

VLAKKE BEELDEN, KLARE FIGUREN

*De monumentale wandkunst van
de Realist Jan Groenestein*

Jan Groenestein maakte furore tijdens de wederopbouw, maar in de jaren zestig verloor zijn werk de interesse van de critici en hij heeft de kans niet gehad om alsnog de kunstgeschiedenisboekjes te halen. Aan de hand van een analyse van drie monumentale werken geeft Daniël van der Poel een aanzet tot de rehabilitatie van zijn monumentale oeuvre.

Vergeeten successen

Wie de Plantage Middenlaan in Amsterdam afloopt, kan ter hoogte van Artis niet alleen kosteloos een blik werpen op enkele exotische vogelsoorten, maar ook op de dieren die zijn afgebeeld op de buitenmuren van de Artis Bibliotheek (afb. 1, 2). De Amsterdamse kunstenaar Johannes Maria Groenestein (1919-1971) bracht deze reeks van twaalf sgraffiti in 1952 aan in de blinde ramen van het laatnegentiende-eeuwse bibliotheekgebouw (1867-1872), een ontwerp van G.B. Salm (1831-1897) (afb. 3).¹ Van de eens klare beeltenissen van hoefdieren, katachtigen, vissen en boerderijdieren resteren echter slechts schimmen (afb. 4). Onder de invloeden van het weer en het stadsvuil zijn de pigmenten verbleekt en de kleurvlakken oneffen geworden. Een spijtige situatie, temeer daar de sgraffiti een hoogtepunt vormen in de artistieke loopbaan van de vroeg overleden Groenestein. Er verschenen destijds lovende commentaren en omwonenden – zelfs passerende trambestuurders – reageerden enthousiast.²

De 'Artissgraffiti' waren zeker niet het enige succes van Groenestein. Hij kreeg vrijwel direct na zijn afstuderen in 1948 een schilderopdracht van prinses Wilhelmina, wat hem in dagbladen het predicaat hofschilder opleverde.³ In de periode van 1947 tot midden jaren zestig realiseerde hij circa 25 monumentale opdrachten voor de overheid, het bedrijfsleven en enkele kerkgenootschappen. Daarnaast getuigen diverse (solo)tentoonstellingen en gewonnen prijzen van de aandacht voor zijn vrije werk, dat voornamelijk bestond uit tekeningen, schilderijen en beeldjes van dieren.⁴ In de jaren vijftig zagen verschillende kunstcritici Groenestein dan ook als een van de grote beloften van zijn generatie. Bob Buys noemde hem 'een onzer begaafd-

ste jonge kunstenaars' en J.M. Prange sprak van 'een van de meest belovende schilders'.⁵

Ondanks deze waardering is Groenestein tegenwoordig nagenoeg vergeten. Op oude krantenberichten en schaarse vermeldingen in kunsthistorische overzichten na is er niets over hem geschreven, en zijn vrije werk is enkel in depots te bezichtigen.⁶ Zijn monumentale werk is daarentegen op diverse (semi)openbare locaties te zien en vormt in dat opzicht zijn belangrijkste nalatenschap. Echter, ook dit deel van zijn oeuvre moet nog in kaart worden gebracht, terwijl dit een eerste vereiste is om het werk voor teloorgang te behoeven. Hoe het monumentale kunst kan vergaan wanneer het zich (nog) buiten het blikveld van erfgoedorganisaties bevindt, blijkt uit de omgang met Groenesteins werken in het St. Ignatiusgymnasium aan de Jan van Eyckstraat te Amsterdam. Daar werd een muur met daarop één van de in totaal vijf 'werelddeelmozaïeken' in het gebouw rücksichtslos doorgeslagen. Het Instituut Collectie Nederland kon de situatie slechts achteraf opnemen. De onderstaande verkenning van Groenesteins monumentale werk komt daarom niet enkel voort uit kunsthistorische interesse, maar is mede ingegeven door enige urgentie ten aanzien van het behoud van zijn monumentale oeuvre. Drie nog bestaande werken zullen worden geanalyseerd in een poging Groenesteins artistieke principes te achterhalen en een basis voor de (her)waardering van zijn monumentale werk te verschaffen. Met het oog op een zo breed mogelijke representatie van technieken, thema's en opdrachtsituaties is gekozen voor de reeds geïntroduceerde Artissgraffiti, de muurschildering *Tussen de coulissen* (1953) in de Stadsschouwburg Amsterdam (onderdeel van een ensemble van vier gelijktijdig vervaardigde schilderijen van vier



1. Jan Groenestein, links: serval en wilde kat, rechts: leeuw, 1952, sgraffito-intarsia, elk 250 x 150 cm. (foto: auteur, 2009)

verschillende kunstenaars) en de mozaïeken (1957) binnen en buiten de parochiekerk Het Nieuwe Verbond, eveneens in Amsterdam. De geïnteresseerde lezer kan deze werken eenvoudig zelf bezichtigen.

Campendonks beginselen

Groenestein hanteerde tijdens zijn kunstenaarsloopbaan vele technieken. Zijn monumentale oeuvre omvat sgraffiti, mozaïeken, glas-in-loodramen, wandschilderingen, geglazuurd beton en gobelins, en zijn vrije werk olieverfschilderijen, aquarellen, gouaches, litho's, tekeningen en kleine plastieken en sculpturen. Deze technische veelzijdigheid is te herleiden tot zijn educatie, die bestond uit een korte opleiding van 1941 tot 1942 aan de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers en een uitgebreide studie van 1942 tot 1948 aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten.⁷ Zijn voornaamste leermeester was Heinrich Campendonk (1889-1957), van 1935 tot 1956 hoogleraar Monumentale Kunst aan de Rijksakademie.⁸ Campendonk schonk in zijn lessen aandacht aan verschillende monumentale kunstvormen, uiteenlopend van het traditionele glas-in-loodraam tot het moderne glasappliqué.⁹ Hiermee droeg hij in belangrijke mate bij aan de brede technische onderlegging van de generatie monumentale kunstenaars die actief was tijdens de wederopbouw. De Realisten, een kunstenaarsgroep die hoofdzakelijk uit Rijksakademiealumni bestond, speelde hierin een belangrijke rol.¹⁰ Groenestein sloot zich in het oprichtingsjaar 1948 (tevens zijn afstudeerjaar) aan bij deze expressionistische kunstenaars waarop Campendonk een beslissende invloed had.¹¹

Behalve technische vaardigheden bracht Campendonk zijn leerlingen enkele artistieke beginselen met betrekking tot de monumentale kunst bij. Deze beginselen vormden voor de meesten een belangrijke leidraad, ook in hun latere werk. Een van Campendonks principes was dat wandkunst geen uitlaatklep moet zijn voor persoonlijke sentimenten, in zijn vaste bewoordingen: 'Auf der Mauer wird nicht geweint.'¹² De kunst diende in eerste plaats te harmoniëren met de aard van het gebouw waaraan zij 'gebonden' was, zodat iedereen zich tot de kunst en de architectuur kon verhouden. Campendonk stuurde daarom aan op begrijpelijke en overwegend figuratieve voorstellingen die de architectuur bekrachtigen, zonder echter volledig verklarend en rationeel te worden.¹³ Tevens meen-

de Campendonk dat wandkunst niet mag ingrijpen in de architectonische ruimte, wat inhield dat de vlakheid van de muur moest worden gerespecteerd. Dit 'vlakheidsgebod', dat Campendonks voorganger Antoon Derkinderen (1859-1925) reeds verkonddigde, sloot vernuftige trompes-l'oeil, illusoire perspectivische ruimtes en andere technieken waarmee het beeld- of te wel het muurvlak lijkt te worden doorbroken uit, omdat deze het architectonisch ontwerp veronachtzamen.¹⁴

Campendonks uitgesproken, nogal dogmatische visie op de verhouding tussen wandkunst en architectuur kwam voort uit de gedurende de Wederopbouw breed gevoerde discussie omtrent de artistieke en maatschappelijke rol van monumentale kunst. Vooral onder beeldend kunstenaars herleefde na de Tweede Wereldoorlog het ideaal van de integratie of zelfs de volledige synthese van beeldende kunst en architectuur.¹⁵ Een van de meest gehoorde argumenten hiervoor was dat de beeldende kunst het pathos kon inbrengen die de rationele architectuur ontbeerde – of, zoals sommigen beweerden, was kwijtgeraakt met de opkomst van het functionalisme.¹⁶ De herleving van het synthese-ideaal hing samen met het destijds breed gevoelde en door de staat ondersteunde verlangen naar de maatschappelijke verankering van de kunsten.¹⁷ In een samenleving die bezig was te herstellen van de gevolgen van de oorlog zagen veel kunstenaars het als hun taak om de gemeenschapszin en progressiviteit tot uitdrukking te brengen en zo de 'nieuwe tijd' vooruit te helpen.¹⁸ Het coöperatieve en publieke karakter van de monumentale kunst paste uitstekend bij deze sentimenten.¹⁹ In de praktijk bleek het echter moeilijk om de synthese van kunst en architectuur te bewerkstelligen. Hoewel er in een paar gevallen reeds vanaf het ontwerp stadium sprake was van samenwerking tussen architect en kunstenaar, had de architect zijn ontwerp meestal al voltooid wanneer de kunstenaar in beeld kwam. Dit was een direct gevolg van het stroperig stramien van de percentageregeling die dergelijke samenwerking ten behoeve van overheidsgebouwen faciliteerde.²⁰ In zulke gevallen had de kunstenaar zich te schikken naar een voltooid ontwerp waarin de architect meestal specifieke ruimtes voor monumentale kunst had aangewezen. Zo een gefaseerde, hiërarchische aanpak leidde hoogstens tot een onevenwichtige vorm van integratie die de kunstenaar ernstig in

zijn creatieve mogelijkheden beperkte. Volgens Campendonk mocht de kunstenaar echter niet aan deze beperkingen voorbijgaan, maar moest hij altijd binnen het gegeven architectonische ontwerp tot een oplossing zien te komen.²¹

Gezien Campendonks centrale positie is het aannemelijk dat zijn beginselen doorwerkten in Groenesteins werk. Deze beginselen vormen daarom een waardevol referentiepunt bij de verkenning van Groenesteins monumentale oeuvre, temeer daar we over vrijwel geen kunstenaarsteksten beschikken.²² Hiervan uitgaande is de vraag tot welke oplossingen Groenestein precies kwam, wat daarin zijn persoonlijk aandeel was en hoe het resultaat kan worden gewaardeerd.

Thematiek

De dierenreeks van de Artisgraffiti weerspiegelt vanzelfsprekend de dierencollectie van de zoo. Meer bepaald fungeren de oorspronkelijke raamlijsten als beeldkaders die de dieren 'op hun plek zetten', zoals ook hun werkelijke verblijven begrensd en gerangschikt zijn (afb. 1, 2).²³ Deze analogie geldt tevens voor de sgraffiti waarvan het beeldkader meerdere door elkaar bewegende diersoorten omvat, want deze corresponderen met verblijven met eenzelfde dynamiek, namelijk de kinderboerderij, de vogelvijver en de aquaria. Eén sgraffito wijkt iets af van dit stramien, doordat het beeldkader is onderverdeeld in een boven- en onderhelft met daarin respectievelijk een serval en een wilde kat (afb. 1). Wellicht is deze opdeling een verwijzing naar de destijds berucht kleine hokken van Artis' Roofdierengalerij. Groenestein was een groot dierenliefhebber en vaste bezoeker, en zal daarom hebben opgemerkt dat de katachtigen zeer klein behuisd waren.²⁴ Zijn dierenliefde biedt ook een verklaring voor de volgorde van de reeks. Hij was bijzonder gesteld op paarden, die in zijn vrije werk veelvuldig figureren, en heeft uit eerbetoon de nauwverwante zebra vooraan de reeks geplaatst, met 'koning' leeuw als pendant aan het andere uiteinde.

Groenesteins wandschildering *Tussen de coulissen* is eveneens te relateren aan de aard van het gebouw, de rijkelijk gedecoreerde schouwburg (1892-1894) van Jan Springer (1850-1915). In de bijna muurvullende schildering is het theaterbedrijf verbeeld als een sterk geabstraheerde toneelomgeving met spelers, dansers, technici,



2. Gerlof Bartholomaeus Salm, Artis Bibliotheek en Fauna Museum met twaalf sgraffiti van Jan Groenestein, 1867-1872, Plantage Middenlaan, Amsterdam, situatie 2009. (foto: auteur, 2009)

een regisseur en enkele attributen (afb. 5). In dit verband moet Max Beckmann (1884-1950) genoemd worden. De Realisten stonden sinds de Tweede Wereldoorlog in contact met deze schilder en beschouwden hem als voorbeeld.²⁵ Beckmanns op historische genrestukken en triptieken geïnspireerde voorstellingen, waarin circusfiguren een belangrijke rol spelen, zullen Groenestein bekend zijn geweest en hebben mogelijk als inspiratiebron gediend voor zijn toneelspelers. Hetzelfde geldt voor het iets verderop gelegen *Commedia dell'arte* van de Realist Jan Peeters (1912-1992), een van de drie andere kunstenaars die in 1953 een schildering in de trappenhuisen aanbracht. Zijn werk bestaat uit een vervlakt arcadisch landschap met daarin verschillende van de archetypische personages van de *commedia dell'arte*, zoals de harlekijn en de colombina. De Realist Lex Horn (1916-1968) nam eveneens het theater als uitgangspunt voor zijn werk in de schouwburg. De titel van zijn *Een moderne Elkerlyc*, dat zich recht tegenover *Tussen de coulissen* bevindt, verwijst naar een middeleeuws toneelstuk.²⁶ De wat onsamenhangende compositie, bestaande uit een man zittend aan een cafétafeltje omringd door fluide vormen waarin verschillende elementen van het toneelspel herkenbaar zijn, is echter diffuser en meer symbolisch dan het werk van Groenestein en Peeters.²⁷ De schildering van de niet-Realist Anton Rovers (1921-2003) ten slotte, is abstract, in tegenstelling tot de drie grotendeels figuratieve werken van de Realisten. Wel herinnert Rovers compositie van cirkel-



3. Gerlof Bartholomaeus Salm, Fauna Museum (ook wel Fauna Gebouw), voor de uitbreiding met de middengalerij, 1868, situatie ca. 1869, Plantage Middenlaan 45, Amsterdam, uit: online beeldbank Stadsarchief Gemeente Amsterdam. (foto: Pieter Oosterhuis?)

vormen, stippen en bladachtige motieven aan een bloementuin. Zijn decoratieve schildering wijkt daarom ook op thematisch vlak af van de werken van de Realisten, die de functie van de schouwburg op een illustratieve wijze bekrachtigden. *Tussen de coulissen* geeft hetgeen zich in de schouwburg afspeelt het meest letterlijk weer; niet vanwege de mate van naturalisme (het is wat dat betreft vergelijkbaar met *Commedia dell'arte*), maar omdat Groenestein het contemporaine toneelbedrijf verbeeldde, waar Horn en Peeters voor historische onderwerpen kozen en daarmee de afstand tussen voorstelling en dagelijkse realiteit vergrootten.

Groenestein behandelde echter ook traditionele onderwerpen, zoals blijkt uit de verschillende kleine mozaïeken binnen en buiten Het Nieuwe

Verbond (1957). Deze driebeukige hallenkerk in de Amsterdamse wijk Slotermeer werd ontworpen door de traditionalistische architect M.J. Granpré Molière (1883-1972).²⁸ In de westgevel van de kerk bracht Groenestein twee mozaïeken aan. Vlak boven het centrale entree schittert een Regina Coeli waarvan het silhouet van de troon net te herkennen is in de donkerrode achtergrond, en in het fronton van het portaalje daarvoor prijkt een klein kruis (afb. 6, 7). Hij combineerde verschillende traditionele, soms ronduit archaische elementen. Zo koos hij voor een gedrongen Grieks in plaats van een 'modern' Latijns kruis en is de Regina Coeli frontaal en schematisch weergegeven, als in Byzantijnse mozaïeken. Daarentegen zijn het portret ten halven lijve, het schijnbaar ontblote hoofd van Maria en de excentrische plaatsing van het Kind eerder renaissancistisch. Ook de ster, een attribuut dat verwijst naar Maria's bijnaam Stella Maris, en de toren, die maagdelijkheid symboliseert, zijn diep verankerd in de kunstgeschiedenis. Voor de mozaïeken rond de apsis zijn al even traditionele motieven gebruikt (afb. 8). De bovenste drie stellen een vis (een verwijzing naar Christus), een zegenende hand, en een opvliegende duif (symbool voor de Heilige Geest) voor. Iets lager, over de gehele breedte van de wand, is het Nieuwtestamentische 'EGO SVM VIA VERITAS ET VITA' weergegeven in een soort Romeinse tituli.²⁹ Daaronder zijn de Griekse letters alfa en omega afgebeeld, een verwijzing naar een andere Bijbelse passage.³⁰

Het valt op dat Groenesteins onderwerpkeuze voor Het Nieuwe Verbond conservatiever was dan voor de Artis Bibliotheek en de Stadschouwburg. Een significant gegeven is dat de mozaïeken van Het Nieuwe Verbond tegelijkertijd met het kerkgebouw tot stand kwamen, terwijl de twee andere opdrachten gebouwen betroffen waarvan de architecten reeds overleden waren. Granpré Molières traditionalisme en katholicisme speelden daarom waarschijnlijk een belangrijke rol in Groenesteins onderwerpkeuze. Echter, ook de voorkeur van de kerkelijke opdrachtgever zal van invloed zijn geweest, want de Nederlandse Katholieke Kerk hechtte destijds erg aan de continuering van de traditionele christelijke beeldtaal.³¹ Toch is het geheel van Het Nieuwe Verbond zo traditioneel, zelfs in vergelijking met de in het algemeen weinig vernieuwde Wederopbouwkerken, dat Granpré Molière in zekere zin de doorslag moet hebben ge-



4. Jan Groenestein, zebra, 1952, sgraffito-intarsia, 250 x 150 cm. Links: de laatste hand wordt gelegd aan het kunstwerk (foto: Algemeen Hollands Persbureau) Rechts: de sgraffito anno 2010. (foto: auteur)

geven. Het is echter voorbarig om hieruit te concluderen dat Groenestein zich volledig liet leiden door het plan van de architect, temeer daar hij in *Forum* stelde: 'Dat de architectuur het predicaat "moeder der kunsten" niet meer toekomt is voor iedereen die zich voor architectuur interesseert, of daarin zijn levenstaak vindt, wel duidelijk.'³² Het is daarom zeer wel mogelijk dat hij vanuit meer intrinsieke overtuigingen kwam tot werk dat qua thematiek overeenstemt met Granpré Molières ontwerp, bijvoorbeeld omdat hij de traditionele christelijke beeldtaal binnen deze specifieke architectonische en sociale omgeving het meest 'verstaanbaar' achtte. Of wellicht was de opdracht zo uitzonderlijk nauw bepaald dat architectuur en beeldende kunst noodzakelijkerwijs verknotten. Groenesteins verhouding tot architect en architectuur is daarom niet nauwkeurig te duiden enkel op basis van zijn thematiek. Het is daarom nodig om zijn werken aan een meer diepgaande beeldanalyse te onderwerpen.

Techniek en ruimtelijkheid

De mozaïeken binnen en buiten Het Nieuwe Verbond zijn ook in technisch opzicht traditioneel. Waarschijnlijk zijn ze direct in de uitsparingen van de muren aangebracht; onbekend is wie de exacte posities en formaten bepaalde.³³ De tesserae van de mozaïeken zijn onregelmatig van grootte en vorm, waardoor de voorstellingen geen ordelijk andamento (patroon of *flow*) hebben, maar ad hoc lijken samengesteld uit verschillende kleuren.³⁴ Zodoende is er vrij veel ruimte tussen de tesserae en bestaat elk vlak uit een wat grillige kleurschakering. Hierdoor ogen de mozaïeken ongekunsteld maar levendig, met name de werken binnen. Deze bestaan net als Romeinse vloermozaïeken uit aardkleuren, maar missen hun ordelijkheid en ornamentatie. De mozaïeken aan de buitenzijde hebben een rijker, meer Byzantijns coloriet met hemelsblauwe, donkerrode, helder witte en enkele goudkleurige tesserae. Dit mixtum van historische invloeden sluit aan op het ontwerp van Granpré

Molière, die zich baseerde op voorbeelden uit de architectuurgeschiedenis, met name uit de Romeinse oudheid. Hoewel deze werkwijze talrijke anachronismen voortbracht – welbeschouwd is alles aan Het Nieuwe Verbond anachronistisch – doet dit nergens af aan de visuele integratie van architectuur en beeldende kunst. Het lage en donkere interieur, het kale metselwerk, de eenvoudige glas-in-loodramen en de grove mozaïeken vormen een sober, vroegchristelijk-eclectisch geheel. Bovendien ontberen Groenesteins iconachtige mozaïeken plastische uitdrukking en perspectivische ruimte, waardoor zijn voorstellingen haast vanzelfsprekende elementen binnen het muurvlak zijn; de dienstdoende pastor had er zelfs nooit bij stilgestaan dat ze als zelfstandige kunstwerken kunnen worden beschouwd.³⁵ Groenestein volgde hiermee al Campendonks geboden, maar het leidde tot een vorm van integratie die even volledig als risicoloos is. De mozaïeken zijn zo bescheiden dat zij nauwelijks kunnen detoneren met de architectonische omgeving; evenmin hebben zij de potentie om het geheel van architectuur en kunst naar een hoger plan te tillen.

Tussen de coulissen beschikt vanwege zijn monumentale formaat wel over die potentie. Het neemt de wand bijna geheel in beslag en verhoudt zich tot de architectuur als een gelijke, althans wat schaal betreft. Groenestein heeft de mogelijkheden van het formaat met ingetogenheid benut. Hij koos voor een frescoachtig palet dat uitstekend aansluit bij de warme witten en het rood van het interieur. Er zijn geen harde locale contrasten en de donkere partijen zijn nog altijd licht in verhouding tot de stoffering en het meubilair, zodat de schildering tot het visuele domein van de wanden blijft behoren. Ondanks het beperkte tonale bereik is de schildering nergens mat of vaal; Groenestein heeft middels afgewogen kleurcontrasten een groot aantal lucide schakeringen weten te creëren. Het meest interessant aan *Tussen de coulissen* is echter de ruimtelijkheid. De personen en voorwerpen zijn plastisch weergegeven middels het verkort, overlapping, eigen schaduw en op enkele plekken slagschaduw. Groenestein dreigde hiermee Campendonks vlakheidsgebod te overtreden, maar vermeid dit door de ruimtelijkheid van de voorstelling op diverse manieren te nivelleren. Door de juxtapositie van onverenigbare aanzichten en belichtingen, interne ruimtelijke conflicten (bijvoorbeeld het krukje met

gitaar, rechtsonder in beeld) en de verstrooiing van warm-naderende en koel-wijkende kleuren blijven de ruimtesuggesties zeer lokaal. Het totaalbeeld is zodoende een aaneenschakeling van tegenstrijdige, ondiepe ruimtes in het muurvlak, in plaats van een eenduidige, illusoire picturale ruimte. Deze oplossing stelde Groenestein in staat een levendige, figuratieve voorstelling te maken zonder grote ingrepen in de architectonische ruimte.

De opdracht voor de Artis Bibliotheek vroeg om een heel andere aanpak. Het werkteerrein bestond uit twaalf beeldvlakken die op een bestendige wijze moesten worden ingevuld. Groenestein koos voor de sgraffito, een toen ongebruikelijke kunstvorm die door de getemperde kleuren en steenachtige textuur nauw aansluit op Salms in twee kleuren baksteen opgetrokken façade.³⁶ De sgraffitotechniek vroeg om een weloverwogen, grafische benadering. In de nissen van de blinde ramen werden drie lagen mortel in verschillende kleuren aangebracht, waarna uit de nog zachte mortel de lijnen en vlakken werden weggesneden of gegutst.³⁷ Afhankelijk van de diepte van de verwijdering werd de eerste of de tweede gekleurde laag onder de toplaag zichtbaar. Dit vereiste trefzekerheid en liet weinig detaillering toe, al zijn er bijvoorbeeld in de poten en de staart van de zebra meer verfijningen aangebracht dan er nu resteren. Vanwege de fysieke gelaagdheid is de sgraffito te beschouwen als een vorm van bas-reliëf, alleen bepaalde hier niet de (illusoire) plek binnen de voorstelling, maar de kleur hoe ver een vorm in het beeldvlak verzonken werd. Er zijn echter uitzonderingen op deze regel. Groenestein vulde sommige weggesneden vlakken op met een nieuwe, anderskleurige mortellaag, waarmee hij de sgraffito-intarsia uitvond.³⁸ Dankzij de intarsia kon het driekleurenpalet optimaal worden benut, wat het mogelijk maakte om de voorstelling op te bouwen uit aangrenzende vlakken.³⁹ De Artis-sgraffiti zijn zodoende aanzienlijk complexer dan de tweekleurige lijntekeningen die gebruikelijk zijn voor sgraffiti.

De ruimtesuggestie die ontstaat door de onvermijdelijke scheiding van voor- en achtergrond, overlapping en de natuurlijke poses van de dieren wordt net als bij *Tussen de coulissen* op verschillende wijzen gefrustreerd. Hierdoor zijn de discrepanties tussen picturale ruimte en architectuur beperkt. Zoals aangegeven gebruikte Groenestein



5. Jan Groenestein, *Tussen de coulissen*, 1953, wandschildering, ca. 5 x 8 m, Stadsschouwburg Amsterdam. (foto: auteur, 2010)





8. Jan Groenestein, mozaïeken rond de apsis van Het Nieuwe Verbond te Amsterdam, 1957, baksteenmozaïek, diverse afmetingen. (foto: auteur, 2009)



6. Marinus Jan Granpré Molière, westelijke façade van Het Nieuwe Verbond met twee mozaïeken van Jan Groenestein, 1955-1957, M.J. Granpré Molièreplein 2, Amsterdam. (foto: auteur, 2009)



de werkelijke diepte van het bas-reliëf niet om de ruimtesuggestie van de voorstellingen te versterken. Integendeel, dikwijls is het dier verzonken in de 'achtergrond'. Deze achtergrond is vaak warm van kleur, wat indruist tegen de conventies van het atmosferisch perspectief van het premodernistische landschap. De Artissgraffiti onttrekken zich aan dergelijke landschappelijke opvattingen, ze hebben niet eens een horizon. De achtergronden bestaan slechts uit een of enkele niet-figuratieve vlakken die in hun ledigheid evenzeer voorstelling als muur zijn. Groenesteins weloverwogen ruimtelijke benadering blijkt verder uit de perspectivische correcties die hij toepaste op de koppen van de dieren. Deze zijn relatief groot, ter compensatie van de vertekening door het lage standpunt van de beschouwer – een klassieke kunstgreep om hoge standbeelden natuurlijk te laten ogen. Het was de combinatie van dergelijke ruimtelijke vindingrijkheden, rake dierfiguren en ambachtelijkheid die Groenestein destijds zoveel lof opleverde. Zoals de Realist Berend Hendriks (1918-1997) zei: 'De wanden van de straten en lanen van de Plantage zijn hiermee een bezienswaardigheid rijker geworden.'⁴⁰

Waardering toen en nu

Wanneer we de drie casus vergelijken, dan heeft de wens tot integratie met de architectuur evident een centrale rol gespeeld. Ook de invloeden van Campendonk zijn in alle gevallen duidelijk herkenbaar. Groenesteins thematische, technische en ruimtelijke benadering verschilt daarentegen per opdracht. Zijn globale uitgangspunten lagen dus min of meer vast, maar de precieze omstandigheden en werkwijze varieerden. Die variatie is essentieel geweest om eenvormigheid te voorkomen, juist omdat Groenestein zo toegewijd lijkt te zijn geweest aan bepaalde principes. Het is echter duidelijk dat hij telkens opnieuw naar beeldende oplossingen zocht, met een duidelijke persoonlijke interesse in de historische toepassingen van het betreffende medium. Hoewel de resultaten weliswaar bedeesd en 'illustratief' ogen en in Groenesteins aandacht voor traditie iets van de eerdere *retour à l'ordre* weerklinkt, geeft zijn werk bij nadere bestudering blijk van technisch vernuft en een ontwikkelde omgang met ruimtelijkheid. Deze kwaliteiten en de grote waardering destijds zijn reden om Groenesteins monumentale werk aan te merken als waar-



7. Jan Groenestein, Regina Coeli, 1957, mozaïek, diameter ca. 30 cm.
(foto: auteur, 2009)

devol cultureel erfgoed. Uiteraard moet hieraan worden toegevoegd dat een meer volledige inventarisatie van zijn monumentale en zijn vrije oeuvre vereist is om dit oordeel verder te staven. Nadere bestudering van bijvoorbeeld het enorme glas-inloodraam in het depot van het Scheepvaartmuseum te Amsterdam, het grote baksteenmozaïek in de kantine van het Bredero College te Amsterdam-Noord en de reeds genoemde mozaïeken in het St. Ignatiusgymnasium zal de kennis omtrent en hoogstwaarschijnlijk de achting voor Groenesteins kunstenaarschap aanzienlijk vermeerderen. Onderzoek naar zijn met name in de jaren vijftig geprezen vrije werk zal bovendien meer inzicht verschaffen in zijn persoonlijke motivaties. Zoals aangestipt worden zijn schilderijen, tekeningen en grafiek beheerst door dieren en met name het paard. Deze werken zijn soms zeer expressief en vormen een opvallend contrast met zijn beheerste monumentale werk. Een geïntegreerde beschouwing van Groenesteins vrije en monumentale werk kan uitwijzen of hiertussen onvermoede verbanden bestaan of dat dit twee min of meer gescheiden praktijken waren. Ook zijn betrokkenheid bij De Realisten, de Vereniging van Beoefenaars van

Monumentale Kunsten en de Hollandse Aquarellistenkring vormt aanleiding tot verder onderzoek. Dat dit nog ver weg lijkt, heeft alles te maken met de waarderingsgeschiedenis van De Realisten. Net als zijn figuratieve collega's werd Groenestein in de jaren zestig geconfronteerd met een tijd van publieke en vooral professionele desinteresse.⁴¹ De meesten ploegden voort en sommigen vonden later opnieuw aansluiting; voor Groenestein werd dit pad naar herwaardering echter in 1971 afgesneden. Een eerste stap in die richting is hierbij alsnog gezet.

Een overzicht van bibliografische gegevens en monumentale kunstwerken van Jan Groenestein is raadpleegbaar via www.tijdschriftkunstlicht.nl

- 1 Het gebouw bestaat uit meerdere aangesloten delen. De eigenlijke bibliotheek kwam in 1867 als losstaand gebouw tot stand. Een jaar later werd even verderop het Fauna Museum gebouwd. In 1872 werden beide gebouwen verbonden door een museale middengalerij. De functies van deze verschillende gebouwen zijn in de loop der tijd veranderd, en voor de leesbaarheid wordt het geheel in dit artikel als Artis Bibliotheek aangeduid. Op het moment van schrijven zijn er plannen om de verschillende delen opnieuw in te richten als een bibliotheek naar negentiende-eeuws model. Bron: K. Metz, J. Plas (red.), *De Artis bibliotheek - de toekomst van het verleden*, Amsterdam 2008, te raadplegen via <http://student.uva.nl/mmus>, geraadpleegd 12 september 2010.
- 2 N., 'Nu ook dieren BUITEN Artis. Schilder Groenestein versierde muren', *De Waarheid*, 1 juli 1952; B. Hendriks, 'Scraffito's

- in de Plantage te Amsterdam', *Forum* 7 (1952) 11, pp. 332-333; M. van Beek, 'Jan Groenestein exposeert nieuwe schilderijen en plastieken. Een der beste onder de jongeren', *De Tijd*, 31 oktober 1953.
- 3 J.H., 'Twee kunstenaars ontmoeten elkaar. Een schilder aan het hof', *Vrij Nederland*, 2 februari 1949; W. Klijssen, 'De koninklijke schilder', *Boulevard*, ca. 1964; K., 'Beatrix en Irene te paard', *Katholieke Illustratie*, ca. 1949.
- 4 Groenestein had in de periode 1948-1961 elk jaar een of meerdere tentoonstellingen. Noemenswaardige groepstentoonstellingen zijn *Tien Realisten* (1948) in Kunsthandel Buffa, *Wandschilders Experimenteren* (1948) en *Realisten uit Zeven Landen* (1951) in het Stedelijk Museum en zijn deelname aan de Biënnale van São Paolo in 1959. Hij werd vertegenwoordigd door galerie M.L. de Boer te Amsterdam, waar hij in 1953, 1958 en 1961 exposeerde. In 1954 won hij een prijs van het Willink van Collen Fonds en een eervolle vermelding voor de Vrouw Vigeliusprijs, en in 1956 een prijs van het Prins Bernhard Fonds (Beste Aquarel).
- 5 J.M. Prange, 'Jan Groenestein: begaafd als schilder en modelleur', *Parool*, 28 februari 1958; B. Buys, 'Jan Groenestein blijkt een onzer begaafde jonge kunstenaars', *Het Vrije Volk*, 31 oktober 1953. Meer lof: H. Redeker, 'Jan Groenestein, weldadige uitzondering', *Algemeen Handelsblad*, 6 november 1953; M. van Beek, zonder titel, *De Tijd*, 22 februari 1958; H. Engelman, 'Schilderijen van Jan Groenestein. Expositie bij M.L. de Boer', *De Telegraaf*, 2 maart 1958; G.S., 'Jan Groenestein exposeert', *Volkskrant*, 12 maart 1958.
- 6 Werk van Groenestein is onder meer opgenomen in de collecties van het Stedelijk Museum en het Instituut Collectie Nederland.
- 7 Groenestein werd aanvankelijk afgewezen door de Rijksakademie en begon daarom aan de Rijksnormaalschool. Een jaar later werd hij alsnog toegelaten tot de Rijksakademie. Bron: W. Klijssen, 'De Koninklijke schilder', *Boulevard*, ca. 1961.
- 8 De andere docenten van Groenestein waren Kuno Brinks (grafische kunst) en G.A.V. (Gé) Röling (vermoedelijk schilderkunst).
- 9 G. Vos, *Stijl en ikonografie in de toegepaste kunst van de "Realisten" (1945-1975)*, scriptie Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1984, p. 31. Campendonks aandacht voor technieken zoals de sgraffito spiegelt de interesse van zijn leermeester, Johan Thorn Prikker, die nieuwe toepassingsmogelijkheden van traditionele technieken als de sgraffito verkende. In de periode 1926-1933 was Campendonk hoogleraar aan de Academie van Düsseldorf, waar hij Thorn Prikker opvolgde.
- 10 Berend Hendriks, Lex Horn, Harry op de Laak, Albert Muis Hans van Norden en Jan Peeters waren allen zowel Realist als Rijksakademiealumnus.
- 11 De groepstentoonstelling *Tien Realisten* in Kunsthandel Buffa te Amsterdam kan als het moment van toelating tot De Realisten gelden. Bron: E. Niemijer, 'De Realisten', in: W. Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. De jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984, p. 117.
- 12 Citaat uit Vos, op.cit. (noot 9), p. 30.
- 13 Met deze verbandlegging tussen publieke functie, toegankelijkheid en figuratie heeft Campendonk waarschijnlijk onbedoeld bijgedragen aan de latere aversie van De Realisten jegens de 'egocentrische' abstracte kunst van Cobra. De geschiedenis van De Realisten en hun verzet tegen Cobra wordt uitvoerig beschreven in S. E. Fels, *Collectief protest? De Realisten in de wereld van de abstracte kunst. 1946-1962*, scriptie Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdam 2008.
- 14 P. Jongert, 'Wandschilderkunst 1945-1952', in: Willemijn Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. De jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984, pp. 155-156.
- 15 Zie Y. Spoelstra, 'Het vrije huwelijk tussen kunst en architectuur' en J. Jobse, 'De Stijl als lichtend voorbeeld', elders in dit nummer van *Kunstlicht*.
- 16 L. Horn, 'De Realisten, de architecten en de wandschilderingen', *Forum* 6 (1951) 11, pp. 328-329; W. Jansen, *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945*, Rotterdam 1995, pp. 58-64.
- 17 Door de overheid werd vooral gedacht in termen als 'volksopvoeding' en 'esthetische vorming'. Monumentale kunst in overheidsgebouwen als scholen en ziekenhuizen werd gezien als manier om degenen die zelden musea en galeries bezochten toch met kunst in aanraking te brengen. Zie ook: W. Jansen, *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945*, Rotterdam 1995, pp. 12-13 e.v.
- 18 Naast dit idealisme speelde juist in deze moeilijke tijd mee dat monumentale kunst vrijwel altijd naar aanleiding van een betaalde opdracht tot stand kwam en voor de kunstenaar dus brood op de plank betekende.
- 19 Campendonks voorganger aan de Rijksakademie, Roland Holst (1868-1938), paste de monumentale wandkunst reeds voor de Tweede Wereldoorlog toe om het socialistische gedachtegoed uit te dragen. Bron: Jongert, op.cit. (noot 14), p. 156.
- 20 Zie Jansen, op.cit. (noot 17), pp. 36-37 e.v. Wel werden de unieke mogelijkheden van de monumentaal kunstenaar door veel architecten onderkend, zie bijvoorbeeld G. Friedhoff, 'Laten we ons beperken tot ons ambacht. Bouwen kan geleerd worden, kunstenaar zijn is een gave', *Bouw* 6 (1951) 31, pp. 533-534, en Y. Spoelstra, 'Het vrije huwelijk tussen kunst en architectuur' en J. Jobse, 'De Stijl als lichtend voorbeeld', elders in dit nummer van *Kunstlicht*.
- 21 Rijksbouwmeester G. Friedhoff meende ook dat 'het gebonden zijn aan concrete eisen, dat het samenwerken om een geheel met de omringende ruimten tot stand te brengen voor de meer vrije kunstenaar geen keurslijf is [...] Het werk is [...] in vele gevallen zelfs waardevoller door de grotere concentratie en de betuigeling van de te persoonlijke invallen, waardoor die verdieping en veredeling kan ontstaan, welke de kunstwerken opheffen boven het tijdelijke uit'. Friedhoff 1956, geciteerd in Jansen, op.cit. (noot 17), p. 58. Anderen meenden juist dat de synthese van beeldende kunst en architectuur alleen binnen één persoon kan worden verwezenlijkt, zoals

- bijvoorbeeld Theo van Doesburg dat reeds voor de Tweede Wereldoorlog betrachtte. Zie: anoniem, 'Vraaggesprek in de ruimte', *Kroniek voor Kunst en Cultuur* 10 (1949) 6, pp. 194-196.
- Anderen waren het niet eens met de stelling dat de architectonische ruimtelijkheid niet mocht worden aangetast. Constant demonstreerde doelbewust hoe kleurvlakken kunnen interfereren in de architectonische ruimtelijkheid, waarmee hij tevens aantoonde hoe het aanbrengen van kleur – zonder enige perspectivische illusie – voldoende kan zijn om de eenheid van het muurvlak op te breken. Zie: anoniem, 'Een ruimte, door kleur begrensd', *Forum* 8 (1953) 3, pp. 360-361.
- 22 Voor de volledigheid moeten de volgende publicaties, waarin Groenestein een hand had, worden genoemd: P. Alma, J. Groenestein, L. Metz, J. Peeters, H. de Vos, D. Wildschut, N. Wijnberg, *Ruimte, beeldende kunst in samenwerking met de architectuur*, Wormerveer 1956; de drie nummers van *De Realist*, verschenen in 1949 en 1951; J. Groenesteijn, 'De arbeid van twee wandschilders voor Protestantse Kerken', *Forum* 8 (1953) 8. Dit laatste artikel vermeldt weliswaar 'Jan Groenesteijn' als auteur, maar moet waarschijnlijk toch als een schrijven van Groenestein worden beschouwd. Hierin worden namelijk de wandschilderingen van Hendriks en Op de Laak besproken, die door de auteur 'bevriende collega's' genoemd worden. Bovendien komt de verwarring tussen Groenestein en Groenesteijn vaker voor in *Forum*.
- 23 Van links naar rechts: 1 Grevýzebra, 2 moeflons (ooi en ram), 3 wolf en hyena, 4 elandantilope, 5 haan en hennen, 6 zwanen en eenden, 7 verschillende soorten vissen en waterkever, 8 verschillende soort vissen en waterslakken, 9 tijger, 10 makaken, 11 serval (boven), wilde kat (onder), 12 leeuw.
- 24 Hendriks, op.cit. (noot 2).
- 25 Niemijer, op.cit. (noot 11), pp. 118-119.
- 26 *Elkerlyc* ('iedereen') verwijst naar het sinnespel *Den Spyghel der Salicheyt van Elckerlijc*, circa 1496. Bron: A. van Elslander, *Elckerlijc*, te raadplegen via www.dbnl.org/tekst/_elc001elck01_01, geraadpleegd 27 augustus 2010.
- 27 Later zou Horn meer abstract gaan werken. Tussen De Realisten heeft hij zich nooit helemaal op zijn plaats gevoeld. Bron: F. van Burkom, Y. Spoeltra, *Categoriaal onderzoek wederopbouw 1940-1965*, sectie 'Lex Horn 1916-1968', Zeist 2007, te raadplegen via www.monumentale-wandkunst.nl, geraadpleegd 12 september 2010.
- 28 Tot 1992 heette de kerk Onze Lieve Vrouw van Lourdes.
- 29 'Ego sum via veritas et vita', oftewel: 'ik ben de weg, de waarheid en het leven' (Joh 14:6).
- 30 'Ik ben de alfa en de omega, de eerste en de laatste, het begin en het einde' (Openbaring 22:13, 1:8 en 21:6). De twee letters symboliseren Gods almacht als het begin en einde van alle dingen.
- 31 Zie J. Boddy, 'Vrijheid in Gebondenheid. De kerkelijke kunst van Daan Wildschut uit de jaren vijftig', elders in dit nummer van *Kunstlicht*.
- 32 J. Groenesteijn, 'De arbeid van twee wandschilders voor Protestantse Kerken', *Forum* 8 (1953) 8. Zie ook de verklaring bij noot 22.
- 33 De dienstdoende pastor, J.W.A. Laurent, gaf in een gesprek met de auteur op 18 november 2009 aan dat de parochie geen archieven (meer) heeft van deze periode. Verder onderzoek naar de archieven van Granpré Molière kan mogelijk tot uitsluitel leiden.
- 34 Er zijn verschillende traditionele methoden om voorstellingen uit tesserae op te bouwen, bijvoorbeeld in rijen, kolommen of waaierpatronen, al dan niet voorzien van contourlijnen. De mozaïeken van Het Nieuwe Verbond ontwijken dergelijke classificatie. Een ander, groot mozaïek van onbekende datum in een schoolgebouw aan de Meeuwenlaan in Amsterdam-Noord is echter wel volgens dergelijke patronen samengesteld, met name de *opus tessellatum*. De mozaïeken in het St. Ignatius-gymnasium zijn weer losser van opzet.
- 35 Gesprek tussen J.W.A. Laurent en auteur, 18 november 2009.
- 36 De recente herinstructie van dit medium door Campendonk betekende dat men nog onbekend was met de werking op langere termijn, zoals blijkt uit de problemen met Groenesteins pigmenten en de aftakeling van een werk van Horn. Zie: Vos, op.cit. (noot 9), p. 31; Burkom, Spoelstra, op.cit. (noot 27), sectie 'Sgraffito'.
- 37 Het woord sgraffito komt van het Italiaanse *sgraffiare*, dat 'krassen' of 'krabben' betekent.
- 38 Burkom, Spoelstra, op.cit. (noot 27), sectie 'Jan Groenestein (1919-1971)'.
- 39 De kleurvariatie was nodig om de voorkomen dat vlakken met dezelfde kleur naast elkaar zouden komen te liggen. De uitbreiding van het palet en de intarsia houden daarom regelrecht verband met de formele complexiteit en de detailleringgraad. Dergelijke visuele vraagstukken zijn nauw verwant aan de Vierkleurenstelling, welke stelt dat er vier kleuren nodig zijn om elke willekeurige aaneenschakeling van vlakken zó in te kleuren dat geen van de vlakken raakt aan een vlak met dezelfde kleur. Deze topologische kwestie wordt meestal geïllustreerd aan de hand van het inkleuren van een landkaart. Zie: R. Fritsch, G. Fritsch, *The Four-Color Theorem. History, Topological Foundations and Idea of Proof*, New York 1998, p. 85 e.v.
- 40 Hendriks plaatste ook kanttekeningen. Hij vond het inconsequent dat Groenestein de kleuren van de mortel soms liet samenvallen met de locale kleuren van de dieren, maar in andere gevallen koos voor een decoratief (vrij) kleurenschema. Ook meende hij dat wellicht 'een verklarend gesprek [met een kundig architect] over het verhoudingsstelsel en het principe van de rhythmische geleding van de gevel hem er toe [had] gebracht zijn serie als geheel in een strenger compositie schema onder te brengen.' Bron: Hendriks, op.cit. (noot 2).
- 41 Fels, op.cit. (noot 13), pp. 84-88.