

VIRTUS

22 | 2015



Claartje Wesselink

De reizende jonkheer

Museumdirecteur Willem Sandberg als cultureel diplomaat*

171

Edellieden zijn van oudsher reislustige mensen. Dat heeft politieke redenen – zo moest men erop uit om familiebanden te smeden of om oorlogen te voeren – maar het reizen werd vanaf de Renaissance in toenemende mate een doel op zichzelf. ‘The feudal nobility, having lost its martial function, sought diversion all over Europe in cultivated pastimes’, schreef de Amerikaanse journaliste en schrijfster Mary McCarthy over de renaissance-adel.¹ De laat-zestiende-eeuwse Britse filosoof en staatsman Sir Francis Bacon betoogde in zijn essay *Of travel* dat reizigers zich moesten verdiepen in een scala van politieke en culturele aspecten van de plaats van bestemming, variërend van kerken en kloosters tot stadsmuren en fortificaties tot bibliotheken en oudheden.² De filosoof besloot zijn essay met het devies dat reizigers ervoor moesten waken om hun ‘country manners’ onderweg prijs te geven. In plaats daarvan diende men de eigen cultuur te verrijken met ‘enkele bloempjes’ van de bestudeerde beschavingen.³

Van de duur en de invulling van de huwelijksreis van jonkheer Willem Jacob Henri Berend Sandberg (1897-1984), die later in zijn leven beroemd zou worden als directeur van het Amsterdamse Stedelijk Museum, zullen zijn *peers* dan ook nauwelijks hebben opgekeken. Hij en zijn bruid, de twaalf jaar oudere Emy Frankamp, reisden

* Met dank aan Gregor Langfeld voor zijn commentaar op de eerste versie van dit artikel.

1 M. McCarthy, *Venice observed* (Parijs-Lausanne-New York, 1956) 133.

2 F. Bacon, *Bacon's essays* (Londen, 1856) 173.

3 *Ibidem*, 175.

gedurende vier jaar door Duitsland, Zwitserland en Italië.⁴ Zij leerden Italiaans en volgden het spoor van de romantische, sociaal bewogen dichter P.B. Shelley, die van 1818 tot zijn vroege dood in 1822 in Italië verbleef.⁵ Net als Shelley was het echtpaar Sandberg links geëngageerd. Maar de belangrijkste reden van hun bezoek aan Italië, zo zou Sandberg later verklaren, was dat hij Italië beschouwde als ‘het schildersland’.⁶ Hij wilde ‘de kunst van de Renaissance leren kennen, de steden bereizen, kerken en musea bezoeken en voor zichzelf tekenen en schilderen’.⁷ Het reizende leven beviel hem uitstekend. Aan een vriend in Nederland schreef hij dat hij niet begreep ‘waarom ik zoovele jaren in Holland ben blijven hokken’.⁸

Sandbergs huwelijksreis zou uiteindelijk twee derde van zijn huwelijkse jaren in beslag nemen. Zes jaar na hun jawoord scheidden hij en Emy omdat hij verliefd was geworden op een ander, de eveneens twaalf jaar oudere Lida Swaneveld. In Amsterdam, waar Sandberg zich met zijn tweede echtgenote vestigde, nam zijn bestaan een burgerlijker wending: in 1938 trad hij in dienst als conservator bij het Stedelijk Museum. Reizen bleef hem echter in het bloed zitten. Toen hij in 1945 David Röell opvolgde als museumdirecteur,⁹ zal het hem dan ook hebben verheugd dat hij voor zijn nieuwe functie geregeld op reis moest. Van elke dienstreis schreef hij een uitgebreid verslag ter verantwoording aan de wethouder voor de Kunstzaken.

In het volgende beschrijf en analyseer ik een aantal van Sandbergs reisverslagen als museumdirecteur.¹⁰ Ik concentreer me daarbij op de eerste tien jaren van zijn zeventien jaar durende directoraat: de periode 1945-1955. In dit wederopbouwdecennium was de Nederlandse kunstwereld volop in beweging. Kunstenaarsorganisaties en ook de kunst zelf waren onderwerp van levendig debat.¹¹ In dat krachtenveld speelde de vooruitstrevende jonkheer Sandberg een hoofdrol.

Sandbergs weinig bekende reisrapporten verdienen nadere bestudering omdat zij veel méér zijn dan ambtelijke verslagen. Zij bieden een kleurrijk perspectief op de mens Sandberg en zijn cultureel-maatschappelijke betekenis tijdens de wederopbouw. Geschreven met de voor Sandberg kenmerkende humor en ironie zijn zij rijk aan bespiegelingen over de kunst, cultuur en samenleving van de reisbestemming. Vol ideeën placht de immer optimistische Sandberg van zijn buitenlandexcursies huiswaarts te keren. Bacons overdrachtelijk bedoelde advies om de vaderland-

4 M. Arian, *Zoeken en scheuren. De jonge Sandberg* (Huizen, 2010) 58.

5 Ibidem, 60-61.

6 Als geciteerd door Arian, *Zoeken & scheuren*, 60.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

9 Jonkheer D.C. Röell werd directeur van het Rijksmuseum.

10 Deze bevinden zich tegenwoordig in het Amsterdamse stadsarchief, zowel in de collectie van het Stedelijk Museum als van de gemeente Amsterdam.

11 Zie hiervoor de volgende publicaties: W. Stokvis, ed., *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. De jaren 1945-1951* (Amsterdam, 1984); F. van den Burg en J. Kassies, *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap. Het ontstaan van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst 1942-1950* (Amsterdam, 1987); C. Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer. Geschiedenis en herinnering* (Amsterdam, 2014).

Jhr. Willem Jacob Henri
Berend Sandberg
(1897-1984) (ets, Aat
Veldhoen; coll. Rijks-
museum, Amsterdam)



173

se bodem te verrijken met exotische bloemen bracht hij tot uiting met het tonen van buitenlandse kunst in het Stedelijk Museum. Met de sociaal-maatschappelijke observaties die hij aan zijn verslagen toevoegde, hoopte hij de gemeentepolitiek te inspireren.

Bovendien zijn de reisrapporten belangwekkend vanuit een sociologisch perspectief. Uit de verslagen blijkt het gemak waarmee Sandberg zich in internationale kringen bewoog. Met zijn kosmopolitische geest en diplomatieke gaven won hij wereldwijd mensen voor zich. Hij had – getuige zijn opmerkelijke huwelijksreis – dan ook al de nodige reiservaring opgedaan alvorens zich op zijn loopbaan als museumdirecteur te storten. Dit had hij niet in de laatste plaats aan zijn afkomst te danken: het maken van (verre) reizen was in de eerste helft van de vorige eeuw nog een privilege van de hogere kringen.¹² Hoewel Sandberg graag deed geloven dat zijn adellijke titel hem weinig zei, maken de reisrapporten duidelijk hoe zijn komaf en bijbehorende gewoontes bijdroegen aan zijn beroepsmatige succes.

¹² B. Cormack, *A history of holidays, 1812-1990* (Londen, 1998) 5.

Sandbergs eerste naoorlogse reizen en de herinrichting van het Stedelijk Museum

Sandbergs eerste reis als museumdirecteur, in de herfst van 1945, voerde naar Brussel en Parijs. Zo kort na de oorlog had deze reis een symbolische betekenis. Vijf jaar lang hadden de Nederlandse kunstenaars zich moeten conformeren aan de nazistische smaakconventies. Modernistische invloeden waren geweerd. Kunstenaars konden exposeren in nazi-Duitsland, maar culturele uitwisseling met landen als Frankrijk, Engeland en de VS was er niet geweest. Sandberg zelf had deelgenomen aan het kunstenaarsverzet. Hij vervalste persoonsbewijzen en werkte mee aan de aanslag op het Amsterdamse bevolkingsregister. Na deze laatste gebeurtenis, in maart 1943, had hij zich ternauwernood in veiligheid kunnen brengen. Dertien medestrijders waren opgepakt en gefusilleerd door de bezetter. Sandberg had de rest van de oorlog ondergedoken gezeten.¹³

174

Na de bevrijding stond de poort naar Europa en elders weer open voor kunstenaars en kunst. In Parijs en Brussel bezocht Sandberg musea, kunsthandels en kunstenaars en kocht hij 'een tiental plaatwerken en een typografisch belangrijk werk' dankzij de spontane donatie van een in Parijs gevestigde landgenoot. Met collega-museumdirecteuren wisselde hij tentoonstellingen uit van onder anderen Matisse, Picasso, Le Corbusier, Permeke, Ensor en Van Gogh.¹⁴

In deze prille wederopbouwjaren deed Sandberg tijdens zijn buitenlandreizen tevens inspiratie op voor de herinrichting van het Stedelijk. Tijdens de bezetting was de vaste collectie niet te zien geweest: de werken waren om veiligheidsredenen in een kluis in de duinen ondergebracht en zouden pas na de oorlog weer tevoorschijn komen.¹⁵ Sandberg maakte van deze nood een deugd door de zaalindeling te herzien. Op dienstreizen naar Denemarken, Zweden en Zwitserland besprak hij dit vraagstuk met collega's. In het Statens Historiska Museet te Stockholm en het Kunstgewerbemuseum in Zürich vonden op dit terrein belangrijke experimenten plaats, zag de jonkheer.¹⁶ Eind 1946 sneed hij het onderwerp aan bij de Amsterdamse kunstwethouder Ab de Roos. Vooral in landen waar de oorlog had gewoed beraadden zijn Europese collega's zich op vernieuwing, rapporteerde hij aan het stadhuis. Diverse musea, waaronder de meeste grote Nederlandse instellingen, waren volgens hem nog niet opnieuw ingericht. 'Dat is soms een gevolg van de verwoestingen', betoogde Sandberg, 'maar in verreweg de meeste gevallen een gevolg van veranderd inzicht op het gebied van museum-organisatie. Er wordt gezocht naar de wijze waarop de bestaan-

¹³ Arian, *Zoeken en scheuren*, 433-443.

¹⁴ Stadsarchief Amsterdam (SaA), archief 5192, Secretarie, afdeling Kunstzaken 1921-1947 (SaK), inv.nr. 428, Willem Sandberg, reisverslag Brussel en Parijs, 26 nov. 1945. Het is niet duidelijk wie de vrijgevege landgenoot was, volgens het verslag ging het om een bankier.

¹⁵ M. Soeting, 'Museum in oorlogstijd', in: G. Langfeld, M. Schavemaker en M. Soeting, ed., *Het Stedelijk in de oorlog* (Amsterdam, 2015) 47.

¹⁶ SaA, SaK, inv.nr. 460, Sandberg, reisverslag Denemarken, Zweden en Zwitserland, 22 sept. 1946.

de instellingen in overeenstemming met de nieuwe opvattingen kunnen worden gebracht. Allerwegen wordt in deze richting geëxperimenteerd.¹⁷ De gemene deler was daarbij volgens Sandberg ‘een streven naar strenge selectie, naar een beter plaatsen van minder kunstwerken.’¹⁸ Of zoals hij het in één van zijn reisrapporten kernachtig verwoordde: ‘Weniger wäre mehr!’¹⁹

Sandberg wilde niet alleen minder werken op zaal, hij wilde bovendien meer aandacht voor de eigentijdse kunst. ‘Nederland kent slechts enkele verzamelingen van Moderne Kunst’, noteerde hij op zijn terugvlucht vanuit Praag, dat hij in 1947 aan deed. ‘In Zwitserland heeft elke kleine stad meerdere collectioneurs. In ons land is geen enkel schilderij van Bonnard te vinden, in Zwitserland weet ik er 80. Van de Impressionisten is hier vrijwel niets, in Zwitserland ken ik verzamelingen met tien à twintig Renoirs enz. enz.’²⁰ Zijn conclusie was dat de Nederlandse kunst, hoe roemrijk ook, was achtergebleven omdat het land ‘nog vegeeteert in de schaduw van de 17^e eeuw’.²¹ In landen als Zweden, Zwitserland en Tsjechoslowakije, ‘die niet leven in de herinnering van een grote cultuur’ was men ‘veel meer dan bij ons toegankelijk (...) voor de schoonheid van de eigen tijd.’ ‘Arm land van Rembrandt’, verzuchtte de museumdirecteur hoog boven de wolken.²²

Sandberg verwerkte zijn ideeën in een nieuw museaal concept voor het Stedelijk Museum. Hij toonde avant-gardisten als Mondriaan, Picasso, Braque en Hendrik Werkman en schrapte de traditioneel ingestelde Amsterdamse kunstenaarsverenigingen uit de programmering. Dit laatste deed hij naar eigen zeggen op grond van de ‘foute’ houding van deze verenigingen tijdens de bezetting, maar het artistieke argument speelde een minstens even grote rol.²³ Ook bracht hij een nieuwe vaste tentoonstelling: *De vijf generaties*. Zoals de titel suggereert, presenteerde deze een beperkte selectie van negentiende- en twintigste-eeuwse Europese kunststromingen. In de negen zalen kreeg de bezoeker onder andere de Franse impressionisten, het kubisme en de abstractie voorgeschoteld.²⁴ Op de modernen legde de tentoonstelling de nadruk. Volgens de catalogus zochten modernisten als Mondriaan en Léger naar een zuivere vorm die boven het persoonlijke uitging: ‘Deze “jonge” kunstenaars leven niet in het

17 SaA, SaK, inv.nr. 461, Sandberg, rapport over de verdeling van de bovenzalen van het Stedelijk Museum, 5 nov. 1946.

18 Ibidem.

19 SaA, SaK, inv.nr. 460, Sandberg, reisverslag Denemarken, Zweden en Zwitserland, 22 sept. 1946.

20 SaA, SaK, inv.nr. 473, Sandberg, reisverslag Praag, 15 juli 1947.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 C. Wesselink, ‘Tussen tactische volgzzaamheid en principieel verzet. Het Stedelijk Museum en het beleid van de bezetter’, in: Langfeld e.a., ed., *Het Stedelijk in de oorlog*, 113-114. De Amsterdamse kunstenaarsverenigingen Sint Lucas, De Onafhankelijken, De Brug, de Maatschappij Rembrandt en de Hollandse Kunstenaarskring hadden zich ingeschreven bij de Kultuurkamer, de nationaalsocialistische beroepsorganisatie voor de kunstenaars. Zij hielden vele verkooptentoonstellingen en verschillende bestuursleden vervulden (advies)functies voor de Kultuurkamer en het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK).

24 C. Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum* (Amsterdam-Rotterdam, 2004) 148-158.

verleden, zij wanhopen niet aan de toekomst, maar houden den blik gericht op “morgen”. (...) Zij schakelen zich in voor den strijd voor een betere wereld.²⁵

Gesteund door andere sleutelfiguren in de kunstwereld – zoals Stedelijk Museum-conservator Hans Jaffé en kunstwethouder en SDAP’er Ab de Roos – slaagde Sandberg erin om de grenzen van de Nederlandse kunst letterlijk en figuurlijk open te breken.²⁶ Zoals de *Nieuwe Rotterdamse Courant* in 1947 observeerde:

Jhr. Sandberg heeft (...) niet gearzeld te doen wat in de eerste plaats nodig was voor ons kunstleven. Wie zo vluchtig z’n herinnering raadpleegt, zal bemerken dat we in de afgelopen twee jaar werkelijk deel hebben gehad aan het Europese kunstleven. Hij zal toegeven, dat we hier de grote problemen van na de oorlog hebben kunnen bestuderen met Braque, Picasso, Matisse, dat we jongere Fransen hebben gezien, een belangrijk overzicht van Mondriaan, voorts le Corbusier, de Belgen, Campigli. Voor onze jongere en oudere kunstenaars is dat ontzaglijk veel waard geweest.²⁷

176

Sandberg als cultureel diplomaat

Een belangrijk doel van Sandbergs reizen was – we noemden het al even – het uitwisselen van tentoonstellingen. In een periode waarin de internationale machtsverhoudingen drastisch waren gewijzigd, had dat niet alleen artistieke, maar ook diplomaatiese betekenis. Zoals rijkscultuurambtenaar Bram Hammacher in januari 1946 opmerkte in een nota: ‘Het aantal plannen voor het houden van buitenlandsche exposities is, evenals na 1918, begrijpelijkerwijze groot.’²⁸ In de landelijke cultuurpolitiek werd deze vorm van *cultural diplomacy* als expliciet doel geformuleerd.²⁹

In de eerste naoorlogse jaren fungeerde vooral de collectie Van Gogh – een bruikleen van de erven Van Gogh aan het Stedelijk Museum – als cultureel visitekaartje voor Nederland. In de jaren 1945-1954 verleende het Stedelijk Museum medewerking aan 25 buitenlandse Van Gogh-tentoonstellingen in Europa en de Verenigde Staten.³⁰ In Parijs trok de collectie Van Gogh meer dan 100.000 bezoekers. De expositie was volgens Sandberg het ‘evenement van het seizoen’.³¹ In ruil daarvoor kwam een ten-

²⁵ Als geciteerd door Ibidem, 150.

²⁶ Voor de goede verstandhouding tussen Sandberg en De Roos zie: P. Rorink, ‘Sandberg, tussen Stedelijk en Stadhuis’, in: F. van den Burg e.a., ed., *Kunst en beleid in Nederland* (Amsterdam, 1990), IV, 127-156. Voor het belang van Jaffé voor Sandberg en het Stedelijk Museum zie: Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 192-196.

²⁷ A.M. Hammacher, ‘Museum, kunstorganisaties, tentoonstellingen’, *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 7 juni 1947.

²⁸ Nationaal Archief (NA), archief 2.14.69, afdeling Kunsten en taakvoorgangers van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, 1945-1965 (OKW/Kunsten), inv.nr. 97, nota Hammacher voor de minister van OKW (Gerard van der Leeuw), 5 jan. 1946.

²⁹ Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer*, 210.

³⁰ *9 jaar Stedelijk Museum Amsterdam, 1945-'54* (Amsterdam, 1954) z.p.

³¹ SaA, SaK, inv.nr. 471, notulen vergadering Commissie van Bijstand in het Beheer der Zaken van Kunst, 10 april 1947. Ter vergelijking: het jaarlijkse aantal bezoekers in het Stedelijk Museum in de tweede

toonstelling van Toulouse-Lautrec naar Amsterdam. Als tegenprestatie voor de Van Gogh-expositie in Kopenhagen kreeg het Stedelijk Museum een Bonnard-tentoonstelling.³² Ook in Zwitserland werd de Amsterdamse Van Gogh-collectie getoond.³³ Volgens Sandberg was er vanuit de Alpenstaat 'sterk aangedrongen op het vernieuwen van de culturele relaties met ons land'.³⁴ Op reis in Engeland in 1948 probeerde Sandberg te achterhalen waarom Van Gogh zo in trek was. Van de 'talloze antwoorden' die hij daarop ontving, trof het volgende hem het meest: 'Na de oorlog, onder de Labour Regering is het volk zelfbewuster geworden. Nu voor het eerst is kunst niet alleen voor de upper ten, maar een menselijke uiting die allen aangaat en dit beleeft "the man in the street" het meest acuut in de schilderijen van Vincent'.³⁵

Ook met Duitsland werden de culturele banden aangehaald, zij het met gemengde gevoelens. Sandberg deed in het voorjaar van 1949 verschillende Duitse plaatsen aan om kunst uit te zoeken voor de later dat jaar gehouden expositie *Expressionisme. Van Gogh tot Picasso*. 'Het is toch merkwaardig weer in Duitsland te zijn', noteerde hij boven een kop koffie in een *Wirtschaft*.³⁶ Hij voegde hier aan toe:

Ik kan eigenlijk niet ontkennen wanneer ik al deze lieden om me heen zie, dat ik iets op ze tegen heb. [I]k onderga het helemaal niet als 'Stammverwandtes' volk. Telkens weer valt me de grauwhed op, die er ligt over de kleding, de gezichten. (...) De gezichten kijken dikwijls stuurser, ook soms onverschilliger. Maar ze zijn bijna zonder uitzondering, scherper gesneden, meer doorwerkt. Ze zien eruit alsof ze op problemen gestoten zijn, die waarschijnlijk te zwaar voor hen zijn, maar die hen toch voortdurend bezighouden.³⁷

Ondanks dit anti-Duitse sentiment vond het Duitse expressionisme zijn weg naar de Nederlandse musea betrekkelijk snel na de oorlog. Door de nazi's ontaard verklaard, was deze stroming in de geallieerde staten, de VS voorop, symbool geworden voor de vrije kunst. 'Diese Kunst versinnbildlichte die Unterdrückung der Künstler, die sich der Tyrannei entgegensetzten und selbst ein besseres, geistiges Deutschland repräsentierten, aldus kunsthistoricus Gregor Langfeld'.³⁸ Het expressionisme kon dit 'goede' Duitsland voor het voetlicht brengen in Nederland. Sandberg vatte het expressionisme daarenboven als uitdrukkelijk Europees verschijnsel op. Op reis door Duitsland

helft van de jaren veertig schommelde rond de honderdduizend. Vanaf de jaren vijftig stegen de bezoekersaantallen gestaag. Een record tijdens het directoraat van Sandberg was het jaar 1961: daarin bezochten 308.961 bezoekers het museum. Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 908. De Parijse Van Gogh-expositie vond plaats in het Musée de l'Orangerie, van januari tot maart 1947.

32 SaA, SaK, inv.nr. 471, notulen vergadering Commissie van Bijstand in het Beheer der Zaken van Kunst, 10 april 1947. Deze vond plaats in juni-juli 1947.

33 In het Musée Rath te Genève, maart-april 1947. Anon., 'Van Gogh tentoonstelling in Genève', *Leeuwarder Courant* (28 maart 1947); anon., 'Vincent van Gogh terug', *De Tijd* (28 mei 1947).

34 SaA, SaK, inv.nr. 442, brief Sandberg aan De Roos, 18 aug. 1946.

35 SaA, archief 5192.A, Secretarie, afdeling Kunstzaken, aanvulling (SaKa), inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Engeland, 3 maart 1948.

36 SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Duitsland, 29 juni 1949.

37 Ibidem.

38 G.M. Langfeld, *Die Kanonisierung moderner deutscher Kunst in New York, 1904 bis 1957* (ongepubliceerde dissertatie, Universiteit Leiden, 2010) 145.

viel het hem ‘telkens weer op hoe er van 1905 tot 1914 een Europese kunst geweest is. Kirchner, Rottluff, Macke en Marc in Duitsland, de Pool Jawlenski, de Tsjech Kokoschka, de Rus Kandinsky, de Fransen Matisse, Derain, Vlaminck, Rouault en de Spanjaard Picasso, de Hollandse Jacoba van Heemskerck, de Noor Munch. Zij allen vormen eigenlijk één school, hadden contact met elkaar, zochten dezelfde wegen.³⁹ In de catalogus bij *Expressionisme. Van Gogh tot Picasso* formuleerde conservator Hans Jaffé het op vergelijkbare wijze.⁴⁰ De pan-Europese interpretatie van Sandberg en Jaffé verreesde een ‘idealisme over een grotere samenwerking binnen Europa, dat tijdens de oorlog zo verscheurd was geweest en nu weer verdeeld dreigde te raken in een Oost- en West-Europees machtsblok’, schrijft kunsthistorica Caroline Roodenburg-Schadd.⁴¹

Betoverd door het primitivisme

178 In 1949 maakte Sandberg een grote reis door Noord- en Zuid-Amerika. Hij bezocht achtereenvolgens New York, Boston, Miami, Curaçao, Paramaribo en Haïti. De indrukken die hij opdeed tijdens zijn bijna zes weken durende reis, verwerkte hij in een verslag van maar liefst 27 kantjes. Veruit de meeste woorden wijdde hij aan zijn verblijf in de ‘negerrepubliek’⁴² Haïti. Want ‘vooral de tropen, met hun volmaakt andere levensomstandigheden, klimaat en verhoudingen tussen mens en mens’ hadden bijgedragen aan ‘een grote verbreding van het gezichtsveld’.⁴³ Ondanks zijn uitgebreide poging vond Sandberg het echter lastig het land in woorden te vangen. Een vergelijking met één van Gauguins voorstellingen van Tahiti leek hem meer op zijn plaats.⁴⁴

“‘Haïti’ werd voor Sandberg een belangrijk referentiepunt’, aldus Roodenburg-Schadd.⁴⁵ Het primitivistische werk van de lokale schilders maakte op de Nederlandse kunstpaus een onuitwisbare indruk. Deze schilders waren gestimuleerd door de Amerikaanse schilder-onderwijzer Dewitt Peters, die in 1943 naar het eiland was gekomen en er een kunstcentrum had opgezet.⁴⁶ In de lokale kunst bespeurde Sandberg de spontaniteit en vitaliteit die hij ook aantrof in de kindertekeningen die enkele maanden tevoren in het Stedelijk Museum waren getoond. In een gesprek dat volgens Sandberg ‘weldadig van openheid en toewijding’ was geweest, hadden twee jonge Haïtiaanse schilders hun werkwijze aan hem toegelicht. Op zijn vraag of zij wel eens een voorstudie maakten, had het duo onbegrijpend gereageerd. ‘Toen tot hun

39 SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Duitsland, 29 juni 1949. Alexej von Jawlensky was in werkelijkheid een Rus. Oskar Kokoschka was van oorsprong Oostenrijker.

40 H. Jaffé, *Expressionisme. Van Gogh tot Picasso* (tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum Amsterdam, 1949): ‘Voor een korte tijd – in de jaren van 1905 tot ongeveer 1925 – heeft Europa in de beeldende kunst een stijl gekend, die alle internationale verschillen omvatte en te boven ging: het expressionisme.’

41 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 235.

42 SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Noord- en Zuid-Amerika, 3 mei 1949.

43 Ibidem.

44 Ibidem.

45 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 375.

46 Ibidem.

In het Stedelijk Museum te Amsterdam is vandaag ter gelegenheid van het Holland-Festival een tweetal belangrijke tentoonstellingen geopend. De eerste „Amerika schildert” geeft een overzicht van de schilderkunst (vooral de moderne) in de Verenigde Staten, de tweede „19 schilders uit Haïti” geeft een wonderlijk beeld van het uitbeeldingsvermogen der negers in de oudste vrije neger-republiek. Bij zijn bezoek aan Curaçao vond Jhr. Sandberg vorig jaar een boekje: „Renaissance in Haïti.” De reproducties, die erin stonden afgebeeld, imponeerden hem dusdanig, dat hij dadelijk naar het eiland in de Caraïbische Archipel doorreisde. Het schilderwerk van de negers was zo bijzonder, dat hij maar meteen een tentoonstelling voor Amsterdam organiseerde.

Het wonder der primitieven

Het is een wonderlijke geschiedenis met die schilderkunst op Haïti, het eiland dat bewoond wordt door negers, die eeuwen geleden vanuit Afrika naar de nieuwe wereld werden overgebracht om er slavenwerk te verrichten. Een Amerikaans onderwijzer Dewitt Peters merkte op, dat er verschillende menselijke aardige schilderijtjes maakten en daarom liet hij eens een grote hoeveelheid board-carton en een aantal bussen rimpolyn komen en deelde dit aan de be-

volking uit. Het had de wonderlijkste gevolgen, want een groot aantal negers ging aan het schilderen en telkens wanneer een werk gereed was, werd het in optocht door de gehele buurt naar Dewitt Peters gebracht.

Na enige tijd stichtte de onderwijzer een Centre d'Art een huis waar de schilders werken kunnen, waar zij materiaal verkrijgen en exposeren mogen. Het enthousiasme onder de schilders was zo groot, dat zij binnen enkele maanden het gehele huis van boven tot onder van schilderijen voorzagen. Naast de oudere schilders Philomé Obin, een klerk en Hector Hyppolite, die zich priester noemt van een zonderling mengsel primitieve neger-cultus en christendom, zijn er thans een aantal

179

Aankondiging van twee tentoonstellingen in het Stedelijk Museum, Amsterdam, waaronder de expositie *19 schilders uit Haïti* (*De Tijd*, 16 juni 1950)

doorgedrongen was wat ik bedoelde’, schreef Sandberg, ‘vertelde de een me dat hij wel twaalf schilderijen kant en klaar in zijn hoofd had – Met kleur en al? Ja natuurlijk: juist in kleur.’⁴⁷ Ook toen Sandberg had geïnformeerd of zij wel eens naar de natuur tekenden, begrepen de twee Haïtianen hem aanvankelijk niet: ‘[Z]o ver stond de gedachte van iets na te tekenen van hen af.’⁴⁸

Zo bevestigden Sandbergs waarnemingen hem in zijn gedachten over wat echte kunst was: met academisme had zij niets uit te staan. Direct na zijn reis vertelde hij het *Algemeen Handelsblad* dat ‘de afwezigheid van een blanke bovenlaag in de bevolking, die dus niet noden kan tot copiëren’ de voorwaarde was voor het scheppen van een ‘geheel eigen cultuur’.⁴⁹ De Haïtiaanse kunst had bovendien een breed maatschappelijk draagvlak.⁵⁰ ‘[Z]ojuist gereed gekomen kunstwerken worden onder het gejuich der menigte naar het cultuurcentrum gebracht’, noteerde Sandberg in zijn reisverslag. ‘Dat is indrukwekkend.’⁵¹

47 SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Noord- en Zuid-Amerika, 3 mei 1949.

48 Ibidem.

49 ‘Kunst en cultuur in de West. Jhr. Sandberg vertelt over zijn reis’, *Algemeen Handelsblad*, 23 april 1949.

50 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 375.

51 SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Noord- en Zuid-Amerika, 3 mei 1949.

De museumdirecteur was dan ook vastbesloten deze kunst naar Europa te halen. Het publiek zou er een ‘geestelijke opdonder’⁵² van krijgen, voorspelde hij. In het jaar na zijn reis was de expositie *19 schilders uit Haïti* een feit. Deze was eerst in het Stedelijk Museum te zien en reisde vervolgens naar Parijs, Londen, München en Bern. Sandbergs collega’s doopten de tournee dan ook gekscherend ‘Sandbergs European Haïtian Show’. Deze bracht echter niet de ‘opdonder’ teweeg die Sandberg zelf van het werk had gekregen.⁵³

180 Verwondering over en idealisering van bezochte plaatsen zijn vaste ingrediënten in de verslagen van adellijke reizigers uit vervlogen tijden. De ‘tourist gaze’ – een begrip van socioloog John Urry – impliceerde dikwijls een ‘romantic gaze’⁵⁴ waarbij volgens Urry een ‘personal, semi-spiritual relationship’ werd gekoesterd ten aanzien van ‘the object of the gaze’.⁵⁵ Deze positieve, romantische benadering leverde ook wat op: zo creëerde de jonge reiziger *goodwill* bij zijn internationale connecties. Deze kon hem later weer van pas komen, zowel privé als zakelijk. Ook Sandberg voorzag elk van zijn bestemmingen van een gouden randje. Haïti en zijn kunstenaars krijgen in zijn reisverslag bijna mythische trekjes. In het voorwoord van de catalogus bij *19 schilders uit Haïti* verklaarde hij de Haïtiaanse succesformule als volgt:

Zo kwam in 1943 Dewitt Peters naar Haïti, ontdekte de grote begaafdheid van het volk voor de schilderkunst en stichtte het Centre d’Art. Hij ontdekte twee oudere schilders: Philomé Obin, een klerk en Hector Hyppolite, een priester van de inlandse godsdienst, en moedigde hen aan. Ook tal van andere eenvoudige lieden wist hij aan het werk te zetten: een timmerman, een politie-agent, een huisknecht, een leerling monteur, een paar boerenjongens. Hij liet een flinke bezending carton en ripolin komen. Nu heeft het land een menigte schilders (...).⁵⁶

In haar vuistdikke studie over Sandbergs verzamelbeleid voor het Stedelijk Museum wijst Caroline Roodenburg-Schadd erop dat Sandberg de Haïtiaanse werkelijkheid te rooskleurig presenteert. De eilandkunstenaars zouden minder onbekend en onbedorven zijn dan Sandberg deed voorkomen. Zij oogstten al in de jaren veertig commercieel succes in New York en in Hollywood-kringen en het Amerikaanse tijdschrift *Life* had een reportage aan hen gewijd.⁵⁷ Toen de Haïtianen in 1966 op de biënnale van São Paulo te zien waren, repte collega-schilder Barnett Newman vilein van een ‘ersatz folklore school’: ‘I mean a real “school” founded and invented by two New Yorkers that teaches Haïtians to paint folklore and who sent a tiny show of their best pupils

52 Ibidem.

53 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 378.

54 J. Urry, *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies* (Londen, 2002) 44.

55 Ibidem, 43.

56 W. Sandberg, *19 schilders uit Haïti* (tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum; Amsterdam, 1950).

57 Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 378-379.

(that was the only unprofessional group in the entire Bienal)'.⁵⁸

In het verslag van Sandbergs Praagse reis is eenzelfde idealisering aan te treffen. Volgens Sandberg stonden de Tsjechoslowaken open voor 'vernieuwingen'⁵⁹ – waarmee hij doelde op socialistische maatregelen. Hij onderbouwde zijn bewering als volgt: 'Ook zakenlieden, wier bedrijf onteigend was, zagen de nationalisatie als een zuivere maatregel van sociale rechtvaardigheid en voelden dat hun land daardoor een grote voorsprong op Westeuropa had verkregen.'⁶⁰ Deze mentaliteit was volgens de jonkheer eveneens op de Tsjechoslowaakse kunst van toepassing: '[K]unstenars die schilderen in de trant van Picasso zijn in Praag officiële persoonlijkheden en worden er voor nationale grootheden gehouden.'⁶¹ Wethouder De Roos nam dit laatste echter met een flinke korrel zout. 'Wat ik zag, was uiterst mager', noteerde hij in de kantlijn van het reisverslag.⁶²

Waarschijnlijk wist Sandberg wel dat hij de feiten mooier maakte dan ze waren. Hij zette de waarheid vaker bewust naar zijn hand.⁶³ De beeldhouwer Leo Braat, die Sandberg goed kende, karakteriseerde laatstgenoemde treffend:

181

De meeste mensen (...) zien hem verkeerd. Daar heeft hij zelf ook altijd voor gezorgd. Vaak zegt hij dingen die hij niet meent en de dingen die hij meent zegt hij vaak op een manier dat menigene denkt dat hij ze niet meent. Hij houdt van een sierlijk rookgordijntje om zich heen.⁶⁴

Met zijn optimistische, romantiserende wereldbeeld creëerde Sandberg in binnen- en buitenland het draagvlak dat hij nodig had om zijn eigen koers te kunnen varen. Sandbergs opvolger Edy de Wilde berichtte hem in het begin van de jaren vijftig: 'Ik vind het oprecht erg prettig dat overal waar ik kom met zoveel sympathie en bewondering over jou gesproken wordt. Wat jij in beweging hebt gezet beperkt zich waarachtig niet tot Holland alleen.'⁶⁵ Inderdaad had Sandberg voor de Haïti-expositie hulp ontvangen van Dewitt Peters en schrijver Selden Rodman, van de consul-generaal van Haïti te Willemstad en van de consul-generaal en vice-consul van Nederland op Haïti. De Koninklijke Nederlandse Stoombootmaatschappij en de Holland-Amerika-lijn

⁵⁸ Als geciteerd door *Ibidem*, 378 (noot 94).

⁵⁹ SaA, SaK, inv.nr. 473, Sandberg, reisverslag Praag, 15 juli 1947.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Zo verzweg Sandberg dat Karel Appel tijdens de oorlog meermaals werk had verkocht aan en geld had ontvangen van het nationaalsocialistische Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK). Na de oorlog zette Sandberg Appel zelfs neer als dé anti-oorlogskunstenaar. Bij kunstenaars met een soortgelijk oorlogsverleden als Appel benadrukte Sandberg hun 'foute' verleden soms wel. Het ging dan om kunstenaars wier kunst Sandberg afkeurde. Wesselink, *Kunstenars van de Kulturkamer*, 197-201.

⁶⁴ L.P.J. Braat, *Hoe wijd een nest. Herinneringen, 1946-1966* (Amsterdam, 1972) 59.

⁶⁵ SaA, archief 30041, Stedelijk Museum Amsterdam (SMA), inv.nr. 2688, brief De Wilde aan Sandberg, ongedateerd (1952).

hadden financieel bijgedragen.⁶⁶ En dat was enkel de Nederlandse editie van ‘Sandbergs European Haitian Show’.

Sandbergs kijk op de (standen)maatschappij

Sandberg hield zich op zijn reizen met meer zaken bezig dan enkel de kunst. Dikwijls bestudeerde hij de cultuur van een land in brede zin. Godsdienst, gewoontes en gebruiken komen aan de orde in zijn rapporten, maar ook woningbouw en transportmiddelen. De beschrijvingen tonen Sandberg als vooruitstrevende en geëngageerde non-conformist. Na een wandeling door Paramaribo op uitnodiging van een Nederlandse priester noteerde hij:

182

hij liet me zien hoe er achter al die nette witte huizen geen tuinen waren maar erven, volgebouwd met armoedige hutten, waar de arbeiders woonden: negers, hindoestani en maleiers. Toen vernam ik ook dat het voorschrift was, dat de mensen ‘behoorlijk’ gekleed zouden zijn op straat. Op dat erf liep men nagenoeg naakt, ook een paar jonge negervrouwen. Het was veel mooier dan de ‘behoorlijke’ kleding op straat.⁶⁷

De uiterlijke verschijningsvorm van zijn in Suriname gevestigde landgenoten trok eveneens Sandbergs aandacht:

Merkwaardig zijn ook de Nederlanders in de tropen – het liefst zouden ze gekleed gaan zoals ze gewend zijn, thuis in Apeldoorn. Toch heeft het klimaat velen genoopt tenminste het vest thuis te laten. Nu zwerft de lange zwarte das, dikwijls tot een touwtje geworden, eenzaam op het witte overhemd. Enkelen zijn verder gegaan en hebben het jasje ook uitgetrokken, nu komen de donkere elastieken tevoorschijn, waarmee ze de te lange overhemdsmouwen op maat houden. Maar alle andere ingrediënten zijn gebleven: de lange zwarte das, de zwarte schoenen – liefst hoge, de lange broek, waaronder ik eigenlijk nog zoo’n lange onderbroek, met witte bandjes onderaan toegebonden, vermoed.⁶⁸

Ook uit het volgende citaat spreekt een zeker cynisme ten opzichte van de *ruling class*:

Het is een merkwaardig soort, de Hollander die voor export in aanmerking komt – velen zijn ondefinieerbaar, maar er is altijd een bepaald percentage bij, die in een Aerdenhoutse hockeyclub gespeeld schijnen te hebben.⁶⁹

Sandberg was tegen erfelijke titels.⁷⁰ Op latere leeftijd zou hij verklaren: ‘De dienstboden thuis, ze werden bij hun voornaam genoemd, maar ze noemden mijn ouders en ons kinderen niet bij de voornaam. Zo werd ik ingewijd in het bestaan van klas-

66 Sandberg, *19 schilders uit Haïti*.

67 SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Noord- en Zuid-Amerika, 3 mei 1949.

68 Ibidem.

69 Ibidem.

70 Arian, *Zoeken en scheuren*, 39.

sen, en geboeid door de problemen van de gelijkheid.⁷¹ De jonkheer voelde zich zijn leven lang verwant met het marxisme, hoewel hij zich nooit aan een politieke partij verbond en de revolutie afwees.⁷² Paradoxaal genoeg leek hij zijn egalitaire opvattingen te danken te hebben aan de grafelijke familie van moederszijde, de familie Van den Bosch. Zijn betovergrootvader Johannes van den Bosch had zich beziggehouden met armoedebestrijding, zijn grootmoeder W.J.H. Geisweit van der Netten-van den Bosch beschreef Sandberg als iemand met 'heel verlichte ideeën'.⁷³ In haar boekenkast stond werk van Marx, Lenin en Freud. Dat Sandbergs moeder en tante vooruitstrevende vrouwen waren, was dan ook niet verwonderlijk. Tante Jettie stond bekend om haar 'salonsocialistische vriendjes', zijn moeder Betsy publiceerde over kinderverzorging en opvoedkunde.⁷⁴

Sandbergs vooruitstrevendheid was echter meer dan een familieaangelegenheid. Zijn verzet tegen het adellijke ongelijkheidsprincipe kwam eveneens uit de tijdgeest voort. In het naoorlogse tijdsgewricht was de adel aan kritiek onderhevig – van buitenaf én van binnenuit. Aristocraten schoven aan hun stand verbonden geachte gemeenschappelijke noties niet zelden terzijde, schrijft historica Elsbeth Locher-Scholten.⁷⁵ Haar vakgenoot Yme Kuiper constateert dat de adel anoniemer werd en zocht naar een nieuwe invulling van de eigen identiteit.⁷⁶ 'No longer masters of visibility, noble men and women, especially of the younger generation, adapted themselves to the more relaxed, egalitarian and permissive culture that seemed to become hegemonic in the Western world', aldus Kuiper.⁷⁷ Vergeleken met eerdere generaties, schrijft Kuiper verder, is adeldom veeleer een kwestie geworden van 'very subtle forms of distinction' als spraak, kleding en artistieke smaak.⁷⁸ Wie Sandberg hoorde spreken, moest inderdaad wel degelijk concluderen dat hij met een heer van stand te maken had.

Overigens relativeert Sandberg-biograaf Max Arian Sandbergs afkeer van predi-
caten en titels. Want toen de laatste in 1962 een eredoctoraat ontving van een Amerikaanse universiteit, vermeldde hij zijn titel onmiddellijk trots op zijn briefpapier.⁷⁹ Sandberg was bovendien niet tegen het principe van autoriteit, zo blijkt uit zijn woorden dat 'leiding gevende personen – tot wie museumdirecteuren volgens mij beho-

71 Als geciteerd door A. Leeuw-Marcar, ed., *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar* (Amsterdam, 1981) 17.

72 Arian, *Zoeken en scheuren*, 39; Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 10, 52.

73 Als geciteerd door Arian, *Zoeken en scheuren*, 15.

74 *Ibidem*, 15, 22-25, 39.

75 E. Locher-Scholten, 'Gelukkig heb ik ten minste mijn eigen zilver meegebracht. Adellijk zelfbesef bij mr. J.P. graag Van Limburg Stirum', *Virtus*, XX (2013) 109.

76 Y. Kuiper, 'Memory, residence and profession. Aspects of the process of reconversion of a Dutch noble family in the twentieth century', in: Y. Kuiper, N. Bijleveld en J. Dronkers, ed., *Nobilities in Europe in the twentieth century. Reconversion strategies, memory culture and elite formation* (Leuven-Parijs-Bristol CT, 2015) 146.

77 *Ibidem*, 118, 143. Het begrip 'masters of visibility' is afkomstig van de Duitse historicus Heinz Reif. Reif kenschetste de Europese adel van de negentiende eeuw als zodanig.

78 *Ibidem*, 147.

79 *Ibidem*, 151.

ren – ook werkelijk leiding moeten geven. Ze moeten niet volgen of kijken: waarmee kan ik nou eens een goede beurt maken?’⁸⁰

Ondanks deze ambivalenties was Sandbergs gelijkheidsstreven onmiskenbaar authentiek, en voor zijn tijd baanbrekend. Toen hij als museumdirecteur aantrad, gaf hij te kennen dat voortaan iedereen gevouvoeyerd zou worden: óók de schoonmakers en de suppoosten.⁸¹ In de nadagen van zijn leven verklaarde Sandberg dat ‘de achtergrond van mijn hele museumpolitiek is geweest, dat ik enerzijds het personeel probeerde ertoe te brengen dat het hun museum werd, dat ze eraan deelnamen, en dat ik daarnaast de jeugd het gevoel wilde geven dat het hun museum was en zij er thuis hoorden.’⁸²

184

Ook op reis lette Sandberg op de toegankelijkheid van kunst en cultuur. In Kopenhagen nam hij met blijdschap kennis van het Tivoli-park, waar ‘alle klassen’ voor weinig geld genoten van muziek – ‘zowel uitstekende concerten als tingel-tangel’ – en revue. ‘Zwemmen kan men overal waar men wil’, noteerde hij voorts, ‘mannen met een zwempak zag ik nergens. Men krijgt den indruk dat preutsheid hier een onbekende deugd is. Luther was toch wel veel verstandiger en menselijker dan Calvijn.’⁸³ In de Deense politiek speelde het geloof overigens geen rol, aldus Sandberg. ‘Gelukkig volk’, voegde hij hieraan toe.⁸⁴ Of dit waar was in een land waar slechts één procent van de bevolking geen geloof aanhing,⁸⁵ laten we in het midden – maar voor Sandberg is de opmerking tekenend. Religie beschouwde hij, in lijn met de opvattingen van Marx, als opium van het volk. Zij moest worden gedoogd, maar aanmoediging verdiende zij niet.

In verschillende reisrapporten besteedt Sandberg aandacht aan de woningbouw ter plaatse en wat men er in Nederland van zou kunnen opsteken. In Engeland raakte hij onder de indruk van de aanpak van de heersende woningnood:

[G]eprefabriceerde huizen en noodwoningen van allerlei typen verrijzen bij elke stad; bouwsels van steen, staal, aluminium, hout, asbest en beton, met of zonder verdieping. Onze chauffeur, vanmiddag, toen hij merkte dat we er ons voor interesseerden, nam ons mee en liet ons een perfecte noodwoning zien uit asbest (...) beter dan menig stadswoninkje bij ons.⁸⁶

Sandberg stelde voor om in Amsterdam ook eens een ‘kleine nederzetting’ te bouwen ‘van alle mogelijke prefab- en noodwoningtypen’.⁸⁷ Dit wijkje kon eerst als woning-

⁸⁰ Als geciteerd door Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 45

⁸¹ Arian, *Zoeken en scheuren*, 533 (noot 3).

⁸² Als geciteerd door Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, 47.

⁸³ SaA, SaK, inv.nr. 460, Sandberg, reisverslag Denemarken, Zweden en Zwitserland, 22 sept. 1946.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Volgens het reisverslag was 95 procent van de Deense bevolking verenigd in de protestantse kerk, was twee procent rooms-katholiek en 1 procent ‘zonder geloof’. Welke religie(s) de overige twee procent van de bevolking aanhing, wordt niet genoemd.

⁸⁶ SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Engeland, 8 maart 1948.

⁸⁷ Ibidem.

bouw-tentoonstelling dienen en vervolgens daadwerkelijk worden bewoond.⁸⁸ Sandberg was zich er zichtbaar van bewust dat zijn verslagen aan het stadhuis gericht waren. Door middel van zijn uiteenzettingen aan kunstwethouder De Roos probeerde hij iets van zijn sociale visie door te laten sijpelen in de gemeentepolitiek. Zijn ideeën over woningbouw hadden echter ook een esthetische kant. In het verslag van zijn Amerikaanse reis stak hij zijn voorliefde voor functionalistische architectuur niet onder stoelen of banken:

De woonhuizen in Nieuw Engeland zijn heel eenvoudige witte houten gebouwtjes van een of twee woonlagen met behoorlijke vensters erin en zonder enig smakeloos toevoegsel. De dakhelling is minder steil als bij ons en met dakgoten is men spaarzaam. Het geheel ziet er heel behoorlijk uit en kleine plaatsen als Andover of Clinton maken een veel betere indruk dan Bussum of Wassenaar. Ook in Miami zijn de lage wit-stenen huizen heel eenvoudig en over het algemeen veel minder aanstotelijk dan hollandse villa'tjes. Aan de wolkenkrabbers zit nog al eens wat detailwerk als zuilen, kapitelen en ander spul dat beter weg had kunnen blijven, maar door de afmetingen gaat alle gepruts verloren en maken alleen de massa's indruk.⁸⁹

185

Bij het zien van een in zijn ogen bijzonder geslaagde watertoren – ‘op dunne stalen poten verhief zich hoog in de lucht een grote ronde bol met een dakje erop (...) het had een kunstwerk van Calder kunnen zijn’ – peinsde de modernist:

[W]aarom moeten onze watertorens als afschuwelijke, het landschap ontsierende gedrochten op de mooiste plaatsen worden neergezet – wanneer het ook anders kan?! omdat men bij ons er altijd architectuur van wil maken, terwijl het hier alleen als functioneel gebruiksvoorwerp is opgevat.⁹⁰

Maar, relativeerde Sandberg zijn eigen woorden, ‘ook in Amerika doen ze niet altijd zo’n gelukkige greep.’⁹¹

Tijdens zijn Duitsland-reis in 1949 roerde Sandberg meermaals het ‘thema der verwoestingen’ aan. Zijn observaties maken duidelijk waarom de ondergang van het Derde Rijk niet alleen een politiek *Stunde Null* was, maar ook een esthetische ommekeer impliceerde. De oorlog en de verwoestingen hadden de architectuur weer tot het ‘oerprobleem’ teruggebracht, in de woorden van Sandberg: ‘[V]ier naakte wanden met een dak te bedekken.’⁹² Spreken over ornament was iets voor bewoners van onbeschadigde steden, en dat waren er in Duitsland maar weinige. Aan de hand van een anekdote gaf Sandberg te kennen dat ook andere vormen van uiterlijke sier niet meer in de tijd pasten:

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Noord- en Zuid-Amerika, 3 mei 1949.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

⁹² SaA, SaKa, inv.nr. 6, Sandberg, reisverslag Duitsland, 29 juni 1949.

Een dirigent uit Keulen kreeg een aanbieding om naar Marburg te komen – een vriend zei hem: ik benijd je, dat je uit deze verwoeste stad wegkomt naar een plaats die vrijwel in tact is. De dirigent antwoordde: neen, ik blijf hier, hier hebben de mensen muziek nodig, en ik kan in mijn daagse pak dirigeren, in Marburg zou ik me een rok moeten aanschaffen en dat komt me als verraad voor.⁹³

Tot besluit

Bij elk van zijn dienstreizen stelde Nederlands beroemdste museumdirecteur, jonkheer Willem Sandberg, een verslag op dat hij opstuurde aan de Amsterdamse kunstwethouder Ab de Roos. In het bovenstaande heb ik beschreven hoe deze rapporten een meervoudig inzicht bieden in de persoon Sandberg, zijn betekenis voor de Nederlandse kunstwereld van de twintigste eeuw en de wijze waarop hij zich verhiel tot het elitaire milieu waaruit hij afkomstig was.

186

In de eerste plaats getuigen de verslagen van het vernieuwende museumbeleid van Sandberg. Met dat beleid transformeerde hij het Amsterdamse Stedelijk Museum van kunsthuis met landelijke betekenis tot mondiale voorloper en voorbeeld op museumgebied. Na de vijf bezettingsjaren waren internationale contacten voor Sandberg van groot belang. In het buitenland deed hij inspiratie op voor de wijzigingen die hij wilde doorvoeren: ook elders wilde men het anders aanpakken dan voorheen. De reizen waren verder noodzakelijk voor het exporteren van de eigen collectie en het importeren van buitenlandse exposities. Zo kon Sandberg de bezoeker van het Stedelijk Museum een wereldreis in het klein voorschotelen. Traditie en herkenning moesten plaatsmaken voor vernieuwing en verwondering.

Opvallend is dat Sandberg zich in zijn reisrapporten niet beperkte tot de kunst alleen. Hij ging in op diverse aspecten van cultuur en samenleving, wetend dat zijn verslagen voor het stadhuis bedoeld waren. Met zijn engagement plaatste hij zich in de traditie van zijn voorouders. Niet voor niets grapte hij eens dat hij meer van zijn voorvader Johannes van den Bosch had geërfd ‘dan alleen zijn haar-inplanting’.⁹⁴ Hoewel Sandberg naar eigen zeggen weinig op had met adellijke titels, verloochende hij het ‘noblesse oblige’ bepaald niet.

Wat verder opvalt aan Sandbergs verslagen, is de selectiviteit van zijn observaties. Wat hem zinde aan de kunst of de cultuur van een land of stad – met andere woorden: wat modernistisch en vernieuwend was – kreeg een plaats in zijn rapport. Een persoonlijke waarneming presenteerde Sandberg als hem dat van pas kwam *sans gêne* als algemeen geldig feit. Had hij dat zelf in de gaten? Vermoedelijk wel. Met het doel van vernieuwing van kunst en cultuur voor ogen rekte de slimme Sandberg de waarheid wel vaker wat op. De man die nog bij leven tot mythe uitgroeide, had zelf als geen ander gevoel voor het creëren van mythes. In het geval van de reisverslagen was

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Als geciteerd door Arian, *Zoeken en scheuren*, 148.

Sandbergs motief evident: zo wilde hij het stadhuis overtuigen van de juistheid van zijn ideeën. Werd het immers niet overal zo aangepakt?

De reisverslagen maken ten slotte duidelijk dat Sandbergs geprivilegieerde afkomst hem een voorsprong verschafte bij het uitoefenen van zijn beroep. De verslagen tonen hem als een kosmopoliet die de tijd en het vermogen bezit om te reizen en gewoon is zijn ervaringen te beschrijven in uitvoerige (ego)documenten. Zij tonen hem bovendien als een cultureel diplomaat met een groot internationaal netwerk. Was het dan bij de gratie van Sandbergs afkomst dat het Stedelijk Museum zijn mondiale betekenis kon verwerven? Vanzelfsprekend niet. Wel is het interessant om te verkennen hoe zijn adellijke opvoeding en de bijbehorende mores hebben bijgedragen aan zijn beroepsmatige succes. Het is niet voor niets dat de functie van museumdirecteur bovengemiddeld vaak is vervuld door leden van de adel of het patriciaat.⁹⁵ Kennis en bezit van kunst – cultureel kapitaal, om met socioloog Pierre Bourdieu te spreken – en een uitgebreid netwerk zijn belangrijk in dit beroep. Deze verworvenheden zijn de adel van nature gegeven.⁹⁶ Voeg daarbij de fysieke en geestelijke vanzelfsprekendheid waarmee deze groep zich van oudsher beweegt. Sandberg bezat dit alles, wat hem tot een goed museumdirecteur maakte. Maar zoals zijn reisverslagen duidelijk maken, was het de man zelf die hem tot uitzonderlijk museumdirecteur maakte.

⁹⁵ Zie hiervoor J. Walter, *Drie generaties museumbeheer 1890-1930-1970. Een sociologisch onderzoek naar een culturele elite* (Amsterdam, 1976).

⁹⁶ Zoals de sociologen P. Dimaggio en M. Useem opmerken in hun artikel 'Social class and arts consumption. The origins and consequences of class differences in exposure to the arts in America', *Theory and society*, V (1978) 144: 'The high arts, including fine art, opera, ballet, modern dance, theater, and classical music, are likely to be heavily consumed by members of the upper-middle and upper class and to be consumed with decreasing frequency as one descends the class hierarchy.'

Claartje Wesselink

The travelling esquire

Museum director Willem Sandberg as a cultural diplomat

188

This article analyses the professional travel reports of the aristocratic museum director Willem Sandberg written during the Dutch reconstruction period, 1945-1955. These relatively unknown documents provide insight in Sandberg's innovative strategies as the director of Amsterdam's Stedelijk Museum; strategies which radically changed the Dutch art world. The reports furthermore show Sandberg's broad interpretation of his own profession. Not only did he write about art and museums abroad, he also included descriptions of the culture, religion, and social relations of the countries he visited, especially those aspects which could, in his eyes, set an example for the Netherlands. Moreover, the reports make clear why Sandberg's noble roots and upbringing – which Sandberg himself was critical of – added to his professional success.

Dr. Claartje Wesselink (1980) studied English and Philosophy. She is a lecturer in Cultural Studies at the University of Amsterdam. Her research focuses on Dutch art and artists in and around World War II.

— c.c.wesselink@uva.nl

- Bergen op Zoom. Residentie en stad 9
Willem van Ham
- Heren van Holland. Het bezit van Hollandse heerlijkheden onder adel en patriciaat (1500-1795) 37
Maarten Prins
- De invloed van esthetische ontwikkelingen op de reisbeleving. De waardering van Engelse en Duitse adellijke residenties door Nederlandse reizigers in de achttiende eeuw 63
Renske Koster
- Jagen naar macht. Jachtrechten en verschuivende machtsverhoudingen in Twente, 1747-1815 81
Leon Wessels
- Een 'uitgebreide aristocratie' of een 'gematigd democratisch beginsel'? Van Hogendorp en de adel als vertegenwoordiger van het platteland (1813-1842) 103
Wybren Verstegen
- Beleven en herinneren op het slagveld van Waterloo. Een adellijk perspectief (1815-1870) 125
Jolien Gijbels
- Elites and country house culture in nineteenth-century Limburg 147
Fred Vogelzang
- De reizende jonkheer. Museumdirecteur Willem Sandberg als cultureel diplomaat 171
Claartje Wesselink

22 | 2015



9 789087 045722