Het museum in de huiskamer

Openbaar Kunstbezit en het ideaal van cultuurspreiding

Eveline Meeuwissen

Onderstaand artikel is een reconstructie van de beginperiode van Openbaar Kunstbezit. De schrijfster besteedt aandacht aan de bedenker van het concept Johan Gustaaf Wertheim – ‘praatje bij een plaatje ter verheffing van het volk’ –, de reden dat de omroepen aanvankelijk geen zendtijd wilden afstaan, de opzet van de cursus en het onverwacht grote succes van de cursus die tegelijk onder de doelgroep slechts matig scoorde. Als een rode draad loopt door het verhaal de complexe relatie tussen de massamedia televisie en radio en het cultuurspreidings-ideaal van Openbaar Kunstbezit.

Op 11 januari 1957, om tien voor zeven 's avonds, besprak kunstkenner A.B. de Vries voor de radio in een tien minuten durende uitzending een schilderij van Pieter Saenredam. Het was de eerste uitzending van een cursus in esthetische vorming, verzorgd door Openbaar Kunstbezit. Wekelijks hanteerde daarin een wisselende deskundige de radiomicrofoon om een kunstwerk uit Nederlands bezit te bespreken. De luisteraar kon met de sprekers meekijken op de door Openbaar Kunstbezit vooraf toegepaste reproducties. De radiocursus van Openbaar Kunstbezit was in de jaren vijftig een opvallend fenomeen in de ether. Voor het eerst werd er structureel aandacht besteed aan beeldende kunst op de radio. De eerste uitzending was echter voorafgegaan door lange discussies. De belangen van Openbaar Kunstbezit en de omroepwereld bleken moeilijk te verenigen en ook toen de cursus eenmaal begonnen was, bleef de relatie tussen beide gespannen.

Geestelijk vaderschap

De belangrijkste persoon in de beginjaren van Openbaar Kunstbezit was zonder twijfel Johan (Jobs) Gustaaf Wertheim (1898-1977).¹ Deze Larense beeldhouwer was niet alleen de bedenker van het concept van Openbaar Kunstbezit, hij ondernam ook de belangrijkste stappen die tot de verwezenlijking van dat concept leidden. Wertheim groeide op in een liberaal-

Johan G. Wertheim,
oprichter van
*Openbaar
Kunstbezit*
(1977)

joods, kunstminnend milieu van bankiers, juristen en wetenschappers. Hoewel zijn vader voor hem een carrière op het oog had bij de familiebank Wertheim en Gompertz, voelde de jonge Wertheim meer voor een leven als beeldhouwer. Die carrière bleef niet zonder succes; in 1926 won Wertheim de prestigieuze Prix de Rome. Behalve een succesvol beeldhouwer was Johan Wertheim een bevlogen idealist, die zich graag inzette op het maatschappelijk vlak. Zo sloot hij zich al op achttienjarige leeftijd aan bij de Zionistenbond. Wat hem echter het meest bezighield, was de gebrek-kige culturele kennis van een groot deel van de Nederlandse bevolking; een gebrek dat naar zijn mening hoognodig bijgeschaafd diende te worden.

Waarom wilde de Larense beeldhouwer zich inzetten om de Nederlandse bevolking beter bekend te maken met de kunstschaten uit het openbare bezit? Ten dele is dit streven ongetwijfeld voortgekomen uit een oprecht verlangen zijn liefde voor de kunst met anderen te delen. Daarnaast moet zijn ambitie gezien worden in het licht van het cultuurspreidingsideaal zoals zich dat sinds het eind van de achttiende eeuw had gevormd, toen de burgerlijke samenleving zich manifesteerde. Vanaf dat moment streefden diverse particuliere instellingen, met de in 1784 opgerichte Maatschappij tot Nut van 't Algemeen voorop, naar bevordering van deelname aan het

culturele leven door groepen die daar nog weinig of geen deel aan hadden.² Dit streven werd gevoed zowel door de positieve wil het volk te laten delen in het schone en goede, als door het geloof dat de lager opgeleiden – en daarmee de burgerlijke samenleving als geheel – door de schoonheid van traditionele westerse kunst opgevoed en verrijkt konden worden: de burgerij dichtte de beeldende kunst een civiliserende werking toe.

Vanaf het interbellum in de twintigste eeuw werd cultuurspreiding ook nog met een ander doel nagestreefd. De burgerlijke samenleving ontwikkelde zich in sneltreinvaart tot een massamenleving. Steeds vaker werd de burgerij geconfronteerd met het feit dat het gros van de bevolking er eigen culturele voorkeuren en waarden op nahield. De burgerij voelde zich hierdoor in haar culturele machtspositie bedreigd en verklaarde de massacultuur en de middelen waarmee deze cultuur verspreid werd, de massamedia, tot grote vijand van de enige ware, burgerlijke cultuur. Cultuurspreiding werd vanaf nu ook ingezet ter bescherming van het burgerlijke cultuurideaal: als tegenwicht tegen de vermeende schadelijke effecten van de inferieur geachte massacultuur.

Deze elementen vormden de kern van het naoorlogse cultuurspreidingsideaal. Mede door de verschrikkingen van de oorlog was cultuurspreiding nu niet langer alleen een zaak van particulier initiatief, maar werd het ook op de politieke agenda geplaatst; kunst werd ingezet als middel tot wederopbouw. Van een werkelijk nationale cultuurpolitiek was echter nog geen sprake: de opdeling van de samenleving in zuilen maakte dat onmogelijk.

Voor het eerst werd in die naoorlogse jaren vanuit verschillende kampen gewezen op de belangrijke rol die musea zouden kunnen spelen in het streven naar cultuurspreiding: dat waren immers de verzamelplaatsen van het Schone, het Ware en het Goede bij uitstek. Musea werden echter voornamelijk bezocht door kunstenaars en wetenschappers: de Nederlandse bevolking bleef weg. In 1950 werd daarom de Museumcommissie ter bevordering van het museumbezoek opgericht. Deze commissie moest uitzoeken hoe het museum een grotere rol kon gaan spelen in de cultuurspreiding. De musea zelf begonnen met het aanstellen van educatief medewerkers. Zij kregen tot taak de bezoeker de schoonheid, tijdloosheid en in het kunstwerk besloten waarden te 'leren zien'.

Wertheims visie sloot naadloos aan op dit naoorlogse cultuurspreidingsideaal. Ook hij kende de westerse, traditioneel gewaardeerde beeldende kunst een opvoedende waarde toe. Dat ideaal komt vandaag de dag wellicht elitair over, maar midden twintigste eeuw zal het weinigen verbaasd hebben: het paste in de toen gangbare visie op de betekenis van kunst voor individu en maatschappij. De methode die Wertheim voorstond, was evenwel volstrekt nieuw. De meeste initiatieven gingen ervan

uit dat het museum de meest geschikte plaats was om de gewone man met kunst in aanraking te brengen, maar liepen vast op het probleem 'dat er geen middelen gevonden zijn om de gewone man te bewegen de musea te bezoeken'.³

Het vernieuwende van Wertheims plan lag erin dat hij de zaak om-draaide. Als de arbeider niet naar het museum kwam, dan moest het museum naar de huiskamer van de arbeider gebracht worden, zo was zijn redenering. Al voor de Tweede Wereldoorlog was hij ervan overtuigd geraakt dat de massamedia, waar het overgrote deel van de culturele elite nog zo huiverig tegenover stond, uitkomst zouden kunnen bieden. Juist door gebruik te maken van twee massacommunicatiemiddelen, de radio en de reproductie, kon eenieder voortaan, 'zittend in zijn fauteuil', een kort museumbezoek brengen.⁴

Moeizame start

Aan de eerste radio-uitzending van Openbaar Kunstbezit ging een moeizaam traject van voorbereidingen vooraf. Allereerst zorgde de oorlog voor de nodige vertraging. Wertheim kwam in Westerbork terecht. Maar ondanks de verschrikkingen die hij hier meemaakte bleef het idee van de radiocursus hem bezighouden, sterker nog: juist in het interneringskamp legde Wertheim zijn plan voor het eerst voor aan een andere kunstkenner: zijn vriend Hans van de Waal. De positieve reactie van deze kunsthistoricus moedigde Wertheim aan om zijn ideeën verder uit te werken en er serieus mee aan de slag te gaan.

Niet lang na de oorlog, begin jaren vijftig, legde Wertheim het eerste contact met de omroepwereld. De omroepen reageerden terughoudend, vooral omdat Wertheim de cursus niet bij één bepaalde omroep wilde onderbrengen. Hij pleitte voor een nationaal karakter voor zijn concept, om verzekerd te zijn van een zo groot en breed mogelijk publiek in plaats van maar één religieuze of politieke groepering. Die wens botste met het sterk verzuilde karakter van het Nederlandse omroepbestel. De vijf zendgemachtigden – Avro, Vara, VPRO, NCRV, en KRO – waren weliswaar verenigd in de Nederlandse Radio Unie (NRU), maar van samenwerking was slechts in uitzonderingsgevallen sprake. De radiocursus kwam in deze eerste onderhandelingsronde dan ook niet van de grond.⁵

Na deze tegenslag ging Wertheim bij diverse mensen te rade hoe hij de onwelwillende houding van de NRU zou kunnen bijstellen. Het advies van jeugdvriend en kunsthistoricus Van Regteren Altena sprak hem het meest aan: er zou een comité opgericht moeten worden waarin het Nederlandse volk in al zijn geledingen werd vertegenwoordigd. Dat comité zou de

verzuilde omroepwereld bij de volgende onderhandelingsfase onder druk kunnen zetten.⁶

Om mensen te werven zette Wertheim zijn ideeën uiteen in een memorandum, dat hij vervolgens voorlegde aan de belangrijkste figuren uit de wereld van kunst en cultuur, onderwijs en volksontwikkelingswerk. Zeker gezien het weinige vertrouwen dat de meeste volksontwikkelaars hadden in de educatieve mogelijkheden van de radio, was de respons verrassend groot: in 1954 had Wertheim een kleine vijfenzeventig mensen verzameld die zijn initiatief wilden steunen. Onder hen bevonden zich aanhangers van verschillende geestelijke stromingen: protestanten en katholieken, gereformeerden en socialisten. Misschien dat de combinatie van het vluchtige massamedium met het niet-tijdgebonden lesmateriaal de comitéleden liet beslissen in het voordeel van de cursus.

Het comité bestond voor een groot deel uit museumdirecteuren en kunsthistorici, onder wie Wertheims vrienden Van de Waal en Van Regteren Altena. Daarnaast telde de lijst verschillende vertegenwoordigers van (volksontwikkelings-)organisaties die cultuurspreiding hoog op hun agenda hadden staan, zoals het Nut, het Instituut voor Arbeidersontwikkeling (IVAIO) en het Nederlands Cultureel Contact (NCC); stuk voor stuk organisaties die de basis hadden gelegd voor het naoorlogse cultuurspreidingsdenken. Een derde belangrijke groep vormden de figuren die actief waren binnen het (kunst-) onderwijs.⁷

Uit het initiatiefcomité werd een stichtingsbestuur gevormd, bestaande uit achttien vooraanstaande figuren uit de culturele sector. Prof. dr. J.G. van Gelder, hoogleraar kunstgeschiedenis te Utrecht, werd benoemd tot voorzitter. Vice-voorzitter werd dr. A.B. de Vries, directeur van het Mauritshuis.⁸ Daarnaast maakten mr. H.H. Fuchs en dr. J.A. de Koning, voorzitter van het NCC en tevens werkzaam bij de VPRO, deel uit van het dagelijks bestuur, respectievelijk als penningmeester en als lid. Wertheim zelf werd secretaris. In deze functie kon hij zijn liefde voor de kunst, zijn wens om iets voor de maatschappij te betekenen en de vaardigheden die hij als bankmedewerker had opgedaan met elkaar combineren. De overige bestuursleden waren C. de Boer, mgr.mr. F.J.C.M. op de Coul, dr. A. la Fleur, dr. H.L.C. Jaffé, C. Kleijwegt, drs. W.G. Overbosch, P. Post, mej. dr. S. Ramondt, dr. A.F.E. van Schendel, J.W. Seelen, M.B. Teipe, B. Verhoeven, drs. J.H. Westerhuis en mr.dr. P.J. Witteman. Deze mensen vertegenwoordigden uiteenlopende organisaties en hadden verschillende geloofsovertuigingen; samen vormden zij een dwarsdoorsnede van de verzuilde samenleving.⁹ Op 18 december 1954 kwam het bestuur voor het eerst bijeen in het Rijksmuseum. Tijdens deze vergadering werd 'Openbaar Kunstbezit, stichting voor esthetische vorming, door middel van de radio, in woord en beeld' officieel opgericht.¹⁰

Daarna zocht Wertheim, gesteund door het grote comité van aanbeveling, opnieuw contact met de radiobestuurders. Het overleg met de NRU verliep wederom moeizaam. Wertheim hoopte dat de overheid hem bij de onderhandelingen zou willen steunen. Geheel in de lijn van het terughoudende kunstbeleid van die jaren hield de overheid zich echter afzijdig, al waren verschillende ambtenaren enthousiast over het initiatief. Het ministerie van onderwijs, kunsten en wetenschappen beperkte zijn steun tot het verlenen van een subsidie van zesduizend gulden.¹¹

Uiteindelijk – het was inmiddels april 1956 – gingen de omroepen onder druk van het comité van aanbeveling overstag; Openbaar Kunstbezit kon als nationaal programma de ether in. Maar eerst moest er nog een belangrijke concessie gedaan worden. Wertheim wilde de jeugd bereiken met ochtenduitzendingen op scholen en daarmee een lacune in het onderwijs op het gebied van de esthetische vorming dichten. 's Avonds zouden deze uitzendingen herhaald worden voor de andere Nederlanders en dan de arbeiders in het bijzonder. Dat was althans de bedoeling van Wertheim. Maar de omroepen beslisten anders. Een niet-zuigelgebonden kunstprogramma voor de arbeider was nog tot daar aan toe, maar het onderwijs aan de jeugd wilden de omroepen niet uit handen geven; dat diende zuigelgebonden te blijven. Toen de cursus van start ging werden daarom de arbeiders de belangrijkste doelgroep.¹²

Dat de schooluitzendingen moesten worden opgegeven was een tegenvaller, maar in de avonduren mocht Openbaar Kunstbezit in ieder geval als nationaal programma de lucht in. Dat was als volgt geregeld: de eerste drie maanden zouden de uitzendingen op maandagavond plaatsvinden in Avro-Vara-zendtijd. Vervolgens zouden de uitzendingen verhuizen naar de vrijdagavond, de zendtijd van KRO en NCRV. De laatste drie maanden van het jaar zou de abonnee de reproducties dan weer op maandagavond klaar moeten leggen.¹³ Voor het zover was moest er nog worden voldaan aan één voorwaarde: de stichting zou ten minste twintigduizend leden moeten werven; lukte dat niet, dan zou de cursus alsnog van de baan zijn.

Wervingscampagne

Het werven van de vereiste twintigduizend abonnees vroeg om een fikse campagne. Zelfs de populaire cursus Engels van Jim Brotherhood had nooit meer dan twaalfduizend abonnees geteld. Eén publiekstrekker was al vroeg geregeld: bestuurslid mevrouw S. Ramondt, conrector van de school die prinses Beatrix had bezocht, kondigde op de eerste bestuursvergadering aan dat ze de kroonprinses bereid had gevonden een radiotoespraak ten gunste van Openbaar Kunstbezit te houden.¹⁴

Dit alleen was niet genoeg: er moest een specialist aangetrokken worden om de campagne te leiden. Bestuurslid De Boer, algemeen voorzitter van het IVAO, stelde voor om de landelijk secretaris van het IVAO te benaderen, C. Cabout, voormalig medewerker van de Vara. Cabout had onder meer na de watersnoodramp van 1953 de radio-inzamelingsactie BEURZEN OPEN, DIJKEN DICHT georganiseerd. Hij kende de omroepwereld en had ervaring met het werven van mensen.¹⁵ Bovendien moest de doelstelling van Openbaar Kunstbezit hem aanspreken: ook het IVAO streefde immers naar cultuurspreiding. Cabout zorgde ervoor dat Openbaar Kunstbezit zes weken lang praktisch iedere dag in de media verscheen. De campagne begon met de radiotoespraak van prinses Beatrix op 20 november 1956. Haar woorden tot het Nederlandse volk zijn te mooi om hier niet te citeren:

‘Men beoogt velen, vooral onder de oudere jeugd, in contact te brengen met het kunstbezit der Nederlandse musea door middel van wekelijkse radiuitzendingen, waarin aan de hand van voortreffelijk uitgevoerde reproducties grote kenners willen trachten ons de schoonheid onzer kunstwerken te doen begrijpen en aanvoelen. Het volgen dezer uitzendingen en het verzamelen dezer reproducties met bijbehorende toelichtingen kunnen ertoe bijdragen, de liefde voor de beeldende kunst te doen groeien en de waarde van deze onuitputtelijke bron van schoonheid nog meer tot ons te doen spreken. Het lijkt mij bijna overbodig de wens uit te spreken, dat velen van u van deze gelegenheid gebruik zullen maken.’¹⁶

De toespraak zorgde meteen voor een flinke dosis publiciteit, temeer daar het het eerste officiële optreden van de kroonprinses was. In de weken die volgden viel er bijna dagelijks op de radio, vaak na het goedbeluisterde nieuws van acht uur, een reclameboodschap te horen; een ongekende weravingsactie voor die tijd. Bovendien verschenen er artikelen in de landelijke en regionale bladen met informatie over de cursus. Met name de lage prijs van de cursus en de mogelijkheid een verzameling goede kunstreproducties aan te leggen werden daarbij gebruikt als publiekstrekkers. Zo viel in het decembernummer van het cultureel tijdschrift *Wikor* te lezen:

‘Aldus kan men een prachtige verzameling van waardevolle reproducties opbouwen, een verzameling die een weerspiegeling zal zijn van de hoogtepunten uit het rijk der beeldende kunst. Mocht men eens verhinderd zijn een toelichting te horen, dan levert dat geen onoverkomelijke bezwaren op, want alle toelichtingen worden achteraf gedrukt en dan regelmatig aan de abonnees gezonden. De verzameling wint daardoor nog sterk aan waarde: men bezit niet alleen reproducties van kunstwerken, maar bovendien interessante gegevens omtrent de kunst-

schatten. Doordat een dergelijke radiocursus het mogelijk maakt de oplaat der platen vrij groot te maken, is de prijs ongelooflijk laag: men betaalt f 6,75 en krijgt daarvoor veertig platen met bijbehorende gedrukte toelichting franco thuis. Wil men een handig mapje om de reproducties op te bergen, dan zijn de kosten in totaal f 8,75.¹⁷

De publiciteitscampagne werd een overweldigend succes: op 31 december hadden zich zo'n vijftigduizend abonnees gemeld, en in de loop van het cursusjaar zou dat aantal alleen nog maar verder oplopen. De respons was zelfs zo groot, dat Wertheim besloot de zesduizend gulden subsidie van het ministerie van OK&W persoonlijk terug te geven aan de toenmalige staatssecretaris, de heer Höppener.¹⁸ Daarmee was de laatste hindernis genomen: op maandagavond 11 januari 1957 klonk van tien voor zeven tot zeven uur de eerste uitzending van Openbaar Kunstbezit door de luidsprekers. De eerste radiocursus in esthetische vorming was een feit.

Verschillende sprekers

Openbaar Kunstbezit was niet alleen een opvallend fenomeen in de ether als eerste cultuureducatieve radiocursus of als een van de weinige niet-zuigelgebonden programma's. De cursus was uniek omdat de stichting zowel de inhoud als de vormgeving van de uitzendingen volledig zelf verzorgde. Wertheim zou het liefst gezien hebben dat de NRU zich helemaal niet met de uitzendingen bemoeide. De NRU dacht daar vanzelfsprekend anders over; de eindverantwoording voor de invulling van de zendtijd lag immers bij haar. Onenigheid tussen de instellingen bleef dan ook niet uit. Eerste punt van twist was de vraag wie de luisteraar moest gaan toespreken. De NRU toonde zich van begin af aan groot voorstander van het aanstellen van één goede 'personality-spreker'. Daarmee zou de cursus voor de luisteraar direct herkenbaar zijn. Enkele leden van het bestuur van Openbaar Kunstbezit, onder wie Cabout, deelden deze mening.¹⁹ De meeste bestuursleden gaven de voorkeur aan verschillende sprekers: een spreker van buitenaf zou het kunstwerk nooit zo goed kunnen toelichten als degene die de tekst geschreven had, zo luidde hun redenering. En zo gebeurde het dat er wekelijks een ander stemgeluid de huiskamer binnendrong: iedere reproductie werd door een andere spreker toegelicht.

Voor de selectie van de sprekers riep Openbaar Kunstbezit een programmacommissie in het leven. In deze commissie hadden voornamelijk museumdirecteuren en kunsthistorici zitting. H.P. Baard, directeur van het Frans Halsmuseum, werd benoemd tot voorzitter.²⁰ Voor ieder te behandelen kunstwerk zocht de commissie een geleerde die affiniteit had

met het onderwerp en aan wiens deskundigheid niet hoefde te worden getwijfeld. 'Tot U spreken de museumdirecteur, de geleerde en de criticus', zo schreef Van Gelder in het voorwoord bij de tweede jaargang van *Openbaar Kunstbezit*.²¹ Die opmerking was overigens niet helemaal waar: in de periode 1957-1962 werd weliswaar ten minste 38 procent van de toespraken verzorgd door museumdirecteuren en tenminste 26 procent door hoogleraren, maar kunstcritici kwamen nauwelijks aan het woord.

De leden van de programmacommissie hoefden meestal niet ver te zoeken naar een geschikte deskundige: immers, het bestuur en het initiatiefcomité telden vele museumdirecteuren en kunsthistorici. In de periode 1957-1962 verzorgden de hoogleraren Van Gelder, Van Regteren Altena, Van Thienen en Schulte Nordholt samen met de museumdirecteuren Jos de Gruyter (Gemeentemuseum Den Haag), Baard en De Vries (Maurits-huis) de meeste toelichtingen; zo'n tweederde van het totaal.²²

Van spontane praatjes was geen sprake bij de toelichtingen. De deskundigen dienden hun teksten helemaal uit te schrijven en vervolgens letterlijk voor te dragen. De toelichtingen konden dan na afloop van de uitzending aan de abonnees worden toegestuurd. Bovendien gaf deze werkwijze *Openbaar Kunstbezit* enige controle over de teksten. Voor uitzending diende iedere tekst gekeurd te worden door de zogenaamde beoordelingscommissie, een tweede commissie van kunstkenners. Voorzitter van deze commissie was prof. dr. Fr.W.S. van Thienen, hoogleraar aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. De bemoeienissen van de beoordelingscommissie waren vooral inhoudelijk van aard. Hoofdtak van de commissie was ervoor te waken dat de teksten niet kwetsend waren voor met name religieuze gevoelens en dat ze vrij waren van 'allerlei moeilijke woorden, kunsthistorische termen en begrippen'. De uitzendingen moesten immers 'aanvaardbaar zijn voor de hogere klassen van de middelbare school, voor "intellectuelen", maar zeker ook voor in kunst geïnteresseerden die niet meer dan een lagere schoolopleiding hebben genoten'.²³

Aan de presentatie werd nauwelijks aandacht besteed door de beoordelingscommissie. Ten onrechte, want niet iedere kunstkenner was ook vanzelfsprekend een getalenteerd radiospreker. Klachten van cursisten en vooral van de NRU leidden er dan ook toe dat *Openbaar Kunstbezit* zich in 1958 gedwongen voelde om een radiocoach aan te stellen die de sprekers kon begeleiden. Deze coach, dominee N. van Gelder, nam tevens de spreekbeurten van enkele deskundigen over.²⁴ De NRU vond de resultaten die Van Gelder boekte echter onvoldoende en bleef kritiek leveren op de radiopresentaties: ze waren te kil en academisch. Om de omroepen tegemoet te komen verzocht *Openbaar Kunstbezit* de NRU daarom in 1959 om een ervaren radiocoach die de deskundigen kon instrueren. De NRU stelde daarop Coen Serré, chef-omroeper bij de Vara, beschikbaar.²⁵

Helemaal oneens was Openbaar Kunstbezit het overigens niet met de kritiek van de omroepen, zo blijkt uit het jaarverslag van 1959. Ondanks de richtlijnen van de beoordelingscommissie bleek 'bij onze tekstschrijvers nog steeds onvoldoende begrip te bestaan omtrent hetgeen onze luisteraars wel of niet kunnen bevatten, van hetgeen hen het meest boeit en van wat hun aandacht voor de voordrachten en de animo die te beluisteren doet verslappen. Nog is de zinsbouw vaak niet eenvoudig genoeg en bevat de tekst te veel boekentaal, literatuur, vreemde woorden of technische uitdrukkingen, is de tekst te veel kunsthistorisch of houdt men zich niet voldoende aan het onderwerp.'²⁶ De maatregel die Serré nam – hij legde enkele sprekers zonder pardon een spreekverbod op – ging de stichting echter veel te ver: 'Wij zijn er ons van bewust, dat hiermede force majeure afgeweken wordt van ons standpunt om, indien enigszins mogelijk, de schrijver zijn eigen tekst te doen uitspreken.'²⁷

Reproducties

Als de reproductietechnieken direct na de oorlog niet met zo'n vaart waren verbeterd, had Openbaar Kunstbezit waarschijnlijk niet in 1957 het licht kunnen zien. Voor de oorlog waren schilderijenreproducties vaker slappe karikaturen dan benaderingen van het origineel. Een aantal nieuwe technieken maakte het vanaf de jaren vijftig mogelijk om reproducties te vervaardigen die redelijk dicht bij het origineel kwamen. Door massaproductie konden deze reproducties binnen ieders bereik gebracht worden.

Wertheim stelde hoge eisen aan de reproducties voor Openbaar Kunstbezit. Hij vond het belangrijk dat ze werden vervaardigd volgens de modernste druktechnieken. Per werk bepaalde hij, in nauw overleg met de musea en met Uitgeverij Keesing, de beste techniek: offset, vierkleurendruk, koperdiepdruk of lichtdruk.²⁸ Het was echter geenszins de bedoeling dat de reproductie het museumbezoek zou vervangen. Keer op keer benadrukte Openbaar Kunstbezit dat er een groot verschil bestond tussen reproductie – hoe goed van kwaliteit ook – en origineel. In de woorden van Van Gelder: 'Een reproductie legt slechts een herinnering aan het geziene min of meer vast. Zij is geen evenbeeld. Evenals onze tekst is zij een interpretatie van het origineel. Tekst en reproductie zijn benaderingen.'²⁹ Het 'museumbezoek vanuit de eigen fauteuil' kon slechts beschouwd worden als een opstapje naar de confrontatie met het originele kunstwerk, dat voor eenieder bereikbaar was in één van de Nederlandse musea of in een andere openbare ruimte. Vaak speelden de musea op de radio-uitzendingen in door het originele kunstwerk op het moment dat het besproken werd een ereplaats te geven als 'schilderij van de week'.

Vanaf het tweede cursusjaar werd het museumbezoek nog eens extra gestimuleerd door de invoering van de museumkaart, die alle abonnees gratis toegang verschaftte tot de meeste Nederlandse musea.³⁰

Welke kunstwerken kwamen voor reproductie in aanmerking? Dat te bepalen was een tweede taak van de programmacommissie. De commissieleden hanteerden daartoe een vooraf opgestelde verdeelsleutel, waarin zowel een verdeling naar perioden als een verdeling naar technieken werd gemaakt. Verreweg de meeste aandacht ging uit naar de schilderkunst (26 van de veertig werken): de overige veertien besprekingen werden gewijd aan beeldhouwkunst (vier), tekenkunst (vier), grafiek (vier) en kunstnijverheid (twee). Minder traditionele disciplines als architectuur of fotografie werden niet behandeld.³¹ Wat de verdeling in perioden betreft lag de meeste nadruk op de zeventiende eeuw, die als bloeiperiode van de Nederlandse kunst werd beschouwd: 'Zo zijn de voortbrengselen van onze Gouden Eeuw niet alleen uitzonderlijk talrijk, maar tevens van een dusdanige artistieke betekenis, dat het voor de hand ligt dat het zwaartepunt van het program op de 17e eeuw ligt', lichtte Baard toe. Kunstwerken van vóór 1400 werden niet in het programma opgenomen. Werk uit de achttiende en negentiende eeuw wel, maar minder prominent dan dat uit de zeventiende. Dat verklaarde Baard als volgt:

'De 18e eeuw lijkt stiefmoederlijk bedeed, maar men vergete niet dat deze eeuw – in Holland althans – minder belangrijke figuren heeft opgeleverd. De 19e eeuw vergt weer meer accent, omdat dit o.m. onontbeerlijk is voor beter begrip voor de ontwikkeling en de betekenis van de soms moeilijk "toegankelijke" extreme en experimentele stromingen van de eigentijdse kunst.'³²

De kunstenaar die de eerste jaren verreweg het meest besproken werd, was Rembrandt. Behalve aan grote meesters besteedde Openbaar Kunstbezit echter ook regelmatig aandacht aan minder bekende kunstenaars, zowel uit eigen land als uit het buitenland. De programmacommissie koos er bewust voor om niet te veel 'paradepaardjes' te selecteren.³³ Juist het onbekende culturele erfgoed diende onder de aandacht van de Nederlanders gebracht te worden. Rembrandts *Nachtwacht* is in de eerste jaargangen dan ook niet te vinden.

Wat voor de teksten gold, gold natuurlijk ook voor de kunstwerken: kwetsende onderwerpen dienden vermeden te worden, opdat de cursus voor eenieder, ongeacht geloof of politieke overtuiging, aanvaardbaar was. In de praktijk betekende dat bijvoorbeeld dat er nauwelijks naakten of werken met een erotische of platvloerse ondertoon werden behandeld. Het eerste mannelijk naakt was Rodins *Het bronzen tijdperk* in jaargang 3. Vrouwelijk naakt kwam de eerste vijf jaar helemaal niet in de cursus voor.

Over het algemeen koos de programmacommissie voor onderwerpen die voor de meeste mensen toegankelijk waren, zoals landschappen, stadsgezichten, dieren, portretten, bijbelse taferelen en (kerk)interieurs. Deze voorkeur kwam voort uit het streven om de cursus laagdrempelig en voor alle geestelijke richtingen acceptabel te houden. Bovendien hanteerde Openbaar Kunstbezit een klassieke cultuuropvatting, waarin kunst werd gelijkgesteld aan het Ware, het Goede en het Schone en een civiliserende functie kreeg toebedeeld. In deze cultuuropvatting was geen plaats voor shockerende onderwerpen.³⁴

JEROEN BOSCH

(± 1450-1516)

De Verloren Zoon

(Middellin 64,5 cm)

MUSEUM BOYMANS/VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM

Wij hebben vanavond een schilderij te bespreken, dat door zijn menselijkheid en zijn raadselachtigheid zeker al menigen onder ons dikwijls heeft geboeid. Ik gebruik die twee woorden: menselijkheid en raadselachtigheid opzettelijk in deze volgorde, want wie eenmaal in de ban geraakt is van de treurige, wijze ogen van deze oude markramer maakt zich niet gemakkelijk meer van hem los. Onwillekeurig nemen wij innerlijk dezelfde aarzelande houding aan, voelen ons ook zo haveloos en zwaar beladen en staren, niets ziende, droevig voor ons uit, loegemaakt van alles wat ons omringt, zoals hij.

Maar dan komt het moment, dat we de betovering van ons afschudden: onze ogen, die gevoelig zijn voor de zachte nuances van grijs, groen en bruin nemen de vrede harmonie van de gedekte tinten in zich op. Het is mij wel zo gegaan, dat ik van die beide ervaringen van menselijk bedroefd inzicht en troostrijke overeenstemming der kleuren zo vervuld was, dat er geen vragen meer opkwamen naar de raadselachtige voorstelling, ja dat ik me die later niet meer herinnerde.

Hoort of leest men nu, dat het schilderij „De verloren zoon“ genoemd wordt, dan knikt men begrijpend van ja, want die titel stemt immers volkomen overeen met wat wij hebben ervaren. En onder die naam is het paneel, dat wij nu samen bekijken, en dat in het Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam hangt, dan ook een bekend en geliefd bezit van velen geworden. De verloren zoon, uit de evangelische gelijkenis, sindelijk op weg van het dichte huis, van de varkens die hij gehooft heeft, naar de welvarende landerijen van zijn vader. Maar dan komen onvermijdelijk de vragen op: kan een oude, grijze markramer wel de verloren zoon voorstellen? En waarom is de weg afgesloten? Trouwens, waar het oog ook blijft rusten, overal vindt het een raadselachtig detail, dat om uitleg vraagt.

De Brabantse schilder, Jeroen Bosch, die het in het begin der zestiende eeuw maakte, heeft ons hier, zoals trouwens in al zijn werken, sprekend in vele gelijkenissen en zinnbeelden, blijkbaar veel willen zeggen, maar juist die vele

zinspelingen begrijpen wij moeilijk of niet. Dat is ook niet zo'n wonder, nu na meer dan vier eeuwen zijn wereld met al haar problemen ons zo ver en vreemd is geworden. Men heeft vooral in de laatste jaren getracht dat geheimchrift te ontcijferen, dikwijls met overtuigend resultaat, maar ook nogal eens al te fantasieus en willekeurig.

Wat ons schilderij betreft: het is wel duidelijk, dat de armelijke, verwaarloosde herberg links, waar het zwaarte uithangt, een huis van slechte zeden is. Uit het raam boven hangt een mansbroek, links een elster in een kooi. De klappende, diefstichtige, gekooide elster is waarschijnlijk het symbool van het beriep der vrouwen binnen. En van de mannen wordt aangeduid, dat zij zich bepaald niet gooieren. Maar onze markramer? Het heeft er de schijn van, dat hij niet uit dat huis komt, dat hij wat eerder, bij een splitsing, rechts af is gegaan. Hij is op een schoen en een slof; het lijkt ook wel, dat hij gevallen is en zelfs gewond. Zijn grijze haren steken door zijn kap, aan zijn mars hangt de pollepel, waarvan zich bedelaars bedienen, en een kattenvelletje, waarmee zulke zwervers ook sjacheren. Een klein gespleten dierenpootje steekt uit zijn buis: men leest wel, dat losbandige feestgangers zich met zulke pootjes uitdossen. Maar wat betekent het opvallende gebaar met de hoofd? Men heeft het in verband gebracht met een uitdrukking in die tijd: „buiten hoede zijn“. Dat zou dan betekenen: niet op zichzelf kunnen passen, zichzelf niet behouden. Men heeft ook wel gemeend, dat hij laat zien, dat hij een koppelaar is, die door het paar, dat in de deuropening staat bij elkaar te brengen, een hoofd heeft verdiend, wat met een ander gezegde zou overeenkomen.

De vele mogelijkheden van zulke uitleggingen brengen de beschouwer in verwarring en twijfel overvalt hem, of wij wel ooit met voldoende zekerheid voorstellingen als deze kunnen interpreteren. En wat wij zoeken is niet zo zeer de vernuftige uitleg van een of ander detail, maar de zin van het geheel.

Welnu, zoek ik daarnaar, dan men ik te zien een arm-

Het plaatje en
het plaatje:
De Verloren Zoon
van Jeroen Bosch
'verklaard' door
H. Schulte
Nordholt, uit de
eerste jaargang
(1957)

OPENBAAR KUNSTBEZIT

18

Shockerend vonden velen in de naoorlogse jaren ook de nieuwe ontwikkelingen in de kunst. Het traditionele schoonheidsbegrip werd erdoor aan het wankelen gebracht, eeuwigheidswaarden maakten plaats voor belichaming van de eigen tijd. Ook Wertheim had moeite met deze ontwikkelingen. Tegelijkertijd beseftte hij dat Openbaar Kunstbezit ze niet zomaar kon negeren:

‘De ontwikkeling der kunstvormen in deze tijd heeft een zodanig tempo aangenomen dat zeer velen het contact daarmee dreigen te ver-

173

liezen. Ook daar heeft de Stichting Openbaar Kunstbezit een taak, nl. te pogen de kloof tussen kunst en publiek te overbruggen, door deze uitingen voor zover dit mogelijk is te verduidelijken, ook zonder de zekerheid dat dit haar zal of kan gelukken.³⁵

In de eerste jaargang werd dan ook, overeenkomstig de eis van de verdeelsleutel, bijna een kwart van de werken gekozen uit de twintigste eeuw. Abstract of anderszins traditiedoorbrekend werk werd dat jaar nog vermeden: de programmacommissie selecteerde liever het werk van een kunstenaar als Escher. Vanaf 1958 kwam er wel enige aandacht voor abstract werk. Meer dan twee à drie vernieuwende werken per jaargang durfde Openbaar Kunstbezit de abonnees de eerste jaren echter niet aan te bieden.

Toelichtingen

Bijna alle radio-uitzendingen van Openbaar Kunstbezit zijn helaas verloren gegaan.³⁶ Maar wie de teksten in de blauwe albums leest, hoort de stemmen van weleer spreken. De albums vormen uniek onderzoeksmateriaal om inzicht te krijgen in de aard van de toelichtingen. Er bestond geen onderling verband tussen de toelichtingen: iedere tekst was van ongeveer eenzelfde moeilijkheidsgraad en kon afzonderlijk van de andere teksten gelezen of beluisterd worden. De opzet van de cursus was daarmee vergelijkbaar met de in de jaren vijftig gebruikelijke museumrondleiding, waarbij ook steeds aandacht werd gevraagd voor één bepaald kunstwerk. Behalve de opzet van de cursus sloot ook het doel dat de toelichtingen dienden aan op hetgeen in de jaren vijftig gangbaar was bij de educatieve diensten: de abonnee 'leren zien', hem de 'taal van een kunstwerk (te) leren begrijpen, leren waarderen en leren ondergaan'.³⁷ Met deze 'taal' werden de formele aspecten van het werk bedoeld, zoals kleurgebruik, compositie, toon en penseelstreek.

Contextuele gegevens waren in de toelichtingen van ondergeschikt belang. De meeste kunstgeleerden waren het erover eens dat de lezer of luisteraar het werk prima kon 'bewonderen zonder dat de weg hiertoe eerst geëffend moet worden door een grote kennis van de kunstenaar en de tijd waarin hij werkte (...)'.³⁸ Behalve de informatie over de context van het werk bleef ook de informatie over het afgebeelde onderwerp meestal beperkt tot een minimum. Dergelijke informatie werd beschouwd als niet meer dan een noodzakelijk opstapje naar datgene wat werkelijk van belang werd geacht, namelijk de formele aspecten van het werk. Zo schreef Van Wessem in één van zijn toelichtingen: 'Wij moeten wel bedenken dat

een schilderstuk als kunstwerk nooit belangrijk is om het wát, maar alleen om het hòe.³⁹

De ondergeschikte positie die werd toegekend aan contextuele gegevens en informatie over de afbeelding hing samen met het klassieke kunstbegrip dat de meeste auteurs hanteerden. Niet de actuele betekenis van het kunstwerk telde, maar de tijdloze schoonheid. In bijna iedere tekst kwamen de woorden schoonheid en harmonie dan ook voor, en ook termen als inspiratie, hartstocht, betovering, wonder en genie werden veelvuldig gebruikt. Illustratief is het volgende citaat uit de eerste jaargang: 'Want dat is het Oestereetstertje van Jan Steen; een *parel van schoonheid* (mijn cursivering), die (...) ieder jaar weer door duizenden glimlachend wordt bekeken en bewonderd.'⁴⁰ Wie deze schoonheid 'leerde zien' zou zichzelf esthetisch genot verschaffen, maar vooral zijn geestelijk leven verrijken en verheffen.

Behalve door eerbied voor de kunst werd de teneur van de teksten bepaald door het streven de persoonlijke ervaring voor de abonnee onder woorden te brengen. Zo schreef H.P. Baard dat het zijn doel was 'de persoonlijke gevoelens die Weissenbruchs straatje bij mij wekken "levend" aan U over te dragen'.⁴¹ Bij verschillende sprekers leidde deze emotionele, subjectieve benadering ertoe dat zij zich, ondanks de inspanningen van de beoordelingscommissie, verloren in lyrische beschrijvingen. Meer dan eens had de zoektocht naar de juiste woorden tot gevolg dat de tekst hoofdzaak werd en de reproductie bijzaak. Een werk van Rembrandt dwong bijvoorbeeld bij Baard zoveel ontzag af dat iedere omschrijving tekort leek te schieten. Uiteindelijk zag hij geen andere uitweg dan de abonnee te verwijzen naar het origineel in het Rijksmuseum:

'Hoe hoger een kunstwerk reikt, hoe ontoereikender de commentaar. Deze beschouwing was daarom ook niet meer dan een poging om U te bewegen tot een gang naar het Rijksmuseum, om persoonlijk de ondefinieerbare geheimenis te beleven, waarin deze schepping de beschouwer betreft.'⁴²

Ontvangst

De woorden die in de jaren vijftig de huiskamer binnendrongen klinken ons nu wat vreemd in de oren. Toch was de cursus destijds een enorm succes. Telde de cursus in het eerste jaar al bijna tachtigduizend abonnees, de daaropvolgende jaren nam dat aantal nog verder toe tot ruim honderduizend in 1961 en 1962. En dat was in die tijd een ongekennd aantal voor een (cultuur-)educatief concept. Bovendien werd er in de pers ruimschoots

aandacht besteed aan Openbaar Kunstbezit en werd het initiatief ook in het buitenland overgenomen.⁴³

Hoe valt het grote succes van Openbaar Kunstbezit te verklaren? In de eerste plaats waren goede en betaalbare afbeeldingen van kunst in de jaren vijftig en zestig schaars. Veel mensen hadden 'honger naar beelden', en Openbaar Kunstbezit speelde daar op in.⁴⁴ Bovendien was Openbaar Kunstbezit interessant voor de verzamelaar: het bood hem de gelegenheid om voor weinig geld een verzameling goede reproducties met toelichtende teksten aan te leggen, opgeslagen in mooie albums. Belangrijker is dat de cursus weliswaar een nieuwe opzet had, maar tegelijkertijd paste in het verwachtingspatroon van veel mensen. Nieuw was het gebruik van wekelijkse radio-uitzendingen en goede reproducties als middel om mensen in contact te brengen met beeldende kunst. Maar het gesproken woord en de reproductie waren de geëigende middelen van kunsteducatie in de jaren vijftig. In een interview zei Wertheim dan ook over zijn geesteskind: 'Ik had het gewoon gebaseerd op het schoolvoorbeeld van de lezing met lichtbeelden.'⁴⁵ Tot slot paste het klassieke cultuurideaal van Openbaar Kunstbezit in de geest van de tijd. De gedachte dat traditioneel gewaardeerde, westerse kunstuitingen een vormende waarde hadden, was gemeengoed.

Openbaar Kunstbezit bereikte weliswaar veel mensen, maar waren dat ook degenen voor wie de cursus in eerste instantie bedoeld was, de arbeiders? Deze vraag vormde de kern van een onderzoek dat het Instituut voor Sociaal Onderzoek van het Nederlandse Volk (Isonovo) na het eerste cursusjaar uitvoerde in opdracht van het Prins Bernhard Fonds. De uitkomsten van het onderzoek waren niet erg positief. In de eerste plaats bleek de radio niet de centrale rol te spelen bij de kennisoverdracht die de stichting voor ogen had gehad; maar liefst 58 procent van de respondenten zei weinig of nooit naar de radio-uitzendingen te luisteren. Als voornaamste redenen hiervoor werden het ongunstige tijdstip van uitzending en de verwarrende zender- en dagwisselingen genoemd. Maar wat zeker ook heeft meegespeeld, is dat de cursus prima te volgen was zonder de radio-uitzendingen: de teksten werden immers allemaal op papier vastgelegd.⁴⁶

Ook het aandeel van de arbeiders aan de cursus bleek teleurstellend. Met vier procent waren zij het slechtst vertegenwoordigd onder de geënquêteerden. De sombere conclusie van de onderzoekers luidde dan ook: 'De geestelijke barrière, die er bestaat tussen deze groep in haar totaliteit en de cultuur, wordt toch blijkaar ook via de radio niet uit de weg geruimd.'⁴⁷ Op deze 'geestelijke barrière' werd ook gewezen door G.J. van der Hoek en J. Eijkelboom. Zij publiceerden naar aanleiding van het Isonovo-rapport beiden een artikel over Openbaar Kunstbezit. In hun ogen werd de barrière veroorzaakt door een intellectuele afstand tussen

spreker en publiek. 'Maar al te dikwijls heeft de uitgezonden stem het gecraqueleerde timbre van de verfijnde aestheet', schreef Eijkelboom, 'terwijl het upper class-accent van sommige voorlezers de bij een groot deel van het publiek bestaande "sfeerschroom" aanwakkert'. Eijkelboom meende dat er meer lager opgeleiden bereikt zouden worden wanneer de sprekers de teksten minder letterlijk zouden voorlezen en concretere, minder fijnzinnige verhalen zouden houden, 'zonder ademloze eerbied voor het Kunstwerk'. Van der Hoek achtte de kunsthistorische experts wel geschikt voor het verzorgen van de inhoud van de uitzendingen, maar vond dat de vormgeving beter kon worden overgelaten aan copywriters en radio-sprekers.⁴⁸

De tegenvallende onderzoeksresultaten vormden voor Wertheim geen aanleiding aan de opzet van Openbaar Kunstbezit te twifelen. De arbeiders waren dan misschien slecht vertegenwoordigd, maar het grote aantal abonnees overtrof iedere verwachting. Een nieuwe aanpak leek de stichting dan ook niet noodzakelijk. De cursus diende alleen wat nadrukkelijker onder de aandacht van de arbeider gebracht te worden. Daartoe werd de hulp ingeroepen van pers, vakbonden en volksontwikkelingsorganisaties: zij kregen het verzoek om de arbeiders expliciet aan te moedigen zich te abonneren.⁴⁹

Aan de vorm van de uitzendingen werd, ondanks de bedenkingen van bijvoorbeeld Eijkelboom en Van der Hoek, niets veranderd. Het oordeel van de abonnees woog blijkbaar zwaarder: zij hadden nauwelijks kritiek op de uitzendingen, en ook in de pers waren meer woorden van lof dan afkeurende geluiden te horen. Bovendien wees een in 1960 in opdracht van Openbaar Kunstbezit uitgevoerd onderzoek door het CBS uit dat het wel meeviel met die lage luisterdichtheid: het CBS schatte dat wekelijks 48 à 66 duizend mensen hun toestel afstemden op Openbaar Kunstbezit.⁵⁰

Nieuw medium

Minder enthousiast was de NRU. J.B. Broeks, NRU-programmasecretaris en Vara-voorzitter, had van begin af aan bezwaar tegen het feit dat de radiocursus alleen gevolgd kon worden door abonnees. Andere luisteraars konden zonder de noodzakelijke reproducties weinig met de uitzendingen. Bovendien bewees de lage luisterdichtheid dat de cursus net zo goed gelezen kon worden. Deze overwegingen maakten dat de NRU al vanaf de eerste jaargang probeerde Openbaar Kunstbezit weer van de radio af te krijgen. In plaats daarvan zou de stichting gebruik kunnen gaan maken van het jongste massamedium, de televisie. De cursus zou dan voor eenieder te volgen zijn, zo stelde Broeks.⁵¹

De reactie van Openbaar Kunstbezit op dit voorstel is verrassend; zo vooruitstrevend als de stichting was geweest door als eerste de radio in te zetten in het streven naar cultuurspreiding, zo terughoudend was haar houding ten opzichte van de televisie. De NRU voerde spoedig de druk op. Voor 1959 wilde zij alleen toestemming tot uitzending verlenen wanneer Openbaar Kunstbezit de mogelijkheid tot overheveling serieus onderzocht. En zo vond in 1959 het eerste overleg plaats tussen de programmacommissie van de Nederlandse Televisie Stichting (NTS) en een delegatie van Openbaar Kunstbezit – waarvan in ieder geval Cabout en Wertheim deel uitmaakten – over een eventuele televisiecursus.⁵² Het jaar daarop, in 1960, zette Broeksz Openbaar Kunstbezit voor het blok: de stichting zou nog één jaar radiozendtijd krijgen, maar zou daarna definitief moeten overstappen naar de televisie.⁵³

Met deze mededeling barstte de discussie eigenlijk pas echt los: zowel tussen Openbaar Kunstbezit en de NRU als tussen de bestuursleden van Openbaar Kunstbezit onderling. Wertheim dreigde zelfs op te stappen wanneer de cursus alleen op televisie voort zou kunnen bestaan. Zo waren er bezwaren van praktische aard. Onderzoek had uitgewezen dat zo'n tachtig procent van de radioabonnees niet over een televisietoestel beschikte. De overstap zou dus ten koste gaan van een belangrijk deel van de leden. Daarbij zou het moeilijker zijn om nieuwe abonnees te werven voor een televisiecursus, omdat de reproducties niet meer noodzakelijk waren voor het volgen van de uitzendingen: de kunstwerken zouden nu immers ook – zij het in zwart-wit – op het scherm te zien zijn.⁵⁴

Het grootste bezwaar gold echter het medium als zodanig. Naar het oordeel van Wertheim was de vluchtige televisie, die voornamelijk vermaak bracht, tegenstrijdig aan de verheven, tijdloze kunst: een schilderij zou nooit tot zijn recht kunnen komen op de beeldbuis. Baard voegde daar nog aan toe dat op tv de spreker primair zou zijn, en dat daardoor de aandacht afgeleid zou worden van het kunstwerk.⁵⁵ De opmerkingen van Wertheim en Baard sloten aan bij de bezorgdheid van de overheid en de volksopvoeders over de culturele gevolgen van het nieuwe massamedium. Toch is vooral de reactie van Wertheim opvallend. Vóór de oorlog wilde hij immers het medium dat toen gold als hét massamedium, de radio, inzetten voor cultuurspreiding. Anderzijds is zijn houding ook begrijpelijk. Het auditieve karakter van radio maakte het mogelijk dat de abonnee zijn aandacht volledig op de reproductie richtte. De kunstschaten konden rustig beschouwd worden in de intimiteit van de huiskamer en met het respect behandeld worden dat ze verdienden. Voor Wertheim woog dit zwaar. Bij televisie was een dergelijke relatie tussen abonnee en kunstwerk onmogelijk. Sommige bestuursleden zagen echter ook voordelen. Van Gelder bijvoorbeeld achtte de televisie weliswaar geen geschikt medium voor het be-

handelen van schilderijen, maar zag wel mogelijkheden voor het bespreken van teken- en prentkunst (zonder kleur), beeldhouwkunst en architectuur. Vooral bij de laatste twee disciplines schoot een reproductie meestal tekort omdat deze het werk maar vanuit één hoek belichtte; de tv bood wat dat betreft interessante mogelijkheden. Wat nog belangrijker was: enkele bestuursleden, onder wie Van Gelder, Cabout en De Vries, geloofden dat het met de televisie misschien wél zou lukken de arbeiders te bereiken.⁵⁶

Na veel discussiëren legde de afkeer van de massacultuur het uiteindelijk af tegen het ideaal van cultuurspreiding. Het hele bestuur was bereid om een televisiecursus te beginnen. Wellicht heeft het succes van het tv-programma *KUNSTGREPEN* bij deze beslissing meegespeeld. Met dit programma liet bedenker en presentator Pierre Janssen zien, welk bereik de televisie kon hebben: vanaf de eerste uitzending in 1959 trok zijn programma vele kijkers, uit alle lagen van de bevolking. Maar het bestuur van Openbaar Kunstbezit wilde wel een slag om de arm houden. Naast de televisiecursus moest de radiocursus, in ieder geval voorlopig, blijven bestaan.⁵⁷ Met deze afspraken konden alle partijen zich na langdurig overleg verenigen. Op maandag 28 januari 1963 om 19.45 uur bracht Openbaar Kunstbezit het museum voor het eerst de huiskamer binnen via de televisie. Een nieuw middel om de kloof tussen massacultuur en traditionele kunst en cultuur te overbruggen werd ingezet. Dit keer lag het initiatief echter niet bij Wertheim, maar bij de NRU.

Slot

De negatieve houding van tegenover televisie van met name Wertheim, maakte dat Openbaar Kunstbezit rond 1960 geen voorttrekkersrol meer vervulde in het streven naar cultuurspreiding. Toch moet de betekenis van Openbaar Kunstbezit niet onderschat worden. Wertheim was dan wel negatief over het gebruik van televisie voor cultuurspreidende doeleinden, maar in feite had hij hier met de radiocursus van Openbaar Kunstbezit zelf de basis voor gelegd. Terwijl de meeste cultuurspreiders zich in de vooroorlogse jaren bezighielden met de vraag hoe de arbeider kon worden afgehouden van de massacultuur, ontwikkelde Wertheim een concept waarbij de massamedia juist werden ingezet bij het streven naar cultuurspreiding. Een vooruitstrevend initiatief dat begin jaren vijftig op veel weerstand stuitte – zeker ook bij de NRU. Maar met de steun van het Koninklijk Huis en een comité van aanbeveling lukte het Wertheim om Openbaar Kunstbezit de ether in te krijgen, als nationaal programma in een sterk verzuild omroepbestel. Voor het eerst kwam er structurele aandacht voor beeldende kunst in de massamedia.

Rond de jaren zestig werd Wertheims concept min of meer ingehaald door de tijd. Door diverse maatschappelijke ontwikkelingen begonnen er nieuwe ideeën te ontstaan in de samenleving over massacultuur en over de betekenis van kunst voor individu en maatschappij; ideeën waar Wertheim niet zo goed mee uit de voeten kon. Openbaar Kunstbezit verloor daarmee geleidelijk zijn voortrekkersrol. Maar het pionierswerk was gedaan. De basis voor menig kunstprogramma was gelegd. Ook vandaag de dag, zo'n veertig jaar later, zijn er nog kunstprogramma's waarvan de wortels duidelijk bij Openbaar Kunstbezit liggen. Het beste voorbeeld is wat dat betreft misschien wel het Avro-programma *BEELDENSTORM*, waarin de voormalige directeur van het Rijksmuseum Henk van Os steeds in een korte uitzending een verhaal vertelt over een of enkele kunstwerken uit een openbare collectie. Het succes van dit programma zou Wertheim zeker tevreden hebben gestemd.

Noten

- 1 Graag wil ik Xander van Eck bedanken voor zijn bijdrage aan de totstandkoming van dit artikel. De biografische gegevens over J.G. Wertheim zijn grotendeels ontleend aan: I.Q. van Regteren-Altena, *Joh. G. Wertheim 1898-1977: beeldhouwwerken en tekeningen*, tentoonstellingscatalogus Singer Museum, Laren 1978, en: J. Teeuwisse, 'Over Johan G. Wertheim, vader van Openbaar Kunstbezit', in: *Openbaar Kunstbezit* (verder: OKB), jg. 42, 1998, nr. 2, p. 2-3.
- 2 Zie voor de geschiedenis van het cultuurspreidingsdenken o.a.: H. Henrichs, 'Een intercultureel Bildungsideaal? Doelstellingen voor cultuureducatie in het fin de siècle', in: *Boekmancahier*, juni 1997, nr. 32, p. 136-146; A.M. Bevers, 'Cultuurspreiding en publieksbereik. Van volksverheffing tot marktstrategie', in: I. van den Berg en S. de Sitter (red.), *Kunst en overheid. Beleid en praktijk*, Amsterdam 1990, p. 61-83; A. Boots, 'Kunst genieten, waarom en hoe. Educatief werk in musea', in: B. Koevoets en H. van Rheeden (red.), *Geen dag zonder lijn. Honderd jaar tekenonderwijs in Nederland, 1880-1980*, Haarlem 1980, p. 121-143.
- 3 J. Pollmann, 'Arbeiders komen niet naar het museum', in: *Volksopvoeding*, jg. 6, 1957, p. 154.
- 4 J.G. Wertheim, 'Openbaar Kunstbezit', in: *Volksopvoeding*, jg. 7, 1958, p. 35.
- 5 De problemen met de omroepwereld zijn nauwkeurig in kaart gebracht door: J.M. Stellingwerf, *Openbaar Kunstbezit. Een nieuw experiment in het Nederlandse culturele leven?* (scriptie Erasmus Universiteit), Rotterdam 1987. Bovendien bevat het Dossier Openbaar Kunstbezit van het Centraal Historisch Archief van de NOS (verder: NOS) hierover veel informatie.
- 6 Teeuwisse, 'Over Johan G. Wertheim', p. 3.
- 7 Een overzicht van de leden van het initiatiefcomité vond ik in het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Archief C. de Boer, map 40 (verder:

- iisg). Ik wil hier niet verder ingaan op de personen die deel uitmaakten van het comité, daar zij geen invloed hadden op het beleid van de stichting; het initiatiefcomité diende slechts ter overreding van de NRU.
- 8 Jaarverslag Rijksmuseum 25-2-1961, in: iisg.
 - 9 De bestuursleden bekleedden de volgende functies: C. de Boer, algemeen voorzitter IVAO, Amsterdam; mgr. mr. F.J.C.M. op de Coul, directeur Rooms-Katholiek Centraal Bureau voor Onderwijs en Opvoeding, Den Haag (Op de Coul werd in 1962 vervangen door Schelfhout, die ook een functie had in het Katholieke Onderwijs, zie: notulen jaarvergadering Rijksmuseum 15-9-1962, in: iisg); dr. A. la Fleur, voorzitter Raad van Leraren, Haarlem; dr. H.L.C. Jaffé, adjunct-directeur der gemeentelijke musea te Amsterdam; C. Kleijwegt, hoofdinspecteur van de onderwijsopleiding n.a., Nijmegen; drs. W.G. Overbosch, voorzitter prof.dr. G. van der Leeuwstichting te Amersfoort, Amsterdam; P. Post, directeur Nutsseminarium voor pedagogiek aan de Amsterdamse Universiteit, Naarden; Mej. dr. S. Ramondt, conrector Baarns Lyceum, Hilversum; dr. A.F.E. van Schendel, hoofd afdeling schilderingen Rijksmuseum Amsterdam; J.W. Seelen, voorzitter Beroepsvereniging voor Beeldende Kunsten van de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars en voorzitter van de afdeling Beeldende Kunst van de Algemene Katholieke Kunstenaarsvereniging, Voorburg; M.B. Teipe, secretaris van de Bond van Kunst en Opvoeding, Alkmaar; B. Verhoeven, kamerlid KVP en voorzitter Nationaal Overleg voor Gewestelijke Cultuur, Arnhem; drs. J.H. Westerhuis, rector Christelijk Lyceum, Harderwijk; mr. dr. P.J. Witteman, voorzitter Raad voor de Kunst, Haarlem. Zie: brief Wertheim aan De Boer, 12-12-1954, in: iisg.
 - 10 De stichting heette aanvankelijk 'Stichting voor esthetische vorming, door middel van de radio, met behulp van reproducties van kunstwerken'. Notulen bestuursvergadering Rijksmuseum 18-12-1954, in: iisg.
 - 11 Jaarverslag 1957, in: iisg.
 - 12 J. Eijkelboom, 'Openbaar Kunstbezit: kijken met het oor', in: *Museumjournaal*, nov-dec 1962, p. 133-134.
 - 13 Knipsel zonder datum in: Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie, Dossier Openbaar Kunstbezit 1957-1985 (in het vervolg: RKD/OKB).
 - 14 Notulen bestuursvergadering Rijksmuseum 18-12-1954, in: iisg.
 - 15 Brief van Van Gelder aan C. de Boer, ongedateerd, in: iisg; C. Cabout, 'De ziel van Openbaar Kunstbezit', in: *Aether*, jan. 1990, nr. 14.
 - 16 Geciteerd door M. van Rooy, 'Openbaar Kunstbezit 25 jaar', in: *OKB*, jg. 25, 1981, nr. 6, p. 183. Audiofragment in bezit van het NAA, dragernr. HA979.
 - 17 'Openbaar Kunstbezit', in: *Wikor, algemeen kunsttijdschrift voor jonge mensen*, jg. 4, 1956, nr. 10, p. 396.
 - 18 *Algemeen Dagblad* 5-1-1963, in: RKD, dossier Wertheim (verder: RKD/WH).
 - 19 Zie o.a. 'Openbaar Kunstbezit', ongedateerd; en: Notulen bestuursvergadering Stedelijk Museum 19-11-1958, in: iisg.
 - 20 Jaarverslag 1957, in: iisg.
 - 21 Van Gelder, 'Woord en beeld. Een woord vooraf', in: *OKB*, jg. 2, 1958, voorwoord.

- 22 H. Overduin, 'Openbaar Kunstbezit bekeken', in: *Museumjournaal*, 1975, nr. 4, p. 169.
- 23 Geciteerd in *Het Parool*, 12-2-1957, in: RKD/WH. Zie voor de taak van de beoordelingscommissie: Wertheim, 'Openbaar Kunstbezit', p. 36.
- 24 Jaarverslag 1958, in: IISG.
- 25 Jaarverslagen 1958 en 1960, in: IISG.
- 26 Jaarverslag 1959, in: IISG.
- 27 Jaarverslag 1960, in: IISG.
- 28 Wertheim, 'Openbaar Kunstbezit', p. 36. Zie ook: knipsel, zonder datum, in: RKD/OKB.
- 29 Van Gelder, 'Openbaar Kunstbezit 1959. Een woord vooraf', in: OKB, jg. 3, 1959, voorwoord.
- 30 Wertheim, 'Openbaar Kunstbezit', p. 35; Van Gelder, 'Woord en beeld. Een woord vooraf', in: OKB, jg. 2, 1958, voorwoord.
- 31 Van deze 26 schilderijen moesten er vijf geselecteerd worden uit de vijftiende en zestiende eeuw, zeven uit de zeventiende eeuw, twee uit de achttiende eeuw, zes uit de negentiende eeuw en zes uit de twintigste eeuw. H.P. Baard, 'Perspectieven', in: OKB, jg. 6, 1962, voorwoord.
- 32 Baard, 'Perspectieven', voorwoord.
- 33 Wertheim, 'Openbaar Kunstbezit', p. 35.
- 34 De term 'klassieke cultuuropvatting' is afkomstig van: J.A.M.F. Vaessen, *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het kunstmuseum*, Zeist 1986, p. 227-228.
- 35 Wertheim, 'Bij ons eerste lustrum', in: OKB, jg. 5, 1961, voorwoord.
- 36 Het NAA bezit nog één uitzending, daterend uit november 1969 (OKB, jg. 13, nr. 33: mw. Esmeijer over een doek van Koekkoek), bonnr. 25916, bandnr. (bundelnr. 69-3372) B-7379.
- 37 Van Gelder, 'Woord en beeld', in: OKB, jg. 2, 1958, voorwoord.
- 38 OKB, jg. 3, 1959, p. 3a.
- 39 OKB, jg. 1, 1957, p. 7a.
- 40 Ibidem.
- 41 OKB, jg. 1, 1957, p. 4b.
- 42 OKB, jg. 5, 1961, p. 6b.
- 43 Jaarverslag 1968, in: IISG. Het concept van Openbaar Kunstbezit werd onder meer overgenomen in Engeland, België, Duitsland, Frankrijk, Italië, Canada en Australië. Zie o.a. Jaarverslag 1960, in: IISG.
- 44 H. Balk, 'Honger naar beelden', in: OKB, jg. 40, 1996, nr. 6, p. 3.
- 45 *Televizier*, 23-1-1965, in: RKD/OKB.
- 46 De resultaten van dit onderzoek staan beschreven in: H.M. in 't Veld-Langeveld, *De radiocursus 'Openbaar Kunstbezit' als middel tot cultuurspreiding: een publiekanalyse*, Amsterdam 1958.
- 47 Idem, p. 13 en p. 22-24.
- 48 G.J. van der Hoek, 'Openbaar Kunstbezit openbaar?', in: *Museumjournaal*, 4, 1958, nr. 3, p. 57-58; J. Eijkelboom, 'Kijken met het oor', in: p. 136.
- 49 Van Rooy, 'Openbaar Kunstbezit 25 jaar', p. 183.
- 50 Zie voor de meningen van de abonnees: Notulen bestuursvergadering Stedelijk Museum 19-11-1958, in: IISG; Isonovo-rapport, p. 60. Zie voor de visies

van de pers: diverse artikelen in RKD/OKB. Het CBS-onderzoek wordt vermeld in het OKB-Jaarverslag 1960, in: IISG.

- 51 Brief Broeksz aan OKB, 6-10-1960, in: IISG.
- 52 Brief Wertheim aan De Boer, 28-5-1959, in: IISG. De samenstelling van de rest van de tv-commissie van Openbaar Kunstbezit is niet helemaal duidelijk. Zowel De Vries (Brief Wertheim aan Rengelink, 16-10-1959, NOS) als Van Thienen (Jaarverslag 1960, IISG) wordt genoemd als derde lid.
- 53 Notulen algemene bestuursvergadering Rijksmuseum 17-9-1960, in: IISG.
- 54 Bestuursvergadering OKB, NRU en NTS, 3-11-1960; notulen algemene bestuursvergadering Rijksmuseum 17-9-1960, in: IISG.
- 55 Vergadering algemeen bestuur Rijksmuseum 12-11-1960; notulen algemene bestuursvergadering Rijksmuseum 17-9-1960, in: IISG.
- 56 Verslag van gesprek van Ds J.A. Nieuwenhuyzen (VPRO) met Van Gelder, 31-3-1960, in: NOS; notulen algemene bestuursvergadering Rijksmuseum 17-9-1960; vergadering algemeen bestuur Rijksmuseum 12-11-1960, in: IISG.
- 57 Brief Wertheim aan NRU 24-9-1960, in: IISG.