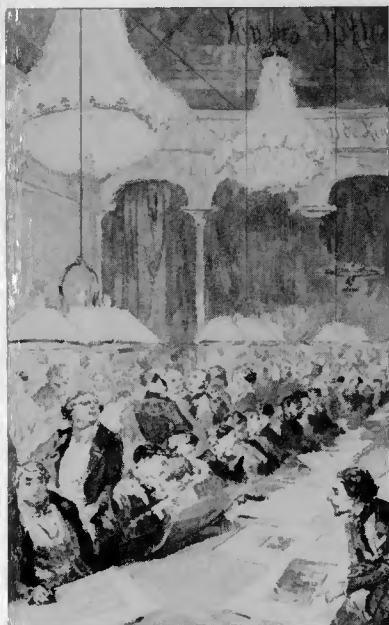


# Kunst en beleid in Nederland

# 2



*Marlou Thijssen*  
Arti et Amicitiae 1839-1870

*Warna Oosterbaan Martinius*  
Kunsten in parlement 1984-1985



*Paul Hefting*  
Dienst Esthetische Vormgeving PTT

*Truus Gubbels en Tineke Pronk*  
Kroniek 1985

Boekmanstudies  
Kunst en beleid in Nederland 2

Een reeks van de Boekmanstichting te Amsterdam,  
onder redactie van Hans van Dulken, Jan Kassies,  
Marjolein van der Tweel (eindredactie) en Otto Valkman

# Kunst en beleid in Nederland

## 2

*Marlou Thijssen*

De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870

*Paul Hefting*

De Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT

*Warna Oosterbaan Martinius*

De kunsten in het parlement 1984-1985

*Truus Gubbels en Tineke Pronk*

Kroniek van kunst en beleid in Nederland 1985

Boekmanstichting / Van Gennep  
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam  
Tel.: 243736/243737/243738/243739

Boekmanstichting / Van Gennep Amsterdam 1986

© 1986 Boekmanstichting Amsterdam / Uitgeverij en boekhandel Van Genneep bv,  
Spuistraat 283, 1012 VR Amsterdam  
Boekverzorging: Jacques Janssen  
Afbeeldingen omslag: Een kunstbeschouwing met dames in de kunstzaal in  
1851 (ets van J. de Mare naar Ch. Rochussen, detail); Verkiezingspamflet voor  
Onafhankelijke Kamerleden 1922 (voorblad, ontwerp J. F. van Royen)  
Druk: Drukkerij C. Haasbeek bv, Alphen aan den Rijn  
Bindwerk: Kramer Boekbinders bv, Apeldoorn

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag  
Kunst

Kunst en beleid in Nederland. – Amsterdam :

Boekmanstichting : Van Genneep. – (Boekmanstudies Kunst en beleid in  
Nederland)

Verschijnt jaarlijks

Kunst en beleid in Nederland 2 / [ill. Jan Kassies]. – Ill.

Bevat: De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870 / Marlou Thijssen. De  
Dienst voor esthetische Vormgeving van de PTT / Paul Hefting. De kunsten in  
het parlement 1984-1985 / Warna Oosterbaan Martinius. Kroniek van kunst en  
beleid in Nederland 1985 / Truus Gubbels en Tineke Pronk

SISO 700.7 UDC 351.854(492) NUGI 644

Trefw.: kunstbeleid ; Nederland.

ISBN 90-6012-707-2

# Inhoud

Voorwoord	7
<i>Marlou Thijssen</i>	
DE MAATSCHAPPIJ ARTI ET AMICITIAE 1839–1870.	9
Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw	
1 De voorgeschiedenis	11
Kunst en beschaving	11
Kunst, een staatsbelang	14
Kunst voor een breder publiek	20
Roem, rijkdom en onsterfelijkheid	24
2 De Maatschappij Arti et Amicitiae	27
De oprichting van Arti in 1839	27
De doelstellingen	30
Bestuur en organisatie	30
De leden	32
Tentoonstellingen in eigen beheer	36
Arti en de kunstkritiek	39
De bevordering van de kunstkennis	40
De sociëteit	42
De financiële opbouw	42
Arti's visie op kunst en kunstenaarschap	44
3 Op weg naar het vrije kunstenaarschap	48
De overheid en de kunst	48
Het tentoonstellingsbeleid	58
Het publiek	62
De kunstkritiek: een opkomend specialisme	65
De opkomst van het 'dealer-critic-system'	68
Kunst en kunstenaars op eenzame hoogte	72
4 Conclusies	75

*Paul Hefting*

DE DIENST VOOR ESTHETISCHE VORMGEVING VAN DE PTT	85
1 Een korte schets van de historische achtergrond van de DEV	88
2 Van Royen, pleitbezorger voor kunst en vormgeving en voor de kunstenaar	92
3 De DEV—de eerste twintig jaar	106
4 De DEV vanaf 1966	116

*Warna Oosterbaan Martinius*

DE KUNSTEN IN HET PARLEMENT 1984–1985	125
1 De behandeling van de begroting	126
2 De P.C. Hoofd-affaire	136
3 De reorganisatie van het toneelbestel	142
4 De Beeldende kunstenaarsregeling	147
5 Het architectuurmuseum	150
6 Slot	150

*Truus Gubbels en Tineke Pronk*

KRONIEK VAN KUNST EN BELEID IN NEDERLAND 1985	153
---	-----

NOTEN	183
-------	-----

PERSONALIA VAN DE AUTEURS	207
---------------------------	-----

# Voorwoord

Het tweede Jaarboek in de reeks *Boekmanstudies Kunst en Beleid in Nederland* verschijnt zonder een woord vooraf van Jan Rogier, directeur van de Boekmanstichting en initiatiefnemer van deze reeks. Hij is begin januari 1986 overleden na een langdurige ziekte. Tot het laatst was hij bij onze stichting en vooral bij dit Jaarboek betrokken: voorstellen, nieuwe ideeën, kritiek, ze kwamen vooral van hem. Dit boek draagt dan ook grotendeels zijn signatuur. Het is een blijvend gedenkteken voor de man die zijn activiteiten over een breed gebied heeft ontvouwd, met een scherp verstand, zeker, maar vooral met een grote emotionele betrokkenheid.

Rogiers bedoeling was dat de Jaarboeken de ontwikkeling van het denken over kunstbeleid zou volgen door de publikatie van artikelen die elders door hun specifieke karakter geen plaats kunnen krijgen, door de presentatie van nieuwe visies op actuele problemen, door—hoe zou het anders kunnen bij Rogier—historische beschouwingen. Dit boek beantwoordt in menig opzicht aan die bedoelingen.

Het artikel van Marlou Thijssen is een bewerking van een scriptie die zij samen met Cocki Vink maakte voor haar doctoraalexamen culturele antropologie. Centraal in deze studie staat de Maatschappij *Arti et Amicitiae* in de eerste drie decennia van haar bestaan. Uitgebreid wordt ingegaan op de plaats die deze belangenorganisatie innam in de toenmalige kunstfiguratie: de overheids- c.q. koninklijke bemoeienissen met de beeldende kunsten en de ideeën die leefden omtrent het kunstenaarschap. Het artikel kan worden gezien als een vervolg op Annemieke Hoogenbooms relaas over het beeldende kunstbeleid in de eerste helft van de negentiende eeuw in het vorige Jaarboek.

Paul Hefting schrijft over een unieke instelling: de Dienst voor Esthetische Vormgeving van het Staatsbedrijf der PTT, een in het bedrijfsleven als het ware ingeweven platform van artistieke activiteit. Hoe zal het met die Dienst—inderdaad: een dienst aan de spreiding van een leven-

de cultuur—straks gaan als het Staatsbedrijf wordt geprivatiseerd? Ook op die vraag gaat Paul Hefting in.

Voor het eerst verschijnen in dit Jaarboek twee rubrieken, artikelen die de redactie ieder jaar hoopt te kunnen plaatsen. Zij beogen de belangrijkste evenementen op het gebied van kunst en cultuur vast te leggen en de ontwikkeling van het beleid op de voet de volgen.

Het artikel 'De kunsten in het parlement' van Warna Oosterbaan Martinus loopt van september 1984 tot september 1985 en volgt dus het parlementaire jaar.

De Kroniek, dit keer lopend van januari 1985 tot januari 1986, is samengesteld door Truus Gubbels en Tineke Pronk.

Wij hopen dat met deze overzichten een service aan de lezers wordt geboden die zij elders niet vinden en die het gebruik van dit boek aantrekkelijk zal maken.

*Jan Kassies*



*Marlou Thijssen*

## De Maatschappij

### Arti et Amicitiae 1839–1870

Over het ontstaan en de betekenis  
van een kunstenaarsvereniging  
in de negentiende eeuw

In de stroom publikaties, debatten, lezingen en nota's over het huidige cultuurbeleid zijn enkele constanten die opvallen. De betrokken partijen houden min of meer expliciet vast aan ideaalvoorstellingen over het functioneren van kunstenaars en hun relatie tot de overheid. Kunstenaars worden voorgesteld als aan niets en niemand gebonden en alsof zij uit persoonlijke gedrevenheid, maatschappelijke erkenning of niet, hun beroep uitoefenen. Tegelijkertijd worden zij als 'cultuurdragers' gewaardeerd en verdienen zodoende ruimte om 'hun taak' te vervullen. Het is de overheid die deze ruimte moet scheppen zonder zich verder met vorm en inhoud van de kunst zelf te bemoeien.

Centraal in dit onderzoek staan de bijzondere positie en het beroepsprestige van beeldende kunstenaars. Om hierin meer inzicht te krijgen is gekozen voor een historisch-sociologisch onderzoek, dat wellicht verhelderend kan werken in de tegenwoordig als problematisch ervaren relatie tussen kunstenaars en overheid.<sup>1</sup>

Het onderzoek strekt zich uit over de periode 1795–1870 en beperkt zich tot de bij de kunstwereld betrokken groeperingen en instanties, waarmee kunstenaars uit hoofde van hun beroep in wisselende afhankelijkheidsrelaties stonden. De ontwikkelingen en verwickelingen in deze kunstfiguratie zijn niet los te zien van de staatsvormings- en civielisatieprocessen in deze periode.

Nederland kreeg in het begin van de negentiende eeuw de contouren die wij nu kennen. De constitutionele monarchie werd een feit. Het overheidsapparaat breidde zich uit. Centralisatie, unificatie en integratie stonden voorop. Het terrein waarop de overheid regulerend optrad, breidde zich eveneens sterk uit. Er kwam een kunst- en kunstenaarsbeleid van overheidswege van de grond en Nederlandse kunstenaars richtten hun eerste belangenorganisatie op. Dit hangt nauw samen met nieuwe opvattingen over kunst en beschaving, die met de verburgerlij-

king van de samenleving opkwamen.<sup>2</sup> Kunst werd niet alleen teken van, maar ook middel tot beschaving. Kunst kreeg een functie in de nationale eenwording en natievorming. De vooruitgeschoven positie die de kunstenaars door de overheid toegewezen kregen en de erkenning van hun functie in haar beschavingsoffensief zouden vergaande gevolgen hebben voor de beroepsvorming van de Nederlandse kunstenaars.

‘In de achttiende eeuw en nog in de eerste jaren der negentiende eeuw was, op weinige uitzonderingen na, de kunstenaar niet veel meer geteld dan den ambachtsman. (...) een paria, die van de gelegenheid verstoken bleef om zijn zeden te beschaven en daardoor maar al te dikwijls den blaam verdiende, op zijn stand geworpen. (...) En thans! welk een omkeer! Het vooroordeel van vroeger is geweken. Even als de Cellinis, de Rubbensen, de Van Dijken, de Carel van Manders, hebben de kunstenaars, ook de onze, zich aan de hoven der vorsten en in de paleizen der grooten op vleierende wijze zien ontfangen (...). Dat voorbeeld, in de hoogste kringen gegeven, heeft navolging gevonden. (...) Ja, meer nog: het is niet langer de man of jongeling van goeden huize, die door zijnen omgang den kunstenaar eer meent aan te doen, het is hij integendeel, die zich door den omgang met den kunstenaar vereerd gevoelt, die van hem hoopt te leeren, hoe zijn smaak, hoe zijn oordeel, hoe zijn kennis te vermeerderen. (...) Werpt slechts een blik op de lijst der leden van deze Maatschappij’.<sup>3</sup>

Dit citaat uit de lijkrede ter nagedachtenis van de schilder Jan Willem Pieneman (1797–1853) werd uitgesproken door mr. Jacob van Lennep (1820–1868) in het gebouw van de Maatschappij *Arti et Amicitiae* aan het Rokin in Amsterdam. Pieneman werd hier herdacht als medeoprichter en eerste voorzitter van *Arti* en als ‘Nestor van de Vaderlandse Schilderkunst’. Van Lennep sprak op uitnodiging van het *Artibestuur*. Hij wijst hier op ingrijpende veranderingen in de positie en beeldvorming van de Nederlandse kunstenaars, die zich tijdens Jan Willem Pienemans leven zouden hebben voltrokken. Hij staaft zijn bevindingen door op de ledenlijst van de Maatschappij te wijzen.

In het professionaliseringsproces van kunstenaars hadden de Nederlandse vakbroeders een uitzonderingspositie ingenomen.<sup>4</sup> Binnen de specifieke maatschappelijke constellatie van de Verenigde Republiek waren zij niet in staat geweest te voldoen aan de beroepsideologie en kunsttheorieën, die ontwikkeld waren binnen de Italiaanse stadstaten

en latere hofsamenlevingen.<sup>5</sup> Zij hadden de exemplarische carrières van met name Italiaanse meesters niet kunnen evenaren.

Hoe wisten de Nederlandse kunstenaars nu hun uitzonderingspositie te doorbreken? De ontwikkelingen in de gedragsdisposities ten aanzien van de Nederlandse kunstenaars moeten geïnterpreteerd worden tegen de achtergrond van de toenemende invloed van de overheid op kunstgebied, alsook van de veranderingen in het normatieve, geciviliseerde gedrag inzake kunst en kunstenaars. In dit verband zijn de studies van Elias/ Scotson en A. Blok inspirerend.<sup>6</sup> Elias en Scotson hebben geanalyseerd, hoe de dynamiek in de machtsverhoudingen binnen een bepaalde sociale context meebepaald wordt door onderlinge stereotyperingen. De gedragsstandaarden en -disposities die gevestigde groeperingen onderling ontwikkelen en waaraan zij hun superieure status en sociaal prestige ontleen, bepalen mede de verhoudingen tot groeperingen die niet aan die codes voldoen: de buitenstaanders. Veranderingen in de groepsnormen werken door in de onderlinge relaties. Blok heeft in zijn studie naar 'infame beroepen' gewezen op de betekenis van de waardering voor bijzondere groepskenmerken in de gevestigde-buitenstaanders dynamiek. In het geval van de kunstenaars speelden het hun toegeschreven 'genie' en de (veranderde) waardering hiervoor een grote rol.<sup>7</sup> Door de vraagstelling toe te spitsen op de achtergronden van het ontstaan van de Maatschappij Arti et Amicitiae, de doelstellingen van de oprichters en de betekenis van de Maatschappij voor de beroepspositie en beeldvorming van de Nederlandse kunstenaars zal zowel de bredere maatschappelijke context aandacht krijgen als ook de groepsdynamiek, waarin de beeldvorming een belangrijke rol speelt.

## I De voorgeschiedenis

### *Kunst en beschaving*

In 1839, het jaar waarin Arti werd opgericht, bereikte de kritiek op het kunstbeleid van de overheid een hoogtepunt. De kunstenaars namen geen genoegen meer met de regering aan te sporen en stelden: 'de kunst cischt dat het Vaderland hare beoefenarcn aanmoedige' en dat zij door het 'uitblijven van grootmoedige bescherming' gedwongen waren 'hun genie in kleine scheppingen te oopenbaren'.<sup>8</sup> Voor het eerst durfden en kónden de Nederlandse beeldende kunstenaars gezamenlijk hun stem

tegen de overheid (te) verheffen.

- ▶ Aanzetten tot hun positieverbetering vonden al in de achttiende eeuw plaats, toen de Republiek in de grote maatschappelijke veranderingen die heel Europa troffen, werd meegezogen. Een verklaring moet gezocht worden in de verbreding van het kunstminnend publiek corresponderend met de democratiseringstendensen, die zich toen begonnen te manifesteren. De bestaande machtsstructuren kwamen steeds meer onder druk te staan door de politieke ambities van groeperingen uit de burgerij.<sup>9</sup> De afhankelijkheidsrelaties tussen de politieke machthebbers, de aristocratie en de economisch sterke burgerij zouden te onevenwichtig worden en uiteindelijk leiden tot de grote omwentelingen aan het eind van de achttiende eeuw, die in het algemeen onder de noemers Franse en Industriële Revolutie gebracht worden. Ook in Nederland waren de bestaande machtsverhoudingen door de opkomst van de Patriotten veranderd. In 1795 waren zij met steun van Frankrijk aan de macht gekomen en hadden de Bataafse Republiek (1795–1803) gevestigd.<sup>10</sup> Aanhangers van het Patriottisme behoorden tot de zogenaamde Verlichte Kringen waarin vertegenwoordigers uit de hogere burgerij, de landadel, de kleine stedelijke burgerij en vooral de intelligentsia.<sup>11</sup>
  - De democratiseringsprocessen manifesteerden zich ook in veranderingen in het denken over mens en samenleving. Er kwam een hernieuwde, kritische belangstelling voor de sociogenese van de menselijke samenleving en voor de mechanismen werkzaam in het civilisatieproces.<sup>12</sup> Cultuur en beschaving werden de nieuwe kernbegrippen in de achttiende eeuwse wereldbeschouwing.<sup>13</sup>
  - De aandacht voor de doorlopen beschaving groeide tegen het eind van de achttiende eeuw uit tot een nationaal bewustzijn. Op het gebied van de kunst zou dit tot uiting komen in een 'cultuur-patriottisme', waarin de competitie tussen de 'beschaafde' landen een belangrijk element was. Men raakte ervan overtuigd, dat de geschiedenis aan de hand van kunstwerken te reconstrueren was en dat aan kunst het beschavingsniveau van een samenleving viel af te lezen.<sup>14</sup>
- Deze processen staan niet los van verschuivingen in de waardering van kunst en kunstenaars. De nieuwe denkbeelden die in de Romantiek culmineerden, vonden hun wortels in de achttiende eeuw met name onder de Duitse intelligentsia.<sup>15</sup> Tegenover het sterk geformaliseerde, beschaafde gedrag van de aristocratie legden zij de nadruk op 'innerlijke beschaving'. Hun kritische houding ten aanzien van 'ware beschaving' gold in het bijzonder het gebied van de kunst. Kunst werd voor

hen de toegang tot een ideaalwereld. In een kunstwerk was nog sprake van harmonie tussen 'natuur' en 'cultuur'.<sup>16</sup> De grote belangstelling voor kunst moet echter ook gezien worden als een beproefd middel voor mensen met hogere sociale ambities. Zij spiegelde zich daarbij aan de oude elite, die zich altijd al met kunst had omgeven. De kunstwereld had bovendien als platform gediend waar 'hoog' en 'laag' elkaar konden vinden.<sup>17</sup> Het kunstenaarschap was een van de weinige mogelijkheden tot sociale stijging geweest in de hiërarchische samenleving.

Nu beschaving als overdrachtelijk gezien werd, kwam een waar beschavingsoffensief op gang. De Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, opgericht in 1784, is hiervan een exponent.<sup>18</sup> Andere genootschappen, zoals Felix Meritis (1777), de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde (1766) te Amsterdam en in Haarlem het Teylers Genootschap (1778) waren meer op kunst- en wetenschapsbeoefening gericht. Door de koppeling 'kunst en beschaving' zou de kunsten een belangrijke rol worden toebedeeld: kunstbevordering werd een regeringszaak. Naast nationaal prestige en patriotisme werd het beleid gelegitimeerd door te wijzen op het nut voor het zedelijke en morele peil van de bevolking: 'Daar kunstzin, als het ware de bloesem der beschaving, en de beschaving de gezondheid van den Staat is. (...) Daarom is het dan de pligt van den staatsman, den kunstzin op te wekken en te bevorderen, dewijl door denzelfden het geluk van allen (...) bevorderd wordt, de naburige staten vrienden worden, en de zonder bezigheid gehoudene gevaar dreigende volkskracht veredelt, en tot heilzamen doeleinden geleid wordt.'<sup>19</sup>

De aandacht voor de kunst gold ook de kunstenaars. Het kunstenaarschap werd meer roeping dan beroep. Van grote betekenis was de aandacht voor 'het genie' van de kunstenaar; zijn scheppend vermogen werd niet meer als Gods gave maar als een individueel, aangeboren talent beschouwd. De aandacht verschoof van vakmanschap naar de sensibele van de kunstenaars.<sup>20</sup> Individuele prestaties, originaliteit en persoonlijkheid kregen meer waardering. De idealen die in de kunst werden geprojecteerd, verbond men ook met de makers. Men begon kunstenaars als cultuurdragers van de samenleving te zien.<sup>21</sup> Deze accentverschuivingen zouden uiteindelijk het oude ideaalbeeld van de Renaissance-kunstenaar aantasten: de 'gentleman-artist' geëerd om zijn beschaving, eruditie, nobel karakter en talent; een waardering die zich manifesteerde in welvaart, hoog aanzien, opname in en de levensstijl van de hoogste kringen.<sup>22</sup>

Voor de Nederlandse kunstenaars bleef de 'gentleman-artist' nog tot ver in de negentiende eeuw een gekoesterd ideaal. Tot dan waren zij als ambachtslieden benaderd, die zich vaak schuldig maakten aan excentriek gedrag. Het was de keerzijde van het traditionele ideaalbeeld, maar er nauw mee verbonden door het begrip 'divine madness', waarmee in de Renaissance de 'goddelijke inspiratiebron' van kunstenaars werd aangeduid.<sup>23</sup>

### *Kunst, een staatsbelang*

Vanaf de Bataafse Republiek (1795–1806) en later vooral onder Lodewijk Napoleon (1806–1810) kwamen allerlei initiatieven op kunstgebied van de grond.<sup>24</sup> De Franse bezetters lieten zich inspireren door het regime van keizer Napoleon Bonaparte, die zijn relatie tot kunst en kunstenaars als volgt uitdrukte: 'J'attache du prix à vos travaux: ils tendent à éclairer les peuples et sont nécessaires à la gloire de ma couronne. Vous pouvez compter sur ma protection'.<sup>25</sup>

De noodzaak tot kunstbevordering werd in de grondwet vastgelegd. Er kwam een budget voor kunstzaken en 'agenten van nationale opvoeding' werden aangesteld om in Nederland instanties en regelingen op kunstgebied naar Frans voorbeeld op te zetten.

In 1808 werd het Koninklijk Nederlandsch Instituut ter bevordering van Wetenschap, Letteren en Schoone Kunsten opgericht.<sup>26</sup> De beeldende kunsten, de bouwkunst en de toonkunst vielen onder de verantwoordelijkheid van de Vierde Klasse van dit Instituut. Onder auspiciën van die Vierde Klasse werd de Koninklijke Akademie te Amsterdam opgericht en werden de jaarlijkse tentoonstellingen van kunstwerken van 'levende meesters' georganiseerd.<sup>27</sup>

Naast andere initiatieven op kunst- en cultuurgebied, die mede bedoeld waren om de nijverheid te stimuleren, zond Lodewijk Napoleon jonge schilders, beeldhouwers en bouwmeesters naar Parijs en Rome, kende hij prijzen en stipendia toe en kocht werk aan voor de nationale collectie.<sup>28</sup>

Het was zijn intentie de monumentale kunst en vooral de historische schilderkunst van de grond te tillen. Aan het historische kleefden vanaf de zeventiende eeuw bepaalde kenmerken, die het als ideaal deden voortleven binnen de kunstwereld. Deze kunsttak gold als het hoogste en geniaalste op kunstgebied bereikbaar. Een historieschilder hield zich niet bezig met de werkelijkheid zoals schilders van landschappen, por-



Historieel doek: N. Pieneman, *Luitenant admiraal Michiel Adriaansz. de Ruijter in de slag bij de Etna dodelijk gewond* (schilderij, 92,5 × 108,5 cm, detail)

tretten en stillezens, maar 'schiep' als een dichter.<sup>29</sup> Vanwege zijn beeldverhaal strookte dit genre het best met de intenties van opdrachtgevers. Traditioneel stond het dan ook voor rijkelijke overheidssteun. In het historisch kon de staatsymboliek op een éénduidige en moraliserende manier worden uitgedrukt. Het diende het prestige van de machthebbers te visualiseren en hun macht te legitimeren. Op staatsniveau fungeerde deze tak van schilderkunst tevens als internationaal vergelijkingsmiddel. Men kon er elkaars macht aan aflezen vooral nu ook onderwerpen uit de contemporaine geschiedenis in beeld werden gebracht. Ook door de Verlichte Kringen werd deze kunstvorm naar voren geschoven. De afgebeelde vaderlandse tafereelen en de verheven boodschap werden bij uitstek geschikt geacht om het volk tot nationaal bewustzijn en vaderlandslievendheid te brengen.<sup>30</sup>

Na de Franse overheersing konden nationalistische gevoelens tot volle bloei komen. Van de kunstenaars werd weliswaar verwacht dat zij zich als 'wereldburger' opstelden, maar tevens meewerkten aan de eer van het vaderland.<sup>31</sup> Deze met elkaar strijdige zaken zouden langzamerhand kenmerkend worden voor de beeldvorming van het kunstenaarschap.

Onder koning Willem I werden de in de Franse tijd ingezette ontwikkelingen voortgezet. Bevordering van de nijverheid was hierbij de belangrijkste drijfveer. Zijn daden op kunst- en cultuurgebied vertonen een breed scala. Door zijn toedoen werden de naar Frankrijk gevoerde kunstwerken teruggehaald en in diverse musea ondergebracht. Speciaal voor aankopen van contemporaine kunst richtte hij het Paviljoen Welgelegen te Haarlem in, dat in 1838 opengesteld werd voor het publiek. De Koninklijke Akademie begon in 1822 met onderwijs, de Vierde Klasse werd voortgezet en het Rijksmuseum te Amsterdam opgericht als voortzetting van het in 1808 opgezette Groot Hollands Museum. De beeldende kunsten werden door Willem I het meest begünstigd; voor het eerst kregen Nederlandse kunstenaars koninklijke erkenning.<sup>32</sup>

Vooralschiedschilder Jan Willem Pieneman (1779-1853) mocht zich in de belangstelling van het koninklijk huis verheugen. Op aansporing van zijn leerlinge koningin Wilhelmina waagde hij zich aan een enorm historisch kunstwerk getiteld 'Heldenmoed des Prinsen van Oranje bij Quatre Bras'. Door dit schilderstuk werd zijn roem nationaal en internationaal gevestigd. Hij was de eerste Nederlandse kunstenaar die geridderd werd.<sup>33</sup> Het pendant 'De slag bij Waterloo' bracht hem nog



meer roem en rijkdom. Het werd door Willem I aangekocht voor een bedrag van 40.000 gulden, een prijs 'die zoowel den Doorluchtigen kooper als den kunstenaar eer aandeed'.<sup>34</sup>

De meeste kunstenaars waren minder fortuinlijk, vooral toen de oorlog met België (1830-1839) min of meer een einde maakte aan de kunstbemoediging van de staat.

In het blad *De Beeldende Kunsten* wezen kunstenaars de overheid op haar taak de kunsten te blijven beschermen. Nederland moest naar de eerste plaats dingen op kunstgebied en de Franse culturele hegemonie overwinnen: 'Dat de Nederlandsche kunstenaars dit toch niet langer dulden, maar dat zij, die in Hoogheid gezeten zijn, toch vooral de kunst beschermen, en eens verstandig genoeg werden om te begrijpen, dat met den roem, den naam, en met den naam ook eindelijk het land verloren gaat.'<sup>35</sup>

De toon die de kunstenaars nu durfden aan te slaan hing samen met de grotere machtkansen die ze in het begin van de negentiende eeuw geboden kregen. Zij vonden professionele erkenning in de Vierde Klasse, de jaarlijks van overheidswege georganiseerde tentoonstellingen en in de structurering van het kunstonderwijs.

Tot 1822 bestond in Nederland geen volwaardige academie. Het kunstonderwijs stond op een laag peil. Veel schilders waren opgeleid in de zogenaamde behangselfabrieken. De plannen om een Koninklijke Akademie naar Frans voorbeeld op te richten dateerden van 1807. De bedoeling was kunstenaars tot een internationaal niveau op te leiden.<sup>36</sup> Bij Koninklijk Besluit werd bepaald dat in het gehele land voldoende onderwijs in de beeldende kunsten gegeven diende te worden en dat dit in principe gratis moest zijn. Tot 1842 was dat ook het geval.<sup>37</sup>

De koning zag de kunstopleidingen als 'heilzame instellingen (...), die kunst en werkzaamheid bevorderen; tot orde en zedelijkheid medewerken; de beschaving, als den schoonen band der maatschappij, kracht geven; en de ondergeschiktheid aan Wetten en Orde bevestigen (...)'.<sup>38</sup>

Het onderwijs was verdeeld in drie klassen. De eerste klasse was bestemd voor de jeugd en de handwerksman, de tweede voor de meer gevorderden. De derde klasse omvatte de Koninklijke Akademies te Amsterdam en Antwerpen. Daaraan moesten de 'ware' kunstenaars opgeleid worden. De Akademie bood de kunstenaars een professionele opleiding in de diverse kunsttakken. Aan de Akademie werd de Prix de Rome verbonden. Winnaars genoten vier jaar een toelage van 1200 gulden per jaar voor een verblijf in het buitenland (Rome), dat wil zeg-

gen de historieschilders en beeldhouwers. Afgestudeerden in de 'lagere' kunsttakken, het landschap, de genre- en/of de graveerkunst kregen minder. Aan de Akademie kon men in de diverse vakken diploma's behalen.<sup>39</sup> Haar directeuren waren de eerste door het rijk betaalde kunstenaars. We zien dan ook dat zij en hun leerlingen uitgroeiden tot belangrijke personen, die een voortrekkersrol zouden spelen in de kunstwereld. De Akademie werd geleid door vijf directeuren, waaronder de beroemde Jan Willem Pieneman en een Raad van Bestuur, waarin vooraanstaande figuren zoals de burgemeester van Amsterdam zitting hadden.<sup>40</sup>

Toen de Akademie in 1822 van start ging, was de toeloop van aspirant-kunstenaars enorm. Toelating geschiedde op grond van 'genoegzamen aanleg' en enige scholing.<sup>41</sup> Uit het onderwijsprogramma blijkt dat men het ideaal van de historieschilder en de gentleman-artist wilde verwezenlijken.<sup>42</sup> Vele jongelieden, aangelokt door het gratis onderwijs en een roemrijke toekomst, ambieerden het kunstenaarschap. Relatief weinigen konden aan de eisen van de Akademie voldoen; enige scholing, aanleg en financiële ondersteuning was voor velen te veel gevraagd. Grote aantallen aspirant-kunstenaars probeerden hierop via de over het land verspreide lagere kunstopleidingen of tekenafdelingen verbonden aan genootschappen tot het kunstenaarschap op te klimmen.

De Akademie verhoogde het prestige van de kunstenaar door haar hoge eisen ten aanzien van het scholings- en beschavingsniveau en door haar gerenommeerde docenten en leden: 'the Academy (...) emphasized a new conception of the artist: no longer an artisan or a low caste hawker of wares, he was instead a learned man, a teacher of the high principles of beauty and taste.'<sup>43</sup> Zij werkte centralisatie en coöperatie van de kunstenaars in de hand: hoe vruchtbaar dat was blijkt wel uit het feit dat de oprichters van Arti allen Akademieleden waren.

De Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten te Amsterdam had als specifieke taak het niveau in de kunsten te bewaken, het aankoopbeleid van de overheid en de jaarlijkse officiële tentoonstellingen te begeleiden en stipendia, prijzen en beurzen uit te reiken. Vanaf 1816 konden akademieverlaters bij de Vierde Klasse een diploma aanvragen waarmee hun vakbekwaamheid en lesbevoegdheid vastgelegd werden.<sup>44</sup> Al spoedig bleek dat de Vierde Klasse weinig kon doen door het lage budget. In 1839 sprak men in dit verband van de 'bedelende kunsten'.<sup>45</sup> De kun-

stenaars waren niet tevreden over het functioneren van dit orgaan. De Vierde Klasse zou bij voorbeeld volgens hen meer controle moeten krijgen over de entreegelden van de tentoonstellingen. Tot 1839 werd de opbrengst naar goeddunken van de stedelijke overheid besteed en/of had Willem I er zijn privé zowel als nationale aankopen mee bekostigd. De kunstenaars eisten dat de vorst het geld onder toezicht van de Akademieraad op diezelfde tentoonstelling zou gebruiken voor de opbouw van de nationale collectie.<sup>46</sup> Kritiek was er ook op de organisatie—vooral wat betreft de lokaties en inrichting—van de tentoonstellingen.<sup>47</sup> Hun grootste bezwaar was echter dat zij wel in de Vierde Klasse vertegenwoordigd waren, maar de minderheid vormden ten opzichte van de vertegenwoordigers uit de aristocratie en gegoede burgerij. Dezelfde situatie deed zich voor in de Bestuursraad van de Akademie en de stedelijke tentoonstellingscommissies.<sup>48</sup>

Kunstenaars voelden zich achtergesteld en beladen met vooroordelen. Zij bemerkten dat hun prestige niet in verhouding stond tot het belang dat kunst ging vertegenwoordigen. Beroemde kunstenaars die zich in rijkdom en aanzien konden meten met de gevestigden ervoeren deze buitenstaanderspositie des te sterker.

Elias en Scotson merken in dit verband op: 'Hoe gelijkjer de machtsbalans wordt, des te duidelijker zijn niet-economische aspecten van de spanningen en conflicten te onderscheiden. Waar groepen buitenstaanders op de rand van het bestaansminimum leven, daar overtreft de behoefte aan een hoger inkomen al hun benodigdheden en verlangens. Hoe verder zij boven dat minimum uitkomen, hoe gevoeliger zij worden voor hun sociale onderschikking—ondergeschikt in macht en status—en des te meer lijden ze eronder.'<sup>49</sup>

Onder Lodewijk Napoleon werd in 1808 voor het eerst een tentoonstelling te Amsterdam door de overheid georganiseerd. De tentoonstellingen waren afwisselend, aanvankelijk om de twee jaar, in Den Haag en Amsterdam gehouden. Later volgden steden zoals Rotterdam, Groningen en Utrecht. De tentoonstellingen moesten het volk tot beschaving brengen en kunst en kunstenaars stimuleren.<sup>50</sup> De kunstenaars verwachtten dat de overheid en naar haar voorbeeld de gevestigde kringen de kunstwerken zouden afnemen. Op die manier hoopten zij een circuit analoog aan het Franse van voor de Revolutie op te bouwen, waarin Akademie, vorstenhuis en de officiële 'salons' de vaste schakels vormden.<sup>51</sup>

Het tentoongestelde werk bestond voor het merendeel uit schilderijen,

in hiërarchische volgorde van die tijd: het historieel, genrestukken, portretten, landschappen, vee-, bloem- en fruitstukken en wat afkeurend huisvlijt werd genoemd, zoals plakwerken en borduursels. Het aantal beeldhouwwerken was gering.

Na een aarzelend begin groeide het aantal inzendingen voortdurend en nam de publieke belangstelling toe. Aanvankelijk werd geen enkel werkstuk geweigerd. Hoewel men de tentoonstellingsmogelijkheid toejuichte, begon men aan het eind van de jaren twintig bedenkingen te uiten tegen de grote toename van het aantal werkstukken. Uit een terugblik op de Haagse tentoonstelling van 1827 blijkt dat het kwaliteitsaspect eigenlijk zou moeten prevaleren en dat alles wat niet tot de kunst behoorde, zoals plakwerken, en aanvankelijk ook de grafische kunst, niet op tentoonstellingen toegelaten diende te worden.<sup>52</sup> Men betreurde het dat nog zo weinig kunstenaars toekwamen aan het historieel en zich genoodzaakt zagen door het schilderen van portretten hun brood te verdienen.<sup>53</sup>

Langzamerhand kwam er meer kritiek los op het tentoonstellingsbeleid. Gevoed door de teleurstellende verkoopresultaten en de ontoereikende overheidssteun richtte deze zich vooral op de jurering en het toenemend aantal 'amateur'-kunstenaars, die zich te veel door de smaak van het publiek lieten leiden.<sup>54</sup>

Het is dan ook niet verwonderlijk dat een van de grote drijfveren achter de oprichting van Arti het in eigen beheer organiseren van tentoonstellingen was.

### *Kunst voor een breder publiek*

Openbare kunsttentoonstellingen gericht op een zo breed mogelijk publiek waren nieuw in de kunstwereld. De aan gilden verbonden toonkammers hadden vooral als verkooppunt gediend. De salons in Frankrijk hadden tot het einde van de achttiende eeuw gefungeerd als jaarlijkse presentatie van opdrachten door koningshuis en aristocratie aan de akademieleden.<sup>55</sup> Mensen van allerlei pluimage bezochten nu de grote tentoonstellingen. In *Het Magazijn* werd het publiek omschreven als '(...) de menigte, zoowel uit den meer beschaafden en hooger kringen der Zamenleving, als uit de mindere klassen'.<sup>56</sup>

De tentoonstellingen werden in de kermismaand september gehouden om zoveel mogelijk publiek te trekken en het volk een 'edeler' vermaak te bieden.

Cijfers over het aantal bezoekers in de beginjaren ontbreken vrijwel. Van de tentoonstelling in 1840 weten we echter dat op sommige dagen ruim 2000 bezoekers kwamen.<sup>57</sup> De entree bedroeg 25 cent.

Het publiek kwam om te kijken en bekeken te worden. Ook al werd het niet deskundig geacht, het gaf de kunstenaars wel de kans om zich maatschappelijk te onderscheiden.

Behalve door kijkers werden de tentoonstellingen natuurlijk ook door 'kenners' bezocht: de liefhebbers/verzamelaars, critici en handelaren.

Alleen de 'meest gegoedste ingezetenen'<sup>58</sup> konden het zich permitteren om iets te kopen. Daarmee doelde men in die tijd op vertegenwoordigers uit de aristocratie en gegoede burgerij. Naast de traditionele kunstliefhebbers kwamen nieuwe liefhebbers uit de kringen van overheidsfunctionarissen, intellectuelen en nieuwe ondernemersgroepen naar voren. Beide groepen wierpen zich op als bevorderaars van kunst en kunstenaars, waarmee zij zowel hun eigen prestige alsook dat van de natie op het oog hadden.

Desondanks treffen we in de media voortdurend klachten aan over de tegenvallende verkopen. Die teleurstelling moeten we in de eerste plaats zien in het licht van een zich uitbreidende kunstenaarsgroep met een stijgende produktie én de hooggestemde verwachtingen die men koesterde. In de tweede plaats valt ze te verklaren uit het feit, dat de traditionele kunstkopers aanvankelijk oude Franse, Italiaanse of Hollandse meesters bleven kopen. De kunstenaars verdedigden zich hiertegen door te wijzen op de ondeskundigheid van de kopers en het feit dat het publiek nog moest wennen aan nieuwe, heldere kleuren van pas geschilderde doeken.<sup>59</sup>

Portretten, landschappen, zeegezichten en stillevens waren het meest in trek. In feite kon de historische kunst alleen door het koningshuis worden aangeschaft vanwege de hoge prijzen en de enorme afmetingen van de werken.<sup>60</sup> Bovendien stonden de onderwerpen van dit type schilderen te ver af van de werkelijkheid van het 'gewone' publiek.

De kunstcritici waren in deze beginperiode nauwelijks gespecialiseerd. Ieder die zich enigszins ontwikkeld achtte had al gauw het idee, dat hij over kunst kon meepraten. Men kon op deze wijze ook zijn eigen beschaving etaleren. De kunstkritiek werd voornamelijk als bijbaantje beoefend door mensen uit de traditionele verzamelaarskringen. Bij gelegenheid schreef men over tentoonstellingen, een koninklijke opdracht of—wanneer men toevallig op rondreis was—over buitenlandse kunstmanifestaties. Men schreef voorts verhandelingen over diverse aspecten

ten van de beeldende kunsten, over inhoudelijke en technische zaken, het verschil in waardering voor de verschillende kunstvakken en -scholen, de functie ervan enzovoort. Hierbij leunde men sterk op publikaties uit het buitenland zoals kunstfilosofische werken uit de achttiende eeuw van Goethe, Lessing en Winckelmann. Daarnaast was men ook op de hoogte van de Italiaanse standaardwerken als Vasari en meer recente werken uit Frankrijk en Engeland.<sup>61</sup>

De meestal anonieme critici stelden zich zeer paternalistisch op. Hun commentaar had behalve op inhoud en technische kanten van het werk betrekking op het gedrag en de houding van de kunstenaar.

De kritiek moest opbouwend en genuanceerd zijn en leiden tot kwaliteitsverbetering.<sup>62</sup> Van de kunstenaars werd verwacht dat zij de kritiek in hun schilderijen verwerkten. Een bespreking moest zonder al te veel lofuitingen gegeven worden om de integriteit van de kunstenaar niet onnodig op het spel te zetten. Wat betreft de inhoud meende men, dat het onderwerp de toeschouwer niet voor raadsels mocht plaatsen.<sup>63</sup> Een goed voorbeeld vond men het schilderij 'Eene Fransche vrouw met haar gebedenboekje' van J. A. Kruseman: 'Hier is het gehele karakter van het Fransche volk door het enigszins schalks ter zijde zien buiten het boekje, bijzonder wel uitgedrukt.'<sup>64</sup>

Het werk werd in hiërarchische volgorde besproken: eerst het historieel en in de laatste plaats de stilleven, waar meer geduld dan genie aan te pas kwam.<sup>65</sup> Zo kregen de historieschilderkunst en haar beoefenaars telkens de meeste aandacht.

Een aantal kunstenaars, mondiger geworden door hun opleiding aan de Akademie, hun omgang met de hogere kringen en gesteund door de beeldvorming over de verheven taak van de kunst, begon het terrein van de kunstkritiek voor zich op te eisen. Zij wensten erkenning van hun deskundigheid en bekwaamheid op eigen vakgebied te kunnen oordelen. Bovendien groeide hun irritatie over de toenemende invloed van critici op de verkoop van hun werk. Hun commentaar leidde er zelfs toe, dat sommige verzamelaars hun aankoop niet aan de buitenwereld wilden laten zien uit vrees zichzelf belachelijk te maken.<sup>66</sup>

Slechts een aantal gerenommeerde kunstenaars zoals Jan Willem Pie-neman, Cornelis Kruseman, Johannes Schotel, Andreas Schelfhout en Barend Koekkoek die directe opdrachten kregen, konden het zich permitteren om tentoonstellingen links te laten liggen en de critici te negeren.

In het begin van de tentoonstellingstraditie kwam het echter nog niet tot hooglopende conflicten tussen kunstenaars en critici; beiden waren

geïnteresseerd in de opbloei van de Nederlandse schildersschool.

Aanvankelijk had de handel weinig belangstelling voor de contemporaine kunst. Deze situatie wijzigde snel in de loop van de negentiende eeuw. In 1839 werd duidelijk dat de Nederlandse kunstenaars door het organiseren van eigen tentoonstellingen de kunsthandel wilden omzeilen.

In de tussenliggende jaren hadden de handelaren hun positie weten te versterken. Reitlinger<sup>67</sup> plaatst de toegenomen belangstelling voor contemporaine kunst in een historisch kader. Aanvankelijk bleef bij de verzamelaar de voorkeur uitgaan naar Italiaanse en Franse meesters.<sup>68</sup> Het waren echter vaak dezelfde schilderijen die steeds van eigenaar verwisselden en door heel Europa reisden. Hierdoor stegen de prijzen van deze prestige-beladen kunstwerken enorm. Een ander punt was, dat er veel slechte kopieën in omloop waren. Door de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis, het openbaar verkopen van particuliere verzamelingen en de 'Grand-tourreizen' (educatieve reizen voor de elite) was dit aan het licht gekomen. Mede door de veranderingen in het denken over kunst wilde men nu liever originelen. In de loop van de achttiende eeuw groeide de belangstelling voor de Noordeuropese kunst. Met het opbloeiend nationalisme begon men de hiërarchie in de schilderscholen los te laten. Italië werd dan wel niet onttroond maar vond toch goede secondanten in de Franse en Hollandse school. Volgens Reitlinger had de belangstelling voor meer realistische genrestukken ook een politieke betekenis. Het waren vooral oppositionele groepen in Frankrijk en Engeland die de realistische taferelen, stadsgezichten en landschappen prefereerden boven de verheven mythologische, religieuze en historische stukken. Zij wilden een eigen (kunst)smaak en referentiekader ontwikkelen.<sup>69</sup>

Een breder koperspubliek plus de opwaardering van kunst leidden ertoe dat de handel zich steeds meer op eigentijdse kunst ging toeleggen. Hiervan was het aanbod enorm en lagen de prijzen lager.

Voor het gros van de Nederlandse kunstenaars impliceerden de geschetste veranderingen een grote afhankelijkheid van enerzijds de kunsthandelaren en anderzijds de critici, die op hun beurt de handelaars en particulieren beïnvloedden.

Toen de overheid de kunsten begon te bevorderen, kregen de Nederlandse kunstenaars eindelijk de kansen geboden om zich als kunstenaars in de verheven betekenis te manifesteren. Door Derkinderen werd de volgende uitspraak van een jurist uit die tijd opgetekend: 'Geen van de redenen welke voorheen bestonden om den omgang met den schilders te vermijden bestaat thans: de lichtzinnigheid, voorheen aan hun toegeschreven houdt op en ook hier is onder de voorname schilders niemand of hij zet door zijn zedelijk gedrag aan zijn kunst eere bij'.<sup>70</sup>

In de media maakten critici en kunstenaars zich sterk voor de opwaardering van het kunstenaarschap. Refererend aan de voorbeeldfunctie van kunstenaars bestond er—volgens *Het Magazijn*—een verband tussen de 'zedelijkheid' en de 'kunstitgave' van een persoon: 'een wellusteling kan nooit de juiste reinheid treffen'.<sup>71</sup> Zo rechtlijnig en eenduidig wilde men die relatie echter niet (meer) leggen. Voor de Nederlandse kunstenaars zou dat immers een bevestiging van oude vooroordelen betekenen.

*De Beeldende Kunsten* schreef dan ook over de schilder Hendrikus van de Sande Bakhuizen: '(...) als mensch en als kunstenaar aller achtting waard. Niet dat wij den schilder ooit zouden veroordelen omdat de mensch in zedelijke en burgerlijke vereischten te kort schoot; evenmin omgekeerd; maar wanneer de mensch en kunstenaar beiden, voortreffelijk zijn te noemen; ô! dan heeft de gehele beschaafde wereld, de winst van een man van zuiveren smaak en fijn gevoel, en de stand van kunstenaar rijst daardoor in aller achtting; iets dat wenselijk is, omdat het algemeen genegen is uitzonderingen tot regels te kiezen, omdat men er een uiterste van losbandigheid in kan aanwijzen.'<sup>72</sup>

Enerzijds werd dus benadrukt dat de kunstenaar bij uitstek een gentleman-artist moest zijn, die zich onderscheidt van zijn excentrieke kunstbroeder. Anderzijds kon een kunstenaar ook alléén om zijn kunst gewaardeerd worden. Deze ambivalentie in de beeldvorming zou zich in de loop van de negentiende eeuw kristalliseren.

Kunstenaars werkten zelf mee aan hun opwaardering met name door het veelvuldige afbeelden van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders. De roem van hun voorgangers moest zo op hen afstralen en de toeschouwers imponeren. Zij presenteerden zichzelf hiermee als vertegenwoordigers van een langzamerhand internationaal vermaarde schilderstraditie.<sup>73</sup>



Om zeventiende-eeuwse kunstenaars als voorbeeld te kunnen stellen, moesten deze echter eerst van alle blaam gezuiverd worden. In 1816 en 1841 verschenen in Nederland twee nieuwe schildersencyclopedieën, respectievelijk van Van der Willigen en Van de Eynden (1816–1842) en van het vooraanstaande Artild Immerzeel (1841–1843), waarin werd gepoogd de stigmatisering van de Nederlandse kunstenaars als liederlijke figuren te ontzenuwen. In de encyclopedieën van Houbraken (1718) en Weyerman (1729, 1764) waren bij voorbeeld Jan Steen en Rembrandt in een niet al te gunstig daglicht geplaatst.<sup>74</sup> Men name Jan Steen leidde volgens Houbraken een losgeslagen leven en bevond zich vaak in staat van dronkenschap in obscure gelegenheden. Immerzeel legde uit hoe men Houbrakens 'sprookjes' moest interpreteren: 'gevoelden zij dan niet, dat een kunstenaar, die meest altijd beschonken zou geweest zijn, fysiek en moreel de geschiktheid moest gemist hebben, om zulke diep doordachte, zulke menigmaal regt humoristische, zulke veelal naarstig doorschilderde onderwerpen, met altijd nauwkeurig geteekende en karakteristieke figuren, door een vast en meesterlijk penseel te vervaardigen? Wij willen voor bewezen aannemen, dat Jan Steen zich menigmaal in gezelschappen begaf, waarin vrolijkheid en luidruchtige vreugde heerschten: maar dit moest hij doen, om dáár die karakters te bestuderen, die hij menigmaal in zijne voorstellingen van kermisfeesten, bruiloften, doopmalen en boerengezelschappen te pas brengt'.<sup>75</sup>

Het zich afzetten tegen de levenswijze van de Parijse bohémiens rond 1830 was ook een bewuste poging om de ideeën over kunstenaars in gunstige zin te beïnvloeden. Parijs werd in deze tijd een trefpunt van duizenden artiesten die behept met romantische idealen en ambities een eigen kunstvorm en levensstijl trachtten te ontwikkelen los van de strenge voorschriften van de Akademie. In *De Beeldende Kunsten* van 1839 werd met afkeer over het Parijse kunstleven gesproken. De stad werd een 'walmput', een 'hedendaagsch boos Babel' genoemd. 'Hier zijn zij (de kunstenaars) aan zichzelf overgelaten, alleen hunnen hartsogten involgende (...)' In hetzelfde artikel werd vervolgens opgemerkt: 'Merkwaardig is het echter, dat juist die Fransche kunstenaars, welke eenig talent bezitten, spoedig alle sporen van deze ruwe zijde hunner kunstopleiding verliezen, en na hunne reizen en de omgang met de beschaafde klassen, weldra de meest hupsche en ordelijkste mannen worden (...).'<sup>76</sup>

Hier klinkt niet alleen de vrees door dat minder fortuinlijke kun-

stenaars door armoede, slechte scholing en onbeschaafd gedrag en uiterlijk het nog wankele prestige van het beroep naar beneden zouden halen, maar ook de overtuiging dat een kunstenaar door omgang met de gevestigde kringen tot respectabel burger gerekend kon worden.

Hieruit blijkt ook dat bij de beoordeling van een kunstenaar zijn talent en levensstijl nog aan elkaar werden gekoppeld en aan de gevestigde gedragsnormen getoetst.

Naarmate hun reputatie verbeterde, voelden de Nederlandse kunstenaars zich des te meer achtergesteld. Zij zagen de acceptatie van en waardering voor het kunstenaarschap niet vertaald in meer zeggenschap over hun werk. Instanties als de Vierde Klasse, de Akademie en de Stedelijke tentoonstellingscommissies leverden uiteindelijk niet de roem en rijkdom op die men ervan verwachtte. De kritiek van de kunstenaars richtte zich daarom vooral op de overheid.

Enkele jaren daarvoor had de schilder Charles Hodges (1764–1837) hun problemen in een rapport vastgelegd<sup>77</sup>; de kunstenaars voelden zich bedreigd door het groeiende aantal concurrenten. De opzet van de koning om over het gehele land gratis tekenonderwijs te geven achtte hij hiervoor verantwoordelijk. Te veel matige talenten kregen hierdoor kansen geboden. De exclusiviteit van de Akademie was aangetast. In plaats van opbloei dreigde nu verval: immers de kwantiteit ging de kwaliteit overtreffen. Hetzelfde fenomeen deed zich volgens Hodges ook in het buitenland voor. Hij citeerde de *Revue Encyclopedique Paris* (1829): ‘(...) on se plaint et s’effraie de voir s’accroître si rapidement le nombre des artistes’ en de *Literary Gazette* (1829) uit Londen: ‘The superabundance of production must lead to the most melancholy results’.<sup>78</sup> Achter deze bezorgdheid lag de vrees, dat de overheidssteun over te veel kunstenaars verdeeld zou moeten worden. Hodges vond dat Willem I, die tot dan toe steeds op de officiële tentoonstellingen gekocht had, voortaan beter rechtstreeks aan de voornaamste meesters opdrachten kon verstrekken. Zo zou de kwaliteit gewaarborgd blijven en de koning voor eventuele miskopen behoed worden. Het was Hodges’ overtuiging, dat het voorbeeld van de koning navolging zou vinden bij overheidsfunctionarissen en andere hooggeplaatste personen.

In 1839 kwam het openlijk tot een conflict over de achterstelling van de kunstenaars. In die tijd werd het Paviljoen Welgelegen in Haarlem voor het publiek opengesteld. J. Mazel werd door Willem I als directeur aangesteld. Cynisch meldde *De Beeldende Kunsten* dat de overheid de voorkeur gaf aan personen die absoluut geen verstand van kunst hadden. Het blad meldde verder dat de schilder C. Kruseman hierop

Nederland voorgoed dreigde te verlaten en dat alleen de koning hem hiervan had weten te weerhouden.<sup>79</sup>

De maat was vol. Eind 1839 sloeg een aantal kunstenaars de handen ineen teneinde hun belangen beter te kunnen behartigen.

## 2 De Maatschappij Arti et Amicitiae

'Kunstenaars eendragt maakt Arti's magt'<sup>80</sup>

### *De oprichting van Arti in 1839*

Onder kunstenaars leefde al langer de behoefte zich te organiseren. In 1816 had de Haagse schilder P.J. van Os een poging in die richting ondernomen. Het liep op een mislukking uit, omdat men te veel was blijven steken in wat men 'gezellige bijeenkomsten' noemde.<sup>81</sup> In 1839 was de behoefte zich te verenigen alleen maar sterker geworden. De 'Belgische Kwestie' en het recente benoemingsconflict rond Paviljoen Welgelegen hadden kunstenaars eens te meer ervan doordrongen hoe wankel hun positie was.

Het motief was in eerste instantie gelegen in de noodzaak tot onderlinge solidariteit om zo de gemeenschappelijke belangen beter te kunnen behartigen. Directe aanleiding waren de inwijdingsfeesten van de gebouwen van de Maatschappij Natura Artis Magistra in de Plantagebuurt van Amsterdam. Onder de genodigden waren drie directeuren van de Koninklijke Akademie voor Beeldende Kunsten, de schilder Jan Adam Kruseman, de architect Martinus Tetar van Elven en de graveur André Taurel. Bij die gelegenheid opperde Taurel het idee, dat kunstenaars zich zouden moeten verenigen om 'voor de kunst hetzelfde te doen wat hier voor de wetenschap gedaan werd'.<sup>82</sup> Samen met hun collega's, de schilder Jan Willem Pieneman en de beeldhouwer Louis Royer, hebben zij twee maanden in het diepste geheim de vergadering van 3 december 1839 voorbereid, waarop de Maatschappij Arti et Amicitiae compleet met uitgewerkte statuten en wetten een feit werd.<sup>83</sup> Pieneman had zijn medewerking toegezegd onder voorbehoud dat men omzichtig te werk zou gaan. Hij wilde niemand voor het hoofd stoten. Daarvoor stond voor hem en de anderen te veel op het spel.

Op de oprichtingsvergadering in café De Karseboom waren achttien kunstenaars aanwezig, te weten tien schilders, één beeldhouwer, drie

architecten en vier graveurs.<sup>84</sup> Men verenigde zich onder de naam 'Kunst en Vriendschap' spoedig omgezet in het deftiger 'Arti et Amicitiae'.<sup>85</sup>

Over de achtergronden van haar ontstaan schreef Arti zelf, dat de kunstenaars vertegenwoordigd in 'twee grote lichamen, van staatswege ingesteld' (de Akademie en het Koninklijk Instituut)—toentertijd belast met alle zaken op kunstgebied—wat betreft getalsterkte, rechten en plichten bij de kunstliefhebbers waren achtergesteld en dat zij onbevoegd en onbekwaam werden geacht hun eigen zaken te bestieren.<sup>86</sup>

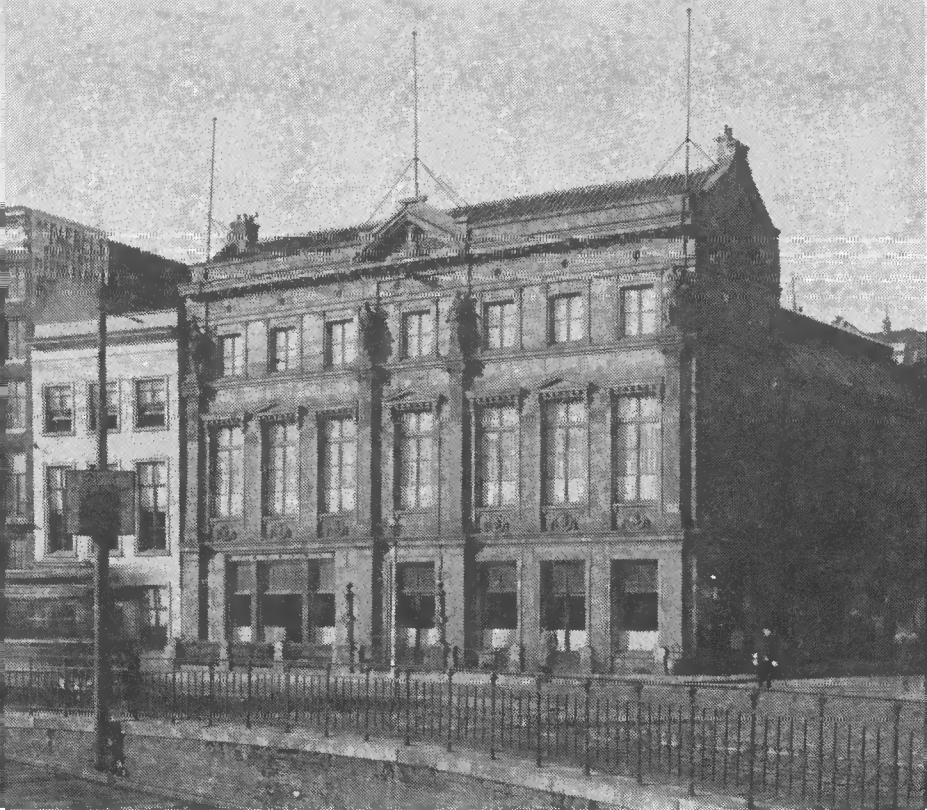
'Door de reglementen reeds op den achtergrond geplaatst, ontmoedigd door vele blijken van minachting, onder elkaar verdeeld, zagen de kunstenaars hunne belangen geheel in handen der rijke liefhebbers, die zij, uit vrees zich nog erger te benadelen, moesten blijven ontzien.'<sup>87</sup>

Hieruit blijkt dat de Arti-oprichters zich bewust waren van hun buitenstaanderspositie ten opzichte van de maatschappelijke elite. Door zich te verenigen wilden zij '(...) den kunstenaar (...) naast den liefhebber (...) verheffen, en door zich onderling te verbroederen, deze tot achtung (...) dwingen: (...) dat kunst geen waardiger handen kan toevertrouwd worden dan die van hen, die door en voor de kunsten leven'.<sup>88</sup>

Uit het voorafgaande is echter duidelijk geworden dat ook andere motieven meespeelden. De gerenommeerde kunstenaars wilden zich van de talrijke amateurs en zwakkere collega's distantiëren.

De belangstelling van de kant van kunstenaars én kunstminnaars was enorm, zodat Arti al in 1840 kon overgaan tot aankoop van een eigen gebouw aan het Rokin, waar zij nu nog gevestigd is. De aankoopssom van 52000 gulden was middels uitgave van aandelen van 500 gulden voor de helft door kunstenaars en voor de rest door rijke kunstbeschermers bijeengebracht. De belangrijkste aandeelhouders waren de al genoemde historie- en (koninklijke) portretschilders Jan Willem Pieman en Jan Adam Kruseman, de kunstverzamelaar Baron H.N. van Slingelandt, de fabrikant en dichter W.H. Warnsinck en E. de Burlett, makelaar, verzamelaar en amateurschilder.<sup>89</sup>

Door de voorspoedige start zag de Maatschappij vol vertrouwen de toekomst tegemoet: in het blad *De Beeldende Kunsten*<sup>90</sup> kondigde haar secretaris aan, dat Arti een nieuw tijdperk in de beeldende kunsten betekende en het lot en de roem van de kunstenaars voor lange tijd zou gaan bepalen.



Het gebouw van Arti rond de eeuwwisseling, Rokin 112 te Amsterdam (foto archief Arti et Amicitiae)

## *De doelstellingen*

In 1840 werden *de eerste wetten en statuten* gedrukt. De doelstellingen van de Maatschappij luiden:

'1. Onderlinge verbroedering der kunstenaars; en 2. Bevordering van de bloei der beeldende kunsten'.<sup>91</sup>

De bloei van de kunst én de belangen van de kunstenaars werden duidelijk aan elkaar gekoppeld.

Als belangrijkste beleidsaspecten werden genoemd: het leggen van contacten in binnen- en buitenland, vergroting van de kunstkennis door middel van lezingen, kunstbeschouwingen en de opzet van een bibliotheek, het organiseren van tentoonstellingen en het treffen van sociale voorzieningen voor kunstenaarsfamilies.<sup>92</sup>

In 1845 werden de statuten herzien. Met het oog op de gunstige publieke opinie en de belangstelling van de kunstenaars achtte Arti het opportuun 'het Fonds voor Weduwen en Weezen' van middel tot doelstelling te verheffen en ook de tentoonstellingen meer naar voren te schuiven.<sup>93</sup>

In de statuten zijn geen expliciete maatregelen te vinden tegen de negatieve stereotypering van kunstenaars. Maar uit de jaarverslagen, notulen en kunsttijdschriften zoals *De Beeldende Kunsten*, *De Kunstkronijk*, *Pictura* en *De Nederlandsche Kunst Spiegel* blijkt dat Arti-kunstenaars het beeld van kunst en kunstenaars trachtten op te vijzelen.<sup>94</sup>

## *Bestuur en organisatie*

Op de eerste bijeenkomst was als beginsel aangenomen dat de Maatschappij open stond voor kunstenaars en liefhebbers, 'maar dat het bestuur van alle zaken den kunstenaar zou toebehoren'.<sup>95</sup>

Dit principebesluit kan gezien worden als een reactie van de vijf initiatiefnemers op hun persoonlijke ervaringen in overheidsinstanties.

Arti heeft strikt vastgehouden aan dit uitgangspunt en wel zo dat in feite alleen gewone, dat wil zeggen Amsterdamse, kunstenaarsleden zeggenschap kregen in het Artibeleid. Uit hun midden kozen zij jaarlijks het vijfkoppige bestuur en de commissies belast met diverse afzonderlijke activiteiten. Er was een commissie voor de kunstzaal, de kunstbeschouwingen/lezingen, de sociëteit, het Fonds en het beheer van de geldlening. Bestuur en commissies waren jaarlijks verantwoording schuldig aan de algemene kunstenaarsvergadering.



N. Pieneman, *Portret van Jan Willem Pieneman* (foto George de Bruin)

In 1845 werd de toegang tot en beslissingsbevoegdheid op vergaderingen beperkt tot gewone *stemhebbende* leden ouder dan vijftientig.<sup>96</sup> In 1850 werd de positie van de gewone leden nog scherper omlijnd. In artikel 20 van het nieuwe reglement werd het stemrecht ontzegd aan die gewone leden, die 'tevens een niet tot de beeldende kunsten behorend beroep hadden aanvaard'.<sup>97</sup>

Zo drukte Arti haar stempel op het beroepsethos van de kunstenaars: ware kunstenaars waren zij die van en voor de kunst leefden. Uiteraard kwamen allcen de toen gerenommeerde kunstenaars aan dit ideaal toe. In de jaren 1839–1860 werden de bestuursfuncties slechts door een tiental kunstenaars vervuld.<sup>98</sup> Opvallend is de dominante rol van vader en zoon Pieneman in de beginperiode: Jan Willem was van 1839–1844 voorzitter en aansluitend tot 1853 honorair voorzitter, zoon Nicolaas volgde hem op van 1845–1850, 1852–1856 en van 1857–1860.<sup>99</sup> Het imago van de Pienemans heeft er zeker toe bijgedragen dat de Maatschappij in korte tijd uitgroeide tot hét trefcentrum van het establishment in de hoofdstad en daarbuiten. Jan Willem Pieneman personifieerde de successtory van een geslaagd kunstenaar. Met zijn talent als enige bagage had hij, zoon van een arme weduwe, bereikt dat hij 'op stand' kon wonen en leven. Hij was de eerste Nederlandse kunstenaar met een koninklijke onderscheiding. Als meester in de historieschilderkunst was hij een gezaghebbend en veelgevraagd persoon. Hij was bestuurslid van het Rijksmuseum, later ook van het Paviljoen Welgelegen, de Vierde Klasse en de Koninklijke Akademie. Zijn zoon volgde in zijn voetsporen en maakte nog sneller carrière. Op het sociale vlak was hij zelfs succesvoller: hij kon Willem III tot zijn persoonlijke vrienden tellen.<sup>100</sup>

### *De leden*

Opvallend in de organisatie van de Maatschappij is de vergaande mate van structurering en reglementering. Zo ook de indeling van de leden in vier categorieën:

- a) gewone leden; kunstenaars in Amsterdam woonachtig;
- b) buitenleden; beeldende kunstenaars van buiten Amsterdam;
- c) kunstlievende leden, personen die de bloei van de kunst voor ogen hebben; en
- d) honoraire leden, buitenlandse kunstenaars van bijzondere verdiensten; alsmede mensen die door hun positie de bloei van de beeldende



kunsten bevorderen of bevorderd hebben.<sup>101</sup> Vanaf 1842 waren koning en koningin, beschermheer en -vrouwe van de Maatschappij, en andere leden van het Koninklijk Huis in deze categorie opgenomen.

Tussen 1840–1870 groeide het aantal leden aanzienlijk, daarna liep het aantal kunstlievende leden terug.

TABEL 1 LEDENAANWAS 1840–1875

	<i>honoraire leden</i>		<i>gew.l.</i>	<i>buitenl.</i>	<i>kunstl.l.</i>	<i>totaal</i>
	<i>kon.l.</i>	<i>anderen</i>				
1840		5	26	55	113	199
1845	6	92	34	85	379	596
1850	8	95	46	85	539	773
1855	9	97	61	86	674	927
1860	11	96	58	100	869	1134
1865	10	117	67	104	845	1143
1870	10	109	58	109	770	1006
1875	11	121	54	107	765	998

(*Bronnen: Ledenlijsten, 1840–1875*)

Vanaf de oprichting stond Arti open voor vrouwen. Al in 1840 zijn ze onder de kunstlievende leden vertegenwoordigd, voorgegaan door vooraanstaande dames als de Baronessen B.M.J. en M.A.J. Slingelandt, Jonkvrouwen M.A.T. en M.H. de Vries, de Vrouwen W.C. Blanckenhagen en H. van Cattenburgh, Baronesse Verschuer en de dames Munter van Sleafburg, Labouchère en Doeff-Jacobs.<sup>102</sup> Over vrouwen in de kunst werd nogal verschillend gedacht. Enerzijds vond men talent niet seksegebonden, werden vrouwen sterk aangemoedigd en geprezen. Anderzijds wees men hen op hun familie- en huiselijke plichten. In 1848 werd Henriëtte Knip het eerste vrouwelijke kunstenaarslid. De meeste kunstenaressen stamden als H. Knip uit schildersfamilies en hadden thuis lessen gevolgd.<sup>103</sup>

Alle leden moesten zich aan een ballotageprocedure onderwerpen. Uiteraard gold dit niet voor de koninklijke en honoraire leden. De reputatie van de aspirant-leden speelde een grote rol. Dat gold ook voor nieuwe kunstenaarsleden, maar voor hen was de kwaliteit van het werk doorslaggevend.

Ten aanzien van Amsterdammers gaf dit weinig problemen. De meesten kenden elkaar van de Akademie. Wat de buitenleden betreft, ontstonden blijkbaar wel eens conflicten. In de vergadering van 7 decem-

ber 1841 werd daarom besloten, '(...) dat van nu af aan, bij gebrek aan eene allezins voldoende reputatie, elke kunstenaar, die tot Buitenlid wenschte voorgesteld te worden, behalve een zedelijk onderzoek, vooraf verplicht zal zijn eene schilderij of proeve van zijn kunsttalent, aan de Kommissie der Kunstzaal van Arti toe te zenden (...)'.<sup>104</sup>

Ook de reputatie van kunstlievende leden hield Arti scherp in de gaten; 'parvenues' waren niet gewenst.<sup>105</sup>

Voordat Arti zich in de koninklijke protectie mocht verheugen, heeft zij eerst strijd moeten leveren met de Haagse Société des Beaux Arts. Deze Maatschappij, overgewaaid uit Brussel en hier in 1840 opgericht, had de stimulering van de grafische sector tot doel—de opleiding van grafici, de verspreiding van prenten onder het volk en een uitwisselingsprogramma met het buitenland.<sup>106</sup> De opzet was geheel conform de toenmalige cultuurpolitiek, namelijk de gelijktijdige bevordering van kunst en nijverheid.

Vooraf het blad *De Beeldende Kunsten*, de spreekbuis van Arti, trok fel van leer tegen deze commerciële en 'buitenlandse' instelling.<sup>107</sup> Het doorslaggevende argument vanuit de Artihoeck was dat kunst en commercie niet te rijmen vielen. Gesteund door het opblazende nationalisme wist Arti het koninklijk huis voor zich te winnen, dat—zoals dat heette—verkeerd was voorgelicht. De Haagse Maatschappij stierf hierna een vroege dood.

De 'koninklijke belangstelling' impliceerde acceptatie en waardering voor kunstenaarschap en kunst in het algemeen, maar van Arti's kunstenaars in het bijzonder. Er waren vriendschappelijke contacten met kunstenaarsleden, officiële bezoeken aan Arti's tentoonstellingen, uitnodigingen voor de jaarlijkse audiëntie in het Paleis op de Dam en de uitreiking van tal van onderscheidingen.<sup>108</sup> Arti kreeg hiermee een voorbeeldfunctie in het hele land, maar ook daarbuiten. Buitenlandse gasten van het koningshuis werden in Arti geïntroduceerd en aan haar leden voorgesteld. De Maatschappij was zich echter bewust van haar precaire positie: viel de koninklijke bescherming weg dan werd ook de basis voor de kunstbevordering erg smal. Het koninklijk huis werd daarom met alle   gards behandeld.

De honoraire leden vielen uiteen in kunstenaars en 'overigen'. Onder de eersten treffen we tal van bekenden aan als Ingres, Delaroche, Vernet en Ary Scheffer uit Parijs, Wappers en De Keyzer uit Antwerpen, de beeldhouwer Thorwaldsen uit Denemarken en andere beroemdhe-

den uit Berlijn, München, Brussel, Rome, Milaan, Londen en Petersburg.<sup>109</sup> Arti hield op deze manier contact met de internationale kunstwereld. In 1856 waren bij voorbeeld onder 96 honoraire leden 13 Franse, 12 Belgische, 8 Duitse, 3 Italiaanse en 6 Engelse kunstenaars. Uit brieven blijkt dat men zich vereerd voelde met het lidmaatschap.<sup>110</sup> En uiteraard kwam de roem van de buitenlandse kunstenaars het imago van Arti ten goede.

Bij het aantrekken van honoraire leden speelden twee motieven mee: enerzijds wilde men personen aan zich binden die over machtsmiddelen in de kunstwereld beschikten als politieke zeggenschap, kennis, prestige en geld en van de andere kant mensen eren voor hun inzet op kunstgebied. Honoraire leden werden de centrale steunpunten in het netwerk dat Arti via haar verschillende ledencategorieën opbouwde. Onder de niet-kunstenaars vinden we vooral (oud-)overheidsfunctionarissen en personen actief op kunst- en cultuurgebied, onder anderen de opeenvolgende ministers van Binnenlandse Zaken, waaronder kunstzaken ressorteerde, de Burgemeester van Amsterdam, de Commissaris der koningin van Noord-Holland en de secretaris van het koninklijk kabinet. In 1856 vielen 39 van de 51 honoraire niet-kunstenaars in deze categorie. Tot de honoraire leden hoorden ook de directeuren van kunst- en wetenschapsgenootschappen als de Teyler Stichting en Felix Meritis en verder de hoogleraren aan het Atheneum Illustre.<sup>111</sup> Voor zover ik heb kunnen nagaan is het honorair lidmaatschap nooit geweigerd. Voor Arti was dit een graadmeter in hoeverre de kunstenaarsvereniging door de maatschappelijke elite geaccepteerd was.

De Amsterdamse, de gewone, kunstenaarsleden vormden de kleine, hechte kern van de Maatschappij. De meesten kenden elkaar via leermeester/leerling-relaties, Akademie of familiebanden. Zij waren nauw betrokken bij het functioneren van de Maatschappij en onderling verantwoordelijkheid schuldig.<sup>112</sup> Hun aantal was zeer klein in verhouding tot het totale aantal leden (zie tabel 1). Toch hadden zij alle macht in handen. In 1845 bekleedde de helft van de gewone leden een bestuursfunctie; in 1855 was dit één op de drie.<sup>113</sup> Onder de gewone leden kon zich zo een zekere mate van specialisatie ontwikkelen.

Ondanks de vrij hoge contributie (25 gulden per jaar) was het lidmaatschap onder kunstenaars zeer in trek. Het bevestigde en verhoogde hun prestige als kunstenaar en bood kansen op betere belangenbehartiging. Het relatief kleine aantal kunstenaars duidt er echter op dat Arti een strenge selectie toepaste.<sup>114</sup> In het algemeen kan worden gesteld dat Ar-

tikunstenaren tot de leden van de Koninklijke Akademie behoorden: een 'bewijs' van hun genie, talent en eruditie.

De buitenleden woonden over Nederland verspreid met een hoge concentratie in Den Haag.<sup>115</sup> Zij functioneerden veelal als contactpersonen en correspondenten. Een belangrijke persoon was de destijds beroemde Haagse schilder Johannes Bosboom, getrouwd met de schrijfster A.L.G. Toussaint. In Den Haag, kunstcentrum totdat overheidsmaatregelen centralisatie in Amsterdam bewerkstelligden, woonden en werkten veel kunstenaars in de schaduw van het koninklijk huis.<sup>116</sup>

Hoewel Haagse buitenleden in 1847 Pulchri Studio oprichtten, bleven de meesten van hen ook trouw aan Arti. Johannes Bosboom gaf als reden dat zij vooral geporteerd waren voor het Weduwen en Wezen Fonds.<sup>117</sup> In de kunsttijdschriften wordt in de periode 1847–1870 nauwelijks over Pulchri gerept. Het is dan ook aannemelijk dat Arti in de hele kunstfiguratie belangrijker was.

Tussen de buitenleden en de gewone leden speelden eveneens leraar/leerling- en familierelaties een grote rol (zie bijlage 1). Uit de onderlinge bindingen wordt het belang duidelijk van de eerste generatie Artikunstenaars voor nu nog bekende schilders als Bosboom, Israëls, Roelofs, Nuyen, Jongkind, Weissenbruch, de gebroeders Maris en Mauve. De namen van hun leermeesters zijn in de vergetelheid geraakt.

De kunstlievende leden behoorden tot de beter gesitueerden, woonden voornamelijk in Amsterdam en vormden 'de hechten steun' van de Maatschappij.<sup>118</sup> Naast de verschillende manieren waarop zij Arti steunden, moesten zij 15 gulden contributie per jaar betalen. Hun aantal nam snel toe (zie tabel 1). Arti bood kunstliefhebbers als het ware een kader om hun belangstelling voor kunst vorm en inhoud te geven. De sociëteit fungeerde als ontmoetingsplaats voor de hoogste kringen en Nederlands beroemdste kunstenaars. Tegelijkertijd gaf Arti sociaal stijgende groeperingen de gelegenheid hun ambities waar te maken. Kunst was immers al eeuwen teken van beschaving en distinctie. Het resultaat was dat Arti steeds meer aan exclusiviteit won.

### *Tentoonstellingen in eigen beheer*

Arti verloor zich niet in een star vasthouden aan herstel van oude mecenaatsstructuren, maar anticipeerde tevens op nieuwe ontwikkelingen

in de kunstwereld. Met haar exposities in haar fraaie, zeer geroemde kunstzaal gaf zij de kunst weer een exclusief cachet en creëerde hieromheen een kring van intimi.

De tentoonstellingen waren een van de belangrijkste middelen om haar doelstellingen te verwezenlijken. Zij wees aantijgingen dat zij de kunsthandel oneerlijke concurrentie aandeed van de hand.<sup>119</sup> Uiteraard beoogde men de verkoop van werk van leden, maar ook herstel van directe contacten tussen kunstenaars en kopers plus de mogelijkheid van onderlinge vergelijking. Naar buiten toe wees Arti op het feit, dat vijf procent van de opbrengst en de entreegelden het Weduwen en Wezen Fonds ten goede kwamen. De tentoonstellingen waren openbaar; de entree bedroeg 25 cent; leden mochten met introducés gratis binnen.

Na een korte aanloopperiode zag het programma er als volgt uit: in voor- en najaar exposities van werk van leden; in de andere maanden uiteenlopende manifestaties. Soms één beroemd kunstwerk, een particuliere collectie of een rondreizende tentoonstelling: in 1845 bij voorbeeld de collectie A. Weimar uit Den Haag; in 1848 en 1850 tweemaal een schilderij van Ary Scheffer; het portret van Willem III door Nicolaas Pieneman en een bijbelse voorstelling door Cornelis Kruseman in opdracht van de heer Huydecoper van Zeyst. Vanaf 1847 streefde men naar permanente bezetting van de zalen.

De motieven verschilden nogal: men wilde geld inzamelen voor het Rembrandt-standbeeld, voor getroffen en door rampen of voor de armen van Amsterdam. De expositie van Krusemans 'Johannes de Dooper', een opdracht van Willem II, bracht in 1848 1800 gulden aan entree op ten bate van de armen.<sup>120</sup> Met dergelijke acties kweekte Arti uiteraard veel 'goodwill'. Dit betekent overigens dat buiten de leden en hun introducés 7200 mensen de kunstzaal hadden bezocht.

Maar in eerste instantie had de commissie van beheer van de kunstzaal tot taak de zaal ten bate van het Weduwen en Wezen Fonds rendabel te maken. Deze commissie, bestaande uit vijf kunstenaars, jureerde samen met het bestuur de ingezonden werken. Kunstwerken in strijd met de goede zeden of zonder kwaliteit werden niet geplaatst; '(...) de waardigheid en de belangen van de Maatschappij worden hierbij gehandhaafd'.<sup>121</sup>

Het materiële oogmerk werd door Arti verhuld achter een scherm van ideële retoriek: 'Staan wij voor zulke kunstgewrochten, dan zien wij, dat de kunst niet uitsluitend ten doel heeft, ons aangename gewaarwordingen te verschaffen, maar dat zij ons harten, ons gevoel veredelen en beschaven kan, en dat de diepe indruk, dien zij maakt op den onbedor-

venen van geest, voor hem onuitputtelijke stof tot nadenken oplevert.<sup>122</sup>

Vanaf 1841 probeerde Arti middels verlotingen de verkoop te stimuleren. Vijf procent van de omzet was voor het Fonds. Het bestuur nam de juring waar. De resultaten beantwoordden echter niet aan de verwachtingen. Arti nam in 1844 daarom de ten dode opgeschreven Maatschappij ter Bevordering van Beeldende Kunsten onder haar beheer.<sup>123</sup> De ontwerpers en uitvoerders van de tot Vereniging omgedoopte Maatschappij creëerden een nationaal en internationaal netwerk van correspondenten, gerecruteerd uit de diverse ledencategorieën. In 1845 startte men met twee correspondenten, maar in 1855 was hun aantal al tot 36 uitgebreid over even zo veel steden in Nederland. Het was de bedoeling dat de correspondenten de belangen van de Maatschappij behartigden en vooral informatie verschafden over tentoonstellingen. Arti had zelfs correspondenten in Parijs, Engeland, België en de Nederlandse koloniën: in 1849 in Paramaribo en in 1860 werd Jan Gruyter in Batavia hoofdcorrespondent voor Nederlands-Indië. In 1867 was Arti er in 12 steden vertegenwoordigd.<sup>124</sup>

Het kapitaal van de Vereniging bestond uit aandelen van vijf gulden. Hiermee participeerden aandeelhouders in de jaarlijkse verloting van kunst aangekocht van leden op de Arti- én stedelijke tentoonstellingen. Een door de aandeelhouders jaarlijks zelf gekozen commissie maakte een keuze. Deelnemers die niet in de prijzen vielen, konden tegen kostprijs een gravure verwerven speciaal hiervoor door een Artilid gemaakt.<sup>125</sup> Door deze werkwijze wist Arti de aandeelhouders meer bij de Maatschappij te betrekken. Bovendien kreeg haar netwerk van persoonlijke, invloedrijke contacten hiermee een bredere basis. De Vereniging groeide al snel uit tot een belangrijke financiële poot van Arti.

TABEL 2 GROEI VAN DE VERENIGING TOT BEVORDERING VAN DE BEELDENDE KUNSTEN 1847-1852

<i>Jaar</i>	<i>Aandelen</i>	<i>Bedrag ter beschikking voor aankoop</i>
1847	1170	f 4.765
1848	1349	5.600
1849	1590	6.825
1850	1591	4.425
1851	1626	6.780
1852	1975	7.340

(*Bronnen: Jaarverslagen van de Vereniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten, 1847-1852*).

Ook zonder de verplichting minimaal één maal per jaar te exposeren, was het animo onder de kunstenaarsleden in de eerste decennia groot. Artitentoonstellingen boden hun tal van voordelen: hun werk kreeg in deze ambiance 'een waarmerk van goede kunst' mee, het contact met eventuele kopers was intensiever en niet in de laatste plaats vanwege het sociale aankoopbeleid: werk dat buiten de verloting was gevallen, kreeg bij volgende exposities voorrang. De indruk bestaat dat de verkoopresultaten—mede door de Vereniging—bij Arti gemiddeld iets hoger lagen dan op de stedelijke tentoonstelling.

De organisatie van de Amsterdamse en de Artikunstmanifestaties werden vanaf 1844 op elkaar afgestemd. Niet verwonderlijk aangezien de Amsterdamse commissie uit Artileden bestond.<sup>126</sup> Het resultaat van die samenwerking was dat Arti van het stadsbestuur compensatie kreeg uit de stedelijke entreegelden, telkens als de Maatschappij haar tentoonstellingsdatum moest verschuiven. Het ging om aanzienlijke bedragen: in 1844 f 1000; 1846 f 1500; 1848 f 1000; 1850 f 850. De transacties werden gelegitimeerd door te wijzen op de inkomstenderving voor het Weduwen en Wezen Fonds bij verplaatsing van de ledenexpositie naar het (minder gunstige) voorjaar.<sup>127</sup>

### *Arti en de kunstkritiek*

Arti had belangrijke connecties met kunstbladen als *De Beeldende Kunsten*, *Pictura*, *De Kunstkronijk* en *De Nederlandsche Kunst Spiegel*. Zij stuurde de bladen elk jaar het jaarverslag op en uit de uitvoerige, positieve commentaren blijkt dat de redacties Arti's streven een warm hart toedroegen.<sup>128</sup> Een aantal kunstlievende en kunstenaarsleden zaten zelf in de redactie: de kunstenaars Moritz Calisch, Nicolaas Pieneman, Ary Lamme, Simon van den Berg, en Pierre Dubourg in *De Kunstkronijk*; de leden/literatoren Jacob van Lennep en Joseph Alberdingk Thijm in diverse bladen; het kunstlievende lid Van Westreene was hoofdredacteur van *De Kunstkronijk* en de schilder Kaspar Karssen van het blad *Pictura*. Via deze mensen kon Arti haar visies op kunst en kunstenaarschap ventileren. Zo trachtte zij, hoewel deze doelstelling nergens expliciet wordt genoemd, ook haar invloed op de kunstkritiek te vergroten. Uit een redevoering van een niet bij naam bekend Artilid komt dit duidelijk naar voren.<sup>129</sup> Deze pleitte voor het op hoger niveau brengen van de kunstkritiek, die op dat moment volgens hem 'allererbarmelijkst' was. Over kunst konden alleen mensen van beschaving en eruditie oor-

delen, maar dat behoeften niet uitsluitend kunstenaars te zijn.<sup>130</sup>

Het Artilid riep de Maatschappij op duidelijke beoordelingscriteria op te stellen en vond het '(...) een heilige plicht van instellingen tot bevordering van kunst, om zorg te dragen dat het publiek op het rechte standpunt geplaatst worde'.<sup>131</sup> Waaruit wel blijkt dat de Maatschappij zichzelf als autoriteit op kunstgebied zag.

De meningen van Arti en critici waren begin jaren 1840 vrij eensluidend. Men beperkte zich vooral nog tot de discussie over de wijze waarop en door wie kritiek bedreven moest worden. In grote lijnen hield men vast aan neo-classicistische kunstopvattingen, met daarnaast aandacht voor de 'eigenaardige Hollandse School', die zich in een stijgende waardering mocht verheugen. Kritiek moest bescheiden zijn, beleerend en stimulerend naar de makers toe en informerend, opvoedend naar het grote publiek. Jonge kunstenaars verdienden aanmoediging. Oude en nieuwe grootheden werden tot lichtend voorbeeld gesteld.<sup>132</sup>

In de jaren 1840–1860 groeide een tweespalt tussen critici en kunstenaars. Op de oorzaken zal ik nog ingaan. De schilder Karsen riep Arti in het blad *Pictura* nog eenmaal met klem op zich daadwerkelijk met de kunstkritiek te bemoeien.<sup>133</sup> Hij zette zijn oproep kracht bij door zeer uiteenlopende commentaren op het schilderij 'Judith met het hoofd van Holophernes' van Artilid Van Beveren naast elkaar af te drukken. De Artileden konden blijkbaar niet meer op een 'bijzondere behandeling' rekenen. De aanvankelijke eensgezindheid vanuit beider belang bij de opbloei van de Nederlandse kunsten was afgenomen.

### *De bevordering van de kunstkennis*

Er was een commissie voor de 'Donderdagsche werkzaamheden' en een voor de leeszaal. De eerste organiseerde op de donderdagavonden, in de wintermaanden éénmaal per week, in de zomer minder geregeld, kunstbeschouwingen, lezingen en dergelijke. Een lezing kon zowel over technische aspecten van het vak als over morele kwesties handelen.<sup>134</sup> Bij een kunstbeschouwing werd letterlijk kunst beschouwd, meestal het meer handzame werk als tekeningen, etsen, litho's en aquarellen.

Het betrof werk uit particuliere en kunstenaarsverzamelingen en werk van kunstenaarsleden zelf. Verzamelaars en kunstenaars dwongen elkaar respect af door hun kunstkennis en kunstschaten. Vooral nieuwkomers aan het verzamelaarsfront kregen hier de gelegenheid tot uitblinken en tot opname in de kring van ingewijden. Naast verzamelaars



van reputatie als Jo. de Vos, A. van der Hoop en J. de Vries prijken namen als C.J. Fodor en A.B. Roothaan, die in deze periode met verzamelen begonnen. Voor de kunstenaars waren de avonden nuttig omdat de wedijver onder verzamelaars werd aangewakkerd. Iets dat Arti niet probeerde te verdoezelen, '(...) want het regelmatig bezoeken van deze avonden brengt iemand tevens tot verzamelen en dat is toch ook een van de doelstellingen van de Maatschappij'.<sup>135</sup> Twee maal per jaar, later vier maal, werden met dit doel kunstbeschouwingen gewijd aan tekeningen van kunstenaarsleden. Hoewel de belangstelling groot was, viel de verkoop meestal tegen.<sup>136</sup> Voor de damesleden hield Arti vanaf 1842 aparte avonden. Men had geen gebrek aan sprekers voor de lezingen. En ook hier kwamen de deelnemers uit de verzamelaars- en kunstenaarsleden en de wetenschappelijke en literaire kringen.<sup>137</sup> De kunstenaars hielden overigens niet alleen via tijdschriften de internationale kunstontwikkelingen bij. Zij reisden veel, onderhielden contacten met andere academies en namen deel aan buitenlandse tentoonstellingen.

Vanaf de oprichting bestond het voornemen tot het inrichten van een bibliotheek. 'Niet alleen voor de onderrigting van kunstenaars moet dusdanige bibliotheek dienstig zijn, maar door alle mogelijke inligtingen de kunsten in andere landen betreffende, moet iedere kunstbeminnaar zich door haar kunsten bekwamen, de ware hoogte kunnen bepalen waarop de kunst in ons vaderland staat en door vergelijking en redeneering leeren, goed te oordeelen en verdiensten te onderkennen.'<sup>138</sup> Van een systematisch aanschafbeleid was geen sprake. De bibliotheekcommissie werd in de beginjaren sterk belemmerd door geldgebrek. Men moest het vooral hebben van giften en/of het in bruikleen geven door de leden. Wel nam de Maatschappij een aantal abonnementen op kunstbladen.<sup>139</sup> Boeken en bladen lagen vrij toegankelijk op de leestafel in de sociëteit.

Arti gaf zelf hoog op van haar bibliotheek. Het was dé 'publieke instelling die voorzag in de wetenschappelijke aspecten van kunst en literatuur'<sup>140</sup>, een instelling noodzakelijk volgens haar voor de beschaving van de kunstenaar. De Artibibliotheek was volgens eigen zeggen de eerste in Nederland op dit gebied. Toen het boekenbestand te groot werd, werd een aparte ruimte hiervoor ingericht. In de loop der jaren groeide het uit tot een omvangrijke en kostbare bibliotheek.

## *De sociëteit*

Na de wekelijkse ontmoetingen in een gehuurde zaal van de Maatschappij tot 't Nut van het Algemeen werd in 1840 een dagelijks treffen in een eigen pand mogelijk. De sociëteit voorzag in een koffie- en biljartkamer achter in de benedenzaal en een lees- en conversatieruimte aan de straatkant. Alle leden konden er met of zonder introducé's dagelijks gebruik van maken. Introducé's waren verplicht hun naam, beroep en woonplaats te noteren, zodat andere leden zich konden informeren en eventuele bezwaren kenbaar maken aan het bestuur. Om de sociëteit aantrekkelijk te maken stelde de Commissie voor het Huishoudelijke voor de prijzen voor consumpties laag te houden. Het moest een gelegenheid worden waar kunstenaars zich konden distantiëren van 'gewone kroeglopers'.<sup>141</sup> Het ging Arti erom de eigen groep boven oude vooroordelen uit te tillen. In het jaarverslag van 1841 (en ook latere) werd het beschaafde gedrag van de kunstenaarsleden hoog geprezen. Zelfs een Houbraken<sup>142</sup> zou hiervan gunstig hebben moeten getuigen!

Naast de civiliserende werking die de sociëteit had, bood zij ook de mogelijkheid tot sociale controle en het bevorderen van de groepscohesie. In de sociëteit konden contacten tussen kunstenaars en kunstlievende leden worden gelegd. Naast politieke en economische aspecten hierbij van belang, konden de kunstenaars zich aan gedragscodes en levensstijl van de gevestigde kringen spiegelen. Het feit dat de laatsten hún gezelschap opzochten, geeft aan hoezeer de machts- en afhankelijkheidsrelaties in het voordeel van de kunstenaars waren veranderd.

In de loop van de jaren 1850 werd de sociëteit steeds drukker bezocht en zag Arti zich genoodzaakt de ruimte ingrijpend te verbouwen.

## *De financiële opbouw*

De organisatie van Arti stelde op een stevige financiële basis, bestaande uit de oorspronkelijke lening van 52.000 gulden, de contributiegelden en opbrengsten uit diverse activiteiten; het kapitaal van het Weduwen en Wezen Fonds én de rendementen uit de Vereniging tot Bevordering van de Beeldende Kunsten.

Toezicht hield een commissie samengesteld uit het bestuur en de drie hoogste inschrijvers onder de kunstbeschermers. Het was de enige commissie waarin niet-kunstenaars zitting hadden. De vrees dat dit tot

conflicten kon leiden, bleek echter ongegrond.<sup>143</sup>

Om te zorgen dat de Maatschappij de lening zo snel mogelijk kon aflossen, stelde secretaris Alexander Oltmans in 1845 voor het Weduwen en Wezen Fonds om te zetten in Arti-aandelen tegen een interest van vijf procent. De groei van het Fonds raakte zo gekoppeld aan de aflossing van de lening.

In tegenstelling tot de latere voorstelling van zaken werd het Fonds pas in 1843 een wezenlijk bestanddeel van de Maatschappij. Dat gebeurde onder druk van de positieve reacties in de media, de kunstenaars en de vele donaties die vanaf 1840 binnenstroomden.<sup>144</sup> Om een idee te krijgen van de jaarlijkse inkomsten van het Fonds verwijs ik naar bijlage 2. Elk kunstenaarslid stond na een eenmalig entreegeld van 15 gulden ingeschreven en moest daarnaast jaarlijks een bijdrage leveren.<sup>145</sup> Op die manier wisten zij zich in hun belangen verbonden. Het Fonds droeg bij tot onderlinge solidariteit, hetgeen ook door het Artibestuur werd onderkend. Het was vooral Jan Willem Pieneman, zelf half-wees, die op de ideële belangen hamerde. 'Dit Fonds is het anker van de maatschappij. Dit Fonds is niet onderworpen aan menselijke harts-tochten. Het zal de band zijn die, bij eventuele conflicten tussen kunstenaars, tot samenwerking zal blijven dwingen. En dit is dan ook datgene wat aan andere verenigingen heeft ontbroken.'<sup>146</sup> In 1842 is voor het eerst sprake van een uitkering aan drie weduwen (bedrag onbekend). Later worden de gegevens iets exacter. In 1847 krijgen dezelfde drie weduwen ieder 150 gulden en in 1848 188 gulden per jaar. In 1849 wordt zes maal 130 gulden; in 1850 zeven maal 120 gulden; in 1851 negen maal 130 gulden en in 1852 elf maal 180 gulden uitbetaald. In die tijd zeker geen geringe bedragen.<sup>147</sup> Het Fonds is min of meer een voorloper van latere sociale verzekeringen die aan vakbonden gekoppeld waren. Het was ook een teruggrijpen op zekerheden die voorheen door de gilden werden geboden.<sup>148</sup> Na 1845 groeide het Fonds snel:

TABEL 3 KAPITAALSTIJGING VAN HET FONDS 1842-1857

<i>Jaar</i>	<i>Kapitaal</i>	<i>Jaar</i>	<i>Kapitaal</i>
1842	f 2.000	1851	f 22.797
1845	5.300	1852	23.800
1846	8.800	1853	26.600
1847	11.800	1854	29.100
1848	13.000	1855	31.500
1849	16.500	1856	36.700
1850	19.640	1857	40.500

(Bronnen: Jaarverslagen, 1842-1857)

De derde poot van Arti's financiën waren de opbrengsten uit de Vereniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten. Ook deze kwamen haar indirect via het Fonds ten goede. Door deze constructies wist Arti in vlot tempo aandelen uit te loten <sup>149</sup> en kritiek op haar commerciële activiteiten af te weren.

In 1854 kondigde zij aan de totale lening die nog bij particulieren uitstond, in zijn geheel te kunnen aflossen.

### *Arti's visie op kunst en kunstenaarschap*

Bij de feestelijke opening van het Artigebouw in december 1840 hield Christiaan Portman, toenmalig secretaris, een redevoering waarin hij het streven onder woorden bracht: 'Wij moeten ons steeds een hoger denkbeeld der beeldende kunst scheppen (...), waardoor de stand des kunstenaars in hogere achting zal gebracht worden, hetwelk een noodzakelijke vereischte is tot den bloei der kunsten.'<sup>150</sup>

Uit dit citaat blijkt dat kunstenaars in die tijd kunst- en kunstenaarsbeleid in elkaars verlengde plaatsten en de verbetering van hun imago als een wezenlijk onderdeel daarvan zagen. Uit de mond van de toenmalige elite onder de Amsterdamse kunstenaars wonnen dergelijke uitspraken aan gewicht. Vooral omdat zij in concreto liet zien hoe hoog kunstenaars maatschappelijk konden stijgen, als er maar een appèl op hun werk gedaan werd. Portman ging ook in op betekenis en waarde van de kunst in de samenleving: kunsten (en wetenschappen) waren dé aangewezen, zo niet enige weg naar ontwikkeling en ontstijging aan materiële belangen. Alleen daar waar beide een rijke voedingsbodem vonden, was sprake van beschaving.<sup>151</sup> Zo wisten Arti's kunstenaars individuele en nationalistische gevoelens te mobiliseren.

Toch zou Arti in haar beginjaren niet zoveel aandacht aan een effectief overheidsbeleid besteden. De eerste groep leden was/werd toch al op een of andere manier begunstigd door opdrachten, stipendia etc. Bovendien wisten zij geleidelijk iedereen van betekenis en verantwoordelijk voor het kunstbeleid als lid van de Maatschappij aan zich te binden.<sup>152</sup> Gezien de frustraties van de oprichters is het niet verwonderlijk dat zij prioriteit gaven aan de ombuiging van de negatieve stereotyping die hun parten had gespeeld.

Om meer erkenning te verwerven trokken zij alle registers open over het verheven kunstenaarschap en de kunst. Tegelijk legden zij zichzelf

en hun collega's strenge gedragsnormen op. Zo representeerden en vormden zij het beeld van de 'ware kunstenaar', waarin we veel herkennen van het oude Renaissance-ideaal van de gentleman-artist. Maar in hun professionele gedragscodes klinken ook nieuwe aspecten door, die tot de beroepsethiek van de autonome kunstenaar zouden gaan behoren.

Isaac Warnsinck, architect en Artid van het eerste uur, verwoordde het aldus: 'Het is de verheven roeping van den kunstenaar, dit eindig aardse schoone te zuiveren en als het ware het van het toevallig onvolkomene, minder schoone af te scheiden, en zoo gelouterd aan het algemeen terug te geven.'<sup>153</sup>

Voor deze bijzondere taak beschikten kunstenaars over eigenschappen die hen van andere mensen onderscheidden. Sensibiliteit, alertheid en emotionaliteit waren bij hen sterker ontwikkeld. Taaie verven, blokken steen wisten zij 'naar hun hand te zetten' en tot ieders verbeelding te doen spreken.<sup>154</sup> De kunstenaars probeerden zo respect af te dwingen voor hun genie, dat hen in staat stelde 'wonderen' te verrichten.<sup>155</sup> Tegelijkertijd werkten zij toe naar een nieuwe stigmatisering, die kunstenaars aan zware eisen zou binden. Kunstenaars moeten met niet aflatende ijver en volharding, in stilte en eenzaamheid hun ideaalbeeld van schoonheid proberen te benaderen.<sup>156</sup> De drijfkracht achter deze eendeloze worsteling was een belangeloze liefde voor de kunst, zoals de schilder Barend Koekoek in 1841 schreef: '(...) zoo moet geen goud de drijfveer zijn, die den schilder gretig naar zijne penseelen en verwen doet grijpen. Liefde alleen moet hem hiertoe aansporen. De kunst is heilig; liefde alleen is met het heilige bestaanbaar.'<sup>157</sup>

Van hier was het nog maar één stap naar de opvatting dat kunstenaars zich voor de kunst moesten 'opofferen' en 'met verzaking van alle schijnroem, naar echte lauweren' streven.<sup>158</sup> De eisen werden nog zwaarder door de nadruk die op originaliteit kwam te liggen. Na een academische opleiding—ook een nieuwe voorwaarde—moesten zij bewijzen tot meer in staat te zijn dan 'paletslaven' en het nabootsen van grote meesters.<sup>159</sup>

Al vanaf de Renaissance was individualisme in de kunst gekoesterd maar onder invloed van Verlichting en Romantiek werd het een 'must'.<sup>160</sup> Vakmanschap sec was niet meer toereikend. Het onderscheid met amateurs en ambachtslui kon niet duidelijker.

Arti trachtte het beeld te ontcrachten, dat onder kunstenaars enkel haat en nijd bestond. De onderlinge verbroedering had ze in haar doel-

stellingen opgenomen. Uiteraard werkte de situatie mee, dat kunstenaars zich in hun belangen ten aanzien van de overheid verenigd voelden en dat het geniebegrip nu stond voor het creatieve vermogen dat alle kunstenaars deelden. Toch zit ook hierin de nodige ambivalentie. Door hun strenge ballotagebeleid werkten zij elitevorming onder de beroepsgroep in de hand. En men sprak wel van zusterkunsten, maar propageerde tegelijkertijd het historisch als hoogste kunsttak.<sup>161</sup>

Arti had ook uitgesproken ideeën over hoe ware kunstenaars zich in het openbaar dienden te gedragen. De kunstenaars presenteerden zich als brave burgers doordrongen van goed vaderlandse deugden als spaarzaamheid, ordelijkheid, stiptheid en eerlijkheid.<sup>162</sup> In de sociëteit viel van liederlijk gedrag of dronkenschap niets te bespeuren, het budget van de sociëteit werd nooit overschreden en ieder feest verliep ordentelijk, aldus de jaarverslagen. In hoeverre deze informatie op waarheid berust, is moeilijk na te trekken. We weten wel dat de kunstenaarsleden ook op gedrag geballoteerd werden. Bovendien bestond er de nodige druk vanuit de groep zelf het aanzien van het beroep niet te schaden.<sup>163</sup>

Barend Koekkoek (1803–1862) is degene die ons iets meer vertelt over hoe kunstenaars van zijn generatie dachten over hun optreden in het openbaar. Vol misprijzen sprak hij over een Duitse artiest als 'die heer met zijne lange haren, die tot aan de ellebogen reiken, met baard en knevels, die aan zijn gezicht hangen, als of hij een vossenstaart appor-teert'.<sup>164</sup> Hij betwijfelde ten eerste, of het genie van de kunstenaar gelijke tred met zijn haargroei had gehouden. Daarentegen beschreef hij lovend een collega, die op straat stond te tekenen, terwijl hij 'keurig netjes naar de mode van zijne dagen was gekleed, en als een deftig en fatsoenlijk man bij ieder bekend stond'.<sup>165</sup>

Het was zeker niet zo dat zij zich schaamden om voor hun kunstenaarschap uit te komen. Integendeel kunstenaars wonnen zo aan zelfvertrouwen, dat wij in het artikel 'De adel der kunst' van de eerder genoemde schilder Karssen het volgende kunnen lezen: 'Niets is gewoener, dan dat rang en rijkdom den voorrang boven talenten genieten en echter is niets bespottelijker.'<sup>166</sup> En met de zelfde zelfverzekerdheid noemde Arti zichzelf het middelpunt van de Nederlandse kunstwereld.<sup>167</sup>

Geheel in overeenstemming met de toenmalige denkbeelden vinden we bij Arti ook steeds de koppeling tussen 'kunst en beschaving' en 'kunst en nationaal prestige'.<sup>168</sup> Haar tentoonstellingen en donderdagse bijeenkomsten werden als instrumenten in het beschavingsproces van

de kunstlievende leden voorgesteld.<sup>169</sup> Het samengaan van personen uit de gevestigde kringen, zij die erbij wilden horen én de kunstenaars onder de slogan 'kunst en beschaving' bevestigde nogmaals dat kunst een beproefd middel was in het beschavingsoffensief van de overheid.

Een punt dat later voor de nodige problemen zou zorgen was dat Arti-kunstenaars pretendeerden voor de eer en de roem van het vaderland te werken en de nadruk legden op de immateriële waarde van kunst. '(...) dat onze Maatschappij, door de bevordering van den bloei der Beeldende Kunst niet verstaat van het schilderen een winstgevend beroep te maken, maar wel door de beschaving en ontwikkeling der kunstenaars zelve, hunnen invloed op geheel de natie bevorderen; daardoor kunstzin en goeden smaak te verbreiden en alzoo gunstig te werken, niet alleen op de nijverheid, maar vooral nuttig te zijn ter verbreiding van godsdienst en goede zeden.'<sup>170</sup> Arti kon mijns inziens dit zeer ideële beeld hooghouden omdat haar vooraanstaande kunstenaars zich—verzekerd van een continue stroom opdrachten en aankopen—inderdaad enkel aan de kunst konden wijden.

Toch zat in hun houding de nodige tegenstrijdigheid die toekomstige generaties parten zou spelen. Arti's kunstenaars schermde bij de overheid met de weldadige functie van kunst en kunstenaars voor de samenleving, maar stelden de kunst tegelijkertijd voor als aan niets en niemand gebonden. 'De kunst is een rijk op zichzelf en heeft althans met politieke stelsels niets te maken.'<sup>171</sup> Daarbij zagen zij wel het dilemma, dat zij altijd van steun van derden afhankelijk waren, of zoals Arti schreef: 'De bloei van de kunst gaat altijd gepaard met de rijkdom en welvaart van het land.'<sup>172</sup>

Voor na 1850 werden de kunstenaars voor het blok gezet zonder overheidssteun hun beroep uit te oefenen. Maar juist toen wist Arti de kroon te zetten op haar streven het image van de Nederlandse kunstenaars te verbeteren. In 1852 werd in Amsterdam het Rembrandtmonument onthuld: het kunstenaarschap werd letterlijk op een voetstuk geplaatst.<sup>173</sup> Het initiatief van enkele Haagse buitenleden was in 1841 onmiddellijk door Arti in Amsterdam overgenomen. Van schetsontwerp, opdrachtverlening tot en met de uitvoering is het Rembrandtbeeld daarna een pure Arti-aangelegenheid geweest. In de achttien man sterke begeleidingscommissie zaten uitsluitend Artileden en waren de kunstenaars met zestien veruit in de meerderheid. De uitvoerend kunstenaar Louis Royer was één van de medeoprichters. Voor de financie-

ring mobiliseerde men de kunstlievende en koninklijke leden, die daarmee blijk gaven in te stemmen met de verstrekkende betekenis van dit monument. Naast staatslieden symboliseerde nu ook een kunstenaar de nationale eer en identiteit. Arti was in haar opzet geslaagd. Het Rembrandtbeeld stond voor de opwaardering van alle Nederlandse kunstenaars.

Voor de oude Artigarde symboliseerde Rembrandt nog de gentleman-artist, gevierd en geëerd in de hoogste kringen; voor de jongere generaties stond hij voor de onafhankelijke kunstenaar, om zijn talent en niet om zijn status geroemd; een onvoorziene wending in de beeldvorming waaraan Arti zelf had bijgedragen.

### 3 Op weg naar het vrije kunstenaarschap

#### *De overheid en de kunst*

Arti's snelle opbloei en succes vielen in de regeringsperioden van Willem II (1840–1849) en—gedeeltelijk—van Willem III (1849–1890). Hoewel de ministers van Binnenlandse Zaken, die we steeds onder de honoraire leden van Arti aantreffen, in sterke mate het kunstbeleid bepaalden<sup>174</sup>, was voor de Nederlandse kunstenaars toch het optreden van de vorsten van het grootste belang. In hun beroeps geschiedenis behoorden opdrachten/aankopen van vorstenhuizen nog tot de meest prestigieuze. Willem II hield zich meer dan zijn voorganger actief met de kunsten bezig. Al vóór zijn troonsbestijging had hij enige reputatie opgebouwd als verzamelaar van Italiaanse, Franse en Hollandse meesters. Hij legde zich erop toe het nationale cultuurbezit te bewaren, maar juist in de jaren 1840–1870 werden veel Nederlandse collecties in veiling gebracht.<sup>175</sup> Voor een deel omdat de prijzen voor Hollandse kunst in het buitenland snel stegen<sup>176</sup>, maar ook omdat in Nederland de economie stagneerde en de welgestelden op hun kapitaal en bezittingen moesten interen.

Voor de kunstenaars was het van het grootste belang, dat de vorst zijn collectie met contemporain werk aanvulde. Hij stelde hen niet teleur; meteen al bij zijn inhuldiging in 1840 gaf hij Nicolaas Pieneman de opdracht de plechtigheid in een monumentaal werk vast te leggen.<sup>177</sup> Ver-



der kocht hij veel op de jaarlijkse tentoonstellingen.<sup>178</sup>

De kunstenaars zetten de vorst onder druk door op het nationale en internationale belang van de kunst te wijzen en op de achterstand van Nederland ten opzichte van andere Europese landen.<sup>179</sup> Blijkbaar kwam hij aan hun verwachtingen tegemoet, want in 1848 schreef de *Nederlandsche Kunst Spiegel*<sup>180</sup> een artikel over 'de kunst en haar beschermer', waarin Willem II op één lijn geplaatst werd met vorstenhuisen, beroemd om hun mecenaat. Voor zijn collectie had de koning zelfs een vleugel aan zijn paleis laten bouwen.<sup>181</sup> Voor het eerst mocht ook de beeldhouwkunst zich in enige belangstelling verheugen. Alhoewel nog gematigd in vergelijking met het buitenland, kwamen ook hier de eerste standbeelden van de grond. In de vorst vonden de initiatiefnemers altijd een medestander en medefinancier, zoals voor het Rembrandtbeeld.<sup>182</sup>

Tal van kunstenaars vereerde hij met ordctekens van de speciaal door hem ingestelde Orde van de Eikenkroon of de Orde van de Nederlandse Leeuw.<sup>183</sup> Tot in het buitenland werd hij hierom geroemd.<sup>184</sup> Ook privé omringde hij zich met kunstenaars, waarbij het meestal om Artileden ging.<sup>185</sup> Dergelijke contacten werden in de media breed uitgemeten. Ook al ging het om enkele coryfeeën; zij stonden voor wat er bereikt kon worden op het gebied van de kunst.

Het overlijden van Willem II werd door de kunstenaars diep betreurd. Onmiddellijk wendde een aantal Haagse Artikunstenaars zich tot zijn opvolger met het verzoek de kunsten verder te ondersteunen.<sup>186</sup>

Op zijn eerste audiëntie in Amsterdam in 1849 verzekerde Willem III een delegatie van de Maatschappij Arti et Amicitiae 'dat Hij de kunsten beschouwde als een der schoonste Paarden aan Zijne Kroon'.<sup>187</sup> De grondwetswijzigingen van 1848 hadden het politieke optreden van de vorst echter aan banden gelegd. De netwerken tussen koningshuis, leden van de oude elite en de Artikunstenaars die tot dan in het kunstbeleid van de overheid een rol hadden gespeeld, verloren aan betekenis.

Willem III raakte desalniettemin nog meer dan zijn voorganger bij Arti betrokken. Hij was persoonlijk bevriend met Nicolaas Pieneman (1809–1861) en Herman F.C. ten Kate (1822–1891), beiden voorzitter van de Maatschappij.<sup>188</sup> Hij toonde zich een waardig beschermheer door ieder jaar het Weduwen en Wezen Fonds te begunstigen, door deelname in de Vereeniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten, iedere tentoonstelling te bezoeken en regelmatig werk van leden aan te kopen.



J. B. Tetaar van Elven, *Koning Willem III bezoekt de tekeningtentoonstelling in Arti, 1860* (schilderij, detail; rechts achter koning Willem III staat Nicolaas Pieneman)

Het belangrijkste was echter, dat hij in 1871 Arti jaarlijks een bedrag van 10.000 gulden ter beschikking stelde als een soort studiefinanciering voor jonge, veelbelovende kunstenaars.<sup>189</sup> Deze Koninklijke Subsidie wordt tot op heden jaarlijks aan vijf schilders toegekend.

Uit deze geste blijkt wel het belang van de Maatschappij Arti et Amicitiae in de jaren 1870. Maar in de tussenliggende periode hadden ook haar kunstenaarsleden te lijden gehad van de bezuinigingsgolf, die onder het liberale bewind van Thorbecke inzette.

De rijksuitgaven werden door Thorbecke drastisch teruggeschoefd.<sup>190</sup> De liberalen koesterden niet langer de idee, dat de regering de kunsten rechtstreeks moest bevorderen. Zij beargumenteerden de koerswijziging in het beleid overigens geheel volgens denkbeelden, die al enige tijd opgeld deden in de kunstwereld: iedere bemoeienis van buitenaf werkte funest op de kwaliteit van de kunst.<sup>191</sup> Ook Thorbecke was de mening toegedaan dat materiële hulp geen garantie was voor kwalitatief hoogstaand werk: 'ik geloof, dat de ervaring het tegendeel heeft bewezen.'<sup>192</sup> De kunstenaars meenden juist, dat ruime ondersteuning hen in staat stelde zonder concessies 'werken van genie' te maken.<sup>193</sup> Het onderscheid tussen kunst- en kunstenaarsbeleid viel echter niet meer terug te draaien. En hiermee startte een discussie die tot op heden voortduurt.

Wat was nu die 'ervaring', waarnaar Thorbecke in het gegeven citaat verwees? Er was een groeiende discrepantie aan het licht gekomen tussen de feitelijke ontwikkelingen in de kunstwereld en dat wat de voorgaande regeringen met hun beleid beoogd hadden. De overheid had met haar popularisering van de kunst en de structurering van het kunstonderwijs het aantal kunstenaars enorm doen toenemen. Het kunstbudget was niet navenant gestegen, waardoor het merendeel op de vrije markt aangewezen raakte. Tegelijkertijd hadden de kunstenaars kansen gekregen binnen de figuratie meer vrijheid en autoriteit op eigen vakgebied te verwerven. Door deze ontwikkelingen kwam het historieel, waaraan de overheid de beschavende werking van kunst had opgehangen, in het gedrang. De kunsthandel nam de dominante rol van de overheid in de beroeps carrière van kunstenaars over. Hiermee zou het prestige van 'staatskunst' aan betekenis inboeten. Dit vinden we ook terug in opmerkingen, dat het voor een kunstenaar 'strelender is aangekocht te worden door een collega dan door een koning'.<sup>194</sup> Politieke en culturele elite vielen niet langer samen. Daarbij kwam dat de nationale symboliek niet meer eenduidig vastlag. Naar-

mate het staatsbestel democratischer van samenstelling werd, nam de onenigheid hierover toe.<sup>195</sup> Over de plannen voor een monument voor Willem I als grondlegger van de nationale eenheid ontspoon zich bij voorbeeld een discussie of niet Gijsbert Karel van Hoogendorp die eer toekwam.<sup>196</sup> In de monumentale kunst zijn de meningsverschillen aan opdrachtzijde nog dagelijks af te lezen aan de twee standbeelden van Willem van Oranje in Den Haag uit 1845 en 1848. Het beeld dat de overheid op initiatief van Willem II liet uitvoeren, laat Willem de Zwijger als diplomaat zien. Het ruiterbeeld — een persoonlijke opdracht van de koning — toont ons een krijgshaftige Willem als veldheer.<sup>197</sup>

Het besluit van de liberalen om de kunsten vrij te laten lag dus in het verlengde van de verschuivingen in de kunstwereld zelf. Het falende kunstbeleid en de contradicties daarin wentelden zij op de kunstenaars af.

Het bestaan van de Maatschappij *Arti et Amicitiae* heeft mijns inziens een belangrijke rol gespeeld in de bezuinigingsdrift op de kunsten en het feit dat de overheid zich niet meer aan de beoordeling van kunst waagde. Haar voorspoed en het feit dat de Maatschappij zonder directe overheidssteun een financieel welvarende indruk maakte, versterkten het beeld dat 'ware kunstenaars' zich wel konden redden. Bovendien hanteerde *Arti* al vanaf haar oprichting het kwaliteitscriterium in haar ballotage- en tentoonstellingenbeleid om zich te onderscheiden van ontwikkelingen in de rest van de kunstwereld. Het overheidsbeleid 'volgde' in wezen de tendens die de elite onder de kunstenaars had aangegeven.

Een ander punt is, dat de liberalen blijkbaar veel minder de druk voelden door middel van de kunsten het nationale prestige hoog te houden dan het koningshuis met zijn persoonlijke contacten onder de Europese aristocratie. De nationalistische sentimenten waren tegen het midden van de vorige eeuw geluwd. In het kader van de inspanningen op economisch gebied hechtten de liberalen meer waarde aan bevordering van techniek en wetenschap.

Het weerwoord van de kunstenaars op de bezuinigingen vinden we in de lezing 'De kunst beschouwd als element van volksbeschaving' (1849) van de toenmalige vice-voorzitter van *Arti* en secretaris van de Vierde Klasse, Isaac Warnsinck. Hij verweet de overheid, dat zij tekort was geschoten in haar staatsplicht het Nederlandse volk 'schoonheidsgevoel' bij te brengen. Warnsinck stelde meer stimulerende maatreg-

len voor: meer gratis tentoonstellingen, opdrachten, populaire lezingen en het inschakelen van kunstgenootschappen.<sup>198</sup>

De kunstenaars stonden niet alleen in hun protest. Ook in de media werd ervoor gewaarschuwd, dat de kunsten als zij niet meer beschermd werden, ten onder zouden gaan.

Arti reageerde echter vol zelfvertrouwen op de bezuinigingen en wierp zich op als belangenbehartigster. 'De Maatschappij voorziet in een behoefte, die 't Rijk niet kan vervullen. Haar bestaan is noodzakelijk voor de kunst, zowel voor de makers, de kunst als de kunstvrienden.'<sup>199</sup> Blijkbaar vertrouwde Arti op haar goede persoonlijke contacten met overheidsfunctionarissen en de waardering door tal van instellingen aan haar adres geuit. Zij waarschuwde haar leden echter wel voor de gevolgen van de staatkundige hervormingen: bezuinigingen betekenden altijd dat de kunsten en wetenschappen een harde tijd tegemoet konden zien.<sup>200</sup>

Op het punt van de scheiding kunst- en kunstenaarsbeleid reageerde Arti veel feller. Het was haar overtuiging en een van haar intenties bij de oprichting geweest, dat de bloei van kunst en kunstenaars onverbreekelijk met elkaar verbonden waren.<sup>201</sup> Arti rechtvaardigde haar aanspraak op overheidssteun door weer de—inmiddels omstreden—boodschapfunctie van de kunst te benadrukken. 'Dit is nu het vermogen der Beeldende Kunsten. De kunstenaar echter kan zich niet verheffen boven den kring, die zijn tijdelijk belang voorschrijft, zonder dat het vooruitzicht op de achting en ondersteuning zijner pogingen door de Regeering hem sterke.'<sup>202</sup>

In 1863 kwam Thorbecke pas met plannen, die duidelijk maakten wat hij bedoelde met het scheppen van randvoorwaarden voor de bloei van de kunsten. Hij wilde de musea en het onderwijs stimuleren, jonge kunstenaars reisbeurzen verlenen en selectief werk aankopen van levende meesters voor de opbouw van de nationale collectie.<sup>203</sup> In dat jaar werd voor het eerst 4000 gulden uitgetrokken voor kunstaankopen.

Onmiddellijk brandde een felle discussie los over kwaliteitscriteria en beoordelingsbevoegdheid van de aankoopcommissies. Ook Arti nam hieraan via publikaties in *De Kunstkroneijk* (vanaf 1857 haar officiële spreekbuis) deel. En in een protestschrift ondertekend door 165 kunstenaars eiste zij meer inspraak in het kunstbeleid.<sup>204</sup>

In de band tussen overheid en kunstenaars was voor de tweede keer in de negentiende eeuw een verandering opgetreden. De rol van de

Maatschappij *Arti et Amicitiae* in het overheidsbeleid was nagenoeg uitgespeeld: op het persoonlijke vlak bleven de contacten bestaan. Aan aanzien en prestige hoefden de kunstenaars niet in te boeten, wel aan politieke zeggenschap.

De verminderde belangstelling van de liberalen voor kunst en kunstenaars trof in de allereerste plaats het Koninklijk Nederlands Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten en de Koninklijke Akademie.

#### *De opheffing van het Koninklijk Nederlands Instituut*

Vanaf zijn oprichting (1807) was het Instituut volgens Huizinga<sup>205</sup> met wantrouwen bejegend. Vooral het praktisch nut ervan werd betwijfeld. Voor het Instituut lag de moeilijkheid in het feit, dat het slechts een adviserende functie had. De plannen van de Vierde Klasse voor een nationaal monumentenbeleid werden bij voorbeeld door de lokale overheden naast zich neergelegd.<sup>206</sup> Illustratief voor haar inspanningen de kwaliteit van de kunsten op een hoger plan te brengen is het advies om de uitschrijvingen van bouwrijstvragen voortaan onder haar auspiciën te doen plaatsvinden. De lokale overheden lieten zich immers slechts door de bouwrijstvragen en niet door architectonische vraagstukken leiden.<sup>207</sup>

Het probleem was dat het Koninklijk Instituut, nauw verbonden met de Koninklijke Akademie, het gezicht van de Nederlandse kunst had moeten bepalen. Dit mislukte. Veel kunstenaars waren inmiddels niet aan de Akademie maar aan de talrijke tekenscholen opgeleid. Het werk op de tentoonstellingen bleek niet te voldoen aan de hooggestemde verwachtingen. Wat betreft de directe kunstbevordering (prijsuitschrijvingen e.d.) stelde de Vierde Klasse zich te conservatief op.

De kunstenaars hadden vooral kritiek op de organisatie en jurering van de officiële tentoonstellingen. De Vierde Klasse liet een en ander meestal aan de stedelijke overheid over. Het duurde tot 1844 voordat kunstenaars officieel tot de (Amsterdamse) Commissie doordrongen.

Uit het artikel van een anoniem schrijver 'Wie bevorderen de kunsten in Nederland' valt af te leiden, hoe de verhoudingen lagen op cultuurpolitiek terrein: 'Vooreerst hebben wij de Vierde Klasse (...), mannen die niettegenstaande de vereenigde pogingen der kunstenaars, niettegenstaande men in *Arti*, door een duister gevoel van oppositiegeest geleid, de handen in een sloeg om zich aan het juk te ontwringen, evenwel door hunnen maatschappelijken invloed, door den mammon (...) niet

van het kussen te stooten waren, omdat zij daardoor het lot en de toekomst van zoo menigen kunstenaar in handen hebben; (...) mannen, die door de kunstenaars "sub rosa" worden bespot en verfoeid, maar "coram"—onvergeeflijke zwakheid—geveid en gehoorzaamd; mannen in één woord die een algemeene ontwikkeling, eenheid en vooruitgang van de kunst letterlijk afremmen.<sup>208</sup>

Duidelijk spreekt uit deze passage het verzet van de kunstenaars tegen de macht en invloed van de gevestigde kringen en hun onmacht hiertegen openlijk iets te ondernemen. Maar ook al was er kritiek op de Vierde Klasse, het was zeker niet in het belang van de kunstenaars dat het hele Instituut opgeheven zou worden. Het was ten slotte het enige overheidsorgaan op kunstgebied, waarin zij zitting hadden.<sup>209</sup>

In 1848 werd het Instituut geconfronteerd met een budgethalvering. Het conflict werd tijdelijk opgelost door een persoonlijk ingrijpen van Willem II. Het jaar daarop werd het Instituut weer gered—nu door een anonieme gift van 4000 gulden. Eind 1851 werd het Instituut echter bij Koninklijk Besluit opgeheven en de oprichting van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen bekend gemaakt; van de kunsten werd niet langer gerept.<sup>210</sup> Arti wendde zich onmiddellijk tot haar beschermheer en de kamerleden, waaronder veel honoraire leden, en verzocht om 'herstel van de Schoone Kunsten in de hoge rang door de opheffing van het Instituut ontnomen'.<sup>211</sup>

De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten werd vervolgens door de minister tot vertegenwoordigend lichaam gepromoveerd. De kunstenaars protesteerden met het argument, dat deze een onderwijs- en geen beleidsfunctie had.<sup>212</sup>

In de kunst- en letterbladen werd schande gesproken over deze gang van zaken, waarbij men onder meer op de internationale blamage wees.<sup>213</sup> Zonder overheidssteun zag het er somber uit voor de kunsten: '(...) nog een poosje, en de kunst wordt aan zich zelve overgelaten, het beschermend stelsel heeft uitgediend (...). Dus schiet er voor de kunst niets anders over, dan zich met de industrie te assimileren (...) in plaats van meesterstukken krijgen wij dan producten.'<sup>214</sup>

Interessant in deze context is de brief van Johannes Bosboom uit 1854 aan de secretaris van Arti.<sup>215</sup> Volgens Bosboom zouden maar weinig kunstenaars meewerken aan een eventuele heroprichting van het Instituut. De meesten, waaronder hijzelf, wilden hiervoor geen tijd meer vrijmaken, omdat de regering toch 'onverschillig of liberaal' was en de Amsterdamse kunstenaars die voor een overheidsfunctie in aanmer-

king kwamen niet meer hun vertrouwen hadden.

Bosboom duidt hier op een groeiende interne verdeeldheid onder de kunstenaars. Arti kon de schijn van verbroedering en solidariteit niet meer ophouden. Er was al verdeeldheid gezaaid bij de oprichting van Pulchri in 1847. En er bestond al irritatie over het machtsmonopolie van de Amsterdamse kunstenaars in de Maatschappij.<sup>216</sup> Wat Bosboom hier aanstipt is dat groepen kunstenaars zich langzamerhand afzonderden. Vanuit hun gemeenschappelijke belang bij een goed functionerend overheidsapparaat hadden de kunstenaars zich in Arti verenigd. Die eenheid was nu doorbroken: de kunstenaars waren elkaars concurrenten op de vrije markt geworden.

Met de paar kunstenaars uit Amsterdam doelde Bosboom kennelijk op enkele prominenten uit Artikringen. De rest stond te ver af van bestuursactiviteiten en had blijkbaar het contact met de coryfeeën verloren. Hierbij valt te denken aan die artiesten, die toch steeds buiten de officiële prijzen en opdrachten vielen en in de schaduw van de toenmalige beroemdheden leefden. Gesterkt door de ideeën—mede door Arti gepropageerd—dat het gebied van de kunst enkel de kunstenaars toebehoorde, trokken zij zich op hun ateliers terug. Binnen die groep valt nog een onderscheid te maken naar kunstenaars, die naar nieuwe kunstvormen zochten en zij die de oudere generatie volgden. Waar de eerste generatie Artikunstenaars de overheid nog van de heilzame werking van kunst trachtte te overtuigen<sup>217</sup>, zagen de vernieuwers de kunst als een doel op zich.<sup>218</sup>

Opvallend is dat de vernieuwers van de Nederlandse schilderkunst—de Haagse School—zich rond Pulchri groepeerden en niet rond de Maatschappij. Doordat Arti vasthield aan structuren en opvattingen die in haar beginperiode de sociale stijging van haar leden bevorderd hadden, dreigde ze in een conservatieve kracht te veranderen.

In hoeverre de onderlinge verdeeldheid de overheid in de kaart speelde, is moeilijk vast te stellen. De overheid kon er in ieder geval een bevestiging in zien, dat de bestaande structuren niet adequaat functioneerden. Belangrijk was echter dat de kunstenaars op het moment dat zij hun isolement zochten, het kunstbeleid overlieten aan deskundigen van buitenaf.

### *De Koninklijke Akademie*

Het scheelde maar weinig of de Akademie was eveneens onder de bezuinigingsgolf bezwaken. Hetzelfde wat voor het Koninklijk Instituut gold, gold ook voor de Akademie. De ontwikkelingen op het gebied



van de kunsten vielen buiten haar controle. Op iedere tentoonstelling werd duidelijk, dat de kunstenaars zich op een of ander genre specialiseerden en dat velen — gezien het aantal onverkochte werken — nauwelijks van hun beroep konden leven. Hoewel dit niet op rekening van de Akademie geschreven kon worden, werkte het toch een negatief beeld in de hand: haar onderwijsopzet werd ontoereikend geacht.<sup>219</sup>

Het eerste conflict tussen Akademie en overheid speelde in mei 1847. Het ging over de Prix de Rome voor de afdeling historie-schilderen. In het kort komt het er op neer, dat de prijs vastgesteld op een vier jaar durende toelage van 1200 gulden bij de uiteindelijke uitreiking tot een eenmalige toelage was teruggebracht, die de drie kandidaten moesten delen. (Een van de winnaars was Jozef Israëls (1824–1911), leerling van Jan Willem Pieneman). De kunstenaars waren nog het meest verbolgen over het feit, dat de overheid de bevoegdheden en adviezen van de Raad van Bestuur van de Akademie genegeerd had.<sup>220</sup> In 1851 volgde weer een bezuinigingsmaatregel. Thorbecke stopte alle prijsuitschrijvingen inclusief de Prix de Rome. De Akademie hing intrekking van de rijksbijdrage boven het hoofd. De financiering bleef de komende jaren een strijdpunt tussen Amsterdam en Den Haag.<sup>221</sup>

Het onderwijs zelf kwam in het gedrang, toen in 1851 de directeuren Jan Willem Pieneman en Jan Adam Kruseman hun ontslag aanboden.<sup>222</sup> Er werden geen opvolgers benoemd; de beeldhouwer Louis Royer moest beide taken erbij nemen. Pas in 1859 werd hij hiervan wegens overbelasting ontslagen.<sup>223</sup> Zo zien we dat de overheid de groei van het aantal kunstenaars weer probeerde in te dammen.

De Akademie kon het hoofd niettemin boven water houden door particulier ingrijpen. C.J. Fodor, een Amsterdams kunstverzamelaar en Arti-lid, liet de Akademie een legaat van 10.000 gulden na. De onvrede en onrust bleven echter in de jaren zestig voortduren, zoals uit het artikel 'De kunst en de volksvertegenwoordiging in Nederland' naar voren komt<sup>224</sup>; alle plannen om de Akademie te reorganiseren ketsten om financiële redenen af. De Maatschappij Arti et Amicitiae schijnt zelfs overwogen te hebben een nieuwe onderwijsinstelling op te zetten.<sup>225</sup> Dit is echter nooit geconcretiseerd. Wel hebben Artikunstenaars in 1860 meegewerkt aan een reorganisatieplan om de Koninklijke Akademie in een Rijksacademie om te zetten.<sup>226</sup> Het zou echter tot 1870 duren, voordat de regering hiermee akkoord ging.

In de tussenliggende jaren had de Akademie haar centrale positie moeten prijsgeven. Zonder Vierde Klasse en met een noodlijdende Akademie verloor Amsterdam als kunstcentrum zijn aantrekkingskracht.

Veel kunstenaars ruilden Amsterdam voor Den Haag in of vertrokken naar het buitenland. *De Kunstbode* publiceerde herhaaldelijk brieven van de schrijfster Mina Kruseman, waarin zij de Nederlandse overheid verweet, dat 'overal gevierde Nederlandse kunstenaars zijn, maar niet in Nederland. Zij vormen zich in 't buitenland'.<sup>227</sup>

Hoe ongeschikt de Akademie voor de haar opgelegde beleidstaken was, bleek op de grote internationale tentoonstelling in 1855 te Parijs. De Nederlandse inzending stak zeer mager af bij de andere landen, die wél de nationale en particuliere kunstschaten hadden ingezonden. Arti legde de verantwoordelijkheid voor de genante vertoning bij de regering.<sup>228</sup> Die greep deze daarentegen aan om haar politieke koers inzake de kunst te rechtvaardigen. Pas in de jaren 1870 zou de Nederlandse regering weer bereid zijn een officiële overheidsinstantie te belasten met een kunst- en kunstenaarsbeleid.<sup>229</sup>

### *Het tentoonstellingsbeleid*

'Mijn werk is de voornaamste band, die mij aan de meeste mensen snoert, want mijn levenskwesitie is, dat de mensen mijn schilderijen zien, goedkeuren en kopen.'<sup>230</sup>

### *Groeiende kritiek op de tentoonstellingen*

De verwijdering tussen overheid en kunstenaars is voor een groot deel terug te voeren op de onvrede over de tentoonstellingen. De hogere beschaving van het volk liet zich in ieder geval (nog) niet afmeten aan een algemene habitude kunst te kopen en kunstenaars bleven bij de lagere genres, of maakten het historieel op huiskamerformaat.<sup>231</sup> Het optimisme om in het groeiend aantal kunstenaars en tentoonstellingen tekenen van toegenomen beschaving en opbloei van de kunst te zien nam in de jaren veertig snel af.

De kunstenaars konden zich eerst nog aan de kritiek onttrekken doordat zij buiten de jurering stonden. Gesteund door de kunstbladen riepen zij de commissies ter verantwoording, eisten hogere kwaliteitsnormen en een beperking op het toelaten van amateurs.<sup>232</sup>

Maar ook mét enkele vooraanstaande Artikunstenaars in de jury hield de kritiek aan. De moeilijkheid was dat de stroom kunstwerken jaarlijks aangroeide. Omdat er geen vaste criteria waren, omdat de juryleden 'zich verplicht voelden' aan de inzenders, bleef het aantal geëxposeerde werken meer door de beschikbare ruimte dan door kwaliteit bepaald.<sup>233</sup>



Genrestuk: P. van Schendel, *Groentenverkoper bij kaarslicht op een avondmarkt*  
(schilderij, 1854)

De aanhoudende kritiek werd op de amateurs afgewenteld. Kunstenaars en kunstredacties vielen uit tegen de 'schilderrazernij van een ontelbare menigte brave burgers en burgeressen' en tegen de 'elkaar als op de hielen zittende tentoonstellingen'.<sup>234</sup> Hieruit blijkt dat de cultuurpolitiek van de overheid was aangeslagen, maar ook de contradictie die aan de cultuurspreiding ten grondslag lag (en ligt). Naarmate bredere lagen van de bevolking zich op schilderen en tekenen toelegden, vormden zij een bedreiging voor de reputatie van het kunstenaarsvak. De kunstsector werd gezuiverd door de nadruk te leggen op 'de kwaliteit van het werk' en andere doelstellingen los te laten. De groeiende irritatie over het gelijktijdig organiseren van kermissen en de officiële tentoonstellingen is een teken, dat men de kunst weer in een exclusieve sfeer wilde brengen. Kunst viel niet te genieten temidden van het 'janhagel, waar hoor- en reukzenuwen om beurten beledigd werden'.<sup>235</sup>

In de jaren 1840–1850 werden de protesten feller. Het nut van tentoonstellingen zelf werd ter discussie gesteld. *De Nederlandsche Kunst Spiegel* trok als eerste fel van leer.<sup>236</sup> Over de Amsterdamse tentoonstelling van 1844 schreef het blad, dat tentoonstellingen allang niet meer het allerbeste op kunstgebied representeerden, dat het publiek er de grootste wanprodukten bewonderde en dat de kunstenaars alleen nog maar in verkoop geïnteresseerd waren.<sup>237</sup> Hetzelfde blad vervolgde zijn tirade het jaar daarop met: 'die overmagt van zulke penseelprodukten baart walging'.<sup>238</sup>

De dalende reputatie van de exposities hing nauw samen met het feit dat de kunstenaars niet de in het overheidsbeleid gesanctioneerde kunst beoefenden. Iedere kunstbespreking begon weer met een jammerklacht dat er in Nederland nauwelijks historische werken te bewonderen vielen.

#### *De kunstenaars in de verdediging*

De kunstenaars begonnen met vraagtekens te plaatsen bij de beoordelingsbevoegdheid van de critici (zie ook pagina 65 e.v.). In de verdediging van hun belangen bij tentoonstellingen kwam echter hun onderlinge verdeeldheid aan het licht.

De oudere generatie (Arti)kunstenaars had zich sterk met de oorspronkelijke idealen vereenzelvigd.<sup>239</sup> Zij waren zich er bovendien van bewust, dat hun bestaansbasis en band met de overheid gevaar liep als de heilzame werking van tentoonstellingen in twijfel werd getrokken.

De jongere, aankomende kunstenaars hielpen de 'idealisten' uit de droom: in de eerste plaats ging het om de verkoop van hun werk, hoe prozaïsch dat sommigen ook in de oren mocht klinken en in de tweede

plaats om elkaars werk te kunnen vergelijken.<sup>240</sup> De jongere generatie sprak niet meer over volksverheffing door middel van kunst maar over de noodzaak in haar levensonderhoud te voorzien. Zij zocht een oplossing in decentralisatie van exposities: hierdoor zou het hele Nederlandse volk eventueel tot 'het aanleggen eener kleine verzameling, of althans den aankoop van het een of andere stuk' overgaan.<sup>241</sup> De andere partij probeerde de problematiek van de dalende reputatie van tentoonstellingen te omzeilen door ofwel er niet meer aan deel te nemen, ofwel zoals Arti exposities in eigen beheer te organiseren.<sup>242</sup>

Het idee, dat er aan tentoonstellingen een commercieel aspect kleefde, werd in het algemeen niet graag onderkend. Voor- en tegenstanders van de vercommercialisering van de kunst werd echter duidelijk, dat van de verkoop nauwelijks te leven viel. Het gemiddelde verkoopperscentage op de Amsterdamse en Haagse exposities lag rond de 10 à 11 procent van zo'n 600 à 700 inzendingen.<sup>243</sup> Uit het commentaar op de Amsterdamse tentoonstelling van 1844 valt op te maken, dat er een overschot aan kunst dreigde: 1/3 van wat kort daarvoor in Rotterdam gehangen had, hing nu in Amsterdam.<sup>244</sup> De kunstenaars probeerden hun herhaalde pogingen soms te camoufleren door de titel te veranderen, of andere ingrepen toe te passen. Uiteraard werden zij hierop aangevallen: 'Wat gisteren nog een boer verbeeldde wordt heden een edelman, en het landschap van morgen, wordt overmorgen zonder blozen vertoond als een zee of paardenstal.'<sup>245</sup>

De generatie kunstenaars rond de oprichters van Arti en hun leerlingen hadden het voordeel gehad aan het begin te staan van de Nederlandse tentoonstellingstraditie. De golf van belangstelling was het eerst op hen gericht geweest en in die stroom hadden zij hun werk redelijk zien verkopen. Maar de generatiegenoten van de schilder Gerard Bilders (1838-1865), die zelf rond 1857 begon te exposeren, leefden voor het merendeel in grote armoede. De concurrentie was groter geworden, men was kritischer en de markt was zo al niet verzadigd, dan toch vooral op hun voorgangers gericht.<sup>246</sup> Ook een schilder als Kaspar Karssen (1810-1896)—eerst succesrijk—kon eind jaren zestig nauwelijks van zijn werk leven.<sup>247</sup>

Op de tentoonstellingen werden de kunstenaars geconfronteerd met de problematiek, die de verandering in hun positie en beroepsethos met zich meebracht. 'Of hij (de kunstenaar) voelt zijn verheven roeping en wordt niet begrepen; of hij werkt naar de eisen van zijn tijd en mist

zijn bestemming (...) en de plant bloeit slechts één dag in plaats van voor eeuwigheid', zo meende mr. C.W. Opzoomer.<sup>248</sup> Pas met de opkomst van de verheven gedachten over kunst en kunstenaarschap werden kunstenaars verondersteld zuiver uit eigen gedrevenheid te werken zonder zich te bekommeren om enige respons op hun werk. Dezelfde denkbeelden projecteerde men op voorgaande eeuwen, terwijl kunstenaars tot dan een dergelijk dilemma niet gekend hadden. Beroemde kunstenaars uit het verleden hadden bijna uitsluitend in opdracht gewerkt.<sup>249</sup> Ook de Hollandse meesters hadden hun marginale positie niet uit artistieke integriteit gezocht, maar waren door de voorkeur van Hollands elite voor buitenlandse kunst achtergesteld geraakt.<sup>250</sup>

Arti's tentoonstellingen boden kunstenaars het voordeel dat de commerciële kanten van het vak achter een goed doel werden verborgen. Bovendien konden jonge kunstenaars hier profiteren van Arti's Vereniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten en de voorspraak van hun leermeesters.<sup>251</sup>

Naarmate duidelijk werd dat zowel het beschavingsoffensief als ook de verkoop te wensen overlieten, trad er weer een accentverschuiving in de tentoonstellingsdoeleinden op. Langzamerhand zien we ze uitgroeien tot presentaties van ontwikkelingen op kunstgebied van en voor kunstenaars en 'ingewijden'. Het was het toetsingselement dat al vanaf het begin meespeelde, dat nu de meeste nadruk kreeg. Het toch al dubieuze economische aspect verdween daarmee weer onder tafel.

### *Het publiek*

'De kunst is boven het gejuich en de lofspraak der menigte verheven en alleen voor den beschaafden en met schoonheidsgevoel vervulden geest genietbaar.'<sup>252</sup>

### *De bezoekers*

Er was belangstelling genoeg voor de tentoonstellingen. In sommige jaren moesten ze zelfs met een week verlengd worden. Maar het is moeilijk een juist beeld te krijgen van de waardering van het grote publiek voor kunst en kunstenaars. We beschikken alleen over indirecte informatie uit de neerbuigende opmerkingen naar het publiek toe. Het was weliswaar de bedoeling het volk kunstzin aan te kweken, maar het mocht niet meepraten op kunstgebied. Des te feller was het oordeel over alles wat in de smaak viel bij de massa.<sup>253</sup> In een positieve beoordeling door 'het volk' zagen kunstenaars een negatief oordeel van hun kwaliteit.<sup>254</sup> De algemene opinie werd alleen als toetssteen gebruikt of

men nog op het juiste spoor zat. Kunstenaars werden ervoor gewaarschuwd niet achter hun succes aan te lopen en zich zo door de massa te laten leiden.<sup>255</sup>

Het volksoepoedende element raakte tegen het midden van de vorige eeuw op de achtergrond. Kunstenaars, critici en kunstliefhebbers slooten de gelederen. Ofschoon de sociale en intellectuele afstand tussen kunstenaars en 'het volk' heel groot geacht werd, ineenden de eersten toch het onderscheid telkens te moeten beklemtonen.<sup>256</sup> Zij buitten daarbij de bijzondere eigenschappen hun toegeschreven en zichzelf toegedicht uit om zich een hogere status aan te meten. Zij hadden zoveel aan aanzien gewonnen, dat zij zelf tot stigmatisering konden overgaan.<sup>257</sup> Vanaf het moment dat men initiatieven had ontplooid het volk met kunst vertrouwd te maken, had men het als leek benaderd. Geleidelijk werden ze van de tentoonstellingen naar de musea gedirigeerd.<sup>258</sup> De kwaliteit van het daar getoonde stond niet meer ter discussie.

### *Het koperspubliek*

De teleurstellende resultaten in de Nederlandse kunst werden vooral de nieuwe groep verzamelaars in de schoenen geschoven.<sup>259</sup> Men noemde ze wel 'épicier-kunstliefhebbers, kleingeestig en rijk, van het opkomend geslacht'.<sup>260</sup> Deze kwalificaties zijn niet zo verwonderlijk als men bedenkt, dat aanvankelijk de redactieleden uit de oude verzamelaarskringen kwamen. De felheid waarmee zij tegen de 'épiciers' ageerden, reflecteert de veranderende politieke en sociaal-economische verhoudingen in die tijd. Aristocratie en hogere burgerij zagen hun machtspositie aangetast door middengroepen, die een nieuw economisch tijdperk inluiden en tot de bestuurs- en overlegorganen doordrongen.<sup>261</sup> De épiciers werden ervan beschuldigd, dat zij door hun constante vraag naar genrestukken de kunstenaars tot specialisatie verleidden en zo de kunst aan 'het materialisme' prijsgaven. Dat de traditionele verzamelaars ook de voorkeur gaven aan 'vijftig schurende vrouwtjes en drinkende riddertjes', raakte daarbij op de achtergrond.<sup>262</sup> Bovendien werd de nieuwelingen verweten dat zich een holle fraseologie op kunstgebied had ontwikkeld. In 1846 verscheen bij voorbeeld 'Een handleiding om in 3 uur kunstkenner te worden', waarbij het volgens *De Nederlandsche Kunst Spiegel* ging om een jargon van iedere betekenis ontbloot.<sup>263</sup>

De kritiek kwam duidelijk uit de hoek van de gevestigde kringen. Hun macht en prestige stonden op het spel. Zij probeerden hun vermeende

rechten op de kunst te behouden. In dit licht valt het verwijt te begrijpen, dat de *épiciers* 'met hunnen kabinetten een onbeteekenden naam zoeken in bekendheid te brengen'.<sup>264</sup> Juist op het gebied van de kunst kwam het tot een prestigeslag tussen oude en nieuwe elite. En in die strijd werden kunst en kunstenaars van beide kanten steeds meer geïdealiseerd, met verstrekkende gevolgen voor de kunstenaars.

In conservatieve kringen bleef men vasthouden aan de door hen gedichteerde, verheven, moraliserende functie van kunst. Met name de eerste Artikunstenaars hadden die taak op zich genomen en hiermee hun buitenstaanderspositie kunnen doorbreken. Naarmate de kunstenaars minder op de overheid en meer op de markt raakten aangewezen, bood de groep nieuwkomers hun betere perspectieven. Zij opende de mogelijkheid tot grotere artistieke vrijheid, die de kunstenaars vanuit hun verbeterde positie ambiëerden. Waar de traditionele verzamelaars nog een kunst- én kunstenaarsbeleid hadden onderschreven, meenden de nieuwkomers iedere bemoeienis van buitenaf op kunstgebied te moeten afwijzen. Toch ging het hier om een schijnvrijheid. De nieuwe groep verzamelaars zocht in kunst voortaan naast esthetisch genot en sociale distinctie 'een persoonlijke boodschap' van de makers. In de kunst ging het steeds meer om de individuele beleving en waardering van het kunstwerk. Hierdoor zouden van de toeschouwers én kunstenaars een grotere overgave, betrokkenheid en participatie worden vereist.

Wat betreft de stigmatisering van de nieuwe kopersgroep is het waarschijnlijk dat de oudere generatie Artikunstenaars zich eerst—misschien minder openlijk—bij de opinie van de gevestigde kringen aansloot, maar dat de kritiek langzamerhand over hun hoofden heen gespuid werd. Rond 1850 prijkten steeds meer namen van parvenues op Arti's ledenlijst en bovendien maakten en verkochten zij ook dat werk, waarvoor de *épiciers* bekritiseerd werden.

In de loop van de jaren zestig zouden de kunstenaars de hele groep liefhebbers tot 'buitenstaanders op kunstgebied' bestempelen. Deze ontwikkeling komt naar voren in de redevoering van Artisecretaris Johann W. Kaiser uit 1857. Voor hem was het belangrijkste dat Arti bereikt had, dat kunstenaars elkaar hier gevonden hadden: alleen tussen hen was 'harmonie der zielen' mogelijk.<sup>265</sup> Die tendens had niet alleen met het verslechterde kunstklimaat te maken, maar ook met vernieuwingen in de kunst. Onder de jongere Artikunstenaars leefde al langer kritiek op de conservatieve kunstopvattingen van hen die het kunstbeleid in Nederland geëntameerd hadden.



Naarmate de 'l'art pour l'art'-beweging aan kracht won zouden critici en kunsthandelaars tot de belangrijkste intermediairs tussen kunstenaars en publiek uitgrocien.

### *De kunstkritiek: een opkomend specialisme*

In de jaren 1840/50 veroverden de critici een centrale plaats in de figuratie van kunstenaars, kopers, publiek, handelaars en overheidsfunctionarissen. Aan het begin van de tentoonstellingstraditie hadden kunstenaars zich de kritiek (moeten) laten aanleunen. De enorme publiciteit had echter in hun voordeel gewerkt. De hun voorggehouden, verheven ideeën over kunst en kunstenaarschap had hen maatschappelijk vooruit geholpen.

De toon van de kritiek was mild en opbouwend geweest. Moritz Calisch, Artidid en leerling van Jan Adam Kruseman, kreeg bij voorbeeld te horen: 'Ieder kunstenaar is een priester van het Schoone, en hij ont-heiligt de Kunst, wanneer hij de toevallige misstanden in de Natuur letterlijk volgt (...). Calisch moet zich door deze aanmerkingen niet laten ontmoedigen (...) hij heeft eene heerlijke toekomst te wachten.'<sup>266</sup> De critici stelden zich nog bescheiden op.<sup>267</sup> Zij schrokken terug voor hun verantwoordelijkheid ten aanzien van iemands verdere carrière. Het gaf geen pas kunstenaars tot object van vermaak te maken. En er werd met eventuele economische gevolgen rekening gehouden, 'daar de ondervinding geleerd heeft, welk pécunieel nadeel voor den kunstenaar op eene strenge beoordeling volgt'.<sup>268</sup>

Er traden veranderingen op toen de tentoonstellingen elkaar sneller opvolgden, de resultaten teleurstellend bleken en het aantal kunstenaars groeide. De toonzetting werd feller en directer:

'De schilderijen van den heer Schouman zijn niet onaardig, mais voilà tout; wij houden niet van zijn gras-groene zeetjes, wier golven niet door den adem van het genie worden opgestuwd, maar door jarenlange routine.'<sup>269</sup>

Een belangrijke reden hiervoor was, dat de kunstkritiek steeds meer een specialisme van literatoren en wetenschappers werd. Men begon te letten op de individualiteit, originaliteit en 'gedrevenheid' die kunstenaars tot uitdrukking brachten.<sup>270</sup> Onder de laatsten werd tegelijkertijd een tendens naar vernieuwingen manifest: vanuit de wens zich te onderscheiden bij het grote aantal collega's, maar ook vanwege allerlei

technische ontwikkelingen op hun vakgebied. Zo dacht men dat de fotografie wel spoedig de portretkunst zou vervangen. Nieuwe mechanische hulpmiddelen in de grafische sector en de beeldhouwkunst werden eveneens met argusogen gevolgd.<sup>271</sup>

De kunstcritiek werd een bron van conflicten tussen kunstenaars en critici. De strijd ging in feite om de vraag, wie bepaalt wat kunst is?

Al direct bij de eerste tentoonstellingen was een discussie over de beoordelingsbevoegdheid gestart. Naarmate de kunstenaars aan macht en prestige gewonnen hadden, kwalificeerden zij de kunstcritiek – toen nog uit de kring van traditionele verzamelaars – als ondeskundig. Tal van Artikunstenaars waren zelf tot de kunstredacties doorgedrongen en achtten zich boven iedere kritiek verheven. ‘Zoo de eerste plicht van den schilder zelfbekwaaming is, zijn tweede is, zonder twijfel, dat hij zich verheffe boven den invloed van onbekookte uitspraken, die wanneer zij komen van menschen welke door fortuin of rang iets beteekenen, hem zouden kunnen ontmoedigen of zijn talent bederven.’<sup>272</sup> Ik heb de indruk dat zolang de Maatschappij Arti et Amicitiae beide partijen onder een dak verenigde, er nog een zekere balans bestond. De critici noemden de bcoordeling van Arti-tentoonstellingen bij voorbeeld ‘gewaagd’, omdat het werk door een kunstenaarsjury geselecteerd was.<sup>273</sup>

*De Nederlandsche Kunst Spiegel* kwam in 1848 echter met een artikel waarin critici opgeroepen werden zich niet langer te laten intimideren, want was het niet zo ‘dat er geen gewrocht bestaat, het welk de aanvankelijke vermaardheid niet aan de drukpers heeft te danken’.<sup>274</sup> Onder de nieuwe lichter critici vinden we Alberdingk Thijm, Potgieter, Van Lennep, Kneppelhout, Hofdijk, Vosmaer en Beets.<sup>275</sup> Zij verwierpen het argument dat alleen kunstenaars over kunst konden oordelen.<sup>276</sup>

Uit bovenstaand citaat blijkt hoe critici zich als opinievormers opwierpen. De kunstenaars zouden zich echter nog lang hiertegen verzetten.<sup>277</sup> De toen internationaal bekende schilder Hunt (1827–1910) had er geen goed woord voor over in zijn boek *Talks on Art*.<sup>278</sup> Hij voelde zich door de critici belemmerd in zijn werk.

De critici wezen echter iedere verantwoording af; ‘ware kunstenaars’ stonden immers boven elke kritiek.<sup>279</sup> Een opvatting die ook de Artikunstenaars in de wereld hadden geholpen. In slechte kritiek kon men een bevestiging zien van eigen genialiteit, die tijdelijk geen erkenning vond, zoals in het artikel ‘Een schets van den waren kunstenaar’<sup>280</sup> naar voren komt. Op het moment dat deze opvatting tot de communis

opinio ging horen, betekende dit een stap verder naar de 'ivoren toren'-positie van kunstenaars.

Specialisatie van de kunstkritiek, een tweede bron van conflicten, hing nauw samen met de kennisontwikkeling op kunsthistorisch en -theoretisch terrein, die vanaf de achttiende eeuw in een stroomversnelling was geraakt.<sup>281</sup> Nationaal prestige en/of sociaal-economische overwegingen moesten plaats maken voor 'objectieve criteria aan de esthetica ontleend'.

Een derde punt van kritiek gold de verouderde kunstopvattingen van veel critici. In de relatie Gerard Bilders en zijn beschermheer Johan Kneppelhout vinden we de verschillende opvattingen tegenover elkaar staan. Terwijl Bilders zocht naar een kleur grijs 'die het hele Hollandse landschap weergaf' en zich hiermee een voorloper van het impressionisme toonde, stuurde Kneppelhout hem Karel van Manders *Schildersboek* uit 1604 als studiemateriaal. Bilders vroeg om financiering van een reis naar Parijs, dat zich als centrum voor moderne kunst begon te profileren, maar Kneppelhout stemde alleen in met Dresden, toen centrum voor klassieke kunst. Bilders wilde ook niet meer gebonden zijn aan 'kunst met een eeuwig boodschap'.<sup>282</sup>

Langzamerhand zouden alle buiten 'de schoonheid' liggende doelstellingen in de kunst worden losgelaten. 'Ontzeg aan eene aesthetische gedachte het regt om op zichzelf alleen te bestaan, en gij spreekt het vonnis der veroordeling uit over zooveele kunstenaars (...)', schreef het Arti-lid A. Pierson in 1862.<sup>283</sup> Ook Arti kon haar kunstenaars niet meer beschermen tegen het zogenaamde 'aesthetisch geweten' van de critici.<sup>284</sup>

De afhankelijkheidsrelaties tussen kunstenaars en critici zouden toenemen. De critici waren erop gespitst de ontwikkelingen in de kunst op de voet te volgen; de kunstenaars zochten mensen die hun genialiteit onderkenden en bekendheid gaven. Tot op heden is de relatie echter discutabel gebleven. Dit is deels het gevolg van de negentiende-eeuwse democratiseringsprocessen. Oude elites verloren hun politieke én culturele hegemonie; traditionele stijl- en smaakbepalende centra verloren aan zeggingskracht.<sup>285</sup> Deels is het een gevolg van een verdergaande professionalisering van de kunstenaars. Binnen de door de staat gegeven mogelijkheden hadden zij aan autonomie gewonnen. Een en ander leidde tot ingrijpende veranderingen in de waardering en productie van kunst. De beroepsoriëntatie van kunstenaars was van de staat, de

opdrachtgevers naar de vrije markt verschoven, waar de ontwikkelingen in de kunst zelf centraal stonden. Kunst werd een terrein van 'specialisten', waarop kunstenaars, critici en kunsthandelaren de toon aangaven.

### *De opkomst van het 'dealer-critic-system'*

Tegen het midden van de vorige eeuw was het alle betrokken partijen wel duidelijk, dat slechts een handvol kunstenaars binnen de bestaande structuren een succesvolle carrière kon opbouwen. Het merendeel raakte op de kunsthandel aangewezen, zeker toen de overheid op haar kunstbudget ging bezuinigen.

Er zijn meerdere factoren aan te wijzen waarom de kunsthandel een belangrijke schakel tussen kunstenaars en kopers ging vormen. In de eerste plaats zochten de kunstenaars naar een regelmatige afname van hun werk. De sporadische verkoop op tentoonstellingen was onvoldoende om hun hogere prestige ook in een hogere levensstandaard tot uitdrukking te brengen.

'In zoverre behoort een kunstenaar ook een industrieel te zijn dat hij ook eten moet, vooral thans, nu zijn penseel hem dwingt niet meer als een eenvoudig burgermannetje, gelijk velen van onze oude lui, maar op brede schaal, als een heer en altijd boven zijn stand te leven', schreef Knepelhout aan Bilders.<sup>286</sup>

Ook de handelaren zochten naar continuïteit in hun aanbod. In plaats van het wisselende aanbod van unica van oude meesters probeerden zij zich door middel van het hele oeuvre van enkele kunstenaars op de kunstmarkt te profileren en tegelijkertijd de groeiende onbekendheid tussen kunstenaars en kopers te overbruggen. Arti had dit probleem 'opgelost' door over heel Nederland en daarbuiten correspondenten voor de Vereniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten in te schakelen. Arti had ook nog alle kunstvormen en -takken onder een dak verenigd. De handel streefde daarentegen naar een beperkt aanbod om zodoende een specifieke kring kunstenaars, kopers en critici aan zich te binden.

In de derde plaats bracht de statusverhoging van kunstenaars met zich mee, dat eventueel geïnteresseerden niet rechtstreeks contact durfden op te nemen. De media hadden met hun rubrieken 'atelierbezoek' on-

getwijfeld drempelvrees in de hand gewerkt. *De Kunstkronijk* schreef bij voorbeeld over een atelierbezoek aan vader en zoon Pieneman: 'Het is of "der kunsten God aan het IJ" zijn zetel dáár gevestigd heeft, en alles rondom u getuigt, dat, in die stille afzondering, Opperpriesters Zijne Dienst vervullen.'<sup>287</sup> Daarbij speelde de prijsbepaling een rol. Nu het erom ging het geniale en niet het vakmanschap in geld uit te drukken, bood de kunsthandel uitkomst. Bovendien was er gène gegroeid kunst als gewone koopwaar te benaderen. De prijs van een kunstwerk luisterde overigens zeer nauw: hij drukte de plaats, betekenis en waarde van de maker uit.<sup>288</sup> Niet in de laatste plaats hielp de handel de kopers een keuze te maken. Op hun beurt werden de handelaren hierin door de critici beïnvloed.

Langzamerhand zou de eeuwenoude patronagerelatie tussen opdrachtgevers en kunstenaars overgaan in een 'broker'-relatie<sup>289</sup>, waarin handelaren een bemiddelende functie tussen kunstenaars en kopers kregen. In de tweede helft van de vorige eeuw zou zich hieruit wat White en White het 'dealer-critic-system' noemen, ontwikkelen.<sup>290</sup> Het gaat hier om een door een complex van factoren opgeroepen combinatie van critici en handelaren, die het gezicht van de eigentijdse kunst ging bepalen. Enkele van die factoren waren: onvoldoende overheidssteun bij een toenemend aantal kunstenaars; anonimiteit en daarmee samenhangend de tendens naar specialisatie; het gelijktijdig loslaten van traditionele kunstopvattingen en het groeiende gezag van hen die al jaren kunst goedkeurden en verkochten.

De nieuwe ideeën over het kunstenaarschap en de ontwikkelingen in de kunst zelf speelden een grote rol in de opkomst van het dealer-critic-system: er raakte namelijk een speculatief element in verweven. Critici en handelaren probeerden zich te onderscheiden door een vooruitziende blik, wie in de toekomst ware kunstenaars zouden blijken. Het schermen met een 'onbekend genie' paste in dit speculatiepatroon.<sup>291</sup>

De tussenkomst van de kunsthandel was echter nog in strijd met het verwachtingspatroon en de beroepsethiek van de kunstenaars. Bovendien stond de handel in Nederland bij hen niet hoog aangeschreven, omdat er met name in de zeventiende eeuw een zeer ongelijke machtsverhouding tussen beide had bestaan.<sup>292</sup> Terwijl de Nederlandse kunstenaars van vroegere blaam gezuiverd werden, hield de negatieve stereotypering van de kunsthandelaren aan. In het eerdergenoemde artikel 'Wie bevorderen de kunst in Nederland' worden zij getypeerd als 'De geesel van de kunst en kunstenaars; de vampyrs van het talent en

het publiek; de colporteurs van het genie'.<sup>293</sup> Het grootste bezwaar was dat zij zich aan de kunst verrijkten ten koste van de kunstenaars, juist nu men 'het creatieve' boven 'het materiële' plaatste. Zelfs het woord kunstkoper voor kunsthandelaar had een negatieve connotatie: een verzamelaar heette immers kunstliefhebber.

In de media werd het voorgesteld alsof de handel die houding aan zichzelf te danken had. Er was in die tijd een bloeiende schilderijenhandel van het vasteland naar Engeland, maar de beschuldiging dat het bijna uitsluitend om vervalsingen ging, lijkt nogal gechargeerd.<sup>294</sup> Uit andere artikelen blijkt dat het veelal eigentijdse kunst betrof door jonge kunstenaars op contract geleverd.<sup>295</sup> Het aantal geëxporteerde schilderijen liep overigens in de duizenden. In 1838/39 werden uit Frankrijk, Italië, Holland, Spanje, België en Duitsland 9.620 stuks naar Engeland verscheept; in 1839/40 – 11.641; in 1841/42 – 11.920 en in 1842/43 – 13.108. Nederland was een van de grootste exporteurs: 4.946 van de 12.691 schilderijen in 1849 naar Engeland verhandeld, kwamen uit Nederland. Frankrijk volgde als tweede met 3.498 werken.<sup>296</sup>

Vandaar dat de kunstenaars zich in het algemeen voorzichtig opstelden tegenover de handel. Zoals Barend Koekkoek in 1841 schreef, waren er ook bonafide handelaren die jong talent op weg hielpen.<sup>297</sup> Langzamerhand bleef hun trouwens geen andere keus: 'Betrekkingen zijn een voornaam punt. Kunstkoopers zijn nu eenmaal in staat een schilder bekend te maken, reputatie te bezorgen, maar tevens hem zedelijk te dooden (...). Zelfs de groote liefhebbers in Amsterdam en elders kopen het belangrijkste gedeelte hunner kabinetten van kunstkoopers, (...). Uit dat oogpunt volgt, dat er ons slechts twee middelen overschieten: kunstkoopers en tentoonstellingen. Die laatsten dienen meer om bekend te worden. Het is duidelijk dat de kansen van verkoop aldaar weinig zijn (...). Wij vervallen dus alweder in de handen der eersten.'<sup>298</sup>

Uit bovenstaande blijkt wel dat in de zestiger jaren van de negentiende eeuw het 'dealer-critic-system' vaste vormen in de Nederlandse kunstwereld had aangenomen. Wat de kunstenaars de kunsthandelaren wél kwalijk namen, was dat zij qua smaak achter het buitenland aanliepen. Wilde een Nederlandse kunstenaar erkenning vinden, dan moest hij zich eerst in het buitenland waarmaken.<sup>299</sup>

Een verklaring moet gezocht worden in het feit dat Amsterdam langer dan een eeuw hét kunsthandelcentrum van Europa was geweest.

'Amsterdam supremacy as the capital of art long survived her greatness as a world power (...). Throughout the eighteenth century the



Landschap: B. C. Koekkoek, *Op weg naar de markt* (schilderij, 1839)

princes of Northern Europe, (...) sent their agents to Holland in the hope of buying works of art worthy of their pretensions.<sup>300</sup> Bij een constante vraag en aanbod van internationaal bekende kunst was de aandacht en waardering voor lokale kunst verbleekt. Uiteraard speelde hier een rol dat Nederland geen eigen hofcultuur had gekend en de elite zich al tijden op aristocratische kringen in het buitenland had georiënteerd.<sup>301</sup> Ondanks alle nationalistische sentimenten was men nog niet ertoe overgegaan eigen, moderne kunstenaars internationaal bekendheid te geven. Zo zien we dat de achterstelling van Nederlandse kunstenaars ten opzichte van hun buitenlandse collega's in de negentiende eeuw aanhield.

In de overgangsfase van patronage naar bemiddelaars had Arti een belangrijke rol gespeeld in 'het naam-maken' van kunstenaars. Hier hadden zij hun contacten kunnen opbouwen. De autoriteit van de toenmalige beroemdheden hadden opgewogen tegen die van de critici. In de jaren 1860 begonnen Arti's kunstenaarsleden de Maatschappij minder hoog aan te slaan. Het beste werk stuurden zij naar grote internationale tentoonstellingen.<sup>302</sup> Voor kunstenaars werd het van groot belang voor hun positie en prestige daar de aandacht te trekken en vervolgens bij het juiste 'circuit' onderdak te vinden. Als in een mecenaatrelatie had nu de goede reputatie en vooraanstaande positie van de kunsthandelaar zijn uitstraling op de betrokken kunstenaars.

#### *Kunst en kunstenaars op eenzame hoogte*

'De Menschheit spreekt zich bij de kunstenaars klarer en reiner uit.'<sup>303</sup>

Terwijl de kunst haar boodschapfunctie en exclusieve band met de maatschappelijke elite verloor, werden kunst en kunstenaars verder opgehemeld. Kunstenaars zouden zich onderscheiden van anderen door een 'edeler natuur' en boven 'al 't walgelijke, ellendige van 't werkelijke leven' staan.<sup>304</sup> Zij personifieerden de verloren geachte harmonie tussen ratio en emotie.<sup>305</sup>

De (Arti)kunstenaars hadden deze ideaalbeelden onderschreven, maar zeer ambivalent gestaan tegenover het 'autonoom-worden' van de kunst. Nu die tendens zich duidelijk aftekende, traden opnieuw accentverschuivingen in de beeldvorming op. Kunst en kunstenaarschap kregen langzamerhand een religieuze beladenheid: 'En zoo werkt de scheppende kunst rusteloos voort, en de waereld (...), ontstaat onder



hare handen op nieuw (...), maar ons altijd hoog boven al 't gewone verheffend door de aanschouwing der Goddelijkheid, d.i. de scheppende kracht, in den mensch zelf.<sup>306</sup> *De Nederlandsche Kunst Spiegel* richtte zich tot de kunstenaars met de woorden: 'Gij allen, die door uwen geest die lichtende fakkel aan 't hoofd der Maatschappij staat (...) geen beroep vervult, maar een waardig priesterambt.'<sup>307</sup>

Deze verschuiving valt voor een deel samen met de secularisatieprocessen die al in de achttiende eeuw inzetten.<sup>308</sup> Zoals een onbekend literator in 1844 schreef: 'Is in mijn christelijk hart het oude geloof bezweken, Dan staat de kunst nog pal als levend marmarsteen.'<sup>309</sup> Voor een deel hangt het samen met de groeiende twijfel en onzekerheid over de gevolgen van de democratiserings- en industrialisatieprocessen in de vorige eeuw. De verdergaande rationalisering van de samenleving en de technische ontwikkelingen vond men bedreigend.<sup>310</sup> Binnen deze context kwamen allerlei kritische reacties los, die men algemeen onder de noemer Romantiek onderbrengt.<sup>311</sup> Bedreigde normen en waarden werden in de kunsten geprojecteerd en geïdealiseerd: 'De kunst kan een dam opwerpen tegen het groot egoïsme en het materialistisch beginsel van onze tijd', aldus Alberdingk Thijm in het *Album der Schoone Kunsten*.<sup>312</sup>

Dat men zijn toevlucht tot de kunsten nam, hangt nauw samen met de koppeling tussen esthetica en ethiek, die al vanaf de Klassieke Oudheid werd gemaakt. Men was er van overtuigd geraakt dat kunst een ideaalwereld weerspiegelde en dat de kwaliteit van het werk samenhang met de 'zedelijkheid' van de makers. Schoonheid, waarheid en goedheid werden telkens in elkaars verlengde geplaatst.<sup>313</sup> Die relatie was in het beschavingsoffensief nog eens versterkt en ook op de kunstbeschouwers zelf van toepassing geworden.

Een ander punt was dat de kunst loskwam van haar aanwijsbare maatschappelijke relevantie, nu op andere gebieden het utiliteitsprincipe begon te overheersen. Juist haar nutteloosheid en belangeloosheid moest de mensheid een blik gunnen op een wereld waarin edeler motieven heersten. 'En zou de kunst zich moeten verlagen om op het nuttige en noodzakelijke te doelen? (...) In eene eeuw als de onze, waarin zooveel de stoommachines en spoorwegen als de verhevendste voortbrengselen van 's menschen kunstvermogen aanzien, is het noodig hiertegen krachtig onze stem te verheffen.'<sup>314</sup> Kunst strookte niet langer met politieke doelstellingen. Zij sprak een internationale taal en ontsteeg engelandsgrenzen. Zo moest de kunstenaar de wereld tot zijn vaderland rekenen.<sup>315</sup>

De denkbeelden over het kunstenaarschap werden eveneens hoger opgeschroefd. Hobsbawm heeft de functieverandering van kunstenaars als volgt getypeerd: 'For bourgeois society he represented "genius" which was a non-financial version of individual enterprise, "the ideal" which complemented and crowned material succes and, more generally the spiritual values of life. There is no understanding the arts in the later nineteenth century without a sense of this social demand that they should act as all-purpose suppliers of spiritual contents to the most materialist of civilisations.'<sup>316</sup>

Aan de kunstenaars werden steeds hogere eisen gesteld. Zij alleen werden verantwoordelijk voor het verwezenlijken van de geïdealiseerde wereld van de kunst. In feite kwam het neer op hun individuele talent, gebonden aan het strenge beroepsethos dat zich in deze tijd ontwikkelde. In het kunstenaarschap werden opeens eigenschappen gecultiveerd die in 'het alledaagse leven' geen ruimte meer vonden. Kenmerkend voor de verburgerlijking van de samenleving zijn een toenemende disciplineren en rationalisering van het menselijke handelen. De onberekenbare kanten van het menselijke gedrag raakten meer onder controle.<sup>317</sup> Kunstenaars daarentegen kregen het privilege om emotionele gevoelsuitdrukkingen, subjectieve belevingen en een grote ongebondenheid aan de dag te leggen. Voortaan werd hun werk hierop beoordeeld: ieder kunstwerk moest getuigen van een persoonlijke visie, een eigen stijl, kortom van 'bezetenheid'. De boodschapfunctie van kunst raakte hiermee verinnerlijkt.

Er werd een onafhankelijke opstelling van hen verwacht, terwijl in andere beroepen door toenemende arbeidsdeling de onderlinge interdependentie en zo de arbeidsdiscipline groeide.<sup>318</sup> Kunstenaars moesten voortaan hun leven aan de kunst wijden zonder zich om aanzien of succes te bekommeren. '(...) een kunstenaar die zijn kunst en zich zelfen acht, twijfelt niet tusschen gebrek en vernedering. Wat is een kunstenaar zonder zijne onafhankelijkheid. Wat verheft hem boven de menigte, hij die magt heeft zijn idealen aanschouwlijk daar te stellen, als hij zelf zijne kunst, zijn heiligdom verlaagt om er enkel een sobere broodwinning van te maken.'<sup>319</sup> Juist het irrationele en a-commerciële handelen werd voortaan in de creatieve beroepen verheerlijkt bij een verdergaande rationalisering en industrialisering van de samenleving. Deze visie op het kunstenaarschap was ook door Arti gepropageerd. Maar grotere onafhankelijkheid impliceerde dat traditionele opdrachtsverhoudingen in diskrediet raakten. De nieuwe stereotypering

hield in dat kunstenaars zich opnieuw in een buitenstaanderspositie gemanoevreerd zagen. Het artikel 'Brood en Kunst' uit 1862 was één aanklacht tegen de samenleving die zich niet meer voor haar kunstenaars verantwoordelijk voelde. In een tijd dat er zoveel over de ellende van de arbeiders te doen was, werd het tijd ook eens aandacht aan de kunstenaars te besteden, zo meende de schrijver. Hij legde de schuld van hun ellende gedeeltelijk bij de kunstenaars zelf. In hun emancipatiestrijd hadden zij zich losgemaakt van banden, die hun vroeger bestaanszekerheid boden. 'Zij hadden het zichzelf te wijten, dat men algemeen aannam, dat zij van de lucht konden leven en eindelijk verklaarde, dat zij van de lucht móesten leven.' Maar hij verweet de liefhebbers dat zij met de kunst ook de kunstenaars boven alle materiële en commerciële invloeden hadden verheven. 'Men vond het zelfs (...) zeer poëtisch en noodzakelijk zich een genie voor te stellen in den komervolsten toestand.'<sup>320</sup> In het nieuwe (zelf)beeld van kunstenaars raakte het fenomeen van 'het miskend genie' verweven.<sup>321</sup> Het bood kunstenaars een houvast en identiteit bij gebrek aan erkenning en geld. De herontdekking en opwaardering van zeventiende-eeuwse Hollandse meesters bevestigde hen hierin. In het miskend genie leefde het idee voort, dat kunstenaars een voorbeeldfunctie vervulden: zij waren hun tijd vooruit. Niettemin bleef het ideaal bestaan om in de kleine kring ingewijden erkenning te vinden. Hieruit blijkt weer de ambivalentie en problematiek die in het kunstenaarschap geïnstitutionaliseerd raakten. De eerste generatie Artikunstenaars had inderdaad de schijn kunnen hooghouden, dat zij enkel voor de kunst leefden. Zij hadden bewondering geoogst en waren tot de maatschappelijke elite gaan behoren. In de tweede helft van de negentiende eeuw konden kunstenaars het decorum van de gentleman-artist niet meer ophouden. Met het nieuwe ideaal van de vrije, onafhankelijke kunstenaar kregen zij een vrijbrief voor excentriek gedrag zonder dat dit nog afbreuk deed aan de waardering van hun werk.

## 4 Conclusies

Wat is nu de betekenis van de Maatschappij *Arti et Amicitiae* geweest in de periode 1839–1870 vooral ook met het oog op de huidige positie van de beeldende kunstenaars. *Arti* heeft het prestige van de Nederlandse kunstenaars aanzienlijk weten te verhogen. Kansen hiertoe kre-

gen zij geboden door ingrijpende verschuivingen binnen de toenmalige kunstfiguratie. Deze waren direct verbonden met de vorming van de Nederlandse staat, waarmee toenemende aandacht voor kunst als nationaal cultuurgoed en daarmee voor kunstenaars als cultuurdragers gepaard ging. Kunst, beschaving en vaderlandsliefde werden in een adem genoemd. De kunstwereld werd uitgebreider en complexer; er raakten meer mensen bij betrokken. De structurering van het kunstonderwijs, de publiciteit voortvloeiend uit de officiële tentoonstellingen en de maatschappelijke erkenning door nieuwe overheidsinstanties op kunstgebied brachten de kunstenaars voor het voetlicht van de Nederlandse samenleving. De staat en het koningshuis maakten zich sterk voor de opleving van de monumentale kunst, vooral 'het historieel'. Deze vorm van beeldende kunst was bij uitstek geschikt om de staatsymboliek en beschavingsidealen uit te dragen, de nationale identiteit te bevorderen en het prestige van de staat te verhogen. Voor kunstenaars betekende het de verwezenlijking van een oud ideaal. De opdrachtkunst stond voor het meest prestigieuze dat in hun beroep bereikbaar was, en tevens voor ruime financiële ondersteuning. Het was een poging om hier alsnog een glorieus mecenaat van de grond te tillen. Hieraan had het de Nederlandse kunstenaars tot dan ontbroken om de toets van vergelijking met coryfeeën uit hun beroepsgeschiedenis glansrijk te doorstaan en binnen het internationaal kunstestablishment waardering te vinden.

De oprichters van Arti kwamen uit de groep schilders, beeldhouwers, architecten en grafici die via staatsopdrachten en overheidsfuncties tot zo'n aanzien en rijkdom stegen, dat zij het imago van de Renaissance-meesters evenaarden. Zij wensten hun hogere status echter te concretiseren in meer invloed op de staatsbemoeningen met de kunst. Tegelijkertijd wilden zij zich afzetten tegen bepaalde door datzelfde overheidsbeleid geëntameerde ontwikkelingen in de kunstwereld.

De popularisering van de kunsten was aangeslagen, maar had tegelijkertijd een aantal onvoorziene effecten opgeroepen. Het aantal kunstenaars was enorm gestegen, waardoor het prestige van het beroep weer bedreigd werd. Met de tentoonstellingen was een stroom van publikaties en commentaren over kunst op gang gekomen. De kunsthandel schoof langzamerhand tussen kunstenaars en afnemers in. Door een streng ballotagebeleid, tentoonstellingen in eigen beheer en door deskundigheid op kunstgebied te claimen probeerden de Artikunstenaars deze ontwikkelingen onder controle te krijgen. Van belang hier-

bij was dat alle Artikunstenaars van het eerste uur aan de nieuwe academie verbonden en/of opgeleid waren. Dit werkte groepscohesie en coöperatie in de hand én bevestigde hun autoriteit op eigen vakgebied. De organisatorisch en financieel zeer solide opzet, het succes en prestige van haar oprichters droegen ertoe bij, dat Arti binnen enkele jaren tot een netwerk uitgroeide, waarin alle voor de kunst verantwoordelijke en invloedrijke personen waren opgenomen. Het was een trefcentrum tussen de elite onder de kunstenaars, kunstgeïnteresseerden uit de gevestigde kringen, de intelligentsia en stijgende middengroepen. Bestaande vooroordelen waren met succes bestreden: de Nederlandse kunstenaars hadden het oude ideaal van de 'gentleman-artist' bereikt.

Bij Arti lag ook het begin van de controverses op kunstgebied, die bij de regeringwisseling in 1848 tot een breuk tussen kunstenaars en overheid leidden. In de kunstwereld was de beroepsoriëntatie van kunstenaars van 'kunst in opdracht van de staat' naar 'kunst voor de vrije markt' verschoven. Enkele factoren die meegespeeld hebben zijn de opkomst van een breder koperspubliek en de hiermee veranderende opvattingen en waardering ten aanzien van kunst en kunstenaars. Bovendien was de overheidssteun bij het snel stijgende aantal kunstenaars ontoereikend geworden. De hiërarchisering tussen de verschillende kunstgenres werd losgelaten: het prestige van 'staatskunst' en 'kunst in opdracht' verminderde ten gunste van de vrije kunst. Hiermee kwam ook een groeiende discrepantie tussen de politieke en culturele elite aan het licht.

Een factor die zeker heeft meegespeeld is het door Arti gevoerde offensief om kunstenaars als autoriteit te doen gelden en het gebied van de kunst te zuiveren van minder gekwalificeerde, minder geslaagde kunstbroeders. Om dit te bereiken hadden de Arti-oprichters het kwaliteitscriterium voorop gesteld. Hiermee gaf Arti een aanzet tot het loslaten van alle buiten de kunst liggende doelstellingen. In de kunstwereld zou het kwaliteitscriterium langzamerhand de discussies tussen kunstenaars, critici en kunsthandelaren gaan overheersen; een discussie waaruit de overheid zich terugtrok. In zekere zin legitimeerde de overheid hiermee de eisen van de destijds toonaangevende kunstenaars om meer erkenning, inspraak en individuele vrijheid. Zij kwam tegemoet aan hun wensen om zich te beperken tot de financiering van kunst en kwesties van vorm en inhoud aan de kunstenaars over te laten. De protesten tegen de omslag in de cultuurpolitiek golden vooral de bezuinigingen op de kunsten en kunnen niet zozeer als een poging tot herstel

van oude structuren beschouwd worden.

Met de overgang van mecenaats- naar marktverhoudingen ontstond een nieuw (zelf)beeld van kunstenaars gebonden aan een nieuw, streng beroepsethos. De Artikunstenaars hadden in eerste instantie gestreefd naar het traditionele ideaal van de kunstenaar die in aristocratische kringen opgenomen was en voorzien was van voldoende opdrachten om zich qua levensstijl in die kringen te handhaven. Het succes van een kunstenaar was verbonden geweest met het prestige van de opdrachtgevers. Deze afhankelijkheidsrelaties werden steeds meer als negatief ervaren, als belemmerend voor artistieke ontwikkelingen en als inbreuk op de autoriteit die dezelfde kunstenaars opeisten. Het zwaartepunt in de beroeps carrière lag voortaan in succes en aanzien op grond van talent.

In Arti's propaganda over haar verheven taak en positie in de samenleving vinden we elementen terug die in het profiel van de vrije kunstenaar gekristalliseerd zijn. Deze werkte niet meer voor volk en vaderland maar uit eigen gedrevenheid; niet meer om er materieel beter van te worden maar om een bijdrage te leveren aan de kunst. Het accent kwam te liggen op originaliteit en genialiteit. De maatschappelijke doelstellingen van kunst werden losgelaten en haar boodschapfunctie raakte in de persoonlijke visie van kunstenaar en toeschouwer verinnerlijkt. De marges waarbinnen kunstenaars konden opereren, verkleinden echter: kunst die algemeen waardering vond was commercieel, miste kwaliteit en kunst-in-opdracht was te 'gebonden'.

De popularisering van de kunsten liep op haar tegendeel uit: een grotere exclusiviteit dan voorheen. Een kleine kring van ingewijden, te weten kunstenaars, critici en handelaren gaf voortaan de toon aan.

De veranderde visie op kunst en kunstenaarschap kan gezien worden als de ontwikkeling van een 'tegencultuur' binnen de verburgerlijking van de samenleving. Ontwikkelingen die spelen tegen de achtergrond van democratisering, industrialisatie en al eerder ingezette secularisatieprocessen. Terwijl beschaafd gedrag steeds meer beheerste distantie en toenemende rationalisering impliceerde, werd in kunst en kunstenaars juist het schijnbaar nutteloze, het a-commerciële en a-politieke, het irrationele en emotionele handelen verheerlijkt. In deze periode ontstond het stereotype van de in eenzaamheid en afzondering werkende kunstenaar: onafhankelijk, zelfstandig, vrij. De tegenvoeter van alle andere beroepsgroepen die zich in de veranderende arbeidsverhoudin-

gen aan een strakkere disciplinerings moesten onderwerpen. Als zodanig functioneren kunstenaars als bevestiging en profilering van de gevestigde gedragsnormen en waarden: door hen excentriek, verheven te verklaren wijst men hun non-conformisme af. Tegelijkertijd spreekt er waardering uit juist omdat zij het grenzeloze gebied van verbeelding en hartstochten 'beheersen'. De idealisering van het kunstenaarschap fungeert als uitlaatklep voor de grotere civilisatiedruk, die zich op alle maatschappelijke terreinen voordoet.

Het samengaan van kunstenaars in de Maatschappij Arti et Amicitiae heeft in de periode 1839–1870 in de Nederlandse situatie een grote rol gespeeld in de beschreven wending in het professionaliseringsproces van kunstenaars. Arti had als trendsetter gefungeerd voor de nieuwe verhoudingen in de kunstwereld en de vorming van het nieuwe ideaalbeeld. De problematiek die latere generaties kunstenaars parten gingen spelen—toen zij van gestigmatiseerde tot geïdealiseerde buitenstaanders bestempeld werden—was echter niet voorzien. De basis was gelegd voor de precare balans tussen de verheerlijking van kunst en kunstenaars en de beroepscode en functie van het kunstenaarschap in de samenleving.

Erkenning van het belang van kunst vraagt om overheidssteun zowel vanuit cultuurspreidingsgedachten als ook vanwege onvolkomenheden in het vrije marktmechanisme. Tegelijkertijd houdt de specifieke beroepsethiek kunstenaars in een marginale positie. Verschuivingen hierin conflicteren met de functie van het kunstenaarschap in de samenleving. Conflicten die mede door diezelfde overheid opgeroepen worden. Dit mechanisme deed zich voor het eerst voor in de negentiende eeuw.

Deze problematiek speelde echter ook de afgelopen decennia. Kunststimulering en -bevordering hebben onder andere tot gevolg dat de kunstensector en het aantal kunstenaars enorm uitbreiden. Dit heeft negatieve gevolgen voor de beroepspositie en het beroepsprestige van de beoefenaars; de kwaliteit van het gebodene wordt in twijfel getrokken. Doorbreking van de exclusiviteit van kunst en kunstenaarschap roept weerstanden op onder de kunstenaars zelf maar ook in de samenleving als geheel. Tegen deze ontwikkelingen scherpen toonaangevende kunstenaars als eersten het kwaliteitscriterium weer aan. Een van de eerste groeperingen die zich in die zin profileerden, waren de oprichters van de Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars '69 (BBK'69). Steun vinden zij bij die groeperingen in de kunstfiguratie die een functie

vervullen in, maar ook gebaat zijn bij de handhaving van een hoog prestige van de kunst: museumdirecties, critici en galeriehouders. De overheid zal de opinies van de culturele elite overnemen zeker als om economische redenen bezuinigingen verantwoord moeten worden. In haar legitimering beroept zij zich op de voor kunstenaars geldende beroepscode; aangescherpt en aangereikt door kunstenaars zelf. Zo kondigde onlangs de kunstenaar Ger van Elk zijn vertrek naar het buitenland aan. Geïnterviewd in de *Artisociëteit* lichtte hij zijn besluit als volgt toe: een kunstenaar behoort vóór alles zijn onafhankelijkheid te bewaren en op eigen kracht zijn talent, zijn kunnen internationaal waar te maken; de Nederlandse kunstenaars raken volgens hem daarentegen te veel ingebed in een bureaucratie. En hiermee is het stereotype van de ware kunstenaar weer rond.



## Bijlage I

Leraar/leerling- en familierelaties van belangrijke gewone en buitenden, 1839–1870

### *Leraren*

J.W. Bilders (g)  
B.J. v. Hove (b)  
  
H. v. Hove (b)  
  
K. Karssen (g)  
  
H.G. ten Kate (g)  
  
B.C. Koekkoek (b)  
  
C. Kruseman (b)  
  
J.A. Kruseman (g)  
  
L. Meijer (b)  
W.J. Nuijen (b)  
P.F. v. Os (b)  
  
P.G. v. Os (b)  
J.W. Pieneman (g)  
  
C.J.L. Portman (g)

### *Leerlingen*

G. Bilders (g)  
L.A. Vintcent (g)  
H. v. Hove (b)  
J. Bosboom (b)  
J. Maris (b)  
D. Bles (b)  
A. Oltmans (g)  
J.E. Karssen (g)  
C. Springer (g)  
C. Metzelaar (g)  
J.E. Karssen (g)  
C. Springer (g)  
L. Hanedoes (b)  
J.W. Bilders (b)  
J.A. Kruseman (g)  
C.J.L. Portman (g)  
D. Bles (b)  
H.F.C. ten Kate (g)  
J. Israëls (b)  
L.A. Vintcent (g)  
J.P. Koelman (b)  
V. Bing (g)  
J.W.G. Zimmerman (g)  
M. Calisch (g)  
M. Maris (b)  
C. Rochussen (g)  
A. Mauve (b)  
W. Roelofs (b)  
S. v.d. Berg (g)  
L.J. Hansen (g)  
J. Hilverdink (g)  
H. v.d. Sande Bakhuyzen (b)  
J. Israëls (b)  
N. Pieneman (b)  
L. Meijer (b)  
W. Verschuur (g)  
P.F. Greive (g)

*Leraren*

W. Roelofs (b)  
H. v.d. Sande Bakhuyzen (b)  
  
A. Schelfhout (b)  
  
W.H. Schmidt (g)  
C. Steffelaar (g)  
  
S. Verveer (b)  
P.G. Westenberg (g)

*Leerlingen*

H. Mesdag (b)  
W. Verschuur (g)  
C. Immerzeel (b)  
J. Weissenbruch (b)  
H. v. Hove (b)  
W. Roelofs (b)  
J. v.d. Sande Bakhuyzen (?)  
J. Jongkind (b)  
J. Weissenbruch (b)  
P.L. Dubourq (g)  
W.J. Nuijen (b)  
T. v. Westhrene (b)  
W. Verschuur (g)  
A.J. Eymer (g)  
J. Weissenbruch (b)  
K. Karssen (g)  
G.A. Roth (g)  
H.G. ten Kate (g)

b = buitenlid; g = gewoon lid

(Bronnen: Immerzeel, a.w.; Kramm, a.w.; G.M. Marius, *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage 1903)

## Bijlage 2

Lijst van giften aan het Fonds in het jaar 1846

1	van koning Willem II	f 1000
2	van de koningin, jaarlijks	100
3	van de prins van Oranje en gemalin, beiden honoraire leden	150
4	Prins Frederik der Nederlanden en vrouw, beiden honoraire leden	150
5	van de directeuren van de Teylers Stichting, honoraire leden	500
6	van twee honoraire leden, D.D. Büchler en mr. E. de Markas, jaarlijks	30
7	de heer C.F. Roos, kunstlievend lid	20
8	van het kunstlievend genootschap Pictura te Groningen, jaarlijks	25
9	het batig saldo over 1845 van Arti	1400
10	een schilderij van G. Jacquard te Parijs	?
11	twee schilderijen waarvan één door de vereniging is aangekocht voor de verloting	150
12	twee aandelen in dezelfde Vereniging	10
13	uit de opbrengsten van de stedelijke tentoonstelling in 1846	1500

(Bron: *Jaarverslag*, 1847, p. 31)

*Paul Hefting*

## De Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT

Dit artikel over de geschiedenis, het huidige en toekomstige functioneren van de Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT (in afkorting DEV)<sup>1</sup> valt enigszins buiten het kader van het thema *Kunst en beleid in Nederland*, waaraan het eerste en de volgende jaarboeken van de Boekmanstichting zijn gewijd. In de eerste plaats heeft de DEV geen directe bemoeienis met het kunstbeleid van de overheid en in de tweede plaats houdt deze dienst zich met kunst, maar vooral met vormgeving bezig. Hoewel het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur de laatste tijd enige ruimte biedt voor vormgeving (stipendia en werkbeurzen) is het begrijpelijk dat de toegepaste kunsten altijd buiten het kunstbeleid zijn gehouden, omdat vormgeving nauw verbonden is met een produkt dat, veelal in grote oplagen, op de markt kan worden verkocht. In tegenstelling tot een kunstenaar werkt een vormgever vrijwel altijd voor een opdrachtgever.<sup>2</sup>

Ten aanzien van de beeldende kunst is de PTT echter wel potentieel afnemer en opdrachtgever en in dat opzicht heeft dit (nu nog) staatsbedrijf een inbreng in het wel en wee van de Nederlandse kunst.

Dat een overheidsbedrijf zich meer dan zestig jaar zoveel gelegen laat liggen aan (toegepaste) kunst en vormgeving, is uitzonderlijk. Jan Kassis schreef: '(...) het gaat er ook om te weten, of er grenzen zijn aan wat te plannen valt. Sterker nog, of er niet het gevaar is dat er in deze structurende tijd—waarin je de discussie over de inhoud soms zo moeilijk op gang krijgt—bouwsels worden vervaardigd die geen of niet voldoende ruimte geven aan de goeie gek, van wie we het nu eenmaal moeten hebben.'<sup>3</sup> Zo'n gek was mr. J.F. van Royen die—met gezag—wel de ruimte kreeg (hoewel vaak met grote strijd) om aan de PTT een eigen gezicht te geven. Zonder hem zou er geen Dienst voor Esthetische Vormgeving zijn geweest.

Twee tentoonstellingen, voornamelijk bedoeld voor het buitenland,

'Dutch Design for the public sector', laten zien dat na de oorlog meer aan vormgeving bij semi-overheidsbedrijven, bij de Nederlandse Spoorwegen, de Nederlandse Bank, de Staatsuitgeverij en ook bij het ministerie van Binnenlandse Zaken of bij de Koninklijke Bibliotheek werd gedaan.<sup>4</sup> Het gaat daar hoofdzakelijk om huisstijlen en er worden nauwelijks kunstopdrachten gegeven, ook niet bij de Nederlandse Spoorwegen<sup>5</sup> die de laatste jaren veel nieuwe stations hebben gebouwd. De tentoonstelling 'Kunstwerk, Elf bedrijven te gast bij de jubilerende Peter Stuyvesant Stichting' (1985) liet een aantal Nederlandse bedrijven en banken zien die kunstwerken kopen en in hun kantoren en fabriekscomplexen ophangen: '(...) als symptoom van een nieuw industrieel beleid, maar ook en vooral als symbool van de integratie van kunst en samenleving' (prof. dr. J. Pen bij de eerste tentoonstelling van de Stuyvesantcollectie in het Stedelijk Museum, Amsterdam 1962). In 1985 heet het in de *Kunstwerk*catalogus: 'De collectie voegt aspecten als "eigenzinnigheid", "zorg voor kwaliteit", maar bovenal een bepaalde allure toe aan de onderneming, waardoor Turmac zowel naar buiten, als ook—en eigenlijk vooral—naar binnen toe, dus voor de eigen medewerkers een geheel eigen identiteit behoudt'.<sup>6</sup> Elders in de catalogus schrijft de heer Nagelkerke, directeur van Van Rietschoten en Houwens: 'Een gezond en maatschappelijk goed functionerend bedrijf behoort jaarlijks een deel van zijn winst te gebruiken voor het steunen van: opleidingsinstituten (universiteiten en hogere scholen), kunst en cultuur (musea, tentoonstellingen, aankopen), charitatieve instellingen. Indien het bedrijfsleven hiervoor bij voorbeeld een soort van 1-procentsregeling zou invoeren, kan een situatie worden gecreëerd waarin niet vóór alles naar de overheid wordt gewezen, maar een deel eigen verantwoording wordt genomen voor onze toekomst. Ter verwezenlijking hiervan zou de wetgeving fiscale aanpassingen moeten ondergaan (...)'.<sup>6</sup>

Minister Brinkman van wvc is het hier volledig mee eens en schrijft in dezelfde catalogus: 'Als minister die verantwoordelijk is voor het kunstbeleid kan ik niet genoeg benadrukken hoe belangrijk het particulier initiatief is voor de kunsten. Dikwijls verwijt men mij dat aan deze bewering alleen maar materiële overwegingen ten grondslag liggen. Die fabel help ik graag de wereld uit (...)'.<sup>6</sup>

Het sponsoren van culturele manifestaties en het aankopen van kunst door bedrijven begint meer (en weer) bon ton te worden. Dat alles heeft vele vóórs (vele museale collecties zijn zo ontstaan) en vele tegens, zeker waar het de overheid betreft. Die kan zich—om het enigszins cy-

nisch te zeggen—terugtrekken op de stelling die ze in de geschiedenis al zo vaak betrok, in plaats van bij voorbeeld 1 procent van het nationale inkomen aan cultuur te besteden.

Ik noem deze voorbeelden, omdat bij de PTT het particulier initiatief en het semi-overheidsbeleid samen zijn gekomen in een speciaal daartoe opgerichte dienst. In zijn afscheidsrede als esthetisch adviseur van de PTT zei Van Haaren in 1976 dat met de oprichting van de DEV in 1945 'het historisch toeval omgebouwd is tot een geregelde instelling binnen het bedrijf (...). De PTT heeft een model geschapen en is daarin helaas enig in zijn soort. Bij andere bedrijven zijn de functies van de visuele cultuur meestal ad hoc-gebeurtenissen, productgericht, of deel van een subtiel public-relationspatroon. Een progressieve kunstcollectie kan een aardige weekmaker zijn om een merkartikel op de meest onverdachte plaatsen te propageren. In een bedrijf als PTT is dat niet aan de orde. Daar is een situatie geschapen, waardoor over de betekenis van een lettervorm gesproken kan worden, over een lettersysteem en typografie als vorm en inhoud in relatie tot het gelezen woord, over de verschijningsvorm van een gebruiksvoorwerp, over de kwaliteit van de werkomgeving als deel van het bedrijfsbeleid, enz. En dit op basis van het begrip, dat veranderingsprocessen in onze cultuur ook in het visuele hun oorsprong en neerslag hebben en zichtbaar aanwezig moeten zijn in het maatschappelijke verkeer en niet alleen in de musea.'<sup>7</sup>

Na 1976 is de PTT sterk veranderd en ontwikkelde zich van een dienstverlenend tot een zakelijker en meer commercieel gericht bedrijf, dat steeds meer concurrerend en gesteund door marketingafdelingen op de zakelijke markt moet opereren. En die ontwikkeling zal zich nog verder doorzetten, als de PTT op 1 januari 1989 een NV zal zijn. Het is de vraag of dan nog in een vooral op economie gericht bedrijf geldt, zoals Van Haaren in zijn genoemde rede zei, dat 'kunst en vormgeving een eigen betekenis hebben en binnen het bedrijf aan de orde gesteld kunnen en moeten worden als een specialisme naast de vele andere specialismen die de organisatie van een groot bedrijf behoeft. Naast de economische en sociale aspecten werd hierdoor een fundament gelegd voor een aspect van de cultuur dat zich niet makkelijk laat meten en meer bepaald wordt door de overtuiging en door een factor die men "het historisch gelijk" zou kunnen noemen (...)'.<sup>8</sup>

Bij de PTT van nu en straks zal dat 'historisch gelijk' van kunst en vormgeving ook afhankelijk zijn van de budgetten die ervoor worden vrijgemaakt, maar bovendien zal dat 'gelijk' worden afgewogen tegen het belang dat het voor het imago van de PTT zal hebben.

## I Een korte schets van de historische achtergrond van de DEV

In de tweede helft van de achttiende eeuw, het begin van de industriële revolutie, werd kunst beschouwd als plaatsvervanger voor religieuze ervaringen. Anderhalve eeuw later kan Van Royen nog zeggen: 'Levend worde het besef dat wetenschap, dichterschap en kunstenaarschap die drieënheden zijn, waaruit ons in de kunst de wereld straalt in eeuwig licht en dat de kunst daarom is geen vermakelijkheid, geen tijdpassering, geen geldwinning, geen asyl voor werkverschaffing.'<sup>9</sup> En nog hangt in het Haags Gemeentemuseum het reliëf van Van Konijnenburg, waarin gegrift staat; 'Eer het god'lijk licht in d'openbaringen der kunst'. (rond 1930)

De kunstenaar van de negentiende eeuw werd hoe langer hoe meer onafhankelijk van de opdrachtgever en werd—ook noodgedwongen—een individualist. De vormgever kon zijn gang gaan en leefde zich uit op het industrieproduct en paste zich bij het meest gevraagde aan. De neo-stijlen, wat men maar vroeg, vlogen over de toonbank. De grote Wereldtentoonstelling van 1851 in Londen bracht al deze wansmaak aan het licht. Het kon niet op. Je kon er alles in alle stijlen krijgen, klokken, piano's, bedden, ameublementen van de twaalfde tot de achttiende eeuw. Perfect geïmiteerd en gemengd met eigen franjes en fratsen.

De reactie kwam uit hetzelfde land: Engeland waar William Morris en Walter Crane met hun Arts & Crafts-movement zich tegen dit oneigenlijke industrieproduct afzetten en stredden voor het herstel van het goede ambacht naar middeleeuws model. Dat vond in heel Europa weerklank en er werd getracht een eigen stijl, van de eigen tijd te vinden. Art Nouveau, Nieuwe Kunst of Jugendstil: namen voor een pluri-forme stijl, gemaakt door louter individuen en later verwaterd tot bazarkunst. Voorop stond het verbod om historische stijlen te imiteren, en het gebod om de natuur niet te letterlijk te nemen, maar te stileren. Het resulteerde aan de ene kant in nieuwe vormen van decoratie, aan de andere zijde in het vinden en onderzoeken van nieuwe constructiemethoden en in het doen van experimenten.<sup>10</sup>

In Nederland werden de ontwikkelingen in Engeland op de voet gevolgd. L. Gans geeft in zijn catalogus *Nieuwe Kunst* (Gemeente Museum Den Haag 1961) een chronologie. Enkele punten daaruit:

In 1884 verschijnt een Nederlandse vertaling van Lewis F. Day's *Everyday Art (De kunst in het Daaglijks Leven)*. Een jaar eerder had Day met Walter Crane de Art Workers Guild opgericht. In zijn boek pleit Day voor een zuivere materiaalbehandeling en voor de juiste functie van het ornament.

In 1886 maakt Toorop kennis met de ideeën van Morris over de sociale functie van de kunst. Vier jaar later sticht Morris de Kelmscott Press (met als doel eenheid tussen letters, ornament en illustratie), later een voorbeeld voor J.F. van Royen, PTT-ambtenaar maar tevens actief in zijn vrije tijd als typograaf/drukker.

In 1892 schrijft R.N. Roland Holst over 'Gemeenschapskunst' in de *Nieuwe Gids*, naar aanleiding van de schilderijen van Derkinderen in het Raadhuis van Den Bosch. Roland Holst, Toorop en Thorn Prikker worden dat jaar lid van de Rose-Croix, nadat zij Sâr Péladan in de Haagse Kunstkring hadden horen spreken. In 1893 is Roland Holst in Engeland en bestudeert het werk van Morris en Crane. De Bazel bezoekt het British Museum en raakt onder de indruk van de Egyptische kunst, een invloed die in zijn werk is terug te vinden. In 1894 verschijnt *Kunst en Samenleving*, een vertaling door Jan Veth van het boek van Crane *Claims of Decorative Art*. Lauweriks en De Bazel richten in 1895 het Atelier voor Architectuur, Kunstnijverheid en Decoratieve kunst op. In hetzelfde jaar opent S. Bing in Parijs zijn Salon de l'Art Nouveau. Op de Kneuterdijk in Den Haag gaat in 1898 de Arts & Crafts-winkel open met meubels van Henry van de Velde en Thorn Prikker, die tevens de artistiek leider is van deze winkel. In Amsterdam komt de meubelwerkplaats van Van Wisselingh, waarvoor Dijsselhof, Lion Cachet en Nicuwenhuis werken. Daar komt in 1900 't Binnenhuis bij, waar we onder de medewerkers de namen van De Bazel, Penaat, Lebeau, Rueter, De Roos en Molkenboer aantreffen, die later voor de PTT hebben gewerkt. In 1903 verschijnt William Morris' *Kunst en Maatschappij*, typografisch verzorgd door De Roos. In dat jaar kan men in het Museum voor Kunstnijverheid in Haarlem werk van Crane zien. In 1904 wordt de Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) opgericht, die zich inzet voor 'het harmonisch verband tussen artistieke vakbeoefening en machinale techniek'. Het tijdschrift *Jonge Kunst* is het orgaan van deze Vereniging. Het zijn enkele van de vele gebeurtenissen, die bepalend waren voor de overigens zeer uiteenlopende ideeën over kunst en samenleving. Daarin wordt aan de ene kant naar Marx gekeken en aan de andere zijde naar mystici. Maar allen waren uit op het verheffen van de esthetische kwaliteit van het dagelijk-



se gebruiksvoorwerp en daarmee op het geestelijk welzijn van de gebruikers. Niet alleen in de kunst, maar ook in de toegepaste kunsten moesten geest en materie samengaan. Ook bij de PTT, die als enig overheidsbedrijf gehoor gaf aan deze ontwikkelingen, omdat alleen een goede vormgeving de PTT-goederen 'voor het bedrijf passend en waardig zouden zijn en naar buiten mede zouden helpen bepalen de betekenis van den dienst voor de samenleving'.<sup>11</sup>

De ethische idealen om tot Gemeenschapskunst te komen leverden meningsverschillen op, bij voorbeeld de controversen over het in ere herstellen van het handwerk tegenover het gebruik van de machine en de verbetering van het fabrieksprodukt. Daarnaast de vraag of kunstenaars ingeschakeld konden worden bij het ontwerpen van reclame voor bedrijven.

Eerherstel voor de ambachtsman en de eis dat ontwerper en uitvoerder van een produkt in één kunstenaar vertegenwoordigd moeten zijn, zoals Morris en Crane propageerden, waren een ideaal, dat voor bepaalde voorwerpen van decoratieve kunst nog kon worden verwezenlijkt (boekbanden, sieraden enzovoort)—al werd door dat handwerk de prijs alleen voor een zeer kleine minderheid betaalbaar. In zijn algemeenheid was dit ideaal echter onhoudbaar. Vanuit de VANK werd in 1915 een College van Advies voor Opdrachten in het leven geroepen, dat opdrachtgevers, overheden en vooral industriëlen en kunstenaars bij elkaar moest brengen. Daarin hadden Van Royen, De Bazel, Pit, Kalf en Roland Holst zitting en later Penaat en de beeldhouwer Van den Eynde. Dit college zou later samengaan met het Instituut voor Sier- en Nijverheidskunst (ISN), dat kunstenaars opdrachten uit het bedrijfsleven trachtte te bezorgen. W.F. Gouwe was directeur van dit instituut en later een van de eerste esthetische adviseurs van de PTT na 1946. Als directeur van het ISN had hij de PTT herhaalde malen geadviseerd en kende hij het bedrijf door en door. Bovendien wordt in 1923 de Bond voor Kunst en Industrie opgericht op instigatie van Cochius, de directeur van de glasfabriek in Leerdam, die bij voorbeeld aan De Bazel in 1916 had gevraagd glas-ontwerpen te maken. Volgens hem beschouwde De Bazel 'de samenwerking tussen kunstenaar en industrieel (...) als de noodzakelijke schakel om te komen tot de verwezenlijking van een van zijn levensidealen, nl. de vervaardiging van het aesthetisch massa-product'.<sup>12</sup>

De onlangs gehouden tentoonstelling 'Industrie en Vormgeving in Nederland 1850-1950' in het Stedelijk Museum van Amsterdam (december 1985- februari 1986) toonde aan welke invloed de ontwerpers op het produkt hebben gekregen.

Deze behoefte aan de vermenging van kunst en leven, zoals ook door Crane gepropageerd, komt in de jaren twintig op een andere wijze terug bij De Stijl. Piet Zwart, maar ook Schuitema en Kiljan lieten de techniek prevaleren boven de ingreep van de kunstenaar, boven het kunstnijvere handwerk: 'Vormgeving en materiaalgebruik zijn geen kwestie van individuele lust, maar verantwoordelijke factoren in de gemeenschap.'<sup>13</sup>

Het andere probleem, dat van de reclame, hangt hier mee samen. Crane schreef in zijn boek een hoofdstuk over 'Kunst en Kommercialisme'. Hij verdoemt deze combinatie en hij ziet met schrik dat de mensen al wennen aan deze 'nieuwe orde van zaken'. Hij waarschuwt: 'Milanion, het kommercialisme, komt op voor den wedloop, en werpt een voor een de gouden appelen op het pad van de schoone snelvoetige, wie geen mededinger tot heden in kon halen. Zij zwicht, helaas, voor het verleidelijk verderf, voor de begeerte naar goud, —en sedert dien is haar lot beslist'.<sup>14</sup>

Hier was het Roland Holst die geen voorstander was van de combinatie van kunst en reclame en hij vond Jac Jongert, de reclamekunstenaar van Van Nelle tegenover zich: 'De industrieel zal vertrouwen moeten krijgen in de kunstenaar, maar de kunstenaar zal moeten inzien de redelijkheid van vele eisen, die het leven aan de industrie stelt.'<sup>15</sup> En Gouwe stelt in 1929: 'Maar reclame heeft haar eigen speciale talenten noodig en misschien wordt zij in haar modernste vormen meer en meer een uiting van het groote-stadsleven, verwant aan het groote verkeer en groote industricën, een centralisatie van moderne leefkrachten, zoals wij die hier maar bij benadering kennen. En ook mag de vraag gesteld worden: werken de opdrachtgevers hier genoeg méé, laten zij de talenten genoeg vrij, aanvaarden zij een gedurfd zet (als niet het buitenland is voorgegaan)? De ervaring van de meesten onzer reclame-ontwerpers wct mee te praten van veel eindeloos bedillen en doordrijven van allerlei eischen, die de pit al uit een schets hebben weg gepraat, als de uitvoering nog beginnen moet (...)'.<sup>16</sup>

Waar iedereen het in principe mee eens was, waren de vernieuwingen en de experimenten, hoe verschillend ook, die zich in de wereld van de

architectuur voordeden. Een gebouw is publiekelijk zichtbaar, complexen met woningen werden voor de gemeenschap gebouwd en wanneer die architectuur ook nog was voorzien van bouwsculptuur dan hielp dat zeker mee aan de verheffing van de mens. Dat argument, maar ook de wens om de kunstenaar de plaats in de maatschappij te geven, die hij in de negentiende eeuw voor een groot deel had verloren, en bovendien het scheppen van werkgelegenheid in een schaarse tijd, deed de regering in 1922 onder grote druk besluiten om gemeenten uit te nodigen opdrachten aan kunstenaars te geven. Het Rijk zou dan 50% in de kosten bijdragen. Voor het Rijk was dit overigens een éénjaarsvlieg, voor Amsterdam het begin van een lange reeks opdrachten, betaald uit eigen middelen.<sup>17</sup>

## 2 Van Royen, pleitbezorger voor kunst en vormgeving en voor de kunstenaar

In de ontelbare geschriften over kunst en overheidsbeleid in Nederland wordt de naam van mr. J.F. van Royen betrekkelijk weinig genoemd. Waarschijnlijk komt dat omdat hij zich slechts met enkele aspecten van het kunstbeleid heeft ingelaten en omdat hij in de eerste plaats als algemeen secretaris van het Hoofdbestuur van de PTT werd gezien. Boekman noemt Van Royen in verband met de stichting van het Voorzieningsfonds voor kunstenaars in november 1935: 'Het is, sociaal gezien, meer dan toeval, dat de vereeniging, welke er metterdaad het eerst en het krachtigst toe heeft bijgedragen, maatregelen tot stand te doen komen de Vereeniging voor Ambachts en Nijverheidskunst (VANK) onder leiding van haar voorzitter, mr. J.F. van Royen, is geweest.'<sup>18</sup> Jan Kassies noemt Van Royen ook in verband met het Voorzieningsfonds, maar doet hem meer recht als hij schrijft: 'Niet alleen op dit gebied, doch voor de organisatie van de kunstenaarswereld in haar geheel heeft Van Royen onschatbare verdiensten gehad. Zijn levenswerk was gericht op het samenbundelen van de Nederlandse kunstenaarsorganisaties (...)' en ten slotte noemt Kassies Van Royens inzet voor de Nederlandse Organisatie van Kunstenaars (NOK).<sup>19</sup> Eind 1941 heeft Van Royen zelf de NOK weer ontbonden: 'Ik reis nu het land door om alle organisaties te ontbinden en de Duitsers geen kaarten in handen te spelen.'<sup>20</sup> Meteen daarna werd hij verdacht verantwoordelijk te zijn voor

het protestdocument tegen de Cultuurkamer, werd gearresteerd en stierf enkele maanden later in het kamp Amersfoort.

Begin maart 1940 opent Van Royen de tentoonstelling 'Het glas 1940' in het Stedelijk Museum van Amsterdam en houdt daar een pleidooi voor de kunstnijverheid.<sup>21</sup> Bij die gelegenheid prijst hij Boekman, omdat deze zich bij een vorige tentoonstelling zo positief over de kunstnijveren had uitgelaten. Het is de enige keer dat ik Boekmans naam bij Van Royen ben tegengekomen, maar het is niet onwaarschijnlijk dat ze elkaar ook kenden in het kader van de boekdrukkunst. Boekmans vader was handelaar in tweedehands boeken en zelf volgde hij na de lagere school een opleiding voor letterzetter. Hij moet belangstelling voor dit vak hebben behouden: in de bijlage van *Vrij Nederland* over Boekman (3 december 1983) zien we hem op een foto samen met Vliegen achter de zetkast in de drukkerij van *Voorwaarts* (1928) en uit de catalogus van de boekencollectie Nijkerk blijkt dat Boekman samen met De Roos deze collectie in 1932 in het Stedelijk Museum heeft binnen geloodst.<sup>22</sup> Van Royens belangstelling voor 'Het Schoone Boek' is bekend; hij was, zoals reeds gezegd, typograaf/zetter en drukker in zijn vrije tijd en werkte mee met S.H. de Roos aan de Zilverdistel-edities en had later zijn eigen Kunerapers. Door De Roos werd hij als meester-typograaf geschouwd.<sup>23</sup>

Uit de inventaris van het Van Royen-archief dat, na vele omzwervingen in 1964 samen met zijn drukpers in het Museum Meermanno-Westreenianum in Den Haag werd ondergebracht, blijken de vele activiteiten die Van Royen, naast zijn PTT-werk en zijn typografische bezigheden, in het belang van het kunstleven van Nederland heeft verricht. Hij was langdurig voorzitter van de VANK en was bestuurlijk actief bij de Vereniging 'De tentoonstellingsraad voor bouwkunst en verwante kunsten', die bij exposities op die gebieden in binnen- en buitenland betrokken werd. Hij was lid van de Permanente Prijsvraag-Commissie tot instandhouding en toepassing van de algemeene Nederlandsche prijsvraagregelen en van de Commissie voor Internationale Prijsvraagregeling; hij was, zoals we hebben gezien, nauw betrokken bij de oprichting van het Voorzieningsfonds voor kunstenaars, waarin ook een fonds was begrepen voor bijzondere doeleinden; hij had te maken met de Actie ter bevordering van de sociale en culturele belangen der kunstenaars, waaruit de Centrale Commissie der Samenwerkende Kunstenaars-vereeningen voortkwam. Deze commissie gaf het blad *Prisma der Kunsten* uit, dat mede geredigeerd werd door Van Royen. Hij

was bestuurslid van de Vereniging 'Joan Blaeu', die zich inzette voor de boekdrukkunst, en van de Nederlandsche Vereniging voor Druk- en Boekkunst.

Ook bestuurde hij de Vereniging voor Penningkunst en was betrokken bij de Kring voor kleurenkunst, het genootschap voor praktische kleurenpsychologie. Hij had bemoeienis met de Haagse afdeling van de Filmliga, met de Haagse Kunstkring en haar behuizing, was lid van de schoonheidscommissie van Den Haag en zat in de Raad van Bestuur van de Haagse Academie. Hij had toezicht op de Plateelbakkerij 'Ram', zat in de Commissie voor de Domramen van Utrecht. Hij bemoeide zich met de Actie 'De schooljeugd en de beeldende kunst' en met de bouw van het prinselijk jacht Piet Hein. Hij bereidde mede een gids voor Architectuur, Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid voor, die al het belangrijke op dit gebied zou melden voor Den Haag, Amsterdam en Rotterdam.<sup>24</sup> Hij was lid van het Algemeen Bestuur van de Koninklijke Vereniging tot het houden van jaarbeurzen in Nederland. En ten slotte stelde Van Royen zich beschikbaar als kandidaat-Kamerlid voor de groep van Onafhankelijke Kamerleden in 1922. En hiermee is niet alles genoemd.

Van Willem Sandberg stamt het verhaal dat over Van Royen werd gezegd dat hij 'in zijn vrije tijd secretaris-generaal van de PTT was'. Maar die vrije tijd besloeg een hele dagtaak en ook in dat bedrijf heeft hij ongelofelijk veel geïnitieerd en veel werk verzet, en dat op zeer verschillende gebieden.<sup>25</sup>

Jean François van Royen werd in 1878 geboren. Van zijn zevende tot in zijn negende levensjaar verblijft hij in Hongarije, waar zijn vader, een ex-genie-officier, een irrigatieproject had opgezet. Het gaf, zo schrijft Hammacher in zijn monografie over Van Royen, aan die jaren 'niet alleen kleur en ruimte, maar meer dan gewone spanning, avontuurlijkheid en bewogenheid (...)'.<sup>26</sup> Een intensiteit van beleven die het leven en werk van Van Royen zou bepalen. Zijn gymnasiumtijd brengt hij door in Delft en daarna studeert hij rechten in Leiden, een studie die hij in 1903 voltooit. Dan kiest hij voor een bescheiden baan bij de uitgever Martinus Nijhoff, waar zijn belangstelling voor het boek en de boekdrukkunst wordt vergroot. Een jaar later wordt hij benoemd tot adjunct-commies bij de juridische afdeling van het Hoofdbestuur van de PTT. Van Royen is in die jaren gevormd door het denken van Goethe, door muziek (Beethoven vooral) en literatuur, eerst de Tachtigers, later Van Eeden, Verwey, Henriette Roland Holst en Slauerhoff.

In alles zoekt hij een harmonie tussen het esthetische en het intelligente, niet alleen voor zichzelf, maar ook naar buiten toe, belerend bijna. Hij wil het inzicht van de leek verbeteren tot heil van het geheel, zoals hij schrijft.<sup>27</sup> Hij wil een middelaar zijn tussen leek en kunstenaar. In alles is hij een perfectionist en hij stelt hoge morele eisen, aan zichzelf en aan anderen. 'Het typeert hem, dat zijn open gevoel voor den nood van zijn tijd wordt teruggeleid tot het individu en diens morele plicht tegenover het leven'.<sup>28</sup> En dat morele betekent ook het esthetisch morele, dat niet alleen met de goede vorm van de eigen tijd in zijn eigen huis wordt verwezenlijkt, maar ook op alle gebieden binnen de PTT wordt verdedigd. Met andere woorden: in een werkomgeving die esthetisch verantwoord is, worden betere resultaten bereikt en wordt alles, ook de individu, op een hoger plan gebracht. Alle werkzaamheden van Van Royen binnen en buiten de PTT hadden daarmee te maken: de organisatie, de taal, de typografie, de vormgeving in de meest brede betekenis. De overheid moest daarin het goede voorbeeld geven. Vandaar ook zijn felle aanval in 1912 op de slechte typografie van het staatsdrukkerij. Hij ziet daar het ontbreken van de 'kunstenaar' en hij pleit ervoor deze in te schakelen: 'Is de mogelijkheid gegeven? Ja, in ideële zin, maar hoe ver is de realiteit ervan af. Werken zij, die het drukwerk tot stand brengen naar vrije, eigen ingeving? Zijn zij, die achter die hoge muren op den Fluweelen Burgwal (waar de Landsdrukkerij huisde, PH) hun aspiraties hebben, om naar hun inzicht het werk goed en mooi te doen, daarachter ook beveiligd tegen al die belemmeringen, waarmede het practisch leven ons omstuwt: tegen de eischen van zuinigheid, de voorwaarden van het onverbiddelijke materiaal, zooals dit nu eenmaal beschikbaar is, en, vóoral, tegen de duistere machten der traditie, van den conservatieven sleur, die zetelt achter de muren—de muren der departementale lastgevers—onzichtbaar, maar voelbaar in alles, onaantastbaar, maar zelf aantastend en remmend alle jonge en strevende kracht? Want laten wij het in drie woorden zeggen: het Rijksdrukkerij is leelijk, leelijk, leelijk, driewerf leelijk in lettervorm, in zetwerk en in papier, die drie hoofdelementen, waaruit het druk-karakter is saamgesteld (...) Want wil het beste worden bereikt, dan zal in de stellers, de schrijvers dier officiële stukken de lust moeten ontwaken, mede te leven in hetgeen hun medestrevenden ter drukkerij vervult. Geen onbereikbaar ideaal, maar een noodzakelijke bond, de bond tussen leek en vakman, tussen leek en kunstenaar, noodzakelijk maar tevens mogelijk, wanneer weder het verlangen ontwaakt naar een volademig menschenleven, niet opgesloten in het particularistische der specialitei-

tenkennis, maar bij de bekwaamheid voor het eigen vak tevens open en ontvankelijk, scherpzinnig en gevoelvol voor alle geestesuitingen, omdat die ontspringen aan den allen gemeenzamen levenskern.<sup>29</sup>

Hij ziet in het drukwerk van het monarchale Duitsland het 'stijlvolle-nieuwe', speciale letters voor het Rijksdrukwerk ontworpen; in ons land, 'waar de Regeering leeft als een schepping van den volkswil, bij ons is van het beste, dat in dit volk zich aan 't ontwikkelen is, nog niets, zoo goed als niets nog doorgedrongen in het officiële leven (...)'.<sup>30</sup>

In 1913 schrijft Van Royen een artikel in *Onze Kunst*<sup>31</sup> over de 'Hollandse Mediaeval', een letter die Sjoerd de Roos een jaar eerder had ontworpen. Van Royen wilde 'deze meer kunstvolle letter' die 'de geest van onzen tijd' uitdrukte, ook bij de PTT invoeren, vooral voor het drukwerk van de onderzoekscommissies Post en Telegrafie, waarvan Van Royen in die tijd de voorzitter was. Hij schreef een brief naar de directeur van de Landsdrukkerij met het verzoek deze letter te gaan gebruiken, in elk geval voor de PTT. De minister van Binnenlandse Zaken (onder wie de PTT en de Landsdrukkerij ressorteerden) vond dat niet nodig, ondanks de adhesiebetuigingen die dit verzoek vergezelden.

Bij de PTT behaalt Van Royen in die zelfde tijd een overwinning—hij moet binnen de PTT al naam hebben gemaakt op het esthetische gebied—bij de vormgeving van de Jubileumzegels die door de architect De Bazel werden ontworpen. In Oostenrijk en Bosnië was de jubileumserie voor Keizer Franz Joseph I (1910) binnen twee dagen na uitgifte uitverkocht. In dat jaar hoopte de PTT dat ook in Nederland, in 1913 met het eeuwfeest van de Onafhankelijkheid, een jubileumserie postzegels een dergelijk succes zou hebben. De Oostenrijkse serie bracht bijna een miljoen gulden op en de Administrateur van de PTT moet hebben verzucht: 'Ik verheug me al op de ontvangst van een dergelijk bedrag.'<sup>32</sup> Vooral de opbrengst speelde bij de voorbereidingen van deze serie een rol.

Waarschijnlijk heeft de Oostenrijkse serie ook op Van Royen indruk gemaakt, niet vanwege de winst, maar door de vormgeving. Die was in verhouding tot wat er internationaal tot dan toe op het gebied van postzegels was gedaan, nogal bijzonder.<sup>33</sup> De zegels waren ontworpen door Kolo Moser die een van de oprichters was van de Wiener Sezession, het onafhankelijke kunstenaarsgenootschap. Dit zette zich af tegen twee machtige kunstinstituten die het Weense kunstleven beheersten: de Akademie en het Künstlerhausgenossenschaft waartoe de gevestigde en conservatieve kunstenaars behoorden. Hij was tevens een groot promotor van het blad *Ver Sacrum* en stond vernieuwingen in

de architectuur en kunstnijverheid voor, die in de ook door hem opgerichte Wicner Werkstätte werden verwezenlijkt. De bijzondere vormgeving van Mosers postzegels stimuleerde Van Royen om een gelijkwaardige kwaliteit voor de Nederlandse jubileumserie na te streven. Samen met C. de Lorm, een glaskunstenaar ('ook een ambtelijk afwijkende figuur', Hammacher) die bij de PTT werkte, ging Van Royen naar De Bazel, die in 1906 het graf voor Van Royens vader had gemaakt. De Bazel zegde in principe toe de zegels te maken en Van Royen en De Lorm meldden dit aan de directeur-generaal van de PTT in begin 1912. Toen al blijkt Van Royen op het ontstaan van postzegels invloed gehad te hebben vanwege zijn inzicht in vormgeving. De PTT luisterde in elk geval naar zijn advies.

De minister en de ministerraad echter niet: zij stelden de meer traditioneel ingestelde kunstenaar Storm van 's Gravensande voor. De PTT verdedigde De Bazel—met de ingefluisterde woorden van Van Royen. Ze suggereerden advies te vragen aan de kunsthistoricus Vogelsang. Deze bleek niet erg enthousiast maar deed geen voorstel voor een andere kunstenaar, wel voor een prijsvraag, waarbij De Bazel ook mee kon dingen. De PTT wist dit onheil te keren en Vogelsang over te halen om toch De Bazel aan de minister aan te bevelen. Dat gebeurde en professor Aarts, graveur van de Rijksacademie van Amsterdam, werd uitgenodigd om het graveerwerk te doen. 29 November 1913, na een moeizaam proces, was de eerste dag van uitgifte. Die dag schreef Van Royen aan De Bazel: 'Dat ik althans deze dag, nu het werk Uwer handen door het hele land is verspreid niet meer voorbij wil laten gaan zonder al het doorgestane te hebben herdacht. (...) dat het een prettig gevoel is te bedenken dat wij nu eindelijk eens iets schoons op dit gebied hebben. Ik ben U dan ook oprecht erkentelijk dat U in der tijd op mijn aanvraag bent ingegaan, en U daarmee voor het goede doel hebt willen blootstellen aan alle onaangenaamheden en krenterigheden die nu eenmaal aan een officiële bemoeiing schijnen eigen te moeten zijn.'<sup>34</sup>

Het zijn twee typerende voorbeelden van Van Royens strijd om op alle fronten en gebieden de nieuwe kunstnijverheid en de ideeën daarachter te propageren en ten voorbeeld te stellen. In 1920 wordt Van Royen algemeen secretaris van het Hoofdbestuur van de PTT en vanuit die functie kon hij met meer gezag zijn esthetische plannen binnen de PTT verwezenlijken. Hij ondervond echter veel weerstand en 'zoo principieel werd toen getracht een dergelijk streven tegen te gaan, dat men



het een landsbelang achtte om door interpellaties in de Tweede Kamer het gebeurde, dat min of meer een ambtelijk schandaaltje werd genoemd, openbaar te maken'.<sup>35</sup> En dat 'gebeurde' bestond hieruit dat Van Royen voor de twee nieuwe gebouwen (1920–1923) voor het Hoofdbestuur aan de Kortenaerkade te Den Haag<sup>36</sup> een nieuwe inrichting met goede kantoormeubelen en andere verbeterde voorzieningen had gepland. Van Royen hield stand tegen zijn opponenten en gaf De Koo, Wouda en Penaat opdrachten om het interieur van deze gebouwen te verzorgen. Van Royen was nauw bij dit werk betrokken, beoordeelde zelf de ontwerpen en nam de beslissingen. Hij liet weinig aan anderen over op dit gebied. In feite was alles nog gecompliceerder en waarschijnlijk bedoelden de 'tegenstanders' ook dat hier een vermenigving van belangen een rol speelde. Immers Van Royen was in 1919 lid geworden van de VANK, waar hij in 1922 Penaat die het meubilair voor de bestuursgebouwen zou maken, als voorzitter opvolgde. In 1915 zat Van Royen al in het College van advies voor Opdrachten, in dat jaar vanuit de VANK opgericht. Een jaar eerder hadden Penaat en Van der Sluys aan de minister van Waterstaat, dr. ir. C. Lely, verzocht om ambachtskunstenaars bij Rijksopdrachten te betrekken. De minister antwoordde driekwart jaar later dat er via de Rijksbouwmeesters altijd aan kunstenaars de gelegenheid werd gegeven om hun medewerking te verlenen. Penaat en Van der Sluys preciseerden hun bedoelingen: het ging om *moderne* Ambachts- en Nijverheidskunst en de vertegenwoordigers daarvan hadden tot dan toe nog vrijwel geen werk van de Rijks-overheid gekregen. Daarna beloofde de minister voortaan advies aan de VANK te vragen, nadat Penaat al enige suggesties in de brief had gedaan, zoals het inschakelen van kunstenaars bij het nieuwe postkantoor te Rotterdam en bij de nieuwe gebouwen van het Hoofdbestuur van de PTT. Bovendien voegde hij een lijst met 74 kunstenaarsnamen toe, leden van de VANK, aan wie gedacht zou kunnen worden. In 1917 meldt de VANK welke instanties advies hadden gevraagd aan het College. Het zijn enkel gemeenten, waaronder Amsterdam, een aantal departementen en de net opgerichte Postcheque- en Girodienst. En ook enkele particuliere ondernemingen waaronder de glasfabriek van Leerdam, die inderdaad De Bazel in 1916 aantrok voor het ontwerpen van glas. Ook de PTT vraagt advies voor nieuwe borden voor de Posterijen. Het College adviseert de architect M. de Klerk daarvoor uit te nodigen. De brief van het College aan de PTT is ondertekend door Van Royen als secretaris. In 1919 maakt de VANK melding van een gesprek met de minister van Waterstaat over vernieuwing van de vormgeving van de

Nederlandse postzegels en kondigt even later aan dat hiervoor een prijsvraag zal worden uitgeschreven. Ondanks zijn gezag bij de PTT was de steun van de VANK voor Van Royen om vernieuwingen in de esthetische vormgeving bij de PTT te verwezenlijken onontbeerlijk. Het komt ons wat vreemd voor dat hijzelf—en dus als vanzelfsprekend—de PTT en daarmee zichzelf adviseert.<sup>37</sup>

In 1921 wordt vanuit de VANK het Instituut voor Sier- en Nijverheidskunst opgericht, dat in nauwe samenwerking met het College voor advies voor Opdrachten de kunstenaar dichterbij het publiek (en dus de opdrachtgever) moet brengen en tevens het publiek dichterbij de kunst, door middel van voorlichting en documentatie. Directeur wordt W.F. Gouwe die ook meewerkte aan de postzegelprijsvraag. Dit instituut, waarbij ook Van Royen nauw betrokken was, adviseerde de PTT in de jaren twintig welke kunstenaars geschikt zouden zijn om postzegels te ontwerpen.<sup>38</sup> Door Van Royen is de PTT het enige Staatsbedrijf dat zich voortdurend door de VANK laat adviseren. En op de achtergrond zal hij ook invloed hebben gehad op de keuze van de kunstenaars. Aan de andere zijde was hij de opdrachtgever en waakte streng over ontwerp en uitvoering, vooral waar het de postzegels betrof. Ook daar hield hij de belangen van de kunstenaars in het oog als het ging om de verdeling der gelden van de Zomerzegels. Hij had daarin een beslissende stem, voerde de acties om de verkoop te stimuleren en had invloed op de onderwerpen waaraan deze jaarlijks terugkerende series werden gewijd.

Na de eerste wereldoorlog werd de PTT op een breed front gereorganiseerd en daarbij hoorde ook een uitvoerig, voor een deel al eerder gepland bouwprogramma voor huisvesting van de post en de telegrafie. Het Hoofdbestuur kreeg in Den Haag, zoals gezegd, twee grote gebouwen aan de Kortenaerkade.

Het was nog niet zo lang geleden dat de overheidsgebouwen in Nederlandse of Vlaamse neo-renaissance-stijl werden uitgevoerd. In 1921 schreef Roland Holst aan de architect Crouwel: 'De tijden zijn toch snel gunstig veranderd als men de tekeningen van dit bouwwerk (postkantoor Neude in Utrecht, PH) ziet, en dan denkt aan wat er voor kort gelieden door de regering gebouwd werd.'<sup>39</sup> Het grote voorbeeld is Amsterdam waar na 1914 de socialist Wibaut een enorme bouwactiviteit stimuleert: woningbouw, scholen, gemeentelijke gebouwen, bruggen, stedenbouwkundige veranderingen, krotopruiming, uitbreidingsplan-

nen. Woningbouwverenigingen hebben hier grote invloed. De architecten die voor dit programma worden ingeschakeld en van wie een aantal afkomstig is van het architectenbureau van Ed Cuypers, tonen in hun werk een duidelijk herkenbare, expressieve vormentaal, waaraan de naam 'Amsterdamse School' is gegeven. De eersten van deze 'School', Van der Mey, De Klerk en Kramer, hebben met hun werk grote invloed gehad op degenen die jonger waren. Het grote voorbeeld van deze decoratieve bouwstijl is het Scheepvaarthuis. Niet alleen het nuchtere, rationele, maar ook het geestelijke, gecombineerd in een organisch geheel, moet in een gebouw tot uiting komen. Eenzelfde harmonie zal er moeten zijn tussen het individu en de gemeenschap. Net als bij Publieke Werken in Amsterdam, die verschillende architecten in dienst neemt, omdat de gemeente wil dat de gebouwen door goede kunstenaars worden gemaakt, gaat ook de Rijksgebouwendienst er toe over om architecten aan zich te trekken. En deze werken dan ook voor de PTT. In 1923 wordt een nummer van *Wendingen*—men kan zeggen het tijdschrift voor de Amsterdamse School—gewijd aan de architectuur van Crouwel, Luthmann en Blaauw als bouwmeesters van de overheid. Vooral Crouwel en Luthmann hebben veel voor de PTT gedaan.<sup>40</sup>

Men kan zich afvragen in hoeverre Van Royen enige invloed heeft gehad op de keuze van de architecten voor PTT-gebouwen. Uit niets blijkt dat hij daarbij betrokken was, maar toch is het niet onmogelijk dat hij door zijn contacten met Architectura et Amicitia, met de Bond voor Nederlandse Architecten (die nauw met de VANK samenwerkte) in elk geval heeft meegewerkt aan de veranderde mentaliteit ten opzichte van de architectuur bij de Rijksgebouwendienst. Hij kon blijkbaar niet verhinderen dat door de Rijksgebouwendienst de kunstwerken van de beeldhouwer Van den Eynde en het glasraam van Roland Holst voor het postkantoor aan de Neude in Utrecht (gebouwd door Crouwel) voor een groot deel van het programma werden geschrapt. De architectuurcriticus Wattjes schrijft erover in het *Bouwkundig Weekblad* van september 1924, toen het gebouw klaar was: 'De toegang en de uitgang tot en van de centrale hal is gescheiden door beeldhouwwerk van v.d. Eynde, van wiens hand de geheele sculpturale tooi van dit bouwwerk is. Helaas is nog veel daarvan onvoltooid. Het Rijk geeft daarvoor niet veel meer uit. Haar bezuinigingsmaatregelen hebben terugwerkende kracht, of te wel een pietluttig karakter. Men denkt in 's lands belang te doen, de enkele duizenden guldens, die op een dergelijk

gebouw van tonnen gouds inbegrepen zijn voor sculpturale en decoratieve verfijning, niet uit te geven. In den architectonische opzet en behandeling toch was destijds (8 jaar terug) eenige versiering begrepen, waarvan de kosten toenmaals niet ongemotiveerd werden geacht en met het totale bouwbudget werden gevoteerd. Het lijkt mij van weinig respect getuigend voor dergelijke gebouwen, voor en door de gemeenschap gemaakt, sanctie te verleen aan een niet geheel voltrokken voltooiing. Het gezicht op enkele onvoltooide details is zóó hinderlijk dat, naar ik verneem, in Utrecht een poging wordt gedaan om tot voltooiing ervan bij particulieren geld in te zamelen. Mocht deze poging slagen dan zouden wij ons daarover kunnen verheugen, als niet tevens het gevaar dreigde dat de Regeering de sculpturale en decoratieve versiering voortaan maar geheel en al aan het particuliere initiatief overlaat (...).<sup>41</sup>

Deze inzameling is inderdaad gehouden, met overigens een pover resultaat en het zou nog lange tijd vergen totdat de voltooiing een feit was. Pas in 1931 werd het raam van Roland Holst geplaatst.<sup>42</sup>

In de jaren twintig werden vele zaken bij de PTT in esthetische zin herzien: formulieren, uithangborden, belettering op gebouwen, op auto's, interieurs, brievenbussen, reclame en postzegels. Van Royen bemoeide zich met al deze gebieden, maar vooral met de postzegels. Hij kreeg bij dit PTT-werk veel steun van De Lorm en vooral van de binnenhuisarchitect De Koo die Hammacher zelfs Van Royens 'medewerker bij de aesthetische verzorging der PTT-uitingen' noemt, hoewel De Koo geen PTT-ambtenaar was en altijd een free-lance ontwerper bleef.

Stonden veel van deze PTT-uitingen in de jaren twintig nog onder invloed van de dominerende richting van de decoratieve Amsterdamse School, aan het eind van dat decennium begint er even iets door te dringen van het toen aanwezige functionalisme en de Nieuwe Zakelijkheid. Het is typerend, ook voor de algemene sfeer in de VANK, maar ook voor Van Royen, dat er geen of nauwelijks contact was met de beweging van De Stijl of met de internationale constructivisten. Het tijdschrift *De Stijl* werd in 1917 door Van Doesburg opgericht en in 1927 het blad i 10 door Arthur Lehning, beide gericht op een 'nieuwe wereld', waarin het beeldende, het sociale, het menselijke en het technische met elkaar verweven moesten zijn. Via Van Doesburg en Lehning werd Nederland op de hoogte gebracht van wat er internationaal op het gebied van het constructivisme (Bauhaus, de Russische kunst met een na de revolutie) aan de hand was. Huszar, die bij De Stijl betrok-

ken was, kreeg in de jaren dertig enkele opdrachten van de PTT, maar toen had hij zijn Stijl-idiom al verlaten. Toen de VANK 25 jaar bestond, in 1929, hield Piet Zwart een toespraak, waarin hij zei: 'En de taak van de vereeniging dezer arbeiders in het metakosmisch rijk moet zijn: het kweken van het bewustzijn, dat de leden geen recht hebben op de losbandige benutting van materiaal ter voldoening aan prikkelende smaak-wellustigheden en dat pogingen tot verkrachting der technische wetmatigheid vruchteloze arbeidsverspilling is. Vervolgens heeft zij in te zien dat het begrip kunst, zooals wij dat begrijpen een verouderd begrip is in het metakosmisch rijk. En vervolgens heeft zij de opleiding te bevorderen van de gedisciplineerde gebruiksvormorganisatoren, die in de toekomst noodig zullen zijn in de dienstgemeenschap der volken (...)'.<sup>43</sup> Functie en vorm als eenheid en geen overbodige decoraties meer—een uitgangspunt dat diametraal tegenover de standpunten van de meeste VANK-leden stond. Gouwe sprak over 'een veld van experimenten' en plaatste vele vraagtekens. Hammacher schrijft in 1938 over de zegels van Piet Zwart en Kiljan uit 1931, waarin zich een geheel nieuwe typografische benadering van de postzegel openbaart: 'Dat tal van nutteloze details in de verkleining afbreuk doen aan een kernachtigen beeldindruk, heeft deze consequente aanvaarding van iets, waar men elders aarzelend op aanstuurde, wel bewezen. De opschudding in de ambachtelijke kampen was groot. Maar nog eens: het is niet de caprice van een enkeling, die de fabriek van Van Nelle te Rotterdam, de huizen van Le Corbusier in Frankrijk en de Bauhaus-richting in Duitsland aanzien heeft geschonken; het heeft de deugd de consequenties in de levenspraktijk eens onder de oogen te zien. Het resultaat blijkt binnen eenige jaren reeds geheel verouderd (...)'.<sup>44</sup> De ambachtelijke en de industriële wereld stonden ook hier weer tegenover elkaar: het handwerk en de graveur tegenover de fotograaf en het technische apparaat als het om de postzegels gaat. Van Royen staat aan de zijde van het ambachtelijke, maar hij heeft een open oog en oor voor de vernieuwende richtingen in de architectuur en vormgeving van zijn tijd. Hij bewijst het met de telefooncel. Deze is ontworpen door het architectenbureau Brinkman en Van der Vlugt, het bureau dat ook verantwoordelijk was voor de Van Nellefabriek in Rotterdam, het gave voorbeeld van het functionalisme in Nederland. En, al is het maar voor enkele jaren (1931/32), er zijn ook postzegels ontworpen door de 'maniakken', zoals ze genoemd werden: Zwart, Kiljan en Schuitema.<sup>45</sup> Van hen krijgt alleen Piet Zwart ook vele opdrachten tijdens de jaren dertig voor reamedrukwerk en in 1939 vol-

tooit hij zijn *Boek van PTT*, gemaakt en geschreven voor de schooljeugd.<sup>46</sup>

Toch blijkt uit de postzegelemisssies na 1931/32 dat er voorkeur bestond voor de gravure en de plaatdruk met gestileerd realistische voorstellingen—veel portretten—van bij voorbeeld Van Konijnenburg en Hartz, die ontwerper en graveur tegelijk was (het ideaal van de Arts & Crafts: ontwerp en uitvoering in één hand). De naam van Van Krimpen, fameus typograaf en letterontwerper, hoort, meer dan Zwart, bij de boekdrukker Van Royen. Ook het magisch realisme, dat in de late jaren dertig in de Nederlandse kunst naar voren komt in het werk van Willink, Hynckes en Koch—door velen beschouwd als een voorbode van de komende oorlog—vindt men terug in de postzegels: de zegels voor het 300-jarig bestaan van de Utrechtse Universiteit (de bekende driehoekige zegels), die werden ontworpen door Pyke Koch. Hij was het ook die in 1943 de zegels met Germaanse symbolen zou maken, in dezelfde realistische heroïsche stijl, favoriet bij de nationaal socialisten.

Het feit dat Van Royen zich in 1922 beschikbaar stelde als kamerlid voor de Onafhankelijken past geheel in het beeld van zijn ideaal om de maatschappij te dienen met kunst en vormgeving. Samen met dr. Jan Kalf stond hij als kandidaat op de twee manifesten die het Comité voor de verkiezing van onafhankelijke kamerleden had opgesteld, pamfletten op goed papier en prachtig typografisch verzorgd: de hand van Van Royen is daarin duidelijk herkenbaar.<sup>47</sup> Prominenten als de historicus Huizinga, vele musici, toneelspelers, kunstenaars en architecten ondertekenden de manifesten. Er was een algemeen pamflet en één speciaal voor de kunstenaars die vooral op hun eigen terrein worden aangesproken.<sup>48</sup>

Het ging de Onafhankelijken erom, dat 'nu aldus het materiele overmatig sterk naar boven is gekomen, de juiste verhouding van stoffelijke en geestelijke waarden worde hersteld. Noodig oordeelen wij hiertoe, dat in de volksvertegenwoordiging afgevaardigden worden gebracht, die, los van knellend partijverband of -program, in de aangelegenheden van staatsbestuur zelfstandig zullen oordeelen en handelen, hierbij geleid en uitsluitend gebonden door de overtuiging, dat in laatste instantie de GEESTELIJKE VERHEFFING van een volk het einddoel van alle politiek is.

Ook wij achten economische welvaart een met alle kracht, ook in het staatsbeleid, na te streven goed. Die welvaart kome ten bate van alle lagen der bevolking. Wij ontkennen echter, dat dit een einddoel zou

zijn, en oordeelen het noodzakelijk, dat de overweging van elken economischen maatregel van deze waarheid uitga, dat economische welvaart vooral van waarde is als een der voorwaarden voor den opbloei eener krachtige beschaving. De politiek zal, juist in deze jaren van maatschappelijke en zedelijke depressie, van noodzakelijke sterke beperking der uitgaven, niet uitsluitend economisch, maar ook en vooral cultureel behooren te zijn.

Wij verstaan onder een cultureele politiek niet in de eerste plaats die zorg voor religie, wetenschap, kunst en geestelijke en lichamelijke volksontwikkeling, welke zich in subsidies en dergelijke gebrekkige middelen uit, maar een staatkundig beleid met wijder perspectief, dat aan ieder—man en vrouw—de mogelijkheden biedt, deel te hebben, schepend of ontvangend, aan de hoogste geestelijke goederen (...)'.

De Onafhankelijken kregen te weinig stemmen en daarmee geen zetel in de Tweede Kamer. Dit initiatief kreeg bijval en kritiek van onder anderen de communisten, die terecht wezen op het feit, dat pas een principieel anders gegroundveste en ingerichte samenleving de kunstenaar in ere en in leven zou kunnen houden. En, zoals langzamerhand wel duidelijk is geworden, de kunstenaar heeft nooit een maatschappijveranderende invloed gehad, omdat hij of te bevestigend of juist te tegendraads was.

Toch heeft Van Royen er steeds naar gestreefd de kunstenaar een plaats in de samenleving te geven en hij meende dat een te individualistische wereldbeschouwing een gevaar was voor de samenleving. Het egoïsme heeft in feite een splijtende werking op de samenhang van de maatschappij. De enige remedie is het verenigingsverband, dat ook een sociale functie kan hebben. Het bepaalde zijn inzet voor de grote vergadering op 21 mei 1938 in Pulchri Studio in Den Haag waar 23 kunstenaarsverenigingen van verschillende vakdisciplines aanwezig waren. Velen spraken over de maatschappelijke en economische malaise die ook funest was voor het functioneren van de kunstenaar. 'Een middel om die nu werklooze, ongebruikte energie om te zetten in scheppingen met schoonheid, om de verkommerde arbeidsloozen tot vreugde op te heffen, is de organisatie. De eeuw van techniek gaat over in die van organisatie'.<sup>49</sup>

En Hammacher voegt er aan toe: 'Ook vraagt men zich af of de overschatting der techniek met haar afschuwelijke gevolgen voor de cultuur nu zou overgaan in een nieuwe, gelijkwaardige overschatting van de organisatie. Ongegrond is die vrees geenszins.'<sup>50</sup>

Om de culturele en sociale positie van de kunstenaar in de maatschappij een hechte grondslag te geven, kwamen in die vergadering vele zaken aan de orde, over het auteursrecht, over de mogelijkheden om tentoon te stellen, over steun aan die kunstenaars die niet bij verenigingen zijn aangesloten, over de opvang van zieken, over de verbetering van het vakonderwijs, over de vloeiende overgang van de academie naar de maatschappij, over het kunstonderwijs op de middelbare scholen, over de voorlichting aan kunstenaars over de nieuwe ontwikkelingen in wetenschappen en techniek. En er werd gesproken over de opbrengst van de zomerzegels, die voor de helft aan de kunstenaars ten goede moest komen en over (weer) een percentageregeling om 1 tot 2 procent van de bouwkosten van een gebouw te besteden aan opdrachten.<sup>51</sup>

Deze vergadering legde de grondslag voor de in 1946 opgerichte Federatie van beroepsverenigingen van kunstenaars. Uit die eerste poging tot samenwerking van de kunstenaarsverenigingen kwam in 1938/39 een commissie van advies voort, die in een afdeling A en B was gesplitst, voor vrije en gebonden kunsten. En er was de Centrale Commissie voor de schilders. Het effect van samenwerkig bleek bij voorbeeld in 1939, toen er een boycot door kunstenaars werd georganiseerd van de wereldtentoonstelling in New York. Deze tentoonstelling werd mede georganiseerd door de Tentoonstellingsraad voor Bouwkunst en verwante Kunsten, in de jaren twintig door Van Royen (vanwege de VANK) en zijn vriend De Bie Leuvelink Tjeenk (namens de BNA) opgericht en waarin ook de Kring van Nederlandse Beeldhouwers, Architectura et Amicitia en de Opbouw vertegenwoordigd waren.<sup>52</sup> Van Royen was voorzitter van de Raad en Sandberg vice-voorzitter. Sandberg werd, bij afwezigheid van Van Royen, de leider van deze kunstenaarsstaking/boycot van de wereldtentoonstelling van 1939. Deze was uitgeroepen omdat het advies van de jury, die de ingekomen plannen voor het Nederlandse paviljoen van zeven architecten beoordeelde (het was een meervoudige opdracht), werd genegeerd door de regeringscommissaris van deze tentoonstelling, De Graeff. Deze gunde zijn vriend, de architect Slothouwer de bouw van het paviljoen in New York, hoewel Slothouwer in de competitie de zevende plaats haalde. De eerste plaats was voor Mart Stam, die de opdracht—ondanks de protesten—echter niet kreeg. Het was voor de kunstenaars een reden de tentoonstelling te boycotten. 'Ik ben erg blij dat we daar eigenlijk voor het eerst de solidariteit van de Nederlandse kunstenaar hebben kunnen testen', zei Sandberg later.<sup>53</sup> In 1940 werd hij Van Royens tegenstander inzake de oprichting van de Nederlandse Organisatie van



Kunstenaars (NOK), voor Van Royen een verdere stap naar samenwerking van de kunstenaarsverenigingen, voor zijn tegenstanders Sandberg en de zijnen een te makkelijke prooi voor de bezetter. Zoals gezegd heeft Van Royen de NOK in 1941 ontbonden toen hij inzag dat zijn opponenten gelijk hadden.

Over Van Royens liefde voor het boek is hier zijdelings gesproken. Het valt buiten het onderwerp<sup>54</sup>, maar deze particuliere bezigheid toont zijn houding ten opzichte van het handwerk, de zorgvuldigheid en precisie, die hij op alle terreinen die hem bezighielden, toepaste.

Als laatste activiteit vóór zijn dood zette hij zich, op verzoek van de dichter, aan het zetten en drukken van de verzen van Boutens. Aan hem had Van Royen indertijd gevraagd om een spreuk te dichten voor de ingang van het gebouw van het Hoofdbestuur van de PTT aan de Kortenaerkade.<sup>55</sup> Een gebouw waarvoor Van Royen zich indertijd geheel had ingezet.

Roland Holst beschreef nog eens wat Van Royen met zijn arbeid op het esthetische gebied voor ogen stond: 'Alles, van de groote staatsbouwwerken af tot het simpelst drukwerk dat van overheidswege verschijnt, kan en moet ook mettertijd drager worden van het nieuwe kunstinzicht, waarin zich de drang naar een gebondener en algemeener schoonheid openbaart, en van waaruit dit schoon verlangen zich verder uitzaait (...).'<sup>56</sup>

### 3 De DEV—de eerste twintig jaar

Na het wegvallen van Van Royen werd ook het esthetische gebied bij de PTT gesloten. Lopende zaken werden zo goed en zo kwaad als het ging afgedaan, onder meer door Hammacher: '(...) toen heb ik het moeten overnemen (...) maar je kon niets doen. De kunstenaars waren er niet en je moest maar scharrelen om het gaande te houden (...)'.<sup>57</sup> Hoc dat ging is niet erg duidelijk. Over de postzegelemisseries tijdens de oorlog is iets meer bekend. De in 1940 door Van Konijnenburg ontworpen Koninginnezegels werden door de Duitsers in beslag genomen en toen via NSB-postzegelhandelaren voor veel geld in binnen- en buitenland (de bezette gebieden en Duitsland) verkocht. Van Royen heeft zich nog bemoeid met de zomer- en kinderzegels van 1941 en volgens De Moor<sup>58</sup> heeft hij ook nog invloed gehad op de zeehelden-serie die

in 1943/44 verseheen, waarmee 'de bezetter op vrij naïeve manier wilde inspelen op gevoelens van oude zeventiende-eeuwse tegenstellingen tussen Engeland en Nederland'.<sup>59</sup> J.G. Visser beschrijft in zijn boek over de PTT in oorlogstijd de geschiedenis van twee zegels voor het Legioen van oostfrontstrijders.<sup>60</sup> Binnen de PTT ontstond verzet tegen deze emissie die door de NSB directeur-generaal Van der Vegte was aangekondigd. Van Royen had begin 1942 nog weten te verhinderen, dat Willem van Oranje op deze zegels zou worden afgebeeld. Van der Vegte zorgde zelf voor een ontwerper (Nijs) om de zegels te maken. Pyke Koch zette zich, zoals reeds vermeld, in 1943 aan een serie met 'Germaanse symbolen', waarmee hij zijn gezindheid toonde. Des te merkwaardiger is het dat een van de door Koch eerder ontworpen zegels voor de Utrechtse Universiteit (1936) in 1944 weer werd gebruikt (in Engeland uitgegeven in een slechte uitvoering) voor de landmacht te velde met als opschrift 'Duteh Fieldpost' en 'letter seal'. In Londen was men blijkbaar niet op de hoogte van Kochs Germaanse zegels.<sup>61</sup> In 1944 werd in Nederland de NSB'er Nijs ingeschakeld voor de winterhulpzegels. Visser heeft in zijn boek weinig over deze verschillende postzegelemisseries gedurende de oorlog geschreven. Een onderzoek naar hetgeen in de oorlog aan kunst en vormgeving bij de PTT is gedaan, zou niet zozeer wat de produkten betreft, maar wel voor de verantwoordelijkheden interessant kunnen zijn.

Meteen na de bevrijding, in augustus 1945, werd bij de PTT een Aesthetisch Adviseur aangesteld: 'De Directeur-generaal der Posterijen, Telegrafie en Telefonie

1. overwegende dat de vormgeving van alle uitingen van het Bedrijf op deskundige wijze dient te worden gezien, wijst aan als aesthetisch adviseur van het Staatsbedrijf der PTT den Heer F.S. Spanjaard.

2. De Heer Spanjaard ressorteert rechtstreeks onder den Directeur-generaal. Als medewerkers worden hem toegevoegd: voor binnenhuisarchitectuur de Heeren A.F.R. Franken en A.E. Schoonhoven, beiden thans werkzaam bij den Huishoudelijken dienst van het Hoofdbestuur; voor typographie den Heer P.J.J. van Trigt, thans werkzaam bij de 8e afdeling van het Hoofdbestuur.

3a. Alle door of vanwege het Bedrijf te ondernemen werken, die de verschijning van het Bedrijf in het openbaar betreffen, dienen, wat de ontwerpen en de uitvoering betreft, in overleg met den aesthetisch adviseur te worden tot stand gebracht.

3b. Onder "werken" moeten worden begrepen alle interne en externe

bedrijfsuitingen, waarbij de vormgeving van betekenis is. Hieronder vallen derhalve—de lijst is niet uitputtend: bouwwerken/inrichting van gebouwen, kamers etc./wandversiering en wanddecoratie/drukwerken/deelnemen aan tentoonstellingen/frankeerzegels/uithangborden/stempels/brievenbussen/boekbinden/fotografie, film.<sup>62</sup>

In het Jaarverslag van de DEV over 1946 wordt daaraan toegevoegd: 'Wat werd beoogd was een voortzetting en verdere ontwikkeling van wat Mr. van Royen gedurende zijn ambtelijke loopbaan, tot in de eerste jaren van de oorlog had gedaan op dit gebied. Geleid door het inzicht dat deugdelijk verantwoorde vormgeving overal en altijd een rechtmatige eisch is niet alleen, doch zoowel een praktische als moreele waarde schept, heeft hij er naar gestreefd deze factor ook in het bedrijf der PTT meer en meer tot zijn recht te doen komen, tot verhooging van het aanzien naar buiten, ter verbetering van het milieu waarin, de middelen waarmee allen die in dit groot verband werken hun taak met te grooter lust en voldoening zouden kunnen vervullen.' De nieuwe afdeling, zo staat er verder, komt traag op gang, omdat het voor de PTT een novum is, waarvoor op alle mogelijke manieren begrip moet worden gekweekt. Er wordt samengewerkt met de Pers en Publiciteits Dienst voor de reclameactiviteiten. Waar men het in dit eerste jaar vooral druk mee had, waren de 'gedenktekens'. Hierover staat in dit Jaarverslag: 'In den regel wijzen de (initiatiefnemende) commissies uit het personeel gaarne zelf den ontwerper aan en dikwijls zijn zij al met een door haar goedgekeurd ontwerp gereed, wanneer het plan te onzer kennis komt. Dit veroorzaakt niet zelden moeilijke oogenblikken. Vooral wanneer de bedoeling van den Aesthetischen Dienst en de geest waarin de Adviseur overleg aanbiedt nog niet juist worden verstaan (...).' Verder komen ter sprake de 'verfraaiing' van kantines, de postzegels, een nieuw gelukstelegram, het maken van een ontwerp-model voor een nieuw wand-telefoontoestel, een herinneringstegel voor het kinderfonds van de PTT, het maken van een 'In Memoriam'-boek voor de oorlogsslachtoffers binnen de PTT en ander typografisch werk (vele oorkonden, met de hand geschreven), stempels en dergelijke. Er wordt begonnen met het aanleggen van een collectie 'van onderscheiden soorten van vrije grafische werken, aquarellen enz., waaruit wij op den duur aan de blijkende behoefte regelmatig zullen kunnen voldoen.'<sup>63</sup> Van deze werken werd een kleine tentoonstelling ingericht voor belangstellenden.

Dit alles wordt hier vrij uitvoerig aangehaald, omdat eruit blijkt dat de taakstelling van de DEV vanaf het begin duidelijk was omschreven

en dat hiermee de lijn van Van Royen werd voortgezet, een lijn die in principe nu nog bij de DEV te vinden is, zij het dat er geen hooggestemde ethische idealen meer aan te pas komen en dat de taakinvulling iets anders en uitvoeriger is geworden.<sup>64</sup> De 'moeilijke oogenblikken' komen ook nu nog veelvuldig voor.

De garantie voor het voortzetten van de lijn Van Royen was in het begin verzekerd door diens vroegere medewerker W.F. Gouwe die nog in 1946 het werk van Spanjaard overnam, omdat de laatste om gezondheidsredenen ontslag had genomen.<sup>65</sup> Gouwe was toen al 69 jaar. Als VANK-lid (vanaf 1917) en als directeur van het Instituut voor Sier- en Nijverheidskunst (vanaf 1921) zal hij met belangstelling de ontwikkelingen na 1946 van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars en vooral van de Gkf (Gebonden Kunsten federatie) hebben gevolgd. Actief was hij in elk geval bij de oprichting en als bestuurslid van het Bureau voor Aesthetische Adviezen (naar voorbeeld van het Instituut voor Sier- en Nijverheidskunst) in 1947, een bureau dat nauw met de Gkf verbonden was. Deze beroepsvereniging kreeg in Amsterdam zelfs een aanplakbord voor 'geslaagde' affiches, 'om het publiek op te voeden door belangstelling op te wekken voor de goede affiche en de opdrachtgevers door deze onderscheiding te animeren hun affiche beter te verzorgen'.<sup>66</sup> Ook daarin zette de Gkf de lijn van de VANK door: educatie en het pleidooi voor opdrachten aan goede ontwerpers. Voor Den Haag, Rotterdam en omstreken werd in 1948 een eigen vereniging van grafische ontwerpers opgericht, die zich vooral op de reclamewereld richtte: De Vereniging van Reclameontwerpers en Illustratoren (de vri) die later met de Gkf samen zou gaan in de gvn. Initiatiefnemers van de vri waren onder meer Sam van Vleuten, Herman Nijgh, Frits Stapel, Giele Roelofs, die allen vóór en na de oorlog—vanaf 1947—voor de PTT hebben gewerkt, vooral in de sfeer van promotionele activiteiten van de Post, de Rijkspostspaarbank, personeelsaangelegenheden, Telegrafie enzovoort.

Hun werk typeert de illustratieve en decoratieve stijl van ontwerpen, die kort voor de oorlog in de mode raakte en die na de oorlog tot in de jaren vijftig werd doorgezet. De illustratie (men moest goed kunnen tekenen) en het kleurige plaatje hadden de voorkeur boven de constructieve typografie, zoals die door de 'maniakken', Piet Zwart, Paul Schuitema, Kiljan en Cahn in de jaren twintig en dertig werd gemaakt. 'Ruimte, vorm en kleur zijn de kenmerken van de periode na de oorlog. De Zwitserse typografie is toonaangevend. Expressionisme, functione-

le en verfijnde grafische verzorging en de invloed van de Franse illustratie vormen het beeld van het drukwerk.<sup>67</sup> Het is alles in onze ogen heel voorzichtig en weinig experimenteel, maar het is wel in overeenstemming met de sfeer en de mentaliteit van die naoorlogse jaren. Dat experimentele is er wel, maar nog onder de oppervlakte. Het zal pas in 1949 naar boven komen, tenminste in de beeldende kunst: de Cobratentoonstelling in het Stedelijk Museum van Amsterdam. Daar zag men een andere 'volkskunst' dan het Nationaal Instituut, dat in 1945 het 'Nederlands geestesmerk' en het nationaal bewustzijn van het Nederlandse volk propageerde, voor ogen stond. De overheid zag het als haar taak om het volk weer op te voeden tot een hoog geestelijk peil, en hoewel men in dat streven iets hoort van Van Royens ideaal, richtte het Nationaal Instituut (dat gelukkig in 1946 alweer verdween) zich niet op kunst en vormgeving, maar op ethische en morele waarden, die de jeugd bijgebracht moesten worden en die waarden betekenden rust en orde. Dit kon onder meer worden bereikt door de beoefening van het volkslied en de volksdans.<sup>68</sup>

Bij een overheidsbedrijf als de PTT kon men toen en ook vele jaren daarna geen experiment verwachten. De postzegels tonen hetzelfde illustratieve beeld of ze zijn heel ernstig en keren terug naar het zo zeer gewaardeerde graveurswerk en de plaatdruk die in de geschiedenis van de postzegel altijd (en bij velen nog steeds) als het hoogst bereikbare werden gezien. Daarom is de kinderzegelserie met de foto's van Eva Besnyö uit 1947 heel uitzonderlijk voor die tijd. Bovendien werd argwanend gekeken naar de onderkast-typografie van W. Brusse die de belettering van de serie verzorgde. Het lijkt of Gouwe hier met een knipooag verwijst naar de Zwart/Kiljan/Schuitema-zegels uit 1931. In elk geval was het een hernieuwde acceptatie van de fotografie als beeldend middel voor de postzegel. De Moor wijdt er in zijn postzegelboek slechts enkele regels aan, die ook inhoudelijk wat zuinig zijn.<sup>69</sup> Gouwe zegt er meer over: 'het kind moet voor zichzelf spreken; zonder attributen, zonder milieu-aanduiding zegt het alles; de plaatsing in het vlak moet er het juiste gezicht aan geven, de beeldwaarde. Het ontwerpen is hier: het beeld uit zijn realiteit—als—omgeving opnemen en het als visie voor ons te plaatsen in zijn venster van afgezonderdheid.'<sup>56</sup> In 1951, net voor zijn afscheid, laat hij weer een fotograaf de kinderzegels maken: Cas Oorthuys, die het kind inderdaad met zijn omgeving laat zien. Deze twee series tonen geen leuke plaatjes, maar duidelijke beelden die het sociale aspect en de zorg voor het kind benadrukken.

In de periode van Gouwe wordt deze nieuwe dienst steeds meer door de PTT aanvaard. De werkzaamheden worden in die eerste jaren groter in aantal. De behoefte aan grafiek is zo sterk toegenomen, dat men als aanvulling zijn toevlucht moet zoeken in reproducties van goede schilderijen. In 1948 staat in het Jaarverslag van de dienst: 'Wij blijven intussen van gevoelen, dat wij moeten voortgaan oorspronkelijk werk van jeugdige Nederlandse Talenten een kans te geven en hebben daartoe voortdurend specimina ter beoordeling gedurende enige tijd onder onze berusting (ook door bemiddeling van verenigingen als Pulchri en dergelijke). De prijzen die wij daarvoor besteden blijven zo goed als altijd beneden de Tentoonstellingsprijzen, waartegenover staat dat wij in de regel meer dan één blad tegelijk van dezelfde auteur kopen (...)'. Het gemiddelde bedrag is ongeveer vijftien gulden.<sup>71</sup>

In 1950 wordt voor aankoop geregeld contact onderhouden met het Stedelijk Museum in Amsterdam. Er wordt gemeld dat 'Schilderijen, aquarellen, tekeningen, reproducties, schoolplaten, houtsneden, pastels, kunstfoto's, litho's, etsen, gravures en gouaches' werden aangekocht. Helaas worden geen namen genoemd, zodat de keuze van Gouwe, en ook later van diens opvolger Chr. de Moor, geheim is gebleven.

Wel worden de namen genoemd van beeldhouwers, die opdracht kregen oorlogsmonumenten voor de PTT te maken. Tot 1951 wordt er elk jaar over bericht. De meeste namen (Dannenburg, Van Eden, Van Reijn, Van Kuilenbrug, Rehm, Galis) zijn terug te vinden in het boek van Hammacher over de Nederlandse beeldhouwkunst (in 1955 verschenen). Behalve Krop, die voor het algemene monument bij het Centrale Directie-gebouw in Den Haag werd uitgenodigd, zijn al deze beeldhouwers onbekend gebleven, en het lijkt alsof men die kunstenaars koos die dicht bij de plaats woonden waar het monument moest komen.

Of er in die eerste jaren andere kunstopdrachten dan voor monumenten werden gegeven, wordt uit de jaarverslagen van de DEV niet helemaal duidelijk. In 1950 is wel sprake van een wandschildering voor de kantine in Venlo, die overigens door 'krachten uit het bedrijf' zou worden ontworpen en uitgevoerd. Een schildering voor Utrecht bleek te duur, het ontwerp te slecht. Nadat in 1951 de percentage-regeling voor kunst aan openbare gebouwen was goedgekeurd, werd deze regeling ook bij de PTT per gebouw toegepast.<sup>72</sup> Pas in 1968/69 krijgt die regeling (1%) bij de PTT een andere, meer algemene vorm (zie p. 118). Het 'bureel Van Trig' zorgt bij Gouwe en bij De Moor voor typografi-

sche opdrachten die voor het belangrijkste deel binnen de DEV zelf worden uitgevoerd. Ook de inrichting van kantines of directeurskamers wordt door de dienst uitgevoerd. Hier en daar wordt een zekere standaardisering, bij voorbeeld van kleuren of van belettering op auto's, nagestreefd, maar er is nog geen sprake van een bedrijfsstijl, zoals die later zou worden aangepakt.

Een belangrijk deel van de Jaarverslagen van de DEV wordt ingenomen door informatie over de uitgegeven postzegels. Daarmee trad—en treedt—de PTT naar buiten en er is altijd grote waarde gehecht aan een gedegen postzegelbeleid. Op initiatief van Gouwe werden in 1950 'studieopdrachten voor postzegels' aan ontwerpers/kunstenaars gegeven, hetgeen het jaar daarop zou leiden tot de opleiding voor het ontwerpen van postzegels (ook genoemd de SO-cursus), die tot ca. 1967 bij de DEV gegeven zou worden. Het maken van postzegels werd als iets heel unieks gezien, een manier van ontwerpen, die nergens mee kon worden vergeleken. Men beschouwde het als de moeilijkste opgave op het gebied van de grafische vormgeving. Met de opleiding zouden ontwerpers zich op dit specifieke terrein kunnen oefenen en zij zouden, met een diploma op zak te allen tijde voor het maken van postzegels kunnen worden ingezet. Gouwe zou na zijn aftreden als esthetisch adviseur nog enkele jaren deze opleiding begeleiden.

Gouwe heeft zich in zijn postzegelbeleid voorzichtig opgesteld, hoewel hij zich wel uitsprak over 'vernieuwing' op dit gebied: 'Er is geen tak van menselijke bedrijvigheid, die kan blijven slagen zonder zich te vernieuwen, te verjongen. Dit geldt evenzeer voor de zakelijke, technische factoren als voor de administratieve, ordenende; en evenzeer óók voor de algemeen inzichtelijke, de richtingbepalende, de geestelijke. Een heroriëntatie moet het maatschappelijk verband, de daarop werkende organen en functies levend houden. En uiterst gevoelig hiervoor zijn de middelen, met welke het bedrijf zichtbaar naar buiten treedt, waardoor zin en doel der werkzaamheid zich aan de gemeenschap doen kennen en haar het profijt doen waarderen. Bij dit alles speelt de VORM zijn voorname rol. Alle bedrijf komt behoefte tegemoet, en behoeften zijn levend en dus veranderlijk, met de mens en zijn levenswijze. "Verouderen" is dodelijk (...)'.<sup>73</sup>

Hier spreekt Gouwe bijna in naam van Van Royen, dat wil zeggen hij ziet scherp hoe het esthetische op één punt kan blijven steken en daarmee verstart. Gouwe laat alles open en geeft geen vaste normen.

Toch zijn de normen bij de postzegelopleiding vrij duidelijk omschre-

ven, en later door De Moor vastgelegd in 'de 12 geboden voor de postzegelontwerper'.<sup>74</sup>

De docenten en studenten komen eens in de maand bijeen en eens in het jaar vergadert het 'College voor de opleiding van kunstenaars tot het ontwerpen en uitvoeren van postzegels'. Het wordt voorgezeten door de directeur-generaal en de hoofddirecteuren van Post en Telegrafie/Telefonie hebben erin zitting naast de vele docenten en de esthetische adviseur, totaal een college van twaalf man. De verslagen van die vergaderingen (uit bij voorbeeld 1959, 1963 en 1964) zijn zeer uitvoerig en weerspiegelen een enorme dufheid, niet alleen door de ambtelijke sfeer, maar ook door de oude heren-taal en door de angst voor het experiment. De Moor vraagt zich in 1959 af 'of men bij het ontwerpen van postzegels het experiment kan toejuichen. Het wil hem voorkomen dat met het zoeken naar een gemiddelde van artistieke en ambachtelijke kwaliteiten al veel wordt bereikt. De weegschaal slaat nu bij de meeste ontwerpers echter teveel door naar de louter artistieke en experimentele kant, waardoor het laatste, nl. het experiment ten opzichte van de ambachtelijke kwaliteiten teveel de aandacht krijgt'. 'Veel jonge kunstenaars voelen zich, zodra men probeert hen door critiek verder te brengen, in hun persoonlijkheid aangetast. Zij begeven zich liever in "de steun" dan te voldoen aan de eisen die terzake van een opdracht worden gesteld'. In 1963 wordt de zegel van Crouwel—in een strakke en moderne vormgeving—als de minste van dat jaar beschouwd. 'Crouwel heeft het zich te gemakkelijk gemaakt' is het commentaar van K. Schuurman, na De Moor esthetisch adviseur. En in 1964 zei de voorzitter 'dat we voor wat de kleur bruin betreft nogal eens in herhaling zijn gevallen, waartegen hij gaarne een waarschuwend geluid wil laten horen (...)'. Die kleur tekent het geheel en een jaar later wordt 'de opleiding' versmald tot een kring van ervaren ontwerpers met wie de diverse problemen rond de zegels besproken kunnen worden. In 1967 werd de 'postzegelontwerpersafdeling' door de toen esthetisch adviseur H. van Haaren opgeheven. De vrijgekomen middelen werden besteed voor experimenten op het gebied van postzegelontwerpen.

Aan de postzegelemisseries uit die jaren kan men zien dat de ontwerpers meestal gekozen werden uit de opleiding of uit de kringen van de Haagse kunstenaars—realisten—rond Pulchri. Ook uit Amsterdam worden realisten gekozen, zoals Lex Horn of Kurpershoek, die beiden in 1951 meededen aan de tentoonstelling 'Realisten uit zeven landen' in het Stedelijk Museum van Amsterdam. Deze tentoonstelling werd gehou-



den in dezelfde zalen waar in 1949 de Cobra-kunstenaars hun werk lieten zien. Sandberg had de realisten op hun herhaaldelijk verzoek uiteindelijk uitgenodigd te exposeren en zij maakten van de gelegenheid gebruik om luid en duidelijk hun afschuw uit te spreken over de abstracte en non-figuratieve kunst. Het was tevens een protest tegen het beleid van Sandberg. De affiche toont een haan, die de overwinning kraait boven op de vuilnisbelt van abstracte kunst en boeken over dit thema.<sup>75</sup> Vormgevers als Treumann, Crowel en Elffers zijn uitzonderingen in de reeks van postzegelontwerpers.

Chris de Moor trad in 1952 in dienst bij de PTT als esthetisch adviseur. Hij is de opvolger van Gouwe. Hij was zelf een kunstenaar en schilderde in realistische trant. Vanuit die achtergrond heeft hij een eigen stempel op de DEV gedrukt. Eerder, in 1949, maakte hij de serie postzegels met toeslag. Ondanks zijn vele werk in adviescommissies—hij was jarenlang adviseur bij de plateelbakkerij Goedewaagen in Gouda, zat onder meer in de Raad voor de Kunst, in de commissie van advies van de Dienst voor Schone Kunsten van de gemeente Den Haag, in de commissie voor kunst aan scholen<sup>76</sup>—was hij sterk verbonden met Den Haag. Anders dan Van Royen en Gouwe heeft hij zich minder bemoeid met het landelijke kunstgebeuren of met de algemene kunstorganisaties.

De Moor zette zich heel sterk in voor het postzegelbeleid bij de PTT, waaraan hij een omvangrijk geschrift wijdde. Maar hij had ook in de PTT te maken met de monumentale opdrachten in het kader van de percentageregeling, die, zoals gezegd, ook bij PTT-gebouwen werd toegepast. Op dat gebied was hij betrokken bij de al genoemde commissie voor kunst aan scholen en ook bij de landelijk georiënteerde Vereniging van Beoefenaars van Monumentale Kunst, een afsplitsing van de Gkf. Deze vereniging riep een Centrale Commissie van advies in het leven, die er op moest toezien dat de percentageregeling ook werkelijk werd uitgevoerd. Bovendien bemiddelde deze commissie bij het zoeken naar de juiste kunstenaar voor een bepaalde opdracht en informeerde opdrachtgevers over de monumentale kunst. De Moor kon als lid van deze Adviescommissie<sup>77</sup> ook voor de PTT putten uit het kunstenaarsarsenaal van de vereniging. Hij koos meestal realisten en enkelen van hen kregen ook postzegelopdrachten. In de jaarverslagen van de DEV worden opdrachten voor PTT-gebouwen genoemd, wandschilderingen, mozaïeken, beelden enzovoort, maar steeds zonder naam. In 1963 werd een begin gemaakt om kleine PTT-monografieën over de monumentale

kunstwerken uit te geven en daarvan is er één verschenen, een heel eenvoudig gestencild boekje, dat als 'een voorlopige uitgave' werd bestempeld. Het is gewijd aan de kunsttoepassing aan het gebouw van de Plaatselijke Telefoondienst in Den Haag. Eerder, in 1959, had het post-district Rotterdam een wat uitvoeriger uitgave gewijd aan het Stationspostgebouw in die stad, waarvoor niet minder dan 15 kunstenaars een kunstopdracht kregen. De PTT begon met het grote bouwprogramma van na de oorlog een steeds belangrijker opdrachtgever voor kunstenaars te worden.

Een aantal projecten van industriële vormgeving uit de periode De Moor vallen op: de nieuwe telefoon van Kiljan uit 1956 — hoewel deze in opdracht van Heemaf was ontworpen —, een (overigens niet uitgevoerd) ontwerp van een bureau van Rietveld, en de nu nog gebruikte brievenbus van Parry en Truijten, waarvan het ontwerp al vóór 1960 gereed was. Daarnaast werd heel veel werk verricht op het gebied van de grafische vormgeving en typografie, vrijwel alles op de DEV zelf ontworpen en uitgevoerd. Wat de reclame en de promotionele activiteiten van de PTT betreft werd een groot deel geregeld door de Pers en de Publiciteits Dienst van de PTT (PPD), maar in overleg — wat het esthetische betreft — met de DEV. Daarvoor werd in 1952 — opnieuw — een procedure opgesteld. Die activiteiten werden steeds groter in aantal en er moesten externe ontwerpers worden ingeschakeld. Dit werd trouwens al meestal door de PPD gedaan. Ontwerpers werden door de PPD en de DEV gezamenlijk gekozen en de PPD verleende dan de opdracht. Het ontwerp werd steeds aan de DEV voorgelegd en beoordeeld op de vormgevingskwaliteiten. Daarna moest zelfs de directeur-generaal zijn goedkeuring aan het ontwerp hechten. Een tijdrovend gedoe, waarbij de PPD zich steeds meer autonoom ging gedragen en zelfstandiger en eigenhandiger ging optreden, vaak tot grote ergernis bij de DEV. Nu zijn deze promotionele activiteiten zo uitgegroeid dat de Post en de Telecommunicatie zelf marketingafdelingen hebben, die dit werk aan reclamebureaus uitbesteden. De PPD richt zich nu vooral op de relaties met de media en de pers. En dat wil zeggen dat op dat terrein de DEV geen zeggingskracht meer heeft. Daarover zal verderop nog worden gesproken. En het is ook niet meer een kwestie van smaak, maar van omzet. In 1954 kan men nog in het Jaarverslag van de DEV lezen; 'Hierbij wordt gestreefd naar het doelmatige, het geëigende in verband met verhoging van de arbeidsprestatie en van de vreugde in het werk. De invloed die uitgaat van verantwoorde wandversiering, degelijk artistiek drukwerk (...) eigentijdse vormgeving, voortreffelijke materialen etc.

zijn niet te onderschatten voordelen, welke tevens de smaakvorming van de ambtenaren ten goede komt'. Die ethische kant van kunst en vormgeving bij de PTT wordt met de komst van Van Haaren als esthetisch adviseur in 1966 enigszins anders opgevat.<sup>78</sup> Vóór hem is voor een korte periode van drie jaar Schuurman esthetisch adviseur geweest. Hij overleed in juli 1966. Schuurman was daarvoor hoofd-conservator van het Haags Gemeentemuseum. Hij beheerde daar de afdeling moderne kunst, waarvan hij de collectie sterk vergrootte. Ook was hij nauw betrokken bij de Gemeentelijke kunstopdrachten, een werk dat hij met grote ervaring en inzet bij de PTT heeft voortgezet, maar toen ten behoeve van dat bedrijf. Zijn visie was breed en bij een postzegelbespreking in 1964 vertelt hij over zijn ervaring op de in dat jaar gehouden Documenta in Kassel. Het had hem geleerd, zo staat er, dat men het ontwerpen van postzegels 'gezien de ontwikkelingen (in de moderne kunst) niet meer uitsluitend nationaal kan bezien'. In de korte periode waarin Schuurman zijn functie als esthetisch adviseur vervulde, legde hij de grondslag voor wat de DEV kon en moest worden. Hij blies, zoals Van Haaren zei, de provinciale adem weg. Hij effende als het ware de weg voor Van Haaren<sup>79</sup>, die ook afkomstig was uit het Haags Gemeentemuseum, waar hij hoofdconservator was van de educatieve dienst.

## 4 De DEV vanaf 1966

Het verschil tussen de perioden De Moor en Van Haaren wordt onder meer duidelijk uit de keuze van de kunstenaars. Bij de kunsttoepassing van het Stationspostgebouw in Rotterdam 1954/59 koos De Moor voor de 'echte' monumentale kunstenaars, zoals Louis van Roode, Elenbaas, Wijnberg, Van Norden of Petri. Bij de kunsttoepassing van het Stationspostkantoor in Amsterdam (1966–1968) koos Van Haaren samen met Schuurman, Volten en Struycken, twee kunstenaars die niet uit een decoratieve, maar uit de constructivistische richting afkomstig waren. Dat ligt natuurlijk aan de tijd en aan de ontwikkelingen van de kunst in die jaren, maar ook ontstond een andere visie op het bedrijf en op de rol van kunst en vormgeving bij de PTT.

'Ik stel me voor, dat juist de grote verantwoordelijkheid, die gepaard gaat met het beheer en de ontwikkeling van de communicatietechnieken, de ruimte geschapen heeft voor die specifieke vorm van communicatie die wij kunst en visuele vormgeving plegen te noemen', schrijft

Van Haaren in 1976.<sup>80</sup> Maar hij geeft toe, dat de kunst en vormgeving van vandaag een wat gecompliceerde zaak is, omdat de uitingsvormen zichzelf binnen het eigen werkterrein (de kunsten) meer en meer verbijzonderd hebben. Er is een grote verscheidenheid aan kunstvormen en hoe moet de leek daaruit wijs worden. Het is geen 'decoratieve aankleding' meer van gebouwen of kamers (de term wandversiering wordt nu nog steeds bij de DEV gebruikt en 'esthetische vormgeving' duidt op een deftig verleden), maar eerder een confrontatie met wat er nu op het gebied van kunst en vormgeving gebeurt. Sandberg schreef dat de kunstenaars van nu ons met het heden vertrouwd maken en ons voorbereiden op wat komt (1959)<sup>81</sup> en in 1969 schrijft Jaffé over constructieve kunst: 'zij (de kunstenaars) confronteren de beschouwer met een model waardoor hij het functioneren van ons denken en ons mechanisch werken kan inzien en bevatten. Zij bieden hem de mogelijkheid de vervreemding van zijn zelfgeschapen technische omgeving te overbruggen (...)'.<sup>82</sup> De periode van Van Haaren wordt in feite door dat optimisme gekenmerkt, een tijd waarin op hetzelfde moment andere kunstenaars de bestaande maatschappij niet meer accepteren en haar op alle mogelijke manieren relativiseren (bij voorbeeld Fluxus). Dat aspect van de kunst laat zich heel moeilijk met een staatsbedrijf combineren, al zullen daartoe later wel pogingen worden ondernomen.<sup>83</sup> Op het gebied van de grafische vormgeving zien we bij Van Haaren meer Crouwel of Treumann dan Jan van Toorn of Drupsteen. In de kunst zijn het eerder Volten en Constant dan Schippers of Van Elk.<sup>84</sup> Maar in Arnhem zien we wel in het girogebouw conceptuele werken van Koetsier, foto's van het dagelijks leven—een bord boerenkool of een mevrouw in haar interieur—een woord of een dialoog op de muur:

'Als je nou door overbrenging van de...  
op de achteras, door middel van een V-snaar een verbinding  
maakt...  
of zo... Dat moet toch mogelijk zijn?'  
Gelach.  
'Je had een jongen moeten zijn'.

Het is een vorm van conceptueel realisme. Koetsier: 'Voor de PTT heb ik dingen kwijt gekund, die ik zelfs in musea niet kon doen (...) misschien wat onzekerder, maar ook toen kon een opdracht even goed uitdraaien op een conceptueel kunstwerk als op een compositieopdracht voor musici. Zo hebben ze voortdurend gebruik gemaakt van wat zich over een breed scala aanbod'.<sup>85</sup>

De percentageregeling bij de PTT kreeg onder Van Haaren een vaste basis die afweek van de landelijke formule. De PTT stelde één procent van het totale jaarlijkse bouwbudget (zonder installaties enzovoort) voor kunst beschikbaar. Afhankelijk van de aard van de gebouwen of de belangrijkheid ervan werd dan door de DEV en in overleg met de verdere betrokkenen—de gebouwendienst van de PTT en de toekomstige bewoners van het gebouw—bepaald of er een kunstopdracht zou worden gegeven of dat er losse kunstwerken zouden worden geplaatst. Geen vaste regel dus dat ieder groot of klein gebouw in aanmerking kwam voor een opdracht. Er was sprake van een jaarbudget, waaruit naar bevind van zaken geput kon worden. Voor de opdrachten werden geen openbare inschrijvingen gehouden, maar de kunstenaars werden door de DEV direct gekozen en benaderd. In 1975 lag dat bedrag rond de zes ton '(...) met soms een uitschieter van negenhonderdduizend. Dat is het totaal; daarbinnen zit een marge van zo'n 20% waarvoor we losse kunstwerken kunnen kopen, voor overal in het bedrijf; voor de prent en de gouache in de kamer van de werknemer is een bedrag van ongeveer een gulden per werknemer per jaar beschikbaar, dus zo'n 70.000 gulden (...)'.<sup>86</sup>

Deze 1-procentsregeling wordt tot op heden gehanteerd, met voor 1985 bij voorbeeld een budget van 1,3 miljoen.<sup>87</sup>

In de jaren zestig begint er een steeds sterkere discrepantie te komen tussen de keuze van kunst door de DEV en de smaak van de meeste PTT-medewerkers. 'Zo'n eerste discussie (...) was er in 1968 bij de openstelling van het Girokantoor in Arnhem. Er werd me verweten dat ik tot de club hoorde, die de internationale Maffia van de kunst promoveerde. Er werd toen gezegd: "U zit bij dat klikje van de directeuren van de grote musea en dat promoveert altijd maar één soort kunst." Toch moet dat grensverleggende aspect van de kunst kunnen blijven (...) Als je dat er uit haalt, kun je net zo goed iedereen die nog nooit gekeken heeft, laten beslissen (...) Je zit nu eenmaal met je visie op de ontwikkeling in de beeldende kunst, zoals je die als specialist die het een beetje bijhoudt, toch gewild of ongewild hebt. Maar we proberen zo te werken dat onze ideeën niet al te dwangmatig overkomen (...)'.<sup>88</sup>

De kunst heeft binnen de PTT een zekere vrijplaats en haar a-functionele karakter mag in zekere zin provocatief zijn. 'Konfrontatie moet er blijven, maar een andere zaak is, dat je niet op alle plekken zó kunt doen. Er is bovendien iets gaande met de rol die de kunstenaar wil spelen, een rol die manifester is en rechtstreeks betrokken in het maat-

schappelijk gebeuren. De een doet absolute uitspraken en dwingt de potentiële gebruiker tot acceptatie of afwijzing. De ander zal eerder optreden als “voorspeler”, als iemand die zijn discipline ter discussie stelt, net als andere specialisten en die in een dialoog treedt met architecten en gebruikers (...).<sup>89</sup>

Op het gebied van de vormgeving ligt dat anders. Daar speelt het bedrijfsbelang meer mee. In de tijd van Van Haaren is men bij voorbeeld begonnen met de ontwikkeling van een bedrijfsstijl voor de PTT (de eerste notitie hierover dateert van 1968), een algemeen herkenbare vormgeving, zoals die bij andere bedrijven al jarenlang in gebruik was, bij voorbeeld bij de KLM. Van Royen had indertijd daartoe al aanzetten gegeven, maar was nooit tot een echte uniforme presentatie gekomen. Daar heeft hij ook nooit naar gestreefd. De bedrijfsstijl van de PTT, die in de jaren zeventig groeide en in 1981 pas definitief werd ingevoerd, is bedoeld als een ‘bijdrage aan een duidelijke en herkenbare presentatie van ons bedrijf naar het publiek, ten tweede heeft de bedrijfsstijl —als gevolg van ver doorgevoerde rationalisering en standaardisering in o.a. maatvoering, kleur en typografie—een kostenbesparend effect voor alle bedrijfsuitingen, zowel in- als extern (...)’.<sup>90</sup> De vormgeving voor deze bedrijfsstijl werd ontwikkeld door twee grote ontwerpbureaus met verschillende opvattingen over vormgeving, Total Design in Amsterdam en Studio Dumbar (eerst Tel Design) in Den Haag. Het PTT-gezicht werd daarmee ‘geuniformeerd’, functioneel en duidelijk vastgelegd in een handboek met voorschriften voor maat, kleur en letter, een bijbel met de bijbehorende gevaren voor rigiditeit. De rol van de DEV in deze vormgeving is aan de ene kant de bewaking van een juiste toepassing en aan de andere kant het zorgen voor uitzonderingen, afwijkingen en veranderingen. ‘Vormgeving als uiting van cultuur in een maatschappij zal evenals de beeldende kunst veranderen (...)’ eindigt een artikel over deze bedrijfsstijl<sup>91</sup> en na enkele jaren blijkt dat de PTT zelf al zo veranderd is, dat hier naar andere formules gezocht zal moeten worden. Een illustratie van de verschillende opvattingen over vormgeving tussen De Moor en Van Haaren komt ook tot uiting in de postzegelemisseries. In 1968 duikt ineens Piet Zwart weer op. Na 1945 had de PTT aan deze vormgever die zoveel voor het bedrijf had gedaan, geen aandacht meer besteed en de opdracht voor deze zegel kan men beschouwen als een hommage aan deze nestor van de Nederlandse vormgevers. Het algemene beeld van de zegels wordt steeds minder bruin en steeds gevarieerder, een weerspiegeling van de algemene ont-

wikkelingen in de grafische vormgeving in Nederland. Jonge ontwerpers uit verschillende richtingen worden gevraagd postzegels te maken, maar ook Sandberg wordt uitgenodigd voor het maken van een zegel, en eerder voor de typografische verzorging van het algemene jaarverslag van de PTT (1970 en 1971). De zwaarwichtigheid en het heilige rondom de postzegel zijn geheel verdwenen, al beschouwt de bedrijfsleiding van de PTT een postzegel nog altijd als een voor de PTT belangrijk en representatief drukwerk, waaraan de directeur-generaal en de hoofd-directeur Post hun fiat moeten geven.

In 1974 is er opnieuw een doelstelling voor de DEV omschreven<sup>92</sup> en in feite hield die omschrijving in dat het niet meer mogelijk was om 'alle uitingen van het Staatsbedrijf (...) in overleg met de esthetische adviseur tot stand te brengen', zoals het nog in 1955 was geformuleerd. De nieuwe formulering is tot op heden gehandhaafd.

In de organisatiestructuur van de PTT staat de DEV, samen met bij voorbeeld de juridische afdeling, direct onder de verantwoordelijkheid van de directeur-generaal, omdat deze dienst in feite met alle takken en onderdelen van het bedrijf heeft te maken. Binnen de DEV bestaat er sinds het begin van de jaren zeventig een horizontale organisatie; onder Van Haaren met een adjunct-hoofd, maar deze functie is bij Oxenaar verdwenen, die sinds 1976 hoofd van deze dienst is. Hij weet zich verzekerd van een aantal gekwalificeerde stafmedewerkers die een grote mate van zelfstandigheid genieten, maar die al hun activiteiten en initiatieven in het algemeen overleg naar voren brengen.<sup>93</sup> Met deze structuur is een individuele aanpak voor iedere medewerker mogelijk. De DEV is een adviserende dienst en kan in feite zelf geen beslissingen nemen. Had de DEV in het verleden eigen ontwerpafdelingen in huis, vanaf 1971 wordt uitsluitend met externe ontwerpers gewerkt, al kunnen kleine haastopdrachten ook binnen de DEV worden uitgewerkt.

De taken van de DEV liggen op drie gebieden:

*de beeldende kunst* (1-procentsregeling/aankoop kunstwerken/aanschafprenten en prentopdrachten);

*de grafische vormgeving* (postzegels, bedrijfsstijl, typografie van representatieve drukwerken, zoals het Jaarverslag van de PTT, tijdschriften van verschillende bedrijfsonderdelen, agenda's, telefoonboeken enzovoort);

*de ruimtelijke en industriële vormgeving* (interieurs, meubilair, telefooncellen, telefoons, onderzoek naar nieuwe mogelijkheden op deze gebieden, brievenbussen, mobiele postkantoren, nieuwe balies van postkan-

toren enzovoort, dat alles steeds in samenwerking met technische en ergonomische deskundigen).

Er zijn voor deze gebieden drie budgetten beschikbaar, die van de 1-procentsregeling, een eigen DEV-budget voor onderzoek of experiment en een budget voor aankoop van prenten en prentopdrachten. Daarnaast worden initiatieven of opdrachten van de DEV later door de betrokken afdelingen van de PTT betaald, waar het bij voorbeeld gaat om meubilair of postzegels.

Hadden Van Royen, Gouwc, en De Moor buiten de PTT contacten met de kunst- en vormgevingswereld, sinds Van Haaren geldt dat vrijwel voor alle medewerkers van de DEV. Die externe contacten zijn van essentieel belang, zoals ook in de jaarverslagen van de PTT (1977-1981) waar de lidmaatschappen van de verschillende commissies worden opgesomd, werd benadrukt: '(...) belangrijk zijn de contacten van de DEV met die instituten of commissies die hetzij met het beleid of met de inhoud, hetzij direct met de praktijk van de beeldende kunst of vormgeving te maken hebben'. Oxenaar kreeg in 1979 een plaats als buitengewoon hoogleraar aan de Technische Hogeschool (Afdeling Industrieel Ontwerpen, vakgroep Vormgeving) in Delft en hij is gedeeltelijk ook als grafisch vormgever praktisch werkzaam voor de bankbiljetten bij de Nederlandse Bank, nu afgesloten met het biljet van 250 gulden. Het zijn contacten en werkzaamheden die uiteindelijk hun neerslag vinden in het beleid van de DEV, terwijl er indirect ook een invloed van de DEV uitgaat op het algemene (overheids)beleid van kunst en vormgeving (bij voorbeeld via commissies van Raad voor de Kunst). De DEV is als dienst een onderdeel van de PTT en is daarmee onafhankelijk van landelijke organisaties.

Het visuele imago van de PTT komt voor het publiek het meest duidelijk tot uiting in de postzegels, maar ook in de bedrijfsstijl die zich naar buiten presentceert in de belettering van gebouwen, de velc formulieren, auto's in de kleuren van de Post (rood), van de Telecommunicatie (groen), van de Centrale directie (bruin) en van de Rijkspostspaarbank/Giro (blauw)—die zich nu tot de Postbank heeft verzelfstandigd, met een eigen bedrijfsstijl. In het algemeen gezegd, zijn het de cruciale momenten en processen van vormgeving in het bedrijf, waarbij de DEV betrokken is.

Andersoortige visuele uitingen van de PTT, waarmee het publiek wordt geconfronteerd, horen tot de promotionele activiteiten van de PTT,



waarvan de vormgeving door de marketingafdelingen van de Post en van de Telecommunicatie veelal aan reclamebureaus wordt uitbesteed. In die (vooral grafische) vormgeving, primair ontstaan vanuit commerciële en niet zozeer vanuit esthetische criteria, heeft de DEV, anders dan vroeger, geen zeggingskracht meer. Daardoor is het visuele beeld van de PTT niet meer eenduidig en komen in de vormgeving verschillende vormkwaliteiten voor. De promotionele activiteiten zijn voor de PTT van groot belang om haar positie op de markt te kunnen handhaven. De DEV gelooft dat een dienstverlening of een produkt zowel qua functie, als qua vorm altijd van goede kwaliteit zal moeten zijn. Met een clichématige—en dus overal elders ook aanwezige—middelmatige vormgeving zou het bedrijf op den duur zijn onderscheidend karakter kunnen verliezen. Men kan het nooit iedereen naar de zin maken, ondanks alle marktonderzoeken, die meestal op de middelmaat uitkomen. Uiteindelijk gaat het om de kwaliteit van het produkt en wat de kwaliteit van de dingen en vormen uitmaakt is de zorgvuldigheid waarmee het ontstaans- en maakproces verloopt.<sup>94</sup>

Op het gebied van de beeldende kunst komen dezelfde vragen aan de orde: moet de DEV zich bij haar keuze uitsluitend houden aan een vermoede smaak van de doorsnee PTT'er of moet ze, als antipode, slechts die kunstwerken kopen of bij gebouwen plaatsen, die ondanks hun onbegrijpelijkheid toch van belang zijn binnen de ontwikkelingen van de beeldende kunst zelf. Het bijzondere dient in elk geval om verstarring te voorkomen en om te laten zien dat er in de wereld mensen zijn die zich enigszins buiten de orde bevinden en die vraagtekens plaatsen, waar de meeste mensen gerustgesteld willen worden.

Er wordt in de DEV zoveel mogelijk vanuit beide gezichtspunten beoordeeld en gekozen en daardoor zullen vaak compromissen ontstaan. Er worden echter ook werken aangekocht die de 'leek' niet zo vlug op zijn kamer zou willen hangen, om het maar zo te zeggen. In dat opzicht wordt in elk geval popularisatie vermeden, al beseft de DEV goed dat die moeilijke werken om meer begeleiding vragen. Oxenaar schrijft daarover: 'DEV probeert onder alle omstandigheden het beste van wat Nederland te bieden heeft te verkrijgen voor het bedrijf (...) Hoewel het vaststaat dat er nooit zekerheid kan bestaan over wat goede of slechte kunst is of wat goede of slechte vormgeving is, is het echter wel mogelijk tot een zo redelijk mogelijke benadering te komen. Hierbij worden een aantal criteria gehanteerd, waarvan de DEV denkt dat ze tot verantwoorde keuzen voor zowel het bedrijf als voor het Nederlandse publiek (in de confrontatie met de PTT-uitingen) zullen leiden. Een be-

langrijk criterium is dat ruime informatie voorhanden is (tentoonstellingsbezoek, vakliteratuur etc.) voor de DEV-medewerkers. Ook de persoonlijke contacten met kunstenaars en ontwerpers zijn van groot belang (...). Niet alleen het vakmanschap maar vooral de onbedwingbare liefde voor het vak zijn van doorslaggevend belang. Zonder emotionele betrokkenheid valt er over kwaliteit nauwelijks te praten (...). Natuurlijk staat onze dienst open voor de wensen van de gebruikers van bij voorbeeld PTT-gebouwen, maar de DEV zal altijd proberen om aan die wensen een professionele vorm te geven (...) De vrijheid, de onafhankelijkheid en de originaliteit van de beeldende kunstenaars en vormgevers, met andere woorden onze hedendaagse levende cultuur, moet bevorderd worden. Als een staat dat niet doet en zich bij voorbeeld al te zeer door de fluctuatie van het *marktmechanisme* op dit terrein zou laten leiden, sterft een cultuur en is dan nog alleen te ervaren als historische beelden verward in musea (...).<sup>95</sup>

Als in 1989 het Staatsbedrijf der PTT zal zijn veranderd in de NV PTT, met als centrale leiding de Raad van Bestuur en met twee werkmaatschappijen als BV's: de Post en de Telecommunicatie, dan zal dit bedrijf zich sterk moeten maken om concurrerend met andere bedrijven zijn plaats op de markt te behouden. Dan zullen de marktmechanismen nog meer dan nu een bepalende rol gaan spelen, maar ook het imago, het gezicht van deze NV PTT zal van invloed kunnen zijn op zijn economische bestaansmogelijkheden. De traditie van kunst en vormgeving in dat bedrijf is aanwezig en het is een vraag in hoeverre de NV PTT dat imago wil handhaven of wil veranderen, omdat het nieuwe bedrijf zich van het verleden wil losmaken en geen overheidsbedrijf meer zal zijn. De nieuwe NV PTT zal streven naar het imago van één bedrijf, bestaande uit twee werkmaatschappijen, Post en Telecommunicatie, ieder met een eigen identiteit.

Nu het bedrijfsleven weer veel belangstelling toont voor cultuur (naar voorbeeld van Amerika, waar bij voorbeeld het verschijnsel van sponsoring al heel lang bestaat) zal ook de NV PTT op dat gebied—en met zijn reeds verworven imago op het terrein van kunst en vormgeving—zich, concurrerend met andere bedrijven die 'eigenzinnigheid en zorg voor kwaliteit' in hun vaandel hebben staan, kunnen en moeten manifesteren. Hoe de taak van de DEV zal zijn in die veranderde organisatie is nu nog een punt van interne discussies. Er zijn verschillende ideeën en voorstellen, die nu worden besproken. Meer dan vroeger zal de DEV er naar moeten streven om een intermediaire rol te spelen tussen de

twee werelden, de een van de marketing, de ander van kunst en vormgeving; twee verschillende werelden die wellicht dichter bij elkaar zouden kunnen komen, maar toch in hun waarde gelaten moeten worden. Het is een kwestie van mentaliteit en van een oog voor kwaliteit.

De uitspraak van Van Royen dat een goede kwaliteit en goede vorm van het PTT-produkt de betekenis van dit bedrijf voor de samenleving bepaalt, heeft zijn geldigheid behouden, zeker in een concurrentiepositie. In Van Royens tijd konden geest en materie nog in een zeker evenwicht samengaan. Nu lijkt het vaak alsof deze twee polen 'geprivatiseerd' zijn. De Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT zal steeds tussen deze twee rotsen moeten manoeuvreren om te trachten tussen die uitersten bruggen te slaan.

## De kunsten in het parlement

1984-1985

De kunst en de overheid hebben in ons land veel met elkaar te maken. Die omgang is niet altijd even hartelijk, maar wel noodzakelijk. Zonder overheidssteun zouden schouwburg en concertzaal onbetaalbaar zijn, zouden er geen musea zijn waar men de hoogtepunten van de beeldende kunst kan bezichtigen en zou menig schilder, schrijver of acteur naar een andere broodwinning moeten omzien.

De kunst kan het niet zonder de overheid stellen en daarom bemoeit de overheid zich met de kunst. Hoe die bemoeienis verloopt, wat daarop aan te merken is en hoe het anders zou moeten, is regelmatig het onderwerp van discussies. Die discussies worden gevoerd in tijdschriften en kranten, in huiskamers en café's, in kantoren van beroepsverenigingen en adviesorganen. Ze worden ook gevoerd in het belangrijkste overlegorgaan dat ons land heeft: het parlement. En omdat de Eerste en Tweede Kamer de enige instanties zijn die formeel de bevoegdheid hebben om alle stappen van de regering te controleren, te verwerpen of—wat de Tweede Kamer betreft—te wijzigen, zijn de discussies in het parlement belangrijker dan al die andere. Een jaarlijks overzicht van hetgeen zich op het terrein van de kunsten in het parlement heeft afgespeeld kan daarom van belang zijn.

Bij het samenstellen van dit overzicht van het parlementaire jaar 1984-1985 was het doel de voornaamste gebeurtenissen zo feitelijk mogelijk vast te leggen. Daartoe is voornamelijk van één bron gebruik gemaakt: de *Handelingen* van de Eerste en Tweede Kamer en de overige Kamerstukken. Uitgangspunt en begin van het overzicht is de opening van het parlementaire kunstseizoen: de indiening en behandeling van de begroting van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur. Daarna zullen enkele onderwerpen aan bod komen die in het parlement speciale aandacht hebben gekregen: de P.C. Hoofd-affaire, de reorganisatie van het toneelbestel, de bezuinigingen op de Beeldende kunstenaarsregeling en de vestigingsplaats van het architectuurmuseum.

## I De behandeling van de begroting

### *Begroting*

In de *Begroting van Uitgaven* die op 18 september 1984 aan het parlement werd aangeboden, stelde de regering voor om in 1985 bijna 172 miljard gulden uit te geven.<sup>1</sup> Van dat bedrag was ruim elf miljard voor het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur gereserveerd. Welzijn stond voor ruim zes miljard op de begroting, Volksgezondheid voor meer dan twee en een half, en voor Culturele Zaken was 1,7 miljard begroot. Voor 'Onderafdeling II' van Culturele Zaken, *Kunsten*, was ruim 330 miljoen uitgetrokken: f 335.444.000 om precies te zijn.<sup>2</sup> Inkomsten waren er ook. In de *Begroting van Ontvangsten* stond bij *Kunsten* één post: aan collegelden voor de Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam verwachtte de regering 20.000 gulden te innen...

Daarmee namen de uitgaven voor *Kunsten* 0,2 procent van de totale Rijksuitgaven in beslag. Verschillende andere posten op de Rijksbegroting zou men overigens ook tot de kunsten kunnen rekenen: de gelden voor de Beeldende kunstenaarsregeling (BKR) bij voorbeeld, de procentageregelingen van verschillende ministeries, of de posten voor aankopen op de begroting van 'Onderafdeling III': *Musea, monumenten en archieven*. 'Onderafdeling II' is echter zonder twijfel de belangrijkste beleidseenheid.

Op de begroting van het jaar daarvoor had een aanzienlijk lager bedrag voor kunsten gestaan: bijna 228 miljoen. De zo op het oog spectaculaire stijging van de nieuwste begroting was echter grotendeels een optisch bedrog; zij was voornamelijk het resultaat van de overheveling van gelden van andere ministeries en van het Provinciefonds en het Gemeentefonds naar het ministerie van WVC. Van het ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid kwam een eenmalig bedrag van 25 miljoen dat bestemd was voor de bouw van concertzalen en schouwburgen. Uit het Provincie- en Gemeentefonds kwamen ook aanzienlijke sommen, totaal 56 miljoen. Die overheveling was het gevolg van een verandering in de financiering van de podiumkunsten. WVC zou voortaan de financiering van orkesten en toneelgezelschappen grotendeels van de lagere overheden overnemen en het geld dat vroeger via die fondsen naar de provincies en gemeenten ging, zou nu door WVC rechtstreeks aan de gezelschappen en orkesten worden uitgekeerd.

Een aanzienlijke uitbreiding was bij Beeldende Kunsten en Bouwkunst

te vinden. Voor nieuw beleid was er 20 miljoen bijgekomen. In vergelijking met het jaar daarvoor meer dan een verdubbeling. Daar stond dan weer het voornemen tegenover om op de BKR, die onder het ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid ressorteerde, flink te bezuinigen.

### *Memorie van Toelichting*

De *Memorie van Toelichting* die minister Brinkman (CDA) bij de begroting voegde, bracht wat betreft de kunsten weinig nieuws.<sup>3</sup> De minister kondigde aan dat de cultuursector en het kunstenbeleid bij verdere bezuinigingen 'zoveel mogelijk ontzien' zouden worden en verwees voor de uitgangspunten van zijn beleid naar de *Memorie* bij de begroting van 1984, het jaar daarvoor. In dat stuk had Brinkman voor het eerst een uitvoerige toelichting op zijn beleid gegeven. Hij kenschetste de taak van het departement van WVC daar als 'de zorg voor de kwetsbaren en het kwetsbare in de samenleving'.<sup>4</sup> Sprekend over cultuur zag hij als kenmerk van het huidige Nederlandse culturele leven 'de gevarieerdheid van kunst- en cultuuruitingen—gedragen door onderscheiden groepen—die niet in een hiërarchische schaal zijn in te delen'.<sup>5</sup> De minister hanteerde een brede definitie van cultuur ('alle uitingen waarin mensen hun identiteiten, idealen, emoties en kijk op de werkelijkheid uitdrukken') en stelde daarin het 'begrip van de mondige mens' centraal. Dat betekende dat naar het oordeel van de minister ieder mens in staat is zijn eigen keuze en voorkeuren te bepalen. Voorzover hij daartoe nog niet in staat is, voegde de minister daar wat tegenstrijdig aan toe, 'is het de taak van de overheid de belemmeringen daarvoor door middel van het bieden van onderwijsmogelijkheden en meer algemeen door het geven van informatie zoveel mogelijk weg te nemen'.<sup>6</sup> Dat alles kon weinig opzien baren. Maar bij het kunstbeleid aangekomen introduceerde de minister toch iets nieuws:

'Ik reken het tot mijn eerste taak een bloeiend kunstleven, waarin kunst en kunstenaar zich kunnen ontwikkelen, in stand te houden en te bevorderen.'<sup>7</sup>

Deze zin week nogal af van de redeneringen die tot dan toe steeds weer in de memories en kunstnota's opdoken. Er werd niet meer aangeknoopt bij algemene doelen als volksverheffing of maatschappelijk welzijn, maar er werd nu duidelijk uitgesproken dat het doel van het kunstbeleid de kunst zelf betrof: 'een bloeiend kunstleven'. Vervolgens werd een passant stelling genomen tegen het kunstenaarsbeleid en plaats-

te de minister enige vraagtekens bij het spreidingsbeleid:

‘Daarbij realiseer ik me dat het onmogelijk en ook niet gewenst is iedereen die zich kunstenaar noemt kansen te geven een zelfstandige beroepspraktijk op te bouwen, zoals het ook een irrealistische optie is iedereen voor kunst ontvankelijk te maken.’<sup>8</sup>

Brinkman borduurde hiermee voort op de reeds onder zijn voorganger (De Boer) geformuleerde ‘aanbodsgedachte’. In de woorden van Brinkman: ‘de opvatting dat de overheid tot taak heeft een artistiek hoogwaardig kunstenaarsaanbod voldoende kansen te bieden ook wanneer daar in bepaalde gevallen geen grote publieke belangstelling tegenover staat’.<sup>9</sup>

De minister maakte wel duidelijk dat van de overheid nu ook weer niet te veel mocht worden verwacht. Eén van zijn programmapunten was het terugdringen van de afhankelijkheid van de overheid en hij stelde zich ten doel om per initiatief nader te bekijken of er ook andere financieringsbronnen gevonden konden worden. Hij dacht daarbij aan privatisering, sponsoring, toepassing van het profijtbeginsel en het stimuleren van een ‘meer ondernemersgericht gedrag’. Op die manier, meende de minister, werden twee doelen bereikt. Enerzijds kon dan beter verdedigd worden dat de overheidsuitgaven voor kunst ontzien moesten worden—alle *andere* mogelijkheden om de kunst te financieren waren dan immers zo goed mogelijk verkend—anderzijds zou, wanneer bepaalde initiatieven zichzelf konden bedruipen, de financiële ruimte voor de meest kwetsbare zaken kunnen toenemen.

De bewindsman wijdde vervolgens aparte aandacht aan drie aspecten van het kunstbeleid. Ten eerste de kunsten en de media. Brinkman wees erop dat van kunstuitingen steeds meer via de media kennis wordt genomen en hij achtte het van groot belang dat de media ‘hun taak in dezen verstaan en daaraan uitvoering geven’.<sup>10</sup> Hij kondigde aan dat het ontwikkelen van samenwerkingsverbanden tussen de media en kunstinstellingen beleidsprioriteit zou krijgen. De mogelijkheden van de media, en dan vooral van de televisie achtte hij voor het kunst- en cultuurleven te belangrijk ‘om niet met veel meer overtuiging daarvoor gebruikt te worden dan thans het geval is’.<sup>11</sup>

Een volgend punt betrof de herverdeling van bestuurlijke verantwoordelijkheden. Het systeem waarin de lagere overheden en het Rijk gezamenlijk het aanbod op het terrein van de podiumkunsten in stand houden—de ‘koppelsubsidies’—functioneerde in deze tijd van economische recessie niet meer goed, vond de minister. Het Rijk zou een eigen

verantwoordelijkheid moeten nemen en de financiering van het muziek- en theateraanbod van landelijke betekenis geheel moeten overnemen. Met de drie grote steden zouden afspraken moeten worden gemaakt over een gezamenlijke financiering van die voorzieningen die zowel van landelijke als 'grootstedelijke' betekenis zijn.

Er zou daarom een subsidieruil moeten plaatsvinden. De budgetten voor de podiumkunsten zouden verdwijnen van de begrotingen van de lagere overheden, en weer verschijnen op de Rijksbegroting. Over dit plan voerde Brinkman reeds overleg met de ministers van Financiën en Binnenlandse Zaken.

Het laatste speciale aandachtspunt uit de *Memorie* had het kunstvakonderwijs tot onderwerp. Brinkman zette enige voorzichtige vraagtekens bij de kwaliteit van dat onderwijs. Omdat het nationale niveau te laag is, moeten orkesten en dansgezelschappen nog te vaak kunstenaars uit het buitenland aantrekken, meende de minister.

Een afzonderlijke paragraaf wijdde de minister ten slotte nog aan internationale culturele contacten. Heel belangrijk, meende hij. Zowel vanwege de nieuwe artistieke impulsen, alsook voor 'het realiseren van doelstellingen met niet-cultureel oogmerk (Holland-Promotion)'.<sup>12</sup>

Tot zover de uitvoerige *Memorie van Toelichting* voor 1984.

In het jaar daarop, in de *Memorie van Toelichting* bij de begroting voor 1985, verwees Brinkman naar de hierboven weergegeven uitgangspunten. Hij stelde vast dat er met begrip was gereageerd op zijn toen gemaakte keuze voor vernieuwing boven gevestigde kaders in de kunst en stapte snel over naar een behandeling van de afzonderlijke takken. In korte hoofdstukjes liet de minister de voornaamste veranderingen de revue passeren en voorzag hij een enkele begrotingspost van een wat bredere toelichting.

In de toneelwereld was er een periode van reorganisatie afgesloten. De aanbevelingen van de commissie-De Boer waren grotendeels opgevolgd. In een Uitgebreide Commissievergadering zou later in het jaar uitvoerig op de ontwikkelingen daar worden ingegaan. Aan een samenwerkingsovereenkomst met de omroep werd gewerkt; de minister wachtte het overleg af.

Bij de beeldende kunsten en bouwkunst was het voornaamste nieuws de 20 miljoen waarmee het budget was uitgebreid. De helft van dat bedrag zou aan de lagere overheden worden doorgegeven en met de provincies en met de vier grote steden was een akkoord bereikt over de



verdeelsleutel. Verder was er al in 1984 met een nieuw systeem van individuele subsidies voor beeldende kunstenaars, architecten en vormgevers gestart. Vormgeving was daarmee ook een onderdeel van het kunstbeleid geworden. Aan een regeling om ten behoeve van kunstankopen renteloos geld te kunnen lenen werd gewerkt.

De reorganisatie van het orkestenbestel had geld vrijgemaakt voor kamermuziek, jazz en componisten, te zamen bijna 2 miljoen gulden. Van het letterenfront was weinig nieuws te melden. De minister verheugde zich over de stijging van de omzet van het literaire boek, maar constateerde daarnaast met spijt dat de boekenmarkt 'als zodanig' nog geen tekenen van herstel vertoonde. 'De leescultuur in Nederland is zeker niet onbedreigd.'<sup>13</sup> Op twee al lang hangende kwesties, de vaste boekenprijs en het leenrecht, ging hij niet in.

Enige vooruitgang kon bij *Film* worden geboekt. In het voorafgaande jaar was de oprichting van het Fonds voor de Nederlandse Film een feit geworden en waren de subsidies aan de beide produktiefondsen verhoogd. Daar stond tegenover dat het bioscoopbezoek bleef dalen. De afzet van artistiek waardevolle films bleef de minister zorgen baren en hij wilde bezien of met beperkte subsidies de vertoningsmogelijkheden verruimd konden worden.

Op het terrein van de kunstzinnige vorming en de amateuristische kunstbeoefening ten slotte kondigde de minister een nota aan die in het najaar aan de Kamer zou worden gezonden.

#### *Verslag, Nota naar aanleiding van het verslag en behandeling in de Tweede Kamer*

Ter voorbereiding van de openbare behandeling van de begroting bogen de vaste kamercommissies zich over begroting en *Memorie van Toelichting*. Op 8 oktober 1984 stelde de vaste Commissie voor Welzijn en Cultuur uit de Tweede Kamer haar *Verslag* op. Het bestond, zoals altijd, uit een groot aantal vragen aan de regering. Het waren er deze keer 184. Meer dan 20 daarvan hadden betrekking op de kunsten. Het waren vrijwel allemaal vragen over onderdelen van de begroting en de *Memorie van Toelichting*. Er waren vragen naar verdeelsleutels bij toekenning van subsidies, naar de stand van zaken bij in gang zijnde operaties, en een enkele keer werd een toelichting op een kryptische passage in de *Memorie van Toelichting* gevraagd. De schriftelijke beantwoording van de vragen door de minister leverde weinig nieuwe gezichtspunten op.<sup>14</sup>

Op 20 november 1984 debatteerde de Tweede Kamer over de onderdelen welzijn en cultuur van de begroting. Verreweg de meeste aandacht ging naar welzijn uit. De 'generale kortingen' van 10 procent die op de subsidies van een groot aantal landelijke instellingen waren aangekondigd, beheersten het debat. Tegen deze achtergrond werd er niet veel aandacht aan de kunsten gewijd.

Daarbij speelde ook een rol dat de reorganisaties in de toneel- en muzieksector al in de Kamer ter sprake waren gekomen en dat er verschillende nota's in voorbereiding waren: over het cultuurbeleid als geheel en over het museumbeleid en de amateuristische kunstbeoefening als bijzondere onderdelen daarvan.

Als eerste kreeg Worrel (PvDA) het woord. Hij sprak vooral over het onderdeel welzijn en wijdde halverwege zijn betoog enkele korte opmerkingen aan de kunsten. Hij zei dat zijn fractie reikhalzend naar al die aangekondigde kunstnota's uitzag, vooral omdat naar zijn mening het ministeriële gedachtengoed tot dan toe beperkt was gebleven tot 'filosofieën over kunstsporing, Holland promotion en (...) topkunst'.<sup>15</sup> Worrel constateerde vervolgens dat de minister, in tegenstelling tot zijn uitspraken, de kunsten *niet* geheel ontzag. Allerlei instellingen op het terrein van de kunsten waren immers en passant meegenomen in de 'generale kortingen'. Samen met Beinema (CDA) had Worrel daarom een aantal amendementen op de begroting ingediend waarin voorgesteld werd die kortingen ongedaan te maken. Het daarvoor benodigde geld (ruim 1,3 miljoen) moest volgens de indieners maar weggehaald worden bij de ruim tien miljoen die bij de post *Internationale Betrekkingen* op de begroting stond. Deze amendementen zouden alle door de Kamer worden aangenomen.

Het had de fractie van Worrel verder buitengewoon geërgerd dat een wettelijke regeling van de vaste boekenprijs maar niet tot een afronding kwam. Het getreuzel van de regering heeft nu lang genoeg geduurd, zei de socialist en hij dreigde met een initiatief-wetsvoorstel. De minister werd uitgenodigd in de eerste helft van 1985 met een nota over het letterenbeleid te komen.

Beinema (CDA) hield een uitvoerig betoog waarin nogal wat kritische opmerkingen over het kunstbeleid van de minister waren opgenomen. Hij bestreed de in de *Memorie van Toelichting* neergelegde opvatting van de minister dat er met begrip was gereageerd op zijn keuze 'voor vernieuwing boven gevestigde kaders in de kunst'. Hij noemde dat een 'ongenuanceerde beleidskeuze, die op een valse tegenstelling berust'. De minister hoefde zich volgens Beinema ook geen zorgen te maken

over het 'als een beklemming ervaren van bestaande culturele uitingsvormen'—een andere passage uit de *Memorie*. Het probleem was veel eerder dat grote delen van de bevolking weinig of niets ervaren van culturele uitingsvormen, zei Beinema, 'noch als beklemming, noch als verruiming van hun gemoedstoestand'. De minister moest zich maar liever wijden aan een andere in de *Memorie* gekoesterde doelstelling: 'de toegankelijkheid van kunst en cultuur voor brede lagen van de bevolking'.<sup>16</sup>

Na deze principiële uitspraken ging Beinema in op enkele onderdelen. Zo sprak hij zijn zorgen uit over de mogelijkheid dat de Stopera (het Muziektheater in Amsterdam) in de komende begrotingen zou 'verschijnen als een kameleneus, waar nog veel achteraan komt' en vroeg hij de minister hem van die zorg te bevrijden, hij hield een met een motie ondersteund pleidooi voor de ontwikkeling van beleid op het terrein van de fotografie. De motie zou worden aangenomen. Evenals Worrel drong hij aan op een spoedige regeling van de vaste boekenprijs.

De volgende spreker was Mik (D'66). Hoewel hij naar zijn zeggen graag ingegaan was op het cultuurbeleid, ontbrak hem daarvoor helaas de tijd.

Over dus naar Dijkstal (vvd). Deze baseerde zijn uitspraken vooral op het *Sociaal en Cultureel Rapport 1984* (uitgebracht door het Sociaal en Cultureel Planbureau). Met instemming citeerde de liberaal het rapport waar werd geconstateerd dat eertijds beleden uitgangspunten als maatschappelijke relevantie en de toegankelijkheid van kunst waren blijven steken op het niveau van de ambtelijke en politieke discussies. Dijkstal gaf de conclusie van de samenstellers van het rapport weer dat de overheid gedeeltelijk was teruggekomen op te ambitieus gebleken doelstellingen, 'zoals ten aanzien van de sociale cultuurspreiding' en wees met hen op de 'voortschrijdende thuisconsumptie in verband met muziek, film, het boek televisie, video en dergelijke'.<sup>17</sup> Er was daarom een wijziging in het beleid wenselijk en gelukkig vond die ook plaats, meende de liberaal. Hij complimenteerde de minister met zijn beleid op het terrein van de orkesten, het toneel, de monumenten en vooral de beeldende kunst. Naar aanleiding van een aantal rapporten over sponsoring van kunst nodigde Dijkstal de minister uit met beleidsvoorstellen met betrekking tot deze materie te komen.

Willems (PSP) had minder waardering voor het nieuwe beeldende kunstbeleid. Tegenover de bezuinigen op de BKR stond maar een magere 20 miljoen gulden en wat er met dat geld ging gebeuren was volgens hem nog helemaal niet duidelijk.

Bij monde van Van der Vlies ging het SGP niet in op de kunsten, maar Ernsting (CPN) deed dat wel. Evenals Willems sprak hij zijn zorgen uit over de bestemming van de 20 miljoen waarmee het budget voor de beeldende kunst was uitgebreid. 'Waar zit op dit moment de poen?', vroeg Ernsting. De *Memorie van Toelichting* sprak van in totaal 24 miljoen die bestemd was voor inkomensvorming van beeldende kunstenaars. 'Hebben die kunstenaars', wilde Ernsting weten, 'inmiddels die 24 miljoen in hun portemonnee of op hun girorekening?'<sup>18</sup>

Lankhorst (PPR) kritiseerde fel de generale kortingen op de subsidies van de landelijke instellingen die de minister had aangekondigd en vroeg evenals Worrel had gedaan hoe dit te rijmen was met de intenties van de minister de kunsten te ontzien. 'De kaasschaafmethode' noemde Lankhorst deze vorm van bezuiniging.

Leerling (RPF) sprak zich niet uit over de kunsten, Schutte (GPV) evenmin.

De volgende dag, 21 november 1984, volgde het antwoord van de minister. Brinkman introduceerde drie uitgangspunten bij het zoeken naar alternatieven voor een verdere, onbeheersbare groei van de kosten van de verzorgingsmaatschappij. Het waren het gezin, de technologie en bestuurlijke decentralisatie. Op het terrein van de kunsten aangekomen gebruikte ook de minister de laatste editie van het *Sociaal en Cultureel Rapport*. Hij citeerde het rapport waar het enerzijds de vergroting van het culturele aanbod vaststelde, maar anderzijds constateerde dat de participatie aan culturele voorzieningen niet op alle terreinen was vergroot. De minister wees er op dat ook hier 'thuisconsumptie' een rol kan spelen: 'door de voortschrijdende technologie wordt het steeds meer mogelijk thuis kennis te nemen van allerlei kunst- en cultuuruitingen'.<sup>19</sup> Men kan dus niet alleen op de officiële statistieken afgaan wanneer men wil nagaan of er inderdaad door zoveel mogelijk mensen aan culturele voorzieningen wordt deelgenomen, meende de minister.

Op dit moment interrumpeerde partijgenoot Beinema: 'Acht de minister deze vorm van substitutie, hoe waardevol in zichzelf ook, toch niet een achteruitgang?' Brinkman wilde dat wel beamen, maar bleef het belang van de nieuwe media onderstrepen. Thuisconsumptie wordt een belangrijke maatstaf op dit terrein. 'Het toenemend belang van de media voor kunst en cultuur en van kunst voor de media is een gegeven waaraan het beleid wordt aangepast.' Als voorbeeld noemde Brinkman het samenwerkingsverband tussen film en televisie.<sup>20</sup>

De minister herhaalde nog eens wat in zijn visie de taken van Rijk, provincies en gemeenten op het gebied van de cultuur waren. Het Rijk had tot taak te zorgen voor het ontstaan en behouden van een kwalitatief goed en gevarieerd cultureel aanbod en op de lagere overheden rustte dan de taak voorzieningen te treffen die de deelname van de bevolking aan de culturele voorzieningen mogelijk zou kunnen maken. Op het terrein van de podiumkunsten had deze scheiding van verantwoordelijkheden tot een verandering in het financieringsstelsel geleid.

Brinkman verzekerde Beinema ten slotte dat de kameleneus waar deze in verband met de Stopera over had gerept niet zou opdoemen; de exploitatiekosten zouden in ieder geval niet op het wvc-kunstenbudget gaan drukken. Beinema liet zich niet geheel geruststellen, hij bleef bang dat de kosten op een indirecte wijze op de begroting zouden terechtkomen.

Op 28 november en 6 december 1984 werd het debat voortgezet. De kunsten kwamen echter niet meer te sprake. Op 11 december werd over de moties en de amendementen gestemd en op 18 december werd de begroting goedgekeurd.

*Voorlopig Verslag, Memorie van Antwoord en behandeling in de Eerste Kamer.*

In de Eerste Kamer vergaderde de vaste Commissie voor Cultuur over de begrotingsstukken en op 21 februari stelde zij samen met de vaste Commissie voor Welzijn en Volksgezondheid haar verslag vast.

De beide commissies kwamen tot precies 300 vragen, waarvan er 19 over de kunsten handelden en 11 over meer algemene culturele zaken. De leden van de Eerste Kamer stelden zich in hun vragen wat generaler op dan hun collega's aan de andere zijde van het Binnenhof. Men constateerde dat de toegezegde cultuurnota er nog niet was, en men vroeg onder meer naar het resultaat van de besprekingen met de minister van Onderwijs en Wetenschappen over het 'meer inpassen van cultuur in het onderwijs'—een onderwerp waar al tientallen jaren over gesproken wordt. De minister antwoordde door te verwijzen naar een aantal onlangs afgesloten beleidsexperimenten en hij kondigde aan dat hij samen met de minister van O en W een beleidsnotitie zou opstellen over kunstzinnige vorming in het onderwijs. Verder werd er volgens Brinkman intensief interdepartementaal overleg over het kunstonderwijs gevoerd. In dat overleg werd ook gesproken over onderzoek naar de relatie tussen het kunstonderwijs en de kunstpraktijk.

Een tweede belangrijk punt dat in de schriftelijke vragen werd aangesneden betrof de wetgeving op het terrein van de cultuur. De leden van de VVD hadden zich afgevraagd of 'de vraag naar wetgeving, mede gestimuleerd door de Raad voor de Kunst en andere maatschappelijke instituten' niet wat prematuur was. Moesten niet eerst in overleg met het parlement en naar aanleiding van de nog te verschijnen cultuurnota de hoofdlijnen van het komende beleid worden vastgesteld?

De minister antwoordde met een verwijzing naar het verzoek dat hij het Sociaal en Cultureel Planbureau had gedaan om een onderzoek te verrichten naar 'de wenselijkheid van een wet op de cultuur'. Zelf had hij nog geen standpunt ingenomen. Dat standpunt zou pas bepaald worden na het uitbrengen van het eindrapport.<sup>21</sup>

Op 19 maart 1985 debatteerde de Eerste Kamer voor het eerst over de gehele begroting van WVC. De meeste sprekers die over kunsten en cultuur het woord voerden, brachten ook de inmiddels losgebarsten P.C. Hooft-affaire ter sprake. Dit gedeelte van de bijdragen zal in de paragraaf worden behandeld die aan deze kwestie is gewijd.

Voor de PVDA sprak senator Tummers over kunst en cultuur. Hij vond dat de cultuurpolitieke uitgangspunten van het beleid van de minister niet duidelijk waren gemaakt en memoreerde een recente toespraak van de minister. Brinkman had ter gelegenheid van de installering van een aantal leden van de Raad voor de Kunst de bekende opvatting van Thorbecke geciteerd die inhield dat de overheid in artistiek-inhoudelijke zaken niet op zijn eigen oordeel af moet gaan. Tummers was van mening dat deze opstelling te gemakkelijk kon leiden tot vrijblijvendheid en illustreerde met een beschrijving van kamerdebatten uit 1862, 1919, 1950 en 1976 zijn stelling dat in het cultuurbeleid allang afscheid van de opvatting van Thorbecke was genomen. Hij vond dat het nu voor de minister tijd was 'nader en adequaat vorm te geven aan, en adequate methoden te bepalen voor het cultuurbeleid in de periode waarin wij de verzorgingsstaat opnieuw en kritisch bekijken'.<sup>22</sup>

Schuurman van de RPF sprak niet over de kunsten, maar Nuis (D'66) wel. Hij wijdde zijn gehele spreektijd aan de P.C. Hooft-affaire.

Mevrouw Vonhoff-Luijendijk sprak voor de VVD. Ook zij signaleerde dat verschillende belangrijke zaken nog afgerond moesten worden: de toegezegde cultuurnotitie, het overleg met de minister van O en W over cultuur in het onderwijs, het onderzoek naar wetgeving op het terrein van de cultuur, en nog een aantal zaken. Ze vond dat de minister wel erg veel hooi op zijn vork had genomen. Zij plaatste nog enkele kante-

keningen bij onderdelen van het beleid en ging vervolgens over op de P.C. Hooftprijs. De bijdrage van Kuiper (CDA) was geheel aan deze zaak gewijd. Vogt (PSP) refereerde er kort aan, evenals Van der Jagt (GPV).

De minister antwoordde een week later, op 26 maart 1985. Veel van zijn opmerkingen over het onderdeel kunst en cultuur betroffen uiteraard de P.C. Hooftprijs. Dat gold niet voor zijn antwoord op de vragen van Tummers naar de cultuurpolitieke uitgangspunten van zijn beleid, maar een echt antwoord was het niet. De minister beperkte zich tot een verwijzing naar zijn cultuurnotitie. Wacht maar af, was zijn boodschap. Tummers was daar ontstemd over. Sprekend in zijn tweede termijn zei hij dat dit een manier van antwoorden was 'die eigenlijk in dit Huis niet kan worden geaccepteerd'. Deze Kamer behandelt geen nota's of notities, zei Tummers, en het is dan onbehoorlijk om naar een nota te verwijzen.<sup>23</sup>

Minister Brinkman reageerde daarop door toch een tipje van de sluier op te lichten. De aangekondigde cultuurnotitie zou niet bol staan van 'brede cultuurfilosofieën'. De bewindsman zou zich wel buitengewoon kwetsbaar opstellen als hij juist in deze tijd de 'kunstwereld voor zou houden welke filosofie de kunstinstellingen en kunstenaars erop na zouden moeten houden'. Ik wil vooral een praktisch beleid voeren, benadrukte de minister.<sup>24</sup>

De Eerste Kamer ging op 26 maart 1985 akkoord met het begrotingsvoorstel.

## 2 De P.C. Hooft-affaire

Zonder twijfel de meest geruchtmakende zaak uit het parlementaire kunstseizoen was de weigering van minister Brinkman om aan Hugo Brandt Corstius de P.C. Hooftprijs uit te reiken. Een jury onder voorzitterschap van Cornelis Verhoeven had de veelzijdige schrijver en columnist voorgedragen voor bekroning in de categorie die voor 1984 aan de beurt was: beschouwend proza, maar de minister besloot in de eerste week van februari en in overleg met de gehele regering de prijs niet toe te kennen. Omdat Brandt Corstius het 'kwetsen tot instrument heeft gemaakt' schreef de minister aan de jury, 'is het Kabinet tot het oordeel gekomen, dat deze daardoor omstreden literatuur niet met een

Staatsprijs, als blijk van waardering van overheidswege, mag worden gehonoreerd'.<sup>25</sup>

Op 12 februari 1985 kwam het besluit in de publiciteit en onmiddellijk werd er in alle media zeer veel aandacht aan besteed.

Ook in het parlement werd de zaak besproken. Op 19 februari vroeg het lid van de Tweede Kamer Niessen (PVDA) een interpellatie aan en op 27 februari kwam de Kamer daarvoor bijeen.

Door de ruime publiciteit die de beslissing inmiddels had gekregen, verwezen de sprekers nogal eens naar diverse publikaties. Vooral een interview met minister-president Lubbers (CDA) in *Vrij Nederland* had de aandacht getrokken.<sup>26</sup> In dat interview had Lubbers zeer openhartig over de totstandkoming van het Kabinetbesluit gesproken. De belangrijkste onthulling was dat als de vvd-ministers Rietkerk, Korthals Altes en Smit-Kroes zich net als hun partijgenoten Schoo en Winsemius (Van Aardenne was afwezig) voor uitreiking zouden hebben verklaard, de prijs zeker *wel* was uitgereikt. Verder had Lubbers laten doorschemeren het te betreuren dat er niet wat meer overleg tussen Brinkman en de jury was gevoerd. Nu had de formulering van het juryrapport—dat nogal ironisch en hier en daar ietwat provocerend was getoont—voor veel irritatie gezorgd bij de ministers. Vooral een zin uit het juryrapport, waarin de jury zei het geen toeval te achten dat de P.C. Hooftprijs aan Brandt Corstius werd toegekend in het jaar dat de Paus Nederland bezocht, was een steen des aanstoets geweest.

De eerste spreker was de aanvrager van de interpellatie, Niessen. Hij hield een bijtend, sarcastisch betoog. Zijn belangrijkste vraag was hoe de minister nu tot zijn besluit was gekomen. Verder stelde hij het 'gehannes met het juryrapport' aan de orde. Was de formulering van het juryrapport nu wel of niet van invloed op de beslissing de prijs niet toe te kennen, vroeg Niessen.

Hij erkende dat de minister volgens het reglement van de P.C. Hooftprijs een beleidsruimte heeft om de prijs niet toe te kennen. Maar, vond Niessen, 'met enkele extreme uitzonderingen die hier absoluut niet aan orde zijn' dient 'het praktisch te zijn dat de minister het oordeel van een onafhankelijke jury volgt. Wij zeggen dat op basis van een lange, liberale traditie in dit land waarin de overheid niet als beoordelaar van kunst optreedt.'

De minister had volgens de interpellant inmiddels laten weten dat hij zich het recht voorbehoudt op een 'staatkundig-ethische toetsing'. En vooral daarover moest volgens hem helderheid komen:



'Mijn fractie is zeer geïnteresseerd in de vraag wat wij ons daarbij in concreto moeten voorstellen en hoe de relatie van die staatkundig-ethische toetsing is tot de artistieke beoordeling die wel wordt uitbesteed. Bovenal is het van belang te vernemen waaraan de normen ontleend worden waarmee een bewindsman buiten het justitieel apparaat gaat toetsen. Kortom, de vraag hoe de heer Brinkman als zedenmeester denkt te gaan functioneren.'<sup>27</sup>

Minister Brinkman verdedigde hierop zijn beslissing uitvoerig. Over het juryrapport was weinig meer te overleggen geweest, meende hij. De jury had hem duidelijk gemaakt dat het rapport een afgewogen en afgerond werkstuk was, en de regering had zijn oordeel daarop moeten baseren. Over de principiële kant van de zaak zei hij dat de overheid zich in het algemeen dient te onthouden van een oordeel over kunst, maar bij het toekennen van staatsprijzen doet zich een bijzonder geval voor. De overheid volgt dan zo veel mogelijk de deskundigen, maar 'onthoudt zich overigens niet van een oordeel ten aanzien van andere dan artistieke aspecten'. De minister beriep zich daarbij op het artikel in het reglement waarin wordt geïmpliceerd dat de minister van het advies kan afwijken. De minister is verantwoordelijk voor de toekenning en bij de afweging daarvan 'kunnen, neen, moeten, staatkundig-ethische aspecten mede een rol spelen, omdat het hierbij niet het ethisch-neutrale reguliere kunstbeleid betreft, maar omdat in de beloning met een staatsprijs door de overheid impliciet een positief waarde-oordeel schuil gaat.'

En dat was in dit geval moeilijk, meende de minister.

'Een schrijver die in veler ogen, ook in die van collegae literatoren, onder wie de voorzitter van de jury, stelselmatig sarrend en schofferend de grenzen van het fatsoen in ruime mate overschrijdt, waarom zou die publiekelijk geëerd moeten worden?'<sup>28</sup>

Niessen zei in zijn dupliek dat de minister alleen uitgebreid had herhaald wat ook al in zijn brief aan de jury had gestaan: dat Brandt Corstius allerlei personen en groepen diep had gekwetst en dat hij daarom de prijs niet had verdiend. Maar wanneer mensen zich echt beledigd voelen, kunnen ze toch naar de strafrechter stappen? Dat is tot nu toe niet gebeurd, constateerde Niessen en het was voor hem 'onaanvaardbaar dat de heer Brinkman nu als een soort hulprechter gaat optreden.' En waar haalde de minister de pretenties vandaan dat hij voor andere mensen en zelfs voor hele bevolkingsgroepen zou kunnen uitmaken of ze zich beledigd moeten voelen? Kennelijk meenden 'uitverkorenen als Lubbers en Brinkman over speciale voelsprietten daarvoor te beschik-

ken, terwijl in werkelijkheid waarschijnlijk hun eigen lange tenen in het geding zijn'.

Het standpunt dat de vvd inmiddels via de media had bekendgemaakt (respecteren van Brinkmans beslissingsruimte) werd door Niessen fel gehekel. Hij vond dat de wijze van opereren van deze partij haaks stond op de liberale tradities. De vvd-opvatting dat het niet-toekennen vooral gerechtvaardigd moest worden door de formuleringen uit het juryrapport, deed Niessen als volgt af: 'Terwijl minister Brinkman aan Brandt Corstius de prijs tenminste nog weigert wegens een aantal zinnen die hij heeft geschreven, wil de vvd hem de prijs onthouden omwille van één zin die hij niet heeft geschreven.'<sup>29</sup>

Niessen diende aan het slot van zijn bijdrage een motie in waarin de regering werd uitgenodigd de P.C. Hooftprijs alsnog aan Brandt Corstius uit te reiken.

Vervolgens spraken de woordvoerders van de andere fracties. Dijkstal had de ondankbare taak het standpunt van de vvd over het voetlicht te brengen. De vvd-fractie was weliswaar van mening dat het reglement ten aanzien van al of niet toekenning de minister een eigen beslissingsruimte gaf, maar was het aan de andere kant in het geheel niet eens met de motivering van de minister: 'De vvd-fractie zou tot een andere beslissing zijn gekomen, ten einde de absolute zekerheid te geven dat de overheid zich niet inhoudelijk met de kunst bemoeit'. Toch was deze fractie van oordeel dat de prijs niet kon worden uitgereikt, en wel op grond van het juryrapport. De zin over het pausbezoek en een citaat uit het werk van Brandt Corstius was volgens de vvd 'grievend', 'met name voor het rooms-katholieke volksdeel'. Dijkstal diende twee moties in. In de eerste werd de Kamer uitgenodigd te onderschrijven dat de beruchte zin over het pausbezoek geen literair oordeel verwoordde en daarom betreurd moest worden. Als de betreffende zin niet in het juryrapport had gestaan, zei Dijkstal in antwoord op een vraag, 'had de prijs naar ons oordeel uitgereikt kunnen worden'. In zijn tweede motie werd de regering verzocht het staatsprijsenstelsel zodanig te hervormen dat het niet meer kon voorkomen dat de regering als oordelaar van kunst optrad.<sup>30</sup> Een motie van soortgelijke strekking werd ingediend door de spreekster voor d'66, mevrouw Wessel-Tuinstra.

De sprekers voor de overige kleine fracties brachten weinig nieuwe gezichtspunten ter tafel. Klein rechts was het met de minister eens, en klein links niet. Ook de korte bijdrage van Beinema (CDA) kon weinig opzien baren. De minister had volgens hem binnen zijn beleidsruimte

de keuze uit 'twee honorabele mogelijkheden: de prijs uitreiken met een uiterst kritische toespraak, of de prijs niet toekennen'.<sup>31</sup> De minister had voor de tweede mogelijkheid gekozen en Beinema vond dat hij daarvoor een genoegzame argumentatie had.

Minister Brinkman beperkte zich in zijn tweede termijn tot enkele losse opmerkingen. Hij ontkende dat zijn eigen lange tenen in het geding waren: 'Ik voel mij helemaal niet gekwetst'. Het ging hem er ook niet om dat kritiek onwenselijk zou zijn. Maar als een kunstenaar systematisch personen, instellingen, het koningshuis en levensbeschouwingen kwetste, was nu eenmaal de vraag aan de orde of die kunstenaar met een staatsprijs moest worden gehonoreerd.

Op dat punt trachtte Niessen de minister opnieuw tot de kern van de zaak te brengen. Hij interrumpeerde: 'Hoe weet de minister dat anderen worden gekwetst? Welke normen hanteert hij daarbij?' Brinkman antwoordde dat niet de vraag aan de orde was hoe hij dat toetste, maar de vraag of de beslissing om de staatsprijs te geven in vrij brede kring gerespecteerd werd. 'Dan krijg je te maken met in het algemeen rechtsbewustzijn levende opvattingen, die ik in eerste termijn heb omschreven.' Niessen: 'Misschien kan een jurist aan een neerlandicus uitleggen hoe het rechtsbewustzijn anders dan door de rechter kan worden getoetst.' Brinkman: 'Ik meen dat een kabinet en een minister wel degelijk tot taak hebben, na te gaan wat er zoal leeft aan maatschappelijke opvattingen in brede kring, al dan niet neergelegd in maatschappelijke verdragen. Men moet nog maar eens nalezen wat mevrouw Klompé daarover in 1968 heeft gezegd tijdens de zaak-Van het Reve.' Ook op nadere vragen van mevrouw Van Es (PSP) naar de aard van de kritiek die de minister verwachtte bij wel uitreiken moest Brinkman het antwoord schuldig blijven: 'Ik heb daarvan geen kwantificering of kwalificering'.<sup>32</sup>

Nadat Dijkstal een eerder ingediende motie had vervangen door één waarin duidelijk stelling werd genomen tegen de in de ogen van de vvd wel degelijk verrichte 'inhoudelijke toetsing van het oeuvre van de heer Brandt Corstius' en mede daarom een constructie wenste waarin de overheid niet als oordelaar kon optreden, merkte Brinkman op dat het niet om een beoordeling van de inhoud van het werk ging.

Het ging om de 'staatkundig-ethische toetsing', om het begrip 'kwetsen' en om de woorden 'sarren en schofferen'.

Dijkstal: 'Als de minister niet weet welke norm geldt voor kwetsend, kan hij ook niet beoordelen of bepaalde passages kwetsend zijn!'

Brinkman stelde vast dat zulks de opvatting van de heer Dijkstal was en dat hij een andere opvatting had. Nu mengde de fractieleider van de vvd zich in het debat:

Nijpels: 'Dat is niet de vraag. Het is de vraag of u precies kunt aan-  
geven wat uw normen zijn. Daar discussiëren we nu over!' Niessen:  
'Dat is ook mijn vraag!'

Het werd stil in 's Lands vergaderzaal.

Toen hernam Brinkman: 'Voorzitter! Wij praten kennelijk langs elkaar  
heen. Dat betreurt ik zeer. Eerlijk gezegd zie ik niet dat de gewijzigde  
motie van de heer Dijkstal mijn oordeel zou kunnen veranderen. Inte-  
gendeel (...).' <sup>33</sup>

Op 5 maart werd er over de moties gestemd. De motie van Niessen  
werd verworpen door tegenstemmen van vvd, cda en alle rechtse par-  
tijten. De moties van D'66 en de vvd waarin voor een nieuw stelsel van  
staatsprijzen werd gepleit, sneuvelden door tegenstemmen van pvda en  
cda en klein links. De linkse partijen stelden zich op het standpunt dat  
wijzigingen van het stelsel van staatsprijzen niet nodig waren. De motie  
van de vvd over de zin uit het juryrapport over de paus kreeg alleen  
steun van de indieners zelf. Het cda verklaarde zich tegen deze motie  
omdat het niet de indruk wilde wekken dat zonder dat zinnetje de prijs  
*wel* toegekend had kunnen worden.

In de Eerste Kamer kwam de P.C. Hooftprijs ter sprake ter gelegenheid  
van de debatten over de begroting van wvc op 19 maart 1985. Nuis  
(D'66) pleitte bij die gelegenheid voor een ander stelsel van staats-  
prijzen. De beslissing over wel of niet toekennen zou volgens hem moe-  
ten worden gedelegeerd aan 'een bestuur van verstandige en deskundi-  
ge mensen'. <sup>34</sup>

Pikant was het standpunt dat de spreekster voor de vvd, mevrouw  
Vönhoff-Luyendijk verwoordde. Zij vond het adagium van Thor-  
becke— 'de regering is geen oordelaar van wetenschap en kunst'—nog  
altijd de basis van het cultuurbeleid. Zij meende dat de minister geen  
inbreuk op dit beginsel kon maken, ook niet met een beroep op een  
reglementsartikel dat hem bepaalde formele bevoegdheden toestond.  
De brief van de minister aan de jury bevatte volgens haar geen politiek-  
staatkundige maar morele oordelen en de minister was volgens haar  
daarmee 'de weg opgegaan van een inhoudelijk oordeel over wat voor  
zijn persoonlijk gevoel al of niet kan.' Zij meende dat het aan de rechter  
was om uit te maken wanneer zeden en regels worden geschonden.  
'Onze fractie zit niet te wachten op de staat als zedenmeester'. Me-

vrouw Vonhoff nam vervolgens duidelijk afstand van haar politieke geestverwanten uit de Tweede Kamer, toen zij vaststelde dat het jury-rapport geen aanleiding had kunnen zijn voor het niet toekennen van de prijs. En als de minister meende dat hij daar toch een recht op niet-toekenning aan kon ontleen, dan dwaalde hij.<sup>35</sup>

Kuiper (CDA) hield een historische beschouwing over de relatie tussen staat en kunst, maar verklaarde overigens het geheel eens te zijn met de opstelling van de Tweede Kamerfractie van het CDA.

Minister Brinkman voegde een week daarna (26 maart 1985) geen nieuwe elementen aan de discussie toe. Niet alles wat 'door velen onmiskenbaar als kwetsend' werd beschouwd hoefde van staatswege te worden aangeprezen. 'De overheid hoeft niet alles maar goed te vinden.'<sup>36</sup>

Hij nam afstand van het voorstel van Nuis, het zou de minister immers niet van zijn verantwoordelijkheid ontslaan. Wel had hij besloten de Raad voor de Kunst om advies te vragen om de procedure rond het toekennen van staatsprijzen nog eens te bezien.

Dat was het voorlopig einde van de parlementaire discussie over de P.C. Hooftprijs, maar de zaak was daarmee nog lang niet afgehandeld. Buiten, maar ook binnen het parlement zou deze historische beslissing van de minister nog vele malen ter sprake komen.

### 3 De reorganisatie van het toneelbestel

Op 15 oktober 1984 discussieerde een afspiegeling van de Tweede Kamer in een Uitgebreide Commissievergadering met de minister over de reorganisatie van het toneelbestel. Ter tafel lagen twee brieven van minister Brinkman waarin hij zijn opvattingen over het toneelbestel uiteenzette. Daar was nogal wat aan vooraf gegaan.

De reeks van gebeurtenissen waarvan deze vergadering het voorlopige eindpunt was, begon in het vroege voorjaar van 1983. De Raad voor de Kunst bracht een advies uit over het toneel, concludeerde dat er sprake was van een 'creatieve impasse' en kondigde voortgezette studie aan. Op 25 oktober was het resultaat daarvan gereed.<sup>37</sup> Een nieuw advies, waarin gesproken werd van een 'artistieke luwte' veroorzaakt door de 'onwrikbaarheid van het bestel' en een slecht subsidiestelsel. De Raad suggereerde verschillende oplossingen. De institutionalisering diende doorbroken te worden door het invoeren van subsidieperiodes van drie tot vijf jaar. Aan het eind van zo'n periode zou dan steeds

weer bezien moeten worden of de artistieke verrichtingen van het gezelschap prolongatie van de subsidiëring rechtvaardigden. Verder vond de Raad het belangrijk dat er meer middelen vrij werden gemaakt voor incidentele produkties. X

Een belangrijke boosdoener was in de ogen van de Raad voorts het systeem van de koppelsubsidies. Volgens dat systeem worden toneelgezelschappen gesubsidieerd door verschillende overheden: Rijk, provincie en gemeente. Die subsidies zijn aan elkaar gekoppeld: valt één subsidiegever af of bezuinigt hij, dan stoppen de andere ook of treden evenveel terug. In een tijd van bezuinigingen wreekte zich dat, zoals duidelijk werd toen de lagere overheden voor het toneel minder geld gingen uitgeven. De Raad pleitte daarom nu voor een systeem waarin het Rijk de toneelgezelschappen van landelijk belang voor het hele bedrag zou subsidiëren. Alleen in de grote steden zouden de gemeente en Rijk nog gezamenlijk als subsidiegevers moeten optreden, vond de Raad. De voorstellen van de Raad vielen niet slecht in de toneelwereld; vrijwel iedereen was het erover eens dat de koppelsubsidies zo snel mogelijk moesten verdwijnen. X

Minister Brinkman besloot een commissie onder voorzitterschap van zijn voorganger, H.A. de Boer, in te stellen die als voornaamste taak kreeg de voorstellen van de Raad uit te werken, de Commissie Landelijk Toneelbestel, of kortweg de commissie—De Boer.

Het eindrapport van de commissie—De Boer verscheen op 2 mei 1984.<sup>38</sup> De commissie meende dat er in de toneelcultuur plaats voor zowel traditie als vernieuwing moest zijn. Daarom bepleitte zij eerst de instandhouding van een aantal grote, gevestigde gezelschappen in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Groningen, Arnhem en Eindhoven. De gezelschappen in de drie grote steden (Publiekstheater, Haagse Comedie, RO-theater) zouden door Rijk *en* gemeente gezamenlijk moeten worden gefinancierd en de overige drie (De Voorziening, Werk in Uitvoering, Theater, Globe) door alleen het Rijk. Het kinder- en jeugdtheater zou volgens de commissie de verantwoordelijkheid van de lagere overheden moeten blijven. X

De vernieuwing wilde de commissie realiseren door ruimte te scheppen voor 'cen wisselend patroon van een aantal kleine gezelschappen van uiteenlopende artistieke signatuur'. Daartoe zou het subsidiesysteem gewijzigd moeten worden. De kleinere gezelschappen zouden alleen nog maar voor perioden van drie jaar moeten worden gesubsidieerd. Verlenging was alleen mogelijk bij goede artistieke prestaties. Verder X

zouden er voldoende mogelijkheden moeten komen voor incidentele toneelproducties, buiten de gezelschappen om.

De subsidie aan toneelgezelschappen waarover de Raad voor de Kunst negatief had geadviseerd (Nieuwe Komedie, Sater, Theaterunie, Poëzie Hardop en Centrum) moest volgens de commissie stopgezet worden; Baal verdiende nog een kans omdat de Raad in zijn afwijzing van dit gezelschap niet unaniem was geweest. Met het vrijkomende geld moest een aantal nieuwe activiteiten worden gesubsidieerd.

Tot slot beval de commissie aan het systeem waarin een toneelgezelschap voor een uitvoering in het land een vaste vergoeding van een schouwburgdirectie ontvangt (de zogenaamde 'uitkoopsum'), af te schaffen. De schouwburgdirecties lieten al enige tijd weten dat ze dit financiële risico niet langer konden dragen en de gezelschappen zouden volgens de commissie niet meer van deze inkomsten afhankelijk moeten zijn.

Minister Brinkman schreef de Kamer op 19 juni 1984 een brief waarin hij zich met de meeste voorstellen van de commissie akkoord verklaarde. In een tweede brief, gedateerd 21 september 1984, schreef Brinkman dat hij behalve Baal toch ook Centrum wilde blijven subsidiëren — zij het op bescheidener wijze.<sup>39</sup> Maar mede daardoor was er voor de voorgestelde nieuwe initiatieven veel minder geld beschikbaar dan was gevraagd. De stopzetting van een aantal subsidies zou 5,1 miljoen opleveren, terwijl er door de verschillende nieuwe initiatieven (Discordia, De Salon, Dogtroep, ADM, Persona) 11,5 miljoen gevraagd was. Een nieuwe werkgroep, onder voorzitterschap van ex-topambtenaar J.H. Knopper ging de minister adviseren over de meest wenselijke subsidiëeringsvolgorde. De oplossing die deze commissie aandroeg was dat elk nieuw initiatief iets kreeg — maar veel minder dan men had gevraagd. Voor ADM was dat aanleiding zich als gegadigde terug te trekken.

Tot zover de voorgeschiedenis.

In de uitgebreide commissievergadering die aan de reorganisatie van het toneelbestel was gewijd werd met name ingegaan op de wachtgeldproblematiek.<sup>40</sup> Dat acteurs die verbonden waren aan de met opheffing bedreigde gezelschappen wachtgeld zouden krijgen was in het geheel niet zeker; in de meeste gevallen gaven hun arbeidscontracten daar geen recht op. Kosto (PVDA) en mevrouw Evenhuis-van Essen (CDA) drongen er op aan dat de minister een regeling zou scheppen voor de getroffen acteurs.

Brinkman zag geen mogelijkheden voor financiering van de wachtgel-

den. Hij wilde het niet betalen uit het toneelbudget en 'exogene' financiering—uit andere departementen—was volgens hem niet te realiseren.

Een andere kwestie uit de sociale sfeer betrof een door de Kunstenbond FNV aangedragen plan om werkloze acteurs met behulp van het 'terugploegen' van uitkeringsgelden weer aan het werk te helpen. De minister zag verschillende bezwaren en zegde alleen toe er nog eens op te zullen studeren.

Over de principiële kant van de zaak werd overigens weinig gesproken. De meeste woordvoerders waren het in grote trekken eens met de voorstellen van de commissie-De Boer. Wel werd er door de Kamercommissie nog wat gemorreld aan de subsidieduur. Drie jaar was toch eigenlijk te kort, meende mevrouw Evenhuis. Vooral omdat er al ruim voor het eind van die periode geadviseerd zou moeten worden over al dan niet voortzetten van de subsidiëring, zou vier jaar beter zijn. Zij werd daarin door de meeste andere sprekers bijgevallen en de minister gaf snel toe.

Dijkstal (VVD) pleitte ervoor om in de advisering ook de vraag te betrekken of een gezelschap in staat was een redelijke hoeveelheid publiek te trekken. Hij had ernstige kritiek op de Raad voor de Kunst en nam het oordeel van de commissie-De Boer over waar die de Raad onduidelijkheid en inconsistentie had verweten. De samenstelling en werkwijze van de Raad moest heroverwogen worden, meende hij. De minister zou hierop antwoorden dat de Raad aan een evaluatie van haar eigen functioneren werkte en dat hij het resultaat daarvan afwachtte.

Alleen de vertegenwoordigers van klein-links hadden fundamentele kritiek op het rapport van de commissie-De Boer en de uitwerking daarvan. Mevrouw Eshuis (CPN) plaatste vraagtekens bij de institutionele scheiding die er tussen traditie en vernieuwing was aangebracht. Zij wees erop dat het idee zou kunnen postvatten dat de gevestigde gezelschappen de vernieuwing aan de kleinere gezelschappen konden overlaten en ze hekelde de opvatting dat traditie grootschalig en vernieuwing altijd kleinschalig zou moeten zijn:

'Grof gezegd bevinden zich in het voorstel zes grote gezelschappen aan de ene kant van de streep en vijf armetierig bedeelde vernieuwingsinitiatieven aan de andere kant, die om het been mogen vechten. Dat doet ons zeggen, dat de vernieuwing van het toneelbestel gaat mislukken.'<sup>41</sup>

Een technisch, maar uiterst belangrijk punt werd door Kosto en Dijkstal aangeroerd. Het betrof de wijze waarop de gelden die bestemd wa-



ren voor de centralisering van het toneelbestel en het orkestenbestel uit het Provincie- en Gemeentefonds zouden worden overgeheveld. De staatssecretarissen van Financiën en Binnenlandse Zaken waren de beheerders van deze fondsen, en beiden wensten andere verdeelsleutels te hanteren dan de Kamer. Kosto en Dijkstal maakten zich ernstige zorgen over de plannen van de fondsbeheerders en waren zeer verbolgen over de wijze waarop de Kamer in deze zaak terzijde werd geschoven. Dijkstal nam zelfs de term 'onbehoorlijk' in de mond.

Wat was het geval? Er moest 56 miljoen worden overgeheveld, daar was iedereen het over eens. Maar verder liepen de meningen op alle punten uiteen. Over het aandeel van de provincies tegenover de gemeenten, en over de aandelen van de verschillende provincies en gemeenten onderling bestonden diepgaande meningsverschillen.

De staatssecretarissen wilden aanvankelijk een systeem waarin de oppervlakte van de gemeenten en provincies het uitgangspunt zou zijn, de Kamer wenste uit te gaan van inwonertallen. De voorstellen van de fondsbeheerders bleken allerlei ongewenste neveneffecten te hebben. In veel varianten werden cultureel actieve gemeenten en provincies zelfs met een onevenredig hoge korting gestraft voor hun inspanningen. Dat kon bij voorbeeld gebeuren als een provincie wel veel geld aan toneel of muziek uitgaf, maar geen gevestigde instelling van landelijke betekenis onder zijn gesubsidieerden telde. De provincie werd dan wel voor een aanzienlijk bedrag via het Provinciefonds gekort, maar daar stond dan geen subsidieruil met het Rijk tegenover en de provincie moest maar zien hoe zij haar beleid kon voortzetten.

De vaste Kamercommissies voor Welzijn en Cultuur en voor Binnenlandse Zaken voerden in de maanden oktober, november en december een aantal malen mondeling overleg met de staatssecretaris van Binnenlandse Zaken, Van Amelsvoort (CDA), maar deze stelde zich zeer formeel op en wenste niet mee te werken aan een regeling die de pijn voor een aantal gemeenten kon verzachten. De rol van minister Brinkman bleek uitgespeeld te zijn, hij had op dit terrein geen bevoegdheden. Al deze complicaties en halsstarrigheid leidden er uiteindelijk toe dat op 18 december 1984, bij de behandeling van een verslag van een van deze keren mondeling overleg, de vertegenwoordigers van de drie grote partijen zich in de Kamer allen even teleurgesteld en getergd toonden. Van der Heijden (CDA) constateerde mismoedig dat minister Brinkman de mogelijkheden van de herverdelingsoperatie blijkbaar niet goed had getaxeerd en meende 'dat het niet mecr goed kan komen'. De computerberekeningen hadden het van de kunst gewonnen, vond Van der

Heijden. Dijkstal liet zich nog scherper uit. Het beleid met betrekking tot de podiumkunsten staat volstrekt op losse schroeven, vond hij, en het werk van de commissies die over de reorganisaties van de podiumkunsten hadden geadviseerd 'is zinloos gebleken'. De Kamer kon nu nog alleen maar redden wat er te redden viel en daarom had de VVD, evenals het CDA een motie van Hummel (PVDa) mede ondertekend waarin de regering werd verzocht zodanige maatregelen te treffen dat het nadeel van de subsidieruil voor de gemeenten niet meer dan vijf gulden per jaar per inwoner zou zijn.<sup>42</sup> De motie werd op 20 december 1984 aangenomen en met enig tandengeknars legde de regering zich bij deze vijf miljoen kostende reparatiewetgeving neer.

## 4 De Beeldende kunstenaarsregeling

Ook in het parlementaire jaar 1984–1985 werden de discussies over de beeldende kunsten beheerst door de veranderingen in de Beeldende kunstenaarsregeling, de BKR. Op 1 januari 1984 was er een gewijzigd systeem van kracht geworden, dat tot doel had op de BKR een zeer aanzienlijk bedrag te bezuinigen. De toelatingseisen werden verscherpt en een kunstenaar moest een bepaald minimumbedrag—voor 1984 vastgesteld op 3000 gulden—aan eigen inkomsten hebben om in de regeling te kunnen blijven. Dat bedrag zou geleidelijk oplopen. Voor 1985 was 6000 gulden als minimum vastgesteld en voor 1986 8000 gulden. Dat alles zou er toe moeten leiden dat het aantal kunstenaars dat van de BKR gebruikmaakte zou dalen van bijna 3500 in 1983 tot 1000 in 1986. Aan de andere kant zou er een bedrag van 20 miljoen van Sociale Zaken naar wvc worden overgeheveld, waarmee wvc dan zijn beeldende kunstbeleid kon uitbreiden.

Bij de behandeling van deze plannen in een Uitgebreide Commissievergadering op 17 oktober 1983 had de Kamer bedongen dat er een tussentijdse evaluatie van de wijzigingen zou plaatsvinden. Op 7 december 1984 stuurde staatssecretaris De Graaf (CDA) van Sociale Zaken en Werkgelegenheid de uitkomsten van deze evaluatie aan de Tweede Kamer. Het meest saillante punt daarvan was de constatering dat de verwachte effecten bij lange na niet waren opgetreden. Er was op gerekend dat er eind 1984 2100 kunstenaars van de BKR gebruik zouden maken, maar het bleken er nog steeds zo'n 3000 te zijn. De mogelijkheden van

beeldende kunstenaars om zich eigen inkomsten te verschaffen bleken veel groter te zijn dan aanvankelijk was gedacht. Maar De Graaf was door de tegenvallende resultaten niet ontmoedigd. Er kon immers niet aan worden voorbijgegaan dat 'de volume- en uitgavenontwikkeling van de regeling duidelijk in neerwaartse zin is bijgesteld'.<sup>43</sup> Toch had de staatssecretaris in de evaluatie aanleiding gezien de regels op een aantal punten aan te passen. De adviescommissies dienden zich voortaan geheel op artistieke kwesties te concentreren, vertegenwoordigers van beroepsverenigingen zouden er geen kwaliteitsplaatsen meer in kunnen bezetten en bij de berekening van de eigen verdiensten wilde De Graaf ook strengere normen gaan hanteren. Verdiensten die het resultaat waren van lesgeven of van het zitting hebben in adviescommissies dienden volgens hem niet langer meegerekend te worden.

Over de evaluatie en de conclusies die De Graaf daaraan verbonden had, debatteerden de vaste commissies voor Sociale zaken en Werkgelegenheid en voor Welzijn en Cultuur op 13 februari in een Uitgebreide Commissievergadering.<sup>44</sup> Over het algemeen kon De Graaf niet op veel bijval voor zijn beleid rekenen. Beinema (CDA) verwees naar 'menig kritische aantekening' die hij al in het verleden had gemaakt, Niessen vond dat de staatssecretaris de tegenvallende resultaten van de bezuinigingen trachtte op te lossen door de beeldende kunstenaars nog maar eens extra uit te knippen en mevrouw Groenman (D'66) en Ernsting (CPN) hadden voor het beleid van De Graaf ook al geen goed woord over. Alleen mevrouw Kamp (VVD) onderschreef de noodzaak van verdergaande bezuinigingen.

Beinema was de eerste spreker. Hij introduceerde een thema dat ook de andere sprekers bleek bezig te houden. De spanning die er tussen de sociale en de cultuurpolitieke aspecten van de regeling bestaat breekt ons steeds weer op, betoogde de christen-democraat. Vooral in een tijd van bezuinigingen. Hij zag veel voordelen in een zogenaamde 'kunstenvariant': de sociale en cultuurpolitieke aspecten dienden uit elkaar gehaald te worden. Dat zou door een verschuiving van de financiële middelen naar het ministerie van WVC gestalte kunnen krijgen. Daar zou men dan dat geld kunnen gebruiken voor stipendia, opdrachten en aankopen.

Tegelijkertijd zou het Voorzieningsfonds voor beeldende kunstenaars versterkt moeten worden om kunstenaars die op de Algemene Bijstandswet (ABW) zouden zijn aangewezen een tijdelijke vergoeding van materiaalkosten te kunnen geven. Beinema pleitte voor een onderzoek naar deze mogelijkheid. Hij verwoordde dat idee in een motie en voeg-

de er aan toe dat de regering daarbij uit moest gaan van een bedrag dat 'substantieel hoger is dan het in het regeerakkoord voor de BKR voorziene eindbedrag', en dat was 30 miljoen. Zowel Niessen, mevrouw Groenman als ook mevrouw Kamp voelden wel voor de kunstvariant, al legde ieder andere accenten. Dat leidde ertoe dat behalve Beinema ook Niessen en Kamp een motie over de wenselijkheid van een kunstvariant indienden. De verschillen hadden vooral betrekking op de financiën. Tegenover de substantiële verhoging van Beinema stond het standpunt van mevrouw Kamp die vond dat het regeerakkoord niet mocht worden opengebroken en dat er dus zeker niet meer dan dertig miljoen zou mogen overgaan. Aan de andere kant wilde Niessen nu juist het gehele bedrag dat op dat ogenblik aan de BKR werd besteed (100 miljoen) naar wvc laten gaan.

Ernsting wilde van een overheveling weinig weten. Hij meende dat het voorstel tot overheveling geïnspireerd werd door een totaal gebrek aan vertrouwen in het beleid van de staatssecretaris en vond het een teken aan de wand dat ook Beinema voor de overheveling bleek te zijn. Toen er op 19 maart in de plenaire vergadering over de moties werd gestemd, bleek de verdeeldheid ertoe te leiden dat alle drie de moties verworpen werden. Voorlopig was de BKR voor Sociale Zaken behouden, al had De Graaf tijdens de Uitgebreide Commissievergadering laten merken dat het lot van de BKR hem betrekkelijk koud liet. Wat hem betrof had de BKR wel overgeheveld kunnen worden. Minister Brinkman daarentegen, die ook bij de commissievergadering aanwezig was geweest, had zich toen wat voorzichtiger uitgelaten. Hij had gezegd graag aan een onderzoek naar de kunstvariant mee te willen werken, maar nog geen uitspraak te willen doen over mogelijke uitkomsten.

Een motie van Niessen waarin er op werd aangedrongen de inkomens-eis niet van 3000 naar 6000 gulden te verhogen, werd eveneens verworpen. Wél aangenomen werd een motie van Niessen en Ernsting waarin uitgesproken werd dat verdiensten uit docentschappen en andere werkzaamheden toch meegerekend moesten worden bij de verplichte eigen inkomsten.

Een motie van mevrouw Kamp haalde het ook. Zij had voorgesteld het mogelijk te maken dat kunstwerken die bij gemeenten en het Rijk waren opgeslagen verkocht konden worden, omdat 'verkoop van opgeslagen werken marktverruimend kan werken'. De meerderheid van de Kamer was het daarmee eens; de opvatting van de tegenstanders dat de verkoop van bijna een miljoen opgeslagen kunstwerken juist markt-bedervend zou werken, ten spijt.<sup>45</sup>

## 5 Het architectuurmuseum

Heel lang hield minister Brinkman de spanning erin: zou het architectuurmuseum in Amsterdam of in Rotterdam komen?

Op 18 december 1984 maakte hij aan de onzekerheid een eind. In een brief aan de Tweede Kamer somde hij een reeks van argumenten voor Amsterdam op: de voorgestelde lokatie, de Beurs van Berlage, was een belangrijk en bekend bouwkundig monument, de drie instellingen die in het instituut zouden worden verenigd (de Stichting Wonen, de Stichting Architectuur Museum en het Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst) waren al in Amsterdam gevestigd en er was een net van relaties met instituten en instellingen.<sup>46</sup> Toch koos Brinkman aan het eind van zijn brief voor Rotterdam. Amsterdam had dan wel betere papieren, maar om cultuurpolitieke redenen verdiende Rotterdam de voorkeur. Jaarlijks vloeide er via wvc bijna 90 miljoen naar culturele doelen in Amsterdam, terwijl er maar 7 miljoen naar Rotterdam ging. Ter bevordering van de spreiding had de minister daarom toch voor Rotterdam gekozen.

In een mondeling overleg met de minister uitte de vaste commissie voor Welzijn en Cultuur nogal wat kritiek op de keuze en op de manier waarop die tot stand was gekomen.<sup>47</sup> Een belangrijk argument voor Amsterdam was in de ogen van verschillende sprekers het feit dat de in het instituut te fuseren instellingen al in Amsterdam waren gevestigd. In zijn antwoord hield Brinkman vast aan de spreidingsargumenten. Rotterdam had geen enkele instelling op cultureel gebied die voor 100% door het Rijk werd gesubsidieerd en een architectuurmuseum kon het cultureel klimaat daar een belangrijke stimulans geven. Bovendien had Rotterdam op het gebied van de bouwkunst in de afgelopen decennia bijzondere prestaties verricht.

Het overleg was daarmee afgesloten, maar de discussies niet. De instellingen die in het museum zouden fuseren bleven zich verzetten en het kwam in 1985 niet tot een doorbraak.

## 6 Slot

Een jaar kunst en parlement is een betrekkelijk willekeurig deel van een steeds voortschrijdend proces. Het enige vaste punt is de indiening van

de begroting en de behandeling daarvan in het parlement. Verder kwamen in het parlementaire jaar 1984-1985 vooral onderwerpen ter sprake die al langer de aandacht van het parlement hadden: de herziening van de BKR, de reorganisatie van het toneelbestel, de vestiging van het architectuurmuseum. Een incident was de weigering van de minister om de P.C. Hooftprijs niet aan de door de jury aangewezen kandidaat toe te kennen.

Sommige zaken die wel aangekondigd waren werden in het parlementaire jaar 1984-1985 niet afgerond: minister Brinkman beloofde nota's over het cultuurbeleid, het letterenbeleid en de amateuristische kunstbeoefening maar alleen de notitie *Cultuurbeleid* bereikte de Kamer; de behandeling ervan kon voor de sluiting van het parlementaire jaar niet meer worden gerealiseerd. Verder kwam het niet tot een wettelijke regeling van de vaste boekenprijs en ook het leenrecht werd nog niet geregeld.

Hoewel het hachelijk is om aan de beschrijving van een dergelijke reeks momenten algemene conclusies te verbinden, wordt de aandachtige lezer van *Handelingen* en andere Kamerstukken toch bekropen door het gevoel dat er in zo'n parlementair jaar enkele dingen opvallend constant zijn.

Die constanten zijn het gemakkelijkst aan te wijzen in het optreden van de minister van wvc. Brinkman komt uit de *Handelingen* primair als een bestuurder naar voren, als iemand die duidelijke verhoudingen wenst. Zie zijn pogingen om de financiering van de podiumkunsten te herzien. Daarbij laat hij zich niet kennen als iemand met uitgesproken ideeën over de plaats van de kunst in de verzorgingsstaat. Zijn filosofie laat zich heel kort samenvatten: kunst hoort er nu eenmaal bij, dus laten we er maar het beste van maken. Dat is een pragmatische opstelling, een filosofie zonder diepgang, maar één die voor het kunstleven niet onaantrekkelijk is. Dat temidden van alle bezuinigingen de kunsten relatief werden ontzien, is een wapenfeit dat aan deze filosofie is ontsproten. Minder fraai en zeker niet in overeenstemming met die beleidsfilosofie was zijn weigering de P.C. Hooftprijs toe te kennen. 'De overheid hoeft niet alles maar goed te vinden', zei Brinkman op 26 maart 1985 in de Eerste Kamer. Op dat moment werd de streep zichtbaar die de pragmatische bewindsman van de CDA-politicus scheidde: tot hier en niet verder, mocht hij gedacht hebben.

Bij het nalezen van al die parlementaire stukken wordt voorts nog eens

duidelijk hoe beperkt de macht van het parlement is. Het parlement kan proberen de regering door moties op andere gedachten te brengen en kan in de begroting door amendementen enige wijziging aanbrengen. Maar in feite heeft het parlement op de vorm en richting van het kunstbeleid weinig invloed. Men kan zich moeilijk aan de indruk onttrekken dat bij alle vier de speciale onderwerpen die in het seizoen 1984-1985 aan de orde kwamen—de BKR, de gewijzigde financiering van het toneelbestel, de vestiging van het architectuurmuseum en de P.C. Hooftprijs—een meerderheid van de Tweede Kamer ernstige twijfels had over het regeringsbeleid. Dat de regering niettemin haar gang kon gaan, moet toegeschreven worden aan twee factoren. Zoals tijdens de discussies over de BKR bleek, speelde op het terrein van het kunstbeleid het regeerakkoord zijn beperkende rol. Maar belangrijker is het geringe politieke belang van het kunstbeleid. De oppositie is per definitie in de minderheid en een kunst- en cultuurspecialist van een regeringspartij die het met het regeringsbeleid niet eens is heeft een weinig benijdenswaardige positie. Hij kan zijn ongenoegen uiten, hij kan eventueel met een gematigde motie van de oppositie meestemmen, maar een bewindsman in politieke moeilijkheden brengen—dat ligt ver buiten zijn mogelijkheden. Daarvoor zal hem de steun in zijn fractie vrijwel altijd ontbreken.

Voor twee promille van de Rijksbegroting worden nu eenmaal geen politieke offers gebracht.

*Truus Gubbels en Tineke Pronk*  
Kroniek van kunst en beleid  
in Nederland 1985

Op initiatief van de redactie van de serie Boekmanstudies is in dit jaarboek een kroniek, een overzicht van belangrijke gebeurtenissen op het gebied van kunst en cultuur, opgenomen. De bedoeling is de kroniek elk volgend jaarboek voort te zetten.

Uitgangspunt is het Nederlandse rijksoverheidsbeleid op het terrein van kunst en cultuur, aangevuld met die gebeurtenissen op landelijk, provinciaal en gemeentelijk niveau, die door de samenstellers van nationaal belang werden geacht.

Hierbij ligt de nadruk op feiten en besluiten. Wat betreft het terrein 'kunst en cultuur': zowel de kunsten in het algemeen, als de verschillende kunstdisciplines, zoals beeldende kunsten, muziek, theater, literatuur, film e.d. maken deel uit van deze kroniek. Zaken die radio, televisie en pers betreffen zijn alleen opgenomen, voorzover ze betrekking hebben op de kunsten. De kroniek begint op 1 januari 1985 en eindigt op 31 december 1985.

Bij de samenstelling van de kroniek is gebruik gemaakt van de volgende bronnen, verschenen in 1985:

- *Knipselkrant van de Raad voor de Kunst*
- *Nederlandse Staatscourant*
- *Trefpunt*; tijdschrift van het ministerie van wvc
- *Weekbulletin wvc*
- *Persbericht wvc*

De informatie wordt chronologisch gepresenteerd, zodat eventuele ontwikkelingen in de loop van het jaar eenvoudig zijn af te lezen.

Bij de keuze voor de chronologische indeling deed zich een complicatie voor. Niet altijd was de exacte datum bekend van een gebeurtenis of een besluit. Dit probleem is grotendeels opgelost door een indeling te maken per 14 dagen, waarmee een indicatie wordt gegeven van de periode waarin een voorval heeft plaatsgevonden. Is de precieze datum bekend, dan blijkt dat uit de tekst.



1 januari 1985

De Culturele Raad voor de provincie Groningen is met ingang van 1 januari 1985 opgeheven. Een deel van de adviserende en bemiddelende taken die de Culturele Raad tot dan toe had, is ondergebracht bij de afdeling Culturele Zaken van het Provinciebestuur. Daarnaast wordt in de loop van 1985 een steunpunt Amateurstische Kunstbeoefening en Culturele Vorming in het leven geroepen waardoor eveneens een deel van de taken wordt overgenomen.

De Stichting Centraal Dansberaad ontvangt vanaf januari 1985 geen subsidie meer. Zij heeft haar taken overgedragen aan de nieuwe stichting Nederlands Instituut voor de Dans.

Met ingang van 1-1-1985 wordt de procedure voor de besteding van een deel van het monumentenbudget belangrijk gewijzigd. De Samenwerkingsregeling van WVC/VROM voor woonhuissubsidies komt te vervallen en de financiële middelen die beide ministeries in het verleden hiervoor reserveerden, worden vanaf 1985 in de Stadsvernieuwingsfondsen van gemeenten of provincies gestort.

Per 1 januari 1985 is Ch.E. van Blommestein, voormalig directeur personeel en financiën van de Dienst Gemeentelijke Musea in Rotterdam, benoemd tot directeur van het Rijksmuseum Vincent van Gogh te Amsterdam.

Prins Claus, voorzitter van het Nationaal Comité Europees Jaar van de Muziek, opent op 1-1-1985 in het Paleis op de Dam in Amsterdam het Europese Jaar van de Muziek, dat in het teken staat van de herdenking van Bach, Händel en Scarlatti, en dat is uitgeroepen door de Raad van Europa en het Europees Parlement.

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 4-1-1985 inzake het (ook) toekennen van additionele honoraria voor illustratoren van kinder- en jeugdboeken. Genoemde illustratoren worden door het departement van WVC als beeldende kunstenaars beschouwd en aangezien er bij het ministerie een duidelijke scheiding bestaat tussen de disciplines letteren en beeldende kunsten en bouwkunst doet het feit zich voor dat een auteur voor een additioneel honorarium in aanmerking komt, echter niet de illustrator van hetzelfde boek.

Uitspraak van het Europese Hof van Justitie op 10-1-1985 in Luxemburg ten gunste van het principe van de vaste boekenprijs. Het oordeel

geeft nationale regeringen de vrijheid om wettelijke regelingen te maken ten aanzien van de vaste boekenprijs. Een dergelijke regeling wordt niet in strijd geacht met de concurrentiebepaling in het Verdrag van Rome.

15 januari 1985

Drs. M.J.J. van Loosdrecht wordt per 15-1-1985 de permanente vertegenwoordiger van Nederland bij de Unesco, de VN-organisatie voor opvoeding, wetenschap en cultuur.

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 16-1-1985 over de (eventuele) oprichting van een instituut voor de mime. Naast beleidsvoerende taken, dient een dergelijk instituut ook taken in de informatieve en dienstverlenende sfeer te vervullen, alsmede taken met betrekking tot ontwikkeling en coördinatie van de deskundigheidsbevordering van mimespelers en mimografen.

Presentatie in het Concertgebouw te Amsterdam van het nulnummer van het blad *Sponsor*, uitgegeven door STOA (Stichting Onderzoek en Advies ten behoeve van kulturele instellingen). Het tijdschrift zal zes keer per jaar gaan verschijnen en wil kunstbedrijven informeren over de verschillende facetten van kunstsporing. (16-1-1985)

Het ministerie van wvc koopt de fotografische collectie van mr. Bert Hartkamp aan, met de bedoeling er een Nederlands Fotomuseum van te maken. (ca. 16-1-1985)

De Raad voor de Kunst pleit voor een samenhangend festivalbeleid en andere subsidiëring van het Holland Festival, naar aanleiding van de toename van het aantal festivals en overige incidentele manifestaties waarvoor financiering door de rijksoverheid wordt gevraagd. Geadviseerd is om de structurele subsidie aan het Holland Festival sterk te verminderen. (24-1-1985)

De Raad voor de Kunst adviseert de structurele overheidssubsidie voor instellingen die zich bezighouden met de aankoop en distributie van artistiek waardevolle films, geleidelijk af te schaffen. Daarvoor in de plaats zou een Distributiefonds moeten worden opgericht. (24-1-1985)

Presentatie door de Federatie van Kunstenaarsverenigingen van de nota's *Evenwichtig dansbeleid* en *Ruimte voor vormgeving*. Wat betreft de dansopleidingen vindt de federatie dat er een stelsel van regionale voor-

opleidingen in het leven moet worden geroepen. Om de vormgeving in Nederland een solide basis te geven zijn twee instituten noodzakelijk: een voor de vormgeving en een voor industrieel ontwerpen. (24-1-1985)

*Jaarboek Dans 1983-1984* verschijnt. Een dergelijk Jaarboek is 26 jaar geleden voor het laatst verschenen. Het bevat 130 premières, meer dan 100 reprises van danswerken, aangevuld met dans op televisie, behaalde prijzen en openingen van exposities. (ca. 30-1-1985)

De Raad voor de Kunst brengt een *Nota beleid fotografie* uit. Met deze nota wordt niet alleen beoogd bij te dragen tot een beter begrip van de fotografie, maar ook bepleit dat de minister van wvc financiële middelen beschikbaar stelt die uitsluitend de fotografie ten goede komen. (31-1-1985)

1 februari 1985

Door de Directie Kunsten van het ministerie van wvc is met ingang van 1 februari 1985 de 'Regeling individuele subsidies voor beeldende kunstenaars, vormgevers en architecten 1985' samengesteld. De regeling is een herziening van de in het najaar van 1984 ingevoerde regeling in het kader van het nieuwe wvc-beleid in 1984 en betreft voorwaarden en mogelijkheden met betrekking tot werk-, studie- en reisbeurzen, (project)subsidies en stipendia voor (jonge) beeldende kunstenaars, vormgevers en architecten.

Advies van de Raad voor de Kunst d.d. 1-2-1985 over de voorstellen van het Nederlands Theater Instituut met betrekking tot realisering van een infrastructuur voor het poppentheater. De raad pleit ervoor de bestaande vrijwilligersstructuur bij het poppentheater te handhaven. Tevens dient het Nederlands Theater Instituut de provinciale overleggen tussen poppenspelers en lagere overheden behulpzaam te zijn bij verdere uitbouw. De raad pleit ten slotte voor gerichte promotie van het poppentheater.

Oprichting Stichting Industrieel Ontwerpen Nederland (ION), gevestigd te Hoofddorp, die als hoofddoel heeft het bevorderen van het verantwoord ontwerpen door de industrie. (ca. 4-2-1985)

De Raad voor de Kunst brengt op 11-2-1985 advies uit aan de minister van wvc, waarin de raad het voorstel van staatssecretaris De Graaf van Sociale Zaken om bij de inkomenseis van 6000 gulden voor mogelijke BKR-gebruikers geen inkomsten uit docentschappen of uit va-

catiegelden te laten meerekenen, met kracht afwijst.

Het kabinet besluit Hugo Brandt Corstius de P.C. Hooftprijs 1984 voor beschouwend proza niet toe te kennen, omdat het zijn werk als 'te kwetsend' ervaart. Dit ondanks het unanieme advies van de jury, onder voorzitterschap van C. Verhoeven. (12-2-1985)

Het Amsterdams Fonds voor de Kunst kent de Busken Huetprijs toe aan Hugo Brandt Corstius, als bekroning van zijn essayistisch oeuvre. Het fonds noemt de bekroning 'om cultuurpolitieke redenen op zijn plaats. De onafhankelijkheid van de kunst dient dagelijks te worden bevestigd'. (ca. 13-2-1985)

Presentatie van een 'voortgangsnotitie' aan de Tweede Kamer, afkomstig van de staatssecretaris Van Eekelen (Buitenlandse Zaken) en mede aangeboden door de ministers Brinkman (wvc) en Deetman (Onderwijs en Wetenschappen). In de notitie, die een vervolg is op de Nota Internationale Culturele Betrekkingen van 1979, wordt gesteld dat de culturele presentatie van Nederland in het buitenland en de economische 'Holland Promotion' zodanig moeten worden gecoördineerd, dat zij elkaar optimaal versterken. (ca. 13-2-1985)

*15 februari 1985*

Met ingang van 18-2-1985 is in het kader van de Wet tot behoud van cultuurbezit, een 'Regeling zorg voor objecten van culturele waarde van het rijk' van kracht geworden waarin nadere regels gesteld worden inzake de zorg voor culturele objecten die eigendom van het rijk zijn en terzake de Rijksdienst Beeldende Kunst belast wordt met het beheer daarvan.

De Raad voor de Kunst biedt de minister van wvc een beleidsnota aan over vormgeving. In het begeleidend advies wordt minister Brinkman eraan herinnerd, dat hijzelf nadrukkelijk aandacht heeft geschonken aan de vormgeving als voorwerp van beleid. De raad meent dat—welke motieven ook aanwezig lijken te zijn voor een partiële aanpak—cr één Instituut voor de Vormgeving moet komen, waarin alle deelvelden gelijkmatig aandacht krijgen. (20-2-1985)

Besluit van de Nederlandse Bioscoopbond om haar bijdrage van 2,5 tot 3 ton per jaar aan het Produktiefonds voor Nederlandse Films stop te zetten. (20-2-1985)

Van 28 februari–6 maart 1985 is op initiatief van het Genootschap van Nederlandse speelfilmmakers de Holland Film Week in New York gehouden, alwaar een aantal Nederlandse speelfilms werd gepresenteerd.

1 maart 1985

De actie 'Mooi meegenomen' van 1–20 maart 1985, georganiseerd door het Centrum Beeldende Kunst en de Rotterdamse Kunststichting. De actie die een groot succes is, houdt in dat beeldende kunst kan worden gekocht met een korting van dertig procent bij 43 Rotterdamse galeries. Hiervoor is een subsidie door de gemeente Rotterdam beschikbaar gesteld.

De Commissie Letteren van de Raad voor de Kunst treedt definitief af nu minister Brinkman, daarin gesteund door een kamermeerderheid, blijft weigeren de P.C. Hooftprijs aan Hugo Brandt Corstius toe te kennen. Ook de jury die zich zou buigen over de P.C. Hooftprijs voor poëzie, is afgetreden. (ca. 1-3-1985)

De Tweede Kamer, overigens zeer verdeeld, heeft alle moties die tijdens het een week eerder gehouden debat over het niet toekennen van de P.C. Hooftprijs aan Hugo Brandt Corstius worden ingediend, verworpen en zich daarmee neergelegd bij de weigering van minister Brinkman. (5-3-1985)

De Raad voor de Kunst deelt minister Brinkman in een advies d.d. 5-3-1985 mee, weinig waarde te hechten aan het rapport *Marktverruiming beeldende kunst*, uitgebracht op verzoek van de minister van wvc door de adviesgroep Peat Marwick Nederland, ook al is er van overheidswege 300.000 gulden aan besteed. Hij vraagt zich af of de taakomschrijving wel op een doordachte wijze aan de organisatie-adviesgroep is gegeven. De raad geeft daarnaast zelf een aantal maatregelen aan, ten aanzien van onder meer kunstuitleen, galeriewezen etc.

Het ministerie van wvc en de gemeente Amsterdam hebben op 8-3-1985 in principe overeenstemming bereikt over de subsidiëring van de orkesten, theatergezelschappen en andere kunstinstituten in Amsterdam. Deze overeenstemming is de weerslag van de overhevelingsoperatie van 1984 waarbij de financiering van de grote podiumkunstinstituten door het ministerie van wvc is overgenomen. Met de grote gemeenten Amsterdam, Den Haag en Rotterdam zal een aparte bestuurs-overeenkomst worden gesloten, waarvan die met Amsterdam bij deze

zijn beslag heeft gekregen.

Tijdens een overleg tussen minister Brinkman en de Raad voor de Kunst is gebleken dat beiden belang hechten aan het voortbestaan van staatsprijzen in het algemeen en de P.C. Hooftprijs in het bijzonder. De minister zal binnenkort een adviesaanvraag tot de raad richten met betrekking tot staatsprijzen en de P.C. Hooftprijs in het bijzonder met name wat betreft de procedurele kant van de zaak. (ca.11-3-1985)

Advies van de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg d.d. 12-3-1985 aan de minister van wvc met betrekking tot inventarisatie, selectie en registratie van jonge(re) bouwkunst en stedenbouw.

De Stichting Reprorecht krijgt wettelijke incassobevoegdheid. (12-3-1985)

Het Kabinet zal de toelatingseis voor de wwv voorlopig niet verzwaren, onder andere in verband met de te verwachten problemen voor kunstenaars. Het kabinet zal zich opnieuw beraden over verscherping van de referte-eis. (12-3-1985)

Onder de naam 'Corporate imago en cultuur' is door de Stichting Sponsors voor kunst op 12-3-1985 een symposium georganiseerd over kunstsporing door bedrijven.

15 maart 1985

Vaststelling van een toelatingsregeling galleries in het kader van de in 1984 door wvc ingestelde rentesubsidieregeling. Deze afbetalingsregeling, waarbij het ministerie van wvc onder bepaalde voorwaarden de rente bij aankoop van kunstwerken op afbetaling vergoedt, moet voor het publiek de mogelijkheid scheppen met voordelige voorwaarden beeldende kunst te kopen. (15-3-1985)

Een conferentie over 'kunstbeleid in crisistijd': La grande barricade, georganiseerd door de cultuurgroep van de CPN, bestaande uit leden en niet-leden van deze partij die actief zijn op het gebied van kunst en cultuur. (16-3-1985)

De BKK (Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars) verliest een proces (19-3-1985) door haar tegen de staat aangespannen als protest tegen de bezuinigingen op de BKR door staatssecretaris De Graaf van het ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid.

Na een gesprek met minister Brinkman van wvc blijft de Commissie Letteren van de Raad voor de Kunst bij zijn besluit om af te treden naar aanleiding van het niet toekennen van de P.C. Hooftprijs aan H. Brandt Corstius. (20-3-1985)

De Associatie van Nederlandse Filmtheaters en de Nederlandse Bioscoopbond tekenen op 28-3-1985 een 'historische' overeenkomst, volgens welke filmhuizen vanaf nu films kunnen vertonen van bij de bond aangesloten verhuurders.

De *Nota museumbeleid* wordt naar adviesinstanties gestuurd. In de nota staan onder meer voorstellen om de verantwoordelijkheid van de rijksoverheid te beperken tot musea op nationaal niveau. (29-3-1985)

Symposium op 29 maart 1985 in het Provinciehuis te Den Bosch, georganiseerd door de Culturele Raad van Noord-Brabant, over de zorg van de overheid voor cultuur en kunsten, met name over de nadruk die opnieuw is komen te liggen op kwaliteitskunst.

1 april 1985

Publikatie van *Meepraten over de toekomst van de monumentenzorg*, samengesteld door N. Nelissen en B. Verfürden, waarin een inventarisatie is gemaakt van de reacties van gemeenten, provincies en landelijke particuliere monumentenorganisaties op de Nota over de monumentenzorg van minister Brinkman. (april 1985)

De Federatie van Kunstenaarsverenigingen brengt de notitie *Goede raad is duurder* uit, waarin wordt gepleit voor een betere honorering van kunstenaars die lid zijn van adviescolleges/-commissies. (ca. 4-4-1985)

De Omroepraad uit zich zeer kritisch in een advies aan minister Brinkman over het ontwerp *Mediawet*. De raad meent dat er in de wet geen sprake is van een samenhangend mediabeleid en acht het ontwerp in zijn consequenties onvoldoende doordacht en onvolledig, vol innerlijke tegenstrijdigheden en daarmee in deze vorm onbruikbaar. (ca.9-4-1985)

15 april 1985

De Nederlandse schouwburgen en theaters zijn half april een promotie-campagne begonnen om de verkoop van de zogenaamde 'theaterbon'

te stimuleren, waarvoor de Stichting Promotie Theater- en Concert-bezoek is opgericht.

De Rotterdamse Kunststichting gaat de advies- en subsidiefunctie van de Rotterdamse Toneelraad overnemen, waarvoor een aparte sectie toneel zal worden opgericht. Dit in het kader van de reorganisatie van het toneelbestel in Rotterdam. (ca. 18-4-1985)

Advies over de Nota over de monumentenzorg, d.d. 18 april 1985, uitgebracht door de Raad van Advies voor de Ruimtelijke Ordening en aangeboden aan de minister van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer en de minister van wvc. De raad is het niet eens met de in de Nota over de monumentenzorg aangegeven toekomstige structuur van de monumentenzorg. Een meer decentrale opzet wordt bepleit, waarbij de gemeente het eerstverantwoordelijke bestuursniveau wordt en provincie en rijk aanvullende rollen vervullen.

Oprichting van de Stichting Jazzproductie in Nederland met als doel het bevorderen van de niet-experimentele jazzmuziek in Nederland. (ca. 19-4-1985)

Officiële opening op 22-4-1985 van de nieuwe behuizing van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag door minister Brinkman.

De Prix de Rome, een aanmoedigingsprijs voor beeldende kunstenaars, wordt drastisch herzien. Het prijzengeld gaat omhoog; in plaats van 6000 gulden wordt 40.000 gulden voor de eerste prijs beschikbaar gesteld. Ook de opzet en de voorwaarden tot deelname zijn gewijzigd. (ca. 25-4-1985)

Minister Brinkman stuurt een ontwerp van de *Welzijnswet* naar de Tweede Kamer. Doel van de wet is gemeenten en provincies een grotere vrijheid te bieden in de bekostiging van de lokale/provinciale welzijnstaken. In de wet wordt o.a. een regeling getroffen met betrekking tot het leenrecht. (ca.25-4-1985)

Publikatie van de studie *Noties van cultuur*, samengesteld door M. Gastelaars in opdracht van de Harmonisatieraad Welzijnsbeleid. Uit het rapport blijkt, dat het overheidsbeleid wordt geconfronteerd met verschuivingen in het veelsoortige cultuurbegrip, en moeilijk raad weet met verschuivingen bij kunsten en media. Tussen cultuur als beperkt begrip (kunsten) en breed begrip zijn talloze tussenvormen te onder-



scheiden, die van belang zijn voor het overheidsbeleid. (ca 25-4-1985)

Het Sociaal en Cultureel Planbureau publiceert het rapport *Bibliotheek en contributie*, waaruit blijkt, dat de invloed van de contributiehoogte op het aantal volwassen leden van de openbare bibliotheek beperkt is. (ca. 25-4-1985)

Dr. Ph.A. Idenburg overhandigt als voorzitter van de Harmonisatie-raad Welzijnsbeleid op 29-4-1985 het advies *Overheid en cultuur in een vrije samenleving* aan minister Brinkman van wvc, waarin wordt gepleit voor een brede visie van de overheid op cultuur; een dergelijke visie heeft tot op heden ontbroken.

1 mei 1985

Wijziging Beeldende kunstenaarsregeling per 1-5-1985, hetgeen een aanscherping betekent van de eisen waaraan men moet voldoen om voor een BKR-uitkering in aanmerking te komen. De belangrijkste concrete wijzigingen betreffen: een andere wijze van verrekenen van inkomsten buiten de BKR verworven, een normenstelsel voor de aftrek (mogelijkheden) van noodzakelijke directe kosten van verwerving alsmede de introductie van een standaard aanvraagformulier.

Advies van de Raad voor de Kunst over het Interimrapport van de Interdepartementale Werkgroep Piraterij over het Rapport *Piraterij van auteursrechtelijk beschermde werken*. De raad meent als aanvullende opmerkingen te moeten stellen dat de prioriteit van de bestrijding van de piraterij bij film en video moet liggen, en is teleurgesteld over de geringe aandacht voor foto-piraterij. De raad pleit voorts voor een wettelijke regeling van de zogenaamde 'naburige rechten' die met name van belang zijn als bij voorbeeld gesubsidieerde theatergroepen en orkesten zich meer gaan richten op radio en televisie, waarvoor onder meer in de toelichting bij het ontwerp Mediawet wordt gepleit. (ca. 6-5-1985)

Vastlegging op 7-5-1985 van een programma voor culturele uitwisseling voor 1986 en 1987 tussen Nederland en China, in het kader van het cultureel akkoord dat in 1980 met China gesloten is. De uitwisseling betreft onder meer exposities, vertalingen van elkaars letterkunde, theater- en/of muziekvoorstellingen etc.

Gerard Reve wordt de eerste 'gastschrijver' aan de Leidse Universiteit die in het eerste semester van 1985 aan de Faculteit der Letteren werk-

groepen zal begeleiden en 4 openbare voordrachten zal houden. Het initiatief tot de aanstelling van een 'writer in residence' gaat uit van de Vakgroep Nederlands van de Leidse Universiteit in samenwerking met de Vereniging voor Onderwijs, Kunst en Wetenschap. (ca. 7-5-1985)

De NOS heeft op 7-5-1985 een civiele procedure aangespannen tegen de staat om de plannen in de Mediawet van minister Brinkman van wvc ongedaan te maken.

Oprichting van de Stichting Holland Opera op 7-5-1985 om pas afgestudeerde leerlingen van de conservatoria ervaring op de planken te laten opdoen.

De Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 heeft een verzetsprijs ingesteld die met ingang van 1987 tweejaarlijks zal worden toegekend voor 'een uitzonderlijke bijdrage aan begrip aan en respect voor de noodzakelijke vrijheid en onafhankelijkheid van kunst en kunstenaars'. In 1985 zijn drie 'blijken van waardering' van elk 7500 gulden toegekend aan het Verzetsmuseum Amsterdam, het Joods Historisch Museum en de Boekmanstichting. (ca. 8-5-1985)

Instelling van een Landelijke Werkgroep Jeugdtheaterbeleid die de minister van wvc moet adviseren ten aanzien van dat beleid. (ca. 10-5-1985)

15 mei 1985

Na veel geharrewar over de vestigingsplaats van het Architectuurmuseum heeft de Tweede Kamer de knoop op 15 mei 1985 doorgehakt en zich neergelegd bij het besluit van minister Brinkman om het nieuwe museum in Rotterdam te vestigen.

Minister Brinkman zendt de Tweede Kamer een *Notitie cultuurbeleid* toe waarin hij zijn visie op het cultuurbeleid ontvouwt. Belangrijke elementen daaruit zijn: scherpere normen voor het toekennen van subsidies aan kunstinstellingen, waarbij de publieke belangstelling een maatstaf moet zijn; verwerving van eigen inkomsten door de kunstproducenten en versterking van de eigen Nederlandse culturele identiteit onder meer door manifestaties in binnen- en buitenland. (15-5-1985)

Aanbieding door de Raad voor de Kunst van het advies *Het culturele belang van de vaste boekenprijs* d.d. 22-5-1985 aan het ministerie van wvc. In dit advies wordt een wettelijke regeling van de vaste boeken-

prijs bepleit, waarmee aan het boek de culturele betekenis wordt gegeven die het toekomt. Als van het regime van de vaste boekenprijs wordt afgestapt, aldus het advies, komen de grote verscheidenheid en gemakkelijke bereikbaarheid van het aanbod van boeken in Nederland in gevaar.

De Kunstenbond-FNV reageert in het zgn. *Mediamemo op de Cultuurnotitie* van minister Brinkman. De bond stelt de regering hierin onder andere voor een omroepsubsidie in het leven te roepen ter bescherming van de Nederlandse cultuur. (ca. 22-5-1985)

De nieuwe Rijksdienst Beeldende Kunst (in 1984 opgericht en samengesteld uit de tot dan bestaande Dienst Verspreide Rijkscollecties, de Nederlandse Kunststichting en het Bureau Beeldende Kunst Buitenland) manifesteert zich voor het eerst met een expositie van kunstwerken door de rijksoverheid in 1984 aangekocht. (22-5-1985)

Nederland en India sluiten op 24-5-1985 een culturele overeenkomst. De overeenkomst bevat een regeling voor de culturele, artistieke, onderwijskundige en wetenschappelijke contacten tussen de beide landen.

De cultuurministers van de EG zijn het op 28-5-1985 eens geworden over de principes van een regeling voor de vaste boekenprijs. Aan de hand van de in Frankrijk geldende 'Wet-Lang' (een wettelijk verplichte vaststelling van de prijs voor boeken) wil de Europese Commissie een uniforme regeling opstellen die op nationale basis zal moeten worden toegepast.

De Omroepraad heeft in zijn tweede, aanvullend advies over het ontwerp Mediawet d.d. 30-5-1985 opnieuw een vernietigend oordeel uitgesproken. In het advies wordt ingegaan op de financieringsaspecten, de verhouding tussen het Commissariaat voor de Media en de minister, en het gebruik van de kabel. Tevens wordt een artikelsgewijze bespreking gegeven.

Op initiatief van het ministerie van wvc wordt op 30-5-1985 door het Instituut voor Onderzoek van Overheidsuitgaven een symposium georganiseerd om de meningsvorming over een wettelijke regeling van de vaste boekenprijs te bevorderen. De uitkomst speelt een rol bij de voorbereiding van het wetsvoorstel voor een vaste boekenprijs.

R. de Leeuw, hoofdconservator bij de Rijksdienst Beeldende Kunst te Den Haag, wordt per 1-1-1986 de nieuwe directeur van het Van Gogh

Museum te Amsterdam. (31-5-1985)

1 juni 1985

Instelling van het zgn. Nationaal Restauratiefonds, dat financiële middelen aantrekt van institutionele beleggers met het doel de achterstand in restauraties in te lopen. (juni 1985)

Wim Beeren is met ingang van 1-6-1985 door de Amsterdamse gemeenteraad benoemd tot directeur van het Stedelijk Museum.

Holland Festival, van 1-30 juni 1985. Na kritiek van de zijde van de Raad voor de Kunst heeft de leiding van het festival een beleidsnota opgesteld met een verzoek om verhoging van de rijkssubsidie. Dit verzoek is door de minister van wvc niet gehonoreerd. Wel erkent hij de betekenis van het festival en is hij bereid jaarlijks na te gaan of er een bedrag aan het subsidie van het Holland Festival kan worden toegevoegd voor extra activiteiten binnen het programma.

De Commissaris van de Koningin te Utrecht, mr. P. van Dijke (CDA), is benoemd tot voorzitter van de NOS als opvolger van E. Jurgens. (1-6-1985)

Ondertekening van een protocol in het kader van een cultureel verdrag door de NOS en de Russische televisie op 5-6-1985 over de uitwisseling van programma's en versterking van de onderlinge contacten.

Het kabinet gaat op 7-6-1985 akkoord met een al eerder aangekondigde beleidswijziging. Deze houdt in dat een groot aantal toneel- en balletgezelschappen en orkesten met ingang van het nieuwe seizoen op basis van het budgetsysteem zullen worden gesubsidieerd. Minister Brinkman wil daarmee een zakelijker beleid stimuleren. Ook voor rijksmusea zal dit systeem worden ingevoerd, als gevolg waarvan de toegangsprijzen zullen worden verhoogd.

14-6-1985: Opening van 'La France aux Pays Bas' in de Nieuwe Kerk te Amsterdam, een manifestatie die twee jaar zal duren en onder meer een presentatie van uiteenlopende culturele uitingen uit Frankrijk zal inhouden: tentoonstellingen, voorstellingen e.d. 1985/1986 zal aan het verleden, 1986/87 aan hedendaagse cultuuruitingen gewijd zijn.

15 juni 1985

Onder de titel 'Kunst centraal' heeft de PVDA Utrecht een nota gepubli-

ceerd over het kunstbeleid van de gemeente Utrecht, waarin gepleit wordt voor een meer centrale plaats van het kunstbeleid in het gemeentelijke beleid. (ca. 18-6-1985)

Uit een studie van het Sociaal en Cultureel Planbureau *Musea een prijs waard?* blijkt dat bij invoering van een (bescheiden) verhoging van de toegangsprijs voor musea de publiekstoeloop terugloopt. (ca. 24-6-1985)

Presentatie op 27-6-1985 van *Musea en fiscus* door minister Brinkman waarin onder meer de mogelijkheden van belastingaftrek bij aankoop/schenking e.d. aan de orde worden gesteld.

Presentatie van de engelstalige brochure *Dutch arts* op 27-6-1985, bestemd voor voorlichting over Nederlandse cultuur aan het buitenland door minister Brinkman ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van het Algemeen Nederlands Persbureau. *Dutch arts* bevat in kort bestek informatie over alle terreinen der Nederlandse cultuur en is bestemd voor verspreiding in het buitenland onder meer via Nederlandse diplomatieke posten en bedrijven.

De Ministerraad is op 28-6-1985 akkoord gegaan met de nota's museum- en archiefbeleid, waarmee een einde zal komen aan het bestaande systeem van koppelsubsidies op dit terrein. Het rijk zal directe verantwoordelijkheid dragen voor musea die voldoen aan de criteria nationale reikwijdte wat betreft verzamelterrein, hoge kwaliteit van de collectie, representativiteit voor het betreffend terrein, geen geografische beperking tot stad, regio of gebied in Nederland. Verzamel-, presentatie- en conserveringstaken worden op nationaal niveau bedreven. De verantwoordelijkheid voor zo'n 43 musea zal worden overgedragen aan de provincies, terwijl twee musea, het Joods Historisch Museum en het Spoorwegmuseum onder verantwoordelijkheid van het ministerie van wvc zullen worden gebracht.

1 juli 1985

Oprichting van de landelijke Vereniging Nederlandse Dansgroepen te Amsterdam op 4-7-1985, een geformaliseerde voortzetting van de Werkgroep Kleine Dansgroepen. De vereniging beoogt een hechte samenwerking na te streven met het Nederlands Instituut voor de Dans, het Directie Overleg Dansgezelschappen en de Amsterdamse Dans Aktie.

De Stichting Beeldrecht krijgt van het ministerie van wvc een eenmalige subsidie van 40.000 gulden voor het jaar 1985. (5-7-1985)

Feestconcert in het Concertgebouw te Amsterdam op 5-7-1985, waarmee de fondsenwerving ten behoeve van een rigoureuze verbouwing van het Concertgebouw wordt afgesloten. De actie, in het kader waarvan diverse concerten en andere evenementen zijn georganiseerd, heeft 35 miljoen opgeleverd.

De Ministerraad gaat akkoord met het voorstel van minister Brinkman het aantal door de Kroon benoemde leden van de Raad voor de Kunst met 10 uit te breiden tot maximaal 60. Dit in verband met taakverzwaring en herschikking van de advieswerkzaamheden binnen de afdelingen en commissies van de raad. (12-7-1985)

Minister Brinkman en de Raad voor de Kunst zijn met elkaar in botsing gekomen. De minister heeft geweigerd een eenmalige subsidie te verstrekken aan een aantal kunstenaarscollectieven op het terrein van beeldende kunst—een advies van de Commissie Instellingen Beeldende Kunst van de raad—omdat deze, aldus de minister, over onvoldoende kwaliteit zouden beschikken. Uit protest tegen het besluit van de minister heeft de commissie haar werkzaamheden opgeschort. (13-7-1985)

15 juli 1985

Voor een door het Directie Overleg Dansgezelschappen (DOD) ontwikkeld arbeidsplaatsenplan is zes ton beschikbaar gekomen, waarmee veertig banen voor twee jaar (dansers/theatertechnici e.d.) kunnen worden gerealiseerd, banen die reeds een jaar geleden al zijn ingevuld zonder zekerheid over financiering. (16-7-1985)

15 augustus 1985

Onder de titel 'Ontmoeting met Nederland' wordt 5 maanden lang in Keulen, Bonn, Bielefeld en Krefeld een programma van Nederlandse kunst en kunstenaars, exposities, theatervoorstellingen, films e.d. gepresenteerd. (15-8-1985)

De Ministerraad is akkoord gegaan met de invoering van een derde televisienet. Het is de bedoeling dat het net medio 1987 van start gaat met een zendtijd van 20 uur gevuld met programma's van de NOS en van de kleine zendgemachtigden. De programmering zal vooral van

culturele en educatieve aard zijn. De financiering zal volledig plaatsvinden door uitbreiding van de reclamezendtijd. (ca. 26-8-1985)

Tijdens de Algemene Ambassadeursconferentie op 29-8-1985 in het World Trade Centre in Amsterdam benadrukken de staatssecretaris van Economische Zaken Bolkestein en de minister van wvc Brinkman in hun toespraken het belang van de versterking van de zogenaamde 'Holland promotion' met culturele informatie. Beiden houden een pleidooi voor het aanhalen van de banden tussen cultuur en export en de toepassing van cultuurinstrumenten als promotionele ondersteuning bij exportbevorderende activiteiten.

1 september 1985

Benoeming van de componist Jan van Vlijmen tot intendant van de Nederlandse Opera Stichting voor een periode van 5 jaar. De Nederlandse Opera Stichting zal een van de bescpelers van het Amsterdamse Muziektheater worden. (1-9-1985)

Ontslag van de directeur en de tien leden tellende staf van het Haagse HOT-theater, per 1-9-1985. De ontslagaanvragen ingediend door het bestuur van de Haagse Kunststichting hangen samen met de reorganisatie van de theatervoorziening in Den Haag als gevolg van de bezuinigingen op het gemeentelijk kunstbudget.

Aanbieding van een voorstel voor een *Mediawet* aan de Tweede Kamer met als uitgangspunt bescherming en handhaving van het bestaande stelsel met daarnaast ruimte voor nieuwe media en voor buitenlandse programma's. (2-9-1985)

Kunst Rai 85, een kunstbeurs waar 20 belangrijke Nederlandse en 14 Westduitse galerieën actuele beeldende kunst tonen. Naast deze gale-riepresentatie is er in de Rai een expositie met een keuze van actuele kunst uit Nederland en Duitsland. Het is de bedoeling deze beurs jaarlijks te herhalen, waarbij ieder jaar een ander land als gast wordt uitgenodigd. (5-9 september 1985)

De Raad voor de Kunst geeft in een advies commentaar op de werking van de Rentesubsidiereregeling volgens welke het ministerie van wvc de rente bij aankoop van kunstwerken—onder bepaalde voorwaarden—vergoedt, en andere marktverruimende maatregelen van het ministerie van wvc die, aldus de raad, minder rendement opleveren dan was verwacht. Tevens plaatst de raad kanttekeningen bij het hem passeren

bij het toekennen van een aantal subsidies op het terrein van marktverruiming. (11-9-1985)

Benoeming per 1-1-1986 van oud-minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk Hans de Boer tot secretaris-generaal op het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur als opvolger van W. Lemstra die met ingang van 1986 secretaris-generaal op het ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer is geworden. (ca. 13-9-1985)

*15 september 1985*

Internationaal symposium gehouden van 16-20 september 1985 onder de titel 'The cultural dimension of development', georganiseerd door de Nederlandse Nationale Unesco Commissie over de relatie tussen cultuur en ontwikkeling.

Forumdiscussie in de Nieuwe Kerk te Amsterdam op 17-9-1985 onder de titel 'Adviesraden tussen politiek en kunsten' op initiatief van de Amsterdamse Kunstraad. Onder meer worden het nut en de zin van de Raad voor de Kunst ter discussie gesteld.

Acht orkesten zijn bij de Raad van State middels een AROB-procedure in beroep gegaan tegen de budgetten die het ministerie van wvc voor 1985 aan hen ter beschikking stelt. Niet alleen wordt protest aangetekend tegen de hoogte maar ook tegen het feit dat de beschikking pas 19 augustus is verzonden. Verplichtingen door de orkesten aangegaan kunnen daardoor niet worden nagekomen. (ca. 20-9-1985)

Berend Boudewijn neemt per 1 september 1986 ontslag als directeur van de Amsterdamse Stadsschouwburg. Een belangrijke reden hiervoor is, dat nog altijd niet duidelijk is hoe de programmering van de schouwburg eruit gaat zien als de twee vaste bespelers (de Nederlandse Opera Stichting en het Nationale Ballet) het volgend seizoen naar het Muziektheater vertrekken. (21-9-1985)

Drie dagen nadat Edo de Waart als de nieuwe muzikaal directeur van de Nederlandse Opera Stichting zijn eerste operaproductie dirigeerde, neemt hij zijn ontslag per 1 juli 1986. Zijn ontslagname is een gevolg van de wijze waarop het Nederlands Philharmonisch Orkest, dat o.a. de taak heeft de meeste operavoorstellingen te begeleiden, tot stand is gekomen en functioneert. Het orkest moet inkrimpen tot 140 musici. (21-9-1985)



Studiedag d.d. 23-9-1985, georganiseerd door de Stichting Nederlandse Filmdagen op initiatief van het ministerie van wvc, over de coproductiemogelijkheden voor film en televisie in Europees verband.

Advies van de Raad voor de Kunst waarin wordt gepleit voor de instelling van een Nederlandse staatsprijs voor de kunsten in de sectoren architectuur, beeldende kunsten, dans, film, letteren, muziek en theater en een restcategorie media en niet in te delen mengvormen. Een prijs van ongeveer 50.000 gulden zou dan eens in de vier jaar in iedere categorie uitgereikt moeten worden. Een weigering tot toekennen van de prijs door de regering zou slechts mogelijk zijn op grond van het staatsbelang of het algemeen belang. (25-9-1985)

Start van het video-project Simultaan Screening '85: acht verschillende videocentra in verschillende Europese landen vertonen tot en met 29 september elke avond gelijktijdig een selectie uit het werk van videokunstenars. Doel van de manifestatie is de infrastructuur voor videokunst te verbeteren. (26-9-1985)

Advies van de Bibliotheekraad d.d. 30-9-1985 naar aanleiding van de *Notitie cultuurbeleid* van minister Brinkman. In de notitie wordt ervoor gepleit binnen het bibliotheekbeleid meer plaats in te ruimen voor kwaliteitsoverwegingen. De raad acht het niet juist activiteiten in de culturele sfeer te stimuleren ten koste van bibliotheekactiviteiten.

Publikatie van *Cultuurbeleid over de grenzen* door de Harmonisatie-raad Welzijnsbeleid waaruit blijkt dat het cultuurbeleid in de ons omringende landen, België, Frankrijk, West-Duitsland, Groot-Brittannië en Zweden, sterke overeenkomsten naar beleid en wetgeving kent. De vergelijking leert eveneens dat de overheden voortdurend aarzelen om actief op te treden op het terrein van cultuur. (ca. 30-9-1985)

1 oktober 1985

Publikatie van het *Restauratievademecum* door de Staatsuitgeverij samengesteld door de Rijksdienst voor de Monumentenzorg. In het *Restauratievademecum*, een losbladige uitgave, zijn alle gegevens die met instandhouding en restauratie van gebouwen te maken hebben opgenomen. (oktober 1985)

Actie van de Algemene Bank Nederland in samenwerking met de Stichting Museumjaarkaart. Nieuwe spaarders bij de ABN ontvangen bij een minimuminleg van f 2,50 gratis een museumjaarkaart. Van dit

aanbod hebben 45.000 mensen gebruik gemaakt. (oktober–december 1985)

Een door het ministerie van wvc ingestelde, onafhankelijke adviescommissie is erin geslaagd acht leden te vinden, die zitting willen nemen in de afdeling Letteren van de Raad voor de Kunst. Deze commissie trad in het voorjaar van 1985 en bloc af, uit protest tegen de weigering van minister Brinkman van wvc de P.C. Hooftprijs aan Hugo Brandt Corstius toe te kennen. (1-10-1985)

Opening van een actie onder het motto 'Kunst lenen en vijftig piek op de koop toe'. Jongeren tussen 14 en 25 jaar krijgen een inlegpremie van vijftig gulden bij het sparen voor de aankoop van een kunstwerk bij een kunstuitleen of artotheek. De regeling blijft voorlopig 2 jaar bestaan. (1-10-1985)

Oprichting van het centrum 'Het Gebeuren', dat het vernieuwende en actuele toneel in Den Haag gaat coördineren. Het Gebeuren verdeelt het toneelaanbod over een twaalfstal podia in Den Haag, presenteert en produceert toneelproducties, heeft een signalerende functie ten aanzien van vernieuwend theater. Daarnaast moet Het Gebeuren de programmering van de nieuwe theatervoorziening in Den Haag, waarvoor nieuwbouw aan de stadsschouwburg wordt gepleegd, voorbereiden. (2-10-1985)

Seminar 'Fundraising' op 3-10-1985 in de Rotterdamse Kamer van Koophandel waar werd gesproken over sponsoring van kunst, sport en evenementen door vertegenwoordigers van het bedrijfsleven, de Stichting Sponsors voor Kunst en directeurs van kunstinstellingen. Ter sprake kwamen onder andere voorbeelden van succesvolle kunstsponsorings-acties.

Tweede ministersconferentie over monumentenzorg, gehouden te Granada (Spanje) onder auspiciën van de Raad van Europa. Drie thema's staan centraal: de sociaal-culturele betekenis van het monumentale erfgoed, economische aspecten en aspecten van werkgelegenheid, met betrekking tot monumentenzorg en de negatieve invloed van de luchtverontreiniging op het monumentenbestand. (3/4-10-1985)

Symposium 'Pop en inkomen' in Paradiso Amsterdam, op 7-10-1985, georganiseerd door de Stichting Popmuziek Nederland, de Boekmanstichting en Columbus BV, waar vertegenwoordigers uit de popwereld en van fiscale en politieke overheden van gedachten wisselen over de

financiële, culturele en economische aspecten van popmuziek.

D'66 heeft om geld te verzamelen voor de verkiezingscampagne voor de verkiezingen in 1986 een lening uitgeschreven. Leners kunnen kiezen of zij voor dit geld rente of een litho van een bekend kunstenaar willen ontvangen. (ca. 7-10-1985)

Na een langdurige discussie die al dateert vanaf eind 1983 is een eind gekomen aan de onzekerheid over het voortbestaan van Theater Mickery te Amsterdam. Aanleiding was het besluit van wethouder Luimstra van kunstzaken van de gemeente Amsterdam eind 1983 om 4 ton exploitatiesubsidie aan Mickery in te trekken. Na een jarenlange discussie tussen ambtenaren van de gemeente Amsterdam en van het ministerie van WVC heeft het ministerie uiteindelijk besloten die 4 ton bij te dragen. (ca. 8-10-1985)

Driedaags symposium 'De socio-culturele positie van de hedendaagse kunstmuziek', georganiseerd door Gaudeamus in het kader van het ICSM-festival (International Society for Contemporary Music) waar een select gezelschap van componisten, musicologen en mediadeskundigen onder meer hedendaagse technologie, auteursrechtelijke problemen en de oncomfortabele positie van de eigentijdse muziek ten opzichte van de lichte en de 'klassieke' muziek aan de orde stelt. (ca. 8-10-1985)

Het Europees Parlement stemt in met het voorstel van de Europese Commissie een subsidie in te stellen voor televisie- en filmproducties die een co-productie zijn voor minimaal drie lidstaten van de Europese Gemeenschap. (9-10-1985)

Jubileumcongres op 14-10-1985 ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van het Voorzieningsfonds voor Kunstenaars onder de titel 'De ondernemende kunstenaar'. Aan de orde komen vraagstukken als: de ondernemer als kunstenaar, de kunstenaar als ondernemer en beroeps-erkenning.

15 oktober 1985

Cultureel Forum te Boedapest. Doel is kunstenaars en andere persoonlijkheden uit de wereld van kunst en cultuur, afkomstig uit alle 35 lidstaten van het CVSE-verdrag (Europa, de Verenigde Staten en Canada) met elkaar in contact te brengen en te komen tot een uitwisseling van ideeën en ervaringen, tentoonstellingen, theater, film, radio en televisie. (15 oktober-25 november 1985)

Minister Brinkman biedt de *Notitie amateuristische kunstbeoefening en kunstbeleid* aan de Tweede Kamer aan. In de notitie formuleert hij een aantal beleidsuitgangspunten en plannen op dit gebied waaronder verdergaande oriëntatie van de kunstzinnige vorming en amateuristische kunstbeoefening op de professionele kunsten. (24-10-1985)

De Tweede Kamer spreekt zich afwijzend uit over het voorstel van minister Brinkman de contributie voor de bibliotheek te verhogen om daaruit de leenvergoeding mede te bekostigen. Via een ministeriële beschikking zal met ingang van 1986 een bedrag van 5 miljoen gulden uitgetrokken worden voor vergoeding aan in Nederland gevestigde auteurs waarvan boeken worden uitgeleend door openbare bibliotheken. (30-10-1985)

Instelling van de Anna Bijnsprijs, het vrouwelijk alternatief voor de P.C. Hooftprijs. De prijs zal vanaf 1986 tweejaarlijks worden toegekend, en bedraagt 10.000 gulden. Initiatiefneemsters zijn Renate Dorrestein, Anja Meulenbelt, Elly de Waard en Carolien van Tuijll. Zij presenteren ter afsluiting van de Vrouwenboekenweek de Anna Bijnsstichting, door welke de prijs wordt uitgereikt. (31-10-1985)

1 november 1985

Kunstverkoopactie 'De grote K met korting' in de A Kerk te Groningen gedurende de hele maand november. Het provinciebestuur verleende 25% korting per kunstaankoop. (november 1985)

In een brief aan de voorzitter van de Tweede Kamer delen minister Brinkman en staatssecretaris Bolkestein (Economische Zaken) mee, dat zij de vaste boekenprijs zullen handhaven, als daarom gevraagd zal worden. (november 1985)

Start van een promotietour langs dertien Noord-Hollandse poppodia, door de Federatie Cultureel Jongeren Paspoort (CJP). Doel van deze actie is een breder publiek te bereiken, om op deze wijze een einde te maken aan het teruglopen van het aantal CJP-houders. (november 1985)

Invoering van Rijkssubsidieregeling restauratie monumenten, een subsidiesysteem dat berust op een door de gemeente op te stellen meerjarenprogramma, een reservering van een bepaald budget per gemeente door de minister en een subsidiebeschikking gebaseerd op gemeentelijke prioriteiten, waarmee aan de gemeente een aanmerkelijke invloed

op de subsidieverlening op dit gebied wordt gegeven. (1-11-1985)

Opening manifestatie 'Talking back to the media' op 1-11-1985 in Aorta te Amsterdam, een multimediaal evenement met film, video, televisie, fotografie, theater, radio en drukwerk met het doel de interdisciplinaire verwevenheid tussen kunstenaars en massamedia aan te tonen.

Advies van de Raad voor de Kunst op 1-11-1985 over het Landelijk Overleg Grafische Ateliers (LOGA), naar aanleiding van het besluit van de minister van WVC na 1985 geen financiële ondersteuning meer te geven en van de daartegen gerezen protesten van velerlei zijden. De raad adviseert positief over het LOGA, dat optreedt als bureau voor informatie, documentatie en ondersteuning om de ontwikkelingen in de grafische werkplaatsen naar buiten te vertegenwoordigen, vooral bij het scheppen van voorwaarden.

Advies van de Raad voor de Kunst op 1-11-1985 over de subsidiëring van publikaties op het gebied van muziek en dans. De raad adviseert het budget, dat grotendeels wordt besteed aan financiering van het tijdschrift *Muziek en Dans*, uit te breiden, in het bijzonder ten behoeve van de sector dans.

In een brief aan de Raad voor de Kunst deelt minister Brinkman mee zich in grote lijnen te verenigen met het voorstel van de raad over de nieuwe staatsprijzen voor de kunsten. Hij wil dat het reglement voor de staatsprijzen begin 1986 van kracht wordt. Het advies van de raad was uitgebracht naar aanleiding van het conflict dat begin 1985 ontstond toen de minister weigerde de P.C. Hooftprijs aan Hugo Brandt Corstius toe te kennen. (ca. 3-11-1985)

In het kader van de *Wet tot behoud van cultuurbezit* is een lijst met beschermde voorwerpen en collecties openbaar gemaakt. Eigenaren van deze voorwerpen en collecties zijn verplicht toestemming te vragen aan de minister als zij hun bezit willen veilen, vervreemden, bezwaren, verhuren of in bruikleen geven. (4-11-1985)

Presentatie van het rapport *Meer dan een miljard*, samengesteld door de Stichting voor Economisch Onderzoek van de Universiteit van Amsterdam, over de economische betekenis van kunst voor de stad Amsterdam. Uit het onderzoek blijkt, dat de kunstsector ruim 12 duizend mensen werk biedt in Amsterdam en met een omzet van ruim een miljard gulden per jaar de economie in de hoofdstad flink stimuleert. (5-11-1985)

Schriftelijke reactie van de Raad voor de Kunst op de Notitie cultuurbeleid van minister Brinkman d.d. 6-11-1985. De raad kondigt aan de komende jaren zelf te gaan controleren of de omroepen zich houden aan het door de minister voorgestelde voorschrift dat omroepen verplicht 20% van de uitzendtijd te besteden aan cultuur. De raad is van mening, dat het 20%-voorschrift kan leiden tot een groter en beter kunst-aanbod in de media, maar een garantie dat zoiets daadwerkelijk gebeurt vormt het niet. Essentieel vindt de raad daarom dat er controle op de naleving is. Overigens spreekt de raad zijn waardering uit voor de zakelijke wijze waarop de minister de materie heeft benaderd. De raad onderschrijft de brede aanpak en de noodzaak van samenhang van het kunstbeleid met andere onderdelen van het cultuurbeleid.

In het rapport *Lichte muziek... donkere wolken*, samengesteld door de Stichting Conamus en aangeboden aan minister Brinkman, wordt aangetoond, dat de Nederlandstalige lichte muziek in een uiterst precare situatie verkeert, en dat een groot aantal maatregelen nodig is om daarin verbetering te brengen. (6-11-1985)

Drie bioscoopconcerns, Holland Exhibitors, Jogchem's Theaters en Amsterdams Cinecenter-complex, voeren een gedifferentieerd prijsbeleid in: op weekdagen is een kaartje voortaan goedkoper dan in het weekeinde. (7-11-1985)

Publikatie van het *Voorontwerp van de Monumentenwet* in de *Staatscourant*, waarin nieuwe voorschriften ten aanzien van het monumentenzorgbeleid worden vastgesteld. Uitgangspunt is decentralisatie van dat beleid en vereenvoudiging van de regelgeving met betrekking tot de monumentenzorg. (11-11-1985)

Advies van de Raad voor de kunst d.d. 11-11-1985 over de landelijke bemiddeling op het gebied van de kunstzinnige vorming. De raad meent dat het noodzakelijk is alle activiteiten op het gebied van kunstzinnige vorming in één instituut onder te brengen uit oogpunt van inhoudelijke overwegingen en redenen van efficiency. In dit verband wordt de voorkeur gegeven aan het Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming.

In *Een beleid onder de loupe*, een zwartboek van de beroepsvereniging van beeldende kunstenaars BBK over het beleid van minister Brinkman, wordt de conclusie getrokken, dat een grote groep beeldende kunstenaars geen enkel profijt heeft gehad van de inkomensbevorderende maatregelen, die minister Brinkman voor 1984 in het vooruitzicht stel-

de. Vooral vrouwelijke beeldende kunstenaars zijn bij de verdeling van de gelden sterk achtergebleven. (ca. 14-11-1985)

15 november 1985

Brief van minister Brinkman aan Fugitive Cinema, waarin wordt medegedeeld dat het ministerie per 1-1-1986 de subsidie aan de stichting zal intrekken. Deze maatregel is een uitvloeisel van de fusieproblemen, die al enkele jaren bestaan in de niet-commerciële filmwereld. Fugitive Cinema wilde een fusie aangaan met het Nederlands Filminstituut en niet met Film International, zoals het ministerie van wvc had gewild. (ca. 15-11-1985).

Presentatie van een onderzoek naar de aansluiting van de muziekvakopleiding op de beroepspraktijk, getiteld *In muziek*, uitgevoerd door het bureau Cenario in opdracht van de ministeries van wvc en Onderwijs en Wetenschappen. Geconcludeerd wordt, dat muziekvakopleidingen zeker niet tot alle (muziek)beroepen opleiden. Met name voor de lichte muzieksector, de popmuziek en paramuzikale beroepen als muziekjournalist, concertorganisator, programmatechnicus etc. bestaan weinig opleidingsmogelijkheden. (15-11-1985)

vvd-symposium op 16-11-1985 over liberalisme en kunst/cultuurpolitiek, georganiseerd door de Teldersstichting en de Boekmanstichting, en gehouden in het Odeon Theater te Amsterdam.

Het ministerie van wvc stelt, ongevraagd, een half miljoen gulden ter beschikking aan de Stichting Het Schrijvershuis. Het Fonds voor de Letteren, het Fonds voor de Scheppende Toonkunst, de Stichting Schrijvers School Samenleving, de Vereniging van Letterkundigen/Vakbond van Schrijvers en het PEN-Centrum Nederland zijn gehuisvest in het Schrijvershuis. (17-11-1985)

Een kamermeerderheid, bestaande uit pvda en vvd, vindt dat minister Brinkman af moet stappen van zijn plan om het aantal staatsprijzen uit te breiden van 3 naar 8. De bestaande staatsprijzen moeten eens per jaar, en niet eens per vier jaar, worden uitgereikt, zo menen genoemde partijen. (18-11-1985)

Advies van de Raad voor de Kunst op 18-11-1985 aan de staatssecretaris van Sociale Zaken en Werkgelegenheid over de Beeldende kunstenaarsregeling en het kunstbeleid. De raad handhaaft zijn in 1983 ingenomen standpunt betreffende zowel het kunstbeleid als het kun-

stenaarsbeleid. Uitgangspunt blijft, dat een (beeldende) kunstbeleid de hoogste prioriteit heeft en dat een sociaal beleid daaraan complementair zal moeten zijn.

Behandeling van de kunstenbegroting voor 1986 in de Tweede Kamer. Enerzijds lof, anderzijds forse kritiek op de begin 1985 verschenen Cultuurnotitie van minister Brinkman. (18-11-1985)

Oprichting van een 'Co-productiefonds' dat bedoeld is voor de productie van culturele tv-programma's door de verschillende omroepen in samenwerking met de filmwereld, het theater en de BRT. Per productie komt maximaal 200.000 gulden ter beschikking met de mogelijkheid tot verdubbeling als daar aanleiding toe is. Het fonds dat 9 miljoen bedraagt en waarvan de continuïteit voor 3 jaar door de NOS is gegarandeerd, is afkomstig van de Belgische kabelmaatschappij die de Nederlandse omroep betaalt voor auteursrechten. (20-11-1985)

Op 22-11-1985 vindt de eerste vergadering plaats van de nieuw gevormde, uit 8 leden bestaande, afdeling letteren van de Raad voor de Kunst. De commissie had zichzelf in februari 1985 opgeheven uit protest tegen de weigering van het kabinet de P.C. Hooftprijs toe te kennen aan Hugo Brandt Corstius.

Forum op 26-11-1985 over de reorganisaties in de kunstensector georganiseerd door de Stichting Kunstmanagement, Kunstbemiddeling en Kunstbeleid in Utrecht. Onder anderen het hoofd van de Directie Kunsten van wvc, Stevijn van Heusden, Liesbeth Brandt Corstius, directrice van het Gemeentemuseum te Arnhem en Hans Boswinkel, voorzitter van de Kunstenbond FNV geven hun mening over de reorganisatie in de kunstensector en beantwoorden vragen uit het publiek.

Het Koninklijk Conservatorium te Den Haag gaat in 1986 een aantal uitbreidingen in het onderwijspakket doorvoeren. Het Instituut voor Sonologie, voorheen ondergebracht bij de Rijksuniversiteit Utrecht, gaat deel uitmaken van het conservatorium. Nieuwe activiteiten zijn voorts cursussen management voor podiumkunsten, journalistiek, theatertechniek, buiten-Europese muziek en dans en stageprojecten bij kunstinstellingen als het Residentieorkest, het Nederlands Danstheater en het Nederlands Kamerkoor. (27-11-1985)

Twaalf vrouwelijke filmregisseurs hebben van de Europese Commissie de opdracht gekregen een film te maken over een 'bijzondere vrouw' in hun land. In Nederland is regisseuse Nouschka van Brakel daarvoor



gevraagd. De films zullen in 1987 op de televisie worden vertoond. (28-11-1985)

1 december 1985

Autonomo besluit van het stichtingsbestuur tot benoeming van Ronald Klamer tot artistiek directeur van theatergezelschap Globe, met ingang van 1 augustus 1986. Daarmee wordt de huidige artistieke leiding, die bestaat uit acteurs uit het gezelschap, aan de kant geschoven (2-12-1985)

Invoering van de 'Kaderregeling experimenten contractmanagement wvc', gericht op verbetering van de bedrijfsvoering door zelfbeheer bij een aantal rijksdiensten waaronder het Rijksmuseum te Amsterdam, het Rijksmuseum van Oudheden, de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, de Rijksdienst Beeldende Kunst, de Rijksarchiefdienst en de Rijksdienst voor de Monumentenzorg. Het experiment waarvoor de minister 11 rijksdiensten heeft aangewezen is erop gericht te testen of contractmanagement kan bijdragen aan verbetering van de bedrijfsvoering. (3-12-1985)

Advies van de Raad voor de Kunst op 4-12-1985 over presentatiesubsidies ten behoeve van geïllustreerde kinder- en jeugdboeken. De raad meent, dat het wederom beschikbaar stellen van gelden voor 1986 door de rijksoverheid onontbeerlijk is als stimulans voor vernieuwing van het geïllustreerde kinder- en jeugdboek.

Oprichting op 4-12-1985 van de VEVAM, Vereniging ter Exploitatie van Vertoningsrechten op Audiovisueel Materiaal, met als doel incassering en verdeling van de filmauteursrechten ten behoeve van aangesloten leden. In 1986 wordt een VEVAM stempel ter bescherming van het filmauteursrecht geïntroduceerd.

Oprichting van de Stichting FOL (Film Over Leven) die jaarlijks met werkloze filmers en acteurs een aantal films, speelfilms, documentaires, improvisaties e.d. wil maken. (5-12-1985)

Symposium 'Naar een Nederlands instituut voor de fotografie' op 6-12-1985 in de Erasmusuniversiteit te Rotterdam waarin deskundigen en conservatoren van filmmusea en -archieven uit binnen- en buitenland discussieerden over taken van fotomusea en -archieven.

Uiterst kritische reactie in de Tweede Kamer op de *Nota museumbeleid* van minister Brinkman die met name gebrek aan lange termijn visie verweten wordt. (9-12-1985)

Oprichting van het Centraal Informatiepunt voor industriële vormgevers door de Stichting Industrieel Ontwerpen Nederland (ION) te Rotterdam waar bedrijfsleven en vormgevers terecht kunnen voor adviezen op het gebied van industriële vormgeving. (10-12-1985)

Begin van de voorbereidingen voor de manifestatie 'Amsterdam als culturele hoofdstad van Europa' in 1987 door het Nederlands Theater Instituut, het Amsterdams Uit Buro en het Holland Festival. Voor de manifestatie is 12,5 miljoen geraamd waarvan 1/3 door de gemeente Amsterdam, 1/3 door de rijksoverheid en 1/3 uit recettes en via sponsors opgebracht zal moeten worden. (12-12-1985)

De Commissie Wetgevingsvraagstukken schrijft in haar eindrapport *Orde in de regelgeving*, dat het gevaar bestaat dat door de centrale overheid aan de gemeenten opgedrongen beleidsregels in de uitvoeringspraktijk een hardheid krijgen, die niet past bij de status van pseudo-wetgeving, maar slechts bij die van algemeen verbindende voorschriften. Deze vorm van regelgeving (bij voorbeeld verschillende rijksbijdrageregelingen en de Beeldende kunstenaarsregeling) verdient daarom afkeuring, aldus de commissie. (ca. 12-12-1985)

De Raad voor de Kunst brengt op 13-12-1985 een positief advies uit aan minister Brinkman over de beleidsnota van het Nederlands Theater Instituut. Aan de orde worden onder andere gesteld: de plaats van het NthI als infrastructurele voorziening binnen de podiumkunsten, de vraag of het past binnen de taak van het NthI op te treden als audio-, video-, film- en theaterproducent en als distributeur van beeldmateriaal via de diverse media en eventuele financiële consequenties.

De omroepverenigingen zullen niet tot de vaste bezetting van het toekomstige derde net gaan behoren aldus een besluit van de Raad van Beheer van de NOS. De omroepen kunnen wel programma's aanbieden waarna bezien wordt of ze passen in de opzet van Nederland 3. (13-12-1985)

15 december 1985

Minister Brinkman schrijft in een brief aan de Bijzondere Commissie Wetgeving Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur dat de *Welzijnswet* niet per 1 januari 1986 in werking kan treden, omdat de Tweede Kamer niet meer in de gelegenheid is het wetsontwerp op tijd mondeling te behandelen. Dit betekent dat de wet op zijn vroegst op 1 januari 1987 in kan gaan. In verband daarmee wordt het Tijdelijk besluit leenver-

goeding ingevoerd, dat ingaat per 1-1-1986. Aan schrijvers wier boeken via openbare bibliotheken worden uitgeleend wordt overeenkomstig dit tijdelijke besluit een normvergoeding beschikbaar gesteld. De tijdelijke regeling geldt in afwachting van een wettelijke regeling voor het leenrecht. (16-12-1985)

Holland-manifestatie, gehouden in Madrid, op initiatief van de Economische Voorlichtingsdienst, ter gelegenheid van de toetreding van Spanje tot de Europese Gemeenschap. De culturele activiteiten betreffen met name een expositie/presentatie van hedendaagse Nederlandse schilderkunst en een presentatie van werk van de graficus M. Escher. (16-19 december 1985)

Oprichting van de Stichting Architectuur Centrum Amsterdam (ARCAM), waarin de kunsthistorische instituten van de Vrije Universiteit en de Universiteit van Amsterdam en de Academie van Bouwkunst te Amsterdam zijn verenigd. De stichting is mede opgericht als gevolg van de verwickelingen rond de vestigingsplaats van het Architectuurmuseum. De stichting vindt dat de vestigingsplaats Amsterdam moet zijn. Minister Brinkman heeft beslist dat het Architectuurmuseum te Rotterdam gevestigd zal worden. ARCAM bereidt de uitgave van een bulletin alsmede een aantal manifestaties voor. (17-12-1985)

De Amsterdamse Kunstraad dreigt het slachtoffer te worden van een bezuiniging van 1,5 ton, in een eerder stadium zelfs 2,5 ton op de kunstenbegroting van Amsterdam. Hoewel alle fracties tegen betreffende bezuiniging zijn worden er zeer uiteenlopende alternatieve bezuinigingsmogelijkheden genoemd. (20-12-1985)

Nederland blijft lid van de UNESCO. Tot die conclusie is de Nederlandse regering gekomen na globale toetsing van de resultaten van de 23e Algemene Conferentie van de UNESCO in Sofia Bulgarije in oktober/november j.l. aan de inhoud van een brief van minister Deetman d.d. 17 juli 1984 aan de secretaris-generaal van de UNESCO. (20-12-1985)

De Raad voor de Kunst verklaart zich in een advies d.d. 20-12-1985 goeddeels akkoord met de wijzigingsvoorstellen met betrekking tot de *Wet op de Raad voor de Kunst* en het Huishoudelijk Reglement. De raad doet enkele suggesties voor zijns inziens noodzakelijke aanvullingen, onder andere betreffende de benoemingsprocedure en geheimhoudingsplicht.

Advies van de Raad voor de Kunst op 20-12-1985 waarin de raad be-

zwaar maakt tegen het beginsel, dat bij de besteding van gelden uit het Omroepcoproductiefonds elke zendgemachtigde het recht heeft op een evenredige bijdrage. De raad ziet daarin een aanwijzing, dat het de NOS niet gaat om het beschikbare geld een zo goed mogelijke bestemming te geven uit cultureel oogpunt, maar dat het er vooral om te doen is de gelden binnen de omroep te houden. De cruciale rol die aan het gezelschap van tv-programma-hoofden is toebedeeld bij het toekennen van bijdragen uit het fonds, in plaats van culturele deskundigen uit de wereld van de omroep, bevestigt dat vermoeden alleen maar. De raad hoopt dat de minister zal aandringen op een systeem waarbij de culturele bestemming niet slechts als alibi fungeert, maar wel degelijk als eerste doelstelling serieus wordt uitgewerkt.

De commissie-Batenburg maakt op 23-12-1985 de resultaten bekend van een onderzoek naar de wensen van de bespelers van het Amsterdamse Muziektheater. De commissie honoreert in grote lijnen de verlangens van de Nederlandse Opera Stichting en het Nationale Ballet en adviseert de minister de opera in 1986 en extra bedrag van 5,1 miljoen gulden te geven en het ballet een bedrag van 2,9 miljoen gulden extra. Ook voor de navolgende jaren worden extra bedragen geadviseerd, met het doel de overgang naar het Muziektheater mogelijk te maken en tevens een kwaliteitsverbetering van de voorstellingen van de twee kunstinstituten te bewerkstelligen.

De dansopleidingen aan de Amsterdamse Theaterschool, de Nel Roos Akademie, de Scapino Dansacademie, de Opleiding Docent Dansexpressie en de Afdeling Moderne Dans, zullen tussen 1986 en 1990 worden samengevoegd in de Dansacademie Theaterschool. (23-12-1985)

Advies van de Raad voor de Kunst over de bestemming van het Coproductiefonds, waarin wordt geprotesteerd tegen het feit dat elke zendgemachtigde recht zal hebben op een evenredige bijdrage uit het fonds ten behoeve van de productie van culturele programma's. (24-12-1985)

# Noten

## *Marlou Thijssen De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839–1870*

Dit artikel is een bewerking van de doctoraalscriptie *Kunstenaars eendracht maakt Arti's macht*. Een onderzoek naar de eerste kunstenaarsbelangenorganisatie De Maatschappij Arti et Amicitiae, door M.L.T. Thijssen en C.V.M. Vink, maart 1984, Universiteit van Amsterdam. Met dank aan Cocki Vink voor haar bijdragen aan dit artikel.

### *Archieven*

Het Archief van de Maatschappij Arti et Amicitiae:  
Notulen, brieven en jaarverslagen; Statuten en Reglementen  
Idem, De Vereniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten  
Idem, Het Weduwen en Wezen Fonds  
Gemeentearchief Amsterdam  
Archief van de Rijksakademie te Amsterdam  
Kunst- en letterbladen

### *Tijdschriften*

*Album der Schoone Kunsten*  
Haarlem, J.J. Brederode, de jaargangen 1850 t/m 1854.  
*De Beeldende Kunsten*  
Den Haag, J. Belinfante, de jaargangen 1840 t/m 1843.  
*De Kunstbode*  
Zaltbommel, F.J. Brünings, jaargang 1873/74.  
*De Kunstkronijk*  
Den Haag, de jaargangen 1841 t/m 1877.  
*Kunst en Letterblad*  
Gent, L. Hebbelynych, de jaargangen 1840 t/m 1844.  
*Het Magazijn voor Schilder- en Toonkunst*  
Dordrecht, Blussée en Van Braam, de jaargangen 1828 en 1829.  
*Nederlandsch Kunstblad*  
Den Haag, H.S.J. de Groot, de jaargangen 1843 t/m 1845.  
*De Nederlandsche Kunst Spiegel*  
's-Gravenhage, Gebroeders Belinfante, de jaargangen 1844 t/m 1848.  
*Pictura*  
Arnhem, G.W. van der Wiel, jaargang 1849.

## Noten

1. W. Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid*. Amsterdam 1985 (Publikatierreeks Sociologisch Instituut Universiteit van Amsterdam); B. Kempers, *De ondergang van de staatsymboliek in het avondland*. Amsterdam maart 1986 (Bijdragen aan de sociologendagen).
2. R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*. London 1958; N. Elias, *Ueber den Prozess der Zivilisation*. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Delen. Frankfurt a.M. 1978, deel 1, pp. 1-152; Idem, 'Kitschstil und Kitschzeitalter', in: *Die Sammlung*, II, nr. 5, 1935, pp. 252-263; J. Goudsblom, 'De Nederlandse Samenleving in een ontwikkelingsperspectief', in: *Symposium*, Tijdschrift voor maatschappijwetenschap, 1, 1/2, 1979, pp. 8-27; A. de Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid. Ontwikkelingen in Nederland 1870-1940*. Een historisch-sociologische studie. Meppel 1984.
3. *Jaarverslag van de Maatschappij Arti et Amicitiae* (verder: *Jaarverslag*), 1853, p. 60.
4. E.H. Gombrich, *The Story of Art*. Oxford 1972, pp. 325 e.v. (1e druk 1950); F. van Heek, 'Bloei en ondergang van de Hollandse zeventiende-eeuwse landschapsschilderkunst (1620-1670)', in: *Mens en Maatschappij*, 1979, pp. 127-143; A. Hauser, *Sociale geschiedenis van de kunst*. Nijmegen 1975, pp. 318 e.v.; J. en A. Romein, *De lage landen bij de zee. Een geschiedenis van het Nederlandse volk*. Amsterdam 1973, pp. 345-347; 362-363 (1e druk 1934).
5. R. en M. Wittkower, *The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York/London 1969; B. Kempers, 'Dood en Professie. Grafcultuur en beroepsprestige van renaissance-schilders. Over kunst, sociologie en kunstgeschiedenis', in: *De Sociologische Gids*, 1982, pp. 468-484; M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1986.
6. N. Elias en J.L. Scotson, *De gevestigden en de buitenstaanders. Een studie van de spanningen en machtsverhoudingen tussen twee arbeidersbuurten*. Utrecht 1976; A. Blok, 'Infame beroepen', in: *Symposium*, Tijdschrift voor Maatschappijwetenschap, III, 1/2, 1981, pp. 104-128.
7. P. Gay, *The Enlightenment. An Interpretation*. Deel II: *The Science of Freedom*. London 1970; E.J. Hobsbawm, *The Age of Revolution. Europe, 1789-1848*. London 1977, pp. 306-336; Idem, *The Age of Capital. 1848-1875*. London 1977, pp. 324-354; A. Crébas, 'Creativiteit, critici en criteria', in: *Skript*, historisch tijdschrift, nr. 2, 1983, pp. 91-103; R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London 1976; J. Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*. Cambridge (Mass.) 1981; G. Pelles, 'The Image of the Artist', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, jrg. 21, 1962/63, pp. 119-137.
8. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, p. 52.
9. Elias, *Ueber den Prozess a.w.*, deel II, pp. 409-434.
10. Romein, a.w., pp. 371-394; Goudsblom, a.w., pp. 8-27.
11. P.R.D. Stokvis, 'Nederlandse sociale verhoudingen tegen 1850', in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis*, 1978, pp. 70-86; Stokvis komt tot de volgende indeling in de sociale kaart van Nederland rond 1850:  
*grote burgerij*: aristocratie, aanzienlijken, gegoede, gezeten burgerij

*kleine burgerij*: welgestelde, ontwikkelde burgerstand, mingevoede burgerstand  
*arbeidende klasse*: werklieden, arbeiders, armen.

12. T. Lemaire, *Over de waarde van culturen. Een inleiding in de cultuurfilosofie tussen europa-centrisme en relativisme*. Baarn 1976, pp. 39-62.

13. Elias, *Ueber den Prozess a.w.*, deel 1, pp. 1-63.

14. Hauser, a.w., pp. 394-414; U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*. Frankfurt a.M. 1981, pp. 126-140.

15. Williams, 1958 a.w., p. 36; H.G. Schenk, *The Mind of the European Romantics*. London 1966, deel 1. De bijzondere maatschappijstructuur in het toenmalige Duitsland waar de middengroepen en intelligentsia van enige politieke macht verstoken bleven, had onder andere het gevolg gehad, dat de laatsten zich op de 'hogere waarden' in het leven hadden toegelegd. Uit protest tegen het rationalisme van de hofkringen, zochten zij hun heil in mystiek en irrationalisme. Tegenover de 'Zivilization' van de elite stelden zij de ware 'Kultur' (Elias, *Ueber den Prozess a.w.*, pp. 1-63). In het Nederlandse woord 'beschaving' vinden wij een soortgelijke ontwikkeling terug (J. Goudsblom, 'Notities over mentaliteit en methode', in: *Symposium*, Tijdschrift voor maatschappijwetenschap, III, 1/2, 1981, pp. 20-34).

16. Schenk, a.w., deel 1; Hauser, a.w., pp. 394-414; Kultermann, a.w., pp. 126-140.

17. F.M. Taylor, *The Taste of Angels. A History of Art Collecting from Ramses to Napoleon*. Boston 1948.

18. B. Kruihof, 'De deugdzaame natie. Het burgerlijk beschavingsoffensief van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen tussen 1784-1860', in: *Symposium*, Tijdschrift voor maatschappijwetenschap II, 1/2, 1980, pp. 22-37.

19. *Het Magazijn van Schilder- en Toonkunst* (verder: *Het Magazijn*), II, 1828, p. 34: *Het Magazijn* werd van 1828 tot 1829 uitgegeven. In zijn doelstellingen benadrukte het blad het nut van publikaties over kunst: 'Zij onderrigt den kunstenaar en liefhebber omtrent vele onderwerpen, die in de uitoefening van de kunst alleen niet wel te leeren zijn: zij doet hem gelijken tred houden met alles, wat in de beoefening elders gedacht en gedaan wordt: zij loutert den smaak, verrijkt het gevoel en het genot van de ware schoonheid, en maakt daardoor elk kunstvak voor zijnen beoefenaar belangrijker, terwijl zij den kunstenaar de gelegenheid verschaft, om over alles, wat zijne kunst betreft, na te denken, en daardoor de zekerste waarborg oplevert tegen alle afdwaling en verkeerde rigting' (*Magazijn*, I, 1828, voorbericht, III-IV).

20. Zie noot 7; G. Pelles, *Art, Artist and Society. Origins of a Modern Dilemma. Painting in England and France (1750-1850)*. New Jersey 1963, p. 26.

21. Zie noot 15 en 16.

22. Wittkower, a.w., pp. 94-97.

23. Idem, p. 92; In de Renaissance was het stereotiep beeld van kunstenaars sterk veranderd. In de astrologie komt dit b.v. tot uitdrukking in hun positieverhuizing van Mercurius naar Saturnus. Mercurius stond voor actief, vlijtig, handelsgeest etc.; onder Saturnus vielen kunstenaars opeens onder het melancholieke menstype, dat leed aan depressies, eenzaamheid, temperament en excentriciteit (Idem, pp. 102-109).

24. Voor meer informatie over de politiek-economische kant van het kunstbeleid in de Franse tijd en daarna, verwijs ik naar de publikatie van Annemieke Hoogenboom, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Neder-

land, 1795-1848', in: *Kunst en beleid in Nederland*. Amsterdam 1985.

25. Napoleon in een mededeling aan de Académie; geciteerd uit: H.C. White en C.A. White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. New York 1965, p. 16.

26. Voor meer informatie over het Koninklijk Nederlandsch Instituut verwijst ik naar het archief van de Universiteitsbibliotheek te Amsterdam, nr. z 448; De doelstelling van het KNI was het op een hoger peil brengen van kunsten en wetenschappen en internationale bekendheid en uitwisselingen te bevorderen. De Eerste en Tweede Klassen waren gericht op de natuurwetenschappen; de Derde op de letterkunde en de Vierde op de kunsten (J. Huizinga, *Tien Studiën*. Deel IV, *Van Instituut tot Akademie*. Haarlem 1926, pp. 126-153).

27. Aan de Akademie was ook een tweede klasse tekenschool verbonden. Dit was een concessie aan de stedelijke overheid. De dubbele structuur zou de Akademie parten spelen bij de bezuinigingen in de jaren 1850 (A.J. Derkinderen, *Over de geschiedenis der Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam en hare beteekenis voor onzen tijd*. Amsterdam 1908, p. 19).

28. Zie Hoogenboom, a.w.; E. Boekman, *Overheid en Kunst in Nederland*, Utrecht 1974; Zie met name 'Ten geleide' en het aanvullende hoofdstuk van H.J. Michaël.

29. *Het Vaderlandsch Gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*. Amsterdam 1978, p. 12 (Catalogus Rijksmuseum).

30. Idem, p. 40.

31. *Het Magazijn*, 1, 1828, voorberigt, p. 2.

32. Daarnaast gaf Willem I subsidie aan de Hollandsche Toneelgroep, het Théâtre Français en soms aan individuele acteurs. Ook richtte hij in 1829 een hofkapel op, het eerste Nederlandse beroepsorkest. Wat de bouwkunst betreft probeerde hij een aantal historische gebouwen te behoeden voor afbraak en verval (Michaël in Boekman, a.w., pp. 16-20); Staatserkenning en formele regulering van de beroepsopleiding zijn naast ontwikkeling van een eigen beroepscode, -ideologie en specifieke technische kennis kenmerkend alsook vereist voor het slagen van een professionaliseringsproces. Wat kunstenaars betreft was dit proces al in de Renaissance gestart en kreeg het in de negentiende eeuw zijn beslag. Het bijzondere is dat het kunstenaarsberoep geen uitsluiting kent van niet-ge-diplomeerde beoefenaars, waardoor de beroepspositie van erkende kunstenaars verzwakt wordt (A. de Swaan, *Kwaliteit is Klasse. De sociale wording en werking van het culturele smaakverschil*. Amsterdam 1985, pp. 9, 10).

33. *Album van Schoone Kunsten*, 1852, p. 19; *Jaarverslag*, 1853, pp. 54 e.v.

34. J. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche schilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters. Van het begin der vijftiende eeuw tot heden*. 3 Delen. Amsterdam 1841/43, deel III, p. 306; Na tentoonstelling van het kunstwerk in verschillende Europese steden ontving Pieneman nog f 60.000 aan entreegelden.

35. *De Beeldende kunsten*, 1841/42, p. 72.

36. G.H. Marius, *De Hollandsche Schilderkunst in de Negentiende Eeuw*. 's-Gravenhage 1903, p. 22.

37. In 1842 werd het entreegeld 20 gulden en het leergeld 10 gulden per jaar (Gemeentearchief Amsterdam; nr. 681-129, p. 19).

38. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1846/47, p. 263.

39. Gemeentearchief, nr. 681-129; Reglementen voor de Koninklijke Akademie, 1842.



40. Voor de historische schilderkunst werden twee directeuren benoemd; Jan Willem Pieneman (1779–1853) voor de contemporaine en Jean Daiwaille (1786–1850) voor de oude historische kunst. Paulus Gabriël (1785–1853) werd directeur beeldhouwen, Jacob Marcus (1774–1826) directeur grafische kunsten en Tieleman Suijs (1783–?) directeur bouwkunde. Zij waren bijna allemaal lid van allerlei nationale en internationale genootschappen en academies en hadden contact met het koninklijk huis. Hun salaris werd per kwartaal uitbetaald. In 1820 kreeg Pieneman *f* 375 per kwartaal. Daiwaille *f* 300 Gabriël en Marcus *f* 200 en Suijs *f* 300 (Gemeentearchief, nr. 681-125). Vergelijk hiermee het jaarinkomen van een arbeider in 1829, dat *f* 150 à *f* 200 bedroeg (I.J. Brugmans, *Paardenkracht en Mensenmacht. Sociaal-economische geschiedenis van Nederland*. Den Haag 1976, p. 190).
41. Derkinderen, 1908 a.w., p. 20; Gemeentearchief, nr. 681-129; Reglementen voor de Koninklijke Akademie, 1842, p. 19.
42. Het onderwijsprogramma voor een schilder omvatte kennis van geschiedenis, perspectiefleer, 'gezichtsuitdrukkingen', vreemde talen (Frans, Duits en Engels), anatomie, modeltekenen en historieschilderen. Ook werd melding gemaakt van het wel of niet correcte gedrag van de leerling (Gemeentearchief, nr. 681-72).
43. White en White, a.w., p. 61.
44. Huizinga, a.w.
45. *De Beeldende Kunsten*, 1841/42, pp. 170, 253.
46. Ibidem.
47. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, pp. 308 e.v.; idem, 1840/41, pp. 167 e.v.; 306 e.v.
48. In de stedelijke tentoonstellingscommissie van 1840 te Amsterdam bij voorbeeld, samengesteld uit leden van de Vierde Klasse, stedelijke overheid en kunstenaars, was slechts één van de acht leden (part-time) kunstenaar; *De Beeldende Kunsten*, 1840/41, p. 32.
49. Elias en Scotson, a.w., p. 25.
50. *Het Magazijn*, 1, 1829, p. 44.
51. White en White, a.w., pp. 27 e.v. De Salons waren een manifestatie van een beroepsgroep, die ernaar streefde een zo hoog mogelijk niveau te bereiken. Er werd een overzicht van de kunst en een vergelijkingsmogelijkheid geboden.
52. *Het Magazijn*, 1, 1828, pp. 1-55.
53. Het schilderen van portretten werd langzamerhand als vernederend gezien, omdat hierbij de afhankelijkheid van de opdrachtgever zo duidelijk was. (Pelles, 1963 a.w., p. 32).
54. *Het Magazijn*, 1, 1829, p. 54.
55. Zie noot 51.
56. *Het Magazijn*, 1, 1829, p. 47.
57. *De Beeldende Kunsten*, 1840/41, p. 168.
58. *Het Magazijn*, 1, 1829, p. 50.
59. Idem, p. 54; idem, 1, 1828, p. 22; De nieuwe ontwikkelingen op chemisch gebied opende de mogelijkheid van tubeverven. Voorheen mengde men de verf in het atelier zelf. De landschapsschilderkunst kreeg door de tubeverven krachtige impulsen.
60. De prijzen die koning Willem I betaalde voor beroemde kunstwerken lagen veel hoger dan de tentoonstellingsprijzen (gemiddeld *f* 100 à *f* 300); *f* 3000 voor

een schilderij van het huwelijk van Jacoba van Beieren door J. Eeckhout, f 8000 voor een schilderij dat de zelfopoffering van burgemeester Van de Werff bij het beleg van Leiden voorstelde, van G. Wappers (*Het Vaderlandsch Gevoel*, a.w., pp. 68, 100).

61. Dit blijkt uit *Het Magazijn*, 1828 en 1829.

62. *Het Magazijn*, 1, 1828, p. 53.

63. Idem, pp. 12, 13.

64. Idem, p. 13.

65. Idem, p. 48.

66. B.C. Koekkoek, *Herinneringen en mededelingen van eenen landschapschilder*. Amsterdam 1841, p. 78.

67. G. Reitlinger, *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*. London 1961.

68. Ook in Nederland verdween de vraag naar Italiaanse meesters langzamerhand: '(...)iedere verzameling begon vroeger met deze: maar de smaak veranderde, men koos Hollandsche kunst, die men beter verstond, kende en naar waarde wist te schatten'. (A. van der Willigen, *Naamlijst van Nederlandsche kunst-catalogi, veelal met derzelver prijzen en namen, vanaf 1731-1861*. Haarlem 1873, p. 5 (Uit de verzameling van A. van der Willigen).

69. Zie noot 67.

70. A.J. Derkinderen, *Langs den ouden weg in nieuwe landen. Beschouwing over de maatschappelijke positie der beeldende kunstenaars en over de taak hunner verenigingen*. Amsterdam 1915, p. 53.

71. *Het Magazijn*, 1, 1828, p. 159.

72. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, p. 216.

73. *Het Vaderlandsch gevoel*, a.w., pp. 25, 26; In het historisch genre treffen wij zeer veel schilderijen aan, die de levens en werken van beroemde schilders en beeldhouwers weergeven. In 1846 klaagde de recensent van *De Nederlandsche Kunst Spiegel* er over, dat hij er meer dan genoeg van had steeds weer 'doode schilders van grooten naam' te moeten bewonderen (*De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1846/47, p. 66).

74. A. van der Willigen en R. van de Eynden, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der 18e eeuw*. Amsterdam 1842 (Geschreven in 1816, gepubliceerd in 1842); Immerzeel, a.w.; A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlandsche konst-schilders en schilderessen*. 3 Delen. 's-Gravenhage 1753 (1e druk 1718); J.C. Weijerman, *De Levens-beschrijvingen der Nederlandsche Konst-schilders en konst-schilderessen*. Dordregt 1729 (Deel I, II, III); 1769 (Deel IV).

75. Immerzeel, a.w., deel III, pp. 110, 111.

76. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, pp. 279, 280.

77. P.K. van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*. 's-Gravenhage 1957, pp. 6, 7.

78. Idem, p. 6, voetnoot 3.

79. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, pp. 309, 310; idem, 1840/41, pp. 238-259; C. Kruseman vertrok korte tijd daarna toch voor vijf jaar naar Rome. Hij had van de koning een opdracht gekregen voor een monumentaal doek, voorstellende Johannes de Doper in de woestijn.

80. *Notulen vergadering van de Maatschappij Arti et Amicitiae* (verder: *Notulen*), 2-2-1841.

81. Derkinderen, 1915 a.w., p. 48; *Jaarverslag*, 1864, p. 6.
82. *Jaarverslag*, 1846, p. 8.
83. J.W. Pieneman (1779-1853), J.A. Kruseman (1804-1862), A.B.B. Taurel (1794-1859), L. Royer (1793-1868), M.G. Tetar van Elven (1803-1882).
84. Het aantal van twintig aanwezigen mocht niet overschreden worden. Boven de twintig moest koninklijke goedkeuring gevraagd worden. De aanwezigen op de oprichtingsvergadering waren: *Kunstschilders*: C. van Beveren, J.S. Doyer, A.J. Eymer, C.L. Hansen, J.A. Kruseman, L. Moritz, J.W. Pieneman, C.J.L. Portman, C. Steffelaar, W. Verschuur, afwezig A. Bloemers en N. Pieneman. *Beeldhouwer*: L. Royer. *Architecten*: C.W.M. Klijn, M.G. Tetar van Elven. *Grafici*: H.W. Couwenberg, J.P. Lange, D.J. Sluyter, A.B.B. Taurel, J.B. Tetar van Elven (*Notulen oprichtingsvergadering*, 3-12-1839).
85. *Jaarverslag*, 1864, p. 13. Dit verslag naar aanleiding van het 25-jarig bestaan van Arti, werd gemaakt op basis van archiefmateriaal (brieven, circulaires uit 1839) opgesteld door de vijf directeuren.
86. *Idem*, p. 4.
87. *Idem*, p. 7.
88. *Ibidem*.
89. E. de Burrett en J.W. Pieneman waren leerlingen van de oude schilder P. Barbiers. Toen deze in 1842 stierf, werd hij in het familiegraf van Baron van Slingelandt bijgezet.
90. *De Beeldende Kunsten*, 1841/42, pp. 200-202.
91. *Statuten en Reglementen van de Maatschappij Arti et Amicitiae (verder: Statuten)*, 10-6-1840.
92. *Ibidem*; De middelen die men hiertoe wilde gebruiken waren:  
 1. Het houden van leerzame en vriendelijke bijeenkomsten.  
 2. Het houden van kunstbeschouwingen, voorlezingen, verhandelingen over onderwerpen op de Beeldende kunsten betrekking hebbend.  
 3. Het lezen van maandwerken en andere geschriften tot de kunst betrekking hebbend.  
 4. Zich in betrekking stellen met Binnen- of Buitenlandsche kunstinrichtingen, met hetzelfde of soortgelijk doel.  
 5. Het openen van de gelegenheid om voorwerpen van kunst bijeen te brengen, om te worden bezichtigd, verloot of verkocht, en de voordelen te bestemmen tot een Fonds voor Weduwen en Weezen van kunstenaars, gewone en buitenleden dezer Maatschappij, óf tot een ander kunstlievend doel. Voorts het bezigen van al die middelen, welke uit omstandigheden geboren, en onder het bereik der maatschappij, zullen kunnen strekken tot de verwezenlijking van de, in het hoofd dezes, vermelde oogmerken.'
93. *Statuten*, 1845, artikel 1.
94. De doelstellingen van *De Kunstkronijk* waren: '(...) de verschillende onderwerpen van kunst, onpartijdig, en zonder aanzien van personen behandelen, hare beoefenaars bekend maken en hun tevens de gelegenheid geven zullen, hunne werken in omloop te brengen' (*De Kunstkronijk*, 1841/42, p. 2); De doelstellingen van *Pictura* werden als volgt omschreven: 'Allen wien het niet onverschillig is wat er in de kunstwereld gebeurt maken wij opmerkzaam op ons blad: als zoo volledig mogelijk, min kostbaar en zich bevlijtigende op de spoedige mededeeling van hetgeen hier en elders voorkomt' (*Pictura*, 15-1-1849, no. 1). In *De Beeldende Kunsten*, dat van 1840-1843 verscheen, werden in de tweede jaar-

gang de doelstellingen als volgt omschreven: 'Wat het doel van dit tijdschrift betreft, (...): het is namelijk om de kunstenaars meer op den voorgrond te stellen, hunne partij te kiezen, en manmoedig de handschoen op te nemen, tegen al wat hun zou kunnen beledigen of benadeelen; in het belang der kunst, en alzoo van het Vaderland, alle vurig eigenbelang en anti-nationaliteit rondborstig voor het publiek open te leggen; de kunstenaars door eene gemoedelijke beoordeeling het rechte pad aan te wijzen en eindelijk het kunstlievende Nederland bekend te maken met al wat er belangrijks in de kunstwereld voorvalt en den kunstenaar en liefhebber tevens eene verpoozende lectuur betrekkelijk die met dit tijdschrift verband hebbende vakken te verschaffen' (*De Beeldende Kunsten*, 1841/42, p. 2); De doelstellingen van *De Nederlandsche Kunst Spiegel* werden als volgt omschreven: '(...) liefde tot de eeuwige, hemelsche Schoonheid, ook in hare aardsche sluijers, en zucht om die liefde in andere borst over te storten; liefde tot de hoogere Waarheid en zucht om haar rijk ook ten onzent uit te breiden en te beschermen, ziet daar de drijfveer onzer wél doordachte poging' (*De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1846/47, p. 45; inleiding, p. 2).

95. *Statuten*, 1840, art. 15.

96. *Idem*, 1845, art. 19.

97. *Idem*, 1850, art. 20.

98. Zie: *Ledenlijsten en Jaarverslagen van de Maatschappij*.

99. *Ibidem*.

100. Voor meer informatie over vader en zoon Pieneman verwijst ik naar de oorspronkelijke scriptie, hfst. 4.

101. *Statuten*, 1840, artikel 1 t/m 6; 1844, artikel 3 t/m 7.

102. *Jaarverslag*, 1842, 1843, 1844, pp. 40-42.

103. *Jaarverslag*, 1847, p. 40; Immerzeel, a.w., deel 2, p. 119; C. Kramm, *Geschiedenis van de beeldende kunsten. Hollandsche en Belgische School. Van den vroegsten tot op onzen tijd*. Amsterdam 1964, p. 619; *De Kunstkronijk*, 1841/42, p. 26; 1861, pp. 73-76.

104. *Notulen*, 7-12-1841.

105. *Idem*, 26-1-1841.

106. Er is sprake van een overheidsinvestering van 250.000 gulden in deze 'Société' (*De Beeldende Kunsten*, 1839/40, p. 228).

107. *Idem*, pp. 209-212, 250-255.

108. *Jaarverslagen*, 1840-1870.

109. *Ledenlijsten Arti* 1840-1870; *idem*, 1-5-1856.

110. Archief Arti.

111. *Ledenlijst Arti* per 1-5-1856.

112. Leden mochten niets publiceren zonder goedkeuring vooraf; *Notulen*, 6-2-1840.

113. *Ledenlijsten Arti*, 1845-1855.

114. Totale aantallen van beeldende kunstenaars in Amsterdam zijn niet bekend. Een indicatie vormen het leerlingenaantal op de Akademie (500 in 1841: *De Kunstkronijk*, 1841/42, p. 42), het geklaag in de tijdschriften over het teveel aan kunstenaars en het grote aantal inzendingen op de stedelijke tentoonstellingen.

115. In 1856 waren er 90 buitenleden. In Den Haag: 33; Haarlem: 4; Utrecht: 12; Arnhem en omgeving: 9; Rotterdam: 10; Hilversum: 11; in diverse plaatsen: 4 en in het buitenland: 7 (*Ledenlijst*, 1856).

116. A. Staring, *Kunsthistorische verkenningen*. Den Haag 1948.
117. Brief J. Bosboom aan het Bestuur van de Maatschappij, d.d. 24-9-1840, in: H.F.W. Jeltjes, *Uit het leven van een kunstenaarspaar. Brieven van Johannes Bosboom*. Amsterdam 1919, p. 144.
118. *Jaarverslag*, 1846, p. 32; Enkele beroemde kunstlievende leden in de jaren 1840-1870: *Aristocratie*: M.A.J. Baronesse van Slingelandt, Jonkheer P.H. Six, Jonkheer P.H. Bikker, Jonkheer A.W.C. Roëll. *Bankiers*: fam. Gompertz, fam. Van Baerle, A. Van der Hoop, fam. Van Eeghen, fam. Teixeira de Mattos. *Boekhandelaars/uitgevers*: fam. Diederichs, fa. Buffa en Zn. *Fabrikanten*: fam. Van Vlissingen, fam. Van Enthoven, C. Fodor, fam. Vettewinkel. *Juristen*: mr. E.J. Asser, mr. H. Provó Kluit, mr. D.A. Portielje, mr. S.J. Cohen, mr. J. Wertheim. *Kunsthandel*: C.E. Roos, H.J. van Wisselingh, J.A. Brondgeest. *Literatoren*: J.A. Alberdingk Thijm, T. van Westhrene, J. van Lennep. *Makelaars/effectenhandel*: fa. De Pinto, fa. De Suasso. *Medici*: dr. S. Sarphati, dr. A. Willet, dr. G.J.N. Allebé (Bronnen: *Ledenlijsten Arti*). Opvallend is dat Joodse mensen bij Arti niet werden geweerd, terwijl op andere gebieden contacten tussen de Amsterdamse en Joodse burgerij hoofdzakelijk zakelijk waren (K. Bruin, *Een Herenwereld ontleed. Over Amsterdamse oude en nieuwe elites, in de tweede helft van de negentiende eeuw*. Amsterdam 1980 (Publikatiereeks van het Sociologisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam).
119. *De Beeldende Kunsten*, 1840/41, pp. 285-286.
120. *Jaarverslagen*, 1845, 1848, 1850.
121. *Statuten*, 1840, art. 11.
122. *Jaarverslag*, 1850, p. 8.
123. Deze Maatschappij was in mei 1839 opgericht door J. de Vos, lid van een uitgebreide familie kunstverzamelaars. Samen met andere 'kunstbeschermers' te weten: H. Six van Hillegom, Jonkheer Mendes de Leon, D.D. Büchler, P.E.H. Praetorius, A.H. de Bruine, had hij de Maatschappij opgericht met het oogmerk om via tentoonstellingen en verlotingen de kunst zowel materieel als ideologisch te steunen (*De Beeldende Kunsten*, 1839/40, p. 26; 1840/41, p. 32; *Statuten* der maatschappij in Arti-archief). Alle genoemde personen werden later kunstlievend lid van Arti.
124. *Jaarverslag* van de Vereniging ter Bevordering van Beeldende kunsten, 1845-1855; *Jaarverslag*, 1847, pp. 5, 6; 1849, p. 50; 1851, p. 54; 1860, pp. 32, 93; 1867, p. 44.
125. *Idem*, 1845.
126. *Nederlandsch Kunstblad*, 1844, p. 95; De Commissie bestond uit: mr. P.J. van Naamen van Scherpenzeel (burgemeester), mr. Jo. de Vries (secretaris van de Vierde Klasse, lid van de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie), mr. J. van Lennep (*idem*), J.W. Pieneman, J.A. Kruseman, A.B.B. Taurel, M.G. Tetar van Elven (Arti-oprichters, directeuren van de Koninklijke Akademie, leden van de Vierde Klasse).
127. *Jaarverslagen*, 1844, 1846, 1848, 1851.
128. Zie noot 94.
129. De redevoering 'Wie is bevoegd om over kunst te oordeelen' was geïnspireerd op een betoog van de Duitser R. Markgraff (*De Beeldende Kunsten*, 1841/42, pp. 114-121).
130. *Idem*, p. 120.
131. *Idem*, p. 121.
132. *Ibidem*.

133. *Pictura*, 1849, pp. 13 en 17; K. Karssen was in 1849 hoofdredacteur van het blad *Pictura*. Hij trok zich terug omdat hij het te problematisch vond als kunstenaar uitspraken te doen over kunstwerken van collega's.
134. Titels van zulke lezingen waren bij voorbeeld: 'In hoeverre heeft de staatsvorm invloed op de kunst' (*Jaarverslag*, 1849, p. 20) door prof. J. Bosscha; 'Over de hooge Roeping des kunstenaars en diens verplichting daaraan door veelzijdige oefening te beantwoorden' van de heer A. van der Lee. De lezingen werden soms in de kunstbladen of afzonderlijk door Arti afgedrukt.
135. *Jaarverslag*, 1847, p. 9.
136. *Jaarverslag*, 1845, p. 20.
137. Enkele bekende kunstenaars die een voordracht hielden en hun verzameling lieten zien: J.W. Pieneman, J. Bosboom, J.A. Kruseman. Uit de verzamelaarswereld: Jo. de Vries, J. de Vos Wz., A. van der Hoop, C.J. Fodor, Mendes de Léon, L. Spitzgerber, D. Vis-Blokhuijzen. Lezingen gaven bij voorbeeld J. van Lennep, Alberdingk Thijm, prof. J. Bosscha, dr. P. Scheltema, W.J. Hofdijk, A. van der Willigen e.v.a. (*Jaarverslagen*, 1841-1870).
138. *Jaarverslag*, 1853, pp. 30, 31.
139. In 1852 was men op de volgende bladen geabonneerd: *The Illustrated London News*, *L'Illustration*, *Punch*, *Magasin Pittoresque*, *Deutsches Kunstblatt*, *L'Artiste*, *De Gids*, *Astrea*, *De Kunstkronijk*, *Het Album der Schone Kunsten*, *The Art Journal*, *De Konst- en Letterbode*, *De Navorscher*.
140. *Jaarverslag*, 1845, pp. 22-33.
141. *Notulen*, 31-5-1843.
142. Arnold Houbraken (1660-1719), schilder/biograaf, had hoewel op de hoogte van de Renaissance-idealen wat betreft het verheven kunstenaarschap, ervan afgezien 'om alle fouten en gebreken der konstschilders over 't hoofd te zien (...)'; A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. 3 Delen. 's-Gravenhage 1753, deel III, p. 27 (1e druk 1718). Hij had hiermee de negatieve beeldvorming van de Nederlandse kunstenaars in de hand gewerkt.
143. Toch bepaalde Arti dat bij overlijden niet-kunstenaars in de commissie door kunstenaars vervangen moesten worden (*Jaarverslag*, 1853, p. 19).
144. *Notulen*, 14-2-1843; Pas in 1844 wordt het Fonds één van de belangrijkste doelstellingen (*Statuten*, 1844, artikel 1); zie noot 92.
145. Kunstenaarsleden moesten aan de jaarlijkse Artitontoonstelling deelnemen en vijf procent van de verkoop aan het Fonds afstaan (Reglementen voor het Weduwen en Wezen Fonds, 1845, art. 2 en 3).
146. *Jaarverslag*, 1847, p. 31.
147. *Jaarverslag*, 1842, p. 27; 1847, p. 12; 1848, p. 12; 1849, p. 14; 1850, p. 12; 1851, p. 12; 1852, p. 20.
148. G.J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*. Amsterdam 1947.
149. In 1847 bedroeg de geldlening f 53.000; in 1849 f 47.000, hiervan was f 31.500 van particulieren geleend; in 1852 bedroeg de geldlening f 41.000 waarvan f 17.200 van particulieren; en heeft het Fonds f 23.800 in bezit; in 1853 was de geldlening verminderd tot f 35.000, waarvan f 9.500 van particulieren. De overblijvende aandelen werden aan het Fonds uitgegeven (*Jaarverslagen*, 1848, 1850, 1853, 1854).
150. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, p. 283.

151. Ibidem.
152. *Jaarverslag*, 1841, p. 31.
153. I. Warnsinck, *De kunst beschouwd als een element van volksbeschaving*. Amsterdam 1849, p. 8 (Archief Arti).
154. Ibidem; Koekkoek, a.w., pp. 50-63, 109; J. ten Kate en A. de Reiger, *Uit het Schilder- en Dichterleven*. Amsterdam 1879, p. 9. Dit boek is geschreven door J.J.L. ten Kate over zijn oom H.F.C. ten Kate (1822-1891), destijds beroemd schilder en voorzitter van Arti. Uitgangspunt van het boek vormen de gesprekken die H.F.C. ten Kate met zijn leerlingen in het atelier voerde.
155. Koekkoek, a.w., p. 40; Ten Kate en De Reiger, a.w., p. 10.
156. *Jaarverslag*, 1853, p. 32; Koekkoek, a.w., p. 223.
157. Koekkoek, a.w., p. 70.
158. *Jaarverslag*, 1853, p. 61.
159. Koekkoek, a.w., pp. 234, 235.
160. Pelles, a.w., p. 52.
161. Warnsinck, a.w., p. 40.
162. *Jaarverslag*, 1847, p. 9; 1853, p. 18.
163. Ten Kate en De Reiger, a.w., p. 47; A.G. Bilders, deel 1, *Brieven*; deel II, *Dagboek*. Leiden 1876, deel I, p. 33; J. Neppelhout gaf de brieven en dagboeken 11 jaar na overlijden van zijn protégé Bilders (1838-1865) uit.
164. Koekkoek, a.w., p. 32.
165. Ibidem.
166. *Pictura*, 1849, p. 19; Volgens P. Gay is de nauwe relatie tussen intelligentsia en kunstenaars ten tijde van de Verlichting terug te voeren op het feit, dat het terrein van de kunsten als een soort 'test-case' gold voor de nieuwe idealen van een open maatschappij, waarin het individu om zijn talent en niet zijn afkomst gewaardeerd zou worden. En geen terrein waarop 'talent' zo manifest werd als in de kunst. Gay, a.w., deel II, p. 222.
167. *Jaarverslag*, 1846, p. 32; 1847, p. 30.
168. Idem, 1845, p. 20.
169. Idem, 1847, p. 19, 20; 1853, p. 28.
170. Idem, 1853, p. 41.
171. Idem, 1848, p. 29.
172. Idem, p. 31.
173. Zie hoofdstuk 6 van de doctoraal scriptie voor meer informatie over de oprichting en symboliek van het Rembrandtmomument.
174. Hoogenboom, a.w., pp. 43 e.v.
175. Boekman, a.w., hfst. 1; Hieronder bij voorbeeld de collecties van Baron Verstolk van Zoelen, Nagel van Ampsen en Van Westreene. Hetzelfde lot was overigens de collectie van Willem II beschoren. Kort na zijn overlijden (1852) werd deze in veiling gebracht.
176. Staring, a.w., p. 164; Reitlinger, a.w.; White en White, a.w., pp. 31-34.
177. *De Kunstkroneijk*, 1840/41, p. 41.
178. Hoogenboom, a.w.
179. *De Beeldende Kunsten*, 1840/41, p. 72.
180. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, pp. 3-5.
181. *De Kunstkroneijk*, 1849, pp. 22-29; Bijna alle Artikunstenaars van die periode waren met werk in zijn collectie vertegenwoordigd (*Nederlandsch Kunstblad*, 1844, pp. 106, 107).

182. Er was al een beeld voor Michiel de Ruyter in Vlissingen en er waren plannen voor beelden van Laurensz Coster, Willem I/G.K. van Hoogendorp en Willem van Oranje.

183. *De Kunstkronijk*, 1844, pp. 22-29; *Jaarverslagen; De Beeldende Kunsten; De Nederlandsche Kunst Spiegel; De Kunstkronijk*; Immerzeel, a.w.; Kramm, a.w.

184. Delaunay, hoofdredacteur van het *Journal des Artistes* te Parijs, vroeg in een open brief aan zijn vriend Nicolaas Pieneman naar de redenen waarom beroemde Hollandse schilders als Koekkoek, Schelfhout, Bosboom en Pieneman zelf niet aan de tentoonstelling in het Louvre hadden deelgenomen. Delaunay vermoedde, dat het lag aan het feit, dat de Franse regering niet, zoals de Nederlandse koning, onderscheidingen verleende naar prestaties, maar om politieke redenen. Tegenover 50 onderscheidingen door Willem II aan Franse artiesten uitgereikt, stonden maar enkele door Frankrijk aan Nederlandse kunstenaars toegekend (*De Kunstkronijk*, 1847, p. 86).

185. *Nederlandsch kunstblad*, 1844, p. 98; *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1846/47, p. 95; *De Kunstkronijk*, 1846, p. 76.

186. *De Kunstkronijk*, 1849, p. 21; Het waren de buitenleden: A. Schelfhout, B.J. van Hove, H.A. van de Sande Bakhuyzen, C. Kruseman, A. Waldorp, L. Meyer, H. van Hove, J. Bosboom en D.J. Bles.

187. *Jaarverslag*, 1849, p. 6.

188. Het overlijden van Nicolaas Pieneman werd door Willem III diep betreurd. Hem werden door J.J.L. ten Kate de woorden in de mond gelegd: 'Nu sterft misschien mijn beste vriend' (*De Kunstkronijk*, 1862, p. 5); Nicolaas Pieneman was voorzitter van 1845-1850, van 1852-1856 en 1857-1860; H.F.C. ten Kate van 1861-1864 en 1866-1867; *Koning Willem III en Arti. Een kunstenaarsvereniging in de 19e eeuw*. Amsterdam 1984 (Educatieve Dienst van het paleis op de Dam).

189. *Jaarverslag*, 1871, p. 1.

190. Voor een volledig overzicht van de overheidsuitgaven op kunstgebied in de periode 1795-1848 verwijs ik naar Hoogenboom, a.w., pp. 267, 268, 191. Derkinderen, 1915 a.w., p. 53; Boekman, a.w., pp. 42-43, Pelles, a.w., p. 37.

192. Boekman, a.w., p. 42.

193. *Jaarverslag*, 1851, pp. 22-26.

194. *De Kunstkronijk*, 1843/44, p. 80.

195. *Het Vaderlandsch gevoel*, a.w., pp. 18 e.v.; W. Oosterbaan Martinius, 'Kwesties van stijl en smaak. Over beeldende kunst, musea en nationale monumenten', in: *Sociologisch Tijdschrift*, jrg. 11, nr. 1, 1984, pp. 53-93.

196. *De Beeldende Kunsten*, 1842/43, pp. 32-37, 190.

197. *De Kunstkronijk*, 1845/46, pp. 40-41; M. van der Wal, 'Krijgsman of staatsman. De oprichtingsgeschiedenis van de twee standbeelden voor Willem de Zwijger in Den Haag', in: *Nederlandsch kunsthistorisch Jaarboek*, 34, 1983, pp. 1-38.

198. Warnsinck, a.w., pp. 12-18; *De Kunstkronijk*, 1848, p. 80.

199. *Jaarverslag*, 1848, p. 30.

200. Idem, p. 28.

201. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, p. 283.

202. *Jaarverslag*, 1851, pp. 26, 27.

203. Boekman, a.w., pp. 43, 44.

204. *De Kunstkronijk*, 1857, p. 1; 1864, pp. 79, 87.



205. Huizinga, a.w., deel IV, p. 140.
206. Boekman, a.w., pp. 29, 30.
207. *Nederlandsch Kunstblad*, 1844, pp. 53, 54.
208. *De Kunstkronijk*, 1844/45, pp. 1-3.
209. *Jaarverslag*, 1851, p. 27.
210. Huizinga, a.w., p. 142; Aanvankelijk dachten de kunstenaars de zaak te kunnen verbeteren door meer inspraak te verwerven (zie ook de motivatie van de Arti-oprichters), maar de benoeming van meer kunstenaars in de Vierde Klasse vanaf 1840 had weinig effect. De strijd vanaf de Renaissance om gelijke maatschappelijke waardering voor kunsten en wetenschappen, viel uiteindelijk in het voordeel van de wetenschappen uit.
211. *Jaarverslag*, 1851, p. 27.
212. *De Kunstkronijk*, 1851, pp. 91 e.v.; Huizinga, a.w., pp. 151, 152.
213. *De Kunstkronijk*, 1851, pp. 91 e.v.
214. *Album der Schoone Kunsten*, 1853, p. 5.
215. Jeltens, a.w., pp. 155-157.
216. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, pp. 61-66.
217. *Jaarverslag*, 1851, pp. 22-26; Warnsinck, a.w., pp. 12-18.
218. A. Pierson, *De betekenis der kunst voor het zedelijk leven*. Haarlem 1862, p. 15.
219. *De Kunstkronijk*, 1846, pp. 1 e.v.
220. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, pp. 13-18.
221. Boekman, a.w., p. 46; *De Kunstkronijk*, 1863, pp. 11-13; Derkinderen, 1908 a.w., pp. 19, 23-24.
222. J.W. Pieneman vanwege zijn hoge leeftijd; J.A. Kruseman om zich de rest van zijn leven aan het historisch te kunnen wijden na zijn hele leven het 'genre' beoefend te hebben (Marius, a.w., p. 51).
223. P.K. van Daalen, *Nederlandse Beeldhouwers in de Negentiende Eeuw*. 's-Gravenhage 1957, pp. 98 e.v.; Derkinderen, 1908 a.w., p. 23.
224. *De Kunstkronijk*, 1863, pp. 1 e.v.
225. Derkinderen, 1908 a.w., p. 25.
226. Ibidem.
227. *De Kunstbode*, 1873, pp. 7 e.v.; 27 e.v.; De doelstellingen van *De Kunstbode* (1873, pp. 1, 2) waren: de bevordering van de 'zin voor het Schoone' in de kunst en 'het aankweken van den kunstsmaak' om zo kunst en kunstenaars uit hun sociaal isolement te halen.
228. *Jaarverslag*, 1855, pp. 24-27.
229. Boekman, a.w., pp. 65-70.
230. Bilders, a.w., deel I, p. 240.
231. *Het Vaderlandsch gevoel*, a.w., p. 15.
232. *De Kunstkronijk*, 1842/43, p. 29.
233. *Nederlandsch Kunstblad*, 1844, p. 121; *De Kunstkronijk*, 1842/43, p. 30.
234. *De Nederlandse Kunst Spiegel*, 1844/45, p. 12; 273, 274.
235. *Nederlandsch Kunstblad*, 1845, p. 229.
236. De redactie werd omschreven als bestaande uit literatoren, wetenschappers en kunstenaars (*De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, p. 2.).
237. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1844/45, pp. 12-14.
238. Idem, p. 274.
239. Het feit dat vooral historieschilders de Maatschappij Arti et Amicitiae

groot maakten, heeft er zeker toe bijgedragen dat Arti lang aan het historieel vasthield en nog in 1863 een Historische Gallerij opende.

240. *Nederlandsch Kunstblad*, 1844, p. 113.

241. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, pp. 109 e.v.

242. Koekkoek, a.w., p. 179; In *De Kunstkronijk* van 1847, p. 86 werden tentoonstellingen 'nog enkel goed voor beginnelingen' genoemd.

243. De officiële tentoonstelling in Amsterdam in 1846 bij voorbeeld bestond uit 590 werken. Hiervan werden 58 verkocht (10%). Het betrof 3 historische werken; 19 landschappen/zeestukken; 28 genrestukken; 6 stillevens/dier-/bloemstukken en 1 portret. Op deze tentoonstelling kocht de koninklijke familie 9 stuks. In dezelfde stad in 1848 bestond de inzending weer uit 590 werken. Ditmaal werden 68 stuks verkocht ( $\pm 11\%$ ). Ook deze keer werd een uitsplitsing gemaakt: 2 historische werken; 18 land/zee; 35 genre; 13 stillevens/bloem-/dierstukken. In Den Haag werden in 1847 600 werken tentoongesteld. Hiervan werden 66 verkocht ( $\pm 10\%$ ). (Geen uitsplitsing). In 1849 waren 680 werken opgehangen en bedroeg de verkoop 81 stuks ( $\pm 11\%$ ). (Geen uitsplitsing) (*De Kunstkronijk*, 1846, p. 76; 1847, p. 48, 71; 1848, pp. 78, 87; 1849, pp. 55, 56; *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, pp. 109 e.v.). De gegevens in de diverse bladen zijn voor de meeste tentoonstellingen meer beschrijvend. Geen exacte cijfers bekend.

244. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1844/45, pp. 13, 14.

245. *Ibidem*.

246. Bilders, a.w., deel 1, p. 158; W. Zaal, *G. Bilders. 'Vrolijk Versterven'*. Een keuze uit zijn dagboek en brieven door Wim Zaal. Amsterdam 1974, p. 123; Ten Kate en De Reiger geven een opsomming van de meest welvarende en gezienne kunstenaars in de jaren tachtig. Onder hen worden nog steeds de leermeesters en leerlingen uit de begintijd van Arti genoemd, zoals Bosboom, Bles, Bisschop, Rochussen, Craayvanger, Verveer (Ten Kate en De Reiger, a.w., p. 49)

247. A.M. Hammacher, *Eduard Karssen en zijn vader Kaspar*. 's-Gravenhage 1947, p. 19.

248. *De Kunstkronijk*, 1848, p. 57.

249. In de zeventiende eeuw leefde de opvatting dat armoede goed voor de artisticeit was, nog niet. Bovendien mochten zeventiende-eeuwse kunstenaars nevenberoepen uitoefenen. In de negentiende eeuw strookte dit niet meer met de opvattingen over het professionele kunstenaarschap.

250. Derkinderen, 1915 a.w., pp. 26-29; J. Gimpel, *The Cult of Art. Against Art and Artist*. London 1969, p. 73; Romein, a.w., pp. 362, 363.

251. Jeltens, a.w., p. 150.

252. *De Kunstkronijk*, 1849, p. 16.

253. *De Kunstkronijk*, 1841/42, p. 66; 1852, p. 46.

254. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, p. 112.

255. *De Kunstkronijk*, 1852, p. 46. Een voorbeeld van een zeer succesvol schilder in die tijd, die zich door zijn succes bij het publiek liet leiden—althans volgens de kunstbladen—was de 'kaarslichtschilder' P. van Schendel (*De Kunstkronijk*, 1840/41, p. 63; 1844/45, p. 8)

256. Bilders, a.w., deel 1, p. 65; Ten Kate en De Reiger, a.w., p. 62.

257. Elias en Scotson, a.w., p. 17.

258. *De Kunstkronijk*, 1850, p. 51.

259. *Nederlandsch Kunstblad*, 1844, p. 198; *De kunstkronijk*, 1851, p. 6; *De*

- Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1846/47, p. 67.
260. *De Kunstkronijk*, 1842/43, p. 2; Met épiciers werden omhoogklimmende middengroepen aangeduid. Het had een laatlunkende connotatie. Met proeft er de wrijving in tussen de elite en die mensen, die zich met hun kapitaal een plaats onder de hoogste kringen wisten te veroveren.
261. Brugmans, a.w., pp. 72-83; Bruin, a.w.; Stokvis, a.w., pp. 70-86.
262. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, p. 122.
263. Idem, 1846/47, pp. 86, 87.
264. *De Kunstkronijk*, 1851, p. 49.
265. Idem, 1857, pp. 65-69.
266. Idem, 1842/43, p. 30.
267. *De Beeldende Kunsten*, 1839/40, pp. 103-106.
268. *De Kunstkronijk*, 1842/43, pp. 22, 76.
269. Idem, 1844/45, pp. 7 e.v.
270. Idem, 1850, pp. 51, 52; Pelles, a.w., pp. 119-137.
271. *De Kunstkronijk*, 1840/41, p. 63; 1844/45, pp. 28-30.
272. *De Kunstkronijk*, 1843/44, p. 3.
273. Ibidem.
274. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, pp. 33-35.
275. De meesten schreven ook in *De Kunstkronijk* (1864, p. 7), in *Het Album der Schoone Kunsten* (1850, p. 1; 1852, p. 42;) en *De Gids*.
276. *De Kunstkronijk*, 1848, p. 2.
277. Idem, 1852, p. 46; *Pictura*, 1849.
278. Het boek *Talks on Art* is door een leerlinge van Hunt uit gesprekken onder de lessen samengesteld. De Nederlandse vertaling verscheen in 1876. Jozef Israëls en Jhr. Teding van Berkhout—beiden Artidid—hielpen met de vertaling. Volgens Israëls die het voorwoord schreef, was het boek al lang onder schilders bekend en vond het veel bijval; W.M. Hunt, *Praatjes over kunst*. Leiden 1876 (?), pp. 81, 117.
279. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1848, pp. 33-35.
280. Idem, 1846/47, pp. 141-144.
281. Kultermann, a.w.
282. Bilders, a.w., deel I, pp. 109, 122, 258-263.
283. *De Kunstkronijk* 1859, p. 73; Pierson, a.w., p. 15.
284. *De Kunstkronijk*, 1857, p. 70.
285. Elias, *Ueber den Prozess* a.w., deel I, pp. 1-63; Idem, 1935 a.w.
286. Bilders, a.w., deel I, pp. 268, 269.
287. *De Kunstkronijk*, 1843/44, p. 16.
288. Bilders, a.w., deel I, pp. 262, 263.
289. J. Boissevain, *Friends of friends. Networks, manipulators and coalitions*. Oxford 1974.
290. H.C. White en C.A. White, 'Institutional Change in the French Painting World', in: R.N. Wilson ed., *The Arts in Society*. New Jersey 1964, pp. 253-272; White en White, 1965 a.w.
291. White en White, 1964 a.w., p. 266.
292. J. van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen*. 2 Delen. 's-Gravenhage 1750 (Deel I); 1751 (Deel II), deel I, p. 358; Hauser, a.w., p. 327; Taylor, a.w., pp. 255-258; Weijerman, a.w., deel I, inleiding, p. 13.

293. *De Kunstkronijk*, 1844/45, p. 2.
294. Idem, 1842/43, p. 63.
295. Idem, 1844/45, p. 2.
296. *De Kunstkronijk*, 1842/43, p. 62; *Album der Schoone Kunsten*, 1850, p. 13.
297. Koekkoek, a.w., pp. 68-70.
298. Bilders, a.w., deel I, p. 261.
299. Ten Kate en De Reiger, a.w., pp. 67-73; Bilders, a.w., deel I, pp. 262 e.v.
300. Taylor, a.w., pp. 268, 269.
301. Romein, a.w., pp. 362, 363; J. Goudsblom, *Dutch Society*. New York 1967; Idem, 1979 a.w.
302. *Jaarverslag*, 1870, pp. 40, 41.
303. *De Kunstkronijk*, 1850, p. 67.
304. *Nederlands Kunstblad*, 1843/44, p. 119.
305. *De Kunstkronijk*, 1843/44, pp. 21, 22; 29, 30.
306. Idem, 1851, p. 29.
307. *De Nederlandse Kunst Spiegel*, 1846/47, p. 22.
308. Pelles, 1963 a.w., p. 23; Hobsbawm, a.w., deel I, pp. 306-336.
309. *Nederlandsch Kunstblad*, 1844, p. 132.
310. *Album der Schoone Kunsten*, 1850, pp. 49, 50.
311. *De Kunstkronijk*, 1848, pp. 57-62; 1849, pp. 15 e.v.
312. Schenk, a.w., deel I; Williams, a.w.
313. *De Nederlandsche Kunst Spiegel*, 1846/47, pp. 143 e.v.
314. *Album der Schoone Kunsten*, 1851, p. 51.
315. *De Kunstkronijk*, 1849, p. 16.
316. De Regt, a.w.
317. Hobsbawm, a.w., deel I, p. 333.
318. Elias, 1977 a.w., deel II, pp. 312-455.
319. *De Kunstkronijk*, 1845/46, p. 3.
320. *De Kunstkronijk*, 1862, pp. 76-79.
321. *De Nederlandse Kunst Spiegel*, 1846/47, pp. 141-144.

## *Paul Hefting* De Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT

Voor het schrijven van dit artikel maakte ik dankbaar gebruik van de op- en aanmerkingen van de DEV-medewerkers, de heer G. de Voogd van de PPD/PTT, Hein van Haaren, David de Goede, Egbert van Faassen en de heer Van der Loft van het Museum Meermanno-Westreemianum, die het Van Royen-archief voor mij toegankelijk maakte en die mij zeer behulpzaam was.

### *Noten*

1. In dit artikel wordt alleen de afkorting DEV gebruikt. Tot 1955 heette de dienst echter Dienst voor Aesthetische vormgeving (= DAV in afkorting).
2. In de loop der tijd zijn er steeds weer pogingen ondernomen om de toegepaste kunst een even belangrijke plaats te geven als de beeldende kunst. In 1892 maakten de 'Vingtistes'—een groep van moderne kunstenaars, die al de naam van de volgende eeuw hadden aangenomen (van de Nederlanders zat Toorop erbij)—een grote tentoonstelling in Brussel, gewijd aan dit thema.
3. Jan Kassies, *Op zoek naar cultuur*. Nijmegen 1980, p. 267 (Sunschrift 155).
4. Deze tentoonstelling rouleert nog steeds in Noord-Amerika. Onlangs werd de inhoud weer vernieuwd. De Nederlandse Spoorwegen hebben een eigen ontwerp-afdeling, waar de huisstijl, ontworpen door Tel Design en Studio Dumbar, bewaakt wordt. Ook de Staatsuitgeverij heeft een eigen ontwerpafdeling voor hun vele uitgaven. Hein van Haaren zegt hierover: 'Bij de Staatsdrukkerij/uitgeverij is de bodem daarvoor gelegd sinds 1947 bij het aantreden van de directeur Oltheten, wiens opvattingen over vormgeving waren beïnvloed door de opvattingen en activiteiten van Van Royen. Eerste effect was het drukwerk voor de Staten-Generaal, een model voor Europa in vormgeving, organisatie en distributie'. De vormgeving van de huisstijlen van b.v. de ministeries van Binnenlandse Zaken, O en W, WVC en de Raad van State zijn er gekomen omdat Van Haaren, sinds 1976 directeur van de Staatsuitgeverij, zijn ervaringen als esthetisch adviseur van de PTT daar binnenbracht. Bedrijven als Philips hebben vormgevers in dienst voor hun eigen produkten. Olivetti is om de vormgeving bekend en ook Braun geldt op dit gebied als 'toonaangevend'.
5. Er zijn enkele uitzonderingen, bij voorbeeld de kunsttoepassing van Loes van der Horst op het nieuwe station van Zaandam. Daar speelde het persoonlijke initiatief vanuit de directie een rol.
6. Deze doelstelling van Turmac doet denken aan die welke Van Royen indertijd formuleerde. Naast de Peter Stuyvesant-collectie initieerde Turmac ook nog andere soorten van kunstmanifestaties. In Parijs liet men o.a. een 'voorgedeukte' taxi van Wim T. Schippers rijden.
7. H. van Haaren, *Over de maatschappelijke betekenis van een kunst- en vormgevingsbeleid bij PTT*. Den Haag 1976 (Staatsuitgeverij).
8. Ibidem.
9. A.M. Hammacher, *Jean François van Royen, 1878-1942*. Den Haag 1947, p. 63.

10. Zie hiervoor: N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Harmondsworth 1964 (Penguin Book A 497). Ook in Nederland was men zich al vroeg bewust van het slechte en stijlloze industrieproduct. In 1876 verscheen het rapport van J.R. de Kruyff, waarin aanbevelingen werden gedaan met het oog op de 'Tentoonstelling van kunst toegepast op nijverheid', die in 1877 in Amsterdam gehouden werd. Hij constateerde dat er in Nederland geen belangstelling meer was voor kunstnijverheid en hij noemt enkele mogelijkheden tot de verbetering daarvan. In 1877 werd ook het museum voor kunstnijverheid in Haarlem geopend, waarmee een 'goed voorbeeld' moest worden gegeven (zie ook: *De Tijd wisselt van Spoor*. Laren 1981 (Singermuseum)).
11. Hammacher, *Van Royen* a.w., p. 126.
12. A.W. Reinink, *K.P.C. De Bazel-Architect*. Leiden 1965, p. 181, noot 67.
13. Piet Zwart, *Sleutelwoorden/Keywords*. Den Haag 1965, p. 6 (Staatsuitgeverij).
14. Walter Crane, *Kunst en Samenleving*. Amsterdam 1894, pp. 114 e.v.
15. Jac. Jongert, in: *Wendingen*, no. 2, 1923.
16. W.F. Gouwe, 'Ruimte', in: *Jaarboek van Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst*. Rotterdam 1929, pp. 137 e.v.; Gouwe schreef ook regelmatig voor het blad *De Bedrijfsreclame*.
17. Cor Blok, in: *Kunst en Omgeving. Beschouwingen en informatie over de inbreng van beeldende kunst in de omgeving*. Amsterdam 1977, pp. 150, 151; E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*. Utrecht 1974, pp. 152 e.v. (Tweede druk).
18. Boekman, a.w., p. 157.
19. Kassies, a.w., pp. 51, 52.
20. Ank Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg, portret van een kunstenaar*. Amsterdam 1981, pp. 85, 86.
21. Van Royen-archief in het Museum Meermanno-Westreenianum in Den Haag.
22. Informatie van Egbert van Faassen; *Boeken maken 1890-1940. De collectie Nijkerk*; tekst: D. Dooijes. Amsterdam 1975 (Catalogus Stedelijk Museum, no. 575).
23. Zie ook: Hammacher, *Van Royen* a.w.; en *Jean François van Royen, 1878-1942*. Den Haag 1964 (Catalogus Museum Meermanno-Westreenianum).
24. Waarschijnlijk niet gepubliceerd.
25. Zie: Leeuw-Marcar, a.w.; in 1924-1925 deed een commissie onder leiding van Van Royen een aanbeveling voor de reorganisatie van het Hoofdbestuur van de PTT. Er werd een drie-hoofdige leiding voorgesteld zonder een directeur-generaal. Dat advies werd niet overgenomen. Zie: J.G. Visser, in: *Het PTT-bedrijf*, deel xxiii, no. 1, aug. 1983, pp. 4, 5.
26. Hammacher, *Van Royen* a.w., p. 13.
27. Idem, pp. 57, 58.
28. Idem, p. 44.
29. *De Witte Mier*. Een klein maandschrift voor de vrienden van het boek; onder leiding van J. Greshoff. Deel 1. Apeldoorn 1912 (Dixon).
30. Ibidem.
31. Carla Rogge, *PTT als opdrachtgeefster aan kunstenaars van 1919-1929*. Amsterdam mei 1971 (Doctoraalscriptie; Universiteit van Amsterdam).
32. G. Holstege, 'Inleiding', in: *Het Postzegeljaarboekje 1979*. Den Haag 1979

(ed. PTT en Staatsuitgeverij).

33. In 1906 was er een ontwerp gemaakt voor de Tuberculosezegels door prof. A.J. Derkinderen, die als een van de eerste vernieuwers van de Nederlandse kunst kan gelden. Van Royen had hiermee geen bemoeienis gehad.

34. Holstege, a.w., pp. 16, 17.

35. Hammacher, *Van Royen* a.w., p. 124.

36. De gebouwen waren ontworpen door de architect D.E.C. Knuttel in een sfeer van de Amsterdamse School, met veel decoratieve elementen, sculptuur en smeedwerk. Vooral het Hoofdgebouw heeft een uitgesproken karakter.

37. Het was niet om er zelf beter van te worden, integendeel, het was alleen maar om zijn idealen te bereiken ten behoeve van de kunstenaars en de samenleving. Zo kon hij openlijk de belangen vermengen; zie ook Carla Rogge, a.w.

38. Christiaan de Moor, *Postzegelkunst. De vormgeving van de Nederlandse postzegel*. Den Haag 1960, pp. 58 e.v.; zie ook: Hammacher, *Van Royen* a.w.

39. Archief J. Crouwel, Den Haag.

40. Zie: *Amsterdamse School*. Amsterdam, 1975, p. 63 (Catalogus Stedelijk Museum).

41. Prof.ir. J.G. Wattjes, 'Post- en Telegraafgebouw, Utrecht', in: *Het Bouwbedrijf*, sept. 1925, pp. 315 e.v. (Utrechtnummer).

42. *Neude. Hoofdpostkantoor en Telefoongebouw*; samengesteld door Paul Hefting en René van Raalte. Utrecht 1981 (Uitgave Postdistrict Utrecht).

43. Titus Yocarini, *Vak in beweging*. Eindhoven 1976 (*Lecturis documentaire*, no. 5).

44. A.M. Hammacher, *Stijlveranderingen in de Europeesche postzegels met beeltenis van 1840 tot 1938*. Den Haag 1938, p. 30.

45. *De Maniakken. Ontstaan en ontwikkeling van de grafische vormgeving aan de Haagse academie in de jaren dertig*. Eindhoven 1982 (*Lecturis documentaire*, no. 12).

46. Piet Zwart, *Het boek van PTT*. Den Haag 1939 (herdruk met commentaar van Paul Hefting, Den Haag 1985).

47. Zie de afbeelding op het omslag van dit Jaarboek.

48. Hammacher, *Van Royen* a.w.; Van Royen-archief.

49. Hammacher, *Van Royen* a.w., p. 150. De Verenigde Staten van Amerika, waar onder Roosevelt hulpverlening aan kunstenaars werd georganiseerd, zal hier ook van invloed zijn geweest. In het Van Royen-archief bevindt zich veel informatiemateriaal over Amerikaanse steun aan kunstenaars en over opdrachten-programma's uit de jaren 1935-1937 (Van Royen-archief, doss. 157-159). Een overdruk uit *Fortune* van het artikel 'Unemployed Arts' uit 1937 geeft er veel informatie over. Er zijn verder bulletins van de Section of Painting and Sculpture, Public Work Branche, Procurement Division, Treasury Department Washington DC. Er wordt een bedrag van 46 miljoen dollar genoemd alleen voor de steunverlening.

50. Hammacher, *Van Royen* a.w., p. 151.

51. Uitvoerige documentatie over de vergadering van 21 mei 1938 in het Van Royen-archief.

52. Van Royen-archief; deze Raad verzorgde ook de Nederlandse inzendingen op de Wereldtentoonstellingen in Parijs van 1925 en 1937.

53. Leeuw-Marcar, a.w., p. 84.

54. Hammacher, *Van Royen* a.w.; en ook: G.H. 's Gravesande, *Mr. J.F. van*

*Royen en zijn betekenis voor de boekkunst.* Den Haag 1946.

55. Als de geruchten waar zijn dat dit gebouw op de nominatie staat om afgebroken te worden, dan zou dat een cultuurhistorische blunder zijn, zoals Den Haag er al zoveel maakte.

56. R.N. Roland Holst, in: *De Gids*, deel II, 1914, p. 519 (overgenomen uit Boekman, a.w., p. 81).

57. Uit een gesprek van de auteur met A.M. Hammacher, 1983.

58. De Moor, a.w., p. 112.

59. Idem, p. 119.

60. J.G. Visser, *PTT1940-1945. Beleid en Bezetting.* Den Haag 1968, p. 113.

61. G.J. Peelen, *Postzegels schrijven geschiedenis van de tweede wereldoorlog.* Den Haag 1948, p. 77.

62. Nota in DEV-archief.

63. Ook Van Royen had voor de oorlog al prenten gekocht om in (waarschijnlijk) het Hoofdgebouw van de PTT te hangen. Hij kocht onder meer werk van A. van Dobbenburg; informatie van Egbert van Faassen.

64. Zie ook: 'Kunst en vormgeving bij de PTT'. *Kunstschrift Openbaar Kunstbezit*-extra, okt./nov. 1985, over de Dienst voor Esthetische Vormgeving.

65. De andere medewerker van Van Royen, De Koo, was ook na de oorlog nog actief bezig voor de PTT. Hij was indertijd secretaris van de VANK en werd na de oorlog een van de oprichters van de Gkf.

66. Yocarini, a.w., p. 17.

67. Idem, p. 20; zie ook Piet Zwart, a.w.

68. Joost Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1955.* Nijmegen 1977 (Sunschrift 114).

69. De Moor, a.w., p. 146.

70. W.F. Gouwe, *Het ontwerpen van Postzegels.* Den Haag 1953, p. 52.

71. De jaarverslagen van de DEV bevinden zich in de bibliotheek (Bidoc) van de PTT, 1946-1958. Gouwe schreef iedere kunstenaar aan die grafiek maakte. Hij kreeg de namen via de kunstenaarsverenigingen (De Ploeg in Groningen, De Haagse Kunstkring, Arti et Amicitiae, Amsterdam, de Limburgse Kunstkring) en via het bureau voor Aesthetische Adviezen in Amsterdam.

72. Tussen 1951 en 1968 werden voor ongeveer 72 PTT-gebouwen kunstopdrachten uitgevoerd. Er is een studie in bewerking waarin alle kunsttoepassingen voor PTT-gebouwen geïnventariseerd zullen worden.

73. Gouwe, a.w., p. 33.

74. De Moor, a.w., pp. 203 e.v.

75. W. Stokvis e.a., 'De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. De jaren 1945-1951', in: Elly Nicmeijer, m.m.v. Doris Wintgens, *De Realisten.* Amsterdam 1984, p. 120.

76. Rede van mr. H.J. Reinink, 'Christiaan de Moor 65 jaar', in: *Berichten Ministerie OKW*, maart 1964.

77. Stokvis e.a., a.w., p. 218, noot 21.

78. Steeds is de idee gebleven dat kunst en (goede) vormgeving van betekenis zijn voor de PTT, omdat de kwaliteit daarmee op een hoger plan gebracht zou kunnen worden; dat zou men een vorm van ethiek kunnen noemen.

79. H. van Haaren was werkzaam bij het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, het Bisschoppelijk Museum te Haarlem, bij het Museum 'Amstelkring' in Amsterdam. Daarna werd hij hoofdconservator voor de Educatieve Dienst



van het Haags Gemeentemuseum. In 1976 werd hij directeur van de Staatsuitgeverij/drukkerij en is nu directeur van de Rotterdamse academie.

80. Van Haaren, a.w.

81. W. Sandberg, *nu*, Kwadraatblad Steendrukkerij de Jong & Co, Hilversum 1959.

82. H.L.C. Jaffé, 'Panorama van constructieve kunst', in: *NRC*, 12 juli 1969, p. 3.

83. Zie *Kunst en Vormgeving*, a.w. Als buitenstaander schreef ik indertijd (1970) in het *Museumjournaal* (serie 15, no. 5): 'Ik zou me kunnen voorstellen dat de PTT ook de stap zou nemen om een ontwerp te laten maken dat deze bewustwording toont, een ontwerp dat de onmiskenbare kritiek op de maatschappij in beeld brengt als een even belangrijk of wellicht belangrijker aspect van de eigentijdse werkelijkheid dan de technische ontwikkelingen (...)'. Dat partijkiezen is natuurlijk wel moeilijk voor een overheidsbedrijf.

84. Van Haaren heeft wel gedacht aan bepaalde werken van Van Elk, maar die waren naar zijn smaak te duur; zie ook noot 86. Van Haaren heeft Jan Dibbets gevraagd, maar die had nauwelijks of geen interesse voor opdrachten. Voor de giro Arnhem gaf Van Haaren aan Constant een belangrijke opdracht, die helaas niet werd uitgevoerd: een 'onvoltooid avontuur', zoals Van Haaren het noemde. Marte Röling maakte voor de giro Leeuwarden een groot 'environment' bij de entree en de kantine en in Hilversum maakte David van de Kop op het terrein van het Audio-video schakelcentrum van de PTT ruimtelijke elementen (1972/75).

85. Zie *Kunst en Vormgeving* PTT, a.w., pp. 36, 37.

86. Kees Broos, 'PTT: niet alleen postzegels', in: *Museumjournaal*, serie 20, no. 5, okt. 1975, p. 195.

87. Het grote bouwprogramma van de PTT-Post (11 grote Expeditie-Knooppunten van de Post) loopt langzamerhand af en men onderzoekt andere mogelijkheden en structurele budgetten (b.v. die van het onderhoud), waaruit 1 procent zou kunnen worden toegewezen in de toekomst.

88. Broos, a.w., p. 198.

89. *Idem*, pp. 198, 199.

90. Drs. Ph. Leenman, 'Inleiding' bij *Handboek bedrijfsstijl* PTT, 1981.

91. In: *Het PTT bedrijf*, deel XXIII, no. 1, aug. 1983.

92. Broos, a.w., p. 194.

93. Er werken op dit moment 9 stafmedewerkers op de DEV met verschillende beroepsachtergronden. Ze komen van academies voor beeldende kunsten, van afdelingen architectonische vormgeving, grafische en typografische vormgeving of de afdeling vrij tekenen/schilderen. Daarnaast zijn er een drietal kunsthistorici en één ingenieur industriële vormgeving.

94. De DEV zou, volgens Van Haaren, processen van vormgeving moeten beheersen of beïnvloeden. 'Eén daarvan is de marketing, waarvan beïnvloeding door mentaliteit voldoende kan zijn. Ook in marketing hoort experiment thuis om in het gemiddelde niet de slag met de concurrentie te verliezen' (in een brief aan de auteur).

95. R.D.E. Oxenaar, 'De Nederlandse postzegel als onderdeel van het vormgevingsbeleid van de PTT', in: *Filatelie Informatief*, 2020, feb. 1984, pp. 1 e.v.

# Warna Oosterbaan Martinius De kunsten in het parlement 1984-1985

## Noten

Gebruikte afkortingen:

H I 84/85 = *Handelingen Eerste Kamer der Staten-Generaal*, vergaderjaar 1984-1985.

H II 84/85 = *Handelingen Tweede Kamer der Staten-Generaal*, vergaderjaar 1984-1985.

1. H II 84/85, *Rijksbegroting* voor het jaar 1985, nr. 18600, *Miljoenennota*, bijlage I, p. 102.
2. H II 84/85, *Rijksbegroting* voor het jaar 1985, nr. 18600, Hoofdstuk xvi, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, nr. 1, *Voorstel van Wet*.
3. H II 84/85, *Rijksbegroting* voor het jaar 1985, nr. 18600, Hoofdstuk xvi, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, nr. 2, *Memorie van Toelichting*.
4. H II 83/84, *Rijksbegroting* voor het jaar 1984, nr. 18100, Hoofdstuk xvi, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, nr. 2, *Memorie van Toelichting*, p. 4.
5. Idem, p. 26.
6. Idem, p. 26.
7. Idem, p. 27.
8. Idem, p. 27.
9. Idem, p. 29.
10. Idem, p. 30.
11. Idem, p. 31.
12. Idem, p. 36.
13. H II 84/85, *Rijksbegroting* voor het jaar 1985, nr. 18600, Hoofdstuk xvi, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, nr. 2, *Memorie van Toelichting*, p. 79.
14. H II 84/85, *Rijksbegroting* voor het jaar 1985, nr. 18600, Hoofdstuk xvi, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, nr. 10, *Verslag* (vastgesteld 8 oktober 1984) en: nr. 19, *Nota naar aanleiding van het verslag* (ontvangen 29 oktober 1984).
15. H II 84/85, 20 november 1984, p. 1650.
16. Idem, p. 1654.
17. Idem, p. 1664.
18. Idem, p. 1669.
19. H II 84/85, 21 november 1984, p. 1759.
20. Idem, p. 1759.
21. H I 84/85, nr. 18600, Hoofdstuk xvi voor het jaar 1985: *Begroting van Uitgaven; Begroting van Ontvangsten*, nr. 97a, *Voorlopig Verslag* van de Vaste Commissies voor Welzijn en Volksgezondheid en voor Cultuur (vastgesteld 21 februari 1985) en: nr. 97b, *Memorie van Antwoord* (ontvangen 7 maart 1985).
22. H I 84/85, 19 maart 1985, p. 702.
23. H I 84/85, 26 maart 1985, p. 783.
24. Idem, p. 793.

25. Geciteerd in *De Volkskrant*, 13 februari 1985.
26. *Vrij Nederland*, 23 februari 1985.
27. H II 84/85, 27 februari 1985, p. 3612.
28. Idem, pp. 3613-3614.
29. Idem, p. 3618.
30. Idem, pp. 3619-3620.
31. Idem, p. 3627.
32. Idem, p. 3636.
33. Idem, p. 3638.
34. H I 84/85, 19 maart 1985, p. 708.
35. Idem, p. 711.
36. H I 84/85, 26 maart 1985, p. 769.
37. Het eerste advies van de Raad over het toneel, gedateerd 15 februari 1983, werd afgedrukt in het *Informatiebulletin Raad voor de Kunst*, jrg. 14, nr. 2, 1983, pp. 15-18. Het tweede advies, gedateerd 25 oktober 1983, in hetzelfde periodiek, jrg. 14, nr. 6, 1983, pp. 2-12.
38. *Eindrapport Commissie Landelijk Toneelbestel*, z.p., 2 mei 1984.
39. H II 83 84, nr. 18447, *Toneelbestel*, nr. 1, Brief van de Minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (19 juni 1984) en: H II 84/85, nr. 18447, *Toneelbestel*, nr. 2, Brief van de Minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (21 september 1984).
40. H II 84/85, UCV 6, 15 oktober 1984, 6de vergadering: Vaste Commissie voor Welzijn en Cultuur, *Reorganisatie Toneelbestel*.
41. Idem, p. 10.
42. Voor de verslagen van het mondeling overleg: H II 84/85, nr. 18111, de nummers 31 en 33 (Vastgesteld resp. 4 oktober 1984 en 18 december 1984). Behandeling in de Tweede Kamer van 18111, nr. 33: H II 84/85, 18 december 1984, p. 2533.
43. H II 84/85, nr. 17994, *Beeldende-kunstbeleid*, nr. 19, Brief van de Staatssecretaris van Sociale Zaken en Werkgelegenheid (7 december 1984).
44. H II 84/85, UVC 51, 13 februari 1985, 51ste uitgebreide commissievergadering: Vaste commissies voor Sociale Zaken en Werkgelegenheid en voor Welzijn en Cultuur, *Beeldende-kunstenaarsregeling*.
45. H II 84/85, 19 maart 1985, pp. 4124 en 4127, 4128.
46. H II 84/85, nr. 18806, *Nationaal Instituut voor Architectuur en Stedebouw*, nr. 1, Brief van de Minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (18 december 1984).
47. H II 84/85, nr. 18806, *Nationaal Instituut voor Architectuur en Stedebouw*, nr. 2, Verslag van een mondeling overleg (Vastgesteld 7 juni 1985).

# Personalia van de auteurs

## *Truus Gubbels*

Geboren in 1953, studie sociologie aan de Universiteit van Amsterdam. Als free-lance medewerkster gewerkt bij culturele instellingen, waaronder de Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst. Sinds 1980 werkzaam bij de Boekmanstichting, belast met de samenstelling van handboeken op het terrein van kunsten.

## *Paul Hefting*

Geboren in 1933, studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Utrecht. Was werkzaam aan de afdeling Bouwkunde van de TH Delft van 1963–1967 en daarna als conservator aan het Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Vanaf 1981 stafmedewerker van de Dienst voor Esthetische Vormgeving van de PTT.

## *Warna Oosterbaan Martinius*

Geboren in 1947, studeerde sociologie in Amsterdam en werkte enkele jaren als onderzoeksmedewerker bij het voormalige ministerie van CRM. Is thans verbonden aan het Sociologisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam, waar hij in opdracht van het ministerie van WVC onderzoek verricht op het terrein van het kunstbeleid.

## *Tineke Pronk*

Geboren in 1956, volgde de documentatie-opleiding aan de Frederik Muller Akademie te Amsterdam. Sinds 1977 werkzaam bij de Boekmanstichting, aanvankelijk als bibliothecaresse, vanaf 1982 als documentaliste.

## *Marlou Thijssen*

Geboren in 1949, studeerde culturele antropologie aan de Universiteit van Amsterdam. Is verbonden aan de vakgroep Sociologie en Geschiedenis, met als specialisatie kunstsociologie, aan de Universiteit van Amsterdam.

*Marlou Thijssen* beschrijft de eerste dertig jaar uit het bestaan van 'Arti'. Deze vereniging, door kunstenaars zelf opgericht, bevocht de maatschappelijke erkenning van het kunstenaarschap – aanvankelijk met veel succes. Na verloop van tijd werd ze echter geconfronteerd met de aantasting van de sociale positie van de kunstenaar, een dalend beroepsprestige en een verminderde waardering voor de artistieke prestaties. Er blijkt een frappante gelijkenis te bestaan tussen de situaties toen en nu.

*Paul Hefting* reconstrueert de geschiedenis van de Dienst Esthetische Vormgeving van de PTT. Het is vooral aan de inzet van J.F. van Royen te danken dat de PTT overtuigd raakte van de noodzaak van een kwalitatief hoogwaardige presentatie van haar produkten. De oprichting van de Dienst vlak na de oorlog was hiervan het onmiddellijke gevolg. Hefting stelt ook de vraag of de aandacht voor goede vormgeving zal blijven als het staatsbedrijf binnenkort geprivatiseerd wordt.

*Warna Oosterbaan Martinius* volgt de discussies over het kunstbeleid in het parlement over de periode 1984-1985. Centraal daarbij staan de begroting, de P.C.Hoofst-affaire, het toneelbestel, de BKR en de vestiging van het architectuurmuseum.

De *Kroniek*, samengesteld door *Truus Gubbels* en *Tineke Pronk*, geeft een overzicht van de belangrijkste gebeurtenissen op het gebied van kunst en cultuur in ons land gedurende het jaar 1985.