

‘Gemeenschapskunst’

Caroline Boot en Marijke van der Heijden

bron

Caroline Boot en Marijke van der Heijden, ‘Gemeenschapskunst.’ In: Carel Blotkamp, *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*. Staatsuitgeverij, Den Haag 1978, p. 36-47.

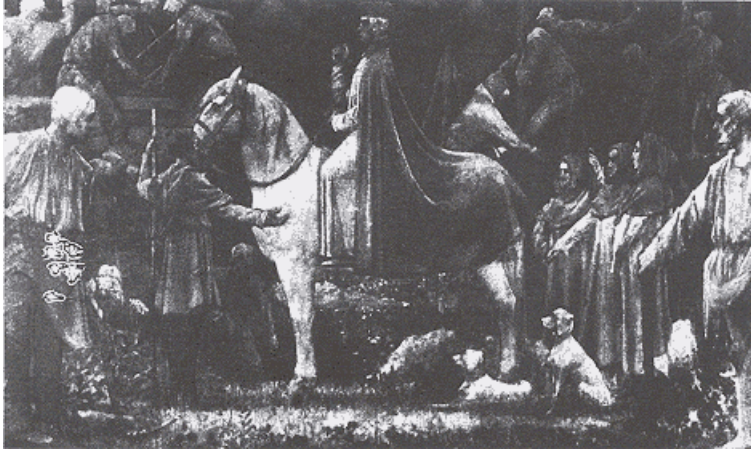
Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/boot013geme01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / Caroline Boot en Marijke van der Heijden



Gemeenschapskunst

Caroline Boot, Marijke van der Heijden



22 A.J. Derkinderen, De intocht van Hertog Hendrik (fragment van de eerste Bossche wandschildering), 1892. Stadhuis, Den Bosch.

‘... hoe wil een nobele kunst bestaan, een beeldende kunst moet immers een aanwendingskunst zijn, nu, hoe wil die bestaan in een samenleving die geen samenleving is.’

Richard Roland Holst.¹

De herleving van de monumentale kunst in Nederland na het midden van de 19de eeuw wordt vaak geassocieerd met de activiteiten van de katholieke architect P.J.H. Cuypers (1827-1921). In zijn grote openbare werken zoals het Rijksmuseum (1885) en het Centraal Station (1889) in Amsterdam, ruimt hij geheel volgens de toenmalige gewoonte plaats in voor schilder- en beeldhouwkunst.² Tegeltableaux, glas-in-lood ramen, reliëfs, beelden en siersmeedwerk vormen een integraal onderdeel van zijn architectuur. Men spreekt hier van monumentale kunst in de zin van kunst, toegepast aan een openbaar gebouw, waarbij het niet gaat om kunstwerken die los van iedere bestemming vervaardigd zijn om door een klein aantal bevoorrechte individuen genoten te worden. Deze monumentale kunst wordt in tegenstelling tot de ‘vrije’ kunst, gebonden genoemd, omdat er een nauwe relatie met het bouwwerk bestaat; de verschillende kunsten gaan als het ware een gemeenschap aan.

De gemeenschap van kunsten is een al ouder concept, dat in de 19de eeuw populariteit geniet in de vorm van het Wagneriaanse ‘Gesamtkunstwerk’, waarin alle kunsten moesten opgaan in één groot geheel. Maar de gebondenheid kan ook in andere zin opgevat worden, als gebonden aan een gemeenschappelijk ideaal. Dat ideaal kan politiek en sociaal zeer verschillend zijn uitgewerkt, al ligt de herkomst

1 *Kunstenaarslevens*, ed. M. Nijland-Verwey, Assen 1959, 111; brief aan A. Verwey ca. febr. 1894

2 Ook J.A. Alberdingk Thijm (1820-1889), docent aan de Rijksacademie in Amsterdam, zet zich in voor een vernieuwing van de kerkelijke kunst en de invoering van de neo-gothiek als kerkelijke bouwstijl, hierin sterk beïnvloed door de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 delen, Paris 1854-1868 van E. Viollet-le-Duc.

in de bijbelse ‘gemeenschap van gelovigen’. Beide aspecten zullen aan de orde komen, maar de nadruk zal liggen op de meer kunsttheoretische.

Antoon Derkinderen

Het woord gemeenschapskunst wordt in Nederland voor het eerst gebruikt in verband met een wandschildering van Antoon Derkinderen in het gemeentehuis van Den Bosch.³ Enige jaren daarvoor weigerde hij voor het Rijksmuseum van Cuypers te werken, omdat hij het niet eens kon zijn met Cuypers autoritaire houding. Als kunstenaar kreeg hij te weinig ruimte, want ontwerp en uitvoering waren niet in één hand verenigd en op die manier zou er van een ware gemeenschap der kunsten niets terecht komen. Ook met zijn monumentale Processie voor de kerk op het Begijnhof (1889) ondervond hij moeilijkheden, ditmaal omdat de opdrachtgever bezwaar maakte tegen zijn, naar het voorbeeld van Puvis de Chavannes, geabstraheerde vormgeving, terwijl rond zijn werk voor het gemeentehuis in Den Bosch heftige discussies gevoerd worden.⁴

Derkinderens ontwikkeling illustreert aldus de tendenzen en ideeën die rond 1885-1890 leven. Daarbij verschuift het accent van een decoratief samengaan van verschillende kunsten, naar de ideële aspecten van de kunst en, belangrijker nog, de gemeenschap waarvoor die kunst bedoeld is.

In de eerste Bossche wand (1892) (afb. 22), zoals deze wandversiering meestal wordt aangeduid, verbeeldt Derkinderen de stichting van de stad, waarin hij volgens de lovende brochure van Jan Veth al het incidentele weet te vermijden om slechts de Idee, de essentie uit te drukken.⁵ Hij bereikt deze essentie niet alleen door in zijn voorstelling gebruik te maken van allegorische figuren, zoals

3 J. Veth, *Derkinderens wandschildering in het Bossche stadhuis*, Amsterdam 1892; Flanor (eig. P.A.M. Boele van Hensbroek), ‘Vlugmaren’, *De Nederlandsche Spectator* (1892), 72; hierin wordt gesproken van het ‘nieuwgesmeede woord “gemeenschapskunst”’.

4 Over de *Processie*: J. Staphorst (eig. J. Veth), ‘Derkinderen's Processie van het H. Sacrament van Mirakel’, *De Nieuwe Gids* 4, deel 1 (1889) 461-467

5 J. Veth, op. cit. (n. 3), 20

paus en keizer, maar ook door een sterk vereenvoudigde vormgeving, waarin de figuren als ‘groot omlinjnde schimmen’ verschijnen en door zachte, niet-naturalistische kleuren toe te passen. Het werk is volgens Veth ‘gedacht... als gemeenschapskunst’ en dat komt tot uitdrukking door de abstrahering in de wijze van voorstellen, en ook ‘door de abstractie van heldenkeus, van heiligenkeus en menschenkeuze.’⁶



23 A.J. Derkinderen, *Des Arbeids Harmonie* (fragment van de tweede Bossche wandschildering), 1896. Stadhuis, Den Bosch.

Behalve Jan Veth schrijft eveneens Derkinderens vriend en bewonderaar Alphons Diepenbrock over deze wandschildering. In zijn artikel ‘Melodie en Gedachte’, dat in verschillende afleveringen van *De Nieuwe Gids* van 1892 verschijnt, stelt hij Derkinderen op één lijn met Beethoven, Wagner, Matthijs Maris en Puvis de Chavannes, die allen in hun kunst ‘... symbolieke visioenen van... zielemomenten’ weergeven.⁷ Diepenbrock beschouwt de kunstenaar als een ziener, die in zijn werk de algemene gedachten en gevoelens van het verleden tot uitdrukking brengt. Een dergelijke opvatting is ook te vinden bij Veth als hij schrijft dat Derkinderen met zijn kunst aansluit bij de ‘algemeene gedachten der menschheid.’⁸

De schilder Richard Roland Holst uit zijn waardering voor het werk van Derkinderen eveneens in *De Nieuwe Gids* (1892).⁹ Hij beschouwt hem als de eerste schilder in Nederland die niet de realiteit maar het abstracte begrip achter de werkelijkheid weergeeft. Als samenvatting van zijn artikel gebruikt Roland Holst een citaat van Joséphin Péladan: ‘Buiten de religies bestaat er geen grote kunst’, waarbij religie in de breedste en meest algemene zin wordt opgevat, niet in de beperkte betekenis van de kerkgenootschappen.¹⁰

6 Ibid., 13

7 A. Diepenbrock, ‘Melodie en Gedachte’, *De Nieuwe Gids* 7, deel 1 (1892) 291-297, 455-463; 7, deel 2 (1892) 434-443; Het slot verschijnt onder de titel ‘Schemeringen’ in *De Nieuwe Gids* 8, deel 2 (1893) 449-464; het citaat is uit *Verzamelde Geschriften van Alphons Diepenbrock*, ed., E. Reeser Utrecht/Brussel 1950, 35; het verschilt van het citaat in *De Nieuwe Gids* 7, deel 1 (1892) 459, waar de namen grotendeels zijn weggelaten.

8 J. Veth, op. cit. (n. 3), 13

9 R.N. Roland Holst, ‘Over Derkinderen I. De betekenis van Derkinderens nieuwe muurschildering in onze schilderkunst’, *De Nieuwe Gids* 7, deel 1 (1892) 321-324

10 Ibid., 324; ‘Hors des religions il n’y a pas de grand art’.

Maar Veth, Diepenbrock en Roland Holst staan vrijwel alleen als verdedigers van deze nieuwe monumentale kunst voor de gemeenschap, A.G.C. van Duyl laat een anti-brochure verschijnen, waarin hij stelling neemt tegen *Derkinderen en zijn profeet*, waarmee hij Jan Veth bedoelt.¹¹ Bij de criticus P. Tideman roept Veth eenzelfde weerstand op, zoals blijkt uit diens uitspraak in *De Nieuwe Gids* van 1894 over ‘... het woord gemeenschapskunst, dat uit de holle mond van Jan Veth als een appelbol viel op dit arme land.’¹²

In een deel van de kritiek wordt twijfel geuit over de algemene geldigheid van deze kunst voor de gemeenschap. Volgens de criticus, die onder het pseudoniem Flanor schrijft kan deze gezochte kunst ‘slechts bloeien onder katholieken, die hun geloof symboliseeren...’.¹³ Andere mensen zullen, door gebrek aan kennis dergelijk werk niet begrijpen, zodat het louter als ornamentale versiering genoten wordt. Ondanks de kritiek ontvangt Derkinderen, een jaar na de voltooiing van de eerste wand, de opdracht om ook een tweede wand van het gemeentehuis van Den Bosch van een decoratie te voorzien. Wanneer deze schilderijen in 1896 geplaatst worden, geeft Derkinderen zelf een toelichting op zijn keuze van onderwerpen, *De Bouw van de Kathedraal* en *Des Arbeids Harmonie* (afb. 23). Hij wil ‘de harmonie van weten en gelooven en handelen’ in zijn werk tot uitdrukking brengen.¹⁴ Als groot voorbeeld van een gelovige gemeenschap ziet

11 A.G.C. van Duyl, *Derkinderen en zijn profeet*, Amsterdam 1892.

12 P. Tideman, ‘Moderne kinderkamer’, *De Nieuwe Gids* 9, deel 1 (1894) 442.

13 Flanor, op. cit. (n. 3), 72.

14 A.J. Derkinderen, *Toelichting bij de wandschildering, ter herinnering aan den kathedraalbouw in de groote halle van het Bossche Raadhuis*, Amsterdam 1896, 22.

hij de middeleeuwse maatschappij die de gothische kathedraal tot stand bracht, waarin op uitstekende wijze de gebondenheid van de kunsten aan een gemeenschappelijk religieus ideaal gestalte kreeg. Naast dit ideële aspect werd in de middeleeuwse kathedraal ook een eenheid van alle kunsten, ondergeschikt aan de architectuur, gerealiseerd. Derkinderen gaat zoals vele gemeenschapskunstenaars van een sterk geïdealiseerd beeld van de middeleeuwen uit: een naamloos, gelovig collectief zou in die gouden tijd grote kunst hebben voortgebracht.¹⁵ Jan Veth schrijft dit keer niet uitsluitend lovend over het werk van Derkinderen, heel voorzichtig brengt hij zijn twijfels naar voren; hij vraagt zich af of het mogelijk zal zijn ‘om een nieuwe decoratieve kunst te doen uitgroeien’, die niet slechts terugblijkt naar de geïdealiseerde periode van de middeleeuwen.¹⁶ Deze kritiek lijkt ingegeven door de tamelijk letterlijke ontleningen van Derkinderen aan middeleeuwse miniaturen. Wat Jan Veth slechts suggereert, wordt door de criticus A.C. Loffelt duidelijker uitgesproken. Hij noemt Derkinderens tweede wandschildering ‘een mislukte poging om in 1896 te willen denken en voelen als in 1200’ en meent dat zij bij uitstek het stempel van ‘Roomsche kunst’ verdient.¹⁷ Derkinderens stijl en opvattingen worden hier zonder meer met zijn confessie verbonden. Volgens deze visie zou de waarde voor de gemeenschap zeer beperkt zijn. Kritiek van deze aard is niet nieuw, zoals bij de eerste Bossche wand al bleek. En ook toen al waren er critici, bijvoorbeeld A. de Graaf, die het negatieve predicaat Rooms-katholiek probeerden te ontzenuwen. De Graaf schreef in 1892, dat er zoals in elk werk dat de gemeenschap dient sprake is van een zeker religieus gevoel, dat echter niet afkomstig is van het Rooms-katholieke geloof, maar juist voort komt uit een algemene religiositeit.¹⁸ Ook Diepenbrock wijst beslist de kritiek af dat Derkinderen ‘buiten het leven’ zou staan, zijn kunst is bij uitstek van betekenis voor de gemeenschap, een term die nu ook door Diepenbrock gebruikt wordt. Juist de stijl draagt daartoe bij.¹⁹ Hij ziet beide wanden als verschillende stadia in de ontwikkeling van de schilder, daar hij een wending ziet ‘uit het pathos naar den ritus, uit de emotie naar de contemplatie, van het lyrische naar het liturgische, uit de muziek der kleuren naar de muziek der geometrale verhoudingen.’²⁰ Is er immers in de eerste wand nog sprake van ‘schimmige’ figuren en zachte kleuren, in de tweede wand zoekt Derkinderen meer het algemene door een strakke opbouw en geometrische figuren in ‘vaste rustige lijnen en effene kleuren’.²¹

Controversen

- 15 P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton New Jersey 1960, 686-692.
- 16 J. Veth, ‘Derkinderens Tweede Wand in het Raadhuis van Den Bosch’, *De Kroniek*, 2 aug. 1896.
- 17 A.C. Loffelt, ‘De wandbeschildering van Derkinderen’, *De Opmerker* 31 (1896) 260.
- 18 A. de Graaf, ‘Gemeenschapskunst. De wandschildering van Derkinderen’, *De Nieuwe Gids* 7, deel 1 (1892) 325-329.
- 19 A. Diepenbrock, ‘De nieuwe wandschildering van Derkinderen’, *De Kroniek*, 6 sept. 1896.
- 20 Ibid., 285.
- 21 P.H. van Moerkerken jr., ‘De jongste muurschilderingen van A.J. Derkinderen’, *De Nieuwe Gids*, nieuwe reeks, 5 (1900) 494.

Al vanaf het moment dat Jan Veth de term gemeenschapskunst lanceert blijken er diepgaande meningsverschillen te bestaan, niet alleen over de werking van de artistieke middelen en de verstaanbaarheid daarvan, maar ook over verschillende maatschappij-opvattingen. Het beroep, dat gedaan wordt op een algemeen religieus gevoel of 'de algemeene gedachten der menschheid', blijkt vergeefs. Het opzien naar de Gothische kathedraal, als monument van een anoniem en vroom scheppend collectief blijkt ook al vroeg historisch onjuist, maar oefent toch in artistieke kringen grote aantrekkingskracht uit, zowel aan katholieke als aan socialistische zijde. Steeds is men op zoek naar een sterke verbondenheid tussen kunst en gemeenschap. Er is enerzijds een verlangen van de individuele kunstenaar om zijn scheppend vermogen in dienst te stellen, anderzijds van verschillende religieuze en politieke groeperingen om hun gemeenschapsidealen te laten uitdragen. Maar aan het einde van de 19de eeuw, als de kunst zich juist heeft losgemaakt van de burgermaatschappij, blijken de artistieke en politiekreligieuze idealen moeilijk met elkaar te verzoenen. Geëmancipeerde katholieken en socialisten, die artistiek misschien nog wel dezelfde denkbeelden hebben, drijven spoedig uit elkaar. De controversen over de inhoud van het begrip gemeenschap in relatie met kunst treden in 1896 scherp aan de dag in een polemiek in het linksgeoriënteerde weekblad *De Kroniek*.²² Al eerder, in 1891, was het tot een treffen gekomen tussen de socialist Frank van der Goes en de 'estheet' Lodewijk van Deyssel in *De Nieuwe Gids*.²³ In *De Kroniek* polariseren de meningen en verdelen de kunstenaars zich in twee kampen: aan de ene kant zij die in navolging van de Engelse kunstenaar en theoreticus William Morris (1834-1896) het samengaan van kunst en socialisme bepleiten en de gezondmaking van de kunst afhankelijk stellen van een fundamentele verandering in de maatschappij, aan de andere kant de kunstenaars die meer conservatieve en religieus getinte gemeenschapsgevoelens koesteren.

De aanleiding tot de polemiek vormen de reisbrieven die de schilder Marius Bauer stuurt vanuit Moskou, waar hij de kroningsfeesten van de tsaar bijwoont.²⁴

22 De deelnemers aan de polemiek zijn: J.D. Bierens de Haan, A. van Collem, L. van Deyssel, A. Diepenbrock, F. van Eeden, F. van der Goes, J. de Gruyter, C. Huygens, J. Kalf, G.v.T., P.L. Tak, J. Veth, De Vries Lam.

23 Zie verder het artikel 'Achtergronden van het symbolisme'; zie ook de brochures: *Het wondere woord. De Nieuwe Gids 1885-1894, Kunst en letteren*, eds. K. Fens en R. Nieuwenhuys, Amsterdam 1975; *De inhoud van de vorm, De Nieuwe Gids 1885-1894. Maatschappij en politiek*, eds. K. Fens en R. Nieuwenhuys, Amsterdam 1975.

24 De brieven zijn herdrukt in: *Marius Bauer, Brieven en schetsen van zijn reizen naar Moskou en Constantinopel gevolgd door enige polemieken tussen socialisten en estheten*, ed. Wereld-Bibliotheek-Vereniging, Amsterdam/Antwerpen 1964.

Bauers lyrische beschrijvingen ontlocken aan redacteur P.L. Tak een commentaar, waarin hij wijst op de sociale misstanden achter het 'prachtvertoon' van de kroning.²⁵ De kritiek van Tak is voor Diepenbrock de reden om Bauer en diens 'met liefde belijden van de schoonheid' met verve te verdedigen.²⁶ Hij is niet tegen het socialisme per sé, maar tegen 'haare kenmerken van oppervlakkigheid, en gemis aan filosofisch historische begrip'. Zijn strijd is gericht tegen de uit het socialisme voortkomende miskenning van het schone en geestelijke: 'Al ware het dan nog duizendmaal ijdel en nog tienduizendmaal nutteloozer... toch wil ik zeggen dat ik de miskenning der goudgeworden Idee, als ook van de groote mystieke emotie der volksbewondering haat en verfoei en daarmee de leer waaruit zij voort is gekomen.' Hoewel hij dat zelf ontkent lijkt Diepenbrocks socialistenhaat de voornaamste drijfveer en zijn brief lokt dan ook talloze reacties uit. Onder zijn tegenstanders bevindt zich Frederik van Eeden, die geen uitgesproken socialist genoemd kan worden, maar die toch onvoorwaardelijk kiest voor Tak en tegen 'den somberen glans van het middeleeuwsch katholicisme, die prevelen van vroomheid en gemeenschapszin' en daarmee blind zijn voor onrecht.²⁷ Het is duidelijk dat hij hiermee doelt op Diepenbrock, met in zijn kielzog Derkinderen.

Ook Jan Veth kiest openlijk partij. Zijn al eerder geuite bedenkingen tegen Derkinderens tweede wand keren in versterkte mate terug in deze polemiek, waardoor hij zich nu duidelijk opstelt tegenover Diepenbrock en Van Deyssel, die zich aan Diepenbrocks kant schaart. Veth beroept zich vooral op William Morris, omdat deze de kunst in dienst stelt van een gemeenschappelijk -socialistisch ideaal.²⁸ Kort na de polemiek wordt in *De Kroniek* een lezing van Morris in vertaling gepubliceerd met de titel 'Het doel der kunst. Eene volksrede van William Morris'. Na elk gedeelte van de lezing, die in verschillende afleveringen verschijnt, schrijft Veth een kort artikel over Morris naar aanleiding van diens overlijden, zodat aangenomen kan worden dat hij ook de lezing vertaalde.²⁹ De Engelse opvattingen over monumentale- en decoratieve kunst vinden in Nederland vanaf de negentiger jaren veel weerklank bij de meer links georiënteerde kunstenaars. De evolutie in Veths ideeën van een mystiek-religieuze gemeenschapskunst naar een op het socialisme geënte kunst is zeer sterk beïnvloed door de denkbeelden van John Ruskin, William Morris en Walter Crane, die hij in Nederland wil uitdragen. Al in 1894 leidt dit tot een vertaling van Crane's *Claims of Decorative Art* (1892), waaraan Veth de titel *Kunst en Samenleving* geeft.³⁰

In feite gaat het bij verschillende linkse kunstenaars echter om een esthetisch socialisme, dat tamelijk a-politiek van aard is. Zij zien het socialisme als een nieuw ideaal voor de mensheid, dat eenheid en harmonie in het leven zal brengen, terwijl het de taak van de kunst is de maatschappij haar schoonheid te geven.

25 *De Kroniek*, 31 mei 1896.

26 Open brief van Diepenbrock aan Tak in *De Kroniek*, 7 juni 1896; de hierna volgende citaten van Diepenbrock zijn afkomstig uit dezelfde open brief.

27 *De Kroniek*, 14 juni 1896.

28 *De Kroniek*, 5 juli 1896.

29 *De Kroniek*, 18 oct., 1 nov. en 8 nov. 1896.

30 J. Veth, *Kunst en Samenleving*, Amsterdam 1894; Veth's enthousiasme voor het socialisme is van korte duur, aan het eind van de negentiger jaren neemt het al af.

Richard Roland Holst

Slechts enkele kunstenaars trekken de consequenties uit hun keuze en treden toe tot de S.D.A.P. Het echtpaar Roland Holst-van der Schalk behoort tot deze geëngageerde groep, in 1897 worden zij lid, al moet Richard Roland Holst als bewonderaar van Derkinderen voor een moeilijke beslissing hebben gestaan. Opvallend is dat hij niet deelneemt aan de polemiek in *De Kroniek*, hoewel hij een groot aanhanger is van de op Engelse leest geschoeide ideeën over kunst, gebonden aan een socialistisch ideaal. Zijn ijver om de monumentale kunsten in ere te herstellen resulteert later o.a. in een groot aantal opstellen, waarin zijn opvattingen over de door hem ‘dienend’ genoemde kunst ter sprake komen.³¹ Samen met Derkinderen kan hij als de kernfiguur van de gemeenschapskunst in de jaren negentig beschouwd worden, aangezien juist zij - door hun publicaties en later door hun professoraat aan de Amsterdamse Rijksacademie (Derkinderen van 1907 tot 1925 en Roland Holst van 1918 tot 1938) - voor verspreiding van hun onderling nogal verschillende ideeën over gemeenschapskunst zorg hebben gedragen.

Een duidelijk voorbeeld van het socialistisch engagement van Richard Roland Holst vormt de wanddecoratie die hij in 1912 maakt voor het door H.P. Berlage ontworpen gebouw van de Algemeene Nederlandsche Diamantbewerker Bond (A.N.D.B.). Zij wordt door de werknemers aan het bestuur aangeboden ter gelegenheid van de invoering van de achturige werkdag. De drie panelen vertolken de ‘gestemdheden’ van het in drie periodes van acht uur verdeelde etmaal: *de sterke uren, de diepe uren en de zachte uren*. (afb. 24)³²

31 Zie het artikel ‘Symbolisme en kunstkritiek’.

32 J. Sjollema, ‘Roland Holst als wandschilder’, *Bouwkundig Weekblad-Architectura* 60 (1939) 145.



24 R.N. Roland Holst, *De sterke uren, de diepe uren, de zachte uren*, 1912. Amsterdam, Industriebond N.V.V.



24 R.N. Roland Holst, *De sterke uren, de diepe uren, de zachte uren*, 1912. Amsterdam, Industriebond N.V.V.



24 R.N. Roland Holst, *De sterke uren, de diepe uren, de zachte uren*, 1912. Amsterdam, Industriebond N.V.V.

Roland Holst geeft er zelf een weinig materialistische uitleg van: “*De sterke uren*” zoo heb ik betiteld het vak waarop een jongeman voorgesteld is die in geknielde houding zich gereedmaakt voor de dagtaak, opziende naar de verte, in gedachte zijn daden vooruitlopende, terwijl hij zijn schoen dichtbindt. Rond hem trekken de morgennevels op, de nacht scheurt, de sterren verbleeken, het licht stijgt, en de morgenwind steekt op. Naast deze compositie heb ik mij die van “*de diepe uren*” gedacht, de nachtelijke uren die onze wakende gedachten voeren naar de oneindigheid en hare raadselen. Vandaar het figuur dat opziet naar de sterrenbogen, zonder nochtans gansch eenzaam te zijn, waar de aardsche liefde als een vrouwenfiguur in zwak rood, peinzend naast hem is gezeten. En tegenover deze twee composities dacht ik mij de compositie van “*de zachte uren*”, waar 't pralend licht dwaalt, de nevelen over de aarde komen, en een zoet heimwee de harten van de peinzenden in die zachte avondlijke uren binnenstroomt. Hier is een vrouwenfiguur languit liggend afgebeeld, mijmerend opziend uit haar boek, -de vrucht van kennis die niet gansch bevredigt en naast haar de vruchten der aarde die niet gansch voeden, hen in wie een groter verlangen leeft.’³³

In hoeverre de diamantbewerkers deze diepe bedoelingen begrepen hebben is niet bekend. Berlages gebouw met deze decoratie kan worden opgevat als monument voor de arbeidersbeweging, vergelijkbaar met de monumentale kerken die na de emancipatie van de katholieken in de tweede helft van de negentiende eeuw gebouwd worden.

Roland Holst ziet de verbondenheid van de kunstenaar met het volk als een noodzakelijkheid, getuige zijn uitspraak: ‘De levende ideeën-gemeenschap vormt de geestelijke kracht van iedere gemeenschapskunst.’³⁴ Maar al in de tijd zelf wordt er op gewezen dat er een kloof is tussen de nogal etherische idealen van de kunstenaar en de alledaagse werkelijkheid van de arbeiders. In feite stellen Roland Holst en zijn geestverwanten zich zeer paternalistisch op. Zo heeft de schilder Willem Arondéus later niets dan minachting voor het ‘luxe-socialisme’ van Richard Roland Holst en meent hij dat ‘de idee van een gemeenschapskunst vooreerst méér dichterlijke luxe dan sociale werkelijkheid’ blijft.³⁵ Dat het socialisme van Roland Holst en zijn medestanders eerder esthetisch dan politiek van aard is, wordt ook door zijn vrouw Henriëtte, zelf actief socialiste en later communiste, opgemerkt. Zij schrijft in *Kinderjaren en jeugd van R.N. Roland Holst* (1941): ‘Al deze aanhangers van een betrekkelijk a-politiek socialisme verwachtten, dat de val van het kapitalisme, door hen verfoeid om de leelijkheid, die het op aarde had gebracht, aanstaande was...’.³⁶

Behalve over de ideële achtergrond heeft Roland Holst ook over de praktische uitvoering en de vormentaal van monumentale kunst een duidelijke mening. De muurschildering moet de vlakheid van de muur respecteren en geen diepte suggereren. Ook moet hij zich v^{er} houden van alle stofuitdrukking die ‘het wezen van den muur

33 *Vijftien afbeeldingen in boekdruk naar de wandschilderingen van R.N. Roland Holst in het gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkers Bond te Amsterdam*, Rotterdam 1927.

34 R.N. Roland Holst, *Over kunst en kunstenaars*, Amsterdam 1923, 28.

35 W. Arondéus, *Figuren en problemen der monumentale schilderkunst in Nederland*, Amsterdam 1941, 180; als noot dient hierbij geplaatst te worden dat een persoonlijke kwestie bij Arondéus' oordeel over Roland Holst meegespeeld kan hebben.

36 H. Roland Holst-van der Schalk, *Kinderjaren en jeugd van R.N. Roland Holst*, Zeist 1940, 115.

in zijn dragende functie zou verzwakken voor het oog.’³⁷ Over de stijl zegt Roland Holst: ‘De monumentale schilder is geen realist of naturalist. Niet de uiterlijke verschijning der natuur beeldt hij, maar de geestelijke synthese ervan, zijn arbeid ontspringt uit de idee om door de bouwende en geometrische wetten tot de Verheven erkenning te stijgen.’³⁸ Hierbij mag zeker een vergelijking met Diepenbroeks ‘goudgeworden Idee’ gemaakt worden. Dit esthetische aspect van de schilderijen in de A.N.D.B. wordt nog meer benadrukt door Albert Verwey, die ze als verbeeldingsvoorstellingen ziet ‘waarvan niets zoo duidelijk treft als dat zij, door kleur zoowel als lijn, de werkelijkheid afwijzen en de aandacht boeien aan gestalten van dichterlijke, want symbolische beteekenis.’ Het is een gedicht ‘dat door kleur en lijn harmonisch, maar tegelijk symbolisch, aan wil doen.’³⁹ Het afwijzen van de werkelijkheid kan echter nauwelijks als compliment gelden voor een socialistisch kunstwerk.

H.P. Berlage

De kunst van Roland Holst blijkt zowel de estheet Verwey aan te spreken als de socialistisch gezinde architect H.P. Berlage, die een groot voorstander is van gemeenschapskunst. Hij mengt zich weliswaar niet in de genoemde polemiek in *De Kroniek*, maar spreekt zich in tal van artikelen uit voor het socialisme en gesteund door P.L. Tak en Jan Veth verdedigt hij de bouwkunst als ‘maatschappelijke kunst’, als ‘kunst van heel het volk’, waarin de andere kunsten zich kunnen verenigen.⁴⁰ Zij is ‘... geen monopolie meer, maar ééne groote decoratieve kunst, “wier wezen het is tot schoonheid te geraken...”’, schrijft Berlage in zijn bespreking van Veth's bewerking *Kunst en Samenleving*.⁺ Berlage verschilt van P.J.H. Cuypers, voor wie hij overigens veel waardering heeft, door niet alleen theoretisch de eis van de negentigers - ontwerpen en uitvoeren in één hand - te

37 R.N. Roland Holst, ‘Over de grondslagen die aan de samenwerking van den architect en den monumentalen schilder gesteld moeten worden’, *Architectura* 19 (1911) 122

38 R.N. Roland Holst., op. cit. (n. 34) 171

39 A. Verwey, ‘Nieuwe schilderijen van R.N. Roland Holst’, *De Amsterdammer*, 23 maart 1913, 7.

40 H.P. Berlage, ‘Over architectuur’, *De Kroniek*, 17 febr. 1895, 59

+ H.P. Berlage, ‘Kunst en samenleving’, *De Amsterdammer*, 11 febr. 1894.

steunen, maar daar ook daadwerkelijk gelegenheid voor te geven in zijn bouwwerken. Hij streeft naar een ‘Gesamtkunstwerk’, voortkomend uit een gemeenschapsidee, en ruimt hierbij plaats in voor verschillende kunstenaars als de schilders Derkinderen, Roland Holst en Toorop (afb. 25), de beeldhouwers Joseph Mendes da Costa en Lambert Zijl en de dichter Albert Verwey, die spreuken schrijft voor de Beurs.⁴² Vol optimisme verklaart Berlage in 1895: ‘Er valt niet meer aan te twijfelen... de volgende eeuw zal een kunst meer hebben, en wel eene kunst van en voor het volk, van en voor de gemeenschap’.⁴³



25 J. Toorop, *De aankomst der kunstmuzen bij de architectuur*, niet gedat. Verblijfplaats onbekend.

Zijn idealen tracht hij onder andere te verwezenlijken in de Beurs (1897), in het al eerder vermelde bondsgebouw van de diamantbewerkeren (1899) en in zijn plannen voor een Beethovenhuis (1908) en Wagnertheater (1910). Maar ook Berlage kan de kloof tussen gemeenschapsidealisme en kunst niet overbruggen. Zijn eerder geuite optimisme slaat om in pessimisme in zijn artikel ‘Waar zijn wij aangeland’, in *De Beweging* (april 1912), waarin hij concludeert dat de bouwkunst, als kunst van de gemeenschap, waarbuiten geen gemeenschapskunst kan bestaan, twintig jaar geleden verder was dan nu. Dit wijt hij enerzijds aan de tegenwerking van officiële zijde, anderzijds aan het gebrek aan inzicht en talent van de architecten om de problemen ‘in overeenstemming met de moderne eischen op te lossen’.⁴⁴ De Eerste Wereldoorlog vormt de volgende desillusie voor hem en zijn medestanders. De verwachte internationale solidariteit van socialistische blijft uit en de sociale omwenteling waaruit een nieuwe kunst zou voortkomen blijkt een illusie, maar de Russische Revolutie in 1917 doet bij velen deze hoop herleven. Ondanks geringe kansen vermindert Berlages idealisme niet, wat duidelijk wordt uit een aantal ontwerpen, waarbij hem een harmonieuze gemeenschap voor ogen zweeft, zoals het ontwerp voor het Panthéon

42 Zie voor de Beurs: P. Singelenberg, *H.P. Berlage. Idea and Style*. Utrecht 1972, 43-137.

43 H.P. Berlage, ‘Over architectuur’, *Tweemaandelijks Tijdschrift* 1, deel 2 (1895) 427.

44 Id., ‘Waar zijn wij aangeland’, *De Beweging* 8, deel 2 (1912) 13.

der Menschheid (1915).⁴⁵ Als zeer laat gerealiseerd voorbeeld kan het Haags Gemeentemuseum genoemd worden, dat één jaar na Berlages overlijden (1934) voltooid wordt. De stichtelijke gedachte die er aan ten grondslag ligt wordt verwoord in de titel van een groot reliëf van Willem van Konijnenburg in de hal van het museum, die in gouden letters luidt: ‘Eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst.’ (afb. 26) De mensen betreden een tempel voor de kunst, opgericht tot hun geestelijke verheffing.

De term gemeenschapskunst verdwijnt na de Eerste Wereldoorlog grotendeels van het toneel en wordt vervangen door de meer neutrale term monumentale kunst. Toch zetten verschillende kunstenaars hun pogingen voort om monumentale kunst vanuit een gemeenschapsideologie te verwezenlijken, in religieuze of

45 H.P. Berlage, *Het Panthéon der Menschheid*, Rotterdam 1915.

socialistische zin. Met name van katholieke zijde worden er veel opdrachten gegeven voor muurschilderingen en vooral voor glas-in-lood ramen.



26 W. van Konijnenburg, *Eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst*, 1935. Gemeentemuseum, Den Haag.

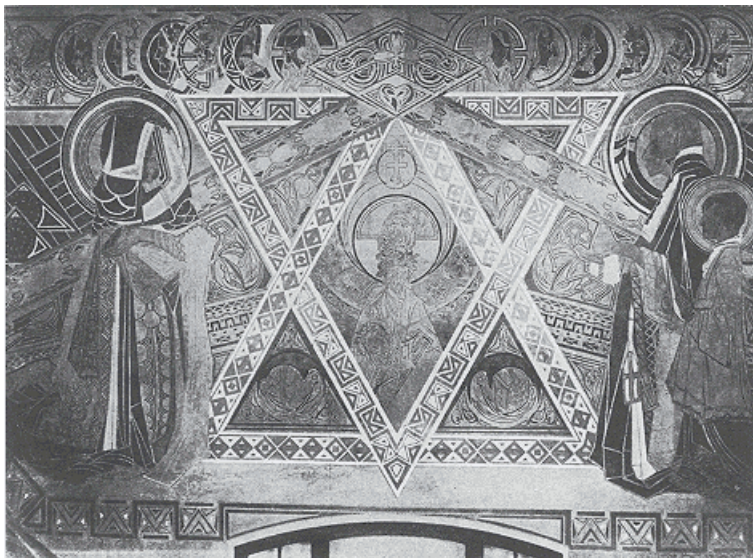
Zo maakt de katholiek geworden Jan Toorop in 1918 voor de St. Bernulphuskerk in Oosterbeek een kruiswegstatie. Naast hem zien we kunstenaars als Joep Nicolas, Matthieu Wiegman, Charles Eyk e.a., die zich inzetten voor een monumentale kunst in dienst van het katholieke geloof.⁴⁶ Soms wordt het ideaal van een samengaan der kunsten, los van een maatschappelijke context, in privéhuizen gerealiseerd, al verdienen de voorbeelden nauwelijks het stempel gemeenschapskunst, omdat die per definitie openbaar is. Berlage geeft ook hier ruimte aan beeldende kunstenaars. In het huis van de directeur van een verzekeringsmaatschappij, Carel Henny, in Den Haag (1898) verzorgt Toorop enkele figuratieve muurdecoraties, terwijl Bart van der Leek meewerkt aan het interieur van het St. Hubertusslot in Otterlo (1919), waar de gekleurde baksteen, glas-in-lood ramen, meubelen en stoffering het resultaat zijn van dit samenwerken. Berlages tegenhanger, de Belgische architect Henry van de Velde, geeft in 1902 aan Johan Thorn Prikker de kans een muurschildering te maken

46 Zie: A. Plasschaert, *De toegepaste kunstet in Nederland: muurschilderingen*, Rotterdam 1926, 43 e.v.; *Teken aan de wand*, intr. B. Spaanstra-Polak, Utrecht s.a.

voor de hal van het huis van Dr. Leuring in Den Haag. (afb. 27)⁴⁷ Het zal één van de weinige monumentale opdrachten voor Thorn Prikker in Nederland blijven. Later kan hij zijn aspiraties, die zeker de kant van een gemeenschapskunst opgaan, in

47 Zie: Ph. Zilcken, 'Johan Thorn Prikker', *Elsevier* 12, deel 24 (1902) 147-160; J. Joosten, 'Henry van de Velde en Nederland, 1892-1902. Belgische Art Nouveau en Nederlandse Nieuwe Kunst', *Cahiers Henry van de Velde* 12-13 (1974) 32-39.

Duitsland waarmaken. In de brieven aan Henri Borel blijkt al zijn belangstelling voor een dienende kunst: ‘zoo'n wandschildering, wat is die niet veel logischer dan een schilderij in lijst, zij wordt één met het gebouw, waarin zij wordt aangebracht...’⁴⁸



27 J. Thorn Prikker, *Wandschildering voor het huis van Dr. Leuring*, 1902. Part. woning, Den Haag.

De Stijl

Na de eerste wereldoorlog is niet alleen het gemeenschapsideaal veranderd, maar ook binnen de kunst hebben zich revoluties voltrokken. Vanuit een nieuwe artistieke stellingname wordt in Nederland door kunstenaars rond het tijdschrift *De Stijl* nagedacht over de relatie schilderkunst/bouwkunst en de maatschappelijke rol die kunst zou kunnen spelen. Daarbij blijven vele problemen dezelfde; de verheven ideeën van de Stijlaanhangers komen grotendeels overeen met de denkbeelden van de generatie van negentig, hoe groot de afstand in stilistisch opzicht ook is. *De Stijl*, met name Theo van Doesburg, richt zijn aanvallen vooral op Roland Holst. Hij vertegenwoordigt het verleden en heeft door zijn artikelen, opdrachten en door zijn professoraat aan de Rijksacademie een sterke machtspositie. Maar de nieuwe visie op de monumentale kunst die door *De Stijl* wordt uitgedragen, ondervindt ook kritiek en zo krijgt de polemiek in *De Kroniek* van 1896 een vervolg, zij het over een zeer lange periode uitgestrekt, in de jaren twintig, waarbij Mondriaan en Van Doesburg in het kamp van de estheten worden gezet door de kunstenaar Peter Alma.

Zeer fel is Van Doesburg in zijn kritiek op de rede, die Roland Holst houdt bij zijn aanstelling als hoogleraar aan de Rijksacademie in Amsterdam.⁴⁹ Roland Holst veroordeelt de abstracte kunstuiting, die er aanspraak op maakt als enige tot een decoratieve eenheid met de architectuur te kunnen samensmelten, terwijl zij de morele waarde van de traditie nauwelijks beseft: ‘zij toch verwerpt ieder religieus, ieder

48 Thorn Prikker, *Brieven*, 113.

49 Th. van Doesburg, ‘Moderne wendingen in het kunstonderwijs. III.’, *De Stijl* 2 (1919) 102-104, 127-132.

historisch aanknooppingspunt; zij verwerpt zelfs de bloeiende vormen der natuur. Voorwaar zij scheidt de juiste icone voor de verindustrialiseerde en gemechaniseerde godheid die zij dient, ook deze is vreemd aan iedere menselijkheid'.⁵⁰ Van Doesburg trekt zich deze kritiek aan en merkt op dat de abstracte kunst als consequentie van alle kunstbegrip door de eeuwen heen gegroeid is: 'Abstract in verschijning brengt zij het meest innerlijke van onszelve... tot zeer bepaalde uitdrukking.' Roland Holst tracht door zijn verwerping van deze kunstrichting alleen maar zijn eigen eclectische kunst, die anti-monumentaal is en aan vroegere stijlen ontleend, te redden.⁵¹ Al eerder was in *De Stijl* hetzelfde verwijt geuit door Vilmos Huszar in één van zijn 'Aesthetische beschouwingen'. Hij vergelijkt twee monumentale werken, één van Bart van der Leek en één van Roland Holst. Het laatstgenoemde krijgt het predicaat 'onaesthetisch', omdat de kunstenaar in zijn stijl teruggaat op stijlen uit het verleden en geen architectonische oplossing vindt.⁵² Dit is in tegenstelling tot het werk van Bart van der Leek. Deze brengt ook zelf zijn denkbeelden 'Over schilderen en bouwen' in *De*

50 Ibid., 131.

51 Ibid., 132.

52 V. Huszar, 'Aesthetische beschouwingen. IV.', *De Stijl* 1 (1918) 79-84.

Stijl (1918) naar voren, waar Huszar blijkens zijn lovende woorden over Van der Leck volkomen achter staat. ‘Eerst als de uitdrukkingmiddelen van elke kunst zuiver doorgevoerd zijn, d.w.z. in verband met aard en bestemming, zoodat elke kunst tot haar wezen is gekomen als afzonderlijke zelfstandigheid, eerst dan zal er een samengrijpen... mogelijk zijn, waarin de eenheid van de verschillende kunsten zich zal manifesteren’, schrijft van der Leck.⁵³ De kunstenaars van *De Stijl* houden zich meer bezig met de artistieke problemen rond de gemeenschap van de verschillende kunsten, dan met de gemeenschap waarin die kunst moet functioneren. Tot verwante kunstenaars rekenen zij ook Peter Alma, van wie een werk besproken wordt in *De Stijl*, overigens met enige bedenkingen.⁵⁴



28 P. Alma, *Muurschildering*, niet gedat.
Instituut voor Nijverheid en Techniek, Amsterdam.

Blijkbaar prikkelt dat Alma, die een uitgesproken mening heeft over de rol en betekenis van de monumentale kunst, die hij o.a. verwoordt in een artikel in *De Nieuwe Amsterdammer*.⁵⁵ (afb. 28) ‘Een algemeene kunst of stijl kan er alleen maar zijn, wanneer een gemeenschappelijke wil zich bij de mensen openbaart...’ en deze wil ontbreekt volgens Alma. De kunstenaar kent hij de taak toe als vertolker van de algemene gedachten van de mensheid op te treden. Het individualisme onder kunstenaars viert echter hoogtij en dit staat een gemeenschapskunst, die naar Alma's mening slechts onder het socialisme kan ontstaan, in de weg. Hij ageert verder tegen de ‘beeldlooze’ theorie van de Stijlbeweging, omdat deze geen weerklank vindt bij de massa en in feite de theorie van één persoon, Mondriaan, zou zijn.

Natuurlijk komt er een reactie van één van de leden van deze beweging. Het is weer Theo van Doesburg met een heftig tegenwoord in *De Stijl* (1920): ‘Wanneer de heer Alma aan dit verlangen van de massa wil voldoen, moet hij ophouden kunstenaar te zijn, want elke kunst... ontspringt uit de behoefte aan het abstracte en de verlossing van het natuurlijke’.⁵⁶ Alle nieuwe inzichten worden door de enkeling begonnen, pas daarna worden zij door de massa gerealiseerd; dit geldt volgens Van Doesburg ook voor de socialistische idealen.

Hier botsen twee sterk uiteenlopende visies op de taak van de kunstenaar. Bij Alma is dat een dienende taak, waarbij de kunstenaar zijn individuele artistieke aspiraties ondergeschikt maakt aan de socialistische idee, bij Van Doesburg gaat het

53 B. van der Leck, ‘Over schilderen en bouwen’, *De Stijl* 1 (1918) 37-38.

54 Th. van Doesburg, ‘Aanteekeningen bij bijlage XII. De Zaag en de Goudvischkom van P. Alma’, *De Stijl* 1 (1918) 91-94.

55 P. Alma, ‘De Schilderkunst in Frankrijk en Hier’, *De Nieuwe Amsterdammer*, 6 maart 1920.

56 Th. van Doesburg, ‘Het Picasso'sche Kubisme en de Stijlbeweging’, *De Stijl* 3 (1920) 99.

om een voortrekkersrol, de kunstenaar is bij hem profeet en ziener, bij voorbaat onbegrepen en miskend door de massa. Alma zet zich ook later nog sterk af tegen de opvattingen van *De Stijl*. In het artikel 'Kunst en Samenleving' in de *Internationale Revue i 10* (1927), verwijt hij de abstracten dat zij uitsluitend aesthetisch werken, 'geïsoleerd van het werkelijke leven'. Hij is het niet eens met Mondriaan, die in het eerste nummer van *i 10* in 1927 een artikel publiceert 'Neoplasticisme de woning- de straat- de stad'. Alma vat zijn standpunt samen in de wervende zin: 'Het pleit der menschheid wordt niet beslist op "het abstracte eiland der zuivere schoonheid" maar in den strijd voor een betere samenleving.'⁵⁷

In een terugblik uit 1941 bekritiseert Alma ook Toorop, Roland Holst, Thorn Prikker en Derkinderen om hun 'onwerkelijk litterair symbolisme', dat niet tot het publiek kan spreken.⁵⁸

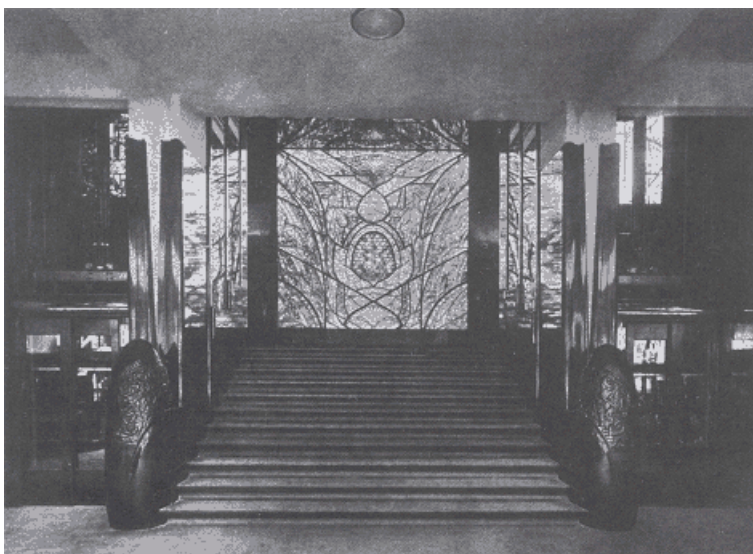
De Amsterdamse School

Is de kritiek van Alma vooral maatschappelijk bepaald, vanuit artistiek oogpunt ondervindt *De Stijl* concurrentie van een groep kunstenaars, waarbij een aantal 'negentigers' zoals Roland Holst, Toorop, Lauweriks e.a. zich aansluiten. In het blad *Wendingen* (1918-1931), dat als spreekbuis van deze zogenoemde *Amsterdamse School* fungeert, wordt eveneens het ideaal van de eenheid van verschillende kunsten naar voren gebracht, maar vanuit een andere kunsttheorie.⁵⁹

57 P. Alma, 'Kunst en Samenleving', *Internationale Revue i 10* 1 (1927) 244.

58 P. Alma, 'Enkele gezichtspunten over de wandschildering', *Bouwkundig Weekblad-Architectura* 62 (1941) 202. In dit zeer lezenswaardige artikel, waarin Alma verschillende aspecten van gemeenschapskunst aanroert, heeft hij nog wel enige waardering voor de genoemde kunstenaars, omdat zij het waren 'die voor het eerst droomden van een nieuwe wandschildering als gemeenschapskunst', op. cit. 201.

59 Cat. tent. Amsterdam, Stedelijk Museum, *Nederlandse architectuur 1910-1930; Amsterdamse School*, 1975.



29 H.A. van den Eynde (beeldhouwwerk) en J. Linse (glas-in-lood raam), 1926. De Bijenkorf, Den Haag.

Het kunstwerk moet niet algemeen, onpersoonlijk zijn, maar een individuele expressie geven. Dit lijkt in tegenspraak met de idee van gemeenschapskunst, maar deze beschuldiging tracht J.L.M. Lauweriks in zijn artikel ‘Gemeenschapskunst en individualisme’ in *Wendingen* (1918) te weerleggen met een ingewikkelde beschouwing over drie stromingen in het individualisme. Hij onderscheidt het onder-individualisme van primitieve volkeren, het zuiver individualisme en het boven-individualisme, dat voert naar een gemeenschapskunst en tenslotte moet leiden ‘tot eene volkomen verwerkelijking der geestelijke idee...’, waarbij het verband met de eigen tijd voorop staat.⁶⁰

Aangemoedigd door enkele socialisten in het stadsbestuur van Amsterdam brengen de architecten van de *Amsterdamse School* hun ideeën over de samenhang tussen maatschappij en bouwkunst in praktijk, met name in de volkswoningbouw die o.a. in het uitbreidingsplan Amsterdam-Zuid van Berlage gerealiseerd wordt. Zij beschouwen de architectuur als de moederkunst, waarbinnen een vereniging van kunsten tot stand kan worden gebracht. Tegelijk willen zij de hele omgeving vormgeven, uitgaande van het principe dat de mensen ‘verheffende’ schoonheid geboden moet worden.

Ter illustratie van het samengaan van de beeldende kunsten kunnen de vele bruggen dienen, die grotendeels door Piet Kramer ontworpen zijn. De smeedijzeren bruggen en de sculpturale versieringen van o.a. John Rådecker en Hildo Krop vormen een ‘Gesamtkunstwerk’. Een laat voorbeeld van de *Amsterdamse School*, eveneens van Piet Kramer, is het gebouw van de Bijenkorf in Den Haag (1926). Ter gelegenheid van de opening wordt een boek uitgegeven, waarin dit warenhuis zonder ironie ‘Het paleis der levensvreugde’ wordt genoemd, ‘opgerezen uit de zucht naar vreugde en gemeenschap’.⁶¹ Aan de toch zeer kapitalistische bestemming wordt een sociaal tintje gegeven door de uitspraak: ‘En dit product van Groot-kapitalistische methoden is

60 J.L.M. Lauweriks, ‘Gemeenschapskunst en individualisme I’, *Wendingen* 1, deel 3, (1918) 9.

61 *De Bijenkorf's-Gravenhage*, uitgegeven ter herinnering aan de opening, Den Haag 25 maart 1926.

tegelijkertijd de verwezenlijking der democratische gedachte... voor het arbeiderskind even goed als voor de Ministersvrouw...'.⁶² Het 'Gesamtkunstwerk' voor de gemeenschap van consumenten wordt tot stand gebracht door de sculpturen van Adrianus Remiëns, Hendrik van den Eynde, Hildo Krop, John Räddecker e.a., terwijl de glas-in-lood ramen en decoratieve versieringen o.a. door Johan Linse, Pieter Hofman en Joep Nicolas zijn ontworpen. (afb. 29)

Procenten

Het idee van een gemeenschapskunst bestaat ook nu nog, hoewel de verheven denkbeelden die vooral vanaf het eind van de 19de eeuw door katholieken en socialisten benadrukt werden, plaats maken voor meer gedemocratiseerde opvattingen. Het streven naar een vereniging van kunsten wordt zelfs na de Tweede Wereldoorlog geïstitutionaliseerd en hierdoor misschien juist in stand gehouden. Voor openbare gebouwen geldt dat een bepaald percentage, 1 à 2%, van de bouwsom aan beeldende kunst besteed mag worden. Hier speelt nog

62 Ibid., 10.

steeds het idee van de verheffende werking van kunst, zoals we dat al zagen bij de wandschilderingen van Derkinderen in het gemeentehuis van Den Bosch.⁶³ Dit vooral artistieke ideaal van een integratie van de kunsten roept echter bij sommige kunstenaars weerstand op. In het voetspoor van Peter Alma stellen zij dat kunst niet een vage, verheven, maar een duidelijk maatschappelijke functie moet hebben. Bij hen wordt het idee van een gemeenschapskunst opnieuw ingevuld: het werkterrein verschuift van openbare gebouwen naar de woonomgeving. De gemeenschap, waarover bij Derkinderen en Roland Holst al misverstanden bestonden wie daartoe precies behoorden, wordt vervangen door buurt, wijk of door arbeidersklasse.⁶⁴ In het Rotterdamse Crooswijk is de kunstenaar Hans Abelman, samen met Harry Kleinleugemors, al enige jaren bezig de kunst te integreren in het dagelijks leven. Aan het ontwerpen en uitvoeren van de muurschilderingen, pleinversieringen etc., nemen de bewoners en gebruikers zelf deel, en daarmee is de kunstenaar ook van zijn verheven voetstuk afgestapt. Abelman omschrijft zijn doelstelling als: ‘Kunst tot middel maken in de strijd van de bewoners tegen de toenemende verslechtering van de woon- en leefsituatie.’⁶⁵ De gemeenschapskunst is hier geworden tot middel in de klassestrijd.

- 63 Zie over de%-regelingen: *plan 6-7* (1971); F. Bless, ‘%-regelingen en het gebrek aan duidelijkheid’, *Museumjournaal* 21 (1976) 17-22. Uit de letterlijke tekst van de ‘Percentage-regeling’ (1951) blijkt de zeer verheffende doelstelling. Werken van beeldende kunst dienen als een ‘onmisbaar’ element in de bouwkunst te worden opgenomen. ‘Grote delen van de bevolking zullen daardoor veelvuldig op ongezochte wijze met de beeldende kunst... in aanraking kunnen komen en er geleidelijk meer mede vertrouwd raken’.
- 64 Als vervolg op *Teken aan de wand* (n. 46) kan beschouwd worden: *Kunst en omgeving, beschouwingen en informatie over de inbreng van beeldende kunst in de omgeving*, ed. Stichting Kunst en Bedrijf, Den Haag 1977.
- 65 C. van de Geer, ‘Rijk en arm. Verslag van een muurschildering’, *Museumjournaal* 19 (1974) 165.