

Dertig jaar kunst en cultuur samengevat (1935-1965)

SIEM BAKKER

Hestia Bavelaar, *Kroniek van Kunst en Cultuur; geschiedenis van een tijdschrift 1935-1965*, Leiden, Primavera Pers, 1998.
ISBN 90-74310-45-1. 382 pp. f 59,50
.....

Tentoonstelling 'De Kroniek van Braat'.
Museum voor Moderne Kunst te Arnhem
29 augustus t/m 8 november 1998.
Samengesteld door Hestia Bavelaar i.s.m.
Ype Koopmans.

In juni 1935 verscheen bij Van Dishoeck in Bussum de eerste aflevering van het Amsterdamse kunstenaarstijdschrift *Kroniek van Hedendaagsche Kunst en Cultuur*. De initiatiefnemers waren beeldhouwer-schrijver Leo Braat, architect Sybold van Ravesteyn, schrijver Edouard de Nève, de schilders Jan Wiegiers en Matthieu Wiegman en journalist Henri Wiessing. Wiessing, eindredacteur van *De Groene Amsterdammer* en *De Nieuwe Amsterdammer*, trok zich terug nog vóór het eerste nummer verschenen was. Van Ravesteyn, die een architectuurtijdschrift in gedachten had, trad evenmin toe tot de redactie. De overige vier initiatiefnemers vormden samen met de beeldhouwer Johan Polet de uiteindelijke redactie. Na de eerste aflevering trok ook Wiegman zich terug. Jan Wiegiers bleef op de achtergrond, wat niet gezegd kan worden van latere redacteuren als Jan Greshoff, Evert Straat of D.A.M. Binnendijk. Met ingang van het vierde nummer verscheen de *KKK* bij De Spieghel te Amsterdam.

De artistieke kerngroep rond het tijdschrift was grotendeels woonachtig in een nieuw ateliercomplex aan de Zomerdijkstraat, het 'Amsterdamse Montparnasse'. De kring van redacteuren en medewerkers was

breed en het tijdschrift kende een grote verscheidenheid aan onderwerpen. Toch weet Hestia Bavelaar in hoofdstuk 1 ('Een front tegen de bedreiging van kunst en cultuur: oprichting en doelstellingen van de *Kroniek van Kunst en Cultuur*') aannemelijk te maken dat er een gemeenschappelijke geesthouding heeft bestaan. Wel beperkt zij deze eenheid van situatie tot de vooroorlogse jaren. In de *KKK* kwam een artistieke 'intermezzo-generatie' aan het woord die zich restauratief opstelde tegenover de avantgardisten en modernisten die de decennia daarvoor hadden beheerst. De generatie van de *KKK* wilde relativerender zijn, meer op zoek naar wat de actuele kunstenaars verbond en met meer waardering voor het verleden. De zichtbare werkelijkheid werd voor hen weer het uitgangspunt, de aandacht voor het menselijke aspect in de kunst nam toe. In hun creatieve uitingen neigden zij naar de bezonken vormen van het expressionisme, met een hang naar het classicisme. De wending naar de werkelijkheid hield tevens een grote maatschappelijke betrokkenheid in. Op een moment dat strijdbare literaire tijdschriften als *Links Richten* (1932-1933) en *Forum* (1931-1935) er niet meer waren, pakte de *KKK* de antifascistische draad weer op. Leo Braat (1908-1982), die van 1937 tot 1965 de drijvende kracht achter de *KKK* zou zijn, onderhield nauwe banden met uit Duitsland gevluchte joden en antifascisten. Met zijn tijdschrift wist hij voor hen de leemte op te vullen die was ontstaan toen twee in Amsterdam uitgegeven literaire emigrantentijdschriften wegvielen: *Die Sammlung* en *Die Freie Presse*.

Opvallend in hoofdstuk 2 ('De signatuur van de *Kroniek van Kunst en Cultuur*') is

Bavelaars constatering dat er in het blad een zekere tegenstrijdigheid heeft geheerst tussen enerzijds de omzichtigheid en neutraliteit van de redactionele commentaren en anderzijds de politieke intenties in bijdragen van medewerkers. Uit diverse essays blijkt een sympathie voor de linkse bewegingen in Spanje, alsook een antinazistische houding en positieve aandacht voor de Sovjet-Unie.¹ Dat de redactie vóór de oorlog toch sprak van 'onpartijdigheid' en 'ongebondenheid', wijst erop dat zij uit praktische overwegingen de kunst van het laveren en schipperen heeft beoefend. Anders zouden uitgeverij De Spieghele en de toch al niet zo talrijke abonnees mogelijk ernstiger bezwaren hebben gemaakt tegen hier en daar uitgesproken politieke voorkeuren (voor het communisme bijvoorbeeld) of zouden controlerende Nederlandse overheidsinstanties misschien meer neutraliteit hebben geëist (bijvoorbeeld tegenover Duitsland).

Ons wordt wel eens verweten, dat wij een chaotisch beeld zouden geven van het hedendaagse geestelijke leven. Wij antwoorden daar steeds op, dat het onze vaste wil en overtuiging is, zoveel mogelijk facetten te belichten van dit leven zonder ons openlijk partij te stellen pro of contra de schoonheid ervan of de verenigbaarheid met onze persoonlijke idealen. Wij gaan enkel uit van de éne ter zake dienende vraag: is dit belangrijk en is dit waarachtig? Zouden wij anders handelen, zouden wij ons binden aan een partij of aan een bepaalde kunstrichting, dan zou ons blad misschien aan schijnbare "eenheid" van beeld en toon winnen, maar zeer aan veelzijdigheid en betrouwbaarheid verliezen.²

Aldus Leo Braat namens de redactie in 1937.

In hetzelfde hoofdstuk vertelt Bavelaar dat aanvankelijk zowel een eigentijds als een al wat ouder idee tot het programma van dit tijdschrift en de groep kunstenaars eromheen behoorde. Naast het actuele denkbeeld dat door samenbundeling van de verschillende kunsten een sterker front gevormd kon worden tegen de bedreiging van de culturele en geestelijke waarden, leefde hier een ide-

aal van omstreeks de eeuwwisseling weer op: 'het samengaan der kunsten' en het streven naar 'gemeenschapskunst'. Het lijkt me dat Bavelaar het wat te mooi voorstelt, als zij in dit verband Braat citeert zonder enig verder commentaar: 'Wanneer zullen eindelijk de beoefenaars der verschillende kunsten hun eilandjes verlaten en zich, in het bewustzijn van het uiteindelijk eendere ideaal, op de hoogte gaan stellen van de geheimen van elkaars werkplaatsen?'³ Ik zou me voor kunnen stellen dat ter verduidelijking van 'de signatuur' van de KKK was gewezen op de weinig coherente intenties en resultaten van de betrokken kunstenaars rond de KKK, bijvoorbeeld door deze te vergelijken met de doelstellingen en werkwijze van een zeker in de beginjaren programmatisch tijdschrift als *De Stijl*.⁴

Al ontbrak het politieke engagement niet in de KKK, van een algemene radicale stellingname kan men dus niet spreken. Eerder is het zo geweest dat de radicaliteit er wel was bij redacteuren en medewerkers, maar zich vooral buiten het blad bij hen manifesteerde. Een kwestie als de Olympische Kunsttentoonstelling in 1936 te Berlijn is hiervoor illustratief (hoofdstuk 3, 'Antifascistische protesten: "slechts tot kwaaddoen deugen hun handen..."'). De KKK-redacteuren Braat en De Nève waren wel betrokken bij de antinazistische tentoonstelling 'De Olympiade Onder Dictatuur' in Amsterdam, maar besteedden in hun *Kroniek* aan dit opvallende kunstenaarsprotest niet meer aandacht dan een paar regels ter aankondiging.

Aan de nazi-Duitse politiek inzake 'ont-aarde kunst' is daarentegen binnen de KKK weer wel regelmatig aandacht besteed. Dit onderwerp is weliswaar niet altijd door iedereen even doorzichtig aan de orde gesteld, maar toch wel frequent genoeg voor Bavelaar om het als een markant aspect van de *Kroniek* te beschouwen:

Zonder te beweren dat de aandacht in de KKK voor de politiek van het ontaard verklaren van de moderne kunst overstelpend genoemd kan worden, kan men stellen dat deze aandacht toch ver uitstak boven die in de andere eigentijdse culturele tijdschriften. (p. 85)

Opmerkelijk satirisch en openlijk anti-nationaalsocialistisch waren de tekeningen van Charles Roelofsz (1897-1962). Zijn eerste tekeningen tegen Hitler en Mussolini kostten de KKK ruim tachtig abonnees, tien procent van het toenmalige bestand. In dit verband kan niet onvermeld blijven dat Johan Polet (1894-1971) steeds meer sympathiseerde met het nationaal-socialisme. In 1939 brak Braat met hem.

Na de hoofdstukken over de oprichting, het esthetische klimaat en de politieke context waarin de KKK functioneerde, volgt een korte maar boeiende uiteenzetting over het cultuurpessimisme in de jaren dertig (hoofdstuk 4). Achtereenvolgens passeren Huizinga, Spengler, Ortega y Gasset en Ter Braak de revue. In weerwil van het doemdenken van deze cultuurfilosofen houdt de KKK er een vooruitgangsgeloof op na. Bavelaar beschouwt als een van de weinige kenmerken met algemene geldigheid voor de KKK: de nog altijd voortlevende, aristocratische opvatting over het kunstenaarschap. De invulling hiervan echter kan nogal verschillen (hoofdstuk 5). De ene medewerker tendert naar communisme en sociaal realisme, de andere vindt de kloof tussen kunst en volk onoverbrugbaar en kiest voor afzijdigheid en isolement van de kunstenaar. De KKK is behalve voor dit soort ideologische vertogen een permanent forum geweest voor praktische discussies over de (veel te geringe) overheidssteun voor kunstenaars.

Hoofdstuk 6 heeft veel weg van een beknopte kunstgeschiedenis van de jaren dertig. Bavelaar beschrijft hoe diverse richtingen in de KKK naast en door elkaar aan bod kwamen: getemperd expressionisme, abstracte kunst en magisch realisme. Er was een diversiteit aan disciplines: schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur, film, grafiek, kunstnijverheid, letterkunde, poëzie, proza, muziek, toneel, dans, politiek en filosofie. Dat dit laatste hoofdstuk over de jaren dertig van de KKK voor Bavelaar als uitkomst heeft dat de algemene tendens naar bezinning en synthese ook van toepassing is op de KKK, kan bij de lezer van de vijf voorgaande hoofdstukken geen verbazing meer wekken.

Gaan de eerste zes hoofdstukken (pp. 9-

210) over de zes beginjaren, het resterende slothoofdstuk (pp. 211-253) moet maar liefst twintig jaren bestrijken: 1945-1965. De juiste verhouding lijkt me hier zoek. *De beginjaren van De Kroniek van Kunst en Cultuur* was een zuiverder titel geweest voor het boek. In dat geval zou het laatste hoofdstuk zelfs onveranderd hebben kunnen blijven onder een titel als 'Voortzetting en nabeschuiving'.

'De jaren vóór 1941 waren misschien de "heroïsche", maar de zes jaren na 1945 vormen toch daarmee in zekere zin één geheel: problemen van op- en ondergang, hoop en vrees', aldus Leo Braat in een van zijn talrijke terugblikken.⁵ Ook Hestia Bavelaar denkt er nu nog zo over en ziet de beginjaren als 'heroïsch'. De naoorlogse jaargangen hebben in hun beider visie iets anachronistisch. Het blad slaagde er niet in jongere generaties aan zich te binden, het was zichzelf aan het overleven. De chroniqueursfunctie bleek achterhaald te zijn door dag- en weekbladen.

Ter gelegenheid van het verschijnen van de handelseditie van Bavelaars proefschrift verzorgde het Museum voor Moderne Kunst in Arnhem van 29 augustus t/m 8 november 1998 een tentoonstelling onder de titel 'De Kroniek van Braat'. Deze tentoonstelling omvatte een meer dan gewone verscheidenheid aan materiaal. Behalve circa tachtig meestal opengeslagen afleveringen van 1935 tot ongeveer 1958 werden tevens toepasselijke schilderijen en sculpturen getoond. Ook de eerste aflevering van het tijdschrift *Feniks*, dat onder eenmansredactie van Leo Braat in 1969 uit de as van de KKK herrees en het maar drie nummers heeft volgehouden, werd geëxposeerd. Indrukwekkend is de brief aan de lezers die in 1941 als bijlage aan nr. 11-12 werd toegevoegd:

Op 23 December ontving onze uitgever namens het Rijksbureau voor de Grafische Industrie te Amsterdam de mededeling, dat in verband met de heersende paperschaarste, de verdere publicatie van de *Kroniek van Kunst en Cultuur*, gestaakt diende te worden. [...] Augusta de Wit noemde één harer boeken "De Wake bij de Brug". Ook wij gaan de wake bij een

brug in: bij de brug die van de zojuist beëindigde zesde jaargang van de *Kroniek van Kunst en Cultuur* reikt naar het nevelig verschiep, waarin de zevende jaargang zal kunnen aanvangen. De Redactie.

Van dit type documentair materiaal – in dit geval een los bijgevoegde brief aan de lezers, maar ik denk ook aan niet gepubliceerde aantekeningen, correspondentie of foto's – was op de tentoonstelling verder niet veel te vinden.⁶

De stuk of vijftien geëxposeerde schilderijen betroffen voor een deel portretten van medewerkers: onder meer Leo Braat (door Sjoerd Sjollema), Jan Wiegers (door E. Kirchner), een zelfportret van Gerard Hordijk. Het meest verrasten me het zelfportret van Charles Roelofs (1930) en het 'Portret van een jonge vrouw' (1946) van Jan Wiegers. Roelofs' afwijkende hoekige vormen en Wiegers' heldere kleuren, die direct herinnerden aan zijn relatie met de Groningse Ploeg, doorbraken op verfrissende wijze deze overwegend somber getinte en stilistisch enigszins uniform en conventioneel ogende portrettengalerij. De sculpturen bestonden grotendeels uit portretbustes: bijvoorbeeld 'Zelfportret' van Johan Polet en een portretbuste van E. de Nève door Leo Braat. Van Braat intrigeerden vooral de naoorlogse werken zoals 'De mens wurgt de mens' (1960, gepolychromeerd perenhout). Bijna onmerkbaar was de grens tussen deze expositie en de vaste collectie op dezelfde verdieping: schilderijen van Willink, Ket en Chabot flankerden die van hun tijdgenoten. Het was zo misschien niet bedoeld, maar deze koppeling ter plekke aan andere figuratief werkende tijdgenoten (en niet de minste) versterkte voor mij wel de context van deze expositie.

Ik had na lezing van het boek niet verwacht dat de naoorlogse jaren op de tentoonstelling zo ruim vertegenwoordigd zouden zijn. Het accent ligt bij Bavelaar immers op de vooroorlogse jaren. Iets dergelijks geldt trouwens voor de abstracte kunst vóór de Tweede Wereldoorlog. Die komt nu niet bepaald uitgebreid aan bod in de monografie van Bavelaar. Op de expositie lagen vooroorlogse bijdragen van en over

Mondriaan, van en over Kandinsky. Te zien was ook hoe Constant in 1949 schreef over de Experimentele Groep, Harry Mulisch in 1955 over Stan Laurel en Oliver Hardy ('Wat was nu het wezenlijke aan die twee?') en Hans Redeker in 1958 over Lucebert. De evenwichtige spreiding over de voor- en naoorlogse jaren viel ook af te leiden uit de gepresenteerde omslagen: ze liepen uiteen van Doeve en Roelofs naar Perdok en Wijnberg, van Crowel en Maorikunst via Sandberg tot de provocerende blauwe rechthoek van Yves Klein ('Monochrome', jrg. 18, 1958, nr. 1).

De door mij gesignaleerde verschillen tussen het boek en de tentoonstelling, die door Hestia Bavelaar werd samengesteld in samenwerking met conservator Ype Koopmans, houden in dat de tentoonstelling niet zomaar een afspiegeling was van het beeld dat in het boek is geschetst. Op deze manier blijkt dat er een veelzijdiger beeld mogelijk is van de KKK – in ieder geval van de naoorlogse jaren – dan dat waartoe Bavelaar zich in haar monografie heeft beperkt. Gezien de omvang van het reeds onderzochte materiaal doet het boek niettemin in sommige hoofdstukken weldadig beknopt aan. Het heeft een overzichtelijke opbouw en is het rijk voorzien van illustraties en registers. Met Bavelaars studie is dan ook een belangrijk onderdeel van de Nederlandse cultuurgeschiedenis van deze eeuw toegankelijk gemaakt.

- 1 Een groot aantal van de medewerkers aan de KKK is ook in de Tweede Wereldoorlog actief geweest in het verzet en heeft bijdragen geleverd aan illegale bladen als *Vrij Nederland*, *De Vrije Kunstenaar* (1942-1945) en *De Vrije Katheder* (1942-1950).
- 2 'Aan de lezers. De Redactie', ondertekend door L.P.J. Braat, in: *Kroniek van Hedendaagsche Kunst en Cultuur*, 3 (1937), nr. 1, 1.
- 3 *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 6, 1 (1941), nr. 1/2, 22-23.
- 4 Carel Blotkamp e.a., *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht, 1982; idem, *De vervolgjaren van De Stijl 1922-1932*, Amsterdam/Antwerpen, 1996.
- 5 L.P.J. Braat, 'Onderweg: 1935-1952', in: *Kroniek van Kunst en Cultuur. Een keuze uit de jaargangen 1935-1952*, samengesteld onder redactie van L.P.J. Braat, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1977, 8-13.
- 6 De hier bedoelde brief is slechts gedeeltelijk opgenomen in het boek onder noot 58 bij hoofdstuk 2.