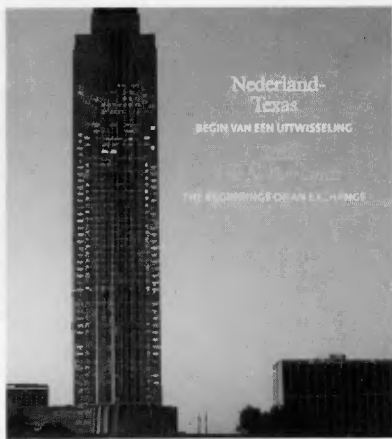


Kunst en beleid in Nederland

6



Boekmanstichting/Van Genneep Amsterdam

Boekmanstichting - Bibliotheek

Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
telefoon 24 37 36 / 24 37 37 / 24 37 38 / 24 37 39

De uitleentermijn bedraagt een maand. Mits tijdig
aangevraagd is verlenging met een maand moge-
lijk, tenzij de publikatie inmiddels is besproken.

De uitleentermijn is verstreken op:

30 JUNI 1993	15 APR. 1997
5 AUG. 1993	23 NOV. 1994
2 SEP. 1993	16 NOV. 1995
22 OKT. 1993	3 FEB. 1996
25 MAART 1994	27 JUNI 1996
15 APR. 1994	3 SEP. 1996
4 juli	3 SEP. 1996
11 OKT. 1994	17 FEB. 1997
	4 MAART 1998
	23 apr. 99
	5 / DEC. 2005
	9-3-06

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

Boekmanstudies
Kunst en beleid in Nederland 6

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

Kunst en beleid in Nederland

6

Bianca Stigter

Beelden om nooit te vergeten: monumenten ter nagedachtenis aan de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam 1945-1991

Mir Wermuth

Weri Man! Een studie naar de hiphop-cultuur in Nederland

Robbert Veltman

Het Texas-project en het Nederlandse buitenlands cultureel beleid

Dirk Bergvelt en Hans van Rossum

De rijksoverheid en de architectuur na 1945

Sannie Hoogervorst

Letterkundige: beroep of roeping? De Vereniging van Letterkundigen 1905-1945

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

Boekmanstichting/Van Gennep Amsterdam 1993

© 1992 Boekmansichting Amsterdam/Uitgeverij en boekhandel Van Gennep bv,
Spuistraat 283, 1012 VR Amsterdam
Boekverzorging: Jacques Janssen
Zetwerk: Ad Rem Tekst, Amsterdam
Druk: Drukkerij Ten Brink Meppel bv, Meppel
Bindwerk: Meppeler Boekbinderij EMBE bv, Meppel
ISBN 90-6012-954-7 / NUGI 644 / CIP

Inhoud

Voorwoord 9

Bianca Stigter

BEELDEN OM NOOIT TE VERGETEN: MONUMENTEN TER NAGEDACHTENIS AAN
DE TWEDE WERELDOORLOG IN AMSTERDAM 1945-1991 13

Monumentenrage en monumentenstop 20

Periodisering 27

Ons lijden en strijden 31

Comités en commissies 34

Joodse slachtoffers en joodse helden 41

Goede en foute beeldhouwers 49

Van kwartjesactie tot overheidssubsidie 58

Schuld en erkenning 61

Mir Wermuth

WERI MAN! EEN STUDIE NAAR DE HIPHOP-CULTUUR IN NEDERLAND 63

Nederhop in stijl 65

Op zoek naar een eigen plek 66

Drie generaties hiphop 71

Ritme en rijm 76

Gouden kettingen en leren amuletten 77

Weri man! 81

Just a posse, not a gang? 84

Surinaamse sjeu 90

Spectaculaire sprongen en salto's 93

De uitdaging van een lege muur 94

B Boys en Fly Girls 95

Black is black is black is... 101

Engagement in stijl 108

Macht zonder oplossingen 109

Internationaliteit en gelijktijdigheid in stijl 110

Robbert Veltman

HET TEXAS-PROJECT EN HET NEDERLANDSE BUITENLANDS CULTUREEL
BELEID 113

Inleiding 113

De hoofdlijnen van het buitenlandse cultureel beleid 114

De periode 1945-1970 114

*De Eerste en Tweede Nota inzake de Internationale Culturele
Betrekkingen, 1970, 1976* 116

Het rapport 'Cultuur zonder grenzen', 1987 117

'Ambtelijk geharrewar' 118

Een mooi bandje 119

Het naoorlogse buitenlandse cultureel beleid 120

Het buitenlandse cultureel beleid van het ministerie
van WVC, 1982-1989 120

Van een passief naar een actief beleid 121

'Clustermanifestaties' 121

Het 'concentratiebeleid' 123

Buitenlands cultureel beleid in de praktijk: het 'Texas-project' 124

De algemene uitgangspunten van het concentratiebeleid 125

De Werkgroep Texas 127

De Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten 130

Structurele problemen rondom het Texas-project 134

Problemen bij de programmering 134

De problemen rond de externe financiering 137

De relatie met WVC 140

De Stichting in de praktijk 144

Conclusie 147

Dirk Bergvelt en Hans van Rossum

DE RIJKSOVERHEIDEN DE ARCHITECTUUR NA 1945 151

Wederopbouw en volkshuisvesting 152

Overheidsbemoedienissen 152

Regulering van produktie 154

Normering van kwaliteit 155

Samenwerking overheid-bedrijfsleven 156

Kwaliteitsbewaking gedelegeerd 157

Architecten als monopolisten 157

De minister aangesproken op architectonische kwaliteit 158

Kwaliteit is een collectieve verantwoordelijkheid 159

Blijvende woningnood 161

<i>Seriebouw en kwaliteit</i>	162
<i>De rol van de lokale overheid</i>	163
<i>Ruimtelijke ordening</i>	164
<i>Van kwantiteit naar kwaliteit</i>	166
<i>Het programma Experimentele Woningbouw (1968-1979)</i>	170
<i>Deregulering en decentralisatie</i>	173
<i>De naoorlogse bouwopgave en het cultuurbeleid</i>	173
<i>Architectuur als stiefkind van het kunstbeleid</i>	174
<i>De pre-historie van het architectuurbeleid</i>	175
<i>Monumentenzorg</i>	176
<i>Stimulansen voor smaakvolle woninginrichting</i>	178
<i>CRM tegen vervreemding</i>	179
<i>De staat en de werkgelegenheid voor architecten</i>	180
<i>Financiële drempels voor goede architectuur?</i>	180
<i>Het huidige architectuurbeleid</i>	181
<i>Het rijk als opdrachtgever</i>	182
<i>Tot slot</i>	184
<i>De opkomst van een architectuurbeleid</i>	186
<i>Architectonische kwaliteit en de departementale grenzen</i>	187

Sannie Hoogervorst

LETTERKUNDIGE: BEROEP OF ROEPING? DE VEREENIGING VAN LETTERKUNDIGEN 1905-1945	189
De oprichting van de Vereniging van Letterkundigen	189
De vvl onder voorzitterschap van Van Deyssel	195
<i>De auteurswet</i>	195
<i>Het modelcontract</i>	198
<i>Het Ondersteuningsfonds</i>	198
<i>Vrijheid van meningsuiting/ toneelcensuur</i>	199
<i>Het bestuur en de leden</i>	200
De vvl onder voorzitterschap van P.C. Boutens	201
<i>Een slapende vereniging</i>	201
<i>Financiële bijstand</i>	203
<i>Subsidie</i>	204
<i>Oppositie</i>	206
De vvl in oorlogstijd	211
Beroep of roeping?	214

NOTEN 221

PERSONALIA VAN DE AUTEURS 243

Voorwoord

Het zesde Jaarboek *Kunst en beleid in Nederland* bevat vijf artikelen. Ook nu is weer getracht een aantal beginnende auteurs aan het woord te laten – drie artikelen zijn bewerkingen van scripties – en publikaties bijeen te brengen die een interessant aspect van de Nederlandse culturele ontwikkeling in heden of verleden belichten.

Het openingsartikel *Beelden om nooit te vergeten*, van de hand van Bianca Stigter, is gebaseerd op haar doctoraalscriptie *Nieuwe Geschiedenis*. In dit artikel brengt zij de veertig oorlogsmonumenten in kaart die na 1945 in Amsterdam werden opgericht ter herdenking van de Tweede Wereldoorlog. De ‘eerste grote oorlog’ sinds eeuwen in een land verstoken van een monumentale traditie. Stigter behandelt de motieven die tot de oprichting van de gedenktekens leidden, de instanties die erbij betrokken waren, de kunstenaars aan wie de opdrachten werden verleend. Zij stuitte daarbij op de spanning die er kan ontstaan tussen de wijze waarop de initiatiefnemers hun gevoelens over de oorlog in het gedenkteken weerspiegeld willen zien en de (artistieke) opvattingen van de kunstenaar daarover.

Ook een ander fenomeen komt in haar artikel aan de orde. Het beeld dat men van de oorlog heeft en van de houding van de Nederlander in die oorlog blijkt in de bestreken periode aan verandering onderhevig te zijn geweest. Had men aanvankelijk vooral aandacht voor de heldhaftige verzetsstrijder als representant van het gehele Nederlandse volk, geleidelijk aan kreeg men meer aandacht voor de slachtoffers, de vervolgd en voor het feit dat maar een beperkte groep burgers zich daadwerkelijk tegen de bezetter en zijn maatregelen had verzet. Deze trend weerspiegelt zich in de monumenten. Die van een latere periode herdenken vaak andere groepen en gebeurtenissen dan de gedenktekens die vlak na de oorlog zijn opgericht. Een belangrijke vraag dringt zich overigens in Stigters artikel op: heeft Het Monument in de twintigste eeuw nog wel een toekomst?

Ook het artikel van Mir Wermuth, *Weri Man!*, is gebaseerd op een doctoraalscriptie die zij in het kader van haar studie Communicatiewetenschap schreef. Zij won daarmee een Boekman-Scriptieprijs, die jaarlijks door de Boekmanstichting wordt uitgereikt.

In *Weri Man!* behandelt Wermuth de ontwikkeling van de *Nederhop*, ontstaan in navolging van, en als variant op, de Amerikaanse hiphop-muziek. Op basis van interviews met een groot aantal rappers, die men vooral aantreft in de 'gekleurde' wijken van de grote steden, schetst zij de ontwikkeling van de hiphop en evalueert zij de culturele betekenis ervan. Rap is een van de belangrijkste pijlers van een subculturele levensstijl waarmee zwarte Nederlanders uiting geven aan hun onvrede over hun uitzichtloze maatschappelijke situatie; zij ontleen er een gevoel van eigenwaarde aan en hoop op een toekomst van populariteit en commercieel succes.

Hiphop biedt echter slechts aan een kleine groep een alternatief voor een uitzichtloos bestaan. Structurele oplossingen voor discriminatie, gebrek aan scholing, werkloosheid biedt ze niet. Die liggen op politiek-maatschappelijk terrein. Oplossingen die des te urgenter zijn aangezien het gevaar voor het ontstaan van een relatie tussen de *hiphop-scene* en agressie en geweld, niet denkbeeldig is.

In het artikel *Het Texas-project en het Nederlandse buitenlands cultureel beleid* doet Robbert Veltman verslag van een onderzoek dat hij als pas afgestudeerd historicus voor de Boekmanstichting verrichtte. Het betreft hier het fameuze Texas-project, een grootscheeps cultureel uitwisselingsprogramma met de Verenigde Staten, in 1985 door minister Brinkman van wvc met veel tamtam gelanceerd, maar vier jaar later al weer afgeblazen.

Veltman schreef zijn artikel tegen de achtergrond van de naoorlogse uitgangspunten van het buitenlands cultureel beleid en van de vraag, ooit gesteld door Maarten Mourik, ex-ambassadeur voor Internationale Culturele Samenwerking: heeft Nederland wel een buitenlands cultureel beleid, of 'rotzooit het maar wat aan?' Het antwoord dat Veltman naar aanleiding van de wederwaardigheden rondom het Texas-project op deze vraag geeft, doet het ergste vrezen.

Veltman baseerde zich bij zijn onderzoek op het archief van de Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten. Misschien is zijn visie wat eenzijdig. Dat is dan noodgedwongen. Want hoewel hij onder meer gesprekken voerde met ambtenaren van wvc, bleek men ten departemente niet bereid hem inzage te geven in de (vertrouwelijke) stukken

die uitsluitel verschaffen over de motieven die ten grondslag lagen aan de beslissing het project te liquideren.

Het artikel *De rijksoverheid en de architectuur na 1945* van Dirk Bergvelt en Hans van Rossum ligt eveneens op het terrein van het overheidsbeleid. Het behandelt de overheidsbemoeienis met de naoorlogse bouwproductie op het gebied van de woning- en scholenbouw, de bedrijfsgebouwen en de huisvesting van de overheidsdiensten zelf. Het gaat na welke relatie er was tussen de regelgeving van de overheid en de 'architectonische kwaliteit'.

Een belangrijk deel van de naoorlogse bouwproductie voltrok zich in een periode van wederopbouw en langdurige woningnood, waarin eisen van kwaliteit en esthetiek moesten worden verzoend met dringende eisen van kwantiteit en betaalbaarheid. In de woningbouw gaf dit onder meer aanleiding tot de klacht van 'eentonigheid'. Auteurs verwijzen naar pogingen tot verbetering van de woninginrichting, zoals ondernomen door de Stichting Goed Wonen en gesubsidieerd door OK&W. Niet alleen paste dit in het naoorlogse ideaal van de cultuurspreiding, men hoopte tevens de esthetische tekortkomingen van de woningbouw ermee te compenseren. Wat het euvel van de eenvormigheid van de woningbouw betreft verwijzen auteurs naar het programma Experimentele Woningbouw van de jaren zeventig, dat beoogde die te doorbreken.

De auteurs signaleren een stijgende belangstelling in de jaren tachtig voor architectuur, zowel bij het publiek als bij de overheid. Zij hopen dat de weg daarmee vrij komt voor een werkelijk 'architectuurbeleid'. Zij verwijzen daarbij naar de tot stand gekomen samenwerking tussen het 'bouwdepartement' VROM en het 'kunstdepartement' WVC, en naar de onlangs gepubliceerde interdepartementale *Architectuurnota*. Voor WVC is de bouwkunst – lang het 'stiefkind' onder de kunsten – een relatief nieuw maar interessant onderdeel van het cultuurbeleid. Temeer daar, in vergelijking tot andere kunsten, met relatief bescheiden financiële middelen 'een grote culturele uitstraling' kan worden geëffectueerd.

Het artikel van Sannie Hoogervorst *Letterkundige: beroep of roeping?* is een bewerking van haar doctoraalscriptie Sociologie. Zij geeft in dit artikel een overzicht van de strijd die binnen de *Vereeniging van Letterkundigen* vanaf haar oprichting in 1905 werd gestreden over de doelstellingen van de vereniging. Inzet daarvan was de vraag of de *Vereeniging* tot taak had de materiële belangen van de schrijver te behartigen, dan wel zich diende te richten op de bevordering van de kwaliteit van de Nederlandse

literatuur en op verhoging van het aanzien van het schrijverschap. Een tegenstelling die voortvloeyde uit een verschillende optiek op het schrijverschap: ging het om een beroep of was het een roeping. Het waren slechts enkele sociaal-democratische dissidenten die zich op het eerste standpunt stelden. Zij bleven echter roependen in de woestijn. Pas onder druk van de crisis in de jaren dertig en van de Tweede Wereldoorlog ging de Vereniging zich (ook) bekommeren om de materiële belangenbehartiging.

De definitieve doorbraak kwam in de jaren zestig toen de ontwikkeling van een 'gezelligheidsvereniging', van een 'literair genootschap' naar een beroepsvereniging met duidelijke trekken van een vakbond, haar beslag kreeg. Een ontwikkeling die tot uitdrukking kwam in een naamsverandering waaruit zowel de artistieke als de materiële doelstelling van de vereniging blijkt: *Vereniging van Letterkundigen/Vakbond van Schrijvers*. Deze vvl/vvs heeft heden ten dage een belangrijke stem in het 'politiek-literaire debat'.

De redactie is voor de totstandkoming van het zesde Jaarboek *Kunst en beleid in Nederland* bijzondere dank verschuldigd aan Nienke Huizinga (beeldredactie van de artikelen twee tot en met vijf), Warna Oosterbaan Martinius (foto's bij het eerste artikel), Marianne Spee en Mies van Splunter (secretariaat).

Fenna van den Burg
Amsterdam, oktober 1992

Bianca Stigter

Beelden om nooit te vergeten: monumenten ter nagedachtenis aan de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam 1945-1991

Om de Tweede Wereldoorlog te gedenken zijn sinds 1945 in Amsterdam 40 monumenten opgericht. In heel Nederland staan meer dan 1500 gedenktekens.¹ Simpele kruisen, grote beeldengroepen, verzetsmonumenten, bevrijdingsmonumenten, monumenten voor het hele volk, voor een bepaalde groep, voor een enkeling. En er komen nog steeds monumenten bij.

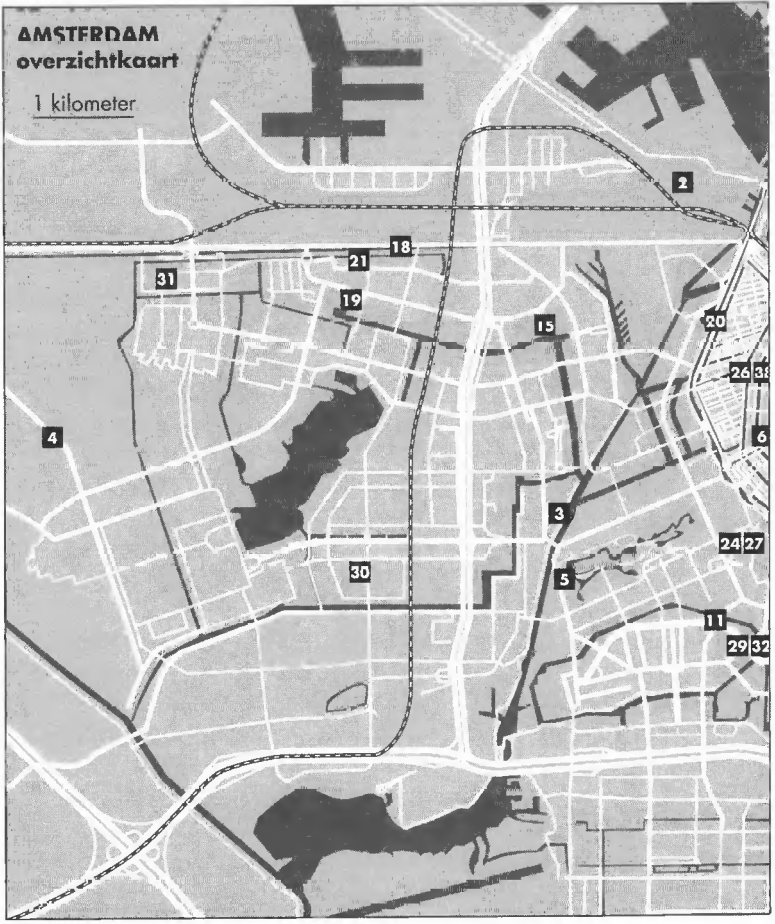
Het grote aantal monumenten is in de eerste plaats een teken van de diepe indruk die oorlog en bezetting hebben achtergelaten. Een zo diepe indruk dat men er iets tegenover wil stellen. Steen, graniet en marmer. 'Opdat wij niet vergeten' staat er soms op deze gedenktekens; andere vervullen zijgend hun taak.

Het monument vormt bewust een schakel tussen verleden en toekomst. De vastgelegde herinnering is niet alleen voor de oprichters bestemd, maar vooral voor hen die de oorlog niet hebben meegemaakt. In de monumenten geven de oprichters aan wat zij willen dat komende tijden als geschiedenis zullen erkennen, aan feitelijkheden zullen weten en aan personen zullen eren. Daarom is de geschiedenis van de oorlogsmonumenten ook een geschiedenis van de receptie van de Tweede Wereldoorlog. De monumenten kunnen een licht werpen op de plaats die de oorlog in de Nederlandse samenleving innam en inneemt en de betekenis die aan deze periode wordt gehecht.

Maar het monument is in de twintigste eeuw een problematische vorm van kunst geworden. De idealen van het vrije kunstenaarschap gaan slecht samen met kunst in opdracht, de individuele expressie van de kunstenaar met de vormgeving van een collectief gevoel. De veertig Amsterdamse monumenten zullen laten zien hoe deze dilemma's zijn opgelost.²

AMSTERDAM
overzichtkaart

1 kilometer

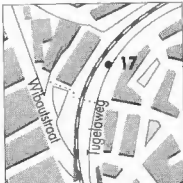
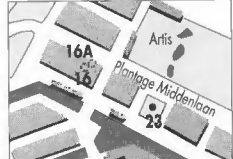
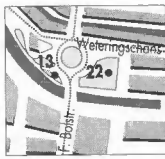
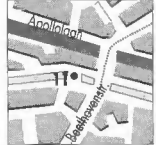
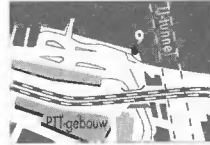
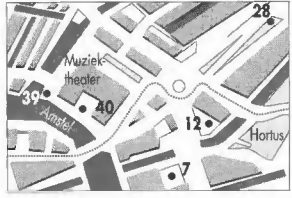
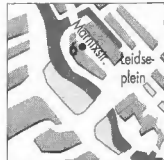
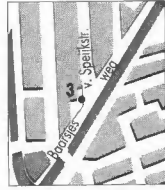
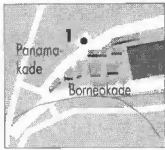




1. Panamakade, 1945. Beeldhouwer onbekend. Wit houten kruisje. Monument voor slachtoffer oorlogsgeweld
2. Zaanhof, 1945. Beeldhouwer A. Roobol. Bakstenen muurtje met gedenkplaat van natuursteen. Bevrijdingsmonument.
3. Van Speijkstraat bij Baarsjesweg, 1945. Beeldhouwer onbekend. Wit houten kruis. Buurtmonument.
4. Oude Osdorperweg, 1945. Beeldhouwer onbekend. Granieten obelisk. Verzetsmonument (monument voor hier gedode verzetsstrijders)
5. Amstelveenseweg bij Vondelpark, 1946. Beeldhouwer Ferd. Jansen. Gebeeldhouwde natuurstenen plaat waarop twee leeuwen. Verzetsmonument (monument voor hier gedode verzetsstrijders).
6. Marnixstraat voor Nieuwe de la Martheater, 1947. Beeldhouwer Hildo Krop. Bronzen mannenfiguur. Verzetsmonument (Monument voor hier gedode verzetsstrijders).
7. 'Herdenking burgerzin Amsterdamse bevolking tegenover de Joodse bevolking'. Weesperplein, 1950, in 1968 verplaatst naar Weesperstraat tussen Nieuwe Keizers- en Herengracht. Beeldhouwer Johannes C. Wertheim. Natuurstenen muur met vijf basreliëfs. Verzetsmonument.
8. Meteorensingel hoek Kometensingel (Tuindorp Oostzaan), 1950. Beeldhouwer Jan Havermans. Vogel op hoge sokkel. Buurtmonument.
9. 'Zeeman op de uitkijk'. Javakade op terrein Stoomvaart Maatschappij Nederland, 1950, in 1988 verplaatst naar de Dc Ruyterkade. Beeldhouwer Piet Starreveld. Zeeman op hoge sokkel. Monument voor doden van dc maatschappij.
10. Mosplein, 1951. J.J. Dannenburg. Bronzen Phoenix op hoge sokkel. Buurtmonument.
11. Verzetsgroep'. Apollolaan bij de Beethovenstraat, 1952. Beeldhouwer Jan Havermans. Drie bronzen mannen. Verzetsmonument (fusilladeplaats).
12. 'De dokwerker'. Jonas Daniel Meijerplein, 1952. Beeldhouwer Mari Andriessen. Bronzen mannenfiguur. Verzetsmonument (herdenking februaristaking).
13. 'De hoornblazer'. Weteringplantsoen, 1954. Beeldhouwer Gerrit Bolhuis. Liggende bronzen mannenfiguur. Verzetsmonument (fusilladeplaats).
14. 'Nationaal monument'. Dam, 1956. Beeldhouwer John Rådecker, architect J.J.P. Oud. Pyloon met beeldhouwwerk, halfronde urnenmuur, twee leeuwen.
15. 'Zittende vrouw'. Hertspiegelweg, 1957, in 1976 verplaatst naar Bos en Lommerweg hoek Egidiusstraat. Beeldhouwer Gerarda Ructer. Bronzen vrouwenfiguur. Buurtmonument.
16. Hollandse Schouwburg, Plantage Middenlaan, 1962. Beeldhouwer Johannes Leupen. Zuil op voetstuk in vorm van Davidster. Monument ter herdenking van de jodenvervolgving.
- 16a. 'Chapelle ardente.' Hollandse Schouwburg, Plantage Middenlaan, 1962. Beeldhouwers L.P.H. Waterman en J. Sterenberg. Drie natuurstenen grafzerken en houder voor eeuwige vlam. Monument ter herdenking van de jodenvervolgving.
17. 'Het buikschot'. Tugelaweg, 1962. Beeldhouwer Adam Jansma. Verzetsmonument (fusilladeplaats).
18. Haarlemmerweg, 1964. Beeldhouwer onbekend. Wit houten kruis. Verzetsmonument (monument voor hier gedode verzetsstrijders).
19. 'De antifascist.' Willem Kraanstraat, 1966. Beeldhouwer Leo P.J. Braat. Bronzen mannenkop. Verzetsmonument ter ere van Willem Kraan.
20. 'Volksvrouw'. Marnixstraat, 1967. Beeldhouwer Henk Henriët. Bronzen vrouwenborstbeeld. Verzetsmonument ter ere van Henk Henriët.
21. 'Koré'. Johan Limpersstraat, 1969. Beeldhouwer Johan Limpers. Bronzen vrouwenfiguur. Verzetsmonument ter ere van Johan Limpers.
22. Van Randwijkplantsoen, 1970. Beeldhouwer Gerda van der Laan. Bakstenen muur met tekst. Verzetsmonument ter ere van H.M. van Randwijk.

23. Plantage Middenlaan hoek Plantage Westermanlaan, 1973. Beeldhouwer Carel Kneulman. Geabstraheerde liggende bronzen mannenfiguur. Verzetsmonument ter ere van Gerrit van der Veen en het kunstenaarsverzet.
24. Museumplein, 1975. Beeldhouwers Guido Eckhart, Frank Nix en Joost van Santen. Elf in hoogte oplopende aluminium platen. Verzetsmonument ter ere van vrouwen van Ravensbrück.
25. Amsteldijk, 1976. Beeldhouwer onbekend. Bronzen plaat op natuurstenen sokkel. Verzetsmonument (fusilladeplaten).
26. 'Anne Frank'. Westermarkt, 1977. Beeldhouwer Mari Andriessen. Brons meisje. Monument ter herdenking van de jodenvervolging.
27. 'Hel van vuur'. Museumplein, 1978. Beeldhouwer Heleen Levano. Man, vrouw, kind en vlammen van brons. Monument ter herdenking van de zigcunervervolging.
28. Valkenburgerstraat, 1977 (1947-1977 in gevel gebouw, sinds 1977 vrijstaand). Beeldhouwer Cephias Stauthamer. Bronzen plaquette en ijzeren rasterwerk. Verzetsmonument (monument voor hier gedode verzetsstrijders).
29. Bachplein, 1978 (sinds 1967 in tuin ziekenhuis Beatrixoord). Beeldhouwer Herman D. Jansen. Bronzen portretkop. Verzetsmonument ter ere van mevrouw G. Wijsmuller-Meijer.
30. 'Een vogel die zijn kooi ontstijgt'. Pieter Calandlaan hoek Joh. Huizingalaan) Slotervaart, 1980. Beeldhouwer Siep van den Berg. Smalle ijzeren kooi waarboven geabstraheerde vogel. Buurtmonument.
31. 'Eendracht'. Aalbersestraat hoek Ruys de Beerenbroekstraat (Geuzenveld), 1980. Beeldhouwer Aart Lambers. Drie bronzen mannenfiguren. Buurtmonument.
32. 'Amsterdam dankt zijn Canadezen'. Apollolaan, 1980. Beeldhouwer Jan A. Baat. Wimpel van staal. Bevrijdingsmonument.
33. Niftrikhof (Holendrecht), 1983. Beeldhouwer Maria Glandorf. Twee sterk geabstraheerde mensen (brons). Buurtmonument.
34. Volendammerweg hoek Monnikendammerweg (Nieuwendam), 1983. Beeldhouwer Marius van Beek. Bronzen zittende vrouw voor vier granieten blokken. Buurtmonument.
35. IJplein (Noord), 1985 (1946-1969 in hal fabriek Hollandia Kattenburg, 1969-1985 opgeslagen in Joods Historisch Museum). Beeldhouwers Cephias Stauthamer (1946) en H. aan de Wiel (1985). Drie bronzen gedenkplaten. Monument ter herdenking van de jodenvervolging.
36. Hekelveld, 1986. Beeldhouwer Hans Bayens. Bronzen plaat op natuurstenen zuiltje. Verzetsmonument ter ere van Annick van Hardeveld.
37. 'Markt voor joden'. Gaaspstraat, 1986. Beeldhouwer Truus Menger. Twee kinderen op een glijbaan. Brons. Monument ter herdenking van de jodenvervolging.
38. 'Homomonument'. Keizersgracht bij de Westermarkt, 1987. Beeldhouwer Karin Daan. Drie driehoeken van roze graniet. Monument ter herdenking van de onderdrukking van homoseksuelen.
39. Waterlooplein, bij Blauwbrug, 1988. Beeldhouwer Joseph J. Glatt. Groot zwart natuurstenen blok. Verzetsmonument (ter ere van verzet door joden).
40. Waterlooplein, ingang Muziektheater, 1989. Beeldhouwers Otto Treumann en Cor Jorgens. Monument ter herdenking van de jodenvervolging (Joods Jongensweeshuis).

De foto's verderop in dit artikel zijn van Warna Oosterbaan Martinus.



Monumentenrage en monumentenstop

Amsterdam, mei 1945. De oorlog is voorbij. De straten zijn oranje, de draaiorgels spelen, de Canadezen worden juichend binnengehaald. Bij de Montelbaanstoren wordt de vlag gehesen door een nazaat van de man die hier in 1813, ter ere van het einde van de Napoleontische bezetting, het rood wit blauw hees. In de hal van het stadhuis wordt het borstbeeld van koningin Wilhelmina opnieuw onthuld. De straten krijgen hun oude namen terug.³ Later zullen veel straten naar de oorlog gaan heten: de Stalin-, Roosevelt- en Churchilllaan, een hele wijk vernoemd naar verzetsstrijders, de Anne Frankstraat.

Op de Dam, het middelpunt van de officiële bevrijdingsfeesten in juni, staat een grote boom vol wimpels en linten. In het Damplantsoen staat een phoenix, 'zinnebeeld van herrijzend Amsterdam'. Daarachter een eregalerij, een mausoleum, waar Amsterdam hen kan gedenken, die 'toen het volk verslagen/ en machteloos scheen/ de vaan der vrijheid hebben hoog gedragen/ door alles heen'.⁴

Daar hangt de vlag halfstok, net als bij de vele fusilladeplaatsen, waar al op 5 mei kransen en bloemen werden neergelegd. In de gevel van de Spieghelschool aan de Marnixstraat zijn de kogelgaten met wit krijt omrand. De eerste, voorlopige monumenten.⁵

Al snel verschenen de eerste voor de eeuwigheid bedoelde monumenten. 'Het was onze eerste grote oorlog. Voor het eerst vielen er zo velen; moesten wij zovelen missen. Het verdriet is zo groot. Wij kunnen zo moeilijk vergeten', schreef *Vrij Nederland*.⁶ En willen niet vergeten: 'Wij hebben behoefte niet alleen van de gevoelens van het moment te getuigen, maar ook bij de kinderen en nakomelingen tot in de verste geslachten de herinnering levendig te houden aan wat in de geschiedenis van ons volk de diepste beroering heeft gebracht', schreef de krant *Telex*.⁷

De behoefte aan gedenken, getuigen, eren, was zo groot dat er al snel sprake was van een monumentenrage. In november '45 waren er al 300 comités gevormd voor het oprichten van een monument.⁸

Een monumentenrage was voor Nederland een nieuw verschijnsel. Er hadden zich hier, zoals uit de aangehaalde citaten spreekt, niet veel gebeurtenissen voorgedaan, waarvoor men het de moeite waard had gevonden een monument op te richten. 'Naatje Eendracht', de herinnering aan de veldtocht tegen de Belgen, had een halve eeuw op de Dam gestaan, maar moest verdwijnen voor de elektrische tram. Sinds 1935 stond op de Apollolaan het Van Heutzmonument. Meer politieke gedenktekens waren er niet in Amsterdam.

Nederland kende ook geen monumentale traditie op het gebied van de kunst, het was het land der schilders, niet der beeldhouwers. Er waren hier geen grote vorstenhoven geweest, geen heersers die opdracht hadden kunnen geven voor verheerlijkende standbeelden en monumenten. Ook de architectuur weerspiegelt dit; de Nederlandse steden kennen nauwelijks grote pleinen. Met het oprichten van monumenten had men hier dus weinig ervaring. Van drie verschillende kanten werd daarom getracht de monumentenrage in goede banen te leiden. Ten eerste door de ex-illegalen. Zij meenden dat voor de doden die onder hen waren gevallen wel de meeste monumenten zouden worden opgericht. De Groote Advies Commissie der Illegalen wilde daarom dat alle plannen die er bestonden voor het oprichten van monumenten door haar getoetst werden. Dat was nodig om te voorkomen dat de monumenten een onjuist beeld zouden geven van de illegaliteit en vooral om er voor te waken dat de initiatiefnemers voor zo'n monument wel brandschoon waren. Want 'het is reeds enige malen voorgekomen dat minder goede Vaderlanders zich meenden te kunnen schoonwassen door thans te gaan ijveren voor de herdenking van onze doden, die zij, toen de tijd daar was, in den steek lieten of in den rug aanvielen', schreef de Advies Commissie in augustus '45 in een open brief die door verschillende kranten gepubliceerd werd.⁹

Ook het Nationaal Instituut bemoeide zich met de monumenten. Dit instituut, een particuliere organisatie die zich de 'centrale organisatie tot verdieping van het nationaal bewustzijn en tot versterking van de nationale saamhorigheid' noemde, hield zich onder meer bezig met de bevordering van volksdans en volkslied. Het wilde ook richtlijnen uitvaardigen voor het herdenken van oorlog en bevrijding.¹⁰ Het tijdens de oorlog versterkte nationaal besef moest zich bestendigen door een waardige, nationale herdenking van de doden. Daarom moesten de monumenten volgens het instituut eenvoudig, sober en sprekend zijn. Een waarschuwing, want men vreesde dat de initiatieven van goedwillende burgers zouden leiden tot 'versteend gebral', 'nachtmerries in graniet en marmer', ja tot een 'mestvaalt der smakeloosheid'.¹¹ De monumenten die na 1918 in Frankrijk en België waren opgericht dienden als afschrikwekkend voorbeeld. Men vroeg zich af of men in Nederland wel de 'rechte weg zal vinden: zich te wenden tot een bekwaam kunstenaar, naar aanleg en door ondervinding de aangewezen man om de gevoelens van de opdrachtgevers in materiaal en vormgeving van het monument te vertolken'.¹² De kunstenaars wachtten niet af tot deze rechte weg was gevonden. Ook zij begonnen zich met de monumenten te bemoeien.

Ontbrak in Nederland een lange monumentale traditie, omstreeks 1900 begon er, met voormannen als Mendes da Costa en Lambertus Zijl, toch een zekere opbloei in de monumentale beeldhouwkunst. De Beurs van Berlage is daar een voorbeeld van. Later maakte de beeldhouwkunst zich weer los van de architectuur, maar de voorkeur voor monumentaal werk aan gebouwen en op pleinen bleef bestaan.

De professionalisering van de beeldhouwkunst blijkt uit de oprichting van een beroepsvereniging in 1918, de Nederlandse Kring van Beeldhouwers. Naast het organiseren van tentoonstellingen probeerde deze vereniging, meestal de Kring genoemd, voor haar leden opdrachten voor monumenten en andere vormen van openbare kunst in de wacht te slepen. De vraag daarnaar werd echter, zeker in crisisjaren, steeds kleiner.¹³ Wel veroverde de Kring zich toen een strategische positie bij het opdrachtenbeleid van de gemeente Amsterdam, dat uitgebreid werd om kunstenaars, 'die in de tegenwoordige moeilijke omstandigheden van de beoefening van hun kunst niet kunnen bestaan, te ondersteunen.'¹⁴

Voor de beeldhouwers boden de oorlogsmonumenten gezien deze voor geschiedenis een grote kans. De eerste stap van de Kring was de regering te vragen een voorlopig verbod op het oprichten van monumenten af te kondigen. Daarna zou de regering een commissie deskundigen moeten instellen, die alle plannen moest beoordelen en zonder wier toestemming geen monument geplaatst zou mogen worden, aldus Hildo Krop in *De Vrije Kunstenaar*. De regering ging op dit voorstel in. Op 15 oktober 1945 werd per Koninklijk Besluit de gevraagde 'monumentenstop' afgekondigd.¹⁵ Monumenten mochten voortaan alleen aan de openbare weg worden geplaatst na goedkeuring van het ontwerp door de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen.

Om de minister van advies te dienen werden elf Provinciale Commissies en een Centrale Commissie gevormd. De Provinciale Commissies bestonden uit zes leden, onder wie tenminste drie architecten of beeldend kunstenaars, de Centrale Commissie uit vijf leden, onder wie een beeldhouwer en een architect. De Centrale Commissie gaf advies over nationale monumenten en beoordeelde daarnaast nog eens de door de Provinciale Commissies behandelde ontwerpen. Het doel van het besluit was te voorkomen 'dat door onoordeelkundige opdrachten het kunstzinnig niveau van de gedenktekens wordt geschaad'.¹⁶

De beoordeling van de monumenten geschiedde dus vooral op esthetische gronden. Aan de schoonheid van de monumenten werd zo veel waarde gehecht dat de minister ook kon besluiten in strijd met de bepalin-



Buurtmonument uit 1950 van Jan Havermans op de Meteorensingel in Tuindorp Oostzaan. Volgens het bij de minister van OK&W ingediende formulier ter goedkeuring van het ontwerp is de grondvorm een kruis en is de vogel 'een meeuw, de vrijheid voorstellende.' Om de slachtoffers te eren heeft Havermans in reliëf een gevallen afgebeeld.

gen opgerichte monumenten te laten afbreken. Dat is ook voorgekomen, zij het niet in Amsterdam.¹⁷

De leden van de Commissie van Advies voor de oorlogs- en vredesgedenktekens in Noord-Holland werden op 15 januari 1946 benoemd. Als beeldhouwers waren Mari Andriessen en John Rådecker lid. Er werd ook een schrijver, Jan Engelman, benoemd voor het beoordelen van de inscripties.¹⁸ In de meeste commissies waren de beeldhouwers leden van de Kring.

De monumentenstop bleek, volgens kunstcriticus en beeldhouwer Leo Braat, een ernstige stap in de weg voor derde en vierderangs kunstenaars om een daad te verrichten, 'die als een helaas te duurzame aanslag zou dienen te worden beschouwd op de schoonheid van stad en land en op de nagedachtenis van hen die vielen.'¹⁹

Om te laten zien hoe het wel moest gaven de Adviescommissie der Illegaliteit, het Nationaal Instituut en de Kring een brochure uit onder de titel *Hoe komt ons land aan waardige monumenten?*, die naar alle gemeentebesturen en reeds bekende comités werd gestuurd. Voorts besloot de Kring een tentoonstelling te organiseren waar comités zich op de hoogte konden stellen van de bekwaamheden der Nederlandse beeldhouwers.

Voor deze tentoonstelling werd een prijsvraag uitgeschreven. De Kring organiseerde zelf een prijsvraag omdat zij weigerde aan prijsvragen voor het ontwerpen van oorlogsmonumenten deel te nemen. Dat zou verspilling van energie betekenen en de beeldhouwers zouden tegen elkaar uitgespeeld kunnen worden.²⁰ Het was beter een keer zelf iets te organiseren. Onderwerp van de prijsvraag van de Kring was het drama van Renesse, waar op 10 december 1944 negen mannen waren opgehangen, die met informatie voor de Engelsen naar het al bevrijde St. Philipsland wilden oversteken. Een representatieve keuze (behalve wat het ophangen betreft, een vorm van executie die door Duitsers zelden werd toegepast) daar in veel plaatsen een soortgelijk drama was te herdenken. Het meest geslaagde ontwerp zou in Renesse worden uitgevoerd, uit de overige inzendingen konden andere initiatiefnemers een keuze maken voor hun eigen monument.

De resultaten van de prijsvraag werden in november 1946 in het Stedelijk Museum in Amsterdam tentoongesteld. Er waren 23 inzendingen, waarvan er volgens de jury 14 in aanmerking kwamen voor uitvoering.²¹ Uit de in de catalogus afgebeelde ontwerpen blijkt dat het ook voor bekwaame beeldhouwers moeilijk was een goede vorm voor het monument te vinden. De meeste inzendingen waren traditioneel, klassieke naakte of in

draperieën gehulde mannen- en nog vaker vrouwenfiguren. Rouw overheerst. Slechts twee ontwerpen maken een strijdbare indruk. Het winnende ontwerp is eigenlijk een piëta: een vrouw getooid met een Zeeuwse kap die een van de slachtoffers in haar armen draagt. Het was ontworpen door de voorzitter van de Kring, Jan Havermans.

Naast de inzendingen voor de prijsvraag werden ontwerpen van beeldhouwers die al een opdracht voor een ander monument hadden aangenomen, geëxposeerd. Van de 34 beeldhouwers die aan de tentoonstelling deelnamen hebben er zeven in Amsterdam een of meer monumenten gemaakt: Jan Havermans, Hildo Krop, Gerard Rueter, Gerrit Bolhuis, Mari Andriessen, Cephias Stauthamer en John Rådecker. De opzet van de tentoonstelling, een overzicht te geven van het kunnen van de Nederlandse beeldhouwers en het leggen van contacten met opdrachtgevers, is dus geslaagd, misschien zelfs beter dan men op grond van de ontwikkeling in de moderne kunst sinds de negentiende eeuw had kunnen verwachten. 'Na 1945 vroeg men het beeld niet als drager van de particuliere emotie van de kunstenaar, maar als drager van een gemeenschap van gevoelens', schreef de kunsthistoricus A.M. Hammacher in 1955 in zijn overzicht van de Nederlandse beeldhouwkunst in de twintigste eeuw.²² De oorlogsmonumenten zijn volgens hem een terugkeer naar een oudere vorm van kunst, waarin het verbeelden van gevoelens van de gemeenschap een gewone taak van de kunstenaar was geweest. H.W. Janson schreef over dit onderwerp in zijn monografie van de negentiende-eeuwse beeldhouwkunst: 'Ultimately, however, it was the sculptors themselves who were responsible for the demise of the monument. The best of them were no longer willing to produce monuments of the kind the public could accept. From the patron's point of view, Rodin's Burghers of Calais and especially his Balzac subverted the very concept of the public monument, whatever their merits as work of art.'²³

Met de vraag of het nog wel mogelijk was echte monumenten op te richten, hield men zich in Nederland vlak na de oorlog nog niet bezig. In 1946 werd er in de pers wel een discussie gevoerd over de vraag of het oprichten van monumenten wel de beste manier was om de oorlog te gedenken. Er waren ook andere mogelijkheden. Zo hadden verschillende monumentencomités ook plannen voor het oprichten van een instituut voor oorlogsdokumentatie, al dan niet in combinatie met een monument.²⁴

Het Nationaal Instituut probeerde eveneens verschillende vormen van gedenken te stimuleren. Een van de merkwaardigste ideeën daarvoor was de Nationale Feestrok. Deze feestrok, een geesteskind van de Amster-

damse verzetsvrouw A.M. Boissevain-van Lennep, zouden alle Nederlandse vrouwen op bevrijdingsdag en op andere nationale hoogtijdagen moeten dragen. De kleur van de zoom was oranje, op de rok moesten lapjes uit de 'kledingresten van dierbaren' worden genaaid. Op de zoom kon men telkens een nationale datum borduren, of bij het Nationaal Instituut laten stempelen. De rok zou van moeder op dochter moeten overgaan en zo een 'waar herinneringsstuk' kunnen worden.²⁵ Een minder blijvend voorbeeld zag een journalist in de etalage van een Rotterdamse banketbakker: 'De goede man had een reusachtige taart uitgestald, waarop met zwarte chocolade letters in de witte room stond geschreven: "Voor hen die vielen".'²⁶

Om deze vormen van gedenken ging het tegenstanders van monumenten waarschijnlijk niet. Zij meenden dat het vele geld dat aan het oprichten van monumenten werd besteed beter voor een nuttiger doel kon worden gebruikt: 'de bouw van tehuizen voor lichamelijk of maatschappelijk misdeelden, zieken en ouden van dagen, weduwen en wezen, door het stichten van scholen, studentenhuizen, bibliotheken en vergaderzalen voor cultureel werk.' Deze gebouwen zouden de namen van gevallen kunnen dragen. 'Hun diensten, aan de gemeenschap bewezen, zou men onzes inzien meer en beter gedenken door het werk, in deze gebouwen volbracht, dan door een louter tot sieraad dienend monument.'²⁷

De voorstanders van monumenten stelden daar tegenover dat het rendabel maken van de gelden die anders voor oorlogsmonumenten gebruikt zouden worden niet van genoeg piëteit tegenover de gevallen getuigde.²⁸ Belangrijker was dat het monument 'ons en ons nageslacht wil herinneren aan iets groots, iets dat zo overweldigend was dat het het waard is eeuwig aan de vergetelheid te worden ontrukkt. Dit houdt vanzelfsprekend in, dat de indruk, die het monument op den beschouwer maakt, waardig moet zijn, dat wil zeggen dat de waarde van het monument overeenstemt met de waarde van het feit, dat wordt herdacht.'²⁹

Maar ook de voorstanders van monumenten erkenden meestal dat een betere samenleving, wat voor invulling ze daar ook aan gaven, het beste monument voor de gevallen zou zijn. Zelfs het bevrijdingsnummer van *De Vrije Kunstenaar* opende onder meer met de volgende woorden: 'In de komende tijd zullen voor hen wellicht vele gedenktekens worden opgericht. (...) Dat is goed, maar beter is het, nimmer hun nagedachtenis uit hoofd en hart te laten wijken. Het schoonste gedenkteken waarmede wij hen kunnen eren is het voortzetten van de strijd voor de hoogste idealen der mensheid.'³⁰ In deze opvatting zouden de monumenten kunnen dienen als hulpmiddelen om dat niet te vergeten.

Periodisering

Amsterdam is de Nederlandse stad met de meeste oorlogsmonumenten. Er staan in de hoofdstad niet alleen monumenten van lokale of regionale, maar ook van nationale betekenis. In de hoofdstad staat het bekendste nationale monument, dat deze naam ook mocht dragen: het Nationale Monument op de Dam.³¹ Ook een aantal andere monumenten, zoals de Dokwerker en het monument voor de vrouwen van Ravensbrück is voor heel Nederland van belang.

De meeste oorlogsmonumenten in Amsterdam dateren van de eerste jaren na de oorlog. Toen in 1956 het Nationale Monument op de Dam werd onthuld, beschouwde men dat als een sluitstuk, als de bekroning van de monumentale herdenking van de oorlog. Toch kunnen ook de jaren tachtig bogen op een respectabel aantal monumenten, zoals de volgende opsomming laat zien.

Periodisering van de Amsterdamse oorlogsmonumenten naar datum van onthulling

1945-1949	6
1950-1960	9
1960-1970	6
1970-1980	8
1980-1990	11

Het lijkt er op dat het aantal onthulde monumenten per decennium tot op heden vrij constant is gebleven. Maar deze cijfers zeggen te weinig om er een dergelijke uitspraak op te kunnen baseren. Als de andere oorlogsherinneringen in de hoofdstad worden meegeteld verandert het beeld. Bijna alle gedenktekens, zoals gevelstenen of plaquettes in de hal van een gebouw, werden in de eerste vijf jaar na de oorlog opgericht.

Daarnaast is er in deze datering geen rekening gehouden met de ontstaansgeschiedenis van de monumenten. Een aantal van Amsterdams bekendste monumenten, het Nationale Monument, de Dokwerker, de verzetsgroep op de Apollolaan, is in de jaren vijftig onthuld, maar de initiatieven ervoor werden in 1945 of 1946 genomen. De monumenten dragen daar het stempel van. Als niet de datum van onthulling, maar van het initiatief, bij voorbeeld de oprichting van een voorbereidend comité, als uitgangspunt wordt genomen ontstaat er een heel ander beeld.

*Periodisering van de Amsterdamse monumenten naar datum van de eerste initiatieven*³²

1945-1950	17
1950-1960	1
1960-1970	6
1970-1980	9
1980-1990	7

Op deze manier geperiodiseerd is er geen sprake meer van een constante stroom van oorlogsmonumenten. Verreweg de meeste monumenten werden in de eerste vijf jaar na de oorlog opgericht of voorbereid. In de jaren vijftig werden haast geen nieuwe initiatieven genomen. Sinds 1960 werd er weer een aantal monumenten opgericht, hetgeen zich in de jaren zeventig en tachtig heeft doorgezet. Het gaat dan meestal om monumenten, de behoefte aan kleinere gedenktekens is blijkbaar verdwenen.

Het oprichten van de monumenten kan dus verdeeld worden in een aantal fases. Deze fases blijken overeen te stemmen met de fasering van de belangstelling voor de oorlog op andere terreinen. Hoewel de verwerking van de Tweede Wereldoorlog nog weinig onderzocht is spreekt men, als het ter sprake komt, van een golfbeweging. Een eerste beschrijving van deze golfbeweging gaf het rapport over de affaire Menten in 1979.³³ De hierin gemaakte fasering heeft in de eerste plaats betrekking op de berechting en zuivering van oorlogsmisdadigers en collaborateurs, maar wil duidelijk ook een algemeen beeld geven van de verwerking van de oorlog. Schöffers, Blom en 't Hart constateren in *De affaire Menten* een algemene golfbeweging in de verwerking van de oorlogsherinnering: 'Van felle belangstelling en herbeleven eerst, terugvloeiende aarzeling en scepsis daarna tot tenslotte een diepte van cynisch wantrouwen of verlegen zwijgen.(...) Er moet ergens aan het eind van de jaren veertig een punt van oververzadiging zijn bereikt.(...) Pas in de jaren zestig leek het water opnieuw omhoog te komen tot het toppen van opwinding bereikte rond Menten in 1976.'

Jan Bank nam in zijn oratie *Oorlogsverleden in Nederland* uit 1983 de fasering van het Mentenrapport, enkele kanttekeningen daargelaten, over voor de historiografie en de reacties daarop in de media.³⁴ Ton Anbeek onderzocht de verwerking van de oorlog in de Nederlandse literatuur. Ook daar nam de belangstelling voor de oorlog na 1947 af. Er verschenen nog maar weinig boeken over de oorlog en wat verscheen kreeg in de pers



Buurtmonument uit 1950 van Hendrik Dannenburg op het Mosplein in Amsterdam Noord. De Phoenix is een bekend motief voor oorlogsmonumenten. Door de nadruk op herrijzenis werd het vooral in de eerste jaren na de oorlog vaak gebruikt.

weinig aandacht. Deze periode duurt echter korter dan het Mentenrapport aangeeft, namelijk tot 1953, zodat Anbeek concludeert dat de these van een uitgedoofde belangstelling in de jaren vijftig niet te handhaven is. Toch blijft het opmerkelijke gegeven van een windstilte tussen '47 en '53 staan. De oorlog vormt overigens pas in de jaren tachtig weer een belangrijk thema in de literatuur.

Loopt de fasering in de literatuur dus niet helemaal gelijk met het voorstel van Schöffers, Blomen 't Hart, voor andere kunstvormen, zoals film, theater en cabaret, lijkt zij wel op te gaan. Van de 26 speelfilms die over de Tweede Wereldoorlog zijn gemaakt, dateert er maar een uit de jaren vijftig.³⁵

Ook voor terreinen die directer met de oorlog verbonden zijn lijkt hun fasering te gelden. Het aantal malen dat het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie sinds de oprichting door derden is geraadpleegd vertoont weer dezelfde golfbeweging. 'De eerste vijf jaar al omvangrijk, na 1950 sterk teruglopende tot rond 1960, vervolgens een geleidelijke, voortdurende stijging met aanzienlijke uitschieters in de "officiële" herdenkingsjaren 1965, 1970 en 1975, gedurende de laatste tien jaar een steeds sterkere stijging.'³⁶

De golfbeweging die door verschillende auteurs ten aanzien van de verwerking van de oorlog werd waargenomen keert in de periodisering van de Amsterdamse oorlogsmonumenten terug. Voor de monumenten in heel Nederland lijkt ze weer niet te gelden. Opeen grafiek die Dedalo Carrasso op basis van het tot 1979 lopende register van het monumentenboek *Sta een ogenblik stil...* van Wim Ramaker en Ben van Bohemen maakte is van een golfbeweging geen sprake. De sterke daling na 1950 komt daarmee wel overeen, maar er valt uit de grafiek geen stijging vanaf 1960 af te leiden. Wel vallen de pieken in de 'officiële' herdenkingsjaren weer op. En ook al is er van een sterke stijging geen sprake, een verdere daling heeft zich ook niet doorgezet.³⁷

Misschien zou men kunnen zeggen dat (zoals in Amsterdam na 1950 bijna geen *gedenktekens* meer zijn opgericht,) de behoefte aan regionale monumenten na 1950 in de rest van Nederland afnam. Voor monumenten koos men na 1950 vrijwel altijd voor een grote stad. Daar vallen monumenten het meeste op.

De grote hoeveelheid monumenten die in de jaren veertig werden opgericht of voorbereid kan misschien ook helpen om de 'windstilte' in de jaren vijftig te verklaren: het punt van verzadiging was letterlijk bereikt. Natuurlijk kregen de in de jaren vijftig gereed gekomen monumenten nog veel aandacht, zoals het Mentenrapport ook aangeeft met de woorden dat

‘bij elke gelegenheid van herdenkingsdag of onthulling van een monument, tot ver in de jaren vijftig, alles werd opgehaald’.

Maar in diezelfde jaren vijftig werden sommige monumenten totaal vergeten. In mei 1945 waren er plannen gemaakt voor monumenten op de drie grote fusilladeplaatsen van Amsterdam, de Apollolaan, het Weteringplantsoen en de Amsteldijk bij Rozenoord. Op deze plaatsen verrezen al snel voorlopige monumenten: een vlaggestok, een lijst met namen, een terp met bloemen. De monumenten voor de Apollolaan en het Weteringplantsoen kwamen in 1952 en 1954 gereed. De financiering van het monument voor het Weteringplantsoen zorgde al voor veel moeilijkheden. Het monument voor Rozenoord werd zelfs door het comité dat zich met de oprichting had belast, vergeten.³⁸ Pas in 1973 verkreeg deze herdenkingsplaats door toedoen van de gemeente haar definitieve vorm. Dat er in de jaren vijftig weinig behoefte was aan nog meer oorlogsmonumenten illustreert ook een enquête van het NIPO uit 1954.³⁹ Er werd aan een ‘nauwkeurige doorsnede van de Nederlandse bevolking’ gevraagd voor wie er een monument moest worden opgericht. Slechts vier procent dacht aan de ‘oorlogsslachtoffers, verzetsstrijders, illegale werkers e.d.’.

In de jaren zestig begon een nieuwe fase in de receptie van de oorlog. Dat men het herdenken van de oorlog weer belangrijk ging vinden, blijkt uit een andere enquête van het NIPO. In 1975 vond 67 procent van de ondervraagden dat de dodenherdenking op 4 mei gehandhaafd moest blijven. In 1985 was dat zelfs 77 procent.⁴⁰ Uit analyses per leeftijdsgroep bleek dat jong, middelbaar en oud in gelijke mate die mening was toegedaan. De monumenten die sinds 1960 zijn opgericht ontstonden vaak uit de behoefte het beeld dat de bestaande monumenten samen van de oorlog gaven, te corrigeren. Zo ontstond het idee voor een homomonument naar aanleiding van de onthulling van het monument ter herinnering aan de vervolging van zigeuners in 1978.⁴¹ In de verschillende perioden traden andere aspecten van de oorlog op de voorgrond en daarmee andere motieven voor het oprichten van een monument.

Ons lijden en strijden

‘Thans hebben wij iets beleefd. Ons volk heeft een ramp beleefd en in die ramp zichzelf gesterkt. Nu kunnen wij iets gedenken en in monumenten verbeelden. Ons lijden en strijden’, schreef de krant *De Zwerver* in 1947.⁴² Om uit te maken welk lijden en strijden daar op de eerste plaats voor in aanmerking kwam, vaardigde het Nationaal Instituut in 1946 een aantal richtlijnen uit. Het Instituut onderscheidde drie soorten monumenten:

- 'a. Lokale of regionale gedenktekens ter ere van personen uit een bepaalde plaats of streek, alsmede gedenktekens op executieplaatsen.
- b. Enkele centrale gedenktekens om de gedachtenis van bepaalde groepen vast te leggen, wij denken aan een monument voor het leger, voor de vloot, voor de luchtmacht, voor het ondergronds verzet, voor de joden.
- c. Gedenktekens die op bepaalde plaatsen worden opgericht om de herinnering aan hetgeen daar geschied is vast te leggen; bijv. Amersfoort, Vught, Ommen, Westerbork.⁴³

De Nationale Monumenten Commissie kwam in 1947 met een lijst van (deels nog op te richten) gedenktekens die volgens haar het predikaat nationaal verdienden. Deze monumenten blijken bijna allemaal in de tweede groep te vallen. Om de oorlogsmonumenten in Amsterdam wat het onderwerp van herdenking betreft te kunnen periodiseren, moeten we de categorieën van het Nationaal Instituut iets verfijnen. Ik onderscheid zes in plaats van drie categorieën: 1. Algemeen, 2. Militaire strijd, 3. Verzet, 4. Vervolging, 5. Bevrijding en 6. De gevallen van een bepaalde beroepsgroep. Vallen bij de nationale monumenten de meeste gedenktekens in de tweede categorie, die van de gesneuvelde militairen, vooral geallieerde (zes), bij de Amsterdamse oorlogsmonumenten ligt dat heel anders, zoals de volgende opsomming laat zien:

- 1. Algemeen: 9
- 2. Militaire strijd: 0
- 3. Verzet: 20
- 4. Vervolging: 7
- 5. Bevrijding: 2
- 6. Beroepsgroep: 1

Voor één monument moet nog een zevende categorie in het leven worden geroepen: monumenten voor slachtoffers van oorlogsgeweld, bij voorbeeld van bombardementen.

Van de negen monumenten uit categorie 1 is het eerste het Nationale Monument op de Dam. De overige acht zijn buurtmonumenten. Ze zijn opgericht om de gevallen van een bepaalde buurt te herdenken of het zijn monumenten waar de buurtbewoners oorlog en bevrijding in het algemeen kunnen herdenken. De buurtmonumenten staan voornamelijk in buurten waar geen andere monumenten zijn opgericht, bij voorbeeld in wijken die in de oorlog nog niet bestonden, zoals Slotermeer, Geuzenveld en de Bijlmer. Ook naoorlogse steden als Lelystad en Almere hebben een oorlogsmonument.⁴⁴

Voor gesneuvelde militairen zijn in Amsterdam geen monumenten opgericht. Monumenten voor soldaten bevinden zich meestal in de buurt van het slagveld. Daarnaast duurde de oorlog in Nederland maar vijf dagen en de bezetting vijf jaar. Ook voor de geallieerden ontbreken monumenten vrijwel geheel. De waardering ging in de eerste dagen na de oorlog eerder uit naar de verzetsstrijders dan naar de bevrijders. 'Het is voorbij. Nederland is vrij. Nu voel ik pas echt, dat het waar is. Ik heb een gevoel van alles overbruisende dankbaarheid. En wat moet ik nou met die dankbaarheid? Ik heb gejuicht voor onze bevrijders, maar ik zou in de eerste plaats mijn dank als een palmtak willen leggen aan de voeten van de illegale strijders, die gevallen zijn voor de zaak van de vrijheid. Zij marcheerden voor de geallieerde legers uit', schreef Henriëtte van Eyck.⁴⁵ Pas in 1980 werd het monument 'Amsterdam dankt zijn Canadezen' opgericht.⁴⁶

De helft van de Amsterdamse monumenten herinnert aan het verzet. Deze monumenten laten zich weer in een aantal categorieën onderverdelen: A. in de strijd gevallen (6), B. personen (5), C. groepen (4) en D. fusilladeplaatsen (6).

De monumenten voor de in de strijd gevallen betreffen vooral monumenten voor verzetsstrijders die in mei 1945 in gevechten met de Duitsers zijn gesneuveld. Bij deze monumenten is de vergelijking met soldaten het sterkst.

Enkele verzetsstrijders zijn persoonlijk geëerd: Willem Kraan, Van Randwijk, mevrouw G. Wijsmuller-Meijer en de beeldhouwers Johan Limpers en Henk Henriët. Bij de derde categorie staat tweemaal het verzet van een bepaalde groep centraal (kunstenaars en vrouwen) en tweemaal een gebeurtenis (de Februaristaking en de jodenvervolging).

De monumenten op fusilladeplaatsen staan er in de eerste plaats als getuigen van de openlijke terreur die na juli 1944 op bevel van Hitler werd uitgeoefend. Toch staan deze monumenten niet als aanklachten tegen de oorlog, maar als verzetsmonumenten te boek.

Aan de slachtoffers van het oorlogsgeweld herinnert in Amsterdam maar één monument. Het is het kruisje voor Keesje Brijde, een twaalfjarig jongetje dat door een Duitse soldaat werd neergeschoten tijdens het zoeken van kolen op het rangeerterrein aan de Panamakade. Aan de Hongerwinter herinneren verder enkele plaquettes over de hoeveelheden voedsel die door de gaarkeukens werden verstrekt.⁴⁷

In de categorie beroepsgroepen valt ook maar één monument, voor het omgekomen personeel van de Stoomvaartmaatschappij Nederland. De meeste *gedenktkens* (zoals plaquettes) in Amsterdam zijn wel voor de doden die een bepaald bedrijf of instelling te betreuren had, opgericht.

Het verzet blijkt in elk van de hierboven genoemde periodes te worden gehuldigd. De meeste monumenten voor vervolgte groepen dateren echter pas uit de jaren zeventig en tachtig, met als uitzondering de Hollandse Schouwburg, waar in 1962 een monument werd geplaatst.

Zag men in de tweede helft van de jaren veertig Nederland vooral als land van verzet en liep in de jaren vijftig de belangstelling voor de oorlog sterk terug, in de jaren zestig bleek de tijd rijp voor een ander beeld van de oorlog, toen een nieuwe generatie de noodzaak voelde van een kritische herwaardering van het heroïsche oorlogsverleden, waarvan het beeld in de jaren vijftig niet was bijgesteld. Deze nieuwe kijk wordt onder andere verwoord door Martin van Amerongen in de volgende passage uit het boek *Wat denken wij eigenlijk wel?* uit 1965: 'Hoe meer ik mij verdiep in de geschiedenis van de Duitse bezetting, hoe minder ik geloof in de mythe van het Nederlandse volk dat zich zo heldhaftig heeft verzet tegen de usurpatie van het nazidom.(...) Wij moeten na een rijpingsperiode van twintig jaar eindelijk onder ogen durven zien dat wij niet alleen het Nederland van Gerrit van der Veen en Cleveringa, maar ook het land van Van Genechten en Van der Waals zijn geweest.'⁴⁸

Met name de jodenvervolging en het falen van de Nederlandse bevolking om daar tegen op te treden, en de collaboratie treden nu op de voorgrond in het denken over de oorlog. Dit verklaart wellicht waarom in de hiernavolgende periode de meeste monumenten voor vervolgdgen werden opgericht, eerst voor joden, later voor andere groepen. In 1988 wordt bij mijn weten het eerste gedenkteken opgericht dat Nederlands positieve zelfbeeld expliciet ter discussie stelt. In Dinxperlo, vlak bij de Duitse grens, werd door de Vereniging Vluchtelingenwerk Nederland een plaquette onthuld ter herinnering aan het feit dat Nederland vijftig jaar geleden de grenzen sloot voor vluchtelingen uit nazi-Duitsland.⁴⁹

Dat men zich nu nog steeds met de oorlog verbonden voelt mag blijken uit het verschijnsel dat een aantal monumenten, die men vlak na de oorlog wilde oprichten maar die in de vergetelheid raakten, tenslotte toch is opgericht, zoals het monument voor Gerrit van der Veen en het kunstenaarsverzet.

Comités en commissies

'Thans hebben wij iets beleefd. Nu kunnen wij iets gedenken en in monumenten verbeelden. Ons lijden en ons strijden.' Maar wie zijn wij? De bezetting is door verschillende delen van de bevolking anders ervaren. Het is daarom van belang na te gaan door wie welke monumenten zijn opge-



Buurtmonument uit 1957 van Gerarda Rueter op de Bos en Lommerweg. Treurende vrouw was sinds de achttiende eeuw populair op Amsterdamse begraafplaatsen. Ook voor oorlogsmonumenten is het een vaak gebruikte vorm. Bij inzendingen voor de tentoonstelling van ontwerpen voor oorlogsmonumenten in het Stedelijk Museum in 1946 zaten maar liefst zeven treurende vrouwen.

richt. Van de in 1946 op instigatie van de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen opgerichte Nationale Monumenten Commissie was de koningin de beschermvrouwe, en prins Bernhard de erevoorzitter. In de commissie hadden 130 'leidende figuren uit geheel organisch samenlevend en -werkend Nederland' zitting. Daaronder vielen: ministers, commissarissen der koningin, burgemeesters, vertegenwoordigers der kerken, rector magnifici, vertegenwoordigers van studentenorganisaties, van verzet en illegaliteit, van vrouwenverenigingen, kunstenaars, journalisten, arbeidsorganisaties, bedrijfsleven en landbouw.⁵⁰

De organisaties die zich in de eerste maanden na de bevrijding bezighielden met het oprichten van monumenten, varieerden in Amsterdam van het Comité Ereschuld en Dankbaarheid tot de Coöperatieve vereniging van lijkbezorging.⁵¹ Bijna alle comités richtten zich die eerste maanden in Amsterdam op de fusilladeplaatsen. Een van de organisaties vroeg aan de gemeente een overkoepelend orgaan op te richten, geleid door vertegenwoordigers van alle groepen van de Amsterdamse bevolking.⁵² Dat varieerde van de burgemeester tot representanten van de illegale beweging en de in één adem genoemde communisten, padvinders en het Leger des Heils.⁵³

Dit overkoepelende orgaan is er nooit gekomen. De Amsterdamse notabelen die erom gevraagd hadden gingen, met toestemming van de gemeente, zelf alle plannen coördineren via het Comité Oorlogsmonumenten Amsterdam (COMA). In dit comité gingen eigenlijk weer twee initiatieven samen, één voor monumenten op de drie grote fusilladeplaatsen Apollolaan, Weteringplantsoen en Amsteldijk, en één voor een algemeen monument voor alle Amsterdamse gevallen.⁵⁴

De communicatie bleef echter gebrekkig. De eerste plannen voor een algemeen Amsterdams monument werden al voor de bevrijding gemaakt op de Effectenbeurs. Meteen na bevrijding werd daar een commissie gevormd die ijverde voor een monument in het Weteringplantsoen, om alle in Amsterdam terechtgestelde landgenoten te eren. Deze commissie had begin augustus 1945 al meer dan 11.000 gulden bij elkaar gebracht.⁵⁵ Zij was echter niet van het bestaan van het COMA op de hoogte, zoals blijkt uit een brief uit 1949. Daarin stelde de commissie de donateurs op de hoogte niet bij machte te zijn eigenhandig een monument op te richten, daar dit aan het 'van hogerhand ingestelde Comité Oorlogsmonumenten' moest worden overgelaten. De commissie was daarom zelfs van plan de giften aan de donateurs terug te geven.⁵⁶ Dat heeft men kunnen voorkomen; het bleef bij een conceptbrief. Het geld is via het COMA uiteindelijk toch voor het monument in het Weteringplantsoen gebruikt.⁵⁷

Een andere organisatie, het Initiatief Comité Amsterdam, had al een beeldhouwer in de arm genomen voor monumenten op de fusilladeplaatsen, maar die kon de goedkeuring van het COMA niet wegdragen. Dat leidde tot moeilijkheden omdat de comités afzonderlijk niet over genoeg geld beschikten en het niet mogelijk was 'op iedere plek twee monumenten op te richten'.⁵⁸ Het conflict werd opgelost door aan een andere beeldhouwer de opdracht te geven.

De plannen voor het algemene Amsterdamse monument werden in 1946 al weer doorkruist. De plaats van dit monument stond nog niet vast, maar het was waarschijnlijk het Weteringplantsoen geworden. Bierbrouwer Heineken had 20.000 gulden beschikbaar gesteld voor een monument op deze plek.⁵⁹ Toen de nieuwe burgemeester, d'Ailly, die op 1 oktober 1946 was aangetreden, hoogte kreeg van de plannen voor een nationaal monument, besloot hij dat het Amsterdamse monument daarin moest opgaan. Het COMA schikte zich in de plannen van d'Ailly en zou zich voortaan alleen bezig houden met gedenktekens voor de fusilladeplaatsen.⁶⁰ Wel werd John Rådecker, die van het COMA na advies van de Kring de opdracht voor het Amsterdamse monument had gekregen, de beeldhouwer van het nationale monument op de Dam. Ook de gift van Heineken werd daarnaar overgeheveld.⁶¹

Naast het oprichten van monumenten op de drie fusilladeplaatsen moest het COMA, dat volgens d'Ailly 'min of meer onder patronage van het gemeentebestuur werkte' alle plannen voor in Amsterdam op te richten monumenten coördineren.⁶² De gemeente wees alle comités die hun plannen aan haar kenbaar maakten door naar het COMA. Het coördineren van dit comité kwam voor het grootste deel neer op afwijzen. Het COMA ging er van uit dat het beter was alle krachten op een paar monumenten te concentreren. Door de versnippering van gelden zouden er anders teveel lelijke monumenten komen, die niet met de waardige herdenking van de voor het vaderland gevallen in overeenstemming waren.

De coördinerende functie heeft het COMA niet lang, en nooit volledig, vervuld. Op de meeste monumenten had het geen toezicht en zij komen in zijn archief niet voor. Het Comité werd, nadat in 1954 de laatste activiteiten waren ontplooid, in 1966 opgeheven.⁶³ De gemeente heeft toen de taken van het COMA overgenomen.

De gemeente Amsterdam zelf heeft weinig monumenten opgericht. Vlak na de bevrijding had de wethouder van Kunstzaken het plan om van gemeentewege een bevrijdingsmonument op te richten, terwijl 'de illegalen' voor een monument voor gevallen zorg moesten dragen.⁶⁴ Maar al snel stelde het gemeentebestuur zich op het standpunt dat gedenktekens

door particulieren dienden te worden opgericht.⁶⁵ Dat was, getuige de instelling van de Nationale Monumenten Commissie, ook het standpunt van de landelijke overheid. Die trad, door middel van de instelling van de provinciale en centrale commissies na de monumentenstop, wel regulerend op, maar liet het oordeel over de monumenten, in de meeste gevallen een esthetisch oordeel, aan kunstenaars en andere deskundigen over.

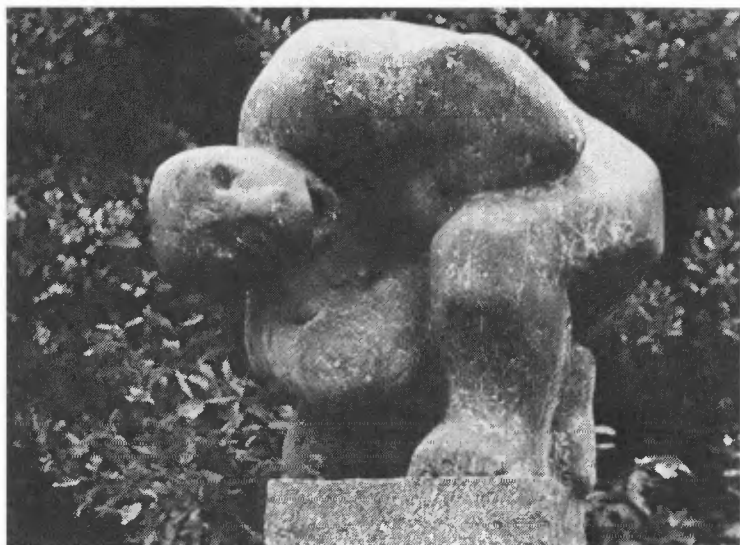
Op dit beleid zijn in Amsterdam een paar uitzonderingen gemaakt: het monument voor de Spieghelschool – alweer een fusilladeplaats – is bijvoorbeeld door de gemeente opgericht. Bij het besluit tot de verbouwing van deze school, eigendom van de gemeente, tot het Nieuwe de la Martheater, had de gemeenteraad als clausule opgenomen dat hier een monument moest worden opgericht. Het monument werd vormgegeven door stadsbeeldhouwer Hildo Krop.⁶⁶

Dedalo Carasso stelde in zijn bespreking van het monumentenboek *Staan een ogenblik stil* dat oorlogsgedenktekens in de regel door verschillende geleidingen van de maatschappij voor zich zelf zijn opgericht.⁶⁷ Dat geldt in Amsterdam inderdaad voor veel monumenten, zoals de buurtmonumenten en de gedenktekens in bedrijven en instellingen. Er is echter één in het oog lopende uitzondering: de monumenten voor het verzet. Er zijn weliswaar veel verzetsmonumenten door verzetsmensen zelf opgericht, zoals het monument voor het kunstenaarsverzet, maar, zoals bij de fusilladeplaatsen al te zien was, er werden evenveel verzetsmonumenten opgericht door algemene uit de burgerij voortkomende comités.

Dat in eerste instantie alleen verzetsstrijders voor deze erkenning in aanmerking kwamen heeft te maken met het feit dat de rest van de bevolking hen kon eren, omdat zij ook in hun belang tegen de Duitsers gevochten hadden, terwijl andere groepen, zoals de joodse slachtoffers, voor wie pas in de jaren zestig het eerste monument werd opgericht, ‘alleen maar’ vervolgd waren.

Hoe de verhouding tussen deze twee groepen op z'n slechtst gezien werd blijkt uit de volgende passage uit het voormalige Heemstedse verzetsblad *De Patriot* van 2 juli 1945: ‘Er zijn ons gevallen bekend dat thans opduikende Joden, die niets hebben meegemaakt en niets hebben gepresteerd, die slechts ondergedoken zijn geweest en wat daarbij horende angst hebben doorstaan, zich fier op de borst kloppen en zich aanstellen als martelaren. Dat is verkeerd. De martelaren van ons volk liggen elders.’⁶⁸ Een jaar later schreef het *Leidsch Dagblad* over joden, ‘die niets vaderlandslievends hebben gepresteerd, dan alleen onderduiken.’⁶⁹

Voor de meeste door de nazi's vervolgte groepen, onder wie, naast de joden, de zigeuners en Jehova's getuigen, en voor de in Indië geïnterneer-



'Het buikschot', monument van Adam Jansma uit 1962 op de Tugelaweg, waar in 1944 als represaille voor een aanslag drie mensen werden gefusilleerd. 'Een man die ineenkrimpt onder het salvo van het vuurpeleton dat zijn leven in een seconde afsingelt', schreef *Trouw* na de onthulling. Op de meeste monumenten op fusilladeplaatsen worden de mannen niet ineenkrimpend maar achterovervallend of staand afgebeeld, wat een heroïscher indruk maakt.

den, was in het herdenken van 'ons lijden en strijden' aanvankelijk geen plaats. Door het uitblijven van erkenning voelden velen binnen deze groepen zich gekwetst. Dat gold bij voorbeeld duidelijk voor de Indië-gangers. Om het nationale karakter van het monument dat op Dam zou verrijzen te onderstrepen, kreeg het voorlopige monument op deze plek de vorm van een muur, waarin elf urnen met aarde afkomstig van fusilladeplaatsen en slagvelden werden geplaatst. Deze urnen zouden ook deel gaan uitmaken van het definitieve monument. Om Nederland te symboliseren had men de elf provincies gekozen, die zelf bepaalden waar de aarde vandaan kwam. Aan een urn met aarde uit Indië was niet gedacht. Dit leidde tot grote verontwaardiging bij militairen en burgers die de oorlog daar hadden meegemaakt. In 1950 werd daarom alsnog een urn met aarde van 22 erevelden uit Indonesië bijgezet. Om nu de 'meest ruime nationale betekenis' compleet te maken werden in het ontwerp van het definitieve monument ook twee plaatsen vrijgelaten voor Surinaamse en Antilliaanse urnen. Deze zijn uiteindelijk niet in gebruik genomen.⁷⁰ Met uitzondering van deze urn in het Nationale Monument is er voor de slachtoffers van de Japanse bezetting lange tijd geen enkel gedenkteken geweest. In Apeldoorn werd in 1971 een monument ter nagedachtenis van de 'Nederlandse slachtoffers in de Japanse vrouwenkampen' onthuld. Pas in 1988 werd in Den Haag een algemeen oorlogsmonument voor de Nederlanders in Indië (niet voor slachtoffers onder de inheemse bevolking) onthuld.

Het oprichten van een monument kan deel uitmaken van een emancipatieproces. De erkenning die een bepaalde groep of haar vervolgdde lotgenoten door de samenleving is onthouden, willen leden van deze groep door het oprichten van een monument afdwingen. Het betreft hier soms groepen waarvan de discriminatie niet in 1940 begon en in 1945 ophield. Deze monumenten werden dan ook gebruikt om de rest van de bevolking daarop te wijzen.

Een voorbeeld is het monument voor de vrouwen van Ravensbrück. Het initiatief voor dit monument werd in 1972 genomen door het Comité Vrouwen van Ravensbrück. Het monument herdenkt op de eerste plaats de slachtoffers van dit kamp, en daarnaast alle vrouwen die in het verzet het leven lieten. Naar de mening van het comité werd de belangrijke rol, die vrouwen tijdens de bezetting hadden vervuld, nog altijd onderschat, 'niet alleen wat het eigen actieve optreden betreft, doch evenzeer voor de belangrijke ondersteuning, die vrouwen aan haar mannen in het verzet hebben gegeven. Die onderschatting blijkt onder meer uit het feit dat er

voor zover bekend in Nederland geen monument bestaat om aan deze waardering uiting te geven', zo luidde in 1973 de motivatie voor het monument.⁷¹ Het is terecht dat het comité dit voorbehoud maakte, want er waren buiten Amsterdam al enkele monumenten die in het bijzonder vrouwen herdenken. Vlak na de bevrijding werden huisvrouwen overal gehuldigd omdat zij in de Hongerwinter 'het onmogelijke mogelijk maakten'.

Het monument voor vervolgte homoseksuelen, waartoe eerst in 1979 het initiatief werd genomen, werd expliciet in het kader van de emancipatie van deze bevolkingsgroep geplaatst. Het werd door de in dat jaar opgerichte stichting omschreven als een 'teken van maatschappelijke erkenning, mits als stap op weg naar emancipatie.'⁷² Aan de vervolging van homoseksuelen is lang alleen in eigen kring aandacht besteed. 'Wanneer de juiste gegevens omtrent deze kampen en het aantal homoseksuelen dat vernietigd werd, nog steeds niet bekend zijn, dan komt dat slechts omdat niemand het ooit voor hen durfde op te nemen, omdat velen, ook in de geallieerde landen, dit optreden in hun hart niet hebben afgekeurd', schreef *Levensrecht*, het tijdschrift waar later het COC uit is voortgekomen, al in 1946.⁷³

De homobeweging heeft de erkenning die hun door de samenleving werd onthouden willen afdwingen, zoals blijkt uit het slot van het boek dat de stichting Homomonument over de totstandkoming heeft uitgegeven: 'Het bezit van het homomonument verplicht de stad Amsterdam om blijvend en daadwerkelijk bij te dragen aan de emancipatie van lesbische vrouwen en homoseksuele mannen'.⁷⁴ Het monument is bewust niet alleen aan de vervolging in de Tweede Wereldoorlog gewijd, maar ook aan eerdere vervolgingen en discriminatie in het algemeen. De vervolging in de Tweede Wereldoorlog wordt vooral gebruikt om er op te wijzen waar discriminatie toe kan leiden.

De veranderingen in de receptie van de Tweede Wereldoorlog komen het duidelijkst naar voren in de geschiedenis van de monumenten opgericht ter herdenking van de jodenvervolging en het verzet daartegen. Het is daarom nuttig een chronologie te geven van deze twee groepen monumenten.

Joodse slachtoffers en joodse helden

Dit verhaal moet beginnen met een monument dat er nooit is gekomen. Op 11 november 1946 richtte een door het kerkbestuur der Nederlands Israëlitische Hoofdsynagoge ingestelde commissie zich tot de gemeente

met het verzoek een monument ter nagedachtenis aan de joden 'die het slachtoffer zijn geworden van de Duitse bezettingsmaatregelen' te mogen oprichten op het Jonas Daniël Meijerplein.⁷⁵ De directeur van Publieke Werken, die dit verzoek behandelde, meende dat dit plein niet geschikt was voor een vrijstaand monument; hij zag meer in 'wat zinrijk beeldhouwwerk' aan een der in de omgeving van het plein te bouwen bruggen.⁷⁶ De ware reden voor zijn afwijzing was echter dat de directeur, evenals de wethouder van Publieke Werken, geen afzonderlijk joods monument wilde.⁷⁷ Deze houding kan nog het best worden uitgelegd met een verwijzing naar het standpunt dat de Nederlandse regering er toen op na hield. Zij wilde niet net als de bezetter een onderscheid maken tussen joden en niet-joden; joden waren Nederlanders als alle anderen en moesten nu weer in alle opzichten gelijk behandeld worden. Ook de herdenking van de doden diende zoveel mogelijk in een nationaal kader plaats te vinden en niet te versplinteren tot allerlei groepsherdenkingen.⁷⁸

De Provinciale commissie van advies, die van het plan voor een monument op het J.D. Meijerplein op de hoogte was gesteld, meende evenwel dater in dit geval reden genoeg was voor een afzonderlijk gedenkteken.⁷⁹ Ook de meeste wethouders waren het niet met Publieke Werken eens. Toch is dit monument er niet gekomen: de Provinciale commissie en het gemeentebestuur hebben niets gedaan om de oprichting te bevorderen en de directeur van Publieke Werken bleef zich verschuilen achter de ongeschiktheid van het J.D. Meijerplein, terwijl het bestuur van de synagoge volhield dat het monument dáár hoorde te staan.

Op het verzoek van het bestuur van de synagoge, dat in februari 1947 weer om een beslissing vroeg, antwoordde de gemeente pas in 1949.⁸⁰ Als verontschuldiging hiervoor werd aangevoerd dat de misvatting was ontstaan dat met een monument voor de joodse slachtoffers het monument voor de beschermers der Nederlandse joden werd bedoeld, dat op het Weesperplein zou komen. In 1949 besliste het gemeentebestuur dat er op het J.D. Meijerplein een ander monument moest komen te staan: het monument voor de Februaristaking.

Deze twee monumenten, de Dokwerker en het monument voor de beschermers der Nederlandse joden, herdenken beide het verzet tegen de jodenvervolging. Voor beide monumenten dateren de initiatieven uit 1946. De opdrachtgever van het monument op het Weesperplein, dat officieel 'Herdenking burgerzin' heet, was het Comité tot stichting van een gedenkteken voor de hulp in Nederland aan Joden verleend gedurende de oorlog.⁸¹ Of het monument een particulier initiatief van enkele notabele joodse overlevenden was of dat het comité is voortgekomen uit de joodse

gemeente heb ik niet kunnen achterhalen. In ieder geval stelde het comité zich op als vertegenwoordiger van alle Nederlandse joden.

Het monument richt zich blijkens de rede van de voorzitter van het comité, dr. De Hartogh, bij de onthulling in 1950, vooral op de door een klein deel van de samenleving verleende individuele hulp, met name bij het onderduiken. De Februaristaking bood echter de mogelijkheid deze kleine groep individuen met het Nederlandse volk te verbinden. Ik citeer uit het begin van de rede van De Hartogh: 'Als groots en edelmoedig voorbeeld van de reactie van het Nederlandse volk in het algemeen en van de Amsterdamse bevolking in het bijzonder mag de bekende februaristaking niet onvermeld blijven. (...) Deze staking was een spontane uiting van het gekwetste rechtsgevoel van het vertrapte Nederlandse volk, en het was ditzelfde rechtsgevoel, dat inspireerde tot het verlenen van hulp aan hen die nog meer dan anderen werden vervolgd en vertrap. Hieraan hebben de nog overgebleven 20.000 Joden hun behoud te danken. Met innige deernis gedenken wij de ruim 100.000 Joden die geen hulp hebben kunnen vinden. Met des te meer dankbaarheid hebben wij, de overgeblevenen, dit monument gesticht.'⁸²

Deze woorden, deze getallen, klinken nu wrang. Maar ze passen in de toen heersende stemming. Vlak na de oorlog leefde in Nederland het antisemitisme op. Dienke Hondius noemt in haar studie *Terugkeer. Antisemitisme rond de bevrijding* enkele voorbeelden van reacties in de pers. Veel artikelen bevatten goede raad en waarschuwingen aan de joden. Het verst ging het ex-verzetsblad *De Patriot*: 'Alle ondergedoken Joden, die thans weer opduiken, (hebben) hun leven te danken aan Nederlanders, die uit menslievendheid de Joden met gevaar have, goed en leven te verliezen, verborgen hebben gehouden. (...) Thans dienen de Joden zich te onthouden van excessen, behoren ze voortdurend onder ogen te houden dat ze dankbaar moeten zijn.'⁸³

Burgemeester d'Ailly hield ook een toespraak bij de onthulling. Hij was trots op hetgeen talrijke Amsterdammers voor hun medemensen hadden gedaan. 'Al is er ook plaats voor een gevoel van schaamte, omdat niet iedereen zich verzette tegen de maatregelen van de Duitse bezetter.'⁸⁴

De Dokwerker, waartoe in 1946 het initiatief werd genomen en die in 1952 werd onthuld, was een geschikter monument om de grootsheid van het verzet te herdenken. Het betrof hier een gebeurtenis waarbij het verzet was uitgebreid tot grote groepen van de bevolking, net als bij de aprilmeistakingen in 1943 en de spoorwegstaking in 1944. De eerste herdenking van de staking, op 25 februari 1946 gehouden op het J.D. Meijerplein, was georganiseerd door een comité in overleg met het RIOD, het gemeen-

tebestuur en vakorganisaties.⁸⁵ Twee dagen eerder had de CPN, die overigens wel in dit comité vertegenwoordigd was, al een grote herdenkingsbijeenkomst in de markthallen gehouden. Vanaf het begin waren er dus twee verschillende herdenkingen, die het oprichten van het monument hebben bemoeilijkt.

Het hierboven genoemde comité bereidde weer een nieuw comité voor, dat zich met de oprichting van het monument zou bezighouden. Voor dit comité werden kunstenaars en intellectuelen gevraagd van wie het merendeel in het kunstenaars- of ander verzet had gezeten.⁸⁶ Ook de wethouder van kunstzaken, Ab de Roos en, als vertegenwoordigers van de arbeiders, de voorzitters van verschillende vakbonden (NVV, EVC, KAB en CNV) werden uitgenodigd. De voorzitters van de christelijke en katholieke vakbeweging wensten echter geen zitting te nemen in het comité omdat ook de communistische EVC was gevraagd. Om moeilijkheden te omzeilen meende wethouder De Roos dat de gemeente dan maar voor de oprichting van het monument zorg moest dragen.⁸⁷

Na de oorlog werd de februaristaking vrijwel meteen als wapen in de actuele politiek ingezet. In september 1946 riep de CPN een staking uit als protest tegen het zenden van troepen naar Indië, die duidelijk in het verlengde van de februaristaking werd geplaatst.⁸⁸ De CPN eiste de februaristaking voor zichzelf op, maar dat werd haar door de overige partijen niet gegund. Tegenover de CPN als initiatiefneemster en leidster van de staking werd de spontane protestbeweging gesteld, die misschien wel door de CPN of door CPN-ers was ontketend, maar waar zij verder geen vat op had.⁸⁹

De gemeente ging bij de opdracht voor het monument van de tweede lezing uit, hetgeen duidelijk uit de inscriptie blijkt. De februaristaking was een 'daad van verzet der burgerij'. Deze opvatting komt ook naar voren in de woorden van burgemeester d'Ailly tijdens de onthulling van de Dokwerker in 1952: 'Dit beeld (...) symboliseert de ziel van een volk, het Nederlandse volk.'⁹⁰

In de jaren zestig werd het echter steeds minder vanzelfsprekend om de februaristaking als symbool van de houding van het hele Nederlandse volk tijdens de bezetting te zien. Tevens kwam er nu meer ruimte voor herdenking van de vervolgdgen. Er worden monumenten opgericht die de slachtoffers van de jodenvervolging herdachten, en niet op de eerste plaats het verzet daartegen. Het eerste monument voor joodse slachtoffers werd in 1962 geplaatst in de Hollandsche Schouwburg. Ook het idee om van de Hollandse Schouwburg een gedenkplaats te maken ont-



'Eendracht', buurtmonument uit 1980 van Aart Lambert in de Aalbersestraat (Geuzenveld). Dit beeld is in de vorm verwant met de groep van drie mannen die Jan Havermans maakte voor de fusilladeplaats op de Apollolaan uit 1952.

stond al in 1946. Op 1 september 1945 was er een verbod uitgegaan tot het bespelen van deze schouwburg, maar de vleeswarenfabriek die het gebouw in 1944 had gekocht liet het toch heropenen onder de naam 'Piccadilly-gebouw' en was van plan er een bioscoop in te vestigen.⁹¹ In 1946 werd een stichting in het leven geroepen om het gebouw te kunnen aankopen, 'ten einde te bereiken dat er een eind komt aan het vermaak, dat daar thans in besloten voorstellingen wordt geboden.'⁹² Wie het initiatief tot deze stichting heeft genomen is mij niet bekend. De naam van de joodse socialist Sam de Wolff wordt er het vaakst mee in verband gebracht.⁹³ Verder was er een erecomité waarin onder meer prins Bernhard, d'Ailly en de minister van OK&W zitting hadden.⁹⁴ De stichting had in november '47 al drie ton bij elkaar. Het gebouw werd gekocht en aan de gemeente geschonken op voorwaarde dat het nooit meer voor vermaak gebruikt zou worden en er tevens een ruimte gereserveerd werd voor een 'chapelle ardente'. De stichting dacht verder aan een centrum voor Joodse geschiedenis en een gedenkplaats.⁹⁵ In maart 1950 aanvaardde de gemeenteraad dit aanbod. Pas twaalf jaar later werd het gebouw als gedenkplaats opengesteld voor publiek.

In 1957 had de gemeente besloten het gebouw niet te restaureren, maar het beeld van een ruïne te versterken en er een monument te plaatsen. In het gebouw bevinden zich dus twee monumenten, één betaald door de gemeente en ontworpen door stadsarchitect ir. Leupen, en de chapelle ardente ingericht door de stichting met geld uit de joodse gemeenschap.⁹⁶ Die beschouwde liever deze plaats als nationaal joods monument dan Westerbork, een kamp dat tenslotte door de Nederlandse regering was ingesteld.

In 1964 schreef F. Boode over de Hollandse Schouwburg in *Ons Amsterdam*. Hij geeft voor de vertragingen bij de oprichting van het monument een andere reden, die misschien voor meer joodse monumenten geldt: 'Dit onverteerbaar stuk geschiedenis van onmenselijke gruwel, voor ooggetuigen onuitwisbaar in de herinnering geprent, was wel de voornaamste oorzaak, dat eerst zeventien jaar na de bevrijding van ons land deze gedenkplaats tot stand kwam.'⁹⁷

Maar het kleine aantal joodse monumenten uit de jaren veertig en vijftig weerspiegelt ook het verdwijnen van het merendeel van de joodse gemeenschap. Monumenten voor bepaalde groepen slachtoffers werden immers bijna altijd door leden van de eigen groep opgericht.

De meeste monumenten die door joden zelf – en reeds in een vroeg stadium – zijn opgericht staan op joodse begraafplaatsen, bij Amsterdam op drie van de vijf joodse begraafplaatsen (Ouderkerk 1947, Muiderberg

1948, Hoofddorp 1951). Opperrabbin Tal sprak bij de onthulling van het monument in Muiderberg: 'Wij joden zelf hebben geen gedenkteken nodig (...) Het gedenkteken moet er zijn, voor wie het nodig is dit alles in herinnering te brengen. Het is een gedenkteken van smaad, niet van smaad voor het Joodse volk, maar het falen van het goede dat mensen hadden kunnen aanrichten. Het gedenkteken herinnert de wereld aan het verzuim dat zij gepleegd heeft.'⁹⁸

Pas later zijn er ook buiten de joodse gemeenschap monumenten voor joodse slachtoffers opgericht, en tevens een paar voor verzetsmensen die vooral joden hebben geholpen, zoals Willem Kraan (1966) en Mevrouw Wijsmuller-Meijer (1978). Ook is de Amsterdamse gemeenteraad nog van plan geweest om als joods gedenkteken het Weteringcircuit tot Spinozaplein te vernoemen, maar het verband met jodenvervolging was daarbij toch niet al te duidelijk, vonden de meeste raadsleden.⁹⁹

In 1977 is op de Westermarkt een beeldje van Anne Frank onthuld, volgens een persbericht van de gemeente een symbool van het lijden van de onschuldigen, dat voorbestemd was vroeg of laat in de stad Amsterdam een monument te krijgen. Het initiatief kwam uit onverwachte hoek: de uitgever van haar dagboek, bijgestaan door andere representanten van het boekenvak.¹⁰⁰

De meeste monumenten voor joodse slachtoffers zijn, in Amsterdam en in de rest van Nederland, in de jaren tachtig opgericht. Het eerste Amsterdamse monument uit dit decennium werd in 1985 opgericht en herinnert aan de ramp van 11 november 1942, toen al het joodse personeel van de fabriek Hollandia Kattenburg in Amsterdam-Noord werd opgepakt en gedeporteerd. In 1946 werden in de hal van het bedrijf drie gedenkplaten onthuld. Toen het bedrijf in 1969 gesloten werd, zijn de platen aan het Joods Historisch Museum geschonken. In 1985 zijn de platen teruggehaald naar Amsterdam-Noord, om deel uit te maken van een nieuw monument op het IJplein. Het initiatief kwam van een oud-werknemer die het gevaar wilde bezweren dat deze zwarte dag uit de geschiedenis van Amsterdam-Noord vergeten zou worden. 'Juist in deze tijd waarin de rassehaat weer sterk toeneemt moet de gedenkplaat een functie krijgen en uit het stof worden gehaald.'¹⁰¹ Bij alle monumenten uit de jaren tachtig wordt de oprichting met een soortgelijke reden omkleed.

Op 3 november 1986 werd weer een monument onthuld dat aan een historische datum herinnert. Op 3 november 1941 werd in de speeltuin in de Gaaspstraat in Amsterdam-Zuid op last van de bezetter een joodse markt ingesteld. Naar aanleiding van de veertigjarige herdenking van de bevrijding was de speeltuinvereniging in haar archieven gedoken en op deze

markt gestuit. 'Dit hele gebeuren, deze instelling, bleek al vrijwel in het vergeetboek te zijn geraakt en een nog zo schokkend effect, ook op de jongeren te hebben, dat men besloot dit voorgoed aan de vergetelheid te ontrukken, vooral als een waarschuwing voor de na-oorlogse generatie', schreef het comité dat uit de speeltuinvereniging voortkwam als motivatie voor het oprichten van het monument.¹⁰²

Met nadruk werd bij dit monument het heden met het verleden verbonden: in de speeltuin spelen nu veel kinderen uit etnische minderheden en dat moet zo kunnen blijven.

Er zijn in de jaren tachtig buiten Amsterdam nog meer dan tien monumenten voor joodse slachtoffers opgericht, onder meer in Appingedam, Enschede, Barneveld, Dordrecht en Leeuwarden.¹⁰³ Sprak men in de tweede helft van de jaren veertig van een 'monumentenrage', in de tweede helft van de jaren tachtig werd de golf van nieuwe gedenktekens 'monumenteninflatie' genoemd. De meeste werden opgericht in het kader van de veertigjarige herdenking van het einde van de oorlog. Het onderwerp van herdenking verschilt echter aanmerkelijk met dat van de 'monumentenrage'. Er ligt veel minder nadruk op het verzet.

Binnen de joodse gemeenschap stond men soms wat bitter tegenover de nieuwe monumentenregen, zoals blijkt uit het volgende stukje uit het *Nieuw Israëlitisch Weekblad* over het monument in de Gaaspstraat: 'Ook de Amsterdamse Rivierenbuurt wil haar gedenkteken voor de uit die buurt gedeporteerde en vermoorde joden. Veertig jaar na de bevrijding, bijna 45 jaar na de vervolging is de men op de idee gekomen.'¹⁰⁴

In 1988 is het uit deze monumenten sprekende beeld van de jood als slachtoffer bijgesteld door de onthulling van een monument voor het joods verzet. Het initiatief kwam van twee joodse verzetsmensen, die er genoeg van hadden dat de joden altijd afgeschilderd worden als slachtoffer of onderduiker, te bang om zich te verzetten.¹⁰⁵ Het monument, dat aan de Amstel bij het stadhuis staat, verwijst in het bijzonder naar de joodse knokploeg uit de Amsterdamse jodenbuurt die het gevecht met de wa aanging, deel van de gebeurtenissen die tot de februaristaking leidden.

Richter Roegholt schreef naar aanleiding van dit monument: 'De Dokwerker herdenkt de solidariteit van de niet-joodse Amsterdammers met hun vervolgte stadgenoten. Het nieuwe monument wil het feit herdenken dat de joodse Amsterdammers zich te weer hebben gesteld voordat de Duitsers onontkoombaar toesloegen.'¹⁰⁶ Niet iedereen was het met de gedachte achter dit monument eens. Er was door joden wel verzet gepleegd, maar dat was niet als zodanig gebundeld, zij pleegden geen verzet als jood, maar als Nederlander. En als dat wel het geval was – hetgeen mij bij

de joodse knokploeg in ieder geval moeilijk te ontkennen lijkt – dan moest dat niet benadrukt worden omdat je dan net als de bezetter een onderscheid maakt tussen joden en niet-joden, en van die apartheid moeten we juist af, zo luidt ongeveer de redenering. Henriëtte Boas ging in *Het Parool* nog verder door een onderscheid te maken tussen zinvol en zinloos verzet. Het verzet van de joodse knokploeg was zinloos geweest omdat het geen enkel concreet doel diende en het einde van de oorlog geen minuut dichterbij had gebracht. Door deze mensen te eren zou men onrecht doen aan degenen die wel zinvol verzet hadden gepleegd.¹⁰⁷

Hierop kwam een regen van woedende ingezonden brieven bij *Het Parool* binnen. Volgens de schrijvers ervan was niet vast te stellen wat zinloos verzet was en wat niet. Bovendien ging het bij dit monument om iets heel anders: zelfrespect. Een schrijver: ‘Wat waren we trots op hen en wat gaven ze in het begin van de bezetting nog een sprankje hoop dat we ons niet als lammeren zouden laten wegslepen.’¹⁰⁸

Het laatste woord over deze kwestie is voor Presser, die in zijn vaak een monument genoemde *Ondergang* schreef: ‘Misschien zou er, indien er een behoorlijk grote Joodse groep ware overgebleven, een hele folklore om Joodse verzetsdaden zijn ontstaan, van durfals, saboteurs, “brutale bliksems”, kortom, om toch maar het al te vaak gebruikte, al te vaak misbruikte woord te bezigen, Joodse helden, die bij niemand behoeven achter te staan, noch in gedrag, noch in aantal.’¹⁰⁹

De recente monumenten voor joodse slachtoffers zijn, anders dan bij het monument voor het joodse verzet, meestal niet door joden opgericht. In Assen werden bij voorbeeld in 1990 plannen gemaakt voor een monument voor joodse slachtoffers in het centrum van de stad, terwijl er in 1950 al een monument op de joodse begraafplaats was onthuld. In een andere plaats wilde men zelfs bij een gebouw dat sinds 1910 geen synagoge meer was een gedenkplaat aanbrengen.¹¹⁰

Zelfs van het knikkerputje van Margot Frank aan het Merwedeplein in Amsterdam is een monument gemaakt, onthulde het *Nieuw Israëlitisch Weekblad* in 1991. Zo ver gaat de ‘monumenteninflatie’ echter niet. Het bericht bleek een grap te zijn ter gelegenheid van Poerim, de joodse 1 april.¹¹¹

Goede en foute beeldhouwers

Dat de beeldhouwers inzake de oorlogsmonumenten zo zelfbewust naar voren traden had ook te maken met de goede reputatie die zij in de oorlog verworven hadden. Ze hadden die op de eerste plaats te denken aan Gerrit

van der Veen. Maar ook als groep verdienden de beeldhouwers een goede reputatie. Anders dan de meeste kunstenaarsverenigingen heeft de NKB zich niet als vereniging bij de Kultuurkamer aangemeld. Nadat uit protest de helft van het bestuur (Van der Veen, Krop, Braat en Carasso) was opgestapt, werd de vereniging opgeheven en konden de beeldhouwers zich individueel aanmelden.¹¹² Een derde van de leden van de Kring heeft dat uiteindelijk gedaan. Van de weigeraars, naast bovengenoemden onder anderen Mari Andriessen, John Rädecker en Cephias Stauthamer, trokken enkelen de lijn door naar actief verzet, voornamelijk rond het blad *De Vrije Kunstenaar*. Daarin werden ook plannen gemaakt voor een nieuwe overkoepelende organisatie van kunstenaars voor na de oorlog. Hoe het verband tussen het kunstenaarsverzet en de plaats van de kunst in de naoorlogse samenleving werd gezien blijkt uit de woorden van Leo Braat, die in het voorjaar van 1945 uit naam van het kunstenaarsverzet een reis maakte langs verschillende Nederlandse autoriteiten in het reeds bevrijde deel van het land en ook op een onderhoud met de koningin hoopte: 'Met deze lijst (een lijst met namen van gesnucvelde of nog in gevangenschap verkerende kunstenaars, BS) in handen kan ik met des te meer klem aandringen op de erkenning van de Nederlandse kunstenaar als een onmisbaar onderdeel bij de wederopbouw van ons vaderland en vragen om veel, belangrijk en verantwoordelijk werk voor hen.'¹¹³

Hoewel pas achtentwintig jaar na zijn dood een monument voor hem werd opgericht, werd Van der Veen direct na de oorlog al een symbool van het verzet. Een van de eerste daden van de Kring na de bevrijding was het leggen van een krans bij het standbeeld van Wilhelmina Drucker, dat Van der Veen in 1938 had gemaakt.¹¹⁴

Het monument uit 1973 herdenkt niet alleen Van der Veen, maar eert in hem het kunstenaarsverzet als geheel. Al eerder waren in de jaren zestig twee deelnemers aan dit verzet met een eigen gedenkteken bedacht: Johan Limpers en Henk Henriët. Hun monumenten nemen een aparte plaats in binnen de oorlogsmonumenten van Amsterdam. Zij werden geëerd door beelden, die deze kunstenaars voor de oorlog als vrij werk maakten, in de stad te plaatsen. Deze beelden kregen dus pas achteraf de betekenis van monument.

Bij het verlenen van opdrachten speelde het verzetsverleden van de beeldhouwers vaak een rol, al werd dit nooit hardop gezegd. Zeker als de NKB, waarvan Hildo Krop in 1945 voorzitter werd, Braat vicevoorzitter, Stauthamer penningmeester en Havermans secretaris, om advies werd gevraagd kon men ervan op aan niet met een 'foute' beeldhouwer te maken te krijgen. In één geval werd aan de Kring door het Comité voor een



Buurtmonument uit 1983 van Marius van Beek op de Volendammerweg in Nieuwendam. Net als Gerarda Rueter gebruikte Van Beek voor zijn monument een zittende vrouw. Op de granieten blokken staan de contouren van mensen voor een vuurpeleton gekerfd.

monument ter ere van de beschermers der Nederlandse Joden om een joodse beeldhouwer gevraagd, 'daar deze het best in staat zal zijn de gevoelens die het gedenkteken moet uitbeelden tot uitdrukking te brengen'.¹¹⁵ De Kring willigde dit verzoek in; beeldhouwer werd Johan Wertheim.¹¹⁶

De beeldhouwers Mari Andriessen en Truus Menger hadden bij veel organiserende comités een streepje voor omdat bekend was dat zij in het verzet hadden gezeten. Bij de open prijsvraag in 1981 voor een monument van Hannie Schaft in Haarlem werd een van de ontwerpen van Truus Menger, die met Schaft in een verzetsgroep had gezeten, uitgekozen. De inzendingen voor deze prijsvraag waren anoniem, maar het werk van Menger is gemakkelijk te herkennen en het lijkt daarom al te toevallig dat haar ontwerp alleen om de artistieke kwaliteit is gekozen.¹¹⁷

Bij het monument 'Markt alleen voor joden', in 1986 onthuld, leidde het werk van Menger tot een conflict tussen de adviescommissie beeldende kunst van de gemeente en de speeltuinvereniging die het initiatief tot het monument had genomen. De adviescommissie, Kunst in Mokum (KIM), weigerde andere criteria dan artistieke kwaliteit te hanteren en wees haar ontwerp daarom af; voor de initiatiefnemers was Mengers verzetsverleden daarentegen van grote betekenis.

Bij het monument voor het kunstenaarsverzet werd de opdracht rechtstreeks door de initiatiefnemers, de Stichting Gerrit van der Veen monument, voortgekomen uit de stichting Kunstenaarsverzet, aan de kunstenaar Carel Kneulman verstrekt.¹¹⁸ Dat was een dergelijke stichting ook wel toevertrouwd, maar hoe kwam in andere gevallen het contact tussen opdrachtgever en beeldhouwer tot stand? De monumenten die vlak na de bevrijding werden onthuld, zijn meestal zonder tussenkomst van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers (NKB) en soms zelfs zonder dat er een kunstenaar aan te pas kwam, tot stand gekomen. De NKB heeft deze zo door hem gevreesde ontwikkeling met behulp van het Koninklijk Besluit in zijn voordeel kunnen keren. Voor de meeste monumenten die in de jaren vijftig zijn onthuld heeft de Kring op verzoek van het desbetreffende comité de beeldhouwer voorgedragen.¹¹⁹ Maar in diezelfde jaren vijftig liep de bemoeienis van de NKB terug. Bij de monumenten uit latere jaren kwam het contact tussen opdrachtgever en beeldhouwer rechtstreeks tot stand of trad de gemeente op als bemiddelende instantie. Het contact met de gemeente loopt dan via de Commissie van Advies voor de Beeldende Kunst. Particuliere comités wenden zich steeds vaker tot deze Commissie omdat die over de noodzakelijke kennis over kunst beschikt en over de te volgen procedures. Bovendien komt er als de initiatiefnemers

de opdracht uit handen geven, geld van de gemeente beschikbaar. De kunstenaar wordt gekozen via een openbare procedure, dat wil zeggen er komt een advertentie in *B.k.-informatie* of het tijdschrift van de NKB. Uit de inzendingen wordt in overleg met de initiatiefnemers en eventueel na inspraak van buurtbewoners of andere 'gebruikers', een kunstenaar gekozen.

In de genoemde commissie hebben kunstenaars en ambtenaren zitting die we in deze functie met de door Warna Oosterbaan Martinius gebruikte term 'smaakspecialisten' kunnen omschrijven, net als museumdirecteuren en andere beroepsmatig met de beeldende kunst verbonden specialisten die voor jury's en comités gevraagd worden.¹²⁰ Zij beoordelen de monumenten op esthetische criteria. De politiek laat de beslissing over aan deze smaakspecialisten. De overheid stelt geld beschikbaar, maar velt geen artistiek of inhoudelijk oordeel over de kunst. Nationale monumenten verschillen – aldus Oosterbaan – van de meeste andere kunstwerken in de openbare ruimte, omdat ze expliciet een gevoel trachten te vertolken dat de gehele natie betreft. Ze wekken daarom de belangstelling van het doorgaans niet in moderne kunst geïnteresseerde publiek.

Oosterbaan constateerde dat bij vier nationale monumenten (het monument 1813, het Nationale Monument, het koopvaardijmonument en het monument voor koningin Wilhelmina) sprake was van een conflict tussen verschillende bij de oprichting van het monument betrokken groepen. Voor het publiek moet het monument gemakkelijk te begrijpen zijn, voor de kunstenaars en de smaakspecialisten is de artistieke kwaliteit het belangrijkste. Een algemene beeldtaal waarin deze twee samengaan, is moeilijk te vinden. De beeldhouwer moet vorm geven aan een collectief gevoel. Maar hij wil niet van het algemeen bekende symbolenrepertoire gebruik maken, omdat dat niet strookt met de binnen de moderne kunst heersende drang tot individuele expressie en originaliteit. Bovendien bestaat het collectieve gevoel meestal uit een reeks van gevoelens, zoals rouw om het leed en vreugde om de bevrijding, die moeilijk in één beeld te vangen zijn. Tenslotte is de opdracht die de beeldhouwer krijgt vaak niet duidelijk geformuleerd, zodat pas nadat het ontwerp is gemaakt kan blijken of er aan de wensen van de opdrachtgevers is voldaan.

Bij de oorlogsmonumenten is het publiek doorgaans nog sterker betrokken dan bij de nationale monumenten waar Oosterbaan over schrijft. Uit dit publiek zijn de opdrachtgevers of initiatiefnemers van de meeste monumenten afkomstig. Deze opdrachtgevers zullen zich meer met de vormgeving van een monument bemoeien dan de overheid. Zij zijn niet bereid beslissingen daarover aan de smaakspecialisten over te laten.

De opdracht voor het Nationale Monument op de Dam werd door de Nationale Monumenten Commissie in 1947 als volgt omschreven: '(in het monument moeten) de gevoelens van innerlijke verbondenheid, verbeten verzet en een hecht geloof in de uiteindelijke overwinning, die het Nederlandse volk tijdens de oorlogsjaren heeft gekoesterd, tot uitdrukking worden gebracht.'¹²¹ De opdracht werd aan Rådecker verleend, later kwam J.J.P. Oud erbij om het ontwerp in te passen in de stedenbouwkundige situatie. In 1950 was het ontwerp gereed. De Centrale Commissie wilde een negatief advies uitbrengen. Men had bedenkingen tegen de tweeledigheid van het ontwerp en miste in de hoofdopzet 'de klaarheid en zeggingskracht, die van het Nationale Monument mochten en moesten worden verlangd'.¹²² Toen het werkcomité hier lucht van kreeg probeerde het het monument met voorbijgaan van deze commissie aan de minister van OK&W voor te leggen. Het minderheidsstandpunt van Willem Sandberg, zowel lid van het werkcomité als van de Centrale Commissie, gaf bij de verdere ontwikkelingen de doorslag. Ook Sandberg meende dat het ontwerp 'in engere zin weliswaar niet bevredigend was, maar dat het vertrouwen moest worden geschonken aan een van onze begaafde architecten en onze belangrijkste beeldhouwer, die op deze plaats en voor dit doel het beste tot stand zullen brengen dat ons land kan opbrengen.'¹²³ Bij de Amsterdamse oorlogsmonumenten ontstonden soms ook conflicten omdat de smaakspecialisten en de kunstenaars een andere opvatting hadden over artistieke kwaliteit dan de initiatiefnemers. Zo wilde Heleen Levano voor het zigeunermonument, dat in 1978 onthuld werd, aanvankelijk een vervallen woonwagen met een wapperend gordijn maken, maar Koko Petalo wilde dit idee alleen goedkeuren als het een hele mooie woonwagen zou worden.¹²⁴

Het begrip waardigheid speelde een belangrijke rol voor de opdrachtgevers van de meeste monumenten. De opdrachtgevers stelden van te voren meestal geen eisen aan de vormgeving, hoewel het eerdere werk van een beeldhouwer daarover wel enig uitsluitsel gaf. Maar zij kozen, als de keus aan hen werd overgelaten meestal niet voor de meest vooruitstrevende beeldhouwers.

In een aantal gevallen probeerden de smaakspecialisten de opdrachtgevers van zeggenschap over de vormgeving van een monument af te houden. Dat was bijvoorbeeld zo bij het homomonument. Het stichtingsbestuur van dit monument had de hulp ingeroepen van de ontwerper Benno Premsele, regelmatig lid en adviseur van Commissies van het ministerie van WVC en de Raad voor de Kunst. Allereerst hielp Premsele de stichting

uit de droom dat het monument binnen een jaar onthuld kon worden, iets waar meer opdrachtgevers zich op verkeken. Het stichtingsbestuur wilde als eis stellen dat het monument niet figuratief mocht zijn en vooral geen man of vrouw mocht uitbeelden. Prensela vond echter dat men dit aan de kunstenaar, die via een prijsvraag gekozen zou worden, moest overlaten. 'Ik wil geen ideologische strijd rond het monument', riep de voorzitter uit. "Alles wat op een pik lijkt wordt afgekeurd".¹²⁵ Uiteindelijk stelde Prensela hen gerust door er op te wijzen dat het de bedoeling was te jureren op kwaliteit en dat een ontwerp pas kwaliteit heeft als het voldoet aan zijn doel: als het uitdrukt wat wordt beoogd.¹²⁶

De Stichting bedong wel dat er twee leden van het bestuur in de jury kwamen, die verder uit kunstenaars moest bestaan omdat alleen dan goede kunstenaars aan de prijsvraag zouden willen meedoen.¹²⁷

Bij deze prijsvraag en bij andere openbare procedures waren de discussies over de vorm van het monument heviger dan gewoonlijk omdat er gekozen kon worden uit verschillende ontwerpen. Dat was bij voorbeeld het geval bij het monument 'Markt voor joden' in de Gaaspstraat. Voor dit monument werd begin jaren tachtig bij de gemeente subsidie aangevraagd. De Commissie van advies voor de beeldende kunst besliste in principe gunstig over deze aanvraag, op voorwaarde dat ze akkoord kon gaan met het ontwerp. Om de artistieke kwaliteit te waarborgen werd daarom de werkgroep KIM, het orgaan van de Commissie dat zich bezighoudt met kunst in de vooroorlogse stad, ingeschakeld.¹²⁸ Dat werd ook door de initiatiefnemers gewaardeerd: 'om ons goedwillende leken die nog nooit met dit bijltje gehakt hebben, artistiek en technisch wegwijs te maken, heeft de Commissie 2 leden van de werkgroep KIM naar ons afgevaardigd.'¹²⁹ Maar in feite betekende dit dat de selectie van de kunstenaar nu in de handen lag van KIM. Er werd een advertentie geplaatst in *B.k.-informatie*. De doelstelling van het monument werd in deze advertentie van de initiatiefnemers overgenomen. 'Als een waarschuwing voor onze kinderen dient dit gedenkteken te herinneren aan de gruwelijke gevolgen van rassewaan en fascisme en tevens het verzet daartegen in beeld te brengen en hopelijk te stimuleren.'¹³⁰ Maar de gewenste vormgeving werd in de advertentie door KIM geformuleerd. Zij zocht kunstenaars die aan dit onderwerp in oorspronkelijke vorm en met eigentijdse technieken uiting konden geven.

Ook de initiatiefnemers hadden echter duidelijke ideeën over de vormgeving van het monument. Het ging hen vooral om de verstaanbaarheid. 'Wij willen dat de emotionele lading van het monument dusdanig artistiek gestalte krijgt dat zoveel mogelijk mensen er door getroffen worden.

Dat betekent niet dat we een beeld willen dat sentimenteel, banaal en makkelijk is. Integendeel. Maar de kunstenaar mag ook niet egotrippen en het maatschappelijk aspect van onze motivatie uit het oog verliezen', schreef de werkgroep van de speeltuinvereniging in een 'praatstuk'.¹³¹

Op de advertentie reageerden 21 kunstenaars. KIM maakte hieruit een selectie, die aan de initiatiefnemers werd voorgelegd. Deze waren niet van plan de selectie geheel aan de experts over te laten en bedongen dat Truus Menger, die wel op de advertentie had gereageerd, maar door de KIM niet was uitgekozen, weer op de lijst kwam te staan. Uiteindelijk werden vier kunstenaars, onder wie Menger, uitgenodigd om tegen vergoeding een 'model van inzicht' te maken.¹³² De initiatiefnemers kozen na inspraakrondes met buurtbewoners en schoolkinderen voor het ontwerp van Menger. Dit beantwoordde het beste aan de doelstelling: 'zij is er voortreffelijk in geslaagd zowel het trieste verleden (de schimmen van de vermoorde joodse kinderen) als het troostrijke heden (de harmonieus spelende kinderen met verschillende huidskleuren) in beeld te brengen.'¹³³ De initiatiefnemers gaven zelf toe dat het beeld van Menger niet het mooiste was, maar wel dat het het meeste uitdrukte en aansprak.¹³⁴

De werkgroep KIM was er niet van overtuigd dat het ontwerp van Menger genoeg artistieke kwaliteit bezat en droeg een ander, abstracter ontwerp van gekleurde glasplaten voor. Tijdens de vergadering waarin de definitieve keuze moest worden gedaan, maakte een van de KIM-leden een discriminerende opmerking tegen Dick Scheffer, de joodse voorzitter van de initiatiefgroep. Het KIM-lid verweet Scheffer dat hij niet wegens de artistieke kwaliteit voor het ontwerp van Menger had gekozen, maar 'als joodje'. Scheffer zou zich tot dit ontwerp aangetrokken voelen omdat Menger in het verzet had gezeten. De initiatiefnemers maakten van dit incident gebruik om de KIM te passeren. Zij schreven een brief aan de wethouder van Kunstzaken met de mededeling dat verdere samenwerking met KIM hun onmogelijk was gemaakt en vroegen om een onderhoud.¹³⁵ Dat was niet meer nodig, omdat KIM haar opdracht aan de Commissie van Advies teruggaf. Deze schikte de zaak, om te voorkomen dat er ruchtbaarheid aan zou worden gegeven, in der minne. Menger mocht het monument maken als er nog wat veranderingen in het ontwerp zouden worden aangebracht.¹³⁶

De vormgeving van de oorlogsmonumenten heeft tot minder conflicten geleid dan men misschien zou verwachten. Een van de redenen hiervoor kan zijn dat er met de inhoud van deze kunstwerken rekening werd gehouden. Bij zulke gevoelige onderwerpen als oorlog en vervolging geeft het geen pas over de vorm te twisten.



Buurtmonument uit 1983 van Maria Glandorf in de Niftrikhof in Holendrecht. Volgens de kunstenaar stelt haar monument 'twee mensachtige vormen die eigenlijk een en dezelfde mens uitbeelden' voor. 'De achterste figuur staat voor angst, zoekt beschutting, weert af, de voorste maakt zich daaruit los en doet een stap naar de vrijheid'. De betekenis is dus ongeveer hetzelfde als bij het buurtmonument van Jan Havermans uit 1950. In de jaren tachtig hoeven daar geen bekende symbolen, zoals een vogel, meer voor worden gebruikt, al vallen veel kunstenaars daar nog steeds op terug omdat de betekenis van een monument anders niet is over te dragen.

Naast het vinden van een geschikte beeldhouwer kon ook de financiering de opdrachtgevers voor moeilijkheden plaatsen. Om aan voldoende geld te komen is geen middel onbeproefd gelaten: naast het gebruikelijke collecteren en openstellen van een gironummer waren er kwartjesacties, koperen-centenacties, werden certificaten, gedenkpenningen, boeken en aanstekers verkocht, taarten gebakken, cabaretvoorstellingen, feestavonden, rommelmarkten en een postduivententoonstelling georganiseerd.

Een van de origineelste ideeën kwam van de oud-strijders Maasdijk en Rutten, die in de *Pen Gun*, weekblad van de Nederlandse strijdkrachten, als eersten het plan voor een nationaal monument op de Dam ontvouwden.¹³⁷ Zij stelden voor het Damplantsoen tot ware nationale grond te maken door het per centimeter symbolisch aan het Nederlandse volk te verkopen. Deze actie kon, als het Damplantsoen in twaalf miljoen vierkante centimeter werd verdeeld die voor 50 cent per stuk werden verkocht, zes miljoen gulden opleveren. Dit idee werd door de Nationale Monumenten Commissie overgenomen. De overheid kon of wilde zich niet met de financiering bemoeien. Daarnaast was een monument pas echt een nationaal monument als het ook door het volk is betaald, redeneerde men. De Nationale Monumenten Commissie besliste dat uit de opbrengst van de centimeteractie alle nationale monumenten moesten worden bekostigd. Een deel van de opbrengst was bovendien bestemd voor het verzorgen van de nagelaten betrekkingen der gevallenen. Ook dit zien we bij andere comités terug, bij voorbeeld bij het COMA, omdat, in de woorden van professor Oranje, 'men vermoedelijk veel meer geld zou ontvangen, indien men er van te voren bij zegt, dat het overschot voor de nagelaten betrekkingen is bestemd.'¹³⁸

De centimeteractie begon op 10 november 1947 met een toespraak van minister-president Drees. Volgens het tijdschrift *De Week* liep het de eerste dagen storm bij het gebouwtje op de Dam waar de centimeters te koop waren. 'Heel Nederland staat voor de toonbank: beursmeneren, schippers, arbeiders, typistes, ambtenaren, dokters, politie-agenten, soldaten, huismoeders, ouden van dagen en scholieren. Uit hun opmerkingen blijkt hoezeer het mooie doel hen ter harte gaat.'¹³⁹ Zelfs de olifanten van circus Strassburger kwamen naar de Dam om een certificaat te kopen.¹⁴⁰

Ondanks de gevoerde propaganda viel de opbrengst tegen: de verkoop van de Dam leverde maar twee miljoen op. Van dit bedrag bleef, na de verdeling over de verzorgingsstichtingen en de andere nationale monu-

menten, voor het nationale monument nog 150.000 gulden over. Het was inmiddels duidelijk geworden dat dit monument veel meer zou gaan kosten, ongeveer een half miljoen. Het nog openstaande bedrag werd uiteindelijk verkregen via het Nationaal Steunfonds, de ‘bankier’ van het verzet, waarvan de tegoeden na 1950 naar het Rijk vloeiden.¹⁴¹

Net als de rijksoverheid stond de gemeente Amsterdam op het standpunt dat monumenten door particulieren opgericht én betaald moesten worden. Wel werden door de gemeente altijd de kosten van plaatsing en fundering gedragen, en zorgde ze voor het onderhoud. Ook de meeste opdrachtgevers gingen er vanuit dat het monument betaald moest worden door de groep die zij vertegenwoordigden. Soms leverde dat moeilijkheden op, zoals bij het monument voor de beschermers der Nederlandse joden. Het duurde lang om het benodigde bedrag bij elkaar te krijgen, schreef het organiserende comité, omdat het zo moeilijk was de adressen der teruggekeerde of opgedoken joden te verkrijgen.¹⁴² Uiteindelijk lukte het toch. ‘Zelfs de allerarmsten en de allerkleinsten hebben hun steentje bijgedragen’, zei de voorzitter van het comité tijdens de onthulling.¹⁴³

Het gevoel iets terug te kunnen doen speelde vaak een rol bij particuliere geldschietters. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de volgende aan de voorzitter van de werkgroep ‘gedenkteken markt voor joden’ gerichte brief: ‘ik kan het met geen mogelijkheid missen maar wil toch meewerken aan het gedenkteken en heb dus f 10,- overgemaakt met de ondertiteling “voor tante Else”. Ik heb dan het gevoel toch nog iets gedaan te hebben, een soort afscheid dat er nooit is geweest.’¹⁴⁴ Voor anderen betekende een bijdrage de mogelijkheid hun steun te betuigen aan de doelstelling van het monument, zoals veelvuldig blijkt uit de giften die op de girorekening van het homomonument werden gestort: ‘ben het niet, sta er wel achter’, of ‘een heterobijdrage voor een homo verdraagzame wereld’.¹⁴⁵

De opbrengst uit collectes en stortingen liep in de jaren vijftig sterk terug. In deze fase ebde de belangstelling voor de oorlog weg. Het COMA onderzocht grote moeilijkheden bij het rondkrijgen van de financiering voor de monumenten in het Weteringplantsoen en op de Apollolaan. Berichten in *Trouw* en *Algemeen Handelsblad* in 1952 leverden slechts een bijdrage van tweeënehalve gulden op.¹⁴⁶ Ook smeekbrieven aan bedrijven in de buurt van het Weteringplantsoen mochten niet baten. De Amsterdamse Bank weigerde iets te storten ‘omdat er al te vaak een beroep op onze offervaardigheid is gedaan’.¹⁴⁷ De kosten van het monument, zo’n 20.000 gulden, zijn uiteindelijk gedragen door het COMA in samenwerking met verschillende andere comités, zoals het reeds genoemde Beurscomité en het ICA én via een bijdrage van de burgemeester van 1700 gulden.¹⁴⁸

De eerste stap die de initiatiefnemers in de jaren zeventig en tachtig meestal zetten, toen er sprake was van een hernieuwde belangstelling voor wat zich in de oorlog had afgespeeld, was het vragen van geldelijke steun aan de gemeente. Bij het monument in de Gaaspstraat leidde dat bij voorbeeld tot een subsidie van 20.000 gulden, een derde deel van het totale budget. Meestal stelde de gemeente zich garant voor de rest van het benodigde bedrag. Voor het monument in Nieuwendam dat in 1983 ont-huld werd, stelde de gemeente 60.000 gulden beschikbaar (volgens de commissie van Advies het minimale budget voor een monument).¹⁴⁹ Het initiatiefcomité van dit monument wilde volgens een bericht uit *De Waarheid* per se niet dat het monument geheel met gemeenschapsgeld werd gefinancierd. De motivatie van de voorzitter: 'we willen de bevolking in Noord er warm voor maken, om ondanks de heersende crisis financieel bij te dragen, zodat het ons *eigen* monument van bezinning wordt. Bovendien denken we dat zo'n herinneringsplaats waarvoor de mensen zelf, uit hun hart, het geld hebben geschonken, door diezelfde mensen zal worden beschermd tegen vernieling.'¹⁵⁰

De financiële steun van de gemeente voor monumenten uit de laatste twee decennia, betrekt niet dat de gemeente inhoudelijk meer bij de monumenten wordt betrokken dan in de jaren veertig en vijftig. De financiering maakt deel uit van het door de gemeente gevoerde kunstbeleid. Binnen de commissies van advies worden de monumenten net als andere kunstwerken behandeld. Slecht bij de monumenten waarvan de financiering buiten de commissie om tot stand kwam, kan aan de bijdrage van de gemeente een politieke betekenis worden gehecht, zoals bij het monument voor de vrouwen van Ravensbrück.

Ook de opdrachtgevers maakten soms een onderscheid tussen verschillende soorten overheidssubsidie. De Stichting Homomonument diende een subsidieverzoek in bij de directie Coördinatie Emancipatiebeleid, een onderdeel van het ministerie van Sociale Zaken. Hiermee moest duidelijk worden gemaakt dat het niet de bedoeling was dat er alleen geld van kunstbegrotingen zou komen, maar dat vooral de inhoudelijke kant van het monument gehonoreerd diende te worden.¹⁵¹

Een andere manier om de politiek bij een monument te betrekken is het comité van aanbeveling. Burgemeester d'Ailly zat bij voorbeeld in het erocomité van de Stichting Hollandse Schouwburg en in het werkomité van het Nationale Monument, Polak in het comité van aanbeveling van het zigeunermonument en Van Thijn in het comité van het homomonument.¹⁵² Een comité van aanbeveling is vooral bedoeld om prestige te verlenen aan een bepaald project. Naast bestuurders en politici werden

meestal andere bekende Nederlanders gevraagd die de geldschieters moesten overtuigen van de waarde van het monument. Vaak werden mensen uitgenodigd die in een bepaalde relatie tot het onderwerp van herdenking staan, zoals oud-verzetsstrijders en rabbijnen.

Een comité van aanbeveling komt vooral van pas als geld gevraagd wordt aan bedrijven en instellingen als het Prins Bernhardfonds. Opdrachtgevers kunnen nu ook aankloppen bij stichtingen die direct bij de oorlog betrokken zijn, zoals organisaties van oorlogsslachtoffers. Vlak na de oorlog kregen dit soort organisaties vaak geld dat via de monumenten was ingezameld. Nu is dat vaak andersom. Het monument voor het joods verzet kreeg bij voorbeeld giften van Expoge (vereniging van ex-politieke gevangenen), FMO (federatie van militaire oorlogsslachtoffers) en de Stichting 40-45.¹⁵³ Misschien omdat ook door deze organisaties het aandeel van joden in het verzet niet genoeg was erkend. Tenslotte mag hier niet onvermeld blijven dat voor de Stichting 40-45 door oud-verzetsstrijders uit erkentelijkheid ook weer een monument is opgericht.¹⁵⁴

Schuld en erkenning

Of het nu via een monumentenstop, een Koninklijk Besluit, een provinciale of een gemeentelijke commissie ging, er is sinds 1945 vooral gewaakt over de artistieke kwaliteit van de oorlogsmonumenten. Die werd aan regels onderworpen. De Zuidafrikaanse kunstenares Marlene Dumas sprak tijdens een lezing in oktober 1991 haar ongenoegen uit over de 'overbeschermd' Nederlandse kunst. Over de oorlogsmonumenten zei zij toen: 'Het feit dat men zo bezorgd was over het smaakloze vind ik heel dom. Veel officiële kunst ziet er nu belangrijk en gedateerd uit, terwijl andere niet goedgekeurde of afgekeurde beelden tenminste iets curieus hebben behouden. Wanneer een volk niet bang is voor zijn eigen middelmatigheid, kan men in ieder geval een veel levendigere culturele omgeving verwachten, dan wat je nu hebt, een land met teveel commissies en saaie officiële openbare beelden.'¹⁵⁵

Het oprichten van een monument kan verschillende functies vervullen. Het monument is verwant met het grafteken. Het eert, duidt hoop aan en waarschuwt. Maar het monument kan ook een vorm van kwijting zijn, het inlossen van een 'ereschuld', een vorm van dankbaarheid of erkenning, een vorm van identificatie, van emancipatie. Het is een aanklacht of een verwijt. Het monument scheidt een band tussen heden en verleden, tussen doden en levenden. Het kleurt de geschiedenis.

In de jaren veertig werd vooral het verzet herdacht. In de jaren vijftig werden er geen initiatieven genomen voor het oprichten van nieuwe monumenten. Het beeld uit de jaren veertig behoefde nog geen bijstelling, maar er werd wel gezwegen. In de jaren zestig begon een nieuwe fase in de verwerking van de oorlog. De aandacht verschoof van de verzetshelden naar de vervolgd. Voor hen werden in de jaren zeventig en tachtig de meeste monumenten opgericht. 'Ons' in 'ons lijden en strijden' had lange tijd niet voor iedereen gegolden.

Tot 1960 functioneert het monument op de eerste plaats als grafteken. Na 1960 gaat het sommige groepen om erkenning van het hun aangedane leed of hun deelname aan het verzet, zoals bij voorbeeld bij het homomonument of het monument voor het joods verzet, of om het inlossen van een schuld, zoals bij de door niet-joden voor vervolgd en vermoorde joden opgerichte monumenten. De geschiedenis van de oorlogsmonumenten in Amsterdam volgt daarmee de geschiedenis van de verwerking van de oorlog op andere gebieden, zoals de literatuur en film.

Monumenten zijn vaak een uiting van groepsbewustzijn. Door de gemeentelijke en landelijke overheid zijn weinig monumenten opgericht. Als propaganda zijn ze niet bewust gebruikt.

Monumenten zijn sinds de jaren zestig niet meer belangrijk voor de professionalisering van de kunstenaar. De vormgeving van een monument is tegenwoordig of een unieke, persoonsgebonden verwerking van het thema door een kunstenaar die door het publiek niet altijd even gemakkelijk te duiden valt, of er worden oude symbolen als een vogel of een vuist in een nieuw jasje gestoken.

Bij het ontwerpen van een oorlogsmonument is de kunstenaar nooit geheel vrij. Hij dient rekening te houden met de wensen van de opdrachtgevers, met de beoogde functie, met de plaats waar het monument komt te staan. Het is kunst in opdracht. Twee beeldhouwers maakten in het verleden een ontwerp voor een oorlogsmonument zonder dat ze daartoe een opdracht kregen. Deze twee monumenten zeggen daarom iets over de aard van het medium. Edward Kienholz maakte een 'Portable War Memorial' om aan te geven dat het verleden voor alles ingezet kan worden. Claes Oldenburg schetste een monument in de vorm van een reusachtig blok beton, beschreven met de namen van de doden. Het blok staat op zijn schets midden op een druk kruispunt. Het verkeer kan er niet meer overheen. Een monument dat nooit zal worden uitgevoerd. Een monument staat niet in, maar naast het heden.

Mir Wermuth Weri Man!

Een studie naar de Hiphop-cultuur in Nederland

Wie op zaterdagmiddag een boetiek in de Kalverstraat induikt op zoek naar een goedkope 501, of regelmatig de satellietzenders afgraast in de hoop een interessant tv-programma tegen te komen, zal ongetwijfeld een keer gestuit zijn op hiphop. Muziek waarbij de lage tonen de winkel uitknallen en de zanger in een bijtend ritme – microfoon bijna ín de mond – het publiek in een nauwelijks verstaanbaar Amerikaans toesnauwt; een videoclip waarin zwarte jongeren zich onvoorstelbaar lenig in allerlei bochten wringen, over elkaar heen springen en plotsklaps in hun eigen kruis grijpen. Hiphop is hedendaagse goed verkopende popmuziek, maar het is ook meer dan dat. Hiphop is ook een subcultuur, een struggle for lifestyle.¹

Rapmuziek, freestyle dans en graffiti kunnen als de drie belangrijkste pijlers van hiphop beschouwd worden.² Deze drie uitingsvormen van populaire cultuur zijn sinds de jaren zeventig door grote groepen zwarte jongeren in de Verenigde Staten aangewend om een leefstijl om heen te bouwen. Bepaalde kleding, muziek, taal, omgangsvormen, opvattingen en rituelen vormen voor de rappers, disc jockey's (DJ's), dansers en spuiters (graffiti-artisten) de voorwaarden voor een eigen subcultuur.³ Hiphop biedt hun een alternatief voor school, werkloosheid, drugverslaving of criminaliteit. Door de inhoud van de rapteksten, het gegeven dat het een voor hen zelf en door hen zelf voortgebrachte cultuur is, en de vooruitzichten van populariteit en commerciële verdiensten, groeit onder zwarte hiphop-jongeren in Amerika het zwarte bewustzijn.

In Nederland zijn het met name Creools-Surinaamse jongeren die zich de hiphop-stijl toeëigenen, in Engeland de derde generatie Caribische migranten, in Frankrijk migranten uit de voormalige Westindische en Afrikaanse koloniën. Zwarte jongeren die internationaal gezien in dezelfde

maatschappelijke omstandigheden verkeren, en over de grenzen heen hiphop aanwenden als complete leefstijl en daarin hun onvrede over hun maatschappelijke positie kwijt kunnen.

Vergeleken met andere, oudere subculturen kent hiphop een lange bestaansgeschiedenis. Het heeft bijna tien jaar geduurd voordat hiphop op grote schaal terug te vinden is in de popmedia en popindustrie. De nog steeds geldende actualiteit van deze zwarte muziekstroming en de grote aanhang ervan hier in Nederland hebben mij nieuwsgierig gemaakt naar de mogelijke betekenissen van hiphop. Ondanks de populariteit van hiphop-muziek, gereflecteerd in de hitparades, is hiphop als subcultuur niet voor iedereen toegankelijk. De hiphop-subcultuur trekt voornamelijk zwarte Creools-Surinaamse jongeren in grote steden aan. Zij kleden en gedragen zich op een bepaalde manier. Hiphop is voor hen meer dan muziek luisteren in je vrije tijd; het is een manier waarmee ze hun leven vorm en inhoud kunnen geven.

Het feit dat hiphoppers elementen die altijd tot het terrein van de vrije tijd hebben behoord (muziek en dans), verheffen tot een leefstijl waarmee ze politieke ideeën ontwikkelen, radicaal-religieuze opvattingen aanhangen, zich een bepaalde stijl van eten, drinken en kleden aanmeten of waarin ze hun agressie en ideeën over seksualiteit kwijt kunnen, maakt hiphop in zekere zin ongrijpbaar voor de zogenaamde dominante witte cultuur die de zwarte hiphop-jongeren omringt. In die witte cultuur staan werken, scholing en het gezond verstand voorop, zaken waar de gemiddelde zwarte jongere in de Verenigde Staten (arm, kansloos op de arbeidsmarkt) nauwelijks een boodschap aan heeft. Het leven in, met, voor en door hiphop is een poging om op een andere manier een zinvol bestaan te leiden, of een weigering tot aanpassing, en in het ergste geval een houding van totale onverschilligheid tegenover de dominante witte cultuur. In die zin vormt hiphop een subcultuur die zich verzet tegen de dominante cultuur.

In tegenstelling tot andere jongeren-subculturen zoals punk, zet hiphop zich niet per se af tegen de consumptie-industrie. Waar punks zoveel mogelijk tweedehands kleding dragen en platen uitbrengen bij obscure labels die in de marge van de platenindustrie opereren, willen de meeste hiphoppers juist zo snel mogelijk beroemd worden, veel CD's verkopen, een huis in Beverly Hills hebben en een eigen *prime time* tv-komedieserie. Een rapper met dure merkkleding is geslaagd in twee opzichten: als groepslid binnen de subcultuur en als succesvolle belichaming van de 'American Dream'. Anno 1992 tekenen rappers miljoenendeals met Sony, maar worden ze ook aangeklaagd door een presidentskandidaat

wegens opruiende subversieve, racistische teksten.⁴ Hiphop is consumptiegoed én verzet tegelijk.

Nederhop in stijl

Mijn onderzoek heeft zich vooral afgespeeld in een periode dat de twee visies op hiphop (als consumptieartikel en als subcultuur) op gespannen voet met elkaar leefden. Het belangrijkste onderscheid tussen de twee is *engagement*. Subculturele leden onderscheiden zich in engagement, het betrokken zijn bij een bepaalde spectaculaire uiterlijke stijl. Engagement uit zich in de vraag in hoeverre de stijl deel uitmaakt van het dagelijks leven, van de sociale omgeving. De sociale omgeving is enerzijds van invloed op de keuze tot het willen horen bij een subcultuur, anderzijds wordt die sociale omgeving omgekeerd ook beïnvloed door de subculturele identiteit van een jongere. De subculturele identiteit neemt dus een belangrijker plaats in dan louter het vullen van de vrije tijd. Door die wisselwerking van sociale omgeving en subculturele identiteit kan men binnen een subcultuur weer vaak verscheidene 'bloedgroepen' onderscheiden, of ontwikkelt een subcultuur zich in haar geheel tot een andere, nieuwe stilistische identiteit. Een subcultuur is geen statisch geheel en is, zoals dat betaamt in een postmoderne maatschappij, onderhevig aan veranderingen. Als ik nu naar de internationale hiphop-subcultuur kijk, zie ik weer heel andere accenten, stijlverschuivingen in manier van rappen, muziek, kleding en dansen, dan bij de aanvang van mijn onderzoek in 1989.⁵ De stijlontwikkelingen worden vooral geïnitieerd door hiphoppers die tot de subcultuur behoren en veel minder door de incidentele rapplaatkoper. Om een beeld te kunnen schetsen van de ingrediënten van de hiphopstijl en het belang daarvan, is mijn onderzoek vooral gericht op de zogenaamde subculturele leden. Een ontdekkingsreis dus langs 'def rhymes', blockhead-kapsels, seks, geweld, samples, discriminatie, metrohaltes, dompige kledkamers en pizzakoeriers.

De leden van de hiphop-subcultuur kunnen als volgt omschreven worden. Het gaat om zo'n twee- à drieduizend, merendeels zwarte⁶ in Nederland wonende jongeren tussen 12 en 24 jaar die van hiphop houden. Zij zijn niet noodzakelijkerwijs betrokken bij alle hiphop-aspecten; de een is danser, een ander schrijver (graffiti) en weer een ander houdt zich alleen maar bezig met het samplen van geluid om er nieuwe songs mee te creëren als DJ. De groep hiphoppers in Nederland is van andere jongeren-subculturen en niet-subculturele jongeren te onderscheiden door, naast hun voorliefde voor hiphopmuziek, -dans en in iets mindere mate graffiti, hun

kleding, hun taalgebruik, de omgang onderling, hun ideeën over de situatie waarin zij leven en de perspectieven daarvan, en het engagement waarmee ze zich op de hiphop-levensstijl storten: 'Hiphop doe je niet, dat ben je' (El Jay, rapper).⁷ Meer nog dan bij andere subculturen is de afstand tussen producent en consument bij de geëngageerde hiphoppers erg klein. Hiphoppers die stad en land afreizen om Nederlandse hiphop-crews aan het werk te zien zijn vaak ook zelf actief als danser, rapper, of DJ. Vele jongeren die ik heb gesproken spreken over zichzelf als *hardcore* hiphoppers, en dat begrip zal ook hier als zodanig gebruikt worden. Hardcore verwijst echter niet naar 'originele' of 'echte' subcultuur-leden, goed te onderscheiden van de 'hangers on', de trendvolgers. Nederlandse hiphoppers zijn in wezen namelijk altijd al *hangers on* (geweest), omdat hiphop niet in Nederland is ontstaan. Hiermee wil ik niet zeggen dat Nederlandse rap nep of louter imitatie is, maar dat de – van origine Amerikaanse – raps met eigen nationale varianten in een ander jasje worden gestoken en op dezelfde intensieve manier worden beleefd als door de uitvinders van rap aan de andere kant van de oceaan. Hardcore zal hier gebruikt worden als *synoniem voor geëngageerd, volledig betrokken*.

Op zoek naar een eigen plek

De hits van de eerste generatie Amerikaanse rappers (Sugar Hill Gang, Kurtis Blow en Grandmaster Flash) worden, na noteringen in de Amerikaanse Billboard Top 100, uitgebracht in Europa, waar ze hoog scoren. *Rapper's Delight* van The Sugarhill Gang belandt in Nederland eind 1979 op de eerste plaats in de Top 40, terwijl *The Message* van Grandmaster Flash enkele jaren later een top tien-notering wordt. Ook de dansplaten *Breakdancing* van de Electric Boogiemens, *Hey You, the Rock Steady Crew* van Rock Steady Crew en *Electric Boogie* van Marcia Griffiths worden hits in Nederland.⁸ De eerste hiphop-platen worden door een breed publiek gekocht, mede doordat de raps op een herkenbare beat zijn gezet (o.a. *Good Times* van Chic en *Another One Bites The Dust* van Queen). Soulmuziek wordt op dat moment (eind jaren zeventig begin jaren tachtig) in elke discotheek gedraaid, dus deze rapnummers op een soulbeat maakten veel kans om in de hitparades terecht te komen. Pas in 1982, als rapteksten op een discobeat alweer van de Nederlandse bodem lijken te zijn verdwenen, wordt een kleine groep jongeren via de televisie geattendeerd op platen van rapartiesten die slechts in importzaken verkrijgbaar zijn. Vooral de film *Wild Style* van Charlie Ahearn en de documentaire *Electric Boogie* van Freke Vuyst van de IKON, uitgezonden

in 1983, blijken de belangrijkste inspiratiebronnen voor de Nederlandse rappers, dansers en schrijvers. Ook de Amerikaanse basis in Soesterberg speelt bij de verbreiding van de eerste hiphop-signalen een belangrijke rol. Zwarte jongeren uit Utrecht hebben in het uitgaanscircuit veel contact met de jongeren van de basis en nemen het breakdansen al snel over. Binnen hun vriendenclubjes en later op straat imiteren ze in eerste instantie Amerikaanse rappers en proberen ze het breakdansen onder de knie te krijgen.

Ik luisterde er voornamelijk naar. 1979, Kurtis Blow-tijd. Toen was het nog meer funk en zo. Mijn neef was DJ en hij draaide echt van alles. En funk zat altijd heel erg lekker. Funk is echt beetje bij beetje veranderd, net als reggae heel langzaam is veranderd. Eindpunt was hiphop. Ik weet ook niet hoe dat komt.

Een paar jaar daarna begon ik wat rhymes te schrijven, je weet wel wat dat was; je hoorde een plaat en je schreef het kort over, en van een andere plaat ook weer een kort stukje en zo had je je tekst. Maar ja, dat was toen dan. Nou schrijf je je eigen tekst echt wel. Dus in het begin raptc ik gewoon op straat. Niet op parties, daar had ik de lef niet voor. Straks herkent iemand die tekst. Ik was bang dat iemand zou zeggen: 'Hee man, je byte' (steelt-MW). Dankrijg je gelijk een bierfles naar je hoofd. Sommigen komen echt alleen naar hiphop-parties om te luisteren wat er eigenlijk gaande is. Die komen echt niet voor de show of zo, of hoe je je groep in elkaar hebt. Die komen echt om te luisteren, want er zijn een boel groepen in Nederland die bullshit schrijven; ik ben dit of dat, en bla bla bla.

*(Social X, 18 jaar, DJ en hiphop-producer)*⁹

Het breakdansen en de electric boogie worden al snel populair onder grote groepen Surinaamse jongeren tussen de 12 en 15 jaar. De graffiti en het dansen zijn in eerste instantie populairder dan het rappen. Voor het maken van rapmuziek moeten vaak meer financiële en technische investeringen gedaan worden en dus blijft het rappen in die eerste fase op het niveau van het imiteren of van het rappen over al bestaande rapmuziek. De dansers en spuiters proberen zich individueel en als gehele groep te onderscheiden van zowel andere dansers in Nederland als van de dansnormen uit de Verenigde Staten. De opvallend gewaagde dansen trekken de nodige aandacht op straat, in de media en van de popindustrie. Nederlandse discotheken doen begin jaren tachtig hun deuren wijd open voor de hiphop-dansers maar het trendgevoelige discopubliek haakt snel af als de rappers en dansers op steeds kalere muziek gaan werken.¹⁰ Bovendien is het nieu-

we er dan van af en vraagt het publiek om een iets 'socialere' dansnorm. Daarmee is het hiphop-dansen weer beland waar ze eens begonnen was, op straat.¹¹

Na de eerste dansrage volgt een periode waarin de daarbij betrokken jongeren individueel een keuze beginnen te maken tussen het spuiten, dansen of rappen. Men begint serieus te oefenen en er ontstaan meer crews. Dit kunnen de eerste echte hiphop-crews van Nederland genoemd worden. Een van de rappers van het eerste uur, Mr. Solo, richt met een aantal jongens The Rhythm Six op (later omgedoopt in Rhythm Force toen enkele meiden deel uit gingen maken van de crew). In deze crew zitten enkele hardcore hiphoppers die we gedurende de jaren tachtig in vele andere hiphop-crews tegen zullen blijven komen, zoals Fresh Finesse, bestaande uit de meiden van Rhythm Force; Supreme Class Crew met Ricky D en El Jay; en de Small Boys met Mr. Solo en Tom Box. Andere bekende namen uit deze beginperiode zijn de groepen Born Free MC, Beatmasters, Freakeristic, Moonrunners en rapper MC Miker G. Deze laatste scoort in 1986 samen met DJ Sven de allereerste Hollandse raphit: *Holiday Rap*, gevolgd door het vergelijkbare kassucces *Celebration Rap* en een rapversie van Peter Koelewijns *Kom Van Dat Dak Af*. Hiphop die door de meeste hardcore hiphoppers van het eerste uur verafschuwd wordt. Miker G:¹²

Ik begon met rap in '83/'84, iedereen deed electric boogie en breakdance en ik had zelfs een eigen breakcrew. Heb de Grafische School gedaan tot ik Alex & the City Crew zag en dacht: dat wil ik ook. Op een gegeven moment moest ik uit huis omdat ik alleen nog maar met rap bezig was. Ik mis die tijden wel, ik trok met vrienden door de Bijlmer, stiften, a capella rappen op straat, tapes maken. Het is wel vervelend dat ik nu geen complimentjes meer krijg van echte B Boys.

In 1985 en 1986 ontmoeten de hiphoppers elkaar regelmatig op verschillende plaatsen in Nederland. Overall worden parties en wedstrijden georganiseerd – vaak door enkele fanatiekelingen binnen de subcultuur – waardoor de subculturele leden elkaar regelmatig zien en een zekere groepsidentiteit op kunnen bouwen:

Alle goede dansers kennen elkaar. Je komt elkaar tegen op breakparties. Je moet er naar toe, je moet de anderen zien. Je moet kijken hoe ze eruit zien en of ze wat nieuws hebben en zij moeten ons zien. We laten ons niet in de hoek zetten, we moeten ook met iets moois voor de dag komen. (*Eric, danser*)¹³

De groep bestaat dan uit enkele duizenden jongeren, merendeels afkomstig uit de steden in de Randstad. Maar hardcore hiphoppers uit bijvoorbeeld Nijmegen en Eindhoven zijn in die beginjaren ook al op de parties te vinden. In Den Haag komen breakers uit heel Nederland lange tijd regelmatig op de Rollerskatebaan bijeen om wedstrijden te houden en te trainen, maar rond 1987 wordt de hiphop steeds minder een straatcultuur. De dansers verplaatsen hun trainingen van de straat naar sporthallen en speciaal ingestelde danswerkplaatsen en verdwijnen hiermee langzaam uit het gewone straatbeeld. De onderlinge afspraken die men met elkaar maakt over nieuwe wedstrijden en feesten worden minder vrijblijvend. Aankondigingen in tijdschriften, posters op buitenmuren en in clubhuizen nemen, naast de mond-op-mond-reclame, een belangrijke plaats in. Het dansen krijgt hiermee een ander karakter. De groep jongeren die zich verder wil ontwikkelen als danser gaat steeds strakker trainen. Dansers gaan deel uit maken van hiphop-crews met rappers en een DJ, waardoor het accent minder op de danswedstrijden komt te liggen. Langzaam aan treedt een soort professionalisering op, waarbij hiphoppers steeds meer gaan beseffen dat er ook geld te verdienen valt aan hun uit de hand gelopen hobby.

Het freestylen heeft aan het einde van de jaren tachtig ook in Nederland het breakdansen en electric boogie vervangen. In vergelijking met de snelle inlijving van het freestyle-dansen heeft het relatief lang geduurd voor breakdansen en electric boogie populair werden onder Nederlandse jongeren. Door programma's als MTV's *Yo!*, BBC's *DEF II*, hiphop-tijdschriften zoals *Right On*, *Soul Underground* en *HipHop Connection*, videoclips op binnenlandse en buitenlandse zenders en relatief meer optredens van met name Britse en Amerikaanse rap- en dansgroepen in ons land, komen de hiphoppers nu veel sneller aan informatie over de nieuwste ontwikkelingen. Bij het breakdansen en de electric boogie heeft Nederland veel meer de Amerikaanse ontwikkelingen op de voet gevolgd, terwijl de ontwikkelingen in het freestylen daarentegen gelijktijdig in de internationale hiphop-cultuur plaatsvinden.

Hierboven heb ik vermeld dat na de eerste jaren van hiphop in Nederland vele hiphoppers de keus hebben gemaakt zich te specialiseren in één uitingsvorm van hiphop. De jongeren die voor het rappen en het DJ-werk hebben gekozen maken evenwel een soortgelijke ontwikkeling door als de dansers. Het rappen is niet louter meer imitatie. Door het human beatboxen (het nabootsen van geluiden met de mond, met name ingezet als vervanger van een drumcomputer) worden de jonge rappers zich bewust dat het rappen je niet zomaar komt aanwaaien. Zo'n twee à drie jaar lang,

tussen 1984 en 1987, schieten de rapgroepen als paddestoelen uit de grond. Amsterdam kent halverwege de jaren tachtig meer dan dertig rapcrews, met voornamelijk de Bijlmer als thuisbasis. In Rotterdam is het rapper Elvis de Ouviaera die het middelpunt vormt van een grote hiphop-scene. Ook in Den Haag en Utrecht beginnen zwarte jongeren zich van het imiteren af te wenden en gaan ze zelf raps, breaks en beats bij elkaar zoeken en tot een geheel smeden. Er zijn echter weinig plaatsen waar de hiphoppers elkaar kunnen ontmoeten. In hun eigen buurt en stad zijn de rappers en dansers over het algemeen op straat, pleinen, of in parkeergarages en metrogangen te vinden.

Ik heb ook op het Leidseplein gedanst. Ik was toen 14. Mensen lopen gewoon, vooral op koopavond, door de stad met hun Freddy – hun cassette-recorder. Veel te zwaar, lopen ze helemaal krom. En op een gegeven moment gaan ze ergens staan en beginnen ze te dansen. Dan wordt er een kring gevormd en dan beginnen. Gewoon om het mensen te laten zien. Een goedkope manier om jezelf te promoten, maar niet voor geld. Maar mensen kijken vaak zo: Moet je die nu zien. Dus toen dacht ik van: Oh! Ik dans en rap niet meer op straat. Als mensen het niet waarderen, dan vind ik het niet leuk meer.

(Cheryll, 20 jaar, rapster)

De jongerencentra Akhnaton in Amsterdam, de Vrije Vloer in Utrecht en het Paard van Troje in Den Haag haken als een van de eerste in op de behoefte aan een eigen plek. Met enige regelmaat geven deze poppodia ruimte aan de hiphop-jongeren. In 1985 en 1986 verschijnen op rap-parties, week in, week uit, enkele honderden jongeren. Een kleine groep van tussen de 50 en 100 jongeren reist stad en land af. Zij geven informatie door, motiveren rappers in andere steden om wedstrijden te organiseren en signaleren de nieuwste ontwikkelingen. Deze hardcore groep breidt zich in de loop van de jaren steeds meer uit. Met de uitbreiding van de groep *die-hards* neemt ook de behoefte aan een eigen plek toe. Het belangrijkste kenmerk van de beginperiode, hiphop als straatcultuur, is in Nederland niet langer vol te houden vanwege de regen en de kou en de vele waarschuwingen van de politie in verband met ordeverstoring.

Maar door de jaren heen verdwijnt niet alleen het improviseren op straat. Ook het elkaar uitdagen in wedstrijden neemt langzaam af in populariteit. Crews gaan zich meer en meer toeleggen op het perfectioneren van de muziek en raps. Het 'battlen' wordt vervangen door gewone optredens in buurt- en clubhuizen en discotheken. Het popcircuit lijkt echter nog ver weg. De hiphop-groepen worden nauwelijks behandeld als volwaardige

bands. Het organiseren van de parties heeft aanvankelijk aantrekkelijke kanten voor de poppodia. De hiphop-jongeren zijn over het algemeen jonger dan de vaste concertbezoeker en de parties kunnen dus georganiseerd worden op tijden dat het reguliere publiek niet komt, zoals op zondagmiddag. Bovendien gebruiken de hiphoppers nauwelijks drugs en alcohol. Maar door het vele geweld dat na de parties plaats vindt willen de poppodia steeds minder hun nek uitsteken om hiphop-crews de kans te geven optredens te verzorgen. Internationale *acts*, of Nederlandse rappers met enig succes, vinden er nog wel eens onderdak. Rapcrews die serieus oefenen, maar geen platencontract op zak hebben, kunnen op dit moment bijna alleen terecht in buurthuizen die geld hebben om activiteiten van minderheidsgroeperingen te financieren. Soms huren jongeren zelf gymzalen of jongerenclubhuizen om te oefenen.¹⁴ Optredens van lokaal en regionaal bekende crews vinden de laatste jaren meer en meer plaats in discotheken waar zwarte dansmuziek (swingbeat, hiphouse, groundbeat, funk, reggae, jazzdance) toch al populair is. Door de stijlontwikkelingen binnen hiphop zijn zij daar nu weer welkom. Toch blijft het zo dat de initiatieven voor deze optredens in handen liggen van enkele fanatieke hiphoppers die met een compleet pakket naar zaaleigenaren toe stappen, en wordt er door de programmeurs bij poppodia en discotheken een nogal afwachtende houding aangenomen.

Drie generaties hiphop

Er zijn verschillende redenen waarom hiphop in de afgelopen vijftien jaar bepaalde stijlontwikkelingen heeft doorgemaakt. Door de verschillende geografische afkomst van alle hiphopbands zijn er altijd tegelijkertijd verschillende stijlen, maar het is de opkomst van een aantal groepen in een bepaalde periode die de dominante stijl binnen hiphop bepalen.¹⁵ Doordat een groot aantal hiphopbands gedurende een bepaalde periode de toon zet zal hier verder worden gesproken van verschillende hiphop-generaties.

In grove lijnen geschetst zijn er wat de Verenigde Staten betreft drie generaties. De eerste generatie (1975-1982) bestaat uit discjockeys die op dansfeesten nieuwe vormen van dansmuziek maken door twee dezelfde platen te gebruiken, waarvan telkens hetzelfde stukje (meestal een drum-break) wordt herhaald. Samen met de techniek van scratching (het ritmisch heen en weer bewegen van een plaat in een bepaalde groef) is de hiphopmuziek geboren. De DJ's zwepen het danspubliek op met kreten als 'rock the house'. Al snel nemen zogenaamde MC's (Masters of Cere-

mony) het opzweepen van het publiek van de DJ's over. Deze MC's ontwikkelen een eigen manier van aankondigen en aanmoedigen: een agressief zingzeggen op de maat van de gemanipuleerde discomuziek van de DJ. De aankondigingen worden steeds meer op rijm gezet en gaan zelfstandige levens leiden als raps. Het taalgebruik kenmerkt zich door het veelvuldig gebruik van 'slang'. Op het einde van de jaren zeventig hebben de dansfeesten zich verplaatst naar het clubcircuit en in 1979 komen de eerste hiphop-platen uit. De inmiddels al enige jaren aan de weg timmerende DJ's Grandmaster Flash en Afrika Bambaataa maken op hun eerste platen raps op (samengestelde) muziek van anderen. Samen met crews als Sugar Hill Gang, The Funky 4+1, Kurtis Blow en The Treacherous Three, kunnen zij de eerste hiphop-generatie genoemd worden.

Na deze eerste producties van raps op gangbare disco-fragmenten gaan de DJ's van de eerste generatie ook gebruik maken van allerlei geluiden uit computer, videospelletjes, maar ook uit filmmuziek, Beethoven en Kraftwerk: de zogenaamde *electro raps*. De rapmuziek raakt hiermee verder weg van de traditionele dansmuziek. De teksten van onder andere Afrika Bambaataa en zijn Zulu Nation grijpen meer terug naar de zwarte cultuurgeschiedenis en het zwarte bewustzijn. Hij is een van de eersten geweest die een fusie maakt van uitgebreide mix-technieken en politieke teksten. Deze *message raps* worden steeds belangrijker in de hiphop-cultuur. De message raps geven commentaar op de sociale omgeving en zijn als zodanig vergelijkbaar met de stadsblues. Daarnaast bestaan er de *ego rap* of *boast* (waarbij het eigen kunnen en voorkomen centraal staat), de *party raps* (waarbij het danspubliek opgezweept wordt) en de *gossip raps*. In deze laatste soort raps wordt tekeer gegaan tegen anderen. Er wordt ook wel de term *dissin'* (=disrespecting) voor gebruikt.

Rond het midden van de jaren tachtig, als de *message* en *educational* (of *positivity*) raps langzaam aan ook gemeengoed worden in teksten van beginnende zwarte rappers, wordt de muziek van de DJ's ontdaan van alle franje. Waar bij de eerste generatie hiphoppers qua muzikale invloeden (disco) en kleding (glitterpakken, gouden kettingen, dure schoenen) zo iets als een opwaartse mobiliteit in uiterlijke stijl valt te signaleren, grijpt de tweede generatie in haar muziek en kleding terug naar de alledaagse realiteit. Alleen een kale beat en harde raps blijven over; de kleding bestaat uit 'casual clothing' en trainingspakken. Daarmee zou je kunnen spreken van een zekere neerwaartse mobiliteit in stijl, die verwijst naar de slechte sociaal-economische omstandigheden waarin vele hiphoppers leven. Als men zich geen drumcomputer kan veroorloven wordt een *human beatbox* ingezet. De tweede generatie hiphoppers is opgestaan.

In deze periode (1982-1986) komt een grote stroom van hiphop-platen op gang en wordt ook het eerste hiphop-label opgericht, *Def Jam*. De hiphoppers van de tweede generatie krijgen nu de beschikking over betere apparatuur en gaan op zoek naar andere muziek om de hardcore-lijn voort te zetten. Groepen als Run DMC (*Walk this Way*) en de Beastie Boys (*Fight for Your Right to Party*) slagen daar – ook commercieel – in door hun raps op hardrock-beats te zetten.

De zoektocht naar muziekfragmenten begint allengs grote vormen aan te nemen als de samplers ook voor de minder professionele DJ's betaalbaar zijn. Naast het professionaliseren van de DJ-technieken (de scratch-bewegingen worden niet alleen meer met een hand gedaan, maar met neus, voeten, met de handen op de rug, etc.), begint voor vele DJ's een speurtocht naar *rare grooves*; muziek (fragmenten) die men zelden nog hoort worden als ondersteuning voor de raps gebruikt. Het bijeenrapen van steeds meer verschillende muzieksoorten en deze samenvoegen tot een nieuw nummer met een harde beat uit de drumcomputer eronder, gaat steeds meer op zichzelf staan. De rol van de DJ's krijgt hiermee een belangrijke aanvulling. Tijdens optredens wordt een tape gedraaid met daarop de 'samples' en de DJ's scratchen live op het podium over die muziek heen.

Het gebruik van allerlei muziek, beats en andere geluiden (radiostemmen, tv- en film soundtracks) kent zijn hoogtepunt in de noise waarop groepen als Public Enemy rappen. De rapcrews die hetzij de kale variant met alleen drumcomputer hanteren, hetzij allerhande noise maken, kunnen nu als vertegenwoordigers van hardcore rap gezien worden, hoewel de inhoud van de teksten bij deze kwalificatie ook een rol speelt.

De laatste generatie hiphoppers, de derde inmiddels in 15 jaar, is moeilijk te omschrijven. Mede door de hoge auteursrechten die men moet betalen bij het samplen van muziek en de drang naar continue ontwikkeling en verandering, neemt een steeds grotere groep hiphoppers zelf echte instrumenten ter hand om de raps van gepaste muziek te voorzien (Boo-Yaa-Tribe, Urban Dance Squad, Arrested Development, Koro Brothers, Galliano). Aan de andere kant is er een ontwikkeling te zien waarbij niet meer allerlei soorten muziek bijeen gesprokkeld worden, maar waarbij men teruggrijpt naar de 'roots' van soul, funk en reggae. De soul-elementen zijn bijvoorbeeld duidelijk terug te vinden bij de Britse Jazzy B die zijn groep Soul II Soul laat rappen, maar die ook ouderwetse soulballads ten gehore brengt.¹⁶ Rappers die tevens over een goede zangstem beschikken worden nu, met het oog op commercieel succes, ingeschakeld voor swing-beat-producties: moderne soul- annex discomuziek in een eigentijds jasje. De funk-'roots' van hiphop zijn terug te vinden in de populariteit van

het samplen van James Brown-nummers, terwijl Jamaïcaanse en in Engeland wonende zwarte rappers hun reggae-'roots' niet verloochenen door op een bepaalde manier te 'zingzeggen' (raggamuffin') in hun eigen slang, het Jamaïcaanse *patois*. Concluderend kun je stellen dat de derde generatie hiphoppers zich niet zo makkelijk laat definiëren door één bepaalde stijl, maar veel eerder door een steeds grotere mate van vermenigving van stijlen, een postmoderne *mclange* waarbij een iets grotere rol lijkt te zijn weggelegd voor melodie.¹⁷

In Nederland heeft zich een soortgelijke ontwikkeling in de hiphop-muziek voorgedaan, maar zij is minder generatiegebonden. De al enige jaren bestaande Nederlandse groepen blijken de diverse ontwikkelingen zélf te hebben doorgemaakt. Cheryll en El Jay, beiden rapsters van *The Old School*, hebben, zoals ze zelf zeggen, dat gedaan zonder daarbij hun verleden te verloochenen. Veel hiphoppers van het eerste uur zijn wel van mening dat in de tien jaar dat hiphop in Nederland wordt gemaakt, er duidelijke verschillen zijn tussen de beginperiode (1982-1986) en de latere periode (1987-1990).¹⁸ De eerste periode is niet beter of slechter dan de tweede, maar anders.

En toen kwam het moment dat je er ook bij ging dansen. Vroeger was dat niet zo. Vroeger was er alleen maar rappen, beatboxen en klaar. Vroeger had je niet eens echt een show. Je ging gewoon op het podium staan en je deed dat beatboxen en klaar. Je stond er echt gewoon je ding te doen, in plaats van mensen een show te geven. Dat is nu heel erg veranderd. Ook qua muziek is rap heel erg veranderd. Het is veel volwassener geworden denk ik. Vroeger had je alleen een drumcomputer en die zette je aan: Tik-tik, boem-boem, dat was alles. Je had niet eens keyboards of samples, weet je. Het is nu echt veel muzikaler, vind ik zelf. En de teksten zijn nu veel serieuzer geworden. Niet dat dat hoeft hoor, want ik vind persoonlijk dat je mag rappen over alles wat je interesseert.

(Cheryll, 20 jaar, rapster)

Natuurlijk maken niet alleen hiphoppers van de beginperiode deel uit van de Nederhop-subcultuur. Door de jaren heen zijn er vele groepen afgevalen, maar ook vele groepen bijgekomen. Deze nieuwe groepen beginnen op steeds jongere leeftijd met semi-professionele optredens, willen graag zo snel mogelijk een platencontract en zijn niet (zoals de eerste rappers en DJ's) geïnspireerd door de eerste generatie Amerikaanse hiphop, maar veel meer door de groepen uit de tweede en derde generatie. Logisch ook,

omdat zij pas tijdens de populariteit van Public Enemy, De La Soul, LL Cool J ingehaakt zijn. De nieuwere crews integreren vanaf hun oprichting het freestyle-dansen en de muzikale rijkdom van keyboards en samplers in hun hiphop. De hiphoppers die al in de eerste periode bezig waren, worden in dat opzicht gehinderd door hun verleden. Voor hen is het elke keer weer een afweging in hoeverre je je inlaat met commerciële hiphop (wat muziek betreft meestal hiphouse). In feite druist dat in tegen hun gevoel een hardcore hiphopper te zijn.

Geld is belangrijk, zeker, zeker. En vrouwen. Maar je moet echt doorzetten. Kijk naar Rude Boy MC (rapper van de Urban Dance Squad - MW). Hoe die de pijn van verschillende situaties moest facen, weet je. Er stoppen daarom ook veel mensen, maar je moet echt doorgaan. Rude Boy is nu echt bekend. Misschien moet je gewoon stoppen met school. Ik weet niet. Stel je nou voor dat wij met die beroemde Amerikaan gaan werken. Ik ga z'n naam niet noemen, want dan is het geen verrassing meer. Als dat lukt, en de plaat gaat verkopen.... En als je dan veel geld verdient, dan gaat er gewoon een privé-leraar mee!

(Hurricane, 16 jaar, rapper en danser)

Eigenlijk moet ik een sampler kopen. Maar dat doe ik pas van het geld dat die plaat (*Speed it up*; een hiphouseplaat in samenwerking met de megamixers van de succesvolle hiphouse-formatie Technotronic - MW) opbrengt. Ik doe alleen maar hiphouse voor het geld. Daarna kun je je eigen dingen doen. Een plaat maken 'Dedicated to The Charming Crew', mijn overleden vriendinnen.

(El Jay, 19 jaar, rapster van de Amsterdamse Old School)

Als je bij een platenmaatschappij wil, moet je op die plaat in ieder geval één commercieel nummer hebben. Het zal, denk ik, toch wel moeten. Maar ik wil het niet. Maar ja...als ik voor de keuze kom te staan, dan zal ik wel moeten. Commerciële nummers zijn op zich makkelijker te maken. Maar ik wil het het liefst in hiphop maken. Als ik maar kan doen wat ik zelf wil en niet dat de platenmaatschappij er rijk mee wordt. Het geld moet in mijn zak komen, niet in andermans. Daarom doe ik veel zelf. Geen manager. Je moet zelf geld maken.

(Social X, 18 jaar, DJ)

Of zoals een graffitischrijver zegt:

Mijn grootste wens is om er de hele dag mee bezig te zijn. Doeken te maken, er geld mee verdienen. Er zijn er maar weinig die er fulltime

mee bezig zijn. Die komen vaak terecht in de reclamewereld. Soms zou ik dat ook wel willen, omdat ik nu toch afhankelijk ben van het toeval; waar zijn goede muren, waar is weinig politie, en hoeveel geld heb ik. In het begin moest ik alle bussen jatten omdat ze veel te duur zijn. Tegenwoordig is alles beveiligd, zeker in de Randstad. Maar het is mijn leven, dus ik doe er alles voor.

Ik ben nu veel bezig met Japanse tekens en zou graag een stripboek willen maken. Als het kan.

(Rock, 23 jaar, graffiti-schrijver)

Ritme en rijm

De ontwikkeling van rapmuziek qua muzikale stijl is in ons land lange tijd heel geleidelijk gegaan. Binnen de Nederlandse hiphop-gemeenschap zijn de DJ's en beatcreators na de periode van snoeiharde beats ook een zoektocht door de muziekgeschiedenis begonnen.

Hierboven is reeds aangestipt dat oudere hiphoppers voor een dilemma staan. Ten eerste maken zij een onderscheid tussen wat zij als 'echte' hiphop beschouwen (harde beats en politieke boodschap) en wat als 'nep' (makkelijk dansbare ritmes, covers, feestraps). De keuze voor de hardcore hiphop-muziek in plaats van voor de hitgevoeligere hiphouse is voor hen een belangrijke. De hiphoppers van het eerste uur zijn nu allemaal ouder dan 18 jaar en ze beseffen dat het een kwestie van nu of nooit is. De tijd is rijp. In muzikaal en persoonlijk opzicht hebben de ouderen de kans gehad om te groeien en bewuster een keus te maken om zich fulltime met hiphop bezig te houden of te kiezen voor een andere levensinvulling. De wetenschap dat het slechts enkelen lukt om het hoofd financieel boven water te houden in de popwereld maakt hen soms sceptisch over een mogelijke hiphop-carrière. Bovendien betekent een keuze voor zo'n loopbaan dat je je oude vrienden uit de subcultuur kwijt kan raken.

Ten tweede wordt voor degenen die de hiphop-muziek serieus beoefenen de afweging al dan niet te kiezen voor commerciële hiphop, en dus hiphop als broodwinning, steeds ingrijpender, omdat die vaak ook samenvalt met de keuze tussen school, werk of een bijstandsuitkering. De politiek van het plezier, dat wil zeggen het plezier van het anders zijn = het plezier van de subcultuur, gaat voor deze oudere hiphoppers niet op.¹⁹ Voor hen is het verlangen naar daadwerkelijk actie, ofwel als sociale beweging, ofwel als mogelijkheid om zelf geld te verdienen, belangrijker.

Hiphop is nu groter dan ooit. En het zal alleen nog maar groeien. Wij hebben wat te zeggen, wij hebben invloed op jongeren. Daar kunnen platenmaatschappijen niet onder uit. Dus die komen wel. Wij hebben afgewacht tot het juiste moment. Nederland is klaar voor hardcore hiphop. Dat zie je om je heen.

(ENB, rapper)

Ik schaam me niet. Mijn plaat met Ben Liebrand vind ik m'n beste nummer. Daar ben ik trots op. Ik doe gewoon fulltime rappen. Dat is mijn werk. Voor de rest heb ik eigenlijk geen tijd voor wat anders. Ik ga alleen nog maar naar feesten waar, zeg maar, bekende mensen komen. Daar moet ik mijn gezicht laten zien. Ik ga nooit meer naar hiphop-parties.

Ik doe ook geen gewone rapact meer op stage. Ik heb puur entertainment, met vier dansers. Vroeger heb ik wel met een DJ gewerkt. Maar dat is net als met iemand samen rappen. Dat werkt ook niet. Ik vertrouw alleen mezelf. Voeger ging ik met de hardste van de hardste nummers naar een platenmaatschappij. Maar dat schiet niet op. Later ben ik van instelling veranderd. Ik maak gewoon platen die mensen leuk vinden. En dat is dan nu hiphouse.

(Nasty Chat, 21 jaar, rapster)

Mij interesseert het niet, house. Ik vind het een sell out. Ik noem het jezelf verkopen. Want ik zie mezelf al op het podium een house-record brengen voor het publiek, terwijl ik het helemaal niet mooi vind. Je zou het aan mijn gezicht zien. Ik zou het niet eens serieus nemen, weet je. Want als je tijdens een hiphop-avond een hiphouse-plaat doet, dan roept de hele zaal: boe! Dan ga ik gewoon liever wat anders doen. Werken of zo. Een kantoorbaantje of verder met school.

(Cheryll, 20 jaar, rapster)

De tegenstellingen tussen de nieuwere en oudere groep hiphoppers, en binnen de oudere groep zelf, zijn terug te voeren op de muzikale koers die hiphop vaart of moet varen. Andere ontwikkelingen binnen de hiphop-stijl – kleding, argot, dans, maatschappelijke ideeën – hebben niet zoveel controversen opgeleverd.

Gouden kettingen en leren amuletten

In kleding is er, evenals in Amerika, een verschuiving opgetreden van trainingspakken naar Afrikaanse gewaden en nettere kleding. De Afri-

kaanse kledingstijl (Afrikaanse dessins, leren amuletten met de afbeelding van Afrika, fez) heeft samen met de 'black awareness'-raps ook hier ingang gevonden. Toch waarschuwen vele hardcore hiphoppers ervoor dat je die stijl niet zo maar klakkeloos kunt overnemen. Chase die zich, na de kennismaking – via rap – met de Nation of Islam heeft bekeerd tot de islam, heeft lange tijd in Arabische kleding gelopen.²⁰ Nu doet hij dat niet meer. Hij heeft zijn twijfels bij de 'African Look' die hiphoppers aan nemen:

Ze willen meedoen met Amerika. Toen NWA erg in was, ging iedereen in blauw. En iedereen moest een Raiders' pet à la Chuck D. En Flavor Flav draagt een grote klok. Nou, heel Nederland op zoek naar grote klokken. Nergens te vinden. Dus is het nooit een succes geworden. Als Flav met schaakstukken tussen zijn schoenveters gaat lopen, loopt half Nederland met schaakstukken tussen zijn veters. En nu is Afro-centrisme in, en moet iedereen zonodig de Afrikaan uithangen. Terwijl 99% nog nooit in Afrika is geweest. Het zijn gewoon meelopers. Ik heb er geen ander woord voor. Maar als je dingen nergens kunt verhalen, dan ben je toch wel fout bezig, denk ik. Alleen een klein gedeelte gaat in op waarom ze het dragen. Het intelligentere gedeelte. Die het niet alleen als muziek ziet. En dan zou het wel goed zijn. Maar als ze hier Malcolm X- T shirts verkopen, is dat alleen voor het geld. Dan ben je er fout mee bezig.

(Chase/Abdul Karim, 18 jaar, vroeger graffiti-schrijver en rapper)

Het is moeilijk aan te geven wanneer en hoe deze patronen worden overgenomen. Hiphoppers die met hun teksten willen weerspiegelen hoe het leven als zwarte in Nederland er uitziet, zoeken heel sterk aansluiting bij hun Amerikaanse en Britse lotgenoten. Deze groep hiphoppers wijst in gesprekken altijd op het belang van de uitwisseling van informatie binnen de hiphop-wereld, zowel nationaal als internationaal. De integratie van de Afrikaanse kleding binnen de hiphop-stijl vindt bijna tegelijkertijd plaats in Europa en de Verenigde Staten. Speciale hiphop/zwarte popmuziek-bladen en tv-programma's spelen hierbij een niet te onderschatten rol. De media worden door de groep hardcore Nederhoppers gebruikt om bij te blijven met de nieuwste ontwikkelingen.

De Nederhoppers voegen eigen elementen aan de kledingstijl toe. El Jay, rapster van Moluks-Surinaamse afkomst, heeft bij optredens een batikdoek om haar hoofd gebonden. De manier waarop ze de doek vouwt lijkt eerder te verwijzen naar een traditioneel-Aziatische dracht dan de manier waarop Afrikaanse vrouwen hun hoofddoeken dragen.

Die doek doe ik om als.... ik mijn haar niet heb gekamd! Nee, hoor. Ik vind het gewoon mooi staan. Vrouwen droegen die doeken vroeger ook in het openbaar. Alleen hun mannen mochten hun zien met hun haar los. Dat vind ik wel een aardig idee.

Een andere reden om zich af te wenden van de gebruikelijke trainingspakken en zich ofwel 'Afrikaans' te kleden, ofwel in het nette steken (colberts, zijden overhemden, wijde bandplooibroeken) is de grote navolging in het dragen van de merksportkleding door niet-hiphoppers. Vooral het dragen van trainingspakken als alledaagse kleding is op grote schaal overgenomen door 'de Nederlandse jeugd'. Eind jaren tachtig staken soms hele gezinnen zich in het trainingspak, op weg naar school, winkel, opa en oma of werk. De hiphoppers die de stoere B Boy-stijl willen handhaven zoeken het onderscheid daarom meer in de sieraden en hoofddek-sels.

Kleren zijn heel belangrijk voor Ofer, Humphrey, Dean en Nardo. Als ze op de foto moeten zijn ze bijna een uur bezig zich om te kleden. Uit plastic tassen verschijnen hocdjes, leren armbanden met gevaarlijk uitziende spijkers, zonnebrillen, sjaaltjes en hele ladingen kettingen. Ofer: 'Lekker freaky allemaal, hè? Weet je wat het is met een heleboel Nederlandse popgroepen, ze klinken wel oké, maar zien er echt niet uit'.

(interview met de hiphop-crew Freakeristic, Parool, 16-12-'86)

Kid Crash: 'All Stars kun je dragen voor erbij. Maar ik heb het liefst Nikes met breakveters.'

Cool Cat: 'Adidas loopt het lekkerst. Maar als je daar op gaat lopen, denkt iedereen dat je Run DMC na wilt doen.'

Kid Crash: 'Wij willen apart blijven.'

Cool Cat: 'Mij zie je ook niet in zo'n jas met een bomberkraag.'

Shy Rock: 'Ik wil wel zo'n jas met bomberkraag. Ik vind ze wreed.'

Cool Cat: 'Ze zijn wel wreed, maar als je apart wil blijven. Toen iedereen zo'n kangol ging dragen, kocht ik een hoedje van Fila. Moest je ze zien kijken in Akhnaton. Shit! Dat heeft niemand, weet je.'

(interview met de crew All Star Force, HP, 21-11-'87)

Veel hardcore hiphoppers zeggen het onderscheid tussen 'echt' en 'nep' nog wel te kunnen maken, maar dat het er op zich niets toe doet. De jongeren met wie ze om willen gaan, herkennen ze toch wel. Er is meer dan een trainingspak nodig om hiphopper te kunnen zijn. De sportschoenen blijven wel door de meeste hiphoppers gedragen worden. Toch is er onder

de groep hardcore hiphoppers een zekere angst en wantrouwen ten opzichte van de grootschalige incorporatie van 'hun' stijl. Het evolueren van de hiphopstijl lijkt dan ook grotendeels ingegeven door de noodzaak van innovatie, omdat de subculturele leden zich toch ergens in willen onderscheiden. De 'politiek van het plezier' behoeft telkens nieuwe 'input'. De stijlinnovaties vertonen afwisselend een fascinatie voor neerwaartse c.q. opwaartse mobiliteit.

De merken die in ons land favoriet zijn verschillen niet van die in de Verenigde Staten of Groot-Brittannië. Het bezit van een Gucci-horloge wijst erop dat je goed in de slappe was zit. Gucci dwingt respect af bij andere hiphoppers. De redenen waarom jongeren voor een bepaald merk kiezen nemen echter steeds meer af. Dat patroon wijst op grotere vrijheid in het volgen van de microsociale regels van de hiphop-cultuur. Toch ontkom ik niet aan de indruk dat er enerzijds wel een grotere vrijheid heerst, maar dat anderzijds de ruimte voor eigen initiatieven beperkt is. Als hiphopper kun je niet met sportschoenen van het huismerk van Bristol aan komen zetten. De marges in de hiphop-kledingstijl zijn hoogstens wat verruimd.

Wij dragen geen speciale kleding tijdens optredens. We zien wel als we in de trein zitten. Nou ja, voor grote optredens trekken we wel hetzelfde aan: een Boxershorts en allemaal een T shirt. Thuis loop ik gewoon in mijn eigen kloffie, een trainingssuit. Geen speciale merken, of zo hoor. Gewoon wat mooi is. Hier in West (oude volkswijk in Rotterdam -MW) lopen ze niet allemaal in TROOP! Dat doen die jonkies in Zuid, met hun Public Enemy-petjes en -T shirts. Ik koop alleen wat ik mooi vind. Nou ja, er is wel een Nike-rage nu. Ik heb zes paar sneakers, ook van Nike. Maar ze hoeven niet per se duur te zijn.

(Social X, 18jaar, DJ, lid van DCO (= Don't Copy, Ok.?)

De hiphopkleding kent een aantal ongeschreven regels die door de tijd heen wel veranderen, maar je kunt niet zeggen dat de stijl simpelweg geëvoëerd is door 'de commercie'. Ten eerste omdat hiphoppers hun stijl hoe dan ook creëren met goederen uit die grote industrie en er niet – zoals bij punk het geval is – gebricoleerd wordt met tweedehands goederen.²¹ In tegendeel, een kenmerk van de hiphop-kledingstijl is juist dat maatschappelijke status samenhangt met het prijskaartje aan de kleding. Voor Surinaamse jongeren neemt het uiterlijk -in vergelijking met autochtoon-Hollandse jongeren- ook een belangrijkere plaats in. Zij zijn gewend om dure kleding van hun moeder te krijgen. Voor Surinaamse moeders is het belangrijk dat hun kinderen er goed uitzien, ondanks de vaak beperkte financiële middelen.²²

Ten tweede is in eerdere subculturenstudies te weinig onderkend dat een stijl zich ontwikkelt door initiatieven vanuit de subcultuur zelf. Zoals ik hierboven heb geschetst heeft de Afrikaanse rage mede haar oorzaak in de populariteit van sportkleding onder 'gewone jongeren en volwassenen'. Deze ontwikkeling van stijl is tevens duidelijk terug te vinden in de haardracht van Nederlandse hiphoppers. Op het moment dat witte jongeren een soort blockhead-kapsel gaan dragen, laten zwarte hiphoppers hun haar groeien om er rasta-staartjes in te kunnen vlechten, of scheren zij zichzelf kaal, waardoor hiphop in zekere zin ongreepbaar is voor witte jongeren, en dus voor de dominante cultuur.

Weri man!

De taal die door Nederlandse hiphoppers gebezigd wordt, is sterk gerelateerd aan die van hun Amerikaanse verwanten. Het 'slang' wordt in de rijmteksten geschreven zoals het wordt uitgesproken ('mutha' in plaats van 'mother'), gecombineerd met stilistische foefjes die bijvoorbeeld ook Prince gebruikt. Zo wordt het Engelse 'you' gespeld als 'U', en 'two' of 'to' als '2'. Door het benadrukken van de Afrikaanse afkomst van zwarten in Westerse landen wordt de schrijftaal in de raps vervangen door een 'natuurlijke' spelling; Afrika in plaats van Africa en blak in plaats van black. Het 'American slang' kan als een variant van het standaard-Engels gezien worden. De zwarte invloeden daarin verwijzen met name naar het leven in het rurale zuiden of de getto's van de grote steden (de taal van de 'hustlers'). Het jongerenjargon dat daar nog eens aan wordt toegevoegd in de hiphop-taal is bijvoorbeeld de tendens vele woorden af te korten of te putten uit het arsenaal van tv-, radio-, strip- en filmjargon. Bekende kreten zijn:

Yo! What's up? (een soort begroetingsroep); *chilling* (een goede tijd hebben); *cool* (te gek, onverstoort, OK); *def* (afkorting van definite); *check it out*; *the place to be*; *you know what I'm saying*; *cruel*; *illin'* (opgefokt, agressief); *clockin' knowin' what time it is* (jezelf bewust zijn van iets); *coldbusted* (de verkeerde beweging maken); *basehead* (drugmaniak); *to sucker/to Rambol/to waiste /to crash* (iemand in elkaar slaan); *to cap* (neerschieten); *to shank* (met een mes neersteken); *posse* (meestal buurtgebonden groep, bende; de term is afkomstig van de policesquad en is ook bekend uit Westerns – de groep vrijwilligers waarmee sheriffs klopjachten hielden); *cold bitch* (koele teef).

De teksten die rappers schrijven reflecteren dit gecombineerd gebruik van verschillende *argots*.²³ Het merendeel van de 'rhymes' gaat over de

belevingswereld van de hiphop-jongeren; het leven in de 'slums' (armoede, geweld, drugs), gebrek aan geld, onenigheid met ouders of vrienden, het uiterlijk; en sinds LL Cool J geniet ook de *loverap* grote populariteit. Op zich niets nieuws onder de zon dus, aangezien 90% van alle popmuziek-teksten daar over handelt. Maar door de vorm en het taalgebruik (elk beestje bij de naam noemen) stralen de teksten een enorme agressie uit. Omdat elk onderscheid tussen geschreven en gesproken taal in hiphop opgeheven is, staan de raps regelmatig in de (media)belangstelling. Ze worden vaak als seksistisch of zelfs racistisch beschouwd (vooral de teksten die gaan over het zwarte bewustzijn). Als tegenargument wijzen rappers dan meestal op de vrijheid van meningsuiting. Rap is nu eenmaal – zo zeggen ze – de taal van hun werkelijkheid en daarbij hoeft niets verhuuld te worden. Tijdens het New York New Music Seminar 1990 werpt de Amerikaanse rapper Ice T, in een discussie over de porno in popmuziek, het forum voor de voeten dat hij zich nog maar net uit het getto heeft kunnen ontworstelen en zich pas langzaam realiseert dat de raps die hij verkondigt wel eens vrouwonvriendelijk zouden kunnen zijn: 'OK, I've learned. You gotta educate me'.

In de Nederhop worden hier en daar eigen varianten aan taal en ritueel toegevoegd. Zo worden van bepaalde Amerikaanse 'slang'-woorden alleen de vertaling gebruikt, zoals 'wreed' (of 'weirie/weri' in het Surinaams) en 'gevaarlijk'. Het gebruik van de Amerikaanse taal wordt moeiteloos geïntegreerd in het Nederlands. Vaak is een zin opgebouwd uit Nederlandse en Amerikaanse 'slang'-woorden. Amerikaanse woorden worden soms 'op z'n Hollands' uitgesproken, terwijl ze hun Amerikaanse betekenis behouden: 'rough' en 'tough' worden 'rof' en 'tof'. Rotterdam wordt Roffadam, verwijzend naar het harde imago van de Rotterdamse hiphoppers. Daarnaast introduceren de hardcore hiphoppers een aantal Nederlandse woorden in hun eigen subcultuur zoals 'echt wel', 'strak', 'brassen' (improviseren, i.t.t. strak trainen) en 'sukkel', die speciale betekenissen voor hen hebben. Na een aantal jaren zijn deze woorden vaak ook in algemeen jongerenjargon terug te vinden, zoals het geval was met bijvoorbeeld 'echt wel' en 'strak'. Als Creools-Surinaamse hiphoppers onder elkaar zijn is hun taalgebruik een mengelmoesje van Surinaams, Nederlands en Amerikaanse hiphop-'slang'. Een aantal witte hiphoppers die ik ben tegengekomen zijn dit gaan overnemen; ze spreken met een Amsterdams-Surinaamse tongval en bezigen 'bitch', 'wijf' of 'smad' als ze het over meisjes/vrouwen hebben.

Ten tijde van mijn onderzoek waren er echter nauwelijks rappers die in het Sranang of in het Nederlands rapten. Het belang van het toevoegen



McSranang. (Foto: Lex van Rossen, Hollandse Hoogte)

van eigen lokale/nationale elementen aan een stijl die steeds meer globaliseert, groeit nu wel. De Amsterdamse Osdorp Posse rapt in het Nederlands:²⁴

Ik liep tegen een skinhead in neonazi-kleren
Hij riep Stomme eikel kijk voortaan uit je smool
Heerlijk! Hij gaf mijn woede een doel

Daarnaast wint de in het Surinaams rappende MC Sranang aan populariteit. Hoewel de Osdorp Posse en MC Sranang middels taal een aparte invulling geven aan de Nederhop, wijkt de inhoud van hun raps niet wezenlijk af: geld, geweld en vrouwen zijn de meest voorkomende onderwerpen. Lokale elementen worden moeiteloos ingepast in een wereldwijd bekende populaire cultuuruiting.

Just a posse, not a gang?

De gedragsregels die binnen hiphop op microsociaal niveau bestaan laten zich vrij nauwkeurig omschrijven. Kleden, praten, lopen, groeten, dansen; alles gebeurt in stijl. Om iets te benadrukken maakt men een snelle beweging met de arm, terwijl duim en wijsvinger naar voren wijzen. Een welkomsgroet bestaat uit Yo! en het op een bepaalde manier schudden van handen. Bij het afscheid nemen maken hiphoppers vaak een V-teken en voegen daar relaxed aan toe: 'peace'. Om iemand of iets bijval te getuigen schudden hiphoppers met hun vuist in de lucht. Het groepsgebeuren en het uitstralen van een zekere houding (cool) zijn erg belangrijk, zoals treffend wordt beschreven door Tom Wolfe:

Into the car came three boys, black, fifteen or sixteen years old, wearing big sneakers with enormous laces, untied but looped precisely in parallel lines, and black thermal jackets. (...) They walked with a pumping gait known as the Pimp Roll. (...) On warm days in the Bronx there were so many boys out strutting around with the Pimp Roll, whole streets seemed to be bobbing up and down (...) They drew closer, with the invariable cool blank look.²⁵

In de rapcultuur bestaan verschillende groepsvormen. Een hiphopcrew bestaat in ieder geval uit een DJ, een rapper en vaak enkele dansers. Doordat velen van hun vrienden zich ook in die hiphop-cultuur ophouden vormen een aantal bevriende crews een *posse*; een aantal (± 10-30) jongeren die allemaal subculturele leden zijn, dezelfde soort hiphop maken, dezelfde idolen hebben, in dezelfde buurt of zelfs straat wonen, waartussen

vaak familiebanden bestaan, en die overeenkomsten vertonen wat betreft sociale klasse, religie, opleiding en etniciteit. De posses hebben ook een naam. Het grote onderscheid met een gang is dat in de posse het plezier voorop staat; samen rappen, dansen, uitgaan, rondhangen. Vele posse-leden hebben echter een crimineel verleden (en vaak ook heden). Soms opereert de posse dan ook als een gang met alle criminele activiteiten van dien. In de gangs zijn Fly Girls (vrouwelijke hiphoppers; zie ook hoofdstuk B Boys en Fly Girls) meestal afwezig. Een posse is samengesteld uit zowel jongens als meisjes, hoewel de jongens in aantal overheersen. De posse heeft de functie van een uitgebreide vriendengroep (peer group). Hoewel er meer dan eens gevechten zijn tussen verschillende posses, is, wat Nederland betreft, de inzet daarvan nooit de zwart-wit tegenstelling. Dit is terug te voeren op de grotere raciale diversiteit van de Nederlandse hiphop-cultuur vergeleken met die van de Verenigde Staten (zie ook hoofdstuk Black is black is black....).

Gangs die het straatleven onveilig maken, zijn natuurlijk geen nieuw verschijnsel. De laatste jaren vormen de zeer jeugdige (10-17 jaar) bendes in de Randstad echter een steeds groter probleem. De activiteiten waarmee de jeugdbendes zich bezig houden zijn dezelfde als die van de West Side Story-generatie (beroving, straatgevechten, vandalisme), maar de middelen waarmee gangleden hun wensen aan winkeliers en passanten kenbaar maken zijn radicaler geworden; stiletto's en vuurwapens opeen hiphop-lif zijn eerder regel dan uitzondering. Bovendien wordt de angst daarover nog eens gevoed door het feit dat vele gangs alleen uit bepaalde groepen allochtonen bestaan.

Hoewel exacte misdaadcijfers over allochtone jeugdcriminaliteit onbekend zijn, en discussies over het ontstaan van en passende maatregelen tegen de gangs nog in volle gang zijn – zeker na de rellen in Los Angeles – is in ieder geval duidelijk dat door deze gangvorming en het daarbij horende geweld en agressie het gevaar dreigt dat geweld een wezenlijk kenmerk van de hiphop-cultuur gaat uitmaken.

Ik vond het vroeger, in het begin, juist minder gewelddadig. Juist nu is dat veel meer. Laatst nog X Sample One en de Beatmasters. X ging propjes gooien en toen werd er daarna echt wreed gevochten, man. Elkaar echt slaan. Ik werd best wel gek daar. Vroeger bleven de asbakken schoon en werden de bierblikjes niet aangeraakt. Nu loopt iedereen te roken en zuipen. Ik ook, hoor. Ik rook niet veel, hoor...maar toch. Ik weet het niet, het is nu anders.

(El Jay 19 jaar, rapster)



Rappers in de kleedkamer van Paradiso tijdens het hiphop Rapfestival in Paradiso, 20-6-1992. (Foto: Guido van Dooremalen, Hollandse Hoogte)



Rapper op het podium, Paradiso, 20-6-1992. (Foto: Guido van Dooremalen, Hollandse Hoogte)

Tijdens rapconcerten is de sfeer vaak grimmig, omdat verschillende gangs oude vetes uitvechten of nieuwe in gang zetten – vaak met voor mij totaal nietszeggende motieven. Reden waarom enkele poppodia die hiphop toch altijd een warm hart hebben toegedragen op een gegeven moment de deuren sloten voor hiphop-optredens.

Men is bang van zwarte jongeren en hun muziek. Ze denken dat er vaak geweld bij is en zo. Toen wij het organiseerden hadden wij nooit problemen. Omdat wij de mensen kennen, we lopen zelf door de zaal, en zodra er iets gebeurt zijn we er snel bij. Daarbij komt, en dat is heel sterk bij Molukse en Surinaamse jongeren, dat zodra er een witte jongen zich er mee bemoeit, het nog erger wordt. Je moet ze in hun eigen taal aanspreken. Zo van: Cool down, man. En met hiphop merk je dat de mensen uit de business, de media, de clubs er geen affiniteit mee hebben.

(Marcel Wouter, vroeger organisator van hiphop-parties, hiphop-specialist van OOR en manager van Urban Dance Squad, daarna werkzaam bij Multi Music Federation en St. Popmuziek Nederland)

Het imago dat hiphop met het vele geweld heeft opgebouwd blijft de subcultuur achtervolgen. Hoewel de onderlinge ganggevechten de laatste tijd afnemen wordt iedere bezoeker bij hiphop-concerten gefouilleerd en is vaak extra beveiligingspersoneel ingezet. Omdat indertijd de 'gangbattles' behoorlijk uit de hand liepen (gevechten waar soms zo'n 100 hiphoppers bij betrokken waren) is het de rappers en dansers inmiddels duidelijk geworden dat hiphop van haar gewelddadig imago af moet. Door de rapbattles af te schaffen is het aantal daaruit voortgevloeide gangbattles in aantal afgenomen.

Maar waar de agressie onder hiphop-jongeren vroeger in de 'veilige' omgeving van concertzaal en discotheek plaatvond, is – evenals dat het geval is bij andere gewelddadige jongerengroepen – het accent verschoven naar gewapende overval, diefstal en handel in gestolen goederen en drugs (softdrugs, cocaïne). Kan het gangbattling nog verklaard worden uit het machismo, de egotripperij en het competitieve karakter van hiphop zelf, de kleine criminaliteit (diefstal van een spijkerbroek of een paar schoenen) uit verveling en armoede, het beklemmendste aspect van de hoge criminaliteitscijfers onder hiphoppers is dat geweld een onomstreden middel lijkt. Voor elk probleem (jaloezie, familiestrubbelingen, een verloren liefde of gebrek aan geld) is een gewelddadige oplossing. De opgefokte blik in de ogen van een rapper als de deur van een discotheek niet snel genoeg open gaat, als de FEBO-kroket lauw is, of als een zusje hem plaagt, is



Urban Dance squad. (Foto: Lex van Rossen, Hollandse Hoogte)

soms schokkend om te zien. In een gesprek daarover komen hiphop-jongeren vaak aanzetten met het recht van de sterkste of staan ze totaal onverschillig tegenover het onderwerp. Dit alles heeft mij ervan overtuigd dat oplossingen aangeboden in message raps (vrijheid, gelijkheid en broederschap, of peace, love & happiness) zo ver van de alledaagse realiteit staan, dat agressie als neveneffect dan wel als wezenlijk onderdeel van hiphop, waarschijnlijk de meest bedreigende vorm van subcultureel verzet is. En als voetbalvandalen het 'zwaarst' gestraft worden wanneer hun de toegang tot een wedstrijd ontzegd wordt, liggen de oplossingen van het geweld onder hiphoppers wellicht ook in hiphop zelf. In de nasleep van de rellen in Los Angeles is in de media en tijdens forumdiscussies herhaaldelijk gewezen op het feit dat de boodschappen van rappers (Ice Cube, N.W.A.) uit de Amerikaanse probleemwijken al jaren waarschuwen voor dit soort excessen. Nederlandse gettoraps wijzen niet zo sterk op het bestaan van ernstige raciale conflicten, maar drukken zeker een bepaalde houding ten opzichte van de maatschappij uit, een houding van een niet optimistisch stemmende onverschilligheid. Dat is niet verwonderlijk gezien de uitzichtsloze situatie waarin vele zwarte jongeren in Nederland verkeren. Als politici de politiek dichter naar de mensen willen brengen en de dreiging van Amerikaanse toestanden willen afwenden, zou popmuziek een mooi middel kunnen zijn. Rottenberg en MC Sranang samen op de bres voor de onderklasse. Een beter middel in elk geval dan het aanwakkeren van vreemdelingenhaat dat steeds populairder lijkt te worden.

Surinaamse sjeu

Er zijn talrijke invloeden van de Surinaamse taal in de Nederlandse hiphop-cultuur terug te vinden. Het belangrijkste 'nationaal-autonome' aspect van de Nederhop vormt dan ook de invloed van de Surinaamse cultuur. Het overgrote deel van de Nederlandse hiphoppers heeft een Creools-Surinaamse achtergrond. In de hiphop-cultuur is er een soort hiërarchie te onderscheiden, waarin de hiphoppers van Creools-Surinaamse afkomst de toon zetten. Een jongen in 'echte' hiphop-outfit (van Nederlands-Indische afkomst en ongeveer 13 jaar oud) tijdens een concert: 'Alleen zwarte mensen kunnen rappen. Ik kan dat toch niet gaan doen?' Vele Surinaamse jongeren zijn er trots op dat zij 'meer sjeu' hebben, meer gevoel voor ritme hebben.

De manier waarop (Surinaamse) hiphop-jongeren tegen hun leven aankijken heeft duidelijk zijn wortels in de Surinaamse cultuur. Voor Surinaamse jongeren is de straatcultuur een normaal fenomeen. In de Bijlmer

zie je naast de parkeergarages jonge mannen aan hun auto's sleutelen, er hangen overal mensen rond op straat en pleinen bij winkelcentra (vooral Ganzenhoef). Er wordt drank en eten verkocht uit de kofferbak en hier en daar zie je mensen (gok)spelletjes spelen. Tijdens de zomermaanden wordt er in het park het Kwakoe-festival gehouden, waar vele aspecten van de zwarte Surinaamse en Antilliaanse cultuur terug te vinden zijn. Op de maaivelden tussen de hoogbouwflats voetballen kleine kinderen en oefenen hun oudere broers en zussen 'deadfalls' en 'donkeys'. Surinaamse jongeren voelen zich daarom aangetrokken tot een moderne variant van de straatcultuur.

De voorname plaats die muziek en dans (bigi poku, kawina en kaseko) in de Surinaamse cultuur innemen, maakt het voor Surinaamse jongeren makkelijker om zich in hun vrije tijd bezig te houden met rappen, scratchen en electric boogie. Ook de vorming van hiphop-posses past in een soort traditie. Veel oudere broers van de Surinaamse hiphop-jongeren maken deel uit of hebben deel uitgemaakt van duidelijk omschreven groepen: de rasta-subcultuur, hosselaars, of drugdealers. De uitgebreide familiebanden van Surinaamse gezinnen maakt de banden tussen broers, zussen, nichten en neven hechter dan in het traditionele Hollandse gezin. Het vormen van uitgebreide peergroups past daarom goed in het leven van de Surinaamse hiphoppers.

Ik zie hiphop als sociaal verschijnsel. Het is veel meer dan muziek alleen. Je ziet ook steeds meer op Surinaamse dansfeesten waar vroeger alleen van die kawinabands speelden, dat ze tegenwoordig ook rappers voor de jongeren hebben. Hiphop is vast onderdeel geworden van de Surinaamse cultuurbeleving. Het is alleen van deze tijd en daarom houden jongeren er meer van. Maar Surinaamse rap wordt buiten de Surinaamse gemeenschap niet gestimuleerd. Voor de eerste hiphop-plaat die Stichting Popmuziek Nederland heeft uitgebracht, heb ik een van die jongens gevraagd er een Surinaamse rap op te zetten, maar dat wilde hij niet. Dat willen ze allemaal niet, omdat ze het idee hebben dat ze er nog wat mee kunnen bereiken. Maar als er mensen zijn die de jongeren stimuleren, dan waren de raps in het Surinaams. Ik heb wel meegemaakt dat jongeren op straat, als ze een meisje willen versieren of zo, dat ze dan in het Surinaams rappen. Het gebeurt dus wel, maar nog veel te weinig.

(Marcel Wouter, Multi Music Federation)

Een heleboel Nederlanders gaan zich heel anders gedragen als ze tussen Surinamers zijn. Wij hebben gewoon het ritme in ons zitten. De

Nederlanders komen helemaal los en gedragen zich niet meer zo stijfjes.

(16-jarig Surinaams meisje)²⁶

Hiphop biedt Surinaamse jongeren de kans een eigen culturele identiteit te ontwikkelen die zowel zwart als modern Westers is. Tevens verschaft het de zwarte jongeren een betere onderhandelingspositie met witte leeftijdsgenoten.

Deze onderhandelingsruimte hebben Surinaamse jongeren nodig omdat zij er zich terdege van bewust zijn dat hun toekomst waarschijnlijk in Nederland ligt en niet in Suriname of de Antillen. Zij vormen de tweede generatie Surinaamse jongeren.²⁷ Hun identiteit ontleen ze voor een groot deel aan de mix tussen Westerse culturelementen en hun Surinaamse afkomst.

Ik heb geen contacten meer in Suriname. Al mijn familieleden zijn hier naar toe gekomen, wegens een begrafenis van die vliegcramp. Alle familie kwam toen over en zijn toen allemaal gebleven. Ondanks het vervelende weer, is het hier toch beter. Ik weet niet, het is gewoon beter. Bijvoorbeeld, een potje jam of pindakaas kost daar tien gulden of zo. Pinaren (armoe lijden -MW) daar.

(Hurricane, 16 jaar, rapper en danser, geboren in Suriname)

Ik zou niet voorgoed terug willen. Misschien later. Maar hier heb je het beter. Daar moet je zo moeilijk doen met kleren. Lijkt me raar. Volgens mij hebben ze daar niet eens mooie apparatuur, walkmans of zo. En een pakje sigaretten, Marlboro, 25 piek. Dan stop ik liever met roken.

(S.O.D., 15 jaar, DJ, in Nederland geboren)

Ik wil er niet wonen, maar in Suriname kun je wel snel beroemd worden. Ik zou er graag op willen treden: Raggamuffin' hiphop, man. Moet je ze eens zien kijken. Ze breakdansen daar nog. Dat is hier al vijf jaren oud!

(Charlie D, 16 jaar, rapper en danser, in Nederland geboren)

Het zijn vooral de jongere hiphoppers die deze ambivalente houding jegens Suriname naar voren brengen. De oudere jongeren benaderen het leven tussen twee culturen over het algemeen iets genuanceerder. Zij zijn vaak meerdere malen (terug) geweest en hebben zich een beter beeld kunnen vormen van het 'land van hun ouders', zoals ze het vaak omschrijven. De factor Suriname is, hoe bescheiden soms ook, van groot belang voor

het ontstaan en voortbestaan van de Nederlandse hiphop. Omgekeerd is hiphop van groot belang voor de identiteit van Creools-Surinaamse jongeren die hier in Nederland een toekomst op zullen moeten bouwen, tussen en met meerdere culturen.

Spectaculaire sprongen en salto's

Langs de lijnen van het discodansen is halverwege de jaren zeventig breakdancing en *electric boogie* ontstaan. Er wordt gebruik gemaakt van een gecompliceerde isolatietechniek (het onafhankelijk van elkaar bewegen van ieder lichaamsdeel) die terug te voeren is op Afrikaanse en 'African American' dansstijlen. Electric boogie wordt staand uitgevoerd en de ingewikkelde isolatietechniek is essentieel.²⁸ Bij breakdance worden alle bewegingen dicht bij de vloer uitgevoerd en gecombineerd met sprongen en salto's. Veel bewegingen zijn ontleend aan kung fu, taekwondo en kickboksen.²⁹ In de competitie van de breakdancers is iets terug te vinden van de belangrijke rol van dans in niet-Westerse samenlevingen. De dansen geven symbolische waarden als agressie, angst of vitaliteit weer. Zo wordt de kwaliteit van de tegenstander genegeerd door symbolisch een muur af te tasten; men ziet de tegenstander gewoon niet staan. De inzet en de persoonlijkheid van de danser zijn belangrijker dan de dans zelf. Het straatdansen is gebaseerd op improvisatie. Wat de danser nieuw toevoegt aan al bestaande patronen bepaalt de stijl van de danser. Vaak zijn de dansers in meer of mindere mate georganiseerd in dansscrews, die meedoen aan wedstrijden.

In Amerika trekken de op straat 'breakende' jongeren heel snel de aandacht van de media. Begin jaren tachtig zijn Hollywoodproducties als *Beatstreet*, *Breakdance I* en *II* en *Electric Boogaloo* daarvan het gevolg en samen met de graffiti waait het hiphopdansen over naar Nederland en de rest van de wereld. Halverwege de jaren tachtig raakt in de Verenigde Staten *Free Style* in. Zoals de naam al suggereert laat het de BBoys en BGirls (of Fly Girls) vrij om te improviseren zoals de jazzdancers van de bebopperiode van de jaren veertig. De regels zijn niet zo duidelijk meer, en hoewel het in de eerste periode van het free stylen er nog om ging om de oppositie uit te spelen met een beweging die nog niemand kende (Unnamed Move) staat het in het freestylen tegenwoordig geheel vrij om te doen wat je wilt, als het er maar goed en gewaagd uitziet. Nederlandse dansers hebben het freestylen eigenlijk tegelijkertijd met hun Amerikaanse collega's ontwikkeld, dit in tegenstelling tot het breakdansen en electric boogie, waar lange tijd sprake was van imitatie.

Door de toenemende populariteit van hiphop-dansen op een hiphouse-beat, is er voor professionelere hiphop-dansers steeds meer emplot. Ook de reguliere dansscholen haken nu op het fenomeen in. Onder deskundige begeleiding van hiphopdancers, die hun sporen al verdiend hebben met de halsbrekende toeren van het freestylen, kunnen jongeren zich, naast foxtrot en Weense wals, bekwamen in freestylen. In 1991 heeft de danscrew Extra Ordinary samen met het Folkloristisch Dans Theater voor Nederlandse schouwburgen het avondvullende programma *Van de Madonna tot Madonna* verzorgd.

De uitdaging van een lege muur

De graffiti heeft zich, evenals de dans, langs internationale lijnen ontwikkeld. Letters en de naam van de artiest (*scribbling*) zijn in eerste instantie de belangrijkste elementen voor de met spuitbus en stift aangebrachte graffiti. Er wordt voornamelijk op muren van openbare gebouwen, treinen, bruggen, de ondergrondse etc. gespoten. De in eerste instantie nog leesbare letters worden door de jaren tachtig heen steeds gestileerder en de meest abstracte vorm (niet meer als letter te herkennen) krijgt de naam Wild Style. *Tagging*, het spuiten van de pseudoniemen van de graffiti-artiesten, heeft in Nederland ook plaats gemaakt voor Wild Style-sputten en meer stripachtige tekeningen.

Eind jaren tachtig is de spuitrage onder hiphop-jongeren een beetje naar de achtergrond verdrongen. Vele hiphop-jongeren hebben wel een spuitverleden, maar het vormt niet zo'n essentieel actief onderdeel meer van hun hiphop-zijn. De muziek, het rappen en dansen vormen nu meer de hoofdmoot van de subcultuur. De groepen spuiters die anno 1990 met wildstyle-sputten het grootste deel van hun (vrije) tijd vullen, voelen zich nog steeds verwant met de hiphop-cultuur, maar zijn minder vaak betrokken bij de andere onderdelen. Zij zijn zich meer en meer gaan toeleggen op dat ene aspect, het spuiten.

De paintings zijn inmiddels een vast onderdeel van het straatbeeld geworden. Winkeliers laten hun veiligheidsrolgordijnen in vrolijke kleuren spuiten en ook de openbaar vervoerbedrijven schakelen vaak spuitartiesten in. Dit laatste heeft echter een paradoxale achtergrond. Om wildgroei en ongewenste paintings, die meer in de leefwereld van de hiphop-sputters passen en niet in die van de winkelier/instantie, te voorkomen worden bepaalde spuiters aangezocht om tegen betaling een muur vol te 'painten'. Onder de verschillende groepen spuiters – die vaak ter onderscheiding een groepsnaam, naast hun individuele pseudoniem, hanteren

– is er een soort *gentlemen's agreement* dat je niet over elkaars schilderijen (*pieces*) heen spuit.³⁰

Amsterdam heeft lange tijd een bekende graffiti-groep gehad: United Street Artists. Een van hen, Jazz (pseudoniem van Jasper Krabbé), is in het kunstcircuit terecht gekomen en maakt zijn *pieces* niet langer op muren, maar op linnen. Jazz is niet de enige. De Amerikaan Keith Haring is de succesvolste graffiti-schrijver ter wereld, met *pieces* in Amsterdam en op de Berlijnse muur, en exposities in vermaarde musea. Daarnaast is er een Haring-servieslijn verkrijgbaar en heeft de inmiddels aan AIDS overleden Haring een eigen winkel in New York.

De Nederlandse spuiters maken hun *pieces* nu vooral op treinen. De Nederlandse Spoorwegen maakt echter veel werk van het opsporen van de schrijvers. De boetes voor het illegale spuiten worden steeds hoger. En de uitdaging voor de spuiters navenant groter. Hardcore schrijvers zijn vooral te vinden onder witte randstedelijke jongens. Zwarte jongeren zijn zich in de loop der jaren meer gaan toeleggen op dans en rap. In het Nederlandse graffiti-tijdschrift *Bomber* en het Britse *HipHop Connection* worden foto's van nationale en internationale *Halls of Fame* (muren met mooie *pieces*) geplaatst. De contacten tussen binnen- en buitenland zijn erg hecht onder schrijvers. Men houdt elkaar op de hoogte van de verschillende technieken: Bubbling, 3-D, Wild Style, Robots.

Bomber stimuleert de spuiters met de volgende teksten:

(...) waarin wordt weergegeven het immer gestaag groeiende aantal vergalde treinstellen. Ondanks het bijna diktoriaal getinte bewind van de spopo's verliest de Underground Steel Wheel Scene geen terrein. Volgende maand: Hoe fotogeniek is het openbaar vervoer in het land van natte sokken en foute burgers. Wij wensen de NS-ers onder de abonnees een maximaal aan stakingsdrift en overige interne complicaties.

B Boys en Fly Girls

In de jaren dat 'bragging', 'dissing' en 'ego raps' het grootste deel van de hiphop-teksten uitmaakten, heeft het machismo zich stevig verankerd in de Nederlandse hiphop. Bij het afzeiken (dissin') van een andere rapper wordt niet zelden verwezen naar het hebben van meer intelligentie en meer spieren, maar vooral naar meer seksuele uitstraling en succes. Tijdens optredens wordt door de artiesten veelvuldig in het eigen kruis gegrepen. Het publiek wordt opgezweept met kreten als 'Is there some pus-

sy in the house?’ of er wordt bij het mannelijke publiek geïnformeerd naar de afmeting van hun ‘Jimbrowski’. Het ‘American slang’ dat in de teksten gebruikt wordt, maakt het er niet mooier op. Vrouwen zijn ‘bitches’, ‘pussy’s’ of ‘just holes’. Iemand die je niet mag is een ‘motherfucker’ of ‘sucker’. Teksten en videoclipen verwoorden c.q. verbeelden stereotyperingen van vrouwen van de ergste soort. De rollen zijn in de meeste raps van mannelijke rappers erg duidelijk verdeeld. De vrouw fungeert als hoer of moeder. Plaatproducties staan bol van seksistische opmerkingen, maar worden bijna altijd opgedragen aan de moeders van de rappers. De laatste jaren zijn er in de (Amerikaanse) hiphop twee tendenzen te onderscheiden. Enerzijds neemt het seksisme toe, zoals in de teksten van de Gettoboyz en 2Live Crew, anderzijds worden zwarte rappers er zich van bewust dat zwarte vrouwen dubbel gediscrimineerd worden; als zwarte en als vrouw. De laatste groep rappers probeert haar teksten wat minder vrouwonvriendelijk te maken.

In Nederland zijn er (nog) maar weinig vrouwvriendelijke mannelijke rappers te vinden. In de politiek bewuste ‘messengeraps’ van 24K draait het voornamelijk om vrijheid, gelijkheid, eenheid en vrede met betrekking tot etnische conflicten in de maatschappij. Als 24K het over vrouwen heeft, is dat nogal tweeslachtig. Enerzijds rappen ENB en Arc-S over ‘sisters bein’ used, bought and abused, then founded dead with tracks on the evening news’ in *I Plead the 5th*, anderzijds blijft rapper ENB meiden zien als subjecten die wel zelfstandig kunnen handelen, maar uiteindelijk toch onderworpen zijn aan de wil van mannen:

Their tryin’ to jock my style, and be like me
The E, the N, the capital B
Your girl’s jockin’, tonight she’ll get laid
I’ll remain a mystery and still get paid
(24K, *Black in Music*)

Natuurlijk is het belangrijk om over de ongelijkheid van vrouwen te rappen. Maar het is nu eenmaal makkelijker om je teksten te schrijven over wat jezelf hebt ervaren of wat je van nabij hebt meegemaakt: racisme, geweld, armoede, criminaliteit. De Fly Girls zijn hier sterk genoeg om voor zichzelf op te komen, kijk maar naar 2Tuff Cheryll.
(ENB, rapper 24K)

In de ‘positive raps’ van D.A.M.N. wordt een wereldbeeld geschetst waarin mensen in het algemeen de oorzaak van alle ellende in de wereld zijn. In zijn raps roept rapper L Rock ‘brothers and sisters’ op ‘to be positive and

get 'm movin'!' Machismo lost volgens L Rock en Deejay Bass van D.A.M.N. niets op:

Your macho ways don't bring monthly pays
but death by the hour
Your whole life's sour
You should stop to think about,
Your worthless power
Your mind's messed up
Your body's toxic waste
(D.A.M.N. *A Man of Soul*)

Volgens D.A.M.N. zijn hun raps sociale raps. 'Ze zijn persoonlijk. Ze gaan over mensen. Ik wil graag positief zijn, dus ik zing niet: doe dit of hang de beest uit.'³¹ Toen de Amerikaanse rapper LL (=Ladies Lover) Cool J met zijn plaat *I Need Love* in 1987 een hit in Nederland scoorde, wekte dat nogal verbazing onder de hardcore hiphoppers. Liefdesraps – hoe vrouwonvriendelijk ook – waren tot dan toe taboe geweest. Verwijzingen naar het andere geslacht bleven op het vlak van seks hebben met een vrouw. In de huidige raps kunnen het persoonlijke en de politiek wel hand in hand gaan:

My girl, she loves me
Adores me and hugs me.
And I feel the same,
When she's with me or without me.
I don't have to take
I have so much to give.
And I thank the Lord,
for giving me a change to live
(D.A.M.N., *4 Letter Word*)

In Nederland worden 24K en D.A.M.N., samen met de multiraciale noise hiphop-band Urban Dance Squad, gezien als dé politieke hiphop-stroming met oog voor maatschappelijke misstanden. Het merendeel van de Nederlandse B Boys heeft het in hun teksten over hun seksuele frustraties en successen. Mr. Solo en Tom Box, rappers van het eerste uur, hebben anno 1990, ondanks alle kritieken en discussies, nog steeds nummers als *Fuck a Pussy*. Soms gaat de vrouwonvriendelijkheid zover dat in een tekst een meisje helemaal 'afgezeikt' wordt, omdat ze niet in wilde gaan op iemands avances. Voor de doorsnee hiphopper staan geld en vrouwen bovenaan hun verlanglijstje: 'Als je klein bent, zie je al die mooie vrouwen

lopen. En nu ben je groot en dan...ja, dan moet je er wel van profiteren, toch? (Hurricane, rapper en danser, 16 jaar). De Osdorp Posse, een bijna geheel uit witte rappers bestaande crew, maakt Nederlandstalige hiphop 'om te kunnen shockeren in het openbaar. Stomme burgers in de tram, domme discogasten'.³² Hun teksten gaan o.a. over 'het aanranden van een lekker wijf in de tram'.

In de Nederlandse hiphop-scene maken de mannen ook in aantal de dienst uit. In de beginjaren zijn de meeste hiphoppers nog erg jong. De peer groups van Surinaamse jongeren bestaan op dat moment nog uit jongens en meiden tezamen. In die beginperiode zijn daarom relatief veel meidenhiphoppers te vinden; El Jay, Cheryll en Nasty Chat zijn alle drie in die tijd begonnen. De Fly Girls beseffen al snel dat ze in een aantal opzichten ondergesneeuwd dreigen te worden door de B Boys. Cheryll is in 1984 uit The Rhythm Force gestapt om met een aantal meiden een eigen meidencrew te starten: Fresh Finesse. Ook El Jay (toen nog LJ Fresh) besluit op een gegeven moment alleen met seksegenoten te rappen. Zij richt samen met haar nichten Devastating Female Three (later Devastating Female Four, als een 5-jarig nichtje, Baby Love, aan de groep wordt toegevoegd). De meidencrews hebben veel succes op hiphop-parties. De Fly Girls 'battlen' ook onderling. In de 'battle'-teksten worden andere rapsters uitgemaakt voor 'bitch' of worden hun kwaliteiten als rapster ter discussie gesteld.

Ik kwam van de les
Ik liep rustig op de stoep
Stap ik opeens in de hondepoep
Ik dacht, ooh mijn God
leer ik rustig mijn les
Stap ik opeens
op Peggy Lee
van Fresh Finesse
(*'battle'-rap van Devastating Female Four, 1986/1987*)

Het 'dissen' komt net zo vaak voor onder Fly Girls als onder B Boys. Het is een oude feministische discussie: moet je proberen gewaardeerd te worden door hetzelfde te doen als de jongens, of moet je als vrouwen proberen een eigen weg te vinden door het vrouw zijn, vrouwelijkheid en het unieke daarvan juist te benadrukken. De meeste rapsters gaan van het principe 'if you can't beat them, join them' uit.

De 'battle'-raps tussen de meidencrews onderling maken gebruik van de mannelijke hiphop-taal en beoordelen andere vrouwen ook in die termen.

Fresh Finesse gebruikt het ‘dissen’ tevens om jongens op dezelfde manier te beoordelen, zoals jongens dat omgekeerd met betrekking tot meisjes doen. In hun *Let's Talk About Boys* komen de heren er niet goed van af. Rapster Cheryll (toen nog Sherrylee):

Vind je het gek? Daar vragen ze toch zeker zelf om. Moet je horen hoe die jongensgroepen over meisjes rappen. Al die B Boys zijn stuk voor stuk enorme macho's. Er lopen er bij die vinden dat meisjes eigenlijk niet horen te rappen. Kom nou, hiphop is er toch zeker voor iedereen. Voor jongens en meisjes.³³

Cheryll meent dat er nu veel veranderd is. Ze merkt nu zelf weinig meer van seksisme dat tegen haar gebruikt wordt. Ze heeft bewezen dat ze zich al die jaren temidden van de grote groep B Boys heeft kunnen handhaven. Door vele mannelijke rappers wordt ze gezien als de ‘Leading Lady of Dutch Rap’. Volgens Cheryll gebruiken vele rapgroepen tegenwoordig expres stereotyperingen van vrouwen om aan te geven hoe ‘slecht’ deze gedachtengang van mannen is. De Nederlandse Small Boys hebben een nummer, *Shotgun*, waarin de verschillen tussen zwarte en witte mannen in hun contact met vrouwen in stereotypes naar voren gebracht wordt. De zwarte man wordt afgeschilderd als een niets ontziende vrouwenjager, belust op seks: ‘What’s the thinking of a black man...’

Vergeleken met vroeger vinden alle drie de meiden dat er meer respect is voor vrouwen en dat ze geen last meer hebben van het machismo van de B Boys. El Jay en Cheryll benadrukken hun vrouw zijn en vrouwelijkheid nu ook meer in teksten en uiterlijk. El Jay heeft bijvoorbeeld het nummer *Female*, waarbij haar danseressen – de B Boys parodiërend – smekend aan haar voeten liggen.

Black is voor mij dé kleur. En met die Afrikaanse mode gaan de meiden zich misschien meer onderscheiden, want jongens dragen niet van die doeken om hun hoofd. Meisjes houden er gewoon van om zich op te tutten, weet je. En vroeger droegen ze inderdaad ook gewoon sneakers, trainingspak. Dat heb ik ook gedaan, hoor. Maar op een gegeven moment dacht ik: Wat doe ik nou? Ik lijk wel een gozer. Met Fresh Finesse zijn we toen ook de andere kant opgegaan.

(Cheryll, 20 jaar, rapster)

Voor de meiden die er vanaf het eerste uur bij zijn geweest is het nu inderdaad makkelijker. Er zijn echter weinig meidencrews overgebleven. Voor de technische kant (mixen, samplen, etc.) zijn alle meidengroepen uit de beginperiode afhankelijk van jongens. Vele meiden zijn daarom

met gemengde crews (of solo) verder gegaan, ook Cheryll, El Jay en Nasty Chat.

Het aantal meisjes dat rapt (solo, of in een gemengde groep) neemt ook verder af. Volgens de jongens die ik heb gesproken is vooral het gebrek aan durf de reden dat meisjes relatief onzichtbaar zijn in de hiphop-cultuur. De meiden geven zelf toe dat ze zich in het begin verlegen voelden als ze op een podium stonden. Ze wijten dat aan hun lage leeftijd en het feit dat er eerst weinig andere rapsters waren. Voor jongere rapsters die nu willen beginnen is het, volgens de oudere groep meiden, gemakkelijker. De aanwezigheid van meiden is geaccepteerd, mede door het succes van de Amerikaanse en Britse meidenrappers Queen Latifah, Monie Love, Miss Melodie, Roxanne Shante, Real Roxanne en Mc Lyte, de Nederlandse Nasty Chat en Belgische Ya Kid K. Sommige rappers vinden de aanwezigheid van Fly Girls bij hiphop-optredens juist prettig, omdat er dan minder gewelddadig opgetreden wordt door de verschillende posses.

Het is minder agressief als er een meidencrew tussen zit. Relaxter. In veel groepen zitten nu meisjes als danseressen. Dat geeft een veilige sfeer. Die meiden vechten natuurlijk ook wel eens, maar veel minder en meestal niet met messen en zo. Ik vind het gezelliger met meiden er bij. Als de posses gaan vechten willen de meisjes meestal niet mee. Voor de rest zijn ze er altijd bij. We zijn gewoon één posse, met Homeboys en Homegirls.

(Social X, 18 jaar, DJ)

Kijk, nu Cheryll hier weer optreedt, dan is het gelijk gezellig. We kennen iedereen. We kunnen altijd met de jongens meerijden naar concerten en zo. Maar dat doen we niet altijd. Dan weet je niet of je weer thuiskomt! We gaan zo veel mogelijk naar alle concerten en feesten toe. Vorige week zijn we naar Latifah geweest. Chillen! Ze is tof, weet je.

(Monique en Daniëlle, bij de Malcolm X Memorial Meeting, 23-2-'90, Amsterdam)

De deelname in meidengroepen en van individuele rapsters neemt af. Dit heeft veel te maken met de positie van vrouwen in de Surinaamse cultuur. Vele rapsters verdwijnen van het hiphop-toneel, omdat ze zwanger raken of verkering krijgen. Het moederschap en de hiphop-leefstijl zijn over het algemeen niet te combineren. De leeftijd waarop Surinaamse meisjes hun eerste kind krijgen verschilt van die van Hollandse meisjes. Tussen het vijftiende en eenentwintigste levensjaar krijgen de meeste Creoolse

meisjes hun eerste kind. Een aanzienlijk deel heeft zelfs meerdere kinderen voor hun twintigste. Jonge moeders kunnen enige status aan hun moederschap ontlenen. Het moederschap vormt tevens een veilige uitweg voor de op de arbeidsmarkt kansloze Surinaamse meiden. Voor hen is de kans op een baan nog geringer dan voor Surinaamse jongens.

De meeste hiphoppers die ik heb gesproken zijn afkomstig uit eenoudergezinnen (alleen moeder). Ze hebben meerdere vaders gehad, of kennen hun vader helemaal niet. Voor de rapsters geldt dat ze al een kind hebben of dat binnen enkele jaren willen. De jongens spreken niet graag over het willen of hebben van kinderen. Ze zijn zich er wel van bewust dat hun rol bij de opvoeding van kinderen waarschijnlijk anders is dan die van hun eigen vaders. Voor hun vriendinnen is het belangrijk geworden om de kinderen samen op te voeden. In die zin kun je spreken van invloeden van het Westerse gezinsdenken. Geen van de jongens die ik heb gesproken is op het moment vader. Ze hebben allemaal wel vrienden die met het rappen zijn gestopt vanwege de geboorte van een kind.

Ik wilde helemaal geen kind. Ik was 15! Maar ja, je bent verliefd...het was echt de eerste keer. Ik wist er ook helemaal niets van af, man. Op een gegeven moment moesten we met Devastating Female Four optreden op Koninginnedag. We zouden allemaal een strakke spijkerbroek aantrekken. En ik kreeg de rits van mijn broek niet meer dicht. En Marcha, m'n nicht zegt: Je bent toch niet dikker geworden, toch. Of zou je...? Nou ja, ik was dus 5 maanden zwanger. Ik had verder ook geen keus meer. Mijn moeder kwaad: 'Weer zo'n zwarte aap die een zaadje heeft geloosd'.

Maar ik ben blij dat ik Guillano heb, hoor. Ik zou hem niet willen missen. Ik ben twee jaar gestopt met rappen, maar nu hij groter is ben ik weer begonnen. En over een paar jaar wil ik mijn school nog afmaken, want daar ben ik toen mee gestopt. Dankzij Guilly heb ik nu een huis, ben ik verder, weet je. Vroeger had ik om de twee dagen een ander vriendje, nu ben ik serieuzer.

(El Jay, 19 jaar, rapster)

Black is black is black is...

In Nederland zijn relatief veel etnisch-gemengde crews. De witte hiphopjongeren zijn meer in de techniek (beatcreator, DJ, mixer) te vinden, terwijl de zwarte hiphoppers zich vaker bezighouden met het rappen en dansen.

Zwarte jongeren hebben altijd een ondergeschoven positie en hebben ook minder geld. Dus ook niet het geld om dure apparatuur te kopen. Een Hollandse jongen kan wel die draaitafels aanschaffen. Nu gaat dat natuurlijk niet altijd meer op, maar in het begin zeker wel.

(Marcel Wouter, Multi Music Federation)

De witte hiphoppers voldoen, wat betreft sociale omgevingsfactoren, aan alle voorwaarden om zich aangetrokken te voelen tot de hiphop-subcultuur. Voor jonge witte pubers uit lage sociale klassen is er begin jaren tachtig nauwelijks een alternatief voor handen. De punk-subcultuur in Nederland heeft over het algemeen oudere leden, en is nauwelijks in de woonwijken als de Bijlmer terug te vinden. Latere stromingen, zoals *new wave* of *house* trekken over het algemeen een hoger opgeleid wit publiek. De witte hiphoppers in spé zijn afkomstig uit dezelfde buurt, dezelfde sociale klasse, hebben hetzelfde, vaak lage, opleidingsniveau, geringe kansen op de arbeidsmarkt, en hun houding ten opzichte van seksualiteit kent een groot aantal overeenkomsten met de jongeren afkomstig uit de Surinaamse cultuur. Het enige grote verschil is de etnische afkomst. In die zin is er in hiphop sprake van eenzijdige identificatie van witte met zwarte jongeren.

Ik ken veel van die gasten al van vroeger. We gingen samen naar voetbalwedstrijden en zo. Maar die Surinamers, die kenden het al, en daar heb ik het van overgenomen, weet je. Zij deden het eerst en later ben ik mijn eigen dingetjes gaan doen.

(Rock, witte graffiti-schrijver)

Hierboven is reeds opgemerkt dat in Nederland de messengeraps minder extreem zijn vergeleken met de Amerikaanse, minder verwijzen naar het raciale conflict. Het feit dat Nederland meer etnisch gemengde crews kent is hier debet aan. De betere sociaal-economische situatie kan eveneens een rol spelen. Er zouden in Nederland geen getto's bestaan. Als dit al zo is, is het de vraag of deze factoren op de langere termijn blijven gelden. Een groot deel van de vroegere arbeidersklasse is immers al terecht gekomen in een maatschappelijk verwaarloosde groep. Voor een zeer groot deel van de zwarte jongeren geldt hetzelfde. In de Verenigde Staten is het vooral de fysieke omgeving van de getto's die een negatieve invloed uitoefent op de mensen in de daar ontstane onderklasse; in Nederland spelen niet-fysieke factoren een soortgelijke rol. Zo schrijft socioloog Schuyt:

Via de aanzuigende en opzuigende werking van het sociale zekerheidssysteem in Nederland is het negatieve effect op veel langdurig werklozen en hun kinderen ook hier bespeurbaar. Als de blijvende negatieve relatie met de arbeidsmarkt inderdaad over de generaties heen overdraagbaar wordt, dan is in ons land sprake van een economisch gedefinieerde 'onderklasse'.³⁴

In feite is de situatie van talloze Nederlandse zwarte jongeren even uitzichtloos als die van jonge 'African Americans'. Toch zal diezelfde uitzichtloosheid waarschijnlijk niet zo snel ontaarden in 'Los Angeles toestanden'. Op de een of andere manier – ik zou mijn vinger niet op de zere wond kunnen leggen, misschien is er in Nederland eerder sprake van een groot aantal schaaftwondjes – zijn er hier een paar verschillen die vooralsnog de druk op de ketel verkleinen. Men kan daarbij denken aan de afwezigheid van gelegaliseerd wapenbezit, het vangnet van het sociale verzekeringsstelsel en – in vergelijking tot de Verenigde Staten – de in het algemeen betere huisvesting.

Als jij net als Ice T of Public Enemy met een uzi op het toneel gaat lopen, loopt het publiek binnen de kortste keren met een pistool op zak. Kijk, in Amerika begrijpt het publiek de achterliggende boodschap wel, maar de situatie is niet met hier te vergelijken. De mensen in Nederland hebben het een stuk beter.

(Deejay Bass, witte DJ D.A.M.N., interview in OOR, 8 maart 1990)

In Holland is het dezelfde shit, you know what I'm sayin'. Ik leef in Eindhoven, waar geen getto's zijn, waar geen miljoenen daklozen zijn, maar toch, weet je... Hier is ook zoveel ongelijkheid, discriminatie, werkloosheid.

(ARC-S, rapper 24K)

Ik ken een heleboel brothers hier die zeggen dat het een stuk beter is dan in de States. Maar in een aantal opzichten is het hier ook fucked up. Want in Suriname is het fucked up, en komen mensen hier heen en zitten met het probleem hoe ze hier voor vol moeten worden aangezien.

(Chuck D, rapper Public Enemy, interview OOR, 14 juli 1990)

De werkloosheid onder laaggeschoolde Surinaamse jongeren in Amsterdam-Zuidoost is op 1 januari 1989 geschat op 60% en hoger, en onder alle Surinamers in Zuidoost op 53%. Volgens een onderzoek onder honderd Surinaamse jongeren (Creolen en Hindoestanen) is 80% werkloos.³⁵ Vol-

gens Sansones, Slots en mijn eigen onderzoek volgen de meeste informanten opleidingen op LBO- en MBO-niveau. Een enkeling volgt hoger onderwijs of werkt.³⁶ De schooluitval onder zwarte jongeren is in alle drie de onderzoeken erg hoog. Voor witte hiphoppers die ik heb gesproken geldt hetzelfde. De voortijdige schoolverlaters en werkloze jongeren zitten – zwart of wit – in een soortgelijke, relatief uitzichtloze situatie. De meesten onderkennen het belang van school, maar vinden het moeilijk deze mening in daden om te zetten. Het idee dat scholing belangrijk is, hebben hiphoppers meegekregen door hun leven in een Westerse samenleving. Daarnaast zijn ze door de ‘messengeraps’ bewuster geworden van hun positie als ‘underdog’. Zwarte jongeren pikken deze boodschap van hun idolen en hiphop-collega’s sneller op dan de witte.

Voor mensen die echt luisteren naar rap, heeft rap echt een positieve uitwerking. Ik ben door Public Enemy Malcolm X gaan lezen. Maar wat wel raar is, mensen gaan over Malcolm X lezen, omdat ze er in rap over horen, maar ze vergeten dat wij Surinamers zijn. Dat we onze eigen helden hebben, zoals Anton de Kom. Dat vind ik wel heel belangrijk. *Because a man without history is a man without future.* In mijn vrije tijd probeer ik zoveel mogelijk te lezen over dat soort dingen. Ik zeg dat niet zo duidelijk in mijn eigen raps, omdat ik het zelf ook niet goed weet. Ik kan anderen niet leren wat ze moeten doen, omdat ik zelf nog veel te leren heb. Leren is belangrijk, hoewel het soms moeilijk te combineren is, school en rap. In mijn examenperiode moest ik kiezen: rap of school. Toen werd het dus school. Nu probeer ik naast mijn werk me fulltime met rap bezig te houden, maar ik weet niet of dat lukt.

(Cheryll, 20 jaar, rapster)

Veel mensen hebben hiphop nog nodig om te weten hoe het precies zit. Ik heb rap niet meer nodig. Voor mij heeft het geen kracht meer, ik zit nu in een hoger stadium. Ik moet de dingen nu uit de Koran halen. Maar dat is wel de positiviteit van rap. Dat moeten ze er in houden, die educatie. Zonder rap was ik geen moslim geweest. Rap is voor mij het opstapje geweest. De magie ligt nou in de boeken. En nou moet ik verder op de trap. Maar sommigen vallen ook gewoon weer van het trapje af, hoor. Ze moeten het natuurlijk wel kunnen gebruiken. Als ze het niet kunnen gebruiken, hebben ze niets geleerd.

(Chase/Abdul Karim, 18 jaar, vroeger graffiti-schrijver en rapper)

Ik denk dat de zwarte bevolking in Amerika, en dat geldt ook voor de zwarte jongeren hier: je moet naar je roots teruggaan. Je kunt je niet

spiegelen aan het witte ideaalbeeld. We moeten met onze eigen dingen komen. Aan hiphop kun je je vastklampen om een identiteit te vinden.
(*Marcel Wouter, Multi Music Federation*)

Vaak is er een kloof tussen de verwachtingen van Surinaamse jongeren over hun mogelijkheden op de arbeidsmarkt en hun reële kansen. Vele Surinaamse jongeren prefereren 'interessante carrières in het middenkader of in de showbusiness, terwijl hun opleidingen waren gericht op administratieve routinebanen'.³⁷ Voor jongeren die hun levensstijd grotendeels doorbrengen met en in hiphop is deze kloof zo mogelijk nog groter. De meesten hebben in hun achterhoofd het idee dat ze het in hiphop wel kunnen 'maken'. Doordat hiphop-crews wat verdienen aan optredens die ze verzorgen, is de hunkering naar een hiphop-carrière des te sterker.

Ik ga, denk ik, stoppen met school. Dat doet iedereen toch. Bij mij op school zitten allemaal B Boys. Die hele school is nu leeg. Ik wil wat anders gaan doen. Iets technisch. Ik wil graag andere bands gaan produceren, in een platenstudio werken. Het lekkere werk, dus.
(*Social X, 18 jaar, DJ*)

De uitzichtloosheid die witte en zwarte hiphop-jongeren in Nederland delen komt overigens wel tot uiting in de Nederlandse message-raps. Het in vrede samenleven van zwart en wit staat, vergeleken met de zwarte hiphop-boodschap uit de Verenigde Staten, veel vaker centraal in deze raps.

We leven nu eenmaal naast en met elkaar in Nederland. En zwarte mensen hebben een koloniaal of slavenverleden achter de rug, waarin blanken niet zo'n fraaie rol hebben gespeeld. Maar wij hebben dat niet meegemaakt. Wij moeten het samen hier in Nederland oplossen. En natuurlijk ben ik ook tegen Apartheid. Ik vind het alleen niet leuk als ik aangesproken word op mijn wit zijn. Hiphop is voor wit en zwart. En wit en zwart moeten samen, in peace, proberen problemen op te lossen.

(*Wan II, witte DJ van 24K*)

De wereld is gewoon gevaarlijk. Voor blank en zwart. Je kan niet meer zeggen: je moet je vijanden liefhebben. Ik kan mijn vijand niet meer liefhebben. Ik kan niet van een skinhead houden en zij niet van mij. Je moet eerst van jezelf houden, en daarna kun je van anderen houden. Je kunt niet van een ander houden, als je jezelf niet eens kent. Maar integratie is het uiteindelijke doel. Mensen moeten elkaar lief-

hebben, blank of zwart. Ik vind de begrippen kleur gewoon fout. Als je het wetenschappelijk gaat bekijken zijn kleuren gewoon het gevolg van klimatologische omstandigheden.

(Chase/Abdul Karim, 18 jaar, vroeger graffiti-schrijver en rapper)

For those who oppose
My colour of skin
You got to live with it
Cause it's my thing
My mum is a redskin
My daddy is black
But that does't mean that they're all bad
To be a colouré, yo!
Is a natural effect
It's a fact that my DJ is white
And I am black
But while we're together
You know what it is:
UNITY!
(ELJAY, Unity)

Binnen de hiphop-subcultuur levert de verscheidenheid in etnische afkomst nauwelijks problemen op. De inzet voor gevechten tussen verschillende posses is, zoals ik hierboven heb vermeld, nooit de zwart-wit tegenstelling. De posses zijn gevormd vanuit territoriale gedachten. Elke wijk heeft een posse die vecht tegen posses uit andere wijken of andere steden. Hiphop-Nederland verwijst hierbij altijd naar Rotterdam, de hardste scene van ons land in velerlei opzichten.³⁸ De Rotterdammers hebben door de jaren heen zo'n slecht imago opgebouwd, dat ze niet overal meer welkom zijn. De in Rotterdam woonachtige Social X heeft daarom beduidend meer moeite met de discriminatie van zaaleigenaren ten opzichte van Rotterdammers dan met discriminatie vanwege zijn huidskleur. Ook andere hiphoppers zeggen in de hiphop-cultuur weinig last te hebben van discriminatie vanwege hun etnische afkomst.

Kijk naar onze crew. We hebben allemaal een andere background: Nederlands, Antilliaans, half Braziliaans. Maar dat gaat prima, relaxed. Ook ons publiek is zwart en wit. Hebben we nooit problemen mee. De witte kids snappen de boodschap wel. Ze komen naar hiphop, dus ze weten dat zwarte homeboys in de zaal zijn. Het zijn hun vrienden, toch. *(Zar One, beatcreator)*

Ik denk niet dat platenmaatschappijen zullen discrimineren omdat ik zwart ben. Als ik geen succes heb in hiphop, dan zal het wel aan mij liggen. Dan maak ik gewoon geen goeie muziek of ik zet niet genoeg door.

(Cheryll, 20 jaar, rapster)

Het is opvallend hoe weinig vertrouwen de zwarte hiphoppers in zaaleigenaren, managers en platenmaatschappijen hebben. Iedereen zegt 'wel eens geflest' te zijn door dergelijke instituties of personen. Vaak zijn de hiphoppers valse beloften gedaan met betrekking tot het opnemen van een plaat of krijgen ze minder betaald voor een optreden dan afgesproken. De hiphop-jongeren voelen zich op dat moment onbegrepen, maar leggen de schuldvraag meestal bij zichzelf. Het merendeel van de hiphoppers hangt deze teleurstellingen niet op aan de vraag of ze misschien gediscrimineerd worden omdat het zwarte muziek betreft. Marcel Wouter is er echter van overtuigd dat hiphop niet serieus genomen wordt in Nederland, omdat het zwart is.

Discriminatie in het algemeen is wel een gegeven voor de zwarte hiphop-jongeren. Buiten de hiphop-scene worden ze daar vaak mee geconfronteerd.

Vroeger werd ik gelijk kwaad als iemand in de tram me uitschold voor nikker. Ik ben niet eens een nikker. Ze kijken niet eens goed. Dan begon ik gelijk te slaan. Nu maak ik gewoon een geintje, of zeg: Rot op, man!

(ElJay, 19 jaar, rapster)

Het is altijd hetzelfde. Als het ergens heavy is, krijg je de hele tyfus-zooi over je heen. Die zwarte zal het wel gedaan hebben. Omdat je zwart bent en er cool uitziet.

(Sario, vriend van ElJay)

Laatst moesten we optreden in Tilburg. Dat is pas racistisch! Lopen we gewoon op straat, worden we bestormd door een of andere boerenlul, die zegt dat we zijn vriendin aangerand hebben. Hij was helemaal over de rooie. Hij had allemaal vriendjes bij zich, dus dat werd maten. Wij lokken nooit uit, maar je wordt gelijk als nikker overal van beschuldigd. Daarom neem ik altijd 'voorzorgsmaatregelen' mee. Watch your back!

(Social X, DJ)

Hiphop is een bepaalde muziekvorm die, hoe postmodern ook gefragmenteerd, wordt aangegrepen om een hele manier van leven om heen te bouwen. Daarbij is het uitdrukken in een bepaalde spectaculaire uiterlijkstijl erg belangrijk. Door de tijd en plaats waarin hiphop is ontstaan, is de hiphop-subcultuur te beschouwen als stilistisch verzet tegen de dominante omringende witte cultuur. De Nederlandse hiphop-scene kan dan ook terecht een subcultuur genoemd worden. Rapmuziek is een eigen vorm van symbolische expressie voor subculturele jongeren. Het uitdrukken in een bepaalde kledingstijl, taal en rituelen als symbool voor een bepaalde ervaring, namelijk die van de onderklasse-positie, is prominent aanwezig. In hun stijl reflecteren hiphoppers een bepaalde (neerwaartse dan wel opwaartse) mobiliteit ten opzichte van hun eigen sociale klasse. Er is niet zozeer sprake van een eenzijdig conflict tussen zwarte en witte cultuur, maar veeleer van onderhandeling. Hiphop is een combinatie van een zwart cultureel erfgoed (het ritmisch verhalen vertellen) en moderne Westerse elementen (sampling). Ook in de uiterlijke stijl van hiphoppers zie je die mengeling in het dragen van Afrikaanse gewaden met Nike-schoenen.

De relatie tussen cultuurindustrie (massamedia, gebruiksartikelen) en de hiphopcultuur is niet langer eenduidig. In vele studies naar subculturen is betoogd dat subculturen de cultuurindustrie afwijzen en zich keren tegen pogingen tot inkapseling door de massacultuur.³⁹ De relatie hiphop-industrie is echter veel complexer en zal dat nog meer worden onder invloed van mondialisering van trends, modes, lifestyles en subculturele uitingen.

Enkele aspecten, zoals de positie van meisjes in een door jongens gedomineerde hiphopcultuur, de specifieke relatie tussen zwart en wit binnen de hiphopgemeenschap zelf, de etnische relaties in het algemeen, de mogelijkheid van hiphop als een potentieel permanente optie om in stijl en door stijl te kunnen overleven en het geweldsaspect heb ik vanwege hun typische hiphop-karakter wat uitgebreider behandeld. Hoe men tot de hiphop-subcultuur toetreedt en hoe men zich ervan losmaakt is echter nauwelijks aan bod gekomen. Zwangerschap, verkering, en het kiezen voor een baan of opleiding lijken de belangrijkste motieven om uit de subcultuur te treden. Een enkeling blijkt door het succes met hiphop-platen de subcultuur te zijn ontgroeid. De motieven voor de allerjongsten om 100% hiphopper te worden, blijven echter onduidelijk, alsmede de vraag of het anno 1992 gemakkelijker is om toe te treden dan enkele jaren gele-

den, gezien het feit dat hiphop steeds minder voorbehouden is aan de zwarte onderklasse. De grote hoeveelheid media-aandacht zou het velen gemakkelijker moeten maken zich de juiste stijl en houding toe te eigenen. De populariteit van tv-programma's als *Yo! MTV Rap* (MTV Europe) en *The Prince of Bel Air* (RTL 4) lijkt daar op te wijzen.⁴⁰

Macht zonder oplossingen

In Nederland is een relatief aanzienlijk aantal witte jongeren betrokken bij de hiphop-scene. Vanaf de beginjaren hebben zij een andere rol binnen de Nederhop-scene dan zwarte hiphoppers. Zij zijn vooral technici en graffiti-schrijvers. De zwarte betrokken jongeren zijn degenen die rappen en dansen, en zij bepalen veel meer de lijnen en trends in stijl. Hiphop heeft het eerst ingang gevonden binnen de zwarte gemeenschap in Nederland en in die zin blijft het ook een zwarte cultuurvorm. Hiphop is aantrekkelijk voor zowel zwarte en witte jongeren uit dezelfde *sociale omgeving*, omdat hiphop een soort agressie vertegenwoordigt, of zoals Abdul Karim zegt: 'Public Enemy is agressiviteit. Als (witte en zwarte) jongeren Public Enemy zien, dan zien ze gewoon zwarte macht. En dat is iets wat ze dagelijks op straat niet hebben. Dan kunnen ze zich in hiphop-muziek uitleven.'

Hiphop is m.i. echter alleen zwart machtsvertoon. Deze macht uit zich op het niveau van uiterlijk, van stijl. Nog steeds geldt dat hiphop geen reële, concrete oplossingen biedt voor ongewenste zwangerschap, werkloosheid of discriminatie. Hiphop biedt voor relatief lange tijd een alternatief, maar op het moment dat jongeren zich uit de subcultuur bewegen – voor de Fly Girls meestal het moment van zwangerschap, voor de B Boys het inruilen van hiphop voor werk of de subcultuur van hoeselaars – zijn hun perspectieven niet wezenlijk anders dan die van hun oudere broers en zussen of ouders. Slechts een kleine groep kan er daadwerkelijk iets mee doen, een carrière mee beginnen. Voor deze groep heeft hiphop een probleemoplossend vermogen, namelijk het verlaten van de onderklasse. Gezien de populariteit van (commerciële) hiphop en hiphouse koester ik enige hoop dat deze groep groter zal worden. Omdat hiphop op zichzelf een commercieel ingestelde subcultuur genoemd kan worden, zal bij toenemende populariteit ervan de functie die zij voor haar leden heeft aan betekenis winnen.

Of hiphop voor de hardcore leden meer is dan een denkbeeldige oplossing, is nog niet helemaal duidelijk.⁴¹ De weegschaal is nog niet volledig naar een bepaalde kant doorgeslagen. Dat kun je bijvoorbeeld zien aan de

(moeilijke) afweging die de jongeren kunnen, dan wel moeten maken tussen reële arbeidsperspectieven en het beroemd (willen) zijn in hiphop. Er heerst tevens een soort ambivalentie in hun streven naar gelijkheid, vrijheid en vrede tussen wit en zwart, en de discriminatie waaraan zwarte hiphop-jongeren in het leven van alledag voortdurend bloot staan. De persoonlijke problemen met betrekking tot racisme en discriminatie worden geïnterpreteerd op het niveau van het individu en nauwelijks geabstraheerd naar het niveau van maatschappelijk verschijnsel, ondanks de 'black awareness'-raps.

Meer dan de geëngageerde witte hiphoppers beseffen zwarte jongeren – door rap – dat onderwijs heel belangrijk is, en van deze ideeën blijft misschien iets in het bewustzijn hangen. Het belang van scholing wordt in gesprekken altijd benadrukt, iets wat in vergelijkbare zwarte muziekculturen (soul, funk, reggae) niet voorkomt. Door de 'positive, educational' raps of de 'messengeraps' steken heel veel hiphoppers iets op van hun eigen zwarte geschiedenis en hun maatschappelijke positie in verleden en heden. De kennis, die jongeren ontleen aan de politieke en educatieve raps kan bijdragen tot een verandering in hun houding ten opzichte van hun alledaagse leven en de maatschappij in het algemeen. Hiphop heeft uiteindelijk een dubbelzinnige betekenis voor de betrokken jongeren. Enerzijds biedt hiphop de *ruimte voor een verandering in sociaal denken* – hiphop kan als een soort handreiking fungeren –, anderzijds biedt het nog te weinig concrete oplossingen voor de hele groep hardcore leden.

Internationaliteit en gelijktijdigheid in stijl

Nederlandse hiphop heeft zich in grote lijnen hetzelfde ontwikkeld als in de Verenigde Staten. Op het eerste gezicht lijkt Nederhop minder extreem in haar zwarte politieke boodschap. Dat valt eerder te verklaren door de aanwezigheid van veel witte jongeren in hiphop-crews dan uit het gegeven dat Nederlandse hiphop alleen maar 'hangers on' ten opzichte van de 'originals' in de Verenigde Staten zou kenfen. De initiatieven in stijlontwikkelingen hebben steeds méér een gelijktijdig internationaal karakter gekregen. In alle hiphop-landen heeft de hiphop-stijl zich ontwikkeld van disco-rap, via keiharde beat-noise, tot een gevarieerde stijlmix waarin veel gebruik gemaakt wordt van samples en waarin meer en meer wordt teruggegrepen naar oudere zwarte muziekstijlen. Amerikaanse hiphop maakt veel gebruik van funk-invloeden, terwijl de Britse hiphoppers weer lijnen uitgooien naar hún directe muzikale verleden, namelijk reggae. In Nederland beïnvloeden kawina en Antilliaanse salsa de muziek

onder de raps. De ontwikkelingen in stijl – African Look, raps over het pré-slavenverleden, het putten uit een zwart muzikaal erfgoed – hangen alle met elkaar samen. Alle hardcore hiphoppers, waar ook ter wereld, hebben een aantal gemeenschappelijkheden op het vlak van sociale omgeving. Hun manier van leven, hun zwarte verleden en hun beeld van de toekomst komen tot uiting in hun moderne variant van een zwarte cultuur. Hiphop is, meer nog dan de rasta-cultuur, een cultureel fenomeen dat het leven tussen twee of meerdere culturen reflecteert en interpreteert. De snelle interactie tussen verschillende hiphop-gemeenschappen en het benadrukken van – zwarte – overeenkomsten geeft hiphop als subcultuur steeds weer nieuwe kracht om haar eigen stijl te ontwikkelen.

De hiphop-stijl is vergeleken met zijn 'voorganger' punk helemaal niet excessief. In de hiphop-stijl bricoleert men niet zozeer om te shockeren of om een geheime identiteit uit te drukken. De hiphop-stijl is wel een manier geworden om je te onderscheiden van anderen, maar de bricolage van hiphop-stijl ligt in eerste instantie dicht bij de alledaagse werkelijkheid van de zwarte jongeren (gewone sportkleden, verwijzend naar neerwaartse mobiliteit). Doordat in de 'African American', Caribische en Surinaamse cultuur maatschappelijke status op een veel uitbundiger manier samenhangt met stijl (zie bijvoorbeeld de 'hustlers' die hun succes zo breed mogelijk etaleren in de vorm van dure schoenen en mooie auto's), wordt de status van de beste dansers en rappers verbeeld door een opwaartse mobiliteit binnen de bestaande stijl. Opwaarts in de zin van steeds duurere merksportkleding, of meer sieraden. Uiteindelijk is in hiphop de verbeelding van opwaartse mobiliteit in uiterlijke stijl prominenter aanwezig dan de neerwaartse.

De belangrijkste 'nationaal-autonome' aspecten van de Nederlandse hiphop zijn de invloed van de Surinaamse cultuur en de aanwezigheid van veel etnisch-gemengde crews.⁴² Waarschijnlijk zijn enerzijds het terugrijpen naar zwarte muziek, en anderzijds de fusies tussen witte en zwarte muziek de belangrijkste recente ontwikkelingen in de (Nederlandse) hiphop-stijl. Een subculturele stijl is altijd in beweging en daarmee verandert tevens de betekenis van de subcultuur door de tijd. *Get them movin!*

TEXAS



TEXAS

TEXAS

Robbert Veltman

Het Texas-project en het Nederlandse buitenlands cultureel beleid

Inleiding

Met een zekere regelmaat wordt in Nederland gediscussieerd over de vraag of ons land eigenlijk wel een buitenlands cultureel beleid heeft. Het antwoord luidt meestal ontkennend. Zo omschreef de ex-ambassadeur voor Internationale Culturele Samenwerking, Maarten Mourik, het beleid ooit eens met de woorden: wij rotzooien maar wat aan. Volgens hem heeft Nederland wel buitenlandse culturele betrekkingen, te veel zelfs, maar geen beleid. Daarvoor ontbreekt het aan een duidelijk kader, met uitgangspunten, doelstellingen en inhoudelijke en geografische prioriteiten. Bovendien zou er sprake zijn van onverschilligheid en gebrek aan inzicht bij de bewindslieden en interdepartementale ambtelijke tegenwerking.¹ Andere critici vallen hem daarin bij. Zij gaan soms zelfs zo ver om te stellen dat het buitenlands cultureel beleid is verworpen tot 'een typisch produkt van ambtelijke besluitvorming, waar uitvoerenden steeds naar eigen goeddunken mee zijn omgesprongen'.²

Sinds 1970 zijn er door opeenvolgende regeringen een aantal nota's en notities geproduceerd over de internationale culturele betrekkingen van Nederland, met als hoogtepunt het formuleren van vier specifieke doelstellingen voor het buitenlands cultureel beleid door het kabinet-Den Uyl in 1976. In de praktijk is er echter nauwelijks sprake van een actief en inspirerend regeringsbeleid. Sterker nog, het merendeel van de in de afgelopen 20 jaar in gang gezette pogingen om in het buitenland meer aandacht voor de Nederlandse kunst en cultuur te wekken, is vaak geëindigd in hele of halve mislukkingen. Zo verspeelde Nederland vorig jaar nog bijna de mogelijkheid om zich in 1993 als *Schwerpunkt* op de internationaal hoog aangeschreven Frankfurter Buchmesse in Duitsland te kunnen presenteren. Maar ook het bijna opheffen van het Institut Néerlandais in Parijs en het geruzie tussen de Nederlandse en Vlaamse ministers van Cultuur over de Nederlandse Taalunie en de oprichting van een gemeenschappelijk

Nederlands cultureel instituut in Brussel lijken er op te wijzen dat door de Nederlandse regering in het algemeen kennelijk weinig belang wordt gehecht aan de bevordering en de verspreiding van de Nederlandse cultuur in het buitenland.

Met name door het gedoe rond de Frankfurter Buchmesse is de discussie over het buitenlands cultureel beleid in het afgelopen jaar weer opge-laaid. Als bijdrage aan deze discussie wordt in dit artikel een beschrijving gegeven van een eerdere poging van Nederland om de eigen kunst en cultuur op een gerichte manier in het buitenland onder de aandacht te brengen, namelijk het zogenaamde 'concentratiebeleid' van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (wvc) uit de jaren 1985-89. Dat doe ik aan de hand van het in 1986 gestarte 'Texas-project', een ambitieuze poging om de culturele betrekkingen met de Verenigde Staten te intensiveren en uit te breiden. Brinkman noemde het destijds 'het meest ambitieuze samenwerkingsproject dat Nederland ooit heeft ondernomen'. Anderen, waaronder een groot deel van de Tweede Kamer, zagen er echter vooral het zoveelste voorbeeld in van interdepartementale competentiestrijd en ambtelijk hobbyïsme. Hoe het ook zij, een beschrijving van de uitgangspunten en de uitvoering van het 'Texas-project' kan in ieder geval dienen als voorbeeld van (al dan niet mislukt) buitenlands cultureel beleid in de praktijk.

De hoofdlijnen van het buitenlands cultureel beleid

De periode 1945-1970

Tot 1970 werd het buitenlands cultureel beleid door de overheid voornamelijk beschouwd als een 'soort handelsverkeer van culturele waarden of een decoratief begeleidingsverschijnsel der buitenlandse politiek'.³ In plaats van cultuurpolitieke overwegingen – zoals het verhogen van de kwaliteit van de Nederlandse kunst- en cultuurbeoefening door middel van intensieve buitenlandse contacten – speelde de zogenaamde *Holland Promotion*, het bevorderen van de algemene politieke en economische belangen van Nederland met behulp van cultuurspreiding, een hoofdrol bij de vaststelling en de uitvoering van het beleid.⁴ Zo werd bijvoorbeeld in 1946, in het rapport *Overheidsvoorlichting* van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (ok&w), als belangrijkste taak van de culturele attachés op de ambassades in Londen en Parijs, het kweken van goodwill voor Nederland in het zich verenigende Europa genoemd.⁵ Maar ook bij het afsluiten van culturele verdragen met het buitenland, het belangrijkste beleidsinstrument van

de regering, werd vaak meer gelet op het belang van goede politieke of economische relaties met het betreffende land dan op de culturele meerwaarde van een dergelijk akkoord voor de kunstbeoefening in Nederland. Bovendien was de plechtige ondertekening van zo'n verdrag (inmiddels zijn het er ruim dertig) meestal meteen de laatste concrete daad van de kant van de Nederlandse regering. De praktische uitvoering ervan werd verder grotendeels overgelaten aan het particulier initiatief.

Een korte uitzondering op het passieve beleid van de Nederlandse regering in de periode 1945-1970 was de oprichting van de semi-onafhankelijke Stichting Instituut voor de Internationale Culturele Betrekkingen door vertegenwoordigers van de departementen van Buitenlandse Zaken (BZ) en Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in 1956. Volgens de statuten diende het Instituut, naar het voorbeeld van de British Council in Engeland, 'de belangstelling voor en de kennis omtrent de Nederlandse gebeurtenissen op het gebied van de wetenschappen, de kunsten en het onderwijs te bevorderen en uit te breiden, onder andere door het verlenen van hulp bij de organisatie in het buitenland van Nederlandse manifestaties en door het samenwerken met culturele instellingen in binnen- en buitenland.'⁶

De Stichting werd echter in 1959 al weer opgeheven. De belangrijkste oorzaak voor het mislukken van de Stichting was de ambivalente opzet van de bestuurlijke organisatie. Een meerderheid van het bestuur van de Stichting bestond namelijk uit personen uit de ambtelijke in plaats van de culturele wereld. Binnen het bestuur zetten zij de competentiestrijd tussen de verschillende ministeries gewoon voort, hetgeen een verlamrende uitwerking had op het dagelijks werk van het Instituut.

Na de opheffing van het Instituut werd in 1967 nog een poging ondernomen om een einde te maken aan die onderlinge competentiestrijd en de versnipperde uitvoering van het beleid. De Coördinatiecommissie Internationale Culturele Betrekkingen (CICB) bleek in de praktijk echter een krachteloos orgaan, omdat de leden ervan (aanvankelijk vier, in 1984 al twaalf) sterk vasthielden aan de eigen autonomie bij de vormgeving en de uitvoering van het beleid. De coördinerende rol van de CICB reikte doorgaans niet verder dan het toetsen van het door de vakdepartementen (Onderwijs en Wetenschappen en Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk) ontwikkelde beleid aan de algemene doelstellingen van de algemene buitenlandse politiek.

De Eerste en Tweede Nota inzake de Internationale Culturele Betrekkingen, 1970, 1976

Om de jarenlange passiviteit op het gebied van de internationale culturele betrekkingen te doorbreken verzocht de Tweede Kamer in 1969 om een officieel regeringsstandpunt ten aanzien van het buitenlandse cultureel beleid. In de zomer van 1970 bracht de regering-De Jong vervolgens de *Eerste Nota inzake de Internationale Culturele Betrekkingen* uit. Daarin erkende de regering weliswaar, voor het eerst, het belang van goede internationale culturele betrekkingen, maar deed zij geen enkele concrete toezegging voor een actiever beleid. Zij zegde slechts toe dat de CICB 'de mogelijkheden die zich voor culturele samenwerking met het buitenland voordoen' zou blijven verkennen.⁷ Het primaat van de buitenlandse politiek bleef gehandhaafd, evenals het uitgangspunt van het kweken van goodwill voor Nederland met behulp van culturele activiteiten in het buitenland. Als vervolg op de nota van de regering-De Jong verscheen in 1976, onder verantwoordelijkheid van het kabinet-Den Uyl, de *Tweede Nota inzake de Internationale Culturele Betrekkingen*. Daarin werden vier specifieke doelstellingen van de buitenlandse cultuurpolitiek geformuleerd:⁸

1. Het ontwikkelen van onderwijs, wetenschap en cultuur in brede zin door middel van internationale contacten, en door het scheppen en ontwikkelen van wegen en instrumenten die zulke contacten mogelijk maken;
2. Het bekend maken in het buitenland van de eigen cultuur, en het verlenen van medewerking aan de presentatie van de cultuur van andere landen in Nederland;
3. Het ondersteunen van de algemene positie van Nederlandse wetenschappelijke en culturele activiteiten in de verschillende landen;
4. Het bevorderen van beter begrip en goede verstandhoudingen tussen mensen, groepen en volken.'

Bij de uitvoering van het beleid bleef het primaat van de buitenlandse politiek en de centrale rol van de CICB gehandhaafd. Om toch enigszins tegemoet te komen aan de klacht dat het culturele 'veld' op deze manier veel te weinig bij de voorbereiding en de uitvoering van het beleid werd betrokken, stelde het kabinet zogenaamde 'functionele commissies' in. Deskundigen op het gebied van onderwijs, wetenschappen en kunsten konden daarin overleg plegen over de beleidsvoornemens van de regering en gevraagd of ongevraagd bepaalde prioriteiten in het beleid aanbevelen. Maar door de vrijblijvendheid van de adviezen werd al snel weinig meer van deze commissies vernomen.

De in de *Tweede Nota* vastgelegde doelstellingen van het buitenlands cultureel beleid werden door de opvolgers van het kabinet-Den Uyl vrijwel ongewijzigd overgenomen. De belangrijkste wijziging betrof in 1985 het formeel vastleggen van de in de praktijk reeds jarenlang bestaande relatie tussen cultuurbeleid en exportbevorderende activiteiten, door een iets andere formulering van de derde doelstelling van het beleid, die nu ging luiden: 'het ondersteunen van de algemene positie van Nederland in de wereld, o.a. in het kader van de zogenaamde "Holland Promotion", met name ook in samenwerking met andere departementen.'⁹

Voor de rest veranderde er niet veel. In 1984 werd door BZ weliswaar een speciale Ambassadeur voor Internationale Culturele Samenwerking aangesteld, maar ook hij kon geen einde maken aan de al jarenlang voortwoekerende 'stammenstrijd' tussen de verschillende deelnemers in de zieltoegende CICB. En het jaarlijks beschikbare budget van in totaal 32 miljoen gulden bleef ongewijzigd, ondanks herhaald aandringen van de Tweede Kamer om meer middelen ter beschikking te stellen.

Het rapport 'Cultuur zonder grenzen', 1987

De discussie over het buitenlands cultureel beleid kreeg aan het eind van 1987 een nieuwe impuls, toen de Wetenschappelijke Raad voor het Regeeringsbeleid (WRR) op eigen initiatief het rapport *Cultuur zonder grenzen* uitbracht. Daarin pleitte de Raad voor een strikte scheiding tussen de cultuurpolitieke en de buitenlandspolitieke doeleinden van het buitenlands cultuurbeleid, dat voortaan bovendien onderdeel moest gaan uitmaken van een politiek die 'in de eerste plaats (dient) ter versterking van de internationale positie van de cultuurbeoefening in Nederland als onderdeel van het algemeen cultuurbeleid.'¹⁰

In dat kader stelde de Raad voor om de inhoudelijke verantwoordelijkheid voor het beleid weg te halen bij BZ en aan de ministeries van WVC en Onderwijs en Wetenschappen (O&W) te geven. De coördinerende rol van het CICB zou moeten worden teruggedrongen ten gunste van vijf nieuw te vormen, zelfstandige bestuursorganen die de coördinatie en uitvoering van het beleid ter hand zouden nemen. Het bestuur van deze organen moest worden gevormd door deskundigen uit de culturele praktijk. Tenslotte wilde de WRR een veel ruimere interpretatie geven aan het begrip cultuur: 'naast de kunsten ook het onderwijs, de wetenschapsbeoefening, de taal en de informatieverspreiding door de overheid.'¹¹ Op die manier, zo rekende de WRR voor, kon het totaal beschikbare budget voor de internationale culturele betrekkingen verhoogd worden van 32 tot 624 miljoen gulden per jaar.

Het rapport van de WRR bracht vele tongen in beweging, maar de regering nam uiteindelijk geen van de aanbevelingen van de WRR over. In de *Notitie inzake de Internationale Culturele Samenwerking* onderschreef de regering in augustus 1988 weliswaar ten dele het cultuurpolitieke uitgangspunt van de Raad, door te stellen: 'het algemene doel van buitenlands cultuurbeleid is het bevorderen van (de kwaliteit van) de Nederlandse cultuurbeoefening.'¹² Maar tegelijkertijd handhaafde zij de coördinerende taak van de CICB en de politieke verantwoordelijkheid van het ministerie van BZ voor het te voeren beleid. De voorgestelde invoering van vijf nieuwe bestuursorganen werd door de regering afgewezen. In plaats van een nieuwe bureaucratische tussenlaag te creëren wilde men liever een actievere rol van de Raad voor de Kunst en een belangrijker inbreng van het particulier initiatief stimuleren.

De enige verandering in het beleid bestond uit een grotendeels cosmetische herschikking van verantwoordelijkheden tussen de ministeries. BZ ging zich voortaan richten op landen waarmee de regering om politieke redenen een culturele band wenste te onderhouden, zoals de landen in Oost-Europa en de Arabische landen rond de Middellandse Zee. WVC hield zich verder bezig met landen waar 'de te verwachten culturele respons' het grootst kon zijn, zoals de Verenigde Staten en de landen in West-Europa. In de praktijk betekende dit de overheveling van de uitvoering van het overgrote deel van de culturele akkoorden van WVC naar BZ. Tegelijkertijd nam het aantal mensen dat het beleid moest voorbereiden en uitvoeren drastisch af. Het beschikbare budget bleef ongewijzigd.

'Ambtelijk geharrewar'

Net als bij vorige gelegenheden toonde de Kamer zich ernstig teleurgesteld over het gebrek aan visie en de ongecoördineerde en ongeïnspireerde uitvoering van het beleid.¹³ Tijdens de behandeling van de regeringsnotitie op 10 oktober 1988 verzocht de PvdA de regering nogmaals om een onderzoek in te stellen naar de mogelijkheden van de oprichting van een particulier, semi-onafhankelijk instituut voor de internationale culturele betrekkingen, zoals dat onder andere in Zweden functioneerde.¹⁴ Op die manier kon misschien een einde gemaakt worden aan de heersende praktijk dat ieder departement bij de uitvoering van het beleid maar wat aanrommelde, daarmee vrij spel gevend aan 'allerlei vormen van ambtelijk hobbyïsme', zoals Niessen in 1985 had opgemerkt.¹⁵ Bovendien wilde de PvdA dat er een einde werd gemaakt aan de openlijke koppeling tussen het buitenlands cultuurbeleid en de ex-

portbevordering. Het buitenlands cultuurbeleid diende in de eerste plaats een culturele en cultuurpolitieke aangelegenheid te zijn.

Ook de regeringspartij CDA toonde zich door de jaren heen niet altijd even gelukkig met het gevoerde beleid. De kritiek richtte zich vooral op de onvoldoende inbreng van het culturele veld en de onevenredig grote invloed van de ambtenaren op de inhoud van het beleid: 'Cultuur kan niet gemaakt worden door ambtenaren, hoe goed zij ook mogen zijn.'¹⁶ Maar de oprichting van een semi-onafhankelijk instituut was in de ogen van het CDA geen goede oplossing. Juist om te voorkomen dat de bureaucratie alleen maar verder zou toenemen wilde de partij liever de rol van adviserende instanties als de Raad voor de Kunst versterken. Aan de coördinerende rol en de politieke verantwoordelijkheid van het ministerie van BZ mocht niet getornd worden.

De derde grote partij in de Tweede Kamer, de VVD, beschouwde de internationale culturele relaties in de eerste plaats als een weliswaar belangrijk maar toch duidelijk ondergeschikt onderdeel van de doelstellingen van de buitenlandse politiek. Van een scheiding tussen cultuurpolitieke en buitenlandspolitieke doeleinden kon daarom geen sprake zijn. De VVD was wel voorstander van een zekere privatisering van het beleid, door meer sponsoring en een grotere rol voor het particulier initiatief, maar de oprichting van een apart en semi-onafhankelijk instituut ging de VVD te ver. Er moest in ieder geval een einde komen aan de 'ad-hoc exercities, verbrokkeling en hobbyïsme', die het beleid de afgelopen twintig jaar hadden gekenmerkt.¹⁷

Een mooi bandje

Net als bij eerdere gelegenheden bleek de kritiek van de Kamer grotendeels aan dovemansoren gericht. Want ondanks het aantreden van een nieuw kabinet van CDA en PVDA in het najaar van 1989 bleven de doelstellingen, de middelen en de organisatie van het beleid vrijwel ongewijzigd. In de *Nota inzake de Nederlandse culturele instituten in het buitenland* legde de nieuwe PVDA-minister van WVC, Hedy d'Ancona, wel een duidelijker verbinding tussen het nationaal cultuurbeleid en de internationale culturele betrekkingen.¹⁸ Bij de bepaling van het beleid zou voortaan meer gekeken worden naar de behoeften aan internationaal contact van het kunstleven zelf. In de praktijk betekende dit vooral, dat wat nationaal van belang werd geacht (en dus al gesubsidieerd werd) voortaan ook internationaal beter onder de aandacht moest worden gebracht (waardoor er tenminste nog enige inkomsten terugvloeyden naar de overheid). Tegelijkertijd bleef de *Holland Promotion* gehandhaafd als doelstelling van het beleid.

Tijdens het debat met de Kamer over de nota op 29 januari 1990, gaf D'Ancona overigens ootmoedig toe dat de overheid de afgelopen twintig jaar weinig vooruitgang had geboekt op het gebied van de internationale culturele betrekkingen. Over alle reeds eerder verschenen nota's en notities merkte zij op: 'Als wij al die verhalen verzamelen en er een mooi bandje omheen doen, overstijgt het resultaat misschien wel datgene wat de Kamer voorgeschoteld heeft gekregen om op te reageren.'¹⁹ Daarmee onderstreepte zij nog eens, ongetwijfeld geheel ongewild, wat ex-ambassadeur Mourik al in 1981 had beweerd, namelijk dat er in Nederland maar wat wordt aangerotzood op het gebied van de internationale culturele betrekkingen.

Het naoorlogse buitenlands cultureel beleid

Afgezien van het formuleren van vier specifieke doelstellingen voor het buitenlands cultuurbeleid in 1976, heeft de overheid er de afgelopen 45 jaar tamelijk weinig aan gedaan om de Nederlandse kunst en cultuur in het buitenland actief onder de aandacht te brengen. En bij die pogingen stonden niet cultuurpolitieke overwegingen voorop, maar was het bevorderen van de economische en algemene politieke belangen van Nederland, de zogenaamde *Holland Promotion*, het belangrijkste motief. Evenmin was er sprake van duidelijke inhoudelijke en geografische prioriteiten bij de vaststelling van het beleid. De voortdurende interdepartementale competentiestrijd en het ontbreken van voldoende financiële middelen hebben eveneens bijgedragen tot het ontbreken van een werkelijk actief buitenlands cultureel beleid.

De discussie over de aard en de omvang van de Nederlandse internationale culturele betrekkingen heeft tot nu toe weinig opgeleverd. Op de kritiek vanuit de Tweede Kamer en het culturele veld is door de regering nauwelijks gereageerd. Omgekeerd heeft de Kamer het ook altijd bij kritiek gelaten. Daarna ging men weer over tot de orde van de dag, daarmee duidelijk makend dat het hier uiteindelijk, zoals de WRR in 1987 al had opgemerkt, een 'marginaal beleidsterrein' betreft, waaraan politiek gezien niet zoveel eer te behalen valt.

Het buitenlands cultureel beleid van het ministerie van WVC, 1982-1989

Na de beschrijving van de hoofdlijnen van het buitenlands cultureel beleid, wil ik nu dieper ingaan op het beleid van het belangrijkste ministerie op het gebied van de internationale culturele betrekkingen, het ministerie van WVC. Ik beperk mij daarbij tot de jaren 1982-1989, waarbij de nadruk

ligt op het in 1985 geïntroduceerde 'concentratiebeleid'. Daarin komen namelijk alle kenmerkende elementen van Brinkmans buitenlandse cultuurpolitiek tezamen: de cultuur als 'glijmiddel' voor de exportbevordering, een zekere mate van privatisering van de uitvoering van het beleid en externe financiering van culturele evenementen door het Nederlandse bedrijfsleven.

Van een passief naar een actief beleid

Bij zijn aantreden als minister van wvc in 1981 werd Brinkman geconfronteerd met een buitenlands cultureel beleid dat aan flinke kritiek onderhevig was. De kritiek richtte zich vooral op de passieve houding die de voorganger van wvc, het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM), altijd had ingenomen bij de uitvoering en de invulling van de ruim dertig culturele akkoorden die Nederland sinds 1945 wereldwijd had afgesloten. De praktische invulling ervan liet CRM namelijk vrijwel geheel over aan het particulier initiatief. De rol van het ministerie bleef doorgaans beperkt tot het (vaak pas achteraf) verstrekken van doelsubsidies. Daarbij hanteerde het ministerie ook nog eens het principe: wie het eerst komt, het eerst maakt. Inhoudelijke of geografische prioriteiten of specifiek cultuurpolitieke overwegingen – zoals het belang van goede internationale culturele contacten voor de verhoging van de kwaliteit van de kunst- en cultuurbeoefening in Nederland zelf – speelden nauwelijks een rol bij het beoordelen van de subsidieaanvragen.

Een ander punt van kritiek was de inefficiënte besteding van de beschikbare middelen en de geringe bereidheid tot samenwerking met andere ministeries. Binnen de CIOB had het ministerie van CRM altijd sterk vastgehouden aan de eigen autonomie bij de vormgeving en de uitvoering van het beleid, onder het motto: 'wij hebben de centen en dus de macht'. Maar van het jaarlijks beschikbare bedrag van zo'n 10 miljoen gulden (op een totaal bedrag op de Rijksbegroting van 31 miljoen gulden) ging het grootste deel op aan allerlei 'vaste lasten', zoals de instandhouding van de Nederlandse culturele instituten in het buitenland. Voor vrije activiteiten was daarom in feite slechts een budget van twee miljoen gulden beschikbaar, waarvan culturele activiteiten over de hele wereld bekostigd moesten worden.

'Clustermanifestaties'

Bij zijn aantreden in 1981 nam Brinkman zich voor om, bij een verder gelijkblijvend budget, in ieder geval iets aan de inefficiënte besteding van de middelen te gaan doen. Het nieuw gevormde ministerie van wvc ont-

wikkelde daartoe het zogenaamde 'clusterbeleid', een 'presentatie van Nederlandse cultuur in het buitenland in samenwerking met andere ministeries, niet-departementale instanties, bedrijfsleven en lagere overheden.'²⁰

De door wvc vanaf 1982 georganiseerde clustermanifestaties kenden zowel een culturele als een duidelijk politieke en economische doelstelling. De culturele doelstelling was het vergroten van het afzetgebied van Nederlandse cultuurproducten in het buitenland. De politieke doelstelling was het verbeteren van het algemene imago van Nederland door een zo positief mogelijk beeld van de Nederlandse cultuur en samenleving te presenteren. En tenslotte wilde wvc met de clustermanifestaties de exportmogelijkheden van het Nederlandse bedrijfsleven verbeteren. De politieke en economische doelstelling van het beleid bleek ook duidelijk uit de keuze van de bezochte landen, zoals Japan (handelscontacten), Hongarije (ontspanning tussen Oost en West) en Frankrijk (de Europese eenwording).

Door tegelijkertijd zowel culturele evenementen als allerlei economische promotie- en voorlichtingsactiviteiten te organiseren, hoopte wvc het bedrijfsleven optimaal te laten profiteren van de positieve publiciteit rond de Nederlandse clustermanifestaties. Als tegenprestatie verlangde Brinkman van het bedrijfsleven wel een flinke financiële bijdrage in de kosten onder het motto: voor wat, hoort wat. En dat bood wvc dan weer de mogelijkheid om, bij een verder gelijkblijvend budget, een deel van de beschikbare middelen aan andere activiteiten te besteden.

Na het aantreden van Brinkman ontwikkelde de *Holland Promotion* zich dus tot een volwaardige doelstelling van het buitenlands cultureel beleid. In een geruchtmakende toespraak tot de algemene ambassadeursconferentie in Amsterdam in augustus 1985, zette Brinkman zijn ideeën omtrent de rol van de cultuur als hulpmiddel bij de exportbevordering uiteen. Zij kon bijvoorbeeld dienen als 'wervend reclamemateriaal voor de BV Nederland' en als "glijmiddel" om Nederlandse producten en diensten in het buitenland aan de man te brengen.' De cultuur zelf werd door Brinkman omschreven als 'een verzameling van exportabele diensten en producten. (...) Kunst is gewoon ook een produkt.' De verpakking leek daarbij voor Brinkman overigens belangrijker dan het produkt zelf, getuige zijn opmerking: 'De exportbevordering gebruikt de cultuur als droom die als het ware wordt meeverkocht, zoals zonnige stranden, zee en blauwe lucht bij de promotie van de versnapering van chocola.'²¹

Ondanks zijn verzekering dat het hem uiteindelijk toch echt om de bevordering van de Nederlandse kunst en cultuur in het algemeen ging, stuitte

Brinkmans nieuwe, marktgerichte 'no nonsense'-politiek op flinke kritiek in de Tweede Kamer. Met name PvdA-Kamerlid Niessen sprak zich fel uit tegen de opzet van de clustermanifestaties. Tijdens het debat over de Voortgangsnotitie op 28 oktober 1985, waarin het clusterbeleid officieel was aangekondigd en de *Holland Promotion* formeel als doelstelling van het beleid werd erkend, sprak Niessen de vrees uit dat de culturele dimensie van het buitenlands cultuurbeleid verloren zou gaan in de algemene politieke en economische doelstellingen van de manifestaties.²² Door de samenwerking met het bedrijfsleven kwamen de vernieuwende en controversiële kunstuitingen in de toekomst misschien nauwelijks meer aan bod, omdat er dan nog uitsluitend grote namen geprogrammeerd mochten worden. Terwijl juist die zich moesten kunnen spiegelen aan de ontwikkelingen in het buitenland, om het Nederlandse kunst- en cultuurleven weer nieuwe impulsen te kunnen geven. Bovendien ontbrak het bij de clustermanifestaties aan continuïteit en nazorg, waardoor het beoogde effect, een blijvende verbetering van het imago van Nederland, niet werd gehaald. Niessen vond de clustermanifestaties 'weggegooid geld'.

Het 'concentratiebeleid'

De rest van de Kamer was iets minder kritisch dan de PvdA, maar ook zij vond dat Brinkman voorzichtigheid moest betrachten bij de koppeling tussen cultuur en exportbeleid. Daarom verzocht de Kamer Brinkman in 1985 nadrukkelijk om zich nog eens op de uitgangspunten van zijn beleid te bezinnen. Inderdaad nam Brinkman daarop wat gas terug. In een brief aan de Kamer schreef hij op 10 juli 1986, dat het directe positieve effect van de eenmalige clustermanifestaties op de exportbevordering inderdaad 'moeilijk te bewijzen' en 'vooral een kwestie van overtuiging' was.²³ Toch bleef Brinkman er van overtuigd dat het bedrijfsleven op den duur profijt kon trekken van de Nederlandse culturele activiteiten in het buitenland. Om een dergelijk 'multiplier-effect' te bereiken was echter een langduriger culturele aanwezigheid noodzakelijk dan bij de oorspronkelijke opzet van de clustermanifestaties het geval was. In zijn brief zette Brinkman daarom nogmaals de achtergronden van het door WVC in 1985 geïntroduceerde zogenaamde 'concentratiebeleid' uiteen. Door voortaan gedurende een aantal jaren zeer gericht cultureel aanwezig te zijn in landen waarmee Nederland een 'probleem van communicatie tussen de volkeren' had, hoopte WVC een einde te maken aan het in het buitenland aanwezige wanbegrip over de Nederlandse cultuur en samenleving. Want wanbegrip bedierf 'niet alleen de culturele, maar ook juist de commerciële verhoudingen', zoals Brinkman in 1985 had opgemerkt.

Drie jaar later verliet Brinkman echter definitief de gedachte dat de cultuur een bij uitstek geschikt voertuig was voor het bevorderen van de export en de algemene politieke belangen van Nederland en werd in feite tevens het einde van het 'concentratiebeleid' ingeluid. In de reactie van de regering op het WRR-rapport *Cultuur zonder grenzen*, constateerde Brinkman in 1988 dat het buitenlands cultuurbeleid 'in principe' niet gericht hoorde te zijn op handelsbevordering of het nastreven van politieke doelen van niet-culturele aard.²⁴ Hij kondigde aan dat bij het aangaan van internationale culturele contacten het verhogen van de kwaliteit van de Nederlandse cultuurbeoefening zelf voortaan het uitgangspunt zou zijn. In plaats van de marktverruimende mogelijkheden voor het Nederlandse bedrijfsleven werd de te verwachten culturele respons het belangrijkste criterium bij het organiseren van culturele manifestaties in het buitenland. Daarbij zou wvc zich voortaan nog maar op negen gebieden in de wereld concentreren. Subsiëring per land, zoals bij het concentratiebeleid, werd vervangen door subsidiëring van globale plannen met een bijbehorend budget per kunstsector. Voor de uitvoering van het beleid zocht wvc tenslotte samenwerking met instellingen die reeds op internationaal cultureel gebied actief waren, zoals het Nederlands Theater Instituut. Om de gewenste aansluiting tussen het binnen- en buitenlands cultuurbeleid te bevorderen werd de afdeling Internationale Betrekkingen (IB) van het ministerie van wvc opgeheven en ondergebracht bij het Directoraat Kunsten.

In feite keerde Brinkman daarmee terug naar de situatie van weleer. In plaats van zelf sturend op te treden en gerichte initiatieven te nemen, beperkte het ministerie zich opnieuw tot een 'volgend' beleid, met als voorname taak het bijeenbrengen van vraag en aanbod en het bemiddelen bij contacten tussen kunstenaars in Nederland en het buitenland. De *Holland Promotion* bleef wel gehandhaafd als doelstelling van het beleid. Maar de pretentie van wvc om via het buitenlands cultureel beleid het Nederlandse imago in het buitenland zodanig te verbeteren dat het Nederlandse bedrijfsleven daar direct voordeel van kon plukken, werd vrijwel geheel losgelaten en vervangen door een bescheidener en afwachtender houding.

Buitenlands cultureel beleid in de praktijk: het 'Texas-project'

Het 'concentratiebeleid' neemt een belangrijke plaats in in het buitenlands cultureel beleid van wvc in de jaren tachtig. Het loont derhalve de moeite om dieper op de uitgangspunten en de doelstellingen van dat be-

leid in te gaan. Dat doe ik aan de hand van het zogenaamde 'Texas-project', dat beschouwd kan worden als het boegbeeld van het concentratiebeleid.

Als voornaamste bron voor deze 'proeve' van buitenlands cultureel beleid in de praktijk, heb ik het archief van de in 1990 opgeheven Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten (CUN-VS) gebruikt. Verder heb ik gesprekken gevoerd met bestuursleden en de directeur van de Stichting CUN-VS en met ambtenaren van het ministerie van WVC.²⁵ WVC bleek niet bereid mij inzage te geven in de vertrouwelijke stukken waarop in 1988 de beslissing is gebaseerd om met het Texas-project te stoppen. Desalniettemin meen ik dat de hiernavolgende beschouwing een goed beeld geeft van de manier waarop het ministerie zijn beleid ten aanzien van het Texas-project heeft voorbereid en uitgevoerd.

De algemene uitgangspunten van het concentratiebeleid

Hierboven is al aangegeven dat de oorspronkelijke opzet van de groot-schalige clustermanifestaties niet aan de verwachtingen van WVC voldeed. WVC was er niet in geslaagd om het door hem gewenste beeld van Nederland in het buitenland ingang te doen laten vinden: 'een samenleving die een is in verscheidenheid en dankzij een grote mate van openheid tegenover nieuwe en vreemde cultuurinvloeden van buitenaf en tolerantie jegens andersdenkenden binnen de eigen maatschappij in staat is gebleken zowel politiek als economisch en cultureel een vooraanstaande rol te spelen.'²⁶

Er diende daarom een andere, gerichtere aanpak gevonden te worden. Vanaf 1985 hanteerde WVC een nieuw model voor het buitenlands cultureel beleid, het hierboven reeds aangestipte 'concentratiebeleid'. Het belangrijkste verschil met de *hit and run*-aanpak van de grootschalige clustermanifestaties was dat de economische doelstelling naar achteren was gedrongen ten gunste van de culturele doelstelling van het beleid. Via een meerjarige en intensieve Nederlandse culturele aanwezigheid in één bepaald gebied hoopte WVC een soort permanente discussie en uitwisseling van personen en ideeën op gang te brengen. Een dergelijk lange termijnbeleid zou er toe moeten leiden dat in het bezochte land meer kennis en een beter begrip ontstond van de Nederlandse cultuur en samenleving. Uiteindelijk zou dat dan moeten uitmonden in een wederzijds verbeterde relatie op zowel cultureel als politiek en economisch gebied. De hoofd-doelstelling van het beleid, het langs culturele weg verbeteren van de algemene politieke en economische relaties van Nederland, bleef daarmee ongewijzigd.

Voor de keuze van de concentratiegebieden werden in 1985 een aantal algemene criteria opgesteld:²⁷

- het gebied moest interessant zijn als cultureel platform, zodat het Nederlandse optreden daar ook een brede uitstraling had buiten het bezochte gebied;
- er moest sprake zijn van een cultuurproductie die verrijkend is voor de kunst- en cultuurbeoefening in Nederland;
- er moest reeds een cultureel aanknopingspunt zijn, zoals bijvoorbeeld een ‘writer in residence’ of een leerstoel Neerlandistiek aan een universiteit;
- er moesten ook nog andere, niet-culturele maar bijvoorbeeld politieke, historische of militaire relaties bestaan tussen Nederland en het uitgekozen gebied;
- en tenslotte moest er ter plekke interesse bestaan voor een cultureel uitwisselingsprogramma met Nederland, alsmede de bereidheid om een belangrijke financiële bijdrage te leveren (het ‘matching funds-principle’) en een antwoordmanifestatie in Nederland te organiseren (het reciprociteitsbeginsel).

Ondanks het feit dat vier van de vijf criteria een duidelijk cultureel karakter droegen, bleken bij de keuze van het eerste concentratiegebied, de Verenigde Staten van Amerika, vooral politieke en economische overwegingen een doorslaggevende rol te spelen. Het hoofdargument voor het starten van een cultureel uitwisselingsprogramma was namelijk het bestrijden van de crisis in de politieke relatie tussen Nederland en de Verenigde Staten in het midden van de jaren tachtig. Met name de grote vredesdemonstraties in Amsterdam en Den Haag hadden in de Verenigde Staten de mening doen postvatten dat het met de betrouwbaarheid van Nederland als NAVO-bondgenoot misschien niet zo best gesteld was. Een ander belangrijk argument was het ‘veiligstellen’ van de Nederlandse positie van op een na grootste buitenlandse investeerder in de Verenigde Staten. Het Nederlandse bedrijfsleven was allerminst gebaat bij een imago van Nederland als onbetrouwbare bondgenoot.

Volgens wvc berustte het negatieve beeld van Nederland in de Verenigde Staten vooral op een wederzijdse onbegrip over elkanders cultuur en samenleving. Voor een groot deel werd dat veroorzaakt door de karikaturale voorstelling die veel mensen in de Verenigde Staten van Nederland hadden en omgekeerd: klompdragende en tulpenkwekende molenaars en ‘Hollanditis’ verpreidende vredesactivisten versus Amerikaanse olieboeren met grote cowboyhoeden (zoals in de tv-serie Dallas) en een reactionaire politiek in Midden- en Zuid-Amerika. wvc wilde dat vertekende

beeld graag corrigeren tot het beeld van de Nederlandse samenleving zoals dat hierboven is geciteerd; dat van een veelvormige, open en tolerante maatschappij. Als middel koos wvc voor een langdurig cultureel uitwisselingsprogramma, waarin aandacht werd besteed aan alle facetten van de Nederlandse cultuur en samenleving.

De Werkgroep Texas

Al in 1982 had wvc in het kader van de viering van tweehonderd jaar diplomatieke betrekkingen een poging gewaagd om de Nederlandse cultuur in Amerika vaste grond onder de voeten te geven. Het op zich zeer gewaardeerde Nederlandse cultuuraanbod was toen echter min of meer verdrongen in het enorme Amerikaanse continent en het overstelpende aanbod van andere kunst- en cultuuruitingen. Na enige tijd kon vrijwel niemand zich meer herinneren dat Nederland zich cultureel had gemanifesteerd. Om de impact van de Nederlandse aanwezigheid te vergroten, wilde wvc zich daarom voortaan op een beperkt aantal gebieden concentreren: de Westkust, Chicago en omgeving en Texas. Na een rondreis door deze gebieden van drie weken in de zomer van 1984 koos Michel van Erkel, Hoofd van de afdeling Internationale Betrekkingen van het ministerie van wvc, voor Texas als eerste concentratiegebied in het nieuwe beleid van wvc.

Van oudsher onderhield Nederland al goede politieke en economische betrekkingen met Texas. In Houston is een Nederlands consulaat gevestigd en in 1986 kon zelfs het bestaan van 150 jaar diplomatieke betrekkingen met Texas herdacht worden. Er leken ook goede mogelijkheden aanwezig voor sponsoring van het programma door het Nederlandse en Amerikaanse bedrijfsleven. Texas maakte in het begin van de jaren tachtig een economische bloeiperiode door en het snel verdiende oliegeld werd onder andere geïnvesteerd in prestigieuze culturele objecten. Bovendien waren er talrijke Nederlandse bedrijven actief in Texas, die wellicht bereid waren om als sponsor op te treden.

Volgens Van Erkel waren er ook allerlei interessante culturele ontwikkelingen gaande. De bloeiende economie had vele niet-Texanen naar het zuiden gelokt en zij brachten hun eigen, meer ontwikkelde en vooruitstrevende culturele smaak met zich mee. Er bestond daarom een zekere belangstelling voor experimentele kunstvormen en kleinschalige kunstinstellingen, naast de meer traditionele smaak van de Texanen zelf. Nederland kon op die behoefte inspelen. In dat verband was het ook van belang dat Nederland al een soort cultureel steunpunt had in Texas in de vorm van een leerstoel Nederlands en een 'writer in residence' aan de Universiteit van Austin.

Op verzoek van Van Erkel bracht Ritsaert ten Cate (directeur van het Mickerytheater in Amsterdam) in november 1984 een oriëntatiebezoek aan Texas. Met de nodige reserves concludeerde hij dat er inderdaad mogelijkheden aanwezig waren voor een gerichte presentatie van de Nederlandse kunst en cultuur in Texas. Hij vroeg zich overigens wel af of wvc zich voldoende realiseerde wat het allemaal overhoop moest halen om een blijvend resultaat te kunnen boeken. Volgens Ten Cate zou het veel meer tijd (en geld) kosten om de Nederlandse cultuur enige blijvende bekendheid te geven in Texas, dan de drie jaar en drie miljoen gulden die wvc voor het project wilde uittrekken.²⁸

Het rapport van Ten Cate en de eigen bevindingen van Van Erkel vormden voldoende aanleiding om in januari 1985 een Werkgroep Texas in te stellen op het ministerie van wvc. De Werkgroep bestond uit ambtenaren van wvc en zeven 'gasten' uit de culturele wereld, de zogenaamde Klankbordgroep.²⁹ Zij kreeg als taak om de culturele, financiële, organisatorische en publicitaire aspecten van een uitwisselingsproject met de Verenigde Staten nader te onderzoeken. Op basis daarvan zou minister Brinkman dan in augustus 1985 een definitieve beslissing nemen over het doorgaan van het 'Texas-project'.

Uitgangspunt bij de beraadslagingen was een in januari 1985 door Van Erkel opgesteld rapport: *Nederlandse cultuur naar de Verenigde Staten: plan voor een langlopend project in Texas vanaf september 1986*.³⁰ Daarin schetste hij het raamwerk voor een zo breed mogelijk opgezet cultureel uitwisselingsprogramma met de Verenigde Staten. De basis van het project werd gevormd door kleinschalige, intensieve en langlopende contacten en uitwisselingen tussen personen en instellingen op velerlei gebied. Dat betekende volgens Van Erkel niet alleen aandacht voor de professionele kunstbeoefening, maar ook voor de amateuristische kunstbeoefening. Tevens voor uitwisselingen van jongeren en oriëntatie- en studiereizen van andere 'cultuurdragers', zoals bijvoorbeeld journalisten, wetenschappers en architecten. Van Erkel vond het ook zeer belangrijk dat circa twintig procent van de programmering werd ingeruimd voor de meer welzijnsachtige aspecten van de Nederlandse samenleving, bijvoorbeeld in de vorm van symposia over de werking van het sociale zekerheidsstelsel en het drugsbeleid. Het geheel moest ondersteund worden met een krachtige publiciteitscampagne gericht op de intentie van het project: een beter begrip tussen de volkeren en een positiever beeld van Nederland in de Verenigde Staten.

De leden van de Klankbordgroep waren het over het algemeen eens over het uitgangspunt van het project: een langdurige culturele aanwezigheid

geeft een hoger rendement en leidt op den duur tot een beter begrip, maar zij koesterden een aantal ernstige bezwaren tegen de voorgestelde opzet van Van Erkel. In een eigen rapport stelde de Klankbordgroep om te beginnen vast dat het in het plan van Van Erkel ontbrak aan een duidelijke visie op de cultuurbeoefening in Nederland en het nut van een dergelijk uitwisselingsproject met Texas voor het Nederlandse kunst- en cultuurleven.³¹ wvc diende zich te realiseren dat Texas waarschijnlijk helemaal niet zat te wachten op cultuur uit Nederland. Men had zich weliswaar enthousiast getoond tijdens het bezoek van Van Erkel, maar daarmee was nog niet gezegd dat er ook daadwerkelijk belangstelling was voor iets anders dan erkende toppers als Van Gogh of Het Concertgebouworkest. Voor het welslagen van het project achtte de Klankbordgroep het daarom van essentieel belang dat Nederland zich bereid verklaarde om langdurig en eenzijdig te investeren in het scheppen van een cultureel basisklimaat, een culturele infrastructuur voor Nederlandse kunst- en cultuuruitingen. Zo niet, dan mocht van het hele project niet meer verwacht worden dan 'een plakboek met artikelen en recensies, goed voor nationale "window-dressing"', maar zonder verdere inhoudelijke betekenis', zoals Ten Cate al in 1984 had opgemerkt.

Na een oriëntatiebezoek van enkele leden van de Klankbordgroep aan Texas, spitste met name Ruud Engelder (beleidsmedewerker internationale betrekkingen van het Nederlands Theater Instituut en tijdelijk projectcoördinator) zijn kritiek op de opzet van het project nog verder toe. In de conclusies van zijn reisverslag formuleerde hij een groot aantal 'mitsen' waaraan met name wvc moest voldoen, wilde het project een kans van slagen hebben.³² Zo moest het ministerie bereid zijn om de vermeende economische en commerciële gevolgen van het Texas-project rustig af te wachten. Engelder benadrukte juist 'het autonome belang van culturele contacten zonder directe associatie met het bedrijfsleven. Voorkomen moet worden dat de culturele zaken door andere belangen onder de voet worden gelopen.' Sponsoring mocht bijvoorbeeld niet ont-aarden in een exclusief gebruik van bepaalde projecten voor eigen reclame- of PR-doeleinden.

Engelder stelde tevens dat Nederland in het project moest blijven geloven, 'ook wanneer het uitgesproken enthousiasme van onze gesprekspartners getemperd zal zijn (en) de eerste kritieken vol onbegrip en ridiculisering uit de krant geknipt.' Want hoewel Engelder er van overtuigd was dat alle betrokkenen binnen de Werkgroep zorgvuldig met het project omsprongen, stelde hij in april 1985 toch vast dat er interpretatieverschillen bleken te bestaan tussen 'het beeld dat wvc van het project

heeft en dat, dat door “het veld” wordt geschetst. Voor het welslagen van de plannen is het een essentiële voorwaarde dat die discrepantie voorkomen wordt en dat er aan beide zijden volstrekte openheid wordt nagestreefd.”³³

Ondanks de vaak forse kritiek van de Klankbordgroep konden beide partijen zich uiteindelijk toch vinden in een positief advies aan Brinkman om het project daadwerkelijk in uitvoering te nemen. Voor de Klankbordgroep was daarbij een belangrijke overweging dat het toch wel een unieke gelegenheid bood om gedurende een aantal jaren en met een relatief groot budget cultureel actief te zijn in de Verenigde Staten.³⁴ In de praktijk moest dan maar blijken of de voorgenomen constructie – een particuliere stichting met een door wvc gegarandeerd budget van minimaal één miljoen gulden per jaar en de mogelijkheid van externe financiering door het bedrijfsleven – voldoende ruimte zou laten voor een onafhankelijke invulling en uitvoering van het ‘concentratiebeleid’.

In augustus 1985 nam Brinkman het positieve advies van de Werkgroep over. Daarna zette een Stuurgroep wvc de verdere voorbereidende werkzaamheden voort. Van de Klankbordgroep nam alleen Engeland, als beoogd directeur van de op te richten stichting voor de uitvoering van het Texas-project, daarin zitting. Verder bestond de Stuurgroep uit ambtenaren van wvc (waaronder uiteraard Van Erkel) en BZ (i.c. Maarten Mourik, de ambassadeur voor internationale culturele samenwerking) en twee medewerkers van een Haags PR-bureau. De belangrijkste taken van de Stuurgroep waren het opstellen van een voorlopige programmering, het werven van sponsors en de voorbereiding van een promotiebezoek van Brinkman aan Texas in februari 1986. Om in oktober 1986 daadwerkelijk met het uitwisselingsprogramma van start te kunnen gaan moest de nieuw op te richten stichting per 1 januari operationeel zijn. De formele oprichting van de Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten vond echter vier maanden later plaats dan gepland. Uiteindelijk kon de Stuurgroep daarom pas in april 1986 worden opgeheven.

De Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten

Met de oprichting van de in Amsterdam gevestigde Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten (Stichting CUN-VS), ging op 15 april 1986 het Texas-project daadwerkelijk van start. Het doel van de stichting was: het bekendheid geven aan de Nederlandse cultuur in de Verenigde Staten en aan de Amerikaanse cultuur in Nederland, tevens om daarmee het afzetgebied van beide culturen te vergroten. Het werkterrein van de Stichting bestreek in principe de gehele Verenigde Staten, maar de

eerste drie jaar mocht zij zich uitsluitend concentreren op de culturele contacten met de staat Texas. Daarna werd het project geëvalueerd en zou besloten worden of wvc het experiment wilde uitbreiden tot de Westkust of het Midden-Westen.

Tot directeur van de Stichting werd Ruud Engelanders benoemd. Zijn takenpakket was zeer omvangrijk: het samenstellen van een programma zowel in Texas als Nederland, het leggen en onderhouden van zo veel mogelijk contacten, het aantrekken van sponsors en het verzorgen van de publiciteit. Hij werd daarbij geassisteerd door twee part-time medewerkers en een speciaal door BZ aangestelde medewerker op het consulaat van Houston in Texas. Verder kon Engelanders rekenen op de medewerking van de ambassade in Washington, die het werk van de Stichting op de geëigende plaatsen onder de aandacht zou brengen. Tenslotte verleende ook de Exportbevorderings- en Voorlichtings Dienst (EVD) van het ministerie van Economische Zaken nog hand- en spandiensten, onder andere door bedrijven te wijzen op de mogelijkheden van sponsoring van het project.

Het bestuur van de Stichting bestond uit minstens zeven bestuursleden, waarbij statutair was vastgelegd dat minimaal drie leden afkomstig moesten zijn uit het culturele veld, een uit het bedrijfsleven en een uit de financieel-economische wereld. wvc leverde een waarnemer bij de bestuursvergaderingen, terwijl de EVD als toehoorder werd uitgenodigd. Het bestuur werd de eerste maal door wvc benoemd en bestond uit de heren R. ten Cate (Mickery Theater, voorzitter), S. Smit (Stichting Muziek en Dans, secretaris), F. Luyendijk (directeur PR van de Hollandse Beton Groep, penningmeester), F. Becht (directeur onderzoeksbureau Intomart), F. van der Stee (ex-minister van Financiën), L. van der Sande (directeur Total Design), Th. Meys (directielid van de Amro-bank) en mevrouw A. Krijnen (beleidsmedewerkster wvc en voorzitter van de Nederlandse Commissie voor Ontwikkelingssamenwerking). Meys, Van der Stee, Luyendijk en Van der Sande traden in 1988 af als bestuurslid. Zij werden opgevolgd door mevrouw A. Oppenheim (publiciste) en de heer R. Blaich (Philips). Krijnen nam in 1988 de taak van voorzitter over van Ten Cate, die secretaris werd.

Behalve een bestuur kende de Stichting ook een Comité van Aanbeveling, onder beschermvrouwschap van prinses Margriet. Het Comité was samengesteld uit topfiguren uit de politiek en het bedrijfsleven. Zowel minister Brinkman als de Amerikaanse ambassadeur in Nederland, Paul Bremer III, waren lid, evenals de staatssecretarissen Bolkestein (EZ) en Van Eekelen (BZ), terwijl het bedrijfsleven was vertegenwoordigd door



Op de opening van de tentoonstelling Hedendaagse Kunst uit Texas, in het Groninger Museum. Rechts: Frans Haks, 4e van rechts: Jan Riezenkamp, geheel links: Ruud Engelder.



Ruud Engelder in gesprek met Orlandini (KLM) op de opening van de tentoonstelling *Painting in the Netherlands 1600-1700, Eight Masterworks*. (Foto: Lieve Blancquaert)

onder andere S. Orlandini (KLM), B. Hattink (Nationale Nederlanden) en Ch. van Veen (ex-VNO). Het lag in de bedoeling dat de leden van het Comité hun relaties zouden aanmoedigen om het werk van de Stichting te steunen, vooral financieel. Met het beschermvrouwschap van prinses Margriet probeerde wvc in te spelen op de statusgevoeligheid van de Texanen, om zo particulieren en bedrijven te verleiden tot een donatie aan het project.

De reciprociteitsgedachte en het *matching funds principle* van het uitwisselingsproject kregen gestalte door de oprichting, op 30 mei 1986, van een identieke zusterorganisatie van de Stichting in de Verenigde Staten: The Foundation for Cultural Exchange The Netherlands-Texas, Inc. Het was een geheel zelfstandige organisatie, met een eigen bestuur, een eigen Advisory Committee en een eigen begroting. Maar door een gebrek aan personeel, een onvolledige bezetting van het bestuur en het uitblijven van sponsorinkomsten (in tegenstelling tot Nederland verleende de Texaanse overheid geen enkele vorm van financiële ondersteuning), kwam de Foundation nooit toe aan haar eigenlijke taak: het werven van sponsors en het organiseren van Texaanse activiteiten in Nederland. Van het reciprociteitsbeginsel, een belangrijk uitgangspunt bij de opzet van het Texas-project, zou dan ook weinig terecht komen.

Structurele problemen rondom het Texas-project

Van meet af aan werd de Stichting CUN-VS, ondanks de langdurige voorbereidingsperiode, met een aantal structurele problemen geconfronteerd, die haar werkzaamheden ernstig bemoeilijkt hebben, zoals problemen bij de programmering, financiële moeilijkheden en een langzaam verslechterende relatie met de initiatiefnemer van het project, het ministerie van wvc. Het is daarom zinvol om eerst die problemen te bespreken en pas daarna de concrete activiteiten te memoreren die de Stichting tijdens haar (korte) bestaan heeft ondernomen.

Problemen bij de programmering

Toen de Stichting CUN-VS op 15 april 1986 met haar feitelijke werkzaamheden begon, was al duidelijk geworden dat het zeer moeilijk zou zijn om aan een van haar drie hoofdtaken, het opzetten van een eigen programmering, te voldoen. Daarvoor zijn een aantal oorzaken aan te wijzen, zoals de verlate oprichting van de Stichting, het ontbreken van voldoende financiële middelen en de slechte naam die zij al spoedig kreeg bij de be-

langrijkste doelgroep én de dragers van het project: het culturele veld. Dat laatste hing nauw samen met de nogal ongelukkige manier waarop het project na de officiële start op 1 januari 1986 door wvc onder de aandacht werd gebracht.

Aanvankelijk had de kunstwereld met verbazing gereageerd op de aanwijzing van Texas als concentratiegebied van de Nederlandse cultuur, in plaats van bijvoorbeeld New York of de Westkust. Men voelde er maar weinig voor in de provincie op te moeten treden. Desalniettemin waren de verwachtingen omtrent het Texas-project hooggespannen. Want vanaf het moment dat Brinkman in augustus 1985 het project had aangekondigd, had de afdeling Internationale Betrekkingen het doen voorkomen alsof het beschikbare budget van minimaal één, en mogelijk zelfs twee of drie miljoen gulden per jaar, ook aangewend zou kunnen worden voor activiteiten buiten Texas.³⁵ Vergeleken met de vijfhonderdduizend gulden die wvc tot dan toe uitgaf aan de culturele betrekkingen met de gehele Verenigde Staten, was dat relatief inderdaad een gigantisch bedrag.

Maar de optimistische stemming sloeg al vrij snel om in een haast vijandige houding tegenover Engeland en de nog op te richten Stichting CUNVS. Dat was vooral het gevolg van de merkwaardige handelwijze van de afdeling IB na 1 januari 1986, de geplande begindatum van het Texas-project. Met als argument dat er nu, in naam althans, een aparte stichting was voor de culturele betrekkingen met de gehele Verenigde Staten, zette wvc vanaf die datum namelijk alle bemoeienissen met dit land abrupt stil. Subsidieaanvragen en verzoeken om inlichtingen werden voortaan ongezien en zonder enige toelichting doorgeschoven naar de postbus van de nog in oprichting zijnde Stichting. Als initiatiefnemer van het project kon de afdeling IB echter weten dat het merendeel van de aanvragen bij voorbaat kansloos was. Er bestond immers voor de Stichting de verplichting om alleen projecten in *Texas* financieel of anderszins te ondersteunen. Engeland kreeg nu de ondankbare taak om de aanvragers een negatief bericht te sturen omtrent hun verzoek om financiële ondersteuning voor projecten elders in het land. Toen vervolgens ook nog bleek dat het eerste jaar maar een zeer bescheiden bedrag beschikbaar was voor de programmering in Texas zelf (ongeveer honderdduizend gulden), dreigde de Stichting 'binnen de kortste keren een zo slechte reputatie te krijgen dat haar functioneren ernstig zal worden bemoeilijkt'.³⁶ Bij veel kunstenaars en kunstinstellingen ontstond namelijk langzamerhand de indruk dat het Texas-project in feite een verkapte bezuinigingsoperatie was van wvc. Om verder onheil te voorkomen drong Engeland er in februari 1986 bij het ministerie op aan om binnen de afdeling IB nu snel tot een eensgezinde

formulering van het beleid jegens de Verenigde Staten te komen.³⁷ Om verdere teleurstellingen te vermijden vroeg hij tevens om alle aanvragers van subsidies voor de Verenigde Staten een standaardbrief te sturen met de doelstellingen en de werkwijze van de nieuwe Stichting CUN-VS. Het duurde vervolgens nog tot december 1986 voor WVC zijn goedkeuring hechtte aan een dergelijke, door de Stichting zelf opgestelde brief. Daarna droogde de stroom kansloze subsidieaanvragen inderdaad snel op. Het kwaad was inmiddels echter al geschied. In een brief aan zijn bestuur constateerde Engeland in augustus 1986: 'Wanneer het Texas-project in de ogen van het "veld" niet meer is dan een alibi om andere manifestaties die het zelf zinvol acht af te kappen zal het binnen de kortste keren de nodige sympathie verliezen. De eerste tekenen hiervan zijn reeds geconstateerd en het is zeer de vraag of een dergelijke tendens omkeerbaar zal blijken te zijn. (...) Een gewenst initiërend beleid mag niet ontaarden in een dwingend opleggend beleid.'³⁸ Als oplossing stelde hij voor dat WVC aan de Stichting een aparte pot met geld voor activiteiten buiten Texas ter beschikking zou stellen. Daarnaast wilde hij het werkterrein van de Stichting het liefst zo snel mogelijk uitbreiden tot de twee andere regio's die door Van Erkel waren uitgezocht als concentratiegebied, de Westkust en het Midden-Westen.

WVC toonde zich echter onvermurwbaar. Het ministerie stond slechts toe dat vanaf 1987 ook projecten werden beoordeeld die slechts zijdelings raakvlakken met Texas vertoonden, zoals bijvoorbeeld een optreden in het kader van een grote toernooi door de Verenigde Staten. Maar tot de evaluatie in 1988 moest het zwaartepunt van de Nederlandse culturele aanwezigheid in Texas blijven liggen. Engeland interpreteerde die toezegging zodanig dat hij voortaan ook mensen die bereid waren tot een 'omweg' over Texas, ondersteuning aanbood. Dat kwam de goede naam van de Stichting bij het culturele veld zeker ten goede, maar de stemming bleef er toch nog lange tijd een van: die Stichting is leuk, maar niet noodzakelijk en als we iets in Amerika willen ondernemen doen we het toch wel, Texas-project of niet.

De verlate oprichting bezorgde de Stichting ook in Texas een valse start. Want de overdadige publiciteit na de diverse bezoeken van Nederlandse delegaties werd niet gevolgd door culturele activiteiten. Al sinds het eerste bezoek van Van Erkel in de zomer van 1984 wachtten de zakelijk ingestelde en daadkrachtige Amerikanen op een concreet antwoord op de vraag: wie komen er, wanneer en waar? Maar zolang er noch in Nederland noch in Texas een officiële instantie voorhanden was, kon Engeland geen enkele toezegging doen omtrent de financiering of programme-

ring van enig project. Het aanvankelijke enthousiasme in Texas dreigde daardoor net zo snel weer te verdwijnen als het was opgewekt.

Een en ander bleek vooral duidelijk na het met veel publiciteit omgeven promotiebezoek van Brinkman aan Texas van 5-8 februari 1986. De op zichzelf succesvol verlopen reis (in drie dagen sprak Brinkman met bijna vijfhonderd vertegenwoordigers uit de culturele wereld en het bedrijfsleven) eindigde met een diepe stilte aan het culturele front. Ondanks het feit dat Brinkmans bezoek het officiële begin van het project markeerde, was er geen enkele vervolgactiviteit georganiseerd. Daardoor was in Texas iedereen na een tijdje alweer vergeten dat er een minister langs was geweest en dreigden de opgebouwde contacten weer verloren te gaan.

Wat wel in de herinnering bleef hangen, maar dan vooral in Nederland, was de manier waarop Brinkman door John Conally, de ex-gouverneur van Texas, was verwelkomd: 'Wij zijn verheugd hier de minister van Cultuur van België te mogen begroeten.' Vanuit PR-oogpunt was dat een tamelijk rampzalige uitspraak, die bovendien enkele malen op de Nederlandse televisie gniffelend werd herhaald. En toen de eerste door de Stichting ondersteunde activiteit ook nog eens plaatsvond in Winschoten, was bij de pers en de culturele wereld al snel de indruk gevestigd dat het hier toch eigenlijk ging om een moeilijk serieus te nemen project.

Al deze factoren: de vertraagde start, het tegenvallende budget, de slechte naam bij het culturele veld en de overdadige publiciteit bij achterblijvende activiteiten, maakten het voor Engeland erg moeilijk om de Nederlandse kunstwereld er van te overtuigen dat Texas eveneens een interessante plek was om iets te ondernemen. Het opzetten van een eigen programmering kwam daardoor nooit echt goed van de grond. In plaats van een onmisbaar instituut voor de culturele betrekkingen met de Verenigde Staten, werd de Stichting lange tijd beschouwd als een hinderlijke sta-in-de-weg bij het organiseren van activiteiten in gebieden die door het culturele veld van meer cultureel belang werden geacht dan Texas.

De problemen rond de externe financiering

Het tweede structurele probleem dat zich voordeed was dat van de financiering van het project. Van Erkel had in zijn plan een belangrijke, zo niet essentiële plaats ingeruimd voor *externe financiering* van het project door het Amerikaanse en Nederlandse bedrijfsleven. Het subsidie van wvc was immers vooral bedoeld voor de bureau-, personeels- en publiciteitskosten van de nieuwe Stichting. De programmering moest in de eerste plaats betaald worden uit de bijdragen van externe financiers, die zowel het hele programma als specifieke activiteiten konden sponsoren.

Maar bij de start van de Stichting in april 1986 was er nog geen sprake van substantiële externe financiering noch van een uitgewerkte strategie voor de fondsenwerving.

Van Erkel baseerde zijn optimisme over de omvang van de externe financiering (een à twee miljoen gulden per jaar) vooral op de in 1984 nog bloeiende Texaanse economie. Maar begin 1986 was er in Texas sprake van een recessie en veel bedrijven trokken zich schielijk terug als sponsor van culturele instellingen en evenementen. Toen werd ook duidelijk dat wvc zich kennelijk nooit had verdiept in de specifieke problemen van kunstsporing in Amerika, waar een keiharde slag woedt om de centen tussen de professionele *fundraisers* van theaters en musea.³⁹ Zo beschikte de zusterorganisatie van de Stichting in Texas, The Foundation for Cultural Exchange the Netherlands-Texas, Inc., noch over een full-time *fund-raiser* noch over een kapitaal- en daadkrachtig bestuur. Pas in de loop van 1987 gingen twee vrijwilligers zich part-time bezighouden met fondsenwerving, ondersteund door de Stichting in Amsterdam, die zich daarmee veel extra werk op de hals haalde. Maar ondanks hun inspanningen bleef de financiële bijdrage van de Amerikanen aan het project hoofdzakelijk beperkt tot enkele bijdragen in 'natura', zoals bijvoorbeeld het beschikbaar stellen van een zaal voor een receptie. Van het *matching funds principle* kwam daardoor niet veel terecht.

De onbekendheid met de Amerikaanse zeden en gewoonten bleek ook uit de ongelukkige keuze van de naam van de Amerikaanse zusterorganisatie. Bij het woord 'Foundation' denken Amerikanen immers vooral aan een organisatie die geld te vergeven heeft, in plaats van te ontvangen (men denke aan de Ford Foundation). De Amerikaanse Stichting werd daarom overstromd met verzoeken om financiële bijstand van kunstenaars en kunstinstellingen. Om dit misverstand uit de weg te ruimen zag men zich in 1987 genoodzaakt om de naam te veranderen in The Netherlands Texas Cultural Exchange Program, Inc. Veel helpen deed het niet. De onduidelijkheid in de Texaanse kunstwereld over de opzet en de bedoeling van het uitwisselingsprogramma bleef aanwezig. De Amerikaanse stichting leidde verder een nogal slapend bestaan, slechts in leven gehouden door de organisatorische en financiële steun van de Stichting in Nederland.

In Nederland voldeed de fondsenwerving eveneens niet aan de verwachtingen. Tijdens de voorbereidingsperiode was in alle vergaderingen wel voortdurend gewezen op het belang van een goed PR- en sponsorplan en de noodzaak om ruim van tevoren bedrijven te benaderen voor een donatie aan het project. Maar de eerste concrete activiteit vond pas plaats op 22 januari 1986, toen in Slot Zeist een diner werd georganiseerd voor zo'n 40

'captains of industry'. Ondanks de aanwezigheid en de wervende woorden van zowel minister Brinkman als de Amerikaanse ambassadeur Paul Bremer III, leverde het diner geen enkele harde toezegging op voor sponsoring van het Texas-project. Ook hier wreekte zich de verlate oprichting van de Stichting en het ontbreken van concrete activiteiten bij de start van het project in januari 1986. Het bedrijfsleven bleek allerminst van plan om op ruime schaal de beurs te trekken voor een Stichting die nog geen enkele proeve van bekwaamheid had afgelegd. De aanwezige ondernemers toonden zich zelfs wat geïrriteerd over het toenemende beroep van wvc op het bedrijfsleven bij de financiering van grote culturele evenementen. Zij wilden niet langer optreden als alternatieve subsidiërende instelling voor de overheid.

Desondanks bleef wvc optimistisch. In het evaluatieverslag van het diner werd er van uitgegaan dat, 'gezien de samenstelling van het Comité van Aanbeveling (de) zekerheid van sponsorinkomsten vrijwel gewaarborgd (is)'.⁴⁰ In de Stuurgroep meldde Van Erkel zelfs stellig dat de sponsoring 'op korte termijn' op gang zou komen. De praktijk bleek echter een stuk weerbarstiger. Men kon er eenvoudigweg niet mee volstaan, zoals Van Erkel in augustus 1986 nog had aangeboden, om een week lang 's middags telefonisch de bedrijven te benaderen die tijdens het diner aanwezig waren geweest.

Het belangrijkste knelpunt bij de fondsenwerving was de minimale bezetting van het Bureau van de Stichting. Een uitgebreide mailing aan het bedrijfsleven kon daardoor bijvoorbeeld niet gevolgd worden door een persoonlijke benadering van de verantwoordelijke PR-functionarissen. wvc verzette zich echter tegen het inschakelen van een professioneel PR-bureau. Het ministerie bleef van mening dat de Stichting zelf voor de noodzakelijke externe financiering en de daarmee samenhangende publiciteit zorg moest dragen. Maar nadat ook de oprichting van een aparte 'sponsorclub' binnen het bestuur geen vruchten had afgeworpen, nam de Stichting in 1988 uiteindelijk toch een adviesbureau in de arm om de mogelijkheden tot sponsoring nader te onderzoeken. Desondanks slaagde de Stichting er nimmer in om grote sponsors te interesseren voor het totale programma of een concreet project. Gedurende haar hele bestaan heeft de Stichting dan ook nooit meer dan zo'n 90.000 gulden per jaar aan externe financiering ontvangen.⁴¹ Dit uitblijven van externe financiering zou voor Brinkman een belangrijke overweging worden om in 1988 het subsidie aan de Stichting niet te verlengen.

De relatie met wvc

Een derde structureel probleem was de relatie van de Stichting tot het ministerie van wvc. Het Texas-project was in 1986 met veel aplomb gepresenteerd als het vlaggeschip van het concentratiebeleid. wvc liep over van de goede bedoelingen en minister Brinkman benadrukte herhaaldelijk hoeveel belang hij aan het project hechtte. Niets leek daarom een goede verhouding tussen de Stichting en wvc in de weg te staan. Toch maakte Brinkman in 1988 een voortijdig einde aan het project met zijn beslissing het subsidie aan de Stichting niet te continueren. Een investering van drie miljoen gulden werd daarmee in een klap afgeschreven. Dat wekt op zijn minst enige verbazing. Waarom veranderde wvc zo snel van mening over het nut van een uitwisselingsprogramma met de Verenigde Staten?

Het antwoord op deze vraag hangt ten nauwste samen met de positie van Michel van Erkel, de geestelijk vader en beschermheer van het Texas-project, op het ministerie van wvc. In 1985 was hij er in geslaagd, ondanks bedenkingen zowel binnen als buiten het ministerie, minister Brinkman te overtuigen de benodigde gelden vrij te maken voor het door hem ontwikkelde project. Als waarnemer van wvc bij het bestuur van de Stichting CUN-VS vormde hij vervolgens de verbindende schakel tussen de Stichting en het departement. Maar aan het eind van 1987 kwam zijn positie als hoofd van de afdeling Internationale Betrekkingen op de tocht te staan, als gevolg van interne organisatorische veranderingen naar aanleiding van het WRR-rapport *Cultuur zonder grenzen*. In de loop van 1988 werd de afdeling IB helemaal opgeheven en ondergebracht bij het Directoraat Kunsten. Van Erkel verdween naar de EG in Brussel. Vanaf dat moment zagen zijn tegenstanders op het departement hun kans schoon om een einde te maken aan het door Van Erkel geïnitieerde Texas-project. Toen vervolgens ook de Tweede Kamer zich met het project ging bemoeien, was het voor Brinkman politiek gezien niet langer interessant om aan het Texas-project vast te houden.

Dat het project van Van Erkel weerstand ontmoette was overigens al tijdens de voorbereidingsfase duidelijk geworden.⁴² In oktober 1985 bijvoorbeeld, voelde de Stuurgroep wvc zich geroepen er bij Van Erkel op aan te dringen de door hem gekoesterde geheimzinnigheid rond het project nu eindelijk eens te doorbreken. De 'relevante beleidsdirecties' moesten beter bij de voorbereidingen betrokken worden, 'dit om eventuele negatieve gedachten te voorkomen'. Kennelijk zonder succes, want op 18 maart 1986 drong de Stuurgroep er nogmaals bij Van Erkel op aan dat hij spoedig met sleutelfiguren binnen wvc ging praten over de inhoud en de bedoeling van het Texas-project. Vervolgens duurde het nog tot sep-

tember 1986 voordat iedereen bij wvc voldoende was ingelicht over het nieuwe beleid ten aanzien van de Verenigde Staten.

De onbekendheid (en wellicht zelfs vijandigheid) tegenover het project binnen wvc, leidde in eerste instantie tot de hierboven reeds beschreven problemen rond de subsidieaanvragen voor de Verenigde Staten. Veel ernstiger was het, dat de Stichting door de onduidelijkheid binnen wvc al direct na de officiële oprichting in acute liquiditeitsproblemen dreigde te raken. In januari 1986 had Engländer, nota bene in nauw overleg met de financiële afdeling van wvc, een door de Stuurgroep goedgekeurde begroting van ruim 800.000 gulden opgesteld. Groot was dan ook zijn verbazing toen hij in juni (!) slechts 150.000 gulden subsidie voor 1986 kreeg toegezegd. Er ontstond vervolgens een haast Kafka-eske situatie. Want op aanraden van Van Erkel, de waarnemer van wvc bij het bestuur (en die op 6 juni 1986 nog stellig had gemeld dat er een bedrag van 400.000 gulden onderweg was), schreef Engländer onmiddellijk een woedende brief aan het hoofd van de afdeling IB, dezelfde Van Erkel. Daarin stelde hij vast dat wvc kennelijk 'de consequenties van de eigen initiatieven niet overziet'.⁴³ Als wvc zijn besluit niet zou herzien, overwogen enkele bestuursleden om zich terug te trekken, hetgeen het einde van de Stichting zou betekenen.

Uiteindelijk kwam wvc eind oktober toch met de toegezegde 400.000 gulden over de brug. 'Interne betalingsproblemen' zouden de oorzaak zijn geweest van de vertraagde betaling. Maar ondertussen had de Stichting een deel van de geplande activiteiten voor 1986 moeten afzeggen en liep de planning voor 1987 ernstig gevaar.

Een ervaring rijker probeerde de Stichting vervolgens al in januari 1987 duidelijkheid te krijgen over de continuering van het project door wvc na afloop van de driejarige proefperiode in 1989. Maar directeur-generaal Culturele Zaken J. Riezenkamp, de baas van Van Erkel, liet zich tijdens een bestuursvergadering op 21 januari 1987 niet verleiden tot concrete toezeggingen. Hij sprak slechts in algemene bewoordingen zijn steun uit aan het werk van de Stichting. Van een uitbreiding van het werkterrein wilde hij niets weten, al schoof hij en passant wel de verantwoordelijkheid voor het cultureel beleid voor de gehele Verenigde Staten op het bordje van de Stichting. Riezenkamp stemde er wel in toe dat de Stichting zich voortaan uitsluitend op de professionele kunstsector ging richten. De aandacht voor de meer welzijnsachtige kanten van de Nederlandse samenleving, voor de tijdens de vergadering niet aanwezige Van Erkel een hoeksteen van het project, hoefde niet langer een verplicht onderdeel uit te maken van de totale programmering van de Stichting.⁴⁴

Het optreden van Riezenkamp maakte in ieder geval duidelijk dat Van Erkel zijn greep op het project aan het verliezen was. In de loop van 1987 werd vervolgens steeds duidelijker dat de toekomst van de Stichting geenszins gewaarborgd was. Op 5 oktober kondigde Van Erkel tijdens een bestuursvergadering aan dat hij, naar aanleiding van het nog niet verschenen WRR-rapport *Cultuur zonder grenzen*, bezig was met een nota over een herziening van het buitenlands cultureel beleid. Voortaan zou niet meer per land maar per kunstdiscipline worden gesubsidieerd. De Verenigde Staten bleven weliswaar een aandachtsgebied van WVC, maar de internationale culturele contacten gingen veel meer lopen via bestaande instellingen als het Nederlands Theater Instituut en de Stichting Gaudemus. Het was daarom nog maar de vraag of er na 1989 nog emplot voor de Stichting was. Zelf bleef Van Erkel voorstander van een continuering van het project, dat eerst tot volle wasdom moest komen om zijn waarde te kunnen bewijzen.

Van Erkel bevond zich op dat moment echter al niet meer in de positie om de Stichting voluit binnen WVC te verdedigen. De afdeling IB zou immers in de loop van 1988 als zelfstandige afdeling worden opgeheven en ondergebracht bij het Directoraat Kunsten. Van Erkel zelf vertrok naar de EG in Brussel. Uit informele gesprekken op WVC had Ritsaert ten Cate, de voorzitter van het bestuur, bovendien de indruk gekregen dat de Stichting inmiddels inzet was van een strijd tussen velerlei facties op het ministerie.⁴⁵ Daarom besloot het bestuur in december 1987 om Brinkman zonder omwegen een garantie te vragen dat de Stichting haar werkzaamheden 'op tenminste dezelfde voet' kon doorzetten, aangezien zij anders 'voor de toekomst weinig mogelijkheden' zag. Dat zou het bestuur betreuren, aangezien het gekozen model volgens haar vele mogelijkheden had, 'die er in de komende jaren ook uit zullen komen'.⁴⁶

In plaats van een dergelijke toezegging te doen, maakte het ministerie juist een einde aan de innige relatie tussen het departement en de Stichting. Nadat Michel van Erkel op 18 mei 1988 voor het laatst als waarnemer een bestuursvergadering had bijgewoond, benoemde WVC geen opvolger meer. Wel liet Stevijn van Heusden, het hoofd van het Directoraat Kunsten, in juli 1988 weten dat de Stichting in principe een 'geschikt voertuig binnen de nieuwe opzet kan zijn voor de hele vs'.⁴⁷ De verdere financiering van de Stichting achtte hij voorlopig niet problematisch.

Eind oktober noemde Riezenkamp het Texas-project echter opeens 'een aardig experiment, maar met onvoldoende rendement'.⁴⁸ Hij sprak ook zijn twijfels uit over het bestuur van de Stichting ('te veel incrowd') en het vermogen van de directeur om alle hem door WVC opgelegde taken

naar behoren te vervullen. Toch bleef hij bereid de Stichting een kans te geven binnen de nieuwe structuur van het buitenlands cultureel beleid. Met een definitieve beslissing over de voortzetting van het subsidie zou worden gewacht tot het bestuur een evaluatierapport over de afgelopen periode had ingediend.

De gewijzigde houding van wvc had niet alleen te maken met het vertrek van Van Erkel, maar ook met de opbloeiende belangstelling van de Tweede Kamer voor het Texas-project. Aanvankelijk gunde de Kamer het project in 1985 het voordeel van de twijfel, omdat zij hoopte dat het misschien een manier was om nu eindelijk de gewenste continuïteit in het buitenlands cultureel beleid te krijgen. Maar eind 1987 veranderde de stemming. Met name het vvd-Kamerlid Van Heemskerck Pillis-Duvekot vroeg zich af waarom de Kamer nooit enige invloed had gehad op de hoogte en de besteding van het budget en de voortgang van het Texas-project. Het ging immers om zo'n 10% van de totale begroting van de afdeling IB.⁴⁹ Tijdens het debat over het WRR-rapport *Cultuur zonder grenzen* op 10 oktober 1988 beoordeelde Van Heemskerck het project vervolgens als 'ongecoördineerd geldverslindend hobbyïsme, dat drie jaar lang alle geld heeft weggezogen. (...) De respons was bizar.'⁵⁰ Zij eiste van Brinkman een snel en duidelijk standpunt over de voortzetting van het project.

Die duidelijkheid kwam verrassend snel. Op 25 november 1988 deelde Brinkman de Kamer in een brief mee dat hij, 'met erkenning van de verantwoordelijkheid die ook bij mijn departement ligt', had moeten constateren dat het Texas-project zowel inhoudelijk als financieel niet aan de gestelde verwachtingen had voldaan.⁵¹ Met name het uitblijven van de externe financiering werd de Stichting aangerekend. Het subsidie aan de Stichting werd daarom na 31 december 1989 beëindigd.

Uiteraard reageerde de Stichting zeer teleurgesteld. In een brief aan wvc sprak Engländer van een 'briljante combinatie van kapitaal-, expertise- en reputatievermieting'.⁵² Hij verweet wvc opnieuw te kiezen voor een gefragmenteerde aanpak van het buitenlands cultureel beleid en een terugkeer naar de situatie van voor 1986. Ook sprak hij zijn verbazing uit over het feit dat het ministerie nooit een interne evaluatie van het project had uitgevoerd. De vraag of de in 1986 door het ministerie gestelde voorwaarden voor een cultureel uitwisselingsprogramma wel reëel waren geweest, bleef daarmee volgens hem onbeantwoord.

In een brief aan een Amerikaanse relatie sprak Engländer duidelijk uit wat volgens hem de échte reden was geweest om het subsidie te beëindigen. Het zou te danken zijn aan 'the antagonism that Michel van Erkel generated' binnen wvc. Geen van zijn collega's zou ooit werkelijk hebben

geloofd in het Texas-project, met als resultaat 'a move to do away with whatever reminded them of his presence, and the Foundation is one of those things.'⁵³

Inderdaad nam wvc de verdere afwikkeling van het project voortvarend ter hand. Om te beginnen plaatste het ministerie de Stichting in 1989 min of meer onder curatele. Lopende projecten konden nog worden afgewikkeld, maar voor het opstarten van nieuwe activiteiten was toestemming van wvc vereist. Bovendien behield wvc zich het recht voor om zelf ook weer activiteiten in de Verenigde Staten te gaan ontplooiën, waarmee zij in feite een soort concurrent van de Stichting werd. Ook werd nog eens duidelijk gemaakt dat de Stichting financieel gezien volstrekt afhankelijk was van wvc.

In januari en april liep de bevoorschotting voor 1989 opnieuw ernstige vertraging op. Het geld was 'ergens binnen wvc' blijven hangen. Bovendien keerde het ministerie maar 750.000 gulden uit in plaats van het gegarandeerde één miljoen. Als argument werd aangevoerd dat wvc alvast een voorschot had genomen op de mogelijke steun van een sponsor voor enkele projecten van de Stichting in de Verenigde Staten. De Stichting, zo schreef Engländer op 13 juni 1989 cynisch aan wvc, werd daarmee gestraft voor het uitvoeren van een van haar kerntaken, namelijk het vinden van aanvullende, externe financiering.⁵⁴

Nadat wvc ook alle andere door de Stichting aangedragen alternatieven voor een voortzetting van het project van de hand had gewezen, viel op 31 december 1989 tenslotte definitief het doek voor het in 1986 zo enthousiast begonnen uitwisselingsproject met de Verenigde Staten.

De Stichting in de praktijk

Ondanks de hierboven geschetste problemen is de Stichting er toch in geslaagd om een flink aantal projecten van de grond te tillen, zowel in Texas als in Nederland. Daarbij concentreerde de Stichting zich op de steden waar het cultureel meest ontwikkelde publiek van Texas te vinden was: Houston, Austin, Dallas en San Antonio. Op die manier kon ook het beste worden samengewerkt met de twee steunpunten van de Nederlandse cultuur in Texas, de 'writer in residence' aan de Universiteit van Texas in Austin (vooral Sybren Polet en Jan Donkers hebben zich voor de Stichting ingezet) en de leerstoel Neerlandistiek aan de Universiteit van Houston.

Door de verlate oprichting van de Stichting werd 1986 door Engländer als een min of meer verloren jaar beschouwd. De eerste acht maanden van

het bestaan van de Stichting werden daarom vooral benut om de mogelijkheden voor een compleet activiteitenprogramma gedurende de periode 1987-90 te onderzoeken en voor te bereiden. Hiertoe werden verschillende verkenningstreks ondernomen, zowel door Engelandcr zelf als door mensen die in opdracht of met steun van de Stichting iets in Texas wilden organiseren. Om ondertussen toch enige naamsbekendheid op te bouwen, haakte de Stichting in 1986 alvast aan bij reeds lopende initiatieven van Nederlanders in Texas en omgekeerd. Zo werd in Winschoten een kleine tentoonstelling van moderne Texaanse kunst ondersteund. In Texas was de Stichting behulpzaam bij de organisatie van een Nederlands filmfestival in Houston.

Het eerste jaar werd verder vooral besteed aan het op poten zetten van het Bureau en het formuleren van criteria voor de ondersteuning van door de Stichting geïnitieerde of onder haar auspiciën plaatsvindende activiteiten.⁵⁵

In de eerste plaats diende een project inhoudelijke kwaliteiten te bezitten, die nieuwe informatie toevoegde aan het beeld over de Amerikaanse en Nederlandse cultuur. De bestaande denkbeelden over de Nederlandse en Amerikaanse cultuur mochten in geen geval bevestigd worden. Daarom kreeg het werk van hedendaagse kunstenaars voorrang boven werken uit het verleden. Een tentoonstelling van Van Gogh verkocht immers zichzelf wel, terwijl een gezelschap als bijvoorbeeld het Schönberg Ensemble wel een steuntje in de rug kon gebruiken bij pogingen om de Amerikaanse markt binnen te dringen.

Verder dienden de indieners van projecten over voldoende organisatorische capaciteiten te beschikken. Want de Stichting was nadrukkelijk geen impresario. De werkzaamheden lagen in de eerste plaats op het organisatorische en coördinerende vlak, het bijeenbrengen van kunstenaars en kunstinstellingen in Nederland en Texas. Er werd ook goed gekeken of een project een duidelijke 'spin-off' aan activiteiten met zich meebracht, bijvoorbeeld in de vorm van lezingen of gastlessen. Tenslotte werden de projecten beoordeeld op hun 'sponsorabiliteit', maar dat was voor Engelandcr en zijn bestuur geen dwingende voorwaarde.

De in 1986 opgedane ervaringen leidden er toe dat het bestuur besloot om met ingang van 1987 een duidelijke keuze te maken voor de professionele kunstsector als doelgroep en als dragers van het Texas-project. Projecten als voetbalkampen voor trainers of een uitwisseling van ervaringen tussen pottenbakkersfabrieken werden niet langer ondersteund met geld of goede raad. Om het beschikbare geld zo efficiënt mogelijk te besteden ondersteunde de Stichting vooral veel kleinschalige activiteiten. In lijn

met de doelstelling van het project, het verbeteren van het begrip tussen de volkeren, schonk de Stichting met name aandacht aan het organiseren van uitwisselings- en oriëntatiereizen. Kunstenaars en andere cultuurdragers uit beide landen, zoals journalisten, radiomakers en architecten, reisden op uitnodiging van de Stichting naar Nederland en Texas. Daaruit vloeiden vele contacten voort die later in concrete activiteiten omgezet konden worden.

Naast kleinschalige en op het directe en persoonlijke contact tussen kunstenaars gerichte activiteiten, organiseerde de Stichting ieder jaar ook een groot en publicitair aantrekkelijk evenement. Dat gebeurde doorgaans in samenwerking met andere instellingen op cultureel gebied, zoals de IJsbreker in Amsterdam en de Stichting Oude Muziek in Utrecht. Het eerste grootschalige project was 'Holland Highlights, a festival of Dutch music and arts', dat van 18 september tot 14 oktober 1987 plaatsvond in Houston. Het programma bestond onder andere uit een in opdracht van de Stichting geschreven en door het Houston Symphony Orchestra uitgevoerde compositie van de Nederlandse componist Tristan Keuris. Daarnaast verzorgden diverse Nederlandse musici workshops, masterclasses en lezingen.

In 1988 organiseerde de Stichting als belangrijkste evenement in Texas, in samenwerking met het Stedelijk Museum en het Leids Prentenkabinet, de fotografie-tentoonstelling *Roots and Turns*, een overzicht van de 20e eeuwse Nederlandse fotografie. In het laatste jaar van haar bestaan, 1989, legde de Stichting, samen met de Stichting Oude Muziek, de basis voor het inmiddels jaarlijks terugkerende *Festival of Early Music* in San Antonio. Daarmee is dit festival te beschouwen als het meest blijvende resultaat van de Nederlandse culturele aanwezigheid en van de activiteiten van de Stichting CUN-VS in Texas.

Zoals al eerder werd opgemerkt moest de Stichting ook zorgdragen voor de organisatie van Texaanse activiteiten in Nederland, bij gebrek aan een slagvaardige organisatie in Texas. Het eerste grote Texaanse evenement in Nederland was een tentoonstelling van moderne beeldende kunstenaars in het Groninger Museum. De tentoonstelling werd op 30 maart 1988 geopend door minister Brinkman zelf en was zo'n groot succes dat zij na 15 mei nog enige tijd werd verlengd. Verder werden er dat jaar onder andere een aantal uitwisselingsreizen van journalisten, radiomakers en architecten georganiseerd. In januari 1989 vond in het Muziektheater in Amsterdam de wereldpremiere plaats van de nieuwe opera van Philip Glass, *The Making of the Representative for Planet Eight*. De Stichting had zich garant gesteld voor een bedrag van honderdduizend gulden in de voorbe-

reidings- en organisatiekosten. Tevens werden enkele begeleidende activiteiten georganiseerd, zoals het aanbieden van een receptie na de première.

Bij haar praktische activiteiten legde de Stichting zich dus voornamelijk toe op het organiseren van kleinschalige evenementen. Dat was niet alleen een beleidsmatige keuze. Het had vooral te maken met het beperkte budget van de Stichting en de enorme logistieke en organisatorische problemen bij het opzetten van een culturele infrastructuur en een programmering in een land zo groot als Frankrijk en de Benelux bij elkaar. Bovendien verhinderde de enorme geografische afstand een snelle communicatie tussen Texas en de Stichting in Amsterdam. Zo was bijvoorbeeld de fax in 1986 nog maar net in opkomst. Het kostte Engelanders vele maanden om Buitenlandse Zaken te overtuigen zo'n apparaat op het consulaat in Houston te installeren. Tot die tijd verliep de communicatie tussen Amsterdam en de speciaal voor het project aangestelde consul culturele zaken in Houston, jonkheer Maarten Reuchlin, via de telex van BZ in Den Haag en per brief en telefoon. Snel en intensief overleg over plotseling opduikende problemen was op die manier vaak erg moeilijk.

Daarnaast was er het beperkte budget door het uitblijven van voldoende sponsors. Het zwaar onderbezette Bureau van de Stichting kon onvoldoende tijd vrijmaken voor de zeer intensieve en tijdrovende bezigheid van fondsenwerving. Maar ook het inschakelen van een professioneel bureau leverde weinig resultaat op. Zelfs de met veel publiciteit omgeven wereldpremière van Philip Glass' nieuwe opera *Planet Eight* kon bedrijven er niet toe verleiden om een financiële toezegging te doen. Het budget voor de programmering bleef daarom beperkt tot zo'n 300.000 gulden per jaar. Omdat de Stichting toch elk jaar minstens één groot evenement wilde programmeren, stelde zij zich in een aantal gevallen garant voor een deel van de begroting van de organiserende instelling. De bodem van de schatkist kwam daardoor ieder jaar al snel in zicht, met als gevolg dat andere projecten soms vertraging opliepen of zelfs helemaal niet door konden gaan. En op 31 december 1989 viel tenslotte definitief het doek voor het meest ambitieuze culturele samenwerkingsproject dat Nederland ooit had ondernomen, zoals Brinkman op 22 januari 1986 nog vol trots had opgemerkt.

Conclusie

Met het lanceren van het zogenaamde 'concentratiebeleid' in augustus 1985 leek er, wat het buitenlands cultureel beleid van het ministerie van

wvc betreft, sprake van een duidelijke koerswijziging ten gunste van een consistent buitenlands beleid. Met het 'Texas-project' werd een lange termijn-plan op tafel gelegd dat nu eindelijk de zo gewenste continuïteit in de Nederlandse internationale culturele betrekkingen beoogde te waarborgen. Maar de wijze waarop dit project zijn beslag kreeg, plus het feit dat het maar een kort leven was beschoren, toont aan dat men zich op het ministerie kennelijk onvoldoende had gerealiseerd welke organisatorische, financiële, programmatische en bestuurlijke moeilijkheden aan een dergelijke onderneming verbonden waren, ondanks alle waarschuwend geluiden van mensen uit de culturele praktijk.

De lichtzinnige wijze waarop wvc, ondanks een langdurige voorbereidingsperiode, de kans van slagen van het project heeft beoordeeld blijkt vooral uit het optimisme waarmee men de mogelijkheid beoordeelde om via sponsoring – en dan nog wel in een handomdraai – aan het voor Nederland ongekende bedrag van drie miljoen gulden voor één enkel project te komen. Bovendien werd van meet af aan het 'culturele veld' in Nederland, dat op zich al twijfelde aan het nut van een cultureel uitwisselingsproject met uitgerekend Texas, kopschuw gemaakt door de diverse onduidelijkheden die aan het project kleefden: verwarring omtrent de duur en de reikwijdte ervan, de financiële consequenties voor het beleid ten aanzien van de rest van de Verenigde Staten, het uitblijven van een bestuurlijk kader dat duidelijkheid had kunnen verschaffen. Dit alles gaf het project een uitermate slechte start.

Het Texas-project was duidelijk de schepping van één man, Michel van Erkel, die het aan goede bedoelingen en oprecht enthousiasme zeker niet zal hebben ontbroken. Maar de sterke persoonlijke verbondenheid van Van Erkel met zijn geesteskind, de Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten, was op den duur een belangrijke zwakte van het Texas-project. Zolang minister Brinkman het project ondersteunde, was er nog weinig aan de hand al krijgt men wel de indruk dat er meer dan eens sprake was van ambtelijke tegenwerking bij de uitvoering van het project. Maar toen het project niet aan de verwachtingen voldeed, roken de sceptici op wvc hun kans om hun aanzienlijke bezwaren tegen het project (weer) naar voren te brengen. Toen Van Erkel vervolgens in 1988 het veld moest ruimen ontviel de Stichting de belangrijkste ambtelijke steun binnen het departement en daarmee het vooruitzicht op een voortzetting van het project na afloop van de driejarige proefperiode. Daar kwam bij dat ook op politiek niveau de kritiek op het project toenam.

Dit complex van factoren: ernstige financieringsproblemen, ambtelijke 'stammenstrijd', een opspelend parlement, een negatief imago, leidde er-

toe dat Brinkman zijn (aanvankelijk enthousiaste) steun aan het project introk. Het 'meest ambitieuze culturele samenwerkingsproject dat Nederland ooit heeft ondernomen' stortte als een kaartenhuis in elkaar. En kon het ambtelijk apparaat bij de introductie en de opbouw van het project nog wel eens worden betrapd op ambtelijke traagheid, bij de afwikkeling ervan ging het heel wat voortvarender te werk.

De opheffing van de Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten in december 1989 betekende op het terrein van het buitenlands cultureel beleid een terugkeer naar de situatie van voor 1985. Enkele elementen van het concentratiebeleid bleven gehandhaafd, zoals de concentratie op een beperkt aantal gebieden in de wereld. Maar van een sturend en initiërend beleid was geen sprake meer. De presentatie van de Nederlandse cultuur werd weer goeddeels een zaak van het particulier initiatief. Wat de Verenigde Staten betreft beperkte het ministerie zich tot het creëren van een 'steunpunt' in New York en het beschikbaar stellen van een klein reisbudget. Van het gericht presenteren van de Nederlandse cultuur kan echter niet meer worden gesproken, zodat het aanbod opnieuw verloren dreigt te gaan in de enorme geografische ruimte van het Amerikaanse continent.

Met het opheffen van de Stichting ging overigens niet alleen het principe van de concentratie van de Nederlandse culturele aanwezigheid teloor. Ook van de andere doelstellingen van het in de jaren tachtig geïntroduceerde cluster- en concentratiebeleid, een efficiënte besteding van de beschikbare middelen en een verbetering van het algemene Nederlandse imago, kwam weinig terecht. Door de stopzetting van het Texas-project was er immers eerder sprake van kapitaalvernietiging en van een geschokt vertrouwen in de Nederlandse bedoelingen in de Verenigde Staten.

De hele gang van zaken rond het Texas-project kan daarom ook niet anders leiden dan tot de conclusie dat Mouriks uitspraak 'dat Nederland maar wat aan rotzooit' bij het buitenlands cultureel beleid, waarheid bevat. Ook de veelvuldig geuite kritiek dat het beleid voornamelijk wordt gekenmerkt door 'ambtelijk hobbyisme' lijkt door de opzet en de afhandeling van het Texas-project te worden bevestigd. De onoverzichtelijke ambtelijke en persoonlijke verhoudingen binnen het departement van wvc zijn er immers mede de oorzaak van dat het Texas-project een mislukking is geworden.

Blijft de vraag of het Texas-project had kunnen uitgroeien tot een werkbaar model voor de Nederlandse internationale culturele betrekkingen. Ongetwijfeld heeft het onvoldoende tijd en kans gekregen om zich als zo-

danig te bewijzen. Wellicht had het project meer kans van slagen gehad als men zich op een ander gebied dan Texas had gericht. Maar dan nog betekende het plan voor een grootscheeps en meerjarig cultureel uitwisselingsprogramma met een land als de Verenigde Staten een overschatting van de Nederlandse positie en culturele mogelijkheden in de wereld. Zolang in Nederland niet werkelijk de bereidheid bestaat om veel geld en menskracht in een dergelijk project te steken (zoals Duitsland dat bijvoorbeeld doet met de Goethe-instituten) zal een onderneming als het Texas-project nooit meer opleveren dan 'nationale "window-dressing" en een plakboek vol kranten-knipsels', zoals Ritsaert ten Cate in 1984 al had opgemerkt.

*Dirk Bergvelt, Hans van Rossum**

De rijksoverheid en de architectuur na 1945

‘(...) en zie wat ze er van hebben gemaakt!’

(G. van der Leeuw)

Hoe verhoudt de rijksoverheid zich tot de architectuur? Voor zover architectuur kunst is, kan het motto zijn: ‘We geven het beest wel voer, maar we willen niet weten wat voor beest we verzorgen.’ Anders gezegd: er is wel beleid, maar de overheid houdt zich verre van een inhoudelijk oordeel over kunstuitingen. Deze afstandelijkheid spreekt niet vanzelf. Franse presidenten laten graag hun sporen na in de architectuur en ook Nederlandse ministers hebben soms een aanwijsbare bijdrage aan de gebouwde omgeving willen leveren. En het publiek kijkt verwachtingsvol dan wel beschuldigend naar de rijksoverheid. De staat wordt verantwoordelijk gehouden voor alles wat mis is en dus ook voor een lelijke omgeving. In de negentiende eeuw reageerde De Stuers als volgt op de bekende uitspraak van Thorbecke dat kunst geen regeringszaak is: ‘Een Regeering (...) die gebouwen sticht, waarvoor zij prijzen uitschrijft of ontwerpen bestelt, heeft wel degelijk over kunst te oordeelen, want zij heeft tusschen verschillende kunstproducten te kiezen.’¹

Toch wordt meestal uitgegaan van het principe dat de overheid de kunsten wel stimuleert en ondersteunt, maar daarbij geen artistiek-inhoudelijk standpunt inneemt.² Het uitgangspunt dat de overheid zich niet kan en wil binden aan een bepaalde richting of opvatting in de kunst, is voor de ‘vrije’ kunsten redelijk hanteerbaar. De overheid bevindt zich ondanks haar financiële betrokkenheid op afstand wat betreft de opdrachtverlening, de thematiek en de uitvoering. Voor de architectuur ligt de zaak echter anders omdat architectuur meer is dan kunst. Het rijk benadert de bouw ook op grond van doelstellingen die mogelijk de kunstzinnige waarde van een bouwwerk beïnvloeden, maar daar niet op zijn gericht. Gebouwen moeten behalve van architectonische kwaliteit liefst ook bruikbaar, veilig en energiezuinig zijn.

* Auteurs schreven een historische studie over het architectuurbeleid ten behoeve van een interdepartementale werkgroep die de nota *Ruimte voor Architectuur* voorbereidde. Het hier opgenomen artikel schreven zij op persoonlijke titel.

Aan het einde van de negentiende eeuw, toen er door de rijksoverheid veel moest worden gebouwd om het uitdijende overheidsapparaat te huisvesten, ging voor het rijk als opdrachtgever de expressieve betekenis van gebouwen meetellen. De rijksoverheid manifesteerde zich toen nadrukkelijk met huisvesting waarvan de architectuur verwees naar vroegere perioden van nationale bloei (de zogeheten *Hollandse renaissance*). Ook in de volkshuisvesting vonden aanzetten voor architectuurbeleid al ver voor de Tweede Wereldoorlog plaats. De Woningwet van 1901 bood in de voorgeschreven bouwverordening een kader voor de architectonische kwaliteit in de volkshuisvesting. Gemeenten konden een welstandsbepaling in de bouwverordening opnemen en daarin op esthetische gronden eisen aan de bebouwing stellen.

De geschiedenis van het architectuurbeleid begint niet in 1945. Het einde van de oorlog was echter wel het begin van een nieuwe fase in de ontwikkeling van het bouwen. De produktiewijze en de vormgeving veranderden en de schaal waarop de bouwproductie plaatsvond was ongekend. Alleen al de woningvoorraad groeide van nog geen 2 miljoen woningen in 1946 naar 5,6 miljoen in 1988. Wie op zoek is naar een sturende instantie in de algehele verandering van de Nederlandse gebouwde omgeving na de Tweede Oorlog zal de rijksoverheid als eerste kandidaat beschouwen. Hoe beïnvloedde de rijksoverheid de architectuur van de gebouwde omgeving? Er werd beleid³ gevoerd vanuit verschillende kokers van de rijksoverheid. Belangrijk is het gevoerde cultuurbeleid, maar meer nog het bouwbeleid waarmee de rijksoverheid zich richtte op de wederopbouw, de volkshuisvesting en de eigen huisvesting.

De wederopbouw bood de mogelijkheid om Nederland een nieuw gezicht te geven. De oud-minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen G. van der Leeuw schreef in juli 1946: 'Straks – over 50 jaar – zal men in Nederland zeggen: Ze hebben een kans gehad als nooit tevoren en zie wat ze er van hebben gemaakt! Moge dat in prijzenden zin bedoeld zijn.' Hij onderstreepte de culturele waarde van het bouwen: 'Bouwen is cultuurarbeid van de eerste orde. Een cultuur, die goed bouwt, is gezond'.⁴

Wederopbouw en volkshuisvesting

Overheidsbemoeienis

In 1945 gaf de minister van Wederopbouw en Volkshuisvesting J.A. Ringers aan dat zijn beleid erop was gericht te waarborgen dat 'voor het verloren gegane iets beters en schoners in de plaats zal treden'.⁵ In dezelfde

periode schreef hij: 'Een interessant aspect van de geordende wederopbouw is voorts nog het leiding geven van de Overheid bij een goede stede-
bouwkundige en architectonische verzorging van het wederopbouwplan
als geheel en van ieder bouwplan afzonderlijk.'⁶ Die goede architec-
tonische verzorging zou worden bereikt door adviescolleges, goed-
keuringsprocedures en architectenselectie. Supervisoren moesten waken
voor de afstemming tussen stede-
bouw en architectuur. Deze manier van
leiding geven aan de architectonische verzorging van bouwplannen is
slechts enkele jaren in praktijk gebracht, maar de gedachte dat het rijk
mede verantwoordelijk is voor het uiterlijk van ons land verdween nooit
helemaal. Welke mogelijkheden heeft een minister om architectuur te
beïnvloeden?

Tot lang na de oorlog heeft het rijk zich tot in detail bemoeid met alle
bouwplannen in de gesubsidieerde woningbouw. Daarbij ging het erom
te garanderen dat woningen aan zekere minimumeisen zouden voldoen.
Kwaliteit werd echter in functionele termen gedefinieerd. Im-
ponderabilia van architectonische kwaliteit kwamen alleen in de jaren
veertig in de rijkstoetsing aan de orde. Over het algemeen werd over de
bouwproductie vooral in kwantitatieve termen gediscussieerd. Er kon
nooit genoeg sociale woningbouw (aanvankelijk arbeiderswoningbouw
genoemd) worden gerealiseerd. Om de gewenste grote aantallen te bou-
wen werden minimumeisen tot norm verheven. Het moest immers uit de
lengte of uit de breedte komen.

Inmiddels zijn opdrachtgevers (en huurders) veeleisender geworden,
maar nog steeds is bouw van meer gesubsidieerde huurwoningen politiek
goed te verkopen, zeker op gemeentelijk niveau, waar de expansiedrift
nog niet verdwenen is. Al geruime tijd probeert het rijk om ongewenste
gevolgen van de groei, zoals volbouwen van het groene hart van de Rand-
stad, tegen te gaan. Dat gebeurt vanuit het beleid voor ruimtelijke orde-
ning.

Als nu vanuit de rijksoverheid wordt gesproken over de kwaliteit van de
leefomgeving en van de architectuur, gebeurt dat in gedecentraliseerde
verhoudingen. De bemoeienis van het rijk met het afzonderlijke woning-
bouwplan is verdwenen. De primaire verantwoordelijkheid voor de ge-
subsidieerde woningbouw ligt nu bij de gemeente en ook de zorg voor de
schoonheid van ons land moet gestalte krijgen op lokaal niveau. Uit de
onlangs verschenen nota van VROM en WVC *Ruimte voor architectuur*,
moge echter duidelijk zijn dat in 1991 ministers meer dan ooit te zeggen
hebben over architectuur: nog niet eerder liet de rijksoverheid een aan ar-
chitectuur gewijde nota verschijnen.

We beginnen onze historische uiteenzetting met het perspectief van de minister van Volkshuisvesting, die tegenwoordig ook Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer in zijn portefeuille heeft en daarnaast, wat minder bekend is, optreedt als coördinerend minister voor het bouwbeleid van de rijksoverheid.

Regulering van produktie

In het naoorlogse bouwbeleid lag de prioriteit aanvankelijk bij bedrijfsgebouwen voor landbouw en industrie. Op de tweede plaats kwam de woningbouw, terwijl de huisvesting van overheidsdiensten pas later aan de orde kwam. In 1945 zag de toekomst er ongunstig uit, want de infrastructuur was grotendeels verwoest en de wederopbouw verliep moeizaam door schaarste aan grondstoffen, vakbekwame arbeidskrachten en deviezen. De centrale overheid zag zich genoodzaakt om bouwactiviteiten strak te reguleren. Het overheidsingrijpen lag in het verlengde van de rantsoenering, maar ook het streven naar ordening speelde een rol. De herinnering aan de massale werkloosheid van de jaren dertig lag nog vers in het geheugen en men wilde herhaling vermijden van de situatie na de Eerste Wereldoorlog. Toen was een inhaalmanoeuvre in de woningbouw uitgelopen op stagnatie, inflatie en werkloosheid onder bouwvakarbeiders.

De behoefte aan regulering van de bouwproduktie leidde tot aanpassingen in de rijksorganisatie. Binnen het ministerie van Openbare Werken en Wederopbouw waren alle overheidsinstanties op het terrein van de bouwnijverheid samengebracht. Zo kwam er een Rijksgebouwendienst van het ministerie van Financiën en werd de zorg voor de volkshuisvesting overgenomen van het ministerie van Binnenlandse Zaken. De bevoegdheden betreffende de wederopbouw waren in handen gelegd van het College van Algemene Commissarissen voor de Wederopbouw, dat besliste over alle wederopbouwplannen. De stedenbouwkundige die de plannen moest opstellen, kon pas na goedkeuring van het College aan het werk. En ook de ruimtelijke en financiële gevolgen van de plannen moesten door het College worden beoordeeld. De wederopbouwplannen waren uiterst gedetailleerd, niet alleen omdat ze als basis dienden voor ont-eigeningsprocedures, maar ook om de ontwikkelde plannen te kunnen opsplitsen in een wederopbouwdeel – voor rekening van het rijk – en uitbreiding en verbetering – waarvoor andere financiering moest worden gevonden. Deze sterke betrokkenheid van het rijk werd op dat moment als tijdelijk gezien en men slaagde erin de hiervoor opgebouwde organisatie na verloop van tijd weer af te breken. De groei van de staatsbureau-

cratie bleek in dit geval een omkeerbaar proces.

Aan de begrotingscijfers voor de wederopbouw is te zien dat de hoofdmoot van het herstel in de jaren veertig is uitgevoerd.⁷ Daarna is de rol van het College uitgespeeld. In 1949 vergaderde men voor het laatst. Er was in korte tijd veel werk verzet: het College stelde bijna 300 plannen vast (inclusief de partiële plannen en de herzieningen). De wederopbouw verdween voorlopig nog niet uit het vocabulair. Tussen 1950 en 1965 regelde de *Wederopbouwwet* de wijze waarop de rijksoverheid betrokken was bij de bouwproductie in ons land. Op grond van deze wet stelde de minister jaarlijks een bouwprogramma vast. Dat programma bepaalde tot welke bedragen en voor welke soorten van objecten, gedurende een kalenderjaar bouwactiviteiten mogelijk waren (artikel 15 *Wederopbouwwet*). Zo bleef de bouw na 1945 gekenmerkt door een principieel veel verder gaande vorm van geleide economie dan enige andere bedrijfstak.⁸ De sociale woningbouw werd gezien als 'anti-cyclisch instrument' voor ingrepen in de economie: door stimuleren in tijden van recessie en afremmen, wanneer oververhitting dreigde, kon een regering proberen de golven van de conjunctuur af te vlakken. In discussies over dit beleid speelde de architectonische kwaliteit van de bouwproductie geen rol.

Normering van kwaliteit

Al voor de Tweede Wereldoorlog gaf de rijksoverheid regels om een minimale kwaliteit van de bouwproductie te garanderen. Van groot belang was de aandacht voor (vooral functionele) kwaliteit in de volkshuisvesting. In de *Woningwet* van 1901 werd voorgeschreven dat gemeenten een bouwverordening moesten instellen. Zo'n verordening zou bepalingen moeten bevatten gericht op veiligheid en volksgezondheid, maar de mogelijkheid stond ook open om op esthetische gronden eisen aan de bebouwing te stellen.

Na de oorlog aanvaardde het rijk meer verantwoordelijkheid dan ooit voor de bouwproductie, vooral waar het ging om woningbouw. Aanvankelijk was het streven naar kwaliteit tot uitdrukking gebracht in welstandseisen die als subsidievoorwaarde golden. Artikel 6 van de Financieringsregeling Woningbouw 1947 luidde: 'Het uiterlijk der woningen moet zowel op zichzelf, als met betrekking tot het aanwezige of het te verwachten stads- of landschapsbeeld, voldoen aan redelijke eischen van welstand, volgens nader door of namens de Minister te stellen regelen.' Tegen deze welstandsbepaling ontstond groot verzet omdat daarmee het esthetisch toezicht op de bebouwing, dat in handen was van de gemeente, tot een rijkszaak werd gemaakt.⁹ De welstandsbepaling werd in de sub-

sidieregelingen na 1948 dan ook niet meer als voorwaarde opgenomen. Het streven naar kwaliteit in de woningbouw kwam vooral tot uiting in de combinatie van kennisoverdracht en normering die later bekend zou worden als *Voorschriften en Wenken*. Al voor de oorlog had de centrale overheid publikaties verspreid waarin werd aangegeven welke woningtypes mogelijk waren binnen de eisen van het subsidiestelsel. In 1946 en 1947 verschenen de *Voorlopige Wenken voor eengezins- en meergezinshuizen*. In 1951 werden de *Voorschriften en Wenken* van kracht. De Voorschriften hebben vooral betrekking op de elementaire voorzieningen in de woning en de inhoud en oppervlakten van de vertrekken. De Wenken dienen als algemene richtlijn voor het ontwerp en betreffen de vorm, de indeling en de constructie van de woning. Nadat tussen 1953 en 1962 een serie studies was gewijd aan de 'functionele grondslagen van de woning', werd het zo verkregen inzicht in 1965 verwerkt tot een nieuwe versie van de *Voorschriften en Wenken voor het ontwerpen van woningen*.

Samenwerking overheid-bedrijfsleven

Rationalisering van de woningproductie en van het woningontwerp stond ook bij architecten en aannemers in de belangstelling. Op dit punt spraken bedrijfsleven en overheid elkaars taal. Samenwerking tussen het ministerie van Wederopbouw en Volkshuisvesting en architecten kreeg bijvoorbeeld gestalte in de Studiegroep Efficiënte Woningbouw, die in 1947 ging werken aan de systematisering van woningplattegronden. In 1946 ontstond de Stichting Bouwcentrum als een gezamenlijk initiatief van de diverse geledingen in de bouwnijverheid, dat erop was gericht het onderzoek naar en voorlichting over vernieuwingen in de bouwnijverheid te stimuleren. Die geest bleef ook na de wederopbouw bestaan. Toen in 1964 een groep architectenbureaus samen een instituut oprichtte voor onderzoek naar mogelijke bijdragen van architecten aan de ontwikkeling van industriële produktiemethoden (de Stichting Architecten Research) stelde de minister van Volkshuisvesting aan dit initiatief de nodige steun in het vooruitzicht.¹⁰

Kwaliteitsbewaking gedelegeerd

Met uitzondering van de periode van de Wederopbouw heeft het rijk de zorg voor de architectonische kwaliteit steeds in belangrijke mate toevertrouwd aan de lokale overheid en aan de architecten zelf. Deze regel gold zeker voor de bouwproductie waarbij het rijk noch als subsidiegever, noch als opdrachtgever betrokken was. De zorg voor de vormgeving moest dan komen van het welstandstoezicht dat zich in de eerste decennia

van deze eeuw uit initiatieven van architecten en lokale (of provinciale) bestuurders had ontwikkeld. In de jaren na de oorlog gingen diverse staatscommissies ervan uit dat welstandsbepalingen deel moesten uitmaken van de gemeentelijke bouwvoorschriften.¹¹ Maar er waren ook weerstanden. De som van alle kwaliteitsbevorderende regels werd soms als een keurslijf ervaren. Minister In 't Veld (Wederopbouw en Volkshuisvesting) erkende dat 'een te gedetailleerd (stedebouwkundig) plan, nog overkoepeld door welstandstoezicht en supervisor' kon leiden tot onbehagen over een al te sterke vrijheidsbeperking voor de architect.¹²

Vaak is gedacht dat architecten zelf een kwaliteitsgarantie kunnen bieden. De belanghebbenden plaatsten tegenover de revolutiebouw uit de wilde jaren van de kapitalistische verstedelijking het degelijke werk van de vakbekwame architect. Maar hoe kon men een echte architect onderscheiden van een beunhaas? In de loop van de 20e eeuw is het aanzien van het architectenberoep verhoogd door professionalisering en verbetering van de opleiding. Dat gebeurde door een combinatie van organisatie in eigen kring en steun van de overheid. Verhoging van de kwaliteit van de vakgemeenschap was mede afhankelijk van het door de staat betaalde onderwijs en van beschermende maatregelen die alleen de overheid kon bieden.

Architecten als monopolisten

Jarenlang hebben architecten in hun contacten met de rijksoverheid bescherming van de architectentitel hoog op de agenda geplaatst. Hun bedoeling was om de bevoegdheid tot het uitoefenen van het architectenvak voor te behouden aan erkende architecten. Er zou een door de staat gesanctioneerd monopolie moeten komen zoals gold voor beroepen als arts en advocaat. Als argument hiervoor werd aangevoerd dat het algemeen belang gediend is met de kwaliteitsgarantie die bevoegde architecten kunnen bieden. Deze claim, die ook binnen het overheidsapparaat steun vond, was controversieel. Binnen de bouwnijverheid waren er nogal wat klachten over het gebrek aan vakbekwaamheid van architecten.

Toen het eerste kabinet Lubbers de Commissie-Geelhoed instelde ter voorbereiding van de beoogde deregulering, werd vanuit deze invalshoek ook gekeken naar het op dat moment gereedliggende voorstel tot een *Wet op de Architectentitel (WAT)*.¹³ De Commissie heeft in haar rapport van 1984 in eerste instantie geadviseerd om het wetsvoorstel in te trekken, omdat men van oordeel was dat met de titelbescherming geen duidelijk openbaar belang zou zijn gediend. Uiteindelijk is de wettelijke titelbescherming toch tot stand gekomen vanwege de EG-richtlijn voor de

harmonisatie van de architectendiploma's. De bescherming (die vanaf 1 oktober 1993 van kracht wordt) houdt in dat de titel 'architect'¹⁴ alleen mag worden gevoerd door degenen die als zodanig staan ingeschreven in het architectenregister. Het is dus geen beroepsbescherming, waarbij de uitoefening van bepaalde werkzaamheden wordt voorbehouden aan gekwalificeerde leden van een beroepsgroep. De titelbescherming geeft het publiek nu de garantie dat iemand die zijn diensten als architect aanbiedt ook aan bepaalde wettelijk vastgelegde criteria voldoet. Voor de (bouwkundig) architecten is met deze regeling bereikt, dat zij hun beroep in alle lidstaten van de EG kunnen uitoefenen.

Het is niet waarschijnlijk dat de titelbescherming merkbare invloed zal hebben op de kwaliteit van de gebouwde omgeving in Nederland. Tijdens de naoorlogse periode is er veelvuldig voor gepleit om bij alle bouwprojecten van enige omvang architecten in te schakelen en in feite gebeurde dat ook. Zonder directe overheidsinterventie werd bereikt dat een belangrijk deel van de bouwproductie sinds 1945 met behulp van architecten tot stand kwam. De verleiding is groot om Van der Leeuw nog eens aan te halen 'Ze hebben een kans gehad als nooit tevoren en zie wat ze er van hebben gemaakt!' Een *garantie* voor kwaliteit bleken architecten niet te kunnen bieden.

De minister aangesproken op architectonische kwaliteit

Toen vooruitstrevende architecten tijdens de oorlog nadachten over de herbouw van Rotterdam waren projecten voor sociale woningbouw uit de jaren dertig een voorbeeld dat zij niet wilden navolgen. Zo 'dodelijk eenvormig' en 'middelmatig' zou de naoorlogse productie niet moeten worden.¹⁵ Na de bevrijding was er echter al snel kritiek op de geringe esthetische waarde van de nieuwe gebouwen. Al begin jaren vijftig gaf minister Witte (Wederopbouw en Volkshuisvesting) te kennen 'de beklemming van de critici te delen over de werkelijk ontstellende uniformiteit die de naoorlogse woningbouw te zien geeft'.

Achteraf bezien is in het licht van de maatschappelijke ontwikkelingen het ontstaan van een zekere gelijkvormigheid wel begrijpelijk. Unificerende tendensen in zowel productie als bestuur deden zich in alle delen van het land voelen. Lokale tradities verloren aan betekenis, of het nu ging om dialect, de kaasmakerij of de bouwmethode. Ook de klas-sentegenstellingen namen af. Steeds meer Nederlanders traden toe tot het brede maatschappelijke midden waar huisvestingsvormen weinig uiteenlopen. Dit werd door architecten niet algemeen als verschraling gezien. Integendeel. Sommigen van hen hadden jaren gewerkt aan de

ontwikkeling van universele woningen voor een samenleving waarin sociale verschillen niet tot uiting zouden komen in de huisvesting.

De rijksoverheid nam de kritiek op de kwaliteit van de woningbouw ter harte. In 1954 zag de minister in protesten van onder meer de ANWB en Verenigingen voor Vreemdelingenverkeer aanleiding om een commissie in het leven te roepen die zich over deze materie zou buigen. Tegenwoordig valt ons op, dat voor dit 'culturele' aspect van de gerealiseerde woningkwaliteit niet werd doorverwezen naar het cultuurministerie. Integendeel, de minister van Cultuur verwees zelf door naar de minister van Bouwzaken, die dit onderwerp inderdaad tot de eigen verantwoordelijkheid rekende.

De Commissie Uniformiteit Bebouwing moest nagaan in hoeverre de voorwaarden waaronder het rijk financiële steun verleende bijdroegen aan niet gewilde uniformiteit bij de woning- en andere bouw. De Commissie rapporteerde in 1956 met conclusies die voor de rijksoverheid tamelijk gunstig waren. Er leek geen aanleiding tot beleidswijzigingen. Wel deed de Commissie suggesties voor mogelijke verbeteringen, ondermeer via experimenten. De mogelijkheid om experimenten te gebruiken als beleidsinstrument zou pas twintig jaar later worden uitgewerkt. De Commissie concludeerde dat voorwaarden voor het verkrijgen van financiële overheidssteun niet leidden in de richting van een uniforme bouwwijze, zodat het niet nodig was om derijksvoorschriften te wijzigen. Toch zag de Commissie een discrepantie tussen theorie en praktijk. 'Vooral de oorzaken van economische aard doen minimumeisen tot normen worden, terwijl voorschriften en richtlijnen makkelijk tot uniformiteit leiden.' Op grond daarvan meende men dat 'ieder middel dient te worden aangevat om de nivellering te doorbreken. Dit zou kunnen worden bevorderd door het innemen van een ruimer standpunt bij de toekenning van overheidsbijdragen.' Niet de rijksvoorschriften maar de economische omstandigheden zouden de achtergrond zijn van ongewenste uniformiteit. De Commissie stelde dat het zeer moeilijk zou zijn om hierin verandering te brengen als noch de huren, noch de rijksbijdragen omhoog konden. Het is de vaker gehoorde waarschuwing dat de architectuur het kind van de rekening is als men voor een te krap budget wil bouwen.

Kwaliteit is een collectieve verantwoordelijkheid

De strekking van het rapport was verder dat opdrachtgevers, ontwerpers en uitvoerders vooral de hand in eigen boezem moeten steken, een standpunt dat ook in de vakpers viel te lezen.¹⁶ In kringen van architecten was

men zich bewust van kwalitatieve tekortkomingen, zoals blijkt uit controverses bij de bouw van de Amsterdamse westelijke tuinsteden. Volgens sommige van de betrokken architecten was het keurslijf waarbinnen zij moesten werken te strak. In 1956 uitte architect Merkelbach, die zelf supervisor was geweest in Slotermeer, kritiek op de kwaliteit van het stedenbouwkundige plan en de geringe ruimte die de architecten daarbinnen hadden gekregen.¹⁷ Hiervoor was de gemeente Amsterdam de direct verantwoordelijke partij. Voor zover het rijk op dit planniveau invloed had, was het via de subsidieregeling en het beschikbaar stellen van financiële middelen. Volgens architect J.J.P. Oud waren in 1952 op dit vlak 'zoveel knellende bepalingen en zoveel remmende bemoeiingen, dat het verspilling van energie is zich daarmee te gaan meten.' Oud gebruikte dit argument bij zijn weigering om mee te werken aan sociale woningbouw in de Amsterdamse nieuwbouwwijk Geuzenveld.

De uniformiteit van nieuwbouw was geen aanleiding om het rijksbeleid te herzien. In 1956 onderschreef minister Witte het belang van welstandstoezicht. Het was immers nodig bij het bouwen 'een zekere zorgvuldigheid in acht te nemen, om te voorkomen dat een onverzorgd en chaotisch totaalbeeld ontstaat'. Daarbij wees de minister er echter op, dat de rijksoverheid zich terughoudend opstelt op het gebied van kwalitatieve waarderingsen.¹⁸ De toenmalige Directeur-Generaal van de Volkshuisvesting, Buskens gaf, ook in 1956, te kennen dat in het welstandstoezicht in de loop van de 20e eeuw een zekere consensus was ontstaan waardoor het toezicht objectiever werd. Daarbij kreeg volgens Buskens de plaats van ieder bouwwerk in het stedenbouwkundige geheel de nodige aandacht. In deze visie kon de rijksoverheid met een gerust geweten de zorg voor architectonische kwaliteit delegeren aan de plaatselijke schoonheidscommissies. In 1962 werd dit formeel geregeld. Artikel 85 van de nieuwe Woningwet gaf aan dat de gemeenteraad zich door een deskundig college laat adviseren bij de toepassing van voorschriften in de bouwverordening die betrekking hebben op het uiterlijk van gebouwen. De deregulering en decentralisatie van de jaren tachtig leek het einde te gaan brengen van het welstandstoezicht. Terwijl de Centrale Directie voor de Volkshuisvesting in het jaarverslag in 1975 nog positief had geschreven over de inbreng van het welstandstoezicht, bracht het Ministerie van VROM in 1983 een voorstel op tafel om het welstandstoezicht af te schaffen, behalve in enkele 'gevoelige gebieden'.¹⁹ Dit voorstel stuitte echter op verzet en de Tweede Kamer steunde het amendement Van Noord (1984), waarin werd gesteld dat 'de zorg voor het visuele milieu (...) wettelijke garantie behoeft.' Voor afschaffing van het welstandstoe-

zicht was geen meerderheid te vinden, hoogstens kon er sprake zijn van stroomlijning.

Blijvende woningnood

In 1945 werd het woningtekort op 300.000 woningen geraamd. Men verwachtte toen dat dit tekort in 10 jaar kon zijn ingelopen als in de bouw meer industriële methoden ingang zouden vinden. Het rijk stimuleerde die onder meer door systeembouwers een bepaalde afzet te garanderen, door hogere stichtingskosten bij systeembouw toe te staan en door bij de contingentering een Montagewoning slechts als een driekwart woning te tellen. De voorkeursbehandeling door het rijk leidde ertoe dat het aandeel van systeembouw opliep tot rond 20% van de totale woningproductie in 1950.²⁰ Toen echter in 1962 de miljoenste naoorlogse woning werd opgeleverd, was de woningnood nog steeds nijpend, ook door de stijging van de levensstandaard en de daling van de gemiddelde woningbezetting. Met het verschijnen in 1963 van de *Nota betreffende een pluriform en expansief bouwbeleid* van minister Bogaers, kwam voorlopig een eind aan het officiële optimisme over het inhalen van het woningtekort. Het kabinet ging opnieuw de systeembouw stimuleren. Gemeenten konden extra woningen in de gesubsidieerde sector bouwen als men industriële bouwsystemen gebruikte.

In de jaren zestig werden jaarlijks tussen de 25.000 en 30.000 systeemwoningen opgeleverd, vooral in de grote steden. De industriële hoogbouw werd gezien als hét middel om snel en goedkoop veel woningen neer te zetten. Grote series, herhaling, rechtlijnige vormgeving en veel glas in de gevel zijn de zichtbare kenmerken van deze woningbouw. Kwaliteit werd vooral afgemeten aan de gebruikswaarde van het moment. Daardoor was niet alleen de uniformiteit van de bebouwing problematisch. Vooral bij de woningproductie uit de jaren veertig en vijftig bestond ook bezorgdheid over de bruikbaarheid van de woningen in de toekomst, wanneer het woonpeil na de periode van verarming weer zou gaan stijgen. Achteraf valt te constateren dat vooral de systeemwoningen volgens de huidige maatstaven gebreken vertonen. Er is geen warmte-isolatie toegepast, er ontbreken luchtsponwen en ook de afwerking is vaak slecht. Verder is gehorigheid bij verschillende industriële bouwmethoden als een 'systeemgebonden gebrek' onderkend. Met de toename van de geluidsproductie in de woningen is dit een steeds belangrijker minpunt geworden.

Seriebouw en kwaliteit

Het instellen van de Commissie Uniformiteit Bebouwing geeft aan dat de culturele waarde van (nieuwe) gebouwen tot het aandachtsveld van het bouwministerie hoorde. In de praktijk waren andere doelstellingen in het bouwbeleid van de rijksoverheid belangrijker. De stimulering van serieproductie in de woningbouw geeft dat aan. Het rijk zag seriebouw ook als een acceptabel middel om het nijpende tekort aan scholen op te lossen. Het ging volgens minister Witte om een algemeen belang. Bij seriebouw van scholen zijn de bouwkosten lager en dus kunnen er voor hetzelfde geld meer scholen worden gebouwd. De Bond van Nederlandse Architecten (BNA) tekende echter bezwaar aan tegen de voornemens van de minister zoals al eerder was gedaan bij de seriebouw van boerderijen in het kader van de wederopbouw. 'Ons streven in culturele zin verbiedt een dergelijke wijze van bouwen. Het bouwwerk is niet het automatisch uitvloeisel van de schriftelijke aanwijzingen in bestek en tekeningen: tussen het bouwwerk en de tekening staan de persoonlijke zorg en het talent van de architect die de leiding heeft bij de verwezenlijking van zijn werkstuk. (...) Een ontwerp mag niet te vondeling worden gelegd.'²¹

Een discussie over de architectonische kwaliteit van de scholen in seriebouw wilde de minister van Wederopbouw in zijn antwoord op de bezwaren van de BNA niet aangaan: 'Ik meen dat de inschakeling van bekwaame architecten een waarborg is voor goede architectuur, doch afgezien daarvan zal in de diverse gemeenten waar men een dezer typen wil bouwen, het welstandstoezicht medespreken.' Over de idealen die de BNA aan het traditionele bouwen verbindt, merkt de minister op: 'Ik heb geen bezwaar tegen deze idealen, maar dan moet U tonen, dat de verwezenlijking mogelijk is tegen prijzen welk op het zelfde niveau liggen als die van de seriebouw.' De rijksoverheid bleef de ontwikkeling van genormaliseerde scholen onverminderd ondersteunen.²² Tientallen standaardscholen waaronder vele naar een ontwerp van de architect Maaskant werden begin jaren vijftig gerealiseerd. De architecten die de seriebouw in samenwerking met het bouwbedrijf ontwikkelden, werden bekritiseerd vanuit de eigen beroepsgroep. Zij zouden de positie van architect ondermijnen en de erecode van de BNA overtreden.

Een belangrijk element in de kwaliteitsdiscussie die zich in verband met de seriebouw van scholen ontspon, was de inpassing van het gebouw in de omgeving. De architect Van den Broek, geen principieel tegenstander van het serie-ontwerp, stelde: 'de school als bouwobject behoort op zijn plaats ontworpen te worden.' Zoals de openbare gebouwen in het algemeen dienden scholen als elementen in een stedenbouwkundige concept te

worden gehanteerd of een aangepaste vorm te verkrijgen in een bestaande omgeving. Niet de architect die zich met seriebouw inliet werd door Van den Broek gekapitteld, maar de overheid die haar culturele taak in deze kwestie miskende. Met een actieve cultuurpolitiek zou de overheid zich ook op de architectuur moeten richten. Jarenlang zat Van den Broek als architect in de (Voorlopige) Raad voor de Kunst en vanuit deze positie onderstreepte hij de culturele waarde van de architectuur. In de polemiek omtrent de seriebouw van scholen bracht hij het als volgt naar voren: 'Cultuur is niet denkbaar zonder architectuur. Waardering voor architectuur is meer dan geld fourneren voor de heemschutterij onzer oude gebouwen. Levende cultuur vraagt levende architectuur, acuut, heenduidend naar de waarden van onze maatschappij en haar toekomst.'²³

De rol van de lokale overheid

Het rijksbeleid gericht op modernere produktiemethoden en standaardisering in de bouw was niet te rijmen met diversiteit in lokale regelgeving. Sinds de invoering van de *Woningwet* was gewerkt met een stelsel van bouwvergunningen, waarbij het gemeentebestuur tot taak had bouwplannen te toetsen aan de plaatselijke bouwverordening. Aanvankelijk waren in deze verordeningen allerlei streektradities terug te vinden. Om het mogelijk te maken dat in het hele land dezelfde bouwtechnieken werden toegepast, stimuleerde het rijk ook de standaardisering van gemeentelijke regels. Hiertoe werd in 1949 een commissie ingesteld, de Commissie-Mazure, die in haar rapportage van 1952 een model-bouwverordening opnam.

Op grond van de *Woningwet* van 1901 was het opnemen van een welstandsbepaling in de bouwverordening een zaak van gemeentelijk beleid. Zo'n welstandsbepaling maakte het mogelijk om bouwplannen te beoordelen op esthetische kwaliteit. In de praktijk van die esthetische beoordeling was het particulier initiatief (en vooral dat van de beroepsgroep van architecten) een belangrijke rol gaan spelen. Ook via andere regelingen waren gemeenten verantwoordelijk geworden voor het karakter van de gebouwde omgeving. In de jaren twintig en dertig kregen gemeenten de bevoegdheid om voor uitbreidingsgebieden bestemmingen vast te leggen, naast de al bestaande mogelijkheid tot het vastleggen van een stratenplan. Plaatselijke bestuurders konden zich gaan uitspreken over menging of scheiding van functies (wonen, werken, verkeer) en over zaken als bebouwingsdichtheid en het maximaal toegestane aantal bouwlagen. Vooral in de bouwstromen na de oorlog zouden deze bevoegdheden betekenis krijgen. De Amsterdamse Bijlmermeer is typisch een produkt

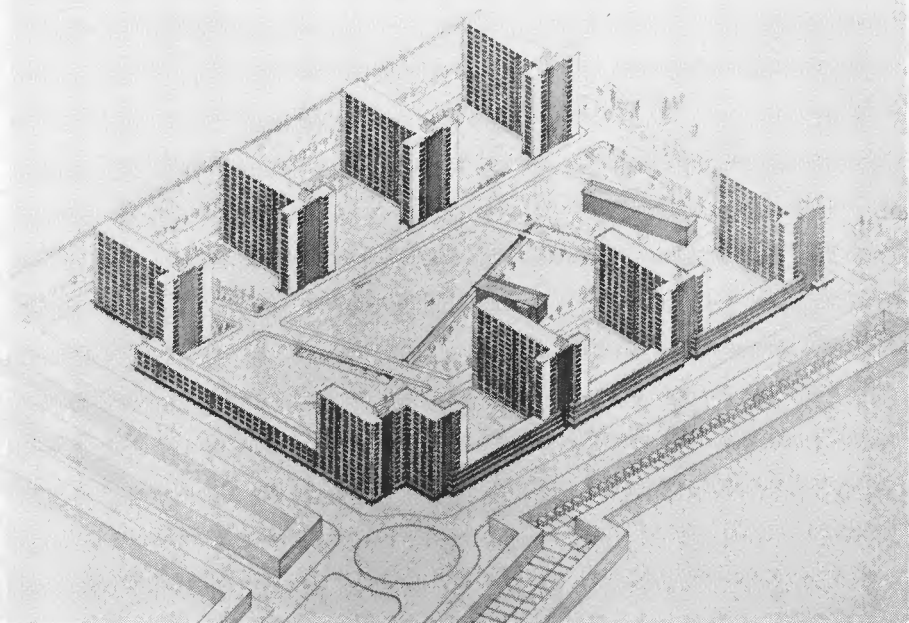
van het toenmalige gemeentelijke denken over de ideale woonwijk van de toekomst. Inmiddels zijn de ideeën weer veranderd.

Ruimtelijke ordening

Ruimtelijke ordening wordt vaak gezien als voer voor technocraten, maar er zijn ook raakpunten met esthetiek en met de architectuur van de volkshuisvesting. Dat geldt zeker binnen de Nederlandse traditie met zijn hechte relatie tussen stedenbouw en architectuur. Als zelfstandig beleids-terrein voor de rijksoverheid is de ruimtelijke ordening in de jaren zestig tot ontwikkeling gekomen op basis van fundamenteën die kort voor de oorlog werden gelegd. Eind jaren dertig boog een staatscommissie (genoemd naar voorzitter Frederiks) zich over de wijze waarop in de Woningwet de relatie geregeld moest worden tussen stedenbouw en volkshuisvesting. In de rapportage (die uitkwam op 10 mei 1940) werd gewezen op de dringende noodzaak om ook op nationaal niveau te komen tot coördinatie en een verantwoorde afweging van de belangen die een beroep doen op het gebruik van de bodem. Om deze nationale planning organisatorisch gestalte te geven werd in 1941 de Rijksdienst voor het Nationale Plan gevormd, de voorloper van de huidige Rijksplanologische Dienst.

Via de ruimtelijke ordening ging de rijksoverheid zich bezighouden met hoofdlijnen van de ruimtelijke ontwikkelingen in ons land. De *Tweede Nota over de Ruimtelijke Ordening*, die in 1966 uitkwam, maakte melding van een kaleidoskopische verscheidenheid aan woonwensen – om vervolgens aan te geven dat het woningaanbod in de grote steden kwalitatief niet voldeed. Dat was te merken aan de tendens dat veel stadsbewoners vertrokken naar een eengezinshuis in een rustige (suburbane) omgeving. Door de verbreiding van het autogebruik werd het mogelijk om het gebruik van stedelijke voorzieningen te combineren met wonen buiten de stad. Toch ging de rijksoverheid uit van een blijvende noodzaak van dichte bebouwing, mede door de schaarste aan grond en de snelle toeneming van de bevolking. Gezien de gesignaleerde voorkeur voor het suburbane wonen besloot men als compromis tot een ‘gebundelde deconcentratie’, die moest uitmonden in de overloop van stedelingen naar aangewezen groeikernen.

De oplossing van de woningnood via hoogbouw was niet in overeenstemming met de wensen van woningzoekenden en ook niet overeenkomstig het rijksbeleid. In 1967 signaleerde het ministerie van Volkshuisvesting en Ruimtelijke ordening²⁴ dat een in de jaren vijftig vanuit het ministerie geformuleerde aanbeveling om terughoudend te



Bouwtekening 1933-1936; Prijsvraag voor goede en goedkope arbeiderswoningen, uitgeschreven door de gemeente Amsterdam; motto: Licht, lucht, leven; isometrisch overzicht. (Foto: Gemeentearchief Amsterdam, archief Volkshuisvesting)

zijn bij de toepassing van hoogbouw, in de wind was geslagen. Bij de uitwerking van ruimtelijke plannen waren aanbevelingen van de centrale overheid terzijde gelegd. Dat sloot aan bij een typisch Nederlands verschijnsel waarop dezelfde publikatie wijst: traditioneel drukken kooplieden en gegoede burgers meer hun stempel op de bouwkundige tradities dan het staatsgezag. Ook waar het over het heden ging, gaf het ministerie aan dat in ons land de bebouwing tot stand komt zonder gedetailleerde sturing door centrale autoriteiten. Dit beeld gaat op voor de volkshuisvesting en andere gesubsidieerde sectoren, maar waar de staat zelf bouwde (bijvoorbeeld gerechtshoven en belastingkantoren) was er uiteraard wel degelijk sprake van een rechtstreekse invloed.

De Vierde Nota over de Ruimtelijke Ordening (1988) bracht uitdrukkelijker dan vorige nota's op dit terrein naar voren dat de rijksoverheid de aandacht voor de kwaliteit van de dagelijkse leefomgeving en met name ook van de openbare ruimte wil stimuleren. Dat is niet alleen een kwestie van nieuwbouw, want ook het behoud van historisch waardevolle architectuur past in dit kwaliteitsdenken. Net als voorheen blijft de belangrijkste beslissingsmacht liggen op gemeentelijk niveau. Kenmerkend voor de taakopvatting van de rijksoverheid in gedecentraliseerde verhoudingen is dat de Rijksplanologische Dienst geen voorschriften geeft, maar voorbeeldplannen onder de aandacht wil brengen. In de officiële stukken over ruimtelijke ordening komt het begrip 'kwaliteit' ruimschoots aan bod, maar de uitwerking van architectonische kwaliteit werd via dit beleid niet rechtstreeks beïnvloed. De ruimtelijke ordening en architectuur raken elkaar immers op het laagste planniveau, waar niet het rijk maar de gemeente verantwoordelijk is.

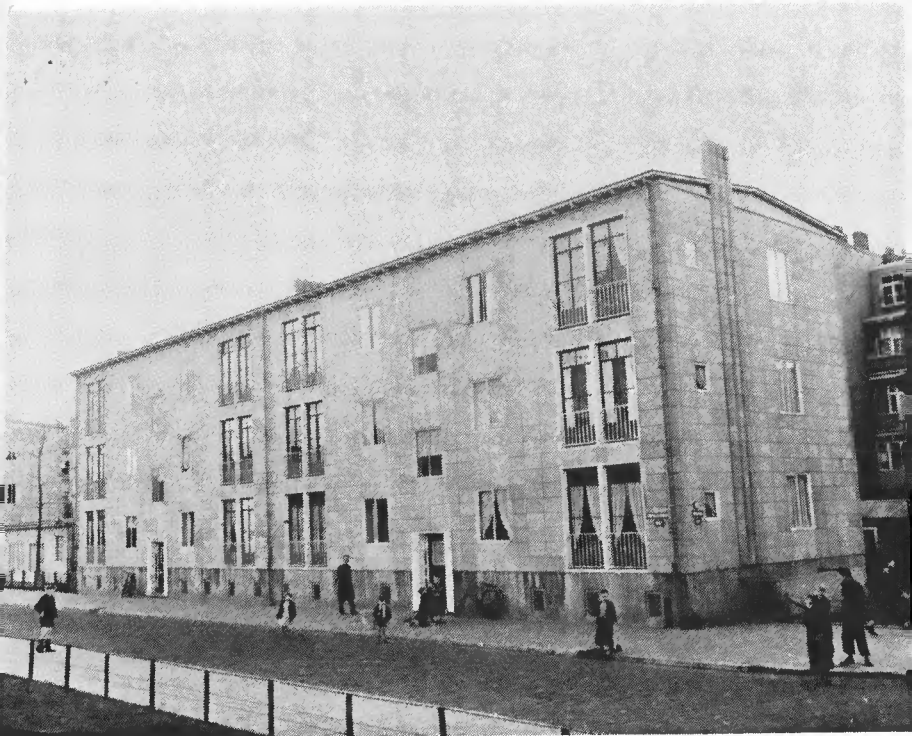
Van kwantiteit naar kwaliteit

Ondanks de uitgesproken belangstelling voor kwaliteit van de bouwproductie hebben tot begin jaren zestig toch vooral kwantitatieve doelstellingen het beleid bepaald. De centrale doeleinden van het bouwbeleid waren aanvankelijk het inlopen van het kwantitatieve woningtekort en het in stand houden van de werkgelegenheid in de bouw. Tot in de jaren zestig bestond er bezorgdheid voor het ontstaan van een overschot aan capaciteit.

Met de groei van de welvaart ontstonden materiële voorwaarden voor meer architectonische kwaliteit. Nederlanders kregen na de sobere jaren vijftig meer bestedingsmogelijkheden. De strakke beheersing van lonen en prijzen werd losgelaten. In de periode 1960-1975 stijgt het percentage woningen met centrale verwarming van 5 naar 40% en verdrievoudigt het



Kraaipanstraat Amsterdam, 1945



Systeembouw aan de Populierenweg; bouwjaar 1950-1951 door J.F. Berghoef. (Foto: Gemeentearchief Amsterdam, archief Volkshuisvesting)



Modern Bruynzeel montagekeuken, 1953. (Uit: J.J. Vriend, *Bouwen en wonen*, 1953)

totale Nederlandse energieverbruik.²⁵ Deze trend geeft aan hoe sterk de consumptiemaatschappij zijn intrede deed. Cultuurpessimisten klaagden dat de bevolking geld uitgaf aan roomkloppers, auto's en sherry, zonder bereid te zijn om te betalen voor werkelijk belangrijke zaken als cultuur en huisvesting. De hoogbouw golf in de jaren zestig had echter weinig te maken met consumentenvoorkeuren. De overgrote meerderheid van het Nederlandse publiek had een voorkeur voor het eengezinshuis. Dat gegeven was ook bij de rijksoverheid bekend.

In de jaren zeventig nam in de volkshuisvesting de kritiek toe op een vormgeving die gedictieerd werd door produktie-efficiency en de reikwijdte van de bouwkranen.²⁶ In deze tijd hadden velen de indruk dat de gebouwde omgeving voornamelijk door onpersoonlijke krachten werd gevormd en in kritische beschouwingen gebruikte men veelvuldig termen als 'vervreemding' en 'ontbreken van menselijke maat'. Ook de rijksoverheid voelde zich aangesproken en ging een bijdrage leveren aan de speurtocht naar architectuur die meer aansloot bij wensen van woningzoekenden. De hoogbouw werd minder belangrijk en de rijtjeswoning ging de stedebouw in de nieuwe stadsdelen overheersen. Zeker tot 1975 zouden de woningen steeds groter, breder en 'lichter' worden.

De jaren zeventig gaven een omslag te zien in de bouwopgave. Nadat jarenlang op uitbreidingslokaties was gebouwd, verschoof de aandacht vooral in de grote steden naar vervanging en vernieuwing, en later verdichting, van de bestaande voorraad. Deze tendens zette door tot in de jaren tachtig. In 1988 bouwden de vier grote steden meer dan 80% van de nieuwbouw binnen het stedelijk grondgebied. Met de verandering van de bouwopgave kwam ook een verandering in de besluitvorming rondom de woningbouw. Toekomstige bewoners kregen invloed op de planvorming. Het bouwen op stadsvernieuwingslokaties bracht tevens verandering in de concrete bouwprojecten: meer variatie, kleinschaliger, hoge dichtheden, functiemenging en de 'inpassing in de omgeving' worden in deze periode een kwaliteitselement. Deze koerswijziging werd mogelijk gemaakt door het rijk, maar er was geen directe invloed van het rijk op de architectonische kant van de stadsvernieuwing, behalve waar het rijk op projectniveau steun verleende via het programma *Experimentele Woningbouw*.

Het programma Experimentele Woningbouw (1968-1979)

Om de eenvormigheid in de woningbouw te doorbreken, lanceerde in 1968 minister Schut een experimentenprogramma. Het doel van de experimentele projecten was nieuwe mogelijkheden in de sociale woning-



Maandag wasdag. Mercuriusweg te Purmerend, gebouwd in 1971. (Foto: Cary Markering, Hollandse Hoogte)

bouw te verkennen. Plannen waaraan het predikaat 'experimenteel' was toegekend, kwamen in aanmerking voor een extra subsidie voor de kosten die voortvloeiden uit het experimentele karakter van het project. De middelen om de experimentele woningbouw mogelijk te maken waren ontheffingen van diverse voorschriften en van de gebruikelijke planbeoordelingsprocedure.

Na 10 jaar experimenteren verscheen een evaluatienota waarin verworvenheden van het programma werden opgesomd, zoals variatie naar woningtypen en woninggrootte binnen één bouwproject en zorgvuldige inpassing van nieuwbouw in oude woongebieden. In deze periode kwam echter ook kritiek op het programma naar voren. Zo zouden resultaten van experimenten te weinig doorwerken in de hoofdstroom van de woningbouw. Belangrijker was waarschijnlijk dat experimentele woningbouw werd geassocieerd met 'toeters en bellen'. De experimentele projecten waren vaak ingewikkelder van opzet en daardoor duurder dan de gebruikelijke meer seriematige bouw. Zo constateert het *Structuurschema Volkshuisvesting 1977* 'een sterke toeneming in het streven naar meer architectonische verscheidenheid en afwisseling, die – helaas – aanleiding geeft tot een aanmerkelijke toeneming van bouwkosten.' Tot op zekere hoogte werd dit in de hand gewerkt door het experimentenprogramma, want het predikaat 'experimenteel' maakte door extra subsidie een aanzienlijke overschrijding mogelijk van het gebruikelijke bouwkostenniveau. Daarnaast ontstond de verwachting dat experimentele projecten ook in onderhoud kostbaar zouden worden.

Maar al publiceerde het ministerie van Volkshuisvesting rapporten waarin werd gepleit voor 'afwisselende architectuur', 'menselijke maat' en voor 'vormvariëaties binnen het kader van complexen met een duidelijke stijleenheden', experimenten die leidden tot kostenverhoging pasten niet meer in het regeringsbeleid in de periode van ombuigingen in de overheidsuitgaven. Bij de begrotingsbehandeling in 1979 werd in de Tweede Kamer aangedrongen op een heroriëntatie van het experimentenbeleid, waarbij de architectonische vormgeving minder centraal moest worden gesteld. Het experimentenbeleid, voor zover gericht op de vernieuwing van het architectonische en stedenbouwkundige ontwerp, werd in 1979 door staatssecretaris Brokx beëindigd. Niet alleen financieel, ook ideologisch bleek de experimentele woningbouw niet meer verankerd in de 'tijdgeest'. Er gingen stemmen op dat er teveel gewicht werd toegedacht aan bouwvormen, en dat kon niet in een tijd waarin men symptoombestrijding afwees en pleitte voor verandering van 'maatschappelijke structuren'. Het geloof in maatschappelijke verandering

door (kunstzinninge) vormgeving was echter niet helemaal verdwenen. Binnen het cultuurministerie bleef dit geloof spreken uit het beleid gericht op omgevingsvormgeving. Wij komen hier later op terug.

Deregulering en decentralisatie

In het begin van de jaren tachtig werd deregulering een belangrijk thema in het rijksbeleid. De gedachte hierachter was dat vereenvoudiging en vermindering van regelgeving bevorderlijk zouden kunnen zijn voor het op gang brengen van het economisch herstel en het beter functioneren van het overheidsapparaat. Voor de bouw had deregulering onder meer tot gevolg dat het plan werd opgevat om de gemeentelijke bouwverordeningen te vervangen door een landelijk Bouwbesluit. Dit zou een algemene maatregel van bestuur zijn, waarin het rijk voorschriften neerlegt met betrekking tot veiligheid, gezondheid, bruikbaarheid en energiezuinigheid. Op deze wijze kon worden voorzien in de al lang gevoelde behoefte tot uniformering (die overigens wel ten koste gaat van de gemeentelijke bevoegdheid tot het aanscherpen van bepalingen).

De jaren tachtig brachten naast deregulering ook decentralisatie. Binnen volkshuisvesting werd het Normkostensysteem (NKS) ingevoerd, en met de *Wet op de Stads- en Dorpsvernieuwing* (1985) ontstond voor de stadsvernieuwing een nieuw wettelijk kader. Bij deze vernieuwingen kreeg de lagere overheid zelf budgetten en fondsen te beheren en vooral de grotere gemeenten kregen ruimte om de voor bouwactiviteiten beschikbare financiële middelen naar eigen inzicht te verdelen. Deze ontwikkeling zal in de jaren negentig nog worden versterkt. In deze verhoudingen kan en wil de centrale overheid geen zeggenschap claimen over de architectonische kwaliteit van individuele bouwplannen. Bouwplannen worden niet langer centraal getoetst en zelfs de ontwikkeling van functionele kwaliteit is een zaak van de lokale marktpartijen. De minister van Volkshuisvesting zal om architectonische kwaliteit in de gesubsidieerde bouw te bevorderen moeten zoeken naar een indirecte benadering met als trefwoorden: stimuleren en ondersteunen.

De naoorlogse bouwopgave en het cultuurbeleid

We hebben vastgesteld dat het bouwministerie weliswaar culturele en esthetische overwegingen in beschouwing nam maar dat daar in de praktijk van de volkshuisvesting weinig consequenties aan werden verbonden. Hoe lag dat voor het ministerie waar de bevordering van kunst en cultuur was ondergebracht?

Ter inleiding iets over de organisatie van het beleid. De verantwoordelijkheid voor de architectuur berustte in de eerste jaren na de oorlog bij de afdeling Kunsten van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, vervolgens werd de sector kunst als onderdeel van het beleidsveld cultuur ondergebracht bij het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk en tegenwoordig valt de bouwkunst onder de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur. Deze heeft in 1988 een speciale afdeling voor de hedendaagse bouwkunst in het leven geroepen. De hedendaagse bouwkunst werd dus aanvankelijk opgenomen in een beleidsstructuur die vooral was gericht op de beeldende kunsten. De uiteindelijke verzelfstandiging van de architectuur als onderdeel van het cultuurbeleid ging dan ook ten koste van de beeldende kunst: voor de bouwkunst werden middelen bestemd, die afkomstig waren van de afgeschafte Beeldende Kunstenaarsregeling.

Architectuur als stiefkind van het kunstbeleid

Opeenvolgende naoorlogse cultuurministeries ontwikkelden wel een systematisch optreden gericht op monumenten van bouwkunst. Architectuur, 'de moeder der kunsten', bleef lang een stiefkind van het naoorlogse kunstbeleid. Dat kwam echter ook omdat de bouwkunst in dit nest een koekoeksjong was.

In het algemeen werd het kunstbeleid in de eerste naoorlogse jaren niet zozeer bepaald door een op het departement ontwikkelde visie, maar door claims vanuit de buitenwereld. Het rijk reageerde bijvoorbeeld op de verwachting dat de overheid zou gaan voorzien in het levensonderhoud van noodlijdende kunstenaars. Die verwachting werd des te gemakkelijker uitgesproken, omdat kunstenaars een goede naam hadden wegens hun anti-Duitse houding tijdens de bezetting. De eerste jaren na de oorlog kreeg de afdeling Kunsten van OK&W een stroom van verzoeken om financiële ondersteuning te verwerken. Zo ontstond een beleid dat er vooral op was gericht kunstenaars te helpen in hun levensonderhoud te voorzien door het rechtstreeks verstrekken van een inkomen, door het verlenen van opdrachten of het doen van aankopen.

In deze beginfase was er voor het departement geen aanleiding om op dezelfde wijze tot een architectenbeleid over te gaan. De beroepsgroep zelf heeft zich ook nooit echt sterk gemaakt voor het type ondersteuning dat kunstenaars ontvingen. Architecten waren op een andere manier afhankelijk van de overheid. Architecten kunnen weliswaar tot de kunstenaars worden gerekend, maar dan wel kunstenaars die op een markt opereren waar zij in het algemeen een voldoende inkomen kunnen verwerven. Dat

geldt zeker voor de jaren van wederopbouw, toen er eigenlijk te weinig architecten beschikbaar waren voor de enorme bouwoopgave. Voor zover architecten probeerden om via staatsinvloed hun materiële positie te verbeteren ging het hen niet zozeer om staatsopdrachten, maar om de status van hun beroep. We hebben al gezien dat titel- en beroepsbescherming daarbij een rol speelden. Architecten staan ook apart omdat zij zich lang niet altijd als kunstenaar beschouwen. Een deel van hen ziet zich liever als een vrijgevestigde leverancier van diensten, te vergelijken bijvoorbeeld met de advocaat en de arts. Kenmerkend voor de gevoeligheden van architecten, en de toen lage status van kunstenaars, was dat de Bond van Nederlandse Architecten in 1946 weigerde om deel te nemen aan de Federatie van Kunstenaarsverenigingen omdat men niet geassocieerd wenste te worden met danseressen.

De pre-historie van het architectuurbeleid

In de pre-historie van het architectuurbeleid werden beeldende kunst en bouwkunst in één adem genoemd in de namen van departementsonderdelen en commissies van de (Voorlopige) Raad voor de Kunst.

Het ministerie leek alleen in staat de architectuur te bevorderen voor zover een vergelijking mogelijk was met de beeldende kunst. Subsidies werden verstrekt voor tentoonstellingen en manifestaties. In de jaren vijftig is er bijvoorbeeld een reizende architectuurtentoonstelling mogelijk gemaakt over Nederlandse architectuur. Tot de traditionele instrumenten hoort ook de *Prix de Rome*, de uit de negentiende eeuw stammende rijksprijs ter aanmoediging van jonge beeldende kunstenaars. Onder de prijswinnaars vinden we zowel architecten als vertegenwoordigers van andere disciplines. Ook werd wel gewerkt met individuele subsidies aan kunstenaars (c.q. ontwerpers). In de eerste jaren na de oorlog profiteerden architecten van een opdrachtenbeleid voor te realiseren oorlogsmonumenten, maar overigens was het verstrekken van ontwerp opdrachten voor architecten vanuit het ministerie van cultuur maar zelden mogelijk. Tot de schaarse voorbeelden hoort de opdracht aan G. Rietveld om een gebouw te ontwerpen voor het Nederlandse paviljoen van de wereldtentoonstelling in Italië. Rijksopdrachten en -aankopen, die in andere kunstsectoren hun nut als beleidsinstrumenten hadden bewezen, bleken voor de architectuur niet bijzonder geschikt.

Het cultuurbeleid is er steeds op gericht geweest de beeldende kunst bij de architectuur te betrekken. Dat kon bijvoorbeeld door de percentageregeling 1951 volgens welke maximaal 2% van de bouwsom van belangrijke openbare gebouwen mocht worden gebruikt voor decoratie.

Met deze regeling op het grensvlak van architectuur en beeldende kunst beoogde het rijk een nauwer contact tussen architecten en kunstenaars. Dat zou een manier zijn om de culturele betekenis en het representatieve karakter van de overheidshuisvesting te versterken. Het kunstbeleid richtte zich dus gedeeltelijk wel op de gebouwde omgeving, maar dan ging het vooral om opdrachtmogelijkheden voor beeldende kunstenaars. De geringe dynamiek van dit vroege architectuurbeleid heeft overigens nog een verrassend gevolg. Het cultuurministerie blijkt op het terrein van de architectuur in de eerste naoorlogse periode vooral veel tijd besteed te hebben aan beroepskansen van Nederlandse architecten over de grens. Jarenlang heeft het departement vergeefs geprobeerd om met België tot een verdrag te komen waardoor Nederlandse architecten hun beroep in België zouden kunnen uitoefenen.

Terwijl de minister van cultuur op bescheiden schaal architecten ondersteunde, hadden architecten in de praktijk meer te maken met het bouwministerie. Van daaruit zag men toe op functionele kwaliteit, vooral in de volkshuisvesting. Wel was er ook aandacht voor de culturele waarde van de nieuwbouw (we zagen dat aan de instelling van de Commissie Uniformiteit Bebouwing) maar tot concreet beleid kwam het niet. Het is ook niet goed voorstelbaar hoe de architectonische waarde was op te nemen in het (in Weberiaanse zin) bureaucratische systeem van plantoetsing dat in de Nederlandse volkshuisvesting werd ontwikkeld.

Toen omstreeks 1950 een einde kwam aan een periode van naar verhouding intensieve bemoeienis van het rijk met architectuur begon een periode waarin de rijksoverheid weinig initiatieven ontplooid die waren gericht op ondersteuning van de hedendaagse bouwkunst. Wel werd aandacht besteed aan de conservering van bouwkunst.

Monumentenzorg

De eerste wettelijke regeling tot bescherming van bouwkundige monumenten dateert uit 1940. De Opperbevelhebber van Land- en Zeemacht, generaal Winkelman, stelde toen voorafgaande toestemming van de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg als voorwaarde voor sloop of verandering van erkende monumenten.²⁷ Na de bevrijding handhaafde de regering deze bepaling totdat in 1950 de *Tijdelijke Wet Monumentenzorg* van kracht werd, waarin de verantwoordelijkheid werd gelegd bij de minister van OK&W. Een vaste wettelijke basis voor de monumentenzorg kwam later tot stand. Nadat een ontwerp-Monumentenwet in 1955 aan de Staten-Generaal was aangeboden, werd uiteindelijk in 1961 de *Monumentenwet* vastgesteld. Het verbieden van sloop was niet voldoende om

bouwkundige monumenten daadwerkelijk in stand te houden. Om dat te bereiken moest restaureren financieel haalbaar worden gemaakt voor particuliere initiatiefnemers. In aanvulling op deze wettelijke bescherming stelde het rijk daarom restauratiesubsidies beschikbaar. Vooral voor het behoud van talrijke kleinere monumenten die zich lenen voor bewoning is samenwerking tussen overheid en particulieren van groot belang geweest.

Ook in de jaren zestig, toen overal in het land stadsreconstructies en saneringen aan de orde van de dag waren, was het rijksbeleid gestoeld op een zeker historisch besef. Ingrepen in de bestaande bebouwing, die ambitieuze gemeentebestuurders noodzakelijk achtten (alleen al voor het opvangen van de expansie van het verkeer) mochten volgens de *Tweede Nota over de Ruimtelijke Ordening* niet ten koste gaan van de unieke kwaliteiten van het stedelijke milieu, met zijn verscheidenheid aan functies en cultuurhistorische waarde. Aandacht voor de culturele dimensie van de gebouwde omgeving bleef dus niet beperkt tot het vakministerie. Op gemeentelijk niveau zouden de autoriteiten echter nog de nodige kritiek te verduren krijgen over hun aanpak van de stadsvernieuwing, die door oppositionele bewegingen als technocratisch werd bestempeld.

Tot in de jaren zestig richtte het rijksbeleid zich hoofdzakelijk op monumenten die waren gebouwd voor 1850. Onder invloed van de *Monumentenwet* (1961) en de *Wet op de Ruimtelijke Ordening* (1965) splitste de aandacht zich in een bouwkundige component (de monumenten) en een stedenbouwkundige (de stads- en dorpsgezichten). Nadat in eerste instantie alleen landelijke nederzettingen waren voorgedragen voor bescherming werd in de jaren zeventig een begin gemaakt met de inventarisatie van stedelijke kernen. Vanaf het midden van de jaren zeventig zijn in een hoog tempo vrijwel alle historische binnensteden onder het regime van de Monumentenwet gebracht. Daarbij is voorrang gegeven aan het terugbrengen van bewoners in monumenten (herstel van de woonfunctie). Samen met de provincies en de vier grote steden is het rijk begonnen aan een inventarisatie van monumenten en stads- en dorpsgezichten uit de periode 1850-1940. Op grond hiervan zal worden bepaald welke objecten en ensembles uit deze tijd bescherming door de rijksoverheid verdienen.

In de jaren tachtig werd decentralisatie ook in het van oudsher centraal geregelde terrein van de monumentenzorg een sleutelwoord. Onder invloed van de stadsvernieuwing kreeg monumentenzorg meer te maken met volkshuisvesting en groeide de aandacht voor de omgeving van het individuele monument. Terwijl buurtbewoners een stem kregen in stadsvernieuwing (waardoor minder makkelijk kon worden gesloopt)

gingen ook stemmen op om de monumentenzorg dichter bij de burger te brengen en beter te integreren in het lokale en regionale beleid.²⁸ In de *Nota over de Monumentenzorg* die minister Brinkman in 1984 uitbracht was echter volgens gemeenten en provincies weinig terug te vinden van de verwachte verschuiving van taken en bevoegdheden. De Tweede Kamer vroeg de minister vervolgens om op basis van nader onderzoek als nog voorstellen te doen voor decentralisatie. Uiteindelijk bracht de nieuwe *Monumentenwet* van 1988 toch een verschuiving van bevoegdheden richting gemeenten. Als de rijksoverheid nu betrekkelijk veraf staat van de besluitvorming over de kwaliteit van de gebouwde omgeving, is dat mede het gevolg van uitdrukkelijke wensen van het parlement.

Stimulansen voor smaakvolle woninginrichting

In de tijd dat het cultuurministerie nog weinig aandacht besteedde aan moderne architectuur werden wel subsidies verstrekt voor voorlichting over woninginrichting. Het stimuleren van smaakvolle woninginrichting paste in het streven naar cultuurspreiding en bovendien bestond een tijdlang de gedachte dat het langs deze weg mogelijk was om eventuele esthetische tekortkomingen van de naoorlogse woningproductie te compenseren. In 1951 noemde minister In 't Veld (Wederopbouw en Volkshuisvesting) standaardisatie een middel om een zo hoog mogelijk rendement te halen uit de bouwkosten: 'deze standaardisatie behoeft niet te leiden tot een te grote eenvormigheid bij de te stichten woningen. Een verantwoorde standaardisatie moet rekening houden met de gevarieerdheid van de behoefte. Overigens is de inrichting van veel meer betekenis voor het persoonlijke karakter dat de bewoner zijn woning wenst te geven, dan de architectonische vormgeving. En juist op het punt van de woninginrichting valt een hoogst bedenkelijke eenvormigheid te constateren. Het ware gewenst daaraan meer aandacht te schenken.' Dat was vooral de taak van zijn collega van OK&W

In de naoorlogse jaren schonken verschillende organisaties aandacht aan verbetering van het peil van de woninginrichting. De Stichting Goed Wonen bleef met financiële steun van OK&W het langst bestaan. De subsidie van dit ministerie was gekoppeld aan consumentenvoorlichting (die werd gegeven via een toonzaal en het tijdschrift *Goed Wonen*). Later kwam er ook subsidie van het ministerie van Volkshuisvesting, speciaal voor het inrichten van modelwoningen.

In de tweede helft van de jaren zestig was het geloof in overeenstemming over wat *Goed Wonen* inhoudt verdwenen. Bij het toen gangbare wantrouwen tegen autoriteiten paste het dat weerstand ontstond tegen de

bevoogdende toon van smaakdeskundigen. *Goed Wonen* werd *Wonen* toen de aandacht zich verplaatste van (meubel)esthetiek naar 'het geheel van relaties van de mens met zijn gebouwde omgeving'. Ook het rijk droeg bij tot de koersverandering van de stichting. In 1970 drong CRM aan op het formuleren van nieuwe beleidsdoelen naast het geven van voorlichting over interieur. Van CRM bleef de Stichting Wonen substantiële subsidies ontvangen. De financiële steun vanuit Volkshuisvesting werd in 1974 stopgezet.

CRM tegen vervreemding

Ook wat betreft de samenwerking van beeldende kunstenaars en architecten brachten de jaren zeventig veranderingen. Architectuur en beeldende kunst waren zonder grote problemen aan elkaar te verbinden, zolang de monumentale kunst zich onderwierp aan de aard en stijl van de ontwerp- en bouwopgave. Dat veranderde toen de kunstenaar een meer autonome plaats kreeg bij wat men omgevingsvormgeving ging noemen.

Zoals we al hebben gezien in het stuk over volkshuisvesting, hadden technische vernieuwingen in de bouw geleid tot een paradox, die werd weergegeven in de formule 'Vroeger was er een uniforme bouwwijze met een pluriform resultaat. Nu leidt een pluriforme bouwwijze tot een uniform resultaat.' Het idee ontstond dat de stedebouwer en de architect niet bij machte waren om voldoende culturele waarde toe te voegen aan de bouwproductie. Beeldende kunstenaars zouden daartoe wél in staat zijn. Dergelijke hooggespannen verwachtingen legitimeerden het kunstbeleid dat de toepassing van beeldende kunst mogelijk moest maken. In de ideologische jaren zeventig formuleerde CRM het als volgt: '(...) beeldende kunst kan een dimensie toevoegen aan onze omgeving, ook indien de overige vormgeving veel te wensen overlaat. Zij kan de mens gevoeliger maken voor de kwaliteit van de omgeving, zodat er misschien een betere basis gevormd wordt voor het bouwen.' In dezelfde nota stelde men: 'er zijn tal van situaties waarin beeldende kunst een wezenlijke bijdrage kan leveren aan de wijze waarop onze omgeving vorm krijgt.'²⁹ Deze visie bestaat nog steeds, maar de maatschappijkritische betoogtrant uit de jaren zeventig heeft inmiddels plaatsgemaakt voor meer objectiverende verhandelingen over 'kwaliteit'. Een wezenlijke verandering is ook dat de culturele waarde van het ontwerp zelf tot aandachtspunt van het beleid is geworden.

De staat en de werkgelegenheid voor architecten

Hetspreken over derol van 'de rijksoverheid' kan versluieren dat in de beschreven periode grote maatschappelijke veranderingen optraden die een sterke groei van de bouwproductie met zich meebrachten. Die bouwproductie vond deels plaats in sectoren waar de zich ontwikkelende verzorgingsstaat zeer actief was, zoals volkshuisvesting en ziekenhuisbouw. Een ander voorbeeld is de bouw voor het onderwijs. We hadden het al over seriebouw bij scholen en hier willen we van deze kwestie nog één detail onder de aandacht brengen; niet de voor de kunsten verantwoordelijke minister sprak mee in dit debat, maar de minister van Wederopbouw. Dat speelde in de schrale jaren vijftig. De toename van de welvaart schiep nieuwe mogelijkheden en nieuwe behoeften. Tussen 1965 en 1970 groeide het aantal studenten aan universiteiten en hogescholen van 60.000 tot 90.000. Dat leidde tot nieuwe bouwopgaven en belangrijke kansen voor de Nederlandse architectuur. Zo was de bouw van de Technische Hogeschool Twente een bron van opdrachten voor zowel aankomende architecten als hun oudere collega's. Het werd allemaal mogelijk gemaakt door de perfectionering van de overheidsorganisatie en in die zin schiep de staat werkgelegenheid voor architecten. Echter, al werden grootscheepse bouwprojecten door de rijksoverheid gefinancierd, er was op de uitvoering weinig directe staatsinvloed. Het ging steeds om unieke bouwopgaven en een discussie over normering en standaardisering, zoals in de bouw voor het lager onderwijs, speelde niet. Bovendien trad vanaf 1961 de Rijksgebouwendienst niet langer op als opdrachtgever. De universiteiten en hogescholen werden in dit opzicht autonoom en richtten meestal eigen bouw bureaus op, die sindsdien tal van belangrijke projecten hebben gerealiseerd.

Financiële drempels voor goede architectuur?

In het algemeen zijn de belemmeringen voor het ontstaan van goede architectuur niet van financiële aard – en dat heeft gevolgen voor de beleidsinstrumenten die het rijk kan ontwikkelen.

Als het gaat om financiële ondersteuning verschillen de behoeften van architecten van (andere) kunstenaars. Terwijl in het algemeen bij beeldende kunst het honorarium van de kunstenaar een naar verhouding belangrijke kostenpost is, bedraagt het honorarium van de architect slechts een fractie van de bouwkosten. Bovendien vormt het creatieve werk maar een deel van de taken die een architect in het bouwproces kan uitvoeren.³⁰ Het heeft dus voor een subsidiërende overheid weinig zin om extra middelen beschikbaar te stellen voor de beloning van de architect – die kostenpost

is zo onbelangrijk, dat daarmee een opdrachtgever niet over de streep wordt getrokken. En: een hoger gesteld architectenhonorarium hoeft niet tot een betere vormgeving te leiden. In die zin hoeft goede architectuur niet meer te kosten dan slechte.

Een andere mogelijkheid is, dat het budget voor bouwkosten dermate krap is dat zelfs een goede architect voor dat bedrag geen goed gebouw kan neerzetten. We zagen dat argument al bij de sociale woningbouw, onder meer in de jaren vijftig. Op dit moment klagen architecten over de te krappe budgetten in de scholenbouw. In dergelijke gevallen stellen critici dat de rijksoverheid (als schrale subsidiegever) maatschappelijke en culturele waarden miskent op basis van een kortzichtige financiële afweging.

Bij deze kwestie is een aantal kanttekeningen te maken. In de eerste plaats is het kunstenbudget te beperkt om daaruit substantiële bijdragen te leveren aan de volkshuisvesting of de scholenbouw. Hoogstens kan de voor cultuur verantwoordelijke minister proberen de collega van het betreffende departement om te praten – en dan blijkt dat kunst en cultuur zwakke doelstellingen zijn in de harde politiek. Tegenwoordig heeft de cultuurminister minder greep op scholenbouw dan kort na de oorlog. In 1965 werd het organisatorische verband tussen de beleidsvelden onderwijs en cultuur verzwakt toen het kabinet-Cals de cultuur koppelde aan recreatie en maatschappelijk werk. De huidige cultuurminister heeft meer te zeggen over volksgezondheid en welzijn. Omdat er van een departement enige interne consistentie van beleid wordt verwacht zal het nieuwe architectuurbeleid mogelijk eerder doorwerken in bijvoorbeeld de ziekenhuisbouw dan in de scholenbouw.

Een tweede kanttekening bij het verwijt dat het rijk te weinig geld beschikbaar stelt voor de bouw is, dat er geen eenvoudige relatie bestaat tussen budget en kwaliteit van de architectuur. Sommige architecten hebben er een eer in gesteld om topkwaliteit te leveren voor minimale kosten. En omgekeerd vallen dure bouwwerken niet per definitie in de smaak van de architectuurcritici. Deze overwegingen zijn een argument temeer voor een 'voorwaardenscheppend en stimulerend beleid' van de rijksoverheid.

Het huidige architectuurbeleid

In het midden van de jaren tachtig vond, met de afschaffing van de *Beeldende Kunstenaarsregeling* (BKR), een accentverschuiving plaats in het cultuurbeleid. Waar vroeger een belangrijke plaats was ingeruimd voor sociale doelstellingen (beleid gericht op ondersteuning van kunstenaars)

kreeg nu het kwaliteitscriterium meer aandacht. Deze beleidsombuiging ging gepaard met een financiële herschikking, want een budget van f 60 miljoen werd van het ministerie van Sociale Zaken (dat de BKR uitvoerde) overgeheveld naar wvc.

Hoewel het huidige beleid er meer op is gericht de kwaliteit van de kunsten te bevorderen, blijven andere doelstellingen en legitimeringsgronden een rol spelen. Nog steeds wordt rekening gehouden met de inkomensvorming van de kunstenaar, maar net als vroeger speelt deze overweging bij architecten een ondergeschikte rol. Wel belangrijk is de derde algemene doelstelling van het kunstenbeleid, namelijk de spreiding en afname van kunstprodukten. Op het terrein van de bouwkunst is dit bijvoorbeeld een overweging tot het stimuleren van publieke belangstelling voor architectuur. Overigens zijn de doelstellingen van het kunstenbeleid niet scherp van elkaar te scheiden. Ook bij inkomensaanvullende voorzieningen en bij instrumenten ten dienste van spreiding en afname van kunst spelen kwalitatieve criteria een belangrijke rol.

Het rijk als opdrachtgever³¹

De rijksoverheid bouwde ook zelf. Onder de eigen verantwoordelijkheid van het rijk vallen bijvoorbeeld de huisvesting van de ministeries, de belastingkantoren, de rijkspolitie, de arbeidsbureaus, de ambassades in het buitenland en de paleizen. Kon de rijksoverheid de met de mond beleden architectonische doelstellingen dan niet zelf realiseren? De eerste naoorlogse rijksbouwmeester ir G. Friedhoff erkende de culturele verantwoordelijkheid van de overheid voor de wederopbouw. De architectuur die moest worden toegepast diende 'gezond en levend te zijn'. Maar als man van de praktijk trachtte hij de hoge verwachtingen te temperen: 'Er zijn steeds weinig originele en begenadigde kunstenaars, ook onder de architecten (...) De grote massa van de architecten die wij voor de herbouw van ons geschonden land nodig hebben, zal een goed en gedegen vakman behoren te zijn en zich vrij moeten houden van exclusieve tendenzen.'³²

De verantwoordelijkheid voor bouwopdrachten van de rijksoverheid was vanaf 1922 ondergebracht in een centrale afdeling Rijksgebouwen van het ministerie van Financiën die in de loop der jaren zou uitgroeien tot de Rijksgebouwendienst (RGD) die na de oorlog onder de hoede kwam van de verantwoordelijke minister voor het bouwbeleid. De rijksoverheid was in 1945 voor een belangrijk deel gehuisvest in huurpanden die aan de woningvoorraad waren onttrokken.³³ Bij de toen bestaande woningnood (30% van de Haagse bevolking had in de jaren veertig te ma-

ken met inwoning) werd dat als een onbillijke en onwenselijke situatie beschouwd. Hoewel de prioriteit in de bouwproductie lag bij de woningbouw kon door de bouw van overheidsgebouwen dus woonruimte worden vrijgemaakt. Zo sneed het mes aan twee kanten. De schaarste dwong tot soberheid en de toenmalige directeur-generaal van de Rijksgebouwendienst sprak daarover in 1947 zijn bezorgheid uit: 'wij zullen bij de bouw en inrichting ons moeten afvragen in hoeverre de financiële omstandigheden ons dwingen tot een soberheid, die verder gaat dan wij wensen en uit cultureel oogpunt verantwoord achten.'

Er kwam een bouwstroom van overheidsopdrachten op gang die door de RGD niet meer in eigen huis kon worden verwerkt. In 1949 besloot het kabinet de opdrachten waarvoor bij de RGD capaciteit ontbrak aan particuliere bureaus uit te besteden. In de eerste helft van deze eeuw kwam de uitbesteding van opdrachten sporadisch voor. Het goede voorbeeld dat de RGD wilde geven school in het door haar gerealiseerde produkt. Daarbij hadden de Rijksbouwmeesters, die voor een periode van vier jaar werden benoemd, de opdracht om in de vormgeving van de gebouwen de rol van de rijksoverheid tot uitdrukking te brengen.

Het vormkarakter van de gebouwen en de positie van de overheid lieten zich na de oorlog echter steeds moeilijker verenigen; niet alleen viel de architectuur in verschillende stromingen uiteen maar ook veranderde de positie van de rijksoverheid. De kritiek op het werk van Friedhoff en later op zijn opvolger ir. J.J.M. Vegter betrof niet alleen de stijl, maar tegelijkertijd het achterhaalde beeld van de overheid dat uit hun ontwerpen sprak. Vegter ontwierp het in 1955 gerealiseerde Provinciehuis in Arnhem en de toenmalige kritiek richtte zich op het monumentale karakter en het 'overvloedige' gebruik van het ornament. De traditionele symboliek was op de terugtocht, maar ook de modernere expressie van bouwwerken kon op verguizing rekenen. Niet lang daarna bouwde Ir. H. Nefkens een stadhuis voor Beverwijk en men sprak schamper van het 'Stadskantoor'³⁴, een term die later zonder enige negatieve bijbetekenis zou inburgeren.

De rijksbouwmeester was niet meer in staat om het 'eigen gezicht' van de overheid vorm te geven. Er ontbrak een dominerende vormtraditie en de gedachte dat één ontwerper bepalend zou kunnen zijn voor de vormgeving van juist de meest belangwekkende ontwerp-opgaven paste niet meer in de tijdgeest. Voortaan zou het gezicht van de overheid vorm krijgen door de zelfexpressie van een bonte stoet ontwerpers. Rijksbouwmeester ad interim ir. F. Sevenhuysen gaf in 1972 het volgende antwoord op de vraag of de ontworpen overheidsgebouwen ook een expressie van de overheid zijn: 'Ja en nee! Er is een duidelijke weerklank van de groei-

ende democratisering van het maatschappelijke leven in het gebouwde terug te vinden. Niet alleen vallen de gebouwen als geheel niet meer zo op in het totale milieu; ook in details van deze gebouwen is het te zien dat de overheid geleidelijk meer naast dan boven de burger is gaan staan.³⁵ Dat is voor een historische vergelijking van overheidsgebouwen zeker belangwekkend, maar voor het tegenwoordige bouwen betekent het toch niet veel anders dan dat de productie van overheidsgebouwen zich in weinig onderscheidt van de bouw in de particuliere sector.

Het goede voorbeeld van de rijksoverheid verschuift van het ontwerp naar het proces dat tot het ontwerp leidt. Daarbij gaat het vooral om het selecteren en begeleiden van architecten. De rijksbouwmeester fungeert als het architectonische geweten van de Rijksgebouwendienst; hij speelt een rol bij de architectenkeuze, scheidt ruimte om de architectonische visie uit te werken en is betrokken bij de keuze van andere betrokken vormgevers. In de jaren zeventig en tachtig is het beleid van de Rijksbouwmeesters erop gericht geweest jong talent een kans te geven. Ook is er meer aandacht gekomen voor de stedenbouwkundige gevolgen van de rijksgebouwen vooral omdat er vrij ingrijpende bouwopgaven in binnensteden plaatsvonden (nieuwe departementsgebouwen voor VROM en Sociale Zaken).

De ontwikkeling van het rijksbouwen na de Tweede Wereldoorlog is het relaas van een steeds verder gaande rationalisering van de bouw en het bouwproces. Naarmate de overheid uit kostenoverwegingen procesfuncties, die voor het bouwen nodig zijn, afstootte werd het moeilijker de culturele taakstelling voor de rijksgebouwen waar te maken. Inmiddels ontwerpt de Rijksgebouwendienst nog slechts 20% van de productie zelf, om zo de eigen expertise op peil te kunnen houden. De laatste jaren wordt zelfs gewerkt met 'lease-constructies'. Dan zijn dus ook de functies van de opdrachtgever uitbesteed. Het gevaar van een voortgaande anonimisering is uiteraard dat de overheid de directe invloed op het gebouwde resultaat verliest. Als de rijksoverheid de laatste troef uit handen geeft en voor de eigen huisvesting niet meer zelf bouwt kan het beleid ook hier alleen gericht zijn op ondersteunen en stimuleren.

Tot slot

De staat speelt een centrale rol in het genereren van bouwopdrachten, maar dat leidt niet per definitie tot zeggenschap over de eigenlijke bouw en zeker niet tot invloed op de culturele waarde. Dat heeft te maken met decentralisatie maar ook met de beperkte mogelijkheden van de bureau-

cratie. In centralistische verhoudingen hebben verschillende onderdelen van de rijksoverheid zich in staat getoond om bouwplannen uit het hele land gedetailleerd te toetsen, maar daarbij vraagt de ambtelijke organisatie om kwantificeerbare grootheden als maatstaf. Waar het gaat om een oordeel over artistieke kwaliteiten bestaat in Nederland de traditie om beslissingen te delegeren naar niet-ambtelijke instanties.

De ingrijpende invloed van de overheid op de naoorlogse bouwproductie werd niet in de eerste plaats aangewend voor het bereiken van kwaliteitsdoelstellingen. Zo was het huur- en subsidiebeleid deel van de conjunctuurpolitiek en stond de bouwprogrammering in het teken van de werkgelegenheid in de bouwnijverheid. Toch zijn in de regelgeving voor de wederopbouw van Nederland zeker elementen aanwezig die uitdrukkelijk bedoeld waren om de architectonische waarde van de wederopbouw te bewaken. We komen hier terug op de tijdens de wederopbouw ontwikkelde werkwijze, omdat toen het meest gedetailleerd is geprobeerd om de culturele waarde van de bouwproductie te beïnvloeden. Al tijdens de Duitse bezetting was een begin gemaakt met de wederopbouw onder leiding van de algemeen gemachtigde dr.ir. J.A. Ringers. De algemeen gemachtigde verstreek opdrachten voor wederopbouwplannen en was belast met de beoordeling van de plannen. Ringers installeerde zeven gewestelijke architectencommissies die tot taak hadden een keus te maken van architecten die geschikt waren voor de wederopbouw. Alleen de zo geselecteerde architecten konden opdrachten krijgen in het kader van de wederopbouw. Bij de uitwerking van de plannen werd de relatie tussen stedenbouw en architectuur en de coördinatie van de architectonische deelopdrachten toevertrouwd aan een 'supervisor'. In de regel benoemde de algemeen gemachtigde de stedenbouwkundig ontwerper van het wederopbouwplan tot supervisor. In 1947 werd boven de gewestelijke commissies een landelijke architectencommissie geplaatst die de minister moest adviseren inzake architectuur en wederopbouw.

De invloed vanuit het departement op de architectenkeus en het werken met supervisors waren tijdens de wederopbouw bedoeld om een behoorlijk kwaliteitsniveau te garanderen. Ook tegenwoordig wordt de aanstelling van een supervisor weer gezien als mogelijkheid om de kwaliteit van de architectuur te bevorderen. Het is daarom goed de problemen uit het verleden in de herinnering te brengen. De supervisor, een architect die veelal was aangetrokken als ontwerper van het wederopbouwplan, zou in theorie als *primus inter pares* moeten samenwerken met de architecten van afzonderlijke projecten binnen het plan. In feite had de supervisor, die soms ook nog voorzitter was van de schoonheidscommissie,

meestal duidelijk de macht in handen en kon er geen sprake zijn van collegiale en gelijkwaardige verhoudingen binnen het werkverband van architecten en supervisor. Zo'n werkverband kent overigens al de natuurlijke tegenstelling tussen de supervisor die naar eenheid en samenhang streeft, tegenover de architect die opkomt voor zijn deelproject. Conflicten bleven niet uit.

In de jaren vijftig, toen er uit de samenleving signalen kwamen dat de esthetische kwaliteit van de nieuwbouw te wensen overliet, is serieus gestudeerd op de rol van de rijksoverheid hierbij. Ook toen het succes van het bouwbeleid vooral werd afgemeten aan kwantitatieve grootheden als woningproductie en werkgelegenheid was er aandacht voor het kwalitatieve resultaat. In de volkshuisvesting is (in de jaren 1968-1979) gewerkt met een experimentenprogramma als middel om de eenvormigheid en eentonigheid van de naoorlogse woningbouw te doorbreken. Aan het uitgangspunt 'esthetische eisen mogen geen meerkosten veroorzaken'³⁶ kon echter maar zeer beperkt worden getornd. Binnen het eigen huisvestingsbeleid van de rijksoverheid bestond meer ruimte om ook de culturele waarde van het bouwen een plaats te geven. Alleen al uit de benoeming van rijksbouwmeesters blijkt dat de rijksoverheid de architectuur serieus neemt. Ook in het kader van het kunst- en cultuurbeleid zijn enkele initiatieven te noemen; subsidies voor tentoonstellingen, de eenmaal uitgereikte staatsprijs voor architectuur en, meer recent, individuele subsidies voor jonge architecten.

Over de gerealiseerde kwaliteit blijken de meningen verdeeld. Volgens sommigen zou de wederopbouw als elk restauratietijdperk lijden aan gemis aan scheppende oorspronkelijkheid.³⁷ Anderen wijzen op geslaagde voorbeelden van vernieuwende architectuur en stedenbouw, bijvoorbeeld in de herbouw van het Rotterdamse centrum. Een gemengd beeld kon ontstaan omdat er grote behoefte was aan ontwerpers. Er was zoveel werk te doen, dat zowel traditionalisten als vernieuwers aan de slag konden. Waarschijnlijk heeft ook de verzuiling een rol gespeeld. De noodzaak tot compromissen in de Nederlandse politiek én de gedecentraliseerde besluitvorming droegen ertoe bij dat geen enkele architectuuropvatting de exclusieve steun van de overheid kreeg.

De opkomst van een architectuurbeleid

Met de stijgende belangstelling voor architectuur in Nederland in de jaren tachtig heeft de ontwikkeling van een architectuurbeleid meer aandacht van ambtenaren en politici gekregen. Het komt tot samenwerking tussen de betrokken ministeries. Een voorbeeld is de bouw van het

Architectuurinstituut, waaraan de ministeries van VROM en WVC een bijdrage hebben geleverd. Het recente verschijnen van de gezamenlijke architectuurnota van de ministers van VROM en WVC, *Ruimte voor architectuur*, geeft aan dat architectuurbeleid een zaak van interdepartementaal beleid is geworden.³⁸ Het architectuurbeleid raakt verankerd in de ambtelijke organisatie en is relatief minder afhankelijk van de persoonlijke belangstelling van de zittende bewindslieden. Paradoxaal genoeg komt de explicitering van het architectuurbeleid in een periode dat de rijksoverheid meer overlaat aan de vrije markt en minder wil regelen door directe interventie. In het voorgenomen beleid stelt de overheid zich niet op de voorgrond. Haar doelstelling is bescheiden: het scheppen van gunstige voorwaarden voor het realiseren van architectonische kwaliteit.

Architectonische kwaliteit en de departementale grenzen

De omschrijving van het begrip architectonische kwaliteit in de nota is een poging om de departementale verkaveling te overstijgen. Architectonische kwaliteit – als integraal begrip – wordt opgevat als een eigenschap van gebouwen (in hun omgeving) die voortvloeit uit gestelde eisen van zowel gebruikswaarde, culturele waarde als toekomstwaarde. Deze drie-eenheid geeft in een notedop de strekking van het architectuurbeleid weer: het bouw- en cultuurbeleid worden geacht zich op één lijn te bevinden.

Dient de beoogde verbetering van het architectuurklimaat dus voort te komen uit samenwerking tussen het bouwministerie en het cultuurministerie, het is onvermijdelijk dat zo'n interdepartementale samenwerking gepaard gaat met compromissen. Bij de beoordeling van de resulterende vermenging van de beleidsculturen staan we voor de klassieke vraag of we het glas half vol moeten noemen of half leeg. Wij neigen naar de eerste, meer optimistische conclusie. Tegenover de onvermijdelijke compromissen staat immers dat beide beleidssectoren elkaar goed aanvullen, en dat de confrontatie ook tot inhoudelijke verdieping heeft geleid. De inbreng vanuit VROM heeft bijvoorbeeld geresulteerd in een analyse van ontwikkelingen in de bouwnijverheid. Alleen in zo'n kader kunnen pogingen om de architectonische kwaliteit te verhogen een realistisch karakter krijgen. Meer in het algemeen geldt, dat de institutionele aandacht voor onderzoek en kennisoverdracht voor de bedrijfstak en voor de rol van de opdrachtgevers en lagere overheden vooral in de VROM-traditie past. In de fondsconstructie – de *Architectuurnota* voorziet bijvoorbeeld in een Stimuleringsfonds voor de Architectuur – het delegeren van de beleidsuitvoering en van het kwaliteitsoordeel naar externe in-

stanties, herkent de bestuurlijk ingewijde vooral de wvc-inbreng. Ook de keuze voor publieke betrokkenheid als doelstelling van architectuurbeleid, verwijst naar wvc. Publieke betrokkenheid wordt meer en meer gebruikt als lakmoesproef voor het succes van cultuuruitingen en als legitimering van het cultuurbeleid. Dat alles sluit echter ook goed aan bij de decentralisatie in de volkshuisvesting die een grotere inbreng beoogt van lokale marktpartijen, inclusief consumenten.

Beleidsinhoudelijk past het dus allemaal mooi op elkaar en we kunnen spreken van een vruchtbare wisselwerking tussen de beide ministeries. Ook institutioneel lijkt het architectuurbeleid binnen vrom meer vaste grond onder de voeten te krijgen. Het inzicht groeit dat het architectuurbeleid parallel loopt met het kwaliteitsstreven voor de volkshuisvesting, de ruimtelijke ordening en voor het milieu zoals verwoord in de 'grote nota's': *VINEX, Volkshuisvesting in de jaren negentig* en *NMP-Plus*. Bovendien zal de positie van de rijksbouwmeester binnen vrom worden versterkt omdat het architectuurbeleid bij hem zal worden ondergebracht. Voor wvc is bouwkunst een relatief nieuw onderdeel van het cultuurbeleid. Architectuur heeft de wind van de publieke belangstelling mee en het gaat bovendien om een cultuuruiting waarmee iedereen die in ons land rondloopt te maken krijgt. Door de verbondenheid van de bouwkunst met de bouwnijverheid is deze tak van kunst interessant voor de beleidsmakers op het Directoraat-Generaal voor Culturele Zaken van wvc. Bezie bijvoorbeeld het contrast met de podiumkunsten, waar men streeft naar een verhoging van de bijdrage van particulieren in de totale kosten. In de bouwsector daarentegen bedragen de rijksuitgaven voor architectuur slechts een fractie van het jaarlijks investeringsvolume. Toegegeven, de vergelijking gaat mank, maar duidelijk is dat in de bouw, althans in potentie, sprake is van een interessant vliegwieleffect. Het rijk kan met relatief bescheiden middelen een grote culturele uitstraling bereiken en dat is ideaal voor de mensen die namens wvc 'Investeren in cultuur'. Om deze reden verwachten we dat de bouwkunst voorlopig een sterke positie houdt als het gaat om de verdeling van cultuurbudgetten.

Sannie Hoogervorst

Letterkundige: beroep of roeping?

De Vereniging van Letterkundigen 1905-1945¹

De oprichting van de Vereniging van Letterkundigen

Tot op de dag van vandaag is de in 1905 opgerichte Vereniging van Letterkundigen (vvl) actief. Na de acties van het Comité Schrijversprotest in de politiek woelige jaren zestig, besloot het bestuur in het voorjaar van 1971 om onder de 'dubbele' naam Vereniging van Letterkundigen/Vakbond voor Schrijvers verder te gaan. Voortaan zou het niet alleen de belangen van literaire maar ook die van niet-literaire schrijvers behartigen. Bovendien deed de nieuwe naam beter dan de oude uitkomen dat de vereniging zich inzette voor materiële belangenbehartiging.

De vvl/vvs is een beroepsvereniging die zowel door de overheid als door de uitgevers beschouwd wordt als serieuze gesprekspartner. De vereniging is vertegenwoordigd in de Raad voor de Kunst en in besturen van verschillende literaire organisaties, zoals de Stichting P.C. Hooftprijs en het in 1991 opgerichte Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds. Daarnaast heeft de vvl een belangrijke stem in het Fonds voor de Letteren, dat stipendia en werkbeurzen verstrekt aan literaire schrijvers. De voorzitter van de vvl is qualitate qua vice-voorzitter van het Fondsbestuur. Voorts worden 5 van het in totaal 14 leden tellende bestuur benoemd op voordracht van de vvl.

Kortom, wanneer het gaat over de sociaal-economische positie van schrijvers, over leesbevordering, auteursrecht of welk ander aspect van het letterenbeleid dan ook, de vvl heeft een belangrijke stem in het literair-politieke debat. Dat is lang niet altijd zo geweest. Deze plaats heeft de vereniging in de loop van haar bestaan, met veel vallen en opstaan, veroverd. De koerswijziging in 1971 vormt een onderdeel van die geleidelijk verlopen ontwikkeling. H.W. van Doorn, destijds minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, beschouwde de naamsverdubbeling als 'een markant moment' in het proces, waarin literatoren versneld tot een vorm van maatschappelijke bewustwording en organisatie kwamen

en was van mening dat 'de vroegere vvl, die toch eigenlijk het karakter van een gezelligheidsvereniging had', had afgedaan.²

Klopt deze karakterisering wel? Was de vooroorlogse vvl zo'n deftige club voor voornamelijk literatoren, zo'n vereniging die meer iets weg had van een literaire sociëteit dan van een vakbond voor literaire schrijvers? Onder leiding van Van Deyssel, de eerste vvl-voorzitter, vergaderde de Vereniging in gelegenheden als Hotel Mille Colonnes of Hotel Americain in Amsterdam. De vergaderingen werden afgesloten met een feestelijk diner. De letterkundige en journalist P.H. Ritter noemde dit de 'romantische periode' van de vvl: 'de dagen, waarin men in kleine duffe zaaltjes vergaderde, bovenvertrekken van Amsterdamse cafés. Op het podium praalden de toenmalige grootmeesters der literatuur, Van Deyssel, en Van Looy, gehuld in wijde pelerines en de onzichtbare wierook der verering steeg naar de groene tafels op.'³ De manier waarop Van Deyssel 'beminnelijk gracius' en 'vorstelijk verstrooid' deze vergaderingen presideerde, gevoegd bij de 'welsprekendheid' en 'dichterlijke verstrooidheid' van de andere bestuursleden, werd door de meeste vvl-leden ervaren als een boeiend schouwspel.⁴

Ook onder leiding van P.C. Boutens, de tweede voorzitter van de Vereniging, was de opkomst bij de jaarlijkse vergaderingen laag en de deelname van de leden aan de discussies gering. Agendapunten werden niet of niet helemaal afgehandeld omdat het gezelschap op tijd moest vertrekken voor een excursie of een diner. Het werd niet 'gezellig' gevonden om tijdens de vergaderingen te praten over de materiële belangen van schrijvers.

Deze beschrijving roept ongetwijfeld geen enkele associatie op met vakbondsvergaderingen. De vvl hield destijds het midden tussen een literair genootschap, een vakbond voor schrijvers en een gezelligheidsvereniging voor literaire schrijvers. Net als andere vooroorlogse kunstenaarsverenigingen had de Vereniging qua type organisatie veel weg van een standsorganisatie met als belangrijk kenmerk dat de relatie werkgever-werknemer niet als belangentegenstelling werd ervaren.

Zo was de inzet van de vvl bij de onderhandelingen met de Uitgeversbond de realisatie van een goede verstandhouding tussen een schrijver en een uitgever en niet een voor beide partijen bindend contract. In een brochure die de vvl uitgaf voor het werven van nieuwe leden, stond dat 'de theorie van een natuurlijke belangenstrijd tusschen werkgever en werknemer (...) reeds lang (is) opgegeven.'⁵

Na de Tweede Wereldoorlog, met als cumulatiepunt de roerige jaren zestig, maakte de vvl een belangrijke ontwikkeling door. Ze kreeg trekken

van een vakbond en liet dat in de naam tot uitdrukking komen. In een interview ter gelegenheid van de koerswijziging van de vvl zei Venema, evenals Van Doorn dat later zou doen, dat de vvl vóór de Tweede Wereldoorlog 'een gezelligheidsvereniging van louter belletristen' was.⁶ Om hun uitspraken te staven konden Venema en Van Doorn destijds op weinig bronnen bogen. Inmiddels is het vvl-archief geordend en kan hier op basis van dat bronnenmateriaal een historisch-chronologische schets gegeven worden van de activiteiten van het vvl-bestuur in de periode 1905-1945, de jaren waarin de basis werd gelegd voor de groei tot vakbond voor schrijvers.⁷ Twee vragen staan centraal: kreeg de materiële dan wel immateriële belangenbehartiging prioriteit in het vvl-beleid? En: was er binnen de vvl overeenstemming over de door het bestuur uitgezette koers?

'Een ambtenaar krijgt loon bij ziekte, pensioen bij ouderdom, een dichterschrijver is het slachtoffer van zijn hoogste inspiratie en als hij geen vermogen heeft wordt hij van de armen bcgraven.'⁸ Met deze woorden illustreerde de romancier Gerard van Hulzen in 1904 de weinig rooskleurige sociaal-economische positie van literaire schrijvers. In een rede voor het in dat jaar gehouden Taal- en Letterkundig Congres, hield hij zijn gehoor voor dat talentvolle letterkundigen recht hebben op stipendia van de overheid.⁹ Deze vorm van materiële steun van het rijk was volgens Van Hulzen gerechtvaardigd omdat 'de gemeenschap (...), ten koste van nood en zorg des schrijvers, steeds rijker (werd) aan kunstwerken.'¹⁰ Werken van kunst of letterkunde, die bovendien – en daar lag ook een taak voor de overheid, zo meende Van Hulzen – niet auteursrechtelijk beschermd werden.

De strekking van de toespraak van Gerard van Hulzen stuitte in eigen kring en daarbuiten op weerstand. Tijdens het congres al werd hem door hongeroep van collega taal- en letterkundigen het spreken praktisch onmogelijk gemaakt. Ook in de meeste krant artikelen over het congres werd overheidssteun aan literaire schrijvers afgewezen. De journalist Frits Lapidoth verwoordde zijn standpunt in het liberale dagblad *Het Nieuws van den Dag* als volgt: 'De Vaderlandsche woordkunst heeft niets anders noodig, dan hetgeen voor alle Nederlanders het hoogste goed is: de grootst mogelijke vrijheid, en voor hare dienaren volstrekte onafhankelijkheid van Staat, Bonden, Fondsen en dergelijke.'¹¹

Toch was de oprichting van zo'n 'bond' wat Gerard van Hulzen beoogde. Over dat plan polste hij andere schrijvers, in eerste instantie Marcellus Emants. Hoewel de uitdrukking 'een Nederlandse letterkundige verdient minder dan een kruier', van deze schrijver is, bleek Emants niet bereid mee te werken.¹² Bij schrijver, criticus en redacteur Herman Robbers had

Van Hulzen meer succes. Robbers maakte zich destijds juist los van het uitgeversbedrijf dat hij van zijn vader had overgenomen, om zich geheel aan het schrijven te gaan wijden. Hij werd redacteur van *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, waarin hij gezaghebbende artikelen zou publiceren. Van Robbers was zojuist de roman *Het huwelijk van Anna De Boogh* verschenen en van Van Hulzen *Getrouwd*. Zij hadden, zoals Van Hulzen dat later omschreef 'het succes van het seizoen'.¹³ Zij – twee schrijvers uit 'de middensfeer' – durfden het wel aan om bij hogere en mindere goden voor steun voor hun plan aan te kloppen. Toneel- en romanschrijver Herman Heijermans, die jarenlang in Berlijn woonde omdat in Nederland het auteursrecht minimaal werd beschermd, sloot zich ook aan. In de ban van de literaire en socialistische beweging in Amsterdam stichtte Heijermans in 1898 *De Jonge Gids*. Hij werd bekend door zijn journalistieke schetsen, de zogenaamde Falklandjes, en zijn sociaal bewogen toneelstukken, waarvan *Op hoop van zegen* uit 1900 de bekendste is. Gedrieën namen Van Hulzen, Heijermans en Robbers het initiatief een vakvereniging voor schrijvers op te richten.¹⁴

Op zondag 15 februari 1905 vond in Hotel Krasnapolsky in Amsterdam de constituerende vergadering plaats van de Vereeniging van Letterkundigen (vvl). Opmerkelijk is dat de belangrijkste bestuursposten niet door de initiatiefnemers, alle drie sociaal-democraat, werden bezet. Lodewijk van Deyssel werd de eerste voorzitter. Van Deyssel, pseudoniem van Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm, was redacteur van het literaire tijdschrift *De Nieuwe Gids*. Voor de eeuwwisseling had hij naam gemaakt met de romans *Een liefde* uit 1887 en *De kleine Republiek* uit 1889 over zijn kostschooltijd op het seminarium te Rolduc. Naast deze gerenommeerde letterkundige zaten in het dagelijks bestuur: Jacobus van Looy (vicevoorzitter), Israël Querido (eerste secretaris), Adriaan van Oordt (tweede secretaris) en G.F. Haspels (penningmeester). Het Vereenigingsbestuur telde twaalf leden. Ook Marie Metz-Koning, Top van Rhijn-Naeff, Gerard van Hulzen, Herman Heijermans, Herman Robbers, Frans Coenen en W.G. Nouhuys maakten er deel van uit.

Bij deze vergadering waren ook de andere oprichters van de Vereeniging van Letterkundigen aanwezig: Henri Borel, P.C. Boutens, Cyriel Buysse, Ina Boudier-Bakker, H.J. Boeken, Frans Bastiaanse, M.J. Brusse, A.M.J.I. Binnewiertz, M.H. van Campen, G.A. van Hamel, Willem Kloos, Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe, G. Kalff, Jan Kalff, Helene Lapidath-Swarth, J.H. Leopold, Joh. de Meester, M.B. Mendes da Costa, Frans Netscher, W.L. Penning, Ary Prins, Carel Scharten, Arthur van Schendel en Augusta de Wit.¹⁵ Twee namen moeten nog aan deze lijst



De eerste ledenvergadering van de Vereniging van Letterkundigen te 's-Gravenhage op 5 juni 1905; eerste rij vlnr: Frits Lapidoth, Adriaan van Oordt (2e secretaris), Lodewijk van Deyssel (voorzitter), Jacobus van Looy (vice-voorzitter), G.F. Haspels (penningmeester), Top van Rhijn-Naeff (bestuurslid), W.G. van Nouhuys (bestuurslid). (Letterkundig Museum, Den Haag)

worden toegevoegd: Emants, die aanvankelijk niet veel voelde voor het oprichten van een schrijversbond en Lapidoth, die publiekelijk zijn afkeer van een vakbond voor schrijvers kenbaar had gemaakt.

In de statuten werd vastgelegd dat de Vereeniging ten doel had 'den bloei der Schoone Letteren in Nederland te bevorderen door behartiging van de belangen harer beoefenaars: de Nederlandsche Letterkundigen.'¹⁶ De eerste vvl-bestuurders legden het accent op behartiging van juridische en economische schrijversbelangen, zoals auteursrecht en vrijheid van meningsuiting. Daarover bestond in literaire kring consensus en dus kon de Vereeniging daarover met gezag onderhandelen met de overheid en andere betrokkenen. In het eerste nummer van het *Mededeelingenblad* van de vvl schreef het bestuur: de Vereeniging wil 'een kracht worden naast uitgevers, schouwburgondememers en de regeering, in zooverre wij met deze laatste te maken hebben voor auteurswet, aansluiting bij de Berner Conventie en alle andere wetsbepalingen op schouwburgen, vrijheid van uiting enzovoort.'¹⁷

Het bestuur wilde zich dus niet inspannen voor overheidssteun aan letterkundigen, terwijl het streven van Van Hulzen, Robbers en Heijermans nu juist daarop was gericht. Zij wilden via een vakvereniging proberen de sociaal-economische positie van literaire schrijvers te verbeteren, waarbij de overheid zou moeten zorgen voor vergoeding van auteursrechten en subsidiëring van literair werk.

Die overheidsrol werd vooral gezien als een sociaal-democratische idee. Dat blijkt onder andere uit het artikel 'De nieuwe kunstenaar' dat Herman Robbers in 1915 publiceerde in *De Nieuwe Gids*. Daarin bracht hij de oprichting van belangenorganisaties voor kunstenaars omstreeks de eeuwwisseling in verband met 'het ontstaan en groeien der sociale idee, ook onder kunstenaars.'¹⁸ Hij constateerde, dat het zowel binnen als buiten kunstenaarskringen niet erg op prijs werd gesteld, dat kunstenaars 'vakverenigingen stichten om gezamenlijk en solidair hun materiele belangen te verdedigen, gelijk de metselaars, ja misschien wel de gotenschepers doen.'¹⁹

Het is begrijpelijk dat de sociaal-democraten Van Hulzen, Heijermans en Robbers, voor wie overheidssteun aan kunstenaars vanzelfsprekend was, vooral bij de oudere generatie schrijvers aanvankelijk weinig tot geen steun kregen voor hun plan een soort vakbond voor schrijvers op te richten. Conservatieve, gerenommeerde letterkundigen als Emants en Boutens, en liberale schrijvers als Lapidoth en Van Deyssel, verzetten zich tegen puur materiële belangenbehartiging en tegen overheidssteun aan literaire schrijvers.

Verschillen in opvatting tussen de initiatiefnemers en de overige oprichters van de Vereniging speelden ook bij de naamgeving een rol. In de discussie daarover stelde Van Hulzen voor de op te richten organisatie 'Bond voor Schrijvers' te noemen. Met name Lodewijk van Deysel was tegen dit voorstel. Het lidmaatschap stond alleen open voor literaire schrijvers, met de nadruk op literaire. 'Bond voor Schrijvers' deed hem te veel denken aan een vakvereniging voor stadhuisclerken.²⁰ De wat plechtstatige naam Vereniging van Letterkundigen, die geen associaties met vakbonden oproep, sprak Van Deysel meer aan. Omdat naar zijn mening 'in de maatschappij in haar geheel genomen, het letterkundig talent *an und für sich* zeer weinig in aanzien' stond, wilde Van Deysel via de vvl maatschappelijke erkenning van literaire schrijvers bewerkstelligen.²¹

De vvl onder voorzitterschap van Van Deysel

De auteurswet

Een belangrijk motief voor de oprichting van de vvl vormde de verbetering van de positie van schrijvers op auteursrechtelijk gebied. Nederland kende weliswaar een Auteurswet (1881), maar deze had geen betrekking op unieke werken. Het auteursrecht in de 19e eeuw beschermde auteurs voor zover daarmee ook exploitanten, in dit geval uitgevers en drukkers, konden worden beschermd.²² Bovendien was Nederland niet aangesloten bij de Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst. Tien landen waaronder Duitsland, Engeland en Frankrijk, sloten in Bern op 9 september 1886 een verdrag waarbij zij zich over en weer verplichtten het auteursrecht van buitenlandse schrijvers uit de aangesloten landen te beschermen.²³

Tijdens de oprichtingsvergadering werd de adviescommissie Berner Conventie ingesteld. De commissieleden pleitten voor aansluiting van Nederland bij deze conventie. Om dit streven kracht bij te zetten, stuurde het Verenigingsbestuur diverse adressen naar de desbetreffende overheidsinstanties. De Nederlandse regering, die onoverkomelijke bezwaren had tegen het hoge beschermingsniveau van de conventie, hield de boot af.²⁴ Pas in 1912 zou Nederland zich aansluiten bij de Berner Conventie en werd de nationale wetgeving aangepast.

In 1911 diende de regering een ontwerp voor een nieuwe auteurswet in. De vvl-commissie Auteursrecht sprak in een adres aan de regering haar voldoening uit over de verbeteringen, die in de wet waren aangebracht. Zo was bijvoorbeeld de duur van het auteursrecht verlengd en was de wetgeving ook van kracht geworden op werken van beeldende kunst, bouw-

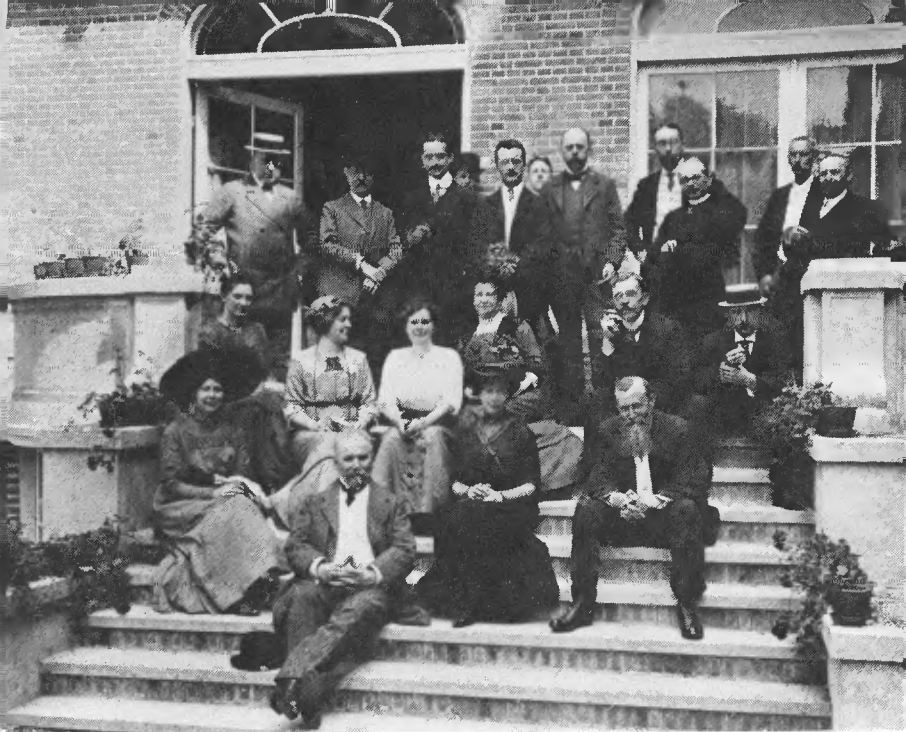
kunst, fotografie en film. Alle scheppende kunstenaars, ook de schrijvers, gingen erop vooruit. De auteurs en niet de drukkers of uitgevers werden aangewezen als rechthebbenden. De vvl-commissie tekende echter bezwaar aan tegen de bepaling in het wetsontwerp, waarin uitgevers de vrijheid werd gegund teksten van een auteur zonder zijn toestemming op te nemen in bloemlezingen. Tegen dit wetsartikel pleitte dat literaire schrijvers de zeggenschap over de manier waarop met hun teksten werd omgegaan, werd onthouden. Dat literatoren daarvoor geen auteursrechten vergoed kregen, was van ondergeschikt belang. Met andere woorden: niet het materiële maar het immateriële aspect werd vooropgesteld.²⁵

De regering nam de wens van de vvl om deze bepaling uit het wetsontwerp te schrappen niet over. In de nieuwe Auteurswet van 1912 werd artikel 16, het zogenaamde bloemlezing-artikel, ongewijzigd opgenomen. Het Vereenigingsbestuur bleef geen andere keus dan contact op te nemen met de Uitgeversbond. Gezamenlijk stelden de partijen normen vast voor wat in het wetsartikel stond omschreven als 'enkele gedeelten proza' en 'enkele gedichten': uitgevers mochten 1500 woorden proza en 50 regels poëzie zonder toestemming (en zonder betaling) van de desbetreffende auteur opnemen in bloemlezingen.

Om daadwerkelijk munt te slaan uit het auteursrecht, richtten twee vvl-leden, de jurist H.L. de Beaufort en de advocaat H.Louis Israëls, in 1912 het Bureau voor Auteursrecht op. Naast het geven van inlichtingen en advies over auteursrechtelijke kwesties, regelde het Bureau de exploitatie van het auteursrecht. Tot zijn taken behoorden het adviseren bij het afsluiten van contracten van schrijvers en vertalers met uitgevers, redacteurs en theaterdirecteuren; het controleren van de naleving van contracten en het innen van verschuldigde auteursrechtgelden.

De vvl – financieel niet in staat het Bureau voor Auteursrecht te exploiteren – verbond wel haar naam aan het bureau. Namens de vvl werden drie commissarissen in het bestuur van het auteursrechtenbureau benoemd, zodat de Vereeniging invloed kon uitoefenen op de door het bureau gehanteerde tarieven.

Het Bureau voor Auteursrecht bleef lange tijd een marginale aangelegenheid omdat de schrijvers, veelal onder druk van hun uitgevers, afzagen van exploitatie van hun rechten en derhalve van inschakeling van het Bureau voor Auteursrecht. Het bureau moest leven op de door amateurtooneelgezelschappen opgebrachte auteursrechtvergoedingen.²⁶



Leden van de Vereeniging, na de ledenvergadering van 1911 in Hotel De Witte Brug in Den Haag; Achterste rij vlnr.: Herman Heijermans, Jacobus van Looy, H.L. de Beaufort, Wiessing, Van Moerkerken, Roland Holst, Frans Mijnsen, Herman Robbers; Middelste rij: rechts P.C. Boutens en Frans Bastiaanse; vooraan: Ina Boudier-Bakker, Seissman, Marie van Zeggelen, G.F. Haspels. (Letterkundig Museum, Den Haag)

Het modelcontract

Voor het regelen van de betrekkingen tussen schrijvers en uitgevers besloot het vvl-bestuur een modelcontract te laten ontwerpen, waartoe meteen tijdens de oprichtingsvergadering een commissie werd ingesteld. In de Auteurswet van 1881 was niets vastgelegd over een contract tussen schrijvers en uitgevers en in de praktijk tekenden beide partijen zelden een uitgave-overeenkomst. 'Langs vriendschappelijke weg en in samenwerking als 't kan' wilde de vvl met de Uitgeversbond zo'n modelcontract opstellen. De commissieleden kozen voor deze behoedzame formulering omdat 'de uitgevers van ons land zeer fatsoenlijke zakenmensen zijn, die niet willens en wetens een auteur zullen benadeelen of bedriegen.' Omdat het Nederlandse taalgebied relatief klein is, was er 'voor uitgevers van litteratuur maar weinig winst te behalen en dit bezweert in geen geringe mate het stellen van eischen.'²⁷

Toch verschilden de leden van de Commissie-Modelcontract onderling van mening over de houding tegenover de uitgevers. Heijermans wilde komen tot een voor beide partijen – vvl-leden en leden van de Uitgeversbond – bindend modelcontract. Robbers pleitte voor een contract tussen schrijver en uitgever, dat naast een vast aantal punten ruimte zou bieden voor andere zaken die beide partijen overeen zouden willen komen.

Tijdens een speciale vergadering kozen de leden voor de variant-Robbers.²⁸ Het overleg met de uitgevers werd geopend en de vvl-commissie bood de uitgevers een door jurist en vvl-lid H.Louis Israëls ontworpen concept-modelcontract aan. Het Vereenigingsbestuur verwachtte snel resultaat te boeken, maar zijn optimisme bleek voorbarig.²⁹

Op het concept-modelcontract volgde geen enkele reactie van de kant van de uitgevers. Het voorstel van Heijermans om alle uitgevers die weigerden te werken met een modelcontract te boycotten, werd door de ledenvergadering verworpen. Het ging de meeste leden te ver om de Uitgeversbond op deze manier onder druk te zetten; zij wezen de 'vakbondachtige' opstelling van Heijermans af en kozen voor 'redelijk' overleg. De voorspelling van Heijermans, dat dit redelijke overleg tot niets zou leiden, omdat uitgevers geen enkel belang hadden bij een modelcontract, kwam uit. De Uitgeversbond traineerde de zaak.

Het Ondersteuningsfonds

Tegelijk met de oprichting van de vvl werd het Ondersteuningsfonds ingesteld. Als leden kampten met financiële problemen, konden zij aanspraak maken op een fondsuitkering. Ze moesten dan wel minstens één jaar ingeschreven staan.

Minstens de helft van de contributiegelden werd overgeheveld naar het fonds. Verder werd het Ondersteuningsfonds gevoed door de opbrengst van voor dit doel georganiseerde literaire voordrachten en door giften. Om een startkapitaal van ongeveer 20.000 gulden bijeen te krijgen, stelde vvl-lid én directeur van uitgeverij De Wereldbibliotheek L. Simons voor om vermogende Nederlanders te benaderen. Zijn voorstel riep hier en daar aversie op. Men voelde er niets voor om te gaan 'bedelen', maar Simons wist uiteindelijk iedereen ervan te overtuigen, dat schrijvers 'die arbeiden voor de gemeenschap' het recht hebben een beroep te doen op het particulier initiatief.³⁰ In de circulaire, die werd verspreid onder potentiële donateurs, stelde het vvl-bestuur dat de Nederlandse overheid het wat betreft financiële bijstand aan literatoren, af liet weten.³¹ Ruime financiële steun van particulieren, als blijk van maatschappelijke erkenning, zou het vvl-bestuur ruimte bieden om met evenveel recht als bijvoorbeeld wetenschappers steun te vragen van de overheid. Gezien de opbrengst van deze actie – circa achtenvijftig gulden – kan gesteld worden, dat het met de maatschappelijke waardering van literaire arbeid op dat moment droevig gesteld was. Op het voorstel van Van Hulzen om dan toch maar subsidie bij het rijk aan te vragen, reageerde het bestuur negatief.

In principe konden alle leden van de vvl met financiële problemen een beroep doen op het fonds. Volgens L. Simons waren het vooral 'middelmatige' letterkundigen die een aanvraag indienden. Hij pleitte voor toepassing van het kwaliteitscriterium bij de beoordeling van een verzoek om financiële bijstand, zodat de Vereeniging niet het gevaar liep 'personen te ondersteunen voor wie het eigenlijk beter ware dat zij eene andere bezigheid kozen in plaats van letterkundigen arbeid.'³² Door het vvl-bestuur werd dit voorstel van de hand gewezen; de Vereeniging wilde geen uitspraak doen over de literaire kwaliteit van het werk van haar leden.

Vrijheid van meningsuiting/ toneelcensuur

In 1905 werd de opvoering van het stuk 'Allerzielen' van Herman Heijermans in de gemeenten Goes, Haarlem en Leiden verboden. In 1912 werd de opvoering van datzelfde stuk plotsklaps ook in Apeldoorn verboden, alwaar het drie jaar eerder onder verantwoordelijkheid van een andere burgemeester wel kon worden gespeeld.³³ Deze vorm van gemeentelijk ingrijpen was voor de Vereeniging van Letterkundigen aanleiding om een onderzoek naar de werking van artikel 188 van de Gemeentewet in te stellen. Dit artikel bood een burgemeester de mogelijkheid de opvoering van een toneelstuk, dat hij in strijd achtte met de openbare orde en zedelijkheid, te verbieden. Deze bepaling, dat 'de politie over de schouwbur-

gen, herbergen, tapperijen en alle voor het publiek openstaande gebouwen en zamenkomsten, openbare vermakelijkheden en openlijke huizen van ontucht' aan de burgemeester behoorde, leidde volgens de onderzoeksc commissie van de vvl in de praktijk tot 'onberekenbare en nadeeligen burgermeesterlijken willekeur.'³⁴ Wat onder openbare orde of zedelijkheid verstaan moest worden, werd overgelaten aan de burgemeester die daarover verder aan niemand verantwoording schuldig was.

Met de weigering van het ministerie van Binnenlandse Zaken deze bepaling uit de wet te schrappen, nam men geen genoegen. Het bestuur zegde de leden toe zich te blijven verzetten tegen het gewraakte artikel, dat 'schouwburgen met kroegen en bordeelen gelijk stelt, onder een allerminst competent opzicht, enkel uit een gezichtspunt van lagere orde'.³⁵ De mogelijkheid tot toneelcensuur die artikel 188 bood, was jaren achtereen onderwerp van discussie in het parlement. Voor het schrappen ervan was echter geen Kamermeerderheid te vinden.³⁶ Pas in 1977 zou de bepaling betreffende film- en toneelvoorstellingen worden afgeschaft.

Het bestuur en de leden

Lodewijk van Deyssel was dertien jaar achtereen voorzitter van de Vereniging van Letterkundigen. Ook andere bestuursleden beschikten over het nodige zitvlees.³⁷ Gewoonlijk zat men zijn statutaire termijn uit. Dat gold echter niet voor Herman Heijermans. Tijdens de jaarlijkse ledenvergadering in 1913 tekenden een paar leden bezwaar aan tegen het voorstel van het bestuur om Heijermans herkiesbaar te stellen. vvl-lid Herman Robbers vond dat Heijermans' handelwijze in tegenspraak was met het auteursrecht. Hij doelde op een in zijn ogen 'verminkte' opvoering van een toneelstuk van Tolstoj door de Toneelvereniging waarvan Heijermans directeur was. Deze daagde daarop tijdens de eerstvolgende bijeenkomst Robbers uit tot een discussie over deze kwestie, zonder succes overigens. Formeel werd Heijermans niet herkozen omdat hij, net als vele anderen overigens, zijn bestuursfunctie verwaarloosde. Wellicht speelde in dit conflict ook mee dat een aantal bestuursleden Heijermans vanwege zijn radicale opstelling liever kwijt dan rijk was.

Op jaarvergaderingen voerden bijna uitsluitend bestuursleden het woord. Het Verenigingsblad *Mededeelingen* bestond vrijwel geheel uit berichten van het bestuur. Het verkeer tussen leden en bestuur verliep in één richting. Toch wist het Verenigingsbestuur veel schrijvers als lid aan zich te binden. In het jaar van oprichting bereikte de Vereniging van Letterkundigen een ledental van 102; twee jaar later, in 1907, was dat opgelopen tot 168 leden. Toen in 1908 de Vlaamse literatoren een eigen vereni-

ging oprichtten en uit de vvl stapten, telde de Vereeniging nog 147 leden.³⁸

Het lidmaatschap van de vvl stond open voor 'allen die in het Nederlandsch werk hebben voortgebracht, dat zij achten te behooren tot de Schoone Letteren, en die (...) door het Bestuur zijn toegelaten.' Een verzoek tot lidmaatschap diende door twee zittende vvl-leden te worden ondersteund. Criteria voor de ballotage van nieuwe leden waren niet formeel vastgelegd. Vast staat dat het eerste Vereenigingsbestuur erop uit was zoveel mogelijk leden te werven: 'Bij de toelating van collega's zal ons Bestuur uitsluitend daarop letten, of zij arbeid in welken vorm ook hebben voortgebracht, hetzij als boekwerk, drama, bijdragen in tijdschriften of wat dan ook, dat als geschrift kan worden aangemerkt. Sympathieën of antipathieën voor de(n) persoon of zijn (haar) werk zijn buitengesloten, zullen geen invloed uitoefenen op de ballotage door ons Bestuur. Het is ons streven van onze Vereeniging te maken de vertegenwoordigster van ieder, die in goeden zin schrijft.'³⁹

In 1912 werden door een wijziging van de statuten de toelatingscriteria voor het lidmaatschap verruimd: auteurs van Nederlandstalig niet-literair werk en auteurs van werk in andere talen konden 'buitengewoon' lid van de Vereeniging worden.⁴⁰ Dit besluit werd uit tactische overwegingen genomen. Het beleid van de vvl richtte zich namelijk vooral op de totstandkoming van een nieuwe Auteurswet, waarin niet alleen letterkundigen, maar ook wetenschappelijke schrijvers en samenstellers van schoolboeken als auteurs werden aangemerkt. Volgens vvl-bestuurslid en jurist H.L. de Beaufort zou de Vereeniging 'veel krachtiger staan, indien ook de meeste wetenschappelijke auteurs er deel van uitmaakten', te meer daar 'de niet-literaire producten, vanuit uitgeversstandpunt, juist de beste exploitatieproducten' waren.⁴¹

In 1913 meldden zich 13 buitengewone leden. Daarnaast telde de vvl 182 gewone leden.

De vvl onder voorzitterschap van P.C. Boutens

Een slapende vereniging

In 1918 volgde Boutens Lodewijk van Deyssel op als voorzitter. De dichter Pieter Cornelis Boutens wijdde zich sinds 1904, na korte tijd leraar geweest te zijn, geheel aan zijn literaire werk. Naast mystiek-wijsgerige gedichten maakte hij een vertaling van de werken van Homerus. Onder zijn leiding wordt het beleid van het Vereenigingsbestuur gekenmerkt door consolidatie. Met uitzondering van één heuse actie, stelde het bestuur

zich tijdens zijn voorzitterschap zeer terughoudend op. Boutens borduurde voort op eerder in gang gezette activiteiten. Vooral van jonge schrijvers kregen de behoudende bestuursleden de nodige kritiek over zich heen.

In 1923 voerden de vvl-bestuursleden Boutens en Robbers een proefproces tegen uitgeverij Teulings. Inzet van dit proces waren de door de vvl en de Uitgeversbond vastgestelde normen voor het bloemlezing-artikel uit de Auteurswet. De aanklagers verloren het proces omdat Teulings slechts 'korte gedeelten' uit het werk van Boutens en Robbers in de bloemlezing zou hebben opgenomen. De door de vvl en de Uitgeversbond opgestelde normen werden niet erkend. Na dit teleurstellende resultaat ondernam het vvl-bestuur lange tijd geen actie meer tegen het gewraakte wetsartikel. Door publiekelijk geuite kritiek op die houding – vvl-lid J.W.F. Weruméus Buning noemde de vvl 'een slapende vereniging' – schrok het Verenigingsbestuur wakker en richtte zich in 1939 opnieuw tot de regering met het verzoek via een Algemene maatregel van bestuur artikel 16 van de Auteurswet te wijzigen.⁴² Zowel de toenmalige regering als het later door de bezettende macht ingestelde Departement voor Opvoeding, Wetenschap en Cultuurbescherming bleven weigerachtig ten opzichte van dit verzoek.

In de in maart 1919 'Aan Heeren Uitgevers der Nederlandsche periodieken' verzonden circulaire verzocht de vvl 'beleefd, doch met aandrang' de honoraria voor bijdragen in literaire tijdschriften aan te passen aan de stijging van de kosten voor het levensonderhoud en derhalve met honderdprocent te verhogen.⁴³ Het bestuur van de Nederlandsche Uitgeversbond probeerde een beslissing daarover voor zich uit te schuiven. Toen een paar uitgevers besloten de honoraria wél te verhogen, wilden anderen niet achterblijven. Door de aldus ontstane verdeeldheid in eigen kring werd de Uitgeversbond gedwongen de vaststelling van honoraria voor tijdschriftbijdragen vrij te laten, wat in de praktijk neerkwam op een verhoging van de honoraria met gemiddeld vijftig procent.⁴⁴

Na dit succesje met de honorariumactie trachtte het vvl-bestuur met de uitgevers ook over het modelcontract verder te onderhandelen. Dit mede onder druk van de ontwikkelingen in de ons omringende landen, waar het schrijversverenigingen eind jaren twintig wél was gelukt bindende modelovereenkomsten op te stellen. Opnieuw schoof de Uitgeversbond de zaak op de lange baan. Het bestuur liet zich door de uitgevers inpalmen en liet de leden weten dat de crisisjaren niet de meest geschikte tijd waren

om bij de uitgevers met eisen aan te komen: 'men moet zijn tijd afwachten, een gunstige constellatie'.⁴⁵

Financiële bijstand

De Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) nam het initiatief tot een onderzoek naar de economische positie van de leden van verschillende kunstenaarsorganisaties. De uitkomsten van een dergelijke enquête konden volgens de VANK dienen als rechtvaardiging voor aanspraak op overheidssteun. Hoewel de vvl zich tot nu toe, ondanks de oppositie van een kleine minderheid, tegen overheidssteun had gekeerd, sloot het bestuur, door de crisisjaren gedwongen, zich aan bij dit initiatief en hield in december 1933 een enquête onder de leden. Van de circa 185 vvl-leden retourneerden ongeveer 80 het enquêteformulier. Dertien leden vonden dat zij aanspraak konden maken op overheidssteun. Een meerderheid verklaarde 'het voorloopig nog te kunnen uithouden buiten deze (...) (of nam) aan dat er ergere en dringender gevallen zijn dan het hunne'.⁴⁶ Voorts bleek uit de enquêteresultaten, dat voor vvl-leden inkomsten uit niet-literaire arbeid de belangrijkste bron van inkomsten waren; in het gunstigste geval, wanneer het gerenommeerde schrijvers betrof, werd gemiddeld dertig procent van het totale inkomen uit literaire arbeid verkregen. Een meerderheid van de respondenten vond dat overheidssteun aan letterkundigen alleen op basis van literaire kwaliteiten gerechtvaardigd was.⁴⁷

Samen met andere kunstenaarsorganisaties trad het vvl-bestuur in overleg met de minister van Sociale Zaken, wat resulteerde in de oprichting, op 26 november 1935, van het Voorzieningsfonds voor Kunstenaars, waarbij het rijk, enkele gemeenten en een aantal kunstenaarsverenigingen zich aansloten. Schilders, beeldhouwers, sier- en nijverheidskunstenaars, grafici en toonkunstenaars konden gebruik maken van deze collectieve sociale verzekering voor vrije beroepsbeoefenaren. Letterkundigen vielen echter buiten deze regeling. Want nú bleek het ministerie van Sociale Zaken niet geporteerd te zijn voor financiële bijstand aan literaire schrijvers, die, in tegenstelling tot andere groepen kunstenaars, inkomsten konden verwerven uit 'andere betrekkingen'. Op aanraden van de minister richtte het vvl-bestuur zich – met succes – tot het Nationaal Crisis-Comité. Deze particuliere instelling stortte in de zomer van 1934 vijftienhonderd gulden in de kas van het Ondersteuningsfonds, zodat meer leden dan gebruikelijk financieel bijgestaan konden worden.⁴⁸

Subsidie

In 1919 werd de Rijkscommissie voor de Dramatische Kunst ingesteld om de regering te adviseren over voorwaarden voor subsidiëring van het Nederlandse toneel. Vooruitlopend op de definitieve rapportage van deze commissie nam de regering op de begroting voor 1920 alvast een pro-memorandum-post op voor de subsidiëring van Nederlandse toneelgezelschappen. Dit begrotingsvoorstel van minister De Visser was aanleiding tot een parlementair debat over de principiële vraag of de overheid toneel zou moeten subsidiëren. Twee meningen stonden in dat debat tegenover elkaar. Een minderheid in de Tweede Kamer was het eens met Herman Heijermans, lid van de Rijkscommissie, die voorstander was van subsidiëring louter op basis van artistieke criteria. Hij vertolkte daarmee tevens het standpunt van de vvl.

Een meerderheid van de Rijkscommissie en ook van het parlement vond dat de overheid naast artistieke ook andere normen – van orde, zedelijkheid of godsdienst – mocht stellen aan te subsidiëren toneelstukken. Vergeleken met andere kunstsectoren manifesteerde de invloed van het calvinisme zich bij het toneel het sterkst.⁴⁹ Principiële bezwaren van een conservatieve Kamermeerderheid gevoegd bij financiële overwegingen, die vooral in de crisisjaren zwaar wogen, maakten dat subsidieregelingen op het gebied van toneel tot de Tweede Wereldoorlog uitbleven.⁵⁰

Voor de letterensector was de ontwikkeling in dat opzicht gunstiger. Tijdens de periode-Boutens (1918-1943), verstreekte de overheid de eerste subsidies aan schrijvers. In 1920 werd bij Koninklijk Besluit een permanente adviescommissie ingesteld voor het toekennen van subsidies aan letterkundigen, 'wier arbeid als zoodanig van litteraire beteekenis is te achten en die in verband met hun leeftijd en financieele omstandigheden daarvoor redelijkerwijs in de termen vallen.'⁵¹ In deze commissie-'eregelden' kreeg de vvl een belangrijke stem. Van de in totaal vijf leden tellende commissie werden vier plaatsen ingenomen door de Vereniging: drie commissarissen van het Ondersteuningsfonds en voorzitter Boutens. Jaarlijks kende de commissie vijf stipendia van elk duizend gulden toe.

In 1922 werd het budget voor deze vorm van overheidssteun verdubbeld tot 10.000 gulden. Zeventien jaar later, in 1939, was het budget voor 'steun aan behoeftige letterkundigen' nauwelijks verhoogd. De omvang van deze post – 12.000 gulden – typeert Boekman in zijn proefschrift als 'filantropie jegens oude armen'.⁵² Het vvl-bestuur was echter zeer content over deze vorm van subsidiëring, die het beschouwde als 'principieele erkenning (...) dat de letterkunde een waarde betekent voor land en volk.'⁵³ De vvl-leden Van Hulzen en Wagenvoort deelden deze opvatting niet.



Jaarvergadering van de Vereeniging, gehouden op 8 juni (1920?) in Den Haag. Zittend achter de bestuurstafel vlnr.: Cornelis Veth, A. Reyding, Mw. Egb. van de Mandele, Frans Bastiaanse, P.C. Boutens, Fenna de Meyier, Herman Robbers, Frans Mijssen, Gerard van Hulzen. (Letterkundig Museum, Den Haag)

Subsidiëring was een recht en geen gunst. Zij vonden dat de overheid de plicht had alle literaire schrijvers – en niet alleen enkele uitverkorenen – financieel te steunen.⁵⁴ Maurits Wagenvoort, destijds een niet onbekend romancier en journalist, schreef een bitter artikel over de zuinigheid van de Nederlandse overheid ten opzichte van schrijvers in het tijdschrift *Groot Nederland*. In een bijdrage in *De Nieuwe Gids* noemde Van Hulzen de eregelden ‘een gebrekkige bijsalariëring, terwijl de gemeenschap voor haar andere geestelijke functionarissen als leeraren, afgevaardigden, predikanten enz. allang een vaste vorm wist te vinden.’⁵⁵

De denkbeelden van Van Hulzen, Wagenvoort en ook van Adama van Scheltema over de taak van de overheid ten opzichte van schrijvers, botsten met die van voorzitter Boutens. Dat bleek eens te meer uit een toespraak die Boutens hield ter gelegenheid van een Vondel-herdenking in 1937. Daarin kwam zijn visie op het schrijverschap duidelijk naar voren. Hij hield zijn gehoor voor dat Vondel tijdens zijn leven weinig erkenning had gekregen. ‘Zoo gaat het nu nog altijd. De groote kunstenaar zal ten eeuwige dagen een maatschappelijke paria blijven, omdat uit den aard der zaak geen samenleving, geen maatschappij, geen overheid met den besten wil van den wereld zijn juiste waarde ooit stoffelijk zal kunnen bepalen en zeker stellen. En wij beklagen ons niet. Niet volgens verstandelijk overleg hebben wij onze levenstaak gekozen, maar bij goddelijken drang hebben wij ons op weg gemaakt, doende wat ons als vrije geesten onvermijdelijk was.’⁵⁶ Aldus Boutens. Een opvatting die getuigt van een liberaal romantisch standsbesef. De waarde van literaire arbeid – eerder een roeping dan een beroep – was niet in geld uit te drukken. Waar Boutens over subsidie adviseerde ging het meer om de eer dan om het geld. Materiële overheidssteun aan letterkundigen achtte hij eigenlijk in strijd met de waardigheid van het schrijverschap. En hij vertolkte de gevoelens van menigeen: de houding van veel schrijvers ten opzichte van overheidssubsidies was er een van onverschilligheid én superioriteitsgevoel. Van Hulzen cum suis waren daarentegen van mening dat literaire schrijvers met hun publikaties een bijdrage leverden aan de samenleving, die ‘van gemeenschapswege met een subsidie uit de staatskas’ beloond moest worden.⁵⁷ Op deze manier konden literaire schrijvers – die Van Hulzen in de rij plaatste naast predikanten – van hun roeping een beroep maken.

Oppositie

Niet alleen via de literaire bladen spuiden vvl-leden kritiek op het Vereenigingsbeleid. Ook binnenskamers liet een groepje leden, onder aanvoering van de ambteloos dichter en overtuigd socialist C.S. Adama van

Scheltema, regelmatig van zich horen. Die aanvoedersrol kwam niet uit een onverwachte hoek. Een conclusie uit zijn in 1922 gepubliceerde studie 'Kunstenaar en samenleving' luidt: 'Holland leefde lang als een literaire roofstaat en heeft zich om zijn auteurs al bitter weinig bekommerd'.⁵⁸

Deze opposanten slaagden er zelfs in het Vereenigingsbestuur zodanig onder druk te zetten dat een commissie werd ingesteld met als taak 'middelen aan te wijzen ter verbetering van de maatschappelijke positie van den letterkundige kunstenaar'.⁵⁹ In overleg met deze commissie, waarvan Van Hulzen voorzitter was, werd een actieprogramma opgesteld. De vvl zou zich moeten profileren als een vakbond van literaire schrijvers. Ze moest streven naar economische onafhankelijkheid van letterkundigen en naar versterking van de positie van schrijvers tegenover uitgevers. Schrijvers zouden invloed moeten krijgen op de vaststelling van boekprijzen. Er zou een bindend uniform modelcontract en meer subsidie voor letterkundigen moeten komen.⁶⁰

Het vvl-bestuur wees deze 'Grondslagen voor een program van actie ter betere regeling der verhouding tot de maatschappij van den letterkundigen kunstenaar' af en ontbond, zonder de leden daarvan persoonlijk op de hoogte te stellen, de commissie-Van Hulzen.⁶¹

Later stelde oud-vvl-voorzitter Nico Donkersloot vast dat Boutens 'regeerde(...)als een verlicht despoot, die de belangen van zijn (mede)leden kende, maar hen er niet te veel over wilde laten meepraten'.⁶²

Voorzitter Boutens 'regeerde' vele jaren achtereen, van 1918 tot zijn dood in 1943. In de eerste jaren van zijn bewind, in de jaren twintig, veranderde het dagelijks bestuur praktisch niet van samenstelling: Herman Robbers, vice-voorzitter; Cornelis Veth, eerste secretaris; Frans Mijnsen, penningmeester. In 1929 maakten verder Johan Fabricius, Elizabeth Zernike en Siegfried van Praag deel uit van het vvl-bestuur, in 1930 aangevuld met Victor E. van Vriesland.

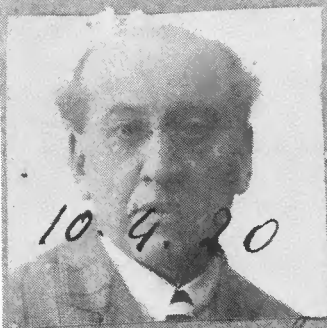
Dat jaren achtereen dezelfde personen deel uitmaakten van het vvl-bestuur wil niet zeggen dat allen het beleid van de Vereeniging ten volle onderschreven. Tijdens de bestuursvergadering van 7 mei 1932 gaf Robbers te kennen uit het bestuur te willen stappen. Onder druk van de andere bestuursleden besloot hij zijn functie van vice-voorzitter op te geven, maar als gewoon bestuurslid aan te blijven. Met name voorzitter Boutens was daar 'wegens het gevaar, dat de heer Robbers anders in de oppositie zou gaan' zeer content mee.⁶³ Frans Bastiaanse volgde Robbers op als vice-voorzitter. Herman Robbers bleef tot zijn dood in 1937 lid van het vvl-bestuur.

Bij een aantal leden riep het feit dat dezelfde personen jaren achtereen deel uitmaakten van het bestuur weerstand op. Tijdens de jaarvergadering van 1927 bracht Van Hulzen deze kwestie ter sprake. Voorzitter Boutens deelde mee, dat de bepaling dat leden niet langer dan acht jaar achtereen in het bestuur zitting mochten hebben, weer was ingetrokken, omdat in de praktijk bleek dat het moeilijk was nieuwe bestuursleden te vinden.⁶⁴ Maar het bestuur had omtrent 'geschiktheid' dan ook zo haar eigen opvattingen.

Een door de leden voorgestelde bestuurskandidaat, François Pauwels, werd niet op de kandidatenlijst geplaatst, omdat 'het bestuur een benoeming van den heer Pauwels niet wenschelijk acht.'⁶⁵ Bij stemming bleek eens te meer hoe sterk het bestuur onder leiding van Boutens was: acht leden stemden op Pauwels, zesentwintig leden brachten hun stem uit op de kandidaat van het vvl-bestuur, Anton van Duinkerken.⁶⁶

Van Duinkerken, pseudoniem van W.J.M.A. Asselbergs studeerde voor priester maar wijdde zich later aan literair werk. Via zijn polemieken droeg hij bij aan de emancipatie van het katholieke volksdeel. Vanaf 1919 werkte hij als redacteur bij het dagblad *De Tijd*. Hij was ten tijde van zijn kandidaatstelling een jonge veelbelovende letterkundige. De literaire kwaliteiten of, in het geval van niet-letterkundigen, de professionele kwaliteiten, waren voor het vvl-bestuur in feite de belangrijkste criteria voor een bestuursfunctie. Een enkele keer moest het vvl-bestuur afwijken van deze ongeschreven regel. Zo werd 'om de oppositie van jongere schrijvers te smoren' Karl Wasch gevraagd voor een bestuursfunctie.⁶⁷ Ook kon het bestuur niet heen om de benoeming van Johan Fabricius tot bestuurslid en commissaris van het aan de vvl gelieerde Bureau voor Auteursrecht. Dat bureau was voor zijn inkomsten grotendeels afhankelijk van de door amateurtoneelgroepen opgebrachte auteursrechtgelden, die veel op hadden met het werk van Johan Fabricius. De bestuursleden van de vvl brachten minder waardering op voor zijn oeuvre.

Nadat in de jaren twintig het aantal leden langzaam doch gestaag toenam, ging het in de daarop volgende periode bergafwaarts.⁶⁸ De criteria voor het lidmaatschap van de vvl werden opnieuw verruimd. Vanaf 1935 konden ook vertalers, muziektekstschrijvers, samenstellers van bloemlezingen, encyclopedieën en andere verzamelwerken lid worden.⁶⁹ Het beleid van het bestuur om hierdoor het ledental van de Vereniging te doen stijgen, sorteerde echter geen effect. In de jaren dertig overtrof het aantal opzeggingen het aantal aanmeldingen. De uitgave in 1933 van de brochure 'Waarom gij lid behoort te zijn van de Vereniging van Letterkundigen'



Nom Couperus

Prénoms Louis
Marie Anne

Né le 10 juin 1863
à La Haye

Fils de Johm
né le 1822

à Java
Et de Regnst Gertrude
née le d. e. d.

à Java
Profession : homme de lettres

Nationalité : Hollandaise

La nationalité actuelle est-elle celle du pays d'origine? (oui ou non): oui

Si non, indiquer : 1° Comment s'est acquise cette nationalité (naturalisation, mariage, etc.)

2° A quelle date :

Situation de famille (marié, célibataire, veuf, divorcé): Marié

Uit het paspoort van Louis Couperus. Profession: homme de lettres. Couperus was een van de weinige literatoren die kon 'leven van de pen'. (Letterkundig Museum, Den Haag)

resulteerde in een geringe en bovendien slechts tijdelijke toename van het aantal leden.

Behalve het feit dat de vvl weinig initiatief ontplooidde, kunnen in deze periode van economische recessie de kosten van het lidmaatschap als reden voor de daling van het ledental worden aangevoerd, te meer daar, zoals bestuurslid Robbers het verwoordde, 'de leden niet zo veel krijgen voor hun geld.'⁷⁰

Ook kreeg de vvl te maken met een geduchte concurrent: de in 1924 opgerichte Nederlandse afdeling van de meer politiek georiënteerde Pen-club.⁷¹ Toen oud-bestuurslid M.C. van Zeggelen in 1934 haar vvl-lidmaatschap opzegde, maar wel lid bleef van de Pen-club, nam het Vereenigingsbestuur zich voor zo nodig en bloc voor het lidmaatschap van de Pen-club te bedanken.⁷² Zover kwam het niet. In 1935 kwamen de twee besturen overeen, dat de Pen-club zijn leden in een brief zou wijzen op de morele plicht tevens lid van de vvl te worden of te blijven.

De vvl wilde een politiek neutrale Vereniging zijn. Garnt Stuiveling, voorzitter van 1957 tot 1972, kon zich voorstellen dat dit voor schrijvers als Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst, beiden redacteur van het socialistische maandblad *De Nieuwe Tijd*, een reden was geen lid van de Vereniging te worden.⁷³ Voor de schrijver Jan W. Jacobs was dat inderdaad een reëel argument. Als socialist wilde hij geen lid zijn van een 'burgerlijke' Vereniging als de vvl.⁷⁴

Kliekvorming binnen de literaire wereld was een andere reden om de vvl te mijden. De benoeming van Lodewijk van Deyssel tot voorzitter van de Vereniging betekende een 'overwinning' voor de groep schrijvers rondom het tijdschrift *De Nieuwe Gids*. Als reactie hierop sloten letterkundigen uit de kring van *De Beweging* – het in 1905 na een conflict met Van Deyssel door Albert Verwey opgerichte tijdschrift – zich niet bij de vvl aan.⁷⁵ Albert Verwey had ook principiële bezwaren tegen het liberale toelatingsbeleid van de vvl: 'Dit vak duldt niet zonder schade een vereniging waarin roeping en geen-roeping worden gelijkgesteld.'⁷⁶

Politieke opvattingen of literaire status speelden officieel geen enkele rol bij de ballotage van aspirant-leden, het benoemen van bestuursleden of bij het royeren van leden. Royement was slechts mogelijk op grond van wanbetaling. Bij het bestuursvoorstel om Bernard Canter als lid van de vvl te royeren waren echter wel degelijk verschillen in politieke standpunten en literaire kwaliteiten aan de orde. Een aantal bestuursleden kon weinig waardering opbrengen voor het literaire werk van Canter en hij zette zich af tegen de sociaaldemocratische ideeën van een paar bestuursleden. De aanleiding voor het royementsvoorstel was een incident, door

Canter in een krantartikel als volgt omschreven: 'Tusschen het lid der S.D.A.P., Herman Robbers, vice-voorzitter der Vereeniging van Letterkundigen en mij, als secretaris van de Tentoonstelling voor Letterkundigen, ontstond een woordenwisseling, waarbij de heer Robbers zich vergat. De heer Robbers eischte voorts royement (...) of dreigde anders met het Bestuuren zijn partijgenooten uit de Vereeniging van Letterkundigen te treden.'⁷⁷ Volgens Robbers organiseerde Canter 'inferieure tentoonstellingen over derderangsschrijvers'⁷⁸ en zou hij gezegd hebben, dat Robbers als sociaal-democraat binnen de vvl niet op zijn plaats was.⁷⁹ Vlak voor de buitengewone ledenvergadering van 17 november 1923, waar over het royementsvoorstel gestemd zou worden, zegde Canter het lidmaatschap van de vvl op.

De vvl in oorlogstijd

Tijdens de bezetting zette de 'contactcommissie van schrijvers en uitgevers', de Commissie Lichtveld/Reinalda, de besprekingen over een modelcontract voort. Met meer succes dan voor de oorlog leek het, maar na de bevrijding stelden de uitgevers zich veel minder welwillend op dan tijdens die geheime onderhandelingen. In 1947 zou de Uitgeversbond het door de vvl opgestelde concept-modelcontract verwerpen om dezelfde reden als zij dat in 1909 deed; de schrijversvereniging weigerde toe te geven aan de eis van de uitgevers om in het modelcontract de mogelijkheid in te bouwen het auteursrecht over te dragen aan een uitgever.

Gegeven de oorlogsomstandigheden, of beter: dankzij die omstandigheden, deed het Bureau voor Auteursrecht goede zaken. De door de bezetters opgelegde beperking van de opvoering van buitenlandse toneelstukken resulteerde in een toename van de belangstelling voor Nederlands repertoire en tijdens de oorlogsjaren vertoonden de inkomsten van het Bureau voor Auteursrecht dienovereenkomstig een stijgende lijn.⁸⁰

Uiteraard was tijdens de oorlog het behoud van de Vereeniging de belangrijkste zorg.⁸¹ Om dat te garanderen zocht de vvl aansluiting bij de op 20 juni 1940 opgerichte Algemeene Nederlandsche Kunstenaars-Organisatie (NOK). Architect Hein von Essen, beeldhouwer Johan Polet en de schrijver, tevens vvl-secretaris, Ben van Eijsselsteijn waren de initiatiefnemers van de NOK. De belangrijkste initiator echter was Jean François van Royen, grondlegger van de Dienst Esthetische Vormgeving van de PTT en voorzitter van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK). Net als bij de oprichting in 1935 van het Voorzicningsfonds voor Kunstenaars, waarvan hij een belangrijk initiatiefnemer

was en van de Centrale Kunstenaars Commissie in 1938, waarbij hij eveneens was betrokken, was ook nu zijn streven gericht op een bundeling van kunstenaarsorganisaties. Hij werd de eerste voorzitter van de NOK.⁸² Van Royen wilde met de oprichting van de NOK de invoering van een Nederlandse variant van de Duitse Kulturkammer voorkomen. De organisatie ontwikkelde zich echter al snel in een bedenkelijke richting.⁸³ De vicevoorzitter, Hein von Essen, bleek pro-Duits. Hij speelde onder één hoedje met de Duitsers en verspreidde in augustus 1940 onder alle leden de brochure 'Eenheid der Nederlandsche kunstenaars: een eisch tot behoud der Nederlandsche cultuur', waarin hij, gebruikmakend van nazi-terminologie, de Nieuwe Orde aanpreeft. Hoewel het in de brochure niet met zoveel woorden vermeld stond, bepaalde het NOK-bestuur dat 'geen joden in de besturen der werkgroepen zullen worden benoemd.' Een richtlijn, zo deelde Ben van Eijsselsteijn tijdens een bestuursvergadering van de vvl mee, die zoveel mogelijk geheim moest blijven.⁸⁴ Uit de notulen van deze vergadering blijkt niet dat het vvl-bestuur hiertegen protesteerde. Integendeel. Ondanks kritische schriftelijk ingediende vragen van enkele vvl-leden over deze 'geheime' richtlijn, ging het bestuur over tot de samenstelling van de verschillende commissies binnen de NOK-vakgroep Letterkunde. Met name Boutens zou veel heil zien in deze vereniging.⁸⁵ Op 16 mei 1941, een half jaar nadat de vvl zich had aangesloten, werd de NOK ontbonden. De bezettende macht, vertegenwoordigd door het hoofd van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, de NSB-er Toby Goedewaagen, verbood de organisatie. De vakvereniging NOK markeerde volgens Goedewaagen weliswaar een verandering in de goede richting, de richting van centralisatie, maar het was 'niet wat wij bedoelden'.⁸⁶ De bedoeling was onderwerping aan de bezettende macht oftewel de oprichting van de Kulturkamer.

Een geheim comité van kunstenaars coördineerde het protest tegen de Kulturkamer. N.A. Donkersloot, die sinds 1936 als hoogleraar Nederlandse literatuur verbonden was aan de Universiteit van Amsterdam en als dichter bekendheid genoot onder het pseudoniem Anthonie Donker, vertegenwoordigde hierin de schrijvers. Hij was ook de opsteller van de concept-tekst van het manifest.⁸⁷ Bijna 1900 kunstenaars ondertekenden het manifest tegen de Kulturkamer, dat op 19 februari 1942 werd overhandigd aan de Rijkscommissaris voor bezet Nederland Arthur Seyss-Inquart.⁸⁸

Deze actie riep bij de Duitsers de nodige irritatie op en leidde tot de arrestatie van verdachte kunstenaars, onder wie Donkersloot. Rijkscommissaris Seyss-Inquart verplichtte elke kunstenaar zich vóór 1 april 1942 aan te

melden bij het Letterengilde van de op 22 januari 1942 officieel opgerichte Kultuurkamer. Dit op straffe van een verbod op beroepsuitoefening. Joodse schrijvers konden geen lid worden, waardoor het hun feitelijk onmogelijk werd gemaakt hun beroep uit te oefenen.

Met geld en eerbewijzen probeerde de bezettende macht schrijvers te paaien. Ondanks veel tegenstand telde het Letterengilde uiteindelijk toch 340 leden. Daaronder bevonden zich P.C. Boutens, Dirk Coster, Lodewijk van Deyssel en J.W.F. Werumés Buning, 'maar van de meeste hunner had niemand voordien iets gehoord en nimmer nadien is iets van hen vernomen.'⁸⁹ Het doel van de Kultuurkamer – het samenbrengen van het gehele Nederlandse kunstleven in één controleerbare organisatie – werd niet gerealiseerd.

In april 1942 werd de vvl als Vakgroep Schrijvers ingelijfd bij het Letterengilde van de Kultuurkamer. Voor veel, vooral joodse, schrijvers was dat een reden te bedanken voor het vvl-lidmaatschap.⁹⁰ De bestuursleden Van Duinkerken, Zernicke, Bastiaanse en Van Vriesland waren al eerder uit de Vereeniging gestapt. Als 'jood' dan wel 'anti-Nationaal-Socialist' werden deze schrijvers door de bezettende macht trouwens toch al niet toegelaten tot de Kultuurkamer. Voorzitter Boutens bleef op zijn post. Hij, vice-voorzitter Schepp en ere-voorzitter Lodewijk van Deyssel werden om redenen die duister zijn gebleven, lid van de Kultuurkamer. In haar studie *Het clandestiene boek* suggereerde Lisette Lewin dat Boutens tot dat besluit kwam omdat hij ernstig ziek was 'en vreesde dat hij zijn laatste dagen zou moeten slijten in armoede en vergetelheid.' Vrienden van Boutens beweerden dat hij deze stap nam om de door hem beheerde fondsen, waaronder het bij het Willem Kloosfonds ondergebrachte Ondersteuningsfonds en het in 1941 opgerichte Pensioenfonds uit handen van de bezetter te houden.⁹¹ Om welke reden dan ook, hij sloot zich aan bij het Letterengilde van de Kultuurkamer, 'waar hij met blijdschap werd ontvangen.'⁹² Boutens overleed in 1943. Hij kreeg 'een pompeuze nazi-begrafenis.'⁹³

C.L. Schepp volgde Boutens op. Samen met Cornelis Veth, Frans Mijnsen en H.W.J.M. Keuls vormde hij tot het einde van de oorlog het Vereenigingsbestuur, dat direct na de oorlog aftrad.

Intussen was een aantal leden betrokken geraakt bij illegale besprekingen over de oprichting van een federatieve kunstenaarsorganisatie. De Federatie wilde als brug fungeren tussen 'de anders tot isolement gedoemde kunstenaarswereld en de maatschappij, met de overheid aan het hoofd.'⁹⁴ In juli 1945 werden kunstenaars opgeroepen lid te worden van een nieuwe vorm kunstenaarsfederatie. Het comité van aanbeveling dat de op-

roep aan de Nederlandse letterkundigen ondersteunde, bestond uit Antoon Coolen, Maurits Dekker, A. Defresne, Nico Donkersloot, Anton van Duinkerken, Clara Eggink, Albert Helman, Han. G. Hoekstra, H.W.J.M. Keuls, M. Nijhoff, H.M. van Randwijk, Adriaan Roland Holst, Theun de Vries en Johan van der Woude.

Tijdens de eerste naoorlogse vvl-ledenvergadering van 3 november 1945 werd een geheel nieuw bestuur gekozen met Nico Donkersloot als voorzitter. Donkersloot, die ook voorzitter was van het voorlopige Federatiebestuur, pleitte voor aansluiting van de vvl bij de Federatie. Hij hield de vergadering voor, dat de regering 'een veel grotere overheidsbemoeiing dan tot dusverre' in het vooruitzicht had gesteld, 'bemoeiing dan in den zin van steun, niet een ingrijpen in dingen, die den geestelijken inhoud derkunst aangaan.'⁹⁵

Door aansluiting bij de Federatie hoopte het vvl-bestuur de oude strijdpunten in zijn voordeel te kunnen beslechten: realisering van een modelcontract en wijziging van het bloemlezing-artikel in de Auteurswet. Daarnaast wilde het bestuur zich inspanssen voor propaganda voor de Nederlandse literatuur en invoering van het 'leeszegel', een vorm van leenvergoeding.

De vvl, al ruim 40 jaar als zelfstandige Vereeniging actief, reageerde niet onverdeeld enthousiast op het Federatieprogramma. Zo was men bang voor overorganisatie en censuur. Dat de Vereeniging zich desondanks aansloot bij de Federatie is vooral te danken aan het gezag dat voorzitter Donkersloot al in korte tijd binnen de vvl had weten op te bouwen.⁹⁶

Vijf beroepsverenigingen – van acteurs, beeldende kunstenaars, filmers, gebonden kunstenaars en letterkundigen – vonden elkaar in de op 5 januari 1946 officieel opgerichte Nederlandse Federatie van beroepsverenigingen van kunstenaars.⁹⁷

Beroep of roeping?

Onder leiding van de twee Tachtigers Van Deyssel en Boutens richtte de vvl zich voornamelijk op de behartiging van immateriële belangen van letterkundigen. Beide voorzitters leverden een bijdrage aan de standing en waardigheid van het schrijverschap. Onder leiding van Van Deyssel ging de Vereeniging voortvarend van start met de opbouw van de belangenpositie. Er werden contacten gelegd met de uitgevers en met de overheid. Tegenover de Uitgeversbond stelde het bestuur zich zeer bescheiden op. Er was een zekere schroom om de zakelijke, financiële kant van de zaak te regelen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het geringe animo om van

de diensten van het Bureau voor Auteursrecht, dat overigens geen initiatief van het vvl-bestuur was, gebruik te maken.

Oud vvl-voorzitter Stuiveling stelde achteraf vast, dat de oudere generatie schrijvers zich destijds niet realiseerde 'dat ze burgers waren geworden van een maatschappij, die iedere waarde omzet in waar'.⁹⁸ Hun standsbesef stond een realistische kijk op de eigen sociaal-economische positie in de weg.

Onder druk van de omstandigheden werd het vvl-bestuur tijdens de crisisjaren als het ware gedwongen om voor materiële steun een beroep te doen op de overheid. Het rijk bleek overigens niet bereid de schrijvers in casu het Ondersteuningsfonds te subsidiëren. Wel verstrekte de overheid destijds de eerste letterensubsidies. Daarvoor heeft, zoals de opzet van de oprichters was, het Ondersteuningsfonds wellicht een voorbeeldfunctie voor het rijk gehad. De benoeming van leden van het bestuur van de vvl en van het Ondersteuningsfonds in de commissie- 'eregelden' was een erkenning van de Vereniging als belangenorganisatie van literaire schrijvers.

Met name Boutens legde het accent niet op kunstenaarsbeleid, maar op kunstbeleid, zoals we dat tegenwoordig zeggen. Hij zette zich in voor de bevordering van de Nederlandse (taal en) letteren. Samen met de Uitgeversbond organiseerde de vvl in de jaren twintig exposities, inleidingen en lezingen. Vanaf midden jaren dertig reikte het bestuur een prijs uit voor het beste, oorspronkelijk in het Nederlands geschreven, toneelstuk. De vvl hield zich in het interbellum uitgebreid bezig met het spellingsvraagstuk. Er verscheen een themanummer van het *Mededeelingenblad*, onder de leden werd een referendum gehouden en speciale jaarvergaderingen over dit thema werden uitgeschreven. Gerard van Hulzen vroeg zich af waarom de Vereniging zoveel tijd en energie besteedde aan het voorstel van het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen om de spelling te vereenvoudigen. Voorzitter Boutens gaf hem te verstaan dat letterkundigen er alle belang bij hebben 'de jeugd te zien opgevoed tot goede lezers'.⁹⁹

Dit soort woordenwisselingen kwamen vaker voor en hadden alles te maken met de botsende opvattingen van de (bestuurs)leden over het schrijverschap en daaruit voortvloeiend het verschil in opvatting over de taak van de vvl als belangenorganisatie.

Wordt het schrijverschap beleefd als beroep of als roeping? In het bijzondere beroep letterkundige zijn volgens de dichter Albert Verwey beide aspecten noodzakelijkerwijs verenigd: 'Het (kunstenaarschap) heeft zijn gereedschappen, zijn middelen van uitvoering, zijn gunstige en ongun-

stige omstandigheden, zijn arbeid en zijn op de markt te brengen werkstukken. Maar wie kunst enkel beoefent als vak wordt nooit een kunstenaar (...) Dat wat aan het vak van kunstenaar zijn waarde geeft, is de roeping, en niets anders.¹⁰⁰

In feite vertegenwoordigen deze termen de twee invalshoeken waar vanuit naar het schrijverschap, de taak van een schrijversvakvereniging en het recht op overheidssteun gekeken kan worden. In wat het literair-politieke gezichtspunt genoemd zou kunnen worden ligt de nadruk op de roeping en de innerlijke drang om te schrijven. Dan is de belangrijkste taak voor een schrijversvereniging het bewerkstelligen van een gunstig klimaat om zich in alle rust en vrijheid aan het schrijven te wijden. Overheidssubsidies worden beschouwd als eerbewijzen voor het werk van een selecte groep literaire schrijvers die aan hoge kwaliteitseisen voldoen. Bij een meer beroepsgerichte visie hebben letterkundigen gezien het algemeen-culturele belang van hun werk, recht op maatschappelijke erkenning en bescherming van hun beroep. De vakvereniging behartigt de directe materiële belangen van de schrijvers. De overheid zou voor alle literaire schrijvers een redelijk inkomen moeten garanderen.

Beide visies waren in de vooroorlogse vvl vertegenwoordigd. Met name Van Deyssel en Boutens droegen een romantisch beeld van het schrijverschap uit. Opposanten, zoals de dichter C.S. Adama van Scheltema en de schrijvers Gerard van Hulzen, Maurits Wagenvoort en Karl Wasch, vonden dat literaire schrijvers met hun werk een belangrijke bijdrage leverden aan de gemeenschap. Dit diende door de overheid erkend en gehonoreerd te worden. Een literair schrijver moest in staat worden gesteld van zijn roeping een beroep te maken. Een vakorganisatie voor schrijvers moest derhalve een beleid voeren, primair gericht op de verbetering van de materiële positie van literatoren. Gerard van Hulzen moest echter telkens ervaren dat binnen de vvl discussies over materiële aspecten van het schrijverschap werden geschuwd. Over geld werd niet gesproken. Wie dat wel deed liep het gevaar 'voor een zakelijk mensch te worden aangezien, wat de verkapte verdenking inhoudt geen dichterlijke geest te zijn.'¹⁰¹

Het dilemma tussen het zakelijke en het artistieke dat spreekt uit deze opmerking van Van Hulzen is inherent aan een vakvereniging voor kunstenaars. Voor de voorganger van de vvl, de Vereeniging van Nederlandsche Letterkundigen, was het zelfs de oorzaak voor het uiteenvallen van de organisatie.¹⁰²

De spanning tussen het materiële en het artistieke, tussen het verbeteren

van de inkomenspositie van letterkundigen en het bevorderen van de kwaliteit van de Nederlandse literatuur, tussen kunstenaarsvereniging of vakvereniging, tussen kunstbeleid en kunstenaarsbeleid – ze speelde in de vooroorlogse historie van de vvl steeds een rol. Het was al direct bij de naamgeving aan de orde: geen Bond voor Schrijvers maar een Vereniging van Letterkundigen. Er werd weliswaar een keuze gemaakt, maar in het toelatingsbeleid was de vvl niet consequent. In opzet konden alleen literatoren lid worden van de vvl. Er was wel een ballotagecommissie, maar die lette niet op het karakter of het kaliber van het aspirant lid. In de loop der jaren werden, zij het onder protest van Van Deyssel, de criteria voor het lidmaatschap steeds verruimd. Hij vond dat je ‘niet zoo plotseeling een bond van kunstenaars (kon) veranderen in een algemeene schrijversbond.’¹⁰³

Formeel wilde de vvl, zoals het een beroepsorganisatie betaamt, geen oordeel uitspreken over de kwaliteit van het werk van haar leden. Zo kon elk lid bijstand krijgen van het Ondersteuningsfonds. Informeel speelde de literaire status van de (bestuurs)leden wel degelijk een rol, zoals bleek bij de benoeming van bestuursleden, bij het royement van Canter en bijvoorbeeld ook bij het niet herkiesbaar stellen van Heijermans.

Deze tweeslachtigheid in het beleid, die alles te maken heeft met het karakter van een belangenorganisatie voor kunstenaars, is ook terug te vinden in de doelstelling: het bevorderen van ‘den bloei der Schoone Letteren in Nederland (...) door behartiging van de belangen harer beoefenaars’. Daarin werd het ene doel afhankelijk gesteld van het andere. Voor een duidelijker stellingname en voor het zonder schroom opkomen voor materiële belangen was de tijd toen kennelijk nog niet rijp. Zeker de oudere generatie schrijvers, die afkomstig was uit de gegoede burgerij, wilde niet uit ‘bedelen’ gaan bij particulieren of het rijk. Alleen toen de nood heel hoog was, tijdens de crisisjaren en vlak na de Tweede Wereldoorlog, was het vvl-bestuur bereid een beroep te doen op het particulier initiatief en op de overheid.

Tijdens de bezetting groeiden onder kunstenaars ideeën over hoe het kunstleven het best georganiseerd kon worden. De overheid zou zich meer dan tot nu toe moeten toeleggen op de bevordering van een gunstig kunstklimaat. Dat beleid zou kritisch gevolgd worden door de Raad voor de Kunst en door kunstenaarsverenigingen.¹⁰⁴ Naast directe belangenbehartiging waren met name scheppende kunstenaars gebaat bij ‘een expanderend kunst- en cultuurbeleid van de overheid’.¹⁰⁵ Vlak na de oorlog bleef de rol van de overheid nog beperkt. Maar onder invloed van de acties van kunstenaarsverenigingen en gevoed door de algemene maatschappe-

lijke onrust kwam er in de jaren zestig een ruimhartiger kunst(enaars)beleid tot stand.

Het eerste schrijversprotest werd gevoerd door een nieuwe generatie, die, evenals de generatie van het kunstenaarsverzet uit de Tweede Wereldoorlog, niet alleen uit was op artistieke maar ook op maatschappelijke vernieuwing: op 9 november 1958 werd door schrijvers verbonden aan de Beweging van Vijftig in Amsterdam de pocket-staking uitgeroepen. Daarmee werd geprotesteerd tegen de lagere honoraria die schrijvers kregen wanneer hun werk werd gepubliceerd in destijds in zwang komende pocketboeken.

Kort daarna, in 1959, werden de statuten van de vvl gewijzigd. De beide aspecten uit de oude doelstelling, het bevorderen van de bloei der schone letteren en het behartigen van schrijversbelangen, zijn daarin nevenge-schikt; de belangenbehartiging werd zelfs als eerste genoemd.¹⁰⁶

Met als inzet dat de overheid de mogelijkheden moest bieden om van het schrijverschap een beroep te maken, werd eind 1962 en begin 1963 de Actie Schrijversprotest gevoerd. De garantie dat schrijvers van de pen zouden kunnen leven, wilde de overheid echter niet geven. Schrijven is een vrij beroep met alle risico's van dien, aldus het standpunt van staatssecretaris mr. Y. Scholten.¹⁰⁷ Toch werd resultaat geboekt. Het Fonds voor de Letteren werd opgericht.

In 1970 werden door het Actiecomité Schrijversprotest, in samenwerking met het vvl-bestuur, nieuwe acties voorbereid en uitgewerkt. Het falende beleid van het Fonds voor de Letteren werd aan de kaak gesteld. De belangrijke eis van de schrijvers – invoering van een leengeldregeling – werd kracht bijgezet door het plegen van een inval in de Amsterdamse openbare bibliotheek, waar een aantal boeken van de planken werd gehaald. Voorts werd door de (meeste) actievoerende schrijvers het jaarlijkse Boekenbal geboycot. De jongere generatie schrijvers, verenigd in dit comité, was ontevreden over de manier waarop de vvl werd geleid en nam het bestuur van de Vereniging over. Namens hen werd de literator Adriaan Venema voor korte tijd in de bestuursgelederen opgenomen.¹⁰⁸

In 1971 besloot dat bestuur om verder te gaan als Vereniging van Letterkundigen/Vakbond voor Schrijvers. In de nieuwe doelstelling verviel de passage over de bevordering van de bloei der schone letteren.¹⁰⁹ Dat was meer een taak voor de overheid geworden. In de naam van de vereniging bleven de twee doelstellingen – artistieke en materiële belangenbehartiging – naast elkaar staan.

Destijds bediende Venema zich van de term 'gezelligheidsvereniging' om de vvl als vakbond voor schrijvers af te zetten tegen de vooroorlogse

Vereeniging. Van Doorn gebruikte diezelfde typering om de vvl in een ontwikkelingskader te plaatsen. Beiden doen hiermee geen recht aan de inzet van een kleine groep leden, waaronder de initiatiefnemers, die vanaf het prille begin van de vvl een vakbond voor schrijvers wilden maken. Binnen de vooroorlogse vvl zetten de 'dissidenten' zich af tegen de behoudende koers en vormden de voorhoede van de mentaliteitsverandering waar Van Doorn op doelde. Voor de legitimatie van het beroep wezen zij op het algemeen-maatschappelijk belang van literatuur. Maar dit botste met de opvatting van degenen die destijds het vvl-beleid maakten. Hun roep om overheidssteun voor letterkundigen werd door collega-schrijvers, maar zeker ook door de overheid niet gehoord. Hun strijd tegen de onverschilligheid van de letterkundigen zelf, van de regering en de Uitgeversbond was in die tijd een gevecht tegen de bierkaai.

Noten

Bianca Stigter

Beelden om nooit te vergeten: monumenten ter nagedachtenis aan de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam 1945-1991

1. De telling van de Nederlandse monumenten is gebaseerd op het register van *Sta een ogenblik stil... Monumentenboek 1940-1945*. Kampen 1980, van Wim Ramaker en Ben van Bohemen. Het register loopt tot najaar 1979. In Amsterdam zijn meer dan honderd herinneringen aan de oorlog te vinden. 40 daarvan zijn monumenten, d.w.z. dat ze vrijstaand zijn en zich in de openbare ruimte bevinden. De overige gedenktekens zijn voor het merendeel plaquettes, bij voorbeeld in de gevel of hal van een bedrijfsgebouw of school.
2. Dit artikel is gebaseerd op een gedeelte van mijn doctoraal scriptie nieuwe geschiedenis uit 1988. In deze scriptie wordt ook aandacht besteed aan de inscripties van de monumenten en de betekenis van de plaats waar zij staan.
3. J.M.F. den Boer en S. Duparc, *Kroniek van Amsterdam over de jaren 1940-1945*. Amsterdam 1948, pp. 149-155 en *Vrij Nederland*, 19 mei 1945, Londense editie.
4. *Het Parool*, 26 juni 1945, *De Waarheid*, 26 juni 1945.
5. *Vrij Nederland*, 19 mei 1945, *Kroniek*, p. 148.
6. *Vrij Nederland*, 21 juni 1947.
7. *Telex*, 1 augustus 1945.
8. Louk Tilanus, *De beeldhouwer Mari Andriessen*. Weesp 1984, p. 40.
9. *Hoe komt ons land aan waardige monumenten?*. (z.p.z.j. (1945)), *Nieuwe Dag*, 12 juli 1945, brief van Groote Adviescommissie der Illegaliteit aan gemeentebestuur Amsterdam 13 juli 1945 (Gemeente archief Amsterdam, archief Kunstzaken (voortaan afgekort als KZ), 5192 p. 179), *Vrije Kunstenaar*, 29 juli 1945.
10. Het instituut werd overigens al in 1947 opgeheven. Het Prins Bernhard Fonds is er een voortzetting van. Zie Joost Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1956. Mening en beleid*, Nijmegen 1977, pp. 116-117 en J. Verheul: *Tot stand gekomen met steun van...: vijftig jaar Prins Bernhard fonds, 1940-1990*. Zutphen 1990.
11. *De Vrije Katheder*, 6 december 1946, Tilanus, *Andriessen*, p. 39, *de Volkskrant*, 21 november 1946, *Vrije Kunstenaar*, jrg. 4, nr. 3, 29 juli 1945.
12. *Telex*, 1 augustus 1943.
13. A.M. Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw*. De schoonheid van ons land xiv. Amsterdam 1955, pp. 16-24; Tilanus, *Andriessen* p. 35; Dedalo Carasso, 'Beelden, beeldhouwers en bezettingstijd'. In: *Holland*, 1982, pp. 42-49, pp. 42-44.
14. J. Leupen, 'De gemeentelijke overheid als opdrachtgeefster van beeldhouwwerken' in: *Ons Amsterdam*, 1964, pp. 25-27, p. 26.
15. Besluit van 15 oktober 1945, houdende vaststelling van het Besluit Oorlogs- of Vredesgedenktekens (no. F.231), *Staatsblad Koninkrijk der Nederlanden*; *Vrije*

Kunstenaar, 29 juli 1945.

16. *Mededelingen van ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen*, 111 (10de jrg. 1946), p. 3.
17. *Mededelingen van O., K., en W.*, IV (10de jrg. 1946).
18. Brief 22-2-46 van Commissaris der Koningin in Noord-Holland aan de burgemeesters der gemeenten in Noord-Holland (GAA KZ.I.853.1). Voorzitter G.J. Holt, secretaris Ir. E.F. van den Ban. Leden Andriessen, Engelman, Rädcker en R. Esser. In de Centrale Commissie werden benoemd: Wieger Bruin (voorzitter, architect), J.P.T. Bijhouwer (landschapsarchitect), L.O. Wenckebach (beeldhouwer), Martinus Nijhoff (letterkundige) en W.H.J.B. Sandberg (directeur Stedelijk Museum).
19. Geciteerd door Ramaker, *Monumentenboek*, 28, zonder vindplaats.
20. Brochure *Hoe komt ons land aan waardige monumenten?*, (z.p.z.j. (1945)).
21. *Monumenten Stedelijk Museum Amsterdam 15 november – 15 december. Nederlandsche Kring van beeldhouwers*, (z.j.z.p. (1946)).
22. Hammacher, *Beeldhouwkunst*, 41.
23. H.W. Janson, *Nineteenth-century sculpture*. New York 1985, p. 177.
24. *Het Vrije Volk*, 22 mei 1945; *De Groene Amsterdammer*, 17 december 1946.
25. Michel van der Plas, *Mooie Vrede. Een documentaire over Nederland in de jaren 1945-1959*. Utrecht 1966, pp. 376-378 en Jolande Withuis, 'De doorbraak en de feestrok. Een uitnodiging tot onderzoek naar de politieke geschiedenis van sekse rond het einde van de Tweede Wereldoorlog' in: *De Gids*, 154ste jaargang, nr. 4, 1991, pp. 255-268.
26. *Vrij Nederland*, 18 mei 1946.
27. *De Vrije Pers*, 18 oktober 1946.
28. *De Zwerver*, 10 mei 1947.
29. *De Vrije Pers*, 15 november 1946.
30. *De Vrije Kunstenaar. Facsimile herdruk van alle tijdens de bezetting verschenen afleveringen*. Amsterdam 1970 (4de jrg., no. 1, mei 1945), p. 214.
31. Er zijn in totaal 16 nationale monumenten, volgens een lijst van de Nationale monumentencommissie uit 1947. Behalve het Nationale Monument zijn dat: Legermonument Grebbeberg (1953), Marinemonument Scheveningen (1966), Koopvaardijmonument Rotterdam (1957), Erebegraafplaats Bloemendaal (1945 en 1953), Monumenten bij de concentratiekampen Vught (1947), Amersfoort (1954) en Westerbork (1970), Monumenten voor de Britse geallieerden bij Arnhem en Oosterbeek (1946), monument voor de Amerikaanse geallieerden te Maastricht (1952), monumenten voor de Canadese geallieerden op Walcheren (1952), monument in Eede, waar koningin Wilhelmina de vaderlandse bodem weer betrad (1954), monument te Wageningen ter herinnering aan de capitulatie (1951), en het later aan de lijst toegevoegde monument voor Poolse parachutisten (1961)
32. 1940-1950: alle in de jaren veertig onthulde monumenten (6) en alle in de jaren vijftig onthulde monumenten (9) behalve de zittende vrouw aan de Hertspiegelweg. Hoewel bij dit monument op de stamkaart van het Stedelijk Museum (vba 2800) vermeld staat dat de opdracht voor dit beeld al in 1941 werd gegeven. Meer bewijs heb ik hiervoor niet kunnen vinden. Na 1960 nog: de Hollandse Schouwburg (1962), de Haarlemmerweg (1964) en de Amstedijk (1973).
- 1950-1960: Hertspiegelweg (1957)
- 1960-1970: Tugelaweg (1962), de Antifascist (1966), Volksvrouw (1967), Koré (1969), Van Randwijk (1970), Kunstenaarsverzet (1973).

1970-1980: Ravensbrück (1975), Anne Frank (1977), zigeunermonument (1978), Valkenburgerstraat (1977), Wijsmuller (1978), P. Calandlaan (1980), Geuzenveld (1980), Amsterdam dankt zijn Canadezen (1980).

1980-1990: alle in dit decennium onthulde monumenten.

33. J.C.H. Blom, A.C. 't Hart en I. Schöffner, *De affaire Menten 1945-1976. Eindrapport van de commissie van onderzoek betreffende het opsporings- en vervolgingsbeleid in zake Menten vanaf de bevrijding tot de zomer van 1976 en de invloeden waaraan dat beleid al dan niet heeft blootgestaan*. Den Haag 1979, Band 1 deel 3.

34. Jan Bank, *Oorlogsverleden in Nederland*. Baam 1983, p. 7. Bank noemt als contra-indicatie voor de fasering van het Mentenrapport het verschijnen van *Het Achterhuis* in 1947 en de vele herdrukken daarvan. Het dagboek van Anne Frank is echter een geval apart omdat het boek tussen 1947 en 1950 een aantal malen is herdrukt, maar tussen 1950 en 1955 geen een keer. Daarna wordt het boek weer vele malen herdrukt, misschien te verklaren uit het succes van de Amerikaanse uitgave en het toneelstuk dat daarop volgde.

35. A.G.H. Anbeek van der Meyden, 'De Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse roman' in: *1940-1945: Onverwerkt verleden? Lezingen van het symposium georganiseerd door het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie, 7 en 9 mei 1985* (Utrecht 1985), 73-88, 79. Film (door Egbert Barten), theater (Els Wiertz-Boude-wijn) en cabaret (Jacques Klöters) in: *Overal Sporen. De Tweede Wereldoorlog in literatuur en kunst* (red. Dr. D.H. Schram en drs. C. Geljon). Amsterdam 1990.

36. A.H. Paape, 'Veertig jaar Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie' in: *Onverwerkt verleden*, pp. 9-23, p. 17.

37. In *Sta een ogenblik stil... Monumentenboek 1940-1945* van Ramaker en Van Bohemen is een register opgenomen van door Nederlandse gemeenten opgegeven monumenten en andere gedenktekens. Het register loopt tot najaar 1979. Dedalo Carasso heeft in een bespreking van dit overzichtswerk op basis van het register een telling gemaakt. Van de 1460 in het register opgenomen gedenktekens waren er 911 gedateerd. Van deze gedenktekens is meer dan de helft in de periode 1945-1950 onthuld. De daling in 1947 is waarschijnlijk te verklaren door de monumentenstop van 1945, die voor een vertraging in de oprichting van een aantal monumenten zorgde, en niet door de gesuggereerde oververzadiging.

Er valt op de grafiek wel wat af te dingen. Meer dan een derde van de in het ook niet helemaal volledige register van *Sta een ogenblik stil* opgenomen gedenktekens ontbreekt noodgedwongen in de grafiek. Dit zal misschien voor de algemene trend niet van doorslaggevend belang zijn. Maar van de Amsterdamse gedenktekens uit het register is de helft niet gedateerd, wat van de Amsterdamse monumentengeschiedenis in ieder geval een vertekend beeld zou geven. Daarnaast kon in deze grafiek, die van de datum van de onthulling uitgaat, geen rekening worden gehouden met de ontstaansgeschiedenis van de monumenten. Dat dat tot een vals beeld kan leiden bleek al uit de in de grafiek voorkomende daling in 1947. Ook los daarvan ging in veel gevallen heel wat tijd verloren tussen de eerste initiatieven en de uiteindelijke onthulling.

38. Brief secr. COMA aan voorzitter 23 oktober 1955, GAA, particulier archief COMA no. 392.

39. NIPO, persbericht no. 651, 19 februari 1954.

40. NIPO, bericht no. 2346, 2 mei 1985.

41. Pieter Koenders, *Het Homomonument*, Amsterdam 1987, p. 29.

42. *De Zwerver*, 10 mei 1947.
43. Brochure NMC (z.j. z.p. juli 1947).
44. Buurtmonumenten in buurten die pas na de oorlog gebouwd zijn: Sloterveer (Willem Kraan, 1966 en Johan Limpers 1967), Geuzenveld (Aalbersestraat, 1980), Slotervaart (P. Calandlaan, 1980), Amsterdam Zuidoost (Niftrikhof, Holendrecht, 1983). De overige buurtmonumenten staan in Bos en Lommer (1957), Spaarnedammerbuurt (1945), Oost (1962), Noord (1951), Nieuwendam (1983) en Tuindorp Oostzaan (1950). In andere buurten herdenkt een plaquette de gevallen buurtbewoners, zoals in de Jordaan op de Noorderkerk. Almere en Lelystad kregen hun monumenten in 1978.
45. *Je was er niet bij. Amsterdam: onderdrukking en bevrijding 1940-1945*, Amsterdam 1980, p. 111.
46. De Canadezen bedankten Amsterdam al in 1945. Er werd toen een plaquette aangebracht op de Berlagebrug met de tekst: This plaque is presented to the city of Amsterdam by Canadian soldiers who served in the Netherlands to commemorate the liberation of the Netherlands and in acknowledgement of the gracious hospitality extended by the Dutch people to the Canadian forces.
47. O.a. in de gevel van Die Port van Cleve, de Amstel brouwerij, Heinekens brouwerij en de Wester suikerraffinaderij.
48. Martin van Amerongen: 'Over de "fouten" niets dan goeds' in: *Wat denken wij eigenlijk wel? Journalistieke opinies over actuele facetten van de Nederlandse samenleving*. Amsterdam 1966, pp. 9-17, p. 13.
49. *De Volkskrant*, 21 mei 1988.
50. Brochure NMC, juli 1947.
51. Memorandum wethouder kunstzaken, ongedateerd (1945) (GAA kz.5192 p.186) en brief van Coöperatieve vereniging voor lijkbezorging 18-10-45 (GAA kz.5192 p.179).
52. Brief 26 mei 1945 van Mr. J. de Pont aan waarnemend burgemeester De Boer (GAA kz.5192 p. 186).
53. Notulen vergadering 28 mei 1945 bij Mr. J. de Pont. Aanwezig: mr. L.J. Heemskerk, prof. Oranje, ds. Buskes en de heer Merkus (GAA kz.5192 p.179)
54. Het eerste comité stond o.l.v. mr Heemskerk. Het eerste bericht over dit comité dat ik vond stond in *Het Vrije Volk*, 25 mei 1945. Dit comité werd 'algemeen comité uit de Amsterdamse burgerij' genoemd. Voorzitter was Heemskerk, secretaris De Pont. Daarnaast bestond het 'Amsterdams comité voor de oprichting van een monument ter herdenking van de gevallen' met als voorzitter mr. De Bruyn van Melis- en Mariekerke. In september 1945 sturen B en W een brief naar Heemskerk waarin staat dat zijn comité niet meer door de gemeente wordt erkend en alle medewerking voortaan wordt verleend aan het 'Comité Oorlogsmonumenten Amsterdam' (COMA). Dit comité komt voort uit beide oude comités. De Bruyn Meliskerke is nu voorzitter, mr. De Pont secretaris en A. van der Leeuw (onderdirecteur H. Ouens en Zonen NV.) penningmeester. Waarom Heemskerk gewipt moest worden is mij niet duidelijk. Ik heb nog geprobeerd na te gaan of hij soms 'fout' was geweest, maar heb niets kunnen vinden.
55. Oproep van Vereniging voor den Effectenhandel (GAA, AA 695.043 en GAA PA 392). Totaal bedrag f 11.546,30.
56. Concept brief Commissaris Monument Weteringplantsoen, augustus 1949. (GAA PA 392).
57. Administratie COMA 20 september 1951. Te dragen door Beurscomité f 10.000.

(GAA PA 392).

58. Memorandum van Arthur Staal 30 december 1949 (GAA KZ. 1.853.1). Het ICA was een in 1932 opgerichte organisatie ter bevordering van kunsten en wetenschappen.
59. Brief Heineken aan gemeente 7 mei 1945 (GAA KZ.1.853.1).
60. Het COMA heeft nog tevergeefs geprobeerd het voorschot van 5000 gulden dat het in oktober aan Rädicker had betaald van de NMC vergoed te krijgen.
61. Brief 10 februari 1948 van Heineken aan COMA. 2500 gulden bleef gereserveerd voor het Weteringplantsoen (GAA PA 392).
62. Nota D'Ailly 22 november 1946.
63. Brief 16 maart 1966 van burgemeester aan penningmeester COMA (GAA PA 392).
64. Nota wethouder Kunstzaken (WKZ) ongedateerd (1945) en brief gemeente aan Heineken 17 juni 1945 (GAA KZ 5192 p. 179).
65. Brief WKZ aan WPW 27 februari 1947 (GAA KZ 1.853.1).
66. Ibidem en besluit gemeenteraad 4 april 1946.
67. Carasso, *Beelden*, p. 44.
68. Geciteerd door Dienke Hondius, 'Thans dienen joden hun dankbaarheid te tonen. Antisemitisme vlak na de bevrijding' in: *In fatsoen hersteld. Zedelijkheid en wederopbouw na de oorlog*, Amsterdam z.j., pp. 135-150, p. 40.
69. Geciteerd door Van Amerongen, *Fonten*, p. 10.
70. Extract 21 november 1947 (GAA KZ 5192 p. 186), Carasso, *Dam*, p. 3. Op Curaçao is in 1957 wel een monument onthuld voor de gesneuvelde Antillianen en in Suriname een 'dankbaarheidsmonument': *Trouw*, 6 mei 1957.
71. Ramaker, *Monumentenboek*, pp. 115-117; Roegholt, *Amsterdam*, p. 23. Verder is er in Amsterdam het monument voor mevrouw Wijsmuller, in Winterswijk voor tante Riek en in Haarlem voor Hannie Schaft. In Amsterdam is ook nog een plaquette voor Reina Prinsen Geerligts in de naar haar genoemde straat.
72. Koenders, *Homomonument*, p. 31.
73. Geciteerd door Koenders, *ibidem*, p. 15.
74. Dat de initiatiefnemers er vanuit gingen dat de vervolging in de Tweede Wereldoorlog 'een veel te beperkt uitgangspunt zou zijn voor een monument' heeft er denk ik ook mee te maken dat zowel Koenders in zijn onderzoek *Homoseksualiteit in bezet Nederland. Een verzwegen hoofdstuk*, Amsterdam 1984, als Yvonne Scherf in een onderzoek in opdracht van WVC (*NRC Handelsblad*, 10 juli 1988) moesten concluderen dat de vervolging van homoseksuelen in Nederland tijdens de bezetting niet is voorgekomen. Volgens Koenders had de *onderdrukking* van homoseksuelen onder de bezetters wel een stelselmatig karakter gedragen.
75. Nota van de waarnemend architect (GAA KZ 5192 p. 186, PW/1946 no 55/17).
76. Ibidem en brief 13 januari 1947 DPW aan WPW (GAA KZ 5192 p. 186).
77. Extract boek der besluiten 10 oktober 1947.
78. Dit standpunt betekende in de praktijk toch weer discriminatie, met name bij praktische hulpverlening en rechtsherstel omdat niet erkend werd dat joden veel zwaarder getroffen waren dan anderen. Zie J. Presser, *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940-1945 II*, Den Haag 1965, 7e druk 1977, p. 512 en Hondius, *Dankbaarheid*, p. 148. Over gescheiden herdenkingen: vgl. Koenders, *Homomonument*, p. 31. De burgemeester stelt zich nog steeds op dit standpunt.
79. Nota stadsarchitect (zie noot 94) en brief commissie 28 januari 1947. Uit de

nota blijkt dat de commissie door de BWP is overgehaald om haar standpunt te wijzigen, maar is later, tot zijn irritatie, weer naar het eerder ingenomen standpunt teruggekeerd.

80. Extract 10 oktober 1947, brief 17 februari 1947 (GAA KZ 5192 p. 186); brief van B en W aan kerkbestuur der Ned. Isr. Hoofdsynagoge (GAA KZ 5192 p. 186).

81. Brief 6 maart 1946 van dit comité aan de NKB (GAA 694.042).

82. Rede uitgesproken 23 februari 1950 (GAA AA 283.035).

83. Geciteerd door Hondius, *Dankbaarheid*, p. 138 en in haar studie *Terugkeer. Antisemitisme in Nederland rond de bevrijding*. Den Haag 1990, pp. 96-97.

84. *Algemeen Handelsblad*, 23 februari 1950.

85. Tilanus, *Andriessen*, p. 77.

86. *Het Vrije Volk*, 25 februari 1947 en nota GAA KZ 1853.1 no 55/19 PW (29 september 1949) en extract 30 september 1949.

87. *Ibidem*.

88. Tilanus, *Andriessen*, pp. 77-78, extract 17 december 1948.

89. Zie Bank, *Oorlogsverleden*, p. 14.

90. 'Rede burgemeester van Amsterdam ter gelegenheid van onthulling monument op J.D. Meijerplein', 19 december 1952 (GAA AA 695.028).

91. *Kroniek*, p. 157 en Jan Stoutenbeek en Paul Vigeveno, *Wandelingen door Joods Amsterdam. Een cultuurhistorische gids*. Weesp 1985, p. 74.

92. Oproep Comité Hollandse Schouwburg (z.j. (1946))(GAA AA 695.028).

93. F. Boode, 'Hollandse Schouwburg als algemene herdenkingsplaats' in: *Ons Amsterdam*, 1964, pp. 152-157, p. 152, Stoutenbeek en Vigeveno, *Wandelingen*, p.

74. Kruizinga, *Bres*, p. 56.

94. Zie noot 91.

95. Boode, *Schouwburg*, p. 153.

96. *Ibidem* en *De Volkskrant*, 13 februari 1962.

97. Boode, *Schouwburg*, p. 152.

98. Geciteerd door Ramaker, *Monumentenboek*, p. 132.

99. *De Telegraaf*, 8 juni 1955.

100. Archief Stedelijk Museum 14 maart 1977.

101. *Noord-Amsterdammer*, 5 november 1982.

102. 'Welkomstspeech te presentatieavond in Maranathakerk' 26 november 1985. Archief speeltuinvereniging.

103. Appingedam, Zwolle 1985, Bameveld, Dordrecht en Leeuwarden 1987, Denekamp, Veenendaal, Brummen, Gulpen 1988, Gorinchem, Leiden, Gulpen 1989, Alphen aan de Rijn, Rijssen 1990, Beilen, Schoorl, Enschede 1991 (telling gebaseerd op kranteknipsels oorlogsmonumenten in het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie).

104. *Nieuw Israëlietisch Weekblad*, 13 december 1985.

105. *Het Parool*, 11 mei 1987.

106. *Het Parool*, 27 januari 1987.

107. *Het Parool*, 2 februari 1987.

108. Brief van Jaap Soesan, *Het Parool*, 12 februari 1987.

109. Presser, *Ondergang* II, p. 18.

110. *NIW*, 5 februari 1990.

111. *NIW*, 22 januari 1991.

112. Carasso, 'Beelden', pp. 45-50 en Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode*

- 1930-1945, Utrecht Antwerpen 1978, pp. 226-233.
113. Leo P.J. Braat, *Onkranste hiaten*, Amsterdam 1966.
114. Albert Helman, *Een doodgevone held. De levensgeschiedenis van Gerrit-Jan van der Veen 1902-1944*, Amsterdam 1946. In 1988 verscheen van Anita van Ommeren en Ageeth Scherphuis, *Die man had moeten blijven leven. Gerrit van der Veen en het verzet*, Amsterdam 1988. Daarin wordt geprobeerd de mythe die Van der Veen is geworden te relativieren. Maar Van der Veen blijft een Held, alleen wat meer van deze tijd. Zijn relaties met verschillende vrouwen komen nu uitgebreid aan bod.
115. Brief 6 maart 1946 van dit comité aan NKB (GAA 694.042).
116. Brief 16 maart 1946 van NKB aan comité (GAA 694.042).
117. Ontwerpen voor een monument ter nagedachtenis van Hannie Schaft Haarlem 1981.
118. *Het Parool*, 15 april 1970.
119. Herdenking burgerzin (1950), Tuindorp-Oostzaan (1950), Apollolaan (1952), Weteringplantsoen (1954), Nationaal Monument (1956, eigenlijk voor Amsterdams monument) en waarschijnlijk ook voor de Javakade (1950) en Mosplein (1951) en Hertspiegelweg (1957).
120. Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag 1990. en 'Kwesties van stijl en smaak. Over beeldende kunst, musea en nationale monumenten' in: *Sociologisch Tijdschrift*, jrg. 11, nr.1 mei 1984, pp. 53-93.
121. *Het Vrije Volk*, 21 februari 1947.
122. Geciteerd door Carasso, *Dam*, p. 17.
123. Ibidem en Oosterbaan, 'Kwesties', pp. 69-70.
124. Telefonische mededeling van Heleen Levano.
125. Koenders, *Homomonument*, p. 32.
126. Ibidem, p. 33.
127. Ibidem, p. 32.
128. Brief Andries Vonk, ambtelijk secretaris werkgroep KIM en Commissie van Advies 15 december 1985, archief Sted. museum.
129. Welkomstspraak Maranathakerk 26 november 1985.
130. *B.K. informatie*, augustus 1985.
131. Praatstuk van de werkgroep gedenkteken Markt voor Joden 1985, Archief Speeltuinvereniging.
132. Dit waren naast Menger, Harry Visser, Albert van der Wijde en Ralph Prins.
133. Persbericht werkgroep gedenkteken Markt voor Joden, 4 februari 1986, archief Speeltuinvereniging.
134. Mededeling van Dick Neijssel.
135. Ibidem en brief van werkgroep aan wethouder KZ 10 december 1985.
136. Brief Vonk 12 december 1985 en brief WKZ aan werkgroep (ongedateerd). De begeleiding werd overgenomen door de werkgroep Gaasperdam.
137. *The Pen Gun, Weekblad van de Nederlandse strijdkrachten*, 28 november 1945 en 20 juni 1946.
138. Verslag vergadering COMA, 28 mei 1945.
139. *De Week*, 29 november 1947.
140. *Haags Dagblad*, 16 februari 1948; *Vrij Nederland*, 7 februari 1948.
141. *Het Parool*, 2 februari 1950 en Carasso, *Dam*, p. 16. Carasso meent dat naar buiten toe gedaan werd alsof het Rijk was bijgesprongen, maar in de *NRC* van 5

juli 1952 staat dat 'de regering het overige geld beschikbaar zal stellen uit een door oorlogsomstandigheden ontstaan fonds'. Zie voor de woede over de hoge kosten aan salarissen e.d. (meer dan drie ton) van de NMC *Elseviers Weekblad*, 16 december 1952.

142. Rondschrijven van comité, ongedateerd (1948) (GAA 695.042).

143. Rede dr. De Hartogh.

144. Brief J. Noach aan D. Scheffer 12 december 1985, archief Speeltuinvereniging. Zie ook interview met J. Noach in *Amsterdam-Zuid in Oorlogstijd*, pp. 52-60.

145. Koenders, *Homomonument*, p. 57.

146. Brief Penningmeester COMA aan voorzitter COMA 18 januari 1952 (GAA PA 392).

147. Brief Amsterdamse Bank N.V. aan COMA (GAA PA 392).

148. Brief Penningmeester COMA aan voorzitter COMA 20 september 1951 en 31 december 1954 (GAA PA 392).

149. Stamkaart Stedelijk Museum VBA 3787.

150. *De Waarheid*, 23 februari 1983.

151. Koenders, *Homomonument*, p. 49.

152. Mededeling van Heleen Levano, Koenders, *Homomonument*, p. 38.

153. *Het Parool*, 11 mei 1987 en mededeling Hijman Natkiel.

154. Zie Ramaker, *Monumentenboek*, p. 239.

155. Marlene Dumas, 'De uitputting van de muze' in: *lezingencyclus* W139. Amsterdam 1991.

Mir Wermuth

Weri Man! Een studie naar de hiphop-cultuur in Nederland

1. Titel van een videodocumentaire over de Nederlandse rapster El Jay van M. van den Berge, NFTVA, 1991.

2. De rapmuziek vormt het belangrijkste onderdeel. Rap, het ritmisch voordragen van een rijmende tekst op een – meestal – funky beat, kan teruggevoerd worden tot de zwarte muziekcultuur in Afrika. De traditie van de *griots*, Afrikaanse rondtrekkende verhalenvertellers, is voortgezet in de blues, gospel, soul, funk en reggae. In deze laatste muziekvorm worden de zangers die hun teksten over de muziek heen uitdragen, *toasters* genoemd. Via de Jamaïcaanse reggae en de voorgedragen teksten in de soulmuziek van James Brown, Bobby Womack en Milli Jackson is het rappen ingeburgerd geraakt in de zwarte woonwijken van New York in de jaren zeventig. Het freestyle dansen komt voort uit breakdancing en electric boogie en komt zowel als zelfstandige vorm voor (aparte dansscrews en -wedstrijden) én als onderdeel van hiphopbands met rappers, dj's (die respectievelijk de zangers en muzikanten vertegenwoordigen) en freestyle dansers. Graffiti, het spuiten van namen en figuren met behulp van viltstiften of verfspuitbussen op muren, treinen, winkelpuien etc., is natuurlijk niet voorbehouden aan de hiphopcultuur. De hiphoppers die spuiten houden zich echter met specifieke vormen van graffiti bezig, die heel direct de belevingswereld van hiphoppers reflecteren.

3. Zie voor een uitgebreide bespreking van verschillende subcultuurbenaderingen (met name de jongeren-subcultuurideeën van het Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham), en de ontwikkelingen daarvan: M. Wermuth (1990), *Clockin' Knowin' What Time It Is*, doctoraalscriptie Communicatiewetenschap,

UvA, Amsterdam. Verkrijgbaar bij de bibliotheek van de Boekmanstichting.

4. 'Clinton beticht zwarte rapzangeres van racisme', in: *De Volkskrant*, 15 juni 1992.
5. Het onderzoek naar de hiphop-cultuur in Nederland heeft plaatsgevonden tussen november 1989 en oktober 1990. Zie voor het methodologisch kader: M. Wermuth, *Clockin' Knowin' What Time It Is*, pp. 41-48 en pp. 72-80.
6. Onder zwarte jongeren versta ik in principe alle jongeren afkomstig uit etnische minderheidsgroeperingen in Nederland, dus ook bijvoorbeeld migranten uit het Mediterrane gebied of Molukkers. De zwarte hiphoppers zijn echter voor een aanzienlijk deel afkomstig uit Creools-Surinaamse gezinnen.
7. Naast deze groep hardcore hiphoppers zijn er nog een tweetal groepen te onderscheiden die vooral van hiphop-muziek houden. Voor hen is hiphop geen levensstijl. De ene groep bestaat uit een jong publiek dat zelf geen hiphop maakt, maar wel eens een hiphop-product koopt. Het zijn liefhebbers van bijvoorbeeld SNAP, Leila K. en MC Hammer. Dit publiek koopt net zo gemakkelijk platen van Madonna of AHA. De andere groep jonge mensen wordt vaak aangeduid met de term 'progressieve popliefhebbers'; publiek dat luistert naar de VARA- en VPRO-radio. Voor deze groep is het *hon ton* om een hardcore hiphop-plaat tussen de verzameling te hebben.
8. Opmerkelijk is dat door rap beïnvloede platen van witte artiesten het in die beginjaren goed doen: *Rapture* van Blondie, *Magnificent Seven* van The Clash, *Wham Rap* van Wham!, *Buffalo Gals* van Sex Pistols-manager Malcolm McLaren en *Wordy Rappinghood* van de Tom Tom Club (groep van Talking Heads' bassiste).
9. Indien geen nadere verwijzing volgt zijn de citaten ontleend aan eigen interviews.
10. De breakdancers kunnen in 1982 en 1983 soms wel f 1000,- verdienen met een kort optreden in een discotheek.
11. C. van den Eijnde, 'Ik Ben Iemand Wanneer Ik Dans', in: *Jeugd en Samenleving*, januari 1987. Het competitie-element en de solo-acts van de dansers maken de afstand tussen discopubliek en hiphop-dansers te groot, waardoor het publiek liever weer paarsgewijs of in groepjes wil dansen.
12. MC Miker G in *oor*, 17 oktober 1987.
13. Geciteerd bij C. van den Eijnde: 'Ik Ben Iemand Wanneer Ik Dans', in: *Jeugd en Samenleving*, januari 1987, nr. 1, pp. 39-40.
14. Na de verschijning van Miker G's hits blijft het even rustig met Nederlandse hiphop-releases. Vanaf 1987 worden nu regelmatig hiphop-platen uitgebracht, hoewel het aantal ten tijde van mijn onderzoek nog steeds niet groot is: Born Free Mc: *Struggle for Jive* ('87), Freakeristic: *Life* ('87), Stichting Popmuziek Nederland: *Rhythm & Rhyme (A Rap Compilation)* ('88), Urban Dance Squad: *Mental Floss for the Globe* ('89), DAMN: *Don't Accept Mass Notion* ('90), 24K: *No Enemies*, King Bee: *Royal Jelly* ('90), Tony Scott: *The Chief* ('89), 2Static: *Boy, I'll house you* ('90). Vele crews (2Tuff, Domino, Traumatic, 2Tuff Cheryll & T. Rebels, Dope Syndicate en Gun and the Ammo) zijn op dat moment in onderhandeling of komen binnenkort met platen uit.
15. In de Verenigde Staten hebben de media – en zij niet alleen – lange tijd een strikt onderscheid gehanteerd tussen Westcoast en Eastcoast rap. In Westcoast rap staat het gangsterleven veel meer centraal.
16. Deze mix van rap en soul op een veel langzamere beat dan gewoonlijk bij

hiphop het geval is, wordt aangeduid als groundbeat.

17. Een van de laatste hiphop-trends is de zogenaamde crossover tussen hiphop en heavy/speed metal, zoals Public Enemy en Anthrax.

18. Ik heb het idee dat er nu weer grote veranderingen zijn opgetreden. Het aantal Nederlandse plaatreleases bijvoorbeeld is veel hoger, in Amsterdam is in de Kalverstraat een hiphop-kledingwinkel geopend, en het aantal optredens lijkt ook te groeien. Wellicht is er sprake van een nieuwe hiphop-periode.

19. D. Hebdige in: M. Wermuth (1990), *Clockin' Knowin' What Time It Is*, pp. 21-22.

20. Nation of Islam is een politiek-religieuze beweging van Afrikaanse Amerikanen. Onder andere de rappers van Public Enemy, Bid Daddy Kane, Rakim, Lakim Shabazz zijn lid van de Nation of Islam, die streeft naar totale autonomie van de zwarte gemeenschap binnen de Verenigde Staten. Na de dood van voorman Malcolm X heeft de Nation of Islam in betrekkelijke stilte geopereerd totdat dominee Farrakhan de leiding nam en zij weer enorm populair is geworden. Farrakhan is enkele jaren geleden aangeklaagd wegens antisemitisme.

21. Bricolage: het bijeenrapen van allerlei elementen.

22. S.E. Keller, 'Surinaamse en Antilliaanse gezinnen en hun situatie in Nederland', in: S.E. Keller en P. Buiks (1986), *Het Westers gezin in historisch en vergelijkend perspectief*, Open Universiteit, Heerlen, p. 213.

23. Argot: groepstaal, jargon. Begrip is afkomstig uit de linguïstiek.

24. Moze Jacobs, 'Hardcore rap in Osdorp en Bijlmer. Het woord en de beat', in: *Vrij Nederland*, nr. 9, 29 februari 1992.

25. T. Wolfe, *Bonfire of the Vanities*. Londen, Pan Books Ltd, 1987, p. 46.

26. Geciteerd bij Angélique Slot, *You got to fight for your right... to party. Hiphop, jeugd-kultuur van de jaren '80*, afstudeerscriptie HBO-1, Rotterdam 1988.

27. De eerste generatie Surinaamse jongeren is vooral in negatief opzicht bekend geraakt in de Westerse, Nederlandse samenleving. Het beeld van Surinaamse junks, hosselaars (ook wel wakamans genoemd; hieronder worden ook de drug-dealers en pooiers gerekend) en hasj-rokende Rasta's die de hele dag niets doen, heeft de meningsvorming over Surinamers lange tijd overheerst. Over de huidige, tweede generatie Surinaamse jongeren is nog maar weinig bekend. Livio Sansone heeft als een van de eersten onderzoek gedaan naar deze groep jongeren.

28. Voorbeelden hiervan zijn de bodywave, een golfbeweging die zich over het hele lichaam verplaatst; robot, een korte aangehouden spanning, vibraties en stops in geïsoleerde lichaamsdelen; *popping*, uitgevoerd door twee personen waarbij de een de bewegingen van de ander leidt; en *chain*, een kettingreactie in wavestijl uitgevoerd door meerdere dansers. Zie voor een uitgebreide studie naar breakdancing en electric boogie: C. van de Eijnde (1987), 'Ik Ben Iemand Wanneer Ik Dans', in: *Jeugd en Samenleving*, St. Jeugd en Samenleving, Utrecht, nr. 1.

De klassieker op het gebied van het ontstaan van Amerikaanse hiphop is David Toop's *Rap Attack* (I en II).

29. *Backspin*, *headspin*, *windmill*, *handglide*, *turtle* en *spider* zijn belangrijke vloer technieken. *Deadfall*, *babyswipes* en *donkeys* zijn aanduidingen voor spectaculaire sprongen en salto's. De solistische act eindigt altijd in een *freeze*, een 'bevroren' eindpositie, zittend of liggend op de vloer.

30. Vele schrijvers gebruiken een pseudoniem vanwege de pakkans door de politie als ze hun eigen naam gebruiken. Daarnaast drukken de 'werknamen' ook een bepaald image uit.

31. Interview in Pauze-TV, AVRO, januari 1990.
32. Interview in Fa. Onrust, VPRO, 25 februari 1990. In een recenter interview in hetzelfde programma (maart '92) nuanceren de Osdorpers zich enigszins: 'Die tekst gaat over een moordenaar en heeft niets te maken met hoe wij tegen vrouwen aan kijken'.
33. Interview in *Het Parool*, 26 januari 1987.
34. C. Schuyt, 'De Zittende Klasse', in: *de Volkskrant*, 13 oktober 1990.
35. L. Sansone (1990), *Lasi Boto, de boot gemist. Over Surinaamse jongeren, werk en werkloosheid*. Amersfoort/Leuven, Acco, p. 19.
36. Overigens lijkt de situatie in 1992 te veranderen. Vele hiphoppers die nu in het reguliere clubcircuit optreden volgen HBO- of universitaire opleidingen. Dit komt overeen met de Verenigde Staten, waar vele 'message rappers' ook een hoge opleiding hebben genoten.
37. L. Sansone, *Lasi Boto*, 1990, p. 19.
38. Rotterdamse crews heten 'roffer' te zijn m.b.t. geweld, kleding, muziek.
39. Zie M. Wermuth (1990), *Clockin' Knowin' What Time It Is*, pp. 18-24.
40. Tijdens de eerste generatie hiphop zijn er veel Hollywood-films uitgebracht, die qua inhoud dicht lagen bij films als *Saturday night fever* en *Grease: Beatstreet, Breakdance 1 en II* en *Electric Boogaloo*. Tijdens de tweede periode sloot de filmindustrie aan bij de 'harde' lijn, zoals in *Colors*. De laatste jaren verschijnen er heel veel films waarin allerlei aspecten van hiphop (gettolieven, discriminatie, drugs, muziek, dans, criminaliteit) centraal staan: *She's gotta have it; Do the right thing; Jungle fever; Livin' large; New jack city; Boyz 'n the hood; Never sleep with anger; Superfly; House party 1 en II*.
41. De subculturen-theorieën van het CCCS gaan ervan uit dat subcultureel verzet slecht als magische (P. Cohen) of denkbeeldige (D. Hebdige) oplossingen fungeren voor problemen van arbeidersklasse-jongeren. Zie: M. Wermuth, *Clockin' Knowin' What Time It Is*, pp. 8-11 en pp. 18-21.
42. Naast Hollands-Creoolse bands zijn er in Nederland ook steeds meer Turkse en Marokkaanse hiphoppers in crews te vinden. Onder jonge politieke vluchtelingen uit Zuid-Afrika, Ethiopië en Somalië is hiphop ook vaak populair.

Robbert Veltman

Het Texas-project en het Nederlandse buitenlands cultureel beleid

Gebruikte afkortingen:

H II, 70-71= Handelingen Tweede Kamer der Staten Generaal, vergaderjaar 1970-1971.

UCV= Uitgebreide Commissievergadering.

Archief= Archief van de Stichting Culturele Uitwisseling Nederland-Verenigde Staten.

1. Zie hiervoor: M. Mourik, 'Naar een actief buitenlands cultureel beleid', in: *Internationale Spectator* 35 (1981), pp. 342-45.

Zie ook: M. Mourik, *Culturele Coëxistentie: een integrale benadering van buitenlands cultureel beleid*, Amsterdam 1989.

2. Geciteerd uit: Mirjam Janssen, "'Bestuur op afstand": het kabinet over de buitenlandse cultuurpolitiek', in: *Internationale Spectator* 42 (1988), p. 505. Voor

een uitgebreid en geannoteerd literatuuroverzicht over het buitenlands cultureel beleid sinds 1970, zie: T. Pronk, *Buitenlands cultureel beleid: Nederland en zijn culturele betrekkingen. Een literatuurlijst*. Amsterdam 1990.

3. H II, 70-71, nr. 10916, 'Nota betreffende de internationale culturele betrekkingen', nr. 2, p. 2.

4. Zie voor de traditie van Holland Promotion in het buitenlands cultureel beleid: A.M. Bevers, 'Nationaal en internationaal cultuurbeleid tussen ideaal en handelen', in: A.S. de Sitter (red), *Kunst en overheid, beleid en praktijk: inleidende teksten*, Amsterdam 1988, pp. 67-82.

5. Zie: A.P. Schmid en Y.C.L.M. van Dongen, *Buitenlands cultureel beleid: een terreinverkenning*. Dcn Haag 1987 (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, Werkdocumenten; W23).

6. Schmid en Van Dongen, a.w., pp. 18-19.

7. H II 70-71, nr. 10916, 'Nota inzake de internationale culturele betrekkingen', nr. 2, p. 3.

8. H II, 76-77, nr. 14206, 'Nota betreffende de internationale culturele betrekkingen: vervolg op de regeringsnota van 18 september 1970', nr. 2, p. 7.

9. H II, 84-85, nr. 18856, 'Internationale culturele betrekkingen', nr. 2, p. 4.

10. Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid, *Rapporten aan de regering no. 31: Cultuur zonder grenzen*. 's-Gravenhage 1987, p. 5.

11. Idem, p. 11.

12. H II, 87-88, nr. 20530, 'Notitie inzake de internationale culturele samenwerking', nr. 3, p. 4.

13. Zowel op 4 mei 1972, 18 juni 1979, 28 oktober 1985 als 9 februari 1987 hadden de regering en de Kamer al uitgebreid gedebatteerd over de internationale culturele betrekkingen. Het is overigens opvallend hoeveel tijd er verstrijkt tussen de verschijning en de behandeling van de Eerste en de Tweede Nota inzake de internationale culturele betrekkingen, in resp. 1970 en 1976. Dat duidt er op dat, zoals J. Voogd (PvdA) in 1979 opmerkte, het buitenlands cultureel beleid ook voor de Kamer kennelijk een 'restpost in het politieke denken' was.

14. H II, 88-89, UCV 2, 10 oktober 1988, 2de uitgebreide commissievergadering: Vaste commissies voor Buitenlandse Zaken, voor Onderwijs en Wetenschappen en voor Welzijn en Cultuur, 'Cultuur zonder grenzen'.

15. H II, 85-86, UCV 12, 28 oktober 1985, 12de vergadering: Vaste commissies voor Welzijn en Cultuur en voor Buitenlandse Zaken, 'Internationale culturele betrekkingen', p. 2.

16. Idem, p. 5.

17. Idem, p. 7.

18. H II, 89-90, nr. 21.316, 'Nederlandse culturele instituten in het buitenland', nr. 2.

19. H II, 90-91, UCV 14, 29 januari 1990, 14de vergadering: Vaste commissies voor Buitenlandse Zaken, voor Onderwijs en Wetenschappen en voor Welzijn en Cultuur, 'Nederlandse culturele instituten in het buitenland', pp. 12-13.

20. Schmid en Van Dongen, a.w., p. 31.

21. "Holland Promotion" versterken door culturele informatie', toespraak van L.C. Brinkman, afgedrukt in: *Nederlandse Staatscourant* (169), 2 september 1985, pp. 2-3.

22. H II, 85-86, UCV 12, 28 oktober 1985, 12de vergadering: Vaste commissies voor Welzijn en Cultuur en voor Buitenlandse Zaken, 'Internationale culturele betrek-

kingen', pp. 1-4.

23. H II, 85-86, nr. 18856, 'Internationale culturele betrekkingen', nr. 6, Brief van de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (10 juli 1988).

24. H II, 87-88, nr. 20530, 'Notitie inzake de internationale culturele samenwerking', nr. 3, pp. 11-14.

25. Het archief bevindt zich momenteel bij de Boekmanstichting in Amsterdam, alwaar het voor belangstellenden is in te zien. Ik heb gesproken met Ritsaert ten Cate, voorzitter en later secretaris van het bestuur van de Stichting CUN-VS, directeur Ruud Engeland, de heren R. Sacco en J. Brester van het ministerie van WVC en de Kamerleden Niessen (PvdA) en Van Heemskerck Pillis-Duvekot (VVD).

26. Archief CUN-VS, doos Werkgroep Texas, Rapport van M. van Erkel, 'Nederlandse cultuur naar de VS'.

27. Archief CUN-VS, doos Stuurgroep WVC, 'Operatieplan voor (culturele) uitwisseling met de Verenigde Staten vanaf 1986' van de Directie Internationale Betrekkingen, d.d. 15 augustus 1985.

28. Archief CUN-VS, doos Werkgroep WVC, Rapport van R. ten Cate d.d. 3-12-1984.

29. De Werkgroep bestond uit: F. Haks (directeur Groninger Museum), L. van der Sande (directeur Total Design), R. ten Cate (Stichting Mickery), R. Engeland (Nederlands Theater Instituut), J. de Wit (Stichting ter bevordering van de vertaling van Nederlands letterkundig werk), J.W. ten Broeke (BUMA-fonds), S. Smit (Stichting Muziek en Dans) en de ambtenaren R. de Haas (Rijksdienst Beeldende Kunst), R. Aalders (Directoraat Generaal voor Welzijn), M. van Erkel (hoofd IB), R. Bosch (hoofd bilaterale samenwerking IB), L. Smit (hoofd voorlichting en algemene zaken) en R. de Clerq (speciale opdrachten) van het ministerie van WVC.

30. Archief CUN-VS, doos Werkgroep Texas.

31. Archief CUN-VS, doos Werkgroep WVC, Rapport opgesteld door Ruud Engeland d.d. 18 februari 1985.

32. Archief CUN-VS, doos Werkgroep WVC, Reisverslag van Ruud Engeland naar aanleiding van zijn oriëntatieris naar Texas van 8-18 april 1985.

33. Idem.

34. Mededeling van Ritsaert ten Cate in een gesprek met de auteur, d.d. 13-12-1991.

35. In februari 1985 had *Trefpunt*, het huisorgaan van het ministerie van WVC, al aandacht geschonken aan de plannen met Texas. In *Trefpunt* 6/7 van juni 1985 werd zelfs melding gemaakt van 'concrete afspraken' op het gebied van de programmering en de financiering tussen Nederland en de Texanen. Op grond daarvan bracht het *NRC Handelsblad* op 17 juni 1985 het bericht dat er binnenkort een uitwisselingsproject met de Verenigde Staten van start zou gaan. Het culturele veld had dus alle reden om reikhalzend uit te zien naar de daadwerkelijke start van het project.

36. Archief, doos Stuurgroep WVC, Verslag van de Stuurgroepvergadering van 30-1-1986.

37. Archief, doos Bestuur 1986, Verslag bezoek van R. Engeland aan Texas 5-26 februari 1986.

38. Archief, doos Bestuur 1986, Notitie van Engeland aan het bestuur d.d. 7 augustus 1986. Engeland had in zijn notitie ook nog kunnen verwijzen naar één van de randvoorwaarden die Brinkman in zijn brief aan de Kamer van 10 juli 1986 had genoemd voor de keuze van de concentratiegebieden: de instemming van het

culturele veld als drager en doelgroep van alle inspanningen.

39. Opmerkelijk is dat zowel Ten Cate (in zijn rapport van december 1984) als de consul-generaal in Houston, H. Froger, wvc al in een vroeg stadium hadden gewaarschuwd dat fondsenwerving in Amerika een moeilijke zaak was. In een brief aan Van Erkel (d.d. 26 juni 1985) schreef Froger: 'Het werven van fondsen .. zal geen eenvoudige zaak blijken te zijn: de "concurrentie" om de fondsen is hevig, de aanpak zeer professioneel... Allereerst zou er een goed geformuleerd en gepresenteerd basisprogramma moeten komen, waarmee een professionele fundraiser de "markt" op kan gaan'.

(Archief, doos Werkgroep Texas, Operatieplan, etc., Bijlage 1).

40. Archief, doos Stuurgroep wvc, Verslag van de Stuurgroepvergadering van 30-1-1986.

41. Zie daarvoor: Archief, doos Bestuur 1987, 'Bestuursstukken' 94 (financieel overzicht van de ontvangsten bijdragen sinds 1986), 88 (tussentijds verslag fundraising), 108 (overzicht activiteiten ten behoeve van tentoonstelling in Groninger Museum) en 102 (samenvatting van de adviezen van twee PR- en adviesbureaus). De grootste sponsor van de Stichting was de KLM, waarmee een zogenaamde 'barter-overeenkomst' ter waarde van 50.000 gulden was afgesloten. Toen de KLM probeerde om een zekere exclusiviteit te bedingen als hoofdsponsor van de Stichting, leidde dit bijna tot het verbreken van de relatie. In dat geval was de Stichting waarschijnlijk nog sneller aan haar einde gekomen, aangezien een belangrijk deel van de programmeringskosten bestond uit het op en neer laten reizen naar de Verenigde Staten van kunstenaars en andere medewerkers aan het Texas-project.

42. Van Erkel kreeg vooral te maken met verzet van het ministerie van Buitenlandse Zaken, dat weinig voelde voor een gedeeltelijke privatisering van het buitenlands cultureel beleid. De Nederlandse ambassade in Washington was bijvoorbeeld 'not favorably inclined towards Texas as a kick-off point for the program, and was not actually in favor of the program at all'. (Archief, doos Stuurgroep wvc, Notulen van de vergadering van 21 en 22 oktober van wvc met het Amerikaanse PR-bureau Manning, Selvage & Lee)

43. Archief, doos bestuur 1986, Brief van Engelanders aan wvc d.d. 25-6-1986.

44. Archief, doos Bestuur 1987, Notulen van de bestuursvergadering van 21-1-1987.

45. Archief, doos Bestuur 1987, Notulen bestuursvergadering van 5-10-1987.

46. Archief, doos Bestuur 1987, Brief van het bestuur van de Stichting aan Brinkman, d.d. 12 december 1987.

47. Archief, doos Bestuur 1988, Verslag van een gesprek tussen bestuursvoorzitter Krijnen en Van Heusden, d.d. 19-7-1988.

48. Archief, doos Bestuur 1988, Notulen bestuursvergadering d.d. 5-10-1988 (verslag van een gesprek tussen het bestuur en wvc).

49. H II, 87-88, UCV 47, 9 februari 1987, 47ste vergadering: Vaste Commissies voor Buitenlandse Zaken, voor Onderwijs en Wetenschappen en voor Welzijn en Cultuur, Multilaterale culturele betrekkingen, p. 14.

50. H II, 88-19, UCV 2, 10 oktober 1988, 2de vergadering: Vaste Commissies voor Buitenlandse Zaken, voor Onderwijs en Wetenschappen en voor Welzijn en Cultuur, Cultuur zonder grenzen, p. 9.

51. H II, 88-89, nr. 20530, Cultuur zonder grenzen, nr. 6, Brief van de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (25 november 1988).

52. Archief, doos Bestuur 1988, Brief van Engelanders aan Van Heusden d.d.

21-11-1988.

53. Archief, doos Uitgaande Correspondentie 1989, Brief van Engländer aan Preston Kirk (voormalig PR-adviseur van de Stichting in Amerika), d.d. 11-1-1989.

54. Archief, doos Uitgaande Correspondentie 1989, brief van Engländer aan J. Brester (wvc), d.d. 13-6-1989.

55. Archief, doos Bestuur 1987, Bestuursstuk 79: 'Criteria voor projecten en subsidies'.

Dirk Bergvelt, Hans van Rossum

De Rijksoverheid en de architectuur na 1945

1. De Stuers was toen hoofd van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het departement van Binnenlandse Zaken.
2. W. Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kmstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag 1990
3. Dat we hier over beleid spreken is in zekere zin een anachronisme. De overheid zelf ging de eigen activiteiten op het terrein van de kunsten pas later met de term 'beleid' omschrijven en legitimeren.
4. Bouw, 1946, p. 689.
5. In het eerste naoorlogse nummer van *Volkshuisvesting en Stedebouw*.
6. *Bouw*, oktober 1945.
7. De begroting voor 1946 bedraagt meer dan 200 miljoen gulden en loopt af naar rond 40 miljoen jaarlijks aan het einde van de jaren veertig. In de jaren vijftig staat er meestal niet meer dan 5 miljoen jaarlijks begroot. Zie: H.T. Siraa, *Een miljoen nieuwe woningen: de rol van de rijksoverheid bij wederopbouw, volkshuisvesting, bouwnijverheid en ruimtelijke ordening (1940-1963)*. 's-Gravenhage 1989, p. 219.
8. A. Hendriks, *Van wederopbouw naar ruimtelijke ordening*. Rotterdam 1965.
9. M. Beek, *Het aanzien waard? Geschiedenis van de welstandszorg in Nederland*. Deventer 1985, p. 100.
10. Brief van minister Bogaers aan de SAR d.d. 26-10-1964, SAR-archief, Nederlands Instituut voor Architectuur en Stedebouw.
11. De Commissie-Van den Bergh (1950), de Commissie-Mazure (1952).
12. *Het Vrije Volk*, 10 oktober 1950.
13. M.M.P.T. van Sprang, 'WAT', *Een gemiste kans!?* Utrecht, mei 1987, doctoraalscriptie RUU.
14. De regeling onderscheidt diverse types als bouwkundig architect, stedebouwkundige en interieurarchitect.
15. T. Idsinga, 'Het nieuwe bouwen in Rotterdam 1940-1960'. In: *Het Nieuwe Bouwen in Rotterdam 1920-1960*. Delft 1982.
16. *Tijdschrift voor Volkshuisvesting en Stedebouw*, 1956, pp. 146-147
17. In: *Het Nieuwe Bouwen, Amsterdam 1920-1960*. Delft 1983, pp. 86 e.v.
18. In een speciaal nummer van het *Tijdschrift voor Volkshuisvesting en Stedebouw* gewijd aan het jubilerende Welstandstoezicht, 1956.
19. Actieprogramma deregulering (woning)bouwregelgeving. VROM, september 1983.
20. Siraa, a.w., p. 221.
21. *Bouw*, 1952, pp. 615 e.v.

22. Waarbij het rijk overigens niet unaniem was. Zo was rijksbouwmeester Friedhoff een verklaard tegenstander van seriebouw.
23. *Bouw*, 1952, p. 635.
24. Ministerie van Volkshuisvesting en Ruimtelijke Ordening, *De volkshuisvesting in Nederland*, Den Haag 1967, p. 57.
25. E. Israëls e.a., *De isolatiegolf: overzicht van 15 jaar energiebesparing in de woningbouw*. Sittard 1989, p. 11.
26. Zie: Noud de Vreeze (red.), *Kwaliteit in discussie: woningbouw onder invloed van bezuinigingen en deregulering*. Deventer 1989.
27. J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de geschiedenis van de Monumentenzorg in Nederland*. Den Haag 1975.
28. Aldus de Nationale Contactcommissie voor de Monumentenbescherming op de Monumentenstudiedag in 1981, vgl. T. Jansen, *Bedrijfsmonumenten en overheid: rijk, provincie, gemeente*. Amsterdam 1988.
29. Ministerie van CRM, *Nota Kunst en Kunstbeleid*, 1976.
30. Zie: *Opdrachtenbeleid in de bouwkunst*. RIGO, Amsterdam 1989.
31. Bij het tot stand komen van de tekst hebben wij dankbaar gebruik gemaakt van de informatie en het commentaar van Ir. Van der Peet van de Rijksgebouwendienst.
32. 'De architect en de wederopbouw'. In: *Bouw*, 30 augustus 1947.
33. De Rijkdiensten hadden in 1936 1400 huurpanden in gebruik, in 1945 waren dat er 4800, bron ongepubliceerde lezing DG Rijksgebouwendienst in 1947.
34. M.M. van Praag, *Nederland bouwt*. 1966, p. 69.
35. *Plan*, 1972.
36. 'Uitvoering Wederopbouwwet'. In: *Tijdschrift voor Stedebouw*, 1950, p. 118.
37. W.M.J.A. Asselbergs, 'Terugblik en uitzicht op het culturele leven'. In: *Tien jaar vrede: nationaal gedenkboek*. Amsterdam, 1955
38. Voor een uitvoeriger behandeling van deze nota zie Bergvelt en Van Rossum in: *Boekmancahier*, nr. 14, december 1992.

Sannie Hoogervorst

Letterkundige: beroep of roeping? De Vereeniging van Letterkundigen 1905-1945

1. Dit artikel is een bewerking van mijn doctoraalscriptie sociologie, Universiteit van Amsterdam: S. Hoogervorst, *Beroep: letterkundige: een geschiedenis van de Vereeniging van Letterkundigen 1905-1945*. Amsterdam 1985. Ik dank Fenna van den Burg, Lammert en Myriam Prins, Cas Smithuijsen, Riek Stam en Jolien Verwey voor hun kritische kanttekeningen bij een eerdere versie van dit artikel.
2. H.W. van Doorn, Toespraak van de Minister van CRM, ter gelegenheid van de opening van het Schrijvershuis te Amsterdam op 12 november 1975. Rijswijk 1975, p. 1.
3. P.H. Ritter, 'De vijftigjarige' in: *Boek van nu 9(1955/56)* p. 62.
4. vvl-archief; dossier 19. Mededeelingen, nr. 81; *Een sober feest: 75 jaar Vereniging van Letterkundigen/Vakbond voor Schrijvers*. Amsterdam 1980, pp. 177-178.
5. vvl-archief; dossier 28.
6. *De Volkskrant*, 8 mei 1971.
7. In 1980, ter gelegenheid van het vijfenzeventigjarig jubileum van de vvl, stelde oud-voorzitter Garnt Stuiveling vast, dat over de geschiedenis van de vereniging

weinig geschreven was. Voorts wees hij op het belang het archief van de vvl, als belangrijkste bron voor de beschrijving van haar geschiedenis, te ordenen en te completeren. Zie: *Een sober feest*, 1980, pp. 59-60. Inmiddels is het archief, dat de periode 1905-1971 omvat, geïnventariseerd en geordend. Zie: S. Hoogervorst, *De Vereniging van Letterkundigen: archief, bestuursleden, kroniek, bibliografie*. Publikatie i.o.v. de Boekmanstichting. Amsterdam 1985.

Wat betreft bronnenmateriaal uit de periode 1905-1945 is het archief zeer incompleet. Veel correspondentie is waarschijnlijk verloren gegaan. Niet alleen brieven, maar ook notulen van bestuurs- en ledenvergaderingen en andere documenten zijn maar ten dele bewaard gebleven. Dat is niet zo verwonderlijk. De vvl beschikte destijds niet over een eigen bureau. De correspondentie werd door de bestuursleden thuis afgehandeld en officiële stukken werden niet centraal beheerd.

Het vvl-archief is ondergebracht bij het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum in Den Haag.

8. *Een sober feest*, 1980, p. III.

9. Het eerste Taal- en Letterkundig Congres werd, op initiatief van de Vlaamse schrijver Ferdinand Augustijn Snellaert, gehouden in 1847. Deze congressen werden daarna beurtelings in Noord- en Zuid-Nederland georganiseerd.

10. vvl-archief; dossier 19. Mededeelingen, nr. 81.

11. N.A. Donkersloot, 'Toen al: uit de geschiedenis der Vereniging van Letterkundigen' in: *De Boekenboom: 60 jaar schrijven in Nederland*. Amsterdam 1965, pp. 11-12.

12. vvl-archief; dossier 19. Mededeelingen, nr. 81.

13. Idem.

14. Idem.

15. Hoewel de vvl een vereniging voor Nederlandse schrijvers wil zijn, was de Vlaming Cyriel Buysse mede-oprichter van de vereniging. Zolang in Vlaanderen geen schrijversvereniging was opgericht, konden – zo werd in de statuten van de vvl vastgelegd – Vlaamse schrijvers zich aansluiten bij de vvl.

16. vvl-archief; dossier 17. Mededeelingen, nr. 1.

17. Idem.

18. H. Robbers, 'De nieuwe kunstenaar' in: *De Nieuwe Gids*, 1915, p. 402.

19. Idem, p. 415.

20. Donkersloot, 1965, p. 13.

21. *Een sober feest*, 1980, p. 55.

22. J.J.C. Kabel, 'Beeldende kunst en auteursrecht' in: *Kunst en beleid in Nederland* 5. Amsterdam 1991, p. 71.

23. Het tot stand komen van een dergelijke internationale regeling van het auteursrecht dan wel verbetering van de bestaande nationale wetgeving op het gebied van auteursrecht, was in de 19e eeuw in een aantal Westeuropese landen het belangrijkste motief voor de oprichting van schrijversorganisaties. In Frankrijk werd om die reden in 1937 La Société des Gens de Lettres opgericht. Midden 19e eeuw werden ook in Duitsland (1842-1870: Leipziger Literatenverein; 1878: Allgemeine Deutsche Schriftsteller-Verband) en Engeland (1842: The First Society of British Authors; 1884: The Society of Authors) beroepsorganisaties voor schrijvers opgericht.

V. Bonham-Carter, *Authors by profession*. Londen 1978.

F. Kron, *Schriftsteller und Schriftstellerverbände*. Stuttgart 1976.

- M. Vessillier-Ressi, *Le métier d'auteur*. Paris 1982.
24. *Informatierecht*. 11 (1990) 6 (jun. 1335).
25. 'Bloemlezingen, speciaal die voor schoolgebruik bestemd, zijn veelal winstgevendende ondernemingen en het is niet billijk, dat daarvoor de copie gratis ontgenomen kan worden aan de oorspronkelijke uitgaven van proza en dichtkunst, die in den regel nu juist niet zulke brillante winsten afwerpen. Een nog grooter bezwaar tegen de bepaling is, dat zij auteurs er aan blootstelt, tegen wil en dank zich te zien vertegenwoordigd in eene bloemlezing met stukken uit hun werk, die zijzelf daarvoor misschien allerminst geschikt achten'. vvl-archief; dossier 18. Mededeelingen, nr. 32.
26. In 1930, bijvoorbeeld, ontving het Bureau voor Auteursrecht voor opvoeringen door amateurgezelschappen f 25.038,63, voor opvoeringen door beroepstoneelgezelschappen f 8.982,- en voor boeken f 4.242,40. Bron: vvl-archief; dossier 19. Mededeelingen, nr. 82.
27. vvl-archief; dossier 17. Mededeelingen, nr. 3.
28. Van deze bijeenkomst zijn geen notulen in het vvl-archief opgenomen. Wel was te achterhalen dat Herman Heijermans na deze vergadering besloot uit de Commissie Modelcontract te treden, waaruit is af te leiden dat zijn opvatting niet werd gedeeld door een meerderheid van bestuur en leden van de vvl.
29. In feite betekende dit de start van een serie onderhandelingen die pas in 1961 – voorlopig – afgesloten werd. Niet met een voor beide partijen bindend modelcontract, maar met de zogenoemde Richtlijn, een gentlemen's agreement tussen de vvl en de KNUB, die een opsomming van 24 aandachtspunten bevat voor contractonderhandelingen tussen schrijvers en uitgevers. Bron: S. Hoogervorst, *De Vereniging van Letterkundigen: archief, bestuursleden, kroniek, bibliografie*. Publikatie i.o.v. de Boekmanstichting. Amsterdam 1985.
30. vvl-archief; dossier 18. Mededeelingen, nr. 12.
31. Destijds verleende het rijk incidentele steun aan kunstenaars. Op de begroting voor 1923 bijvoorbeeld was voor 'noodlijdende (beeldende, SH) kunstenaars' 25.000 gulden gereserveerd. Een jaar later was deze post vanwege bezuinigingen en wegens problemen bij het vaststellen wie voor deze maatregel in aanmerking kon komen, weer geschrapt van de begroting. Bron: E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam 1939, pp. 153-154.
32. vvl-archief; dossier 18. Mededeelingen, nr. 18.
33. T. Schiphof, 'Toneelcensuur in Nederland' in: *Kunst en beleid in Nederland* 5. Amsterdam 1991, p. 140.
34. vvl-archief; dossier 17. Mededeelingen, nr. 5.
35. vvl-archief; dossier 17. Mededeelingen, nr. 7.
36. Boekman, 1939, pp. 135-136.
37. In 1910, vijf jaar na oprichting van de vvl, maakten de bestuursleden van het eerste uur, G.F. Haspels, Top van Rhijn-Naeff, Herman Heijermans, Herman Robbers, Jacobus van Looy en Gerard van Hulzen, nog steeds deel uit van het bestuur. Daarnaast zaten in 1910 H.L. de Beaufort, Ina Boudier-Bakker, H.J. Boeken en P.C. Boutens in het verenigingsbestuur. Veel van deze namen keerden weer terug in het overzicht van de samenstelling van het bestuur in 1914.
38. De Vlaming Cyriel Buysse was mede-oprichter van de vvl, die een vereniging van Nederlandse schrijvers wilde zijn. Zolang in Vlaanderen geen schrijversvereniging was opgericht, konden, zo werd in de statuten van de vvl vastgelegd, Vlaamse schrijvers zich aansluiten bij de vvl. Vanwege de specifiek Vlaamse

belangen, waarbij gedacht kan worden aan de taalstrijd tussen de Vlamingen en de Walen, waren de Vlaamse schrijvers van meet af aan van plan een eigen vereniging op te richten. Meteen in het jaar van oprichting, 1908, besloten de beide verenigingen samen te werken in de Bond van Noord- en Zuid-Nederlandsche Letterkundigen.

39. vvl-archief; dossier 17. Mededeelingen, nr. 1.
40. vvl-archief; dossier 18. Mededeelingen, nr. 15.
41. vvl-archief; dossier 18. Mededeelingen, nr. 20.
42. *De Telegraaf*, 24 december 1939.
43. vvl-archief; dossier 62.
44. vvl-archief; dossier 28.
45. vvl-archief; dossier 28. Waarom Gij lid... p. 5.
46. vvl-archief; dossier 20. Mededeelingen, nr. 89.
47. Idem. Vijftig respondenten zijn van mening dat 'steun altijd gepaard zou moeten gaan met literaire prestaties en anders verlamdend zou werken.'
48. Wat betreft informatie over de omvang van de uitkeringen van het Ondersteuningsfonds is het vvl-archief zeer incompleet. Tijdens de eerste jaren (1906 – 1910) dat het fonds in werking was, schommelde het totaalbedrag aan uitkeringen rond de 600 gulden. Het aantal leden dat in die periode een uitkering ontving varieerde van 4 tot 15. In de periode 1910 – 1914 ontvingen jaarlijks gemiddeld 9 leden samen een bedrag van circa 1000 gulden. Dankzij de eenmalige bijdrage van het Nationaal Crisis-Comité ontvingen in het seizoen 1933/34 35 leden samen een bedrag van 3125 gulden.
- Gegevens over de activiteiten van het Ondersteuningsfonds tijdens de laatste bezettingsjaren ontbreken. Cijfermateriaal over de jaren 1941 en 1942 is nog wel aanwezig: in 1941 ontvingen 28 leden samen een bedrag van 1910 gulden; in 1942 ontvingen 7 leden voor een totaalbedrag van 365 gulden bijstand.
49. Boekman, 1939, p. 124.
50. Boekman, 1939, pp. 124-131.
51. Boekman, 1939, p. 149.
52. Boekman, 1939, p. 83.
53. vvl-archief; dossier 84.
54. G. van Hulzen, 'De letterkunde en de gemeenschap' in: *De Nieuwe Gids*, 1919, p. 880. M. Wagenvoort, 'Litteratuur en levensonderhoud' in: *Groot Nederland*, 1920, p. 211.
55. Hulzen, 1919, p. 879.
56. vvl-archief; dossier 21. Mededeelingen, nr. 99.
57. vvl-archief; dossier 62
58. C.S. Adama van Scheltema, *Kunstenaar en samenleving: de plaats van den kunstenaar in zijn volk en zijn tijd van 500 voor Christus tot op onze dagen*. Rotterdam 1922.
59. vvl-archief; dossier 6.
60. vvl-archief; dossier 63.
61. vvl-archief; dossier 45 en dossier 63.
62. Donkersloot, 1965, p. 23.
63. vvl-archief; dossier 2. Notulen bestuursvergadering d.d. 7-5-1932.
64. vvl-archief; dossier 19. Mededeelingen, nr. 74.
65. vvl-archief; dossier 2. Notulen bestuursvergadering d.d. 9-10-1937.
66. vvl-archief; dossier 21. Mededeelingen, nr. 100.

67. vvl-archief; dossier 48. Wasch.
68. In 1928 bijvoorbeeld telde de vvl. 200 gewone leden en 35 buitengewone leden.
69. Toen de tekstdichters in 1938 een eigen vereniging oprichtten, verviel deze categorie vvl-leden weer.
70. In 1922 werd de contributie, waarvan de helft in de kas van het Ondersteuningsfonds werd gestort, verdubbeld tot twintig gulden om het aan de vvl gelieerde Bureau voor Auteursrecht in stand te kunnen houden. Om financiële redenen zegde een aantal leden het vvl-lidmaatschap op. In 1924 gold dat voor 12 leden. In 1933 – het jaar waarin de ledenwerfactie werd gevoerd – wordt de contributie verlaagd tot 15 gulden voor gewone leden.
71. PEN (Poets, Essayists, Novelists), een internationale vereniging voor literatoren, werd in 1921 in Londen opgericht. Doel van de vereniging is de bevordering van de erkenning van de gelijkwaardigheid van alle volkeren, rassen en klassen en de bestrijding van elke vorm van onderdrukking van de vrije meningsuiting. In mei 1923 werd het eerste internationale congres van de PEN in Londen gehouden. Elf nationale Pen-clubs namen hieraan deel. Het was de bedoeling dat de PEN een strikt a-politieke organisatie zou zijn, maar het duurde niet lang – de jaren dertig – of de club werd bij politieke tegenstellingen betrokken. Bron: T. Vegesack, *De intellectuelen*. Amsterdam 1989.
72. vvl-archief; dossier 2. Notulen bestuursvergadering d.d. 24-2-1934.
73. *Een sober feest*, 1980, p. 45.
74. vvl-archief; dossier 44.
75. vvl-archief; dossier 19. Mededeelingen, nr. 81.
76. A. Verwey, 'Vereniging van kunstenaars' in: *De Beweging* 8(1912), p. 233.
77. vvl-archief; dossier 36.
78. vvl-archief; dossier 46. Robbers d.d. 28.8.1923.
79. vvl-archief; dossier 48.
80. vvl-archief; dossier 15. Jaarverslag 1941 en 1942.
81. In het eerste oorlogsjaar was het bestuur als volgt samengesteld: P.C. Boutens, voorzitter; Frans Bastiaanse, vice-voorzitter; Comelis Veth, eerste secretaris; Ben van Eijsselsteijn, tweede secretaris; Frans Mijnsen, penningmeester; H.W.J.M. Keuls, Elizabeth Zemike, Anton van Duinkerken en Victor E. van Vriesland.
82. P. Hefting, 'Dienst Esthetische Vormgeving PTT' in: *Kunst en beleid in Nederland 2*. Amsterdam 1986, pp. 92-106. F. van den Burg en J. Kassies, *Kunstenaars van Nederland!* Amsterdam 1987, pp. 12-14.
83. H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*. Utrecht 1978, p. 163.
84. vvl-archief; dossier 2. Notulen bestuursvergadering d.d. 3-8-1940.
85. A. Venema, *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie: deel. 2: de harde kern*. Amsterdam 1989, p. 143.
86. L. Lewin, *Het clandestiene boek: 1940-1945*. Amsterdam 1983, p. 57.
87. P. Calis, *Het ondergronds verwachten*. Amsterdam 1989, p. 28.
88. vvl-archief; dossier 30. Hoeveel vvl-leden dit manifest ondertekenden, was niet te achterhalen.
89. Lewin, 1983, pp. 60-61 en p. 77.
90. Begin 1942 zegden om die reden dertig gewone en zestien buitengewone leden het lidmaatschap op. Met hoeveel leden de Vereniging uiteindelijk in het Lettenrgilde opging, was niet te achterhalen. vvl-archief; dossier 29.
91. Venema, 1989, pp. 141-142.
92. Lewin, 1983, p. 69.

93. Idem.
94. Manifest *Aan de kunstenaars van Nederland*. Z.pl., ca. 1945, p. 25.
95. vvl-archief; dossier 21. Mededeelingen, ca. 1946.
96. Burg en Kassies, 1987, p. 97.
97. J. Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1955: meningen en beleid*. Nijmegen 1977, p. 91.
98. *Een sober feest*, 1980, p. 45.
99. vvl-archief; dossier 19. Mededeelingen, nr. 74.
100. A. Verwey, 'Vereeniging van kunstenaars' in: *De Beweging* 8(1912), pp. 230-231.
101. Hulzen, 1919, p. 877.
102. De doelstelling van deze in 1884 opgerichte schrijversorganisatie was het bevorderen 'van de belangen der Nederlandsche letterkundigen, in de eerste plaats door de Stichting eener verzorgingskas voor zijne leden'. Naast de vorming van een pensioenfonds wilde de vereniging literaire jaarboeken uitgeven. Een van de initiatiefnemers, H.J. Schimmel, werd voorzitter. Al snel telde de vereniging 109 leden. Het tweede bestuur stelde, tijdens de jaarvergadering van 1889, de doelstelling ter discussie. Voorzitter Jan ten Brink vond dat de vereniging 'als letterkundig-esthetisch-maatschappelijk lichaam alle redenen van bestaan heeft, mits niet, gelijk het vorige bestuur wilde, de vorming eener spaarkas op den voorgrond werd gesteld.' De vergadering kon het over de koers die de vereniging moest varen – wordt de materiële of immateriële belangenbehartiging vooropgesteld? – niet eens worden, met als gevolg dat de Vereeniging van Nederlandsche Letterkundigen vijf jaar na oprichting al weer werd opgeheven.
Bron: Donkersloot, 1965, p. 12.
103. vvl-archief; dossier 18. Mededeelingen, nr. 20.
104. Bij veel kunstenaarsverenigingen, maar ook bijvoorbeeld bij het Fonds voor de Letteren, komen beide aspecten – artistieke en materiële belangenbehartiging – in de doelstelling voor. Ook in de doelstelling van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen is zowel het immateriële als het materiële aspect verwerkt. De ontwikkeling van de kunst moet bevorderd worden, de belangen van kunstenaars moeten worden behartigd en 'ook door en vanwege de overheid' moet het verband tussen kunst en samenleving worden versterkt. Burg en Kassies, 1987, p. 92.
105. J. Rogier, *Kunstenaarsorganisaties tussen belangenbehartiging en cultuurpolitiek*. Amsterdam 1979, p. 1.
106. Het doel van de Vereniging is het behartigen van de belangen van Nederlandse letterkundigen en de bevordering van de Nederlandse letteren. Bron: Donkersloot, p. 14.
107. K. Bruin, 'Het gelukkige bezit van twee heel oude, kapitaalkrachtige freules' in: *De hulpbehoevende mecenas*. Zutphen 1990, p. 24.
108. *Mededelingen*, maart 1972.
109. Artikel 4 van de Statuten luidt: Het doel van de vereniging is het behartigen van de belangen van schrijvers en het bevorderen van gunstige omstandigheden in de samenleving voor hun werkzaamheid.

Personalia van de auteurs

Bianca Stigter (Amsterdam, 1964) studeerde nieuwe geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Was tijdens haar studie twee jaar redacteur van het historisch tijdschrift *Skript*. Is sinds 1988 redacteur van *NRC Handelsblad*, waarvoor zij ook artikelen schrijft over beeldende kunst. In 1990 stelde zij samen met Tine van Buul voor uitgeverij Querido de bloemlezing *Als je goed om je heen kijkt zie je dat alles gekleurd is. 365 gedichten voor kinderen van alle leeftijden* samen. Deze bloemlezing werd bekroond met de Gouden Griffel 1991.

Mir Wermuth studeerde communicatiewetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Zij is assistent in opleiding bij de vakgroep Communicatiewetenschap (UvA) en bereidt een proefschrift voor over de relatie tussen media en subcultuur.

Robbert Veltman, geboren in 1957, studeerde geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is als free-lance onderzoeker werkzaam geweest voor de Boekmanstichting en de Stichting Vrienden van de Werkschuit en werkt part-time bij een bank in het centrum van Amsterdam.

Dirk Bergvelt is medewerker van de Stuurgroep Experimenten Volkshuisvesting. *Hans van Rossum* is verbonden aan RIGO Research en Advies. Zij schreven een historische studie over het architectuurbeleid van de rijksoverheid ten behoeve van de Interdepartementale Werkgroep die de architectuurnota *Ruimte voor architectuur* voorbereidde.

Sannie Hoogervorst (1955) studeerde sociologie aan de Vrije Universiteit (kandidaat) en aan de Universiteit van Amsterdam (doctoraal). Zij is werkzaam bij de Boekmanstichting. In dat kader levert zij een bijdrage aan de publikatie *Kunst, kroniek en parlement*, waarvan inmiddels verschillende delen zijn verschenen. Voorts leverde zij een bijdrage aan de jubileumuitgave ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van de Vereniging 'Het Concertgebouworkest'.

De Boekmanstichting zet haar reeks geïllustreerde jaarboeken over cultuur- en kunstbeleid in Nederland voort met een aflevering waarin men de volgende essays aantreft:

Bianca Stigter schrijft in *Beelden om nooit te vergeten* over de oorlogsmonumenten in Amsterdam. Zij legt verband tussen het veranderende beeld van oorlog en verzet en de vormgeving van de monumenten die daaraan zijn gewijd.

Dirk Bergvelt en Hans van Rossum gaan de verhouding na tussen *Rijksoverheid en de architectuur na 1945*.

Mir Wermuth geeft in *Weri Man!* een beeld van de Hiphopcultuur in ons land.

Robert Veltman beschrijft aan de hand van het fameuze *Texasproject* het (falend) Nederlands buitenlands culturele beleid.

Sannie Hoogervorst schrijft de geschiedenis van de *Vereniging van Letterkundigen* in de periode 1905-1945, toen de kiem werd gelegd voor een vakbond van literaire auteurs.

ISBN 90-6012-954-7



9 789060 129548