

# Van Arcadië naar Nieuw Babylon

Het Limburgse kunst-  
debat in de jaren zestig

Monique Dickhaut

‘Sjarel schildert voor het hele volk, en is dus terecht populair, wat maar moeilijk wordt gevreten door zijn artistieke, mooie vlekjes zoekende provinciegenootjes. Al jaren doen kefferige epigoontjes en kritici-van-naam hun driftige aanvalletjes op de fiere Eyck, die rustig doorgaat aan zijn prettige schilderijtjes en af en toe een koninklijke onderscheiding naar de plaats van herkomst terugstuurt.’\*

---

\* *Ontbijt op bed* nr. 10,  
april 1967.

De hoofdtitel van dit artikel legt de verbinding tussen mijn proefschrift *Arcadië voorbij. Het Limburgse kunstdebat in de wederopbouwperiode (1945-1965)* uit 2019 en de in 1995 in een handelseditie verschenen dissertatie van de Amerikaanse, sinds 2003 in Nederland werkzame historicus James Kennedy (1963), getiteld *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*.<sup>1</sup> Deze twee titels vatten de periode 1945-1970 samen, die in Limburg startte met het langzaam doordringende besef dat het Limburgse Arcadië van Marie Koenen definitief voorbij was en eindigde met het concept van de utopische speelstad 'Nieuw Babylon' die Constant (Nieuwenhuys) als het moderne Arcadië creëerde; van het idyllische, godsvruchtige, gezagsgetrouwe Limburg met zijn sterk gevoelde Limburgse identiteit naar een realistisch, seculier, vrijgevochten, Nederlandse Limburg.<sup>2</sup>

In 1995 verscheen, naast Kennedy's *Nieuw Babylon in aanbouw*, een tweede grote studie over 'de jaren zestig': *De eindeloze jaren zestig* van historicus Hans Righart (1954-2001).<sup>3</sup> Twee jaar later vormde met name Kennedy's studie, en vooral zijn visie op de rol van de verschillende generaties binnen het sociaal-culturele veranderingsproces van de jaren zestig, de aanleiding voor het verschijnen van een dubbel themanummer van *De Sociologische Gids*, waarin historici, politicologen en sociologen zich verhiielden tot die visie.<sup>4</sup> In Limburg is nog maar weinig onderzoek verricht dat zich specifiek op de sociaal-culturele veranderingen van de jaren zestig richtte. Een uitzondering daarop vormt

het onderzoek van Bart-Jan de Graaf dat in 2012 resulteerde in een tentoonstelling in Museum het Domein in Sittard en een bijbehorende publicatie, getiteld *De Onderstroom. De roerige jaren zestig, zeventig en tachtig in de Westelijke Mijnstreek*.<sup>5</sup> De Graaf schetst hierin het beeld van de jongerencultuur in Limburg. Het was ook in Limburg de jeugd, die in de naoorlogse jaren losbrak uit het gezagsgetrouwe keurslijf en in de jaren zestig de veranderingen in deze provincie aanjoeg.

In dit artikel staat, net als in mijn dissertatie, het debat in de Limburgse kunstwereld centraal. Het is in het kunstdebat dat manifest wordt op welke wijze de kunstwereld, als onderdeel van de Limburgse samenleving, functioneerde en hoe deze de sociaal-culturele veranderingen begreep, omarmde of afwees. De visie van de Amerikaanse kunstsocioloog Howard S. Becker (1928) op het functioneren van de kunstwereld is daarbij leidend.<sup>6</sup> Beckers manier van kijken naar het functioneren van de kunstwereld, die uitgaat van een actorperspectief, helpt om inzicht te krijgen in de onderlinge verhoudingen tussen de verschillende protagonisten, hun institutionele inbeddingen en de soms botsende conventies die aan hun positiebepalingen ten grondslag liggen.

Het kunstdebat in Limburg in de periode 1945-1965 weerspiegelde de worsteling met de sociaal-culturele veranderingen en de daardoor veranderende en onder druk staande katholieke, Limburgse identiteit, die meer een 'zienswijze' dan een 'zijnswijze' is, zoals literatuur-

- 
- 1 Monique F.A. Dickhaut (2019), *Arcadië voorbij. Het Limburgse kunstdebat in de wederopbouwperiode*, Uitgeverij Vantilt Nijmegen; James Kennedy (1995/2017), *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*, Boom Uitgevers Amsterdam.
  - 2 De tentoonstelling 'Nieuw Babylon' werd in de zomer van 1965 door de Maastrichtse kunstenaarsbeweging Artishock naar Maastricht gehaald.
  - 3 Hans Righart (1995), *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*, Uitgeverij De Arbeiderspers Amsterdam/Antwerpen.
  - 4 *De Sociologische Gids* 44 (1997), nr. 5-6.
  - 5 Bart-Jan de Graaf (2012), *De Onderstroom. De roerige jaren zestig, zeventig en tachtig in de Westelijke Mijnstreek*, Museum Het Domein Sittard.
  - 6 Howard S. Becker (1982/2009), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.

wetenschapper Joep Leerssen (1955) stelt, maar die daarom niet minder werd beleefd.<sup>7</sup> Onherroepelijk werd Limburg in de loop van die twee decennia ook Nederlandse, zoals historicus Jos Perry (1950) elders in deze *Publications* betoogt, waarmee hij bedoelt minder klerikaal en minder volgzaam.<sup>8</sup> De cijfers bevestigen dit beeld: de aanhang van de KVP bij de Provinciale Statenverkiezingen daalde van bijna vijftientig procent in 1962 naar goed vijftien procent in 1974, ten gunste van de socialisten (PvdA en klein links) en de liberalen (VVD en D66).<sup>9</sup> Bij de Tweede Kamerverkiezingen was de daling van de aanhang van de KVP in Limburg nog veel scherper: van 78 procent in 1963 naar 44 procent in 1972.<sup>10</sup>

Achter deze cijfers gaat het proces schuil dat priester en kerkhistoricus Piet van den Baar en priester J.H. Huijts al aan het einde van de jaren vijftig hadden onderkend. Er was sprake van onverschilligheid, vooral onder jongeren, ten opzichte van de kerk en er was weerstand tegen het vasthouden aan overleefde tradities en collectiviteit.<sup>11</sup> De geboren Limburger noemde zichzelf wel katholiek – in 1971 nog 92,7 procent – maar was ook beter opgeleid, onafhankelijker, individualistischer geworden en steeds minder geneigd zich te voegen naar de kerkelijke voorschriften. Het dringende advies om de katholieke eenheid, of misschien beter gezegd de katholieke eenvormigheid, te bewaren door een stem op de KVP uit te

brenge, werd op steeds grotere schaal genegeerd. Het proces dat al in de jaren vijftig aarzelend aan de gang kwam, raakte in de vroege jaren zestig in een stroomversnelling om na het midden van de jaren zestig onder invloed van de maatschappelijke ontwikkelingen, de resultaten van het Tweede Vaticaans Concilie in Rome (1962-1965) en het Pastoraal Concilie in Noordwijkerhout (1968-1970) en de mijnsluiting in Limburg, te radicaliseren.<sup>12</sup>

De tweede helft van de jaren zestig kunnen zo bezien als lakmoesproef dienen. Was Limburg ondertussen zo sterk vernederlandsd en geseculariseerd dat kunstenaars, critici, overheid en al die andere actoren in de kunstwereld op dezelfde wijze en met dezelfde effecten reageerden op de veranderende tijd als in het culturele hart van het land? En liep Limburg daarmee in de pas met andere, ver van het culturele hart gelegen provincies, met name Friesland en Groningen?

In het navolgende wordt allereerst uiteengezet op welke wijze James Kennedy de rol van de verschillende generaties binnen het sociaal-cultureel veranderingsproces van de jaren zestig kenschetst en worden 'de lange jaren zestig' tijdsmatig afgebakend. Daarna wordt de in de jaren zestig veranderende visie op rol van de overheid, zowel het Rijk als de Provincie, op het terrein van het cultuurbeleid toegelicht.

Deze inleidende paragrafen worden gevolgd door de beschrijving en analyse van de

7 Joep Leerssen (2015), 'De Limburgse identiteit', in: Paul Tummers e.a. [red], *Limburg. Een geschiedenis. Vanaf 1800*, LGOG Maastricht: 303.

8 Jos Perry (2019), 'De wederopbouw van Limburg', in: *Publications. Jaarboek 2019* 155: 203.

9 Huub Spoormans (2015), 'Honderd jaar politiek in Limburg: katholieke dominantie, lokalisme en verzuiling', in: Paul Tummers e.a. [red], *Limburg. Een geschiedenis, vanaf 1800*, LGOG Maastricht: 91.

10 H. Spoormans, R.G. Welten en K. Dittrich (1990), 'Politiek: deining in de electorale stromen', in: J. Soeters, H. Spoormans en R. Welten [red.], *Het nieuwe Limburg. Herstructurering en ontwikkeling*, Scriptum, Boekhandel Rutten/Leiter-Nypels: 333.

11 P.A. van den Baar, 'Christendom en cultuur in Limburg', in *De Bronk* 5 (1957/8), nr. 5 – januari 1958: 148-151, J.H. Huijts, *Geloof en leven in de kerk; beschouwingen over de godsdienstige situatie onder de katholieken in Limburg naar aanleiding van een meningsonderzoek*, Hilversum 1960.

12 Kerkhistoricus Hugh McLeod spreekt in *The Religious Crisis of the 1960s* (Oxford 2007) in dit verband van de 'lange jaren zestig' (1958-1974) waarin hij drie perioden onderscheidt: 1958-1962 (voorzichtige veranderingen), 1963-1966 (stroomversnelling) en 1967-1974 (radicalisering). Met dank aan dr. Chris Dols.

Limburgse kunstwereld en de ontwikkelingen daarvan in de jaren zestig. Aan de orde komen de posities van de verschillende generaties kunstenaars in het kunstdebat van de jaren zestig, maar ook van de Jan van Eyck Academie, die na een lange en existentiële zoektocht, medio jaren zestig uitgroeide van het katholieke kunstinstituut dat het bij de start in 1948 was geweest tot een moderne kunstacademie waar de creatieve ontplooiing van de individuele student primair werd gesteld. Ook gaat dit artikel over de overheden – provinciaal en lokaal – die in toenemende mate geacht werden een cultuurbeleid te voeren ten dienste van het welzijn van de samenleving, en over de Culturele Raad Limburg, die werd belast met de uitvoering van dat cultuurbeleid.

Maar bovenal gaat dit artikel over de kunstcritici, die het debat over kunst en kunstbeleid aanwakkerden in kranten en tijdschriften en de culturele situatie voor het publiek trachtten te duiden. Opvallend is dat in de jaren zestig nog steeds dezelfde critici actief waren als in het

eerste decennium na de oorlog: Loe Maas (1911-1970) en Jules Kockelkoren (1921-1999) bij *De Nieuwe Limburger*, Paul Haimon (1913-1996) bij het *Limburgs Dagblad*, Ko Sarneel (1920-2012) en Fred van Leeuwen (1925-2016) bij de Regionale Omroep Zuid, Willem K. Coumans (1930-2006) en Hans Berghuis (1924-1994) bij het culturele maandblad *De Bronk*, later *Maasland*. Hun rol in het debat veranderde in de loop van de tijd niet: Maas en Kockelkoren vertolkten het behoudende geluid, Sarneel, Coumans en Berghuis het kritische geluid. Haimon en Van Leeuwen waren kritisch, maar tot op zekere hoogte loyaal aan het katholieke gezag.

### De vooroorlogse elites als motor van de culturele veranderingen in de jaren zestig

James Kennedy hanteerde voor *Nieuw Babylon in aanbouw* een theoretisch uitgangspunt dat in het verlengde ligt van het kunstwereldconcept van Becker. Kennedy onderzocht de rol die



Ko Sarneel en Fred van Leeuwen samen aan het werk bij de Regionale Omroep Zuid (ROZ).

'de elites' speelden in de zijns inziens soepele introductie van de moderne tijd in de jaren zestig. Onder de elites verstaat Kennedy de *'centrist and cautious politicians, intellectuals, clerics, newspaper editors and other 'pillarized' leaders of the Netherlands'*; de politici uit het politieke midden, intellectuelen, geestelijken, krantenredacteurs en andere verzuilde leiders van Nederland.<sup>13</sup> Overigens is het sinds het verschijnen van het standaardwerk *Staat van verzuiling* van historicus Peter van Dam (1981) niet meer mogelijk ongeproblematiseerd te spreken van 'verzuiling'.<sup>14</sup> In het geval van de kunstwereld kunnen hiervoor de kunstopleidingen, culturele autoriteiten, subsidie- en opdrachtgevers bij overheid en bisdom, galeriehouders, museumdirecteuren en kunstcritici worden ingevuld, kortom al diegenen die, samen met de kunstenaars, verantwoordelijk waren voor de productie, distributie en receptie van kunstwerken zoals Becker deze definieert.

Het is evident dat er in de late jaren zestig sprake was van een generatieconflict tussen de vooroorlogse generatie en de protestgeneratie, die de oorlog niet had meegemaakt en opgroeide in een periode waarin de welvaart en, ondanks de Koude Oorlog, het vertrouwen in een duurzame vrede groeide. Righart spreekt echter van een dubbele generatiecrisis, want behalve het conflict tussen de vooroorlogse generatie en de protestgeneratie was er ook sprake van een crisis binnen de vooroorlogse generatie, die door zelftwijfel bevangen raakte en daardoor openingen bood voor verandering. Kennedy gaat een stap verder en beschouwt de veranderingen die zich in de tweede helft van de jaren zestig voltrokken niet als het gevolg van een generatieconflict tussen de vooroorlogse generatie en de protestgeneratie. Het was

zijns inziens niet de protestgeneratie die de veranderingen afdwong maar de vooroorlogse generatie die deze toeliet; de zogenaamde accommodatiethese. Het waren de culturele elites die een centrale rol speelden in de culturele ontwikkelingen, die Nederland in slechts een paar jaar tijd veranderden van een relatief traditionele samenleving in een relatief vooruitstrevende.<sup>15</sup>

Sommigen van de leiders ondersteunden de roep om verandering omdat zij er oprecht in geloofden, de meesten echter om zodoende de controle over en sturing van de snel en onherroepelijk veranderende samenleving niet te verliezen.<sup>16</sup> Kennedy stelt dat het gegeven dat de oudere generatie meeboog met de door jongeren gewenste veranderingen, het 'schikken en plooiën' waarin de politieke elite in het verzuilde Nederland van oudsher zo bedreven was, ertoe leidde dat het conflict tussen de generaties in Nederland goeddeels uitbleef. Hij concludeert: *'The Dutch case, therefore, presents a paradox: the perceived "gap" in values between the modern protest generation and the old-fashioned prewar generation had the effect of intensifying the desire of the latter to accommodate the youth as much as they could.'*<sup>17</sup> Bovendien toont Kennedy aan dat deze ontwikkeling niet plotseling begon na 1965, maar zich in feite gedurende de gehele wederopbouwperiode aankondigde.

Kennedy spreekt in *Nieuw Babylon in aanbouw* over 'Nederland' alsof er geen sprake was van verschillen tussen het centrum en de periferie. Zijn onderzoek was sterk gericht op de 'randstad Holland', met Amsterdam als het kloppende hart, maar de vraag is of de resultaten ook opgaan voor de perifere regio's, in dit geval voor Limburg. De hieruit voortvloeiende vraag luidt: veranderde ook Limburg in de late

13 James Kennedy, 'New Babylon and the politics of modernity', in *De Sociologische Gids* 44 (1997), nr. 5-6: 362.

14 Peter van Dam (2011), *Staat van verzuiling. Over een Nederlandse mythe*, Wereldbibliotheek Amsterdam.

15 Kennedy (1997): 362.

16 Ibidem.

17 Kennedy (1997): 369.





Sfeerbeeld van jongeren op brommers voor de 'Berchmans-sociëteit' op de Bredestraat 19 in Maastricht, rond 1965. RHCL, fotocollectie GAM, nummer 14601. Foto Frans Lahaye.

jaren zestig dankzij en niet ondanks de door Kennedy benoemde elites uit de vooroorlogse generaties? Behoorden ook de katholieke Limburgse elites, de geestelijke en politieke leiders, de culturele autoriteiten en critici, tot die vooroorlogse generatie met twijfels over de eigen autoriteit en meer of minder oprechte behoefte aan culturele verandering?

## De lange jaren vijftig en de eindeloze jaren zestig

In de late jaren 1990, de jaren direct na het verschijnen van *Nieuw Babylon in aanbouw*, was Kennedy's visie op de jaren zestig als epiloog van de naoorlogse ontwikkelingen voor velen moeilijk verteerbaar.<sup>18</sup> Toch stond hij zeker niet alleen in zijn overtuiging dat 'de lange jaren vijftig' de opmaat waren geweest voor de gebeurtenissen in de tweede helft van de jaren zestig. De Nederlandse historici Paul Luykx en Pim Slot gaven de in 1997 door hen samengestelde bundel artikelen over 'cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig' de titel *Een stille revolutie? mee*.<sup>19</sup> In het voorwoord is van een vraagteken echter geen sprake meer. Gedurende de lange jaren vijftig voltrok zich een stille revolutie: 'aan de uiterlijke vorm van staat en samenleving was in de jaren vijftig nog maar weinig verandering merkbaar, maar op het niveau van cultuur en mentaliteit raakten tradities en overgeleverde normen fundamenteel aan het wankelen en werden gangbare zekerheden grondig aangetast'.<sup>20</sup> Met het oog op de katholieke kerk en gemeenschap hebben de historici Maarten van den Bos en Chris Dols recent verder uitgewerkt hoe er in de directe naoorlogse jaren al het nodige veranderde op cultureel-mentaal gebied.<sup>21</sup>

'De lange jaren vijftig' werden voor veel onderzoekers gevolgd door 'de eindeloze jaren zestig', om met Righart te spreken. Voor Kennedy liepen de jaren zestig door tot en met 1971, waarmee hij de roerige jaren sinds 1967 laat eindigen na het hoogtepunt van de 'tegen-

18 *De Sociologische Gids* 44 (1997), nr. 5-6: 358-482 was geheel gewijd aan Kennedy's *Nieuw Babylon in aanbouw*. Na een artikel van de hand van Kennedy, waarin hij zijn uitgangspunten en visie nogmaals uiteenzet, volgt een reeks artikelen van zowel zijn opponent Hans Righart, wiens *De eindeloze jaren zestig* op ongeveer dezelfde dag verscheen als *Nieuw Babylon in aanbouw*, als van tal van Nederlandse sociologen en politicologen.

19 Paul Luykx en Pim Slot [red.] (1997), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Verloren Hilversum.

20 Luykx en Slot: 8.

21 Maarten van den Bos (2012), *Verlangen naar vernieuwing. Nederlands katholicisme, 1953-2003*, Uitgeverij Wereldbibliotheek, Amsterdam; Chris Dols (2015), *Fact Factory. Sociological Expertise and Episcopal Decision Making in the Netherlands, 1946-1972*, Uitgeverij Valkhof Pers, Nijmegen; Chris Dols en Maarten van den Bos (2018), 'Humanae Vitae. Catholic Attitudes to Birth Control in the Netherlands and Transnational Church Politics, 1950-1975', in: Alana Harris [red.], *The Schism of 1968, Catholicism, Contraception, and Humanae Vitae in Europe, 1945-1975*, Palgrave MacMillan, New York/Basingstoke: 23-47.

cultuur'. Volgens Righart is het einde van de jaren zestig niet op één moment vast te leggen. Het epicentrum was rond 1970 weliswaar tot rust gekomen, maar omdat de stuwingen een concentrisch patroon volgden, duurde het lang voordat de buitenste ringen werden beroerd.<sup>22</sup> Dat gold zowel voor de perifeer gelegen regio's in Nederland als voor bepaalde godsdienstige groeperingen, waarvan sommige bij het verschijnen van het boek in 1995 de eindeloze jaren zestig wellicht nog steeds niet hadden afgesloten.<sup>23</sup>

De keuze voor 1971 als eindmarkering is ook voor Limburg werkbaar. In dat jaar ging de Beroepsvereniging Beeldend Kunstenaars (BBK), afdeling Limburg, de confrontatie aan met de provincie Limburg als initiatiefnemer en de Culturele Raad Limburg als samensteller van de tentoonstelling 'Kunst in Limburg '71', die in de nazomer van 1971 gelijktijdig plaatsvond in Maastricht (Bonnefantenmuseum), Heerlen (Raadhuis), Sittard (Kritzraedthuis) en Venlo (Cultureel Centrum). 1971 was ook de vooravond van de benoeming op 13 februari 1972 van de nog maar 38-jarige, polariserende en conservatieve Johannes Gijzen (1932-2013) tot bisschop van Roermond als opvolger van de verzoenende en meer gematigde Petrus Moors (1906-1980).

### **Cultuur, een staatsaangelegenheid (?)**

Om de ontwikkelingen in de kunstwereld, zowel die in Nederland als die in Limburg, in de late jaren zestig te begrijpen, is het van belang de ontwikkeling in de bemoeienis van de overheid met cultuur in ogenschouw te nemen. Na ruim driekwart eeuw waarin de overheid zich, in navolging van de liberaal Johan Rudolph Thorbecke, terughoudend had opgesteld ten

aanzien van de 'levende' cultuur, kwam in de naoorlogse periode de kentering. De tijd van de 'neutrale staat', die cultuur in het algemeen en beeldende kunst in het bijzonder geheel overliet aan het particuliere initiatief, was definitief voorbij. Werd cultuurbeleid in de jaren direct na de oorlog beschouwd als 'offensief tot herstel van de morele oorlogsschade', in de jaren vijftig werd het gezien als 'de morele bewapening van de natie tegen het communisme' en de 'bescherming van onze hoogste geestelijke en culturele goederen'.<sup>24</sup> Cultuur in brede zin bleef men, behalve in links-progressieve kring, beschouwen als een particuliere zaak, maar de overheid moest wel faciliterend optreden en inspringen waar het particuliere initiatief ontbrak. Politieke weerstand tegen die overheidssteun was er niet of nauwelijks. Alle grotere politieke partijen deelden de overtuiging dat de overheid ook op het gebied van kunst en cultuur een zorgplicht had omdat deze, samen met defensie, de pijlers waren van de westerse beschaving.

Het bleef niet bij woorden alleen. Jaarlijks werd een substantieel en almaar groeiend budget gereserveerd om de sociale en geografische spreiding van kunst en cultuur te realiseren en kunstenaars te ondersteunen met opdrachten, tentoonstellingen en internationale promotie. Het budget voor cultuurbeleid bedroeg in 1952 bijna twaalf miljoen gulden, in 1963 was het al gestegen naar ruim zestig miljoen. Sociale ondersteuning van kunstenaars kwam echter voor rekening van het ministerie van Sociale Zaken, dat in 1949 de Beeldende Kunstenaars Regeling, in de wandeling de 'contraprestatie' geheten, in het leven had geroepen. Dit betekent dat kunstenaarsbeleid geen onderdeel was van het cultuurbeleid maar van het sociale beleid, om diegenen te ondersteunen die niet

22 Righart: 266.

23 Righart: 265-266.

24 Roel Pots (2000), *Cultuur, koningen en democratie. Overheid & cultuur in Nederland*, SUN Nijmegen: 257.

geheel zelfstandig in hun levensonderhoud konden voorzien.<sup>25</sup> De kunstenaar kreeg een sociale toelage zodat hij zich volledig op de kunst kon richten. Als contraprestatie moest hij elke drie maanden een of meer kunstwerken inleveren.

In de jaren zestig werden kunst en cultuur in toenemende mate geacht een bijdrage te leveren aan het welzijn van de bevolking. Zo werd cultuur, tot dat moment onderdeel van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, in 1965 dan ook onderdeel van het nieuwe ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk. Cultuurbeleid werd nu in het perspectief van het welzijnsdenken geplaatst. Cultuur werd beschouwd als een essentieel onderdeel van het menselijk bestaan en als belangrijke bijdrage tot de bevordering van het maatschappelijk en cultureel welzijn.<sup>26</sup>

Duidelijk was inmiddels dat de geografische maar vooral ook de sociale spreiding van cultuur totaal niet was gelukt en grote groepen in de samenleving er geen enkel belang in stelden. Deze sociale spreiding werd vanaf het midden van de jaren zestig het speerpunt van het beleid. Dit betekende dat kunstenaars uit hun 'ivoren toren' moesten komen om een zichtbaarder en stimulerender rol in de samenleving te gaan spelen.<sup>27</sup>

## De Limburgse kunstwereld in de jaren zestig

### De kunstenaars in en uit Limburg

De kunstwereld bestaat volgens Becker uit het netwerk van actoren, dat verantwoordelijk is voor de productie (kunstenaars, kunstopleidingen, opdrachtgevers), distributie (galerieën, musea, openbare gebouwen) en receptie (critici, kunsthistorici, publiek) van kunstwerken.

De Limburgse kunstwereld in de jaren

zestig bestond allereerst uit verschillende generaties kunstenaars, waarbij een hoofdrol was weggelegd voor Charles Eyck (1897-1983), de altijd tegendraadse '*éminence grise*', die als enige van de generatie van vóór 1900 nog steeds nadrukkelijk van zich liet spreken, artistiek, maar vooral binnen het kunstdebat. Daarnaast waren er hoofdrollen voor de kunstenaars die in de jaren twintig werden geboren en tot de vooroorlogse generatie worden gerekend, waaronder de zogenaamde Amsterdamse Limburgers Ger Lataster (1920-2012), Jef Diederer (1920-2009) en Pieter Defesche (1921-1998), maar ook Rob Stultiens (1922-2002), Lei Molin (1927-1990) en Nic Tummers (1928). Na de oorlog hadden zij zich los gemaakt van de voorzichtig expressionistische, figuratieve en vooral narratieve schilder- en beeldhouwtrant en zochten zij hun hoogstpersoonlijke weg, al dan niet direct geïnspireerd door de openvolgende (semi-)abstract-expressionistische kunststromingen. Zelfbewust streden deze non-conformisten in de wederopbouwperiode voor hun positie in de op behoudende conventies terende Limburgse kunstwereld en al woonden de meesten in of rond Amsterdam, als geboren Limburgers werden zij nog altijd beschouwd als leden van de Limburgse kunstfamilie.

Tot slot manifesteerden de kunstenaars zich die in de jaren dertig werden geboren – sommigen in Limburg, anderen daarbuiten – en overwegend waren opgeleid aan de Maastrichtse Jan van Eyck Academie. Deze zogenaamde 'stille generatie' kwam tot bloei in de jaren zestig, toen het abstract-expressionisme plaatsmaakte voor een scala aan nieuwe uitdrukkingsvormen, technieken en materialen. Zij keerden zich af van het individualistisch en elitair, want ontoegankelijk geachte abstract-expressionisme en wilden toegankelijke, begrijpelijke kunst maken. In 1964 richtten de jong-afgestu-

25 Pots: 258-259.

26 Pots: 291.

27 Pots: 292.



deerden van de Jan van Eyck Academie, Harrie Bartels, Felix van de Beek, Ger Brouwer, Leen Kriens, Harry Marks, Geert Meijer, Ad Visser en Piet Wouters samen met de gevestigde Limburgse schilder Lei Molin en beeldhouwer Rob Stultiens de Maastrichtse kunstenaarsbeweging Artishock op. Goed een jaar later verlieten zes van de acht jongeren Artishock alweer omdat er volgens hen een situatie was ontstaan van 'lieve jongens' die 'tot een vergelijk met de gemeente' wilde komen. Dat beviel het zestal niet: 'ons manifesterend idee was er helemaal vanaf', legden zij uit.<sup>28</sup>

Het was deze 'stille' generatie van dertigers die zich in de tweede helft van de jaren zestig keerde tegen het culturele en politieke establishment, bestaande uit zowel de gemeentelijke en provinciale bestuurders, de kunstcritici als ook de kunstenaars uit de vorige generatie. De ironie wil dat op het moment dat de non-conformisten van de wederopbouwperiode een waardevolle kring van actoren in de Limburgse kunstwereld om zich heen verzameld hadden, zij door de volgende generatie werden beschouwd als de culturele elite die te ver van de samenleving was afgedreven om nog van belang te kunnen zijn. De Amsterdamse Limburgers en al die andere non-conformisten uit hun generatie waren zelf conformisten geworden, behorend tot de culturele elite die hard bestreden moest worden. Kunst en cultuur werden inmiddels als wezenlijk voor het maatschappelijk welzijn van de samenleving beschouwd en de kunstenaar had een daarin een belangrijke taak te vervullen. De ultieme artistieke autonomie die de voorgaande generatie had nagestreefd en bereikt, werd inmiddels als de welbekende ivoren toren beoordeeld en veroordeeld.

### **De Jan van Eyck Academie in beweging (1964-1965)**

Het door Kennedy beschreven proces van de met de veranderingen meebuigende culturele elite laat zich wellicht het beste illustreren aan de hand van de geschiedenis van de Jan van Eyck Academie in Maastricht. De Jan van Eyck Academie werd gesticht in 1948 met als doel katholieke studenten op te leiden tot monumentale kunstenaars die waren toegerust voor de uitvoering van de vele kerkelijke opdrachten in de na de oorlog te herstellen, te herbouwen en te bouwen katholieke kerken. Het onderwijs was georganiseerd conform de idealen van bekeerling en architect Marinus Granpré Molière (1883-1972), die meende dat de katholieke kunstenaar zijn individualisme en de 'zogenaamde vrijheid van de autonomie' moest verruilen voor een werkelijk objectieve kunst en de 'volmaakte vrijheid, althans de hoogste waartoe het schepsel geraken kan'.<sup>29</sup> Binnen het onderwijs lag daarom grote nadruk op de katholieke, theoretische vorming van de jonge studenten.

Al in de late jaren vijftig, nog maar tien jaar na de start van het instituut, dat werd gezien als belangrijke stap op weg naar de voltooiing van het grote katholieke bouwwerk, was er sprake van een heuse identiteitscrisis.<sup>30</sup> Binnen curatorium (directeur en docenten) en senaat (bestuur) groeide het besef dat men zich tot dat moment vooral had beziggehouden met de oprichting en de organisatie van het instituut en nog nauwelijks met de eigenlijk taak: de doelstellingen en de structuur van het onderwijs. Norbertijn en hoogleraar liturgie G.C. Laudy werd door het curatorium gevraagd een discussiestuk te schrijven over het eigen gezicht van de Jan van Eyck Academie om zo te komen

28 *De Nieuwe Limburger* 4 november 1965.

29 *Het Gildeboek, gewijd aan kerkelijke kunst en oudheidkunde. Orgaan van het Sint Bernulphusgilde*, 31 (1949): 5.

30 In Monique F.A. Dickhaut (2019), *Arcadië voorbij. Het Limburgse kunstdebat in de wederopbouwperiode (1945-1965)*, Vantilt Nijmegen, is een uitvoerige analyse opgenomen van de ontwikkelingen binnen de Jan van Eyck Academie in de periode 1948-1965: 241-263.



Het schilderslokaal van de Jan van Eyck Academie in 1970. RHCL, fotocollectie GAM, 15164. Foto O.oz Openbare Werken Gemeente Maastricht.

tot een duidelijke standpuntbepaling ten aanzien van het katholieke karakter van de academie en het doel van het onderwijs. Laudy bepleitte in zijn op 9 oktober 1962 gepresenteerde nota voor meer openheid naar de samenleving toe en een minder krampachtig vasthouden aan 'de academie als een veilige burcht en katholieke vluchthaven in een vijandig geachte wereld', zoals kunsthistoricus Jos Pouls het formuleert.<sup>31</sup>

Over het doel van het onderwijs volgde een tweede discussiestuk, dat verscheen in februari

1964. Dit stuk kwam echter te laat, want inmiddels werkten de hoogleraren Ko Sarneel en Albert Troost (1924-2010) al aan een structuurprogramma dat op 9 juli 1964 aan de senaat werd gepresenteerd en direct in het studiejaar 1964-1965 in werking trad. De student en zijn behoeften stonden centraal in het goeddeels geïndividualiseerde onderwijs dat in het nieuwe programma werd aangeboden. Inmiddels bestond grote wrevel over het functioneren van directeur prof. dr. Zef Timmers, die een gebrek aan doortastendheid en visie werd verweten.<sup>32</sup>

31 Jos Pouls (2001), *Ware schoonheid of louter praal. De bisschoppelijke bouwcommissie van Roermond en de kerkelijke kunst van Limburg in de twintigste eeuw*, Stichting Historische reeks Maastricht: 241.

32 Ko Sarneel (1988), *Geschiedenis van de Jan van Eyck Academie*, Maastricht: 32.

Op 1 januari 1965 volgde Albert Troost Zef Timmers op als directeur van de academie, waarmee de vernieuwing van het kunst-instituut ook op dit niveau gestalte kreeg.<sup>33</sup>

De nieuwe opzet en verandering van directie van de Jan van Eyck Academie gingen gepaard met een proces van deconfessionalisering. Directeur Troost leek de confrontatie met het academiebestuur te zoeken, toen hij in zijn rede aan het einde van het studiejaar in juli 1965 over de confessionaliteit van de academie zei:

‘De confessionele trekken, die sommigen (= vooral bestuursleden) markant zouden willen zien getekend in het eigen gezicht, kunnen niet zomaar worden ingeschminckt. Alleen als uitdrukking van innerlijk leven zullen ze vanzelfsprekend aanwezig zijn naarmate het gezicht zelf duidelijk meer gezicht wordt.’<sup>34</sup>

Bestuurslid en penningmeester H.J.J. Haanen verzette zich fel.<sup>35</sup> Hij schreef aan Troost dat de confessionele trekken bij de aankomend student aanwezig waren, omdat hij deze van huis uit had meegekregen, en juist deze dienden te worden versterkt opdat de student straks ‘bewust, krachtig, positief confessioneel’ in de maatschappij zou staan. De senaat verzette zich evenwel niet tegen de deconfessionalisering van de academie of de individualisering van het onderwijs.<sup>36</sup>

De deconfessionalisering van de Jan van Eyck Academie was in 1961 ingezet met de

afschaffing van vrijwel alle katholiek geïnspireerde theorievakken en culmineerde in 1965 in het openlijk afstand nemen van de katholieke signatuur door directeur Albert Troost. In 1948 was de verwachting dat het door de rijksoverheid gefinancierde instituut, dat niet expliciet katholiek mocht zijn, binnen het homogeen katholieke Limburg toch exclusief katholiek zou kunnen zijn. Vijftien jaar later stond het schoolbestuur machteloos tegenover de maatschappelijke veranderingen die de moeizaam bevochten katholieke signatuur onherroepelijk lieten verdwijnen. In 1963 hield Loe Maas de Jan van Eyck Academie voor een belangrijk deel verantwoordelijk voor de kloof die zijns inziens was ontstaan tussen de kunstenaar en de (katholieke) gemeenschap, waarmee de criticus de teleurstelling verwoordde van de katholieke elite, die toch weinig anders kon doen dan de nieuwe realiteit accepteren.<sup>37</sup> De transitie van de Jan van Eyck Academie maakt Kennedy’s visie – namelijk dat de veranderingen in de jaren zestig door de elites gedoogd werden – concreet: de senaat zag de ontwikkelingen met lede ogen aan, maar deed er uiteindelijk niets aan om ze tegen te houden.

### Provincie Limburg en Culturele Raad Limburg

Na de Tweede Wereldoorlog raakte het Rijk, zoals beschreven, steeds meer betrokken bij kunst en cultuur. De veranderde visie op de rol van de rijksoverheid had ook consequenties voor die van de provinciale en gemeentelijke

33 In de zomer van 1968 werd Timmers ook gepasseerd bij de benoeming van de directeur van het Bonnefantenmuseum, nadat hij opnieuw op deze functie had moeten solliciteren na de opheffing van het museum van het Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap en de oprichting van de nieuwe museumstichting in 1967. Ton Quik, ‘Timmers als conservator en museumdirecteur’, in Kees Schutgens e.a. (2007), *Timmerswerk. Opstellen over prof. Timmers en de kunst van het Maasland*, Prof. dr. Timmersstichting: 72-73.

34 Rita van den Boogaart-Boerdijk (1972), *De geschiedenis van de Jan van Eyck Academie*, Venray, getypte doctoraalscriptie K.U. Nijmegen: 47.

35 Gemeenteambtenaar H.J.J. Haanen werd in 1950 door de gemeente Maastricht aangewezen als financieel adviseur voor de Sint-Bernulphusstichting, het bestuur van de Jan van Eyck Academie. Na zijn pensionering op 3 mei 1960 werd Haanen officieel opgenomen in de senaat.

36 Van den Boogaart-Boerdijk: 47.

37 *De Nieuwe Limburger* 18 mei 1963.



Omslag van *De Bronk* 10 (1962), nr. 4 – december 1962. Het themanummer van het culturele maandblad over ‘de culturele situatie in Limburg’, samengesteld door de redacteurs Willem K. Coumans en Hans Berghuis.

overheden. De regionale spreiding van kunst en cultuur was immers een van de speerpunten van het beleid en daarvoor waren de lagere overheden cruciaal. Publicist en archivaris Carel Bloemen (1901-1967) constateerde in januari 1965 in zijn, een jaar voor zijn pensionering geschreven, nota *Actieve provinciale cultuurpolitiek in Limburg* dat het provinciaal bestuur een ‘nuttige bemoeiing’ had gevonden in de actieve aandacht voor de belangen van de

gewestelijke cultuur.<sup>38</sup> Juist de provinciale besturen waren, beter dan de centrale overheid, in staat de cultuurspreiding en de bemoeienis met de gewestelijke cultuur op zich te nemen.

Georges Goossens, voorzitter van de Culturele Raad Limburg, erkende in februari 1966 dat ‘De culturele ontwikkeling van ons gewest zich na 1945 wellicht langer dan elders [is] blijven voltrekken op een stramien van vooroorlogse inslag, een stramien dat derhalve gedomineerd werd door een sterk geaccentueerd en bovendien eng geïnterpreteerd subsidiariteitsbeginsel en een benadrukte verantwoordelijkheid van het particulier initiatief’.<sup>39</sup> Dat het Limburgse cultuurpatroon traditioneel vooral werd bepaald door uitingen van volkscultuur – in de vorm van harmonieën, fanfares, zangkoren en schutterijen – had daar zeker aan bijgedragen. In de provincie Limburg drong vroeg in de jaren zestig echter ook het besef binnen dat er taken lagen op het gebied van kunst en cultuur. De opmars van ‘cultuur met grote K’ was een maatschappelijke realiteit, aldus Goossens. Het cultuurspreidingsideaal, de overtuiging dat ‘Kultuur’ niet langer enkel van en voor de ‘happy few’ was maar voor iedereen toegankelijk moest zijn, werd breed gedragen.

‘De culturele situatie in Limburg’ was voor de eerste keer publiekelijk en in alle breedte aan de kaak gesteld door Willem K. Coumans en dichter en prozaïst Hans Berghuis (1924-1994), in het decembernummer van 1962 van het Limburgse culturele maandblad *De Bronk*. De resultaten van de enquête over deze kwestie onder vijftig Limburgse cultuurdragers werden gevolgd door hun eigen, ongezoeten mening

38 Carel Bloemen, *Actieve Provinciale Cultuurpolitiek in Limburg*, januari 1965. Typoscript met doorhalingen en aanvullingen aanwezig in de Limburgcollectie Centre Céramique. Bloemen vermeldt niet waarom en voor wie hij deze nota samenstelde en gepubliceerd is deze evenmin. Wel gebruikte hij de tekst integraal voor twee artikelen getiteld ‘Wordt 1966 kenteringsjaar in gewestelijk cultureel opzicht?’ en ‘Cultuurbevordering en spreiding taken van de provinciale overheid’ die op respectievelijk 19 en 20 november 1965 verschenen in het Limburgs Dagblad.

39 *Maasland* 13 (1965/6), nr. 6 – februari 1966: 185.

over de culturele situatie, die jonge kunstenaars als het ware de provincie uit joeg.<sup>40</sup>

Een aantal aangeschreven Limburgse cultuurdragers had helemaal niet gereageerd. Het raakte de culturele situatie direct, dat:

- ‘1. drie functionarissen van de Culturele Raad Limburg niet antwoordden;
2. de Limburgse pers verstek liet gaan, op één uitzondering na;
3. de Limburgse kunstredacteurs, behalve één man, zwegen in alle talen, ook in de dode talen;
4. stafmensen van de Regionale Omroep Zuid met stomheid geslagen waren en de zaak overlieten aan medewerkers;
- 5 kortom, dat er in bepaalde windstreken ineens een cultuur van de stilte opbloede, een reïncultuur nog wel!’<sup>41</sup>

Anderen, de ‘NON POSSUMUS’, hadden geschreven waarom zij niet konden antwoorden, zoals ‘mevrouw X’, die liever had dat haar naam niet werd genoemd omdat ze niemand wilde kwetsen.<sup>42</sup> De inhoudelijke reacties die wél binnengekomen waren, wezen volgens Coumans en Berghuis voornamelijk in dezelfde richting: de culturele situatie in Limburg was benauwd en benauwend. Kritiek werd niet geduld en voor twijfel was geen ruimte.<sup>43</sup> In werkelijkheid waren veel reacties vooral aarzelend, maar dat wees voor hen in dezelfde richting.

Het *Limburgs Dagblad* stelde op 8 januari 1963 dat de enquête iets had losgemaakt en dat was ook zo. Op 6 juli 1963 werd door de Volkshogeschool Geerlingshof een studiemiddag gewijd aan ‘de culturele situatie in Limburg’, tijdens welke min of meer dezelfde conclusies werden getrokken als Coumans en Berghuis hadden gedaan. De handschoen werd opgepakt door de provincie Limburg, met name door toedoen van Sjeng Tans, voorzitter van de fractie van de Partij van de Arbeid in Provinciale Staten.<sup>44</sup> Tijdens de begrotingbesprekingen voor 1964 werd aan Provinciale Staten de vraag gesteld of zij kennis hadden genomen ‘van de herhaalde uitingen van onbehagen over de culturele situatie in Limburg’, of zij van oordeel waren ‘dat ook de overheid aan deze kritiek niet voorbij kan gaan’, en wat zij dachten ‘dat dan dient te gebeuren om daarin verbetering te brengen’.<sup>45</sup>

Gedeputeerde Staten meenden dat er niet veel reden tot ongerustheid was, maar ook dat een goed functionerend coördinatieorgaan dat vanuit algemene beleidslijnen tot een praktische aanpak kon komen, wenselijk was. Een gereorganiseerde Culturele Raad Limburg zou deze rol kunnen vervullen, zo deelden zij op 29 november 1963 mede aan Provinciale Staten. De Culturele Raad Limburg was direct na de oorlog als particuliere organisatie opgericht op initiatief van de Katholieke Actie en de Katholieke Standsorganisaties met als doel ‘de

40 Het themanummer van *De Bronk* is uitvoerig beschreven in Monique Dickhaut, *Arcadië voorbij. Het Limburgse kunstdebat in de wederopbouwperiode (1945-1965)*, Vantilt Nijmegen: 281-305.

41 *De Bronk* jrg 10 (1962), nr 4 – december 1962: 101.

42 Luc Geurts (Culturele Dienst van de Katholieke Arbeidersbeweging Limburg), pater M. Molenaar msc (redacteur van het katholieke maandblad *Roeping*), Louis J.H. Speth, criticus Jules Kockelkoren, schrijver en dichter Bertus Aafjes en mevrouw X.

43 Meer of minder inhoudelijke reacties waren binnengekomen van Fernand Lodewick, Neerlandicus, schrijver en criticus bij de ROZ, dichter Pierre Kemp, Fons Erens, directeur van de Volkshogeschool Geerlingshof, dichter Leo Herberghs, dichter en schilder Robert Franquinet, schilder René Wong, kunstenaar Charles Eyck, romanschrijver Jo Nabben, toneelcriticus Nico de Vrede, architect Peter Sigmond, priester-schilder Jean Adams, de kunstenaars Daan Wildschut en Gène Eggen, romanschrijver Paul Sier, schrijver en dichter Mathias Kemp, dichter Jan Hanlo, beeldhouwer Nic Tummers, criticus en hoogleraar aan de Jan van Eyck Academie Ko Sarneel, mevrouw X, die liever niet met naam en toenaam werd genoemd, G. Bertels, hoofdredacteur van het *Dagblad* voor Noord-Limburg, Frans Wijsen, radioreporter in Hilversum en Johan van der Woude, lid Provinciale Staten en P.v.d.A-wethouder in Heerlen.

44 Dickhaut: 85-86.

45 Bloemen: 4.

verheffing van het culturele peil van de bevolking van Limburg'. De drijfveer was geweest de wens de katholieke cultuurparticipatie in eigen hand te houden. Rond het midden van de jaren vijftig nam de invloed van de katholieke organisaties substantieel af ten gunste van de Limburgse Steenkolenmijnen, het Rijk, de Limburgse gemeenten en de provincie Limburg en werd de levensbeschouwelijke basis van de Culturele Raad Limburg verbreed. Hiermee was de basis gelegd voor de omvorming medio jaren zestig van de Culturele Raad Limburg tot een overheidsdienst, die functioneerde als advies- en coördinatieorgaan voor de Provincie op het terrein van het culturele leven in Limburg.

Kritisch parafraseerde Tans in de vergadering van Provinciale Staten van 16 december 1963 Karel Appel: 'wij rotzooien op het ogenblik maar wat!' met het provinciale cultuurbeleid.<sup>46</sup> Zijns inziens was de Culturele Raad Limburg slechts van bijkomstig belang en moest het provinciaal bestuur zelf de democratisering van het culturele leven in Limburg op gang brengen. 'Niemand behoeft eraan te twijfelen, dat de democratisering van onze cultuur en van heel het culturele leven zijn beslag zal krijgen en dit betekent, dat de spreiding van de cultuur, zowel in verticale of sociale zin, als in horizontale of geografische zin, een enorme opgave wordt voor nu en de komende jaren', waarschuwde Tans.

Ook Bloemen, een typische representant van de door zelftwijfel bevangen vooroorlogse generatie, meende dat er op de Culturele Raad Limburg als coördinatieorgaan voor het culturele leven nog wel wat viel aan te merken.<sup>47</sup> De Culturele Raad Limburg had zich sedert de oprichting in 1945 vooral gericht op het stimu-

leren van wat Bloemen noemde 'het amateurisme op allerlei volkscultureel gebied'. Van het coördineren en organiseren van het professionele culturele leven was weinig tot niets terecht gekomen en als gevolg van haar doelstelling en interne organisatie bezat zij daartoe ook niet de autoriteit.<sup>48</sup> De Culturele Raad Limburg zou zijns inziens wel een taak kunnen vervullen in de sociale en geografische spreiding van cultuur, maar dan moest de focus verschuiven van de amateuristische volkscultuur naar de professionele kunsten. 'En daarmee is op het regionale vlak terdege rekening te houden om te voorkomen, dat voor cultuur gehouden wordt, wat niet anders en niet meer is dan het complex van het typisch "eigene" van een bepaalde samenleving, in casu Limburg, van dat typisch "eigene" dat zulke markante en interessante vormen heeft'.<sup>49</sup> Ook Bloemen meende bovendien dat de provincie zelf verantwoordelijkheid moest dragen voor de cultuurspreiding om op termijn het nog altijd voortdurende onbehagen in de culturele situatie weg te nemen.

Omdat Carel Bloemen regelmatig optrad als redacteur voor en duider van historische zaken in het *Limburgs Dagblad*, vond hij ook een podium voor zijn visie op de positie van de provincie Limburg en de Culturele Raad Limburg in hun omgang met cultuur. In twee lange artikelen deed hij zijn visie op de te voeren cultuurpolitiek en de rol van de Culturele Raad Limburg uit de doeken.<sup>50</sup> Neerlandicus en historicus Lou Spronck (1936), een representant van de kritische 'stille' generatie, sprak in een reactie daarop hardop uit wat eerder slechts in bedekte termen was geuit. De Culturele Raad Limburg, die leek uit te groeien tot cultureel adviesorgaan van de provinciale overheid, genoot weinig vertrouwen, want velen meen-

46 Bloemen: 3.

47 Bloemen: 9.

48 Bloemen: 13; *Limburgs Dagblad* 20 november 1965.

49 Bloemen: 11.

50 *Limburgs Dagblad* 19 november 1965 en 20 november 1965.



den dat de Raad ‘wel kultuurspreiders maar niet cultuurmakers mag bevoogden’.<sup>51</sup> Werd dat vertrouwen niet hersteld, dan zou de situatie kunnen ontstaan dat in de toekomst provinciale subsidies naar verenigingen en instellingen stroomden ‘door een kanaal waarvan het water troebel is’, zo waarschuwde Spronck. Georges Goossens, voorzitter van de Culturele Raad Limburg, merkte op dat het onbehagen over de ‘culturele situatie’ zich ‘nogal eens ontlaadde op de kop van deze instelling, die wellicht min of meer als verantwoordelijk voor de bestaande onbevredigende situatie werd beschouwd’.<sup>52</sup>

De moeilijke positie van de provincie Limburg en de Culturele Raad Limburg laat zien in welke spagaat de overheden en hun adviesorganen zich bevonden. Enerzijds werd van hen verlangd dat zij een actieve rol zouden vervullen in de spreiding van kunst en cultuur ter bevordering van het maatschappelijke welzijn van de bevolking, maar anderzijds werden hun bemoeienissen met wantrouwen bekeken omdat gevreesd werd voor de bevoogding van kunstenaars door de overheid. Thorbecke’s overtuiging dat ‘Kunst geene regeringszaak [is], in zoverre de Regering geen oordeel, noch eenig gezag heeft op het gebied der kunst’, werd ook honderd jaar later breed gedeeld en maakte overheden ongemakkelijk en kunstenaars en cultuurdragers wantrouwend.<sup>53</sup>

In 1966 werd eindelijk de langverwachte provinciale cultuurnota gepresenteerd, waarin werd uitgegaan van een cultuurbegrip in engere zin en de nadruk werd gelegd op ‘hogere menselijke activiteiten en voortbrengselen, zoals de beoefening en productie van wetenschap en kunst’.<sup>54</sup> Al in 1969 was er alweer behoefte aan

een herziening van de nota, omdat de snel evolverende maatschappelijke ontwikkelingen, opvattingen en inzichten op cultureel gebied de provincie Limburg noodzaakten de provinciale beleidslijnen daaraan te toetsen.<sup>55</sup> In augustus 1969 verscheen de door de Culturele Raad Limburg geschreven *Nota inzake de herziening van het provinciaal cultureel beleidsplan 1966*, waarin het cultuurbegrip minder werd opgevat als de ‘schone kunsten’ en wetenschappen (‘cultuur in enge(re) zin’) en veel meer als het geheel van menselijke activiteiten dat gericht is op creatieve ontplooiing en zelfverwerkelijking van het individu. Hoewel de Culturele Raad Limburg voor zichzelf in beginsel vooral een taak zag op het gebied van de ‘cultuur in enge(re) zin’, maakte de verwevenheid van cultuur met bijvoorbeeld jeugd-beleid, recreatie, natuurbescherming, planologie, sport en maatschappelijke dienstverlening het noodzakelijk om voor een optimaal cultuurbeleid bij voortdurende rekening te houden met alle andere welzijnssectoren.

### Gemeente Maastricht

De gemeente Maastricht voer in de naoorlogse periode een eigen koers, waarbij elke kritiek werd gepareerd met het argument dat de gemeente veel investeerde in wat werd genoemd ‘de levende cultuur’. Cultuurwet-houder mr. Willem Korn somde in een interview met Paul Haimon voor het *Limburgs Dagblad* op:

‘De gemeente subsidieert de Jan van Eyck Academie met f 1.100.000, het LSO met 313.500 gulden, de Stadsschouwburg kost de gemeente 235.000 gld, de Hogere Hotelschool kost 120.000, de Zuid-

51 *Limburgs Dagblad* 16 december 1965.

52 *Maasland* 13 (1965/6), nr. 6 – februari 1966: 186.

53 *Handelingen van de Tweede Kamer* 26 november 1863.

54 Ingrid M.H. Evers, *Van particulier initiatief naar overheidsdienst. Veertig jaar Culturele Raad Limburg (1945-1985)*, ongepubliceerd typoscript 1987. Het typoscript is mij bereidwillig ter hand gesteld door de auteur: Derde hoofdstuk: ‘Van cultuurbeleid naar welzijnsbeleid, 1964-1985’: 5.

55 *Maasland* 17 (1969/70), nr. 3 - november 1969: 77.

Nederlandse Opera 6.000 gld plus een behoorlijke huisvesting, de Academie voor Bouwkunst krijgt 7.000 gld. Stadsarchief en katholieke bibliotheek samen 69.000 gld, muziek- en zangverenigingen krijgen 26.000 gulden, Stichting Limburgs Kunstbezit ontvangt 3.000 gld enz.’<sup>56</sup>

Burgemeester Willem baron Michiels van Kessenich haalde in zijn nieuwjaarstoespraak op 11 januari 1965 uit naar prof. dr. Zef Timmers, die behalve tot 1 januari van dat jaar directeur van de Jan van Eyck Academie ook directeur van het Bonnefantenmuseum was. Timmers had enkele dagen tevoren in een hartstochtelijk artikel in het *Limburgs Dagblad* het Maastrichtse cultuurbeleid gehokeld, waarover later meer.<sup>57</sup> Michiels van Kessenich meende dat het realiseren van het conservatorium toch een serieuze prestatie was voor een niet zo heel grote gemeente, maar dat ‘zulke prestaties met een cultureel handje gemakkelijk worden weggeuifd, om daarna flink het stof te laten opwaaien tussen de naden van onvoltooiden projecten’.<sup>58</sup>

Het Maastrichtse Cultureel Centrum onder leiding van acteur en regisseur Wim Bary (1929-2010) richtte zich voornamelijk op theater en klassieke muziek; voor beeldende kunst was een bijrol weggelegd in de marginale Galerie Cultureel Centrum. Sarneels bittere verwijt dat ‘in Maastricht de jongeren wel de gelegenheid wordt gegeven hun eigen existentialistische denken te verwezenlijken in een of andere kunstvorm, maar dat aan de confrontatie met kunstvormen, waaraan naar eigen zeggen een schreeuwende behoefte bestaat, niet wordt tegemoetgekomen’ was dan ook wel gerechtvaardigd.<sup>59</sup>

Burgemeester Michiels van Kessenich en wethouder Korn lieten zich niet van hun stuk brengen. Toch zou het gemeentebestuur zich, als gevolg van druk uit de gemeenteraad en niet in de laatste plaats van Willem K. Coumans, raadslid namens de PvdA, dichter en criticaster van het Limburgse culturele klimaat in het algemeen en het Maastrichtse in het bijzonder, een paar jaar later gedwongen voelen het gevoerde cultuurbeleid grondig tegen het licht te houden.

Op 28 mei 1970 werd bekend gemaakt dat de gemeente een adviescommissie in het leven had geroepen die belast werd met het opstellen van een cultureel beleidsplan.<sup>60</sup> In deze adviescommissie namen zitting: dichter en prozaïst Hans Berghuis, inmiddels werkzaam als voorlichtingsambtenaar van de provincie Limburg; hoofdaalmoezener van Sociale Zaken Frans Sampers (1923-2002); schrijver en leraar Nederlands Kees Simhoffer (1934-2002); en criticus en hoogleraar aan de Jan van Eyck Academie Ko Sarneel. De commissie stond onder voorzitterschap van journalist en directeur van de Regionale Omroep Zuid Fred van Leeuwen (1925-2016). Voorwaar geen adviescommissie van culturele lichtgewichten! Van deze commissie mochten het stadsbestuur en de raad een stevige analyse verwachten en kritische antwoorden op alle te onderzoeken vragen betreffende de invloed van de maatschappelijke ontwikkelingen op het gebied van de plaats en functie van cultuur in de samenleving. Ook lagen de vragen op tafel of de culturele situatie in Maastricht beantwoordde aan de te stellen eisen, en zo niet, wat de tekorten en tekortkomingen waren en in hoeverre er stimulerend moest worden opgetreden. Tot slot werd aan de commissie gevraagd welke

56 *Limburgs Dagblad* 28 november 1964.

57 ‘Is Maastricht cultuurcentrum in het Land zonder Grens?’, *Limburgs Dagblad* 6 januari 1965.

58 Dickhaut: 292.

59 *De Nieuwe Limburger* 16 oktober 1964.

60 *Limburgs Dagblad* 28 mei 1970.

inspanningen van de overheid mochten worden verwacht om het culturele leven optimaal te laten functioneren.<sup>61</sup>

De commissie ging voortvarend van start en al na iets meer dan een half jaar werd een interim-rapport aangeboden aan het stadsbestuur. Het *Limburgs Dagblad* vatte de conclusies in het hoofdartikel van de krant van 19 februari 1971 krachtig samen: 'Kultuurbeleid Maastricht op de helling'. De commissie vroeg met het interim-rapport van de raad instemming met de grote lijnen van het door hen uitgestippelde beleid. Alleen dan zou de commissie haar werk voltooiën. De kern van het rapport was dat cultuur in Maastricht te zeer was gericht op een kleine, elitaire bevolkingsgroep en dat er van de sociale spreiding weinig terecht gekomen was. Een belangrijk uitgangspunt voor het cultuurbeleid moest een andere verdeling van de financiële middelen zijn. Ook moest worden ingezet op hervorming van het onderwijs: 'in het onderwijs moet niet de toekomstige plaats van de leerling in de maatschappij voorop staan, doch de vorming van de persoonlijkheid'. Omdat kunst een wezenlijk onderdeel van cultuur was, moest de eigen creativiteit op de eerste plaats staan en moesten de professionele cultuurbeoefenaars hun taak gaan zien als 'nuttig voor de maatschappij'. Kunst en cultuur als motor van het welzijnswerk dus.

In 'Visie op Limburg' toonde het *Limburgs Dagblad* zich enthousiast over de stellingname van de commissie-Van Leeuwen.<sup>62</sup> Als de raad zich achter deze uitgangspunten zou stellen, dan zou menig gemeentebestuur en culturele raad zich straks 'aan Maastricht als weer levende kultuurstad kunnen spiegelen.' Van de commissie-Van Leeuwen is echter niets meer vernomen. In 1975 zou alsnog een 'Kultuurnota' verschijnen, samengesteld door de Commissie ter Behartiging van de Culturele

Belangen Maastricht, waarin de verankering van kunst en cultuur in het welzijnswerk centraal stond.

### Gemeente Venlo

Terwijl Maastricht in de late jaren zestig vooral was gericht op theater en klassieke muziek, zette Venlo vanaf 1966 stevig en met succes in op de moderne en eigentijdse kunst. Geïnspireerd door burgemeester Leonard de Gou zette het hoofd van de gemeentelijke culturele dienst Lei Alberigs – als directeur van het nieuwe, gemeentelijke Cultureel Centrum in de Begijnengang – Venlo met groots opgezette tentoonstellingen op de culturele kaart. Daarmee verschoof het culturele centrum van de provincie van Maastricht en vooral van de inmiddels als gevolg van de aangekondigde sluiting van de steenkolenmijnen getroffen steden Heerlen en Brunssum, die in de jaren vijftig de culturele voorhoede hadden gevormd, naar het noorden.

Tekenend daarvoor is de aandacht die de landelijke kranten besteedden aan tentoonstellingen in het Cultureel Centrum in Venlo, dat blijkbaar dicht genoeg bij de Randstad lag om door de critici te worden bezocht. Maar ook geeft die persaandacht aan dat critici best bereid waren de Randstad te verlaten als zij meenden dat er daarbuiten iets bijzonders gebeurde. Zo was er in 1967 de spraakmakende tentoonstelling van de Vlaamse schilder Albert Servaes, met het werk dat hij maakte tijdens zijn vrijwillige ballingschap in Zwitserland.<sup>63</sup> In 1969 werd groots uitgepakt met een retrospectieve tentoonstelling van Karel Appel, waarvoor, zo schreef *De Volkskrant* op 27 februari, 'de meester niet alleen zelf uit Frankrijk was overgekomen, maar waarop hij bovendien, ijzeren brilletje achter de oren geknoopt, rondkroop langs oude en door hem vergeten werken, bij herha-

<sup>61</sup> *Limburgs Dagblad* 28 mei 1970.

<sup>62</sup> *Limburgs Dagblad* 19 februari 1971.

<sup>63</sup> *De Tijd* 4 maart 1967, *De Volkskrant* 7 april 1967.

ling kreunend dat het allemachtig interessant was.' Veel aandacht trok verder in oktober 1970 de overzichtstentoonstelling van de Friese (abstract-) expressionist Gerrit Benner.<sup>64</sup> Maar ook aan de overzichtstentoonstelling van de in 1944 overleden Maastrichtse schilder Henri Jonas, in het voorjaar van 1968, besteedde Marius van Beek in *De Tijd* uitvoerig aandacht.<sup>65</sup>

In 1967 schreef *De Volkskrant* over het Cultureel Centrum en Lei Alberigs: 'De Servaestentoonstelling is georganiseerd door het Cultureel Centrum Venlo. Dat is een ambtelijke naam waarachter in feite schuilgaat de bezielde schepper van dit centrum, de heer L.M. Alberigs'.<sup>66</sup> In 1969 meende *De Volkskrant* (1 juli 1969) dat Venlo bezig was uit te groeien tot een van de levendigste centra voor beeldende kunst in het zuiden van het land. Op 16 oktober 1971 werd in Venlo bovendien het gemeentelijke Museum van Bommel van Dam geopend, het eerste Limburgse museum dat speciaal voor moderne kunst werd gebouwd. In 1969 observeerde *De Volkskrant* dat het te danken was aan de cultuurpolitiek van De Gou, die van 1957 tot 1969 burgemeester van Venlo was, dat de stad zichzelf op deze wijze op de nationale kaart wist te zetten.<sup>67</sup> Echter, zonder de gepassioneerde inzet van Lei Alberigs – 'een ijver die door liefde is geïnspireerd', aldus Lambert Tegenbosch – had die ontwikkeling waarschijnlijk nooit zo'n hoge vlucht genomen.<sup>68</sup>

### De critici

Opmerkelijk is, zoals al eerder geconstateerd, dat zonder uitzondering alle kunstcritici die al in de vroege wederopbouwperiode actief waren voor de regionale kranten en culturele maandbladen ook in 1971 nog steeds op hun post zaten. Paul Haimon schreef voor het

*Limburgs Dagblad*, Loe Maas en Jules Kockelkoren voor *De Nieuwe Limburger*, en Willem K. Coumans voor *De Bronk*, dat vanaf 1963 *Maasland* heette, overigens totdat in 1968 zijn taak werd overgenomen door schilder Jos Muris (1936-1984).

Ook de bezetting van de 'chroniqueurs' van het door Fred van Leeuwen geproduceerde Cultureel Journaal bij de Regionale Omroep Zuid wijzigde niet en dus bleef Ko Sarneel regelmatig de beeldende kunst in Limburg recenseren. Het gevolg hiervan was dat zich in de meningsvorming niet meer beweging voerde dan de natuurlijke ontwikkeling in de visie van de ouder wordende critici. De in 1971 zestigjarige Maas, de vijftigjarige Kockelkoren en tot op zekere hoogte ook de 58-jarige Haimon vertegenwoordigden het behoudende geluid; de 41-jarige Coumans en de 51-jarige Sarneel juist het vooruitstrevende. Zo was het medio jaren vijftig al geweest, en wat Maas, Kockelkoren en Haimon betreft al medio jaren veertig, en zo was het in 1971 nog steeds. Nieuwe, jonge geluiden waren niet te horen in de Limburgse kunstrubrieken en zo bleven de lezers en luisteraars verstoken van verrassende, nieuwe visies op en duidingen van de modernste ontwikkelingen.

Natuurlijk evolueerden hun standpunten en zo kon het gebeuren dat Loe Maas, die in 1951 nog verbijsterd was geweest over de nihilistische houding van Cobra, in 1969 naar aanleiding van de grote Karel Appel-tentoonstelling in het Cultureel Centrum in Venlo bewonderend schreef over 'een geweldig, een overonderend tijdsverschijnsel' en 'een allerindividueelst en tegelijk universeel artistiek gebeuren dat een onwederhaalbaar intermezzo is in de (ook moderne) geschiedenis van de schilder-

64 *De Volkskrant* 31 oktober 1970, *De Tijd* 27 november 1970.

65 *De Tijd* 1 april 1968.

66 *De Volkskrant* 7 april 1967.

67 *De Volkskrant* 27 februari 1969.

68 *De Volkskrant* 31 oktober 1970.

kunst'.<sup>69</sup> Dit betekent niet dat Maas zich inmiddels had ontpopt tot een bakken voor zijn lezerspubliek in de jungle van de eigentijdse kunst, maar dat hetgeen inmiddels allerwege geaccepteerd was als baanbrekende en grote kunst, ook door hem werd geaccepteerd.

Coumans en Sarneel waren ondertussen geen bakens meer die hun lezers begeleidden door de eigentijdse kunst, want beiden misten de aansluiting bij deze nieuwste ontwikkelingen. Het Limburgse lezerspubliek bleef daardoor in het ongewisse over de betekenis van hard edge, conceptuele kunst, pop art, op art, land art en het bijbehorende gebruik van onconventionele materialen in plaats van verf en doek in de schilderkunst en hout, steen of klei in de beeldhouwkunst.

### De eerste helft van de jaren zestig in Limburg

Voor een beter begrip van de gebeurtenissen in de Limburgse kunstwereld in de tweede helft van de jaren zestig moet worden teruggekeken naar de aanloop ervan in de vroege jaren zestig, toen, zoals eerder gemeld, 'de culturele situatie in Limburg' voor de eerste keer publiekelijk aan de kaak werd gesteld door Willem K. Coumans en Hans Berghuis in een themanummer van *De Bronk* in december 1962.<sup>70</sup> Hans Berghuis trad korte tijd later terug als redactielid en Willem K. Coumans bleef tot 1968 redacteur van *De Bronk*, dat met ingang van de elfde jaargang in september 1963 werd omgedoopt tot *Maasland*.

Coumans liet, net als Sarneel in diens rol als 'chroniqueur' in het radioprogramma Cultureel Journaal, geen gelegenheid voorbijgaan om in scherpe bewoordingen het falende kunst- en cultuurbeleid aan de orde te stellen. Beiden gebruikten bovendien hun inleidingen bij de opening van tal van tentoonstellingen om hun

opvattingen uit te dragen, al betekende dat meestal preken voor eigen parochie. Dankzij de verslagen in de regionale dagbladen drongen deze door in het publieke debat.

Zo maakte Paul Haimon op 19 december 1963 in het *Limburgs Dagblad* melding van de opening van de tentoonstelling '10 gouachisten' in de nieuwe Galerie Cauberg 10, aan de voet van de Cauberg in Valkenburg-aan-de-Geul. Deze galerie voor eigentijdse kunst uit binnen- en buitenland was een initiatief van de Valkenburgse ondernemer Jos Pluymen, de schilder Lei Molin en de beeldhouwer Rob Stultiens. Haimon rapporteerde dat Sarneel helemaal niets had gezegd over de exposerende kunstenaars en hun werk, want hij 'wilde liever eens ferm zeggen wat hij van de veilige huiskamer der Limburgse cultuur dacht'. Sarneel 'maakte van zijn inleidend woord een boutade, die met een milde glimlach werd aangehoord' en noemde Pluymen, Molin en Stultiens 'fanatiekelingen die het voornemen hadden het in Limburg eens hartstochtelijk te laten tochten.'

### Artishock

Dat wilden Molin en Stultiens ook bereiken met de in de zomer van 1964 opgerichte kunstenaarsbeweging Artishock, waaraan behalve deze twee kunstenaars, die inmiddels rond de veertig jaar oud waren, een achttal pas aan de Jan van Eyck Academie afgestudeerde jonge dertigers deelnam. Zij wilden Maastricht 'een shock toedienen ter genezing van de culturele lusteloosheid van de stad, waarin het academiale en culturele leven maar niet gedijen wil, de goede stad Maastricht, die zoetjesaan een dode stad begint te worden, terend op een verleden dat rechtgeaarde chauvinisten maar niet vergeten kunnen'.<sup>71</sup> Zo verwoordde Willem K. Coumans het in augustus 1964 bij gelegenheid

69 *De Nieuwe Limburger* 6 maart 1969.

70 De gebeurtenissen in de eerste helft van de jaren zestig zijn uitvoerig beschreven in Monique Dickhaut, *Arcadië voorbij. Het Limburgse kunstdebat in de wederopbouwperiode (1945-1965)*, Vantilt Nijmegen: 281-305.

71 *De Nieuwe Limburger* 8 augustus 1964.

van de opening van de eerste expositie van Artishock in hun eigen galerie ArtiSchunck, genoemd naar de ondernemer die de ruimte beschikbaar stelde, in de Jodenstraat in Maastricht. De ‘mannen van Artishock’ waren opstandig, zo verzekerde Coumans zijn gehoor, en wilden een revolte op touw zetten in plaats van zich uit de provincie te laten verjagen.

Reuring ontstond al snel en niet zozeer door de tentoonstellingen in ArtiSchunck maar door het optreden van roerganger Lei Molin. Op 10 oktober 1964 verscheen in *De Volkskrant* een uitvoerig artikel over Artishock van de hand van de in Oirsbeek geboren en in Amsterdam wonende journalist Paul Beugels (1935-2010). Onder de titel: ‘De hedendaagse kunst “artishock” Limburg. Gaat er eindelijk iets gebeuren?’ schreef Beugels:

‘Als Limburg een broednest is van cultureel leven dan stinkt het naar traditie en verleden; het frisse takje van het heden dreigt te verdorren, het zaadje van de toekomst te verstikken. Een gewest schijnt zich te warmen aan wat het had en zal behouden, het kleumt bij wat het heeft en zal hebben. Het viert de glorie van de folklore, maar ziet door de roes de kunst van vandaag niet. Wie de culturele vla aansnijdt zal onthaald worden op een royale punt carnaval, een forse hoek harmonie, een stoer stuk schutterij, slechts op magere reepjes kunst en dan ook nog met het oudbakken beslag Eyck-Jonas-Nicolas.’

Ook Molin nam geen blad voor de mond en stelde dat ‘Wat Limburg in de weg staat is het chauvinisme. Wij zijn niet chauvinistisch, we zijn zelfs “anti-Limburgs”’. Ook wilde hij af van ‘het predicaat Limburgs boven de kunst, een schijnaureool dat met ere wordt gedragen door

een Charles Eyck die, afgezien van zijn vroegere kwaliteiten, hier al te lang is geïdentificeerd met de Limburgse kunst’. Molin kreeg een stroom aan woedende reacties te verduren, want met zijn kritiek op Charles Eyck had hij een gevoelige snaar geraakt.<sup>72</sup>

Maar er kwam ook steun uit onverwachte hoek. Op 6 januari 1965 publiceerde het *Limburgs Dagblad* een artikel van de hand van directeur van het Bonnefantenmuseum in Maastricht, prof. dr. Zef Timmers. Timmers opende zijn artikel met een scherpe karakterisering van de Maastrichtse verhouding tot cultuur. Men ging er graag prat op dat Maastricht een cultuurstad was, het cultuurcentrum van het Land zonder Grenzen, maar helaas waren deze kreten ‘loos en voos’. Maastricht zou een cultuurstad moeten zijn en ook kunnen zijn, maar dat was het niet. Timmers veronderstelde dat er bij de stedelijke overheid zelfs een zekere apathie leefde tegenover cultuur.<sup>73</sup>

Het was nog maar slechts de inleiding van een hartstochtelijk artikel waarin Timmers de ‘gevaarlijke mentaliteit’ van denken hekelde dat ‘het altijd zo gelopen heeft en dus wel zo zal blijven lopen’. Bitter was zijn conclusie: ‘Alle leuzen ten spijt. Alle beelden en beeldjes ten spijt die onze straten en pleinen bevolken. Ten spijt ook van alle baarden van de [Jan van Eyck] Academie en van alle wapperende manen van het Conservatorium. Er is geen plan, er is geen lijn, er is geen visie’. Zo lang de gemeente Maastricht niet bereid was ‘de kniekers’ aan te schaffen die nodig waren om mee te kunnen doen met het culturele spel, kon zijn Bonnefantenmuseum zich ook niet op verantwoorde wijze in het spel mengen. ‘Maar laten wij ons vooral niet wijsmaken mee te doen als we de middelen daartoe niet wensen te bekostigen. Intussen vergaat de tijd en verliezen wij het spel.’<sup>74</sup>

72 Dickhaut: 294.

73 *Limburgs Dagblad* 6 januari 1965.

74 Dickhaut: 290.





Rigo Kalkhoven, '13 boze jongemannen. Artishock, een groep kunstenaars, die niet modern mogen zijn', in: *Katholieke Illustratie* augustus 1965

Bij gelegenheid van de opening van de tweede tentoonstelling van Artishock, op 26 december 1964, herhaalde Ko Sarneel deze boodschap door te waarschuwen voor de 'hier overheersende afweershouding tegen de vrije ontplooiing van de creativiteit' en de sfeer waarin nooit de zaak maar altijd het al dan niet welgevallig zijn van de persoon bepalend was voor zowel de particuliere als de officiële reacties.<sup>75</sup> Dit betekende dat wie ooit kritiek had gehad op Jonas, Eyck of Nicolas het wel kon vergeten om in Limburg nog ooit gehoord te worden.

Toch had alle kritiek wel degelijk effect op het gemeentebestuur, zij het niet bepaald het gewenste. In februari 1965 was Artishock

onderwerp van gesprek in de gemeenteraadsvergadering. Op de vraag vanuit de raad waarom burgemeester en wethouders niet aanwezig waren geweest tijdens de opening van de tentoonstelling op 26 december reageerde burgemeester Michiels van Kessenich quasi-verrast: 'Dat is die groentehal!'.<sup>76</sup> Wethouder Korn antwoordde 'met een nog van verontwaardiging trillende stem', aldus de krant, dat hij er wel was geweest, maar dat hij er nooit meer naar toe zou gaan omdat hij voor schut gezet was.

Binnen Artishock ontstond een meningsverschil dat in november 1965 leidde tot een scheuring binnen de kunstenaarsbeweging. Zes jonge leden stapten op omdat zij het er

75 *De Tijd* 28 december 1965.

76 *De Nieuwe Limburger* 12 februari 1965.

niet mee eens waren dat Artishock geen ‘stijl-groep’ was. Het ging er echter vooral om dat ‘het bij de overgeblevene nu eenmaal een situatie [is] van lieve jongens zijn en in hemelsnaam tot een vergelijk komen met de gemeente. Ons manifesterend idee is er nou helemaal van af’.<sup>77</sup> Hun vertrek uit Artishock betekende dat zij zich afkeerden van het ideaal van Molin, Stultiens, Sarneel en Coumans om de Limburgse kunstwereld zodanig om te vormen dat jonge kunstenaars er hun plaats in zouden kunnen vinden. Liever kozen zij hun eigen weg en zo nodig de confrontatie.

### **‘Jonge schilders in Limburg’ (oktober 1965)**

Het kunstdebat ging in deze jaren, analoog aan het landelijke debat, niet meer over de moderniteit in de kunst maar over het kunstbeleid, het kunstklimaat en de kunstkritiek. De jonge kunstenaars van de vroege jaren vijftig waren inmiddels uitgegroeid tot gevestigde grootheden en er diende zich een nieuwe generatie, overwegend pas aan de Jan van Eyck Academie afgestudeerde jongeren aan. Binnen of buiten het verband van Artishock probeerden zij voet aan de grond te krijgen in het behoudende Maastricht, dat zo weinig voor zijn jonge kunstenaars deed. Evenals de generatie die hen voorging in 1950 vonden zij in de vroege herfst van 1965 met de tentoonstelling ‘Jonge schilders in Limburg’ een welkom onderdak in het Raadhuis in Heerlen.

En net als die voorgaande generatie liep deze nieuwe generatie bij de inmiddels allang niet meer jonge Limburgse kunstcritici aan tegen een muur van onbegrip en twijfel aan hun artistieke kwaliteiten. Loe Maas vond bijvoorbeeld dat op de tentoonstelling de

‘armoede der jongeren’ werd gedemonstreerd.<sup>78</sup> Zij bepleitten het recht op een eigen gezicht en eigen artistieke opvattingen, maar daarin waren zij zijns inziens niet geslaagd. Hij had vooral ‘fantasie-armoede’ gezien, waarmee de kunstenaar de snobistische toeschouwer en zichzelf wijsmaakte ‘in” te zijn’. Alle collages – ‘pop-constructies of hoe het etiketje van dit werk mag zijn’ – van kunstenaars als Harrie Bartels, Ger Brouwer, Hans Giesen en Geert Meijer, had Maas al eerder gezien, maar dan veel origineler, geest-voller, verrassender. ‘De durf van onze eigen quasi-avantgardisten blijkt weinig meer dan zwakke, wezenloze en zinloze prietpraat’. Maas vond het getoonde over het algemeen ‘om ’t netjes te zeggen, weinig verheugend en weinig vertrouwenwekkend’.

Ook Ko Sarneel had zo zijn bedenkingen over het werk van de jonge kunstenaars, nota bene zijn eigen oud-studenten van de Jan van Eyck Academie. In de essaybundel *Met betrekking tot Limburg* schreef hij dat de getoonde schilderijen, gouaches en ‘toestanden’ bewezen dat er ‘niet genikt’ werd, dat de jonge kunstenaars niet van kleine formaten en van precisie hielden en dat ‘Pop Art in de mode en schilderen moeilijk is’.<sup>79</sup>

Kunstrecensent Lambert Tegenbosch bij *De Volkskrant* constateerde onder het kopje ‘Aardige lui’ dat in Heerlen eindelijk eens te zien viel ‘waarover de onheilsprefeten afgelopen jaar spraken, als ze het hadden over de geringe grandeur en de onmetelijke misère in het Limburgse kunstleven’.<sup>80</sup> Hoewel hij wel een aantal aardige werken had aanschouwd, was hij niet erg enthousiast. Hij las in de biografische gegevens van de exposanten, die allen onder de vijfendertig jaar oud waren, dat de Jan van Eyck Academie ‘het vitale centrum van

77 *De Nieuwe Limburger* 4 november 1965.

78 *Limburgs Dagblad* 9 oktober 1965.

79 Ko Sarneel (1966), ‘De beeldende kunst’, in: H.G.M. Derks [red], *Met betrekking tot Limburg. Röntgenfoto van een gewest*, Polak & Van Gennep, Amsterdam/Paul Brand, Hilversum, Amsterdam: 295-296.

80 *De Volkskrant* 18 oktober 1965.

de nieuwe Limburgse schilderkunst' was. Droogjes voegde hij daaraan toe 'dat de afstand van de academie naar de eigentijdse kunst nihil blijkt, is wel het gunstigste dat van de academie kan worden gezegd'.

## Provo in Maastricht

### Luuks, de lieve, 'luukse' provobeweging (1966-1967)

Twee van de in november 1965 uit Artishock vertrokken kunstenaars – schilder Ger Brouwer (1938) en graficus Kees Graaf (1930) – startten samen met psycholoog Hans Mol (1934-2019) in het voorjaar van 1966 de Maastrichtse provobeweging Luuks.<sup>81</sup> Later sloten nog daarbij aan kunstenaar Iris de Leeuw (1944) en *Het Vrije Volk*-journalist in Limburg Kees Slager (1938), 'in de kring van zijn provinciale vakbroeders weleens goedmoedig "Pietje Provo" genoemd'.<sup>82</sup> Op Iris de Leeuw na waren de provo-leden in Limburg gemiddeld tien jaar ouder dan de oprichters van Provo in Amsterdam en in tegenstelling tot Van Duijn, Metz en Stolk behoorden zij niet tot de protest-generatie maar tot de gezagsgetrouwe, 'stille generatie'. Dat bleef niet onopgemerkt. De Belgische krant *Zondagmorgen. De zevende krant van de week*, die in de uitgave van 20-27 oktober 1966 een artikel aan de beweging wijdde, merkte op:

'Uiterlijk is er aan deze drie Limburgse provo-leiders weinig dat herinnert aan de "typische" Amsterdamse provo's. Ze

hebben geen schouderlang haar, zij dragen geen baarden, zij lopen niet rond in witte spijkerpakken en zij wonen niet in onbewoonbaar verklaarde panden. Zij zien er bijna zo "gewoon" uit dat iemand over hen zegde: "Deze jongens kunnen best de vijfde kolonne van provo worden. Zij zijn net oud en deftig genoeg om ook door de grote massa aanvaard te worden."' <sup>83</sup>

Kees Graaf legde de naam van de beweging als volgt uit: 'Luuks is het tegenovergestelde van luxe. Luuks is een fijne toestand. Kijk, een grote patserige Mercedes Benz, die men alleen voor de lol heeft, is kapitalistisch, is luxe, maar een deusjevoo, die nodig is voor transport, is luuks'.<sup>84</sup> Het doel van de Luuks-beweging was kunst te presenteren als een levende entiteit, dus op straat en in (semi-) publieke ruimten, zoals in de wachtkamer van de dokter in de plaats van in een 'kil museum'.<sup>85</sup>

De antiautoritaire provo-idealen leefden in Maastricht. Er ontstond in de toch niet heel grote stad zelfs nog een tweede beweging, met de naam Lynx. Lynx hield zich voornamelijk bezig met het organiseren van happenings rond het beeld van de 'Mestreechter Geis', het in 1962 door Mari Andriessen gemaakte beeld van het door Loe Maas bedachte harlekijnsfiguurtje dat op Het Bat in Maastricht stond en staat.<sup>86</sup> Beide groepen gaven ook een eigen tijdschrift uit, respectievelijk *Ontbijt op bed, tijdschrift voor instant art* en *Lynx*. Tussen april 1966 en juni 1967 kwamen elf nummers uit van *Ontbijt op bed*. In het voorjaar van 1967 vertrokken Kees

81 Uitvoerige informatie over de Luuks-beweging alsmede het artikel dat *Zondagmorgen* (niet *De Standaard*) in nr. 42 van 20-27 oktober 1966 wijdde aan het derde wereld-provocongres in kasteel Borgharen zijn te vinden op de website van Iris de Leeuw ([irisdeleeuw.com](http://irisdeleeuw.com)).

82 *Limburgs Dagblad* 5 november 1966.

83 *Zondagmorgen* 7 (1966), nr. 42, 20-27 oktober 1966: 16.

84 *Limburgs Dagblad* 4 oktober 1966.

85 *Zondagmorgen* 20-27 oktober 1966.

86 Kunstcriticus Loe Maas was de geestelijke vader van de 'Mestreechter Geis', die hij gebruikte in zijn Maastrichtse operette "Drei Mestreechtenere noa de Maon". Het beeldje was het jubileumgeschenk van de Maastrichtse burgerij aan burgemeester Mr. Willem Baron Michiels van Kessenich, die in dat jaar zijn vijftienvijftigjarige ambtsjubileum vierde.



Omslag en binnenwerk van *Ontbijt op bed*, 1 (1966), nr. 6

Slager en Iris de Leeuw uit Maastricht, waarna het tijdschrift een stille dood stierf. Van *Lynx* verschenen tussen september 1966 en mei 1967 zes nummers. Bovendien circuleerden er tussen juni 1966 en december 1966 vier nummers van *Piranha*, waarbij Leen Kriens (1932-1997) was betrokken, ook een van uitgestapte Artishockleden, en in mei 1967 één nummer van *Witte Bezem*.

Het feit dat Brouwer, Graaf en Kriens betrokken raakten bij de provobeweging laat zien dat zij liever de confrontatie met het bevoegd gezag zochten dan overleg en coöperatie, zoals Molin voorstond. De 'stille generatie' in Maastricht was verre van stil. De provobewegingen wilden geen plek veroveren binnen de dominante kunstwereld, maar op neomarxistische wijze de maatschappelijke machtsverhoudingen veranderen. Om hun eisen onder de aandacht te brengen en kracht bij te zetten, werden in principe vreedzame middelen ingezet zoals het uitgeven van tijdschriften en het organiseren van happenings en



teach-ins, maar wel met het doel het bevoegd gezag aan te pakken en de behoudende samenleving te schokken, wakker te schudden. Zij keerden zich af van de tussen 1910 en 1930 geboren vooroorlogse generatie, die de Tweede Wereldoorlog als jongvolwassene had meegemaakt, zich had afgekeerd van de gemeenschapskunst van het interbellum en had gebond op de gesloten poorten van de Limburgse kunstwereld. Zij behoorden tot de tussen 1930 en 1940 geboren generatie, die de oorlog niet of nauwelijks bewust had meegemaakt, zich afkeerde van het geïntellectualiseerde in de kunst en terug wilde naar een begrijpelijke kunst voor het volk; vooral voor jongeren overigens en niet zozeer voor 'de gezeten burger (in Luukstermen: het klotjesvolk)', die het toch allemaal niet begreep.<sup>87</sup>

Luuks wilde niet bij de politiek betrokken raken, zoals de Amsterdamse provo's, maar keerde zich wel tegen het culturele establishment, dat ironisch genoeg in hun ogen bestond uit de Amsterdamse Limburgers, Lei Molin en de critici en culturele autoriteiten Ko Sarneel, Fred van Leeuwen en Willem K. Coumans. De laatste drie kregen het voordeel van de twijfel omdat zij misschien nog wel konden veranderen, al werd dat niet verwacht.

### Hi-ha-happenen rond de 'Mestreechter Geis'

De Maastrichtse provobeweging was niet alleen maar lief, al had dit in het geval van Lynx vooral te maken met de onvoorziene en niet gezochte belangstelling van de zijde van de opgroeiende jeugd van Maastricht voor de wekelijkse happenings rond de 'Mestreechter Geis', in de landelijke kranten wel aangeduid als 'het Maastrichtse Lieverdje'.<sup>88</sup>

Op 16 april organiseerden ongeveer tweehonderd, 'overigens keurig geklede en netjes geknipte' jongeren, aldus *De Tijd*, een demonstratie om te protesteren tegen het gebrek aan dansgelegenheden in de stad.<sup>89</sup> En dat was niet de eerste keer dat dat gebeurde. Kees Slager, de verslaggever van *Het Vrije Volk*, merkte op dat de lezers van *De Nieuwe Limburger*, negentig procent van alle Maastrichtenaren, echter nog steeds niet wisten wat er rond hun 'Mestreechter Geis' gebeurde, omdat deze krant, op verzoek van burgemeester en politie, geen melding maakte van de relletjes.

De onafhankelijke Regionale Omroep Zuid had dit verzoek van burgemeester en politie naast zich neergelegd en had geluiden van de happening uitgezonden. Over dat laatste waren de politie en vooral burgemeester Michiels van Kessenich overigens hoogst ontstemd.<sup>90</sup> De burgemeester was zelfs hoogstpersoonlijk naar de radiostudio gegaan om uitzending te voorkomen. De leiding van de ROZ meende echter dat politie en burgemeester erg paniekerig hadden gedaan over een onschuldige happening en kon ook niet begrijpen waarom de kranten akkoord waren gegaan met het verzoek erover te zwijgen, omdat je immers vooraf niet kon weten hoe het zou aflopen.

De happening op Koninginnedag 1966 liep behoorlijk uit de hand. Circa vijfhonderd jongeren, in leeftijd variërend van vijftien tot twintig jaar, 'schoolden hi-ha-happenend' samen rond de Mestreechter Geis, waarbij zij om dansings in de stad en een republiek in Nederland riepen. Later rukten zij op naar het Vrijthof, waar zij een dansuitvoering in het kader van de Oranjefeesten verstoorden, met het zingen van 'Oranje doven, leve de Republiek'.<sup>91</sup>

*De Nieuwe Limburger* maakte nog steeds

87 *Limburgs Dagblad* 5 november 1966.

88 *De Tijd* 22 april 1966, *Het Vrije Volk* 23 april 1966, *Algemeen Handelsblad* 2 mei 1966.

89 *De Tijd* 22 april 1966 en *Het Vrije Volk* 23 april 1966.

90 *De Tijd* 22 april 1966.

91 *Het Parool* 2 mei 1966.



Happening rond de 'Mestreechter Geis' op Het Bat in 1966. RHCL, fotocollectie GAM, nr. 29033. Fotograaf Jacques Voets.

geen melding van de relletjes, het *Limburgs Dagblad* schond de afspraak na de uitzending van de ROZ en deed nauwgezet verslag van de relletjes op Koninginnedag.<sup>92</sup> De hoofdcommissaris van politie liet nog diezelfde nacht het drie-en-een-halve ton wegende beeld met een takelwagen weghalen nadat het door de relschoppers bijna omvergetrokken was. Er werden 29 arrestaties verricht.

De veertien meerderjarige verdachten stonden op 6 mei voor de rechtbank, waar officier van justitie mr. Schenkenberg van Mierop ietwat laconiek constateerde: 'Misschien zijn er onder de jongelui van zaterdagavond wel enkelen geweest die serieus meenden dat er iets gedaan moet worden aan bepaalde toestanden

in Maastricht. Maar als wij om ons onbehagen te uiten eerst afdalen naar Amsterdams peil, dan krijg je dit soort rechtszaken'.<sup>93</sup>

Toch hadden de relletjes wel effect. Op 5 mei 1966 merkte *De Volkskrant* op dat de burgemeester van Maastricht 'voor één keer het aloude principe dat wie zoet is, lekkers krijgt en wie stout is de roe, drastisch [heeft] omgekeerd': de jeugd van Maastricht zou de dansgelegenheden krijgen waarvoor zij had gedemonstreerd. Burgemeester Michiels van Kessenich besloot op 3 mei tijdens de inderhaast belegde conferentie met 'allerlei personen en instanties, die zich voor de problemen van de jeugd interesseren', daartoe ruim met dansvergunningen te gaan werken voor alle zaken

92 *Limburgs Dagblad* 2 mei 1966.

93 *Het Vrije Volk* 7 mei 1966.





'Relletjes in Maastricht; negentwintig arrestaties', *Limburgs Dagblad* 2 mei 1966. Een verslag van de gebeurtenissen op de avond van Koninginnedag 1966 met erbij een foto van een hardhandige arrestatie van een van de relschoppers.

die aan de wettelijke eisen voldeden.<sup>94</sup>

De ceremoniële machtsoverdracht op de zaterdagmiddag voor carnaval op 4 februari 1967 begon met een interventie van 'opperstraatprovo' Jan Moling, die burgemeester Michiels van Kessenich verzocht de 'Mestreechter Geis' te laten herplaatsen. Namens de jeugd van Maastricht beloofde hij het beeldje voortaan in bescherming te zullen nemen. Nog diezelfde nacht, rond halftwee, werd het beeld daadwerkelijk herplaatst. De jeugd van Maastricht vierde de terugkeer van het 'Maastrichtse Lieverdje' met een vreugde-

volle happening rond het beeld.<sup>95</sup>

Dit was de eerste van een nieuwe reeks happenings. Op woensdag 15 maart beperkten de aanwezigen zich nog tot het kalken van vredelievende leuzen als 'Ban de bom' en 'Met melk meer provo' op de trottoirtegels rond het beeld, maar in het weekend van 6 en 7 mei liep het weer volledig uit de hand: 'een stel baldadige en brooddronken nozems' van tussen veertien en negentien jaar oud richtte vernielingen aan in de stad en gooide drie potten witte verf over de 'Mestreechter Geis' leeg, nadat ze het eerder al hadden proberen omver te trekken. Het *Limburgs Dagblad* sprak op 8 mei 1967 van 'nozenterreur'. Jan Moling en de andere Maastrichtse provo's konden hun belofte het beeld te beschermen, niet waarmaken. Net als in Amsterdam werd de provobeweging in diskrediet gebracht door het anarchistische geweld van in dit geval een groep Maastrichtse jongeren van tussen vijftien en twintig jaar oud, die geen boodschap had aan het weliswaar activistische maar ook vreedzame karakter van de provobeweging.

### De 'witte WHAM!!!' en het 'speespak'

Ludiek bedoeld maar minder onschuldig was de zogenaamde 'witte w(h)ambom' waarmee Luuks de 'kommunikatie' in de samenleving wilde bevorderen. Het witte poeder uit de bom zou in concertzalen, vergaderingen en openbare demonstraties worden geblazen, zo fantaseerden de bedenkers. Omdat het brandde op hun huid, zouden politieagenten hun uniformen afscheuren en een gewoon pak aantrekken, 'en de agenten zullen aspirientjes bij zich hebben in plaats van wapenstokken en pleister-tjes voor kinderen met schaaftwondjes die enthousiast zijn geworden door de "wam" en met elkaar zijn gaan dansen en spelen op een normale manier. De witte "wam" is een poeder

94 *De Volkskrant* 5 mei 1966.

95 *Limburgs Dagblad* 6 februari 1967.





▲ Affiche Luuks Speespak. Collectie Nederlands Archief Grafisch ontwerpers. Bron: [30051001407334] Nederlandse affiches. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis.

► Bestelkaart voor het Speespak. Collectie Nederlands Archief Grafisch ontwerpers. Bron: [30051001398152] Nederlandse affiches. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis.

◀ *Ontbijt op bed 1* (1966), nr. 7. Nummer 7 van *Ontbijt op bed*, dat feitelijk een affiche is, is getiteld 'Luuk Wham Spees'. Maker: Simon Vinkenoog. Collectie Nederlands Archief Grafisch ontwerpers. Bron: [30051001407581] Nederlandse affiches. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis.







Aankondiging van de 'teach in' met het thema 'Vrije tijd op straat doorgebracht' die op 3 juni 1966 om 19.30 uur plaatsvond in de Dominicanerkerk te Maastricht, 19,9 x 69,9 cm. De foto is welwillend beschikbaar gesteld door Jan Pen, Provo Images en JP Antiquarian Books

dat communicatie bevordert, waardoor de mensen eerbied voor mekaar krijgen'.<sup>96</sup> In *Ontbijt op bed*, nummer 6 (oktober 1966), werd het concept van de 'witte WHAMM!!!'-bom iets minder subtiel toegelicht:

'De witte-WHAMM!!! is de boebietrep onder de kont van God. De witte-WHAMM!!! Is de luuks-bom onder de kansels en altaren, aan de burgemeesterketens, onder polisiepetten, onder de navo-tenks en straaljagers, tegen de kieren van oorlogschepen, in de staven van de militaria, onder de troon in de ridderzaal, in de kamers van de presidenten van grote konserns. WHAMMWHAMM. De luuks-bom of witte WHAMM!!! Is een vernietigingsmiddel. De luuks-bom of witte-WHAMM!!! Blaast op: de kunst, de schone kunsten, de reputaties, de waarden. In het witte licht van de luuks-bom lossen de musea op, de meesterwerken-makende-groot-en-klein-kunstenaars. De mislezende priester en de galmende dominee verstarren en verdwijnen als de luuksbom eksplodeert.'

En dat was nog maar het begin van de juichende fantasie van wat de witte-whamm allemaal zou bewerkstelligen.

Alles draaide bij Luuks om 'kommunikatie/kommunikaasje'. Zo ook het Speespak, een 'ruimtelijke modegiller' van Iris de Leeuw waarvan de gekleurde mouwen en pijpen afritsbaar en uitwisselbaar waren.<sup>97</sup> De hoop was dat wildvreemden op straat de gekleurde mouwen en pijpen zouden uitwisselen, waardoor hun pak er geheel nieuw uit zou gaan zien, maar vooral zodat er contact tussen mensen zou ontstaan. De ritsen van de 'revolusjonaire' broek zaten namelijk dicht bij het kruis en konden zonder hulp niet worden vastgemaakt. 'Het hilarische doel was om het aanrakingstaboe te doorbreken.'<sup>98</sup>

### Teach-ins

Luuks probeerde de Maastrichtse bevolking rijp te maken voor verandering en zocht de dialoog tijdens zogenaamde teach-ins; 'waarom deze dure naam voor een gewoon open gesprek?', vroeg journalist Jules Kockelkoren zich af.<sup>99</sup> Tijdens een door de sociëteit Trajectum georganiseerde teach-in over het thema 'Gezag en

96 *Zondagmorgen* 7 (1966), nr. 42, 20-27 oktober 1966: 18.

97 *Limburgs Dagblad* 5 november 1966.

98 Over het provo Luuks Speespak, zie: irisdeleeuw.com.

99 *De Nieuwe Limburger* 20 mei 1966.

jongeren' en het motto 'Boe is de Mestreechter Geis?' werd een spontane happening gehouden, die door Kockelkoren werd gekarakteriseerd als een 'adembenemende happening-demonstratie, opgevoerd ter instructie van op dit punt niet deskundige jongeren en ouderen'.<sup>100</sup> 'Het publiek', aldus Kockelkoren, 'riep "boe!" of hing, slap van amechtige vrolijkheid in de stoelen. Het forum keek half geamuseerd, half verbijsterd naar het vrolijke, vreemde schouwspel'; 'Instructeur' Hans Mol riep forumlid Doorenbosch, vicerector van het Sint-Maartenscollege, op om 'in creatieve zelfontplooiing te doen wat hem zo maar invalt'. Doorenbosch stond op en hielp een van de deelnemers in zijn jasje, 'daarmee een zinvol slot makend aan de demonstratie. Het was hoogste tijd', schreef Kockelkoren, 'want uw verslaggever was een beroerte nabij'.

Maar de toelichting van Hans Mol op het fenomeen 'happening' had wel gezorgd voor een beter begrip, althans zeker bij Kockelkoren. 'Happenen is zelfontplooiing in ontspannen vreugdevolle expressie', legde Mol uit. Dat bracht forumlid en vicepresident van de rechtbank H. Disch ertoe te stellen vrede te hebben met het fenomeen happening als het 'dit onschuldige spel' was: 'Ik ben blij dat de echte "happening", dit expressiespel, zelfs geschaad wordt door inbreuk te maken op de rechten van anderen. Maar de meeste happenings liepen altijd uit op inbreuk op de rechtsorde. Optreden daartegen is een noodzaak voor een geordende gemeenschap'.<sup>101</sup>

De daaropvolgende, door Luuks georganiseerde teach-in over 'Vrije tijd op straat doorgebracht' in de Dominicanenkerk liep op een regelrechte chaos uit, volgens het *Limburgs Dagblad* althans.<sup>102</sup> De verslaggever van *De Nieuwe Limburger* vond de bijeenkomst niet erg



Verslag van het verloop van de 'teach in' in de Dominicanenkerk in Maastricht in het *Limburgs Dagblad* van 4 juni 1966.

boeiend. Het meest opwindende was geweest dat provo-dichter Simon Vinkenoog om twaalf minuten over acht luidkeels was gaan gillen.<sup>103</sup> Dat het een weinig spectaculaire avond was geworden, had wellicht te maken met de kwaliteit van de geluidsinstallatie: 'Er is gezegd wie voor de geluidsinstallatie had gezorgd, maar ook dat was onverstaanbaar, evenals het meren-

<sup>100</sup> *Limburgs Dagblad* 20 mei 1966.

<sup>101</sup> *De Nieuwe Limburger* 20 mei 1966.

<sup>102</sup> *Limburgs Dagblad* 4 juni 1966.

<sup>103</sup> *De Nieuwe Limburger* 4 juni 1966.

deel van het gesprokene’, meldde *De Nieuwe Limburger*. Om elf uur was de teach-in als een kaars uitgedoofd en ‘dit einde was een bevrijding voor iedereen’.

### Pop/Flop

Luuks liet nationaal en zelfs internationaal van zich horen door de organisatie van het eerste, drie dagen durende ‘wereld provo konsilie’. Met een knipooog naar de grote kerkvergaderingen van het Tweede Vaticaans Concilie vond dit ‘internationaal beraad over creativiteit en de konsekwenties ervan voor het sociale leven’ in november 1966 plaats in het in kasteel Borgharen gehuisveste Europahuis. Van 24 tot en met 26 februari 1967 werd, wederom in kasteel Borgharen, een conferentie gehouden over het thema ‘Socialisme is cultuur’. Aan de conferentie namen PvdA-oud-minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk mr. Maarten Vrolijk en oud-staatssecretaris van hetzelfde departement en dezelfde partij Cees Egas deel, alsmede het Tweede Kamerlid drs. Joop Voogd en het Eerste Kamerlid mr. George Cammelbeeck, beiden ook namens de PvdA.

Op de avond van zaterdag 25 februari werd een ‘pop-show’ georganiseerd in de uitspanning Fort Sint-Pieter in Maastricht, waardoor ook de Maastrichtse bevolking kennis zou kunnen maken met het ludieke karakter van Provo in het algemeen en Luuks in het bijzonder.<sup>104</sup> Deze Pop-show, die onder leiding van de Maastrichtse (geluids)kunstenaar Paul Panhuysen (1934-2015) gestalte kreeg, bestond uit een ‘ononderbroken festijn van muziek, films, mode, politiek, religie’: de uitverkiezing van Miss PopKorn, een grote modeshow met Luuks-pakken, Bengaals vuurwerk, een schuimfontein op het terras van Fort Sint-Pieter, wandelingen door het grottenstelsel en een Zwarte Mis.<sup>105</sup>

Dat de Pop-show uiteindelijk een flop werd, aldus *De Nieuwe Limburger*, kwam vooral door de bewuste Zwarte Mis, waarvoor uit verschillende Maastrichtse kerken beelden naar het Fort waren overgebracht.<sup>106</sup> De happening begon rond halftwaalf ‘s nachts: ‘De organisatie heeft zich opgemaakt voor geheime rituelen. Op het podium begint een man in zwarte toga een mis op te dragen, terwijl de muziek speelt.’ Volgens Hans Bongers, uitbater van Fort Sint-Pieter, riep Panhuysen door de speaker leuzen als ‘En laat u niet besodemieteren door de katholieke kerk.’ Inmiddels waren de heiligenbeelden naar buiten gedragen en waren de aanwezigen bezig kerkkaarsen tussen de gevouwen gipsen handen te plaatsen. Dat ging Bongers te ver, waarop hij de politie belde en Panhuysen opdroeg de zaal te ontruimen. Panhuysen sommeerde vervolgens iedereen terug te keren naar Borgharen. ‘De pret gaat uit als de kaars die iedereen in de hand klemt. Vrij rustig verdwijnt iedereen’, rapporteerde *De Nieuwe Limburger*. Volgens Bongers wist hij van tevoren niet dat een Zwarte Mis zou worden opgedragen, hoewel de organisatie daarvan toch beslist geen geheim had gemaakt.<sup>107</sup> Over de avond werd schande gesproken in de kranten, behalve door *Het Vrije Volk*, waarvoor Kees Slager zelf verslag deed:

‘Een goed gekke bijeenkomst, met grote en kleine plastic ballonnen, met films, beatmuziek, dia’s, vuurwerk, Luuks-pakkenshow, bellenblazen, concerten op feesttoeters en fluitjes, plus een zeer zenuwachtige exploitant. Dit laatste zorgde voor een wat abrupt einde, toen plotseling iedereen met een brandende kaars door de zaal liep te mompelen. Dat leek te veel op een bepaalde in het zuiden nogal veelvoor-

104 *Limburgs Dagblad* 27 februari 1967.

105 *De Nieuwe Limburger* 24 februari 1967.

106 *De Nieuwe Limburger* 27 februari 1967.

107 *De Nieuwe Limburger* 24 februari 1967.



komende godsdienstoefening en om zenuwtoevallen te voorkomen, stopte organisator Paul Panhuysen op dat moment de show. Niettemin was de conclusie van de – vele – Amsterdammers: “Bij ons hebben we zo’n feest nog nooit meegemaakt”.<sup>108</sup>

Slager was tevreden over de avond, maar die mening werd niet gedeeld door zijn werkgever. De journalist werd daarop overgeplaatst naar Nijmegen. De Maastrichtse editie van *Het Vrije Volk* werd acuut opgeheven.<sup>109</sup> De achterblijvende Luuks-leden Mol, Brouwer en Graaf maakten nog vier nummers van *Ontbijt op bed*, maar verdere activiteiten bleven uit. Zo verdween Luuks, rond de tijd dat in Amsterdam Provo officieel werd opgeheven, stilletjes van het toneel.

### Luuks contra de culturele elite

Behalve dat vrijwel elk nummer van *Ontbijt op bed* een thema had – variërend van ‘de broek’, ‘de voetganger’, ‘de dood’ tot ‘slurfje, sex-staking voor vrouwen’ – werd ook regelmatig op de (Maastrichtse) actualiteit ingespeeld. Interessant in dat opzicht is de verdediging van ‘Sjarel Eyck, de laatste kunstschilder van Limburg’ in nummer 10 van *Ontbijt op bed*, dat niet lang na Eycks zeventigste verjaardag op 24 maart 1967 verscheen.

‘Sjarel schildert voor het hele volk, en is dus terecht populair, wat maar moeilijk wordt gevreten door zijn artistieke, mooie vlekjes zoekende provinciegootjes. Al jaren doen

kefferige epigoontjes en critici-van-naam hun driftige aanvalletjes op de fiere Eyck, die rustig doorgaat aan zijn prettige schildertjes en af en toe een koninklijke onderscheiding naar de plaats van herkomst terugstuurt.’<sup>110</sup>

Zowel Eycks voortdurende aanvallen op de zogenaamde Amsterdamse Limburgers – de ‘vlekjes zoekende provinciegootjes’ – als zijn besluit om in 1966, na de aankondiging van het huwelijk van prinses Beatrix en de Duitser Claus von Amsberg, zijn koninklijke onderscheiding terug te sturen, bezorgde de schilder een uitstekende naam bij de Limburgse provo’s.<sup>111</sup>

Een andere reden voor de verdediging door de Luuks-beweging van Eyck tegenover de Amsterdamse Limburgers en de Limburgse critici hield verband met de afkeer die de provobeweging had van de culturele elite, die zo’n diepe kloof had veroorzaakt tussen kunst en ‘het volk’. Ook in de kunst draaide het volgens Luuks om ‘kommunikaasie’ en niet om de individuele expressie. Daarom geloofden zij niet in de Jan van Eyck Academie en vergelijkbare instellingen: ‘want daar word je gevormd tot werk dat voor bijna niemand te verstaan is en waar geen vraag naar bestaat’.<sup>112</sup> Ironisch genoeg kwam hun kritiek op de Jan van Eyck Academie geheel overeen met de kritiek die de behoudende Loe Maas in 1963 op het veranderende kunstinstituut uitte.<sup>113</sup>

108 *Het Vrije Volk* 27 november 1967.

109 *Dagblad de Limburger* 9 maart 2013.

110 *Ontbijt op bed* nr. 10, april 1967.

111 Charles Eyck ontving deze koninklijke onderscheiding (Ridder in de Orde van Oranje-Nassau) in het Stedelijk Museum in Amsterdam op 8 november 1947, na afloop van de onthulling van het bevrijdingsraam in de Sint-Janskerk in Gouda. Na de aankondiging van het huwelijk van prinses Beatrix en Claus von Amsberg stuurde hij de onderscheiding en de bijbehorende oorkonde terug. De reden was dat hij de gedachte dat een Duitser Prins der Nederlanden en wellicht zelfs ooit prins-regent zouden worden onverdraaglijk vond.

112 *Ontbijt op bed* nr. 6 – oktober 1966.

113 *De Nieuwe Limburger* 18 mei 1963, bijlage.

### 'Menselijke ontmoeting tussen Kunst en Kerk' (1966-1968)

De betrokkenheid van de kerkelijke overheid bij kunst en cultuur was altijd hecht geweest en dat bleef ook zo tijdens de wederopbouwperiode, toen in vele kerken de oorlogsschade moest worden hersteld en bovendien vele nieuwe kerkgebouwen werden gebouwd en van monumentale kunstwerken voorzien. Toch dreigde de moderne kunst volledig losgezongen te raken van de kerk. De nieuwe tijd vroeg daarom om een herbezinning op deze relatie, wilde deze opnieuw betekenisvol worden. Hoezeer gepoogd werd nieuwe inhoud en betekenis te vinden, laten de culturele dagen zien die in drie opeenvolgende jaren vanaf 1966 in Maastricht werden georganiseerd door de Stichting Kunstzinnige Vorming voor Priester en Religieus, op initiatief en onder voorzitterschap van Wim Bary directeur van de Stadsschouwburg en het Cultureel Centrum.<sup>114</sup>

Van 13 tot 16 april 1966, niet geheel toevallig in het kielzog van het Tweede Vaticaanse Concilie, vonden de culturele dagen met de titel 'Menselijke ontmoeting tussen Kunst en Kerk' voor de eerste keer plaats. Om kunst en kerk dichter bij elkaar te brengen, werd het noodzakelijk geacht dat priesters en religieuzen geconfronteerd werden met de werkelijkheid buiten hun eigen, besloten wereld. 'De sfeer waarin wij – mensen van nu – leven, de angsten die ons beklemmen, de verlangens die ons beheersen, onze verwachtingen, onze teleurstellingen, onze vreugde en ons verdriet, dat treedt wellicht nergens duidelijker aan het licht, dan in het moderne theater, de dans, de roman, de muziek en schilderkunst', zo stelde de organisatie.<sup>115</sup> Bary lichtte in zijn openingstoespraak

toe dat het congres was bedoeld om 'een venster te openen op de wereld van de mens, zoals deze in de vele uitingen der moderne kunst vertolkt ligt in de kunst'.<sup>116</sup> Hij merkte op dat een dergelijke confrontatie met de werkelijkheid een riskante onderneming was omdat deze werkelijkheid wel eens schokkend kon zijn voor de 'zich nog altijd (ondanks het concilie) maar moeilijk openende godsdienstige gemeenschap'. Maar de priester zou bij het verkondigen van zijn boodschap minder moeite hebben met het maken van verbinding wanneer hij midden in de wereld stond en haar begreep.<sup>117</sup>

Tijdens het eerste congres kwamen honderdtachtig priesters en religieuzen uit Nederland en België bijeen om zich te verdiepen in alle vormen van moderne kunst – van dans en toneel tot beeldende kunst en literatuur – en de dialoog met kunstenaars aan te gaan. Op de eerste ochtend werd, behalve door Bary, een inleiding gehouden door de in Grashoek geboren journalist en hoofdredacteur van *Vrij Nederland* Mathieu Schmedts. Schmedts hield een warm pleidooi voor herplaatsing van de kruisweg van Aad de Haas in het kerkje van Wahlwiller.<sup>118</sup> Hij speelde hiermee in op de controverses tussen conservatieven en progressieven binnen de kerk, waarbij de laatsten openlijke kritiek hadden op kardinaal Alfredo Ottovani, secretaris van het Heilig Officie en daarmee één van de meest hooggeplaatste kerkelijke gezagdragers in Rome, eertijds een van de felste tegenstanders van het werk van De Haas. Vervolgens werd steeds een halve dag besteed aan gesprekken met achtereenvolgens balletdansers, beeldende kunstenaars, toneelspelers, schrijvers en musici over de relatie tussen hun kunst en de kerk. Op de

114 Jos Pouls (2001), *Ware schoonheid of louter praal. De bisschoppelijke Bouwcommissie van Roermond en de kerkelijke kunst van Limburg in de twintigste eeuw*, Stichting Historische Reeks Maastricht: 480-481.

115 *Credo* 1966, nr. 12, 24 maart.

116 *Algemeen Dagblad* 14 april 1966.

117 *Algemeen Dagblad* 14 april 1966.

118 *De Tijd* 15 april 1966.

ochtend van de tweede dag gingen groepen congresgangers naar de ateliers van onder anderen Teun en Jopie Roosenburg, Piet Killaars, Lei Molin, Daan Wildschut en Rob en Marijke Stultiens en werden onder leiding van Albert Troost diens glas-in-loodramen in de door Jean Huijsmans ontworpen kerk van de Maastrichtse wijk Malpertuis bezocht. Het congres werd op zaterdagochtend 16 april 1966 afgesloten met een eucharistieviering en een ontbijt.

Een jaar later, van 29 maart tot en met 1 april 1967, werd een tweede congres georganiseerd dat met tweehonderd deelnemers, priesters en religieuzen uit Nederland en België, nog drukker bezocht werd dan het eerste. Het doel van wat in *Credo* al 'de jaarlijkse "culturele retraite"' werd genoemd, was een diepgaande confrontatie met de kunst 'als tolk van de wereld'. Voorzitter Wim Bary lichtte het thema van het congres, 'Vorm en chaos', toe:

'Wij leven duidelijk in een crisis. Het verzet en de provocatie leven overal: in de meest doodgewone gezinnen, in de meest keurig-geordende klooster- en schoolgemeenschappen en de sociaal best-georganiseerde bedrijven. Kenmerkend is de onmacht bij de officiële functionarissen, ook bij de kunstkritiek. Er is een onmacht om aan de ontwikkeling dan al geen leiding dan toch een redelijke belangstelling en begeleiding te geven en een proberen [te] verstaan van de chaotische situatie van het moment. Toch werkt men zich in de wereld van de kunsten, van ballet, toneel, beeldende kunsten, film, literatuur, naar een existentieel mens- en wereldbeeld.'<sup>119</sup>

De openingsinleiding, 'een stromend en rijk geladen appèl' volgens het *Limburgs Dagblad*, werd gehouden door provo-dichter Simon Vinkenoog, die 'vertolkte wat de opdracht van de dichter en van de ludische mens moet en kan zijn'.<sup>120</sup> 'De redding van de mens is dat de jeugd danst. Iemand die danst voert geen oorlog', aldus Vinkenoog.<sup>121</sup>

Gedurende de daaropvolgende dagen werd gesproken met zestig dansers, acteurs, schrijvers, musici en beeldend kunstenaars. Het bezoek aan de nog maar twee decennia ervoor verguisde Aad de Haas was voor velen een hoogtepunt van het congres. Het jaar tevoren had De Haas ontbroken, hetgeen door de inleiders, congressisten en andere geïnteresseerden als een gemis was gevoeld, 'waardoor de afwezigheid in werkelijkheid de grote aanwezigheid werd'.<sup>122</sup> De congressisten vonden de verwijdering van de kruisweg uit het kerkje in Wahlwiller onbegrijpelijk en intriest en vroegen zich af waarom het eerherstel uitbleef.<sup>123</sup> De Haas vertelde nog eens uitvoerig hoe hij werd aangeklaagd door oud-fascisten als kunstcriticus Albert Kuyle en chef-redacteur van het *Limburgs Dagblad* Jo Groen en stelde dat bisschop Moors, ondanks alle vernieuwingen in de kerk, geen gemaakte fouten durfde toegeven.

Het tweede congres werd afgesloten met een eucharistisch ontbijt in de Staaenzaal, waarbij de congressisten eerst samen met drie kunstenaars (Appie Drielsma, Rob Stultiens en Harrie Bartels) het drieluik voltooiden dat als artistieke aankleding van de zaal fungeerde, terwijl er jazzmuziek werd gespeeld door het Dave Brubeck-kwartet. Daartoe doopten zij hun handen in de verfpotten en legden zo letterlijk de laatste hand aan het gemeenschappelijke

119 *Limburgs Dagblad* 30 maart 1967.

120 *Limburgs Dagblad* 30 maart 1967.

121 *De Volkskrant* 31 maart 1967.

122 *Credo* 1967, nr. 12, 24 maart.

123 *De Tijd* 31 maart 1967.

lijke kunstwerk.<sup>124</sup> Daarna werd een fragment opgevoerd van Jan Wolkers' toneelstuk 'De Babel' en voerden drie balletdanseressen op muziek van Arthur Honegger het 'De Profundis' uit de 'Kerstcantate' uit, hetgeen, aldus *De Tijd*, prachtig aansloot bij de tekst uit het boek Job dat werd voorgelezen. Vervolgens werden door kapelaan Meertens de karaffen met wijn en mandjes met stokbrood geconsecreerd, waarna deze over de tafels verdeeld werden ten behoeve van het ontbijt. Het *Limburgs Dagblad* sprak van het 'herbeleven van de oer-christelijke agape'.<sup>125</sup>

Het kwam zowaar nog tot een derde congres, met als thema 'Kunst en cultuur op weg naar 2000', dat plaatsvond van 15 tot 20 april 1968. De in Oirsbeek geboren *De Volkskrant*-journalist Paul Beugels hield de openingsinleiding, waarin hij pleitte voor een 'gematigde chaos, die weer ruimte geeft om werkelijk te leven, om het experiment van het komend leven te beproeven: een democratie die het conflict verdraagt en verwerkt als een kenmerk van zichzelf'.<sup>126</sup> Beugels analyseerde in zijn inleiding de positie van de kunst, die nog steeds 'verdacht' was en de kunstenaar die werd beschouwd als een beschermeling of huurling van 'een keurig gezelschap "kunstmensen en kunstmevrouwen" die de schijn in ieder geval tegen zich hebben'. Alle gerechtvaardigde en noodzakelijke ontheiliging van de kunst ten spijt werd de afstand tot het gewone publiek eerder groter dan kleiner. 'Toch is dit het enige proces dat verlossen kan van kunst, die weliswaar haar intrinsieke schoonheid behoudt, maar niet vermag haar te ontkoppelen van de elite die ze aan zich heeft verplicht', betoogde Beugels.<sup>127</sup>

De slotbijeenkomst werd ook dit keer in de Starzaal gehouden. Omdat bisschop Moors

niet wilde dat weer een alternatieve eucharistieviering werd gehouden, was het dit keer een happening geworden, of een 'agape-viering', zoals *De Volkskrant* op 22 april 1968 schreef. Deze viering bestond uit een lichtshow van lichtkunstenaar Libert Ramaekers die de teksten ondersteunde, een voordracht door studenten van de toneelacademie en een muzikaal optreden door de Vlaming Miel Kools. 'Een lieve bijeenkomst, waarvan ik niet graag een kwaad woord zou spreken, al vond ik ze hoofdzakelijk gek', vatte Lambert Tegenbosch de bijeenkomst samen.<sup>128</sup> 'Pater drs. P. Huisman OSA uit Venlo, theoloog uit Fribourg, kwam melden dat hij, bij alle waardering voor het gebodene, tóch de religieuze bewogenheid had gemist. Ik heb er nadien nog even naar gezocht, onder de tafels, achter de coulissen en in de garderobe, maar hij had gelijk, nergens religieuze bewogenheid te zien. Die was dan zeker achtergebleven in alle kerken en kapellen, waarover een rector is aangesteld', besloot Tegenbosch zijn verslag van de slotbijeenkomst. De religieuze bewogenheid mag dan wellicht hebben ontbroken, er was wel degelijk sprake van maatschappelijke bewogenheid en oprechte pogingen – weliswaar niet van de kerkelijke top maar wel van haar dienaars – om de moderne samenleving te begrijpen en erin mee te gaan.

## Kunstenaars in verzet

### Kunstenaarsacties in 1969

Ondanks dat de politiek linksgeoriënteerde idealen over de geografische en vooral sociale spreiding en democratisering van cultuur en de opvatting dat kunst en cultuur een onderdeel waren van het welzijnswerk steeds breder werden aanvaard, bleef als gevolg van een effec-

124 *De Tijd* 3 april 1967.

125 *Limburgs Dagblad* 3 april 1967.

126 *De Volkskrant* 18 april 1968.

127 *De Volkskrant* 18 april 1968.

128 *De Volkskrant* 22 april 1968.

tieve oppositie de revolutie uit.<sup>129</sup> De politieke realiteit was weerbarstiger dan werd ingeschat en het ongenoegen groeide. In oktober 1969 manifesteerden de studenten van de toneel-academies zich met de Aktie Tomaat, waarbij zij tijdens voorstellingen van de Nederlandse Comedie, die werd beschouwd als een elitair bolwerk, tomaten gooiden naar de acteurs. Een maand later volgde de Aktie Notenkraker van jonge musici die met het verstoren van concerten in het Concertgebouw, dat eveneens werd getaxeerd als een bolwerk van de bourgeoisie, protesteerden tegen het in hun ogen verstarde muziekbeleid.

De leden van de BBK, de belangrijkste en grootste bij de Federatie van Kunstenaarsverenigingen aangesloten vereniging, stelden zich al in juni 1969 uiterst radicaal op.<sup>130</sup> Zij wensten 'principiële erkenning van het recht op zelfbeheer van het cultuurbeleid door kunstenaars'. Aanleiding voor het ongenoegen vormde de aanpassing aan de Beeldend Kunstenaars Regeling, de reeds behandelde contraprestatie. Als gevolg van de forse toename van het aantal kunstenaars dat voor deze regeling in aanmerking kwam, moesten de spelregels worden aangepast. Er werd nu meer nadruk gelegd op het aanvullende karakter van de regeling, wat betekende dat alleen wie aantoonbaar niet in staat was gebleken voldoende eigen inkomen te genereren, aanspraak kon maken op een uitkering. De kunstenaars waren het hier volstrekt mee oneens. Hun acties waren echter niet alleen tegen deze aangescherpte regels gericht, maar ook tegen het cultuurbeleid, of beter gezegd het ontbreken van een deugdelijk en stimulerend beleid dat de kunstenaars zou helpen in hun eigen inkomen te voorzien, en tegen het gebrek aan inspraak dat zij daarop hadden.

Dit stelde ook de inmiddels 48-jarige Ger Lataster, die in zijn hoedanigheid van voorzitter van de BBK 5 juni 1969 werd geïnterviewd door *De Volkskrant*. Als gevolg van het ontbreken van een duidelijk cultuurbeleid waren kunstenaars overgeleverd aan volstrekte willekeur. Het werd tijd dat er eens geld werd uitgetrokken voor cultuur: 'Zonder cultuur wordt deze wereld een stompzinnig, betonnen blok', tekende journalist Lidy van Marissing op uit Latasters mond. De contraprestatie klopte niet meer, stelde hij, want in de praktijk betekende deze dat met sociale regelingen cultuur werd bedreven. Kunstenaars slaagden er eenvoudigweg niet meer in uit de contraprestatie te geraken.

Het roer moest om. Er diende een cultuurbeleid te komen waaraan door de kunstenaars zelf richting kon worden gegeven en er moest geld komen voor cultuur in plaats van de vernerende contraprestatie. Om deze eis kracht bij te zetten, ontketende de leden van de BBK diverse acties, zoals de verbranding van kunstwerken op de Grote Markt in Groningen op zondag 8 juni 1969 en de bezetting van de Nachtwachtzaal in het Rijksmuseum in de nacht van 11 op 12 juni 1969. Lataster trad na de bezetting van de Nachtwachtzaal terug als voorzitter omdat hij deze actie beschouwde als 'dichtgeslibde anarchie'.<sup>131</sup> Pierre van Soest sprak van 'kwajongensstreken'.<sup>132</sup> Beiden behoorden tot de vooroorlogse generatie en meenden dat praten zinvoller was dan actievoeren.

### **'Waarom hebben de vier kunstenaars geen heimwee?'**

De polemieken in de media en de incidentele kunstenaarsinitiatieven ten spijt veranderde er niet veel in het culturele klimaat in Limburg in de jaren zestig. Vanuit Amsterdam pookten Pieter Defesche, Jef Diederens, Ger Lataster en

129 Pots: 300.

130 Pots: 300.

131 *De Volkskrant* 12 juni 1969.

132 *De Volkskrant* 24 juni 1969.





Charles Eyck, spotprent 'voor cultureele vernieuwing in Limburg. Wy eisen een exclusieve Akaademie voor Chimpansees', gesigneerd 'Corn: Santbergh'. De spotprent werd afgedrukt in *De Nieuwe Limburger* op 1 augustus 1964.

Lei Molin onbedoeld nog eens het vuur op. In een vraaggesprek ten behoeve van het artikel getiteld 'Waarom hebben de vier kunstenaars geen heimwee?' voor het in maart 1969 te verschijnen persnummer van *De Nieuwe Limburger* had criticus Jules Kockelkoren de vier kunstenaars de volgende drie vragen voorgelegd. Waarom hadden ze Limburg verlaten? Hoe keken ze aan tegen het culturele klimaat in deze provincie? En dachten zij nog ooit naar Limburg terug te keren? De antwoorden waren glashelder geweest. Ze waren vertrokken omdat het culturele klimaat in Limburg te beperkt was en zij er de aansluiting misten met de eigentijdse ontwikkelingen op het gebied van de beeldende kunst. Het culturele klimaat was er nog steeds niet goed voor de kunstenaars, zo meenden zij, want het ontbreken van een museum voor moderne en eigentijdse kunst, een cultuurbeleid en potentiële kunstkopers maakte het voor een kunstenaar onmogelijk in Limburg zijn carrière op de rit te krijgen. Dat was gelijk ook het antwoord op de laatste vraag. Geen van het viertal was van plan ooit terugkeren naar Limburg.

Charles Eyck reageerde prompt en als altijd fel op het artikel. Eyck wist wel waarom ze geen heimwee hadden – de 'vier musketiers van het palet, vaandelvluchtigen, de heren vluchtelingen, die nu hun domicilie hebben in Sloterdijk, Overveen of de Amsterdamse Jordaan, die nog bewijzen moeten iets voor het nageslacht in de culturele pap te brokkelen [te] hebben.'<sup>133</sup> Zij waren namelijk 'hun eigen moestuintje ontvlucht om onder de Appelboom, die in Mokum op de Zandberg geplant staat, Appeltjes te zeumeren, om daarmee in de provincie hoog van de culturele toren te blazen en 't grote genie uit te hangen, dat op de internationale stip balanceert.'

Eyck was niet de enige kunstenaar die reageerde op de interviews, die 'even duidelijk als

bitter' waren. Onder de kop 'Collega's reageren op heimwee van kunstenaars' werden ook de reacties opgenomen van de kunstenaars Felix van de Beek (1938-2018), Jos Caelen (1938), Sjef Hutschemakers (1931-2017) en Libert Ramaekers (1925-1993) en van architect, kunstcriticus en essayist Nic Tummers (1928). Van de Beek kon zich vinden in de kritiek op het falende kunstbeleid en de behoudende en in feite 'interesseloze' keuzes van instanties in Limburg die 'de platgetreden paden van tientallen jaren geleden bleven bewandelen'; 'alsof er inmiddels niet een nieuwe kunstenaarsgeneratie is aangetreden als drager van een nieuwe tijdgeest, en alsof er na Nicolas en Eyck niet reeds vele jongere Limburgse kunstenaars een nationale naam verwierven.' Van de Beek was het echter oneens met het advies van Jef Diederens aan jonge kunstenaars om zo snel mogelijk de provincie te verlaten. Dat was Jos Caelen wel van plan, al zou hij zijn huis in Eijsden aanhouden omdat hij wist dat de liefde voor de geboortestreek hem van tijd tot tijd zou terugdrijven. Maar weggaan moest hij, want 'hier in Limburg heerst een bekrompenheid die verstikkend aandoet. Terwijl de verering van streekgenoten wier bekendheid niet verder reikt dan de provinciegrenzen, bepaald ridicul is en er de oorzaak van is dat jonge en begaafde eigentijdse kunstenaars niet aan hun trekken komen.'. Ook Sjef Hutschemakers meende dat de Limburgse kunstwereld benauwd was en de 'Hollandse' opener en vrijer.

Nic Tummers daarentegen vond de verhalen van Lataster, Diederens, Defesche en Molin 'enorm limbourgeoise' en hoonde het gebruik van de woorden 'beroemd' en 'artistieke toppen'. 'Hebben we die woordjes bewaard, niet-tegenstaande onze gevechten tegen de bourgeoisie?' Er was zijns inziens best wat beters te adviseren geweest, dan zo gauw mogelijk Limburg verlaten: 'Vraag niet wat

133 *De Nieuwe Limburger* 8 maart 1969.

Limburg je te bieden heeft, maar wat je zelf ergens te bieden hebt!', paraphraseerde hij John F. Kennedy.

Libert Ramaekers gebruikte zijn reactie om zijn visie op het kunstbeleid te verwoorden. De kunstenaar was zijns inziens geen 'producent van kunst die aan de man gebracht moet worden', maar een wetenschapsmens dat onderzoek verrichtte dat relevant is voor de gemeenschap. De "'Amsterdamse" opmerkingen' klonken daarom 'als een tamelijk oude dreun'. De kunstenaar 'voor wie het werk doel is, al het andere slechts gevolg', had er recht op van de gemeenschap te vragen dat 'zijn dagelijkse bestaanje' geregeld was, want die gemeenschap had immers veel profijt van de ervaringen en inzichten die zijn zoektocht opleverde. Daarom vroeg hij geen aalmoes, waarmee het geweten van de bestuurders weer een tijdje was gesust, maar niets minder dan volledige erkenning. In de provinciale overheid had Ramaekers nog enig vertrouwen, maar wat betreft de gemeentelijke overheid, meer specifiek die van Maastricht, lag het anders:

'Tja ... en dan onze arme stad, de moed zinkt ons in de schoenen. We zijn nu zó vaak teleurgesteld, er werden ons zoveel mooie woorden toegeslingerd zonder dat er iets gedaan werd ... er is zulk grandioos gebrek aan inzicht en geestelijk peil, neen ik begin er niet meer aan. Hoogstens nog een vage hoop voor de verre toekomst.'<sup>134</sup>

### 'Beeldende Kunst in Limburg '69'

Op diezelfde dag, 8 maart 1969, nam het *Limburgs Dagblad* de recensie op van Paul Haimon over de tentoonstelling 'Beeldende Kunst Limburg '69' die in het Raadhuis van Heerlen te zien viel. Deze expositie was het werk van Pieter Defesche, kabinetschef van de

gemeente Heerlen, en Hans Schrijen van de Dienst Beeldende Kunst van de Culturele Raad Limburg, bijgestaan door een selectiecommissie bestaande uit schilder Jan (Gijs) Gijbers (1935-1975) en beeldhouwer Piet Killaars (1922-2015). De commissie had zich laten adviseren door Willem K. Coumans en Ko Sarneel. Nog voor de opening was gekrakeel uitgebroken omdat sommige kunstenaars zich gepasseerd voelden. Coumans distantieerde zich om onduidelijke redenen van de commissie.<sup>135</sup>

Het gekrakeel irriteerde Haimon: 'Op de detailkwesties die bij de voorbereiding van de organisatie aan de orde zijn geweest, al geruime tijd lijdend voorwerp van atelierpraat, – onderwerp "ik" en gezegde "ze zeggen" – lust het ons nu niet in te gaan.'. Anderzijds wees 'de hoop, het verlangen, de drang' om mee te doen op het belang dat aan deze expositie werd gehecht, 'het lijkt wel of men ze beschouwen wil als een soort Limburgse jongeren-biënnale'. Overigens was de voorgaande tentoonstelling niet twee maar vier jaar tevoren gehouden, in 1965, en daarom vroeg Haimon zich hardop af of de frequentie niet omhoog zou kunnen. Haimon zou op zijn wenken bediend worden, zo bleek al snel.

Jules Kockelkoren, die de tentoonstelling al had besproken in *De Nieuwe Limburger* van 6 maart 1969, repte niet van het gekrakeel. Hij legde juist de aandacht op het mooie gebaar van de kunstenaars om de erewand ter beschikking te stellen van de zeventigjarige schilder Harie Schoonbrood, wiens werk een geheel eigen verwerking van de hedendaagse schilderstijlen liet zien. Het was Kockelkoren opgevalen dat de nieuwe 'hard-edge' kunst grote aantrekkingskracht op de jonge kunstenaars uitoefende en het werk 'de gladheid van een huisschilder' liet zien. Daarnaast bespeurde hij de tendens van de 'verfijnde esteten', zoals

<sup>134</sup> *De Nieuwe Limburger* 8 maart 1969.

<sup>135</sup> *Limburgs Dagblad* 8 maart 1969.

Piet Wouters en Felix van de Beek, en zag hij een 'Pop Art-geneigdheid' bij Harrie Bartels en Geert Mols. Maar uiteindelijk constateerde Kockelkoren dat veel werk hem qua stijl en sfeer herinnerde aan 'lang vervolgen stromingen. Er is niet zoveel nieuws onder de zon ...'.<sup>136</sup> Gezien de positieve bespreking van veel van het getoonde werk, zou deze constatering wel eens niet zozeer bedoeld kunnen zijn als diskwalificatie, maar eerder als bemoediging van en aanmoediging voor de ongeoefende kijker.

De tentoonstelling omvatte 131 kunstwerken van 38 kunstenaars, grafici, schilders en beeldhouwers. Overigens betekende dit niet dat de schilders en beeldhouwers allemaal klassieke technieken hanteerden – 'Kassel met zijn Dokumenta is dichterbij Limburg dan men denkt', constateerde Haimon – zoals Appie Drielsma met zijn reliëfs of collages op een wit vlak, Jos Caelen met gestapelde neon-vierkanten, Piet Wouters met zijn 'vorm-ding-schilderijen' en Fons Lemmens met lak op formica composities. Ook Hans van Drumpt, Gerard Caris, Felix van de Beek, Hubert Herberghs, Ries Linnartz, Frans Peeters overschreden de grenzen van de traditionele schilder- en beeldhouwkunst in een gebruik van ongewone materialen en composities. Verder namen deel Harrie Bartels, Peter Bertus, Simon van Biesbroek, Doris Becke, Joep Coppens, Jan (Gijs) Gijsbers, Marianne van der Heijden ('haar aanwezigheid hier mag gelden als een teken van onbevooroordeeld zoeken naar wat representatief is'), Jan van Helden, Harry Kranen, Theo Lenartz, Renaud Levigne, Anthony van Lieshout, Lo van der Linden, Ben Linssen, Ad Maas, Jan Martens, Hilde Möhring, Geert Mols, Godfried Pieters, Jan Rijksen, Harr Scheffer, Sjra Schoffelen, Tobey Stevens, Joost van der Velden, Ad Visser, Willem Wagner en Henk Wildenberg.

### 'Het zit niet goed met de hedendaagse kunst in Nederland'

Schilder Jos Muris die in januari 1968 de taak van Willem K. Coumans als kunstcriticus bij *Maasland* had overgenomen en sedertdien regelmatig over tal van kunst gerelateerde onderwerpen schreef, repte met geen woord over de tentoonstelling. Dat hijzelf niet was uitgenodigd te exposeren, kan daarbij een rol hebben gespeeld. Het betekent echter niet dat hij zich afzijdig hield van het kunstdebat van de uitgaande jaren zestig.

In april 1969 reageerde hij in *Maasland* op het artikel 'Waarom hebben deze kunstenaars geen heimwee?' van Jules Kockelkoren in *De Nieuwe Limburger*.<sup>137</sup> Onder de titel 'Limburg en de beeldende kunsten' hield hij de 'lieve lezer' voor dat de culturele situatie in Limburg voor de oorlog wel stimulerend was geweest voor jonge kunstenaars, maar dat de bindingen tussen kunst en publiek minder hecht geworden waren. De samenleving kende geen collectieve idealen meer, betoogde Muris, en liet het afweten door kunstenaars in de kou te laten staan. De kunstenaar moest zich echter niet blindstaren op de mogelijkheden in Amsterdam, zo vervolgde hij, want of ergens een gunstig cultureel klimaat heerste, hing af van tal van factoren. Het belangrijkste was dat de plek waar je woonde het middelpunt van de wereld moest zijn, 'of dat nu Parijs of Schin op Geul is'. Muris besloot zijn artikel als volgt:

'We moeten ons zelf zijn, ons zelf trachten te worden. We moeten zelf onze normen vaststellen en wanneer we dan aansluiting blijken te vinden bij de grote stromingen, zoals onze museumdirecteuren die steeds weer opnieuw weten op te speuren, mogen we dat prettig vinden, het is verder van geen enkel belang. Blijven we allemaal denken

<sup>136</sup> *De Nieuwe Limburger* 6 maart 1969.

<sup>137</sup> *Maasland* 16 (1968/9) nr. 8, april 1969, nr. 8: 241-243.



dat het “eigenlijke” zich elders afspeelt, dan zal het hier in ieder geval afgelopen zijn.’<sup>138</sup>

Enkele maanden later, in augustus 1969, vond Muris een breder publiek voor zijn visie op de culturele situatie in Limburg via een uitvoerig artikel in het *Limburgs Dagblad*.<sup>139</sup> Hij begon zijn betoog met de constatering: ‘Het zit niet goed met de hedendaagse kunst in Nederland. Naarmate de kunstenaars weer in de samenleving opgenomen wensen te worden, stijgt hun ongenoegen. De samenleving laat het afweten. De overheid, die haar vervangt, probeert de rol van Sinterklaas nu maar zo goed mogelijk te spelen.’

Nadrukkelijker en minder genuanceerd dan in *Maasland* wees Muris in dit artikel de schuldi- gen aan voor het alom aanwezige ongenoegen in de Limburgse kunstwereld. Deze schuldigen waren volgens hem niet de overheden met hun ontbrekende cultuurbeleid en de perverse contraprestatie, zoals het BBK-standpunt luidde. De ontstane situatie lag veeleer aan een maatschappij die het liet afweten. Met die samenleving doelde Muris op de Nederlandse museumdirecteuren, die weliswaar in staat waren kwaliteit te herkennen, maar vooral geïnteresseerd waren in stromingen die aansloten bij de internationale mainstream en kunstenaars links lieten liggen die niet in deze richtingen pasten. Zij wisten ook nauwelijks wat er in eigen land gebeurde, ‘hetgeen in ieder geval discriminatie betekent van de kunst buiten de Randstad Holland.’ Hij wees expliciet naar de bewindvoerders van het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Van Abbe Museum in Eindhoven, die zijns inziens achter elke nieuwigheid aanliepen en daardoor simplificeerden wat er werkelijk speelde in de kunstwereld.

Muris haalde ook uit naar de Nederlandse

kunstkritici. Zij stonden volgens hem totaal onverschillig ten opzichte van culturele manifestaties die zich buiten de Randstad afspeelden. Om deze bewering te staven, memoreerde hij dat, toen hij in Maastricht exposeerde, alleen de regionale pers erover had geschreven. Toen hij hetzelfde werk echter een jaar later in Amsterdam tentoonstelde, schreven de landelijke critici er wel over. ‘In Amsterdam was het dus weer “gebeurd”’. Terwijl er in Maastricht niets aan de hand was geweest’, concludeerde hij niet zonder bitterheid.

Muris haakte met zijn analyse van de Nederlandse museumwereld aan bij het artikel ‘Irritatie en landerigheid beheersen artiesten’ dat Lambert Tegenbosch op 8 maart 1969 in *De Volkskrant* publiceerde. Hierin reageerde Tegenbosch op het manifest dat de BBK naar cultuurminister Marga Klompé had gestuurd. In dat document pleitten de kunstenaars voor meer staatssteun, omdat kunst voor de samenleving waarde had en die samenleving behoefte had aan kunst – een constatering waarover huns inziens geen debat nodig of wenselijk was. Muris citeerde de criticus met instemming waar deze schreef:

‘Nederland is een land met naar het schijnt de beste musea ter wereld, onze gasten zeggen het. Onze artiesten zijn er meest niet zo gelukkig mee. Wat vreemd, zeggen dan de museummensen, ze kunnen bij ons toch zien, wat de beste artiesten ter wereld zoal maken. Wij musea zijn een geweldig stuk informatie voor onze lokale artiesten. Maar het schijnt dat de lokale artiesten wat anders willen dan informatie ontvangen. Ze geven die liever. Ze zagen liever hun eigen werk in de musea dan dat van de grote confrères, van wie zij menen, dat die niet alleen in de musea komen omdat ze groot zijn, maar

<sup>138</sup> *Maasland* 16 (1968/9), nr. 8, april 1969: 243.

<sup>139</sup> *Limburgs Dagblad* 16 augustus 1969.



ook dat ze groot zijn omdat ze in de musea komen. Daarom willen zij er zelf in.’

Een paar weken later stuurden Jos Muris en grafisch kunstenaar Renaud Levigne (1938-1999) een brief aan alle Limburgse kunstenaars, waarin zij stelden dat er bij officiële instanties en landelijke media geen enkele belangstelling bestond voor kunstmanifestaties die buiten de Randstad plaatsvonden.<sup>140</sup> Dezelfde kritiek gold ten aanzien van het Stedelijk Museum in Amsterdam, dat geen interesse toonde in (jonge) kunstenaars van buiten de Randstad. Het in Nederland overheersende centralistische denken leidde ertoe dat iets van meer nationale allure leek te zijn naarmate het zich meer in het centrum van het land afspeelde. Muris en Levigne waren voornemens de critici te confronteren met deze desinteresse en de directeur van het Stedelijk Museum te vragen ook de ateliers van in Limburg wonende kunstenaars te bezoeken. Daarom riepen zij hun collega's op een adhesiebetuiging te sturen.

De oproep van Muris en Levigne oogstte veel bijval. Zestig (*De Nieuwe Limburger*) of misschien wel honderdtien (*Limburgs Dagblad*) adhesiebetuigingen ontvingen zij.<sup>141</sup> Kockelkoren meldde dat de landelijke bladen zeer positief op het protest hadden gereageerd, al had Hans Redeker, kunstcriticus bij het *Algemeen Handelsblad*, het tegenargument opgeworpen dat er in de krant te weinig ruimte was om ook de manifestaties buiten de Randstad te recenseren.<sup>142</sup> Ook Edy de Wilde, directeur van het Stedelijk Museum, was in de pen geklommen. Het *Limburgs Dagblad* citeerde uitvoerig uit zijn brief, waarin de bal werd teruggekaatst:

‘Wie in Amsterdam woont en werkt, komt gewoonlijk niet regelmatig in Zuid-Limburg. Tenzij daar met regelmaat manifestaties en tentoonstellingen zouden worden georganiseerd die voor hun informatie onontbeerlijk zijn. Dat is, wat Limburg betreft, niet het geval. Noch in Maastricht, noch in Heerlen, steden die toch als centra mogen worden beschouwd, wordt een activiteit op dit terrein ontwikkeld, die enige continuïteit vertoont en beantwoordt aan de creatieve bedrijvigheid die heerst in de ateliers van Limburgse kunstenaars, Het zou m.i. van grote betekenis zijn indien U bij Uw regionale en stedelijke overheden op een permanente tentoonstellingsgelegenheid zou aandringen.’<sup>143</sup>

Verder wenste De Wilde dat Limburg, in navolging van de door Jean Leering in het Van Abbemuseum in Eindhoven georganiseerde triënnales, zijn artistieke gezicht zou laten zien in overzichtsexposities. Dan zou het voor De Wilde en zijn collega's eenvoudig zijn zich via deze ‘Limburgse kunstshow’ te oriënteren op hetgeen zich in dit gewest afspeelde op het gebied van de beeldende kunst.<sup>144</sup> Die ‘Limburgse kunstshow’ zou er anderhalf jaar later komen en eenvoudigweg ‘Kunst in Limburg’ heten.

### ‘KiL is killed’

Muris en Levigne namen de uitdaging van De Wilde op en spraken met diverse stedelijke en provinciale instanties met het doel zo'n ‘Limburgse kunstshow’ op poten te zetten.<sup>145</sup> Of misschien was het wel directeur van het gemeentelijke Cultureel Centrum in Venlo

<sup>140</sup> *Limburgs Dagblad* 3 september 1969.

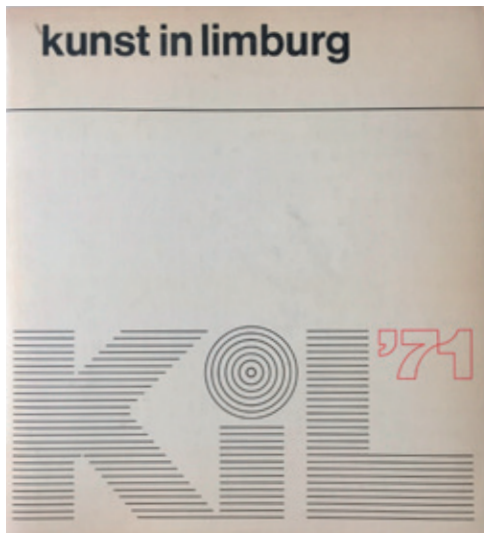
<sup>141</sup> *De Nieuwe Limburger* 18 december 1969 en *Limburgs Dagblad* 20 december 1969.

<sup>142</sup> *De Nieuwe Limburger* 18 december 1969.

<sup>143</sup> *Limburgs Dagblad* 20 december 1969.

<sup>144</sup> *De Nieuwe Limburger* 18 december 1969.

<sup>145</sup> *Limburgs Dagblad* 20 december 1969.



Omslag en titelpagina van de tentoonstellingscatalogus *Kunst in Limburg '71*.

Lei Alberigs geweest die met het idee kwam.<sup>146</sup> Feit is dat Alberigs desgevraagd voor Kockelkoren een concreet plan schetste van een vierdelige expositie in Venlo, Sittard, Heerlen en Maastricht, die vergezeld zou gaan van een catalogus. Het moest een complete documentatie worden van de actuele stand van de beeldende kunst in Limburg, waarvan de museumdirecteuren in binnen- en buitenland graag kennis zouden willen nemen.

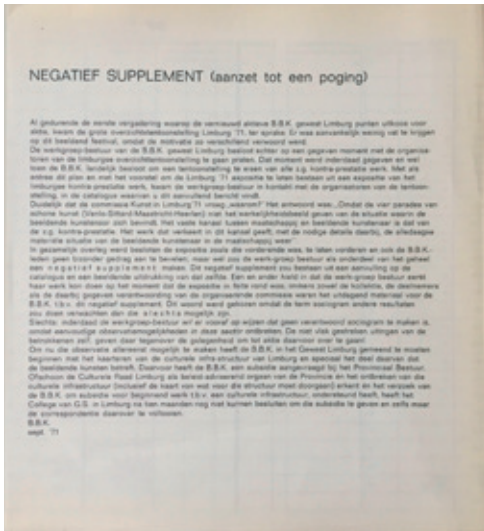
Alberigs was met Kockelkoren van mening geweest 'dat deze kunstshow van kunstenaars, die in aanmerking komen voor nationale belangstelling, streng geselecteerd zou moeten worden'. Alberigs meende dat Limburg ervoor moest zorgen dat niet de belangstelling van nationale deskundigen werd afgeschrikt met 'een opeenstapeling van middelmatigheden'.<sup>147</sup> Daartoe zou een selectiecommissie worden ingesteld, bestaande uit de directeuren van de belangrijkste Limburgse expositiecentra, aangevuld met eventueel het hoofd van de Dienst

Beeldende Kunst van de Culturele Raad Limburg en de directeur van de Jan van Eyck Academie 'en uiteraard een vertegenwoordiging van de kunstenaars zelf.' Op de vier exposities moest uitsluitend het werk van nog weinig bekende topfiguren worden getoond. Want die waren er genoeg, zoals de beeldhouwers Arthur Sproncken en Frans Peeters, de schilder Aad de Haas en de ontwerpers Graatsma en Slothouber. Maar ook nog een hele lijst van andere kunstenaars, van wie de meesten eerder dat jaar in het Raadhuis in Heerlen hadden geëxposeerd op de tentoonstelling 'Beeldende Kunst Limburg '69'. Ondanks deze duidelijke opstelling van Alberigs liep het anders. Uiteindelijk werden alle in Limburg wonende kunstenaars uitgenodigd hun werk in te zenden.

Niet iedereen was het eens met de motieven om tot deze 'kunstshow' te komen en sommigen weigerden actief hun medewerking. De Maastrichtse kunstenaar Gerard Caris (1925) bijvoorbeeld, die vele jaren buiten Nederland

<sup>146</sup> *De Nieuwe Limburger* 18 december 1969.

<sup>147</sup> *De Nieuwe Limburger* 18 december 1969.



'Negatief supplement', de door de Beroepsvereniging Beeldend Kunstenaars (BBK), gewest Limburg samengestelde bijlage, die aan elk exemplaar van de catalogus was toegevoegd.

had gewerkt en gewoon en kort tevoren weer in zijn geboortestad was neergestreden, meldde niet te willen deelnemen aan een expositie die het resultaat was van de 'frustratie van een vermeend negeren van de kunst in dit gewest door de grotere musea en de landelijke pers'.<sup>148</sup> Caris vond het een ondoordachte actie die voortkwam uit een negatieve opstelling ten opzichte van de niet-Limburgse kunstwereld. Hij meende bovendien dat men in Limburg de verantwoordelijkheid voor een 'tot dusver weinig gelukkig gevoerd kunstbeleid' niet naar elders moest afschuiven en eerst maar eens dat klimaat moest veranderen 'dat er de oorzaak van is geworden dat talenten als Ger Lataster, Pieter Defesche en Jef Diederens de benen namen.' Het was daarbij absoluut noodzakelijk dat het 'in Limburg zo geliefde traditionele straatje van de geijkte kunstsjablonen wordt vermeden.' Als

men met werk voor de dag wilde komen dat de interesse zou wekken van de grote kunstcentra, dan zou dat werk toch zeker moeten getuigen van engagement met het 'huidige kunstgebeuren. Zo niet, en dat is uiteraard het recht van elke kunstenaar, dan heeft men ook geen taak in de kunstcentra zoals Amsterdam.'

Caris was niet de enige die het oneens was met de opzet en daarom weigerde mee te doen. Volgens *De Tijd* dachten De Haas, Tajiri, Caris en Vera Tummers-van Hasselt er hetzelfde over.<sup>149</sup> In werkelijkheid deden 130 van de 375 geregistreerde kunstenaars mee en dus 245 niet. Ook de BBK, gewest Limburg, dat kort tevoren nieuw leven was ingeblazen, keerde zich tegen de tentoonstelling. Dit deed Lei Alberigs geërgerd verzuchten: 'je krijgt van bepaalde kunstenaars een hartinfarct'. De BBK-leden zouden best een wat positievere houding hebben mogen aannemen omdat er iets voor hun leden werd gedaan, vond hij. Hans Schrijen, hoofd van de Dienst Beeldende Kunst van de Culturele Raad Limburg, meende te weten dat het gewest Limburg van de BBK nauwelijks iets voorstelde. Woordvoerder Nic Tummers sprak op zijn beurt verbazing uit over het feit dat de Culturele Raad Limburg de BBK niet bij de organisatie had betrokken, terwijl de Limburgse afdeling inmiddels toch zeventig leden telde.

De BBK had zonder succes een pleidooi gehouden voor een tentoonstelling van het contraprestatie-werk. Door de magazijnen vol contraprestatiekunst open te stellen, zodat de 'beeld-dood gemaakte kunst via een "artotheksysteem" bij iedereen terecht kon komen', zou de beeldende kunst worden 'gesocialiseerd'. Bovendien zou een dergelijke tentoonstelling een veel realistischer beeld laten zien van de situatie waarin de kunstenaars zich bevonden. In een toelichting stelde de BBK dat dit iets heel anders was dan 'deze parade van

148 *Limburgs Dagblad* 5 augustus 1970.

149 *De Tijd* 3 september 1971.

schone kunsten, die een meer of minder fraaie guirlande vormen, uitgehangen op officiële plaatsen door functionarissen, die een veelvoud verdienen van wat de beeldende kunstenaar in deze maatschappij kan verdienen’<sup>150</sup>

De BBK was overigens wel nadrukkelijk aanwezig op de vier tentoonstellingslocaties met een ‘protestaanplakbord’ waarop bezoekers hun mening konden geven. In Venlo stond op het bord de tekst: ‘KiL is killed’. Op het demonstratiebord in het Bonnefantenmuseum hadden zij veelbetekenend een droge snee brood op een zilverpapieren bordje gehangen. En de BBK had een ‘negatief supplement (aanzet tot een poging)’ samengesteld, dat in overleg met de organisatie van ‘Kunst in Limburg’ (KiL) aan de tentoonstellingscatalogus was toegevoegd.

Hoewel de landelijke kranten in Nederland vol hadden gestaan met beschrijvingen en analyses van de kunstenaarsprotesten in zowel Amsterdam als daarbuiten, zoals de schilderijenverbranding in Groningen in juni 1969 en de acties van de afdeling Arnhem van de BBK op de door kunsthistoricus en hoofdconservator van het Stedelijk Museum in Amsterdam Wim Beeren (1928-2000) in de zomer van 1971 in park Sonsbeek georganiseerde expositie ‘Sonsbeek buiten de perken’, werd hieraan in de Limburgse kranten geen woord vuil gemaakt. Daardoor leken de acties rond ‘Kunst in Limburg ‘71’ ook niet meer dan een op zichzelf staande protestactie van ondankbare kunstenaars die ontevreden waren over het toch zo goed bedoelde initiatief van de provinciale overheid, de Culturele Raad Limburg en de artistieke leiders van de vier locaties.

Hoewel het doel van de vier tentoonstellingen was de critici en museumdirecteuren van elders in het land en zelfs daarbuiten te laten zien wat

Limburg te bieden had, moet de respons zijn tegengevallen. *De Volkskrant* schreef ‘Een niet zo goed idee is “KiL”, kunst in Limburg. [...] Niet zo’n goed idee, omdat het meer de organisatoren dan de kunstenaars tentoonstelt. De vier exposities zijn niet in één dag te zien en dus zal wie niet helemaal gek is van Limburg, deze tol aan de tijd waarschijnlijk niet betalen.’<sup>151</sup> Dat betekende dat wie naar Limburg afreisde waarschijnlijk maar één tentoonstelling bezocht en dus een geheel vertekend beeld kreeg van wat er in deze provincie op kunstgebied aan de hand was. Bovendien meende de schrijver dat voor ‘deze uitputtende show’ een herhaling onmogelijk was; ‘een buitengewoon slecht idee dus’. Beter was het geweest om jaarlijks een tentoonstelling te maken, die beurtings in een van de vier steden was te zien.

Ook criticus Ed Wingen (1934-2018) analyseerde onder de titel ‘De hand in eigen boezem ...’ in *De Telegraaf* dat het in viere delen van de tentoonstelling een slecht idee was, ‘want welke Limburger zal het in zijn hoofd halen Maastricht, Heerlen, Sittard en Venlo te bezoeken teneinde een overzicht te krijgen van wat er in zijn gewest aan kunst wordt gewrocht?’<sup>152</sup> Met ‘KiL’71’ had Limburg de aandacht van de Randstad op de kunst in de provincie willen vestigen, maar, zo vroeg Wingen zich af; ‘welke westerling heeft er behoefte aan te doen wat de Limburger niet eens doet: de vier centra bezoeken?’. Daardoor was ‘Kunst in Limburg ‘71’, ondanks het verrassend hoge peil van het getoonde werk, in de ogen van Wingen een mislukking: ‘Want de presentatie betekent nog geen garantie voor een hernieuwd cultureel beleid. Ze is doodgewoon een aflat van de culturele instellingen, die toch alles bij het oude zullen laten (Venlo uitgezonderd)’. De grief dat er in het westen van het land te weinig aandacht voor Limburgse kunst was, hield in zijn

<sup>150</sup> *De Volkskrant* 2 september 1971.

<sup>151</sup> *De Volkskrant* 11 september 1971.

<sup>152</sup> *De Telegraaf* 23 september 1971.

ogen dan ook geen stand. Er waren wel degelijk galerieën die het werk van Limburgse kunstenaars exposeerden en het Stedelijk Museum in Amsterdam had aandacht geschonken aan Tajiri, Arthur Sproncken, Pieter Defesche, Pierre van Soest, Frans Peeters en het duo Graatsma en Slothouber. 'Nee, die grief lijkt eerder ingegeven door laksheid. De hand kan beter in eigen boezem worden gestoken', zo eindigde Wings zijn betoog bestraffend.

### Tot besluit

Dit onderzoek betrof de vraag of de ontwikkelingen in Limburg in de latere jaren zestig gelijke tred hielden met die elders in het land, zowel in de Randstad als in andere perifere gewesten, en of ook in deze provincie de culturele 'elites' zoals door historicus James Kennedy geïdentificeerd, bepalend waren voor de veranderingen die de traditionele samenleving in de jaren zestig veranderde in een relatief vooruitstrevende. Daarvoor werd specifiek gekeken naar de ontwikkelingen in de Limburgse kunstwereld. In samenhang hiermee speelde de vraag of Righarts constatering dat 'de jaren zestig' weliswaar rond 1970 tot rust kwamen in het centrum van het land, en met name in Amsterdam, maar in de perifere regio's een geheel eigen dynamiek vertoonden, ook voor Limburg opgaat.

### Kunstenaars en de culturele elites in Limburg

Aan de ene kant van de Limburgse kunstwereld stonden de kunstenaars van wie een aanzienlijk deel zich geheel in de lijn met de Beroepsvereniging Beeldend Kunstenaars (BBK) teweerstelde tegen het in hun ogen falende cultuurbeleid en de slecht functionerende contraprestatie. Zij wezen daarbij nadrukkelijk naar de in hun ogen falende overheid, die niet kwam tot een deugdelijk cultuurbeleid en kunstenaars door middel van de vernederende contraprestatieregeling veroordeelde tot een sociale uitkering in plaats van een klimaat te

creëren waarin hij zijn werk kon verkopen. En dat terwijl allerwege werd geloofd in de betekenis van kunst en cultuur voor de samenleving. Met name de gemeente Maastricht moest het daarbij ontgelden, die er maar niet in slaagde iets te doen voor de afgestudeerden van de Stadsacademie en de Jan van Eyck Academie.

Tot harde acties van de BBK, zoals in juni 1969 de bezetting van de Nachtwachtzaal in het Rijksmuseum in Amsterdam en de schilderijenverbranding op de Grote Markt in Groningen en in 1971 het verzet tegen de tentoonstelling 'Sonsbeek buiten de perken' in Arnhem, kwam het in Limburg niet. Het luidste protest kwam in de zomer van 1971 als reactie op de tentoonstelling 'Kunst in Limburg '71', die in de ogen van de zeventig leden van de Limburgse afdeling van de BBK om vele redenen mislukt was. Daarin stonden zij overigens niet alleen, zo bleek uit de kritiek die de organisatie ten deel viel in de landelijke kranten. Het protest was evenwel weinig coherent en doofde snel uit, waardoor het voor critici, overheden en instanties eenvoudig was om er de schouders over op te halen.

Ongenoegen was er echter onmiskenbaar onder kunstenaars in Limburg – ook onder diegenen die zich niet gerepresenteerd voelden door de BBK en niet het falende cultuurbeleid te schuld gaven van dit ongenoegen. Zij reageerden vanuit een regionalistisch gevoel van achterstelling en wezen de landelijke kunstcritici en museumdirecteuren aan als oorzaak voor hun zwakke positie. Zestig (*De Nieuwe Limburger*, 18 december 1969) of honderdtien (*Limburgs Dagblad*, 20 december 1969) adhesiebetuigingen ontvingen Muris en Levigne op hun voorstel deze critici en museumdirecteuren ter verantwoording te roepen. In aantallen betekent dit dat van de 375 geregistreerde kunstenaars een derde deel tot misschien wel bijna de helft (zeventig BBK leden plus zestig tot honderdtien sympathisanten van de opstelling van Muris en Levigne) zich uitsprak tegen de status quo, hetgeen zonder twijfel een imposant verzet mag worden genoemd.



Aan de andere kant stonden de bestuurlijke elites die het beleid bepaalden en zich schrap konden zetten tegen de zich aftekenende veranderingen of erin konden meegaan. Medio jaren zestig lieten de ontwikkelingen binnen de Jan van Eyck Academie zien wat kon gebeuren als de bestuurlijke elite meeboog en, zij het *contre coeur*, veranderingen accepteerde en omarmde. Eenzelfde meebuigen liet de provincie Limburg op dat moment zien, die in lijn met de landelijke ontwikkeling cultuur in brede zin en beeldende kunst in engere zin ging beschouwen als een facet van het welzijnsbeleid, en de Culturele Raad Limburg, die in de late jaren zestig werd omgebogen van een particuliere instelling tot een provinciaal adviesorgaan en trachtte te functioneren in dat welzijnslandschap.

Misschien waren de uitkomsten niet altijd optimaal, zoals de tentoonstelling 'Kunst in Limburg '71' liet zien, maar de wil was er zeker wel om alle en dus ook de jongste en meest vooruitstrevende Limburgse kunstenaars kansen te bieden. Het langste verzet van de gemeente Maastricht zich tegen de ontwikkelingen, maar met de opdracht in 1970 aan Fred van Leeuwen, Hans Berghuis, Ko Sarneel, Frans Sampers en Kees Simhoffer om het cultuurbeleid te onderzoeken en een nieuw beleid te formuleren, boog ook zij mee met de ontwikkelingen.

Zowel provinciaal als lokaal was het ontbreken van een museum voor moderne en eigentijdse kunst funest voor de acceptatie van de moderniteit in de kunst. Kunstenaars en publiek werd daardoor de confrontatie onthouden met ontwikkelingen in de eigentijdse kunst die zich elders (in het land) maar ook in de eigen provincie voordeden en die hen had kunnen dwingen zich te verhouden tot zowel de bekende, voorzichtig expressionistische, figuratieve en narratieve schildertrant die in Limburg al decennia lang waardering genoot als tot de ont-

wikkelingen die ook vele Limburgse kunstenaars hadden gevolgd. In de jaren vijftig en zestig werd dit gemis enigszins gecompenseerd door de tijdelijke tentoonstellingen in het Raadhuis in Heerlen en vanaf 1966 door die in het Cultureel Centrum in Venlo, maar een helder en professioneel expositiebeleid werd node gemist. Dat het Bonnefantenmuseum in Maastricht in de tweede helft van de jaren zestig een moeizaam transitieproces doormaakte en meer met zichzelf bezig was dan met het verkennen en duiden van de modernste ontwikkelingen op het gebied van de beeldende kunst, hielp ook bepaald niet mee.

### **Limburg, Friesland en Groningen: perifere gewesten**

De vraag is of ook in de andere periferie ten opzichte van de Randstad gelegen provincies Friesland en Groningen de vernieuwing zich in de late jaren zestig voltrok. In mijn proefschrift heb ik gewezen op de overeenkomsten tussen Limburg en Friesland, waar een museum voor moderne en eigentijdse kunst voor jonge kunstenaars als motor van de vernieuwing ontbrak. Daardoor wisten de behoudende krachten lange tijd de acceptatie van de moderniteit te vertragen.

In Groningen daarentegen was het Groninger Museum onder het directoraat van Jos de Gruyter veranderd in een instelling waar de avant-garde werd binnengehaald en jonge Groningse kunstenaars onderdak vonden. Ook de aanwezigheid van een kunsthistorisch instituut aan de universiteit droeg bij aan een succesvolle introductie van de moderniteit.<sup>153</sup> Dankzij de speciale aandacht voor het museumvak en de inrichting van tentoonstellingen in de eigen toonzaal droeg dit instituut niet alleen bij aan het tonen van eigentijdse kunst in en uit Groningen, maar leverde het ook de nieuwe

153 Henk van Os en Mariëtta Jansen (2009), *Jong in Groningen. Kunst uit de periode 1945-1975*, Groninger Museum, Groningen/ NAI Uitgevers, Rotterdam: 36-37.

generatie kunstcritici bij de regionale kranten en zowel de directeur als de conservator van het museum. Dankzij deze stevige basis werden de geesten in Groningen rijp gemaakt voor de acceptatie van de moderniteit onder brede lagen van de bevolking en kwamen er nieuwe galerieën, die gedijden dankzij een nieuw koperspubliek. In het voorjaar van 1969 sloten de kunstenaars in de drie noordelijke provincies zich gezamenlijk aan bij de in Amsterdam gevoerde kunstenaarsprotesten door een eigen afdeling van de Beroepsvereniging Beeldend Kunstenaars op te richten.<sup>154</sup> Op 8 juni 1969 manifesteerden zij zich door middel van een verbranding van eigen werk op de Grote Markt in Groningen.<sup>155</sup> Dit zou het begin zijn van een reeks acties die de grieven en eisen van de kunstenaars nadrukkelijk onder de aandacht van de politiek én van het brede publiek bracht.

De situatie in Friesland was ook in de jaren zestig goed te vergelijken met die in Limburg.<sup>156</sup> Zo werd in Friesland het kunstklimaat in belangrijke mate gestuurd door de nadruk op het behoud van de Friese identiteit gerichte Fryske Kultuerried, terwijl de Culturele Raad Limburg zich eveneens richtte op de promotie van de volkscultuur waarin de eigen identiteit zo sterk verankerd was. Het ontbreken van een museum voor moderne en eigentijdse kunst met een directeur met visie, het gemis van een kunsthistorisch instituut en de weinig open blik van de critici bij de regionale kranten vertonen eveneens gelijkenis. Het gebrek aan betekenisvolle galerieën en in samenhang hiermee aan duurzame kunstenaarsinitiatieven hielden in beide provincies de veranderingen langer tegen dan elders. Zowel de Bende van de Blauwe Hand, die op initiatief van kunstenaar en oud-directeur van de Vredeman de Vries Academie Paul Panhuysen (1934-2015) gestalte

kreeg, als Artishock van Lei Molin en Rob Stultiens hadden maar een kort, zij het tumultueus leven. Uitblijvende duiding in de media maakte de kloof tussen deze vooruitstrevende kunstenaars en het publiek bijna onoverbrugbaar groot.

In het voorwoord van *De eindeloze jaren zestig* beschrijft Righart hoe hijzelf, in 1954 geboren, de jaren zestig niet meemaakte in het 'hoofdstedelijk Magies Centrum' maar in de provincie, in Arnhem om precies te zijn. Toch beschouwde hij zijn culturele basisbagage als 'very sixties'. Blijkbaar waren de 'sixties' doorgedrongen tot 'de provincie'. Dit geldt zeker ook voor Limburg, Friesland en Groningen. Het is verdedigbaar om te stellen dat nergens anders dan in Amsterdam zoveel reuring was, maar geen van de gesignaleerde veranderingen zijn aan de drie meest perifeer gelegen regio's voorbijgegaan, en dat ook zonder noemenswaardige vertraging. Duidelijk is verder dat er gunstige omstandigheden kunnen zijn geweest die de introductie van de vernieuwing ondersteunden, zoals de situatie in Groningen laat zien. Het ontbreken daarvan betekent echter niet dat de vernieuwing niet plaatsvond – wel dat deze een minder goede voedingsbodem vond. Inzichtelijk is tenslotte dat Limburg in de jaren zestig 'vernederlandste', minder klerikaal, minder volgzaam, kortom wereldser en verlichter werd, zoals Perry elders in deze *Publications* constateert,<sup>157</sup> en bijgevolg onafhankelijker, zoals de grieven van veel kunstenaars laten zien, terwijl ook de vooroorlogse culturele elites meebogen met de veranderingen.

154 *Friese Koerier* 14 maart 1969.

155 *Algemeen Handelsblad, Trouw, Het Parool, De Tijd* 9 juni 1969.

156 Huub Mous (2008), *De Kleur van Friesland. Beeldende kunst na 1945*, Friese Pers Boekerij: 81-117.

157 Perry: 203.

## ABSTRACT

---

### From Arcadia to New Babylon

#### The art debate in Limburg in the sixties

The American historian James Kennedy (1963) argued in 1995 in *New Babylon in opbouw. Nederland in de jaren zestig* that it was not the protest generation that forced the changes that caused the Netherlands to develop during this period from a relatively traditional to a relatively progressive society, but the pre-war cultural elites that allowed these changes. Also, in Limburg and other peripheral regions such as Groningen and Friesland, the changes in the 1960s unmistakably penetrated. The figures of the declining support for the KVP (Catholic People's Party) prove that the Limburger became less law-abiding and more independent of the diocese of Roermond and its clerics.

The belief that art and culture contribute to the well-being of the entire population and the resulting democratization of art and culture was widely supported and had a major impact on all actors in the Limburg art world, from artists and art institutions such as the Jan van Eyck Academy to governments and organizations such as the Culturele Raad Limburg (Limburg Cultural Council). The dissatisfaction about the status quo that led to artists' uprisings, initiated by the Beroepsvereniging Beeldend Kunstenaars (Professional Association of Visual Artists) not only in Amsterdam but also far beyond, was also felt in Limburg and manifested itself in protest actions, such as around the exhibition 'Art in Limburg '71'. Limburg, too, became a relatively progressive region in the late 1960s, in which the cultural authorities bent along and agreed to the inevitable changes, at the end even in the very conservative city of Maastricht.