterdam, *Bouwkundig Weekblad*, 1961, p. 219. Gezien de huidige ontwikkeling van het Amsterdamse Westerdoksgebied zal het ensemble inmiddels niet meer bestaan.

met de cement- en betonnijverheid, naast architecten ook kunstenaars om er gebruik van te maken voor decoratieve versieringen of monumentale kunst. Veel van dit soort kunsttoepassingen werden dan ook uitvoerig gepubliceerd in *Baksteen*. De Nederlandse betonnijverheid en cementindustrie gedroegen zich overigens precies zo met hun tijdschriften *Beton* en *Cement*.

Berend Hendriks (van protestants-christelijke huize) moet een voorkeur gekoesterd hebben voor architectonisch-keramisch materiaal, want behalve interesse voor tegels had hij die ook voor een beeldend gebruik van baksteen en dan vooral aan het exterieur. Tot de vroegste voorbeelden daarvan behoort Hendriks' baksteenmozaiek *De Zaaier* aan de voorgevel van het NH- (schuur)kerkje in Ens uit 1952 (arch. Nielsen en Spruyt), een opdracht die hij vooral vanwege zijn kerkelijke denominatie ontvangen moet hebben: Nederland was nog zeer verzuuld. Hendriks laat er een interessante hybride in zien van natuursteenmozaiek, doordat hij de baksteen niet héél, maar tot brokken gekloofd gebruikte en het mozaiek bovendien opvatte als strikt figuratief vignet-inlegwerk in de bakstenen buitenmuur. De eigen toepassingsmogelijkheden van het materiaal waren toen nog niet uitgekristalliseerd. De contourwerking van de figuren bleek naar Hendriks' latere oordeel niet geslaagd, want te instabiel. Ook de kleurgradiënten van het materiaal waren nauwelijks te beheersen, wanneer waarneming van enige afstand de bedoeling was (en dat moest de bedoeling zijn, want het mozaiek is van groot formaat en exterieur geplaatst). Bovendien moest het zeer precieze zetwerk van de gekloofde baksteenbrokjes worden uitgevoerd door een meester metselaar, wat zeer kostbaar bleek. De kunstenaar deed het resultaat later zelf af als: "allemaal te schilderachtig, te picturaal opgevat". Dat was echter niet het wezenlijke probleem, want eenzelfde 'picturaal-figuratieve' opvatting blijkt uit zijn baksteenmozaiek *Vijf Wijze en Vijf Dwaze Maagden* in de school in Vriezenveen (arch. Remkes en De Koning, 1953). Daar zijn de contour- en kleurgradiëntbezwaren die aan exterieure toepassing kleefden echter weggenomen doordat het mozaiek binnen werd geplaatst, waarmee de waarnemingsafstand werd verkleind en er sprake kon zijn van geconditioneerde belichting. Pas in 1954 vond Hendriks de wezenlijk 'bakstenige' oplossing voor zijn buiten toegepaste, vlakke baksteenmozaïeken. Hoewel Hendriks' artistieke standpunten over de abstractie het meest overeenkwamen met die van De Realisten (d.w.z. tégen), had hij aanmerkelijk méér begrip voor architectuur en voor de eisen die architectuur aan de beeldende kunst stelde dan de Realisten. Onder invloed van de toen door Nederland stormende discussies over 'wezen en waarde van de abstractie in de kunst', maar ook zeker als antwoord op de toenemende hoogbouw en het navenant groeiend probleem van het uitdijend blinde muurvlak, begon hij zijn muuropervlakken op meer non-figuratieve wijze te stureren met behulp van verschillend gekleurde en gevormde banen en vlakken siermetselwerk, die bovendien onder verschillende looprichtingen in het als neutraal fond werkend, staande metselwerk waren ingelaten. (Eigenlijk dus inlegwerk/intarsia/incrustatie.) In deze kleurige structuurvlakken werden vervolgens figuratieve motieven gezet, opgebouwd uit baksteenbrokjes, bijvoorbeeld *De Wonderbare Visvangst*, *Dienstengebouw NH-kerk*, Huizen (1954, arch. Nielsen Spruyt en V.d.Kuilen, *Forum* 1954/6). Met dit bijna concrete gebruik van banen en vlakken siermetselwerk herintroduceerde Hendriks op een formeel andere manier: vlak, kleurig en niet plastisch, de



AFBEELDING 4.117

BEREND HENDRIKS,
BAKSTEENMOZAIEK DE ZAAIER,
1952, NED. HERV. KERK, ENS

ambachtelijke sierbenadering van de baksteen, zoals die in het vroege interbellum in Amsterdam opgeld had gedaan. Wanneer men Hendriks' al eerder gebleken belangstelling voor de geschiedenis van de Nederlandse architectuur en monumentale kunst in aanmerking neemt, dan vormt zijn kunstenaarschap een *trait-d'union* tussen het Amsterdamse School-expressionisme van omstreeks 1920 en de latere concreet-beeldende opvattingen over 'kunst in de openbare ruimte', zoals die omstreeks 1970 opgang maakte vanuit de Academie in Arnhem: de zogenaamde 'Arnhemse School'.²⁵²

Hendriks paste zijn gevonden baksteen mozaiektechnieken vanaf midden jaren vijftig veelvuldig toe en bijna aldoor als exterieure decoratie. Soms meer

AFBEELDING 4.118

BEREND HENDRIKS,
BAKSTEENMOZAIEK JACOB EN
HET GEVECHT MET DE ENGEL,
1960, VML CHR. HBS NU
PIETER NIEUWLANDCOLLEGE,
AMSTERDAM



²⁵² Het gaat zelfs nog verder: geplaatst tegenover de in 1955 opgerichte LIGA Nieuw Beelden, waarin onder aanvoering van de essayist en tot beeldhouwer geworden architect Charles Karsten, het sterk op De Stijl geïnspireerde, abstracte beeldingssynthetisme van architectuur en kleur werd gepromoveerd, dan neemt Hendriks, met zijn essayistisch werk voor *Forum* en zijn meer materiële en figuratieve benadering van beeld, inderdaad een positie in die zich historisch laat vergelijken met die van Wijdeveld en *Wendingen*. (*Forum* was daarvan, als A&A-blad ook de erfgenaam). Karsten met het door hem volgeschreven LIGA-bulletin, is qua positie vergelijkbaar met die van Van Doesburg en *De Stijl*. Blijkbaar speelt dit soort, zich door de tijd één herhalende, oriëntaties in op een oer-Nederlandse, christelijke dichotomie van lichaam en geest.

figuratief, soms abstracter. Zijn werk is vaak direct herkenbaar aan de grote cirkelmotieven die hij erin toepaste. Voorbeelden zijn de kopse wand bij de entree van het Chemisch Propaedeutisch Laboratorium van de Rijksuniversiteit Utrecht (rijksopdracht, arch. Urbancik, 1958); de Ambachtsschool LTS in Waalwijk (arch. Geenen en Oskam, 1959, afgebeeld op omslag *Baksteen* 1961/3); het GEB-gebouw in Vlaardingen (arch. Van der Vlis en Van Pelt, 1960): Het grijpen van de bliksem; Corderiuslyceum, Amersfoort (1960): Het lam overwint, de jeugd vindt; Christelijke HBS (1960, nu Pieter Nieuwlandcollege, Amsterdam): Jacob en het gevecht met de Engel (bedreigd).

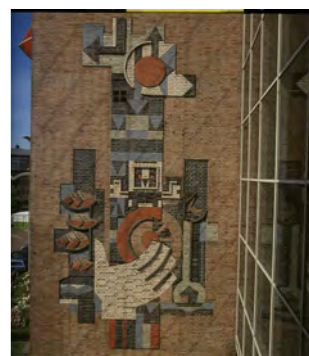
Dat Hendriks' werk als belangrijke propaganda voor de Nederlandse baksteen werd gezien blijkt ook uit het feit, dat hij in *Baksteen* 1961/3 een overzichtspublicatie kreeg aangeboden van een aantal van zijn meest geslaagde baksteenmozaïeken in den lande: 'Het Werk van Berend Hendriks – Monumentale kunst in baksteen. De schoonheid van het materiaal als inspiratiebron'.

Hendriks was overigens zeker niet de enige die zijn omvangrijke exterieure inventies in baksteenmozaïek uitvoerde. Andere voorbeelden: Wally Elenbaas bekleedde de volle geveloppervlakken van het entrepaviljoen van het stationspostkantoor te Eindhoven (Friedhoff/Bolten) met mozaïeken in paars, blauw, wit en geel gekleurde baksteen en reliëfdetails in zwart (1960, kleuromslag *Baksteen* 1961/6 afgebroken/opgeslagen); Jan Goetings geglazuurde baksteenmozaïek van 9 x 4m aan de gevel van het hoofdkantoor van de ANWB te Den Haag (1960, arch. Berghoef); Johan Haanstra, abstract baksteenmozaïek aan de gevel van de HTS te Enschede (1957, arch. H. van Egmond), uitgevoerd in 5 kleuren geglazuurde baksteen (12 x ca. 3m, *Baksteen* 1960). Opvallend vergelijkbaar qua kleurbehandeling met dat van Haanstra, namelijk in het gebruik van een ikat-achtig kleurverloop, middels verspringend metselverband van de geglazuurde baksteen ten opzichte van het staand werk, is het geglazuurde baksteenmozaïek Vogels (10 x 6,5 m.) van Jan Bezemer aan het kantorencomplex, Kruiskade te Rotterdam (1960). Een nog weer latere navolging daarvan in dezelfde techniek is het grote, geometrisch-abstracte mozaïek van Jan Meine Jansen, uitgevoerd in verglaasde liliput-handvormbaksteen aan de voorgevel van het Cultureel Centrum Stichting Valkenheide in Maarsbergen (arch. J.B. baron van Asbeck, *Baksteen* 1964, pp. 21-23). Natuurlijk keken kunstenaars ook op dit werkkerrein naar elkaar (of opdrachtgevers naar de bestaande voorbeelden): geslaagde voorbeelden werden hoe dan ook nagevolgd. Hoe invloedrijk het baksteenwerk van Berend Hendriks bleek - zelfs nog tot diep in de jaren zestig - laten Harry op de Laaks fraaie baksteenmozaïeken zien aan de gevel van de vml. rk-bibliotheek in de Amsterdamse Jongkindstraat uit 1961 (Verdrrijving uit het Paradijs) of - wat strammer - aan de gevel van de Espritschool aan de Burgemeester de Vlughtlaan uit 1967 (Spelende Kinderen). Op de Laak was bepaald geen gemakzuchtige epigoniest.



AFBEELDING 4.119

WALLY ELENBAAS, GEVELMOZAÏEKEN IN GEKLEURD BAKSTEEN, 1960, STATIONS-POSTKANTOOR EINDHOVEN



AFBEELDING 4.120

JAN GOETING, GEGLAZUURD BAKSTEEN- EN KERAMISCH MOZAÏEK, 1960, HOOFDKANTOOR ANWB, DEN HAAG



AFBEELDING 4.121

HARRY OP DE LAAK, SPELENDE KINDEREN, 1967, BAKSTEEN-MOZAIEK, GEVEL ESPRIT-SCHOOL, AMSTERDAM



AFBEELDING 4.122

JOHAN VAN REEDE, SIERPLINT IN GEGLAZURDE BAKSTEEN EN BAKSTEENSINTELS, 1960, WAGENINGS LYCEUM, WAGENINGEN

Baksteen bleef opvallend vaak alleen vlak gebruikt: meestermetselaars waren duur. Een geslaagde, wèl concreet-ruimtelijke toepassing van deels blauwgroen verglaasde bakstenen en gesinterd stookafval in decoratief gebruikte, half-ruimtelijk gemaakte metselverbanden, vormt de van buiten naar binnen doorlopende gemetselde sierplint van de entree tot het vml. Wagenings Lyceum van de Rotterdammer Johan van Reede uit 1960.²⁵³ Van Reede was vooral werkzaam als kunstnijveraar, wat ook wel zichtbaar is in het resultaat. (Hij maakte overigens ook wandschilderingen.) Soms werden ook vlakreliëfs, vergelijkbaar met het Berlagiaanse 'plank - en creux' reliëf, in de wanden van schoon metselwerk aangebracht: bijvoorbeeld de baksteenreliëfs De Zaaier en De Goede Herder aan de gereformeerde school voor LO en ULO in de Willem Barendtstraat te Amersfoort (arch. G. Pothoven), ontworpen door de in de literatuur als 'Amsterdams kunstechtpaar' aangeduide kunstenaars Boogaerds, van (gezien de vormgeving) waarschijnlijk vooral gereformeerd renommée.²⁵⁴

4.6 MOZAIEKEN

VOORGESCHIEDENIS

Romeinse mozaïeken ('opus musivum': vlakke afbeeldingen of decoratieve patronen opgebouwd uit in mortel gedrukte blokjes glas (smalt) of natuursteen zijn vooral vloer- of impluvium afwerkingen geweest. Daarnaast bleef de veel oudere techniek van het kiezel- of schelpmozaïek bestaan, waarvan vooral het laat-Romeinse Noord-Afrika prachtige voorbeelden kent. In het vroege christendom kreeg de musivische techniek in het westen een meer sakrale functie als wand- en absisafwerking: van de schip- en absismozaiëken in de Sta Maria Maggiore in Rome (450), de Justiniaanse mozaïeken in Ravenna tot de overgang van (goud)mozaïek naar fresco- en paneelschilderkunst in de late dertiende eeuw in Italië. Kerkvloeren en liturgische bouwonderdelen als ambons en preekstoelen werden toen vaker in een gemengde natuursteen intarsia-glasmozaïek techniek behandeld, het zogenaamde Cosmatenwerk. In de negentiende eeuwse Engelse, Franse en Duitse neostijlen komt het glasmozaïek weer terug - en niet alleen voor kerkelijke kunst.

In Nederland vindt mozaïek tot 1940 wel enige toepassing, maar van bloei en ontwikkeling is pas na de Tweede Wereldoorlog werkelijk sprake. In de bij W.J. Brusse in Rotterdam uitgegeven serie boekjes *De Toegepaste Kunst in Nederland* (1921-1931) werd er dan ook geen eigen deeltje aan gewijd, zoals wèl aan muurschilderingen of glas-in-lood. In de West-Europese gotiek, die het voorbeeld vormde van Cuypers' neogotiek, was al evenmin ooit sprake van mozaïeken: het glas-in-lood, kleurig en doorschijnend, had die plaats ingenomen, zoals omgekeerd in het zuidelijk Europa de glasschilderkunst zich niet ontwikkeld had. De

²⁵³ T. Haartsen, *De Wand des tijds*, 2002, pp. 78-79

²⁵⁴ *Baksteen*, 1960/3, p. 15-18

mozaiekkunst heeft hier dus nooit een historische worteling gekend, evenmin als het latere frescoschilderen.²⁵⁵

MUURMOZAIKEN

De katholieke emancipatie in Nederland na 1853, die voor de latere algemene bloei van de wandschilderkunst en de glazenierskunst van groot belang is geweest, was dat dus niet voor de mozaiekkunst. De ambachtelijke vaardigheden van het zetten ontbraken geheel, de Nederlandse glasindustrie leverde het benodigde glas hier niet, buitenlands (Italiaans en Frans) glas was zeer kostbaar. Anders dan aan glas-in-lood of zelfs wandschilderkunst, kleefden er ook Byzantijns-imperiale en theocratische associaties aan mozaiek. Geen geschikte techniek dus voor een overwegend burgerlijk, protestants en zuinig land als Nederland, dat bovendien weinig ervaring had met ‘kerkelijke kunst’. De socialistisch geïnspireerde gemeenschapskunst vormde er evenmin een gunstige voedingsbodem voor.

Alleen Antoon Molkenboer (1872-1960), neef van de gemeenschapskunstenaar Antoon Derkinderen (beiden katholieken!) en deeluitmakend van het milieu van de gemeenschapskunstenaren, hield zich er vrijwel als enige vanaf 1903 mee bezig. Voor een opdracht van het Delftse Studentencorps -een lustrumopvoering van De Intocht van Nikephoros II Phocas, waarvoor een Byzantijns paleisdecor nodig was- maakte hij studiereizen naar Parijs en later ook naar Ravenna en Venetië om de Byzantijnse musivische zettechnieken te bestuderen. Hij ontdekte daarbij, dat de doodsheid van de tot dan toe in Noordwest-Europa gemaakte mozaieken werd veroorzaakt, doordat alle steentjes op dezelfde (Romeinse) manier in het vlak werden gezet. Romeins zetsel was bedoeld voor functioneel oppervlak: het moest beloopbaar en reinigbaar zijn en dus zo glad mogelijk. De ‘bevroren mozaiekoppervlakken’ pasten overigens zeer goed in de negentiende eeuwse, classicerende esthetiek.

In Ravenna bleek een andere zetting toegepast (om die reden ‘ravennatisch’ genoemd), waarbij de steentjes onder verschillende hoeken in de mortel worden gedrukt. Het mozaiek wint daardoor sterk aan reflecterend en lichtverstrooiend vermogen en verkrijgt een ruiger en expresiever aanzien – en dat paste veel meer bij een vroegtwingigste eeuwseesthetica.

Molkenboer werd een belangrijk propagandist, maar veel succes boekte hij aanvankelijk niet, ook niet op religieus terrein. In de Nieuwe St Bavokathedraal in Haarlem (J. Cuypers/W. Maas), paradepaard van nieuwe katholiek-religieuze kunst, komt mozaiek aanvankelijk niet voor. Jos Cuypers verbood in 1906 het gebruik van mozaiek in zijn kerk zelfs uitdrukkelijk als ‘te gevaarlijk onrustig’.²⁵⁶ De ravennatische techniek verkreeg pas na de Eerste Wereldoorlog enige belangstelling in Nederland, vooral onder invloed van het Duitse expressionisme. De op paneel gezette mozaieken, die als losse schilderijen in glas werden gewaardeerd (van architectonische toepassing direct ‘in het werk’ was vrijwel nooit



AFBEELDING 4.123

LAMBERT LOURIJSEN,
GLASMOZAIKEN IN DE
SACRAMENTSKAPEL NIEUWE
ST. BAVO TE HAARLEM, 1923

²⁵⁵ Het in de twintigste eeuw soms voorkomende ‘ver mural’, gebrandschilderde scherven opaline glas, die in een scherfmozaiektechniek als wandbekleding werden toegepast (o.a. door de glazenier Joep Nicolas), vormt dus een wat bedachte fusie van mozaiek- en glazenierskunst, van zuidelijke en noordelijke tradities. Het is nooit populair geworden.

²⁵⁶ *Getooid als een Bruid*, Haarlem, 1997, p.229

sprake), werden, vooral om redenen van goedkoopte, veroorzaakt door de enorme naoorlogse inflatie in Duitsland, vaak daar uitgevoerd. Duitsland kende, net als Frankrijk, de mozaiektoepassingen al veel langer.

Zo gaf Lambert Lourijssen zijn vier Engelenfiguren in de Sacramentskapel in de Nieuwe Sint Bavo in Haarlem in 1922-26 in opdracht bij de Rheinische Mosai-kwerkstätte Peter Beyer und Söhne in Keulen.

(Sier)kunstenaars met een aantoonbare gerichtheid op Duitsland, of daar de facto werkzaam, zoals Jaap Gidding, Jacoba van Heemskerck en vooral Johan Thorn Prikker, ontwierpen ook voor glasmosaïek. Hun ontwerpen werden vaak in Berlijn uitgevoerd (Vereinigte Werkstätten Puhl und Wagner, Berlin; Gottfried Heinersdorf Werkstätten für Glasmalerei und Mosaik, Berlin).

Thorn Prikker, sinds 1904 in Duitsland woonachtig en werkzaam, bediende zich al in 1914 van deze bewerkelijke techniek (mozaïeken Musik und Tanz voor Stadthalle Hagen, uitv. Puhl und Wagner) met als laatste voorbeelden voor zijn dood, de enorme, abstract-expressieve Tag und Nacht-mozaïeken (1926) in de entreeportieken van Gesolei (nu Museum Kunst Palast Ehrenhof) in Düsseldorf (uitv. Otto Wiegmann, Düsseldorf). Hoewel vlakbij Nederland, zijn ze hier onverdiend vrijwel onbekend gebleven.

De Rotterdammer Jaap Gidding, die vooral commercieel en eclectisch werkte en zijn opleiding deels in München had genoten, hield het werk van Thorn Prikker goed in het oog, blijktens zijn abstract-ornamentele glasmosaïekpanelen voor een Rotterdamse bloemenzaak uit ca. 1924. Gidding ontwierp mozaïeken voor grote ondernemers als De Bijenkorf in Den Haag, voor Van Beuningen in Rotterdam, voor Abraham Tuschinski in Amsterdam en Rotterdam, voor de gemeente Rotterdam (Museum Boymans, de wereldtentoonstelling te Antwerpen van 1930). Hij bediende zich een enkele keer ook wel van het Leerdamse graniverglas (F.C. Sparta, Rotterdam, 1928). Zijn mozaïeken werden uitgevoerd bij de firma Gidding Tuinenburg Muys in Rotterdam. Later in de jaren dertig richtte hij zich op de ontwikkeling van keramisch mozaïek samen met de firma Goedewaagen in Gouda.²⁵⁷



AFBEELDING 4.124

JOHAN THORN PRIKKER,
GLASMOZAÏEK NACHT, 1926,
DUSSELDORF



AFBEELDING 4.125

ANTOON MOLKENBOER,
ABSISMOZAÏEKEN IN DE ST.
ANTONIUS ABTKERK,
SCHEVENINGEN, 1925-1930

Kerkelijke mozaïeken - wanden van lichtreflecterende kleur en schittering - dateren in Nederland ook pas van het midden en eind van de jaren twintig: bijvoorbeeld het Laatste Avondmaal-mozaïek van Johan Thorn Prikker voor de Duinoordkerk in Den Haag (1925), maar vooral het enorme absismosaïek van Antoon Molkenboer in de St Antonius Abtkerk van Joseph Cuypers te Scheveningen uit 1925-30, een van de grootste mozaïekensembles in West-Europa. Molkenboer liet zijn absismosaïek naar kartons uitvoeren in Parijs (bij Mauméjean Frères). Deze werkten met hoogst gespecialiseerde Italiaanse mozaïekzetter, die het mozaïek compartimentsgewijs op de kartons uitlegden, het met gom en papier tegenplakten en zo'n compartiment vervolgens in z'n geheel in de natte mortel klopten. Omdat de mortel eerst moest harden voordat het papier afgespoeld kon worden kon zo'n zetsel maar heel beperkt of niet ravennatisch zijn.

Molkenboer kon zich vervolgens eindelijk in mozaïek specialiseren. Voorbeelden daarvan zijn: het Zonnemozaïek (1929-32), in 1955 geplaatst in de Dalton HBS in Den Haag; het ravennatische, dus steen voor steen opgebouwde, driedelige mozaïek op paneel Varen-Laden-Lossen (1932) in opdracht van het Haagse kantoor van de Rotterdamsche Lloyd aan de Vijverberg (nu coll. Maritiem

²⁵⁷ Mienke Simon Thomas *Jaap Gidding, Art Deco in Nederland*, Rotterdam, BvB, 2006, pp. 106-114

Museum, Rotterdam). Na de Tweede Wereldoorlog o.a. nog: het Gijsbrechtmozaiek (1945-48), dat hij aan de gemeente Amsterdam aanbood en dat in 1949 werd geplaatst in de Amsterdamse Stadsschouwburg.²⁵⁸

In de jaren dertig werd mozaiek, ondanks de economische crisis die de kostbare toepassingen ervan leken te beteugelen, in bepaalde niet-religieuze contexten toch aantrekkelijk gevonden (en waarschijnlijk juist omdat het zo kostbaar en sprookjesachtig was). Dat gebeurde echter niet in de Randstad, maar in de periferie en in de context van het Zweeds georiënteerde, traditionele monumentalisme van een architect als Gijs Friedhoff. Voor het grote wandmozaiek in diens raadhuis van Enschede (1929-1935), waarvoor het stadhuis van Stockholm uit 1911 met zijn enorme wandmozaïeken een inspiratiebron vormde, trok hij in 1934 twee afgestudeerden van de Rijksacademie aan: Willem Molin en Jaap Bouhuys, die, zoals hij het zelf in 1956 in het Opdrachtnummer van *Forum* nog verwoordde “als pas afgestudeerden van de Rijksacademie en onder het wakend oog van Prof. Roland Holst een grote en grootse mozaïekwand in het raadhuis te Enschede voor mij maakten”.²⁵⁹ Of het werkelijk ‘onder het wakend oog’ van Roland Holst geschiedde is de vraag (zie 4.4), maar dat er onder studenten van de monumentale opleiding aandacht moet zijn geweest voor meer *off-stream* ambachtelijke wandtechnieken, zoals mozaiek en sgraffito, is aannemelijk. De technieken werden, voor zover, bekend niet of nauwelijks gedoceerd en de studenten zullen ze zich grotendeels zélf meester gemaakt moeten hebben.

Het werd begin jaren dertig in het algemeen echter wel duidelijk, dat het opkomend architectonisch traditionalisme (zoals van Groep 32 in Amsterdam) ook nieuwe kansen bood aan studenten en afstudeerders van Roland Holst. Diens studenten kregen vanaf 1929 via de Commissie voor de Wandschilderkunst van het gemeentelijke Bureau Kunstzaken dan ook (kleine) gemeentelijke proefopdrachten (en als ze afgestudeerd waren steunopdrachten) voor decoraties in scholen en dienstgebouwen. Vooral Willem Molin blijkt een verwoed experimentator te zijn geweest²⁶⁰ en een groot ‘musivisch’ talent. Misschien dat dit hem de aandacht van Friedhoff opleverde, maar hoe en waarom hij samen met Jaap Bouhuys bij Friedhoffs raadhuis in Enschede betrokken werd, is nog niet duidelijk. Misschien is het (anonieme) geometriserende vloermozaiek in natuursteen in de entree van het Geologisch Instituut van de Gemeentelijke Universiteit in Amsterdam uit 1934 van zijn hand. Mozaïeken van Jaap Bouhuys uit de vroege jaren dertig zijn overigens evenmin bekend, wel die van andere academieverlaters zoals Dick Broos: portret van Geraart Vossius (na 1933, Vossiusgymnasium Amsterdam). Friedhoff had echter een grote belangstelling voor monumentale kunst en moet zich goed op de hoogte hebben gehouden van de aanwas van jong talent.



AFBEELDING 4.126

WILLEM MOLIN, GLASMOZAIEK
 GEIT EN BOK, 1930, GERRIT
 VAN DER VEENSCHOLENGE-
 MEENSCHAP, AMSTERDAM

²⁵⁸ Tent. cat. HGM, *Antoon Molkenboer. Ontwerpen voor Muziek en Toneel 1895-1917*, november 1983;

De St Antonius Abtkerk. Een Schevenings Monument, Scheveningen, 1988 (3)

²⁵⁹ G. Friedhoff, ‘Samenwerking tussen kunstenaars en architecten’, *Forum* 1956/1, p. 33

²⁶⁰ Mond. med. Harry op de Laak, Beesel, februari 2006



AFBEELDING 4.127

ANONIEM, MOZAIKINTARSIA
IN NATUURSTEEN, CA. 1934,
ENTREEPORTAAL GEOLOGISCH
INSTITUUT UVA, AMSTERDAM

VLOERAFWERKINGEN

Naast de wanden kregen ook de vloeren tijdens en na de Eerste Wereldoorlog meer aandacht: niet alleen keramische tegels, zoals de industrieel vervaardigde, massaal toegepaste diabologrestegeltjes, waarmee ingewikkelde tapijtmozaieken gelegd werden (bijvoorbeeld Cris La Croix, ca. 1917, entreehal van het vml. glazeniersbedrijf Bogtman in Haarlem), maar ook vloeren van natuursteen en nu ook van glas. Vanaf 1921 bracht Glasfabriek Leerdam tegeltjes in geperst graniverglas (een soort frostglass) op de markt in verschillende maten, ook in formaat ‘mozaieksteentje’ (ca. 1 x 1 cm). Deze steentjes en tegels, leverbaar in tientallen kleuren of voorzien van zilver-of goudfolie, kregen exterieure, maar vaker interieure toepassing als wand-, lambris- en schoorsteenmantelbekledingen. Ze kwamen ook voor ‘tegel- of mozaiektapijten’ in gebruik, als vloerafwerkingen. Omdat de toepassingen functioneel waren, belopen en bovendien schoongehouden moesten kunnen worden, waren de zettingen van het graniver (uiteraard) niet ravennatisch, maar romeins-vlak.

Tot de zeer vroege en hoogkwalitatieve voorbeelden van glasmozaiektapijten in Leerdams graniverglas, ingelegd in een grijze kalksteen, behoren de vloerafwerkingen in de centrale publiekshal van het Rotterdamse Hoofdpostkantoor, in 1922 ontworpen en uitgevoerd door assistent-rijksbouwmeester C.G. Bremer. (Correct omschreven zouden het dus glasmozaiektarsia's moeten heten.) Het soms bijna collageachtige, ‘gerepareerd-onregelmatige’ van de mozaiektapijten lijkt aan te sluiten op de (al ter sprake gekomen) Japanse ‘reparatie-esthetiek’, maar die zal Bremer dan vooral bekend zijn geworden via het ook in Nederland populaire werk van Josef Hoffmann en de Wiener Werkstätte. Graniverglas als zodanig zou iets later, vooral door de toepassing voor Copiers vierkante cactuspotten in persglas publieksbekendheid krijgen. De Glasfabriek Leerdam had al sinds 1916 (eerste glasserviezen in persglas van De Bazel) een goede relatie met Nederlandse vormgevers en architecten en het graniver werd dan ook door vooraanstaande architecten toegepast voor vloer- en wandafwerkingen: bijvoorbeeld door Berlage in de eetzaalvloer van Jachthuis Hubertus (1922-23) of de entree wanden en kleurige kluis- en trapomgangvloeren in het gebouw van de Nederlandse Handel Maatschappij van De Bazel uit 1926. Scheepsinrichtingen toonden glasmozaiekvloeren in scherfgraniver (C. Lion Cachet, MS Constantijn Huygens, ca. 1928). Architecten van het Nederlandse Nieuwe Bouwen bedienden zich in de jaren dertig voor de kleuraccenten in de interieurs van hun witte villa's vaak van wand- en vloerafwerkingen in dit materiaal (vooral sanitaire ruimtes) en het werd ook al voor winkelpuifaafwerkingen gebruikt. Het materiaal voor glasmozaiekwerk, ook in kleinere steentjes, was derhalve voor de oorlog al wel in Nederland verkrijgbaar.²⁶¹

MOZAIEK IN DE WEDEROPBOUWPERIODE

Pas na de Tweede Wereldoorlog, in de latere jaren vijftig is er in Nederland werkelijk sprake van bloei van de wand- en vloermozaiekkunst, vaak uitgevoerd door de kunstenaars zelf.

²⁶¹ T. te Duits, *Geperst Glas uit Leerdam*, Leerdam/Assen, 1991, passim

De eerste die een mozaïek uitvoerde (en waarschijnlijk voor eigen kosten, want in 1945 aan de gemeente ten geschenke gegeven) was Willem Molin: voor de school in de Niersstraat in Amsterdam (nu Anne Frankschool). De GKF-tentoonstelling *Wandschilders Experimenteren* in 1948 liet op een meer zakelijke manier al voorbeelden zien van de technische mogelijkheden van mozaïekwerk, onder andere van Jan Peeters (glasmozaïek) en Joop Hardy (marmarmozaïek). Architect Mieras uitte zich een jaar later echter veel geëxalteerder over het fenomeen ‘mozaïek’. Hij schreef in 1949 in het *Bouwkundig Weekblad* een humeurig stuk, waar de Nederlandse ambivalenties over ‘het Byzantijnse’ van af druipen (verhevenheid, maar ook bijna goddelijke, theocratische macht), bolstaand van moralistische mystificaties en vooringenomenheden over opdrachtverlening (of liever: gebrek daaraan), conceptie, vervoer en plaatsing van het al eerder genoemde Gijsbrechtmozaïek, dat Molkenboer aan het Amsterdamse stadsbestuur ten geschenke had gegeven voor de Stadsschouwburg. Het was volgens Mieras een “aanranding van een der verhevenste kunsten die beoefend kunnen worden”, dat dit mozaïek, zoals hij op een krantenfoto had moeten ontdekken, op een sleperskar de schouwburg was ingebracht. Het was weliswaar groot (4,5 x 2 m) en woog wel 1700 kilo, maar hij adviseerde de gemeente toch het als een Sinterklaascadeau bezorgde kunstwerk per omgaand te retourneren. Als er een mozaïek moest worden gemaakt, dan moest de kunstenaar daartoe een directe opdracht krijgen, want zo’n opdracht “is een primaire daad van hoge verhevenheid”. Het diende voorts ter plaatse te worden uitgevoerd, “één met het gebouw, onwrikbaar en onafscheidelijk (ermee) voor eeuwig verbonden” en niet al eerder in een atelier. En over het achteraf door de gemeente aanvaarden: “Een werkelijk mozaïek wordt niet achteraf aanvaard! Het kan hoogstens achteraf worden uitgebeiteld of met muur en al worden gesloopt.” Het voorafgaande maakt vooral duidelijk hoe irrationeel en bevangen er tegen sommige monumentale technieken werd aangekeken, zelfs door verstandige mensen als Mieras in zakelijke tijdschriften als *Bouwkundig Weekblad*.²⁶²

Deze aan de mozaïektechniek toegedichte ‘verhevenheid’ verklaart grotendeels, waarom Friedhoff (inmiddels rijksbouwmeester) in 1952-53 juist voor mozaïek, en zelfs speciaal voor goudglasmozaïek koos voor de omlijsting van de entree van de ministerskamer in zijn nieuwe departementsgebouw van OKW. Voordien was, voor zover bekend, bij het rijk nooit sprake geweest van opdrachten voor mozaïek. Dat zeker goudglasmozaïek toen geen gewóne kunsttoepassing was, maakt de expliciete vermelding duidelijk, dat de gelden ervoor geschonken werden door ‘een Nederlander die in Amerika woont en die onbekend wenst te blijven’.²⁶³ Maar Friedhoff wilde, met het ‘grote en grootse’ wandmozaïek in Enschede nog in gedachten, blijkbaar weer graag met Jaap Bouhuys werken en gunde de opdracht dus aan hem.



AFBEELDING 4.128

WILLEM MOLIN, VLOERMOZAÏEK
IN NATUURSTEEN, 1945, ANNE
FRANKSCHOOL, AMSTERDAM

²⁶² J.P. Mieras, ‘Amsterdam en Mozaïekkunst’, *BW* 1949, p. 310

²⁶³ *O.K.W.-mededelingen*, 1955, p. 165. Overtuigend is deze mystificatie niet: Friedhoff kan het bij wijze van spreken ook zelf hebben betaald.



AFBEELDING 4.129 EN 4.130

JAAP BOUHUYS EN NEL
KLAASSEN, MINISTERIE VAN
OKW, DEN HAAG.
LINKS: GOUDGLASMOZAIEK
MET PERSONIFICATIES VAN
ONDERWIJS, KUNST EN
WETENSCHAP, ENTREE TOT DE
MINISTERSKAMER
BOVEN: OVERZICHT NAAR DE
MINISTERSKAMER.



Bouhuys voerde de mozaïeken samen met zijn vrouw, de beeldhouwster Nel Klaassen, uit. Het toont rechts de personificatie van het Onderwijs, een klassiek gedrapeerde vrouw met kind, links een modern geklede hoogleraar in toga met bul als de Wetenschap en erboven, zwevend-zittend-orerend tussen duiven, een Muze: de Kunst. De figuren zijn alle op een gouden achtergrond gezet. De entree bevond zich op de 'piano nobile' en zag uit op de centrale hal, die daarmee een opvallend hoogverheven, imperiaal-religieus accent verkreeg: 'byzantijs' zelfs.²⁶⁴ Dat laatste impliceert zonder meer dat Friedhoff Onderwijs Kunsten en Wetenschappen als 'verheven' tijdspasseringen beschouwde. Er is echter nog een onderliggende betekenislaag, een veel meer projectieve. De zo theatrale kunsttoepassing wekt immers de suggestie dat Friedhoff de minister van OKW, die zoals bekend (zie 3.5) van hem geen enkele vorm van inspraak had gekregen in de kunstzinnige uitmonstering van zijn eigen departementsgebouw, in diens

²⁶⁴ Contemporaine afbeelding in kleureproductie (!) in: *Bouwkundig Weekblad*, 1953, 51/52, p. 409

‘excellentie’ vleide met een imperiale entree uitgevoerd in een kunsttechniek, die alle associaties met het begrip ‘byzantijns’ openhoudt. De minister werd door Friedhoff met een macht bekleed, die hij juist in dit geval niet bezat. Friedhoffs machtsspel met OKW kreeg daarmee een esthetische vorm, die ambivalente betekenissen droeg en dat maakt de vraag wie het zo kostbare mozaïek nu eigenlijk bekostigde alleen maar intrigerender.

Inspectie van het afgenomen driedelige OKW-mozaïek bij ICN (het departementsgebouw werd in 1996 afgebroken, de mozaïeken overgedragen aan de Rijkscollectie) leert wel, dat ook het echtpaar Bouhuys, net als Molkenboer eerder, niet ter plaatse heeft gewerkt. De mozaïeken zijn op houten panelen gemaakt en niet in situ ‘op de muur’, zoals Mieras dat in zijn dromen van verhevenheid zo intens graag had gezien. Het OKW-mozaïek blijft ook technisch ‘byzantijns’: teatraal en ambivalent.

Het echtpaar Bouhuys legde zich nadien verder toe op de mozaïektechniek (en op tapisserie) en schijnt er ‘honderden’ te hebben ontworpen en uitgevoerd, daarbij vaak in opdracht werkend van grote bedrijven en multinationals als Shell (1954).²⁶⁵

De *work in progress*-foto’s van één van de twee zeer omvangrijke natuursteenmozaïeken (ieder 110 m²) in de zuidgalerij van het Gelderse Provinciehuis in Arnhem (arch. Vegter en Brouwer) naar ontwerp van Wally Elenbaas, zoals in 1954 door Chris de Moor afgebeeld in *Forum*, bewijzen, dat ook die mozaïeken *prefab* waren, want als grote, rechthoekige panelen werden geplaatst. Ook die mozaïeken waren dus niet in het werk zelf uitgevoerd.²⁶⁶ De voor het fond uit een fijnkorrelige, donkerokerrode kalksteen bestaande wandmozaïeken hebben hun expressieve en ruige oppervlaktetextuur zowel door ravennatisch zetten verkregen, als door



AFBEELDING 4.131

JAAP BOUHUYS EN NEL
KLAASSEN, NATUURSTEENMO-
ZAIK SHELLGEBOUW, 1954,
DEN HAAG



AFBEELDING 4.132

WALLY ELENBAAS, WANDBE-
KLEDING IN NATUURSTEENMO-
ZAIK, 1953-'54, ZUIDGALERIJ
PROVINCIEHUIS GELDERLAND,
ARNHEM.

²⁶⁵ T. Haartsen, *De Wand des tijds*, Nuth 2001, p. 60-61 (afb. Natuursteenmozaïeken entree Shellgebouw, Den Haag)

²⁶⁶ Chris de Moor, ‘Werk in uitvoering’ *Forum*, 1954/6, p. 250 (afb.)

toepassing van ruige kaptechnieken. De expressieve rauwheid is dus opzettelijk: ze ondersteunt Elenbaas' primitivistisch-expressieve, lineaire figuratie en maakt de mozaïeken in de grote zuidgalerij met haar strijklicht tot reeksen oplichtende grot- of rotstekeningen. Eenzelfde soort spichtige figuratie gebruikte hij voor zijn toen hoogst moderne kleurgrafiek ('kunst voor het volk'), die zelfs ooit waarschijnlijk de aanleiding was dat hij deze opdracht via Bram Hammacher verwierf.²⁶⁷ De stap van (democratisch) grafisch muurteken-op-papier naar (democratisch) grafisch muurteken-op-de-muur bleek maar klein en was vanuit de sociale bedoelingen van de monumentale kunst (en van de maker ervan) ook consequent. Elenbaas behoorde in die jaren zeker tot de avant-garde van de monumentalisten.



AFBEELDING 4.133
COR REISMA, GLAS-
NATUURSTEENMOZAIEK HELIOS
IN ZIJN WAGEN, 1954, VML
PZEM-CENTRALE

Voorlopig blijft desondanks de indruk staan, dat de mozaïektechniek in de eerste helft van de jaren vijftig alleen voor zeer grote, 'traditionalistische' prestigeopdrachten van rijk of bedrijfsleven in aanmerking kwam. Uit de advies-tarievenlijst in de, bij de VbMK-tentoonstelling *De Opdracht* in het SMA in 1956 verschenen brochure *MK Ruimte*, wordt ook duidelijk waarom. Mozaïekwerk behoorde (samen met tapisserie) in de jaren vijftig tot de kostbaarste monumentale afwerkingen. Dertig m² natuursteenmozaïek kostte (honorarium, inclusief materiaal) bijvoorbeeld f 16.000,-.²⁶⁸ Zo wordt ook begrijpelijk waarom sommige kunstenaars, zoals het echtpaar Bouhuys-Klaassen zich juist in dié technieken specialiseerden. Elenbaas' Arnhemse natuursteenmozaïeken meten ieder 110 m².²⁶⁹ Een andere vroege rijksopdracht, maar aanmerkelijk bescheidener van maatvoering (1,85 x 2,40 m), is het glas- en natuursteenmozaïek Helios op zijn wagen van de Friese kunstenaar Cor Reisma (1902-1962), uitgevoerd voor de PZEM-centrale te Vlissingen in 1954 (nu in het hoofdkantoor kerncentrale Borssele). Reisma heeft verder vooral in Friesland en Groningen gewerkt (bijvoorbeeld Crematorium Groningen, Phoenix, glasmoozaïek).

Pas nadat de percentageregelingen in 1955 ook voor rijksscholen toepasbaar waren gemaakt, is er sprake van een grotere populariteit van de mozaïekkunst. De rijksregeling voor scholen had als direct gevolg dat ook gemeenten haar overnamen en dat bovendien bijzondere scholen onder voorwaarden en na rijksgoedkeuring konden deelnemen.²⁷⁰ Wat dan direct duidelijk wordt is dat de

²⁶⁷ Hammacher die als talentscout voor dit prestigieuze project van de Rijksgebouwendienst optrad, zal Elenbaas' grafiek op een van de tweejaarlijkse Delftse Contourtentoonstellingen hebben gezien.

²⁶⁸ VbMK glasmoozaïek: honorarium: 30 m² f 12.000,- + materiaal f 9000,-; natuursteenmozaïek: f 10.000,- + f 6000,-; kiezel- en baksteen: f 9000,- + f 1200,-. Daartegenover: 30 m² wandschildering: f. 4250,- + f. 300,- preparatie muur.

²⁶⁹ Snelberekend komt dat op een totaal bedrag van f 117.500,-. (CBS-geïndexeerd voor 2006: x 5,5 = 6,5 euroton.) Van plaatsings- of afwerkingskosten wordt daarbij nog niet eens gerept in de VbMK-brochure; die vielen blijkbaar onder 'bouwkosten'.

²⁷⁰ 'Decoratieve aankleding van rijksgebouwen en scholen' (publikatie van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen), *Bouw*, 11 maart 1961: "Het is gebleken, dat niet alle betrokkenen voldoende op de hoogte zijn van de regeling inzake de decoratieve aankleding van rijksgebouwen en van scholen die geheel of gedeeltelijk op kosten van het Rijk worden gebouwd..." Los van de RGD bleef OKW ook in de jaren zestig ijveren voor toepassing van de percentageregelingen.

techniek als zodanig op zijn minst 'uitwaaiende' en dat de zuinige en beperkte materiaalexperimenten, zoals die voor de oorlog vooral in scholen als steunopdrachten in Amsterdam plaatsvonden, nu met een breed scala aan (duurdere) materialen en vooral meer landelijk werden uitgevoerd. Behalve het geijkte (kostbare, 'Venetiaanse') glasmozaïek, is er sprake van baksteen-, scherf-, natuursteen-, kiezel- en keramische mozaïeken. (Zie voor keramisch- en baksteenmozaïek: 4.5). Al naar gelang de hoeveelheid geld die voor een opdracht beschikbaar was, kon voor een bepaalde mozaïeksoort gekozen worden.

Later in de jaren vijftig zullen de ontwikkelingen van nieuwe acryllijmen en lijmtechnieken ten behoeve van gladde betonwanden zeker ook kostenbesparend hebben gewerkt. De techniek 'industrialiseerde' er zelfs min of meer mee. Mozaïeken hoefden zo niet meer steentje voor steentje opgebouwd, in hanteerbare delen op papier tegengelijmd of in de natte mortel te worden geklopt, maar werden tegengeplakt op papier direct op de muur vastgekit. De lijm- en kitsoorten en verlijmingstechnieken, die de glazenierskunst tezelfdertijd van zijn belodingen verlost tot glas appliqué, verlost het mozaïek geleidelijk ook -maar minder zichtbaar- van zijn mortels.

In 1958 verscheen nogmaals een enthousiasmerende publicatie over mozaïek in O.K.W.-Mededelingen, vooral bedoeld ter voorlichting van de lezers - en onder hen speciaal de schoolbesturen.²⁷¹ Alle niveaus van de techniek worden nog eens kort opgesomd: opgebouwd uit glas, marmer, natuursteen, keramisch kant-en-klaar handelsmateriaal, uit scherven en baksteen.²⁷² De visuele kwaliteiten van de verschillende materialen en hun effecten worden aangegeven en de verschillende manieren van verwerking. Daarbij wordt nu ook het 'plakken' vermeld.

De mozaïektechniek werd in 1958 dus zelfs van hogerhand gepopulariseerd voor scholen: was het verhulde steun van O.K.W. aan de kunstenaars om - na de bestedingsbeperking van 1957 - hun inkomensvorming weer enigszins op te vijzelen? De informatie blijkt ontleend te zijn aan "een publikatie ten behoeve van allen die betrokken zijn bij het bouwen, tot stand gekomen met medewerking van het Ministerie van O.K.W. en samengesteld door de VbMK". De VbMK brochure MK Ruimte uit 1956 lag er aan ten grondslag, waarmee 'inkomensbevordering' nog aannemelijker lijkt. Het artikel is geïllustreerd met afbeeldingen van glasmozaïeken van Johan Haanstra in de hal van de Twentse Schouwburg in Enschede, een figuratief vloermozaïek in natuursteenscherven van Jan Bons in de Nederlandse Overzeebank in Rotterdam, Wally Elenbaas' natuursteenmozaïeken in Arnhem, Berend Hendriks' baksteenmozaïek aan het Dienstgebouw van de NH-kerk te Huizen en een klein kiezelmozaïek van Jan Peeters. Als interessante technische bijzonderheid wordt bij de laatste vermeld, dat, waar bij vlakglas- en natuurmozaïeksteen gebruik wordt gemaakt van 'tegenplakken op papier', hier natte klei als contramal is gebruikt om de lastig te vatten kiezelstenen in vast te zetten alvorens het als geheel op de wand aan te brengen.

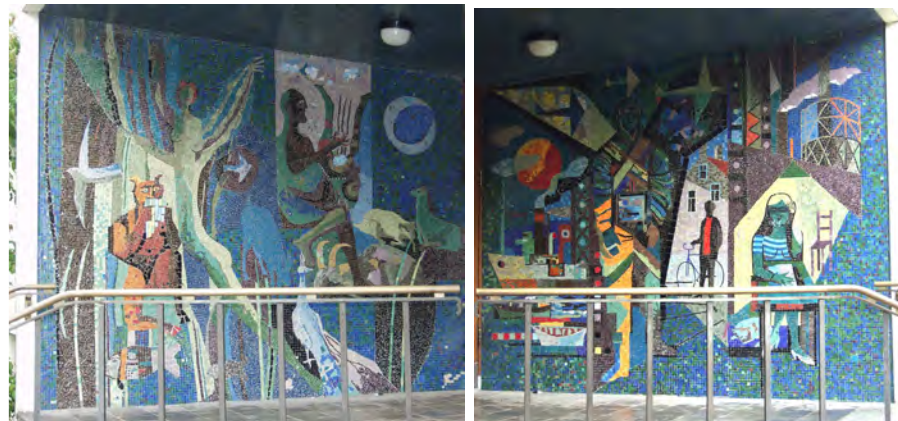
²⁷¹ 'Mozaïek', O.K.W. *Mededelingen*, 1958, p. 282-283

²⁷² Scherfmozaïek wordt alleen vermeld als afvalmateriaal afkomstig van de natuursteenverwerking, niet als restproduct van de keramische industrie (wat het deels wel was).

Een goed voorbeeld van een keramisch gevelmozaïek is dat van de Realist Herman Berserik: *Spelende kinderen* (1956/57), aan de Openbare Lagere school, Steenwijklaan te Den Haag (arch. Maaskant).²⁷³ Berserik werkte in een typisch Haagse, wat illustratief popperige stijl, aansluitend bij de belangrijke Haagse illustratorschool (bijvoorbeeld Fiep Westendorp, Jenny Dalenoord). Het ‘kinderboekachtige’ dat de Haagse benadering toch al enigszins kenmerkt (het is ook zichtbaar in de Haagse beeldhouwkunst, bij Bram Roth bijvoorbeeld) ontbreekt - behalve misschien soms in het werk van Wijnberg - vrijwel geheel in Amsterdam en Rotterdam.

De Realist Nico Wijnberg voerde in 1958 zijn eerste paar grote (geplakte) glasmozaïeken uit in (het exterieure deel van) het dubbelportaal van het Spinozalyceum in Amsterdam (gemeentearch. Leupen): *De Antieke Wereld* en *De Moderne Wereld*. De bontgekleurde mozaïeken, opgebouwd uit zeer divers glasmateriaal (hele steentjes en scherfjes), zijn tegenover elkaar geplaatst en verwijzen misschien, net als de dubbele ingang zelf, naar het (destijds nieuwe) lyceumkarakter van de school: gymnasium én hbs in één. Het klassieke gymnasiumonderwijs is door Wijnberg verbeeld als een grote, de dieren met zijn lierspel betoverende Orpheus, met geheel links van hem een zittende faun die een syrinx (rietfluit) bespeelt: Pan. Achter deze natuurgod verheft zich de boomninf Dryade. Vooral de frontale Panfiguur is direct ontleend aan het werk van Picasso uit deze jaren. Het mozaïek is uitgevoerd in een overwegend mediterraan blauwgroen kleurenschema.

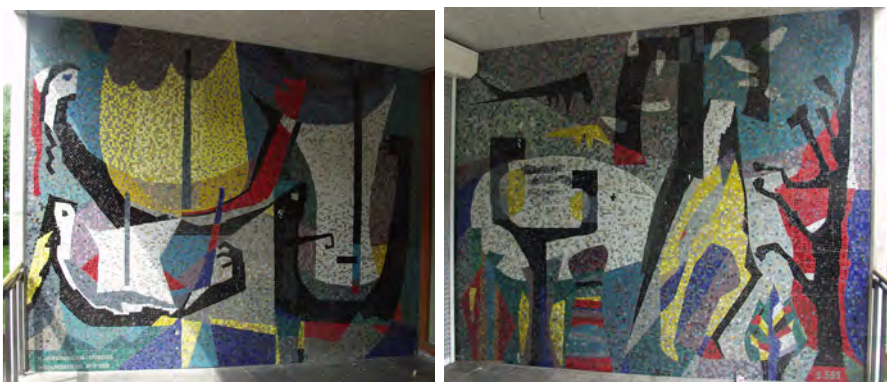
AFBEELDING 4.134 EN 4.135
NICO WIJNBERG, GLASMOZAÏE-
KEN DE ANTIEKE WERELD EN
DE MODERNE WERELD, 1958,
ENTREEWANDEN SPINOZALY-
CEUM AMSTERDAM



Het andere mozaïek *De moderne Wereld* ‘verbeeldt’ dan de hbs en vertoont op eenzelfde blauwgroen fond meer clair-obscur in roden, gelen, blauwen en zwarten, en is ook hoekiger en onrustiger. Uit het visuele lawaai treedt een grote mansfiguur in vliegenierspak naar voren, zijn hoofd omringd door vliegtuigen. Op de achtergrond in doorzicht een aarzelende ‘pleiner’ met rode trui en fiets aan de hand en vooraan, in een verlicht kamertje, een langharig (zonnebrildragend?) meisje met poes, dat blijkbaar door hem van haar huiswerk wordt afgehouden. Verder modern verkeer en stadsleven, havens, fabrieken en gashouders, etc. De coulissenachtige compositieschema’s (maar ook de

²⁷³ O.K.W. *Mededelingen*, 1957, p. 513 (in *Teken aan de Wand*, overigens vermeld als school in Delft)

onnadrukkelijk aanwezige thematiek van ‘muziek/geluid/lawaai’ in beide mozaïeken) ‘verraden’ dat Wijnberg ook actief was als toneel- en decorontwerper. De vormgeving is óók illustratief en theateraal en de symboliek sterk ‘period-fifties’.



AFBEELDING 4.136 EN 4.137
HARRY VAN KRUININGEN,
GLASMOZAIKEN OVIDIUS
METAMORFOSEN, 1959-'60,
ENTREE MONDRIAANLYCEUM
AMSTERDAM

Harry van Kruiningen (pseudoniem van H.A. Janssen), anders dan Wijnberg lid van de LIGA Nieuw Beelden, kreeg een soortgelijke opdracht voor glasmozaïeken aan het ruim een jaar later gebouwde Mondriaanlyceum in Amsterdam-Overtoomse Veld. In haar opdrachtverlening hield de gemeente kennelijk rekening met de artistieke rivaliteiten (Realisten/figuratie en LIGA/abstractie) tussen de verschillende kunstenaarsfacties in Amsterdam. Deze school is eveneens naar ontwerp van Leupen en vormt als zodanig de pendant-zusterschool van het Spinozalyceum, hoewel in ontwerp iets gewijzigd. Hier zijn geen gekoppelde, maar geheel gescheiden toegangen. Van Kruiningens mozaïeken zijn verder wel identiek in de entreeportieken geplaatst, maar zijn meer abstract-organisch met flarden figuratie (boten). Uit de opschriften in het werk blijkt, dat ze allebei een verhaal uit Ovidius' Metamorfozen tot onderwerp hebben. Van Kruiningen gaf geen karakterisering van de ‘dubbele lyceum-identiteit’. Een dergelijk karaktersymbolisme paste ook absoluut niet in de abstract-functionalistische LIGA-ideologie.

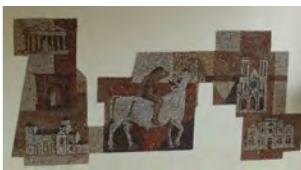
Naast glas- en natuursteenmozaïek vond ook mozaïek uit gekloofde baksteen, zoals eerder al ontwikkeld door Berend Hendriks, veelvuldig toepassing in scholen. Opvallende resultaten boekte Jan Groenestein bijvoorbeeld met zijn baksteenmozaïeken in de vml. Chr. Meisjesschool in de Jan van Eyckstraat in Amsterdam (1956), de Vijf Continenten voorstellend. Groenestein bleef in de analytische en vlakke benadering van zijn thema's een duidelijk leerling van Campendonk. Het gehele mozaïek, zwevend bijna op de witte wand van een trapbordes, bestaat uit een reeks hoekige, elkaar ritmisch-onregelmatig overlappende paneelvormen, die doen denken aan een serie landkaarten, uitgevouwen in de vorm van de continenten. In die zin heeft hij zijn verbeelding van de continenten een gelaagde geografische betekenis gegeven. Artistiek beschouwd echter, vormt het ontwerp een serialisering van het losse muurvig-net, zoals dat in de monumentaliteit van de late jaren dertig opkwam. Geen

‘schilderijen’ dus, maar een met de architectuur contrasterende, bijna autonome kunsttoepassing. Op de ‘continenten’-kaarten zijn geen geografische tekensymbolen aangebracht, maar enkelvoudige, figuratieve beelden die symbolisch betrekking hebben op een van de werelddelen (een bison voor Noord-Amerika bijvoorbeeld). Groenestein behoorde tot De Realisten, werkte expliciet ook als vrij schilder en graficus en was destijds juist bekend om zijn verbeeldingen van dieren, vooral van paarden. Hij was in Amsterdam al sinds 1952 bekend met zijn Artissgraffito’s.

Wat mogelijk is in gekloofd baksteenmozaïek, laat een van de grootste in dit materiaal gerealiseerde rijksopdrachten zien: het de volle hoogte (10x15m) van de entreewand van de grote gerechtszaal van het Eindhovense Kantongerecht beslaande mozaïek Genesis van Theo van Amstel.²⁷⁴ Voor 1964 is de conceptie ervan uitzonderlijk traditionalistisch-figuratief (wat zowel aan de opdrachtgever als aan de gebruiker gelegen kan hebben: de kunstenaar was niet erg stijlvast). Van Amstel maakte in feite een enorm ‘illusionistisch schilderij’ op de muur. Dat plaatst hem in de context van de Nederlandse monumentale kunst, waarin de ‘vlakheid van de wand’ een schier onwrikbaar geloofspunt was, toch in een bijzondere positie en in de buurt van bijvoorbeeld een kunstenaar als Hans Bayens. Bijzonder is ook de vermelding van de ravennatische - hier ‘ravennaëse steenzetting’ genoemde - zettechniek, die impliceert dat het kapitale werk steen voor steen werd opgebouwd en niet ‘geplakt’. De naam van de steenzetter, Giel Fijen, is eveneens bekend, wat ook al bijzonder is.

Van Amstel liet 15 verschillende tinten baksteen gebruiken op een plaats die daarvoor eigenlijk niet erg geschikt is. De wand in het Kantongerecht ontvangt maar van één kant schuin invallend daglicht en de ravennatische zetting is hier dan ook niet gebruikt om het materiaal te laten schitteren (een baksteenbreuk is rul en mat), maar om de tonale kwaliteiten ervan zo goed mogelijk te laten uitkomen. Dat had als nevenresultaten dat licht en schaduw belangrijker werden, dat de ruige reliëftextuur van het mozaïek accent kreeg en dat het geheel er de bijna textiele textuurkwaliteiten van een wandkleed mee heeft aangenomen. Met ravennatisch gezet glasmozaïek, of scherfmozaïek in vlak, romeins zetsel, had Van Amstel hier dus veel minder kunnen beginnen. Het was ofwel te donker gebleven, of had het licht op een verkeerde manier doen reflecteren en dan delen van de voorstelling weggevreten. Van Amstels materiaalgebruik is een goed voorbeeld van professioneel inspelen op de architectonische gegevenheden van ruimte en licht. Het Genesismotief op deze plek blijft overigens wat vreemd-religieus.

Hoe belangrijk motieven, functie van het gebouw en architectonische setting zélf steeds blijven, wanneer de sociaal-symbolische functie van de monumentale kunst in het geding is, blijkt opnieuw in de grote geveldecoratie van de Zuiderpark HBS in Den Haag, die Jeroen Voskuil (* 1914)²⁷⁵ in 1958-59



AFBEELDING 4.138

JAN GROENESTEIN,
BAKSTEENMOZAÏEK EUROPA,
1956, TRAPPENHUIS VML. CHR.
MEISJESSCHOOL AMSTERDAM

²⁷⁴ A.Volkert, ‘Overdenking bij het mozaïek van Theo van Amstel, Kantongerecht Eindhoven’, *Kath. Bouwblad* 1964, pp. 443-48; zie ook: Haartsen, *De Wand des tijds*, 2002, pp. 56-57

²⁷⁵ Verwarring met J.J. (Jo) Voskuil (*1897) komt regelmatig voor in bronmateriaal., bijv. in de publicatie in *Bouw* 1959 over de betreffende school. Jo Voskuil heeft nooit monumentaal gewerkt, voor zover bekend.

ontwierp in samenwerking met de Haagse architect Sjoerd Schamhardt. Schamhardt was een mild-modernistisch functionalisme toegedaan. Zijn schoolarchitectuur laat dat vanaf de straat ook al zien in het vooruitspringende gevelpaviljoen (ingangspoort) in witverglasde baksteen, gezet op Le Corbusier-achtige pilotis (eind jaren vijftig eigenlijk al bijna weer een modernistisch cliché). Voskuijl was bepaald geen uitgesproken abstract werkend kunstenaar (vgl. zijn sgraffitto voor Landmeetkunde in Wageningenuit 1956) en hij paste zijn verbeelding van de moderne jeugd aan bij het modernisme van Schamhardt, tot een nogal gecompliceerd, maar nu geometrisch geabstraheerd, figuratief tableau. Wil het niet te snel afgedaan worden als ‘onbegrijpelijk’, dan is een kleine analyse ervan hier als ‘casus’ wel verdiend.



AFBEELDING 4.139

JEROEN VOSKUIJL, GEVELDECORATIE IN NATUURSTEEN-SCHERF-BETON- EN KERAMISCH MOZAIEK, 1958, ZUIDERPARK HBS, DEN HAAG

Voskuijl heeft het grote rechthoekige, omkaderde en wat verdiept liggende gevelvlak opgelost in verschillende figuren en grondpartijen door in de eerste/diepste laag ruige, grauwe natuursteenscherven te gebruiken, die bijna werken als ‘blind’ cyclopisch metselwerk. Deze diepste ondergrond is somber, primitief en vol chaotische breuken. Daarbovenop gelegd werken de vlakke, maar illusoir verschietende, regelmatigere gevoegde banen grijswitte betonsteen als eerste figuurlaag en de al even ‘perspectivische’ blauwe vlakken in glasmozaiek als tweede laag. Over die lagen heen zijn weer kruisende lijnen van geel, zwart en wit keramisch mozaiek gelegd en verschijnen er ook ‘mensfiguren’, meestal geabstraheerd tot kop- en schoudersilhouetten in zwart, geel en rood. Het gehele mozaiek wordt daarmee tot een complexe, vlakke én perspectivische ruimte, barstensvol wederopbouwsymboliek. Er is weer ‘chaos’, maar nu niet de vormloos-bedreigende van het eerste niveau. Het is de creatieve chaos van ‘warrige’ steigers en ‘lukraak’ gezette ladders, kris-kras nieuw en schoon (maar ook: ‘blind’) muurwerk. Men ziet schimmig zoekende figuren, maar ook ‘optimistische’ blauwe vlakken, leesbaar als hoekige vensters op de hemel. Het gaat over ruimte en doorzicht; helemaal rechts is zelfs een ‘oog’ in het blauw aangebracht. Deze wederopbouwmetaforen dekken de achterliggende metafoor van bulkende, grauwe chaos in primitief en barbaars metselwerk grotendeels af



AFBEELDING 4.140

NICO WIJNBERG, MARMER- EN
NATUURSTEENMOZAIEK-
INTARSIA, DE VIER JAARGETIJ-
DEN, 1960, SHV, UTRECHT

en de achterwand van gebroken scherven verdwijnt er zelfs gedeeltelijk mee uit het bewuste zicht.

Het mozaiek verbeeldt niet alleen letterlijk een nieuw begin van zoekend bouwen (en gelijktijdig ‘uit de herinnering wissen’ van de eerdere nazi-barbarij), het vormt op een hoger ideologisch niveau een metafoor van het belang van maatschappelijke opbouw, opvoeding en onderwijs. Als inventie voor de schoolfunctie is Voskuijls werk intellectueel gesproken aanmerkelijk doordachter, dan wat gemiddeld werd vervaardigd. Of de leerlingen en hun leraren deze betekenis eruit haalden, is misschien een tweede. Zeker achteraf bezien illustreert Voskuijls mozaiek op uitzonderlijke wijze de toen nadrukkelijk gevoelde beleidsnoodzaak van gelijktijdig werken aan ‘algemene economische wederopbouw’ en ‘sociaal-psychologische en maatschappelijke wederopbouw’. ‘Jeugd’ en ‘opbouw’ zijn hier letterlijk een symbiose aangegaan en met elkaar vervlochten.

Marmervloermozaïeken worden vaak om redenen van slordigheid en onbekendheid omschreven als ‘marmer intarsia’ (zie 4.7). Marmervloermozaïeken zijn opgebouwd uit marmerafval en moeten, ook vanwege hun afmetingen tot de werkelijke statusopdrachten hebben behoord.

Wijnberg voerde in 1960 een marmervloermozaïek (10 x 4 m) De vier Jaargetijden uit, voor de Steenkolen-Handelsvereniging in Utrecht: grote elegant classicerende figuren, gezet in een context van vooral culinaire producten.

Maar het waren niet alleen grote bedrijven die dit soort opdrachten verleenden. Voor het overdekte binnenschoolplein van de vml. Paulus LTS (nu Escamp VMBO) in Den Haag ontwierp Marius de Leeuw (een specifiek in de katholieke context opererende wandschilder en glazenier) een enorme windroos (ca. 10 x 10m) in marmermozaïek, die de -ook architectonisch bijzondere - ruimte een grote allure verschaft (de school komt leeg te staan). Dergelijke opdrachten konden alleen gerealiseerd worden wanneer er veel geld beschikbaar was: in opdracht van florerende ondernemingen of bij de bouw van grote scholen, waarbij dus ook grote sommen aan percentagegelden beschikbaar waren.

4.7 INTARSIA

Als mozaïek misschien te omschrijven is als een 'oplegtechniek', dan is intarsia een 'inlegtechniek'. In die zin is het verschil tamelijk futiel en bestaat het vooral in taal.

Intarsia, incrustatie, marquetterie en ebenisterie zijn allemaal benamingen voor ongeveer eenzelfde technisch procedé, maar hebben betrekking op verschillende materialen en technieken. Dat laatste is vooral veroorzaakt, doordat heel veel verschillende ambachten met handwerkelijke inlegtechnieken werkten, die daarom ook allemaal verschillende benamingen kregen, fungeerden als taalstolsels of gefossiliseerde begrippen, afhankelijk van mode, plaats van afkomst en moment van introductie.

In feite komt het algemene procedé erop neer dat het ene materiaal - precies in vorm en op maat en dikte gebracht - in het andere wordt ingesneden en vastgezet: gelijmd, gespijkerd, gebrand, gesmeed en of met gips of fijne kalkmortel bevestigd. Het 'intarsia-aspect' zou, in afwijking van scherf- of marmermozaïek, gedefinieerd kunnen worden in het opvallende 'puzzelstukjes'-karakter ervan. De stukjes zijn opzettelijk pas gemaakt en dus niet als zomaar toevallig gegeven en dan tegen elkaar aangelegd, maar in elkaar gepast. Behalve dat de voegmortels in een scherfmozaïek misschien meer en beter zichtbaar zijn (en met dat grillige aspect dus ook gewerkt kan worden), maakt het voor het uiteindelijke resultaat niet veel uit of het mozaïek of intarsia wordt genoemd.

Het begrip intarsia is van Italiaanse oorsprong, marquetterie en ébenisterie (ivoor- en ebbeninlegwerk) van het Frans. De benamingen kwamen in het algemene spraakgebruik door bijvoorbeeld een achttiende-eeuwse mode voor Franse meubelen. De Grand Tour, het opvoedings- en elitetoerisme van de achttiende eeuw in Italië, bracht tegelijkertijd ook weer een mode voor stenen tafelbladen met (barok gekleurd) marmer- of miniatuurmozaïekinlegwerk op gang en introduceerde aldus het begrip 'intarsia'.

Dat er in de jaren vijftig en zestig in Nederland algemeen van intarsia gesproken werd (als een containerbegrip voor van alles en nog wat), zal te maken hebben gehad met het diepliggende verlangen de horizon te verruimen, te reizen en 'een nieuw begin te maken'. Het zal in zijn italo-fiele bijbetekenis gerijmd hebben op 'sgraffito', waarvoor waarschijnlijk hetzelfde geldt: een symbool voor een algemene hang naar een minder kil, zonniger en gemakkelijker leven, zoals men zich dat in 'het zuiden' dacht.

Bij houtwerk spreekt men aanvankelijk van intarsia, wanneer er ook andere materialen dan hout zijn toegepast (schildpad, ivoor, glas, halfedelstenen, metaal) en van marquetterie (marquetteriewerk), wanneer alleen houtfineren (dun geschild hout) zijn gebruikt. In de Nederlandse meubelkunst worden marquetterie en ebenisterietechnieken met houtfineren, paarlmoer, schildpad en ivoor populair vanaf de tweede helft van de 17^{de} eeuw, de eerste echte bloei van het pure houtintarsia of op z'n Frans marquetterie is echter Italiaans-renaissancistisch en dateert uit de vijftiende eeuw (bijvoorbeeld de Studiolo van Federigo da Montefeltro in Urbino, waarin het houtintarsia met behulp van tientallen houtsoorten ieder met een eigen kleur en vleug als een vorm van illusionistische schilderkunst is gebruikt).

Bij metalen wordt dezelfde methode echter weer als 'incrustatie' omschreven: met email, edelsteen of andere metalen. Steeds gaat het om ambachtelijke combinaties van verschillende materialen in één vlak. De technieken zijn oeroud: metaalincrustaties van goud in brons komen al voor op Mykeense dolken uit de zestiende eeuw voor Chr. In Europa zijn inlegtechnieken gebruikt in de wapensmederij (harnassen en zwaarden).

In de steennijverheid gaat het om steenintarsia in natuurstenen vloeren, 'cosmatenwerk': combinaties van natuursteen en glasmozaïek, marmerintarsia's in stenen tafelbladen. De afkadering naar mozaïekwerk, terrazzo ('granito') of incrusteringstechnieken zoals niëllo is niet altijd even scherp, vooral niet wanneer men alleen met een resultaat wordt geconfronteerd.²⁷⁶ Opleg- en inlegtechnieken worden ook naast elkaar of door elkaar heen gebruikt. Mozaïek bijvoorbeeld afkaderen van andere technieken, door haar alleen van toepassing te verklaren op zetwerk uit regelmatige, min of meer vierkante blokjes natuursteen of glas wordt ook futiel als blijkt dat men in de jaren vijftig ook van 'scherfmozaïek' sprak.

In de naoorlogse monumentale kunst in Nederland is de inlegtechniek al deel van het repertoire, omdat deze hier ook al voor de oorlog bestond. Voor de vooral Frans georiënteerde Art Deco-meubels in lichte, modernistische houtsoorten, die in Nederland in de late jaren twintig en jaren dertig populair werden voor meubels en betimmeringen, werden 'houtintarsia'-fineerdecoraties toegepast. Houtincrustaties werden in parketvloeren al veel eerder gemaakt: de omschrijving verschilt alleen omdat er dikkere houtdelen gebruikt werden.

²⁷⁶ Niëllo bijvoorbeeld is een vultechniek in metaalciselerwerk of 'intaglio'. De geëtste of gegraveerde ciselering wordt ingewreven met een zwarte pasta van zilver en zwavel, dat in vuur wordt uitgehard. Als zodanig vormt de techniek weer het begin van onze Europese grafische diepdruktechnieken: de gravure en de ets. Dan worden de groeven in het metaal met inkt gevuld en afgedrukt. Terrazzo is feitelijk een giettechniek, hoewel het in zijn resultaat nogal lijkt op steenintarsia. Een taai vloeibaar mengsel van gekleurde mortel en natuursteenbrokken of kiezels, wordt als pasteuze laag uitgegoten en na droging afgeslepen, zodat de steenbrokken weer zichtbaar worden. Romeinen, die voor hun architectuur al een soort gietbeton gebruikten, gebruikten hetzelfde soort mengsels als een goedkopere terrazzo-variant voor vloermozaïek. Het is dus helemaal geen 'inlegwerk' – onze gegoten granito aanrechtbladen zijn er direct familie van. Als vloerafwerkingstechniek voert terrazzo terug tot het allervroegste neolithicum in Anatolië en blijkt ze al bijna tienduizend jaar oud.

In 1937 ontwierp Nel Klaassen in opdracht van architect Eschauzier houtintarsia's voor de betimmeringen van diens rookkamer in de ss Nieuw Amsterdam van de HAL en in 1938 houtintarsia's voor Eschauziers publieksruimtes van de Willem Ruys van de Rotterdamse Lloyd. Nel Klaassen bleef graag en veel werken voor het 'luke (vervoers)segment', de luke passagiersschepen en vliegtuigen: zoals in 1955 de houtintarsia's voor KLM's superconstellations.²⁷⁷ Na de oorlog vond de intarsia of marquetterietechniek aanvankelijk vooral weer toepassing voor zeer luke meubels en wandbetimmeringen (voor ministerskamers bijvoorbeeld). Maar ook was de techniek in het buitenland gewild. De Nederlandse scheepsbouw en spoorrijtuigbouw leverde internationaal en geheel afgewerkte materieel. Nederlandse scheepsbouwers waren daarmee grote opdrachtgevers voor Nederlandse monumentale kunstenaars, die daarmee ook internationale bekendheid kregen. Voor de spoorrijtuigbouw gold iets vergelijkbaars: zo ontwierp Lex Horn omstreeks 1955 de modernistische houtintarsia's voor de studeerkamerbetimmeringen in het statiespoorwagrijtuig voor de president van Argentinië. Horn werkte daarvoor samen met de destijds vermaarde (interieur)architecten Boks en Van Blerkom (uitvoering Werkspoor Utrecht).²⁷⁸

Het zijn dus vaak zeer kostbare technieken geweest, die pas algemener toepassing vonden toen de allereerste wederopbouwschraalre voorbij was en ze niet alleen uit bedrijfsinkomsten (bijv. via Kunst en Bedrijf), maar ook uit de percentageregelingen van de diverse overheden betaald konden worden. De tentoonstelling die de Stichting Kunst en Bedrijf in 1958 in Pulchri Studio in Den Haag organiseerde over door haar bemiddeling gerealiseerde opdrachten, liet bijvoorbeeld ontwerpen in houtintarsia voor ms Vasum, Shell Tankers, Rotterdam zien.²⁷⁹ Nel Klaassen ontwierp het houtinlegwerk van de schrijftafel van de minister van O.K.W. in 1952-53 en kreeg via de Rijksgebouwendienst nog tot 1965 opdrachten voor houtintarsia's (1964, houtintarsia's ministerskamer Landbouw en Visserij; 1965, intarsia's in ministerstafel Landbouw Visserij). Het kon ook 'moderner' natuurlijk, zoals Horn al liet zien. Wally Elenbaas voerde bijvoorbeeld een avondmaalstafel uit in houtintarsia, waarin zijn benadering van het intarsia er - niet onverwacht - een werd met een sterke grafische kwaliteit van licht-donker, verworven in zijn eigen praktijk als



AFBEELDING 4.141

HERMAN MUTTERS JR.
DROGENDE NETTEN, 1959,
AKOESTISCH SCHERM IN
HOUDINTARSIA, MAIN LOUNGE
TOERISTENKLASSE, SS
ROTTERDAM

²⁷⁷ RKD fotodoc. N. Klaassen TWI/MK. Hoewel inlegwerk van tropische fineren en modern vliegverkeer nu een vrijwel ondenkbare combinatie lijken, bevestigt het – en dat binnen de context van de wet van de 'esthetische traagheid'- de connotatie van intarsia en 'luke'. De transatlantische passagiersvaart kreeg in de jaren vijftig steeds meer concurrentie van het transatlantisch vliegverkeer en deze verbeelde die concurrentiepositie door zich in exact dezelfde vormen te hullen. Meer in het algemeen definieert het verschijnsel de menselijke onmacht om nieuwe functies direct van nieuwe eigen vormen te voorzien.

²⁷⁸ *MK Ruimte*, 1956, afb p. 36. Horn paste zich niet aan, aan het vaak conservatieve en retrograde karakter van dit soort luke opdrachten. Zijn vormgeving wijkt niet af van zijn andere monumentale werk: kleurig en geabstraheerd.

²⁷⁹ Tent. cat. *Stichting Kunst en Bedrijf. Tentoonstelling van kunstwerken ontstaan in opdracht van of aangekocht door het nederlandse bedrijfsleven door bemiddeling van de stichting kunst en bedrijf*, Den Haag, Pulchri Studio 18-21 maart 1958, z.p.

houtgraficus.²⁸⁰ Ger van Iersel maakte ‘moderne, grafische’ houtintarsia’s voor de binnendeuren van de Pauluskerk in Rotterdam (1960), maar voor de luxehutten in de ss Rotterdam ontwierp hij weer ouderwetse ‘marquetterie’-intarsia’s (1959).

AFBEELDING 4.142

GER VAN IERSEL, BETIMMERING MET HOUTINTARSIA IN LUXE HUT A-DEK, SS ROTTERDAM, 1959



Het zal ongetwijfeld zo zijn, dat de Nederlandse houtverwerkende industrie deze ontwikkelingen stimuleerde, in ieder geval is het duidelijk dat Bruynzeel in Zaandam (deuren en vloeren) dat deed. Bruynzeel had al een lange historie van ‘modern opdrachtenbeleid’. Zo gaf de directeur vlak na de Eerste Wereldoorlog al opdrachten aan de Stijlkunstenaar Vilmos Huszár. Later veralgemeniseerde zich dat in het kader van de Bond voor Kunst in Industrie (BKI). Zo ging bijvoorbeeld de ontwerpopdracht voor de roemruchte Bruynzeelkeukens van Piet Zwart, welke ook na de Tweede Wereldoorlog in productie zouden blijven. Het lag voor de hand dat Bruynzeel zich op parket zou richten. Het Opdrachtnummer van *Forum* 1956 geeft een voorbeeld van een ‘parketintarsia’ van de hand van Theo Kurpershoek. Of dit soort parketten - in feite vrijwel even kostbaar als marmerintarsia’s/mozaïeken, maar aanmerkelijk meer onderhoud vereisend - veel toepassing vond is vooralsnog niet duidelijk, want ze worden niet in bronnen of literatuur vermeld en zijn ook nog niet aangetroffen.

²⁸⁰ Afb in: Ch. Wentinck, ‘Nabeschuiving bij Opdracht’, *Katholiek Bouwblad*, 1956, pp. 307-310

Dit in tegenstelling tot wat men zou kunnen noemen ‘volksuitvoeringen’. De Nederlandse linoleumindustrie bijvoorbeeld maakte de intarsiatechniek ook voor particulier gebruik toegankelijk. Deze was aanvankelijk vooral een restverwerkingsindustrie van de vlasteelt (die op haar beurt, behalve de grondstof voor linnengarens, ook lijnzaad en dus lijnolie = lin oléum leverde), waaruit met behulp van verdikkingsmiddelen iets geheel anders, namelijk ‘linóleumzeil’ werd vervaardigd (iets zó anders, dat het accent in het woord zelfs versprong). Vooral Linoleum Krommenie, dat zijn reclamecampagnes voor nieuwe typen ‘zeil’ liet vormgeven door de graficus Dick Elffers, propageerde linoleumintarsia’s, die in de context van het naoorlogse Goed Wonen, kleurig modernistische varianten vormden van het oeroude, maar veel kostbaarder parket en die op maat en naar keuze gelegd konden worden.

Het materiaal linoleum werd ook voor kunsttoepassingen gepropageerd: *O.K.W. Medelingen* wijdde er in 1958 een pagina (p. 351) aan. Kunstenaars als Berend Hendriks maakten gebruik van zware kwaliteiten linoleum voor wandintarsia’s (Linoleumintarsia op hout, raadzaal gemeentehuis Zaandam).²⁸¹ Ook linoleumintarsia’s voor schoolvloeren kwamen in zwang: goedkoop en makkelijk schoon te houden. Dat soort linoleumvloerintarsia’s zijn echter onvindbaar inmiddels, versleten geraakt en opgeruimd. Johan Haanstra ontwierp een intarsia vloer in linoleum voor de VbMK-tentoonstelling *Opdracht* in 1956 in groen, donkerrood, wit en zwart voor Linoleum Krommenie (de opdracht was niet als zodanig toegelicht, maar gezien het thema: ‘touw tje springend meisje met ballon’, ongetwijfeld voor een school bedoeld).²⁸²

Het marmer- en natuursteenintarsia kwam binnen via de mozaiektechnieken (daar al genoemd). Stimulering daartoe was ook weer afkomstig van commercieel belanghebbenden, in dit geval de Nederlandse marmer en natuursteenhandel. Voor dezelfde tentoonstelling *Opdracht* ontwierp Hans van Norden een groot marmerintarsia in opdracht van de Nederlandse Vereniging van Ondernemers in het Natuursteenbedrijf.²⁸³

Ten slotte aandacht voor een interessante variant, ontwikkeld door de Dordtse kunstenaar Bouke IJlstra, die altijd (ook door hemzelf) wordt opgevoerd als ‘intarsia’, maar het strikt genomen niet is en die dus model kan staan voor alle terminologische verwarring die de monumentale kunst zo vaak aantrekt.²⁸⁴ IJlstra (ook gespeld al Ylstra) is opgeleid als graficus en schilder in Rotterdam en ontwikkelde aan het eind van de jaren vijftig een incrustratietechniek voor witte kunststeen of lichte marmers, door hem zelf ‘grafische natuursteenintarsia’ genoemd. Zijn meestal grote wandwerken werden door hem ook aangeduid als ‘grafische wanden’. ‘Grafisch’ is dit werk zeker, maar intarsia (pás in pás maken van losse onderdelen tot een sluitend geheel) is het zeker níét.



AFBEELDING 4.143

BEREND HENDRIKS, TWEE
WANDTABLEAUS IN LINOLEUM-
INTARSIA, 1954, RAADZAAL
ZAANDAM



AFBEELDING 4.144

HANS VAN NORDEN,
MARMERINTARSIA IN
CONSTRUCTIE VOOR DE NVON,
195.

²⁸¹ *MK Ruimte*, 1956, afbeeldingen op p. 35

²⁸² *Forum* Opdrachtnummer 1956, nr 1, p. 25

²⁸³ idem, p. 26

²⁸⁴ Th. Haartsen, *Wand des Tijds*, 2002, pp. 170-171 (afb. Marmerwand in hoofdstekantoor Zwijndrecht, 1966)



AFBEELDING 4.145

JOHAN HAANSTRA VLOER IN
LINOLEUMINTARSIA VOOR
LINOLEUM KROMMENIE, 1956



AFBEELDING 4.146

BOUKE IJLSTRA, GRAFISCHE
WAND, 1966, MARMERNIËLLO-
INTARSIA, HOOFDBUREAU VAN
DE POLITIE, ZWIJNDRECHT.

In feite vond IJlstra, zoals dat bij de monumentale technieken vaker voorkomt, opnieuw een heel oude ambachtelijke techniek uit: het niëllo. IJlstra behandelde het steenoppervlak, zoals hij dat bij een koperen of zinken ets- of graveerplaat zou hebben gedaan en vond aldus zijn eigen oer-grafiek weer uit. Hij wreef de groeven van zijn in de steen gehakte of gekraste tekeningen in met een donkere steenpasta of mortel, zoals vijftiende-eeuwse Italiaanse zilversmeden en wapensmeden dat bij hun metaalintaglio's deden met een zwavel-zilver mengsel, of zoals latere grafici (zoals hijzelf) dat bij hun platen met inkt zouden doen.

Zijn de aandacht trekkende 'grafische wanden' zijn in die zin dus regressies van het begrip 'metaal diepdruk-grafiek', zoals sgraffito dat is van de hoogdrukgrafiek, de houtsnede (zie 4.3 sgraffito). IJlstra kreeg vele opdrachten in deze opvallende techniek: de 'grafische wand' in de concertzaal van Schouwburg De Doelen in Rotterdam (1959), een wand in kunststeen in het Rotterdamse metrostation en een grote marmerwand in de hal van het hoofdbureau van politie in Zwijndrecht (1966).

LITERATUUR	195
AFBEELDINGEN	200

Literatuur

Primaire literatuur

Alma P., J. Groenestein, L. Metz, J. Peeters, H. de Vos, D. Wildschut, N. Wijnberg (1956) *Ruimte, beeldende kunst in samenwerking met de architectuur*. Wormerveer 1956.
en halve eeuw schilderkunst in Nederland, Amsterdam 1955.

Braat L.P.J. (zj). *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, Amsterdam z.j., p.18

Granpré Molière M. J. (1949). *Woorden en werken*, Heemstede 1949

Hammacher A.M. (1955b). *‘Beeldhouwkunst van deze eeuw. De schoonheid van ons land*, Amsterdam 1955.

Jong Jo de (1929). *De Nieuwe Richting in de Kunstnijverheid in Nederland – schets eener geschiedenis der Nederlandsche kunstnijverheidsbeweging*, Rotterdam 1929

Klinkenberg W. (red.) (1969). *Liga Nieuw Beelden 1965+ 1969*, Amsterdam 1969.

Liga Nieuw Beelden 1955-1969, (1969). Amsterdam 1969

Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, *Decoratieve aankleding van rijksgebouwen en scholen*, z.p., z.j.

Reijn Th van, Koopmans Y., (1954). *Nederlandse Beeldhouwers van deze tijd*. Amsterdam/Brussel 1954

P.H. Ritter jr., B. Bakker Schut, H.Th. Wijdeveld, (1926). *De Bijenkorf, 's-Gravenhage*, 1926, zp

Spaanstra-Polak B. (1963). *Teken aan de wand*, p. 18-42, Utrecht 1963.

Viegen J., (1955). *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst*, Maastricht, 1955.

Secundaire literatuur

Abrahamse J.E. (1998). *Een schip aan de Wibautstraat. Europa College*. Utrecht 1998.

Adrichem J.N.M. van (2000). *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1919-2000. Picasso als pars pro toto*, Amsterdam 2000.

Adrichem Jan van (1987). *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam, 1945-1985*. Rotterdam 1987.

Beks M., *Jan Dijkster. (1993). Vijftig jaar monumentaal*. Eindhoven, 1993

Beks, M. (1993). *Acht Realisten*, Venlo 1993

S. van Berkum (2006). *De Rotterdam – de kunst van het reizen*, Schiedam 2006

Bleij E en M. Halbertsma, (1994). *Beelden tegen de pijn. Oorlogsmonumenten en monumentale kunst in Rotterdam 1940-1965*, Rotterdam 1994

Blotkamp H., E. de Jong e.a. (1977/1978). *Sybold van Ravesteyn. Nederlandse Architectuur*. Amsterdam/ Utrecht, Stichting Architectuur Museum/catalogus Centraal Museum 1977/1978.

Bogaers, Gaillard, Ten Horn, (1986). *De Porceleyne Fles*, Utrecht 1986

F. van Burkom en H. Mulder, (1983). *Erich Wichman 1890-1929 Tussen Idealisme en Rancune*, Centraal Museum Utrecht 1983

Burkom F. van e.a. (eds), *Leven in Toen*, Zwolle, 2001

Burkom F. van (2001) ‘Tintelend Nieuw en Nooit Gezien’, *Jong Holland*, 17 (2001) 3, pp. 38-39

Crevecoeur R., e.a., (1985) *Kleurig glas in monumenten. Conservering van gebrandschilderd glas*. Den Haag, 1985, p.17

Dooren E. e.a., (1996). *Vrij Beelden en Creatie*, Amstelveen, 1996

Dubelaar, W. (1984) *Steenrijk Amsterdam. Een geologische stadswandeling*, Amsterdam 1984

Duysters K. e.a. (eds), (1996). *De Inrichting van de Beurs van Berlage*, Zwolle/Amsterdam, 1995

Duits T. te. (1991) *Geperst glas uit Leerdam*. Assen 1991

Fritz-Jobse J., F. van Burkom (red.) (1988). *Een Nieuwe Synthese 1945-1960. Geometrische-abstracte kunst in Nederland*,

- 1988, catalogus Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage.
- Fritz-Jobse J., I. Middag (1994). *De Arnhemse School. 25 jaar Monumentale Kunst Praktijk*, Den Haag 1994.
- Geest J. van (1996). *S.J. van Embden*, Rotterdam 1996.
- Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002.
- Hefting P.H. (1988). *30 jaar kunstopdrachten voor 12 expeditieknoppunten van PTT Post*, zp, 1988
- Haaren H. van, (2000). *André Volten, beelden voor de eigen ruimte: beelden voor de openbare ruimte*, Rotterdam 2000
- Hoogveld C., E. Bergvelt en F. van Burkom (1989). *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, 1989, 's-Gravenhage.
- Imanse G. (red.) (1984). *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984.
- Jacobs P.M.J. (1993), *Beeldend Nederland: biografisch handboek. Beeldende kunstenaars in Nederland geboren na 1880*. Tilburg 1993.
- Ida Jager, (2005). *Sterk van kleur- Grafiek in Rotterdam in de twintigste eeuw*, Schiedam (TDS uitgevers), 2005
- Jansen T. en J. Rogier, (1983). *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940. Dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek*. Nijmegen 1983.
- Jansen W. (1995). *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945*, Rotterdam 1995.
- Knaap M. van der, (1998). *Wilby Mignot; een vergeten beeldhouwer*. Zwolle, 1998.
- Koopmans Y., (1994). *Muurvast en gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*. Rotterdam 1994
- Koopmans Y., (1994), *H.A. van den Eijnde 1869-1939*. Assen 1994
- Laarhoven J. van (1993). *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*, Nijmegen 1993.
- Leeuwen W. van en H. Romers, (1988). *Een spoor van verbeelding. 150 jaar monumentale kunst en decoratie aan Nederlandse stationsgebouwen*. Zutphen, 1988
- Leeuwen F. van, (2005). *Gène Eggen. Traditie is overleven*. Ulestraten/Venlo 2005.
- Muller E. en M. Kyrova, (1983) *Antoon Molkenboer – Ontwerpen voor Muziek en Toneel 1895-1917*, tent.cat. HGM, november 1983; Den Haag 1983
- Peet C.J. van der, G.H.P. Steenmeijer (red.). (1995). *De Rijksbouwmeesters. Twee eeuwen architectuur van de Rijksgebouwendienst en zijn voorlopers*, p. 591-628, Rotterdam 1995.
- Provoost M., (2003) *Hugh Maaskant, 'Bouwen op de groei. Technikon en Akragon'*, 2003 p. 275
- Jong K. de, J. Leistra (1990). *Aanwinstencatalogus 1984-1989 Rijksdienst Beeldende Kunst*, Den Haag/Zwolle, 1990
- Scheen P.A. (1970). *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, 's-Gravenhage 1970.
- Simon Thomas M. (2006) *Jaap Gidding, Art Deco in Nederland*, Rotterdam, Rotterdam, 2006
- Stokvis W. (1980). *Cobra, Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*, dissertatie, Amsterdam 1980.
- Stokvis W. (red.) (1984a). *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland in de jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984.
- Strauven F. (1994). *Aldo van Eyck. Relativiteit en Verbeelding*, Amsterdam 1994.
- Stro M. (2005). *Jan Meine Jansen 1908-1994*, Zutphen 2005
- Teeuwisse J. (1994). *Beeldengids Nederland*, Rotterdam 1994, p. 31
- Tibbe L., (1994). *R.N. Roland Holst 1868 1938 Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*. Amsterdam 1994
- B. Verbrugge, (1984). 'Keramiek in de Amsterdamse Architectuur 1880-1940 – Bouwaardewerk'in: *Amsterdamse Monumenten 2* (1984)2, Amsterdam 1984
- Witte A. en E. Cleven, (2007). *Design is geen vrijblijvende zaak*, D. Wintgens-Hötte en A. De Jongh-Vermeulen (eds), *Dageraad van de Moderne*

Kunst – Leiden en omgeving 1890-1940,
Zwolle/Leiden, 1999

Woud A. van der, (1983). *CLAM*,
Volkshuisvesting, Stedebouw/Housing, Town
Planning. Delft/Ottelo (1983), p. 96, 98,

Oude pracht en nieuwe snit – de gebouwen
waarin het ministerie van onderwijs en
wetenschappen is gevestigd, Den Haag
SDU/OenW, 1980

Relevante tijdschriftartikelen

Forum, *Bouwkundig Weekblad*, *Museumjour-*
naal, *Bouw*, *Op Steiger*, *Kroniek voor Kunst en*
Kultuur, *Katholiek Bouwblad*, *Ambacht*
Scheppend Ambacht. Stichting *Kunst en*
Bedrijf maandblad *Baksteen* -

Bons J. (1948a). 'Over samenwerking
tussen architecten en schilders', *Forum* 3
(1948), 8, p. 210-216.

Bons J. (1957). 'Over integratie van
beeldende kunst en architectuur',
Bouwkundig Weekblad 75 (1957) p. 553 –
556.

Broek J.H. van den (1957). 'Beeldende
kunst en architectuur: van integratie tot
synthese', *Bouwkundig Weekblad* 75 (1957)
p. 564.

Broek J.H. van den en J.B. Bakema
(1950). 'Rotterdam Ahoy', *Forum* 5
(1950) 6 p.191-199.

Broek J.H. van den en J.B. Bakema
(1955). 'De tentoonstelling E55 is een
demonstratie van energie in Nederland
ontwikkeld van 1945-1955', *Bouwkundig*
Weekblad 73 (1955) 33/34, p. 375-384.

Buffinga A., (1967)'Glassculpturale ramen
van Joop van den Broek', *Bouw* (1967), p.
1203-1207,

Constant (1955). 'Van samenwerking
naar absolute eenheid van de plastische
kunsten', *Forum* 10 (1955) 6, p. 207.

Cuypers P. (1956). 'B. v. d. Leck:
Rijksluchtvaartschool', *Museumjournaal*
(1956) serie 2, 1/ 2 september, p. 21.

Cuypers P. (1959). 'Bart van der Leck:
kleur en ruimte', *Museumjournaal* (1959)
serie 4, 8/ 9 maart, april, p.151-153.

Doelman C. (1951). 'Muurschildering in
het Zuiderziekenhuis', *Bouwkundig*
Weekblad 69 (1951), 47/48, p. 415-417.

Dekeukeleire F.J.E. (1961). 'Gebouw NV
Reederij v/h Gebr. Goedkoop te Amsterdam',
Bouwkundig Weekblad, 1961, p. 219

Embden S.J. van (1953). 'Laboratorium
Ketjen', *Forum* 8 (1953)11, p. 402-407.

Embden S.J. van (1956). 'Dr Neher
Laboratorium te Leidschendam',
Bouwkundig Weekblad 74 (1956) 35-36, p.
377-387.

Eyck A.E. van (1959). 'Het verhaal van
een andere gedachte', *Forum* 14 (1959) 6,
p. 225-239.

Friedhoff G. (1951). 'Laten we ons
beperken tot ons ambacht', *Bouw* 6
(1951) 31, p. 533, 534.

Friedhoff G. (1956). 'Over samenwerking
tussen kunstenaars en architecten', *Forum*
11 (1956) 1, p. 33.

Genootschap Architectura et Amicitia, de
Nederlandse Kring van Beeldhouwers en
de Vereniging van Beoefenaars van de
Monumentale Kunsten (1953). 'Brief aan
de Minister van Onderwijs, Kunsten en
Wetenschappen', *Forum* 8 (1953) 6, p.
215.

Geus C. de, J.B. Ingwersen (1957).
'Ambachtsschool te Amsterdam.
Toelichting van de architecten',
Bouwkundig Weekblad 75 (1957) 11, p. 128.

Gischler C.J. (1954). 'Waarom is de
'Stichting Kunst en Bedrijf' ook van
belang voor architecten?' *Bouwkundig*
Weekblad 72 (1954), 1/2 p. 18, 19.

Groosman E.F. (1956). 'Bij vier weken
van de architecten Chr. Nielsen en
J.H.Chr. Spruit', *Bouwkundig Weekblad* 74
(1956) 4, p. 37-39.

Hammacher A.M. (1955c). 'Rede van
Prof. A.M. Hammacher op 18 juni 1955
bij de opening van de tentoonstellingen
'Wijkcentrum Amsterdam-Noord' en
'nieuw beelden' in het Stedelijk Museum te
Amsterdam', *Forum* 10 (1955) 6, p. 154,
155.

- Hartsuyker H. (1959). 'Samengaan van kunst en architectuur is op drie wijzen mogelijk:', *Forum 14* (1959) 6, p. 175.
- Hendriks B. (1950). 'De wandschilderkunst op tentoonstellingen', *Forum 5* (1950) 6, p. 221,222.
- Hendriks B (1952) 'Sgraffito's in de Plantage' - Groenestein, *Forum*, 1952, p. 332
- Hendriks B. (1955). 'Amsterdamse wandschilders', *Forum 5* (1950) 7, p. 255-265.
- Hendriks B. (1953). 'Vereniging van Beoefenaars der Monumentale Kunsten', *Forum 8* (1953) 10, p. 304.
- Hendriks B. (1954). 'In Amsterdam zoekt men naar kale muren', *Forum 9* (1954) 6, p. 240-247.
- Hendriks B. (1956). 'Kunstenaar en gemeenschap', *Forum 11* (1956) 1, p. 4-9.
- Hendriks B. (1961). 'Uitgesteld afstel', *Op Steiger 1* (1961), 1, p.13-31
- Hendriks B. (1965) 'Glas in beton', *Cement* (1965), p. 431-433
- Horn, L. (1956). 'over materialen en technieken van de beeldende kunsten in de architectuur', *Forum*, 1956.
- Karsten Ch.J.F. (1951). 'Twee nieuwe schilderijen', *Forum 6* (1951), 2, p. 53,54.
- Karsten, Ch. (1949). 'Sonsbeek en de moderne beeldhouwkunst'. (*Forum*) 1949, p. 338-340).
- Karsten Ch.J.F. (1957). 'Integratie of synthese van de architectuur en beeldende kunsten', *Bouwkundig Weekblad* (1957) 75, p. 549 – 552.
- Kuilen W. van der en C. Trappenburg, (1957) 'Koningskerk te Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad* (1957), p. 412.
- Leeuwen, Fred van (1958) 'Over Marius de Leeuw, -een beest dat geen kangeroo is-', *Katholiek Bouwblad* (1958) p. 103-108).
- Leeuwen F. van.,(1956) 'Glas en glazenier. Het werk van Frans Slijpen'. *Katholiek Bouwblad* (1956) p. 327-331.)
- Lubbers A. (1951). 'Stichting Kunst en Bedrijf', *Bouwkundig Weekblad 69* (1951) 27/28, p. 264
- Leupen J., (1960) 'Een slotaccoord', *Werk in Uitvoering* (1960) augustus p.2,3)
- Merkelbach B. (1948). 'Enkele opmerkingen naar aanleiding van de tentoonstelling 'Wandschilders experimenteren' in het Stedelijk Museum te Amsterdam van 15 mei tot 15 juni 1948, *Forum 3* (1948) 8, p. 217,218.
- Merkelbach B. (1949). 'Overheid en kunst', *Forum 4* (1949) 12, p. 441-443.
- Merkelbach B. (1950). 'Ahoj', een mijlpaal', *Forum 5* (1950) p. 242.
- J.P.M. (Mieras J.P.) (1947). 'Wandschildering in de koffiekamer van het stadhuis te Amsterdam, *Bouwkundig Weekblad 67* (1947) 35, p. 381.
- Mieras J.P. (1948). 'Bureau voor Aesthetische Adviezen', *Bouwkundig Weekblad 66* (1948) 66, 26, p. 210, 211.
- Mieras J.P. (1953). 'Uitbreiding Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen te Den Haag', *Bouwkundig Weekblad 71* (1953) 51/52. p. 397-404.
- Mieras J.P. (1954b). 'Naar aanleiding van de wandschildering in de hal van Sociale Zaken van Wilton-Feyenoord te Rotterdam. Hans Bayens, fecit', *Bouwkundig Weekblad 72* (1954) 41/42, p. 353.
- Mieras J.P., (1949), 'Amsterdam en Mozaiekkunst', B.W. (1949), p.310
- J.P.M. (Mieras J.P.) (1955). 'De stille lach', *Bouwkundig Weekblad 73* (1955) 29/30, p. 355.
- Mieras J.P. (1956). ' "Durf te derven" ', *Bouwkundig Weekblad 74* (1956) 1, p. 11
- Moor C.N.E. de (1954) 'werk in uitvoering', *Forum*, 1954
- Nieuwenhuys C. (1955). 'Van samenwerking naar absolute eenheid van de plastische kunsten', *Forum 10* (1955) 6, p. 207.
- Nieuwenhuys C. (1959). 'een Unitair Urbanisme', *Forum 14* (1959) 6, p. 184.
- Nielsen Chr. (1956). 'Wandschilders en architect', *Forum 11* (1956) 1, p. 35.
- Ch. Nielsen, J.H.C. Spruit en W. van de Kuilen. (1961) 'Gereformeerde kerk te Heemstede', *Bouw* (1961), p. 742-744.

- Oud J.J.P. (13-1-1951). 'Architect en schilder', *De Groene Amsterdammer* (13-1-1951).
- Oud J.J.P. (13-1-1951). 'Architect en schilder', *De Groene Amsterdammer* (13-1-1951)
- Overbosch, Ds. W.G. (1957), 'Op weg naar een protestantse iconografie' *Forum* (1957) p.48-54
- Sanders K. (1948). 'Taak van het Bureau voor Aesthetische Adviezen', *Forum 3* (1948) 3 /4, p. 82-84.
- Sarlemijn G.J.M. (1946). 'Weerbare Democratie', *Forum 1* (1946) 1, p. 28, 29.
- Sijmons K.L. (1946b). 'Over Matisse en Picasso', *Forum 1* (1946) 2, p. 48-51.
- Volkert, A., (1964) 'Overdenking bij het mozaiek van Theo van Amstel, Kantongerecht Eindhoven, *Kath. Bouwblad*, 1964, pp. 443-48;
- Voskuil J.J. (1949). 'Een omstreden wandschildering', *Kroniek voor Kunst en Cultuur 10* (1949) 6, p. 197, 198.
- Vriend J.J. (1955). 'De tentoonstelling 'nieuw beelden' in het Stedelijk Museum'. *Forum 10* (1955b) 6, p. 203.
- Vries R. de (1955). 'De Nationale energiemanifestatie E 55, 18 Mei- 3 September 1955', *Bouwkundig Weekblad 73* (1955) 33/34, p. 374-375.

Afbeeldingen

De afbeelding op de voorzijde is de hal van het ministerie voor Onderwijs, Kunst en Wetenschap, met zicht op de ministerskamer. De kunstwerken zijn van Nel Klaassen en Jaap Bouhuys

Foto's uit het archief van RACM:

Afb. 3.26, 3.33, 3.34, 3.58, 4.8, 4.29, 4.36, 4.37, 4.42, 4.46, 4.51, 4.63, 4.110,

Foto's en afbeeldingen uit de collectie van ICN:

Afb. 4.6, 4.11, 4.12, 4.13, 4.17, 4.24, 4.45, 4.81, 4.88, 4.89, 4.92, 4.93, 4.94, 4.95, 4.98, 4.100, 4.109, 4.112, 4.114, 4.118, 4.121, 4.123, 4.127, 4.142 en 4.141

Foto's uit het RKD:

Afb. 4.47

Foto's uit het archief van Bureau Monumenten en Archeologie Amsterdam:

Afb. 3.32, 3.53, 3.54, 4.76, 4.91, 4.99, 4.101, 4.103 en 4.104

Foto's en afbeeldingen uit de collectie van Yteke Spoelstra

Afb. 3.7, 3.10, 3.12, 3.31, 3.40, 3.46, 4.7, 4.5, 4.14, 4.23, 4.27, 4.38, 4.40, 4.43, 4.50, 4.54, 4.56, 4.59, 4.60, 4.62, 4.64, 4.65, 4.68, 4.73, 4.74, 4.119, 4.126, 4.128, 4.134, 4.135, 4.136, 4.137 en 4.138

Foto's uit de collectie van Frans van Burkom:

Afb. 3.27, 4.15, 4.86, 4.87, 4.96, 4.102, 4.124 en 4.132

Foto's uit de collectie van Rutger Morelissen:

Afb. 4.9, 4.10, 4.16, 4.18, 4.19, 4.20, 4.22, 4.105, 4.106, 4.111, 4.113, 4.139

De overige afbeeldingen:

Afb. 3.1: *Op Steiger*, (1), 1961

Afb. 3.2: Reijn, *Nederlandse Beeldbouwers van deze tijd*, Amsterdam/Brussel 1949, p.120

Afb. 3.3: *Glas in lood in Nederland*, p.257, ill.239

Afb. 3.4: Broos P., *Piet Zwart 1885-1977*, Amsterdam, 1982, p.17, ill. 33

Afb. 3.5: Forum 1946, p. 28, 29

Afb. 3.6: *Forum* 1948, p. 228

Afb. 3.8: *Forum* 1956, p. 12

Afb. 3.9: *Forum* 1955, p. 205,206

Afb. 3.11: Fritz-Jobse J. F. van Burkom, *Een Nieuwe Synthese*, p, 55

Afb. 3.13: Fritz-Jobse J. F. van Burkom, *Een Nieuwe Synthese*, p, 54

Afb. 3.14: Dooren E van, *Vrij Beelden en Creatie*, Amstelveen 1996, p. 20

Afb. 3.15: Stokvis M., *COBRA De weg naar de spontaniteit*, Blaricum 2001, p. 239, fig 98

Afb. 3.16: Strauven, F., *Aldo van Eyck*, Amsterdam, 1994, p. 129

Afb. 3.17: Adrichem J. van, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, p. 80

Afb. 3.18: Viegen J., *balans der moderne Limburgse wand- en schilderkunst*, Maastricht, 1955, p. 81

Afb. 3.19: Bleij, *Beelden tegen de puin*, p. 59

Afb. 3.20: *Forum*, 1955, p. 331

Afb. 3.21: *Forum* 1955, p. 348

Afb. 3.22: *Forum* 1955

Afb. 3.23: KKK, 1948, p. 229

Afb. 3.24: Peet C.van der en G. Steenmeijer, *Rijksbouwmeesters*, p. 528

Afb. 3.25: Blotkamp H., E. de Jong, *Sybold van Ravesteyn*, Amsterdam? Utrecht, 1977, p.

Afb. 3.28: Geest J. van, *S.J. van Embden*,1996, Rotterdam p.

Afb. 3.29: *Forum* 1953, p. 399

Afb. 3.30: *Forum* 1953, p 406

Afb. 3.35: Strauven, F., *Aldo van Eyck*, Amsterdam, 1994, p. 354

- Afb. 3.36: Strauven, Aldo van Eyck, p. 132
- Afb. 3.37: Spaanstra Polak, *Teken aan de wand*, zp
- Afb. 3.38: *Wand des tijds*, p.83
- Afb. 3.39: Hoogveld, *Glas-in-lood in Nederland 1817-1968*, p.82, ill. 70A
- Afb. 3.41: Hoogveld, *Glas-in-lood in Nederland 1817-1968*, p 80, ill 69A
- Afb. 3.42: Peet C. van der en G. Steenmeijer, *De Rijksbouwmeesters*, p. 432, ill. 321-322
- Afb. 3.43: koopmans, Y, *Muurvaste en gebeiteld*, p. 185, ill. 154b
- Afb. 3.44: Leeuwen W. van, *Spoor van verbeelding*, p. 21
- Afb. 3.45: Leeuwen, W. van, *Spoor van verbeelding*, cover
- Afb. 3.47: Bleij, *Beelden tegen de puin*, p. 33
- Afb. 3.48: Bleij, *Beelden tegen de puin*, p. 48
- Afb. 3.49: Jansen, W., *Kunstopdrachten van de rijksgebouwendienst*, p. 135, ill. 49b
- Afb. 3.50: Jansen, W., *Kunstopdrachten van de rijksgebouwendienst*, p. 145, ill 216
- Afb. 3.51: Forum 1955, p. 133
- Afb. 3.52: Haartsen, T., *Wand des tijds*, p. 63
- Afb. 3.55: *30 jaar Expeditieknoppunten van PTT Post*, p. 68
- Afb. 3.56: *30 jaar Expeditieknoppunten van PTT Post*, p. 89
- Afb. 3.57: Leeuwen, W. van, *Spoor van verbeelding*, p.53
- Afb. 3.59: 't Sticht (J. de Ruiter)
- Afb. 3.60: Leeuwen W. van, *Spoor van verbeelding*, p. 66
- Afb. 3.61: Knaap M. van der, *Willy Mignot*, Zwolle, 1998, p.95
- Afb. 3.62: Leeuwen W. van, *Spoor van verbeelding*, p.124
- Afb 4.1: omslag Forum jrg 1 nummer 1
- Afb. 4.2: tentoonstelling Weerbare Democratie, Amsterdam 1946
- Afb. 4.3: Omslag catalogus Kunst in Vrijheid, Amsterdam 1945
- Afb. 4.4: KKK, juli/aug.1948
- Afb. 4.5: (*coll. SMA*)
- Afb. 4.21 Haartsen, Ouderkerk, wand, 117
- Afb. 4.25: Hoogveld, Glas in lood in Nederland. P. 230
- Afb. 4.26: Hoogveld, Glas in lood in Nederland. P. 151
- Afb. 4. 28: Hoogveld, Glas in lood in Nederland. P. 218
- Afb. 4.30: Hoogveld, Glas in lood in Nederland. P.173
- Afb. 4.31: Haartsen, Wand des tijds.Nuth 2002, p.39
- Afb. 4.32: M. Stroo, *Jan Meine Jansen*, Zutphen, 2005, p.142
- Afb. 4.35: www.antoniuswaalwijk.com
- Afb. 4.39: Hoogveld, Glas in lood in Nederland. P. 186
- Afb. 4.41: www.Utrechts-Archief.catnr.63939
- Afb. 4.44: <http://home.hetnet.nl/~marco.zevenbergen/>
- Afb. 4..48: Hoogveld, Glas in lood in Nederland. P 194
- Afb. 4.49: Haartsen, Wand des tijds.Nuth 2002,p.23
- Afb. 4.52: Beelden tegen de puin. Rotterdam 1995, p.45
- Afb. 4.53: Wal M. van der, *Johan Dijkstra 1896-1978*. Groningen 1996, p.174
- Afb. 4.55: Haartsen, Wand des tijds.Nuth 2002, p.49
- Afb. 4.57: Haartsen, Wand des tijds.Nuth
- Afb. 4.58: Reijn Th. Van, *Nederlandse Beeldhouwers, Amsterdam/Brussel 1954*, p. 97
- Afb. 4.61: Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, afb.3
- Afb. 4.66: Koopmans, *Muurvast en gebeiteld*, p.99 (ill. 76)
- Afb. 4.67: Koopmans, *Muurvast en gebeiteld*, p.185 (ill. 154A)
- Afb. 4.69: Ed Bleij, *Beelden tegen de puin*, p. 40
- Afb. 4.70: Roel Arkesteijn, *Willem Reijers*, Zwolle, 2004, p. 36
- Afb. 4.71: Ed Bleij, *Beelden tegen de puin*, p. 93

- Afb. 4.72: Ed Bleij, *Beelden tegen de puin*, p. 54
- Afb. 4.75: Van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam 1945-1985*, Rotterdam, 1987, p. 27
- Afb. 4.77: Haartsen. *Wand des tijd.*, p. 131
- Afb. 4.78: Boelema, I., *Carel Kneulman*, Zwolle, 2006, p. 19
- Afb. 4.79: Haartsen. *Wand des tijd.*, p.65
- Afb. 4.80: Haartsen. *Wand des tijd.*, p.115
- Afb. 4.82: Haartsen. *Wand des tijd.*, p.145
- Afb. 4.83: Haartsen. *Wand des tijd.*, p. 35
- Afb. 4.85: Theo Baart uit Leven in Toen, 2001
- Afb. 4.84: MK ruimte, 1956
hoofdstukje Sgraffitto met Prikkers
sgraffito 1902
- Afb. 4.86: Jo de Jong, 1929
- Afb. 4.90: Haartsen, *De Wand des Tijds*, 2002
- Afb. 4.97: Haartsen, *De Wand des Tijds*, 2002
- Afb. 4.107: Heleen Janssens, Gouda
- Afb. 4.108: Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002, p 133
- Afb. 4.115 Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002, p. 79
- Afb. 4.116: Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002
- Afb. 4.117: Forum 1956/1
- Afb. 4.120: Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002
- Afb. 4.122: Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002, p.79
- Afb. 4.125: omslag kerkgidsje 1988
- Afb. 4.129: Oude pracht en nieuwe snit, dept O en W/SDU, Den Haag, 1980
- Afb. 4.130: Oude pracht en nieuwe snit, dept O en W/SDU, Den Haag, 1980
- Afb. 4.131: Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002, p. 61
- Afb. 4.133: Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002
- Afb. 4.140: Haartsen T. (2002). *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Rosbeek 2002
- Afb. 4.143: Jonge Architecten in de Wederopbouw, uitg. Thoth, 1993, p. 90)
- Afb. 4.144: Forum Opdracht 1956
- Afb. 4.145: Forum Opdracht 1956

Colofon

auteurs Frans van Burkom,
Yteke Spoelstra ,
foto's afkomstig van
Rijksdienst voor
Archeologie, Cultuurland-
schap en Monumenten
basisontwerp B@seline,
Utrecht