'GEGREPEN DOOR KUNST'

HET AVRO PROGRAMMA 'KUNSTGREPEN'

IN DE CONTEXT VAN ZIJN TIJD

doctoraalscriptie kunstgeschiedenis 2006
Universiteit Utrecht
Begeleiding:
dr. H. Hendrichs
dr. A. van Eck

Karin van der Beek
Meeuwenlaan 29
3443 BB Woerden
0348-412230

Omslagontwerp: Nieck Engelhard en Karin van der Beek

‘Het mag als een algemeen erkend feit gelden, dat de afstand tussen kunstenaar en volk groter is dan wenselijk geacht moet worden. Ik meen dat naar middelen gezocht dient te worden om hierin verbetering te brengen.’

Minister Rutten van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in een korte brief aan de Voorlopige Raad voor de Kunst in 1949.

‘Leen Timp en ik hebben ruimte willen creëren voor het eigen voorstellingsvermogen, hebben bewust afgezien van een veilige les en het veilig binnen de jaartallen blijven. Wat wij wilden is dat u, een half uur per maand, via de draaggolf van de televisie rechtstreeks in contact werd gebracht met kunstenaars uit alle periodes, met de uitdrukkelijke bedoeling die te zien als uw medemensen.’

Citaat Pierre Janssen uit de televisie uitzending Kunstgrepen 05-02-1967, Beeld en Geluid, Hilversum.

INHOUDSOPGAVE

Inhoudsopgave 3

Voorwoord 5

Inleiding en vraagstelling 7

Hoofdstuk 1 *Kunsteducatie* 10

1.1 Inleiding 10
1.2 Democratisering van de kunst vanaf de Verlichting tot 1950 10
1.2.1 Kunsteducatie en de sociaal-democraten 11
1.3 Kunsteducatie en kunst in de jaren vijftig en zestig 13
1.3.1 Maatschappelijke en culturele omwentelingen 13
1.3.2 Overheid en particulier initiatief in de jaren vijftig en zestig 14
1.3.3 Nieuwe kunst 16
1.3.4 Personalisme 16
1.3.5 Willem Sandberg en Cobra 17
1.3.6 De Werkschuit 19
1.3.7 Nieuwe kunstvormen in Amsterdam 20
1.4 Beeldende kunst en televisie 21
1.5 Samenvatting en conclusie 21

Hoofdstuk 2 *Leen Timp en Pierre Janssen* 23
Pioniers in de jaren zestig

2.1 Inleiding 23
2.2 Leen Ferdinand Timp 24
2.2.1 Introductie 24
2.2.2 Jeugd 25
2.2.3 Loopbaan 26
2.2.4 Visie en werkwijze 28
2.3 Pierre Leo Antonie Janssen 31
2.3.1 Loopbaan 31
2.3.2 Jeugd 32

2.3.3 Journalistiek 34
2.3.4 Directeur op de Academie voor Beeldende Kunsten 36
2.3.5 Museumdirecteur in Schiedam en Arnhem 37
2.3.6 Kunst en educatie 44
2.3.7 Janssen en televisie 47
2.4 Samenvatting en conclusie 48

Hoofdstuk 3 *Televisie, beeldende kunst en Kunstgrepen* 50

3.1 Inleiding 50
3.2 Televisie in de jaren vijftig en zestig 51
3.3 De rol van de televisiemakers 53
3.4 Cijfers over televisiebezit en televisie kijken 54
3.5 De Avro en kunst en cultuur 55
3.6 Kunstprogramma's van andere omroeporganisaties in de jaren zestig 56
3.7 Kunstgrepen: Expressie en Emotie 57
3.8 Ontstaan van de serie Kunstgrepen 57
3.9 Beschrijving van het programma Kunstgrepen 59
3.9.1 Onderwerpen in Kunstgrepen 61
3.10 Visie achter het programma Kunstgrepen 63
3.11 Samenwerking tussen Leen Timp en Pierre Janssen 64
3.12 Kunstgrepen en Openbaar Kunstbezit 67
3.13 Kritiek op Kunstgrepen 69
3.14 Hoe succesvol was Kunstgrepen 71
3.15 Samenvatting en conclusie 73

Slotconclusie 75

Nawoord 78

Archivalia en literatuurlijst 79

Verantwoording afbeeldingen 81

Bijlage I: Prijzen en onderscheidingen Leen Timp en Pierre Janssen
Publicaties Pierre Janssen 82
Bijlage II: Onderwerpen in *Kunstgrepen* 84
Bijlage III: Kijk- en waarderingscijfers Kunstgrepen 86

VOORWOORD

Mede naar aanleiding van mijn stage bij de Avro ben ik gefascineerd geraakt door het programma *Kunstgrepen* en de personen Pierre Janssen en Leen Timp.
Mijn stage onderzoek had betrekking op het kunstverleden van de Avro. Het ging om het inventariseren en systematiseren van alle beeldende kunst programma's, gemaakt vanaf het moment dat de Avro als omroeporganisatie televisie programma's uit ging zenden, begin jaren vijftig. Mijn onderzoek kon zich slechts beperken tot de programma's waar nog bandmateriaal van aanwezig was in het 'Beeld en Geluid' archief in Hilversum. Snel werd echter duidelijk dat veel materiaal niet bewaard is gebleven, omdat enerzijds de eerste televisieprogramma's destijds bijna nooit geregistreerd werden tijdens life uitzendingen, en anderzijds het in latere perioden wel opgenomen bandmateriaal werd gewist om economisch redenen: opslag van banden kost veel geld. Van de 103 programma's *Kunstgrepen* zijn slechts zes geregistreerde uitzendingen bewaard gebleven.
Nadat ik dit originele bandmateriaal bekeken had stond mijn besluit vast. *Kunstgrepen*, het eerste beeldende kunstprogramma op de Nederlandse televisie, was de moeite waard bestudeerd te worden. Verder was voor mij van grote waarde dat zowel Pierre Janssen als regisseur Leen Timp konden worden benaderd. Met Pierre Janssen heb ik schriftelijk contact gezocht en gevraagd aan mijn onderzoek te willen meewerken. Helaas was hij hier niet toe bereid omdat hij van mening is dat het programma *Kunstgrepen* niet wetenschappelijk onderzocht kan worden. Dat was in eerste instantie voor mij bijna reden het onderwerp te laten vallen, echter een aantal ontwikkelingen hebben mij er toe bewogen door te gaan.

Juni 2005 vond in De Plantage in Amsterdam een heruitzending plaats van het VPRO programma *Zomergasten* uit 1988 waarin Pierre Janssen toentertijd gast was. Voor het herbeleven van deze aflevering uit 1988 was ook Janssen zélf uitgenodigd. Na de uitzending kreeg ik de gelegenheid tot een kort gesprek. Janssen bleek een uiterst vriendelijke heer die ondanks alle aandacht voor hem in de Plantage uitgebreid tijd nam mij te woord te staan. Nogmaals lichtte hij toe waarom hij geen medewerking kon verlenen aan een onderzoek.
In een brief d.d. 13 april 2005 liet hij mij al weten een gesprek met hem van geen belang te achten noch voor de wetenschap noch voor de opvoedkunde of de kunstgeschiedenis. En hoewel Pierre Janssen inderdaad geen directe meewerking heeft verleend, heeft hij mij belangrijke 'handgrepen' aangereikt in zijn brieven en mij voorzien van een aantal richtlijnen die voor mijn onderzoek van belang waren.
Ook heb ik het voorrecht gehad, door bemiddeling van Marijke Rawie van de Avro, te spreken met de heer Timp, de regisseur van *Kunstgrepen*, die mij toegang bood tot zijn knipselmappen. Daarnaast zijn ook gesprekken met Wim Weyland (voormalig hoofd afdeling Kunst bij de Avro en zelf kunsthistoricus) en het enthousiasme van dr. Hendrik Henrichs (Universiteit Utrecht) doorslaggevend geweest om het onderwerp van mijn scriptie te handhaven.

Het programma *Kunstgrepen* werd door Pierre Janssen en Leen Timp op een enigszins improviserende manier samengesteld, waardoor weinig op schrift is gezet. Bronnen die exclusief betrekking hebben op de serie *Kunstgrepen* bestaan hoofdzakelijk uit recensies uit dagbladen en tijdschriften. Verder is er het boekje *Kunstgrepen*, waarin de teksten van de eerste vier afleveringen zijn beschreven. Daarnaast waren er twee gesprekken met de heer Timp, een archiefdoos van de heer Janssen met veelal handgeschreven televisiescripts, en zes bewaarde afleveringen van *Kunstgrepen*. Met dit materiaal ben ik aan het werk gegaan teneinde een beeld te vormen van deze spraakmakende televisieserie.

Mijn dank gaat uit naar:
Hendrik Henrichs voor zijn enthousiasme begeleiding en interesse voor het onderwerp;
Leen Timp voor zijn bereidwillige medewerking;
Pierre Janssen voor zijn brieven waarin hij mij voorzag van bruikbare informatie;
Marijke Rawie en de Wim Weyland van de AVRO voor hun medewerking;
Erik Kappetijn van de bibliotheek Beeld en Geluid;
Frank Pleket en Ineke van Krimpen voor hun interesse en ondersteuning;
En tenslotte Ton Okkerse voor zijn motivatie, inspiratie en grenzeloos geduld.

INLEIDING EN VRAAGSTELLING

Beeldende kunst heeft sinds de Verlichting de gemoederen van overheid en particulieren voortdurend geprikkeld en bezig gehouden. Het volk en de gevestigde kunst moesten volgens het zogenaamde Bildungsideaal dichter bij elkaar worden gebracht, teneinde het volk te verheffen en haar de laten delen in de schoonheid van het goede. Deze taak was in de praktijk ingewikkelder dan men zich lange tijd realiseerde. Het democratiseren van de kunst bleek na eeuwen lang bemoeienissen vanuit de overheid en particulieren geen gemakkelijke opgave. Beeldende kunst bleef lange tijd op haar voetstuk staan en daardoor ontoegankelijk voor arbeiders.
De jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw werden jaren van grote betrokkenheid op het gebied van kunst en cultuur in het algemeen en van beeldende kunst in het bijzonder. Het was ook een periode waarin verheffing van het volk door 'opvoeding' plaats maakte voor individuele ontplooiing, waarbij educatie, informatie en confrontatie centraal stonden. De intrede van de televisie, eind jaren vijftig vormde hierbij een belangrijk nieuw medium.
In 1959 bedacht regisseur Leen Timp voor de Avro een nieuwe televisieprogramma over beeldende kunsten: *Kunstgrepen*. *Kunstgrepen* was vernieuwend en opzienbarend in meerdere opzichten, met name door de legendarische kunstbeschouwingen van presentator Pierre Janssen. Nederland raakte in de ban van *Kunstgrepen*.
De jongere kijkers van toen zijn inmiddels de vijftig-plusser van nu en of zij nou wel of geen directe belangstelling hadden voor kunst, bijna iedereen herinnert zich het programma. Het succes dat *Kunstgrepen* behaalde en de onuitwisbare indruk die het programma op velen heeft nagelaten is voor mij aanleiding geweest dit televisieprogramma als onderwerp van mijn scriptie te kiezen. Vervolgens heb ik mij de volgende vraag gesteld:

Past het nieuwe televisieprogramma 'Kunstgrepen' van de Avro binnen de kunsteducatieve ontwikkelingen van de jaren zestig en past deze serie in het doel van democratisering van de kunst dat vanaf de Verlichting is nagestreefd?

Er was niet veel informatie over *Kunstgrepen* voorhanden en dus waren van essentieel belang: de makers van de serie, Leen Timp en Pierre Janssen én de geregistreerde bewaard gebleven programma's *Kunstgrepen.* Waren beide heren toegankelijk en eventueel bereid aan mijn onderzoek mee te werken én was het mogelijk een aantal *Kunstgrepen* te bekijken? Na wat zoekwerk bleken er nog zes programma's *Kunstgrepen* op 16 millimeter film in het Beeld en Geluid archief van de Publieke Omroep aanwezig te zijn en over de makers van het programma kan ik het volgende melden.

Door bemiddeling van de Avro ben ik in contact gekomen met Leen Timp. Leen Timp was bereid bij te dragen aan mijn onderzoek in de vorm van een interview en heeft mij toegang verschaft tot zijn knipselboeken met recensies uit kranten en tijdschriften. Timp heeft in vergelijking met Pierre Janssen veel minder interviews gegeven, hetgeen inherent is aan zijn

functie achter de schermen, maar wat ook te maken heeft met zijn ingetogenheid als mens en zijn afkeer van publiciteit.
Ik heb een aantal uren met Leen Timp gesproken en ontmoette een bescheiden, rustige en evenwichtige man, die openhartig en met liefde sprak over zijn pioniersjaren als regisseur bij de televisie.

Toen ik het adres van Pierre Janssen had achterhaald heb ik hem schriftelijk gevraagd of hij aan mijn onderzoek deel wilde nemen, in de vorm van een aantal interviews. Helaas was hij niet toegankelijk voor een interview en wilde hij geen directe bijdrage te leveren. Janssen heeft gedurende zijn leven veel interviews gegeven, waardoor hij zich na verloop van tijd soms 'uitgewalst' voelde, zoals hij dat zelf formuleerde in een interview voor een krant. Voor mijn onderzoek heb ik echter gretig van die vele interviews in kranten en dagbladen gebruik kunnen maken om een beeld van Pierre Janssen te kunnen schetsen.
In juni 2005 heb ik gelukkig toch ook nog de gelegenheid gehad even kort met Pierre Janssen te kunnen spreken, echter ik heb zijn wens om niet in mijn onderzoek verweven te raken gerespecteerd. Desondanks heeft Pierre Janssen mij iedere keer schriftelijk geantwoord wanneer ik hem in een brief een korte vraag stelde – ik heb een vijftal brieven met hem gewisseld. Daarbij reikte hij mij telkens bruikbare informatie aan en voegde hier aan toe: 'U ziet het: de leraar breekt weer bij mij door'.[11]

Inleiden hoofdstukken

Hoofdstuk 1 begint met een korte samenvatting van de kunsteducatieve ontwikkelingen vanaf de Verlichting tot en met de Tweede Wereldoorlog. De maatschappelijke en culturele ontwikkelingen in de jaren vijftig en zestig vormden het decor waarbinnen *Kunstgrepen* zich afspeelde; deze periode is om die reden uitgebreider beschreven dan de perioden daarvoor. Ook kregen kunst en cultuur vanaf dat moment een prominentere plaats op de agenda, zowel op overheidniveau als in particuliere kringen. Omdat het veelal de sociaal-democraten waren die zich, zowel vanuit de overheid als op particulier terrein, inzetten voor kunst- en cultuureducatieve activiteiten, heb ik hieraan extra aandacht besteed.
Hoofdstuk twee is geheel gewijd aan Leen Timp en Pierre Janssen omdat deze heren het programma *Kunstgrepen* niet alleen maakten maar ook wáren. Aan de orde komt: jeugd, loopbaan, visie en hun rol ten aanzien van televisie. Met name hiervoor heb ik veel gebruik gemaakt van interviews met beide heren, uit kranten en tijdschriften. Enerzijds omdat ik het belangrijk vond hoe men in de jaren zestig over *Kunstgrepen* dacht, hoe Pierre Janssen en Leen Timp destijds in de media werden besproken, hoe zij publiekelijk werden gezien. Anderzijds waren de oude interviews noodzakelijk omdat Pierre Janssen nauwelijks meer interviews geeft en het lezen van oude artikelen de enige manier was meer over zijn persoon te weten te komen. Hoofdstuk twee is daardoor nogal anekdotisch van aard.

[1] Brief Pierre Janssen aan Karin van der Beek, 05-04-2005.

Hoofdstuk drie gaat over televisie, kunst en het programma *Kunstgrepen*. Eerst ga ik in op de komst van het nieuwe massamedium televisie in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw. Hoe dachten de hoger opgeleiden over televisie en hoe reageerden de kijkers in het algemeen. Welke andere kunstprogramma's werden er in die periode door de diverse omroepen uitgezonden. Ten slotte beschrijf ik uitgebreid het programma *Kunstgrepen* zelf: hoe zag het programma eruit; wat waren de onderwerpen; wat was de visie achter het programma; hoe verliep de samenwerking tussen Timp en Janssen; en hoe werd het programma door de kijkers ontvangen.
In mijn slotconclusie probeer ik het antwoord te geven op de hoofdvraag.

HOOFDSTUK 1

Kunsteducatie

1.1 Inleiding

Het eerste hoofdstuk handelt over kunsteducatie vanaf de Verlichting rond 1800 tot en met de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw.
Vanaf de Verlichting is in Nederland zowel vanuit de overheid als door particulieren getracht om kunst en cultuur met het volk te verenigen, teneinde de mens te verheffen en te beschaven. In sommige perioden toonde de overheid zich initiatiefrijk en speelden particulieren een ondergeschikte rol en in perioden dat de overheid haar prioriteiten elders legde namen particulieren deze taak grotendeels op zich. Hoewel men ook van katholieke zijde voor kunst pleitte, waren het zowel binnen de overheid als vanuit particuliere kringen voornamelijk de sociaal-democraten die op kunst- en cultuureducatief gebied actief waren. Zij trokken zich het lot van het volk aan en manifesteerden zich voor de democratisering van de kunst.
Kunsteducatie in Nederland werd vanaf de Verlichting steeds belangrijker geacht en nam in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw een grote vlucht. Ons cultureel erfgoed kreeg een prominente plek op de politieke agenda, musea gingen steeds publieksgerichter werken en kunst integreerde verder in onderwijs en maatschappij.
Na de Tweede Wereldoorlog profileerden zich een aantal particuliere initiatieven op het gebied van de beeldende kunsten, waaronder het televisieprogramma *Kunstgrepen* van Leen Timp en Pierre Janssen. De jaren vijftig en zestig van de 20e eeuw vormden de context waarin het televisieprogramma *Kunstgrepen* werd uitgezonden. Derhalve wordt deze periode in dit hoofdstuk breder geschetst.

1.2 Democratisering van de kunst vanaf de Verlichting tot 1950

'Sapere aude' (durf te weten) luidde het adagium van Verlichtingsfilosoof Emanuel Kant. De opvatting dat de mensheid door goddelijke en metafysische krachten werd beheerst werd in de Verlichting verworpen. De mens werd op basis van zijn eigen verstandelijke vermogen – 'de rede' – in staat geacht zijn lot te kunnen bepalen. Vanaf de Verlichting kregen mensen steeds meer behoefte aan kennis. Om aan deze behoefte gehoor te geven werden er op brede schaal scholen en universiteiten gesticht. Onderwijs nam enorm in belang toe. Dit streven hing nauw samen met het burgerlijk Bildungsideaal: naast rationele, wetenschappelijke kennis voor alle mensen vond men dat ook kunstzinnige en culturele vorming noodzakelijk was. En de 'Schone Kunsten' hoorden daar nadrukkelijk bij. Het 19e eeuwse Bildungsideaal greep terug op een beschavingsideaal uit de Oudheid: persoonlijkheidsvorming door middel van schone

kunsten. Tastbare symbolen van deze schone kunsten, zoals musea, concertzalen en operagebouwen kregen hierdoor een haast religieuze lading.[2]

In de loop van de eerste helft van de negentiende eeuw was de verlichte maatschappijtheorie uit de tweede helft van de achttiende eeuw, waarbij kunst centraal werd gesteld, enigszins op zijn retour. Particuliere burgerinitiatieven zorgden ervoor dat de aandacht verschoof naar de natuurwetenschappen. Als gevolg hiervan nam zowel de publieke als de politieke belangstelling voor de kunsten in het tweede kwart van de negentiende eeuw af. De directe consequentie hiervan was dat op de budgetten voor kunstmusea - het Rijksmuseum en het Koninklijk Kabinet van Schilderijen - werd bezuinigd terwijl voor museale wetenschappelijke collecties meer geld werd vrijgemaakt.[3]
Vanaf 1872 kwam er een einde aan de scherpe scheiding tussen cultuur en overheid, cultuur werd serieus gezien als regeringszaak. Vooral de katholieke referendaris Mr. V.E.L. de Stuers heeft zich 26 jaar lang enorm ingezet om met name ons Nationaal Erfgoed weer op de politieke agenda te zetten.[4] In de eerste helft van de twintigste eeuw zakte het ambitieniveau onder invloed van de confessionele partijen opnieuw. De overheid was van mening dat zij zich zo weinig mogelijk moest bemoeien met het maatschappelijke en culturele leven, de verzuilde groeperingen moesten dit maar in eigen kringen regelen.[5]

1.2.1 Kunsteducatie en de sociaal-democraten

Eind 19e eeuw werd de Sociaal Democratische Arbeiders Partij (SDAP) opgericht en begin 20e eeuw waren het vooral de leden van deze nieuwe partij die zich zowel op overheidsniveau als op particulier terrein voor kunst en cultuur inzetten. De SDAP doelde met haar cultuurbeleid van kunst en kennis op zedelijkheid, opvoeding en verrijking van zoveel mogelijk arbeiders. De SDAP had aanvankelijk vooral aanhang onder geschoolde arbeiders, jonge intellectuelen en onderwijzers. Ook Pierre Janssen en Leen Timp waren beiden afkomstig uit een sociaal democratisch milieu. Janssens vader was werkzaam binnen het onderwijs, terwijl Timps vader leiding gaf op een werkplaats. De honger naar ontwikkeling was bij hen, die wel de capaciteit hadden maar nooit echte kansen hadden gekregen, sterk aanwezig en uitte zich vooral in het lezen van alles wat men onder ogen kreeg. Een proces dat hoort bij autodidacten waaruit de socialistische partij voor een groot deel bestond.[6] De opleiding tot onderwijzer was voor jongeren uit sociaal-economisch lagere milieus vrijwel de enige mogelijkheid om met een beurs een gedegen scholing te krijgen. Het is dan ook begrijpelijk dat uit onderwijzerskringen zoveel kader voor de partij is gerekruteerd. Het waren vooral onderwijzers die zich veelal bezighielden met vormingswerk voor jongeren binnen de SDAP, dat ondergebracht was in de Algemene Jeugd Centrale (AJC).

---

[2] Henrichs H., 'Een intercultureel Bildungsideaal?.Doelstellingen voor cultuureducatie in het fin de siècle' *Boekman Cahier,* 9 (1997) 32, p. 137-146.
[3] Pots R., *Cultuur, koningen en domocraten. Overheid en Cultuur in Nederland,* Amsterdam 2000, p. 82.
[4] Ibidem, p. 117.
[5] Ibidem, p. 184.
[6] Nijenhuis H., *Volksopvoeding tussen elite en massa. Een geschiedenis van volwasseneneducatie in Nederland,* Amsterdam 1981, p.48.

Aan de opvoeding, ontwikkeling en vorming van kinderen en jongeren werd in de sociaal democratische beweging veel zorg en aandacht besteed. Het streven naar Schoonheid stond in jeugdbewegingen nooit alleen, maar ging gepaard met Waarheid en Goedheid. Men gedroeg zich daarbij nogal 'artistiek' en verzette zich tegen de burgercultuur waardoor van oorspronkelijke kunstzinnigheid eigenlijk weinig sprake was.[7]

affiche *afb. 1*

Aansporing tot kunst- en cultuurdeelname onder arbeiders werd vooral verwezenlijkt in verenigingen als *Kunst aan het Volk* (Amsterdam 1903), *Kunst aan Allen* (Den Haag 1907), geleid door progressieve liberalen die lid waren geworden van de SDAP. Maar zelfs deze verwoede pogingen van idealistische socialisten leidden niet tot het gewenste resultaat, men kon het proletariaat, de doelgroep, moeilijk bereiken.[8] Door generaties gebrek aan scholing was het gevoel voor schoonheid weinig ontwikkeld onder arbeiders, en een dergelijk gevoel was volgens kunstenaar Roland Holst moeilijk op te leggen. Holst noemde deze poging tot aanpassing een dubbele onderdrukking, zowel een economische als een artistieke. Hij geloofde in kunst die uit het proletariaat zelf zou ontspringen, als een kracht van binnenuit in plaats van een gift van buitenaf. De 'democratisering van de schoonheid' verliep dus moeizaam, omdat de lagere standen zich moeilijk konden identificeren met de kunstuitingen die de intellectuele elite hen aanbood.[9]

Gedurende het Interbellum zorgde de voortgaande verzuiling voor een afname van het samenhorigheidsgevoel, ook voor wat betreft het kunst- en cultuurbeleid.[10] Nieuwe initiatieven waren voornamelijk afkomstig van particulieren en gemeentelijke instanties, met name in Amsterdam en Den Haag, waar socialisten en progressieve liberalen hun aandacht bleven vestigen op de 'democratisering van de schoonheid'. 'Gemeenten zouden de verantwoordelijkheid voor de "nationale cultuurpolitiek" van de centrale overheid moeten overnemen [...]'.[11] In het Haags Gemeentemuseum introduceerde directeur H.E. van Gelder bijvoorbeeld allerlei zaken om het museumbezoek aantrekkelijker te maken, zoals gidsen voor volwassenen, rondleidingen en museumlessen voor scholen.[12]
Inhoudelijk streefde men naar 'opbouwende, vormende, ideële-waarden voortbrengende kracht van de kunst als schoonheidsschepper' gebaseerd op het door William Morris

[7] Vos J., *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten,* Nijmegen 1999, p. 106.
[8] Ibidem, pp. 83-85.
[9] Ibidem, p. 78.
[10] Pots R., op.cit. (n.3), p. 183.
[11] Ibidem, p. 222
[12] Meeuwissen E., *Het museum in de huiskamer. Openbaar Kunstbezit en het veranderde ideaal van cultuurspreiding 1957-1977,* Utrecht 1999, p. 11/hst. 1.

geïnspireerde humanistisch-socialistische gemeenschapsideaal.[13] Emanuel Boekman, wethouder van onderwijs- en kunstzaken in Amsterdam van 1931 tot 1940, sympathiseerde eveneens met de gemeenschapsidealen van William Morris. Hij pleitte voor een overheid die zich sterk inzette voor 'kunstenaars, kunstgevoelige, en kunstbehoevenden' en die prioriteit zou geven aan eigentijdse kunst, want voor de socialistische Boekman stond vast 'Alle waarlijk grote kunst komt voort uit medeleven met de gemeenschap en kan niet bestaan zonder haar'.[14] De sociaal-democraten probeerden niet alleen de kloof tussen de kunsten en het volk te dichten, maar pleitten ook voor vernieuwing in de kunst die de weg zou wijzen naar nieuwe horizonten.

Direct na de Tweede Wereldoorlog was onder invloed van de Duitse bezetter de relatie tussen de overheid en het culturele leven ingrijpend veranderd. 'Goedgekeurde' beeldende kunst diende tijdens de oorlog voor de Duitsers een centrale rol binnen de nationaal socialistische volksopvoeding te spelen. Als gevolg hiervan kwam in Nederland een apart departement voor Volksvoorlichting en Kunsten, maar ook een zogenaamde Kultuurkamer en een Cultuurraad. Het Duitse optreden maakte dus een einde aan de traditie waarbij de overheid zich grotendeels onthield van bemoeienis met de kunst. Na de oorlog voerde de overheid voortaan een actiever cultuurbeleid met ruimere budgetten en was er meer aandacht voor de maatschappelijke sociale positie van kunstenaars.[15]

1.3 Kunsteducatie en kunst in de jaren vijftig en zestig

1.3.1 Maatschappelijke en culturele omwentelingen

In de jaren vijftig en zestig nam de welvaart in Nederland toe en veranderde ons land in een verzorgingsstaat. Het beleid was gericht op industrialisatie door mechanisering van productie en verbetering van infrastructuur waardoor de arbeidsproductiviteit toenam. Als gevolg van deze ontwikkelingen was ook de mechanisering van het huishouden in volle gang. Er kwamen stofzuigers, wasmachines, koelkasten, radio's en televisies. De consumptiemaatschappij was een feit. Daarnaast was er meer vrije tijd door de invoering van de vrije zaterdag. Televisiekijken werd door de economische vooruitgang en meer vrije tijd dus voor steeds meer mensen bereikbaar.
De media speelden een belangrijke rol in de enorme ontwikkeling op het gebied van de massacultuur. Televisie en radio introduceerden waarden en normen, doorbraken taboes en toonden andere zienswijzen en leefpatronen hetgeen gepaard ging met nieuwe kunstvormen, rages en idolen. De overgang van de jaren vijftig naar de jaren zestig betekende een

[13] William Morris (1814-1896) was de grondlegger van de Arts en Craft beweging en verlangde naar een kunst die voor en door het volk gemaakt werd. Zijn ideaal was een maatschappij zonder klassenonderscheid. Hij creëerde een socialistisch systeem ter vervanging van het kapitalisme. Dit systeem was voornamelijk op kunst gericht.
[14] Pots R., op.cit. (n.3), pp. 221-222.
[15] Ibidem, pp. 247-249.

duidelijke breuk met de traditie op velerlei terrein. Men ontwikkelde zijn eigen ideeën, wilde vooral los komen van 'wat niet hoorde' en vertoonde uiteindelijk recalcitrant gedrag.

De periode 1959 tot 1966 moet worden gezien als een culturele revolutie waarin nauwelijks plaats meer was voor moraliteit en kleinburgerlijkheid. De basis onder het zuilenstelsel en de socialistische beweging werd wankel en de ontkerkelijking zette door.[16] Het waren, de industrialisering, politieke omwentelingen, welvaart en onderwijs die het volk inmiddels hadden veranderd in een bevolkingsgroep met een eigen cultuur waarmee rekening diende te worden gehouden. Kunst was niet meer louter een zaak van de burgerij die haar culturele kennis doorgaf aan het volk en men sprak niet meer over 'de geestelijke verheffing van het volk'. Belangrijk was nu de 'maatschappelijke en culturele ontplooiing van ieder individu'. Vrijheid en individuele ontplooiing enerzijds en antiburgerlijk verzet en revolutionaire sentimenten anderzijds kenmerkten de jaren zestig.[17] Individuele vrijheid leidde tot nieuwe particuliere initiatieven op het gebied van kunst en cultuur.

Kunst en politiek raakten in de jaren vijftig en zestig meer met elkaar verweven. Leden van links georiënteerde kunstenaarskringen voelden zich politiek thuis bij de PVDA, want sociaal democraat zijn betekende ook antiburgerlijk en avant-gardistisch.[18] Tegen de gevestigde kunsten en tegen de Academie kwam men in opstand en er ontstond ruimte voor vernieuwende kunstenaars en nieuwe moderne kunstvormen. Kunst werd een middel tot maatschappelijke verandering en vernieuwing.

1.3.2 Overheid en particulier initiatief in de jaren vijftig en zestig

Tijdens de jaren vijftig waren vanuit de overheid de belangrijkste redenen voor de intensivering van cultuurspreiding in algemene zin: meer financiële ruimte, een veranderde houding tegenover kunst in protestant-christelijke kring, en een minder confessionele overheid.
Een enorme impuls voor de cultuurspreiding was het omvangrijke onderwijshervormingsplan van minister Rutten in 1951. Dit plan vormde de eerste aanzet tot de Mammoetwet in 1963 en bracht de hele kunsteducatieve wereld in beweging. Het onderwijs veranderde volledig met het invoeren van deze wet waarin de esthetische vormgeving een serieuze plaats kreeg tussen de andere vakken: onder de verplichte vakken bevonden zich voortaan ook tekenen, handenarbeid en kunstgeschiedenis. Ontplooiing van creativiteit werd deel van de mensvorming. [19]
Belangrijk voor de overheid in deze perioden waren: de waarde van kunst tot de jeugd laten doordringen door middel van creatieve vakken binnen het onderwijs; het bevorderen van de actieve kunstbeoefening, de volkskunst in het algemeen; en kennisname van de culturele

[16] Wijfjes H., *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij, 1919-1994,* Zwolle 1994, pp. *35-36.*
[17] Ibidem, p. 33.
[18] Pots R., op.cit. (n.3), p. 275.
[19] Vos J., op.cit. (n.7), pp. 149-150.

waarden door álle landgenoten.[20] Vanaf ongeveer 1960 was minister Cals van de Katholieke Volkspartij inmiddels afgestapt van het streven naar verheffing van het volk en men gaf de tot dan toe paternalistische houding vanuit overheidswege op. Ook werden de Kunsten voortaan gescheiden van Onderwijs en Wetenschappen en ondergebracht bij Recreatie en Maatschappelijk Werk.[21] Eind jaren zestig werd het traditionele Bildungsideaal beschouwd als elitair en civiliserend.

Musea en beeldende kunsten werden dus voortaan eerder geassocieerd met welzijn en recreatie dan met opvoeding en educatie. In de gemeente Schiedam werd dit overigens door de PvdA wel heel ver doorgevoerd. De plaatselijke bestuurders opperde het plan de collectie kunst van het Schiedams Museum te verkopen om met de opbrengst sociaal-culturele manifestaties mogelijk te maken. In een interview, begin jaren tachtig, vroeg men aan Pierre Janssen, die directeur van het Schiedams museum was geweest, of de beeldende kunst op dat moment vanuit de welzijnsector bedreigd werd. Pierre Janssen, die toen zelf lid was van de PvdA, meldde hierover 'Als ik voor één politieke partij op het vlak van het plaatselijke museum bang ben, dan is het uitgerekend mijn eigen partij'. Sommige mensen uit de PvdA waren te radicaal en sloegen volgens Janssen door in hun sociaal-cultureel beleid hetgeen in Schiedam tot ernstige consequenties leidde, van nota bene het kunstbeleid. Dat betekende overigens niet dat hij het er niet mee eens was om kunst in relatie te brengen met recreatie en welzijn, hij voelde zich als kunstbeschouwer juist wel 'thuis' binnen welzijn. 'Ik heb mijn werk altijd gedaan vanuit het idee dat ik het welzijn wilde helpen bevorderen.'[22]

De ontwikkeling van vooral het gemeentelijk cultuurbeleid was na de oorlog in een enorme stroomversnelling terecht gekomen. De PVDA had de taak van de inmiddels ontbonden SDAP overgenomen en speelde hierin een belangrijke rol. Vanaf 1946 was het budget voor kunst en cultuurbeleid van gemeenten zelfs groter dan het budget van de overheid.[23] Hoewel in de jaren vijftig en zestig de overheid zich dus intensief en actief bemoeide met de kunsteducatie in Nederland werd bij het uitoefenen van dergelijk taken steeds afgewogen of deze 'binnen het vermogen van de overheid' lagen. Men bleef vooral vanuit liberale kringen vinden dat de eerstverantwoordelijkheid voor cultuur bij 'de burgers, persoonlijk en gezamenlijk' lag. Die particuliere initiatieven liepen uiteen van het stichten van theatergroepen en musea tot inzet voor het behoud van stads- en dorpsgezichten, van amateur-kunstbeoefeningen tot vakbondachtige activiteiten van beroepskunstenaars, en van het opzetten van lokale historische verenigingen tot het oprichten van verzetsmonumenten.[24]
Als vernieuwend op het gebied van particulier initiatief profileerden zich in de jaren vijftig en zestig: de kunstenaarsbeweging *Cobra; De Werkschuit*, een expressiecentrum voor beeldende kunsten; de nieuwe kunstprogramma's op televisie, *Kunstgrepen en Openbaar Kunstbezit*; en het beleid van Willem Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam.

[20] Pots R., op.cit. (n.3), p. 257.
[21] Ibidem, p. 297.
[22] Peters P., 'Pierre Janssen als eeuwige bemiddelaar', *De Tijd,* 1981, p. 51.
[23] Pots R., op.cit. (n.3), p. 261.
[24] Ibidem, pp. 256-257, 268.

In de volgende paragrafen wordt beschreven hoe deze nieuwe initiatieven verband met elkaar hielden.

1.3.3 Nieuwe kunst

De na-oorlogse visie die veel musea hadden op de betekenis van kunst voor de samenleving wordt ook wel de klassieke museumopvatting genoemd: de wáárde van de objecten was met name van belang. Dit hing samen met het al eerder genoemde burgerlijke Bildungsideaal: kunst wordt gezien als het Ware, het Goede, en het Schone, belichaamt een hogere orde en overstijgt de alledaagse realiteit doordat ze er niet aan gebonden is. In de context van deze opvatting was educatief werk in musea erg belangrijk.[25] Het ging hierbij vooral om kunst die haar plaats in de kunstgeschiedenis al had verworven, kunst met eeuwigheidswaarde. Aan nieuwe en vernieuwende kunst hadden veel musea, in een periode van opbouw, geen behoefte. Maar na de Tweede Wereldoorlog ontstond er ten aanzien van de kunst óók een intense behoefte aan verandering zowel onder kunstenaars als onder critici, galeriehouders en uiteindelijk ook onder museummedewerkers.
Willem Sandberg was hét antwoord op de vraag naar een koerswijziging in de wereld van de kunst en de kunsteducatie. Een man die dwars op zijn tijd lag en vooral geïnteresseerd was in de veranderlijke wereld om hem heen. Volgens Sandberg was de ware kunstenaar diegene die ons een andere wereld laat zien dan de bestaande, niet een wereld om in te vluchten, maar de andere wereld waarin wij zullen leven.[26] Hij voerde als museumdirecteur een geheel nieuw, vooruitstrevende beleid. Al zijn aandacht was daarvoor gericht op nieuwe moderne kunst, met het accent op expressie. Naast de 'klassieke' modernen van vóór de oorlog, zoals Picasso, Bracque, Klee en Matisse, gaf Sandberg in zijn museum, na de oorlog, vooral ruimte aan nieuwe, hedendaagse, avant-gardistische kunstenaars. Kunstenaars die zich verzetten tegen de academische normen en alle ruimte gaven aan expressiviteit en zelfontplooiing. Dit waren in Nederland met name de Cobra kunstenaars.
Pas in de jaren zestig werd het beleid van museumdirecteur Willem Sandbergs in bredere museale kringen als voorbeeld gezien en gingen andere musea ook nieuwe moderne kunst verzamelen. Pierre Janssen die in die periode museumdirecteur was van het Stedelijk Museum Schiedam zag Willem Sandberg als zijn leermeester, hetgeen vooral in zijn beleidsvoering duidelijk herkenbaar was. Janssen en zijn museumbeleid komen in hoofdstuk twee uitgebreid aan de orde.

1.3.4 Personalisme

Nieuwe mogelijkheden in de beeldende kunsten ontstonden onder andere doordat zich na de Tweede Wereldoorlog het personalisme ontwikkelde, een middenweg tussen individualisme en collectivisme. Personalisme stond voor de ontplooiing van een 'menselijke persoonlijkheid in dienst van een hechte, rechtvaardige en bezielde gemeenschap'. De

[25] Meeuwissen E., op.cit. (n.12), p. 14, hst. 1.
[26] Petersen A., Brattinga P., *Sandberg. een documentaire,* Amsterdam 1975, p. 7.

persoonlijkheidsontplooiing speelde een belangrijke rol in de ontwikkeling van kunsteducatieve praktijken.[27] Pierre Janssen, zo zal in hoofdstuk twee blijken, kan worden gezien als een exponent van het personalisme.
Cruciaal in deze nieuwe situatie werd ook het persoonlijke scheppingsvermogen van het kind en de vrije expressie van de mens in het algemeen. Jezelf ontplooien en het zuivere, pure tonen, ontdaan van burgerlijke normen en waarden waren essentieel. *De Werkschuit,* Willem Sandberg, en de *Cobra* beweging waren van groot belang bij de introductie van die vrije-expressiegedachte.

Op het gebied van educatie, kunst en expressie speelden ook de introductie van het idealistische gedachtegoed van de Engelsman Herbert Read (1893-1968) een belangrijke rol. Read was van mening dat kunst de grondslag van de opvoeding was, 'het tot ontwikkeling brengen enerzijds van het unieke, anderzijds van het sociale saamhorigheids- en wederkerigheidsgevoel van het individu'. Read vatte zijn opvattingen samen in *Education through art* (1943*)* waarvan in 1967 een Nederlandse vertaling verscheen. Volgens Read kon door middel van beeldende vorming de algemene vorming van de persoonlijkheid tot stand worden gebracht. Het ging om het zichtbaar maken van onzichtbare krachten van de persoonlijkheid. In een kunstwerk ging het om het oorspronkelijke, het moest het persoonlijke van de maker blootleggen. Reads opvattingen vormden een krachtige ideologische ondersteuning voor de sociale ontvoogding en emancipatie van het individu. Persoonlijke expressie zag hij als een vorm van communicatie, gestuurd door onbewuste ordeningsprocessen. Het verloop hiervan werd, mits ongehinderd door onnatuurlijk pedagogisch ingrijpen, bepaald door de individuele aanleg, die was onder te brengen in de archetypologie van de Zwitserse psychiater Carl Jung (1875-1961).[28]
Read en Willem Sandberg kenden elkaar en waren geïnteresseerd in elkaars werk. In 1962 schreef Read een passage in het boek over Sandbergs laatste tentoonstelling ter ere van het afscheid van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Ook tussen Herbert Reads idealen en Pierre Janssens visie op beeldenden kunst kan een verband worden gelegd, hetgeen in hoofdstuk twee duidelijk wordt.

1.3.5 Willem Sandberg en Cobra

Na de Tweede Wereldoorlog was de klassieke moderne kunst, die tussen 1905 en 1918 haar eerste ontwikkelingen al had doorgemaakt, in eerste instantie in de vergetelheid geraakt. En in ons land waren het dus de dynamiek en de initiatieven van Willem Sandberg waardoor de hergeboorte van de moderne kunst uiteindelijk tot stand kwam en ruimte werd gecreëerd voor contemporaine nieuwe kunst. Nederland werd daardoor geconfronteerd met de internationale gebeurtenissen in de kunstwereld en mede door zijn inzet werd Amsterdam rond 1960 steeds meer ervaren als een internationaal belangrijk centrum voor de ontwikkeling in de moderne kunst. Rond 1960 schreef Sandberg: 'De periode van onderdrukking en vervalsing

[27] Vos J., op.cit. (n.7), p. 121.
[28] Ibidem, p. 153.

waarin wij leven vraagt niet om antwoord, maar schreeuwt om protest dat vloekend en bruisend losbreekt in de schilderkunst'.[29] Naast zijn kunstzinnige aspiraties toonde Sandberg een brede algemene interesse in mens en maatschappij. Voor zowel politieke als psychologische vraagstukken had hij veel aandacht. Schrijver en overtuigd communist Herman Gorter zag hij hierbij als zijn leermeester.[30]
Sandberg had de oorlog zeer bewust meegemaakt. Hij had zelfs in het verzet gezeten en moest onderduiken. Dit had hem de ogen geopend en hem een andere visie gegeven op de samenleving en op menselijke relaties, die zijn verdere leven bepaald heeft.[31] Na de bevrijding had, vooral op Sandbergs initiatieven, in het kader van de vernieuwingsdrang een heroriëntatie plaatsgevonden van het museumbeleid. Hij richtte zich als eerste vooral op het organiseren van tentoonstellingen van moderne kunst, niet retrospectief of historisch, maar hedendaags.[32] Sandbergs tentoonstellingsbeleid voor het Stedelijk had na de oorlog een sterk internationaal karakter met veel zogenaamde 'klassieken uit de twintigste eeuw', zoals Mondriaan, Van Gogh, Picasso, Chagall, Kokoschka en Matisse. Voor de hedendaagse kunst nodigde hij 'jonge schilders' uit om in het Stedelijk te exposeren, waaronder Karel Appel, Constant, Eugène Brands, Corneille en Rooskens, allen leden van de Cobra beweging. Sandberg wilde de toegankelijkheid van het museum daarbij zo groot mogelijk maken en begon met gratis rondleidingen voor iedereen en series rondleidingen voor scholieren uit het lager onderwijs. Kinderen waren voor Sandberg belangrijk wat bleek uit zijn 'kinderklas' waarin kinderen in het museum met verf en klei konden werken. Het werk van de 'kinderklas' stelde hij vervolgens ten toon onder de titel 'Kunst en Kind'. Zijn exposities over en aandacht voor de uitingen van kinderen waren vernieuwend en droegen bij aan de bekendmaking van de vrije-expressie gedachten.[33]
Verder in de scriptie zal blijken dat de beleidsvoering van Pierre Janssen als museumdirecteur paralellen vertoont met dat van Sandberg: invloeden van de Tweede Wereldoorlog; moderne kunst; kunst van de Cobra-leden; en aandacht voor kinderen.

Na de oorlog ontwikkelde zich in Nederland naast het gematigd modernisme het radicaal modernisme met groeperingen als *Vrije Beelden* (1947) en de *Nederlandse Experimentele Groep* (1948). De koplopers van deze laatste groepering waren Karel Appel, Constant en Corneille, die zich in 1948 uiteindelijk met ander kunstenaars verenigden in de *Cobra*-beweging. Cobra heeft bestaan van 1948 tot en met 1951 en is een voorbeeld van een particuliere, links georiënteerde, kunstzinnige beweging, die sympathiseerde met de Communistische Partij. Constant, de theoreticus van de Cobra beweging, verkondigde in zijn manifest dat wij aan de vooravond stonden van een nieuwe wereld, met een nieuw bewustzijn en een nieuwe creativiteit.

---

[29] Gribling F., *Kunst, Kunstenaars en de Kunstwereld in Amsterdam. 1960-1980,* p. 7.
[30] Roodenburg-Schadd C., *Expressie en Ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum,* Rotterdam 2004, p. 31.
[31] Petersen A., Brattinga P., *Sandberg. Een Documentaire*, Amsterdam 1975, p. 32.
[32] Ibidem, p.41.
[33] Ibidem, p.52.

Jonge kunstenaars, zoals de schilders van de *Cobra*-beweging, werden door Sandberg volop onder de aandacht gebracht, waardoor de Nederlandse avant-garde, die lange tijd achter was gebleven, internationaal weer in de belangstelling kwam te staan. Strijdend tegen de heersende benepenheid en kleinburgerlijkheid bracht *Cobra* nieuwe volkskunst, gebaseerd op vrijheid, kinderlijke expressie en collectieve creativiteit. Zij deden inspiratie op in werk van kinderen, primitieve culturen, geestesgestoorden, kunst van Picasso, Bracque, Matisse, Klee, Miró en de surrealisten. Cobra-leden hadden voorkeur voor duidelijke lijnen felle primaire kleuren en fantasiefiguren. Het schokeffect en de turbulentie in de kunstwereld waren als gevolg van de kunst van Cobra, maar vooral ook door Sandbergs nieuwe koers in de museumwereld, erg groot. Met zijn nieuwe museumbeleid wist hij een hele nieuwe visie op de rol van het museum in het beleid door te drukken. Met een neutrale, haast klinische omgeving van spierwitte strakke muren voor het exposeren nieuwe moderne beeldende kunst, schudde hij de Nederlandse museumwereld wakker. Voor een andere museumvisie had Sandberg zich laten inspireren door Alfred Barr die in de jaren voor de oorlog zijn programma probeerde te verwezenlijken in het Museum of Modern Art in New York. Dit programma was vooral actueel, met veel tentoonstellingen over de eigentijdse kunst, architectuur, industriële vormgeving, film en fotografie. Ook werkten veel Amerikaanse musea met educatieve programma's gericht op zowel volwassenen als op kinderen. Het museum moest een centrum vormen van eigentijdse kunst, met een opvoedende en vooral inspirerende taak.[34] Met de ambitieuze tentoonstelling in 1949 'expressionisme, van Van Gogh tot Picasso' wilde Sandberg greep krijgen op het hele Europese expressionisme van 1905 tot 1925 waarbij werd teruggegrepen naar de bron: Vincent van Gogh. Van Gogh werd gezien als de vader van het expressionisme, een stroming die de weg had vrijgemaakt naar de twintigste-eeuwse moderne kunst. Het expressionisme werd door Sandberg als een uiting van eigen culturele en democratische vrijheid opgevat. Er speelden daarbij ook artistieke motieven mee bij de organisatie van een tentoonstelling over het expressionisme. Expressionisme stond in de belangstelling bij De Nederlandse Experimentelen Groep: de drang naar vrijheid van vooral de vroege Duitse expressionisten, de vrije materiaalbewerking en de onbelemmerde gevoelsuiting. Elementen die ook de Cobra kunstenaars in hun werk aanbrachten.[35]

Karel Appel *afb. 2*

1.3.6 *De Werkschuit*

De Werkschuit werd opgericht rond 1950 als studiecentrum van de Werkgroep Aesthetische Vorming waarin de artistieke idealen van avant-gardistische kunstenaars en

[34] Stokvis W., *Doorbraak van de moderne kunst in Nederland in de jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984, p.16.

[35] Roodenburg-Schadd C., op.cit. (n.30), pp. 232-236.

hervormingsgezinde opvoedkundige idealen van de pedagogen elkaar aanvulden. Naast kindertekenen, cursussen voor volwassenen en jeugdleiders werden er ook lezingen, excursies, demonstratielessen en tentoonstellingen georganiseerd. *De Werkschuit* streefde ernaar het schoolse aanleren te vervangen door het vertrouwen in de natuurlijke groei van kinderen door experimenteren, zodat het kind zich harmonisch ontwikkelde en vertrouwd raakte met moderne kunst. Men ging ervan uit dat het schools aanleren van vaardigheden bij het tekenen, de spontane uiting blokkeerde waardoor 'de inspiratie weg is en de bezieling gedood'. Initiatiefneemster Ina van Blaaderen gebruikte de vrije expressie ook als middel om de waardering voor de moderne kunsten te stimuleren, waarbij het werk van de Cobrakunstenaars een belangrijke rol speelde. De aanpak van *De Werkschuit,* met individuele ruimte en toegankelijkheid tot de beeldende kunsten voor iedereen, sloot helemaal aan op de visie van Sandberg, die er overigens bestuurslid was. Het waren vooral de propaganda en voorlichting van *De Werkschuit* en de invloed van *Cobra* die resulteerden in een doorbraak van het hiervoor genoemde personalisme en van de vrije-expressie gedachte.
Vanaf 1951-52 werd *De Werkschuit* door de gemeente gesubsidieerd, voor die tijd was het centrum afhankelijk van donateurs.[36]

1.3.7 Nieuwe kunststromingen in Amsterdam

Gedurende de maatschappelijke omwentelingen van de jaren vijftig en zestig, toen het radicaal modernisme en de vrije expressie gedachten het Nederlandse avant-gardisme beheersten, bestonden er ook nog andere nieuwe kunstvormen in Amsterdam zoals het minimalisme, action painting, abstract expressionisme, maar ook land art, body-art, video kunst, en installaties. Rond 1960 werd ook *De Nulbeweging* opgericht die het antwoord was op het expressionistische schilderen van Cobra. Het ging volgens deze beweging niet meer om 'het vloekende protest, maar om 'het mysterie van de ruimtelijke stilte'.[37] Daarnaast was Amsterdam het toneel van Performances, Happenings en Acties, waarbij verschillende kunstvormen, muziek, theater en beeldende kunsten door elkaar heen liepen. Deze kunstuitingen vonden hun weg, in onder andere een beweging als *Fluxus* en bestonden uit optredens van kunstenaars en niet-kunstenaars met vaak een politiek karakter, soms gepaard gaande met rellen en vechtpartijen.[38]
Deze nieuwe kunstvormen liepen parallel in de strijd tegen burgercultuur en consumentisme en vóór persoonlijke bevrijding en ontplooiing. Vooral jongeren protesteerden tegen oude patronen, benauwende denkbeelden en ontwikkelden subculturen met eigen muziek, kleding, kunst en vrijetijdsbesteding.

---

[36] Vos J., op.cit. (n.7), pp. 154-157.
[37] Imanse G., Wesseling J., *De Nederlandse Identiteit in de kunst na 1945,* Amsterdam 1984, p. 80.
[38] Ruhé H., *Acties en Performances in Amsterdam. Een overzicht van twintig jaar branche-vervaging* uit *Amsterdam 60/80. Twintig jaar beeldende kunst*, Amsterdam 1982, p. 34.

1.4 Beeldende kunst en televisie

Een ander belangrijke particulier initiatief ten aanzien van kunst- en cultuurspreiding speelde zich af op het gebied van de televisie. Eind jaren vijftig en begin jaren zestig ontstonden er twee nieuwe televisieprogramma's die uitsluitend over beeldende kunst gingen, *Kunstgrepen* en *Openbaar Kunstbezit.* Openbaar Kunstbezit werd in 1956 opgericht door de beeldhouwer Joh. G. Wertheim als 'stichting voor esthetische vorming door middel van radio in woord en beeld'. *Openbaar Kunstbezit* moest een prikkel zijn tot museum- en tentoonstellingsbezoek, tot zelfstudie en het verwerven van 'goede kunst'. Dit idee was een novum meldt Roel Pots in zijn boek *Cultuur, koningen en democraten*. 'Nog niet eerder was in Nederland met behulp van het moderne massamedium radio aandacht voor spreiding van beeldende kunst gevraagd'. De radiocursus ging van start in 1957, en de televisiecursus had haar eerste uitzending in 1963. *Openbaar Kunstbezit* werd gedragen door maar liefst zeventig vooraanstaanden uit de kunst- en onderwijswereld, onder wie vrijwel alle hoogleraren kunstgeschiedenis en directeuren van grote musea en kunstacademies.[39] Vreemd genoeg meldt Roel Pots niets over het programma *Kunstgrepen* dat als televisieprogramma vier jaar eerder dan *Openbaar Kunstbezit* op het scherm verscheen. Het programma *Kunstgrepen* waaraan bijna iedere 50-plusser goede herinneringen heeft overgehouden en dat zo'n 15 jaar lang door de Avro is uitgezonden! Het televisie programma werd echter gemaakt door slechts twee personen: Leen Timp en Pierre Janssen. In tegenstelling tot *Openbaar Kunstbezit* hebben zij nooit officieel geformuleerd wat de precieze doelstelling van het programma was. In interviews lieten zij slechts weten dat zij met *Kunstgrepen* een zo breed mogelijk publiek trachten te bereiken en hoopten dat zij bij een groep mensen de juiste snaar zouden weten te raken zodat zij een vast publiek konden opbouwen.

1.5 Samenvatting en conclusie

Vanaf ongeveer 1800 streefde men naar verlichting en vrijheid voor alle mensen volgens het burgerlijk Bildungsideaal. Kunst- en cultuureducatie zouden leiden tot beschaving en verheffing. Zowel particulieren als overheid hebben bij die ontwikkeling naar verheffing door kunsteducatie voortdurend een rol gespeeld. De perioden vanaf 1800 tot en met de jaren zestig tekenen zich af als een golfbeweging van perioden waarin grote betrokkenheid van de overheid en particulieren voortdurend werd afgewisseld. Daarbij moet worden opgemerkt dat de overheid van mening was dat er altijd een zekere constante particuliere verantwoordelijkheid moest zijn voor kunst en cultuur, ook in perioden van grotere betrokkenheid van de overheid.
Tijdens en vooral ná het Interbellum waren het met name de leden van de SDAP (en vanaf 1946 de PVDA) binnen grote gemeenten die betrokken waren en zich inzetten bij kunst- en cultuureducatieve activiteiten. Verheffing van zoveel mogelijk arbeiders en jongeren door

[39] Pots R., op.cit. (n. 3), pp. 268-269.

kennis en kunst was het onderliggende ideaal. Men streefde, vooral binnen de PVDA, naar verkleining van de kloof tussen het volk en de kunst. Toch verliep de democratisering van de kunst ook in de loop van de eerste helft van de 20e eeuw nog steeds moeizaam, de arbeiders konden zich met de aangeboden kunstuitingen van de intellectuele elite moeilijk identificeren. Hoewel het museumbezoek behoorlijk was toegenomen, was de sociale samenstelling van het publiek niet veel veranderd.

In het begin van de jaren vijftig ontwikkelden zich grote maatschappelijke en culturele omwentelingen. Er ontstond meer financiële armslag en meer vrije tijd, een ideaal moment dus voor intensivering van kunst- en cultuureducatie. De overheid nam in de loop van de jaren zestig een aantal belangrijke maatregelen om die intensivering te bewerkstellingen. Van groot belang was onder andere de Mammoetwet, ingevoerd in 1963, waarmee creatieve vakken op school een serieuze plek kregen. Verder werd kunst en cultuur voortaan meer maatschappelijke relevantie toegekend door de loskoppeling van Onderwijs en Wetenschap, en haar nieuwe plek naast Recreatie en Maatschappij. Ook was er meer financiële ruimte en minder negatieve bemoeienis op het gebied van kunst en cultuur vanuit confessionele kringen. Gedurende de jaren zestig werden de maatschappelijke idealen van de jaren vijftig verder geradicaliseerd en voltrok zich een ware culturele revolutie.

De jaren vijftig tekenen zich af als een periode van bevlogen particulieren en kunstenaars, met name uit sociaal-democratische hoek. Zij toonden zich initiatiefrijk op kunsteducatief gebied en de avant-garde sloot zich hier graag bij aan. Jong en vernieuwend domineerden. De eerste tekenen van de kentering was de breuk met de opvoedende rol van de overheid. Men liet zich niet meer dicteren en leiden, maar had zijn eigen oordeel, een persoonlijke mening, men maakte keuzes op individuele gronden. Willem Sandberg was één van die particuliere initiatiefnemers die op het gebied van museumbeleid pleitte voor zo weinig mogelijk bemoeienissen van de overheid: 'Het benoemen van al die ambtenaren betekent de dood in de pot voor een democratische cultuurpolitiek'.[40]
Ander voorbeelden van eigenzinnig particulier initiatief in de jaren vijftig en zestig waren, *De Werkschuit* en de kunstenaarsbeweging *Cobra,* die vooral de vrije-expressie onder de mensen stimuleerden.

Philips ontwikkelde een nieuw massamedium en de televisie deed in 1951 haar intrede in de Nederlandse huiskamers. Toegewijde programmamakers namen hun kans waar om beeldende kunst via dit nieuwe medium aan een groot en breed publiek te presenteren. De nieuwe televisieprogramma's over beeldende kunsten waren *Kunstgrepen* en *Openbaar Kunstbezit. Kunstgrepen* startte eind jaren vijftig als een particulier initiatief van regisseur Leen Timp, een aanstormend talent bij de Avro. *Kunstgrepen* bleek vernieuwend, toegankelijk en spraakmakend in de wijze waarop beeldende kunst werd 'vertaald'. De presentatie van Pierre Janssen was eigenzinnig en persoonlijk. *Kunstgrepen* was ánders.

[40] Pots R., op.cit. (n. 3), p. 252.

HOOFDSTUK 2

Leen Timp en Pierre Janssen

Pioniers in de jaren zestig

2.1 Inleiding

Zowel Leen Timp als Pierre Janssen waren afkomstig uit een sociaal democratisch milieu. Ook waren zij allebei grotendeels autodidact in datgene wat voor een groot deel van hun leven heeft gepassioneerd, televisie en beeldende kunst. Samen bundelden zij hun bevlogenheid in 1959 in een nieuw televisieprogramma *Kunstgrepen.* Om *Kunstgrepen* als programma te kunnen analyseren is een uitgebreide beschrijving van deze twee personen noodzakelijk omdat zij in feite het programma wáren.
Beide heren hebben inmiddels een respectabele leeftijd bereikt en verschijnen nog slechts incidenteel in de openbaarheid. Op 18 juni 2005 trad de 78-jarige Pierre Janssen op als gast in de Plantage in Amsterdam tijdens een heruitzending van VPRO's *Zomergasten* (1988), waarin hij destijds als allereerste te gast was bij presentator Peter van Ingen. Janssen gaf zijn laatste lezing in 2001 In Boijmans Van Beuningen en is momenteel dagelijks bezig met onder andere het schrijven van een boek. De inmiddels 84-jarige Leen Timp assisteert zijn vrouw Mies Bouwman[41] nog regelmatig bij het samenstellen van teksten voor haar optredens voor radio, televisie en theater en verder geniet hij van zijn welverdiende rust.

Pierre Janssen, deze naam roept bij veel mensen allereerst een beeld op: de man met het lange magere lijf, een beetje slungelachtig, lange armen, lange smalle magische handen met dunne lange vingers, die expressieve gebaren maken; het is moeilijk om de vergelijking met de figuren uit de schilderijen van Egon Schiele niét te maken! Bijna elk interview in kranten en tijdschriften opent met die fysieke beschrijving van Janssen: 'Grote handen bewegen als wajangpoppen, de benige vingers oreren tegen de gespekspartner...'.[42]
Naast die fysieke uitgesprokenheid is er vooral de herinnering aan een virtuoos van het gesproken woord; een man die net als kunstenaars iets uitbeeldde, niet met materie maar met woorden. Janssen's retoriek als journalist, essayist, directeur, presentator, spreker, leraar, en schrijver stond nagenoeg volledig in het teken van beeldende kunst. In iedere functie behandelde Janssen beeldende kunst op zijn eigen specifieke inspirerende wijze en daarbij

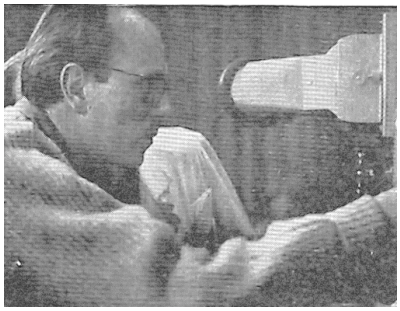
41 Maria Antoinette (Mies) Bouwman (Amsterdam, 31 december 1929) is een Nederlandse televisiepresentatrice.Mies werd geboren te Amsterdam. Mies Bouwman was omroepster van de allereerste televisie-avond van de KRO op 16 oktober 1951. Mies heeft voor diverse omroepen gewerkt: KRO, AVRO, VARA. Leen Timp en Mies Bouwman trouwden in 1955.
42 Kijne C., 'De leukste leraar kunstgeschiedenis van Nederland', *VPRO Gids,* 1988, pp. 3-8.

distantieerde hij zich vooral van kunst met een hoofdletter. Het wezenlijke van kunst probeerde Janssen met al zijn energie en enthousiasme te delen met álle mensen.
Kunst is voor Janssen wat mensen maken, niets meer en niets minder.

Leen Timp was één van Nederlands grootste regisseurs. Als mens een ingetogen beheerste persoonlijkheid, die liever achter de camera opereerde dan op de voorgrond trad. Bescheiden als hij was, wilde hij vooral het medium zelf de eer laten en veel minder, als daar aanleiding toe was, zichzelf. Timp was, net als Janssen, grotendeels een autodidact, een regisseur die het televisievak voornamelijk zelf heeft geleerd met een grote dosis nieuwsgierigheid en doorzettingsvermogen. Een man die zich bij de televisie als een vis in het water voelde, hetgeen resulteerde in een enorm oeuvre aan televisieprogramma's, geregisseerd in opdracht van bijna alle omroepen in Nederland.

2.2 Leen Ferdinand Timp

2.2.1 Introductie



Leen Timp achter de camera ***afb. 3***

Leen Timp was één van de eerste regisseurs van Nederland. Hij heeft in 1951 aan de wieg gestaan van de Nederlandse televisie. Timp is een man die het vak letterlijk vanaf de werkvloer heeft geleerd. In korte tijd maakte hij promotie om in 1955 bij de Avro te beginnen in de functie van regisseur. In zijn regiewerk bleek hij vindingrijk, vasthoudend en zeer consciëntieus. Na 5 jaar bij de Avro in vaste dienst te zijn geweest koos Timp voor meer vrijheid, en werd de eerste free-lance regisseur in Nederland. Hoewel hij in zijn loopbaan heeft bewezen van alle markten thuis te zijn, hadden vooral de culturele en educatieve programma's zijn voorkeur. Beeldende kunst, ballet, muziek, literatuur en mode waren vanaf 1955 tot 1986 geliefde onderwerpen. Daarnaast heeft hij ook veel amusement programma's geregisseerd, onder andere in samenwerking met zijn vrouw Mies Bouwman.
Leen Timp wilde echter geen documentarist zijn geen cultureel regisseur, geen op één gebied vastgenageld specialist, maar wilde in de meest uitgebreide zin met televisie bezig zijn. Tijdens zijn loopbaan regisseerde Timp ongeveer tussen de 1000 en de 1500 programma's, voor de Avro, Vpro, NTS en Vara en later kwamen daar ook de KRO, NCRV en TELEAC bij. [43] Hij werkte bijna uitsluitend met de 'grote' namen van Nederland zoals de architect Jaap Bakema, de dichter Gerrit Kouwenaar, de schrijvers Godfried Bomans, Anton Coolen en Gerard van het Reve en de kunstenaar Karel Appel, maar ook Willem Duys en Pim Jacobs.
De ideale regisseur was voor Timp een allround vakman. Dit ideaalbeeld is gebaseerd op zijn eigen ervaringen in de pioniersjaren van de televisie, waarin iedereen nog alles moest kunnen. Behalve regisseur was Timp bijvoorbeeld ook vaak mede redacteur van het programma. Als televisie regisseur heeft hij altijd gezocht naar een eigen kunstzinnige vormgeving. Hoewel

[43] Van sommige series is niet meer precies bekend uit hoeveel afleveringen deze bestonden.

gedreven als regisseur zegt Timp gek genoeg in een interview 'Ik houd krankzinnig veel van mijn vak, maar niettemin heeft televisie mij nog nooit een moment kunnen ontroeren'.[44] Timp hield van zijn vak maar bewaarde de nodige afstand, wat zijn vakmanschap ten goede kwam.

2.2.2 Jeugd

Leen Timp is geboren in 1921 in Delft. Vader Timp was hoofd van de werkplaats van de plaatselijke gasfabriek. Politiek voelde hij zich nauw betrokken bij socialistische en anarchistische ideeën. Ferdinand Domela Nieuwenhuis, de grondlegger van het socialisme in Nederland, was peetvader van de jonge Leen.[45]
Leen Timp had zich op de Mulo tot een kunstzinnige leerling ontwikkeld. Dat bleek uit zijn keuze voor de Haagse Academie voor beeldende kunsten waar Timp zich vol enthousiasme inschreef. Hij volgde er een opleiding fotografie, film en typografie (1937-1941), nu vergelijkbaar met een opleiding aan de Academie voor Industriële Vormgeving. Hoofddocenten die tijdens, maar ook na de opleiding aan de Haagse Academie een belangrijke rol voor Timp hebben gespeeld waren: Gerrit Kiljan, Paul Citroen, en Paul Schuitema. Vooral van Gerrit Kiljan, die samen met Paul Schuitema behoorde tot de pioniers van de Nieuwe Fotografie, heeft Timp geleerd dat kijken naar kunst eigenlijk kijken naar vormen was, vormen die misschien niet altijd als kunst bedoeld waren. Gerrit Kiljan was één van de ontwerpers die zich op het gebied van industriële producten verder specialiseerde. Later, als regisseur, nodigde Timp, Paul Citroen uit als portrettist in één van zijn programma's.

Veranderingen op de Academies in Nederland waren het gevolg van maatschappelijke veranderingen. Begin jaren dertig kwam op de Amsterdamse Academie, waar tussen 1926 en 1934 de socialistische kunstenaar Richard Roland Holst directeur was, het accent meer te liggen op de toegepaste kunsten zoals: tegeltableaux, muurschilderingen, reliëfs, glas-in-lood, affiches en illustratief drukwerk. In 1930 op de Haagse Academie waren de docenten/kunstenaars P. Zwart en P. Citroen mede verantwoordelijk voor de nieuwe studierichting, 'reclame', met vakken als film en fotografie.[46] Affiches, typografie en illustraties in drukwerk werden in de jaren dertig overigens ook onder de aandacht gebracht door Willem Sandberg, die zelf op dat moment grafisch ontwerper was.
Industrieel ontwerpen, grafisch ontwerpen en 'reclame' waren destijds nieuwe opleidingen, ontstaan door vraag vanuit de industriële sector en het bedrijfsleven. Deze ontwikkeling was mede in gang gezet door socialistische onderwijzers en kunstenaars. Toegepaste kunsten met thema's die het proletariaat aanspraken werden bijvoorbeeld gebundeld in gezamenlijke kunstwerken voorzien van tekstregels en geplaatst in openbare gebouwen.
Voor Leen Timp zouden deze vernieuwingen binnen de opleiding, vooral typografie, foto en film, een perfecte basis voor zijn regiewerk vormen. Zijn tekentalent paste hij toe op het maken

---

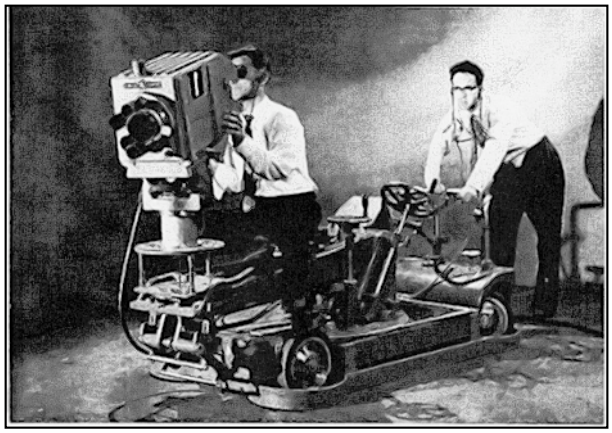
[44] Boelen F., 'Televisie heeft mij nog nooit kunnen ontroeren. "Coach" van Pierre Janssen', *Draadloos Contact*, 1961, p. 7.
[45] Hogenkamp B., 'Biografie Leen Timp', *Beeld en Geluid Archief,* Hilversum 2005.
[46] Vos J., op.cit. (n.7), p.131.

van studioschetsjes. Naast zijn regiewerk maakte hij ook een groot aantal tekeningen waarin het thema wastafels voortdurend terugkeert. Hoewel zijn werk drie maal ten toon gesteld is, heeft het maken van deze tekeningen voor Timp nooit meer betekend dan een prettige bezigheid.[47]

Door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog was het voor Leen Timp in eerste instantie moeilijk om werk te vinden in zijn studierichting, zeker ook vanwege het feit dat hij, om aan de *Arbeitseinsatz* te ontkomen, ondergedoken was. Uiteindelijke verrichtte hij hand- en spandiensten bij een toneelgroep, om uiteindelijk mee te reizen als stalknecht en spreekstalmeester met circus 'Mandera'. Na zijn onderduikperiode keerde hij aan het einde van de oorlog terug naar Delft. Hier werkte hij aan een fotodocumentaire voor de afdeling Delft van de Binnenlandse Strijdkrachten. Tijdens de bevrijding was hij werkzaam als cameraman bij de leger-filmdienst in de staf van prins Bernard. In Delft leerde hij acteur Kees van Iersel kennen, gedurende een aantal jaren maakte hij samen met hem een groot aantal openluchtvoorstellingen die overal in het land werden uitgevoerd. Later bezorgde Timp, Van Iersel een baan als regisseur bij de Vara.[48]

2.2.3 Loopbaan (zie ook bijlage I)

Leen Timp is werkzaam geweest bij Radio Nederland Wereldomroep van 1948 tot 1951, waar hij voornamelijk reportages maakte. Hij had al geruime tijd zijn zinnen op de televisie gezet en accepteerde daarom het enige baantje bij de N.T.S. (Nederlandse televisie stichting) dat hem werd aangeboden: 'dollyduwer' achter de camera. Zelf zegt hij over het voortduwen van de rijdende camera, 'een weinig opvallend, doch zeer belangrijk werkje'.[49] Echter na korte tijd kon hij zelf plaats nemen op de bok en kreeg hij op 30-jarige leeftijd de functie die hij op dat moment ambieerde: cameraman. Als cameraman was Leen Timp nauwelijks te overtuigen dat iets niet kon, vóór hij het zelf geprobeerd had. Vaak vond hij dan zíjn eigen manier, waarop iets tóch kon. Hij onderzocht voortdurend alle mogelijkheden die de televisiecamera hem bood en experimenteerde graag met die mogelijkheden.



Leen Timp als 'dollyduwer' ***afb. 4***

Vol lof schreef men in 1953 over een toneelstuk, geregisseerd door Ger Lugtenberg en geregistreerd door Timp met slechts één camera. 'Eén camera voorkwam hinderlijke overgangen maar stelde aan cameraman Timp, die door een zo groot mogelijke

[47] Interview van Karin van der Beek met Leen Timp, 22-06-2005, Elst.
[48] Hogenkamp B., op.cit. (n.45),
Interview van Karin van der Beek met Leen Timp, 22-06-2005, Elst.
[49] Boelen F., op.cit. (n.44), p. 7.

beeld-variatie voor verstarring moest waken, enorme eisen. Technische beheersing van, en inzicht in de mogelijkheden van het apparaat zijn niet voldoende; daarvoor is ook nodig het volkomen aanvoelen van de bedoeling van de auteur.'[50]
Als cameraman klom hij verder op tot floormanager, en een logisch vervolg in 1955 was een vaste aanstelling bij de Avro als regisseur. Tót 1960, want vanaf dat moment ging Timp verder als Nederlands eerste free-lance regisseur. Hij besloot hiertoe omdat hij bij de Avro té veel rustige momenten tussen de verschillende programma's ervoer. 'Ik had de grootste moeite om eens een dag niets te doen, want dan had ik het gevoel, dat ik iemand benadeelde'.[51] De serie *Kunstgrepen* die in oktober 1959 van start ging heeft Timp dus nagenoeg als free-lancer geregisseerd. Niet dat dit enig verschil uitmaakte voor de serie, de Avro heeft zowel Leen Timp als Pierre Janssen altijd alle vrijheid gegeven in het samenstellen en uitvoeren van iedere aflevering.

Timps regiedebuut vond plaats bij de Avro en zijn eerste programma ging over industriële vormgeving onder de titel *Over smaak valt niet te twisten,* op 13 januari 1955. Zijn laatste productie was een 2-delige documentaire voor NCRV's *Dokument* in 1992.[52]
Tijdens zijn loopbaan als regisseur is Leen Timp verantwoordelijk geweest voor veel producties, variërend van kunst, cultuur en educatie, tot informatief en amusement. Daarnaast is Timp ook betrokken geweest bij het opzetten van een nieuwe educatieve omroep. Samen met Erik de Vries werkte hij mee aan een nieuwe televisie Academie Teleac, waarvoor hij in de beginfase adviseur was en de regie verzorgde. Eind maart 1965 werden de eerste cursussen uitgezonden waaronder *Moderne onderwijsmethoden en didactiek,* een cursus waarvoor veel belangstelling bestond.

Hoogtepunten uit zijn beginjaren als regisseur waren de feestelijkheden rondom het Koninklijk Huis, de 4 mei herdenking op de Waalsdorpervlakte, en het eerste *Grand Gala du Disque'* met Willem Duys. Verder regisseerde hij spraakmakende balletuitzendingen vanaf het Scheveningse strand, *La Creation* en *Mouvement de la Hollande* (Pierre Janssen schreef voor *Mouvement* het scenario), de kunst- en cultuurrubriek *Venster,* programma's met architect Bakema, en natuurlijk *Kunstgrepen*. *Mouvement de la Hollande* was een balletvoorstelling die de wederopbouw van Nederland na de Tweede Wereldoorlog in een abstracte poëtische vorm moest weergeven. De achtergrond van het ballet werd gevormd door raffinaderijen en rokende fabrieksschoorstenen, metaforen van het menselijk vernuft en van de groei van de na-oorlogse industrie. Deze balletuitzending werd ingezonden voor het televisiefestival 'Prix d'Italy'. Hoewel het programma de prijs niet heeft gekregen, werd het op het T.V. festival in Sorrento in de wandelgangen wel beoordeeld als de meest originele inzending.[53] Daarnaast behoorden ook het satirische programma *Zoishettoevalligooknogeenseenkeer* en het medische programma *Dokter ja, dokter nee* tot zijn meest succesvolle programma's.

---

[50] Onbekende Avro redacteur, 'Onze Visie op teleVisie', 1953, z.p.
[51] Z.n., 'Leen Timp (39): Van niets iets maken. Reportage sterke punt van actieve TV-regisseur', *Uit de lucht gegrepen,* 1960, z.p.
[52] Hogenkamp B., op.cit. (n.45).
[53] Z.n., 'Mouvement de la Hollande. Leen Timp', bron onbekend, z.j., z.p.

Voor de serie *Kunstgrepen* in het bijzonder en voor zijn eerste jaren als televisie regisseur in het algemeen, werd Leen Timp in oktober 1961, samen met Pierre Janssen, bekroond met de eerste Nipkow-schrijf (Deze onderscheiding van Nederlandse tv-critici is vernoemd naar Paul Nipkow, in 1884 de grondlegger van de televisie). Hij werd vooral geprezen als producer en realisator, een goede combinatie voor de vormgever van televisieprogramma's. 'Hij is er in geslaagd in vrijwel alle door hem geregistreerde uitzendingen de vorm functie van de inhoud te doen zijn. [...] In nauw samenspel met degene die de inhoud aandraagt, bepaalt hij, denkend in beelden, hoe deze inhoud het beste tot haar recht zal komen', aldus het juryrapport van de Stichting Nipkow.

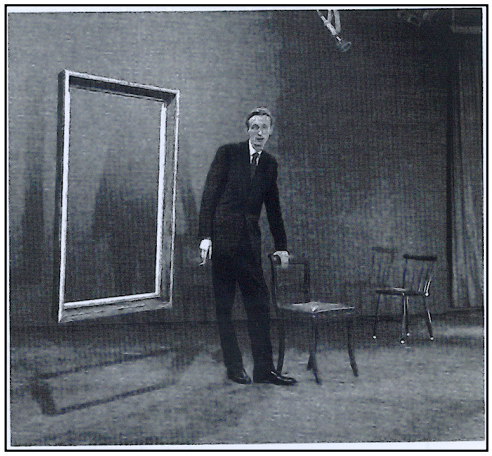
2.2.4 Visie en werkwijze

Erik de Vries was halverwege de jaren dertig betrokken bij de ontwikkeling van de eerste televisie-experimenten op het Philips-laboratorium en in werd 1948 de eerste regisseur van de proefuitzendingen in Nederland. Regisseur De Vries definieerde televisie als volgt: 'Televisie is de directe overbrenging van een reportage van de werkelijkheid [...] televisie is niet scheppen en ook niet herscheppen, televisie is schikken, eventueel herschikken'. Een regisseur moest gevoel hebben voor film en fotografie, iets van beeldvorming snappen. Dit kwam grotendeels overeen met de opleiding en visie van Leen Timp, die in 1981 in een interview vertelde: 'Ik beschouw een tv-regisseur als een industrieel vormgever en op die manier is hij te herkennen'. Creativiteit is noodzakelijk om met beelden te kunnen vertellen. Experimenterend en zoekend naar een 'echte televisievorm' maakte Timp eens bewust een filmpje met 'algemene' beelden, waarbij hij drie totaal verschillende commentaren liet spreken; een neutrale tekst, een dramatisch geladen tekst en een vrolijk, opgeruimd commentaartje. De drie teksten 'pasten' alle drie bij de nietszeggende beelden van verkeerswegen, waaiende bomen of mensenmassa's in een winkelstraat.[54] Hiermee toonde hij aan dat beelden, zomaar achter elkaar gemonteerd, nietszeggend zijn, het schikken en herschikken van beelden was belangrijk om ermee te kunnen 'vertellen'.
In de periode dat Leen Timp voor de Avro werkte maakte hij vooral reportages en documentaires over kunst en cultuur. Deze programmavorm is altijd zijn sterke punt gebleven. Regiematig is Timp een beschouwer, bij voorkeur van actie. Hij had minder affiniteit met bespiegeling.

Timp wist de serie *Kunstgrepen* op een verrassende eigen wijze op het scherm te brengen hoewel het woord kunst voor hem niet meer betekende dan 'wat men er in wil zien'. *Kunstgrepen* kreeg onder zijn regie meer actualiteits- dan eeuwigheidswaarde; televisie bleef voor hem een vertaling van een moment.[55] 'Mijn opvatting over televisie-regie?' zegt hij in een interview, 'Niet te veel denken aan journalistiek, film of toneel. Ik geloof dat het het beste is een opdracht zo te lezen en uit te werken, dat men de weg naar 'het wezen' van het onderwerp

[54] Akkermans L., *Televisie. beginjaren van een nieuw beroep,* Laren 2003, pp. 134-135.
[55] Z.n., op.cit. (n.53), z.n., z.j.

vindt.'[56] In *Kunstgrepen* durfde Leen Timp het aan om Pierre Janssen maar liefst een half uur over beeldende kunst te laten praten, met ter illustratie slechts reproducties of een voorwerp. De opbouw van de beelden was zo geraffineerd eenvoudig dat er iets van mysterie doorschemerde waardoor het 'echte' televisie werd.[57] Timp was overigens niet gevoelig voor kijkcijfers, 'Het is een waandenkbeeld dat je het met ieder programma iedereen naar de zin zou kunnen maken. Je moet durven bepalen tot wie je je wilt richten'.[58] Timp streefde dus als regisseur naar de actualiteitswaarde en het vinden van het 'wezen van het onderwerp' in een programma, in zekere zin een paradoxale combinatie. Hij zocht daarbij naar het snijpunt van een vernieuwende vorm en een integere inhoud, en dat was niet de gemakkelijkste weg.



Pierre Janssen ***afb. 5***

Pierre Janssen schreef in 1961 na de eerste jaren *Kunstgrepen* over Leen Timp als volgt: 'Aan vuurwerk heeft hij een even grote hekel als aan een te ver ingestudeerde, kunstmatige "natuurlijkheid". Beeld voor beeld probeerde hij te z i e n; overbodigheden werden even snel geschrapt als bedrieglijke vanzelfsprekendheden; gevoelsuitdrukking vond hij slechts aanvaardbaar als ik die waar kon maken uit het onderwerp'[...] Aan de ander kant is hij evenwel voetstoots bereid, met de technische middelen die hem ten dienste staan, een dimensie aan mijn betoog toe te voegen. Hij had er tijdens de repetities eindeloos veel tijd voor over, om werkelijk mooie beeldovergangen te creëren en wie "Kunstgrepen" gezien heeft weet, welke bijzondere poëzie hij daarmee op de beeldbuis dichtte. Hij liet zich niet misleiden door taboes, die in negen van de tien gevallen misschien wel, maar in het tiende geval misschien nu juist géén zin hebben'.[59]

Leen Timp koos voor een zuivere televisievorm, zonder het experiment te schuwen. Soms betekende dat, hoe eenvoudiger hoe beter, mits op de juiste manier. Je zou kunnen zeggen dat hij zocht naar een minimalistische stijlvorm. In een interview meldt hij hierover: 'Maar je moet werkelijk alle teleurstellingen hebben doorgemaakt om successievelijk alle franje die zo mooi leek en alle ambitieuze complicaties over boord te gooien om in alle eenvoud waarin je niet wilde geloven, te vinden wat je in de tierelantijnen vergeefs had gezocht. En dat kan jaren duren'.[60]

---

[56] Schaik J. v., bron onbekend, 1955, z.p.
[57] Akkermans L., op.cit. (n. 54), p. 140.
[58] Z.n., 'Televisie een heerlijk vak', bron onbekend, z.d., z.p.
[59] Janssen P., '"Kunstgrepen" was een poging tot communicatie', *Algemeen Dagblad,* 1961, z.p.
[60] Z.n., 'Leen Timp. Regisseur', *Het team der Avro-televisie,* 1958, p. 15.

Over het decor schreef Pierre Janssen: 'Met grote beslistheid heeft Leen Timp mij steeds buiten een decor gehouden. Decor in televisie, stelt hij, moet beperkt worden tot het minimaal nodige en meestal is er heel wat minder nodig, voeg ik daaraan toe, dan er in Bussum verbeten in elkaar wordt getimmerd'.[61]

Over een programma op het Waterloopplein in Amsterdam vertelde Timp in een interview 'Weet u wat van die uitzending zo fijn was, er gebeurde helemaal niets. Gerard van het Reve liep maar wat doelloos rond, met een verborgen microfoontje in zijn binnenzak. Niemand had bovendien in de gaten dat er geheime camera's stonden opgesteld. Hierdoor konden de scharrelaars op het "plein" geheel en al zichzelf zijn. Het resultaat was verrassend, want toen kon je pas zien hoe saai, hoe intens saai de mens is bij zijn dagelijkse bezigheden. Iedereen keek even strak en verveeld voor zich uit. Zij waren traag in hun bewegingen en liepen erbij of het hun allemaal niets kon schelen'.[62] Regiematig getuigt deze uitleg van Timp duidelijk voor zijn voorkeur voor een beschouwende pose en pure televisie.

Timp hield van ballet, mede omdat hij dat vanuit zijn jonge jaren, o.a. tijdens de openluchtvoorstellingen, had meegekregen. Beeldtechnisch ging hij de strijd aan met de balletdeskundigen die beweerden dat je ballet op televisie alleen vanuit totaalbeelden kunt laten zien. Timp toonde aan dat het anders kon en wist precies op welk moment de juiste close-ups in te voegen, zonder dat de samenhang voor het publiek verloren ging. 'Ik kies mijn camera opstelling zo, dat ik het programma voor de kijker registreer alsof hij zelf op één vast punt in de zaal zit'.[63] Een soortgelijke nieuwe camera opstelling had hij ingevoerd tijdens de eerste voetbalregistratie die hij maakte van Nederland-Denemarken in 1955. Een camera opstelling die in de televisiewereld, voor wat voetbalwedstrijden betreft, lange tijd werd aanvaard als de meest praktische.

Het juryrapport van de Nipkowschijf uit 1961 sluit af met de volgende passage: 'Met de toekenning van de Nipkowschijf aan Leen Timp wordt tot uitdrukking gebracht de waardering van het Gezelschap voor zijn vakmanschap en zijn prijzenswaardige opvattingen inzake het gebruik van het instrument televisie, zoals deze tot uitdrukking zijn gekomen in uitzendingen van geheel verschillende aard. Zijn werk wordt door een constante kwaliteit gekenmerkt. Dit element van continuïteit in prestatie is mede in de beoordeling betrokken.

[61] Janssen P., op.cit. (n. 59), z.p.
[62] Boelen F., op.cit. (n. 44), p. 7.
[63] Z.n., op.cit. (n.60), p. 15.

2.3 Pierre Leo Antonie Janssen

2.3.1 Loopbaan (zie ook bijlage I)

Pierre Janssen is geboren op 19 september 1926 in Arnhem. In 1945 rondde hij zijn HBS-B af in Arnhem. Hij vond niet de juiste studie en koos uiteindelijk voor een baan als leerling-journalist bij de Arnhemse Courant. Later werd hij aangesteld als journalist bij het *Het Vrije Volk*. Hij bleef hier tien jaar lang werkzaam, eerst als bureauredacteur-buitenland en later als recensent beeldende kunst. Pierre Janssen had onmetelijk veel interesse in de wereld om hem heen, hetgeen hij binnen de journalistiek goed kon exploiteren.
Wat de beeldende kunst betreft kon hij echter pas de diepte ingaan toen hij in de jaren vijftig directeur werd van het Stedelijk Museum in Schiedam, 'Ik begreep dat er niet alleen veel te kijken, maar ook te studeren viel. Pas toen, in het midden van de jaren vijftig, begon dat alles voor mij handen en voeten te krijgen'. Grote voorbeelden in de museale sector waren voor Janssen, Boymans van Beuningen in Rotterdam ten aanzien van het vakkundige beheer van de collectie en het Stedelijk Museum in Amsterdam vanwege zijn bruisende karakter met grote tentoonstellingen van buitenlandse kunstenaars.[64] In het Schiedams Museum besteedde Janssen veel aandacht aan educatie in de vorm van lezingen voor de bezoekers. Hij richtte zich voor wat het verzamelbeleid betreft vooral op hedendaagse moderne kunst, onder andere op het werk van de Cobra kunstenaars.

Vanaf 1962 schreef Janssen over beeldende kunst voor *Het Parool* en werd tegelijkertijd docent aan onder andere de Academie van Tilburg en een huishoudschool.
In 1965 werd hij gevraagd voor het directeursschap op de Academie voor Beeldende Kunsten in Rotterdam. Deze functie op de Academie heeft Janssen vier jaren vervuld, tot 1969. 'Ik heb daar meteen gezegd dat de verbintenis niet eeuwig kon duren, hooguit vijf jaar'. In zo'n periode, vond hij, kon er een frisse bijdrage geleverd worden aan het leerplan en aan twee op stapel staande verbouwingen. 'Een Academie heeft recht op flexibiliteit van een directeur', meende Janssen.
Vier jaar later, in 1969, werd Pierre Janssen voorgedragen als directeur van het Gemeentemuseum in Arnhem, deze functie heeft hij geaccepteerd. Zijn standpunt ten opzichte van de duur van zijn directeursschap binnen een museum was duidelijk verschillend, een Academie is uiteindelijk een andere instantie dan een museum. Janssen heeft deze functie in Arnhem uiteindelijk 13 jaar vervuld, tot 1982.

Naast zijn betrekking in musea, veel lezingen en optredens in verschillende televisie- en radioprogramma's, maakte Janssen voor de Avro samen met Leen Timp, ruim 100 afleveringen voor de serie *Kunstgrepen,* samengesteld en gepresenteerd tussen 1959 en 1975. Verder in de

[64] Meyer I., 'Ischa', *Vrij Nederland,* 45 (1984), p.18.

scriptie wordt duidelijk gemaakt hoe deze samenwerking tot stand kwam en verliep.
Door de serie *Kunstgrepen* werd Pierre Janssen gezien als dé bemiddelaar tussen mens en kunst. In diverse interviews voor de schrijvende pers laat hij weten dat hij televisie een boeiend medium vindt vanwege het grote bereik. Anderzijds heeft zijn bekendheid via de televisie hem ook veel leed berokkend zoals hij zelf in een interview aangaf, niet in de laatste plaats vanwege het gebrek aan privacy dat hem en zijn gezin voordurend tergde, 'De prijs die ik ervoor moest betalen vond ik wel erg hoog. Het enorme verlies van je privacy, verstoring van je gezinsleven....'.[65]

Na het neerleggen van zijn functie in het Gemeentemuseum in Arnhem in 1982 is Pierre Janssen zijn hele leven doorgegaan met het geven van lezingen voor 'fietsenhandelaren, bankmanagers, dakbedekkers, politie-ambtenaren, artsen, inkopers, baggeraars, en andere ondernemers', ook in het buitenland. In het bedrijfsleven begeleidde hij verder projecten voor verwerving en sponsoring van kunst.[66] Ook publiceerde hij diverse boekjes (zie bijlage I) en wijdde zich verder aan studie.
In 1990/91 maakte Pierre Janssen een 12 tal films over binnen- en buitenlandse kunstenaars voor het Heineken concern. Deze serie, die onder de naam *Fascinating Art* uitkwam, was volgens het Financieel Dagblad, ambitieuzer en indringender dan alles waaraan Pierre Janssen tot dusver aan had meegewerkt. Zelf zegt Janssen over deze serie dat er 'geen specifieke, educatieve strekking aan ten grondslag lag, zoals bij *Kunstgrepen'*. Janssen stelde deze internationale serie zelf samen en schreef hiervoor eveneens de Engelse tekst die hij later insprak. Hij liet zich hierin net zo lang begeleiden tot hij alles perfect kon uitspreken. Anders dan in *Kunstgrepen* kon hij zich in *Fascinating Art* dus niet direct tot zijn publiek richten.[67] De regie van *Fascinating Art* was in handen van Paul van den Bos.
Momenteel is Janssen nog steeds actief. Hij schrijft mij in een brief van september 2005 'ik werk, studeer, schrijf elke dag, ik noteer en archiveer en breid mijn bibliotheek uit, ik pieker en contra-pieker, en correspondeer'. Janssens devies is, schrijft hij verder; 'door te wankelen blijf ik overeind'.[68]

2.3.2 Jeugd

'Ik ben een jongetje dat op z'n negende zijn vader verloor door een verkeersongeluk. Dat heeft mijn hele jeugd totaal ontwricht. Dat is een onvoorstelbare ramp voor mij geweest.'[69] In 1936 maakte een motorongeluk het dramatisch einde aan zijn vaders leven, hetgeen Pierre Janssen heeft getekend voor het leven.[70]
Janssen beschrijft zijn vader als een zeer originele progressieve onderwijzer, hoofd van een ULO in Arnhem, die hij zelf in 1933 had gesticht. Hij was een groot voorstander van het Openbaar

[65] Berg C.v.d., 'Kunst is wat mensen doen', *Algemeen Dagblad*, 1986, p. 2.
[66] Brief Pierre Janssen aan Karin van der Beek, 20-09-2005.
[67] Unger D., '"Fascinating Art" indringend soort Kunstgrepen', *Financieel Dagblad,* 1989, z.p.
[68] Brief Pierre Janssen aan Karin van der Beek, 20-09-2005.
[69] Sternsdorff H., 'Pierre Janssen, de typische tenenloper', *De Gelderlander* (?), 1979, z.p.
[70] Z.n., 'Pierre Janssen, bemiddelaar tussen mens en kunst', *Televizier,* 1974, z.p.

onderwijs, ondanks het katholieke gezin waaruit hij voortkwam. Als onderwijzer had vader Janssen een onuitwisbare indruk gemaakt, wat blijkt uit de reacties van oud leerlingen die Pierre Janssen veel later nog kreeg: 'Zoals uw vader, zo heb ik er nooit meer één gehad'. Vader Janssen had een uniek talent om te vertellen, om leerstof over te dragen. Een didactische gave die Pierre duidelijk van zijn vader heeft geërfd, net als zijn passie voor boeken die mede is bepaald door de nagelaten bibliotheek. De dood van zijn vader lag heel kwetsbaar maar soms memoreerde Janssen hem publiekelijk, zoals tijdens afscheid als museumdirecteur in Arnhem. Pierre Janssen sprak tot het college van B. en W. dat hij de tweede 'P.L.A. Janssen' was die zich voor de volksontwikkeling in Arnhem had ingezet.[71] Janssen lijkt hiermee aan te willen geven dat hij in educatieve zin in de voetsporen van zijn vader is getreden. Daarnaast constateert hij dat er ergens in de familie een schilder of dichter moet zijn geweest van wie hij zijn passie voor kunst moet hebben geërfd.
Na de dood van vader Janssen moest noodgedwongen worden verhuisd door gebrek aan financiële middelen. Vier jaar later brak de Tweede Wereldoorlog uit en aan het einde van de oorlog, in september 1944, moest Pierre met zijn moeder en de rest van het gezin Arnhem ontvluchten. Tweemaal noodgedwongen verhuizen tijdens zijn prille jeugd gaven hem een gevoel van ontheemding.

Het HBS-B diploma heeft Pierre Janssen vóór de verhuizingen nog net in Arnhem kunnen behalen. Tekenen op school was overigens niet zijn favoriete vak omdat hij 'niet een klein beetje kon tekenen, maar helemaal niet'. Echter, tijdens de theorie lessen met lezingen en reproducties over kunst werden de gevoelige snaren bij hem geraakt. Janssen was leergierig, las ontzettend veel en raakte al vroeg gefascineerd door de oud Egyptische kunst. 'In mijn jeugd kwamen de moderne stromingen helemaal niet aan bod; dat bestond eenvoudig niet. Die tak van kunst bestond voor mij en vele anderen nog niet.'[72] Op de vraag wanneer hij precies in aanraking kwam met kunst antwoordt hij: 'Een vroege ervaring is in elk geval - ik denk in de tweede klas van de HBS, dus toen was ik een jaar of veertien - op school waar we een boek hadden met daarin een stukje over Egypte. En daarbij stond een foto van een grote rotstempel van Aboe Simbel, die enorme beelden van Ramses in die rotswand. Dat maakte een verpletterende indruk op me'.[73] In een ander interview voegt hij hier aan toe: 'Ik weet nog precies dat niet die op zichzelf erg mooie rotstempel, maar vooral het idee achter dat ding, me bovenmatig fascineerde. Het stuk mystiek in zo'n bouwwerk, dát hield me verschrikkelijk bezig'.[74] Ook las hij als kind regelmatig in *Geschichte der Kunst* van H.R. Hamann geïllustreerd met zwart-wit plaatjes van schilderijen. Pierre Janssen vertelt in een aflevering van *Kunstgrepen* dat op zeer jonge leeftijd kunst hem nog niet raakte. Kunst associeerde hij toen vooral met vroomheid en kersttaferelen, 'onthutsende blote verwikkelingen' en 'hogere 17e eeuwse lol op koektrommels'. Op de middelbare school, tijdens de les Nederlands van de heer de Joden in

[71] Jungschleger I., 'De revolutie begint niet in zo'n hertenkamp voor kunst', *DeVolkskrant,*1982, p. 5.
[72] Meyer I., op.cit. (n. 64), p. 18.
[73] Berg C.v.d., op.cit. (n.65), p. 2.
[74] Z.n., 'Kunst is wat mensen doen', bron onbekend, 1979, z.p.

Arnhem, werden hem de ogen geopend bij een uitleg over het beeldhouwwerk van Donatello, de St. Joris. Deze lessen hadden voor hem kunst bereikbaar gemaakt.

Geschiedenis en natuur zijn voor Janssen overigens onlosmakelijk verbonden met beeldende kunst. Janssen koesterde als kind al veel belangstelling voor de natuur, een liefde die hij zijn hele leven heeft behouden, mogelijk mede door zijn lidmaatschap van de Nederlandse Jeugdbond voor Natuurstudie (NJN). Janssen: 'De NJN, die haar hoogtijdagen vierde in de jaren zestig, werd vooral gekenmerkt door een, wat je nu zou noemen, alternatief gedrag, wat je tot in de finesses werd voorgeschreven. Een soort AJC zonder politieke beginselen'. Deze houding binnen de NJN heeft Janssen waarschijnlijk voor lief moeten nemen, want de excursies vond hij fantastisch 'omdat je op plekken kwam waar je anders nooit zou komen'.[75]

Na de oorlog werd Pierre Janssen een positie als jonge marinier in Indië vanwege zijn postuur geweigerd, 'Ik meldde mij aan, die man wierp een blik op mijn gestalte, en weigerde mij zelfs te keuren. Ik vroeg nog of ik dan misschien het land mocht dienen als telefonist – maar ook dat was mij niet vergund'.[76] Ook had hij plannen om houtvester te worden, zodat hij zich volledig kon verenigen met de natuur. Vervolgens dacht hij na over een studie in Wageningen en een studie MO Nederlands en Engels, echter geen van deze studies heeft hij gevolgd, financieel was daar geen ruimte voor. Een baan als leerling journalist bij de *Arnhemse Courant* behoorde wel tot de mogelijkheden.

2.3.3 Journalistiek

In 1946 begon Pierre Janssen zijn loopbaan bij de krant. Na zijn debuut als journalist bij de *Arnhemse Courant* stapte hij over naar het sociaal democratisch dagblad *Het Vrije Volk,* eerst op de Arnhemse editie en vervolgens op de editie in Rotterdam. Deze krant, die nauw gerelateerd was met de PvdA, had een bewuste traditie met kunst, met doel de arbeider met kunst in aanraking te brengen, geheel passend in de tijdsgeest van de jaren vijftig. Hij koos voor een krant waar ruimte en aandacht bestond voor kunst en waar zij zich maatschappelijk 'thuis voelde'. Hoewel Pierre Janssen met de mensheid begaan is en lid is geweest van de PVDA voelde hij zich overigens niet per definitie een socialist. 'Socialist zijn betekent: geloven in socialistische apparatuur, en dat doe ik niet, daar moet ik alleen maar om lachen, net als om iedere ander apparatuur'.
Pierre Janssen is van 1946 tot 1956 bij deze krant werkzaam geweest, op de bureauredactie-buitenland en als kunst recensent. In de jaren vijftig werd de zelfstandigheid van de journalist en zijn bevoegdheid tot zelfstandig oordelen veelal niet erkend. Pas in de jaren zestig zou de journalistiek emanciperen. Zelf zegt hij over deze periode: 'Ik barstte van de interesses, maar de journalistiek in die dagen, tenminste bij die krant, betekende voornamelijk: handigheid; uitsluitend daarin werd je getraind. Zo kwam van echte ontwikkeling niet erg veel.'[77]

[75] Meyer I., op.cit. (n.64), p. 18.
[76] Ibidem, p. 18.
[77] Ibidem, p. 18.

Regelmatig werd Janssen op pad gestuurd om stukjes te schrijven over toneelvoorstellingen en films, wat hij met de nodige tegenzin deed: 'Vroeger moest ik over toneel schrijven voor de krant. Akelig vond ik het. Mijn wereld niet. Vergeleken bij de dwingende kracht van beeldende kunst vond ik toneel een hoop gedoe. Een avond lang iets zeggen dat bij beeldende kunst in één keer aan de muur hangt. ... En films, daar kon ik niet genoeg afstand van nemen. Dat werkte op mijn emoties, dat was me teveel. Bij beeldende kunst moet je afstand houden. Kijken, kijken en nog eens kijken. Anders kun je het niet zien...Het voordurend opnieuw bezinnen op wat je ziet, dat vind ik spannend...Toneel en film overkomt je en dan zit ik in een rol die me niet past'.[78]
Het was volgens Janssen overigens niet altijd even makkelijk om een klein stukje over kunst geplaatst te krijgen, soms werd het er op het laatste moment toch nog uitgegooid.[79] Maar in Rotterdam vond een kentering plaats en werd Janssen door zijn chef Rein Blijstra, hoofd van de kunstredactie van *Het Vrije Volk*, al snel aangemoedigd als verslaggever van tentoonstellingen.

In één van de brieven die ik in juni 2005 van de heer Janssen ontving schreef hij mij dat, in 1956 de periode waarin hij voor *Het Vrije Volk* werkzaam was, zich een belangrijke incident voordeed dat hij typeert als één van de werkelijke verwekkers van zijn werk met kunst. Uit een brief gedateerd 24 juni 2005 citeer ik: 'Zal ik eens één van de werkelijke verwekkers van mijn werk met kunst noemen? J.C. Ebbinge Wubben, de toenmalige directeur van het museum Boymans. Hoe zo? Door zijn ijzige minachting voor de jonge man van het ordinaire *Het Vrije Volk* en voor zijn ijzige minachting voor de meeste bezoekers van zijn eigen museum'. Deze confrontatie met Ebbinge Wubben raakte Janssen diep en heeft een katalyserende werking gehad op zijn persoonlijke ontwikkeling tot deskundige op het gebied van kunstgeschiedenis en kunstbeschouwing. 'Boosheid leidt tot creativiteit' zegt hij in een interview.[80] Tergende opmerkingen, die hij later ook gedurende zijn presentatie in *Kunstgrepen* zou krijgen, raakten hem eveneens diep, maar hadden uiteindelijk, nogmaals, een uitdagende werking op hem en maakte Janssen tot wat hij is.

Na zijn loopbaan als journalist bij het *Vrije Volk* werd Janssen per 1 januari 1962 medewerker op de kunstredactie bij het Parool, waar hij tot in 1965 als recensent werkzaam was. Pierre Janssen is dus ongeveer dertien jaar journalist geweest en schreef gedurende deze periode voornamelijk over beeldende kunst, voor een krant die zich met name richtte tot het volk. Zelf is hij van mening dat ook daar een belangrijke oorsprong ligt van zijn latere werk als kunstbeschouwer, hij leerde bij de krant zo helder en zo bevattelijk mogelijk over kunst te schrijven, hetgeen hem van pas kwam in *Kunstgrepen* en zijn lezingen

[78] Teeseling I.v., ' Pierre Janssen: Kunst is een aanmoediging om het leven vol te houden. De Dr. J.P. van Praagprijswinnaar 1989 en zijn passie voor kunst', *Humanist,* 1989, pp. 7-8.
[79] Jungschleger I., op.cit. (n.71), p. 5.
[80] Pierre Janssen in een interview met P. van Ingen in de Plantage, Amsterdam, 18-06-2005.

2.3.4 Pierre Janssen en de Academie voor Beeldende Kunsten

'Een Academie is een school waarin een balans moet worden gevonden tussen vaardigheid van hand en geest; tussen concrete kundigheid en abstract gevoel, tussen techniek en inzicht.'
Na Janssen's docentschap aan de Academie in Tilburg, waar hij van 1962 tot en met 1965 'didactische kunstbeschouwing' doceerde, bekleedde hij vervolgens in de periode 1965-1969 de functie van directeur aan de Academie van Beeldende Kunsten in Rotterdam. Pierre Janssen werd voor deze functie gevraagd omdat men er alle vertrouwen in had dat juist hij in staat was het onderwijs te vernieuwen en aan te passen aan de behoefte van dat moment.[81]
Dit was een periode waarin de fusie plaatsvond tussen de Academie en de H.T.S. in Rotterdam. Hoewel er sprake van samenwerking was tussen de twee scholen bleven het geheel gescheiden opleidingen. Pierre Janssen wilde op de Academie het technische in eigen beheer hebben, met eigen gastdocenten, anderzijds mocht een Academie zich niet te veel binden aan de praktijk, het onmogelijke moest mogelijk blijven. Belangrijk vond Janssen echter wel de relatie tussen de Academie en het bedrijfsleven, die zou leiden tot betere perspectieven voor de studenten. Om dat te bereiken werden de examenopgaven samengesteld in overleg met grote firma's die speciaal hiervoor marktonderzoek e.d. verrichten. Deze handelswijze van destijds getuigt van een vooruitziende blik, gezien de situatie nu, waarin veel scholen intensief met het bedrijfsleven samenwerken.
Bij zijn toetreding als directeur van de Academie hield hij een toespraak tot het personeel waarin hij meldde dat ernaar gestreefd diende te worden studenten af te leveren 'die hun persoonlijkheid hebben leren inzetten voor hun kundigheid, mensen die de techniek zowel in hun vingertoppen hebben als in hun geest'. Ook meldde hij in deze toespraak dat de Academie zich noch conservatief noch modern moest opstellen en dat leraren authentieke kunstenaars moesten zijn om te kunnen 'vormen'. Verder moest Moderne Kunst verplicht worden bestudeerd ondanks een voorkeur voor traditioneel en omgekeerd was net zo goed van belang, zodat ze zich later tegen de Academie zouden kunnen afzetten.[82]
Dat leraren authentieke kunstenaars moesten zijn was een nieuw ambitieus doel dat paste in het tijdsbeeld van de jaren zestig. Bij het alternatieve expressiecentrum de *Werkschuit* werd ook alleen door kunstenaars gedoceerd en op de Academie waren studenten in opstand gekomen en werd men genoodzaakt de traditionele educatieve werkwijze te herzien.

Hoewel Janssen zich had voorgenomen vijf jaar te blijven, zijn het er uiteindelijk vier geworden omdat het Gemeente Museum in Arnhem een beroep op hem deed. De belangrijkste reden voor vertrek bleef echter dat, in zijn visie, men niet langer dan vijf jaar moest aanblijven als Academie directeur om vernieuwende bijdragen te kunnen blijven leveren aan de leerplannen. Janssen pleitte voor een kort directeurschap omdat naar zijn mening een

[81] Z.n., 'Actueler kunsteronderwijs dankzij Pierre Janssen', *Trouw,* 1963, z.p.
[82] Welling D., 'Pierre Janssen: Het onmogelijke aandurven en ook de praktijk. Bij het onderwijs geen dogma's', *Rotterdams Dagblad(?),* 1966, z.p.

Academie 'nooit mag verharden, en zichzelf moet leiden [...] een Academie heeft recht op de flexibiliteit van een directeur'.[83] Afwisseling moet leiden tot vernieuwing, dat was zowel in de context van de Academie als van het museum een belangrijk uitgangspunt van Pierre Janssen.

2.3.5 Het museumdirecteurschap in Schiedam en Arnhem

'Ik droom van een museum waar van zolder tot kelder en van depot tot kantoor alles open is. Nooit ergens een bordje met verboden toegang'.[84] Pierre Janssen streefde naar een museum dat in alle opzichten maximaal openbaar zou zijn.
Hij zag het museum als een soort plein waar muren omheen staan met een dak tegen de regen, waar alles moest kunnen en waar iedereen welkom was.[85] Het museum moest zich richten op alle bevolkingsgroepen, maar in het bijzonder op 'leken'. Hij voelde zich daar persoonlijk verantwoordelijk voor en deed daarom als museumdirecteur liefst zelf de rondleidingen. Alléén al in het museum in Arnhem in het jaar 1974 waren dat er 160.
Deze meer publieksgericht aanpak van Pierre Janssen paste in een periode waarin de persoonlijke benadering, voorop stond. Janssens nadruk op 'de mens' in zijn kunstbeschouwingen lag in het verlengde van persoonlijkheidsvorming en individuele ontplooiing. Zijn eigen ervaringen ten aanzien van kunst speelden hierin geen onbelangrijke rol. Vanaf ongeveer 1965 vond er een verschuiving plaats van een civiliserende naar een meer emanciperende aanpak op het gebied van kunsteducatie. Deze aanpak werd in de jaren zeventig in musea breed toegepast. Traditionele rondleidingen en lezingen werden in dit kader vanaf midden jaren zestig als autoritair en passief gezien.[86]

Pierre Janssen was directeur van het Stedelijk Museum Schiedam in de periode 1956-1962, hij volgde daar Daan Schwagerman op. Het was niet gemakkelijk een geschikte opvolger voor Schwagerman te vinden omdat de sollicitanten, allen kunsthistorici, gespecialiseerd waren in oude kunst. Janssen, die toen kunstredacteur was van *Het Vrije Volk*, bezocht het museum regelmatig. In het gesprek met de museumcommissie wekte Janssen de indruk een grote mate van zelfstandigheid te bezitten en initiatief te durven nemen. Bovendien bezat hij in de ogen van de museumcommissie een gezonde opvatting over de taak en de positie van de ambtenaar. In Schiedam werkte Janssen veel met andere kleine en plaatselijke musea samen. Door de uitwisseling van tentoonstellingen konden niet alleen kosten laag gehouden worden, maar werd ook inzet en enthousiasme gedeeld. Met het Stedelijk Museum in Amsterdam en met particulieren onderhield Janssen goede relaties, waardoor het museum een grote diversiteit aan exposities kon aanbieden en een zo breed mogelijke publiek kon aanspreken. Hierdoor profileerde het museum zich wel minder nadrukkelijk als een museum voor

---

[83] Z.n., 'Pierre Janssen, hoofdcommies klasse A', *Parool*, 1968, z.p.
[84] Tegenbosch L., 'Pierre Janssen', *Volkskrant,* 1969, z.p.
[85] Peters P., op.cit. (n. 22), p. 50.
[86] Tibbe L., *Het museum als een open huis voor mensen: Directeur Pierre Janssen 1969-1982. Stromingen langs de Rijn: bij het 75-jarig bestaan van het Gemeentemuseum Arnhem,*
Arnhem 1995, p. 102-125.

hedendaagse kunst. Janssen werd hier door de commissie soms op geattendeerd, hetgeen resulteerde in de aankoop van 26 werken op papier van Karel Appel. De didactische rol van het museum bleef voor Janssen echter het meest belangrijk.[87]
Na het vertrek van Janssen uit Schiedam in 1962 stond er in het Parool 'Wij waren ons bewust dat de aanstelling van de heer Janssen als conservator een proefonderneming was. Die proefonderneming is volledig geslaagd. Pierre Janssen heeft het Stedelijk Museum van Schiedam uitgelicht boven het plaatselijke belang'.[88] Zeven jaar later trad hij aan als directeur in het Gemeentemuseum Arnhem van 1969 tot ongeveer 1982, als opvolger van de schilder Johan Mekkink.
In beide musea legde Janssen vooral het accent op een zo groot mogelijke toegankelijkheid, met als doelstelling een zo breed mogelijk publiek te bereiken. Deze doelstelling hing ook samen met de samenstelling van de museale collectie. Over die samenstelling zegt Janssen in een interview 'Voor mij is kunst een vorm van menselijke vindingrijkheid. [...] Daarom is het zo prettig dat je in mijn museum tegelijkertijd historische, archeologische en kunstnijverheidsvoorwerpen kunt zien. En daarnaast schilderijen, prenten, foto's en technische dingen. Ik begrijp dat er typische kunstmusea zijn, maar mijn ideaal is altijd anders geweest',[89]
Vooral de periode in het Schiedams museum is in zekere zin maatgevend geweest voor zijn optreden in Kunstgrepen. Janssen gaf in Schiedam vanaf zijn aanstelling veel lezingen, waarmee hij overigens zijn hele leven door zou gaan en die in feite niet veel verschilden van zijn aanpak in *Kunstgrepen*.

Kinderen speelden een belangrijke rol in zijn ideale museale omgeving. In Schiedam organiseerde Janssen in 1960, net als Sandberg in de jaren vijftig, een kunstklas voor kinderen van 10 tot 19 jaar en vanaf 1962 eveneens voor volwassenen, onder begeleiding van een docent van de Rotterdamse Kunstacademie.[90] En in Arnhem heeft hij met honderden groepen uit de hoogste klassen van de basisschool gewerkt. Schoolkinderen moesten, volgens hem, worden behandeld als volwaardig publiek en niet als leerlingen waaraan lesgegeven wordt; het museum mocht niet worden beschouwd als een verlengstuk van de school.
'Mijn baan is al de moeite waard als ik alle uren optel die ik met kinderen heb gewerkt'.[91]
'Je weet, je gelooft: bij kinderen heb je nog kans. Die léven nog in de taal, die kijken nog hun ogen uit, die kijken nog het leven in, die willen best een ander antwoord want ze hebben alle antwoorden nog niet gehoord, en kunst is een *ander antwoord.*'
Janssens boekje 'Grote bloemen met lange snorren' (naar het gedicht *Bloemen* van Leo Vroman) gaat over kinderen, kunst en educatie. In Arnhem, schrijft hij, had hij voor kinderen een aparte ruimte ingericht met originele kunstvoorwerpen, met bovendien de mogelijkheid om dia's of film te tonen. Zijn educatief werk met kinderen en ook met volwassenen, waren niet gebaseerd op het bijbrengen van 'kunstinzicht' en hij sprak dan ook nooit over kunstzinnige

[87] Halem L. van (red.), Dalen P. v., *Cobra. De kleur van vrijheid. De Schiedamse collectie*, Rotterdam 2003, pp. 289-290.
[88] Z.n., 'Pierre Janssen trekt jeugd in Schiedam naar de kunst', *Algemeen Dagblad,* 1961, z.p.
[89] Tiesing F., 'De diepste val bij de tv is een kunstprogramma in de vorm van en quiz', *De Gooi- en Eemlander,* 1981, z.p.
[90] Halem L. van (red.), Dalen P. v., op.cit. (n.88), p. 291.
[91] Tee A., 'Pierre Janssen straks al weer tien jaar in "zijn" Arnhems Museum', *Stad en Streek,* 1979, z.p.

vorming, maar altijd van menszinnige vorming. Verder legt uit hij over kinderen: 'Kinderen zijn niet bang voor kunst en niet kapot van kunst. Als je maar lief tegen ze bent, en beleefd, en niet plomp, en zéér aandachtig, dan komen ze wel over de brug'. Janssen koesterde in zijn werk met kinderen de onbevangenheid, het pure ten opzichte van het kunstwerk en wilde de 'grote bloemen met lange snorren' uitstellen. Die 'grote bloemen met lange snorren' duidden op een nogal somber mensbeeld, waarvan Janssen zelf regelmatig last lijkt te hebben. 'En dáárom heb ik met gesprekken over kunst geprobeerd tegen te houden wat ervan komt, het bereiken van de vreselijke buurman-leeftijd wat uit te stellen, het volwassen worden te saboteren, de groei van de grote bloemen te verstoren.'[92] Die somberheid waar Janssen soms last van heeft, zo vertelt hij in sommige interviews openhartig, heeft onder ander te maken met een wereld die 'ruw, hardvochtig en plat' is, een wereld zonder taboes die aan verloedering onder hevig is. En kunst compenseert, kunst ziet Pierre Janssen als een beschikbaak apparaat, als een aanmoediging om het leven vol te houden.[93] Enerzijds spreekt hier een romanticus in algemene zin, maar mogelijk heeft die somberheid ook te maken met de romantiek van de jaren zestig, het verlangen naar nieuwe horizonten, het koesteren van de onbevangenheid, het niet willen conformeren, het zoeken naar het andere, hetgeen uiteindelijk vaak niet realiseerbaar is. Andere niet 'bedorven' groepen uit de samenleving met een ongecompliceerde kunstreceptie, vond Janssen in de jaren zeventig onder: gedetineerden aan wie hij in het Arnhems Huis van bewaring een lezing gaf en onder blinde kinderen die door hem in het museum werden rondgeleid.

Janssen met blinde kinderen ***afb. 6***

Vanuit de museale wereld werd Janssen in zijn beginperiode als museumdirecteur echter argwanend bekeken, hij was moeilijk te plaatsen 'Wie is die oud journalist? Waar is hij mee bezig? Geen kunsthistoricus? Conservator, ja; maar van wat?
O, van het Schiedams museum – nooit van gehoord'. Janssen ging vaak gebukt onder het feit dat hij in feite 'onbevoegd' was kunst over te dragen. Echter de grote impact van zijn lezingen in het museum en van zijn televisie optreden in *Kunstgrepen* gaven hem nieuwe energie en inspireerden hem tot nieuwe ideeën.
'Ik vlei mij met de gedachte dat ik de enige museumdirecteur van de hele wereld ben die gegroet wordt door buschauffeurs. Die zien mij dus duidelijk als collega-ambtenaar. *Zo hoort dat. Zo moet dat!'*[94] Het museum beschouwde hij als een gemeentedienst die goed moest functioneren om zowel ingewijden als nieuwkomers over de drempel te trekken. 'Het gaat om educatief werk, waarbij we bereid moeten zijn het systeem telkens weer te verloochenen, om andere middelen te zoeken; ik wens me daarbij van iedere reclame-techniek te bedienen, die

[92] Janssen P., 'Grote Bloemen met lange snorren', *uit een eigen boekje van Pierre Janssen,* 1996, p. 8-15.
[93] Pierre Janssen in een interview met P. van Ingen in de Plantage, Amsterdam 18-06-2005.
[94] Sternsdorff H., op.cit. (n. 69), z.p.

me past'.[95] In een ander interview licht hij toe hoe hij de uitdaging aanging om meer bezoekers naar het museum te krijgen. 'Ik was het eerste museum met een reclamebureau. Dat bureau maakte advertenties en zo stond ik met het museum in de krant tussen de Paasaanbiedingen van meubelzaken.'[96] Innovatief en succesvol was zijn 'Sinterklaastentoonstelling'. Vier jaar lang werden vlak voor Sinterklaas 'cash-en-carry' verkooptentoonstellingen gehouden onder titels als: *Ja, Sinterklaas gaat me daar een beetje naar het museum; Ja, Sinterklaas maakt een toestand in het museum'*. Plaatselijke kunstenaars verkochten tegen schappelijke prijzen kunst aan het publiek in een Hema sfeer. Hiermee trok Janssen veel museumbezoekers en bood gelegenheid aan de gewone man een stukje kunst te kopen. Daarnaast zorgde hij voor wat extra inkomen voor de kunstenaars. Janssen: 'Elke Arnhemse kunstenaar mag schilderijen, grafiek, plastiek, of kunstnijverheid inleveren. Er wordt niet gejureerd, maar het mag niet meer dan f 200,= kosten.'[97] Per keer bezochten in het kader van de Sinterklaastentoonstelling ongeveer 5500 mensen het museum die voor tienduizenden gulden kochten.[98] Zijn aanpak vooral in Arnhem, was voor een Nederlands middelgroot museum duidelijk vooruitstrevend.

affiche museum ***afb. 7***

Pierre Janssen wilde het museum in Arnhem ook tijdens de avonduren openstellen, zodat er dan meer gelegenheid was om exclusiviteit aan bijvoorbeeld verenigingen en clubs te kunnen geven. Andere maatregelen waren de verbouwing van de museumentree, die opener en toegankelijk moest worden, het afschaffen van de entree gelden en het aanreiken van gratis informatiebladen bij tentoonstellingen. Die informatiebladen vond hij belangrijk. In een jaarverslag van het Arnhems Museum schreef hij: 'Het voorwerp heeft woorden nodig om het terug te brengen naar de mens. Een museum, dat bij het tonen van voorwerpen bang is voor woorden, is een lui museum'. Janssen liet ook diverse aspecten van het Arnhems museum onderzoeken, o.a. het profiel van de bezoekers, of de consequenties van de wat afgelegen ligging. Sommige maatregelen van Janssen vormen ook nu onderdeel van de discussie in musea. of zijn inmiddels gemeengoed geworden, wat aangeeft dat Janssen er een moderne visie op nahield. Janssen was overigens niet de enige die de entree afschafte, het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Haags Gemeentemuseum deed dit in de jaren vijftig ook al. In Den Haag was deze maatregel overigens zonder resultaat gebleven. Een onderzoek had aangetoond dat er geen middelen waren waarmee de gewone man tot een museumbezoek kon worden verleid. Niet de financiële middelen vormden een obstakel voor de arbeider maar de zogenaamde 'kathedraalsfeer' leidde tot schroom: in een museum fluistert men, loopt men

[95] Beek M., 'Museum Arnhem moeilijkste baan, die ik gehad heb', *De Tijd,* 1969, z.p.
[96] Z.n., 'Kunst is wat mensen doen', bron onbekend, 1979, z.p.
[97] Ginneken L. van, 'Kunst uit een museum zó over de toonbank', *Algemeen Handelsblad,* z.p.
[98] Tibbe L., op.cit. (n. 86), p.120.

bedachtzaam rond, en is men stemmig gekleed.[99] Deze 'kathedraalsfeer' en verheven houding ten opzichte van beeldende kunst is nou juist waartegen Pierre Janssen zich zijn hele leven heeft verzet.

Aan officiële openingen van tentoonstellingen deed hij niet mee, dat vond hij zinloos. Deze houding hing waarschijnlijk samen met zijn aversie tegen een elitair 'incrowd' publiek dat zich binnen het kunstmilieu bewoog, en veelal deel uitmaakte van de genodigden op tentoonstellingen: 'keurig geknipt en gestreken van de ene plechtigheid naar de andere, rijdend in licht progressieve auto's. En alles speelt zich af binnen die hertenkampen die we hebben voor de moderne kunst'.[100] Janssen richtte zich, voor wat betreft tentoonstellingen in Arnhem, regelmatig op lokale, vaak minder bekende kunstenaars, in tegenstelling tot de museale trend van grote exposities en bekende namen. Misschien werd hij in dat opzicht niet vooruitstrevend genoeg gevonden, maar de taakopvatting van Janssen luidde 'Niet alleen wordt er overal ter wéreld kunst gemaakt, maar ook bij u op de hoek'.[101] Zijn 'Sinterklaastentoonstelling' was hiervan de exponent. Een plaatselijk museum moest volgens Janssen voornamelijk als ontmoetingsplaats dienen, met lezingen en discussies, en men moest vooral niet het Rijksmuseum willen kopiëren.[102]

Pierre Janssen ondernam, nogmaals, wat mogelijk was om de toeloop naar het museum te vergroten. Mensen moesten het museum bezoeken 'omdat ze daar hun wereld groter krijgen ... Ik denk dat ieder mens dagelijks moet leven in een afgeperkte werkelijkheid. In een sleur, in een routine van alsmaar dezelfde dingen ...de mens zit gevangen in codes. En in de kunst kijk je door vensters naar een andere wereld waarin van alles mogelijk is'.[103] Daarom wilde Janssen van het museum een familiemuseum maken, een ontmoetingsplaats met een vriendelijke sfeer, waar naast kunst ook speelgoed- en robottentoonstellingen moesten kunnen worden georganiseerd. Zijn doel was niet alleen veel mensen binnen het museum te krijgen, maar vooral álle mensen.
Janssen streefde, net als Sandberg, naar grote sociale betrokkenheid van zijn personeel. In een jaarverslag over het aankoopbeleid van het museum in Arnhem schrijft hij in een persoonlijke toelichting: 'Museummensen denken, geloof ik, te veel over kunst en te weinig over mensen. Museummensen hebben ook de neiging, voor het "verklaren" en "toelichten" van kunstverschijnselen deze af te zonderen uit het grotere geheel van maatschappelijke processen. [...] Het zou goed zijn als aan iedere museumstaf een sociaal-historicus of een psycholoog werd toegevoegd met maar één opdracht: hinderlijk volgen'. Het verband dat Pierre Janssen legt tussen kunst en het sociale, het historische en het psychologische is typerend voor hoe hij zelf kunst ervaart en hoe hij die 'vertaalde' zowel in zijn lezingen als in *Kunstgrepen.*

---

[99] Meeuwissen E., op.cit. (n. 12), p. 11.
[100] Jungschleger I., op.cit. (n. 71), p. 5.
[101] Teeseling I.v., op.cit. (n. 78), pp. 6-9.
[102] G.K., 'Museumtaken', *Trouw,* 1961, z.p.
[103] Z.n., op.cit. (n.74), z.p.

Janssens grote voorbeeld als museumdirecteur was dus in veel opzichten Willem Sandberg van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Willem Sandberg was als conservator en directeur in het Stedelijk Museum werkzaam van 1945 tot 1962. Zijn museale aanpak was baanbrekend en vond internationaal navolging. Over de openheid en onbevangenheid die Sandberg in zijn beleid hanteerde was Janssen zeer enthousiast, 'De durf om het radicaal anders in te richten. De gewone presentatie ontdaan van *Wichtigmacherei,* daar heb ik van genoten. Daarin voelde ik mij ook een leerling van Sandberg'.[104] Willem Sandberg had zich naar Pierre Janssen, als museumdirecteur van het Schiedams Museum, direct open en vol medewerking opgesteld, hetgeen Janssen enorm waardeerde.
Sandberg schrijft zelf over zijn ideale museum onder andere: 'op menselijke schaal, geen grote hallen, statietrappen, bovenlicht, deuren als poorten, geüniformeerde beambten, maar een oord waar men durft te praten, te zoenen, hardop te lachen, zichzelf te zijn ... een brandpunt voor het leven van nu, onbekrompen, elastisch''.[105] Ondanks het strenge calvinistische milieu waaruit Sandberg kwam zijn er in het beleid van Sandberg en Janssen veel paralellen te trekken wanneer het gaat om de maatschappelijke relevantie van de beeldende kunsten, het werken met kinderen en het stimuleren van een brede toegankelijkheid.

Sandberg omschreef de functie van kunst als volgt: 'Wanneer we ervan uitgaan dat de evolutie van de kunst afhangt of samenhangt met het maken, het vormgeven van dingen die voor ons op dit moment nog niet zichtbaar zijn, dan is het, wanneer we werk van jonge kunstenaars of nieuw werk van mensen zien, niet de vraag: hoe moeten we daarover oordelen in verband met wat we weten over Rembrandt, Cézanne of Picasso, maar: welk verband heeft dit met ons leven? Wat kan dit werk ons zeggen voor de vorm van onze maatschappij, waarin we eten, drinken en vrolijk of treurig zijn? Ik geloof, dat die houding ten opzichte van de kunst, de mensen bewaart voor stagneren en maakt dat ze niet vastlopen in iets wat voorbij is, maar dat ze altijd openstaan'. Sandberg was, net als Janssen, geen afgestudeerd kunsthistoricus, hij had zijn studie kunstgeschiedenis niet voltooid omdat hij van mening was dat het niets bijdroeg aan de ontsluiering van de geheimen van creativiteit. 'Het geeft niets van de ontroering, van de aanmoediging, van de stimulering, die er van kunst zou kunnen uitgaan, wat voor mijn gevoel het enige belangrijke is'.
Net als voor Sandberg, hadden kunst en musea voor Janssen te maken met onbeperkte mogelijkheden en nieuwe wegen, of zoals Janssen het zelf formuleert: 'menselijke vindingrijkheid, met het doorschouwbaar maken van samenlevingsstructuren, met mogelijke andere modellen van menselijk gedrag, van denken en voelen, ter verrijking van de beschouwer om hem nieuwe inzichten voor zijn eigen leven te helpen vinden ... het gaat om de spiegelfunctie'.[106]
Sandberg richtte zich begin jaren dertig met zijn verzamelbeleid niet louter op beeldende kunsten maar ook op Nederlandse kunstnijverheid zoals meubels, glas, kleden, en startte een

[104] Jungschleger I., op.cit. (n. 71), p. 5.
[105] Petersen A., Brattinga P., op.cit. (n.26), p. 123.
[106] Berendse M., *De boom Is leeg. Kunst en educatie in Museum Jan Cunen Oss (*scriptie), Utrecht 1998. pp. 61-64.

affiche- en typografiecollectie.[107] Menselijke vindingrijkheid was voor beide museumdirecteuren niet gelimiteerd tot beeldende kunsten alléén.

Kinderen en kunst vormden voor Pierre Janssen zoals hiervoor blijkt een belangrijke combinatie. Kinderen speelden in Sandbergs visie op kunst eveneens een belangrijke rol. Zijn lessen aan de Hochschule für Kunst und Gewerbe in Wenen waren gericht op kinderen. Hij volgde er lessen volgens de methode van Franz Cizek (1865-1946). Wat het tekenonderwijs betrof richtte Cizek zich op de motorische en psychologische ontwikkeling van kinderen en hun eigen, spontane verbeelding en uitdrukking. Hij zag kindertekeningen als een autonome kunstvorm. De visie van Cizek op kinderen en kunst inspireerde Sandberg en dat kwam later tot uiting in Sandbergs interesse voor de kunst van de Cobra leden. Janssen richtte zich als directeur in het Schiedams Museum eveneens op kunst van de Cobraleden, in het bijzonder op werk van Karel Appel. Sandberg betrok kunstenaars in de educatieve taken van het museum maar drukte ze het volgende op het hart: 'Kijk eens, jullie weten wat de kinderen gaan zien, jullie zijn allemaal vrij in waar je heen wilt en wat je ze laat zien, maar probeer zoveel mogelijk je mond te houden. Probeer ze vooral geen kennis bij te brengen. Het ideaal zou zijn als jij niets zegt en als de kinderen onder elkaar praten over wat ze zien'.[108]

Janssens museumbeleid in Arnhem wierp zijn vruchten af, het bezoekersaantal nam enorm toe in de eerste twee jaren na zijn aanstelling: van 35.274 in 1969 naar 134.508 in 1971, bijna een verviervoudiging![109] In een interview in 1972 zegt Janssen over musea: '...er zijn twee werelden waar de musea in leven. De oude wereld is die van de hoogmoed en bovendien van dikwijls een heleboel wetenschappelijke flauwekul. Ik ben ervan overtuigd dat de nieuwe wereld het zal winnen'.[110] In 1982 nam Janssen zijn ontslag in het museum in Arnhem. Er waren toen wel een aantal knelpunten waar hij mee worstelde: het steeds weer reorganiseren van het gebouw; het stijgen van de kosten; personeelskwesties; te weinig armslag voor het maken van tentoonstellingen. Ook was er kritiek op de, volgens de museumcommissie, wat geringe aandacht van het museum voor de avant-garde.[111]
Toen Janssen het museum na dertien jaar verliet had hij daar een uitgesproken mening over. Hij vond dat hij als directeur van een middelgroot museum een keuze moest maken. 'Als je hier tot aan je pensioen blijft moet je je heel goed realiseren dat je dit instituut vrijwel aan je vastbakt. Dan wordt dit het museum van Janssen. Dat wil ik niet. Dat heb ik in Schiedam niet gewild, op de kunstacademie in Rotterdam niet, en nu ook niet'.

[107] Roodenburg-Schadd C., Expressie en Ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, Rotterdam 2004. p. 45.
[108] Berendse M., op.cit. (n. 106), p.61.
[109] Tibbe L., op.cit. (n. 86), p. 123.
[110] Z.n., 'Pierre Janssen: nieuwe wereld zal winnen', *De Gelderlander-Pers,* 1971, z.p.
[111] Tibbe L., op.cit. (n. 86), p. 125-126.

2.3.6 Kunst en educatie

Over educatief werk en lezingen in het museum bleef Pierre Janssen uiterst kritisch, hij stelde hoge eisen aan de rondleidingen die hij overigens maar deels uit handen gaf. Toen hij eraan dacht iemand aan te stellen als 'educatief conservator' in het museum in Arnhem, lagen zijn criteria zo hoog dat de vacature openstond van 1978 tot 1982. 'Men moet véél houden van wat zich in een museum afspeelt en véél houden van het omgaan met mensen. Men moet zó goed zijn dat men zich daar niet te goed voor voelt'.[112] Zelf heeft Pierre Janssen jaarlijks honderden lezingen gegeven, in het museum in Schiedam, in Arnhem, en op veel andere plekken in binnen- en buitenland, aan een zeer gevarieerd publiek. Deze lezingen werden druk bezocht door mensen die enthousiast waren over de manier waarop Janssen zijn ideeën over kunst overdroeg. Zijn bekendheid door het televisiewerk speelde daarin vanzelfsprekend ook een grote rol.
In hoofdstuk één is al uiteengezet dat de periode eind jaren vijftig en begin jaren zestig zich aftekent als een periode waarin initiatieven op het gebied van kunst- en cultuureducatie een vlucht namen en de overheid zich intensiever inzette om de kloof tussen kunst en volk te verkleinen. Vergelijkend met voorgaande perioden kwam het accent minder te liggen op educatie van bovenaf opgelegd, maar werd het deelnemen aan en beleven van kunst gezien als een middel tot 'zelf-ontplooiing' en moest een bezoek aan het museum voelen als recreatie en ontspanning. Daarin paste die honderden lezingen die Janssen per jaar in het museum bleef houden, wel en niet. Lezingen hadden enerzijds iets paternalistisch, waarbij de prikkel tot eigen interpretatie van kunstwerken grotendeels werd weggenomen. Anderzijds waren de lezingen van Janssen zo inspirerend en zo persoonlijk dat ze het bezoek aan het museum juist sterk bevorderden waardoor die aanzet tot 'zelf-ontplooiing' vanzelf zou komen.

Pierre Janssen sprak zoals al gezegd vooral over 'menszinnige vorming' in plaats van kunstzinnige vorming. Hij gelooft dat kunst gaat over menselijke verhoudingen. 'Geschiedenis bestaat uit gebeurtenissen, maar ook uit artefacten. Het object als stille getuige van de tijd, als spoor ... in dat kunstwerk zit een mens, die wil ik eruit halen'. Kunst is voor Janssen gerelateerd aan 'verdraagzaamheid, fantasie, invoelingsvermogen, empathie, emoties, verstand, vindingrijkheid, verwachtingen. Alles zit er in, het hele leven. Dat probeer ik bij een lezing of voor tv ook over te brengen en dat werkt. [...] Kunst is geen franje, maar een manier van bestaan. Kunst is niet belangeloos genieten, maar een aanmoediging om het leven vol te houden'.[113]

In de vele interviews blijkt dat Pierre Janssen voornamelijk geëmotioneerd raakt door de ideeënwereld achter de kunstwerken en veel minder door verf en kleuren. Hij zegt hier in 1964 over: 'Omdat de ideeën die in de kunst zitten mij de geruststelling geven dat de wereld niet bevroren ijs is; dat we nog niet in de ijstijd leven en dat we het nog steeds opnieuw proberen'. Janssen vindt de kern van het bestaan, die hij niet altijd als gemakkelijk ervaart, in het opnieuw

[112] Tibbe L., op.cit. (n. 86), p. 110.
[113] Teeseling I.v., op.cit. (n. 78), pp. 7-8.

de dingen zíen, als een jong kind.[114] Een specifieke visie die hij deelde met Willem Sandberg. In de vorige paragraaf ben ik al uitgebreid ingegaan op hoe Janssen de 'onbedorvenheid' en spontaniteit bij kinderen 'uitbuitte' en hierin als museumdirecteur veel tijd investeerde. Ook zijn aankoopbeleid was deels gericht op aankoop van kunstwerken die zich, wat Janssen betrof, goed leende voor educatief werk met kinderen. Hij kocht hiervoor onder andere eigentijds werk van Dick Ket, Melle Oldeboerrigter, Pat Andrea, Kees Franse en Klaas Gubbels.

Zijn hele leven legt Pierre Janssen uit dat kunst is wat mensen doen en dat je daar spannend over moet vertellen. 'Als kunst werkelijk zo iets waardevols is, zo iets hoogs en belangrijks, dan mag men er niet in berusten. Precies hier klemt het: zo menig kenner met of zonder aanhalingstekens berust er maar al te makkelijk in.'[115]
Als voorbereiding op zijn lezingen in het museum en op de programma's van *Kunstgrepen* volgde Janssen colleges aan de Universiteit Utrecht bij professor J.G. van Gelder, die tevens directeur was bij *Openbaar Kunstbezit.* Janssen kende Van Gelder goed, beschouwde hem als zijn vriend en leermeester en waardeerde de vaak positieve reacties die hij van hem kreeg op de uitzendingen van *Kunstgrepen.* 'Mijn ultieme bevrijding kwam, toen ik, tegen het einde van mijn televisieloopbaan, een uitzending had gemaakt over *De Poolse Ruiter* van Rembrandt, waarin ik allerlei nieuwe inzichten van kunsthistorische aard had verwerkt. Waarop Van Gelder mij een briefje stuurde dat ik zorgvuldig bewaard heb: *Amice, inderdaad; zo moet het geweest zijn.* Dat had ik werkelijk nodig. Ik werd in die jaren verteerd door onzekerheid.'[116]
Ook bezocht Janssen vaak de Letterenbibliotheek van onder andere de Universiteitsbibliotheek in Utrecht. Voor de wetenschap had en heeft Janssen groot respect, maar hij gebruikte de kunstgeschiedenis als middel en nooit als doel op zich: 'Ik ben geen afgestudeerd kunsthistoricus [...] Voor de kunsthistorische wetenschap heb ik allerminst de artistiekerige minachting die hier en daar nog altijd 'bon ton' schijnt te zijn, ik heb er integendeel groot respect voor en ik aarzel derhalve niet, haar schaamteloos te gebruiken waar zij mij in mijn educatieve behoefte materiaal of hulpmiddel kan verschaffen'.[117] Toch leed Pierre Janssen zeker in de beginjaren aan onzekerheid, hij voelde zich niet serieus genomen als oud journalist, conservator van een minder bekend museum in Schiedam, en geen kunsthistoricus. Toen vervolgens de televisie daar nog eens bij kwam had hij het gevoel dat dat hem kwalijk werd genomen. Mede hierom las hij zich voor een uitzending of een lezing 'een bochel' en bestudeerde de allernieuwste publicaties om tot de kern van de stof door te dringen.

Begin jaren zestig werd Janssen door professor Van de Waal uit Leiden gevraagd om zitting te nemen in de examencommissie voor MO-tekenen (didactische kunstbeschouwing). 'Dat heb ik met hart en ziel gedaan. In die periode heb ik kennis gemaakt met een lichting jonge

[114] Overduin J., 'Pierre Janssen, bemiddelaar tussen mens en kunst', *Avro Bode,* 1964, p. 5/17.
[115] Berendse M., op.cit. (n. 106), p. 65.
[116] Meyer I., op.cit. (n. 64), p. 18.
[117] Berendse M., op.cit. (n. 106), p. 67.

kunsthistorici, die mij wel serieus namen'.[118] Pierre Janssen ondervond echter dat educatief werk vaak wordt vervormd door te grote doelstellingen. Aan aankomende tekenleraren die hij examineerde voor de MO-B-akte vertelde hij dan ook zich tevreden te stellen met enkele leerlingen, voor wie een aantal zaken uit de lessen een waardevolle herinnering zou vormen om in een creatief beroep mee verder te kunnen. [119]
Over het educatief werk op televisie dacht Janssen alsvolgt: 'Ik vind dat wanneer je je bedient van een massacommunicatiemedium je de nederigheid dient te hebben je ook duidelijk te richten op die massaliteit [...] wat ik doe is voor de massa, waarmee ik me erg verbonden voel'.

Door te veel werkzaamheden was er nooit meer tijd geweest voor het alsnog behalen van zijn titel in de kunstgeschiedenis. Pierre Janssen was daarom voor *Kunstgrepen* aangewezen op zelfstudie. Vóór de uitzending bestudeerde Janssen alles wat hij over het te behandelen onderwerp kon vinden, terwijl hij op televisie de indruk moest wekken dat het hem ter plekke werd ingegeven. 'De geleerdheid mocht er onder geen beding doorheen kieren. Wat aanleiding gaf tot uiterst stupide reacties, juist uit de vakkringen'. Janssen: 'als ze werkelijk deskundig waren geweest, hadden ze bij voorbeeld zonder moeite kunnen zien waar de oorsprong van mijn televisiewerk lag; iemand die ook maar enigszins ter zake kundig was, had onmiddellijk begrepen dat ik voortdurend in het voetspoor trad van René Huyghe, de oud-conservator van het Louvre, schrijver van *Dialogue avec le visible'*. Naast het boek van René Huyghe waren er veel andere belangrijke bronnen voor Janssens kunsthistorische kennis, waaronder klassiekers als van Erwin Panowski en E.H Gombrich.[120]

In tegenstelling tot veel afgestudeerde kunsthistorici bezat Janssen, verbaal op televisie, in zijn lezingen, maar ook in zijn boekjes, naast veel kunsthistorische kennis ook die belangrijke extra dimensie: het bestudeerde zo helder, bevattelijk, maar vooral ook spannend en vol enthousiasme te presenteren. Het massamedium televisie zag Janssen daarbij als een katalysator: 'Door alle aandacht die de t.v. kunst geeft, kan de kijker er niet meer omheen. Kunst is dankzij de televisie binnen het bereik van de gewone kijker gekomen. Dat is een hele vooruitgang. Dankzij televisie is het klimaat voor kunst veel toleranter geworden [...] De uitdaging is: proberen het afzetten van het toestel op z'n minst uit te stellen'. Als ik met *Kunstgrepen* kan overdragen dat iets letterlijk de moeite waard is, de **moeite** waard is, dan is het kunst. En dat draag ik graag over.'[121]

[118] Meyer I., op.cit. (n. 64), p. 18.
[119] Peters P., op.cit. (n. 22), p. 52.
[120] Meyer I., op.cit. (n. 64), p. 18.
[121] Berendse M., op.cit. (n. 106), pp. 64-67.

2.3.7 Janssen en televisie

Pierre Janssen leek in de tijd van *Kunstgrepen* een ambivalente houding aan te nemen wanneer het om televisie ging, persoonlijk keek hij nauwelijks of zeer selectief. Zijn werk en studie slokten al zijn tijd en energie op. *Kunstgrepen* werd de eerste jaren live uitgezonden, maar toen de techniek opname van het programma door middel van 'telerecording'[122] toestond, keek hij, zelfs zijn eigen programma's niet terug. In één van zijn publicaties schrijft Janssen over het terugkijken of –luisteren van zijn eigen programma's het volgende: '[...] maar ik wil Pierre Janssen wel bedenken maar niet terughoren – ik moet nog verder met hem'.[123] Angst voor kritiek op zijn werk zou de onbevangenheid, die hij ten opzicht van kunst en natuur wil houden, schaden, zegt Janssen in een interview in 2005.[124] Ook naar andere kunstprogramma's keek hij destijds niet, 'Ik schrijf, bedenk en presenteer de serie. Een zware, maar prachtige opdracht. Om niet aan het twijfelen te worden gebracht, kijk ik bewust nooit naar kunstprogramma's. Veel mensen vinden dat bespottelijk, maar zolang ik zelf vorm geef aan programma's wil ik me niet laten leiden door anderen.'[125]

'"De" televisie laat mij koud. Jaren lang deed ik programma's zonder ooit televisie gezien te hebben. Ik heb nu een toestel en ik lijd er niet aan. Janssen vervolgt '"Dat ding komt niet in mijn huis, ik moet 's avonds werken", zegt bestraffend een kennis. Werk voort, kennis. [...] De uitvinding van de beeldcommunicatie werd gebruikt om ons iets te laten zien, buitengewoon simpel en buitengewoon aangrijpend. Een showprogramma laat ons niets zien, dat is een pakje toffees in plastic. [...] Ik geef "de" televisie, de beeldfabriek van de managers, groot gelijk met de shows. De managers dingen naar de gunst van het becijferde publiek en zij doen dat zonder cynisme want het is niet cynisch te menen dat de mensen de ramen naar buiten willen laten uitdoven, dat ze moe zijn en wat anders willen. Het lijkt mij eerder cynisch dat te willen ontkennen. [...] Wat mij bij de televisie niet koud laat, is precies hetzelfde wat mij ook buiten de televisie diep raakt: communicatie met mensen. [...] Het valt te begrijpen, dat televisie voor het ontmoeten van mensen uitzonderlijke mogelijkheden biedt omdat het beeld, hypnotisch geconcentreerd op het lichtende scherm in het hart van het eigen leven, het klusje dat men heeft kunnen vinden, al dadelijk allerlei sociale afweer-zones heeft gepasseerd, het zit meteen in de roos van onze ontvankelijkheid, die we tegelijk met de ontvanger hebben aangezet. [...] ik haast mij te bekennen dat ik het toestel voor de "ideale" televisie eens per week zou aanzetten want al is de mens een onuitputtelijk gegeven, ík heb, wil ik niet uitgeput raken, tijd nodig om de nieuwe gegevens te verwerken.'

'De nieuwe gegevens overigens, die zijn het, die voor mij gelden, die hebben zowel het toestel als mijn eigen programma voor mijzelf de moeite waard gemaakt, mij verzoend met de

---

[122] Eerste opnamemethode voor televisie waarbij een camera voor het televisiebeeld werd gezet en het programma registreerde op 16 mm. film.
[123] Janssen P., 'Heimwee voor de camera', z.d., p. 3.
[124] Pierre Janssen in een interview met P. van Ingen in de Plantage, Amsterdam 18-06-2005.
[125] Z.n., 'TV kijken met Pierre Janssen', *Studio mix,* 1990, z.p.

gratuite roem en de even gratuite achterdocht. Ik wil het ook nog wel hogerop gooien. God heeft ons in zijn verbazingwekkende lankmoedigheid het middel laten vinden om nabij te brengen wat een verre frase was, van horen-zeggen mogen wij naar horen-zien overschakelen.'[126]

2.4 Samenvatting en conclusie

Leen Timp was als regisseur autodidact, leerde het vak vanaf de werkvloer, en beheerste het regisseurschap daarom tot in de finesses. Zijn opleiding grafisch ontwerpen aan de Haagse Kunstacademie vormde daarbij een goede basis. Timps voorkeur ging uit naar het maken van documentaires en reportages over kunst en cultuur. Tussen 1955 en 1986 maakte hij tussen de 1000 en 1500 programma's, voor bijna alle Nederlandse omroepen en was nauw betrokken bij het opzetten van de Televisie Academie Teleac. Zijn sterke punt als regisseur was de vorm van het programma onderdeel te laten zijn van de inhoud, en hij koos daarbij voor een vorm zonder veel 'franjes'. Timps uiteindelijke doel was het vastleggen van 'het wezen' van het onderwerp. In 1959 nam Leen Timp het initiatief om een nieuwe kunstserie bij de Avro te lanceren en benaderde hiervoor Pierre Janssen.

Janssen, die zijn loopbaan begon als journalist, genoot bekendheid als museumdirecteur in Schiedam en Arnhem, maar is vooral bekend als presentator van de televisieserie *Kunstgrepen*. Pierre Janssen interpreteerde kunstzinnige vorming als menszinnige vorming. Kunst was voor hem wat mensen maakten en daarbij beperkte hij zich niet tot beeldende kunst alleen, de menselijke vindingrijkheid reikte voor hem veel verder: geschiedenis en natuur waren voor Janssen onlosmakelijk met kunst verbonden.
Met een verfrissend museumbeleid en gebruik makend van moderne marketingtechnieken stimuleerde Janssen de mensen tot een museumbezoek. In Arnhem verviervoudigde hij de bezoekersaantallen. Zijn verzamelbeleid richtte zich in beide musea voornamelijk op moderne kunst. In Schiedam zette hij vooral het aankoopbeleid van Cobrakunstwerken voort en in Arnhem concentreerde hij zich op werk van het Magisch Realisme, de hedendaagse kunst en vooral op werk van lokale, minder bekende kunstenaars.
In 1959 werd Pierre Janssen door Leen Timp benaderd voor zijn medewerking aan een nieuw televisieprogramma van de Avro, over beeldende kunsten. Televisie zag Janssen als het ideale medium om een breed pluriform publiek te bereiken. In *Kunstgrepen* distantieerde Janssen zich van de norm en koos voor een eigenzinnige benadering van kunst die veel mensen aansprak. Als museumdirecteur en programmamaker, en tijdens zijn lezingen wilde Janssen zijn liefde en enthousiasme voor kunst delen met álle mensen. Daarbij streefde hij als beschouwer van en verteller over kunst vooral naar een presentatie zonder verhevenheid en zonder hoogmoed.

[126] Janssen P., op.cit. (n. 125), pp. 5-6.

Pierre Janssen zag de bijna dertig jaar oudere Willem Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam, in veel opzichten als zijn leermeester. Janssen was net als Sandberg autodidact, beiden zochten op eigenzinnige wijze naar nieuwe, andere invalshoeken in de wereld van musea, beeldende kunst en kunsteducatie. Maatschappij en mens waren voor hen onlosmakelijk met de beeldende kunst verbonden en omdat zij de oorlog allebei bewust hadden meegemaakt bestond er bij beiden een grote behoefte aan vernieuwing en vrijheid. Die vernieuwing en verandering vonden Sandberg en Janssen vooral in moderne, hedendaagse kunst, zoals dat van de leden van de Cobrabeweging die de 'vrije-expressie' en individuele ontplooiing centraal stelden. Daarnaast kochten beiden objecten aan die niet direct vielen onder beeldende kunsten, maar hier aan gerelateerd waren.
De openbaarheid en toegankelijkheid van het museum voor een breed publiek speelden, voor zowel Sandberg als Janssen, een essentiële rol in hun museumbeleid. Het museum moest een plek zijn voor menselijke vindingrijkheid, ter inspiratie tot nieuwe inzichten en mogelijkheden.

HOOFDSTUK 3

Televisie, Beeldende Kunst en *KUNSTGREPEN*

3.1. Inleiding

Parallel aan de culturele maatschappelijke omwentelingen van de jaren vijftig en zestig veranderde ook het Nederlandse medialandschap; aan de gedienstige journalistiek naar een politieke en confessionele achterban kwam, binnen de schrijvende pers, een einde. Die onafhankelijkheid binnen de media werd deels bewerkstelligd door de intrede van televisie, die zich in de jaren zestig maar ten dele hield aan het verzuilde stelsel - paradoxaal genoeg blijkt door de jaren heen het verzuilde systeem binnen die omroep uiteindelijk het meest hardnekkig.[127]

De jaren vijftig en zestig tekenen zich af als een periode van vernieuwingen, meer vrije tijd, mechanisatie in het huishouden en de opmars van de televisie. Ongeveer halverwege de jaren zestig kwam er een tweede televisienet bij en nam het aantal televisie uren verder toe. De overheid probeerde ook toen al angstvallig het kunst- en cultuur aandeel in de programmering zo hoog mogelijk te houden.
Leen Timp en Pierre Janssen waren pioniers als programmamakers voor wat betreft beeldende kunst op de televisie. Samen lieten ze, naast het vele werk dat ze verzet hebben, een onuitwisbare indruk achter met het Avro programma *Kunstgrepen.* Op een intrigerende en inspirerende wijze wisten zij de televisiekijkers te verleiden tot het kijken naar beeldende kunst. Gedurende de jaren zestig namen beide heren, ieder op hun eigen terrein, in de televisiewereld een vooraanstaande positie in en groeiden uit tot nationale helden.

In dit hoofdstuk wil ik aangeven op welke wijze het nieuwe medium televisie zijn intrede deed in de Nederlandse woonkamers. Hoe werd de televisie beoordeeld, zowel door optimisten als door pessimisten? Verder probeer ik een analyse te geven van de televisieserie *Kunstgrepen*: hoe zag de serie er precies uit; wat was de visie van de makers; hoe zat het programma technisch in elkaar; en hoe succesvol werd het programma bij het publiek ontvangen?

[127] Wijfjes H., op.cit. (n.16), p. 35.

3.2 Televisie in de jaren vijfig en zestig

Het persoonlijk leven van de Nederlander veranderde sterk in de jaren vijftig en zestig. Gezinnen werden kleiner en het aantal huishoudens nam toe. De beschermende functie van het gezin was sterk teruggebracht tot affectiviteit en samenzijn. Veiligheid, zorg, gezondheid en opvoeding waren grotendeels verschoven van het gezin naar de overheid en de school. In de beslotenheid van het gezin bracht televisie enerzijds de openheid en grenzeloosheid van de buitenwereld. Anderzijds had het gezamenlijk televisie kijken geenszins een directe negatieve invloed op het gezin als zodanig, maar kon het juist de gezelligheid en het gevoel van samenzijn versterken.[128]

'Kunst en beschaving' hadden vanaf de Verlichting hoog in het vaandel gestaan en waren naarmate de jaren verstreken een meer individuele beleving geworden. Daarbij legde de overheid de verantwoordelijkheid, in mindere of meerdere mate, in handen van particulieren. Televisie ontwikkelde zich in de jaren vijftig tot een nieuw terrein voor particulier initiatief en bleek een machtig instrument om de massa te bereiken. Vanzelfsprekend keek de overheid met argusogen toe of men zich hield aan de door de overheid gestelde doelstelling ten aanzien van de programmering. Zij wilde zoveel mogelijk kunst, cultuur en informatie op de televisie, zodat velen hiermee geconfronteerd zouden worden. Dit werd in de jaren vijftig en zestig noodzakelijk geacht omdat het massa-amusement, waarvan de televisie zelf deel uitmaakte, steeds verder opdrong en het was de vervlakking van de grote massa waar men voor vreesde. Televisie zou niet alleen eigen activiteit en initiatief kunnen wegnemen maar ook inspanning op geestelijk en cultureel gebied verdringen. Om dit zo veel mogelijk te ondervangen had de regering de televisie toevertrouwd aan de bestaande radio omroepen, aan mensen 'met een sterk cultuurbesef, met een geestelijke achtergrond en een hoog ideaal'.[129]

Ook socioloog Fred Polak schreef begin jaren vijftig dat hij vreesde dat televisie culturele verstarring tot gevolg zou hebben, maar tegelijkertijd zag hij de educatieve rol die televisie zou kunnen vervullen: 'men kan van iedere huiskamer een school maken en zelfs een lucht-universiteit'. Het vroegste onderzoek naar kijkgedrag begin jaren vijftig wees weliswaar uit dat het publiek koos voor de meer 'ontspannende programma's' maar daar moet wel aan worden toegevoegd dat hiermee destijds ook bedoeld werd: toneel, cabaret, opera, muziek met show, films en sport.[130] De helft van deze programma's zouden volgens de huidige maatstaven vallen in de categorie cultuur.
Toch begon men zich langzaam ook te realiseren dat televisie een massamedium is met de doelstelling een breed publiek te bereiken, waarbij als consequentie een zekere mate van nivellering niet kan worden uitgesloten. In de jaren zestig begon men te aanvaarden dat

[128] Rooij M., Oldendorff A., *Televisie vraagstuk-waagstuk,* Assen 1961, p. 68.
[129] Wijfjes H., op.cit. (n.16), p. 78.
[130] Ibidem, pp. 87-88.

middelmatigheid en uniformiteit tot op zekere hoogte noodzakelijk was om de massa een bestaansrecht te geven, en de democratie te laten zegevieren.

De eerste televisie-uitzending vond plaats op 2 oktober 1951 vanuit studio Irene in Bussum. In het openingswoord van de staatssecretaris werd benadrukt dat de techniek slechts het middel zou vormen voor het uiteindelijke doel: cultuurspreiding en cultuuropbouw.[131] Cultuur heeft, zeker gedurende de eerste decennia, een belangrijk onderdeel gevormd van de programmering, echter naarmate de tijd verstreek vormde de televisie steeds meer een belangrijke bron van vermaak en ontspanning en verving zij voor een belangrijk deel de bezoeken aan film, schouwburg en bezigheden als lezen en spelletjes. Vanzelfsprekend werd er als gevolg hiervan ook toen al veel gediscussieerd over welke invloed de televisie op de mens kon uitoefenen. Pessimisten kondigden onheil aan voor de volksaard, de zedelijkheid en de geestelijke volksgezondheid. Optimisten zagen televisie juist als het moderne democratische publiciteitsmedium bij uitstek, een volksvoorlichter en een cultuurverspreider. Anderzijds moet ook worden opgemerkt dat technische vooruitgang door de tijd altijd geleid heeft tot zowel euforie als argwaan. Maar het was met name in culturele kringen dat men deze technische vooruitgang met misprijzen tegemoet zag. Deze discussie had zich ook voorgedaan bij de intrede van de grammofoon en de radio.[132]

Ondanks de maatregelen van de overheid, de televisie in de 'veilige handen' van de bestaande radio omroepen te geven, werden er in het tweede televisie-decennium, de jaren zestig, naast ontspannende programma's ook regelmatig controversiële programma's uitgezonden, waarbij religieuze of confessionele grenzen werden overschreden. Een voorbeeld hiervan was de kunstrubriek *Hoepla* uit de jaren zestig van de VPRO, met heftige popmuziek, naakt en sex. Ook werd het publiek in 1964 geschokt door het programma *Zoishettoevalligooknogeenseenkeer,* geregisseerd door Leen Timp. In dit programma werd het onderwerp 'beeldreligie' behandeld. Er werd gespot met de 'eredienst' aan het scherm en met name de confessionele regeringspartijen stelden hier kamervragen over.
Het nieuwe massamedium televisie werd in deze jaren dus regelmatig gebruikt voor zowel verstrooiing als 'eye-opener', hetgeen kon leiden tot overdracht van tegengestelde meningen en normconflicten. Anderzijds bood televisie een geweldige mogelijkheid tot openbaring en democratisering van informatie en cultuur.[133]

[131] Wijfjes H., *Hallo Hier Hilversum. Driekwart eeuw radio en televisie*, Weesp 1985, p. 69.
[132] Rooij M., op.cit. (n.128), p. 61.
[133] Wijfjes H., op.cit. (n.16), pp. 100-101.

3.3 De rol van de televisiemakers

' It calls for a continuing communication of our best minds to develop ways for using this powerful apparatus to bring the highest values of our civilisation within the reach of everyone'.[134]

In het boekje 'Televisie vraagstuk-waagstuk' schrijft socioloog drs. C.J. Lammers begin jaren zestig dat de intelligentsia en de culturele elite de kans gemist hebben het voortouw te nemen bij het nieuwe cultuurmedium televisie. 'Zijn onze televisiemensen zich bewust van hun geweldige volksopvoedende, culturele en sociale verantwoordelijkheid voor miljoenen van ons volk? Zij hebben meer invloed dan hun collega's in de nationale opvoeding, de onderwijzers, de leraren en professoren. Hoe zorgvuldig worden die mensen opgeleid en geëxamineerd! Zou dat ook niet voor t.v. leraren gelden? Ik pleit niet voor examens, maar wel voor zware eisen in de personeelsbeoordeling'.[135] Zoals in de vorige paragraaf al gezegd had de Nederlandse overheid om die reden de verantwoordelijkheid voor de televisie gelegd bij de bestaande radio omroepen 'met een sterk cultuurbesef, met een geestelijke achtergrond en een hoog ideaal'. In de praktijk hielden deze radiomensen zich steeds minder aan de doelstellingen van de overheid: cultuurspreiding en cultuuropbouw.

Precies daar lag het dilemma voor de omroepen die van diezelfde overheid opdracht hadden gekregen om toenmalige televisiemakers te sturen: deze moesten zich richten op een breed publiek, maar zich tegelijkertijd niet laten leiden door de smaak van de massa; een programma moest elementen bevatten die niet alleen bereikbaar waren voor een massaal publiek, maar zodanig samengesteld zijn dat het ook een toegevoegde waarde had. Als televisiemaker droeg je een grote verantwoordelijkheid voor de honderdduizenden gezinnen die naar jouw programma keken. De programmamaker moest zich dat realiseren en het publiek dus vooral niet onderschatten en juist net wat hoger mikken dan het massaniveau van de middelmaat.[136]

Naar een kunstprogramma als *Kunstgrepen* keken verassend genoeg door de jaren heen meer dan twee miljoen mensen![137] *Kunstgrepen* leek dus precies te voldoen aan de eisen die vanuit de overheid aan de televisiemakers werden gesteld, Hoewel het noch Timps noch Janssens bedoeling was om zich op de kijkcijfers te concentreren, of op de eisen vanuit de overheid. Pierre Janssen richtte zich daarentegen op het volk, omdat hij zich daarmee

[134] Rooij M., op.cit. (n.128), p. 118.
[135] Ibidem, pp. 103-104.
[136] Rooij M., op.cit. (n.128), pp. 71-73.
[137] Z.n., 'Elke Kunsgrepen is de eerste', *Televizier,* 1967, p. 10.

verbonden voelde. Timp ging het met name om de kwaliteit en minder om de kwantiteit: 'Als ik maar een vast publiek kan opbouwen. Al heb ik maar tien procent van de kijkers, die ik in hun leven iets moois kan meegeven'.[138]

3.4 Cijfers over televisie bezit, televisie kijken

Socioloog Lammers concludeert dat: 'televisie het instrument bij uitstek is om het algemeen peil van belangstelling van de Nederlanders voor allerlei zaken te stimuleren. Omdat de televisie zo in trek is bij hen, wier smaak in deze richting weinig ontwikkeld is, kan dit nieuwe communicatiemiddel juist dit deel van de het publiek in aanraking brengen met allerlei aspecten en problemen van de hedendaagse samenleving, met artistieke prestaties'. Maar hij realiseerde zich tegelijkertijd dat dit nobel streven niet te ver moest worden doorgevoerd, want hij voegde er aan toe: 'Desalniettemin moet men ervan uitgaan, dat de vrijheid om zich in de vrije tijd naar eigen believen te ontspannen een soort democratisch grondrecht is'.[139] Deze tweeledige benadering van Lammers ten opzichte van kijkgedrag komt overeen met de ideeën die Janssen ten aanzien van het medium televisie had. Ook hij vond dat televisie een geweldig medium was om een grote en brede groep van kunst, cultuur, en informatie te voorzien, maar zag dat entertainment eveneens van belang was om zich tijdelijk van de buitenwereld af te kunnen sluiten.

De jaren zestig waren de doorbraak van de televisie als massamedium, in 1961 waren er totaal 1 miljoen televisietoestellen in Nederland, en vijf jaar later 2 miljoen.[140] Het bereik in de jaren zestig was echter groter, want men deelde het toestel vaak met buren of vrienden. In de jaren zeventig bezat nagenoeg ieder huishouden een televisietoestel.

[138] G.L., 'Profiel: L.F. Timp: Whispering', *Televizier,* 1 (jan. 1957) 4, z.p.

[139] Rooij M., op.cit. (n.128), p. 48.
[140] Wijfjes H., op.cit. (n. 131), p. 77.

Tabel 1. Televisiekijkgelegenheid thuis en gemiddelde kijktijd, per sociaal milieu.

	% personen, dat thuis televisie heeft	gemiddelde kijktijd[1]
totaal (12 jaar en ouder)	29	1¼
waaronder:		
– per *sociaal milieu*:		
landarbeiders	16	1¼
boeren	14	1
arbeiders	30	1½
risicodragende middenstand	31	1¼
loontrekkende middenstand	31	1¼
leidinggevenden en welgestelden	40	1

Gegevens ontleend aan: CBS, Radio, televisie en vrijetijdsbesteding, herfst 1960 (eerste uitkomsten), stencil 1961.

[1] In uren per avond. De totale tijd op de avond in kwestie besteed aan de televisie tussen 19 en 24 uur is betrokken op alle personen, die thuis televisie hebben.

Een tabel van het CBS uit 1961 geeft aan dat 40% van de 'leidinggevenden en welgestelden' een televisietoestel bezitten. Onder 'middenstanders en arbeiders', die samen een veel grotere groep vertegenwoordigen ligt dat rond de 30%, bovendien kijken ze per dag langer. [141] In 1960 werd 7 procent van de programmering besteed aan kunstprogramma's, dat was omgerekend 1,3 uur kunst per week en in 1962 was dat ongeveer 2,1 uur per week.[142] Maar onder kunst viel ook literatuur, ballet en muziek. Tot 1963 kon een programma over beeldende kunst alléén dus worden verwaarloosd. De Avro stond met haar serie *Kunstgrepen* van 1959 tot 1963, toen *Openbaar Kunstbezit* nog niet op televisie was, dan ook alleen.
Begin jaren zestig varieerde het aantal uren televisie dat gemiddeld per avond werd uitgezonden van 2,5 in 1961, tot 8,5 in 1964. Vanaf 1964 was er ook een tweede net en dus meer keuze. *Kunstgrepen* kwam maar één keer per maand een half uurtje op de televisie, Toch keken er eind jaren vijftig en in de eerste helft van de jaren zestig maar liefst één op de 6 Nederlanders naar dit kunstprogramma!

3.5 De Avro en kunst en cultuur

De eerste kunst en cultuur rubriek die de Avro uitzond was het programma *Venster* op 1 maart 1955 op de donderdagavond, destijds de vaste cultuuravond van de Avro. Leen Timp maakte deze rubriek samen met Michel van der Plas. *Venster* bood een half uur ruimte aan beeldende kunst, mode, fotografie, muziek en literatuur en was vergelijkbaar met de kunstpagina in de krant met korte culturele items. Een andere nog 'bredere' kunstrubriek was het Avro programma *Rooster,* dat werd uitgezonden vanaf begin jaren zestig.
De donderdagavond werd begin jaren zestig dus de avond van de kunstbeschouwingen op de Nederlandse televisie en de Avro durfde het aan één keer per maand zelfs de hele avond

[141] Rooij M., op.cit. (n.128), p. 32.
[142] Ibidem, p. 77.

te vullen met 'Vensterstof'. In een recensie uit 1956 wordt *Venster* vergeleken met *Spiegel der kunsten* van de Vara, een soortgelijk programma. Het Vara programma werd getypeerd als ernstiger, sfeervoller en verzorgder, terwijl *Venster* van de Avro wordt beschreven als fris en origineel in haar onderwerpkeuze.[143] *Venster* werd in de pers echter wel bekritiseerd vanwege het wat te zware culturele niveau. Timps mening hierover was uitgesproken en gedurfd, de gemiddelde kijker vond hij rijp genoeg voor *Venster.* Tenslotte kon de kijker zelf selecteren in de gids en het toestel uitzetten.[144]

Naast *Kunstgrepen* dat elf keer per jaar werd uitgezonden programmeerde de Avro nog de volgende andere kunstprogramma's/serie's in de jaren zestig: *Literaire Ontmoetingen* waarin schrijvers en dichters aan het publiek werden voorgesteld; *Artistieke Ontmoetingen,* een magazine gewijd aan artistieke actualiteiten; *Levend Theater,* een rubriek met afwisselend theaterreportages en documentaires (bij deze serie hoorde ook een programma van Pierre Janssen over beeldhouwkunst: *Verstekelingen in de stad*); *Wie wat bewaart* een programma van Pierre Janssen en Leen Timp over Nederlandse musea; en een grote aangekochte serie van de BBC, *100 beroemde schilderijen.*
De zendtijd tussen de omroepen moest worden verdeeld op basis van het ledental en maatschappelijke behoeftebevrediging en de omroepwet van 1967 bepaalde dat omroeporganisaties in die zendtijd pluriforme programma's moesten bieden.
Begin jaren zestig zag de Avro haar ledenbestand teruglopen, maar wist in 1965 haar ledental op slimme wijze te vergroten door een fusie aan te gaan met de stichting Radio en Televisie Nederland, een mantelorganisatie van het blad Televizier. De Avro, die dreigde terug te vallen naar een B-omroep, bleef uiteindelijk A-omroep en was in één klap de grootste omroep van Nederland. Ondanks de ruimere zendtijd hielden de Avro en de andere A-omroepen zich te weinig aan die pluriformiteit en aan het belang van de cultuuroverdracht en werd er tussen 8 en 10 uur voornamelijk amusement uitgezonden. Dit was een gevolg van het getalscriterium dat steeds belangrijker zou worden.[145] Ook *Kunstgrepen* werd ongeveer halverwege de jaren zestig verschoven van half negen 's avonds naar ongeveer tien uur, hetgeen de kijkcijfers overigens nauwelijks beïnvloedde. Door haar populariteit had het programma zich in de jaren ervoor al in de Nederlandse samenleving verankerd.

3.6 Kunstprogramma's van andere omroeporganisaties in de jaren zestig

Naast het Avro programma *Kunstgrepen* was er als enig ander Nederlands programma, dat louter over beeldende kunsten ging, de NTS televisieserie *Openbaar Kunstbezit.* Wel was er het Polygoonjournaal dat tijdens de jaren vijftig en zestig een groot aantal programma's maakte over tentoonstellingen in Nederlandse musea.

[143] Verrekijker, 'Uit de Verte', *Volkskrant* 1956, z.p.
[144] G.L., op.cit. (n.138), z.p.
[145] Wijfjes H., op.cit. (n.131), pp. 88-90.

Bij andere omroeporganisaties werden er gedurende de jaren zestig vooral 'bredere' kunst- en cultuurprogramma's uitgezonden: *Kunstprogramma* van de VPRO, *Kijk op Kunst* en *Beeldende Kunst* van de KRO, *Studio B* van de NCRV, *Scala* van de NTS, en *Signalement, van kitsch en kunst* en *Spiegel der Kunsten* van de VARA. Deze programma's boden nagenoeg allemaal beeldende kunst, gecombineerd met andere kunstvormen zoals ballet, literatuur, opera, klassieke muziek etc.

Kunstgrepen

Expressie en Emotie

3.7 Inleiding

Op 25 oktober 1959 werd de eerste aflevering van *Kunstgrepen* uitgezonden op de Nederlandse Televisie door de Avro, gepresenteerd door de 33-jarige conservator van het Schiedams Museum Pierre Janssen en geregisseerd door de 37-jarige Leen Timp. Het programma is 16 jaar lang uitgezonden van 1959 tot 1975, met een onderbreking in de jaren 1963 en 1971. In totaal waren er 103 afleveringen van ongeveer 25 minuten.
In deze nieuwe kunstserie vertelde Janssen over beeldende kunst, vol emotie, op een vernieuwende, vereenvoudigde wijze. *Kunstgrepen* werd om die reden doelwit voor recensenten, velen vonden het geweldig, sommigen vonden het aanstellerij. Vooral vanuit academische kringen, waar men gewend was plechtig en hoogdravend over kunst te spreken, juichte men deze nieuwe benadering over kunst niet toe. In de huiskamers echter werd men juist getroffen door de enthousiaste en toegankelijke manier waarop Janssen beeldende kunst presenteerde.
Het was ongeveer 1960 en nog niet iedereen had een televisie, toch waren er op dat moment meer dan één miljoen mensen die naar *Kunstgrepen* keken. Pierre Janssen en Leen Timp waren blij met het succes, maar niet meer tevreden dan wanneer zij bij slechts 10.000 mensen de gevoelige snaar zouden raken.

3.8 Ontstaan van de serie *Kunstgrepen*

In één van de brieven die ik van Pierre Janssen ontving, gedateerd 5 april 2005, schreef hij mij dat een belangrijke basis voor zijn lezingen en televisiewerk lag in een voordracht die hij bijwoonde in Boijmans van Beuningen in Rotterdam. 'Nadat ik in museum Boijmans Van Beuningen als jonge verslaggever een voordracht had gehoord van René Huyghe, toen hoofdconservator honoraire van het Louvre, over *Ruisdael ou la solitude*, besloot ik zijn boek *Dialoque avec le visible'* (Parijs: Flammarion, 1955) te bekijken en hier en daar te lezen. Daar zag ik uit de kunst gesprokkelde beeldcombinaties (met zeer treffende tussenkoppen en

onderschriften) waar ik enthousiast over werd en die ik navenant later ging toepassen in mijn lezingen met twee lichtbeelden naast elkaar in het Schiedams Museum en nog weer later dus in beeldovergangen in *Kunstgrepen.* (Het is rechtstreeks uit die lezingen dat het t.v. programma is ontstaan).'[146]

Voor zijn eerste lezingen in Schiedam koos Pierre Janssen onder andere voor reclame affiches uit de jenever-industrie uit de 19e en begin 20e eeuw. Zoals al in hoofdstuk één beschreven werd deze nieuwe kunstvorm in de jaren dertig van de twintigste eeuw al gestimuleerd door kunstenaar R.N.Roland Holst. Janssen toonde aan de hand van deze afbeeldingen aan hoe de beeldvorming om sterke drank te verkopen zich ontwikkelde, wat men eerst promootte met een afbeelding van een zoet meisje werd later het Amerikaanse vrijheidsbeeld. Zijn lezingen, die hij zijn hele leven zou blijven geven, werden ook toen al druk bezocht, en resulteerden uiteindelijk in bekendheid bij radio en televisie. In een interview uit 1961 beschrijft regisseur Leen Timp hoe het contact ontstond met Pierre Janssen. Er was een radioprogramma met Kees Brusse (acteur, filmregisseur en scenarioschrijver) dat mede werd geschreven door Pierre Janssen. Brusse heeft Leen Timp toen getipt om eens naar één van zijn lezingen te gaan luisteren. Op een avond bezochten Leen Timp en Ger Lugtenberg van de Avro een lezing in Breda 'Verkenning van de Kunst', de titel waaronder Janssen zijn voordrachten gaf in het Schiedams museum.[147]

Janssens benadering ten aanzien van de kunst deed Leen Timp denken aan zijn leraar op de Haagse Kunstacademie, Gerrit Kiljan. 'Een man die in plaats van kunstgeschiedenis, vormgeschiedenis gaf [...] Een heel nieuwe benadering van kunst, vanuit gebruiksvoorwerpen, die diepe indruk op mij maakte. Pierre kan hetzelfde: dingen die voor veel mensen van een hogere orde zijn, terug brengen naar een menselijk niveau. Dat kom je niet veel tegen, dus ik dacht meteen: daar moeten we iets mee doen'.[148] Het eerste gesprek met Pierre Janssen werd echter een teleurstelling. "Ik ben te nerveus, ik heb geen figuur, ik kan het niet" waren zijn eerste woorden. In volgende bezoeken moest ik al mijn overredingskracht gebruiken om hem te strikken. Tenslotte gaf hij zich over, onder de uitdrukkelijke voorwaarde dat ik hem steeds moest leiden en dat er bij iedere uitzending steeds dezelfde mensen achter de camera's en aan de knoppen zouden zitten.'[149] Dit citaat van Leen Timp geeft aan dat het programma *Kunstgrepen* duidelijk om de presentator heen is gemaakt.
Janssen vertelt in een interview: 'De idee om *Kunstgrepen* op de televisie te brengen was een heel eenvoudige en zonder enige bijbedoelingen geladen gedachte. Hoe ongeladen ze was blijkt wel als ik vertel hoe ik aan de titel voor het programma ben gekomen.' De titel *Kunstgrepen,* oftewel de hand van de kunstenaar, had Janssen eenvoudigweg opgezocht

[146] Brief van Pierre Janssen aan Karin van der Beek, 05-04-2005.
[147] Interview van Karin van der Beek met Leen Timp, 22-06-2005, Elst.
[148] Kijne C., op.cit. (n.40), p. 6.
[149] Boelen F., op.cit. (n.44), p. 7.

in de dikke Van Dale 'Ik zocht bij kunst: kunstdruk, kunstenaar, kunstenmaker, kunstgeschiedenis, kunstgreep... En daar had ik het: Kunstgrepen. De hand van de kunstenaar die iets overdraagt ... en zo zijn we gestart'.[150]

3.9 Beschrijving van het programma *Kunstgrepen*

De eerste uitzending vond plaats op zondag 25 oktober 1959, en werd in de gids als volgt aangekondigd:
'Kunstgrepen' (tien maal), een programma over mensen en kunst, gepresenteerd door Pierre Janssen, conservator van het Stedelijk Museum in Schiedam. Regie: Leen Timp'.
De uitzendingen waren 25 minuten lang en werden uitgezonden via Nederland 1, destijds de enige televisiezender. Gedurende de eerste jaren was *Kunstgrepen* geprogrammeerd om ongeveer 20.30 uur, in latere jaren werd dit naar een later tijdstip op de avond geschoven naar 22.30 uur. De muziek waarmee het programma aanving en eindigde was een persoonlijke keuze en afkomstig uit Janssens eigen platencollectie, *Ifigenia in Aulis* van Von Gluck.

Er werd in *Kunstgrepen* altijd uitgegaan van een kerngedachte. Janssen geeft een voorbeeld: 'Waarom is dit wel een goed portret en dat niet? Die kern wordt als het ware geadstrueerd met materiaal. De vorm van de uitzending moet ik telkens opnieuw verzinnen'.[151] Die kerngedachtes bestreken in de loop van veertien jaren een ruim gebied en *Kunstsgrepen* was daardoor thematisch gevarieerd van aard.(zie ook bijlage II) Pierre Janssen besprak bijvoorbeeld wat moderne kunst inhield, hoe je meesterwerken uit de 19e eeuw moest onderscheiden, een vergelijk tussen beeldhouwwerk uit de renaissance met beeldhouwwerk en reliëfs uit de prehistorie, of hij behandelde de illusies in de kunst. Ook maakte hij afleveringen op locatie, over Egypte of over de Italiaanse steden Ostia en Pompeji, die hij daarvoor samen met Leen Timp had bezocht. Aan de hand van foto's in de studio vertelde hij dan zijn kunsthistorisch verhaal over die stad.
Al eerder is gezegd dat Pierre Janssen zowel in zijn presentatie maar ook fysiek op het televisiescherm intrigeerde. Dit kan onder andere worden afgeleid uit de omschrijvingen over zijn verschijning waarmee krantenrecensenten hun artikelen over *Kunstgrepen* vaak openden. Zijn manier van spreken en zijn mimiek waren uniek. Janssen spreekt uiterst duidelijk, neemt soms lange pauzes, bouwt spanning op en herhaalt de essentie zonodig meermalen. Woorden waar hij maar enigszins aan twijfelt legt hij uit, bijvoorbeeld een woord als papyrus. Hij gaat zijn eigen zwakheden niet uit de weg en spreekt openlijk uit wanneer hij in de war is en het even niet meer weet. Regelmatig benadert Janssen de kijker heel persoonlijk, door in stilte, op een haast timide wijze, rustig plaats te nemen op zijn stoel en ons via de ether diep in de ogen te kijken met woorden als 'dat zouden u en ik toch ook willen'. Hij lijkt bijna tegenover je aan een

[150] Z.n., 'Pierre Janssen. Een eigen figuur naast Openbaar Kunstbezit', *Handelsblad van het Zuiden,* 1963, z.p.
[151] Z.n., 'Pierre Janssen: Heerlijk en heel zwaar werk', *Helderse Courant,* 1964, z.p.

tafel zitten. Deze houding kan dan opeens veranderen in geestdrift en enthousiasme waarbij zijn lichaam oprijst en zijn armen plots als wieken uitslaan. En dan die legendarische handen, die uitleggen, benadrukken, verbazen, frummelen, wrijven of Janssens eigen aandacht opeisen.

Leen Timp koos voor een minimalistisch decor, *Kunstgrepen* speelde zich af in een bijna lege ruimte 'der verbeelding'. Afhankelijk van het thema van de uitzending stond er slechts een stoel, een gekke fiets, of een opgezet vogeltje. Een televisierecensist schrijft hierover: 'De spreker verscheen met een kruiwagen vol keistenen, zijn programma eindigde met een fragment uit een Chaplinfilm: het één zowel als het ander was zowel op effect berekend als zinnig [...] In zijn oogmerk belangstelling te wekken voor het kunstwerk als mensenwerk, past Pierre Janssen ongebruikelijke middelen toe om zijn doel te bereiken'.[152]
In de zes nog overgebleven uitzendingen die ik heb kunnen bekijken was de achtergrond afwisselend, licht en donker. Soms hingen er aan de kale wand spiekbriefjes voor Pierre Janssen. Het decor was dus kaal, maar de belichting van het decor was zeer subtiel gekozen, met slagschaduwen op de muur van Pierre Janssen, een stoel, of zelfs de spiekbriefjes. Timp ontwierp de decors van zijn programma's hoofdzakelijk zelf, deze waren over het algemeen eenvoudig en doeltreffend.[153] Tijdens *Kunstgrepen* werden er voortdurend overgangen gemaakt naar de gekozen reproducties, foto's of echte kunstwerken als ondersteuning van Janssens verhaal. Timps manier om deze afbeeldingen in beeld te brengen was evenwichtig, afwisselend en soms, voor die tijd, verassend. Hij moest de overgang naar de afbeelding maken wanneer Janssen hierover ging spreken en Janssen moest over een afbeelding gaan spreken wanneer Timp deze in beeld bracht.

Pierre Janssen ***afb. 8***

Kunstgrepen werd opgenomen met drie camera's, twee voor het weergeven van de afbeeldingen, zo'n twintigtal gepresenteerd op twee lezenaars, de derde camera was voor Pierre Janssen. Zoals al eerder gemeld wilde Janssen uitsluitend met dezelfde cameramensen en technici werken. Deze zekerheden had hij nodig om zich zoveel mogelijk te kunnen ontspannen. Van een serieus draaiboek was niet echt sprake, het was dus een kwestie van elkaar haarfijn aanvoelen. Timp moest goed luisteren naar Janssens verhaal en Janssen moest vanuit zijn ooghoeken de nieuwe voorgezette afbeelding in de gaten houden.

Pierre Janssen heeft het altijd jammer gevonden dat de opnamen van *Kunstgrepen,* in de Vitus studio in Bussum, nooit met publiek konden worden opgenomen, maar de Avro vreesde dat Janssen er dan een avondvullend programma van zou maken. Janssen fantaseert in een interview in 1964 wat hij dan aan 'de deskundigen' onder dat fictieve publiek in de studio

[152] Z.n., 'Televisie-weekend zonder schokken', *Uit de lucht gegrepen,* z.d., z.p.
[153] G.L., op.cit. (n.138), z.p.

gezegd zou hebben: 'Als alle mensen die er verstand van hebben nu vast hun jas willen aantrekken....O, blijft u zitten? Nou ja, dat is ook goed. Maar dan moet u ook niet interrumperen van "Dat is fout". Per slot van rekening is't mijn interpretatie. En als die wat afwijkt van uw boekje, moet u maar denken, dat ik 't Zo zie.[154]

3.9.1 Onderwerpen in *Kunstgrepen* (bijlage II)

Regisseur en presentator droegen strikt hun eigen verantwoordelijkheid, Leen Timp bepaalde de techniek en het decor en Pierre Janssen stelde de inhoud samen. Timp wist exact wanneer een onderwerp technisch of qua vormgeving niet mogelijk was, en die onderwerpen 'sneuvelden' dan. Janssen selecteerde zijn thema's uit de schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur, uit zeer uiteenlopende perioden. Tijdens het programma maakte hij een interessante 'compositie', legde naast elkaar, schoof, en zocht verschillen en overeenkomsten. Kunstobjecten uit de prehistorie en archeologie waren favoriet, daarbij legde hij relaties tussen kunst en objecten die ogenschijnlijk niets met kunst te maken hadden, een fiets, een vogeltje of een kruiwagen met stenen.
Kunst en architectuur uit Egypte en het thema oorlog keerden ook regelmatig in *Kunstgrepen* terug. Zowel Timp als Janssen waren oorlogskinderen, beiden hadden de Tweede Wereldoorlog bewust meegemaakt. Regelmatig schemerde er iets van oorlogsleed in de uitzending door; een kunstenaar die de oorlog had meegemaakt of een kunstwerk dat er naar verwees. Soms was oorlog het thema van de hele uitzending en besprak Janssen in deze context kunst van Légér, de Romeinen, de Egyptenaren of de Kelten. Vervolgens had Pierre Janssen, zowel in *Kunstgrepen* als in het museum, voorkeur voor kunstenaars 'die de werkelijkheid tot uitdrukking brengen'. Van Gogh genoot zijn voorkeur, net als de Cobrakunstenaars die met kunst hún werkelijkheid tot uitdrukking brachten.
Kunstgrepen speelde ook regelmatig in op de actualiteit, met aandacht voor jaarlijkse feest- en gedenkdagen in de vorm van toepasselijke onderwerpen.

Dat Janssen zich nauw betrokken voelde bij gebeurtenissen uit de tweede oorlog en de kunst uit Egypte blijkt ook uit twee boekjes van zijn hand. In 1970 schreef hij een boekje over oorlogsmonumenten voor kinderen 'Een paar minuten is het stil', dat later vertaald is in de Verenigde Staten en verscheen onder de titel, 'A moment of Silence'. In 1971 ontving hij hiervoor de Christopher Award. Over Egypte schreef hij het boekje 'De wereld in kleur' waarin hij verslag doet van zijn reis door Egypte. Verder maakte hij een hele aflevering over Egypte, waarbij het dodenrijk en de betekenis van de piramiden centraal staan. Dit is overigens één van de zes afleveringen die nog bewaard zijn gebleven.

Omdat Janssen in de periode dat hij *Kunstgrepen* presenteerde deels ook directeur was van het museum in Schiedam (1956-1962) en Arnhem (1969-1982) is het zinnig in grote lijnen te

[154] Z.n., op.cit. (n.151), 1964, z.p.

bekijken wat hier zijn verzamelbeleid was en met welke onderwerpen tentoonstellingen werden georganiseerd. Dit is van belang omdat Janssen zelf van mening is dat zijn werk in het museum, zijn lezingen in en buiten het museum en ook de samenstelling van het programma *Kunstgrepen* aan elkaar gerelateerd waren; het waren verschillende toepassingen van dezelfde ideeën.

In Schiedam zette Pierre Janssen het verzamelbeleid voort dat de Gemeente Schiedam in 1954 al had ingezet: 'een collectie kunstwerken van thans levende kunstenaars bijeen brengen'. In dezelfde jaren werd ook een begin gemaakt met het aanleggen van een Cobra verzameling die eveneens onder zijn beleid verder is uitgebreid. In Arnhem pleitte Janssen voor een museum dat aantrekkelijk zou zijn voor alle bevolkingsgroepen maar in het bijzonder voor 'leken'. Zijn oogmerk was voor deze 'leken', de objecten uit de kunst- of geschiedeniswereld 'tot leven' brengen. Hij formuleerde als zijn 'basisdenken': 'het maken van zodanige combinaties dat het publiek niet afgeschrikt wordt door een dogmatische eenzijdige benadering, door een al te straffe keuze voor bepaalde verschijnselen'. In jaarverslagen staat nauwkeurig omschreven wat Pierre Janssen voor het museum aankocht: veel prenten ten behoeve van de topografische verzameling; vooroorlogse en eigentijdse figuratieve schilderkunst, veel magisch realisme; en 20e eeuwse toegepaste kunst. Toegepaste kunst bestond uit: sieraden, ceramiek, kinderboekillustraties en speelgoed. Tentoonstellingen in Arnhem gingen over eigentijdse figuratieven met het accent op de regio. Veel jonge kunstenaars die Janssen selecteerde werkten met het thema 'de werkelijkheid van het alledaagse leven'. Dit komt overeen met een boek dat hij in 1987 samenstelde voor het 100-jarig jubileum van Albert Heyn: 100 prenten van vijfentwintig hedendaagse Nederlandse kunstenaars met het thema 'Het dagelijks leven'. Abstract en conceptueel werk vormden in het museum en op televisie een uitzondering.[155]

In de jaarverslagen van het Arnhems museum schrijft Janssen ten aanzien van het museumbeleid: 'Gezien het karakter van het al aanwezige bestand en gezien de nabijheid van het Kröller-Müller museum zien we af van kunstvormen die we aanduiden met abstract, conceptueel, minimal art, arte povera, body art etc.' Janssen kocht dergelijke kunstvormen nauwelijks aan omdat hij van mening was dat ze sterk steunden op theoretische noties; nauwkeurige theorievorming maakte een stroming wel internationaal overdraagbaar en aanvaardbaar maar pinde de kunst toch te veel vast op een te ontleden ratio'; 'Bij "realisme" vervalt men echter in laatste instantie in de persoonlijke fabel, de persoonlijke mythe van de kunstenaar *én van de beschouwer*. Men krijgt te maken met een warnet van reacties: emotionele, maatschappelijke, imprints van hoe de wereld is of hoort te zijn, men krijgt in schijnbaar objectieve discussies in feite te maken met houdingen t.a.v. de wereld, de politiek, de sexualiteit, de consumenten-wellust (Pop-art!), het geweld, de angst, de liefde en eenzaamheid...'.[156]

Janssens houding pro 'realisme' en tegen abstract en conceptueel lijkt zich te richten tegen wat Van Uitert in 1986 noemde 'Het geloof in de moderne kunst'. Deze publikatie uit 1986 handelt over het aan mystiek grenzende geloof in de dergelijke kunstvormen en het belang

[155] Tibbe L., op.cit. (n.86), p. 123.
[156] Ibidem, pp. 111-112.

dat toonaangevende groepen hebben bij het mystificeren van de moderne kunst. 'Een kunst die door iedereen begrepen kan worden, is onbruikbaar als middel om zich te onderscheiden en de eigen exclusiviteit te onderstrepen.[157] Deze 'exclusiviteit' stond haaks op wat Pierre Janssen met zijn kunstbeschouwingen wilde bereiken.

Persoonlijk was Pierre Janssen overigens geenszins tegen experimenten in de beeldende kunst en hield wel degelijk van abstractie. In een interview voor Elsevier vertelt hij vol enthousiasme over zijn bewondering voor Mondriaan, vooral voor zijn oeuvre als geheel' [...] Bij Mondriaan heb ik de heldere, evenwichtige composities ontdekt en de heldere, zuivere kleuren. Ik heb die wonderlijke vooruitgang ontdekt van natuur naar abstractie. [...] Maar ik heb door Mondriaan niet zoveel over andere kunst geleerd. Hij is als het ware de kunst van zijn eigen kunst; ik bedoel, je bent alleen met hem bezig, en dat is het'. Dat Janssen Mondriaan bewonderde had vooral ook met zijn eigen emoties te maken 'Ik heb het belang van de helderheid geleerd en wat gereserveerdheid betekent. Iemand als ik, altijd emotioneel en gespannen, krijgt via Mondriaan een soort controlebeeld. Zo kan het dus ook'.[158]

Voor het brede publiek dat hij benaderde met *Kunstgrepen* op tv en met lezingen binnen zijn museum, koos hij dus zelden voor puur abstracte of conceptuele kunst. Uit de voorhanden zijnde gegevens heb ik evenmin onderwerpen van toenmalige hedendaagse kunstenaars die in de jaren zestig het Amsterdamse kunstleven beheersten kunnen ontdekken. Geen *Minimal Art, Nulbeweging, Happenings* of *Body Art* in *Kunstgrepen.* Ook geen kunstenaars als Wim T. Schippers, Jan van Schoonhoven Armando of Ger Lataster. Mondriaan en Kandinsky heef hij overigens wel op tv behandeld. Janssen schrijft mij hierover in een brief d.d. 18 maart 2006, dat hij er geen specifieke bedoelingen mee had maar dat hij voor het programma iedere keer een keuze moest maken uit de enorm hoeveelheid kunstwerken.
Janssens keuze voor genoemde thema's en onderwerpen in de kunst hingen, vanzelfsprekend, nauw samen met zijn eigen mentaliteit, emotie en preoccupatie.

3.10 Visie achter het programma *Kunstgrepen*

In de 25e uitzending van *Kunstgrepen* op 5 februari 1967 resumeert Janssen wat Leen Timp en hij nu eigenlijk beogen met dit kunstprogramma. Hij legt uit dat wanneer de kijker na deze 25 uitzendingen de indruk heeft gekregen dat het gaat om jaartallen of indelingen, Timp en hij dan 'de plank helemaal hebben misgeslagen'. Zijn streven is geweest om de kunst en de kunstenaars, zowel uit begin 20e eeuw als uit 600 jaar voor Christus, te beleven in het nu. '*Kunstgrepen* wil nabij halen en verbazen'.[159] Janssen toont in een aflevering uit 1967 archaïsch

[157] Internetbron: Uitert E., *Het geloof in de moderne kunst,* 1987 Amsterdam. In een artikel van Warna Oosterbaan, http://www.dbnl.org/tekst/oost054scho01_01/oost054scho01_01_0001.htm#002.
[158] Bresser J.P., 'Ik ben een kijker mijn hele leven al. De liefde van Pierre Janssen voor Mondriaan', *De Elsevier,* 1998, pp. 36-38.
[159] Televisie uitzending *Kunstgrepen* 05-02-1967, 16 mm. film, Beeld en Geluid, Hilversum.

beeldhouwwerk uit de Klassieke Oudheid, beelden van Donatello, Michelangelo en Giacometti. Hij benadrukt dat de emoties die de kunstwerken teweeg brengen geenszins tijdgebonden zijn. Sommige beeldhouwwerken van Giacometti en Picasso bijvoorbeeld, hadden net zo goed niét uit begin 20e eeuw kunnen zijn, maar uit vroegere perioden. *Kunstgrepen* behandelde details, keek naar handen van beeldhouwwerken uit de middeleeuwen, renaissance en moderne kunst als respectievelijk metaforen van vroomheid, kracht of kwetsbaarheid. Tijdloze menselijke emoties.

'Leen Timp en ik hebben ruimte willen creëren voor het eigen voorstellingsvermogen, hebben bewust afgezien van een veilige les en het veilig binnen de jaartallen blijven. Wat wij wilden is dat u, een half uur per maand, via de draaggolf van de televisie rechtstreeks in contact werd gebracht met kunstenaars uit alle periodes, met de uitdrukkelijke bedoeling die te zien als uw medemensen.' Wanneer Janssen werk toonde van de Spaanse schilder Francisco Goya benadrukte hij dat Goya net zo goed zijn medemens is als zijn toenmalige tijdgenoten Karel Appel en Picasso. Janssen legde in dezelfde uitzending van 1967 uit dat wanneer hij werk van Goya toonde, met de gruwelen uit de guerrilla oorlog tussen de Spaanse en de Franse troepen in de tijd van Napoleon, hij dit werk niet liet zien om de kijkers te tonen wat er in die oorlog gebeurde, maar wat er in Goya gebeurde, en wat er dan vervolgens in de kijker gebeurt.[160] Wat Janssen in feite beoogde met zijn kunstbeschouwelijke uiteenzettingen was het koppelen én delen van emotie: die van de kunstenaar met die van de toeschouwer.

3.11 Samenwerking tussen Leen Timp en Pierre Janssen

Het succes van *Kunstgrepen* werd met name bereikt door de symbiotische samenwerking tussen regisseur Leen Timp en kunstbeschouwer Pierre Janssen. 'We hadden nauwelijks een draaiboek; wat krabbels op de achterkant van een envelop. Timp was werkelijk geniaal; een volslagen meester in overgangen van beelden; de ideale co-auteur van het programma, wij vormden een ideale twee-eenheid', aldus Pierre Janssen in een interview met Ischa Meyer. [161]

Leen Timp en Pierre Janssen ***afb. 9***

Voor het televisieprogramma als zodanig dichtte Janssen in een interview uit 1961 alle eer toe aan Leen Timp 'Hij is de eigenlijke schepper van deze serie geweest. Hij is namelijk allereerst een onberispelijk vakman met zowel een grote kennis ván als een groot respect voor de mogelijkheid van televisie. Hij was steeds om te beginnen de kalme maar onverbiddelijke rem op mijn zo dikwijls woeste ingevingen. Niemand heeft ooit zo afschuwelijk rustig naar mijn uiteenzettingen zitten luisteren als hij. Hij vond alles goed...als híj het maar goed vond'.

[160] Televisie uitzending *Kunstgrepen,* op.cit. (n.159).
[161] Meyer I, op.cit. (n.64), p. 18.

Timp liet Janssen dus behoorlijk vrij wat de inhoudelijke keuzes betreft echter het moest wel vallen binnen Timps artistieke kader en moest voldoen aan wat hij overdrachtelijk vond.[162] Overleg over een nieuwe uitzending vond eerst in grote lijnen plaats via de telefoon, omdat Timp van mening was dat wanneer hij het nieuwe thema op die manier door de telefoon begreep, het in orde was. Deze korte gesprekken waren voor Janssen erg belangrijk. Timp begreep altijd meteen waar het over ging, aldus Janssen.[163] Vervolgens ontmoetten zij elkaar en bespraken het illustratief materiaal en hoe dat zou worden toegepast in de uitzending. Soms correspondeerde het formaat van een reproductie of een object niet met de uitsnede van het beeld, waarop Janssen dan riep 'dat Velázquez dáár geen rekening mee gehouden had', maar Timp was een meester in het zoeken van oplossingen.[164] Hij werkte niet met schema's ter voorbereiding op de uitzending, maar maakte met zijn reclame achtergrond snel een paar tekeningetjes als regie aanwijzingen voor de cameramensen. Hij had de regie strak in handen zonder het experiment te schuwen en Janssen voelde zich veilig binnen deze structuur. Na een aantal jaren werden de uitzendingen niet meer live uitgezonden hetgeen Janssen betreurde want live uitzendingen via televisie waren voor hem het meest directe communicatiemedium dat de moderne techniek in die jaren had voortgebracht.[165]

Alle afbeeldingen, die ter illustratie voor de camera zouden komen, waren op de fotodienst van de NTS onder toeziend oog van beide heren zó uitvergroot en opgeplakt dat ze tijdens de uitzending meteen goed voor de camera stonden. Ondanks deze summiere voorbereidingen, een draaiboek met alleen camera instellingen en wat regels tekst, liep de uitzending, die in de beginjaren altijd live was, nooit uit. Verbazingwekkend, want Timp wist van Janssen alleen de grote lijnen en hoorde tegelijk met de kijkers thuis wat Janssen precies te vertellen had.
Timp: 'met een man als Pierre kon je geen draaiboek maken, hij had nooit een letter op papier. Het ging erom dat hij uit zijn ooghoek moest kunnen zien wat er voor stond en dat ik heel goed moest opletten wanneer hij ging improviseren. Maar hij had een feilloos gevoel voor ritme dat precies bij het mijne aansloot'. Hoewel Janssen voor zichzelf wel in grote lijnen uitschreef welke onderwerpen en afbeeldingen er aan de orde kwamen in de uitzending deed hij voor de camera, live, alles uit zijn hoofd. Slechts een enkele keer had hij, zoals al eerder beschreven, een paar kleine spiekbriefjes met wat steekwoorden en jaartallen binnen bereik.

Pierre Janssen ***afb. 10***

Pierre Janssen zelf in beeld brengen vergde overigens ook inventiviteit, legt Leen Timp uit, 'die lengte bracht mij ertoe hem zoveel mogelijk totaal in beeld te brengen. Het moest een verticale streep zijn in een horizontaal beeld'.[166] Dit fysieke beeld gecombineerd met de tremor van Janssens handen, zijn denkmomenten tussen de regels door

[162] Janssen P., op.cit. (n. 19), z.p.
[163] Z.n.. op.cit. (n.137), p. 10.
[164] Peters P., op.cit. (n.22), pp. 51-52.
[165] G.L., op.cit. (n.138), z.p.
[166] Kijne C., op.cit. (n.40), pp. 3-8.

en zijn crescendo's, is bij een hele generatie in het geheugen gegrift. De voorbereidingen waren voornamelijk inhoudelijk. En wat de vorm betreft: 'eigenlijk werd de uitzending pas tijdens de uitzending gemaakt' zegt Janssen in een interview.[167] De Avro heeft Janssen in geen enkele aflevering ooit geprobeerd te beïnvloeden voor wat betreft de inhoud en zonder draaiboek wisten ze nauwelijks wat er komen zou. Janssen was de Avro zeer erkentelijk voor zoveel vrijheid en vertrouwen.
Janssen leerde van Timp de finesses van het televisievak, bijvoorbeeld dat de klok in een televisie uitzending sneller liep, wat je in 10 minuten gewoon zegt, moet op televisie in twee minuten. En dat het vooral niet alleen van belang is wát je zegt, maar dat het verschrikkelijk belangrijk is hoe hetgeen je te vertellen hebt, de kijkers bereikt. Leen Timps visie ten aanzien van de werkwijze was, dat iedere uitzending van *Kunstgrepen* gemaakt en beleefd moest worden alsof het de allereerste uitzending was.[168]
Die enkele keer dat Janssen een uitzending *Kunstgrepen* terug zag, was hij diep onder de indruk van de wijze waarop Timp het werk in beeld bracht. Diens benadering was volgens Janssen koel maar uiterst gevoelig waardoor hij onmiddellijk zag waar visueel de hoofdaccenten moesten liggen. Een groot aantal voorstellen en ideeën van Janssen zijn nooit gerealiseerd omdat Timp ze op die bepaalde wijze niet wilde maken en Janssen was het daar achteraf altijd meer eens.
Dat Janssen emotioneel was stoorde Timp niet, 'Het zou vervelend zijn wanneer hij niet geëmotioneerd was bij iets dat hij zo belangrijk vond'. Timp bouwde wel zekerheden in omdat hij nooit helemaal zeker wist of Janssen, die soms ziekelijk was, op tijd zou zijn voor de uitzending. Janssen was zich daarvan bewust en hij liet zich daarom door zijn vriend, de beeldhouwer Huib Noorlander, altijd heen en terug naar de studio rijden. Na iedere uitzending, waarin Janssen zich volledig gaf, was hij volkomen uitgeput. Ook zorgde Timp ervoor dat op de studiovloer alles tot in de puntjes geregeld was, en dat alle vaste mensen aanwezig waren. 'Maar' voegt Leen Timp in een interview toe, 'in al die jaren heeft hij nooit één uitzending gemist. Nooit. Een professional'.[169]

Wanneer in een interview aan Leen Timp wordt gevraagd wat zijn mooiste *Kunstgrepen* was vertelt hij over een uitzending rond Kerstavond. In deze aflevering maakte Pierre Janssen een opsomming van De geboorte van Christus, het Kindje, Jozef en Maria, de stal, om de kijkers vervolgens uit te dagen zich hier een beeld van te vormen. Leen Timp: 'En toen heb ik alleen maar wit uitgezonden. Gewoon niks, en Pierre sprak "Kijk, dit is nu jullie lege doek. Waar ga je nou je kindje leggen. Zet daar nou eens bij: een os, een ezel, bedenk eens hoe het dak eruit ziet". Zo vulde hij dat in terwijl ik alleen maar wit uitzond. Ik denk wel een minuut of zes. En daarna zei hij "Nou, wat hebben we nou gemaakt", en dan kwam er langzaam een prachtig

[167] Z.n., op.cit. (n.83), z.p.
[168] Z.n., op.cit. (n.168), pp. 13-15.
[169] Kijne C., op.cit. (n.42), pp. 3-8.

schilderij van het kersttafereel tevoorschijn. Adembenemend. En als je me nou vraagt met wie zou je dat nog meer kunnen doen in Nederland, dan zou ik dat niet weten'.[170]
Creativiteit en de durf om te experimenteren bleek ook heel duidelijk uit onder andere de balletvoorstelling *La Creation* in 1958, die werd uitgezonden zonder muziek. Als decor koos Timp daarom het Scheveningse strand met als achtergrond 'een mist van schuim en zee' en onder begeleiding van het ruisen van de zee, dat de stilte doorbrak.

Andere programma's in de jaren zestig van Pierre Janssen en Leen Timp waren: *Brandpunten van Cultuur* voor de Avro, vijf afleveringen opgenomen in Rome, Egypte en Bretagne; eveneens voor de Avro, vijf afleveringen over Nederlandse kunstmusea onder de titel *Wie wat bewaart*; een Avro programma over Rembrandt; en Nederlandse schilderkunst in *Spiegelschrift* voor de de NTS.
Over de vruchtbare samenwerking tussen een vaak hypernerveuze, emotionele en gepassioneerde Pierre Janssen en een evenwichtige, rustige, vastberaden Leen Timp, die maar liefst 16 jaar duurde, kan zonder twijfel worden gezegd dat deze uiterst professioneel en creatief was. Al in 1961 kregen beide heren voor hun verdiensten de zilveren Nipkowschijf uitgereikt. Pierre Janssen voor *Kunstgrepen* 'omdat hij erin geslaagd was de kunst te vermenselijken', en Leen Timp omdat 'uit de door hem geregisseerde uitzendingen blijkt, dat een dienend gebruiken van het medium televisie kan samengaan met een creatief gebruiken ervan'.[171]

3.12 *Kunstgrepen* en Openbaar Kunstbezit

Het enige andere vergelijkende televisieprogramma over beeldende kunsten was *Openbaar Kunstbezit* dat vier jaar later, op 28 januari 1963, van start ging. Het nieuwe programma werd twee maal per maand uitgezonden door de NTS, op maandagavond en duurde 15 minuten. Dit nieuwe televisie programma vloeide voort uit de radiocursus die vanaf 11 januari 1957 werd uitgezonden. Openbaar Kunstbezit werd een radio- én televisiecursus, begeleid door reproducties en een samenvatting van de gesproken tekst uit de uitzending. Het begeleidend materiaal kregen de mensen thuis toegestuurd.
De oprichter van de cursus *Openbaar Kustbezit* was de beeldhouwer J.G. Wertheim. Hij stelde als doel de Nederlandse bevolking kennis te laten maken met het Nederlands openbaar kunstbezit teneinde haar esthetisch te vormen. Het waren vooral de lager opgeleiden die hij met het nieuwe kunstprogramma wilde bereiken en tot een museumbezoek wilde verleiden. Dit correspondeerde met het streven van musea in de jaren vijftig om volk en kunst met elkaar in aanraking te brengen. Zowel de radio- als de televisiecursus *Openbaar Kunstbezit* werkten voornamelijk met het klassiek kunstbegrip en volgens de klassieke museumopvatting. Niet de alledaagse realiteit, maar de tijloze verheffende schoonheid van (gevestigde) kunst stond

[170] Kijne C., op.cit. (n.42), pp. 3-8.
[171] Z.n., 'Kunstgrepen, goed programma door niet-specialistische behandeling', *Radio Televisie,* 1961, z.p.

centraal. De presentatie werd in samenhang met het onderwerp afgewisseld, echter werd door de Nederlandse Radio Unie te kil en academisch bevonden. Toch koos men bewust niet voor de aanpak van *Kunstgrepen* met één presentator, een dergelijk presentatie zou teveel aandacht trekken, bovendien wilde men per thema een specialist aan het woord laten. In het kader van het emancipatiestreven van de jaren zestig nam er wel een geringe verschuiving plaats van een belerende naar een meer informerende toon. Ook probeerde men meer nadruk te leggen op het contextuele en toonde men meer interesse in de wereld die afgebeeld was in het kunstwerk. Desondanks bleven de makers van Openbaar Kunstbezit toch enigszins ontevreden over de behaalde resultaten. In 1964 gaven de cijfers van Bureau Intomart aan dat naar *Kunstgrepen* 50% van de televisiebezitters keken, en naar *Openbaar Kunstbezit* 23%.[172]
Openbaar Kunstbezit bleef een voornamelijk civiliserende methode hanteren en hoewel ook Pierre Janssens aanpak voornamelijk civiliserend was, kwam het programma heel ander over. Het belangrijkste verschil, afgezien van de presentatie, was dat *Openbaar Kunstbezit* voornamelijk volgens de klassieke opvatting bleef werken, terwijl het Pierre Janssen veel meer ging om het idee, de emotie, en het menselijke aspect dat zich achter een kunstwerk verschool, naar voren te halen.

Daarnaast verschilden de twee televisieprogramma's nog in andere opzichten van elkaar. Allereerst was *Openbaar Kunstbezit* een cursus, waar je je op moest abonneren en die 'begeleid' werd door cursusmateriaal, vergelijkbaar met Teleac. *Openbaar Kunstbezit* werd vijftien minuten lang, twee maal per maand uitgezonden, *Kunstgrepen* duurde dertig minuten en was één maal per maand op televisie te zien. *Openbaar Kunstbezit* dankte haar bestaansrecht en bekendheid, in tegenstelling tot *Kunstgrepen,* aan een heel team van kunsthistorici, museumdirecteuren en andere prominente personen uit de wereld van de beeldende kunsten. *Kunstgrepen* bestond slechts uit een team van twee personen, Pierre Janssen en Leen Timp. Kijkers van *Openbaar Kunstbezit* waren niet of nauwelijks geïnteresseerd in de naam van de presentator of spreker. Het programma *Kunstgrepen* daarentegen was moeilijk voorstelbaar zonder Pierre Janssen. Bij het lezen van teksten van *Openbaar Kunstbezit* stelde je je alleen de kunst voor, bij het lezen van de teksten van Pierre Janssen, in de diverse boekjes die hij geschreven heeft, stelde je je behalve de kunst óók de presentator voor. De teksten van *Openbaar Kunstbezit* waren academisch en kunsthistorisch, terwijl de teksten van *Kunstgrepen* kunstbeschouwend, persoonlijk en vernieuwend waren.

Hoewel Janssen de kunstgeschiedenis voor *Kunstgrepen* grondig bestudeerde heeft deze voor hem nooit centraal gestaan. Hij legde de accenten op de mensen áchter de kunstwerken en probeerde het emotionele aspect in de werken te benadrukken. Die passie voor en verbazing over het kunstwerk wilde hij met zijn kijkers delen, hij wil hen de ogen openen door het 'mysterie' rond het werk weg te nemen en hen te laten zíen en te inspireren. Hij droeg zijn kennis aan het publiek over op een enigszins subjectieve en soms geestdriftige wijze. En hoewel

[172] Meeuwissen E., op.cit. (n.12), hoofdstuk 4, pp. 32, 52-58.

zijn methode didactisch was kwam hij niet over als de belerende meester, maar als de populaire leraar die zo boeiend en spannend kon vertellen dat iedereen aan zijn lippen hing. Allesbehalve was het Janssen zijn bedoeling om een college kunstgeschiedenis te geven.

In het tijdschrift *Kunst en Opvoeding* uit de jaren zestig legt men het verschil tussen *Kunstgrepen* en *Openbaar Kunstbezit* uit als respectievelijk kunstbeschouwing versus kunstgeschiedenis. Daarbij stelt men zich de vraag of kunstgeschiedenis hulpwetenschap voor de kunstbeschouwing is, of, omgekeerd, kunstbeschouwing de kunstgeschiedenis ondersteunt.[173] Ik denk dat beide waar is. Kunstbeschouwing en kunstgeschiedenis kunnen niet zonder elkaar en Pierre Janssen was zich daar zeer van bewust. Kunstbeschouwing kan worden gezien als een kunst, terwijl kunstgeschiedenis een wetenschap is, legt men verder in het artikel uit. Wetenschap is bestudeerbaar, terwijl de kunst van het beschouwen voor een belangrijk deel is gerelateerd aan talent en dus toegankelijk voor enkelen. Dat talent bezat Pierre Janssen en in combinatie met zijn didactische vaardigheden, zijn grenzeloze nieuwsgierigheid en oprechte liefde voor kunst, bleek het dé formule voor het bereiken van het publiek. Voor Janssen diende de kunstgeschiedenis als hulpwetenschap voor de kunstbeschouwing, en niet andersom. *Kunstgrepen* en *Openbaar Kunstbezit* zijn uiteindelijk niet vergelijkbaar en niet uitwisselbaar. Maar hoewel de opzet van de programma's geheel verschillend was streefden beiden wel naar het bereiken van een breed publiek en in het bijzonder naar de aandacht van de arbeider. *Kunstgrepen* bleek hierin succesvoller!

Opmerkelijk is daarom de totaal verschillende waardering destijds voor *Kunstgrepen* en *Openbaar Kunstbezit* vanuit de hoek van leidinggevenden en/of directieleden van de Avro en NTS. Deze waardering vertaalt zich naar het aantal bewaard gebleven uitzendingen in het Beeld en Geluid archief in Hilversum. Van de serie *Kunstgrepen* is destijds besloten slechts 6 afleveringen te bewaren, ten opzicht van maar liefst 205 bewaard gebleven uitzendingen van *Openbaar Kunstbezit*. Opmerkelijk omdat, nogmaals, de makers van *Kunstgrepen*, Pierre Janssen en Leen Timp, in 1961 al, de zilveren Nipkowschijf toegekend hadden gekregen.

3.13 Kritiek op *Kunstgrepen*

De kritieken ten aanzien van het programma *Kunstgrepen* gingen hoofdzakelijk over de 'onorthodoxe' wijze waarop Pierre Janssen over kunst vertelde. Met name de eerste jaren schreef men over Janssen de exhibitionist, de charlatan, de variété-artiest, de acteur, of de roekeloze en onverantwoordelijke improvisator. Anderen vonden hem een zenuwachtige aansteller; bovendien nam men het de Avro kwalijk dat zij een socialist in huis hadden gehaald. Deze berichten in de pers in combinatie met zijn uitgesproken persoonlijkheid en markante verschijning riepen op tot zowel bewondering als afkeuring.

[173] Ham L. v.d., 'Pierre Janssen en Openbaar Kunstbezit', *Cultureel Kontakt,* 1966, z.p.

Een interview uit 1961 opent met de tekst: Pierre Janssen heeft wat men gemeenlijk "televisie-populariteit" noemt op zijn kop gezet. 'Wie is die "schermheld", die door snobs en intellectuelen wordt verworpen, maar van een Deventer huismoeder na een optreden een taart ontvangt ("uit dankbaarheid" stond ook ditmaal op het kaartje) en door de jeugd wordt belaagd om handtekeningen? [...] Zelden is er zoveel onzin en pertinente nonsens over een man geschreven en gezegd als over Pierre Janssen'. [174]
De slechte kritieken op *Kunstgrepen* kwamen hoofdzakelijk vanuit de academische wereld en kunnen als volgt worden samengevat: 'Het unieke, het onvervangbare, het onherhaalbare van de kunst kan nooit via de televisie overgedragen of duidelijk gemaakt worden; Kunstbegrip wordt niet gediend met dit oppervlakkig jolijt, kunst is niet geschikt voor een onderhoudend avondje; Janssen geeft helemaal geen kunst, hij geeft alleen maar zijn radde tong, zijn klaarblijkelijk nogal gemakkelijk beschikbare emotie, het is een aansteller die zich optrekt aan de kunst en daarbij een slordige denker, hij gooit de historie door elkaar, kortom hij rotzooit maar wat aan'.[175] Pierre Janssen ging ondanks deze kritiek door omdat ook een stortvloed van zeer positieve reacties kreeg, van het publiek. Daarnaast was er de overtuigingskracht van regisseur Leen Timp doorslaggevend.

Janssens andere kijk op kunst werd door de academici vaak niet begrepen. Wanneer hij moderne kunst naast primitieve kunst plaatste en hier overeenkomstige menselijke eigenschappen in zag, werd dat gezien als gebrek aan logica en kennis. Janssen wilde de kunst echter doelbewust uit haar 'ingekaderde lijsten' halen, uit de historische categorieën, haar boven de perioden uit tillen, teneinde overeenkomsten te zoeken, gebaseerd op menselijke emotie, waar de kunst uit was voortkomen. In voorgaande hoofdstukken heb is reeds vermeld dat Janssen alles las wat hij over een bepaald onderwerp kon vinden om goed beslagen ten ijs te komen, echter hij wilde het aan de kijkers bewust niet 'geleerd' overbrengen. Ook dat werd in de beginjaren van *Kunstgrepen* regelmatig verkeerd geïnterpreteerd en leidde tot de hierboven genoemde reacties.
Sommige critici waren bijvoorbeeld van mening dat de lyrische wijze waarop Janssen zich uitliet over primitieve kunst niet getuigde van kennis van zaken, hij zou niet begrijpen dat kunstenaars in bepaalde perioden nog niet voldoende technische vaardigheden bezaten en niets ander kónden dan primitieve kunstwerken tot stand brengen. Janssens keuze voor en enthousiasme over primitieve kunst sluit, mijns inziens, aan bij de krachtige woorden van Willem Sandberg die ten aanzien van primitieve kunstvormen de volgende stelling nam:
De stilstand van primitieve gemeenschappen
is geen gevolg van gebrek aan genie
Maar van gebrek aan
erkenning van het genie.[176]

---

[174] Z.n., 'Pierre Janssen: boeiend in "Kunstgrepen", *Twentse Courant,* 1961, p. 17.
[175] Janssen P., *Kunstgrepen,* Amsterdam 1961, p. 9.
[176] Petersen A., Brattinga P., op.cit. (n.26), p.132.

3.14 Hoe succesvol was *Kunstgrepen*?

De kijkdichtheid- en de waarderingscijfers van Nederlandse televisieprogramma's konden pas vanaf 1965 worden gemeten. Van het programma *Kunstgrepen* zijn cijfers bekend uit de jaren: 1966, 1967, 1968, 1969, 1971, 1974 en 1975 en hieruit kan het volgende worden geconcludeerd. De waarderingscijfers zijn door de jaren heen constant gebleven tussen de 7.0 en de 7.5 en de kijkcijfers van 1966[177] tot en met 1969 liggen bijna allemaal tussen de 20 en 30 (omgerekend tussen de 1.6 miljoen en de 2.4 miljoen kijkers van 15 jaar en ouder) Echter vanaf eind 1969 beginnen de kijkcijfers terug te lopen, en rond 1970 lopen de kijkcijfers drastisch terug tot ruim 4, de waardering blijft stabiel tussen de 7.0 en de 7.5 liggen.
Opmerkelijk is dat de kijkcijfers en de waardering voor *Kunstgrepen* maar liefst tien jaar lang hoog en constant zijn gebleven. De terugloop van de kijkcijfers rond 1970 bewoog de Avro in 1971 om het programma een wat andere formule te geven en tijdelijk een ander naam: *Een oog in de hand*. Verschillen tussen de twee programma's beschreef men in *De Tijd* als volgt 'Kunstgrepen was, ondanks de expressieve Janssen, een wat statisch en traag programma. *Een oog in de hand* was wat flitsender en de presentatie van de Arnhemse museumdirecteur was bijna een onderdeel van de kunst geworden door de manier waarop Timp hem op het scherm bracht. Alleen het bovenste gedeelte van Janssens hoofd, Janssens borst, Janssen op de rug gezien, Janssen heel in de verte, waren geen ongewone beelden [...] Timp maakte er soms een surrealistisch geheel van met hier en daar zelfs de absurdistische trekjes van de pop-art. Het was minder Pierre Janssen vertelt ... Op zo'n manier kan men toch wel spreken van een ander formule'.[178] De kijkcijfers van dat jaar lagen rond de 7,5, hoewel dat niet erg hoog was, waren er ook diverse andere redenen waarom de Avro de twee volgende jaren stopte met het programma.

Een analyse van de kijk- en waarderingscijfers van één aflevering *Kunstgrepen* is gemaakt in 1965 door Bureau Intomart. Deze cijfers zijn gebaseerd op slechts één uitzending, *Kunstgrepen* van 7 februari 1965. Er hebben aan het onderzoek 1562 mensen deelgenomen, waaronder 11 hoog opgeleiden (waarschijnlijk gebaseerd op een reële verhouding). De uitzending van 7 februari ging over Picasso, werd uitgezonden tussen 21.55 en 22.25 uur, had een kijkdichtheid van 28 (omgerekend bijna 2 miljoen kijkers van 15 jaar en ouder) en een waardering van 7.2. Een volledige analyse van het programma uit 1965 is te vinden in bijlage III.
Zowel onder *hoogopgeleiden* als onder *laag en midden niveau* scoort *Kunstgrepen* rond de 30 op kijkdichtheid, en de waardering van *laag niveau en midden niveau* ligt respectievelijk tussen 6.5 en 8.0 (onder hoogopgeleiden was de deelname te laag om het waarderingcijfer te meten). In algemene zin is de kijkdichtheid onder ouderen hoger dan onder jongeren, dat is vrij gewoon voor een kunstprogramma. Opvallend is wel dat de waardering voor het programma piekt in de categorie 25 t/m 29 jaar en 30 t/m 39. De kijkdichtheid en waardering onder mannen en vrouwen was gelijk.

---

[177] Vanaf 1966 werden de kijk- en waarderingscijfers pas met regelmaat gemeten.
[178] K.B., 'Pierre Janssen laat zijn oog een tijdje rusten. Vastgelopen formule van kunstgrepen', *De Tijd,* 1971, z.p.

Ook is gekeken naar de leden van de verschillende omroepbladen. Hieruit blijkt dat deze aflevering van *Kunstgrepen* het best bekeken werd onder leden van de VPRO met kijkcijfer 40.5 en zij gaven ook de hoogste waardering namelijk 77 ten opzicht van de AVRO met de cijfers 28.2/73.
Opmerkelijk is dat uit alle opleidingsniveau's ongeveer een gelijk percentage naar *Kunstgrepen* keek, de grootste kijkdichtheid werd echter behaald in de leeftijdscategorie 50-59 jaar (41.4). Verassend is verder dat het programma het best werd gewaardeerd door kijkers uit het *midden niveau* (qua opleiding) (8,0) en kijkers in de leeftijdscategorie 25-29 jaar (7.8). En het eigenlijk niet gek dat de enquête onder kijkers van programmabladen uitwijst dat het grootste aantal kijkers VPRO leden waren gezien de politieke achtergrond.

In een krantenartikel uit 1967 bespreekt men een andere analyse van *Kunstgrepen,* uit november 1966, eveneens uitgevoerd door Bureau Intomart. Daarin staat dat het programma in het jaar 1966 gemiddeld 26.1 scoorde (ongeveer 2 miljoen kijkers van 15 jaar en ouder).
De kijkers van *Kunstgrepen* zijn vervolgens onderverdeeld in mate van interesse: 30% van het publiek geeft op een sterke interesse te hebben in kunst; 28% van de kijkers bezit een middelmatige interesse voor kunst; en maar liefst 43% heeft weinig of helemaal geen interesse in kunst.[179] En die 43% van het kijkerspubliek, daar ging het zowel *Kunstgrepen* als *Openbaar Bezit* om, zij vormden samen met de middelmatig en sterk geïnteresseerden het brede publiek.

De kijk- en waarderingscijfers van het programma *Kunstgrepen* waren gedurende de eerste tien jaar hoog en overtroffen ruimschoots die van het televisieprogramma *Openbaar Kunstbezit.* De hoge cijfers worden deels toegeschreven aan de presentatie van Pierre Janssen. Zijn persoonlijkheid in combinatie men zijn menselijke benadering bleken in de loop der jaren een waarborg voor het contact en de communicatie met de kijker. Anderzijds was het succes van *Kunstgrepen* toe te schrijven aan de vernieuwende en non-conformistische aanpak van regisseur Leen Timp, passend in de tijdsgeest van de jaren vijftig en zestig.
Soms wordt beweerd dat de inhoud van een programma en de presentator niet te veel verweven mogen zijn, zoals men daar in *Openbaar Kunstbezit* bewust niet voor koos. Persoonlijk vind ik dit geen relevante bewering, televisie is een personaliserend medium en de geloofwaardigheid van het gesprokene hangt sterk samen met de persoon die het uitspreekt. Charisma is een onmisbare eigenschap gebleken en geen bijkomstigheid. Mensen fascineren mensen, in de wijze van praten, lachen, denken, en bewegingen. De rol van Leen Timp in *Kunstgrepen* moet hier, nogmaals, overigens niet worden onderschat, hij was de rots in de branding en maakte het uiteindelijk allemaal mogelijk.

Na de eerste jaren *Kunstgrepen* keerde het tij en werd in kranten en tijdschriften voornamelijk lovend over het programma en het optreden van de presentator geschreven.

---

[179] Z.n., 'Dankzij presentatie Pierre Janssen: Kunstgrepen trekt niet alleen kunstliefhebbers', *Dagblad De Stem,* 1967, p. 6.

3.15 Samenvatting en conclusie

In oktober 1951 gingen in Nederland de eerste officiële televisieprogramma's de lucht in. Het nieuwe communicatiemedium televisie bood unieke mogelijkheden voor onder andere particulieren, die zich wilden inzetten voor brede deelname aan kunst en cultuur. Er ontstonden diverse kunstprogramma's bij de verschillende omroepen, maar Avro's *Kunstgrepen* was in 1959 het eerste programma dat over beeldende kunst alléén ging. Aanvankelijk nam Leen Timp, bedenker en regisseur van het programma, een risico door een half uur over beeldende kunst te praten, met afbeeldingen in zwart-wit.
De overheid had de omroepen in de beginperiode van de televisie gestimuleerd zoveel mogelijk het accent te leggen op kunst, cultuur en informatie, op een wijze waarbij vooral de lager opgeleiden zouden worden geconfronteerd en geïnteresseerd. Dit verzoek bleek echter moeilijk uitvoerbaar en werd daarom maar ten dele door de omroepen ingewilligd. Televisie in de jaren vijftig en zestig leidde hierdoor tot argwaan bij de overheid. Ook ontstond er ongerustheid over de uitwerking van televisie op het publiek omdat het massa-amusement steeds verder opdrong.
Kunstgrepen, echter, voldeed aan de gestelde overheidscriteria. De samenwerking tussen Leen Timp en Pierre, leidde tot groot enthousiasme onder zowel hoogopgeleiden als arbeiders, en zowel onder jong als oud.

In het programma *Kunstgrepen* was ruimte voor nagenoeg alle perioden uit de kunstgeschiedenis. Janssen wilde de mensen thuis in contact brengen met 'alle kunstenaars, die van nu en die van toen' en zag bewust af van het veilig binnen de jaartallen en perioden blijven. Met *Kunstgrepen* wilden Pierre Janssen en Leen Timp vooral meer 'ruimte' creëren binnen het eigen voorstellingvermogen. Janssen ging daarbij uit van één kerngedachte en adstrueerde die gedachte met zowel objecten en afbeeldingen uit alle perioden van de kunstgeschiedenis, als met objecten die niet werden gezien als kunst, maar wel aan die kerngedachte verwant waren. Daarbij accentueerde hij vooral het menselijke aspect in het kunstwerk.
Pierre Janssen had een voorkeur voor kunst die de werkelijkheid tot uitdrukking bracht, tegelijkertijd beroerde hem de kwetsbaarheid van het alledaagse. Vol verbazing en enthousiasme vertelde hij over grote meesters en meesterwerken van àlle tijden. Egypte en de 'dodencultuur' genoten daarbij zijn speciale aandacht. Belangrijk was ook het thema oorlog, met name de Tweede Wereldoorlog, die hij bewust meegemaakte en hem lange tijd hebben gepreoccupeerd en geëmotioneerd.
Janssen voerde in zijn presentatie een bijna persoonlijke dialoog met zijn publiek, waarbij hij regelmatig retorische vragen stelde waardoor hij de nieuwsgierigheid bij de mensen prikkelde. Leen Timp versterkte de expressiviteit, emotionaliteit en aanwezigheid van Janssen door een subtiel gekozen decor en een uitgekiende beelduitsnede. Timps vakkundigheid en standvastigheid tijdens de uitzending waren voor Janssens optreden van essentieel belang.

Het televisieprogramma *Kunstgrepen* kan, zowel wat betreft de presentatie als het decor en de regie, worden samenvat in de woorden: expressie en emotie. Expressie en emotie kunnen worden toegeschreven aan de eigenzinnige wijze waarop Leen Timp het televisieprogramma *Kunstgrepen* tot stand bracht en vormgaf en aan de persoonlijkheid van Pierre Janssen die met zijn innemende benadering over kunst zowel de elite als de gevoeligen uit de massa wist te raken.

SLOTCONCLUSIE

Past het nieuwe televisieprogramma 'Kunstgrepen' van de Avro binnen de kunsteducatieve ontwikkelingen van de jaren zestig en past deze serie in het doel van democratisering van de kunst dat vanaf de Verlichting is nagestreefd?

Het Bildungsideaal, dat vanaf de Verlichting bepalend is geweest voor de kunst- en cultuureducatie, liep in de jaren zestig langzaam ten einde. De kentering vond plaats doordat er na de Tweede Wereldoorlog een verlangen naar vernieuwing ontstond, hetgeen zich ook op kunst- en cultuureducatief niveau manifesteerde. Veel initiatieven tot vernieuwing kwamen uit sociaal democratische hoek. Ruimte voor deze vernieuwingen ontstond vooral door de economische vooruitgang, meer vrije tijd en aandacht voor 'welzijn'. De paternalistische houding die men ten opzichte van het volk lange tijd had ingenomen werd daardoor niet langer geaccepteerd en nam gedurende de jaren vijftig en zestig langzaam af. Men brak met de traditie, en de individuele keuze, vrije expressie en drang tot veranderen en vernieuwen wonnen meer terrein. In de tweede helft van de jaren zestig werd het beleven van kunst, vooral in links georiënteerde progressieve kringen, in toenemende mate ervaren als een 'middel' tot bewustwording van de wereld om ons heen. Kunst kreeg steeds meer sociale en maatschappelijke relevantie. Aan deze kunsteducatieve ontwikkelingen heeft het televisieprogramma *Kunstgrepen* zeker een belangrijke bijdrage geleverd.

Regisseur en initiatiefnemer van het programma *Kunstgrepen* Leen Timp en kunstbeschouwer Pierre Janssen, beide afkomstig uit een sociaal democratisch milieu, brachten kunst voor het voetlicht waarbij meer ruimte was voor het eigen voorstellingsvermogen en waarbij vooral het menselijk aspect van kunst van groot belang was. Aan de hand van een kernvraag die iedere uitzending centraal stond hield Janssen een betoog, gebaseerd op een grote hoeveelheid kunsthistorische kennis. Janssen sprak tot het volk op inspirerende, bevlogen, bijna moraliserende wijze, als een toegewijd leraar die het volk wilde onderwijzen, met het volk begaan was en haar wilde voeden met kunst, teneinde haar te dompelen in een sociaal en emotioneel welbehagen. Kunst was voor Janssen een essentieel middel voor een beter bestaan en dat wilde hij delen met de kijkers. Door zijn 'gewone' taalgebruik, zijn kwetsbaarheid als mens en zijn charismatische verschijning, ontsloot hij de wereld van de beeldende kunst niet alleen voor de elite maar ook voor de gevoeligen uit een breder publiek. Sociaal geëngageerd, gelovend in nieuwe horizonten, en kiezend voor een vernieuwende non-conformistische aanpak, paste *Kunstgrepen* in de ideële romantische sfeer van de jaren vijftig en zestig. Met zijn bijzondere toenadering tot het publiek en zijn betrokkenheid met het volk beantwoordde Janssen aan het al eerder genoemde personalisme dat in de jaren vijftig gestalte kreeg: de ontplooiing van de menselijke persoonlijkheid in dienst van een hechte, rechtvaardige samenleving.

Regisseur Leen Timp sloot met zijn vormgeving eveneens aan op de tijdsgeest van vernieuwing en verandering. Timp zocht naar het wezen, naar de essentie van het onderwerp en combineerde dit met een eigenzinnige vormgeving. *Kunstgrepen* werd opgenomen in een minimalistisch decor, ontdaan van alle 'franje', subtiel uitgelicht, waarbinnen Janssen op een bijna surrealistische wijze in beeld werd gebracht. En nogmaals moet worden benadrukt dat Pierre Janssen zijn missie niet had kunnen volbrengen zonder de creativiteit, het vakmanschap en de standvastigheid van Leen Timp.

Echter, de wijze waarop *Kunstgrepen* zich tot haar publiek richtte was nog wel degelijk civiliserend, hetgeen niet paste binnen het emancipatiestreven dat vooral de tweede helft van de jaren zestig en de jaren zeventig beheerste. *Kunstgrepen* was in velerlei opzichten vernieuwend, maar had tegelijkertijd niet de provocerende en controversiële houding die zich in de tweede helft van de jaren zestig profileerde. De makers van *Kunstgrepen* onderscheidden zich echter wel duidelijk van de na-oorlogse klassieke museumopvatting, waarbij men de verheffende waarden van kunstobjecten aan de toeschouwer wilden overgedragen, hetgeen samenhing met het Bildungsideaal. Het accent in *Kunstgrepen* lag niet zozeer op de schoonheid van de objecten maar veel meer op de rol die kunst kan hebben in het bewustwordingsproces van wie wij zijn en waar wij leven. Pierre Janssen legde het accent steeds weer op het menselijke aspect van het kunstwerk. Het programma droeg daarmee bij aan het streven naar ontplooiing, bewustwording, participatie, democratisering van het individu, een fenomeen dat vooral in de tweede helft van de jaren zestig en de jaren zeventig een vlucht nam. *Kunstgrepen* leek haar begrenzing te vinden tussen 'heer en happening': vernieuwend en ánders eind jaren vijftig en eerste helft jaren zestig, maar minder opzienbarend in de controverse van de jaren erna. Hier ligt, mijn inziens, een belangrijk deel van de oorzaak voor de aanzienlijk minder hoge kijkcijfers van *Kunstgrepen* eind jaren zestig en begin jaren zeventig. Hierbij moet ook worden opgemerkt dat het programma al vanaf 1959 door de Avro werd uitgezonden en dat na tien jaar waarschijnlijk ook een verzadigingspunt werd bereikt.
Moderne eigentijdse kunst en de avant-garde hadden een voortrekkersfunctie en verlegden daarmee het naoorlogse accent van wederopbouw en herstel naar vernieuwing en verandering van de maatschappij. De doorbraak van de moderne kunst in Nederland kwam uiteindelijk tot stand door de nieuwe koers van museumdirecteur Willem Sandberg en de ontwikkeling van de vrije-expressie, gestimuleerd door met name de Cobrakunstenaars en *De Werkschuit*. Zoals hierboven beschreven lagen er duidelijke verbanden tussen deze nieuwe initiatieven en de aanpak van Pierre Janssen. Als journalist, museumdirecteur, leraar, televisiemaker, schrijver en ook tijdens zijn lezingen heeft Janssen zeker deelgenomen aan het pleidooi voor de moderne kunst in Nederland.
Nog een ander aspect uit het programma *Kunstgrepen* dat haar plaats in de tijd verantwoordt is het terugkerende thema oorlog. Zowel Pierre Janssen als Leen Timp waren oorlogskinderen en met name Janssens preoccupatie met de dood paste in de naoorlogse sfeer, waarin ook kunst de naweeën ondervond van de Tweede Wereldoorlog. Oorlog en zijn fascinatie voor Egypte en haar dodenrijk zijn thema's die pasten in de tijdsgeest van de jaren vijftig en zestig.

Het staat onomstotelijk vast dat het televisieprogramma *Kunstgrepen* een succes was en heeft bijgedragen aan de democratisering van de kunst. Gedurende bijna tien jaar scoorde het *Kunstgrepen* voor een kunstprogramma erg hoog, hetgeen blijkt uit de kijk- en waarderingscijfers. De diversiteit van het publiek was groot zowel wat betreft opleidingsniveau als leeftijd. Naast deze cijfers van kijk- en luisteronderzoek van destijds zijn ook de reacties van nu bevestigend. Nagenoeg iedere vijftigplusser herinnert zich het programma *Kunstgrepen* en de legendarische presentatie van Pierre Janssen. Zijn kwetsbaarheid en menselijkheid voor de camera, die hij ook zocht in de beeldende kunsten, zijn oprechte liefde en passie voor kunst die hij op zo'n 'gewone' wijze wist over te brengen en zijn onbegrensde nieuwsgierigheid, heeft velen jarenlang geboeid en geïnspireerd.

Tenslotte is mij opgevallen dat in de literatuur die ik geraadpleegd heb, met betrekking tot kunst- en cultuureducatie in de jaren zestig, de cursus en televisieserie *Openbaar kunstbezit* regelmatig aangehaald wordt. Opmerkelijk vind ik het dat het programma *Kunstgrepen* nergens wordt vermeld. De meest voor de hand liggende oorzaak moet zijn dat hoogleraren kunstgeschiedenis, kunsthistorici en directeuren van musea destijds deel uitmaakten van het team van *Openbaar Kunstbezit*. *Kunstgrepen* werd gemaakt door slechts een 'onbevoegde' presentator en een televisie-regisseur, althans zo werd dat destijds vanuit de academische wereld gezien. Echter, in de opinie van kunsthistorici vond door de jaren heen een kentering plaats over de kunsteducatieve rol die het programma *Kunstgrepen* vervulde. En ook tegenwoordig weten kunstcritici en -historici beter!
Anno 2005 schrijft NRC redacteur (film en televisie) Hans Beerekamp in het bulletin van de Nederlandse Vereniging van Nederlandse Kunsthistorici: 'Hoeveel mooier was het eigenwijze, maar zo succesvolle programma "Kunstgrepen" van Pierre Janssen en Leen Timp in de jaren zestig. Wars van alle hang naar de "markt", wist een man als Pierre Janssen zijn eigen passie voor kunst over te brengen en duidelijk te maken waarom hij die kunstwerken de moeite waard vond, zónder knieval'. Verder in het artikel voegt kunsthistoricus Wim Weijland, destijds hoofd afdeling Kunst bij de Avro, hier aan toe: 'Pierre Janssen is al veertig jaar het antwoord op de vragen die u in dit congres stelt. Het sleutelwoord is overdracht, maar dat is wel wat anders dan "een vertaalslag maken". Het gaat om het zoeken naar een eigen invalshoek en de bevlogenheid om dat duidelijk te maken. Arrogante exclusiviteit heeft een kunstprogramma - en de kunst zelf - nog nooit goed gedaan'.

NAWOORD

Omdat ik nog geen deel uitmaak van de groep van vijftigplusser had ik slechts een vaag beeld van *Kunstgrepen*. Ik herinner mij de lange gestalte en het minimalistische decor, maar voor het begrijpen van de inhoud van het programma was ik gedurende de jaren zestig nog wat jong. PierreJanssen heeft echter, na het schrijven van deze scriptie, ook mijn zienswijze ten aanzien van beeldende kunsten in positieve zin beroerd. Hij heeft mij geïnspireerd ook op een andere wijze naar kunst te kijken.
Na het lezen van de vele recensies over *Kunstgrepen,* Leen Timp en Pierre Janssen, het bekijken van de overgebleven uitzendingen en de gevoerde gesprekken heb ik voor Pierre Janssen en Leen Timp een enorm respect gekregen. Twee autodidacten die zich op hun eigen terrein op een eigenzinnige wijze hebben bewezen. Vakmensen die op basis van oprechte passie en met een enorme werklust van hun bijzondere kwaliteiten gebruik hebben gemaakt.

Persoonlijk zie ik zowel Pierre Janssen als Leen Timp als ware kunstenaars van de jaren zestig, ieder op hun eigen terrein. Leen Timp, als een vakbekwame, bijzonder regisseur met een geheel eigen signatuur. Pierre Janssen om de wijze waarop hij kunst interpreteert, waarbij hij terugkeert naar wat, volgens mij, veelal de essentie is van kunst: het menselijke, het emotionele, en het contextuele. Ik geloof dan ook oprecht dat het Janssen vooral ten goede is gekomen dat hij nu juist géén studie kunstgeschiedenis heeft gevolgd. Met een zekere onbevangenheid ten opzichte van de beeldend kunsten, in combinatie met zijn intelligentie en bijzondere persoonlijkheid, creëerde hij voor zichzelf, maar ook zijn publiek, ruimte voor een zuivere en nieuwe kijk op beeldende kunst en kunsteducatie in de jaren zestig.

ARCHIVALIA

Den Haag: *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie: afdeling Persdocumentatie.*

Hilversum: *Avro, afdeling Kunst en afdeling Persdocumentatie.*

Hilversum: *Publieke Omroep, Beeld en Geluid, afdeling Bibliotheek.*

Hilversum: *Publieke Omroep, afdeling Kijk- en Luisteronderzoek.*

Arnhem: *Museum voor Moderne Kunst, Bibliotheek.*

Schiedam: *Stedelijk Museum Schiedam.*

LITERATUURLIJST

Akkermans L., *Televisie. Beginjaren van een nieuw beroep,* Laren 2003. pp. 133-150.

Adrichem J. v., *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000. Picasso als pars pro toto,* Amsterdam 2001.

Bouma G., *Van Amen tot Zekveld. Reportage over de beeldende kunst in Rotterdam in de jaren zestig,* Rotterdam 1994.

Berendse M., *De boom is leeg. Kunst en educatie in Museum Jan Cunen Oss,* scriptie Universiteit Utrecht 1998.

Dijk José van, *Het socialisme spant zijn gouden net over de wereld. Het kunst' en cultuurbeleid van de SDAP,* Utrecht 1990.

Halem L. van, Dalen P. van, Hummelink M.B.E., *Cobra. De kleur van vrijheid, De Schiedamse collectie,* Rotterdam 2003.

Henrichs H., 'Een intercultureel Bildungsideaal?. Doelstellingen voor cultuureducatie in het fin de siècle', *Boekman Cahier,* 9 (1997) 32, pp. 136-143.

Huyghe René, *Dialogue avec le visible,* France 1955.

Janssen P., *Een paar minuten is het stil. Beelden van de oorlog,* Alphen aan de Rijn 1970.

Janssen P., *Egypte. De wereld in kleur*, Utrecht z.j.

Janssen P., *Grote Bloemen met lange snorren*, z.p. 1996.

Janssen P., *Kunstgrepen,* Amsterdam 1961.

Janssen P., Mekkink, Johan., *Ooggetuige. De schilder Johan Mekkink vertelt over Dick Ket,* 2001 z.j.

Janssen P., *Vincent van Gogh is niet meer,* Schoten 1986.

Janssen P., Ylstra, B., *Het dagelijks leven. 100 kunstwerken van/voor een honderdjarige (honderd jaar Albert Heijn),* Ter Aar 1987.

Meeuwissen E., *Het museum in de huiskamer. Openbaar Kunstbezit en het veranderde ideaal van cultuurspreiding, 1957 – 1977,* scriptie Universiteit Utrecht 1999.

Nijenhuis H., *Volksopvoeding tussen elite en massa. Een geschiedenis van de volwasseneducatie in Nederland,* Amsterdam 1981.

Overduin H., Willems, G., *Over vernieuwing in de beeldende kunst. Irritatie, gewenning en edukatie,* Amersfoort 1983.

Overduin H., *Voermannen, Gastvrouwen en educatoren. De geschiedenis van het educatieve werk in Nederlandse musea,* Reinwardt Academie Leiden 1984.

Petersen A., Brattinga P., *Sandberg. Een documentaire,* Amsterdam 1975.

Pots R., *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & Cultuur in Nederland*, Nijmegen 2002 (eerste druk 2000).

Rappard L.R.J. ridder van, *Polemiek met Pierre Janssen,* Gorinchem 1965.

Roodenburg-Schadd C., *Expressie en Ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum,* Rotterdam 2004.

Sandberg W., z.t., *Museum Journaal*, serie 8 (1963) 8/9.

Sandberg W., *Sandberg over zijn werk in het Stedelijk Museum,* Amsterdam 1963.

Stokvis W., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland in de jaren 1945-1951,* Amsterdam 1984.

Rooy M, *Televisie vraagstuk-waagstuk,* Assen 1961.

Tibbe L., *Vier kunstdebatten omstreeks 1900,* Nijmegen 2000.

Tibbe L., 'Het museum als een open huis voor mensen: Directeur Pierre Janssen 1969-1982', *Stromingen langs de Rijn: bij het 75-jarig bestaan van het Gemeentemuseum Arnhem,* Arnhem 1995, 99-129.

Vos J., *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten,* Nijmegen 1999.

Weg, A. van der, *Cultuurspreiding via televisie. kunstzinnig of kunstmatig?,* scriptie Universiteit Utrecht 1997.

Wijfjes, H., *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar meduim en maatschappij, 1919-1994,* Zwolle 1994.

Wijfjes, H., *Hallo Hier Hilversum. Driekwart eeuw radio en televisie,* Weesp 1985.

VERANTWOORDING FOTO'S EN AFBEELDINGEN

Afb. 1 Pots R., *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & Cultuur in Nederland*, Nijmegen 2002 (eerste druk 2000), p. 176.

Afb. 2 Richard Fernhout, *Het Nederlands Kunstboek,* Zwolle 2000, z.p., afgebeeld *Paar* van Karel Appel (1951).

Afb. 3 Z.n., 'Televisie een heerlijk vak', bron onbekend, z.j., z.p.

Afb. 4 Wijfjes, H., *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar meduim en maatschappij, 1919-1994,* Zwolle 1994, p. 87.

Afb. 5 Akkermans L., *Televisie. Beginjaren van een nieuw beroep,* Laren 2003, p. 141.

Afb. 6 Tibbe L., 'Het museum als een open huis voor mensen: Directeur Pierre Janssen 1969-1982', *Stromingen langs de Rijn: bij het 75-jarig bestaan van het Gemeentemuseum Arnhem,* Arnhem 1995, p. 105.

Afb. 7 Ibidem, p. 122.

Afb. 8 Z.n., 'Elke Kunsgrepen is de eerste', *Televizier,* 1967, p. 11.

Afb. 9 Ibidem, p. 13.

Afb. 10 Ibidem, p. 10.

BIJLAGE I

Prijzen en onderscheidingen Leen Timp

- Eervolle vermelding Prix d'Italia voor de registratie van het ballet 'Mouvement de la Hollande' in het kader van Eurovisie (1960)
- De zilveren Nipkowschijf (1961)
- De Televizier-ring voor 'Zoishettoevalligooknogeenseenkeer'
- Ridder in de orde van Oranje – Nassau (1980)

Prijzen en onderscheidingen Pierre Janssen (onderstaande gegevens heb ik overgenomen uit de bijlagen van een brief die ik van Pierre Janssen ontving, 20 september 2005)

- Ridder in de orde van Oranje Nassau
- De zilveren Nipkowschijfschijf (1961)
- Christopher Award (Amerikaanse prijs voor de publicatie 'A moment of silence', de vertaling van 'Een paar minuten is het stil) (1971)
- Dr. J.P. van Vraagprijs van het Humanistisch Verbond (1989)
- Oeuvre-prijs van de stad Rotterdam (1989)

Publicaties Pierre Janssen

- Nieuw leven in een oude provincie. Prov. Bestuur Gelderland (1955).
- Kunstgrepen. Televisie of het gedrukt staat. De Bezige Bij, Amsterdam (1961).
- Wij bouwen om ons te ontwikkelen. In: Wij Bouwen. Bruna (1962)
- Egypte. De wereld in kleur. Bruna (1964).
- Een paar minuten is het stil. Beelden van de oorlog. N. Samson, Alphen a/d Rijn (1965).
- A moment of silence. Vertaling van Een paar minuten is het stil. Atheneum, New York (1970).
- Een echt boek kun je horen. Auteursdag Wolters-Noordhoff, Groningen (1984).
- Heel gelukkig zijn in een museum. In: Ons nationaal park Hoge Veluwe (1975).
- Vincent van Gogh is niet meer. Verhalenbundel, Bosch & Keuning (1986)
- Het dagelijks leven. 100 prenten bij 100 jaar Albert Heijn. Ahold (1987)
- De groeten uit Eerbeek. De Geiten Pers, Brummen (1995).
- Huib Noorlander, brons uit de voortijd, catalogus (1996)
- Grote Bloemen met lange snorren. Manifestatie Kind en Kunst II; stichting voor kunst en cultuur Gelderland (1996)

- Kunst & Markt, 20 jaar Gelderse grafiekmap. Stichting Beeldende Kunst (1997)
- De Eenhoorn in het Park, over Sonsbeek-tentoonstellingen. In: Sonsbeek, stadspark in Arnhem (1998).
- Ooggetuige, de schilder Johan Mekkink vertelt over de schilder Dick Ket. Brummen: Stichting Must (2001).

BIJLAGE II

ONDERWERPEN IN DE SERIE *KUNSTGREPEN*
(voor zover ik deze heb kunnen achterhalen)

25-10-1959	Wat zal ik doen met mijn hand?
00-11-1959	Kijk maar, er staat niet wat er staat
00-12-1959	De kamer, waarin wij leven
00-01-1960	Wij zijn het zelf (herkenning in kunst)
12-02-1961	archeologie/oudheid/m.e./17e eeuw
09-04-1961	oorlog, geweld, kruisweg, monumenten
04-06-1961	verschillende onderwerpen/emoties in diverse kunstwerken
12-09-1963	Bomen
20-10-1963	Gezichten
23-11-1963	'Oude' en 'Jonge' schilders
12-01-1964	Goya
08-03-1964	Van Egypte tot Giotto
05-04-1964	Het sneeuwlandschap doorbreken
03-05-1964	Klee en Hitler
31-05-1964	Vlot van Medusa
26-07-1964	Hunnebed Havelte
23-08-1964	Saenredam en Rembrandt
20-09-1964	25e *Kunstgreep* met terugblik
15-11-1964	Etrusken
13-12-1964	Kerstengel
10-01-1965	Matisse
07-02-1965	Picasso
07-03-1965	Thebe en Karbak (Egypte)
30-03-1965	boek van Mesdag
02-05-1965	De werkelijke vrijheid
30-05-1965	De 100 meesterwerken d.d.d. 1909
14-11-1965	Beginnen bij het eind (kerkhof Genua)
12-12-1965	Giotto-kerkje in Padua
09-01-1966	Jeroen Bosch en zeven zonden
06-02-1966	Naald in de hooiberg – de moeder van Cheops herleeft
06-03-1966	eten en drinken uit de kunst
03-04-1966	Shawn en Giacometti
24-04-1966	De spoken van de ontaarde kunst
04-05-1966	Sonsbeek
30-11-1966	Etsen
11-12-1966	Getijdenboek Cath. Van Cleef
08-01-1967	Beeldhouwer Giacomo Manzu
05-02-1967	De illusies van Pompeï tot Vasarely
05-03-1967	Picasso door anderen waargenomen
06-04-1967	Egyptische grafkunst

30-04-1967	Romantische Italiaanse kunst van nu, en kunstuitingen van nu, o.a. Gerrit Achterberg
28-05-1967	Romeinse stad Ostia
08-10-1967	Het verlengde stuk van de hand is kunst
05-11-1967	Een leven uit de boedelbeschrijving van Josephine de Beauharnais
03-12-1967	De 19e eeuw wordt nu al historie (pakjesavond uit openluchtmuseum)
28-01-1968	De blind wordende schilder Degas
25-02-1968	Veelluik 'Het Lam Gods' vn Jan van Eyck
24-03-1968	Van ijzeren kunst naar de levende dood, Albrecht Altdorfer
21-04-1968	Vrede en moderne techniek
19-05-1968	Werktekeningen Rembrandt
06-10-1968	Letters, Modigliani en Holbein
15-12-1968	Rembrandt reproducties
26-01-1969	Van Hans Thoma tot Douanier Rousseau
23-02-1969	Prenten, kostuums, schoenen en beelden. Moderne kunst: vogels
23-03-1969	Marcel Duchamp en Kurt Schwitters
20-04-1969	Tekenstudies ter voorbereiding van schilderijen/Ucello en Picenello
18-05-1969	Opgravingen in Anatolië, Zuid-Turkije
29-06-1969	Kunst algemeen: Velasquez, Picasso, Klee, Degas
23-11-1969	De navel van de stad en de wereld
21-12-1969	De verloederde weg van de Cohorten
15-03-1970	De witte muur van koning Djozer
12-04-1970	Een programma zonder titel
26-09-1970	Kienholz, Piranesie, Melle
25-10-1970	Robots, Brancusi, Kathedraal te Autun
22-11-1970	Slag bij Waterloo, overstromingen, zeeslagen, enz.
20-12-1970	Driekoningen + Sch. Klaas Oldebroek
17-01-1971	E. Steigen, G.Gross, O. Dicks
14-03-1971	Sahara rotstekeningen, Frankrijk/Spanje Rotstekenkunst van Skythen
11-04-1971	Kleur
04-05-1971	Oorlogsmonumenten: een paar minuten is het stil

ANALYSES	WEEK 7 - 8 (7.2.'65)	AVRO	21.55-22.25	Kunstgrepen	a12	28.0	72

Detailgroep	Kijk dicht heid	FREQUENTIE-VERDELING WAARDERING											Waar-de-ring	Steek-proef
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Geen		
Opleiding														
Lager niveau	29.6	2%	1%	3%	2%	12%	18%	22%	19%	7%	1%	13%	65	520
Uitgebreid lager niveau	26.3	1%	-	2%	2%	3%	14%	20%	27%	17%	5%	9%	75	752
Middelbaar niveau	29.0	-	-	-	2%	2%	2%	19%	39%	26%	4%	6%	80	235
Semi - hoger niveau	30.0	-	-	-	-	-	*	*	*	-	-	-	*	44
Hoger niveau	33.3	-	-	-	-	-	-	-	*	-	-	-	*	11
Geslacht														
Man	28.0	1%	1%	1%	2%	6%	13%	22%	26%	17%	3%	8%	72	771
Vrouw	28.0	1%	-	3%	1%	6%	14%	18%	30%	11%	3%	13%	72	791

© INTOMART

ANALYSES	WEEK 7 - B(7.2.'65)	AVRO	21.55-22.25	Kunstgrepen	a12	28.0	72

Detailgroep	Kijk dicht heid	FREQUENTIE-VERDELING WAARDERING											Waar-de-ring	Steek-proef
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Geen		
Leeftijd														
15 t/m 17 jaar	14.3	11%	-	-	-	11%	28%	11%	11%	11%	-	17%	60	158
18 t/m 19 jaar	7.8	-	-	-	-	-	*	-	*	*	-	-	*	67
20 t/m 24 jaar	19.8	-	-	12%	-	6%	13%	19%	19%	25%	-	6%	69	124
25 t/m 29 jaar	25.3	-	-	-	10%	5%	5%	10%	27%	28%	10%	5%	78	134
30 t/m 39 jaar	27.0	-	-	-	1%	5%	11%	22%	33%	19%	1%	8%	75	300
40 t/m 49 jaar	26.5	-	-	5%	-	6%	11%	32%	28%	9%	3%	6%	72	273
50 t/m 59 jaar	41.5	1%	-	1%	-	4%	14%	27%	23%	12%	4%	14%	71	220
60 t/m 64 jaar	29.3	4%	-	4%	4%	-	8%	15%	31%	11%	-	23%	70	102
65 jaar en ouder	38.5	-	2%	-	4%	12%	18%	11%	31%	11%	4%	7%	70	184
*) : minder dan 10 kijkers														
van 18 of 19 jaar														

© INTOMART

ANALYSES	WEEK 7 - E (7.2.'65)	AVRO	21.55-22.25	Kunstgrepen	a12	28.[illegible]	72

etailgroep	Kijk dicht heid	FREQUENTIE-VERDELING WAARDERING											Waar-de-ring	Steek-proef
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Geen		
rogrammablad														
AVRO	28.2	-	-	-	5%	9%	9%	14%	32%	16%	2%	13%	73	180
KRO	31.1	1%	1%	2%	-	6%	15%	21%	28%	16%	2%	8%	72	[illegible]
CRV	26.1	2%	-	2%	3%	5%	22%	24%	20%	12%	-	10%	69	235
VARA	24.6	-	-	-	-	7%	13%	9%	42%	18%	4%	7%	77	259
VPRO	40.5	-	-	-	-	6%	6%	23%	35%	12%	6%	12%	77	[illegible]
Overige	25.6	2%	-	3%	5%	3%	10%	30%	24%	10%	3%	10%	70	245
Geen programmablad	29.5	3%	-	6%	-	8%	14%	21%	14%	14%	6%	14%	69	237

© INTOMART