

88-485



BMS001002918  
S0048  
Gr 72e Literatur

3048

351.854:7/8:352:329.14

---

# **Socialisme, Kunst en Kunstbeleid 1890-1950**

**door Mark Putman Cramer**

Boekmanstichting-Bibliotheek  
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam  
Tel. 243739

e i g e n   u i t g a v e

met dank aan printshop Mercurius

f 7,-

## VOORWOORD

De direkte aanleiding voor deze studie vormde de tentoonstelling De Eeuw van Drees die ter gelegenheid van diens honderdstegeboortedag deze zomer in Amsterdam zal worden geopend. Met deze tentoonstelling wordt niet alleen Dr. Willem Drees als staatsman en socialist geëerd maar ook aandacht geschonken aan de periode van honderd jaar waarin hij tot nu toe heeft geleefd.

In deze honderd jaar hoort ook een plaats te worden ingeruimd voor de kunst, daar zal iedereen het mee eens zijn. In het kader van mijn studie kunstgeschiedenis leek het mij daarom interessant onderzoek te doen naar de ontwikkeling van een socialistisch cultuurbeleid tussen 1890-1950. Het resultaat heb ik in de volgende hoofdstukken vastgelegd.

Een drietal vraagstukken komen hierbij aan de orde: ten eerste, welke kontakten zijn aan het begin van deze eeuw ontstaan tussen kunstenaars(organisaties) en arbeidersbeweging, ten tweede, wat is de betekenis geweest van een links kunstbeleid in de gemeentepolitiek (Amsterdam, periode-Boekman) en ten derde, hoe is na de Tweede Wereldoorlog een kunstbeleid op nationaal niveau tot stand gekomen (minister Van der Leeuw).

Vanzelfsprekend komen daarbij aan de orde de historische ontwikkeling van de socialistische beweging en de historisch gegroeide relatie tussen het socialisme (de SDAP) en de kunst.

Het zal de lezer opmerken dat hij een vrij gespecialiseerd terrein betreedt, dat van de cultuurpolitiek waarin wel over deelonderwerpen is gepubliceerd maar andere perioden veel minder in de aandacht staan.

In deze publicatie heb ik getracht om tot een meer evenwichtig beeld te komen.

Tot slot zou ik mijn docent Herbert van Rheeden willen bedanken die mij bij het onderzoek goed heeft geholpen.

de auteur,

Amsterdam, juni 1986.

hoofdstuk I. Socialisme en Kunst, het begin van een historische relatie.

In 1894 werd de Sociaal Democratische Arbeiders Partij (SDAP) opgericht, een mijlpaal voor de Nederlandse Arbeidersbeweging. De parlementaire SDAP nam de taak over van de Sociaal Democratische Bond, die onder leiding van Domela Nieuwenhuis een vooraanstaande rol speelde bij het ontwakken van de arbeidersklasse in Nederland.

Juist de bestaansperiode van de SDAP die loopt tot de oprichting van de Partij van de Arbeid (PvdA) in 1946, is politiek en sociaal van groot belang geweest. Vanaf dat moment vormde de strijd van de roerige arbeidersbeweging een belangrijke factor in de nationale politiek. Als voorvechter van een beter en rechtvaardiger bestaan op alle terreinen van het leven van de arbeider, was het doel dat het socialisme en niet alleen in ons land nastreefde.

Het einde van de negentiende eeuw werd gekenmerkt door een verandering die meer omvatte dan alleen het sociaal-economisch gebied, Juist in de jaren negentig van de vorige eeuw ontwikkelde zich een proces van geestelijke vernieuwing door heel de Europese samenleving, dat begon als een soort intellectuele revolutie. De historicus Stuart Hughes analyseert dit proces en hij noemt het "The revolt against positivism".<sup>1</sup> Volgens hem werd toendertijds met name in de geesteswetenschappen het rationele wereldbeeld van de achttiende en negentiende eeuw op zijn kop gezet door een snel groeiende belangstelling voor het onderbewuste, irrationele en subjectieve.

Zo ging de psychologie zich bezighouden met het onderbewuste, werd in de literatuur de faktor tijd en tijdsduur aan de orde gesteld en formuleerden filosofen en sociologen ideeën over de onverklaarbare krachten van het menselijk handelen. Onontgonnen terreinen in de wetenschap werden blootgelegd. Niet in de laatste plaats door de natuurwetenschappen zelf; de ontdekkingen van het echtpaar Curie en Einsteins relativiteitstheorie deden het rotsvaste geloof in het rationele denken wankelen. Nietzsche, Weber, Freud en Bergson zijn slechts de bekendste voorbeelden van het moderne denken rond de eeuwwisseling.

Vernieuwing in de wetenschap is slechts één aspect van de Europese samenleving rond 1900. Hoe roerig het in deze periode toeging beschrijft Jan Romein in 'Op het breukvlak van twee eeuwen' (1967).<sup>2</sup> De Europese bourgeoisie voelde zich niet meer bedreigd door haar eeuwige opponent



de aristocratie, die in sociaal opzicht haar gezag had verloren. De 'fin de siècle' sfeer is volgens Romein vooral een pose voor de schijnbaar onbetwiste positie van de bourgeoisie die haar onafhankelijkheid viert. Maar deze klasse begon zich toch onzeker te voelen door de opkomst van de revolutionaire arbeidersbeweging, de steeds sluimerende oorlogsdreiging tussen de Europese grootmachten en de bewapeningswedloop die hier het gevolg van was, eiste grote financiële inspanningen. Economische recessies en politieke crises wisselden elkaar voortdurend af.

Er heerste een gecultiveerde atmosfeer van optimisme, vooruitgangsgeloof en geestelijke vrijheid maar onder de oppervlakte groeide de onzekerheid: de kerk had haar autoriteit zien afbrokkelen, de wetenschap verloor haar rationele en berekenbare denkpatronen, en ook de beeldende kunst en de literatuur raakte gedesorïenteerd: werkelijkheid en realisme maakten hier plaats voor symbolisme en magie en bij Edvard Munch zelfs voor Angst, de kunstenaar ziet zich niet langer beschermd door de zekerheid van de eeuwenoude artistieke conventies. Zo raakt het vertrouwen in de toekomst ondermijnd door haar eigen innerlijke onzekerheid. Het oude Europa verkeerde in een complexe gezagscrisis op sociaal, economisch, politiek en geestelijk terrein.

Zeker ook in de kunstwereld waren er in de jaren negentig nieuwe tendenzen te bespeuren, voorlopig alleen binnen een kleine groep van avantgardisten. Zoals elders hadden deze kunstenaars in Nederland zich verzameld in de kunstkritiek. De vernieuwingsdrang doolde rond in periodieken als de *Kroniek* (1895-1907) en de *Nieuwe Gids* (1885-1894). De kunstkritici Richard Roland Holst en Jan Veth schreven rond 1890 in de *Nieuwe Gids* over de neergang van het Naturalisme in de literatuur en wat betreft de schilderkunst over de opkomst van het Symbolisme ten koste van het Impressionisme.<sup>3</sup> Rond het tijdschrift de *Kroniek* was een bonte verzameling van uiteenlopende persoonlijkheden gegroepeerd, met uitgesproken socialistische figuren als Gorter, Van Eeden en eerder genoemde Roland Holst, maar het bood ook onderdak aan gematigde figuren: de historicus Huizinga en genoemde Jan Veth. Een divers gezelschap, maar met een duidelijke belangstelling voor de sociale positie van de kunstenaar en zijn functie in de maatschappij.

Hiermee stuiten we op de brandende kwestie of deze sociaal bewogen kunstenaars nu ook socialistische kunst maakten. Een eensluidend antwoord

op deze vraag is niet te geven. Jansen en Rogier komen tot de conclusie dat het werk en de overtuiging van deze kunstenaars zo uiteenloopt, dat ze niet onder de noemer socialistische kunst kunnen worden bijeengebracht. Een socialistisch thema maakt nog geen socialistische kunst.<sup>4</sup> Wel kan worden aangenomen dat een aantal van deze kunstenaars zich ten dienste stelde van de socialistische beweging, Roland Holst bijvoorbeeld met zijn muurschilderingen voor de Algemene Diamantbewerker's Bond. In Kunst die partij koos, een uitgave van de Federatie Nederlandse Vakbeweging 1980 wordt niet voor niets alleen gesproken over 'partijdige kunst' en over kunstenaars 'die solidair zijn met de arbeidersbeweging'.<sup>5</sup> Socialistische kunst blijkt een begrip dat moeilijk is te hanteren.

Wel heel anders gold dat voor de Socialistische Kunstenaarskring (S.K.K.). Deze kunstenaarsorganisatie werd in 1927 opgericht en organiseerde in 1930 de internationale tentoonstelling Socialistische kunst heden in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Uit de titel spreekt een bevlogenheid die ongetwijfeld eigen was aan de S.K.K. in die tijd. De twee nu volgende citaten uit de catalogus bevestigen dit idee:

"Met onze tentoonstelling 'Socialistische Kunst Heden' beoogen wij derhalve een manifestatie te geven van de socialistische strijdbaarheid en het socialistisch verlangen, dat op dit ogenblik leeft in die kunstenaars, die met de daad waarover zij beschikken, dat wil zeggen met hun kunst, demonstreeren, dat zij in den politieken en maatschappelijken strijd de zijde hebben gekozen der arbeidersklasse."

"Kunst en socialisme zijn dus voor de leden van onzen kring geen gescheiden begrippen. Integendeel, zij gelooven in een socialistische kunst. Zij zijn zich bewust, dat deze er nog niet is, maar zij zien haar voorboden en symptomen in talrijke kunstuitingen van van dezen tijd."<sup>6</sup>

Deze twee verklaringen tonen aan waarop de S.K.K. socialistische kunst baseert: door de maatschappelijke betrokkenheid van de kunstenaar krijgt zijn kunst een ideologische grondslag; kunst drukt de betrokkenheid uit van de kunstenaar.

Op deze tentoonstelling manifesteerde zich toch iets geheel nieuws, een groot aantal georganiseerde kunstenaars maakten zich dienstbaar aan het socialisme. Hun kunstwerken probeerden een ideologie uit te dragen en zij wisten zo politiek bewustzijn en kunst tot een bruikbare combinatie te maken. De arbeidersbeweging verwachtte ook van hen dat zij de sociale

problemen voor een breed publiek zichtbaar maakten. Niet alleen beeldende kunst maak ook de literatuur en het toneel leende zich voor dit doel.

De intentie die spreekt uit de catalogus is fraai, maar niet zonder consequenties. Immers, de maatschappelijke betrokkenheid van de kunstenaar brengt deze bij de politiek, in dit geval bij de SDAP en de communisten (C.P.H.). Daar ligt dan ook het probleem waarover de conflicten binnen de S.K.K. en SDAP hoog oplaaidden. Tijdens deze discussie kwamen de standpunten steeds verder uiteen te liggen. Een groot aantal S.K.K.-leden wilden een socialistische kunst die radicaal brak met de bestaande opvattingen in de SDAP. Zij hoopten dit te bereiken door kunst als een flammend protest in te zetten tegen het opkomende fascisme. Dat was ook het streven van de communisten, die zo hun invloed op deze groep kunstenaars kon versterken. Voor de SDAP was de opvatting van de S.K.K. te radicaal en in 1934 zou dit uitlopen op de onverenigbaar-verklaring van het lidmaatschap van de S.K.K. met dat van de SDAP.<sup>7</sup>

Veel eerder al waren er in de SDAP kunstenaars actief. Een aantal van hen, dat zich had aangesloten bij de Nederlandse Vereniging voor  
 V Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK, opgericht in 1904), was tevens lid van de SDAP. Zoals de naam al doet vermoeden maakte de vereniging zich – sterk voor de traditionele produktiewijze in de kunstnijverheid.<sup>8</sup> De creativiteit van de ontwerper stond voorop, industriële fabricage wees men af. Deze ideeën komen van William Morris en de Arts and Craftsbeweging, van zo rond 1880. Hij greep terug op de Middeleeuwse traditie van het eerlijke gebruiksvoorwerp; om door middel van eenvoudige technieken en het toepassen van natuurlijke materialen te komen tot een functioneel en praktisch ontwerp.

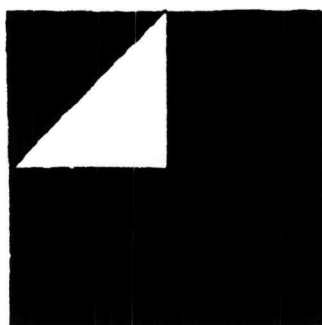
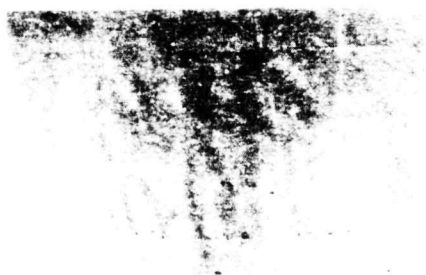
Het was een reactie op de burgerlijke negentiende eeuwse kitsch met zijn overdadige en nutteloze decoraties en tierlantijnen.

De politieke idealen van deze beweging over de positie van de kunst in de maatschappij, zoals de relatie tussen kunst en industrie en die tussen kunstenaar en samenleving (kunst door en voor het volk) namen in de VANK een ondergeschikte plaats in, vandaar dat een aantal leden hun heil zocht bij de SDAP.

Ook andere kunstenaars en bewegingen hebben getracht zich te binden aan een socialistische politiek. Zo zaten Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst in de redactie van de Nieuwe Tijd (1896-1921), sociaal-democratisch maandschrift nauw verbonden met de SDAP.<sup>9</sup> Maar zij hielden zich in dit tijdschrift voornamelijk met de politieke discussie bezig, niet met kunst.

Kunstenaars als zodanig echter vonden binnen de SDAP geen blijvende weerklank. De artistieke avantgarde aan het begin van deze eeuw, stond te ver af van zo iets massaals als de arbeidersbeweging. Een socialistische kunstpolitiek was (in de SDAP) dan ook niet aan de orde.<sup>10</sup>

**NIKK**



**8 NOV**

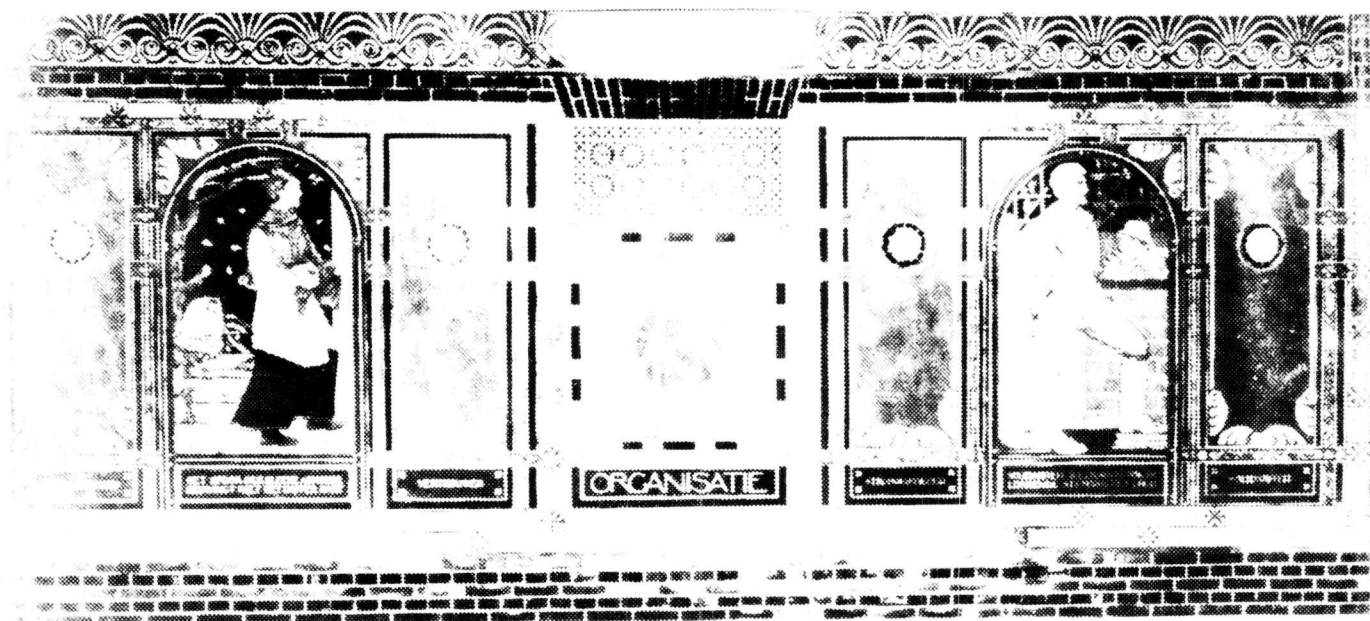
**1 DEC INTERNACIA EKSPozICIO  
1930 SOCIALISTA ARTO HODIAŬO  
INTERNATIONALE TENTOONSTELLING  
SOCIALISTISCHE KUNST HEDEN**

**AMSTERDAM** **stedel:**

**toegang 30 ct.**

**MUSEUM**

**zaterdagmiddags en zondag 10 ct.**



84 Wandschildering van  
de Bondsraadszaal van de  
Algemene Nederlandsche  
Diamantbewerders Bond  
1907, verloren gegaan.  
Richard Roland Holst  
(1868-1938). Foto  
Internationaal Instituut voor  
Sociale Geschiedenis  
Amsterdam

hoofdstuk II. Politieke vorming, Gemeenschapszin en Kunstzinnige opvoeding

De samenwerking tussen Kunst en de Socialistische beweging bleek dus niet altijd even vruchtbaar en verliep niet langs duidelijke lijnen. De politiek ging het toch in de eerste plaats om de materiële zaken, en de discussie daarover schiep al genoeg onenigheid. Ook over de strategie van de socialisten werd een hevige discussie gevoerd. Wel of niet regeringsverantwoordelijkheid in een kabinet met niet-socialisten, dat was de brandende kwestie. Een langdurige beginselstrijd markeerde de bloeiperiode van de nog jonge arbeidersbeweging.

Kunstenaars in de SDAP die zich mengden in de politieke discussie, vormden weliswaar geen uitzondering maar zij manifesteerden zich los van hun artistieke bevlogenheid en hun esthetische opvattingen. Deze tweedeling tussen politiek en schoonheid, waarvan Henriëtte Roland Holst en Herman Gorter in het oog springende voorbeelden zijn, bleek vooralsnog een onoverbrugbare kloof. De samenwerking tussen Kunst en Socialisme zou ook niet op het niveau van de partijpolitiek ontstaan. De democratisering van de schoonheid begon bij de basis: arbeiders verenigd in vakbond en jeugdbeweging.

De in 1894 opgerichte Algemene Diamantbewerders Bond (ANDB) vervulde hierin een voortrekkersrol. De ANDB was het voorbeeld van succesvol vakbondswerk gecombineerd met een actieve pedagogisch gerichte belangstelling voor kunst en cultuur. Deze vakbond was gesitueerd in het typisch joods Amsterdamse milieu aan het begin van deze eeuw. Politieke vorming, gemeenschapszin en kunstzinnige opvoeding waren markante doelstellingen, de ANDB beschouwde zichzelf als een steunpilaar van het socialistische ideaal.

Te veel eer voor de verdiensten van de diamantbond? Nee, want juist zij had al in 1914 de acht-urige werkdag weten af te dwingen. Daarom ontstond in deze vakvereniging als eerste het verlangen naar een nuttige besteding van de extra vrije tijd.<sup>12</sup>

Onder aanvoering van Henri Polak ontwikkelde de ANDB een geheel eigen stijl gericht op culturele vernieuwing, waarbij de nadruk lag op de individuele schoonheidsbeleving en de ontwikkeling van een artistieke smaak. Het artistieke hoogtepunt hiervan werd gevormd door het

bondsgebouw van de diamantbewerders in Amsterdam, dat was ontworpen door Berlage en verfraaid met de verloren gegane muurschilderingen van Richard Roland Holst. De vernieuwende bouwkunst van de Amsterdamse School rond 1920 stond ook in hun belangstelling. Arbeiderswijken in deze stijl opgetrokken, betekenden een grote verbetering van de woonomstandigheden. Daarnaast werden de individuele leden gestimuleerd in deelname aan het cultuurleven. Vele populaire muziek- en toneelvoorstellingen werden voor hen georganiseerd.<sup>11</sup>

Daarom was succesvol vakbondswerk de basis waarop het ontwikkelingswerk dreef. Zo werd de ANDB de culturele voedingsbodem van de arbeidersbeweging, die via de SDAP en NVV wortelschoot in de Arbeiders Jeugd Centrale (AJC, 1918), Instituut voor de Arbeiders Ontwikkeling (IvAO, 1924) en de Vereniging van Arbeiders Radio Amateurs (VARA).

In 1926 publiceerde de Vlaamse socialist Hendrik de Man 'Der Sozialismus als Kulturbewegung'.<sup>13</sup> Hierin gaf De Man opnieuw inhoud aan het al bestaande begrip 'proletarische tegencultuur' als reactie op de burgerlijke vormen van ontspanning zoals kroegen, bioscopen en danszalen. Wanneer niet zou worden gewerkt aan de ontwikkeling van de arbeiders, dreigden zij het slachtoffer te worden van deze verderfelijke ontspannings-industrie.<sup>14</sup> Deze hang naar een anti-burgerlijke cultuur was sterk aanwezig in de AJC. Onder leiding van Koos Vorrink werd een gemeenschapscultuur ontwikkeld die bestond uit: - het herontdekken van de natuur, het bevorderen van een wijze van kleden en woninginrichting die aansloot bij de drang naar soberheid en de afkeer van burgerlijkheid, het invoeren van nieuwe ontspanningsvormen zoals volksdansen, volksliederen en groepsspelen.<sup>15</sup>

Deze groepscultuur binnen de AJC uitte zich in talrijke tradities en rituelen: vaandels, vlaggen, volksdansen, liederen, uniforme kleding, geheelonthouding, fakkeloptochten en paasvuren. De 'rode jeugdgemeenschap' voelde een symbolische verbondenheid met de natuur bijvoorbeeld in de ceremoniële zomer- en wintervieringen.

De AJC als brenger van een nieuwe cultuur. In Blauwe en Rode Jeugd vraagt Harmsen zich af wat er zo nieuw en specifiek socialistisch aan was. Hij constateert dat de AJC teruggreep op een nostalgisch soort volkscultuur, in navolging van Duitse jeugdorganisaties.<sup>16</sup> Volgens hem is daar weinig anti-burgerlijks aan te ontdekken. Harmsen bespeurt een



onuitgesproken fascistische tendens onder een deel van de aanhang, die was binnengeslopen via de Duitse jeugdbeweging waar sterk nationalistische gevoelens heerste.<sup>17</sup> Hierbij betreft hij ook Hendrik de Man, die een voorstander was van een opvoeding en vorming in een besloten jeugdgemeenschap. De boze buitenwereld bestond voor de AJC uit de gevaren van de burgerlijke cultuur en een te sterke binding met het partijpolitieke rumoer. Het resultaat hiervan was een sterk gecultiveerd gemeenschapsideaal.

Michielse constateert dit ook, volgens hem was het gevolg hiervan dat de AJC-ers het liefst in hun eigen sfeer bij elkaar bleven dan dat ze actief werden in het vormingswerk van de IvAO.<sup>18</sup>

Geestelijke ontwikkeling en culturele vorming waren de doelstellingen van de IvAO. Een kader van politiek geschoolde arbeiders was nodig om de ideologie te kunnen uitdragen, dat was in 1910 al door de Centrale Commissie voor Arbeidersontwikkeling onderzocht. Het initiatief tot de commissie was uitgegaan van de ANDB.<sup>19</sup> Een groot aantal cursussen werd georganiseerd over onderwerpen als economie, socialisme, politiek en arbeidersbeweging.

De IvAO werd in 1924 het centrum voor al het vormingswerk van de SDAP en het NVV en was een geestverwant van de AJC. Een sociaal-pedagogische gemeenschapsgeest lag aan het vormingswerk ten grondslag. Ten opzichte van de anti-burgerlijke cultuur nam de IvAO een tweeslachtige houding aan.

Op cultureel terrein kregen de leden film, toneel en muziek voorgeschoteld, maar dat was nauwelijks socialistisch of anti-burgerlijk te noemen. De bestaande cultuur van de gevestigde orde bleek niet te omzeilen.

Hendrik de Man moet deze ontwikkeling met lede ogen hebben aangezien. In 1933 constateerde hij een culturele verburgerlijking. De arbeiders waren met de gevestigde orde vergroeid geraakt, een socialistische cultuur was onhaalbaar gebleken.<sup>20</sup>

Had de democratisering van de schoonheid gefaald? Uit het volgende hoofdstuk zal blijken dat de relatie tussen de Kunst en het gewone volk ook op andere manieren kon worden verbeterd.



66 Affiche 1932.  
 Internationaal Instituut voor  
 Sociale Geschiedenis  
 Amsterdam

# de Stormklok luidt!



92 Oproep van de AJC tot  
antifascistische strijd, affiche  
1933. Funke Kupper  
(1894-1934), Stedelijk  
Museum Amsterdam

hoofdstuk III. De Kunstpolitiek in Amsterdam, wethouder Boekman  
1920-1940.

In Europees verband gezien namen de Nederlandse sociaal-democraten een uitzonderingspositie in; tot 1945 droegen zij geen grote regeringsverantwoordelijkheid, in tegenstelling tot landen als Frankrijk, Engeland en België. Niet alleen de starre houding van de confessionele partijen was hier debet aan, ook intern was de SDAP verdeeld over de noodzaak tot samenwerking op regeringsniveau. Toch wilden zij zich op dit terrein bewijzen. In ons omringende landen vond immers ook samenwerking met burgerlijke partijen plaats, zonder dat de socialisten daar een parlementsmeerderheid bezaten, of de dictatuur van het proletariaat was gevestigd. Maar in ons land maakten de verhoudingen een dergelijke coalitie onmogelijk.

Anders lag dat in de gemeentelijke politiek. Hier konden zij wel hun verantwoordelijkheid bewijzen en niet zonder succes. In de periode tussen de beide wereldoorlogen namen zij deel in menig stadsbestuur, hetzij rechtstreeks gekozen als raadslid of als wethouder en burgemeester. Bekende SDAP-wethouders in deze tijd waren ondermeer Wibaut (vanaf 1914), De Miranda en Boekman in Amsterdam, Brautigam in Rotterdam, Gerhard in Haarlem en niet te vergeten Drees in Den Haag.

Wibaut, De Miranda, Ed. Polak en Boekman, zij bepaalden het gezicht van de SDAP in de hoofdstad.

In 1921 werd Boekman gekozen als raadslid en in 1931 werd hij wethouder van Kunstzaken en Onderwijs. Behoudens een onderbreking van twee jaar, zou hij tot aan 1940 (zijn sterfjaar) het gezicht bepalen van het Amsterdamse kunstbeleid.

Emanuel Boekman (1889-1940) kwam weliswaar uit een joodse familie van eenvoudige afkomst, maar zij behoorden niet tot de allerarmsten, het joodse proletariaat en de sloebers, waarvoor het jonge socialisme en de daadkracht van de ANDB als een verlossing moet hebben geleken.<sup>21</sup> Eén treedje hoger op de sociale ladder, hun geld verdienend met de handel in oude boeken. Zijn milieu maakte Emanuel Boekman niet bij voorbaat kansloos en door zelfstudie vond hij zijn weg omhoog, bijvoorbeeld door het doen van M.O. staatsexamens.

In de politiek begon hij eerst als links-radicaal, maar dat veranderde snel, al gauw genoot hij het volle vertrouwen van zijn partij. In de jaren 1931-1933 was hij lid van het partijbestuur van de SDAP en wethouder in Amsterdam, 42 jaar oud.

Het kunstbeleid van de stad Amsterdam kwam onder grote invloed van de linkse partijen te staan en was onderwerp van vaak heftige discussies tussen de socialistische, communistische en katholieke gemeenteraadsleden. Voor de periode Boekman waren ook de SDAP-ers Wibaut, Vliegen en Ed. Polak wethouder van kunstzaken geweest. Tussen 1914 en 1940 bouwden zij aan een beleid waarin muziek, toneel en beeldende kunst voor alle lagen van de bevolking bereikbaar diende te worden.

In tegenstelling tot het rijk ontwikkelde het gemeentebestuur een actief subsidiebeleid dat vooral ten goede kwam aan de Stadsschouwburg, het Concertgebouw, het Stedelijk Museum en het Amsterdams Historisch Museum, maar ook aan opdrachten voor individuele kunstenaars.

De Stadsschouwburg was het centrum voor het toneelleven, met daarnaast vooral rond het Rembrandtplein een flink aantal kleinere (buurt) theaters. De vaste bespeling van de schouwburg bracht de gemoederen steevast in beroering, het was een politiek punt geworden. Het meer klassiek georiënteerde toneel van Willem Royaards en Eduard Verkade genoot het vertrouwen van Wibaut en Boekman. Maar voor het communistische raadslid Wijnkoop was het te elitair, hij gaf de voorkeur aan het volkstoneel zoals dat van Herman Heyermans. De concurrentie tussen de verschillende gezelschappen was groot en ook tal van financiële en artistieke perikelen waren aanleiding voor vaak hevige debatten. Toch was Amsterdam nog één van de weinige steden die de nodige aandacht aan het toneel gaf, van het Rijk viel er op dit terrein helemaal niets te verwachten.<sup>22</sup>

Ook het Concertgebouw profiteerde flink van de subsidies. Vanaf 1911 kreeg het een gestaag groeiend bedrag toegewezen, het zeer klassieke repertoire was daar geen belemmering voor. Wel werd de steun van de gemeente afhankelijk gemaakt van een van te voren vastgesteld aantal volksvoorstellingen met aangepast programma en toegangsprijzen.<sup>23</sup>

Het beleid van Wibaut (1923-1927) was vooral gericht geweest op toneel en muziek. Boekman bracht daar verandering in, volgens hem hadden met name de musea een rol te vervullen in de popularisering van de kunst voor de arbeiders. Maar alleen een actief en wervend museum zou in staat zijn het contact te leggen tussen kunst en brede lagen van de bevolking.

Een actief museum bij uitstek was Het Stedelijk, dat samen met het Amsterdams Historisch Museum met de nodige zorg werd omgeven. In het Stedelijk Museum kon het publiek kennis nemen van de actuele kunst-uitingen, een uitgangspunt waarop het aankoopbeleid was afgestemd. Aangekocht werd bij voorkeur werk van nog levende kunstenaars. Behalve het opbouwen van de vaste collectie, organiseerde het museum in de jaren twintig en dertig talrijke tentoonstellingen van moderne kunst. Dit gebeurde regelmatig in samenwerking met leden van de Amsterdamse Kunstenaarsvereniging De Brug en de Socialistische Kunstenaarskring.

Van een actief tentoonstellingsbeleid dat gepaard ging met de nodige publiciteit ging een grote wervingskracht uit richting publiek. Vandaar dat het Stedelijk Museum ruime belangstelling ondervond, niet in de laatste plaats van het gemeentebestuur zelf. Boekman wierp zich met verve op als belangenbehartiger van het museum door moderne kunst voor het museum aan te kopen, het tentoonstellen van moderne werken vond hij bij uitstek een taak voor socialisten en communisten. Ook organisaties als AJC en het IvAO en de verenigingen Kunst aan Allen en Kunst aan het Volk voelden zich bij het museumwerk betrokken. Zij organiseerden bijvoorbeeld rondleidingen voor een aantal specifieke bevolkingsgroepen als scholieren, arbeiders en werkelozen om hen zo bekend te maken met de hedendaagse kunst. Iedere vorm van drempelvrees werd zoveel mogelijk weggenomen. Zowel Kunst aan Allen en Kunst aan het Volk stelden zich op het standpunt dat een leven zonder schoonheid geestdodend was. De arbeiders kenden geen verantwoorde smaak en stijl in hun woonomgeving, met name de manier waarop arbeidershuizen waren ingericht moest worden verbeterd, zo kwam een opvoeden tot goede smaak centraal te staan. Tussen 1905 en 1914 werden voor dit doel een aantal tentoonstellingen ingericht waarin duidelijk werd gemaakt wat wel en wat niet verantwoord mooi was.<sup>24</sup>

Een aantal voorbeelden op het gebied van woninginrichting werden telkens naast elkaar gezet en van commentaar voorzien. Kitsch was fout en een doordacht en functioneel meubel was goed. Deze voorkeur sloot aan bij de ideeën van de VANK over de ambachtelijke kunstnijverheidsproductie. Zo werd onomwonden duidelijk gemaakt wat de arbeider mooi moest vinden en hoe hij zijn huis zou moeten inrichten. Terecht merkt Adang op dat bij deze paternalistische manier van smaakopvoeding geen sprake was van een zo broodnodige mentaliteitsvernieuwing. De smaakverbetering was was een doel op zich geworden.

Ook de leiding van de diverse musea raakte er van overtuigd dat de culturele verheffing van de economisch zwakkeren van groot sociaal belang was.

Het museum kreeg een educatieve taak, het was niet meer de ivoren toren waar alleen kunsthistorici welkom waren, juist voor het gewone publiek moest het museum open staan. Vanaf 1930 maakten de museumdirecteuren zich op voor een nieuwe toekomst.<sup>25</sup> De catalogi werden geschreven in voor de leek begrijpelijke taal, er werden rondleidingen georganiseerd en ook de architectuur van nieuw te bouwen musea werd aangepast: zij kregen een 'open' aanzicht met veel glas. Dit is te zien aan het Krüller-Müller museum (1937, architect Van der Velde) en het Gemeentemuseum van Den Haag (1935, architect Berlage). De directeur van het laatste museum was H.E. van Gelder, destijds was hij één van de toonaangevende museumvernieuwers in ons land. In samenwerking met Berlage kreeg hij de kans het Haags Gemeentemuseum vorm te geven. Al in 1928 publiceerde Van Gelder zijn ideeën over het educatieve museum.<sup>26</sup> Punt van discussie hierbij was of het bezoek aan musea en tentoonstellingen kosteloos moest zijn of niet.<sup>27</sup> Echter in 1923 al gooide het Rijk roet in het eten door een entreeheffing voor het Rijksmuseum in te voeren. Boekman die in deze tijd nog raadslid was, voerde tevergeefs een felle campagne tegen deze maatregel. Hij verweet de regering de bezuinigingen van de staatsbegroting op de minder draagkrachtigen te willen verhalen.

De stedelijke musea waren gratis toegankelijk en Boekman twijfelde er niet aan dat het zo zou blijven. Maar ook dat bleek ijdele hoop. Enkele jaren na de invoering bij het Rijksmuseum besloten Burgemeester en Wethouders van Amsterdam ook bij de gemeentelijke musea entree te gaan heffen. De SDAP fractie in de raad kon dit niet verhinderen.



De nieuwe maatregel gold ook voor het Amsterdams Historisch Museum, een bij de bevolking populair museum dat voor de Tweede Wereldoorlog nog in het Waaggebouw was gevestigd. Begin jaren twintig uitte Boekman fundamentele kritiek op de inrichting van het Amsterdams Historisch Museum. Zijn aanval sloot aan bij de uitkomsten van de Rijkscommissie van advies inzake de reorganisatie van het museumwezen. Dit rapport verscheen al in 1921 en brak een lans voor de popularisering van de musea.<sup>28</sup> Aan maatschappelijke veranderingen als de ontwikkeling van de arbeiders en het hogere ontwikkelingsniveau van de bevolking in het algemeen, waren de musea niet aangepast. De commissie was zich dus toen al bewust van de educatieve functie die het museum zou kunnen vervullen. Volgens het rapport moesten zij dichterbij de mensen komen te staan en dat kon niet met een stoffige verzameling van in de negentiende eeuw bijeengebrachte antiquiteiten die ergens lukraak waren neergezet. Boekman deelde de bevindingen van de commissie en hij zag het levende bewijs er van in het Amsterdams Historisch Museum. Daar werd geen beeld gegeven van de roemrijke Amsterdamse historie maar er was een opstelling van willekeurig gekozen stukken, bovendien achtte hij het geheel kwalitatief onvoldoende. Dit vond plaats in 1927. Burgemeester en Wethouders deelden naar aanleiding van Boekmans vragen mee dat door zijn kritiek geen recht werd gedaan aan de beperkte mogelijkheden van het Historisch Museum en wezen daarmee de bezwaren van de hand.<sup>29</sup>

Boekmans ideeën over kunst en beleid kwamen in volle omvang tot uiting in zijn proefschrift *Overheid en Kunst in Nederland*, in 1939. Hierin gaf hij lucht aan zijn kritiek op de algemene onverschilligheid die hier heerste ten aanzien van het nationale kunstbezit, en pleitte hij vurig voor de belangen van de kunstsector. Bijzonder om in een periode vol van economische- en politieke bedreigingen, juist de positie van het cultuurleven zo nadrukkelijk in de belangstelling te zetten. Wie pleit er in een periode van neergang voor de kunst? Voor Boekman vormde de crisistijd geen belemmering voor een principiële stellingname.

Zijn dissertatie begint met de negentiende eeuw, een tijd waarin het kunstleven slechts incidenteel ondersteunt werd, particulieren en met name de overheid hielden zich teveel afzijdig. Hij hekelt de nationale onverschilligheid, de ondergeschoven positie en de verwaarlozing van het cultuurbezit. Tevens geeft hij een beeld van het Liberalisme, Calvinisme



en Katholicisme en hun historische opvattingen over de kunst. Hier komt Boekman bij de kern van het probleem, namelijk waarom de politieke stromingen in Nederland de voorkeur geven aan een zich afzijdig opstellende overheid. Rond 1873 kondigt zich een doorbraak aan. Victor de Stuers, liberaal en invloedrijk ambtenaar schrijft 'Holland op z'n smalst'. Volgens De Stuers is kunst wel degelijk een regeringszaak. Boekman maakt duidelijk dat Thorbeckes woorden altijd verkeerd zijn opgevat.

Thorbecke was alleen bevreesd om een inhoudelijk standpunt ten opzichte van kunst in te nemen, hij was er nièt tegen om de kunst en het kunstonderwijs financieel te ondersteunen. Boekman is hier nogal dubbelzinnig; enerzijds verdedigt hij de houding van Thorbecke en anderzijds zegt hij dat de Liberalen geen haar beter waren dan de Calvinisten en de Katholieken.<sup>30</sup>

In het tweede hoofdstuk, over de twintigste eeuw, schetst hij het verloop van deze ontwikkeling waarin de positie van de kunst verandert. Een toenemende (financiële) bemoeïenis van de overheid en een aantal gemeenten ten aanzien van monumentenzorg, muziek, toneel, de musea en de beeldende kunst.

Het derde hoofdstuk heet 'Perspectieven' en is extra interessant omdat Boekman hierin als politicus uit de praktijk zijn ware gezicht laat zien. Hij geeft een aantal voorwaarden voor een actief beleid in de toekomst. Een gericht subsidiebeleid, ook voor opdrachten aan individuele kunstenaars. Voorts een verdergaande democratisering van de kunst (kunstspreiding). En waar hij groot belang aan hecht is de kunst als onderdeel van een sociale politiek te zien, namelijk als pedagogisch instrument (educatieve functie van de musea). Juist in moeilijke perioden is het streven naar een hoger geestelijk ideaal van belang, dat is zijn waarschuwing tegen het dreigend cultuurpessimisme in de jaren dertig. De overheid hoeft alleen actief te stimuleren, daar ligt ook meteen de grens van haar taak, de kunst in de samenleving te integreren zonder verdere inhoudelijke inmenging en zo eindigt Boekman in de geest van het negentiende eeuwse Liberalisme.

Het proefschrift schreef Boekman om te kunnen promoveren tot Doctor in de Letteren en Wijsbegeerte. Eenmaal gepubliceerd was de reactie van de pers positief en ook nu nog worden zijn vooruitziende ideeën door menig vakpublicist besproken.<sup>31</sup>

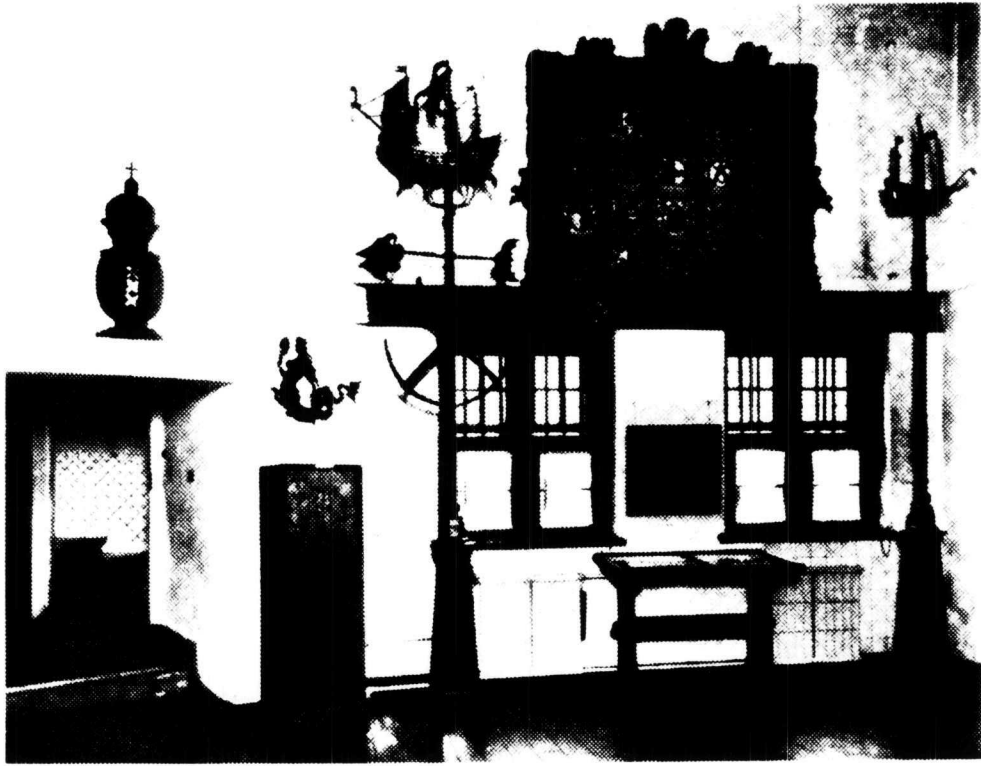
De pers en een groot deel van de publieke opinie reageerde weliswaar instemmend, zijn eigen partij heeft nooit een officiële reactie gegeven. Zo wekte de SDAP sterk de indruk over Boekmans idealen en beleid geen mening te hebben. Beter is het om de redentatie om te draaien en te concluderen dat Amsterdam het kunstpolitieke gezicht van de SDAP bepaalde. Een reden hiervoor kan worden gezocht in de scherpe censure die de Tweede Wereldoorlog te weeg bracht.

Is er wellicht een verband met de na-oorlogse situatie te leggen? Direkt na de oorlog bij de vorming van het kabinet Schermerhorn is wel degelijk sprake van een zekere weerklank. Joost Smiers schrijft in 1977 over de opvatting van Boekman dat van de kunst een pedagogische werking kan uitgaan.

De oorlog betekende voor velen een periode van geestelijke armoede, dat leefde niet alleen in socialistische kringen. Smiers legt het verband tussen Boekman en Minister-President Schermerhorn, welke in 1945 verklaarde dat het ministerie van Onderwijs, Kunst en Wetenschappen de centrale plaats zou gaan worden van waaruit de volksopvoeding in brede zin zal worden bevorderd. Volksopvoeding en kunst worden in één ministerie ondergebracht. Wat Smiers opmerkt, lijkt aannemelijk, wat uit het volgende hoofdstuk zal blijken wanneer ik de actieve cultuurpolitiek van minister Van der Leeuw uit de jaren 1945-1946 zal behandelen.



Leden van de Amsterdamse gemeenteraad tussen 1920 en 1940.  
Boven: F.M. Wibaut en S.R. de Miranda.  
Onder: E. Boekman en C.P.M. Romme.  
Linosnedes van Meijer Bleekrode voor *Het Volk* (Rijksprentenkabinet).



Het door Boekman scherp gekritiseerde interieur van het Historisch Museum in De Waag.  
(Gemeente-archief Amsterdam).

hoofdstuk IV. Op weg naar een nationaal cultuurbeleid.

In 1931 schreef Henriëtte Roland Holst over 'de nieuwe taak van het socialisme'.<sup>33</sup> Zij kwam tot de conclusie dat het socialisme te eenzijdig op de materiële belangenbehartiging gericht was geweest en niet streefde naar een mentaliteitsverandering die nodig was om als alternatief voor de kapitalistische ideeënwereld te dienen. Hiermee rekende zij af met het verstarde marxisme van de klassenstrijd en ze benaderde het cultuursocialisme van De Man, die een ethische, religieuze onderbouwing van het socialisme voorstond.

Henriëtte Roland Holst koos voor het socialisme niet als proletariër maar uit morele overwegingen.<sup>34</sup> Zij aanvaardde het christendom als hoogste macht, van waaruit het socialisme als een soort religie een nieuw waardensysteem zou moeten opbouwen. Een ieder zou in geestelijke vrijheid de nieuwe socialistische gemeenschap kunnen gaan dienen.

Dit zogenoemde religieus-socialisme ontwikkelde zich tot een kleine maar invloedrijke stroming. Wibaut, Wiardi Beckman, Van der Goes van Naters en Troelstra waren eveneens mensen die niet als proletariër voor het socialisme kozen maar uit ethische, morele overwegingen.<sup>35</sup>

Ds. W. Banning was degene die vanaf 1925 leiding gaf aan de religieus-socialistische stroming binnen de SDAP.<sup>36</sup> Hij stond net als Henriëtte Roland Holst na haar revolutionaire periode onder invloed van de Woodbrookers, een oecumenische geloofsgemeenschap die onder andere actief was op het terrein van het sociaal-christelijk vormingswerk. Ook Banning werkte actief aan een ethische onderbouwing van het socialisme die gebaseerd was op een christelijk maatschappijbeeld. Met een brede volksbeweging voor ogen legde hij contacten tussen gematigde socialisten als hijzelf en sociaal voelende christenen.<sup>37</sup> Later zou hij dan ook een belangrijke rol gaan spelen in de 'doorbraak' die zou leiden tot de rooms-rode coalitie.

Voor Banning was de volksopvoeding het middel om te komen tot een geestelijke vernieuwing, een mentaliteitsverandering van het volk. Aan het heersende cultuurverval moest een einde komen, deze opvatting leefde sterk in kringen van de culturele elite. De grote massa zou zich geestelijk en cultureel verrijkt tot een harmonische volksgemeenschap gaan ontwikkelen. De taak van de elite was volgens Banning het geven van het goede voorbeeld.

Hoewel deze cultuurideologie en de religieus-socialisten nog maar weinig invloed uitoefenden op het nieuwe beginselprogramma uit 1937, kreeg hun pleidooi steeds meer weerklank in de SDAP bijvoorbeeld van Koos Vorrink, maar de meerderheid vond hun standpunt te elitair en godsdienstig. Tijdens de oorlog, als gijzelaar in Sint Michielsgestel werkte Banning zijn ideeën verder uit.<sup>38</sup> Daar kreeg hij een aantal belangrijke medestanders zoals Schermerhorn, Lieftinck en Brugmans. In deze periode maakte hij van zijn religieuze overtuiging een politieke boodschap, religieus-socialisme werd personalistisch socialisme.<sup>39</sup> In Nederland stond het personalisme reeds voor de oorlog in de belangstelling, politieke invloed kreeg deze beweging in het eliteberaad van de gijzelaars in Sint Michielsgestel.

Het personalisme is in de jaren dertig in Frankrijk ontstaan, opgezet door een groep jonge Fransen die zich verzetten tegen het in Frankrijk heersende geestelijke en politieke klimaat. Eén van hun leiders en theoreticus van de beweging was Denis de Rougemont. Het communisme en fascisme was voor de personalisten geen alternatief voor een geestelijke, mentale vernieuwing. De moderne, snel veranderende samenleving moest ruimte bieden aan de geestelijke vrijheid van het individu om te komen tot een harmonische gemeenschap waarin elk persoon zich vrijelijk kan ontwikkelen in samenwerking met andere individuen. De oude en verstarde ideologieën waren hiertoe niet in staat, zij beperkten zich te veel tot de relatie mens en materie zonder ruimte te bieden aan de geestelijke ontwikkeling. Het personalisme wilde geen pseudo-religie zijn maar het legde de basis voor een brede maatschappij-opvatting. Er bestond dan ook geen politiek programma met concrete verlangens, daarvoor was de beweging te divers georiënteerd. Het bleef een vage, a-politieke filosofie, paradoxaal doordat ze enerzijds ieder collectivisme afwees en anderzijds een soort socialistische gemeenschapszin introduceerde.<sup>40</sup> Wel stond vast dat het personalisme elke totalitaire ideologie verwierp.

Behalve Banning was vooral ook Brugmans beïnvloed door het personalisme, na de oorlog publiceerde hij er over.<sup>41</sup> Brugmans wilde het socialistisch personalisme een alternatief laten zijn voor de vastgeroeste parlementaire democratie. Hij riep onomwonden op tot een ethisch réveil en hij ijverde voor een vorm van socialisme met een christelijk gezicht.

Met name gebruikte hij het personalisme als grondslag voor zijn cultuurpolitieke ideeën. Cultuurpolitiek betekent volgens Brugmans meer dan de bevordering van kunst alleen. De ontplooiing van het individu moet onderdeel worden van een algemeen sociaal beleid, want sociaal beleid is de voorwaarde voor de culturele ontwikkeling van de massa. Arbeid en een zinvolle vrijetijdsbesteding behoren allereerst de ontwikkeling van het individu te dienen. Niet alleen voor sport en kunst maar vooral voor de media ziet hij een actief opvoedende rol weggelegd. Voor dit doel bepleit Brugmans het onder politieke controle stellen van de pers.<sup>42</sup> Deze politiek, die het Nederlandse volk tot een nieuwe mentaliteit moest inspireren kwam neer op een opvoeden tot goede smaak, wel te verstaan de goede smaak van de culturele elite zoals we dat al herhaalde malen zijn tegengekomen.

De synthese van opvoedkundige ideeën en het personalisme zoals die met name door Banning en Brugmans onder woorden werd gebracht, was niet zonder politieke betekenis. Direkt na de bevrijding op 12 mei 1945 werd de Nederlandse Volksbeweging opgericht, een tussenstapje naar de oprichting van de PvdA in januari 1946. De NVB had een beginselprogramma dat sterk leek op het verwaterde socialisme van Banning en Brugmans.<sup>43</sup> Dit nu kon een goede aanleiding zijn voor een belangrijke groep confessionele- en politiek dakloze politici om via de NVB de overstap te wagen naar een nieuwe nog te vormen brede volkspartij die de verstarde SDAP zou gaan vervangen. Deze doorbraak is om verschillende redenen nooit echt een succes gebleken. Toch hebben een aantal politici die later een prominente rol zouden gaan spelen de overstap naar de PvdA gemaakt, onder hen vinden wij Prof. G. van der Leeuw.

hoofdstuk VI. 1945-1946, Kunst en Cultuur onder minister Van der Leeuw.

De Groningse hoogleraar en theoloog Van der Leeuw (1890-1950) werd minister van Onderwijs, Kunst en Wetenschappen in het kabinet Schermerhorn/Drees (1945-1946). Hij was een exponent van de 'nationale gedachte' die de Nederlandse politiek na de oorlog beheerste, een doorbraak-minister bij uitstek. Hij was Nederlands-Hervormd van huis uit en aangesproken door het personalistisch socialisme had hij de overstap gewaagd. Ook hij behoorde tot diegenen die niet als proletariër voor het socialisme hadden gekozen maar heel principieel uit ethische en morele overwegingen. Van alle opvattingen die ik hiervoor heb behandeld had hij wel iets in zich. Als theoloog voelde hij zich verwant aan de christelijke ethiek van het religieus-socialisme, maar ook de brede volksbeweging van De Man en Banning sprak hem aan evenals het ondogmatische, op de geestelijke vrijheid gerichte personalisme en het socialisme met een christelijk gezicht van Brugmans. Ook hij had het besef van een cultureel ondervoedde massa en de noodzaak om door opvoeding tot een nieuwe volksgeest te komen. Boekmans streven naar kunst voor het volk, de zogenaamde sociale spreiding van de kunst door educatie en de pedagogische taak van de kunst voor de volksopvoeding, kon Van der Leeuw van harte onderschrijven. Hij was een geestverwant van Banning, die trachtte boven de partijen te staan om christenen en socialisten bij elkaar te brengen op een zo breed mogelijk programma. Met de rooms-rode coalitie leek dit doel inderdaad te zijn bereikt, Van der Leeuw doet enthousiast mee.

Van der Leeuw had werkelijk het verlangen om een nationale volks-gemeenschap te realiseren, dat klinkt overal door in zijn politieke optreden. Het liefst zag hij alle levensbeschouwelijke begrenzingen verdwijnen, zo pleitte hij voor één nationale omroep, één algemene jeugdbeweging en vóór het openbaar onderwijs. Zijn beleid riep al gauw protesten op, want de Nederlandse samenleving bleek de in de oorlog getoonde geest van saamhorigheid al snel vergeten.

Hoewel hij slechts één jaar minister zou blijven, werd Van der Leeuw door Joop den Uyl in 1979 als de dragende kracht van het PvdA cultuurbeleid aangemerkt. Den Uyl reageerde hiermee op de publicatie van de bundel 'de kunst van links', waarin van verschillende zijden werd getwijfeld aan het bestaan van een socialistisch kunstbeleid. Bijna veertig jaar later worden zijn daden dus nog hoog gewaardeerd. De vraag rijst in hoeverre dit terecht is; hééft hij zo veel faam verdiend als cultuurminister?



Zijn actieve cultuurpolitiek lokte in ieder geval felle reacties uit, bijvoorbeeld van de liberale senator prof. Molenaar.<sup>44</sup> Hij zag in de actieve cultuurpolitiek het gevaar dat politieke ideeën het cultuurbeleid dreigden te vertroebelen. Waarop zou deze angst kunnen zijn gebaseerd? Was Molenaar bang voor een inhoudelijke overheidsbemoeienis op het terrein van de kunst, net zoals Thorbecke in de negentiende eeuw.

Net als Boekman had nagestreefd, wilde Van der Leeuw kunst voor het grote publiek bereikbaar maken. Kort na zijn aftreden hield hij een congresrede onder de veelzeggende titel: 'kunst voor heel het volk'. Dat was ook het doel van de verenigingen Kunst voor allen en Kunst voor het volk' die zich voor de oorlog met de smaakopvoeding van het grote publiek bezighielden. Het verschil met Van der Leeuw ligt hierin dat hij begreep dat daar eerst een mentaliteitsverandering aan vooraf moest gaan, anders zou er van de zo gewenste kunstspreiding niets terecht komen. Eerst dus de bevolking opvoeden voordat zij in staat waren aan het kunstleven deel te nemen. De esthetische vorming werd onder Van der Leeuw een taak van de overheid, de nationale cultuurtaak. Pas dan zou de kunst opnieuw zijn organische plaats in de samenleving kunnen hervinden.<sup>45</sup> Hij wist zich hierbij gesteund door een aantal bestaande voorbeelden zoals de principes van zowel het christelijke als het socialistische vormingswerk van de Woodbrokers en het IvAO. Door de volksopvoeding zou een nieuw geestelijk en cultureel klimaat ontstaan, die de bevolking tot een sociale volks-gemeenschap kon samensmeden. De oude idealen waren nog altijd actueel.

Uitgaande van kunst voor heel het volk dat zo het algemeen belang dient, was Van der Leeuw van mening dat voor de overheid die het algemeen belang behartigd, kunst zeker een regeringszaak was.<sup>46</sup> Zo had hij er geen enkele moeite mee een actief optreden te rechtvaardigen. In 1946 zou de actieve cultuurtaak van de overheid een officieel programmapunt van de PvdA worden.<sup>47</sup>

We kunnen nu constateren dat de zorg om het culturele niveau en de morele standaard van de bevolking, die van de jeugd in het bijzonder, onophoudelijk in de belangstelling stond. Dit vormt dan ook de belangrijkste drijfveer waarop het doorbraakbeleid was gebaseerd, afgezien van de economische wederopbouw. Evenals bij Banning zien we dat Van der Leeuw de bevolking van bovenaf wilde opvoeden, naar het voorbeeld van de elite. Het onderwijs was de ideale plaats waar al deze principes van volks-educatie, (smaak)opvoeding, culturele- en geestelijke vorming gestalte konden krijgen.

Het voornaamste doel op dit terrein was om de positie van het openbaar onderwijs ten opzichte van het bijzonder onderwijs te versterken. De manier waarop Van der Leeuw dit wilde bereiken was door de invoering van godsdienstonderwijs op oecumenische basis in het openbaar onderwijs. De tegenstelling tussen openbaar- en bijzonder onderwijs zou zo worden verzacht maar wel met behoud van de vrije keuze tussen beide systemen.<sup>48</sup> De Katholieke Volkspartij, de Christelijk Historische Unie en de Anti-Revolutionaire Partij vonden dit een gevaarlijke zaak, elke ingreep in het onderwijs was hen een doorn in het oog. Vooral de Katholieken voelden zich bedreigd en vanuit hun vooroorlogse posities bevochtten zij hun eigen onderwijssysteem, zo kreeg de door de Van der Leeuw zo verachtte verzuiling weer nieuwe impulsen.<sup>49</sup>

Naast het onderwijs werd de vorming buiten schoolverband een belangrijk onderdeel van de jeugdopvoeding. Dit werd een aparte afdeling van het ministerie met drie onderdelen: volksontwikkeling, vrije jeugdvorming en sociale jeugdzorg. Onder volksontwikkeling ressorteerden de volkshogescholen op personalistische, nationaal-christelijke grondslag, de volksuniversiteiten en de leeszalen. Als beleidsonderdeel van de vrije jeugdvorming werd de Nederlandse Jeugdgemeenschap opgericht. Dit orgaan fungeerde als federatie waarbij zich de al bestaande christelijke en andere jeugdorganisaties konden aansluiten. In de statuten van de Nederlandse Jeugdgemeenschap staat de zorg voor 'de nauw samenhangende geestelijke, zedelijke, sociale en lichamelijke opvoeding' voorop. Voor de confessionelen ging deze overheidsbemoeienis echt te ver, zij waren bang voor een vorm van staatsopvoeding. De Katholiek Gielen, Van der Leeuws opvolger, was van mening dat de voorlogse christelijke, katholieke en particuliere jeugdbeweging weer in ere moest worden hersteld, bovendien was dat veel goedkoper.<sup>50</sup>

Het probleem was dat de oude jeugdorganisaties zeer verbrokkeld en politiek verziekt in het slop waren geraakt. De AJC was politiek zeer verdeeld over problemen als ontwapening, communisme, fascisme en vorstenhuis. Voor de oorlog dreigde er meer dan eens een scheuring in de voorheen zo ééndrachtige jeugdcentrale.<sup>51</sup>

De zogename vrije jeugdbeweging had zich in de jaren twintig en dertig verbreid tot een groot aantal particuliere, christelijke organisaties en verenigingen. Onder de dreiging van het opkomend fascisme ontstond er in

een aantal van deze groeperingen een sterke pacifistische stroming waardoor ook hier politieke verdeeldheid ging heersen. De politieke spanningen in Europa misten hun uitwerking niet. Het is dan ook geen wonder dat Van der Leeuw na de oorlog de zo verdeelde jeugdbeweging wilde reorganiseren. Maar de doorbraak was geen lang leven beschoren, naast zijn Nederlandse Jeugdgemeenschap werd namelijk al gauw een aparte Katholieke Jeugdraad opgericht. Van der Leeuw hield zijn poot stijf en hij weigerde consequent subsidies te verlenen aan christelijke jeugdgroeperingen die zich niet bij de Nederlandse Jeugdgemeenschap aansloten.<sup>52</sup>

De doorbraak moest ook op andere terreinen een veer laten, bijvoorbeeld de vernieuwing van het omroepbestel. Zoals gezegd was Van der Leeuw voorstander van één nationale omroep, maar de PvdA steunde hem hierin niet. De Vara was te veel het troetelkind van de partij geworden en de socialisten voelden er niets voor hun omroep in te ruilen ten bate van een samenwerkingsverband met de overige zuilen. In 1949 constateerde het PvdA-Kamerlid Van Sleen dat de roep om een nationaal radio-beleid was verzwakt en daarmee leek de zaak beslecht, langzamerhand keerden de omroeporganisaties terug in hun oude posities.<sup>53</sup>

Tijdens de formatieperiode van het kabinet Schermerhorn/Drees werd besloten de opzet van het OKW departement niet te veranderen, er komt geen apart ministerie voor kunstzaken. De liberaal Bolkenstein, Van der Leeuws voorganger, pleitte namelijk voor de splitsing van onderwijs en kunst omdat onderwijs alle aandacht dreigde op te eisen. Bolkestein was ook degene die voor de oorlog al plannen voor een nieuw onderwijsstelsel gebaseerd op het Angelsaksische schoolstelsel opstelde. Van der Leeuw kon daar later op voortbouwen ware het niet dat zijn kortstondige ambtsperiode hem dat niet toeliet. In 1949 is hieruit wel de zogenaamde grondslagenwet voortgekomen, de voorloper van de mammoetwet, die door de PvdA-er Sleen in de Kamer werd verdedigd.<sup>54</sup>

Hoewel het geen zelfstandigheid kreeg heeft Van der Leeuw een aantal organisatorische vernieuwingen in het kunstbeleid weten door te voeren. Om te beginnen installeerde hij een directoraat-generaal voor de kunst, compleet met drie regeringsadviseurs voor de afdelingen letteren, muziek en toneel. Vervolgens werden beeldende kunst, architectuur en film zelfstandige sectoren. Eveneens nieuw waren een aantal commissies voor

muziekonderwijs, opera, letterkunde, toneel, film en beeldende kunst. Helaas kon alleen door de afdeling toneel gericht beleid op poten worden gezet, dit was te danken aan het rapport voor de podiumkunsten van de toneeladviseur Dr. B. Hunningher.<sup>55</sup>

Als beleidsadviseur ontbrak het hem niet aan ideeën. Hunningher stelde een gedetailleerd plan op voor de diverse gezelschappen, de subsidiëring van het volks- en avantgarde toneel en de positie van de Nederlandse toneelschrijvers. Een pakket dat waarschijnlijk al door een ontoereikende begroting gedoemd was te sneuvelen maar pas echt onder tafel werd geveegd onder het bewind van Gielen in de loop van 1946. Hij zette Hunningher en de overige regeringsadviseurs aan de kant en hij sneed drastisch in de toneelsubsidies.

Schermerhorn en Drees vonden een aantal initiatieven van OKW gewoon te veel geld kosten. Zo was daar het plan voor de Nederlandse Kunststichting, een ambitieus project waarover Van Dulken het volgende zegt:

"De Kunststichting krijgt in opzet een centraal-coördinerende functie; Zij zal met medewerking van het rijk, van provinciale en gemeentelijke instellingen en van particulieren het kunstleven in een aantal centra moeten stimuleren."<sup>56</sup>

Alle levensbeschouwelijke richtingen zouden in dit instituut zijn vertegenwoordigd, ook hier zien we dat de doorbraakgedachte en personalistische principes steeds hand in hand gaan. Overkoepelende organisaties die een bepaald aspect van het maatschappelijk leven van bovenaf organiseren, dat was een stokpaardje van de minister en van de socialisten die een voorkeur hadden het hele sociaal-economische leven planmatig te organiseren.

De initiatiefnemer van de Kunststichting was de directeur-generaal van de afdeling Kunsten, Reinink. Joost Smiers gaat uitgebreid in op de verwickelingen rond de Kunststichting en nog een ander plan het Nationaal Instituut waarvoor ik wil verwijzen naar zijn proefschrift.<sup>57</sup>

Weer een ander plan was afkomstig uit de Federatie van Beeldende Kunstenaars, die was opgericht in de oorlog als bundeling van het Amsterdams kunstenaarsverzet, en pleitte voor de instelling van een Raad voor de Kunst. Deze raad zou moeten optreden als een soort kunstparlement waarin voornamelijk kunstenaars zitting zouden nemen, daaronder zou een algemeen beroepsvereniging van kunstenaars ressorteren. Subsidies zouden op deze manier door de kunstenaars zelf worden beheerd, hetgeen voor de

politiek een onoverkomelijk bezwaar vormde. Wel kwam uiteindelijk, in uitgekleepte vorm, een voorlopige Raad voor de Kunst als adviesorgaan tot stand.

De Federatie en hun tijdschrift 'de vrije kathedraal' verkeerden na de bevrijding in een vrijheidsroes, zij hadden grootscheepse plannen met de reorganisatie van het naoorlogse kunstleven, niet alleen door de sociale positie van de kunstenaars te verbeteren maar ook door de relatie kunst en samenleving te herstellen. Tot een nieuwe en krachtige kunstenaarsorganisatie is het echter nooit gekomen. De radicale maatschappelijke verandering die de Federatie voor ogen stond was daarvoor te politiek geladen, vooral doordat zij veel communisten onder haar leden telde.<sup>58</sup>

Wel toonden de Federatie en de Communistische Partij Nederland hun bewondering voor de organisatorische vernieuwingen die Van der Leeuw doorvoerde en zij protesteerden heftig toen die onder Gielen weer werden teruggedraaid. Aan de andere kant hadden zij weinig op met de bevoogdende toon die uit het beleid sprak. De volksoopvoeding naar het voorbeeld van de culturele elite was in hun ogen te elitair en een dergelijke politiek ging te veel uit van een cultuurpessimistische opvatting.

Dit werd nog eens onderstreept door de populariteit van de verderfelijke Amerikaanse amusementsindustrie die de regeringspartijen er eens te meer van doordrong hoe groot de noodzaak van de nationale cultuurtaak wel was.<sup>59</sup>

Op basis van publicaties en doelstellingen van beleid kunnen we constateren dat Van der Leeuws personalistische opvattingen de voorwaarde vormden waarop zijn beleid was gebaseerd. Juist de oorlogstijd was hierin een verbindende schakel, in deze periode kon de grondslag voor een actief cultuurbeleid worden verbreed. Van der Leeuws bijdrage daartoe lijkt zich te hebben beperkt tot een vrij ingrijpende reorganisatie van zijn departement. Hoge ambtenaren zoals Reinink, Idenburg en Oosterlee vormden de nieuwe top waarop hij kon steunen. Zij waren eveneens doorbraakgezind en leverden met hun initiatieven een belangrijke bijdrage aan de actieve cultuurpolitiek in de periode 1945-1946.

Het tot uitvoer brengen van het beleid kostte tijd en daar ontbrak het Van der Leeuw aan. Zodra Gielen het ministerschap overnam werden de belangrijkste vernieuwingen stelselmatig teruggedraaid. Als oud-minister verschijnt in 1947 Van der Leeuws politiek testament 'Balans van Nederland', hierin somt hij nogmaals de uitgangspunten van de nationale cultuurtaak op.

Maar de politieke atmosfeer in Nederland was toen echter al danig vertroebeld, de doorbraak leek definitief mislukt. Hoewel in het programma van de PvdA de cultuurpolitieke beginselen van na de oorlog waren opgenomen was de geest van het personalisme en het religieus-socialisme binnen de partij sterk verwaterd en daarmee was ook de actieve cultuurpolitiek naar de achtergrond verdwenen.

Het was nog maar de vraag of deze mooie beginselen over kunst en cultuur in de toekomst onder het vaandel van het socialisme konden worden gerealiseerd.



*Oud-minister van O.K. en W., prof. dr. G. van der Leeuw spreekt  
het kunstenaarscongres van 1949 toe*

## Slotbeschouwing

Welke factoren zijn nu bepalend geweest voor de totstandkoming van een socialistisch kunst- en cultuurbeleid?

Terugkijkend zien we als constante factor telkens weer ethische opvattingen die de boventoon voeren.

De materiële verlangens van het socialisme aan het begin van deze eeuw werden te eenzijdig gevonden om een nieuwe mentaliteit te kweken. Het marxistische keurslijf ging knellen en werd goeddeels afgeworpen om het socialisme een bredere geestelijke onderbouwing te kunnen geven. Het cultuursocialisme en de daarmee nauw in contact staande ethisch-socialisten maakten hiervoor de weg vrij, en gingen zelfs zo ver dat zij het socialisme wilde onderbouwen met christelijke culturele waarden. Het socialisme werd uit lijfsbehoud een nieuwe levensbeschouwelijke stroming.

Hiermee in verband staat het idee van de culturele elite die als gids de weg moest wijzen. Het gewone volk was immers niet ontwikkeld en vormde in cultureel opzicht een onbeschreven blad. De socialistische bovenlaag kwam dan ook niet uit kringen van het proletariaat maar uit burgerlijke bevolkingsgroepen. Zij moest inhoud geven aan de nieuwe socialistische cultuur die zich uitte in vakbond, jeugdbeweging, op het terrein van de arbeidersontwikkeling en door de bevolking met kunst-uitingen in contact te brengen (kunst voor het volk). Ethische en pedagogische opvattingen voerden hierbij de boventoon, zie bijvoorbeeld de rol van Boekman. De bevolking diende van bovenaf te worden opgevoed naar de ideeën van de culturele elite.

De invloed van kunstenaars zelf ondervond weinig weerklank in de socialistische beweging. De relatie socialisme en kunst bleef er één die door de politiek werd overheersd, hoezeer de kunstenaars ook hun best deden zich bij de socialistische ideologie aan te sluiten. Hun protestfunctie werd in de SDAP niet altijd even gewaardeerd.

Toen aan het eind van de jaren dertig een hervormende wind door de SDAP waaide die voorgoed met de dogmatiek van de klassenstrijd afrekende, zag de religieus-socialistische groepering zijn kans schoon socialisten en confessionelen dichter bij elkaar te brengen. Dit gebeurde op basis van de zo fel begeerde volksopvoeding die een eind moest maken aan het



culturele verval van de bevolking. Het personalisme diende daarbij mijns inziens alleen als een soort ideologische kapstok waarvan dankbaar gebruik werd gemaakt.

Op basis van dit gemeenschappelijke programma kon in 1945 de rooms-rode coalitie tot stand komen. Hoe smal deze basis wel was bewees Van der Leeuws ambtsperiode. Hij slaagde er niet in een eind te maken aan het verzuilde maatschappelijk leven. Zijn grootste verdiensten op het gebied van de cultuurpolitiek lagen dan ook in de organisatorische vernieuwingen van zijn departement.

De belangrijkste hinderpaal vormde de nationale cultuurtaak, het bleek dat socialisten en confessionelen hierover uiteindelijk geen overeenstemming konden bereiken. Een te grote staatsinvloed op het maatschappelijk leven vormde een belangrijk breekpunt.

Het lijkt mij duidelijk dat de socialisten veel te lang aan de pedagogisch gerichte volksopvoeding door de overheid hebben vastgehouden. Op het moment dat de nationale cultuurtaak in het programma van de PvdA werd vastgelegd had het al veel van zijn actualiteit verloren. Het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen zou na Van der Leeuw voor de socialisten onbereikbaar blijven en daarmee was elke invloed op de nationale kunst- en cultuurpolitiek voor lange tijd verkeken.

NOTEN:

1. H. Stuart Hughes: *Consciousness and Society*, hfdst. 2.
2. J. Romein: *Op het breukvlak van twee eeuwen*, hfdst. 2.
3. C. Blotkamp: *Art Criticism in de nieuwe gids*, uit: *simiolus*, 5, 1971, pp. 88-93.
4. Tony Jansen en Jan Rogier: *Socialisme en kunst. Een ambivalente relatie*, uit: Meyer Bleekrode, schilder, ontwerper, socialist, pp. 75-76.
5. Ad van der Blom: *Kunst die partij koos*, zonder pag. nummering.
6. *Cat. tent. Socialistische kunst heden*, S.M. 1930, voorwoord.
7. F. Gribling: *Meyer Bleekrode en de socialistische kunst tussen de twee wereldoorlogen*, uit: Meyer Bleekrode, schilder, ontwerper, socialist, p. 39.
8. M. Adang: 'Breng me in uw huis, laat me uw woonkamer zien en ik zal u zeggen wie gij zijt!' uit: *Kunsthistorisch Jaarboek 1978*, pp. 230-231.
9. *Het tweede jaarboek voor het democratisch socialisme*, pp. 43, 44, 61, 63.
10. Zie noot 4, p. 76.
11. Tony Jansen en Jan Rogier: *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-40*, p. 144.
12. Ger Harmsen en Bob Reinalda: *Voor de bevrijding van de arbeid*, p. 147.
13. Met der socialismus als kulturbeweging begon zijn invloed in Nederland. Zijn andere publicaties, vooral de *psychologie van het socialisme* (1926) en de *socialistische idee* (1933), hebben tot in late jaren dertig bijgedragen aan de ideeënvorming van het Nederlandse socialisme. Zijn invloed had een matigend effect, De Man was een zogenoemde reformist die maatschappelijke verandering binnen de bestaande orde voorstond, in tegenstelling tot de revolutionaire stroming die vasthield aan de marxistische dogmatiek.
14. Zie noot 4, p. 88 en Ger Harmsen: *blauwe en rode jeugd*, p. 182.
15. Ger Harmsen, pp. 189-194.
16. idem.
17. Ger Harmsen, pp. 181-182.
18. Michielse: *Socialistische vorming*, pp. 207-209.
19. Michielse: pp. 71-73.
20. Lancké uit: H. de Man, *de Socialistische idee*, p. 15.
21. Abel Herzberg: *Dr. Emanuel Boekman*, uit: *De man in de spiegel*, pp. 140-143.
22. Jansen en Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam*, pp. 203-205, 208-210.
23. idem, p. 265.
24. Mark Andang, pp. 216-223.
25. Just Walter: *Drie Generaties museumbeheer*, pp. 50-52.

26. H.E. van Gelder: De culturele betekenis der musea; vorming van museumbezoekers, in: Mededelingen van de dienst voor kunsten en wetenschappen der gemeente 's-Gravenhage, afd. IV, april 1928.
27. Jansen en Rogier, kunstbeleid in Amsterdam, pp. 177-179.
28. Rapport der Rijkscommissie van advies inzake reorganisatie van het museumwezen hier te lande, Den Haag 1921, pp. 18-19.
29. Jansen en Rogier, Kunstbeleid in Amsterdam, pp. 180 en 182.
30. E. Boekman: Overheid en Kunst in Nederland, pp. 55-56.
31. - Jansen en Rogier: Kunstbeleid in Amsterdam, pp. 297-318.  
 - J. Michaël: Overheid en Kunst van eind 16<sup>e</sup> tot midden 19<sup>e</sup> eeuw, in: E. Boekman, Overheid en kunst in Nederland, pp. 9-25, Utrecht, 1974.  
 - Annemieke Hoogeboom: Kunstpolitiek 1795-1848, in: Kunst en beleid in Nederland.

Het voornaamste punt van kritiek betreft het hoofdstuk over de 19<sup>e</sup> eeuw, daarin heeft Boekman geen compleet beeld gegeven van de historisch gegroeide positie van de kunst in de 18<sup>e</sup> en 19<sup>e</sup> eeuw. De belangrijkste stimulator van het kunstbedrijf in deze periode is Lodewijk Napoleon geweest, na hem werd deze rol overgenomen door de vorsten van het Oranjehuis.

32. Joost Smiers: Cultuur in Nederland 1945-1955, pp. 11-12.
33. Henriette Roland Holst: De geestelijke ommekeer en de nieuwe taak van het socialisme, hoofdstuk 4.
34. Henriette Roland Holst verliet de SDAP in 1912 en sloot zich enkele jaren later aan bij de communisten (CPH). In deze periode had zij sterke marxistisch-revolutionaire opvattingen en het socialisme van Troelstra was haar niet strijdbaar genoeg. In de loop van de tijd raakte zij echter gedesillusionneerd door het uitblijven van de revolutionaire hervormingen. Later, in de jaren twintig werden haar opvattingen onder invloed van het cultuur socialisme veel gematigder, zelfs zocht ze haar heil bij het katholicisme.
35. Interview met de historicus J.S. Wijne in het Vrije Volk van 6 februari 1986.
36. Madelon de Keizer: De gijzelaars van St. Michielsgestel, pp. 80-81.
37. H. Rook: De ontwikkelingen in de cultuurpolitieke opvattingen van de PvdA, p. 19<sup>A</sup>.
38. In St. Michielsgestel was een grote groep vooraanstaande Nederlanders gegijzeld die de Duitse bezetter als gevaarlijke radicalen uit de weg wilde hebben. Onderling hielden kleine groepjes gijzelaars regelmatig 'beraad' over de toekomst van ons land na de oorlog. Uit deze besprekingen kwam na de bevrijding de Nederlandse Volksbeweging (NVB) als voorloopster van de huidige PvdA voort. Deelnemers aan deze gesprekken waren o.a. Schermerhorn, Banning, Lief-tinck, De Quay, Drees, Vorrink, De Goes van Naters en Wiardi Beckman.
39. De Keizer, pp. 93-94.
40. H. Rook, p. 24.

41. Personalistische cultuurpolitiek, uit 1946.
42. idem, pp. 61-62.
43. H.M Ruitenbeek: Het ontstaan van de PvdA, pp. 184-192.
44. Ph. J. Idenburg: De strijd voor een actieve cultuurpolitiek, uit: socialisme in de branding, pp. 194-195.
45. H. van Dulken: De cultuurpolitieke opvattingen van Prof. G. van der Leeuw uit: Kunst en beleid in Nederland, pp. 86-87.
46. Van Dulken, p. 87.
47. Rook, p. 30.
48. Brugmans, hoofdstuk 1.
49. Smiers, p. 132.
50. Smiers, p. 135.
51. Harmsen, pp. 304-311.
52. Van Dulken, p. 141.
53. Idenburg, p. 207.
54. idem, p. 198.
55. Het rapport Aandeel van de overheid in de toneelkunst, Den Haag, 1946. Dit rapport wordt besproken in: J. Kassies: Op zoek naar cultuur, p. 217.
56. Van Dulken, p. 147.
57. Smiers, pp. 115-120.
58. Truus Gubbels: Kunst en Communisme in Nederland, in: Kunst en beleid in Nederland, pp. 199-201.
59. idem, pp. 202-205.

## LITERATUUR:

1. Mark Adang: 'Breng me in uw huis, laat me uw woonkamer zien en ik zal U zeggen wie gij zijt!'  
in: Kunsthistorisch Jaarboek 1978, pp.209-259.
2. Ir. J.W. Albarda, jubileumboek, uitgegeven in opdracht van het partijbestuur der SDAP, Amsterdam 1939.
3. Jan Bank: Opkomst en ondergang van de Nederlandse Volks Beweging (NVB), Deventer 1978.
4. E.Boekman: Overheid en Kunst in Nederland, Amsterdam 1939.
5. H.Brugmans: Personalistische Cultuurpolitiek, Den Haag 1946.
6. Hans van Dulken: De cultuurpolitieke opvattingen en prof.dr.G. van der Leeuw, in: Kunst en Beleid in Nederland, pp. 81-162, Boekmanstichting 1985.
7. Frank Gribbling: Meijer Bleekrode en de socialistische kunst tussen de twee wereldoorlogen, in: Meijer Bleekrode, schilder, ontwerper, socialist, pp. 27-43, Amsterdam 1983.
8. Truus Grubbels: Kunst en Communisme in Nederland, in: Kunst en Beleid in Nederland, pp. 163-242, Boekmanstichting 1985.
9. M.van der Goes van Naters: Met en tegen de tijd, Amsterdam 1980.
10. Ger Harmsen: Blauwe en Rode Jeugd, Nijmegen 1975.
11. Ger Harmsen en Bob Reinalda: Voor de bevrijding van de Arbeid, Nijmegen 1975.
12. Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst in hun tijd, uitgave van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1978.
13. A. Herzberg: De Man in de spiegel, Amsterdam 1980.
14. Het tweede jaarboek voor het democratisch socialisme, onder redactie van Jan Bank, Martin Ros en Bart Tromp, Amsterdam 1980.
15. Het vierde jaarboek voor het democratisch socialisme, onder redactie van Jan Bank, Paul Kalma, Martin Ros en Bart Tromp, Amsterdam 1983.
16. Annemieke Hoogenboom: De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848, in: Kunst en Beleid in Nederland, pp. 13-79, Boekmanstichting 1985.
17. Tony Jansen en Jan Rogier: Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940, Nijmegen 1983.

18. Tony Jansen en Jan Rogier: Socialisme en Kunst. Een ambivalente relatie, in: Meijer Bleekrode, schilder, ontwerper, socialist, Amsterdam 1983.
19. Frits de Jong (Edz): Van ruw tot geslepen, de culturele betekenis van de Algemene Nederlandse Diamantbewerkersbond Amsterdam 1954.
20. Jan Kassies e.a.: Op zoek naar cultuur, verzamelde opstellen, Nijmegen 1980.
21. Madelon de Keizer: De gijzelaars van Sint Michielsgestel, Alphen aan den Rijn 1979.
22. Kunst die partij koos: onder redactie van Ad van der Blom in samenwerking met de industriebond FNV, Haarlem 1980.
23. G. van der Leeuw: Balans van Nederland, Amsterdam 1945.
24. G. van der Leeuw: Nationale cultuurtaak, Den Haag 1947.
25. Hendrik de Man: Het socialisme als cultuurbeweging, Amsterdam 1928.
26. Hendrik de Man: De socialistische idee, heruitgave door L. Hancké, Antwerpen 1975 (1933).
27. H.C.M. Michielse: Socialistische vorming, Nijmegen 1980.
28. Debora J. Meijers: De democratisering van de schoonheid, in: Kunsthistorisch Jaarboek, 1978, pp.55-104.
29. Hubert Michäel: Overheid en Kunst van eind zestiende tot midden negentiende eeuw, in: E. Boekman, Overheid en Kunst in Nederland, pp. 9-25, Utrecht 1974.
30. H.Roland Holst-van der Schalk: De geestelijke ommekeer en de nieuwe taak van het socialisme, Arnhem 1931.
31. Jan Romein: Op het breukvlak van twee eeuwen, Amsterdam 1967.
32. H. Rook: De ontwikkelingen in de cultuurpolitieke opvattingen van de PvdA, Amsterdam 1981.
33. H.M. Ruitenbeek: Het ontstaan van de Partij van de Arbeid, Amsterdam 1955.
34. Joost Smiers: Cultuur in Nederland 1945-1955, Nijmegen 1977.
35. H. Stuart Hughes: Consciousness and Society, New York 1977 (1955).

36. Van brede visie tot smalle marge: acht prominenten over de SDAP en de PvdA, onder redactie van Jan Bank en Stef Temming, Alphen aan den Rijn 1981.
37. K. Vorrink: Een halve eeuw beginselstrijd, Amsterdam 1945.
38. Just Walter: Drie generaties museumbeheer, Boekmanstichting 1976.
39. 'Drees was eigenlijk een autoritaire partriarch', interview met J.S. Wijne, in: Het Vrije Volk van 6 februari 1986.
40. Catalogus Tentoonstelling 'Socialistische Kunst heden', Stedelijk Museum Amsterdam, november-december 1930.