



Monumentale kerkelijke schilderkunst (1890-1980)

Experimenten, nieuwe schildertechnieken en beeldformules kenmerken de ontwikkeling van de muurschilderkunst in het interbellum. Naast het autonome werk uitte een breed scala aan kunstenaars hun creativiteit op wanden en gewelven van kerken, vaak met een hoog artistiek gehalte en verrassende iconografische oplossingen. Met de opgave van herbestemming van kerkgebouwen lopen deze schilderijen gevaar.

Inleiding

Balancerend op steigers die vandaag de dag de Arboregels niet zouden passeren, bracht een keurkorps aan kunstenaars tijdens het interbellum schilderijen aan op muur, plafond en gewelf. De kerken waar dit gebeurde zijn vandaag de dag vrijwel allemaal beschermd als rijksmonument. Toch was tot voor kort nauwelijks iets over dit type kunst bekend. Met de vele herbestedingen die de kerkelijke gebouwen te wachten staan, kon dat niet langer zo blijven. Vandaar de inhaalslag die de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft opgezet: hierbij zijn zoveel mogelijk kunstenaars geïnventariseerd, terwijl vervolgens nader onderzoek is gedaan om hun monumentale oeuvre een plaats te geven in de canon van de kunstgeschiedenis. Dat was hard nodig, omdat men tot dusver weinig oog heeft getoond voor twintigste-eeuwse schilderijen tijdens een herbestedingsproces, zoals blijkt uit het tragische lot van het werk van Jaap Mes in de Lambertuskerk te Maastricht. Anders dan glas in lood kan men muurschilderingen niet opslaan, wat hun kwetsbare karakter nog eens onderstreept.

Deze brochure laat zien hoe dit onderzoek ingezet kan worden voor een brede herwaardering: zowel meer passief bij de liefhebber, als proactief bij de professional die als waardesteller betrokken is bij het concrete beheer en behoud van dit type kunst.



Een van de schilderijen van Jaap Mes in de Lambertuskerk te Maastricht. Tijdens de consolidatiewerkzaamheden heeft men de schilderijen niet afgedekt, waardoor grote schade is ontstaan, verergerd door waterschade en duiven.

Historische ontwikkeling

Periode – Wie het woord interbellum ziet staan, verwacht dat hij geïnformeerd gaat worden over de periode tussen de twee wereldoorlogen, 1918-1940. Maar dat is de eerste valkuil voor wie zich in dit tijdvak verdiept. Kunstenaars die op 12 november 1918 de steiger beklommen, hadden immers al een hele geschiedenis achter zich liggen: ze waren ergens opgeleid en hadden misschien al verschillende projecten tot een goed einde gebracht. Met name dat eerste is van groot belang. Het maken van muurschilderingen vergt namelijk bijzondere expertise en die werd in Nederland lange tijd maar op één plaats als specialisatie gedoceerd: in Amsterdam, aan de Rijksacademie. Natuurlijk waren op de verschillende ambachts- en kunstnijverheidsscholen al verschillende generaties vakschilders in dit genre opgeleid, maar zij voerden de ontwerpen van anderen uit. Globaal kun je stellen dat dat vóór 1900 nagenoeg altijd architecten waren, zoals Pierre J.H. Cuypers of zijn leerling, Nicolaas Molenaar senior. Na de eeuwwisseling komt er een ontwikkeling op gang waardoor de eerste generatie academisch gevormde kunstenaars letterlijk de hoogte zoekt om hun monumentale beeldverhalen vast te leggen. Drijvende kracht hierachter waren Antoon Derkinderen (1859-1925) en Richard Nicolaas Roland Holst (1868-1938) die menige student aan de Rijksacademie de kneepjes van het vak bijbrachten.

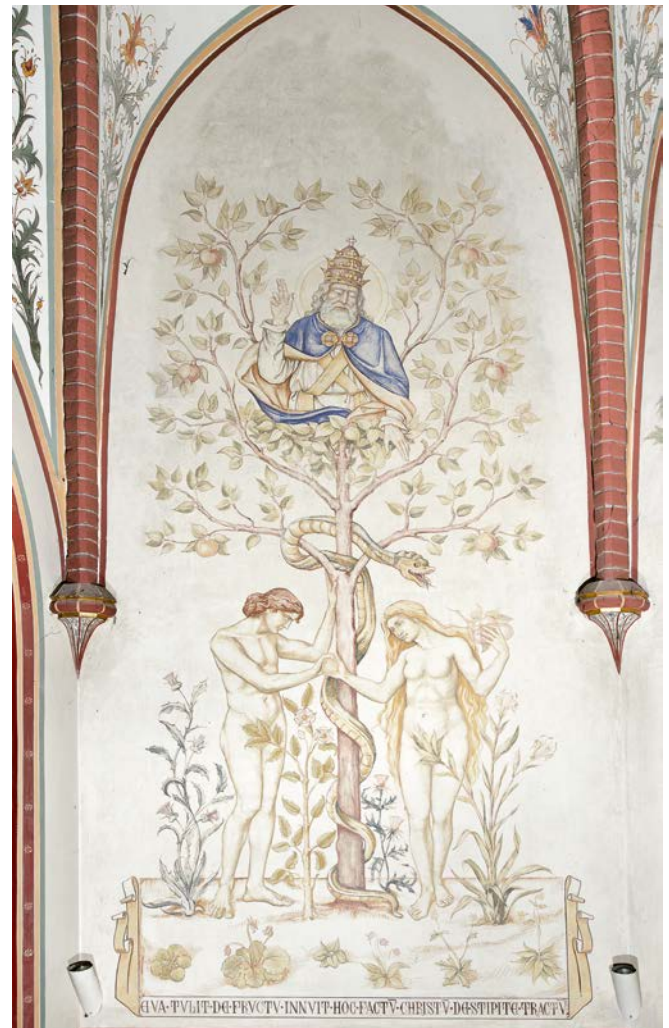


De polychromie in de Marthakerk (1908-1909) te Den Haag is vrijwel zeker ontworpen door de architect, Nicolaas Molenaar senior, en mogelijk uitgevoerd door Hermann Bröcker uit Den Haag, die in de krant adverteerde als 'kerkschilder en polychromeur'.

Derkinderen – Pionier in de monumentale kunst op academisch niveau was zonder meer Derkinderen die van 1907 tot zijn dood in 1925 als docent en directeur aan de Rijksacademie werkzaam was. Het is niet overdreven om te stellen dat bijna niemand zo'n grote invloed heeft gehad als hij: aan de ene kant was hij een inspirerende figuur die midden tussen zijn tijdgenoten stond, variërend van Toorop en Roland Holst tot de gebroeders Dunselman en F.H. Bach. Anderzijds hadden de kopstukken van het latere interbellum zoals Matthieu Wiegman, Henri Jonas, Charles Eyck en Joep Nicolas veel aan hem te danken. En dan hebben we het nog niet over zijn betekenis voor de technische kant van het vak gehad, want ook die was fenomenaal. Een van de belangrijkste vernieuwingen die in het interbellum zijn beslag kreeg, was de behandeling van de muur als een vel papier: hierbij werd de kleur van de pleister als achter- of ondergrond gebruikt en kwam er veel 'wit' in de voorstellingen voor. Derkinderen zette daarvoor de toon met zijn Adam en Eva in de kerk van Jutphaas (1904), de enige monumentale schildering direct op de muur die van hem bewaard is gebleven. Superbe werken als die van Charles Eyck in Zeist (helaas verdwenen), Otto van Rees in Amsterdam en Jos ten Horn in Tilburg hebben we daaraan te danken. De muur als een vel papier had zich zo tot een apart genre ontwikkeld.

De oorlog voorbij – Het is duidelijk dat de interbellumkunst lang voor 1918 begonnen was, maar geldt dat andersom ook voor haar einde? De vraag stellen is hem beantwoorden, want tot ver in de jaren vijftig worden schilderijen gemaakt in een stijl die vaak wordt aangeduid als vooroorlogs. De tragiek van deze kunstenaars was dat de figuratieve stijl na de oorlog steeds sterker geassocieerd zou worden met de propagandakunst van totalitaire regimes. Daarbij ging het niet alleen om het overwonnen Duitsland of Italië, maar vooral ook om de Sovjet-Unie. Rond 1950 krijgt dat zijn beslag als Willem Sandberg van het Stedelijk Museum in

Amsterdam definitief kiest voor de Amerikaanse abstracte stromingen en Cobra. Tot laat in de twintigste eeuw kampten realistisch werkende kunstenaars met het odium dat ze de aansluiting hadden gemist en dat was zwaar voor de groep die voor de oorlog nog tot de voorhoede gerekend werd. Vooral omdat zij deelgenomen had aan de 'retour à l'ordre': de terugkeer naar de klassieke figuratie die door de kopstukken van de vroeg twintigste-eeuwse abstracte kunst, zoals Picasso, na 1920 werd ingezet. In een min of meer expressionistisch vertekende stijl blijven deze kunstenaars doorwerken, ook wanneer de rest van de wereld op de Amerikaanse toer gaat. In de monumentale branche leidde dit tot 'late' interbellum uitmonsteringen als die van Jean Adams in Nunhem (1947-1948) en Jaap Mes in Maastricht en Sint-Michiëlsgestel (1948, circa 1950).



A.J. Derkinderen, De zondeval in de doopkapel (1904) van de Nicolaaskerk te Jutphaas. Derkinderen heeft met dit werk als eerste de muur behandeld als een blad papier. Het tekenachtige karakter ontstaat niet alleen door de lijnvoering, maar ook door het gebruik van fijne arceringen ter verbeelding van schaduwpartijen.



Jaap (François) Mes, *De verzezen Christus in het toenmalige doveninstituut in Michielsgestel (circa 1950)*. Verrassend zijn de Klimt-achtige effecten van de 'stralen' die van de verzezen figuur uitgaan.

Vooroordelen – Dit brengt ons meteen bij een van de belangrijkste vooroordelen die een herwaardering van de monumentale kunst uit het interbellum tot dusver ernstig in de weg heeft gestaan: het idee dat kunst progressief moet zijn en dat artistieke kwaliteit niet mogelijk is in werk dat gedateerd heet te zijn. Het vreemde hiervan is dat we ons dat nooit zullen afvragen bij middeleeuwse kunst of bijvoorbeeld schilderijen uit de Griekse of Russisch-orthodoxe traditie: uit welke eeuw deze ook stammen, vormgeving, kleurgebruik en iconografie roepen over het algemeen bewondering op. Wie in staat is dit vooroordeel op te ruimen begrijpt dat zelfs late vertegenwoordigers van de monumentale kerkelijke interbellumschilderkunst als Jaap Mes tot de toppers van deze categorie kunnen horen.

Piëteit en decorum – Een ander vooroordeel dat de waardering vaak in de weg staat betreft de vroomheid: de godvruchtigheid die in de kerkelijke kunst nu eenmaal per definitie tot uitdrukking moet komen. Ook hier geldt de parallel met de oudere en uitheemse stromingen, waar dat zeker zo sterk het geval is, maar niet leidt tot afwijzing. Het is dan ook nodig om zich een objectieve indruk te vormen van de manier waarop de schilders het gewenste gevoel voor vroomheid in het werk hebben geïntegreerd. Met name een van de oudste motto's van de kunst: het movere, ontroeren of bewegen, speelde daarbij een grote rol. Omdat dit op een beschaafde wijze moest gebeuren, liet men in zijn kerkelijke oeuvre een duidelijk gevoel voor decorum zien, van hoe het hoorde: welke onderwerpen moesten op welke manier weergegeven worden, wilde men recht doen aan de waardigheid van het thema, de plaats in de kerk, de liturgie en de eredienst. Dit gevoel voor decorum dat al vanaf de renaissance bepaalde welke stijl bij



Matthieu Wiegman, *Het heilig Hart omringd door engelen die de passiewerktuigen dragen (1930)*. Kapel in het zuidertransept van de Obrechtkerk te Amsterdam, ontworpen door Jan Stuyt en Joseph Cuypers (1908-1911).

welke functie hoorde, leidde vanouds tot het toepassen van meer stijlen. Dat was geen enkel probleem in een tijd dat stijl niet per se uitsluitend iets persoonlijks was van de kunstenaar – zijn hoogstpersoonlijke uitdrukkingsvorm waarin hij zijn allerindividueelste gevoelens naar buiten bracht – maar ook afhankelijk was van het doel. Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van een van de meest tragische voorbeelden: de door Rome veroordeelde kruisweg van de Belgische kunstenaar Albert Servaes. Hij had zwaar gezondigd tegen het decorum door zijn persoonlijke leed te verwerken in de lijdensweg van Christus. Dat hij zijn traumatische ervaringen tijdens de Eerste Wereldoorlog langs deze weg sublimeerde maakte het voor de kerk niet minder verwerpelijk, integendeel. Christus was dan wel mens, maar is vooral God die door zijn lijden de overwinning op de dood behaalde en de verlossing bracht. Dat moest de boventoon voeren. Dit dilemma tussen religieuze waardigheid, godsbeleving en artistieke uitdrukkingsvorm zal tijdens het interbellum telkens weer de kop opsteken. Het verklaart waarom kunstenaars onder meer de weg kozen van de sublimatie om hun visie te verbeelden. Dat leidde tot bijzondere

oplossingen, zoals de heilig Hartkapel van Matthieu Wiegman in de Obrechtkerk.

Stijlpluralisme en eclecticisme – De meerstijligheid is in Nederland een vertrouwd fenomeen in de kunst. Ook in onze cultuur kennen we vanaf de zestiende eeuw de specialisatie in genres: een bijbels historiestuk vraagt nu eenmaal om een andere uitdrukkingvorm dan een herbergscène. De schilders die het hoogst in aanzien stonden beheersten de meeste genres. Wat dat betreft was er niets nieuws onder de zon, want ook in het interbellum zijn veelzijdige schilders aan de orde van de dag, variërend van Jan Toorop tot Otto van Rees. De eerste zou je vanwege zijn symbolistische signatuur niet verwachten in dit gezelschap, maar hij hoorde tot de meest prominente katholieke kunstenaars, ook al kreeg hij nauwelijks opdrachten van de kerk. De enkele keer dat dat wel het geval was, zoals met de kruisweg voor de Bernulphuskerk van Oosterbeek, creëerde hij een van de toppers uit deze periode. Tijdens de analyse bleek dat de kunstenaar hierin verschillende media gebruikte, waardoor stijlpluralisme en technische veelzijdigheid hand in hand gaan. Als geen ander slaagde hij erin om de traditionele christelijke iconografie vanuit zijn symbolistische wortels van nieuwe betekenislagen te voorzien.

Zijn vakbroeder Van Rees is een heel ander verhaal. Kubist van het eerste uur, ontwikkelde hij binnen de verschillende stromingen waarin hij actief was, even zoveel stijlen. Tot aan zijn dood zou hij deze naast elkaar beoefenen, waarbij de 'nieuwe ruimtelijke logica' van zijn abstracte stillevens zij aan zij stond met het expressionistisch georiënteerde figuratief werk, zoals in de Obrechtkerk van Amsterdam. Op dit punt was de situatie voor hem niet anders dan voor een van zijn meest geprezen en verguisde vakbroeders, Joan Collette. Ieder op zijn manier demonstreren ze bij uitstek dat veelzijdigheid een kwaliteit is en geen zwakte.

Wie meent dat de kunstenaar eigenlijk maar één stijl kan hebben als equivalent van zijn persoonlijkheid, komt in het interbellum niet ver. Ook de ontsnappingsclausule dat men mogelijk na een worsteling met verschillende invloeden tot één consistente stijl komt, werkt niet. Stilistische faseringen van de ontwikkeling van de verschillende oeuvres schieten, wat dat betreft, het doel volledig voorbij. Men werkte pluriform en dat was haast onvermijdelijk gelet op de kracht van het vrije eclecticisme, zoals dat in de kunstkritiek heette: men kopieerde niet, maar liet zich inspireren door het verleden. Dit vrije eclecticisme leidde tot allerlei exercities, en als er iets is wat deze generatie kunstenaars bindt, is het de voorliefde voor het experiment. Zelfs binnen de bandbreedte van de kerkelijke kunst, die vanouds de traditie koestert, zien we hoe nieuwe technieken en beeldformules uitprobeerde werden en tot monumentale oplossingen leidden. De tijd is dan ook rijp voor een proces van omdenken, waarbij het figuratieve karakter, de traditionalistische beeldtaal, de vroomheid, de meerstijligheid



Jan Toorop, *Zevende statie: Jezus valt voor de tweede maal* (gesigneerd 1917). Rechts heeft Toorop zichzelf afgebeeld, opvallend genoeg deels verscholen achter een van de vrouwen, in dit geval de schilderes Mies Elout-Drabbe.

en het eclecticisme gewaardeerd gaan worden als onderdeel van het innovatieve, experimentele karakter. Traditie en vernieuwing bijten elkaar niet.

Cultuurhistorisch belang en onderzoek

Tout savoir c'est tout comprendre (alles weten is alles begrijpen), luidt een Frans spreekwoord en dat geldt ook voor de monumentale kunst van het interbellum. Vandaar een overzicht van de belangrijkste aspecten die betrokken moeten worden bij de waardering van concrete werken. Hoewel hier de nadruk ligt op de muur-, plafond- en gewelfschilderingen kunnen veel van de bevindingen doorgetrokken worden naar glas in lood, beelden en overige onderdelen van de inrichting van een kerk.

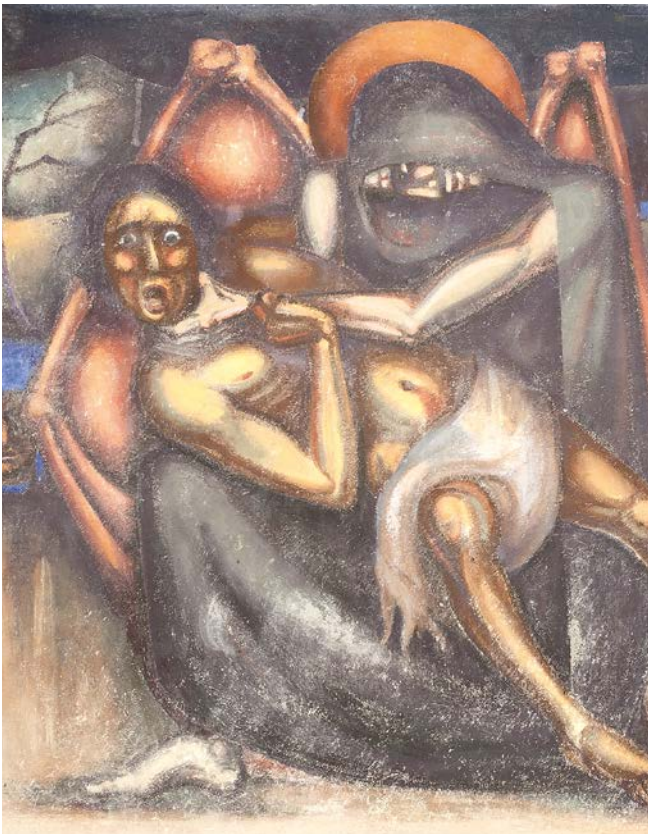
De nieuwe erfgoedwet houdt vast aan dezelfde hoofdcriteria die de monumentenwet vanaf 1962 heeft gehanteerd: schoonheid, betekenis voor de wetenschap en cultuurhistorische waarde. Deze drie noemers worden in de praktijk verfijnd door middel van subcriteria, zoals gaafheid, zeldzaamheid en hoe karakteristiek en hoe innovatief de werken zijn, typologie, iconografie, esthetica et cetera. Algemeen geldt dat monumentale muurschilderingen van hoge waarde zijn, omdat er relatief weinig van bewaard is gebleven. Maar er valt natuurlijk meer over te zeggen.

Contemporaine kunstcritiek – Een van de belangrijkste taken van het kunsthistorisch metier ligt in het objectiveren en actualiseren van de artistieke betekenis die een kunstwerk in de eigen tijd had. Dit inzicht in het hoe en waarom van de waardering tóen kunnen we integreren in de beleving en de oordeelsvorming van onze appreciatie nú. Langs deze weg leidt verruiming van het referentiekader tot een nieuwe, verfrissende interactie met de werken die bestudeerd zijn. Uitgangspunten die we normaal al bij het bekijken van kunst gebruiken kunnen onverminderd worden ingezet, terwijl vooroordelen op deze manier afgevangen worden. De contemporaine kunstcritiek vormt daarbij de onmisbare leverancier van stromingen, meningen, termen en begrippen, waarin de waardering is te verwoorden. In feite levert ze een woordenschat waarmee waardestellingen kunnen worden uitgevoerd. In het interbellum gaat het daarbij onder meer om stilistische aanduidingen als symbolisme, synthetisme, expressionisme, de moderne barok, de Bergense school et cetera. Maar ook aspecten als factuur, persoonlijk handschrift, ambachtelijkheid, geometrische ontwerptechniek, haptisch en optisch, abstract, gedeformeerd en dergelijke komen in de kunstcritiek aan de orde.

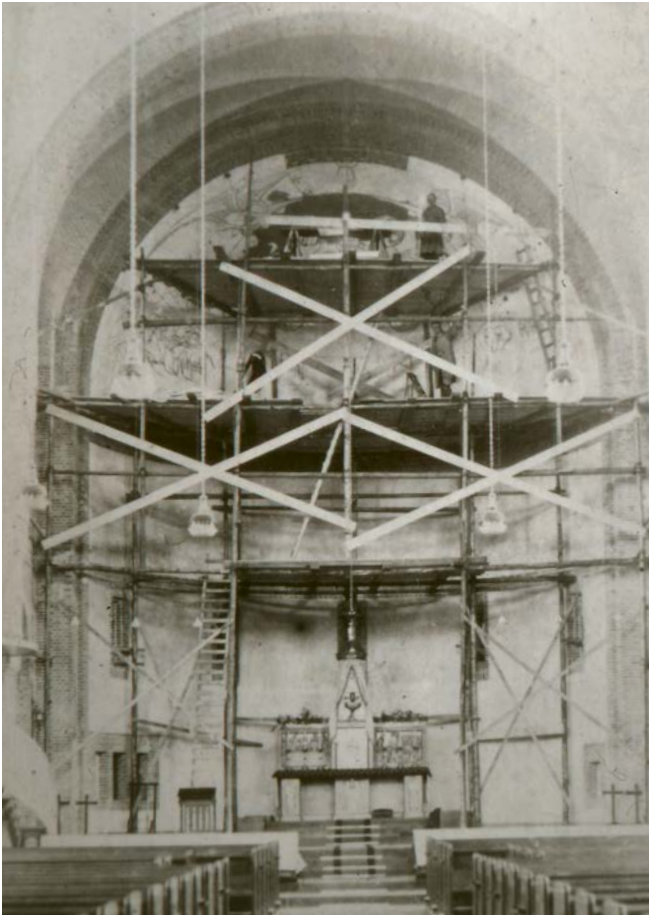
Natuurlijk moet je erop bedacht zijn dat wat in de ene stroming als een verdienste wordt beschouwd, binnen de andere richting sterk wordt bekritiseerd. Steeds moet bekeken worden welke canon van toepassing is.

Vorming en onderwijs – Hiervoor is al uitgelegd hoe belangrijk het is om te verifiëren hoe de kunstenaar is opgeleid. Slaagt hij in zijn werk dankzij of juist ondanks zijn – gebrek aan – opleiding? Dat geldt zowel voor de artistieke als de ambachtelijke scholing. In hoeverre is de monumentale schilder door zijn werk een cultuurdrager die schakels smeedt tussen verleden en heden en dus gepositioneerd kan worden in een traditie? Is hij in staat gebleken om die traditie met de adem van de eigen tijd nieuw leven in te blazen? Of ligt zijn grote verdienste daarin dat hij zich los heeft gemaakt van zijn leerschool en het onbekende tegemoet is getreden? Hoewel dat laatste vaak van toepassing is, gaat dat zelden met een radicale breuk met de traditie gepaard. Vanuit dit perspectief kunnen aspecten als zeldzaamheid, kenmerkendheid en innovatie geobjectiveerd worden.

Ambachtelijkheid – Van zeer groot belang in het interbellum is de ambachtelijkheid van de kunst. Dat heeft vooral te maken met de opvatting dat de kunstenaar door zijn hoge graad van vakmanschap God als schepper het meest nabij komt. Opvallend genoeg speelde de – expressionistische – vertekening daarbij een grote rol: die moest voorkomen dat Gods schepping gekopieerd werd en ervoor zorgen dat er een authentieke menselijke creatie ontstond. Dat laatste bracht met zich mee dat de hoogwaardige uitvoering – als toppunt van menselijk kunnen – uitermate belangrijk was. Bij nader inzien gold dit niet alleen voor de academisch gevormde kunstenaars, maar ook voor de kerkdecoratieschilders die meestal geschoold waren als huisschilder. Door deze grotendeels anonieme groep als een volwaardige actor in het spelersveld te behandelen, werd de rationalisatie in de monumentale interbellumschilderkunst zichtbaar: de stukadoors niet meegerekend, stonden helemaal onderaan de huis- of vakschilders die het voorbereidende werk deden. Een tree hoger had je de ornamentisten en kalligrafen die het sjabloonwerk uitvoerden. Ten slotte bevonden zich aan de top de figuristen die de beeldende voorstellingen op de muur of tegen het plafond en gewelf zetten. De regie was in handen van de ontwerpende kunstenaar die zich voor een deel bij liet staan door assistenten, maar nooit zonder zelf de steiger te betreden. Hoe belangrijk zijn meesterschap was blijkt wel uit de verheerlijking van de schilder die direct – zonder hulpmiddelen – vanaf een kladje het ontwerp in éénmaal op de muur zette. Joan Collette en Charles Eyck brachten dat meermalen via de publiciteit naar buiten. Dit meesterschap kun je aan de ene kant rangschikken onder schoonheid en aan de andere kant onder betekenis voor de wetenschap.



Een werk dat in de kunstcritiek onmiddellijk gunstig ontvangen is, is de cyclus van Joep Nicolas in de crypte van de Dionysiuskerk te Asselt. Met name de worgengel die de twijfelende ziel in zijn greep heeft, oogstte veel roem.



Joan Collette op de steiger in de Laurentiuskerk van Dongen (1923), bezig met de schildering hieronder. Met dank aan oudefotosvondngen.nl



Joan Collette en de firma Cuypers & Co verzorgden de geschilderde uitmontering van de Laurentiuskerk te Dongen, ontworpen door Joseph en Pierre J.J.M. Cuypers (1921). Collette heeft hier tot 1941 gewerkt, waardoor een representatieve staalkaart van zijn oeuvre aanwezig is.

Canon

Hoewel je altijd voorzichtig moet zijn met indelingen, kun je in de periode tussen 1900 en 1950 globaal drie hoofdgroepen onderscheiden: voorop staat de epische stroming met de Beuroner invloeden, vervolgens verschijnt de combinatie van het symbolisme en het synthetisme en ten slotte de barokke stam.

Canon 1: historieschilderkunst en Beuroner school – Bij de entree van de canon staat de eerste academische muurschilder van eigen bodem, Jan Dunselman, die de traditie van de historieschilderkunst voortzette, waarbij hij de vernieuwingen van de Beuroner school binnen de eigen stijl wist te integreren. Dat geldt in nog sterkere mate voor zijn broer, Kees Dunselman. Het bijzondere van deze assimilatie is dat Derkinderen met de *Eerste Bossche Wand* hiervoor de toon had gezet. Opmerkelijke figuren in dit gezelschap zijn de Groninger F.H. Bach, wiens Maastrichtse cyclus zonder meer tot de hoogtepunten van het interbellum behoort, Joseph Cuypers en Joan Collette, Piet Gerrits en verbazingwekkend genoeg, Charles Eyck met zijn vroegste werk in Rumpen. Leidraad voor deze kunstenaars was de esthetica van Desiderius Lenz, de grondlegger van de Beuroner school, die gecombineerd werd met thema's uit de vroegchristelijke symboliek. Een van de belangrijkste motieven betrof de ruimtelijke ordening in het kerkgebouw met de strijdende kerk in het schip en de overwinende kerk in het koor. Deze viel naadloos samen met twee uiteenlopende stijlen die de Nederlandse kunstenaars aan Lenz ontleenden: in het koor de hiërarchische hemelse figuren en in het schip de verhalende dramatische taferelen. Enkele schilders zouden dit tweetal nog verder uitwerken aan de hand van de tegenstelling van de kunsthistoricus Alois Riegl: het haptische, fysieke karakter van de strijdende kerk stond tegenover de haast onzintuiglijke, optisch geabstraheerde vormen in de triomferende kerk. Degene die dit concept als eerste in de monumentale kerkelijke kunst heeft toegepast, is Jan Toorop met wie het volgende deel van de canon wordt geopend.

Canon 2: synthetisme en symbolisme – In Nederland integreerde Jan Toorop na zijn bekering in 1905 de invloeden van Beuron in zijn religieuze stijl, waaruit het symbolisme net zomin weg te denken valt als uit zijn beroemde vroege oeuvre. In de kruisweg van Oosterbeek verwerkt hij niet alleen de haptisch-optische tegenstelling om hemel en aarde te definiëren, maar ook een van de leidthema's in de monumentale kunst: dat van de *biblia pauperum* (de bijbel der armen) en het boek der leken. In de katholieke kunstkritiek liet hij zich de rol aanmeten van grondlegger van – wat hier wordt betiteld als – de Roomse Haagse School, waar jonge kunstenaars zijn werk als vertrekpunt namen voor een moderne, katholieke stijl. Met name Alex en Lou Asperslagh zijn hiervan de exponenten, waarbij de laatste als kerkelijk glazenier exemplarisch is voor de assimilatie van het idioom van Thorn Prikker. Dat blijkt juist voor deze stroming van groot belang geweest te zijn. Heel speciaal is het Haagse werk van de Roermondse kunstenaar Augustijn Hermans – uit de stal van Cuypers – die de invloeden van Toorop en

Thorn Prikker op een opvallende manier heeft geïntegreerd. Een aparte positie nemen Anton Molkenboer en Chris Lebeau in, de een vanwege zijn keuze voor mozaïeken en de ander omdat hij als einzegänger voor de oudkatholieke kerk heeft gewerkt.



Het werk van Bach toont niet alleen de manier waarop de invloedrijke Beuroner school in Nederland geassimileerd werd, maar is ook een prachtige illustratie van de hiërarchie van de optische en de haptische weergave: de hemelse figuren zijn zo vlak mogelijk neergezet, terwijl de inzetjes met Adam en Eva (en haar dode zoon Abel) haptisch zijn opgevat.

Canon 3: de barokke stam – Deze ‘cerebrale’ en ‘gestyleerde’ richting stuitte op veel verzet bij de exponenten van de expressivistische stam die een modern antwoord op de vraag naar hedendaagse katholieke kunst formuleerden. Een experiment waarbij een nieuwe figuur zijn entree maakte: de kunsthandelaar Clemens Meuleman die tussen de clerus en de kunstenaar stond en zo de vernieuwing van de kerkelijke kunst aanstuurde. Uiteraard was dat onmogelijk zonder wisselwerking met de schilders. Onder invloed van Cézanne en Le Fauconnier zouden de bevriende kunstenaars, Henri Jonas (in het zuiden) en Matthieu Wiegman (in het noorden) een brede, ‘gedenatureerde’ en ‘zuiver-schilderlijke’ factuur voor hun profane werk ontwikkelen. Bij dit gezelschap voegde zich hun vriend Otto van Rees, die zijn internationale ervaringen in een pluriform palet aan stijlen transformeerde. Alle drie hadden ze het oog gericht op de toenmalige formules gotiek-barok-expressivistisch en klassiek-barok-modern; de laatste is in de gevestigde literatuur alleen bekend van Theo van Doesburg. Sterk bevorderd door de liturgische stijlrijd van het interbellum begon van daaruit de opmars van een nieuwe kerkelijke kunst, die uitmunt door de barokke zwier van de monumentale projecten van Joep Nicolas, Charles Eyck, Lambert Simon, Jaap Mes, Jacob Ydema en vele anderen. Binnen deze hoofdgroep onderscheidde zich een cluster dat, zoals hiervoor bij Derkinderen verteld werd, de muur met steeds meer nadruk als een blad papier gaat behandelen. Otto van Rees gaat in dit gezelschap voorop, op de voet gevolgd door Charles Eyck, Lambert Simon en Jos ten Horn. Op een wat andere manier zouden ook Jean Adams, Luc van Hoek en Jaap Mes de muur als bladzijde van het ‘boek der leken’ behandelen.



Jan Dunselman, De Mirakelprocessie in de Nicolaaskerk te Amsterdam (1913-1928). Daaronder bevinden zich de voorafbeeldingen van de kruiswegstaties met aan weerszijden bijbelse figuren en kerkvaders als vertellers (1891-1898).



Chris Lebeau, *David en Saul in de trapgang naar de zangerstribune van de oudkatholieke kerk te Leiden* (1926-1931), ontworpen door R. Buurman (1925). Net als Toorop gebruikte Lebeau de harp om de harmonie der sferen uit te drukken. Links het ontstaan van de menselijke ziel, geborgen in het theosofische ei.



Ook Jos ten Horn was een pluriforme kunstenaar die zowel in een Byzantijnse als een barokke stijl werkte. De centrale groep van de Surinaamse indianen en bosnegers die door de Tilburgse missionaris Peerke Donders waren bekeerd. Schildering (ca. 1938) in de nieuwe apsis van Kees de Bever (1937-1938) in de Dionysiuskerk of Goirhese kerk te Tilburg. De muur dient hier als een vel papier, waarop als het ware met houtskool is gewerkt.

Doorkijkje na 1945

Hiervoor werd al opgemerkt dat de meeste kunstenaars na de Tweede Wereldoorlog hun figuratieve stijl weer oppakten. Maar de nieuwe abstracte kunst drong op, onafwendbaar. Al bleef het expressionisme in modern denkende kringen een volwaardige eigentijdse stijl voor kerkelijke kunst, je ziet de kunstenaars positie kiezen door het 'vertekenen' of 'deformeren' steeds sterker te sturen in de richting van het abstracte. Er was toen al voldoende ervaring om te beseffen dat het bijna ondoenlijk is pure abstracte kunst te maken. Óf het werk gaat in de richting van de geometrische abstractie, waarbij al snel een decoratieve boventoon doorklinkt. Óf de lijnen en vlakken hergroeperen zich in onze ogen tot herkenbare vormen: de spontane mimesis of mimesis trouvé die vaak geassocieerd



De meer dan levensgrote personificaties in de Pietàkapel van de Obrechtkerk zijn afgestemd op bekende bijbelse karakters. a. De Goede Herder, b. Johannes de Evangelist, c. Maria Magdalena en d. Maria met kind. Ze dragen daardoor een bepaalde boodschap uit, maar vormen geen 'portretten'. Het werk is hiermee een voorbeeld van de iconografische creativiteit in het interbellum.

wordt met Leonardo Da Vinci. Hij beschreef als eerste (?) hoe zich uit de wolken en – minder romantisch – bevelkte en vol gespogen muren figuren losmaakten. De moraal van het verhaal is duidelijk, het menselijk oog kan zichzelf niet beletten om in de chaos van vormen het herkenbare naar voren te halen en de meest elementaire daarvan zien we bij de vroegste tekeningen van ieder kind, de kopvoeters die Cobra tot een artistiek leidmotief maakten.

Opvallend genoeg zijn abstract-figuratieve experimenten in de kerkelijke monumentale kunst eerder in glas in lood te vinden dan in schilderijen. Een van de weinige voorbeelden zijn de schilderijen van Hans Truyen in het kerkje van Lemiers, waar hij een overtuigende synthese heeft bereikt tussen de invloeden van Matisse en Cobra (1979). Voor die tijd heeft Hugo Brouwer een fantastisch

experiment in de glazen van de Fatimakerk te Weert uitgevoerd (1959), waarin hij tussen Miró, Matisse en Picasso manoeuvreert met een intrigerende rol voor de spontane mimesis. Wat tot dusver zonder weerga is gebleven is de haast gekalligrafeerde muurschildering van de heilige Geest in het liturgisch centrum van de Onze Lieve Vrouw ten Hemelopneming in Prinsenbeek (1961-1963). Omdat het ontwerp als één geheel met het liturgisch centrum en de architectuur in de bouwtekeningen voorkomt, wordt dit toegeschreven aan het architectenduo, ir Cees Geenen (1902-1973) en Leo Oskam. Het werk toont opnieuw dat de scheidslijn tussen abstract en decoratief heel dun was en door middel van één detail (het oog) geappelleerd werd aan de spontane mimesis.

Omgevingsvergunning en subsidie

Voor het geheel of deels wijzigen of slopen van een rijksmonument, en voor het herstellen of gebruiken ervan op een manier waardoor het wordt ontsierd of waardoor de monumentale waarde in gevaar wordt gebracht, is een omgevingsvergunning vereist. Hetzelfde geldt doorgaans voor provinciale en gemeentelijke monumenten. Verkeerd herstel kan schade toebrengen. De gemeente geeft aan of er in een concreet geval een omgevingsvergunning nodig is en beslist of zij deze verleent. Het onderhoud van het vaste deel van kerkinterieurs van rijksmonumenten is subsidiabel in het kader van de instandhoudingsregeling.



Hans Truyen liet zich in 1979 bij zijn schilderijen in Lemiers inspireren door de toen al klassiek moderne werken van Henri Matisse en Cobra. RCE Beeldbank-L.M. Tangel (1999)



Cees Geenen en Leo Oskam, Liturgische centrum met schildering van de heilige Geest in de Onze Lieve Vrouw ten Hemelopneming in Prinsenbeek (1961-1963).
Foto Marjanne Statema 2016

Literatuur

- Burkom, Frans, e.a., *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965*; experiment in opdracht, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (2013).
- Hubar, Bernadette van Hellenberg, Angélique Friedrichs en Gerard van Wezel, *De genade van de steiger. Monumentale kerkelijke schilderkunst in het interbellum*. (2013). De tweede druk verschijnt online op dbnl.org.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg, 'Balanceren tussen figuratief, decoratief en abstract', *Vitruvius*, onafhankelijk vakblad voor erfgoedprofessionals 10 (2017).
- Hoogveld, Carine, Ellinoor Bergvelt en Frans van Burkom, *Glas in lood in Nederland 1817-1968* (1989).
- Polman, Mariël, *De kleuren van het nieuwe bouwen tijdens het Interbellum. Materialisering van een ideaal*, proefschrift (2011).
- Pouls, Jos H., *Ware schoonheid of louter praal: de Bisschoppelijke Bouwcommissie van Roermond en de kerkelijke kunst van Limburg in de twintigste eeuw* (2002).

Onderliggend bronnenonderzoek

Bernadette van Hellenberg Hubar, Angélique Friedrichs, en G.W.C. van Wezel. *De genade van de steiger. Monumentale kerkelijke schilderkunst in het interbellum*.

Nota bene: voor de betekenis van de verschillende vaktermen zie paragraaf 8.1 'Waardenstellende termen en begrippen' in *De genade van de steiger*.

Voor meer informatie

Zie het platform online op www.cultureelerfgoed.nl: Erfgoed van de moderne tijd. Onderzoek en kennisuitwisseling over het erfgoed uit het recente verleden.

Hebt u vragen?

Bel dan 033 – 421 7 456 of stuur een mail naar info@cultureelerfgoed.nl.
www.cultureelerfgoed.nl

Uitgave: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

Tekst: Bernadette van Hellenberg Hubar

Afbeeldingen: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed-Sjaan van der Jagt/
Pixelpolder (2011-2012), tenzij anders vermeld.

Aan deze uitgave kunnen geen rechten worden ontleend.
Januari 2019

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Smallepad 5, 3811 MG Amersfoort.
Met kennis en advies geeft de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed de toekomst een verleden.