

Appel is geen CoBrA

Of toch wel?

De betekenis van CoBrA voor Appel, en vice versa.



Vak: Kunstgeschiedenis VGH2

Docent: Yvonne Lievaart

Opleiding: DBKV

School: ArteZ hogeschool voor de kunsten

Voltooiing: 13 5 2016

Auteur: André Broens

Studentnummer: 1528239

Inhoudsopgave

Inhoud

Inhoudsopgave	2
Inleiding	3
1 Tijdsbeeld	4
2 In en om de oorlog	5
3 Ontstaan Cobra.....	7
4 Cobra en z'n grondbeginselen.....	10
5 Karel Appel	14
6 Appel en Cobra	17
Conclusie	19
Bronnenlijst literatuur	21
Bronnenlijst afbeeldingen	22
Bronnenonderzoek.....	22

Afbeelding op voorpagina. Karel Appel. *Vragende kinderen*, 1949. Muurschildering. Fotografie: onbekend.

Inleiding

Hoofdvraag: In hoeverre is Karel Appel een kunstenaar binnen de Cobra-principes? Zou het mogelijk kunnen zijn dat de twee namen Appel en Cobra, die altijd in één adem genoemd worden, eigenlijk niet eens zoveel raakvlakken hebben?

Is het niet ruim een jaar geleden in het nieuws geweest; een museumdirecteur die Karel Appel direct na de oorlog met open armen ontvangt, ondanks diens verkopen aan de Duitse bezetters, terwijl hij andere kunstenaars om diezelfde reden juist weert? Ik heb me toen verbaasd over Appels verkopen aan de bezetters en wist dat hij jaren later een steenrijke societyfiguur werd. Past dit alles wel binnen het socialistische beeld dat de Cobra-beweging uitstraalt, vraag ik me af. Hoe zit dat nu precies?

Dit is voor mij meer dan genoeg om me af te vragen of Karel Appel wel Cobra is. De titel van dit onderzoek is dan ook: *'Appel is geen Cobra. Of toch wel?'* Met als ondertitel: *'De betekenis van Cobra voor Appel, en vice versa'*. Om deze dubbele titel goed te kunnen uitwerken, wordt het omgevormd tot de volgende hoofdvraag: *'In hoeverre is Karel Appel een kunstenaar binnen de Cobra-principes?'*

Omdat dit onderzoek zich centreert rond 1948-1951 (de periode dat Cobra heeft bestaan), moet eerst globaal het algemene naoorlogse tijdsbeeld duidelijk zijn. Dit wordt in het eerste hoofdstuk geschetst. Omdat zowel deze periode als Cobra duidelijk reageren op de voorafgaande oorlog, moet duidelijk zijn hoe de kunstwereld er in de Tweede Wereldoorlog uit ziet. Dit wordt in het tweede hoofdstuk onderzocht. In het derde hoofdstuk wordt onderzocht hoe Cobra is ontstaan; door welke gebeurtenissen, personen, prikkels, effecten en momenten; en wat Cobra op dat moment dan precies is. In het vierde hoofdstuk wordt onderzocht hoe de kernmomenten van de drie Cobra-jaren eruit zien en wat hun invloed is, maar vooral wat de basisprincipes achter deze stroming zijn. In het vijfde hoofdstuk wordt Karel Appel onder de loep genomen, waarbij als eerste zijn artistieke werkzaamheden centraal staan in relatie met de kunst(geschiedenis) in het algemeen en Cobra in het bijzonder, en ten tweede zijn persoonlijkheid, zijn individuele ik in relatie met de wereld om hem heen. In het laatste onderzoekshoofdstuk worden eerder besproken kenmerken, principes en grondbeginselen van Cobra naast Karel Appel, zijn werk en zijn persoonlijkheid gelegd, op zoek naar overeenkomsten en verschillen. Tenslotte volgt de conclusie waarin de hoofdvraag wordt beantwoord.

1 Tijdsbeeld

Deelvraag: Hoe ziet het tijdsbeeld er rond 1948 uit?

In dit hoofdstuk wordt kort onderzocht hoe het algemene tijdsbeeld er in relatie tot de veranderende kunstopiek uit zag na de Tweede Wereldoorlog.

Na de Duitse bezetting in de Tweede Wereldoorlog blijkt dat het effect van de oorlog geen grote bevrijding is geworden. Niet in het maatschappelijk leven, niet in de kunst. De oude generatie wil terug naar de waarden en normen van vóór die tijd; een wederopbouw van plichten als fatsoen, behoudzucht, spaarzaamheid en de behoefte aan traditionele gezagsverhoudingen. Jongeren voelen de drukkende moraal en zoeken vrijheid. De angst voor oorlog wordt gevoeld door de spanning van de Koude Oorlog tussen oost en west, wat in 1946 bevestigd wordt met het 'Ijzeren Gordijn'.

Het is fijn dat er een economisch herstel komt na de oorlog en na de vooroorlogse crisisjaren. De ontwikkeling van de arbeid verbetert, de sociale voorzieningen en de amusementsindustrie leggen de basis voor een moderne welvaartsstaat en het begin van de consumptiemaatschappij. Maar vernieuwende kunst wordt nog afgehouden en krijgt pas in de jaren zestig meer podium.¹

Intussen groeit in Amerika het Abstract Expressionisme. In Europa komt Art Informel en materieschilderkunst. Langzaam ontstaat Cobra. Al deze stromingen hebben 'artistieke vrijheid' als belangrijkste waarde, en naast troost ook vrijheidsliefde, gemeenschapszin, solidariteit en daadkracht.

¹ A. de Visser, p.26, 58

2 In en om de oorlog

Deelvraag: Hoe ziet de kunstwereld er in de Tweede Wereldoorlog uit?

In dit hoofdstuk wordt kort onderzocht hoe de kunstwereld er in de Tweede Wereldoorlog uit ziet, mede in relatie met de ontwikkeling erna.

Voor de oorlog had de Nederlandse overheid weinig interesse voor kunst. In de oorlog zijn de Duitsers wel in Nederlandse schilderkunst geïnteresseerd. Ze zorgen voor subsidies en goed betaalde opdrachten. Voorwaarde is (vanaf 1942) dat je als kunstenaar bij de Kultuurkamer ingeschreven moet staan en dat je een burgerlijke, braaf-figuratieve stijl laat zien. Alle overige kunst is verboden.² Het werk van Joden wordt sowieso geweigerd.³

De Duitse bezetter gebruikt deze traditionele kunst om daarmee de nationaalsocialistische ideologieën te onderbouwen. In die tijd ziet men dat nationaalsocialisme niet zo duidelijk terug in het werk dan dat wij dat met terugwerkende kracht zien. Toen vocht iedereen tegen kapitalisme en communisme. Na al dat moderne van begin 20^e eeuw grijpen kunstenaars, volgens Wesselink⁴, in de jaren dertig alweer terug naar de traditionele stijlen. De vraag daarnaar zet in de oorlog door, omdat kunst waardevaster is dan gewoon geld. Het gaat goed met de kunst.³ Het levert vaak astronomische bedragen op.⁵

Na de oorlog krijgen kunstenaars tijdens de ‘Zuivering’ geen straf als ze zich alleen maar ingeschreven hadden bij de Kultuurkamer. Dat wordt niet gezien als collaboratie. Er kunnen wel straffen worden uitgedeeld voor bijvoorbeeld het maken van propagandamateriaal, maar die bestaat meestal uit een tijdelijk verbod op expositie of zoiets beroepsmatigs.⁶ Kunstenaars voelen zichzelf zelden schuldig vanwege die inschrijving, want er was immers geen keus. Natuurlijk zijn er ook ‘ondergrondse’ kunstenaars die uit een Nationaal steunfonds van het verzet een vergoeding hebben gekregen.⁵ Pas veel later, in de jaren zestig, begint een nieuwe lichte jonge recensenten het oorlogsverleden van exposerende kunstenaars te benoemen en bekritisieren.³

In 1945 heeft het hoofdstedelijke Rijksmuseum een tentoonstelling onder de naam “Kunst in Vrijheid” met werken van zo’n 350 kunstenaars die niet bij de Kultuurkamer waren ingeschreven. Het toont niks speciaals, niks nieuws; behalve dan de inzendingen uit overzeese gebiedsdelen.⁷ In dit jaar wordt Willem Sandberg benoemd tot directeur van het Stedelijk. Hij moet voor verandering zorgen in een Nederland zonder vernieuwende artistieke beweging met pioniers.⁸

Het aanzien van de Nederlandse kunst wordt na de Duitse bezetting bepaald door mensen als Sandberg, Edy de Wilde en Bram Hammacher. Abstraherende kunst wordt ‘goed’ bevonden, tegenover het neorealisme dat de Duitsers adoreerden. Een realistisch schilder kan zo naar de

² De Visser, p. 57

³ Overmeer

Een film als ‘*Woman in Gold*’ van Simon Curtis en met Helen Mirren (waar het in mijn CDS1-dossier over ging) toont goed dat de bezetter wel degelijk geïnteresseerd was in kunst en het zich ook onbeschoft toe-eigende.

⁴ Historica Claartje Wesselink publiceert in 2014 een proefschrift waarin ze onderzoek doet naar de reactie van Nederlanders op kunstenaars die zich bij de Kultuurkamer hadden ingeschreven. Voor mijn onderzoek heb ik niet haar proefschrift gelezen, maar wel reacties erop van o.a. M. Overmeer en M. van der Kaaij.

⁵ Van der Kaaij

⁶ Overmeer en Van der Kaaij

⁷ Stokvis 2014b, p.1

Deze kunst reageert al op vooroorlogse kunst en komt als een vorm van oorspronkelijke, primitieve uitingsvorm naar Nederland gevlogen.

⁸ Slagter

achtergrond verdwijnen, ook al schildert hij al in de jaren dertig anti-Duits.⁹ Verzetsman Willem Sandberg wordt na de oorlog directeur van het Amsterdams Stedelijk Museum. Hij vindt Karel Appel een goede schilder en negeert dat Appel zijn werken aan Duitsers heeft verkocht, volop heeft geëxposeerd en zelfs subsidies heeft binnen gehaald. Vindt Sandberg kunstenaars minder goed, dan kan hij hun oorlogsverleden wel gebruiken om ze te skippen. Niet alleen hij doet dit; dit gebeurt volop zo, beweert Wesselink in haar proefschrift.¹⁰

De na-oorlogse Cobra vol vrije kunst past precies in het straatje van Sandberg en de zijnen. In de oorlog liet de kunst zien hoe Nederland *is*. Nu wordt getoond hoe Nederland heeft willen zijn! Een soort 'verzetskunst met terugwerkende kracht'.⁹

⁹ Van der Kaaij

¹⁰ Overmeer en Van der Kaaij

3 Ontstaan Cobra

Deelvraag: Hoe ontstaat Cobra?

In dit hoofdstuk wordt onderzocht wat er na de Tweede Wereldoorlog gebeurt waardoor Cobra ontstaat en wat het op dat moment precies is?

Na de Tweede Wereldoorlog is de maatschappij niet klaar voor verandering, maar de kunst wel. Kunstenaars vinden de verworven vrijheid enorm belangrijk en willen vrijheid van regels. Zo ontstaat in 1947 in Nederland de groep "Vrij Beelden". Deze groep kunstenaars is rond de eeuwwisseling geboren en nu de vrije schilderkant op gegaan. Zij hebben geen gezamenlijke regels. Vrijheid is het enige wat geldt. Het werk gaat richting abstractie, maar mag niet te ondefinieerbaar, want het moet nog steeds allemaal te verklaren blijven naar de kijker toe. Omdat deze kunstenaars voor de oorlog al traditioneel schilderden, komt er nu geen volledige vernieuwing, maar wel openingen naar nieuwe werkwijzen en nieuwe uitdrukkingsvormen. Het is geen vernietiging van het voorgaande, maar meer een herschikking. Niet revolutionair, hooguit vooruitstrevend.¹¹

De roots van Cobra liggen o.a. bij de Deense Experimentelen, die al ver voor Cobra veel van diens ideeën hadden; zoals interesse voor primitieve kunst, oosterse kunst en Scandinavische mythologieën. 'Helhesten' (de naam van hun tijdschrift) is vernoemd naar een Scandinavisch, onverzadigbaar, driepotig hellepaard, dat de dood aankondigt. Deze naam zegt veel, maar is ook een verwijzing naar de Duitse bezetter, zoals ook hun interesses een reactie zijn op de racistische ideeën van diezelfde bezetter. De Denen willen ook breken met het verleden en zo vrij zijn van allerlei maatschappelijke behoeftes, evenals Cobra dat later wil. Asger Jorn breekt bijvoorbeeld met het verleden door zijn naam te veranderen. De Denen willen een nieuwe volkskunst; niet vanuit primitieve voorliefdes, maar omdat het voor iedereen moet zijn. Iedereen is kunstenaar.¹² De Deense schilder Carl-Henning Pedersen zei: "Wij moeten alle mensen tot kunstenaar maken. Zij geloven het alleen zelf niet."¹³

Constant Nieuwenhuys ontmoet in Parijs naast veel 'oude' kunstenaars ook de Deense Asger Jorn. Die vertelt vol vuur over een volkskunst met spontane expressiviteit, over kunstwerken die beschouwers activeren en stimuleren tot eigen creativiteit.¹¹

Asger Jorn schrijft Constant dat hij een Nederlandse groep moet oprichten. Nieuwenhuys gaat geregeld om met Karel Appel en Corneille Beverloo (die elkaar van de academie kennen). Zij starten in juli 1948 'De Experimentele Groep in Holland', waar steeds meer kunstenaars zich bij aansluiten.¹⁴ Constant schrijft het manifest, met daarin hun drive: Weg met de westerse kunst. De nieuwe vrijheid stelt de mens in staat zich via zijn instinct te uiten. Een schilderij bestaat niet uit lijnen en kleuren, maar het is een dier, een nacht, een schreeuw, ... Constant is tegen de regels van de esthetiek en wil een maatschappij met collectieve kunst. De twee meest essentiële punten uit het manifest zijn: het afzweren van de stijl, van iedere esthetiek, van vooropgestelde concepties en de terugkeer naar de meest primitieve creativiteit. En als tweede, de al snel meer onder tafel geraakte

¹¹ Slagter

Stokvis is gespecialiseerd in Cobra. Elk boek van haar gaat daar over. Dus als je veel van haar leest (en dat kan haast niet anders, als je op Cobra studeert) dan blijkt dat toch een erg eenduidig beeld te geven. Zo is bij Slagter te lezen dat er echt wel meer kunstenaarsgroepen waren in het Nederland van na de oorlog en dat Cobra echt niet het enig zaligmakende was. Slagter vertelt o.a. over Vrij Beelden die niet erg bekend is, maar die er zeker toe heeft bijgedragen dat Cobra kon ontstaan.

¹² Stokvis 2003, p.123-127

¹³ De Visser, p.57-58

¹⁴ Stokvis 2003, p.162, 175

collectiviteit, het anti-individualisme; het samen maken of doorwerken in het werk van een ander.¹⁵ Het manifest wordt door de kunstenaars geaccepteerd, maar alleen door Constant ondertekend en in september 1948 gepubliceerd onder de naam 'Reflex'.¹⁶ Er sloten zich ook dichters bij de groep aan, die later bekend zouden worden als 'De Vijftigers'.¹⁷

Toch zijn er wel twijfels. Wolvecamp vertelt bijvoorbeeld dat Appel er gewoon niks van begreep, maar dat het hem ook niet interesseerde. Hij wilde gewoon schilderen, veel schilderen en steeds meer exposeren. Eigenlijk bemoeit Appel zich niet met de ideeën van de groep en hij zegt ook niets te geven om theorieën. Hij wil slechts een vuist maken tegen de heersende maatschappelijke desinteresse in de kunst. Hij wil veel flink geld verdienen om zo meer vrijheid te krijgen en als groep kun je meer exposeren en verkopen. Constant vond die commercialisering vreselijk.¹⁸

In Parijs hebben kunstenaars inmiddels veel kritiek op de bestaande esthetiek en het intellectualisme in de kunst. Het Revolutionaire Surrealisme (waarvoor Christian Dotremont in 1947 het manifest schreef) houdt diverse bijeenkomsten. In april 1948 wordt deze groep weer ontbonden. Bij een conferentie in november 1948 zijn o.a. Appel, Constant en Corneille uitgenodigd, evenals de Deen Jorn en de Belgische schrijvers Dotremont en Joseph Noiret. Zij willen samenwerken, kiezen voor het leven zelf en niet voor de schone inhoudsloze vorm. Dotremont schrijft na deze bijeenkomst een document zonder politieke, maatschappelijke of artistieke beginselen. Eerder een relaas tegen dogma's en steriele theorie. Ze zijn het gepraat van de (voormalige) revolutionaire surrealisten zat en willen aan het werk, samen! En juist die enthousiaste samenwerking is (naast de verwantschap in het werk) hun grootste overeenkomst.¹⁹ De communistische dichter Dotremont maakt er een 'artistieke internationale' van. Weg met dogma's. Zorgeloos experimenteren met de zorgeloosheid van een kind, naïef als een zwakzinnige en met primitief ritueel. 'Dat kan mijn kleine zusje ook' is geen belediging, maar een compliment.²⁰

Uit de kunstenaarsgroepen uit Kopenhagen, Brussel en Amsterdam ontstaat in 1949 de groep Cobra. Deze naam is een acroniem van (de Franstalige schrijfwijze van) de drie plaatsnamen. Jorn, Dotremont en Constant werken theoretisch de ideeën uit. Dus ook met de marxistische denkwijze en het dialectisch materialisme.²¹ Dit publiceren ze met goedkeuring van de rest in het tweede tijdschrift van Cobra in maart 1949.²²

In Nederland breken enkelen dan met de groep en gaan verder met Vrij Beelden of Creatie of Liga Nieuw Beelden of zelfs de ingekrompen Experimentele Groep. Als in 1950 Corneille en Appel

¹⁵ TROS

¹⁶ Stokvis 2014b, p.2

¹⁷ Stokvis 2014a, p.2

¹⁸ Vrijman 1988, TROS, Stokvis 2003, p.178

Cobra is een heel brede naam geworden. Op dit moment zien we het als een stroming. Destijds is het eerder bedoeld geweest als een soort collectief. De grote verscheidenheid blijkt te binden. Maar persoonlijk denk ik dat je het eigenlijk veel meer moet bekijken als een toevallige verzameling individuele kunstenaars.

¹⁹ Stokvis 2014a, p.2, Stokvis 2014b, p.2, Stokvis 2003, p.156-159

²⁰ De Visser, p.58

²¹ Dialectisch materialisme is de filosofische grondslag van het Marxisme. Het stelt dat materiële ontwikkelingen bepalen hoe de geschiedenis ontwikkelt. Deze ontwikkelingen zijn tegenstellingen die werken volgens 'these-antithese-synthese'. Concreet gaat het over de wisselwerking tussen kunstenaar en het materiaal en de vereenzelviging met dat materiaal.

Hoewel het dialectisch materialisme (vooral door Stokvis) consequent gekoppeld wordt aan een Marxistisch denkbeeld, denk ik dat het er ook prima los van gezien kan worden. Zonder ook maar iets met het Marxisme te hebben kun je prima werken volgens het dialectisch materialisme, lijkt me.

²² Als iedereen binnen Cobra de publicatie goedkeurt, dan kunnen we dus stellen dat dit het algemene gedachtegoed van de gehele beweging is, inclusief Appel.

naar Parijs trekken en ze naam krijgen, neemt Constant gelijk afstand van hen zo gauw hij merkt dat het meer een stijl, een mode is gaan worden.²³

De grote voorbeelden van de Cobra-kunstenaars zijn Picasso, Klee, Miró en Kandinsky. Hun methode is het experimenteren.²⁴ Het is een zoektocht naar een vrijheid waarbij de wereld niet verstandelijk, maar zintuiglijk wordt benaderd.²³

De heilige doch gevaarlijke cobraslang wordt het symbool. De kunstenaars zijn strijdlustig in deze chaotische tijd. Tijdens de wederopbouw staat kunst niet echt op nummer 1, dus moet het wel heel heftig worden. De 8 nummers van het tijdschrift 'Cobra' laten het woelige, veelzijdige, maar vooral chaotische karakter van de beweging zien. Hoogtepunt van beweging is een eerste grote gezamenlijke officiële Cobratentoonstelling ('*Exposition Internationale d'Art Expérimental*') in 1949 in het Amsterdamse Stedelijk van Sandberg, waarin de ideologie duidelijk zal worden. Maar het wordt een individuele strijd om de beste plek. Werken worden stiekem verplaatst en er ontstaat een grote ruzie. Pers en bezoekers uit heel Europa zijn geschokt. België en Denemarken zijn positief over het werk, maar Nederland vindt het "Geklad, geklets, geklodder!" Niet alleen het werk, maar ook de provocerende houding van de kunstenaars.²⁵

De leden willen vooral veel samen doen. Samen schilderen, samen dichten, samen exposeren. Ze werken samen aan één project of zelfs aan één werk. Er ontstaat een internationale cobra-taal van vooral kinderlijke figuurtjes, dieren en fabelfiguren in felle onvermengde verf. In het begin zijn het nog stijve kleurvakjes. Later worden het heftige verfmassa's. Nederland was achter geraakt op kunstgebied. Cobra heeft gigantisch veel voor ons betekent. Meer dan voor welk ander land.²⁶

²³ Slagter

²⁴ Stokvis 2014a, p.1

²⁵ Vrijman 1988, Stokvis 2014b, p.1-4, Stokvis 2003, p.250, TROS

²⁶ Stokvis 2014b, p.1-4

4 Cobra en z'n grondbeginselen

Deelvraag: Hoe ontwikkelt Cobra zich en wat zijn de grondbeginselen, de ideeën achter Cobra? In dit hoofdstuk wordt onderzocht wat de grondbeginselen, de ideeën achter Cobra zijn en hoe het kan dat een tegenwoordig nog zo bekende naam als groep na drie jaar al eindigt.

De tijd ná de Duitse onderdrukking en de strenge regels van de Kultuurkamer vraagt om vrijheid. Maar de naoorlogse overheid wil terug naar de vooroorlogse conservatieve houding. Alles wat experimenteel is wordt negatief ontvangen. Kunst is weer traditioneel. De oorlog blijkt geen grote bevrijding op te leveren, maar een angstvallig teruggrijpen naar het leven van ervoor. De Cobra-ideologie is compleet tegenovergesteld.²⁷

In de herfst van 1948 ontstaat Cobra met de volgende beginselverklaring: *“Wij hebben geconstateerd dat onze levensstijl, ons gevoelsleven en onze werkmethoden gelijk zijn. Wij stemmen overeen op het praktische vlak en wij weigeren ons te binden aan theoretische opvattingen. Wij hebben samengewerkt en wij zullen samenwerken.”*²⁸ Gary Schwatz vertelt overigens aan Stokvis dat deze gedachte niet nieuw is. Er zijn in de kunsttheorie van de 19^e eeuw bronnen teruggevonden van de theorie van Cobra.²⁹

De Deense Cobraleden zijn na de oorlog al veel verder dan Nederland en België. Zij zaten eind jaren dertig al op dit niveau. Zij hebben dan al gezamenlijke expo's en ze bekeken al kindertekeningen en werk van geesteszieken. Zij laten zich al langer inspireren door Klee, Miro en Picasso.²⁹

Dotremont wil een Franstalig tijdschrift voor uitsluitend Nederland, België en Denemarken. Hij noemt het *'Cobra'* (acroniem) en wil die naam op veel meer dingen plakken, zoals op de groep. Het moet een groot, ongrijpbaar begrip worden. Een mythe zelfs.³⁰ Hij is voor Cobra vooral theoreticus en organisator. Hij schrijft het belangrijkste manifest: *'Le grand rendez-vous naturel'* (De grote natuurlijke samenkomst).³¹ Constant is de theoreticus achter de Nederlandse Experimentelen. Hij wil af van verheerlijking van keizers, pausen en later de bourgeoisie. Hij wil vrijheid vanuit de meest primaire bron. En hij is bijvoorbeeld fel tegen het maagdelijke van Mondriaan en De Stijl.³²

In de *'Reflex'* van februari 1949 staat *'Cobra'* voor het eerst genoemd als naam voor een overkoepelende kunstenaarsorganisatie; *'Lien Souple des Groupes Expérimentaux'*.³³ Dotremont schrijft dat Cobra doelen heeft, maar vooral een afkeer tegen het theoretische uitleggen van kunst.³⁴

²⁷ Stokvis 2003, p.293-310, De Visser, p.59-63

²⁸ De Visser, p.58

Over het exacte moment van ontstaan verschillen de bronnen. Is het in de herfst van 1948 als een beginselverklaring verschijnt (De Visser); is het in november 1948 als de voorlopers in Parijs bij elkaar komen (Stokvis); is het in februari 1949 als de naam bekend wordt gemaakt (Halem); of is het in maart 1949 als de uitgangspunten van de groep gepubliceerd worden (Slagter). De exacte start is niet belangrijk, lijkt me. Het ontstaan is duidelijk een proces geweest.

²⁹ VPRO radio

³⁰ Van Halem, p.13

Terugkijkend kunnen we stellen dat die mythe-vorming gelukt is. Er komen nog steeds producten in de winkels die het stempel *'Cobra'* krijgen; er zijn tegenwoordig zelfs nog steeds kunstenaars die zich Cobra-schilder noemen (bv. de Lelystadse cardioloog Menno Baars), terwijl Cobra in feite maar 3 jaar bestaan heeft. Het is groot geworden, heeft alle oprichters overleefd en heeft eigenlijk niks meer te maken met de grondbeginselen en principes van toen.

³¹ De Visser, p.60

³² De Visser, p.61-62

³³ Van Halem

³⁴ Van Halem, p.13

Daarna verschijnen vanaf de lente van 1949 tot aan de herfst in 1950 zeven nummers van het internationale tijdschrift 'Cobra'. Naast die naam en de afmeting zijn er alleen maar verschillen. In november 1949 komt het enige Nederlandse nummer van 'Cobra' uit, ter gelegenheid van de tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Op de achterkant van 'Cobra' nummer 10 (de 8^e aflevering die uitkomt) staat dat dit de laatste is. Dit betekent dus tegelijk de opheffing van de internationale kunstenaarsgroep.³⁵

Omdat de kunstenaars uit de diverse landen zo verschillen is er nauwelijks sprake van een eenduidige ideologie. Cobra kent wel enkele universele inspiratiebronnen voor hun vrije werk. Stokvis herkent vijf visuele elementen die als artistieke fundatie dienen.³⁶

Als eerste is er de interesse voor niet-Westerse, primitieve kunst. Dit is een reactie op de Tweede Wereldoorlog, waarin de Duitsers alleen maar traditioneel werk tolereerden, maar ook omdat het een directe uiting is van het innerlijke. Beide zijn een symbool voor vrijheid.

Als tweede is er (vooral bij de Denen) interesse voor de kunst voor de Renaissance en dan met name de Scandinavische mythologieën en de Keltische kunst. Bij andere kunst beknotten de esthetische regels de artistieke vrijheid, volgens o.a. Constant.

Als derde is er de interesse voor regelloze kunst, zoals kindertekeningen en volkskunst. Het betreft hier de kortste weg tussen creatieve behoefte en de uiteindelijke uitwerking, wat zuiverheid oplevert zonder culturele besmetting. Vrij van een elitair imago moet iedereen (in het volk) het kunnen maken. Ook dit staat weer symbool voor vrijheid.

Als vierde is er de interesse voor dieren: mythologische wezens, fantasiedieren, maar ook gewone dieren (katten, slangen en vogels).

Als vijfde is het dialectisch materialisme van belang (de marxistische gedachte over de relatie tussen kunstenaar en materiaal). Het materiaal is actief betrokken bij het proces van creëren. Niet de voorstelling, maar grondstof, verf en materie zijn de uitgangspunten.³⁷ Een kunstenaar moet zonder vooropgezet plan vanuit dit alles aan de slag gaan. Met deze marxistische visie geeft Cobra aan voor een klasselose maatschappij te zijn.

De Cobra-beweging bestaat hoofdzakelijk bij de gratie van bevriende kunstenaars die praktisch samen willen werken op dezelfde manier en zonder uitgebreide theorieën. Toch hebben de oprichters wel zeker politieke ideeën. Ze hebben een maatschappelijk socialistisch idealisme. Ze hebben een afkeer van het Revolutionaire Surrealisme en het naoorlogse formalisme. Ze willen vrijheid door spontane expressie en loskomen van verouderde esthetische normen.³⁸

Appel is niet geïnteresseerd in de theorie. Toch vindt hij dialectisch materialisme belangrijk en is hij zo dus toch met politiek bezig. Zijn doel is het creëren van vrijheid. Corneille vindt dat kunst en politiek niet samen gaan. Hij wil zich puur richten op creëren van een nieuwe vrije, volkse kunst. Constant wil niet dat het om een nieuwe kunstvorm draait, maar om een mentaliteitsverandering. Cobra is tegen kapitalistische commerciële kunst en Constant is daar dan ook fel tegenstander van; Cobra hoort niet bij een kunsthandel. Constant heeft daarin geen concessies gedaan. Hij heeft dus ook geen commercieel succes gehad. Het beeld is dat toch de kunsthandel Cobra groot heeft gemaakt. Constant ontkent dit. Niet Cobra, zegt hij, maar individuele kunstenaars.

Volgens Constant heeft Appel in het begin verzet getoond tegen de commerciële kapitalistische kunsthandel, maar later duikt hij erin. Appel zegt zelf dat hij er nooit tegen is geweest, omdat verkopen geld op levert en dat is goed voor de vrijheid. Hij interesseert zich niet in de

³⁵ Van Halem, p.13-15

³⁶ Stokvis 2003, p.293-310

³⁷ Vrijman 1989

³⁸ Stokvis 2003, p.207-210

materiële waarde van geld. Hij wil financiële vrijheid omdat daarmee alle mogelijke materialen en dus artistieke vrijheid te koop is.³⁸ Geld voor verf en doeken, niet voor een rolls royce. Dát is zijn grote liefde, zijn ultieme stimulans.³⁹

Het belangrijkste werk voor de groei en de bekendheid van Cobra is waarschijnlijk de muurschildering "Vragende Kinderen", met fresco-verf op beton, dat Karel Appel in de kantine van het toenmalige Amsterdamse stadhuis heeft gemaakt.⁴⁰ Bij "Vragende Kinderen" is Appel bewust componerend bezig. Het werk is volgens Stokvis geïnspireerd op Miro.⁴¹ Na het eerste schetsvoorstel voor de Cobra-overleg in Denemarken, ziet Appel op de terugweg door Duitsland op perrons allemaal hongerige kinderen met grote ogen. Dit zal lang een thema in zijn werk blijven en verschijnt ook op de muur in het stadhuis. Appel zegt dat zijn werk betekenisloos is. Zijn kunst heeft geen ideologie, behalve dan de vrijheid. Maar door een schilderij als "Vragende Kinderen" juist in een enorm contrasterende ruimte, namelijk de kantine van een overheidsgebouw te plaatsen, geeft wel aan dat hij met kunst wel degelijk iets wil bereiken. Het reageert op de overheid die wil dat Nederland terugkeert naar de vooroorlogse periode, zowel maatschappelijk, in kunst en cultuur. Een commissie (waar Sandberg ook in zit) is enthousiast, maar de gemeenteambtenaren willen tijdens de lunch niet geconfronteerd worden met uitgehongerde kinderen. De wandschildering verdwijnt achter schotten, tegels en behang en komt in 1961 na tien jaar weer tevoorschijn.⁴²

Cobra heeft wel enkele bewonderaars, maar er zijn hoofdzakelijk (fanatieke) tegenstanders. Het Vrije Volk typeert ze als: knoeiers, kladders, verlakkers. Karel Appel is te vrij en te tegendraads en verlaat zijn benepen vaderland.⁴¹

De vraag is wel of de groeps-ideologie ook voor ieder individu geldt. Is Cobra een eenheid of een verzameling individuen? Elke kunstenaar is wel in een bepaalde mate politiek geëngageerd, maar kunstcritici refereren in die tijd nooit naar de ideologie. Zij zijn gewend te werken met de esthetische oordelen en die botsen met dit experimentele werk. Hierdoor verliezen de Cobra-kunstenaars hun eigen ideologie ook uit het oog. Onderlinge strijd en meningsverschillen zorgen ervoor dat de ideologie naar de achtergrond verdwijnt. Het maken van kunst heeft voor de kunstenaars uiteindelijk toch prioriteit gekregen, boven het hervormen van de maatschappij. Ook vandaag wordt Cobra-werk nog vaak op het uiterlijk i.p.v. de ideologie beschouwd. Visuele kenmerken zijn toen en nu dus belangrijk voor deze beweging.⁴³

Cobra eindigt o.a. omdat Jorn en Dotremont in 1951 beiden ernstig ziek worden, maar ook omdat iedere kunstenaar een eigen stijl begint te ontwikkelen. Dit is in tegenstelling tot een basisgedachte van Cobra, waarbij juist het samenwerken en de overkoepelende stijl zo essentieel zijn. Maar het einde is er ook omdat de wereld niet lijkt te leren; niet van de oorlog en niet van de Cobra-kunst.⁴⁴

Sommige Cobra-kunstenaars beweren dat Cobra's bekendheid puur stoelt op de individuele successen van enkelingen. Sterker nog: Deze 'mythe' rond Cobra belooft zelfs minder goede

³⁹ Vrijman 1988, Vrijman 1989

⁴⁰ Zie afbeelding voorpagina.

⁴¹ VPRO radio

⁴² Vrijman 1961, Stokvis 2003, De Visser, p.64, VPRO radio

Volgens Appel is zijn werk betekenisloos en doet hij niet aan politiek. Maar het hele gebeuren om dit werk (dat hem zo bekend heeft gemaakt) toont het tegendeel aan. Of is het gewoon een slimme aanpak?

⁴³ Stokvis 2003, p.293-310

De snelle ondergang van Cobra vanwege (o.a.) het gemis aan interesse naar de uitgedragen politieke ideologie geeft wel aan dat er absoluut een politieke grondslag was. Noch publiek noch critici en kenners hebben dit destijds voldoende erkend.

⁴⁴ De Visser, p.60 en 66

kunstenaars. Het is een onevenredige hoeveelheid aandacht voor slechts drie jaartjes.⁴⁵ Na 1951 zal de werkwijze en de maatschappelijke visie van Cobra verder door ontwikkelen in Europa.⁴⁶ In Denemarken is het begrip Cobra lang niet zo bekend. Daar worden ze tot ver in de zestiger jaren nog 'De Abstracten' genoemd.⁴⁷

Willemijn Stokvis schrijft over Cobra het proefschrift "*Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*", dat nog steeds een standaardwerk is. Ze sluit het af met haar idee van de essentie van de beweging: "*Achteraf beschouwd is de Cobrabeweging vooral dit geweest: een poging het geloof in de spontane creativiteit van de mens in praktijk te brengen, waarbij het gemeenschappelijke als belangrijke factor werd ondervonden, en het esthetische resultaat van secundaire betekenis werd geacht.*"⁴⁸ Inmiddels is Cobra een heel groot begrip geworden.⁴⁹

⁴⁵ Van Halem, p.278

⁴⁶ Stokvis 2014a, p.1

⁴⁷ Van Halem, p.13

⁴⁸ Van Halem, p.17

⁴⁹ Van Halem, p.18-19

Denk hierbij aan discussies, artikelen en tentoonstellingen ver na het Cobra-eind, een nieuwe interesse voor Cobra-kunst in de jaren 60 en een nieuw imago zelfs in de jaren 80. Denk aan de Cobrakitsch, zoals foto's van Cobrakunstenaars op cafémuurs, souvenirs en cadeauartikelen. Zulke commerciële uitbating geeft Cobra weer een andere smaak. Cobra lijkt op historische gronden haast niet meer in te kaderen. Het is veel breder. Het is inmiddels meer een stilistisch begrip geworden. Vaak worden kunstenaars (zelfs door Stokvis, en tegen de wil van bv Constant en Corneille in) tot Cobra gerekend, zonder dat ze ooit maar iets met de groep te maken hebben gehad.

5 Karel Appel

Deelvraag: Wie is Karel Appel?

In dit hoofdstuk wordt onderzocht wie Karel Appel is geconcentreerd rond twee insteken. Als eerste: zijn artistieke werkzaamheden in relatie met de kunst(geschiedenis) in het algemeen en Cobra in het bijzonder. En als tweede; zijn persoonlijkheid, zijn individuele ik in relatie met de wereld om hem heen.

Karel Appel is als Amsterdammer op 25 april 1921 geboren. Hij wil niet verder met zijn vaders kapperszaak en wordt in 1939 door zijn ouders uit huis gezet. Tijdens de Tweede Wereldoorlog zwerft Appel door Nederland en schildert hij eigenlijk uitsluitend landschappen en portretten.⁵⁰ Van 1942 tot 1944 volgt hij een opleiding schilderkunst aan de Rijksacademie in Amsterdam.⁵¹ Zelf zegt hij dat het of de academie was, of opgepakt worden en werken voor de Duitsers.⁵² Hij leert over kunstgeschiedenis en klassieke portretten te kopiëren.⁵³ Er wordt niets aan moderne kunst gedaan.⁵⁴ Hij bekostigt zijn studie met een beurs van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten. Appel heeft regelmatig contact met nationaalsocialisten op de Academie. Zelf zegt hij dat hij nooit met de Duitsers heeft samengewerkt. Hij heeft niks met politiek, alleen met kunst.⁵⁵ Veel kunstenaars waren principiëler en hadden geen inkomen omdat ze geen lid van de Kultuurkamer wilden worden.⁵⁶ Later moet Appel zich wel verantwoorden.⁵⁵

Op de academie ontmoet hij Corneille Guillaume Beverloo (een belegen jongeman van een gegoede Haarlemse familie). Ze zijn tegenpolen maar worden boezemvrienden. Als ze Constant Anton Nieuwenhuijs leren kennen, ontstaat de experimentele groep '*Reflex*'.⁵⁷ Appel schrijft een manifest dat al de anderen afkeuren (inmiddels zijn er meerderen toegetreden zoals Rooskens, Theo Wolvecamp en Jan Nieuwenhuijs). Constant publiceert het zijne.⁵⁸

Appel is dan erg arm. Hij schildert op zijn deur en verkoopt er in 1947-48 stukken uit. In september 2005 komt zo'n werk boven tafel, dat destijds voor 5 gulden via Appel zelf was aangekocht.⁵⁹ Van Houts schrijft in de niet voltooide biografie van Appel dat de schilder vanaf z'n zesentwintigste het onvermoeibare kind in hem voorgoed zijn kunst laat inspireren.⁵³ **Fout!**

Bladwijzer niet gedefinieerd.

Samen met o.a. Constant en Corneille wordt in november 1948 in Parijs '*Cobra*' opgericht. Van alle Cobra-kunstenaars is Appel nog wel het meest vol afkeer van al het intellectuele gedoe over stijl en

⁵⁰ Van Halem, p.279

⁵¹ J. Stuurop

⁵² Vrijman 1989

⁵³ Ter Borg

Het (onvoltooide) boek '*Karel Appel - de biografie*' heb ik niet gelezen, omdat ik ontdekte dat het gehele notenapparaat ontbrak, waardoor herkomst van informatie niet te achterhalen was en dus lastig bewijsbaar.

⁵⁴ Vrijman 1988

⁵⁵ VPRO radio

⁵⁶ Overmeer

⁵⁷ Voor deze groep gaan verschillende benamingen rond. Van Halem noemt het bijvoorbeeld de (experimentele) groep '*Reflex*' (naar het tijdschrift dat ze uitgeven). De Visser en Slagter noemen het consequent '*De (Nederlandse) Experimentele Groep*'. En Stokvis gebruikt geregeld de uitgebreide versie: '*Experimentele Groep in Holland*'.

⁵⁸ Van Halem, p.27

Het feit dat andere kunstenaars niks zien in het manifest dat Appel schrijft, zou al kunnen aansturen op een bewijs voor het feit dat Appel er andere ideeën op na houdt dan zijn collega's/vrienden.

⁵⁹ De Volkskrant, ANP

smaak. Wat dat betreft past hij het meest zuiver in de theorieën van Jorn, Dotremont en Constant. Hij sprak niet, hij schilderde.⁶⁰

Na de oorlog is het Sandberg (als directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam) die de Experimentelen exposeert. Voor het naoorlogse kunstleven is hij van groot belang geweest, omdat hij het suffe opslag-museum verandert in een venster naar de nieuwe Nederlandse voorhoede. Met de visie dat presenteren belangrijker is dan verzamelen zet hij een trend.⁶¹ Hij schuift Appel als aanvoerder naar voren, niet vanwege zijn teksten of standpunten, maar vanwege zijn 'smeer', zijn 'lik'.⁶²

Dan werkt Appel al aan de wandschildering die hem beroemd gaat maken. In het najaar van 1950 vertrekt Appel definitief uit het voor hem te kleine Nederland, naar Parijs.⁶³ Experimentelen uit de jaren 50 danken hun landelijke reputatie hoofdzakelijk aan de opwinding (over artistiek en politiek) aan het eind van de jaren veertig. (Met als voornaamste: het afdekken van Appels werk door de burgemeester en wethouders in Amsterdam.) Veel critici vinden de experimentelen maar charlatans en communisten.⁶⁴ Appel wordt nog steeds gezien als het boegbeeld van een niet georganiseerde groep experimentele kunstenaars.⁶⁵ In 1954 exposeert hij al in New York. Het gaat snel! Appel's werk heeft het gezicht van Cobra bepaald en zeker niet zijn woorden (die waren er namelijk nauwelijks).⁵⁸

Appel schildert Cobra's gruwzame fantasiedieren en gaat na de jaren vijftig abstracter te werk, waarbij hij een overdaad aan verf gebruikt.⁶⁶ Eigenlijk moet je het werk van Appel (net als dat van Pollock) niet in voltooide staat zien, maar terwijl eraan gewerkt wordt. Daarmee zijn de documentaires van Vrijman meer Appel dan alle werken van Appel bij elkaar.⁶⁷

Vanaf 1960 groeit de landelijke interesse voor de Cobragroep (1948-1951), met hun tentoonstellingen, hun tijdschrift, hun artikelen, ed. Toen werd duidelijk welk een belangrijke drive hier was geleverd aan de internationale ontwikkeling van de kunst. Vanaf hier werd met de naam Cobra ineens een veel grotere groep kunstenaars bedoeld; de experimentelen. Dit alles had een prijsverhogend effect op het werk, maar met name op het beginwerk.⁶⁸

In 1962 zegt Appel "Ik schilder als een barbaar" en "Ik rotzooi maar wat aan" terwijl de filmbeelden waarop hij woest en impulsief verf smijt met plamuurmessen en blote handen dat onderschrijven.⁶⁹ Dit is de Cobra-gedachte ten voeten uit. Maar dit leverde ook de heftigste kritiek op.⁶⁰ Als een aanmodderende kunstkleuter heeft hij met zijn goo- en smijtwerk het naoorlogse Nederland toch maar mooi even de culturele kleinburgerlijkheid uit geschilderd.⁷⁰ Het grote publiek is Appel altijd blijven associëren met de veelkleurige, primitieve 'kindertekeningen' uit zijn Cobra-periode. Een

⁶⁰ De Visser, p.62

⁶¹ De Visser, p.67

⁶² Brouwer

Door in een vroeg stadium Appel al als 'aanvoerder' naar voren te schuiven, wordt nog meer benadrukt dat het gaat om het uiterlijk en dat de achterliggende politieke gedachten er eigenlijk niet veel toe doen. Appel is immers niet degene die ze uit draagt.

⁶³ Van Halem, p.27

⁶⁴ Van Halem, p.282

⁶⁵ Van Halem, p.278

⁶⁶ Ter Borg

⁶⁷ De Visser, p.64

⁶⁸ Van Halem, p.15 en p.283

⁶⁹ Vrijman 1961

⁷⁰ Pontzen

beeld wat hem onterecht altijd is blijven achtervolgen.⁷¹ Toch is hij nog steeds uitsluitend te profileren middels het rumoer dat zijn werk oproept in het brein van de toeschouwer.⁷²

Rotzooit Appel echt maar wat aan? Als hij zegt dat hij klaar is met zijn barokke schilderijen en een nieuw vertrekpunt met een andere beeldtaal zoekt en als in zijn werk invloeden doorschemeren van minimalist Ryman en Van Gogh, dan lijkt hij heel goed te weten wat hij doet.⁷¹ Het is immers aangetoond dat hij studies maakt voor hij gaat beginnen. Hij schetst op papier, maar ook over foto's heen; voegt niks toe, maar verandert ze door ze minder speels en anatomisch te maken. Dergelijke modificatie was erg geliefd binnen Cobra.⁷³ Eén van Appels kwaliteiten is het nat in nat schilderen met olieverf, zonder dat het mengen een zootje wordt. Dan doet hij dus niet zomaar wat. Ja soms misschien. Op zijn aller allergrootste doeken zie je hem geregeld bluffen en wordt het smijten om het smijten, wat resulteert in heel zwak werk.⁷⁴ Is het misschien een handelsmerk, een vooropgezet plan waarmee hij de publiciteit kan halen?⁷⁵

Appel wordt een schatrijke BN-er. Van de Privé-pagina's van De Telegraaf tot aan zichzelf respecterende tijdschriften als Vrij Nederland en Elsevier wordt er aandacht besteed aan zijn uiterlijk, zijn dure hebbedingetjes (Rolls Royce, bont, enz.) en vooral zijn authentieke Amsterdamse accent, alsof hij nog steeds een jongen van de straat is.⁷⁶

Corneille vindt de Cobra-jaren geweldig, essentieel, avontuurlijk en levensbepalend. Hij is een Cobra-kunstenaar voor het leven. Voor Appel echter is Cobra maar een minuscuul gebeurtenis waar hij toevallig bij aanwezig was. Hij heeft eraan geproefd en is doorgegaan.⁷⁷ Van Appel wordt gezegd dat hij nooit terug keek, en nooit vooruit ook. Het enige wat hij doet is kijken en leven in het nu.⁷⁸ Hij werkt instinctief, handelt impulsief en concentreert zich vooral op zichzelf.⁷⁶ Hij is dan ook niet aanwezig bij de opening in 1955 van het Cobra-museum in Amstelveen. Hij is 'klaar' met Cobra en wil als Nederlands belangrijkste schilder van de tweede helft van de 20^e eeuw een eigen museum in Amsterdam.⁷¹

⁷¹ Ekker

⁷² Brouwer

⁷³ Vrijman 1989

⁷⁴ Pontzen

⁷⁵ Maar is het wel zo belangrijk om te kunnen 'bewijzen' dat hij studies maakt, dat hij stromingen en schilders volgt, dat hij doordacht werkt in plaats van zomaar 'wat aan te rotzooien'? En is het belangrijk of zijn motief doordacht is of puur? Het is toch veel belangrijker dat het onderscheidende kunst opgeleverd heeft.

⁷⁶ Ter Borg

⁷⁷ Vrijman 1988, TROS, Stokvis 2003, p.340

Geregeld is er heden ten dage nog een speciale tentoonstelling met of rond Karel Appel. Zoals in 2000 in het Stedelijk en in 2016 in Den Haag. En telkens weer blijkt het lastig om grip op deze kunstenaar te krijgen. Altijd komt die driejarige Cobra-periode weer voorbij en is het Cobra voor en Cobra na, terwijl Appel er zelf, volgens eigen zeggen, 'maar even' is blijven hangen.

⁷⁸ Brouwer

6 Appel en Cobra

Deelvraag: In hoeverre hebben de principes van Cobra en het werk van Karel Appel overeenkomsten en verschillen?

In dit hoofdstuk worden eerder besproken kenmerken, principes en grondbeginselen van Cobra naast Karel Appel, zijn werk en zijn persoonlijkheid gelegd, op zoek naar overeenkomsten en verschillen.

Appel geniet veel voordelen in de oorlog, maar werkt volgens eigen zeggen niet samen met de Duitsers. Hij is immers niet geïnteresseerd in politiek. Hij wil alleen maar schilderen! Na de oorlog wil hij reageren op de traditionele stijl. Deense experimentelen hebben al baan gemaakt en motiveren Nederlanders zich te groeperen: *'De Experimentele Groep in Holland'*. Appels manifest wordt afgekeurd en hij gaat akkoord met die van Constant. Die snapt hij niet, maar dat interesseert hem ook niet. Hij wil alleen maar schilderen. Schilderen tegen de heersende maatschappelijke desinteresse in kunst. Schilderen tegen de regels die de Rijksacademie met z'n klassieke theorieën oplegt. Dit is een onderdeel van hem en toevallig ook een Cobra-ideologie.

Cobra ontstaat in 1948/1949 in Parijs met als hoofddoelen: afzweren van stijl en esthetiek, terug naar de meest primitieve creativiteit. En collectief werken. Dus: samen experimenteren. Er zijn veel verschillen tussen de kunstenaars, maar ook overeenkomsten: interesse voor primitieve kunst, voor regellose kunst, voor allerhande dieren en voor het dialectisch materialisme.

Appel is niet geïnteresseerd in al die theorie. Hij is van alle Cobra-kunstenaars nog het meest vol afkeer van al het intellectuele gedoe over stijl en smaak. Hij wil alleen maar schilderen. Toch vindt hij het dialectisch materialisme wel belangrijk. Deze marxistische denkwijze (wisselwerking tussen kunstenaar en het materiaal en de vereenzelviging met dat materiaal) lijkt Appel op het lijf geschreven. Wat dat betreft past hij het meest zuiver in de theorieën van Jorn, Dotremont en Constant.⁷⁹

Heel zijn leven refereert Appel naar het dialectisch materialisme; het belang van het materiaal i.p.v. kleuren, vormen en theorieën. In 1962 zegt Appel "Ik schilder als een barbaar" en "Ik rotzooi maar wat aan". Dit is de Cobra-gedachte ten voeten uit. Toch kent hij ook stijlelementen, periodes, zoals zijn barok tijd, gebruikt hij beeldtaal, schemeren invloeden van o.a. Ryman en Van Gogh door en maakt hij vaak veel studies (waaronder modificaties). Een kwaliteit is het nat in nat schilderen met olieverf, zonder dat het mengen een zootje wordt. Dit alles lijkt niet op 'zomaar wat' doen. Zeker niet als je hem op zijn aller allergrootste doeken ziet bluffen en smijten om het smijten, wat dan juist resulteert in heel zwak werk. Het lijkt of we het hier hebben over een handelsmerk, een vooropgezet plan waarmee hij de publiciteit kan halen. Is Appel wel de pure impulsieve expressionist die hij voordoet te zijn?

Appels doorbraak is de muurschildering *'Vragende Kinderen'* in de kantine van het toenmalig Amsterdams stadhuis, waarmee hij wel zeker heel bewust componerend bezig is geweest. Hongerige kinderen in een overheidskantine heeft ook een duidelijk politiek doel. Dat klinkt als een andere Appel. De landelijke reputatie van de Experimentelen komt hoofdzakelijk door de opwindende kantine-werk. Appel wordt dan gezien als het boegbeeld van een nauwelijks georganiseerde groep experimentele kunstenaars.

⁷⁹ Diverse naslagwerken melden dat deze interesse aangeeft dat Appel wèl politiek geïnteresseerd is. Maar mijns inziens is dit gewoon zijn artistieke insteek. Het gaat hem om de werkwijze, niet om het politieke idee erachter.

Cobra is tegen kapitalistische commerciële kunst. Constant doet geen concessies. Als één van de oprichters en schrijvers van de theorieën neemt hij afstand als hij merkt dat het een stijl, een mode wordt. De kunsthandel heeft niet Cobra maar individuele kunstenaars groot gemaakt. Appel was ook tegen dat commerciële, maar wil wel geld om artistieke vrijheid te kunnen kopen. Geld voor verf en doeken, niet voor Rolls Royce. Appel wordt uiteindelijk een schatrijke BN-er, met Rolls Royce.

Sandberg (directeur Stedelijk) schuift Appel naar voren vanwege zijn 'lik'. De eerste echte officiële Cobra-tentoonstelling in het Stedelijk laat zien dat het niet 'samen' is, maar ieder voor de beste plek. Door dergelijke strijd en meningsverschillen en doordat kunstcritici niet veel kunnen met experimentele kunst vervaagt de ideologie. Appel gaat als boegbeeld gewoon door.

Cobra eindigt na 3 jaar. Nederland heeft de achterstand op kunstgebied weer helemaal ingehaald. Cobra wordt een mythe. Inmiddels bestaan er nog steeds 'Cobra-kunstenaars' en is er volop Cobra-kunst en –kitsch.

Corneille is een Cobra-kunstenaar voor het leven. Appel doet de Cobra-beweging af als een kleine, onbelangrijke periode uit zijn leven. Hij vindt Cobra maar een minuscule gebeurtenis waar hij toevallig bij aanwezig is geweest. Hij is dan ook niet aanwezig bij de opening van het Cobra-museum in Amstelveen. Hij wil een eigen museum.

De vraag borrelt nu op in hoeverre Appel een kunstenaar binnen de Cobra-principes is.

Conclusie

In deze studie *“Appel is geen Cobra. Of toch wel?”* met als ondertitel: *“De betekenis van Cobra voor Appel en vice versa”* moet de vraag worden beantwoord *“In hoeverre Karel Appel een kunstenaar is binnen de Cobra-principes?”*

Waarom wordt deze vraag niet gesteld in de literatuur? Antwoord: Omdat Appel en Cobra bijna synoniemen voor elkaar zijn.

In een vroeg stadium en op een cruciaal moment wordt Appel als ‘aanvoerder’ naar voren geschoven (door Sandberg) en wordt zijn werk het gezicht van Cobra. Vanaf dat moment tot in het heden komt altijd weer (in elk boek, bij elke tentoonstelling over/rond Appel) die slechts drie jaar durende Cobra-periode om de hoek kijken. Voor het grote publiek is hij nog steeds (volkomen onterecht) Cobra.

Wanneer valt een kunstenaar binnen een stroming? Bij Cobra zou je kunnen stellen dat toch zeker de oprichters (dus ook Appel) erbij horen. Bij Cobra wordt ook de aanwezigheid bij de eerste tentoonstelling in het Stedelijk als criterium gehanteerd. Hier is Appel zelfs het ‘boegbeeld’.

Waarom dan toch deze vraag? Het naoorlogse Nederland is achter geraakt op kunstgebied en (zonder het zelf te weten) enorm toe aan een vernieuwende kunststroming om uit de gezapigheid van de dertigerjaren sfeer getrokken te worden. Appel en zijn vrienden zijn op het juiste moment en op de juiste manier daar. Maar Appel is snel weg en Cobra leeft maar kort. Misschien wel omdat het ‘boegbeeld’ helemaal geen Cobra-kunstenaar volgens de principes is. Ja, dat is zeker een onderzoek waard.

De groep kunstenaars wil naast primitieve creativiteit ook collectiviteit. Bij de toevallige verzameling individuele kunstenaars blijkt de grote verscheidenheid te binden. Maar is dat genoeg?

Stokvis definieert vijf visuele basiselementen die ze bij iedere Cobra-kunstenaar terug ziet. Toch kunnen we bij het onbevangen en impulsieve gedrag van Appel vraagtekens zetten. Appel lijkt alles weloverwogen te doen. Zo maakt hij veel studies en zijn de allergrootste impulsieve smijtwerken puur bluf en uiterst zwak. Is dat impulsieve expressionisme niet meer dan een handelsmerk?

Daarnaast kent Cobra ook politieke ideeën en een maatschappelijk socialistisch idealisme. Appel is in geen enkele theorie geïnteresseerd. Hij gaat akkoord met manifesten zonder ze te begrijpen. Cobra is tegen de commerciële kapitalistische kunsthandel, maar Appel wil geld om vrijheid te kopen. Dit botst. De kunsthandel heeft individuele kunstenaars (en niet Cobra als geheel) groot gemaakt.

Cobra is niet groot geworden vanwege haar politieke ideologie. Dat komt omdat kunstcritici in die tijd esthetische waarden hanteren en geen politieke. En misschien ook omdat het ‘boegbeeld’ niet over welke ideologie dan ook praat.

Heeft Appel dan helemaal geen politieke mening? Het gebeurt dat Appel een Marxistisch denkbeeld toebedeeld krijgt (met name door Stokvis), waarmee zij dan de basis voor het dialectisch materialisme bedoelt. Maar zonder ook maar iets met het Marxisme te hebben, kun je prima werken volgens het dialectisch materialisme, lijkt me.

Zijn manifest wordt niet geaccepteerd, wat zou kunnen insinueren dat zijn ideeën niet gedeeld worden door zijn vrienden.

Volgens Appel doet hij niet aan politiek. Toch is *‘Vragende Kinderen’* in de gemeentelijke kantine wel degelijk een politieke zet. Of kunnen we dit beter zien als een heel slimme aanpak in zijn drang naar erkenning als beroemdheid.

Appel beweert ook dat zijn werk betekenisloos is. Toch werkt hij wel degelijk met

betekenisvolle thema's (zoals die hongerige kinderen), beeldtaal en kent hij stijlelementen, periodes en invloeden. Is ook dit allemaal een doordachte houding?

Cobra-kenner Stokvis vindt dat Appel bij Cobra hoort, maar zij heeft wel vaker kunstenaars (tegen de wil van bv. Constant en Corneille in) tot Cobra gerekend, zonder dat ze ooit maar iets met de groep te maken hebben gehad. Appel zelf ziet het Cobra-gebeuren als een niemendalletje. Hij vindt dan ook dat hij als Nederlands belangrijkste schilder van de tweede helft van de 20^e eeuw een eigen museum verdient en niet Cobra.

Vanuit dit theoretisch kader is Appel gewoon een slim mannetje met een uiterst commerciële inslag. Hij heeft overal goed zijn profijt uit kunnen halen. Alles heeft bij hem in het teken gestaan van zijn eigen vrijheid, zijn succes. Bijna zou je kunnen concluderen dat Appel géén Cobra is. Maar zonder Cobra was er misschien helemaal geen Appel geweest. En zonder Appel geen Cobra.

Bronnenlijst literatuur

- ANP. „'Werk Karel Appel ooit voor vijf gulden gekocht.'” *De Volkskrant* 2 september 2015. 18 maart 2016. <<http://www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/-werk-karel-appel-ooit-voor-vijf-gulden-gekocht~a4133703/>>.
- Borg, Lucette ter. *Hartstochtelijk pro-Appelliaans*. 8 september 2000. 16 maart 2016. <<http://www.volkskrant.nl/archief/hartstochtelijk-pro-appelliaans~a569660/>>.
- Brouwer, Aart. *Profil: Karel Appel (Nationale Wildeman)*. 16 september 2000. 16 maart 2016. <<https://www.groene.nl/artikel/profiel-karel-appel>>.
- Cobra, opstand tegen een orde*. Regie Jan Vrijman. 1 november 1988. 16 maart 2016.
- De werkelijkheid van Karel Appel*. Regie Jan Vrijman. 1 april 1961. 16 maart 2016.
- Ekker, Jan Pieter. „Karel Appel rotzooide niet.” *Het Parool* 16 januari 2016: 2. 3 maart 2016.
- Halem, Ludo van. *CoBRA: de kleur van vrijheid*. Rotterdam/Schiedam: De Schiedamse collectie, 2003 (tweede herziene druk 2006).
- Ik ben er alleen als ik achter mijn doek sta*. Regie Jan Vrijman. 1989. 16 maart 2016.
- Kaaij, Meindert van der. *'Foute' kunstenaars na oorlog niet uit gratie*. 28 maart 2014. 16 maart 2016. <<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3623931/2014/03/28/Foute-kunstenaar-na-oorlog-niet-uit-de-gratie.dhtml>>.
- Overmeer, Marjolein. *Foute kunstenaars, verguisd of vergeven?* 29 maart 2014. 16 maart 2016. <<http://www.kennislink.nl/publicaties/foute-kunstenaars-verguisd-of-vergeven>>.
- Pontzen, Rutger. „'Kliederaar' met machtige tekenpoot.” *De Volkskrant* 16 januari 2016: 1. 3 maart 2016.
- Schilderen na een oorlog*. Art. TROS (omroep). 1976. 16 maart 2016.
- Searle, Adrian. *Bruises, blobs and bug-eyed dogs*. 4 maart 2003. 13 april 2016. <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/mar/04/artsfeatures>>.
- Slagter, Erik. *Cobra, Vrije Beelden en Creatie*. Amstelveen: Cobra Museum voor Moderne Kunst, 2014. 16 maart 2016. <<http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/cobra-kunstenaars/>>.
- Stokvis, Willemijn. *Cobra, de internationale van experimentele kunstenaars*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1988. 3 maart 2016.
- . *Cobra, de weg naar spontaniteit*. Blaricum: V+K Publishing, 2003. 3 maart 2016.
- . *Cobragroep*. 2014a. 16 maart 2016. <<http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/cobra-kunstenaars/>>.
- . *De Kunstrevolutie van Cobra*. 2014b. 16 maart 2016. <<http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/cobra-kunstenaars/>>.
- . *De taal van Cobra (en haar bronnen)*. Abcoude: Uniepers, 2001. 16 maart 2016.
- Stuurop, Joris. *Karel Appel*. 15 februari 2012. 16 maart 2016. <http://www.isgeschiedenis.nl/citaat-uit-het-nieuws/karel_appel/>.

Visser, Ad de. *De tweede helft: beeldende kunst na 1945*. Nijmegen: SUN, 1998. 3 maart 2016.

VPRO, Radio. „Vragende Kinderen (1949) van Karel Appel.” ‘*Van Lam Gods tot Victory Boogie Woogie: de vaderlandse geschiedenis in negen schilderijen*’ van OVT (*Onvoltooid Verleden Tijd*). 22, 2010. augustus. 16 maart 2016. <[http://www.radio1.nl/item/4385-Vragende%20Kinderen%20\(1949\)%20van%20Karel%20Appel.html](http://www.radio1.nl/item/4385-Vragende%20Kinderen%20(1949)%20van%20Karel%20Appel.html)>.

Bronnenlijst afbeeldingen

Afbeelding voorpagina uit VPRO, *Ovt zondag 22 augustus 2010*. 16 april 2016.

<<<http://www.npogeschiedenis.nl/ovt/afleveringen/2010/Ovt-22-08-2010.html>>> .

Fotografie: onbekend.

Bronnenonderzoek

De gebruikte bronnen worden hieronder gewogen en ondergebracht in een rubriceringen van Frans Jozef Witteveen en Willem Van Dongen.⁸⁰

Willemijn Stokvis & Cobra

Stokvis, Willemijn. *Cobra, de internationale van experimentele kunstenaars*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1988. 3 maart 2016.

— ***Cobra, de weg naar spontaniteit*. Blaricum: V+K Publishing, 2003. 3 maart 2016.**

— ***Cobragroep*. 2014a. 16 maart 2016. <<http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/cobra-kunstenaars/>>.**

— ***De Kunstrevolutie van Cobra*. 2014b. 16 maart 2016. <<http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/cobra-kunstenaars/>>.**

— ***De taal van Cobra (en haar bronnen)*. Abcoude: Uniepers, 2001. 16 maart 2016.**



Willemijn Stokvis (1937-) studeert kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht en promoveert in 1973 op haar proefschrift over Cobra: ‘*Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*’. Ze kreeg hiervoor een prijs. Het is uitgegeven, herzien, herdrukt en vertaald. Ze heeft bij museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam gewerkt. Ze schreef als kunstcriticus bij o.a. Vrij Nederland. Ze heeft moderne kunst aan de Universiteit Leiden gedoceerd. Ze heeft veel geschreven over moderne kunst en met name Cobra en is op dat gebied een kenner bij uitstek.

De hier geraadpleegde werken van Stokvis gaan over Cobra en zijn (om met Van Dongen te praten) vanuit een maatschappelijk georiënteerde visie geschreven. Daarbij staat niet één kunstenaar, maar een groep kunstenaars, een stroming centraal. Het gaat hierbij vooral om de reacties op en van de

⁸⁰ Frans Jozef Witteveen, *Enkele gedachten over kunstbeschouwing in het voortgezet onderwijs*, SLO publicatie 1984, p.11-50

Willem van Dongen, *Doorzien, één kunstwerk op tien manieren bekeken*, Assen 1990

maatschappij. Van Dongen zal deze werken zien als een sociologische benadering. Het vertelt het 'leven' van een stroming. Op momenten dat het document zich meer op de kunst sec richt, kiest Witteveen voor de formalistische invalshoek.

Jan Vrijman en Karel Appel

Cobra, opstand tegen een orde. Regie Jan Vrijman. 1 november 1988. 16 maart 2016.

De werkelijkheid van Karel Appel. Regie Jan Vrijman. 1 april 1961. 16 maart 2016.

Ik ben er alleen als ik achter mijn doek sta. Regie Jan Vrijman. 1989. 16 maart 2016.



Jan Vrijman (1925-1997) is een groot cineast, journalist en columnist. Hij schreef o.a. voor Het Parool en bedacht het woord 'Nozem'. Hij was altijd een strijder tegen burgerlijkheid, saaiheid en verveling. Hij is o.a. bekend om zijn films over Cobra en met name Appel. Deze werken worden in veel Cobra-studies geraadpleegd, omdat ze een directe blik in de hoofden van de kunstenaars bieden.

Vrijmans films over Appel en Cobra zullen volgens Van Dongen en Witteveen hoofdzakelijk een sociologische benadering hebben. Ze bekijken vooral het ontstaan van het werk. Het gaat in die films namelijk om het werk dat wordt gemaakt en nog specifieker: HOE het gemaakt wordt. Het gaat om vormen, kracht, energie en vooral een nieuwe taal. De film over Appel zou je ook een semiologische benadering kunnen vinden, omdat hier de nadruk ligt op de communicatie van zijn werk.

CoBrA: de kleur van vrijheid

Halem, Ludo van. CoBrA: de kleur van vrijheid. Rotterdam/Schiedam: De Schiedamse collectie, 2003 (tweede herziene druk 2006).



Na zijn opleiding kunstgeschiedenis aan de Leidse Rijksuniversiteit deed hij onderzoek, gevolgd door eindredacteurschap van het kunsthistorisch tijdschrift 'Jong Holland'. Na 13 jaar conservator van het Stedelijk Museum in Amsterdam te zijn geweest, werd hij dat bij het Rijksmuseum. Zijn specialisme was de moderne kunst.

Van Dongen en Witteveen noemen deze oevrecatalogus een sociologisch werk, maar dan niet van een kunstenaar, maar van een museum. Van Halem vertelt de volledige geschiedenis van het museum en van ieder die er bij betrokken is. En hij toont en beschrijft al de aanwezige werken. Binnen dat alles gaat het er hoofdzakelijk om hoe het museum en de kunst die het toont in de maatschappij staat. Misschien is het ook wel de biografie van een museum.

Karel Appel rotzooide niet

Ekker, Jan Pieter. „Karel Appel rotzooide niet.” Het Parool 16 januari 2016: 2. 3 maart 2016.



Jan Pieter Ekker ontwerpt huisstijlen, boeken, ed. Hij adviseert o.a. het Mediafonds en Cinekid. En hij schrijft voor o.a. Het Parool, Cinema.nl en De Filmkrant. Tien jaar lang schreef hij over film en vormgeving voor de Volkskrant en hij was hoofdredacteur van de filmtijdschriften Skiën en Movies.

Van Dongen en Witteveen noemen dit wederom een sociologische benadering, omdat Appel en zijn werkwijze centraal staan en geen specifiek werk van hem. Vandaar.

Karel Appel rotzooide niet

Pontzen, Rutger. „'Kliederaar' met machtige tekenpoot.” De Volkskrant 16 januari 2016: 1. 3 maart 2016.



Rutger Pontzen is al zo'n 14 jaar hoofdrecensent en redacteur beeldende kunst van de Volkskrant. Daarvoor was hij dik tien jaar kunstcriticus voor Vrij Nederland en daarvoor voor Metropolis M Magazine. Hij is afgestudeerd aan de VU Amsterdam in kunstgeschiedenis. Hij debuteerde onlangs mij zijn roman 'Nu ik'.

Ook dit artikel gaat wederom in op Appel en zijn stijl en niet op speciaal werk van hem. Van Dongen en Witteveen categoriseren dit onder

Sociologie.

Hartstochtelijk pro-Appelliaans

Borg, Lucette ter. Hartstochtelijk pro-Appelliaans. 8 september 2000. 16 maart 2016.
<<http://www.volkskrant.nl/archief/hartstochtelijk-pro-appelliaans~a569660/>>.



Lucette Ter Borg (1962) is romanschrijfster en schrijft kunstkritisch voor NRC Handelsblad. In dit artikel recenseert ze voor De Volkskrant het niet voltooide boek: 'Karel Appel - de biografie'. Haar grootste kritiekpunt is het ontbreken van een notenapparaat, waardoor niet te achterhalen is waar informatie vandaan komt en of het waar is. Ze vindt dat schrijfster Cathérine van Houts de kunstenaar te veel adoreert om objectief te kunnen blijven.

Ze beschrijft een biografie, maar het artikel is geen biografie. Het is een recensie over een boek. Dit artikel is daardoor niet in te delen in de categorieën van Van Dongen en Witteveen.

De tweede helft: beeldende kunst na 1945



Visser, Ad de. De tweede helft: beeldende kunst na 1945. Nijmegen: SUN, 1998. 3 maart 2016.

Dit boek is sowieso een goed werk, simpelweg omdat de opleiding het adviseert (c.q. verplicht) te gebruiken.

Witteveen noemt dit een formalistische benadering. Er is veel formele kunstbeschouwing.

Profiel: Karel Appel (Nationale Wildeman)



Brouwer, Aart. Profiel: Karel Appel (Nationale Wildeman). 16 september 2000. 16 maart 2016. <<https://www.groene.nl/artikel/profiel-karel-appel>>.

Aart Brouwer (1957-2013) was jarenlang buitenlandredacteur voor 'De Groene Amsterdammer', maar schreef ook over wetenschap, filosofie,

literatuur en kunst. Met zijn brede achtergrond was hij diepzinnig en eigenwijs. Hij was een prima interviewer.

Brouwer vertelt in dit artikel zijn gevoelens en bevindingen aangaande enkele werken van Appel. Volgens Witteveens indeling zou dit bij de Hermeneutiek horen.

Foute kunstenaars, verguisd of vergeven?



Overmeer, Marjolein. Foute kunstenaars, verguisd of vergeven? 29 maart 2014. 16 maart 2016. <<http://www.kennislink.nl/publicaties/foute-kunstenaars-verguisd-of-vergeven>>.

Marjolein Overmeer is een freelance schrijfster van artikelen en columns over onze geschiedenis en het cultureel erfgoed. Ze baseert alles op wetenschappelijk onderzoek en vindt verhalen over 'gewone' mensen nog het meest boeien. Haar uitdaging is: hoe vertel ik het het grote publiek.

Van Dongen en Witteveen scharen dit artikel onder sociologische invalshoek, omdat de maatschappelijke context van belang is en niet de kunst zelf. Het past ook binnen het formalisme, omdat alles in het kader van de kunstgeschiedenis wordt geplaatst.

'Foute' kunstenaars na oorlog niet uit gratie

Kaaij, Meindert van der. 'Foute' kunstenaars na oorlog niet uit gratie. 28 maart 2014. 16 maart 2016. <<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3623931/2014/03/28/Foute-kunstenaar-na-oorlog-niet-uit-de-gratie.dhtml>>.

Dit artikel heb ik gebruikt om naast het artikel van Overmeer nóg een bron te hebben over 'foute kunstenaars'. Dit artikel kent, net als het vorige, ook een sociologische en/of formalistisch benadering.

Schilderen na een oorlog

Schilderen na een oorlog. Art. TROS (omroep). 1976. 16 maart 2016.

Over de makers van deze opname is bijzonder weinig te vinden. Maar omdat het op een verzamel-dvd staat, samen met de geroemde films van Vrijman, lijkt me dit een goede bron. Deze film wordt in regelmatig als informatiebron gebruikt in onderzoeken en is alleen daarom al de moeite van het bekijken waard. Omdat veel kunstenaars zelf aan het woord zijn, krijgen we een heel directe kijk in hun hoofden. Het vertelt meer over de stroming, de tijd en de ideeën achter de werken, dan over de concrete kunst zelf. Van Dongen en Witteveen noemen dit de sociologische benadering.

Cobra, Vrije Beelden en Creatie

Slagter, Erik. Cobra, Vrije Beelden en Creatie. Amstelveen: Cobra Museum voor Moderne Kunst, 2014. 16 maart 2016. <<http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/cobra-kunstenaars/>>.

Erik Slagter is kunsthistoricus en auteur. Zijn specialisatie ligt bij de moderne tijd, met name De Vijftigers en Cobra. Hij begint als dagbladjournalist, publiceert in diverse literaire tijdschriften, werkt mee aan Kunstbeeld en richt zich uiteindelijk op kunst uit bovengenoemde periode.

De site BronnenbankCobra-museum.nl heeft ongelooflijk veel materiaal over Cobra online gezet. Films, oude documenten, kijkwijzers, interviews, onderzoeken. Helaas vond ik deze site pas toen ik al grotendeels klaar was met mijn onderzoek. Het werk van Slagter wilde ik nog wel gebruiken, omdat

hij toch wel een iets ruimere kijk heeft op de naoorlogse kunst dan Stokvis. Dit benadering in dit document ligt (volgens Van Dongen en Witteveen) tussen formalisme en sociologie in.

Karel Appel

Stuurop, Joris. Karel Appel. 15 februari 2012. 16 maart 2016.

<http://www.isgeschiedenis.nl/citaat-uit-het-nieuws/karel_appel/>.

Over Joris Stuurop is weinig te vinden. De site (IsGeschiedenis.nl) heeft korte maar goede artikelen. Het is het verlengde van het tijdschrift 'Geschiedenis'. Het gaat hier over de waarde van een kunstwerk, wat Van Dongen en Witteveen een sociologische benadering noemen. Omdat het artikel lastig te wegen is, is het in dit onderzoek slechts één keer gebruikt.

Vragende Kinderen (1949) van Karel Appel

VPRO, Radio. „Vragende Kinderen (1949) van Karel Appel.” ‘Van Lam Gods tot Victory Boogie Woogie: de vaderlandse geschiedenis in negen schilderijen’ van OVT (Onvoltooid Verleden Tijd). 22, 2010. augustus. 16 maart 2016. <[http://www.radio1.nl/item/4385-Vragende%20Kinderen%20\(1949\)%20van%20Karel%20Appel.html](http://www.radio1.nl/item/4385-Vragende%20Kinderen%20(1949)%20van%20Karel%20Appel.html)>.

Onvoltooid Verleden Tijd is een enorm gewaardeerd radioprogramma met kwalitatieve interviews. De serie over de vaderlandse geschiedenis (waar dit een aflevering van is) is krachtig door z'n compactheid en duidelijkheid. In deze aflevering komen kunsthistoricus Gary Schwartz en kunsthistorica Willemijn Stokvis aanbod, waarvan we weten dat ze de ultieme kenners zijn.

Het programma vertelt over de tijd waarin Appel leefde, maar in dit geval ook heel specifiek over dat ene werk van hem. Het werk wordt wel heel duidelijk in een tijd geplaatst, omdat dat hem misschien juist die bekendheid heeft gegeven. Hoewel er iconologisch over het doek gesproken wordt, is het hele programma (volgens Van Dongen en Witteveen) toch hoofdzakelijk formalistisch.

‘Werk Karel Appel ooit voor vijf gulden gekocht’

ANP. „'Werk Karel Appel ooit voor vijf gulden gekocht'." De Volkskrant 2 september 2015. 18 maart 2016. <<http://www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/-werk-karel-appel-ooit-voor-vijf-gulden-gekocht~a4133703/>>.

Dit artikel heb ik in dit onderzoek slechts één maal aangehaald; als illustratie om aan te geven hoe ontzettend arm Appel was op een bepaald moment. Het feit dat het in de Volkskrant staat geeft mij op zich een positief gevoel. Maar over de schrijver is niks bekend, dus is het absoluut geen dragende bron. Volgens Van Dongen en Witteveen benadert dit artikel het uit de sociologisch hoek.