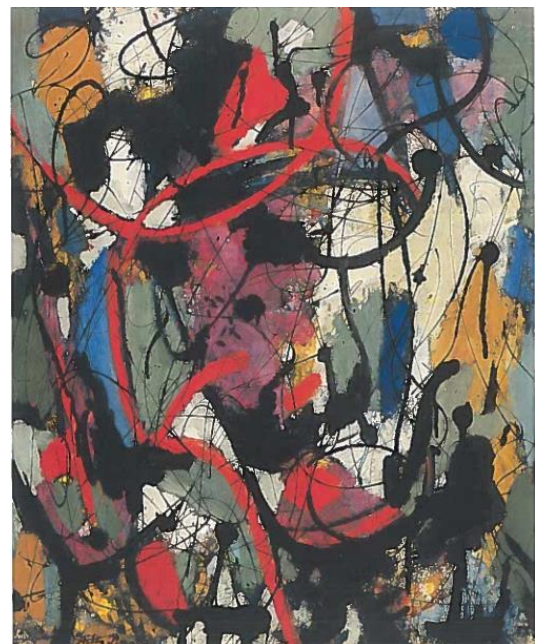


WILLY BOERS

Goed gehandeld, maar slecht onthouden



Eindwerkstuk Kunstgeschiedenis
Student: Nina Nijenhuis (4147650)
Docent: Dr. Patrick van Rossem
Tweede lezer: Dr. Linda Boersma
Aantal woorden: 9687
Datum: 21-01-2018



In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.	
Naam:	Nina Nijenhuis
Studentnummer:	4147650
Datum en handtekening:	21-01-19 nr Nijenhuis

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.

Abstract

In de scriptie *Willy Boers: Goed gehandeld, maar slecht onthouden* staat de Amsterdamse kunstenaar Willy Boers (1905-1978) centraal. De kunstenaar wordt in de context van de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog geplaatst. Dit is tevens de periode dat Boers abstracte schilderijen begon te maken. Door middel van literatuur- en archiefonderzoek wordt onderzocht welke factoren ervoor hebben gezorgd dat Boers geen gerenommeerd naoorlogs abstract schilder is geworden.

Omdat Boers een relatief onbekende kunstenaar is, staan in hoofdstuk 1 zijn biografie, oeuvre en ideeën over kunst en politiek centraal. Boers brengt na de Tweede Wereldoorlog de abstracte kunst opnieuw onder de aandacht nadat deze tijdens de bezetting door de nazi's werd verboden. Na de Tweede Wereldoorlog werd er in de kunstwereld een scheiding gemaakt tussen goed en fout, realistisch schilderen was 'fout' vanwege de associatie met de bezetting. Om dezelfde reden werden kunstenaars die aangesloten waren bij de Kultuurkamer ook als fout gezien. Abstract schilderen was 'goed' omdat het geassocieerd werd met vrijheid. Willy Boers past daarom in de categorie 'goed', maar werd uiteindelijk geen gerenommeerd kunstenaar. In hoofdstuk 2 wordt een uiteenzetting gemaakt van de kunst-institutionele en artistieke context waarin Boers actief was. Hieruit blijkt dat het werken in groepsverband hem belemmerde om in het Stedelijk Museum Amsterdam tentoon te stellen. Wel werd er werk van Boers aangekocht door middel van overheidssubsidies. In hoofdstuk 3 wordt een receptiegeschiedenis gegeven. Hieruit blijkt dat Boers enerzijds niet werd gewaardeerd vanwege zijn abstracte composities en anderzijds niet vernieuwend genoeg was volgens andere critici.

Uit het onderzoek is gebleken dat Boers uiteindelijk geen gerenommeerd kunstenaar is geworden onder andere vanwege het feit dat zijn kunst niet vernieuwend genoeg was. Hij werd niet genoeg gewaardeerd door kunstcritici en kunstinstellingen, zoals het Stedelijk. Wel was hij belangrijk voor het onder de aandacht brengen van de abstracte kunst na de oorlog door zijn actieve artistieke verenigingsleven.

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	p. 5 - 9
Hoofdstuk 1 – Wie is Willy Boers?	p. 10 - 16
Hoofdstuk 2 – Kunst-institutionele context	p. 17 - 22
Hoofdstuk 3 – Kunstkritiek	p. 23 - 28
Conclusie	p. 29 - 31
Literatuurlijst	p. 32 - 34
Afbeeldingenlijst	p. 35 - 41

Wanneer men de naam Willy Boers (1905-1978) hoort, zullen de meesten niet meteen weten dat dit een kunstenaar is die zich direct na de Tweede Wereldoorlog inzette voor de abstracte kunst. Hoewel Boers niet algemeen bekend is geworden, is hij wel van enig belang geweest voor de abstracte kunst in Nederland. Hij richtte in 1946 de kunstenaarsgroepering Vrij Beelden op, de eerste groep kunstenaars in Nederland die na de Tweede Wereldoorlog streefde naar abstracte schilderkunst.¹ Uit een artikel in de *Groene Amsterdammer* uit 2007 blijkt hoe weinig er tegenwoordig nog bekend is over deze kunstenaar. Hierin wordt beschreven hoe het schilderij *Niets gaat verloren* van Willy Boers door kunsthandel Simonis & Buunk op de markt wordt gebracht nadat zij het hebben aangekocht bij de Rijksdienst Beeldende Kunst. Daarvoor was het schilderij nooit uit het depot geweest. Hoewel de kunsthandel aangeeft dat het een bijzonder schilderij is, omdat veel van zijn werken verdwenen zijn, is het twee jaar na de aankoop nog niet verkocht.²

Evenals geringe interesse in het werk van Boers op de kunstmarkt, is er maar beperkte interesse voor de kunstenaar vanuit musea. Weinig musea hebben op hun collectiesite werk van Boers staan. Het Haags gemeentemuseum heeft één werk in de collectie dat online niet te zien is. Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft meerdere werken in de collectie uit verschillende periodes, waarvan geen van de werken te zien is op de collectiewebsite.³ In 1996 is Vrij Beelden voor het laatst onderwerp geweest van een tentoonstelling, deze vond plaats in het Cobra Museum. De tentoonstelling werd voornamelijk op aandringen van kunsthandelaars gespecialiseerd in naoorlogse abstracte Nederlandse kunst georganiseerd.⁴ Boers is daarnaast één keer onderwerp geweest van een monografie (1995), geschreven door kunsthistorica Elmyra van Dooren. Deze is heel uitgebreid, maar vooral bedoeld als inventarisatie.⁵ De monografie is geschreven in opdracht van onder andere kunstverzamelaar H. Klasema, die veel

¹ *Vrij Beelden en Creatie*, 16.

² Pieter van Os, 'Ontzamelangst'. Website De Groene Amsterdammer.

³ Ik heb gezocht naar werk van Willy Boers op de collectiewebsites van: het CoBrA Museum, Gemeente Museum Den Haag en Stedelijk Museum Amsterdam. Het CoBrA Museum heeft twee werken van Willy Boers in de collectie die beide niet online staan. Het Haags Gemeentemuseum heeft een werk in de collectie dat niet op de collectiesite staat. Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft een lijst van de 23 werken gestuurd die zij in de collectie hebben. De werken zijn uit meerdere periodes van de carrière van Boers, maar hebben geen plek op de collectiewebsite.

⁴ Archief Nina Nijenhuis, *Interview met Dick Oostinga*, audiobestand, 17:31 – 19:50, opgenomen op 3 januari 2019.

⁵ Dooren, van, *Willy Boers*, 12.

werken van Boers in zijn bezit had. De monografie is enigszins verouderd, omdat in de oeuvre-catalogus staat dat veel werken in het bezit zouden zijn van Klasema. De verzamelaar is echter overleden en veel van de werken zijn vervolgens verkocht.⁶

Het kunstklimaat waarin Boers met zijn abstracte schilderkunst in de jaren direct na de oorlog terecht kwam, verdient een nadere uitleg. Tijdens de oorlog hing het in Nederlandse musea nog vol met kunst gemaakt in de stijl van het realisme.⁷ Schilders als Henri van de Velde waren populair en werden door veel critici gezien als een van de betere Nederlandse schilders.⁸ Van der Velde schilderde in 1937 het schilderij *De Nieuwe Mensch*, tegenwoordig in bezit van het Rijksmuseum Amsterdam vanwege de historische waarde (afb. 1).⁹ Op het schilderij is een allegorische verbeelding van het nationaalsocialisme te zien is. De ‘nieuwe mens’ is een heroïsch verbeelde man die vanaf de rug te zien is en een ontblote borst heeft. De stijl was destijds gangbaar, maar wordt tegenwoordig vooral geassocieerd met fascistische kunst en het sociaal realisme.¹⁰ Door de associatie met de bezetting werd het realisme na de oorlog al snel minder populair bij sommige groepen.¹¹ Zo kwam het dat de abstracte kunst na de oorlog door Willem Sandberg (1897-1984), destijds directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, naar voren werd geschoven als antifascistisch.¹² De abstractie behoorde tijdens de oorlog tot *Entartete Kunst*. Dit is een beledigende term die door de nazi’s werd gehanteerd om de kunststromingen die niet voldeden aan het nazi-ideaal te duiden.¹³

Kortom, er werd een scheiding gemaakt tussen goed en fout binnen de schilderkunst: realistisch schilderen werd beschouwd als slecht en abstract schilderen als goed.¹⁴ Claartje Wesselink legt dit fenomeen uit in haar dissertatie *Kunstenars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering*. De woorden goed en fout zijn weliswaar subjectief, maar er zijn volgens haar wel bepaalde kenmerken toe te schrijven aan ‘foute’ kunstenaars in de context van de Tweede Wereldoorlog. Een kunstenaar

⁶ Gesprek met Dick Oosting, plaatsgevonden op 3 januari.

⁷ Wesselink, *Kunstenars van de Kultuurkamer*, 8.

⁸ Idem, 7.

⁹ Gelder, ‘Een fout schilderij’. Website NRC.

¹⁰ Wesselink, *Kunstenars van de Kultuurkamer*, 116-120

¹¹ Idem, 10.

¹² Idem, 323-324.

¹³ Jobse, *De schilderkunst in een kritiek stadium?*, 15-16.

¹⁴ Wesselink, *Kunstenars van de Kultuurkamer*, 11-12.

werd bijvoorbeeld over het algemeen als fout beschouwd wanneer hij of zij lid was van de NSB of affiniteit had met het fascisme. Een ander voorbeeld is een kunstenaar die overheidsopdrachten aanvaardde tijdens de bezetting, subsidies kreeg of deelnam aan tentoonstellingen. Hiervoor moest een kunstenaar aangesloten zijn bij de Kultuurkamer. Deze instelling is daarom tegenwoordig een symbool voor de verandering van de kunstwereld onder nazibewind.¹⁵ Na de bevrijding van Nederland in 1945 vond onder leiding van onder andere Sandberg een ‘zuivering’ plaats in de kunstwereld. Herinnering aan de oorlog was hierbij sturend. Door middel van opdrachten, subsidies en tentoonstellingen werd getoond welke kunstenaars niet met de bezetter hadden meegewerkt.¹⁶ Men kon de realistische beeldtaal niet meer los zien van de oorlog. Dit was een gevolg van het feit dat de kunst die als ‘gezond’ werd gezien door de nazi’s op zijn minst figuratief en het liefst ook realistisch moest zijn. Daarnaast moest de voorstelling makkelijk te begrijpen zijn voor een breed publiek en de thematiek aansluiten bij de ‘volkse’ visie van het nationaalsocialisme. Het eigen volk werd hierbij verheerlijkt.¹⁷ Tegenover het realisme stond de abstractie, die na de oorlog juist vaak werd beschouwd als bevrijdend.¹⁸ Zo werd de kunst dus gezuiverd van ‘foute’ kunstenaars, maar ook van een ‘foute’ schilderstijl: het realisme. Stedelijk Museumdirecteur Sandberg vond dat de traditionele vormtaal van de realisten niet in staat was om zich maatschappijkritisch te uiten en de abstractie wel.¹⁹

Op grond van de eisen voor een kunstenaar om een correct oorlogsverleden te hebben en de abstractie na te streven, had Willy Boers wellicht meer succes kunnen hebben. Boers heeft tijdens de oorlog namelijk op geen enkele manier geprofiteerd van de Duitse bezetting. Hij heeft de kunstenaarsverenigingen waarbij hij aaneengesloten was afgewezen toen de invloed van de bezetter zo groot werd dat Joden werden buitengesloten en stopte tijdens de bezetting met exposeren.²⁰ In deze scriptie zal worden onderzocht waarom het Willy Boers na de Tweede Wereldoorlog niet is gelukt succesvoller te worden in de Nederlandse kunstwereld, terwijl hij vanwege zijn abstracte schilderstijl en zijn correcte verleden wel binnen de criteria van een ‘goede’

¹⁵ Idem, 14.

¹⁶ Idem, 11.

¹⁷ Idem, 27.

¹⁸ Idem, 11.

¹⁹ Idem, 192.

²⁰ Dooren, van, *Willy Boers*, 30-31.

kunstenaar paste. Het onderzoek zal zich daarom focussen op de factoren die ervoor hebben gezorgd dat Willy Boers geen gerenommeerd Nederlands kunstenaar is geworden. De vraag die centraal staat is: *Welke factoren hebben ervoor gezorgd dat Willy Boers geen gerenommeerd naoorlogs abstract schilder is geworden?* Omdat er maar beperkte tijd en ruimte is, zal de focus liggen op de jaren 1945-1954. In deze periode was Boers aangesloten bij kunstenaarsverenigingen en daarna werkt hij zelfstandig.

Aan de hand van drie hoofdstukken zal deze vraag worden beantwoord. Omdat Boers een relatief onbekende kunstenaar is, zal in hoofdstuk 1 de vraag Wie is Willy Boers? worden beantwoord. In dit hoofdstuk wordt een korte biografie gegeven, deze wordt gevolgd door een uiteenzetting van de ideeën die de kunstenaar er op het gebied van kunst en politiek op nahield. Vervolgens zal in hoofdstuk 2 een uiteenzetting worden gegeven van de kunst-institutionele en artistieke context waarin Boers kunst maakt. Hierin wordt besproken wat voor mogelijkheden er zijn voor de overheid en Nederlandse musea om kunst aan te kopen en welke invloed dat heeft gehad op Willy Boers specifiek met betrekking tot het Stedelijk Museum in Amsterdam.

Daaropvolgend wordt in hoofdstuk 3 onderzocht hoe het werk van Boers door Nederlandse kunstcritici is ontvangen. Aan de hand van kunstkritieken die in kranten en tijdschriften zijn gepubliceerd kan hier een analyse van worden gemaakt en vervolgens een conclusie uit worden getrokken. Tot slot worden in de conclusie de drie hoofdstukken geïntegreerd om een antwoord op de onderzoeksvraag te kunnen geven.

Om de onderzoeksvraag te beantwoorden is literatuur- en archiefonderzoek gedaan. Naast de eerder genoemde dissertatie *Kunstenaars van de Kultuurkamer* van Claartje Wesselink, waren de teksten van Elmyra van Dooren belangrijke bronnen voor het onderzoek naar Boers' carrière. Zij schreef onder andere de monografie *Willy Boers: 1905-1978* en een deel van de tentoonstellingscatalogus *Vrij Beelden en Creatie*. Daarnaast is de catalogus *Fodor 19* van het Fodor Museum uit 1974 nuttig vanwege de door Willy Boers zelf geschreven tekst.²¹ Het archiefonderzoek vond plaats in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), waar Boers' archief te vinden

²¹ Museum Fodor was een museum dat door Sandberg ter beschikking werd gesteld als expositiemogelijkheid voor Amsterdamse kunstenaarsverenigingen. Dit was ter compensatie voor het feit dat Sandberg geen expositiemogelijkheid meer zag voor de oude Amsterdamse verenigingen in het Stedelijk Museum Amsterdam. Bron: Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, 64.

is. Aangezien Willy Boers veel van zijn gedachten (over kunst) opschreef, schetst dit een goed beeld van Boers als kunstenaar en persoon. Tot slot ben ik via Claartje Wesselink in contact gekomen met Dick Oostinga, een kunsthandelaar in Goes die gespecialiseerd is in Nederlandse naoorlogse abstracte schilderkunst. Oostinga heeft veel werk van Boers in zijn bezit en dankzij hem heb ik een ruime selectie van zijn oeuvre kunnen bekijken, ondanks dat het niet op zaal hangt in Nederlandse musea. Tijdens dit bezoek heb ik ook een interview afgenomen. Hieruit is meer bekend geworden over het privéleven van Boers, zoals zijn kinderen. Ook is het erg nuttig geweest om met een kunsthandelaar over Boers te spreken. Oostinga heeft inzicht kunnen geven over de waardering die er tegenwoordig is voor het werk van Boers en kunstenaars die eenzelfde soort kunst maakten. Daarnaast kon hij meer vertellen over Boers' persoonlijke contacten, zoals de verhoudingen met zijn collega Frieda Hunziker (1908-1966). Dit was nuttig voor het schrijven van de eerste twee hoofdstukken.

HOOFDSTUK 1 *Willy Boers*

Omdat Willy Boers relatief onbekend is, zal in dit hoofdstuk eerst uiteen worden gezet wie hij precies is. In deze korte biografie wordt tevens inzicht gegeven in de politieke ideeën die voor, tijdens en na de Tweede Wereldoorlog relevant zijn voor Boers. Daarnaast wordt er een schets gemaakt van zijn oeuvre en worden zijn ideeën over kunst uiteengezet. De focus ligt daarbij vooral op de periode van 1945-1954, aangezien het onderzoek zich specifiek concentreert op de tijd dat Boers was aangesloten bij een groepering of vereniging.

De ouders van Boers hadden een andere toekomst voor hun zoon voor ogen dan het kunstenaarschap. Willy Boers is in 1905 geboren in Amsterdam en groeide op in een Nederlands-Duits gezin. Zijn vader werkte bij een verzekeringsmaatschappij en het was de bedoeling dat Willy bij dezelfde maatschappij zou gaan werken.²² Hoewel hij op verzoek van zijn vader voor een korte periode op de Handelsschool zat, had Boers hier naar eigen zeggen niet de minste belangstelling voor. Interesse in de kunstgeschiedenis had hij al wel. In de leeszaal van de Handelsschool zou hij alle beschikbare kunstgeschiedenisboeken hebben gelezen.²³ Een echte opleiding aan de kunstacademie heeft Boers nooit gevolgd en hij noemde zichzelf altijd trots een autodidact.²⁴ In 1925 maakte Boers de keuze om als restaurateur te gaan werken. Hij restaureerde destijds voornamelijk zeventiende-eeuwse schilderijen. Vanaf 1928 volledig begon Boers zich volledig te wijden aan de schilderkunst. Hij was toen nog sterk beïnvloed door de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters, waar hij veel bewondering voor had.²⁵

In de jaren '30 veranderde dit, de landschappen en stillevens die hij in die periode creëert, begonnen meer naar het op dat moment opkomende magisch realisme of de nieuwe zakelijkheid te neigen.²⁶ Techniek bleef belangrijk voor Boers vanwege zijn achtergrond als restaurateur. Zijn overgang naar de nieuwe zakelijkheid was daarom logisch.²⁷ De stillevens die hij in deze periode maakte, waren vaak extreem precieze weergaven van alledaagse voorwerpen. *Stillevens met oliekan* is daar een voorbeeld van.

²² Dooren, van, *Willy Boers*, 18.

²³ *Fodor 19*, 1.

²⁴ *Vrij Beelden en Creatie*, 34.

²⁵ *Fodor 19*, 1.

²⁶ Dooren, van, *Willy Boers*, 19.

²⁷ Bosman, "Frans Boers, Willy Boers," 11.

Op een tafel zijn onder andere een oliekan, een bijl en een trechter tot een voorstelling gecomponeerd (afb. 2). De stadsgezichten daarentegen doen denken aan werk uit de metafysische periode van Giorgio de Chirico (1888-1978).²⁸ Het werk *Hellende straat in Parijs*, een gemeentelijke aankoop die nu in het bezit is van het Stedelijk Museum, toont bijvoorbeeld gelijkenissen met het werk van De Chirico (afb. 3). Op dit schilderij is een brede straat afgebeeld met aan weerszijden rijen huizen. De voorstelling is vanuit een laag perspectief geschilderd. Zo wordt er een grote leegte gecreëerd die doet denken aan de lege pleinen van De Chirico die hij in de jaren 1910 maakte. Ook de schaduw aan de linker straatzijde doet vanwege de scherpe uitlijning denken aan De Chirico's *Piazza d'Italia* serie.

Vanaf 1936 had Cézanne (1839-1906) een grote invloed op Boers. Hij bezocht in dat jaar de tentoonstelling *Hommage a Cézanne* in Parijs. In de teksten die Boers schreef over kunst wordt Cézanne regelmatig genoemd.²⁹ Boers benadrukte in de teksten regelmatig dat hij Cézanne zag als grondlegger van de ontwikkeling van de abstracte kunst.³⁰ Boers wees de figuratie hierna zelf steeds meer af. De Tweede Wereldoorlog was voor Boers uiteindelijk het breekpunt. Na de bevrijding richtte hij zijn aandacht volledig op de abstracte kunst.³¹ Ten gevolge van de oorlog bleek het voor hem naar eigen zeggen onmogelijk om door te gaan met 'het verbeelden van uiterlijke vormen van de buitenwereld'.³²

Deze uitspraak werd waarschijnlijk gedaan op grond van de status die het realisme na de oorlog had. De stroming werd geassocieerd met de bezetting en de oorlog, terwijl de abstractie juist geassocieerd werd met vrijheid. Deze gedachtegang komt in het bijzonder terug in het artikel 'Kentering in onze schilderkunst?' geschreven door Boers voor *Kroniek van Kunst en Cultuur* in 1948. Hij benadrukte hierin dat de kunst niet meer in bepaalde scholen op te delen is. De hedendaagse kunst draaide voor hem om het

²⁸ *Magie en zakelijkheid*, 115.

²⁹ Een voorbeeld is het volgende fragment uit het archief van Boers in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag, Doos 1, Handgeschreven teksten van Willy Boers uit de periode 1945-1955: "Om niet te ver terug te gaan in de boeiende geschiedenis van de schilderkunst wil ik speciaal Cézanne noemen, die in deze oprechtheid zo ver ging dat hij hele plekken van zijn doek of papier onbeschilderd liet om alleen datgene aan te geven wat hij werkelijk onderging bij het beschouwen van een landschap of stilleven."

³⁰ Dooren, van, *Willy Boers*, 19.

³¹ *Armando: Willy Boers*, 10.

³² *Fodor* 19, 2.

‘openbreken van de begrenzingen, die de kunst te lang aan banden heeft gelegd’.³³ Uit deze passage kan worden afgeleid dat vrijheid erg belangrijk was voor Boers.

Al vroeg in zijn leven spreekt Boers zich uit tegen de gevolgen van het voeren van oorlog en ook in latere jaren blijft dit naar voren komen. Naar eigen zeggen had de kunstenaar de eerste schok over ‘menselijke dwaasheid’ al in 1914 toen hij foto’s uit het weekblad *De prins der Geïllustreerde bladen* bekeek. Hierop was de verwoesting van de Belgische steden Luik, Namen en Leuven ‘door de Duitse kanonnen’ te zien. Voor Boers groeide vanaf toen het wantrouwen in de redelijkheid van menselijk gedrag.³⁴ In de jaren ’30 ontstond er een steeds grotere bezorgdheid over de ontwikkelingen in Europa. Daarom vormde Boers met kunstenaars van verschillende kunstuitingen de B.K.V.K.³⁵ Door middel van lezingen en tentoonstellingen wilden zij de gevaren van het opkomend fascisme aankaarten.³⁶ Ook tekende Boers in 1937 een protest dat werd gepubliceerd in de krant waarin de verontwaardiging over een bezoek van de Nederlandse Federatie van Beeldende Kunstenaars aan de Dag der Duitse Kunst in München geuit werd.³⁷

Boers verzette zich tijdens de sterker wordende invloed van de nazi’s op de Nederlandse kunst tegen de ontwikkelingen die hieruit voortkwamen. Hij was in die periode aangesloten bij kunstenaarsverenigingen, zoals De Onafhankelijken. Boers diende een motie in toen het voor Joodse leden verboden werd om aan de exposities deel te nemen. Zijn voorstel was om als vereniging geen tentoonstellingen meer te houden. Hij stapte in 1942 op als lid bij alle verenigingen omdat deze motie werd afgewezen. Belangrijk is ook dat Boers ervoor koos om zich niet aan te sluiten bij de Kultuurkamer, hij dook gedurende de oorlog zelfs onder in Limburg.³⁸ Het werd kunstenaars die niet zijn aangesloten zijn bij de Kultuurkamer verboden om tentoon te stellen of hun beroep uit te oefenen. Daaruit volgde dat er in de periode 1942 tot en met juni 1945 geen tentoonstellingsactiviteiten bekend zijn van Boers. De laatste

³³ “Kentering in onze schilderkunst?”, Artikel in *Kroniek van Kunst en Kultuur* 9, 7/8, pp. 215-218. Bron: Dooren, van, *Willy Boers*, 244.

³⁴ *Fodor* 19, 1.

³⁵ B.K.V.K. is een afkorting van de Bond van Kunstenaars ter Verdediging van Culturele rechten. Boers was penningmeester van het dagelijks bestuur van het B.K.V.K. Bron: *Fodor* 19, 2

³⁶ *Fodor* 19, 2.

³⁷ RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, *biografische gegevens*, “Een Protest”, 3 augustus 1937.

³⁸ Dooren, van, *Willy Boers*, 30-31.

tentoonstelling was waarschijnlijk in 1941 in Galerie Robert in Amsterdam, samen met onder andere zijn broer Frans en Frieda Hunziker.³⁹

De eerste grote tentoonstelling waar Boers na de bevrijding aan meedeed, genaamd *Kunst in Vrijheid*, werd gehouden in het Rijksmuseum in Amsterdam. In de tentoonstelling werd werk getoond van kunstenaars die tijdens de bezetting niet tot de Kultuurkamer waren toegelaten. In de tentoonstelling waren meer dan 1000 werken te zien.⁴⁰ Boers was vertegenwoordigd met onder andere het werk *Bevrijdingsfeest* (afb. 4).⁴¹ Een kleurig schilderij waarop mensen zijn afgebeeld, weliswaar sterk geabstraheerd, maar nog niet volledig abstract. Door de vele kleuren en lijnen lijken ze te dansen en bevat het een feestelijke sfeer. Daarnaast speelde Willy Boers een belangrijke rol in de organisatie van deze tentoonstelling, vanwege zijn rol als secretaris in het organisatiecomité en jurylid.⁴² Hij keek terug op de tentoonstelling in 1949 in een artikel dat hij schrijft voor *Kroniek van Kunst en Cultuur*. Hierin schreef hij dat de onderdrukking van het Nederlandse volk door de Duitse bezetter vaak niet in de kunst naar voren kwam. In de tentoonstelling waren voornamelijk landschappen en stillevens te zien. In de catalogus van *Kunst in Vrijheid* staat bijvoorbeeld het schilderij *Bloeiende appelboom* uit 1945 van Charley Toorop (1891-1955) (afb. 5).⁴³ De warme kleuren van een bloeiende boom in de lente vullen het doek. Wanneer wel motieven uit de bezettingstijd werden verwerkt in een schilderij, werd dit volgens Boers niet op een bevredigende wijze gedaan. Schilders verwerkten volgens hem de motieven uit de bezettingstijd op dezelfde manier waarop zij motieven van voor de oorlog verwerkten in een schilderij.⁴⁴ Dit gold overigens ook voor het werk dat Boers zelf bijdroeg, dat naast *Bevrijdingsfeest* ook een stilleven met aubergines bevatte.⁴⁵

Voor Boers was *Kunst in Vrijheid* pas het begin van een nieuwe start voor de schilderkunst. Hij vormde in 1946 naar aanleiding van de teleurstellende tentoonstelling met elf anderen de groep 12 Schilders.⁴⁶ Samen exposeerden ze in het Stedelijk

³⁹ *Expositie: Van werken van Frans Boers, Willy Boers*.

⁴⁰ *Vrij Beelden en Creatie*, 17.

⁴¹ Dooren, van, *Willy Boers*, 34.

⁴² *Vrij Beelden en Creatie*, 18.

⁴³ *Kunst in Vrijheid*, geen paginanummering.

⁴⁴ “Kentering in onze schilderkunst?”, Artikel in ‘Kroniek van Kunst en Cultuur’ 9, 7/8, pp. 215-218.

Bron: Dooren, van, *Willy Boers*, 243-244.

⁴⁵ Dooren, van, *Willy Boers*, 34.

⁴⁶ *Vrij Beelden en Creatie*, 17.

Museum en de groep ontwikkelde zich uiteindelijk tot de groep Vrij Beelden. Naast Willy Boers waren onder andere de kunstenaars Ger Gerrits (1893-1965), Harry van Kruiningen (1906-1996), Wim Kersten (1908-1974) en Frieda Hunziker aangesloten bij Vrij Beelden. Wanneer de overgang van 12 Schilders naar Vrij Beelden precies plaatsvond is niet duidelijk omdat er geen verenigingsakte bekend is van de groep. Desondanks functioneerde de groep als een vereniging met een bestuur en zelfs een eigen manifest.⁴⁷ Dit manifest werd uitgegeven bij de eerste tentoonstelling die de groep hield in het Stedelijk Museum Amsterdam in 1947. Het was tevens het enige manifest dat de groep uitgaf.⁴⁸ Vrij Beelden ging verder dan 12 Schilders en richtte zich alleen op de abstracte kunst. Kleur en vorm werden in Vrij Beelden autonoom.⁴⁹ De naam Vrij Beelden verwees naar de onvrije positie van kunst in de oorlog en vertolkte het streven naar een gehele vrijheid van expressie en het verzet tegen de conventies van het realisme.⁵⁰ In het manifest komt duidelijk naar voren dat de kunstenaars vrijheid zien als een inherent gegeven van de tijd na de oorlog.⁵¹ Binnen de groep komt die vrijheid ook naar voren, te zien aan het feit dat er een sterk individueel karakter was binnen de groep. Omdat men zich bezig moest houden met het 'vrije beelden' kwamen binnen Vrij Beelden verschillende tendensen voor die in de twintigste eeuw vernieuwing hadden gebracht.⁵² Ze bouwden bijvoorbeeld voort op het expressionisme, kubisme, surrealisme en de abstracte kunst.⁵³ Willy Boers schilderde in deze periode onder andere het werk *La Quintessence* (afb. 6). In tegenstelling tot *Bevrijdingsfeest* werd hier een volledig abstracte compositie tot stand gebracht door Boers. Op het doek zijn veel zwarte en witte lijnen aangebracht die sterke contrasten vormen met de gekleurde vlakken op de achtergrond.

Uit een conflict tussen Kersten, Hunziker en Van Kruiningen enerzijds en Boers en Gerrits anderzijds ontstond in 1950 de groepering Creatie: kunstenaarsvereniging van

⁴⁷ Idem, 20.

⁴⁸ Dooren, van, *Willy Boers*, 44.

⁴⁹ Idem, 43.

⁵⁰ *Een nieuwe synthese*, 157.

⁵¹ Een fragment uit het manifest van Vrij Beelden: 'Zo heeft ook onze eigen tijd zijn eigen vormen en uitingwijzen. Een typisch kenmerk van de stijl van onze tijd is o.a. het feit dat zij een grotere vrijheid van node heeft dan welke periode in de kunstgeschiedenis ook los van uiterlijke natuurverschijningen hebben kleur, lijn en vorm een eigen beeldende betekenis gekregen.' Bron: Dooren, van, *Willy Boers*, 44.

⁵² Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, 134, 140.

⁵³ *Vrij Beelden en Creatie*, 16.

de Absolute kunst, opgericht door Boers en Gerrits.⁵⁴ Voordat er wordt uitgeweid over de aanleiding en de invloed die dit conflict heeft gehad op Boers carrière in hoofdstuk 2, zal de kern van het gedachtegoed van Creatie uiteen worden gezet. Ger Gerrits stuurde Boers een brief waarin hij vroeg om samen een groep op te richten. Door het een groep van non-figuratieve kunstenaars te noemen, wilde Gerrits ervoor zorgen dat er eenheid bleef bestaan in de groep, dat zou bij Vrij Beelden ontbreken.⁵⁵ Zodoende was Creatie een van de eerste groeperingen die zich volledig focuste op de Abstracte kunst in Nederland na 1945. In het blad *Creatie* werd beschreven hoe door middel van het houden van tentoonstellingen, lezingen, het uitgeven van teksten en contact leggen met buitenlandse groeperingen de groep de Absolute kunst wilde bevorderen.⁵⁶ Hierin stond ook dat de Absolute Kunst zich beperkte tot de eigen middelen. Zo werd het voor de kunstenaar onmogelijk om een suggestie van een ruimte te geven. De abstracte schilderkunst moest het karakter van het vlak behouden en alleen uit kleuren en lijnen bestaan. Woorden als ‘zuivering’ en ‘eerlijk’ werden veel gebruikt in de tekst, zoals het eerlijk gebruik maken van materialen.⁵⁷ Boers kwam in zijn tijd bij Creatie tot volledige abstracties en haalde zijn expressieve kracht uit kleur.⁵⁸ Een werk waarin dit sterk naar voren komt, is het werk *Duistere Ontlading* (afb. 7). Te zien op het doek is een ondergrond, opgebouwd uit lichtgroene, witte, roze en gele tonen. Het zijn vlakken die in elkaar overlopen en die met een dikke kwast zijn aangebracht. Daaroverheen zijn zwarte vlakken aangebracht met een kwast. Over het geheel heeft Boers zwarte lijnen aangebracht die zijn ontstaan door het druipen van verf, zoals ook Jackson Pollock dat deed. Hij verwees in zijn werk niet meer naar de ‘echte’ wereld en wist enkel met kleur expressie tot stand te brengen. In 1954 werd Creatie ontbonden.⁵⁹ Boers maakte daarna geen deel meer uit van een andere groepering of vereniging en ging over op de materieschilderkunst.⁶⁰ De laatste ontwikkeling in het werk van Boers was het maken van zogenaamde ‘boardschilderijen’, deze werden zo genoemd vanwege het materiaal, formaat, de kleur en de brede randen.⁶¹ Met dit werk paste hij precies binnen zijn eigen

⁵⁴ Dooren, van, *Willy Boers*, 43.

⁵⁵ Idem, 59.

⁵⁶ *Vrij Beelden en Creatie*, 110.

⁵⁷ Idem, 110.

⁵⁸ Dooren, van, *Willy Boers*, 59.

⁵⁹ Idem, 64.

⁶⁰ Idem, 68.

⁶¹ Idem, 85.

wensen voor de schilderkunst: kleur werd enkel gebruikt als kleur. Een voorbeeld hiervan is het werk *Oranje-rood*, de titel verradt al wat er te zien is: namelijk oranje en rode vlakken (afb. 8). In 1977 was zijn laatste tentoonstelling, samen met kunstenaar Armando (1929-2018), in het Stedelijk Museum Schiedam. Hier waren gelijksoortige werken van Boers te zien. De laatste jaren van zijn leven leidde hij een teruggetrokken bestaan met zijn vrouw Greet tot hij in 1978 overleed hij aan een hersentumor.⁶²

Alles overziend, is Boers naarmate zijn carrière vorderde de abstractie steeds meer toe gaan passen in zijn kunst. Het was voor hem na de oorlog geen optie meer om terug te gaan naar het realisme. Een groot deel van zijn carrière was hij aangesloten bij een vereniging en sterk betrokken bij het kunstcircuit van met name Amsterdam. Dit is onder andere te zien aan de bestuursfuncties die hij heeft gehad in kunstenaarsverenigingen en de betrokkenheid bij het organiseren van *Kunst in Vrijheid* na de oorlog. Hieruit bleek ook zijn toewijding aan gerechtigheid en moraal kompas, dat ook voor en tijdens de oorlog al bleek.

⁶² Idem, 87

HOOFDSTUK 2 *De Nederlandse kunstwereld na 1945*

In hoofdstuk 1 is in grove lijnen een beeld geschetst van het leven en oeuvre van Willy Boers. In dit hoofdstuk wordt een uiteenzetting gemaakt van de kunst-institutionele en artistieke context waarin de schilder actief was. De periode na de Tweede Wereldoorlog wordt zoals eerder aangegeven gekenmerkt door de zuivering van de kunstwereld en de twee fronten die ontstonden tussen het realisme en de abstractie.⁶³ Boers stond, zoals in hoofdstuk 1 al duidelijk werd, aan de kant van de abstractie, oftewel de ‘goeden’. Hij had daarnaast zijn lidmaatschap bij verenigingen opgezegd en was opgekomen voor het lot van zijn joodse collega’s.⁶⁴ Boers lijkt dan ook perfect te passen binnen de wensen van Willem Sandberg, een belangrijke speler in de naoorlogse kunstwereld. Wat is de context waarin Boers probeert voet aan de grond te krijgen als kunstenaar? En waarom lukt hem dit dan uiteindelijk toch niet? Deze vragen zullen worden beantwoord in dit hoofdstuk. Het is daarbij belangrijk om te benoemen dat er niet wordt getracht een volledig beeld te geven van de Nederlandse kunstwereld in de jaren na de oorlog. In die periode volgen de ontwikkelingen elkaar snel op en in dit hoofdstuk is maar beperkte ruimte. Daarom zullen voornamelijk de elementen worden besproken die van belang zijn voor het verloop van de carrière van Boers.

In de loop van de negentiende en twintigste eeuw werd de financiering van kunst steeds meer een overheidszaak.⁶⁵ Hoewel de jaren voor de oorlog bemoeienis van de staat met kunst zo veel mogelijk werd beperkt, was de overheid tijdens de Tweede Wereldoorlog kunst vrij abrupt gaan zien als een belangrijke taak. Dit had een artistieke en een sociale doelstelling, namelijk de sociale zorg voor de ‘kulturele werker’ en het publiek.⁶⁶ De budgetten voor kunst bleven na de oorlog hoger dan ze voor de oorlog waren.⁶⁷ Voor de oorlog was de kunstpolitiek heel beperkt en na de oorlog werd cultuurspreiding door de socialistische minister van Onderwijs, Kunst en Wetenschap Van der Leeuw (1890-1950) gezien als een instrument voor de wederopbouw van het

⁶³ Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer*, 11, 27.

⁶⁴ Dooren, van, *Willy Boers*, 30-31.

⁶⁵ Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*, 47.

⁶⁶ Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 98.

⁶⁷ Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*, 50.

verwoeste Nederland.⁶⁸ Het kunstbeleid in Nederland was voornamelijk subsidiebeleid gericht op het verlenen van opdrachten en aankopen van beeldende kunsten. Dit komt voort uit het destijds in Nederland heersende idee dat de kunstmarkt niet goed zou functioneren.⁶⁹ Door de overheid is een poging gedaan om op centraal niveau het maatschappelijk functioneren van kunst te beïnvloeden, met name door middel van subsidies en aankopen vanuit de overheid.⁷⁰

Dit werd onder andere gedaan door de ‘Rijksadviescommissie voor het Aankopen en het Verlenen van Opdrachten voor Moderne Kunstwerken’ te installeren in 1946 en het instellen van de Contraprestatieregeling in 1949. De Rijksadviescommissie was in eerste instantie bedoeld om ‘representatieve’ kunst aan te kopen die vervolgens kon worden getoond op exposities in binnen- en buitenland. De rijksaankopen werden echter ook regelmatig ingezet voor de aankleding van overheidsgebouwen.⁷¹ De leden van de eerste commissie, waaronder Engelsman, waren niet bepaald voorstanders van abstracte kunst. Door kunstcriticus Bram Hammacher (1897-2002) werd een lijst samengesteld met kunstenaars die representatief werden geacht. De commissie kocht vooral van deze figuratief werkende kunstenaars werk aan. Dit veranderde geleidelijk toen museumdirecteur Edy de Wilde (1919-2005) van het Van Abbemuseum in 1950 voorzitter werd van de commissie.⁷² Vanaf 1952 werd de commissie opgesplitst in een A- en B-commissie. De A-commissie was wederom verantwoordelijk voor het aankopen van representatief werk. De commissie bestond uit vijf museumdirecteuren die een belangrijke moderne kunstcollectie onder hun verantwoordelijkheid hadden en moesten adviseren over ‘het beste werk van de belangrijkste Nederlandse kunstenaars’.⁷³ Zo kwam de aangekochte kunst in de jaren ’50 en ’60 vaak terecht in de musea van commissieleden, waaronder Sandberg van het Stedelijk Museum Amsterdam.⁷⁴ In 1949 werd de contraprestatieregeling opgezet, die vanaf 1956 verder gaat als de Beeldende kunstenaarsregeling (BKR). Deze regeling werd door het Ministerie van Sociale Zaken en de gemeenten gefinancierd om

⁶⁸Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst*, 162.

⁶⁹Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit*, 36.

⁷⁰Idem, 11.

⁷¹Kuyvenhoven, *De staat koopt kunst*, 178.

⁷²Idem, 178-179.

⁷³Idem, 178.

⁷⁴Idem, 203-204.

beeldende kunstenaars die tijdelijk geen inkomsten hadden, te steunen.⁷⁵ Dankzij de contraprestatieregeling, waarbij specifiek kunst van levende kunstenaars werd aangekocht, nam het aantal aankopen van abstracte kunst op gemeenteniveau aanzienlijk toe.⁷⁶

Willy Boers woonde in Amsterdam en was voor financiële steun om deze reden mede afhankelijk van Sandberg, die vanaf 1952 lid was van de A-commissie. Als directeur van het Stedelijk Museum had Sandberg ook de mogelijkheid om aankopen te doen rechtstreeks met het aankoopbudget van het Stedelijk Museum. Hiermee werd voornamelijk kunst aangekocht die van nationaal of internationaal belang was. Deze aankopen waren het belangrijkste voor het Stedelijk.⁷⁷ Geen enkel werk van Willy Boers is in bezit van het museum gekomen via een rechtstreekse aankoop. Dit kan een gevolg zijn van het beleid dat Sandberg voerde, dat op het gebied van moderne kunst voornamelijk internationaal gericht was.⁷⁸ Hij was van mening dat een collectie van internationale kunst voor het Stedelijk Museum belangrijker was dan het behartigen van individuele belangen van Amsterdamse kunstenaars.⁷⁹ Uitzonderingen maakte hij voor de Amsterdamse Cobra-kunstenaars, waarvan later in hun carrière wel rechtstreekse aankopen zijn gedaan.⁸⁰ De schilderijen van Willy Boers die tegenwoordig wél in het bezit van het Stedelijk Museum Amsterdam zijn, zijn voornamelijk gemeentelijke kunstaankopen. Het Stedelijk Museum heeft geen schilderijen aangekocht uit de periode dat Boers lid was van Vrij Beelden of Creatie. Het betreft voornamelijk schilderijen van voor 1940 en na 1960, dus van voor of na Sandbergs directeurschap.⁸¹ Kunstwerken die in het kader van de BKR zijn aangekocht zijn later op de markt gebracht. Via deze weg is het werk *Licht over witte structuren* door kunstverzamelaar en -handelaar Dick Oostinga aangekocht. Het schilderij had al lang niet meer het daglicht gezien en was in slechte staat toen de verzamelaar het werk aankocht.⁸²

⁷⁵ Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit*, 49.

⁷⁶ Kuyvenhoven, *De staat koopt kunst*, 181.

⁷⁷ Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 25.

⁷⁸ Leeuw, *De kunst van het tentoonstellen*, 54.

⁷⁹ Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, 63.

⁸⁰ Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening*, 95.

⁸¹ *Object & afbeeldingenlijst Willy Boers*, Stedelijk Museum.

⁸² Archief Nina Nijenhuis, *Interview met Dick Oostinga*, audiobestand, 04:23 – 06:51, opgenomen op 3 januari 2019.

Hoewel de zuivering van de kunstwereld na 1945 een fenomeen was dat verder reikte dan Amsterdam, was museumdirecteur Willem Sandberg hierin een hoofdrolspeler.⁸³ Zelf was hij tijdens de oorlog actief geweest in het verzet en vroeg zich in die periode af hoe kunstenaars op de oorlog zouden reageren.⁸⁴ De algemeen geaccepteerde vormtaal van de traditionele figuratieve kunst mist volgens Sandberg de mogelijkheid om maatschappijkritisch te zijn. Volgens Sandberg waren figuratief werkende kunstenaars sneller geneigd tot corruptie wanneer de mogelijkheid geboden zou worden. Een 'ware' kunstenaar was volgens hem een non-conformist die kritisch naar zijn leefwereld kijkt.⁸⁵ Sandberg zag het antwoord in de abstracte kunst, die door hem werd bestempeld als antifascistisch. Een voorbeeld hiervan is de kunst van Karel Appel (1921-2006), die tijdens de oorlog een opportunistische houding had.⁸⁶ Hij was na de oorlog aangesloten bij Cobra. Volgens Wesselink werd zijn oorlogsverleden genegeerd omdat de zeggingskracht van zijn werk belangrijker zou zijn dan zijn verleden.⁸⁷ Bovendien was Appel nog redelijk jong, wat een voordeel was voor de kunstenaar. Sandberg focuste zich na de oorlog namelijk voornamelijk op jongere Nederlandse kunstenaars die hij van belang achtte internationaal bekend te maken.⁸⁸ Voor Appel werd dus de andere kant op gekeken.

Om de traditioneel figuratieve kunstenaars buiten het Stedelijk te houden werd de vooroorlogse verenigingen geen expositiemogelijkheid meer geboden in het Stedelijk.⁸⁹ Hiervoor had Sandberg toestemming vanuit de gemeente, die hem meestal steunde.⁹⁰ Al in 1938 had Sandberg geopperd om oude verenigingen als Arti et Amicitiae, de Onafhankelijken en St. Lucas buiten het museum te laten exposeren.⁹¹ Na de oorlog was zijn motivatie hiervoor tweeledig. Enerzijds wilde Sandberg de traditionele kunst die door de nazi's werd geaccepteerd niet meer in het museum hebben omdat deze kunst volgens hem tijdens de oorlog al genoeg was bekeken. Anderzijds wilde hij niet dat de leden van verenigingen die tijdens de oorlog nog mogelijkheid

⁸³ Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer*, 190.

⁸⁴ Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, 71.

⁸⁵ Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer*, 192.

⁸⁶ Idem, 323-324.

⁸⁷ Idem, 197.

⁸⁸ Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst*, 78.

⁸⁹ Wesselink, *Kunstenaars van de Kultuurkamer*, 198.

⁹⁰ Idem, 200.

⁹¹ Stokvis, *De doorbraak van de moderne kunst*, 66.

hadden gehad om te exposeren, voorrang kregen op de kunstenaars die zich van tentoonstellen onthielden uit ‘vaderlandse gevoelens’.⁹² Kortom, een belangrijke motivatie voor het buitensluiten van verenigingen was de associatie die deze verenigingen hadden met kunstenaars die ‘fout’ waren tijdens de oorlog. Dit zuiveringsproces is echter niet altijd in het voordeel geweest van kunstenaars met een ‘goede’ oorlogsgeschiedenis. Door het beleid met betrekking tot verenigingen werden ook kunstenaars geraakt die wel deugdelijk hadden gehandeld tijdens de oorlog en bovendien abstract werkten. Een van die kunstenaars is Willy Boers. Boers had geen fouten begaan tijdens de oorlog en werkte na de oorlog naar een steeds extremere vorm van abstractie toe. Hij vond bovendien dat beeldende kunst in vorm en inhoud wereldbeschouwing is.⁹³ Dit idee deelde hij met Sandberg, die vond dat kunst maatschappijkritisch moest zijn. Met de groepering Vrij Beelden had Boers nog wel geëxposeerd in het Stedelijk, omdat de groep lid was van de Federatie.⁹⁴ De latere groepering Creatie waarbij Boers aangesloten was, had dit voorrecht niet. Het beleid van het Stedelijk om verenigingen te weren was hiervan de aanleiding. Hoewel door conservator Jaffé (1915-1984) vanuit het museum zelf werd getracht wethouder De Roos (1900-1978) te overtuigen dat deze vereniging wel past in het ‘artistieke peil’ van het museum, werd de aanvraag afgewezen door de wethouder. De aanvraag ging namelijk in tegen de gevolgde gedragslijn met betrekking tot het museum. Kunstenaarsverenigingen verloren zo steeds meer hun centrale rol in de kunstwereld.⁹⁵ Samenvattend kan gesteld worden dat Boers in politieke termen een ‘goede’ kunstenaar was, passend binnen het ideaal van Sandberg. Ook de manier waarop Boers denkt over de verhouding tussen kunst en de maatschappij komt met Sandbergs visie overeen. Dit wordt nog duidelijker in de tentoonstellingscatalogus *Fodor 19* uit 1974, waarin Boers ‘een verhalende plaatjeskunst’ in verband brengt met de opkomst van militaire dictaturen. Boers is net als Sandberg overtuigd van het belang om je als kunstenaar niet buiten de maatschappij te plaatsen. Bovendien om dit niet door middel van figuratieve kunst te doen, maar met abstractie.⁹⁶

⁹² Wesselink, *Kunstenaars van de Kulturkamer*, 198.

⁹³ RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, *Handgeschreven teksten periode 1945-1955*, periode II B, Ongedateerd, *Achtergronden van de hedendaagse beeldende activiteit*, 2.

⁹⁴ Stokvis, *Doorbraak van de moderne kunst*, 66.

⁹⁵ Wesselink, *Kunstenaars van de Kulturkamer*, 200-201.

⁹⁶ *Fodor 19*, 3.

De ongunstige positie van Boers ten opzichte van het Stedelijk werd verder bemoeilijkt door het in hoofdstuk 1 genoemde conflict binnen de groep Vrij Beelden. Het conflict was een gevolg van het weerzien tussen Boers en Greet van Amstel (1903-1981) nadat zij terugkeerde uit Auschwitz. Zij hadden een hechte band die al ver terugging, kregen een relatie en trouwden uiteindelijk in 1954.⁹⁷ Dit was volgens Elmyra van Dooren tot ergernis van medelid Frieda Hunziker.⁹⁸ In de monografie die Van Dooren heeft geschreven wordt niet expliciet genoemd dat de twee een relatie hadden, maar dit werd wel gesuggereerd. Ook kunsthandelaar en Boers-specialist Oostinga vermoedt dat de twee een relatie hadden. Dit baseert hij op briefwisselingen tussen Hunziker en Boers waaruit bleek dat zij Boers verzocht om op te stappen als secretaris van Vrij Beelden. Uiteindelijk stapte Boers zelf op.⁹⁹ Ook verwijst Oostinga naar Hunzikers portret gemaakt door Boers, dat heel vlot en treffend is geschilderd (afb. 9).¹⁰⁰ Nog steeds is het niet zeker dat Boers en Hunziker een relatie hadden, maar de kans is zeker aanwezig. Hunziker werkte destijds als rondleider in het Stedelijk Museum en zou volgens Van Dooren samen met goede vriend Wim Kersten een coupe hebben beraamd tegen Boers die nooit tot uitvoering is gebracht. De invloed van Kersten als conservator in het Stedelijk werd na dit conflict niet meer ten gunste van Boers gebruikt.¹⁰¹

Alles overziend is de verhouding tussen Willy Boers en de Nederlandse kunst-institutionele context complex. Boers zou op basis van Sandbergs normen voor een abstract werkende naoorlogse kunstenaar goed passen in de collectie van het Stedelijk. Hoewel hij niet snel in aanmerking kwam voor een aankoop vanuit het budget van het Stedelijk zelf, werden er wel werken aangekocht via de regeling gemeentelijke aankopen en de contraprestatieregeling. Vertegenwoordigd worden in tentoonstellingen binnen het Stedelijk was echter complexer vanwege het feit dat Boers de eerste jaren van zijn carrière na de oorlog was aangesloten bij verenigingen. Daar komt nog bij dat hij een conflict had met Frieda Hunziker en Wim Kersten, die beiden een werkten bij het Stedelijk Museum.

⁹⁷ Dooren, van, *Willy Boers*, 43.

⁹⁸ Idem, 32

⁹⁹ Archief Nina Nijenhuis, *Interview met Dick Oostinga*, audiobestand, 27:50 – 29:41, opgenomen op 3 januari 2019.

¹⁰⁰ Idem, 29:33-30:27.

¹⁰¹ Dooren, van, *Willy Boers*, 32.

HOOFDSTUK 3 *Receptiegeschiedenis Willy Boers*

In hoofdstuk 2 is stilgestaan bij de mogelijkheden voor Boers om zijn werk tentoon te stellen en te verkopen in zijn geboortestad Amsterdam. In hoofdstuk 3 wordt de focus verplaatst naar een ander belangrijk aspect van de kunstwereld, de kunstkritiek. Na de Tweede Wereldoorlog vonden er heftige discussies plaats tussen critici over wat de voortgang van de schilderkunst moest zijn. Enerzijds moesten kunstenaars die na de oorlog nieuwe uitdrukkingsmogelijkheden zochten, hard werken voor erkenning. Anderzijds stond het realisme destijds onder druk door de associatie met de cultuurpolitiek van de nazi's.¹⁰² Tijdens de oorlog was er geen sprake van kunstkritiek aangezien de experimentele stromingen niet meer getoond konden worden en de pers gelijkgeschakeld was aan de ideologie van de bezetters.¹⁰³ Na de oorlog herstelde de kunstkritiek zich echter snel. In 1949 was het perslandschap in Nederland weer net zo gevarieerd als voor de oorlog.¹⁰⁴ Maar de beoefening van kunstkritiek was niet altijd een waardenvrije aangelegenheid. Veel critici lieten zich namelijk naast beeldende kwaliteit ook leiden door zijn of haar politieke of levensbeschouwelijke overtuigingen.¹⁰⁵ Het werk van Willy Boers was regelmatig onderwerp van recensies. In dit hoofdstuk zal alleen de periode na de oorlog worden besproken met een nadruk op de jaren dat Boers nog was aangesloten bij een groepering. Dit komt neer op de periode van 1945 tot 1954, wanneer Creatie wordt opgeheven.

In recensies uit de eerste jaren na de oorlog werd Boers voornamelijk besproken in de context van het gezelschap waarbij hij zich had aangesloten. Dit viel ook Van Dooren op, die een grote selectie van de kritieken heeft opgenomen in de monografie die zij over Boers heeft geschreven.¹⁰⁶ In 1946 werd de eerste tentoonstelling georganiseerd onder de naam 12 Schilders waarbij de opening door Boers werd verricht.¹⁰⁷ J.M. Prange (1904-1972) besprak in het *Parool* (1946) de eerste

¹⁰² Jobse, *De schilderkunst in een kritiek stadium?*, 15.

¹⁰³ Idem, 9.

¹⁰⁴ Idem, 16.

¹⁰⁵ Idem, 9.

¹⁰⁶ Dooren, Van, *Willy Boers*, 43.

¹⁰⁷ Idem, 38.

tentoonstelling van 12 Schilders in het Stedelijk Museum.¹⁰⁸ Hij schreef dat het streven naar zuiverdere kleuren te waarderen is vanwege de ‘troebelheid en dorheid’ in een groot deel van de hedendaagse schilderkunst. Maar de tentoongestelde kunst was volgens Prange te onrijp. De kleuren waren te bont en het picturale werd verworpen zonder er iets positiefs tegenover te zetten. Dit maakt volgens Prange geen overtuigend goede kunst. De schilders bevinden zich nog te veel in een experimenteel stadium en zouden zichzelf nog niet durven te zijn.¹⁰⁹ Een jaar later besprak de criticus in het *Parool* een tentoonstelling van Vrij Beelden, eveneens een groep waar Boers lid van was. De groepering had destijds een tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. Hoewel Prange deze tentoonstelling beter vond dan de tentoonstelling in 1946, had hij ook in deze recensie weinig positiefs te zeggen. Zo vroeg hij zich af of de groep wel belangrijk genoeg was om überhaupt te exposeren in het Stedelijk Museum.¹¹⁰ Hij vond de schilders wel getalenteerd maar wanneer zij werkten met geometrische figuren en lijnen, vond hij hun werk decoratief. De decoratieve elementen (lees: abstracte elementen) overheersten ten koste van de zuiver beeldende elementen. In dit artikel komt al naar voren dat Prange geen voorstander was van de abstracte kunst van Vrij Beelden. In 1948 schreef hij een recensie voor het *Parool* over de tentoonstelling *Amsterdamse schilders van nu*. Hij was weinig verrast door de inzendingen, maar ‘blij getroffen’ door *Genesis* van Boers.¹¹¹ Daarop zijn kleurige figuren tegen een donkere achtergrond afgebeeld (afb. 10). Hoewel Prange in deze artikelen nog redelijk mild van toon was, zou hij zich in de latere jaren steeds feller opstellen tegenover experimentele en abstracte kunst.¹¹²

Cees Doelman (1903-1972) schreef in 1947 net als Prange een kritische recensie naar aanleiding van de tentoonstelling *Vrij Beelden*. Hij was een van de meest gezaghebbende Nederlandse critici in de jaren ‘50 en redacteur beeldende kunst bij de *NRC*.¹¹³ Naar zijns inziens was Mondriaan te ver gegaan in het streven naar een volmaakt evenwichtige compositie waarin voornamelijk primaire kleuren werden

¹⁰⁸ RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 56: Willy Boers 1947. Vrij Beelden 12 Schilders 2 invités. Stedelijk Museum. Prange. “12 jonge schilders.”

¹⁰⁹ Idem, Prange. “12 jonge schilders.”

¹¹⁰ Idem, Prange. “Tentoonstelling “Vrij Beelden”.”

¹¹¹ RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 59: Willy Boers 1948. Amsterdamse schilders van nu. Stedelijk Museum. Prange. “Amsterdamse schilders van nu.”

¹¹² Jobse, *De schilderkunst in een kritiek stadium?*, 27.

¹¹³ Idem, 64.

gebruikt. Dit was volgens hem geen kunst meer, maar ‘decoratieve vlakvulling’. De werken van Vrij Beelden waren dit ook volgens hem, doordat de geometrisch-abstract werkende schilders geen ‘creatieve daad’ zouden verrichten.¹¹⁴ Doelman achtte de abstracte kunst niet gepast voor het collectivistisch streven van Vrij Beelden, hij zag het juist als hyper-individualistische kunst.¹¹⁵ Naast het feit dat Vrij Beelden volgens hem daarom niet kon worden gecategoriseerd als kunst, had hij nog een ander punt van kritiek op de tentoonstelling. Het concept van de kunstenaars was namelijk niet vernieuwend omdat het alleen de modernistische inzichten van de beeldende kunst opnieuw onder de aandacht bracht. Het creëren van een kunstwerk waarin niet wordt gerefereerd aan bestaande objecten vond Doelman allerm minst nieuw en heeft ‘de kunst van ontelbaren beheerscht’. De criticus bracht de tentoonstelling als geheel in verband met de kunst van Mondriaan en Kandinsky.¹¹⁶ Boers werd in de recensie genoemd met het schilderij *Figuur in atelier*, waarvan de huidige locatie onbekend is en waarvan ook geen afbeelding is.¹¹⁷ De kunstenaar werd door Doelman gewaardeerd vanwege zijn kleurgebruik en geclassificeerd als kubist. Begrijpelijk, wanneer men kijkt naar het werk *In zichzelf verdeeld-gedoemd tot eenzaamheid* (afb. 11) uit 1947, hetzelfde jaar waarin *Figuur in atelier* werd geschilderd. Het schilderij is voornamelijk opgebouwd uit een pastel-paarse en bruine ondergrond. Boers verdeelde het beeld in donkerblauwe, gele en rode vlakken die van elkaar worden gescheiden met dikke lijnen. Van Dooren bracht het kleurgebruik in verband met de kubist Léger.¹¹⁸ Het schilderij doet daarnaast denken aan het kubistisch werk van Picasso. De eerste kubistische werken werden al geschilderd in de jaren ’10 van de twintigste eeuw.¹¹⁹ Doelman en Prange hadden een argument toen zij stelden dat Boers niet vernieuwend was met het werk dat hij in deze

¹¹⁴ Idem, 64-66.

¹¹⁵ Idem, 65.

¹¹⁶ Idem, 65.

¹¹⁷ Er is geen afbeelding van *Figuur in atelier* bekend en van de andere werken die te zien waren tijdens de tentoonstelling *Vrij Beelden* in 1947 zijn ook geen afbeeldingen beschikbaar. Daarom is ervoor gekozen om een ander werk uit het jaar 1946 en 1947 te bespreken waarvan wel een afbeelding beschikbaar is.

¹¹⁸ Dooren, Van, *Willy Boers*, 47.

¹¹⁹ Boers noemt in zijn toespraak bij de opening van de eerste tentoonstelling van Vrij Beelden in het Stedelijk deze invloed ook. In het enige manifest dat Vrij Beelden heeft geschreven staat het volgende over de betekenisgeving van kleur, lijn en vorm: ‘Los van uiterlijke natuurverschijningen hebben kleur, lijn en vorm een eigen beeldende betekenis gekregen. Dit proces, reeds in het eind van de vorige eeuw met Cézanne, Van Gogh e.a. begonnen, kwam in de jaren 1905-1920 te Parijs tot grote resultaten, die de kunstenaars na de Tweede Wereldoorlog in Europa en Amerika inspireerden om op de eenmaal ingeslagen weg voort te gaan.’ Bron: Dooren, van, *Willy Boers*, 44.

tentoonstelling toonde. De invloeden van eerdere kunststromingen zijn duidelijk terug te vinden in zijn schilderijen. Toch waren er niet alleen maar critici die negatief oordeelden over het werk van Boers. Criticus F. Bos in de Nederlandse krant *De Waarheid*, een krant van communistische signatuur, was van mening dat de Nederlandse kunst niet voor buitenlandse kunst hoefde onder te doen. Ook zag hij verbetering ten opzichte van de tentoonstelling *12 Schilders* die in 1946 werd gehouden.¹²⁰

In andere recensies kwam juist de kritiek van beperkte originaliteit van Vrij Beelden weer terug. In het *Algemeen handelsblad* werd bijvoorbeeld in 1947 door een anonieme criticus aan de groep het verwijt gemaakt dat het verlenen van beeldende betekenis aan kleur, lijn en vorm een ‘binnen betrekkelijk korten tijd herhaalde demonstratie’ was. Hij vond wel dat sommige exposanten (niet bij naam genoemd) vorderingen toonden in hun schilderen, maar het beeld van ware vrijheid was volgens hem schijn. De grenzen zouden door deze groepering niet verbreed zijn, maar juist vernauwd.¹²¹ Jelle Troelstra schreef in *Het Vrije Volk*, een socialistisch dagblad, dat het niet gebonden zijn aan de naturalistische voorstelling op zichzelf niets nieuws was. De leden van Vrij Beelden beperkten zich volgens Troelstra tot de persoonlijke verwerking van richtingen in de schilderkunst die eerder al opgekomen waren. Hij noemde hierbij specifiek het kubisme, waarmee Boers eerder ook vergeleken werd, het expressionisme, surrealisme en de abstracte kunst. Het schilderij *Genesis* (afb. 10) uit 1947 kan bijvoorbeeld worden geassocieerd met het surrealisme. De figuren die in felle kleuren tegen een zwarte ondergrond afsteken, doen denken aan de biomorfe wezens van de surrealistische schilderijen van Miró.

Nadat Boers Vrij Beelden in 1948 verlaten had, richtte hij met Gerrits in 1950 de groepering Creatie op. In 1951 was de eerste van in totaal vier tentoonstellingen. Boers was op deze tentoonstelling vertegenwoordigd met drie olieverfschilderijen, waaronder *Schaduw van Mijmering* uit 1950 (afb. 12). Recensent Pierre Janssen van *Het Vrije Volk* was niet onder de indruk van de tentoonstelling, maar noemde Willy Boers wel een van de besten uit het gezelschap. Hij vroeg zich daarbij af of Boers zijn talent niet aan het

¹²⁰ RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 56: Willy Boers 1947. Vrije Beelden 12 Schilders 2 invités. Stedelijk Museum. Bos. ““Vrij Beelden” belangrijke tentoonstelling in het Sted. Museum.”

¹²¹ Idem, “Beeldende kunst “Vrij Beelden”.”

verspillen was ‘aan deze als proefneming en zielkundige studie ongetwijfeld waardevolle kunstrichting’.¹²² Evenmin positief was de recensie van criticus H. v. A. in *Gooi en Ommelanden* te Hilversum. In het artikel uit 1951 werd ook Creatie ervan beschuldigd niet vernieuwend genoeg te zijn. Daarbij hadden de Creatie-leden nog wel veel lijnen en kleuren nodig om de Absolute kunst te bereiken. Om die reden vond de criticus hen ‘eerder achterlijk dan vooruitstrevend’. De criticus merkt hierbij op, dat het enige vernieuwende aan Creatie was dat de groepering uitsluitend abstracte werken voortbracht.¹²³ Het werk dat de recensent het meest kon waarderen was een wandschildering van Willy Boers voor Loeki’s bar.¹²⁴ Van deze wandschildering is helaas geen afbeelding beschikbaar.

Boers heeft meerdere wandschilderingen op zijn naam staan. Deze zijn echter vaak in de loop der tijd verloren gegaan. Van één wandschildering is nog een afbeelding in kleur beschikbaar (afb. 13). Deze was bedoeld voor de R.K. Ambachtsschool Don Bosco in Amsterdam en is vervaardigd in 1950.¹²⁵ In het tijdschrift *Forum* wordt duidelijk hoe het kan dat de wandschilderingen voor Loeki’s bar in een tentoonstelling hingen: de wandschilderingen voor de school waren namelijk op hardboard geschilderd en daarna aangebracht in de klaslokalen.¹²⁶ De criticus van *Forum* betreurde dat de wandschildering, die in samenwerking is gemaakt met Creatie-lid Ger Gerrits, geen revolutionaire vernieuwingen voortbracht. Wanneer men naar de schildering kijkt, zijn er verschillende invloeden te onderscheiden. De eerste en voornaamste is Kandinsky. Op een witte ondergrond zijn grote gekleurde vlakken aangebracht met rechte en kronkelende lijnen in onder andere zwart en rood. Het werk lijkt sterk op de schilderijen die Kandinsky maakte in de vroege jaren ’20. De biomorfe wezens die in de compositie zijn verwerkt herinneren aan Miró. In de tentoonstellingscatalogus *De nieuwe synthese* werd de wandschildering ook in verband gebracht met het werk van Miró. Van Boers is bekend dat hij de publicatie *Über das Geistige in der Kunst* van Kandinsky in zijn bezit

¹²² Dooren, van, *Willy Boers*, 60.

¹²³ Idem, 60.

¹²⁴ Citaat uit de recensie: ‘Zonder enige bepaalde voorstelling natuurlijk, vult hij het vlak met allerlei door elkaar wriemelende lijnen, cirkels, krabbels en kleurtjes, waardoor het geheel een plezierig kladschrift vormt in aangename toon en beweging en nog het meest doet denken aan de confetti-regen en serpentine-slierten van een opgewekt carnavalsfeest’. Uit: Dooren, Elmyra, van, Boers, 60.

¹²⁵ *Een nieuwe synthese*, 54.

¹²⁶ RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 2, Map 13: Muurschildering opdracht gemeente Amsterdam. Willy Boers en Ger Gerrits 1950. Karsten, “Twee nieuwe schilderijen.”

had. Aan de kanttekeningen die hij heeft gezet bij de teksten is te zien dat hij deze ook zorgvuldig heeft gelezen.¹²⁷ De fascinatie voor de kunstenaar die hierin naar voren komt, is ook terug te zien in de wandschildering voor de Don Bosco school in Amsterdam. Opvallend is het verschil tussen het aantal recensies over tentoonstellingen van Vrij Beelden en Creatie. Hoewel over Vrij Beelden nog vrij veel gerecenseerd werd, was dit niet het geval bij de tentoonstellingen van Creatie. In het eerste bestaansjaar van Creatie werd nog regelmatig gereageerd op de eerst georganiseerde tentoonstelling, latere tentoonstellingen kregen minder aandacht van de pers.¹²⁸

Samenvattend is enerzijds het steeds terugkomende kritiekpunt dat Boers geen kunst maakt, maar decoratie, vanwege de abstracte stijl waarin hij werkte. Veel critici hadden in het algemeen een moeilijke verhouding met de abstracte kunst. Toonaangevende critici van de jaren '50, zoals Doelman en Prange, zagen weinig potentie in abstractie. Anderzijds was de kritiek dat de groepen Vrij Beelden en Creatie niet vernieuwend genoeg waren. Regelmatig was Boers wel de kunstenaar die in de recensies uitgelicht werd en voor wie kunstcritici de meeste waardering hadden. Van Dooren vroeg zich daarom af of hij zich meer had kunnen ontwikkelen wanneer hij niet zo veel in groepsverband had geschilderd.¹²⁹

¹²⁷ Dooren, van, Willy Boers, 218.

¹²⁸ Dit is gebaseerd op wat er te vinden is in het archief van Willy Boers bij het RKD en de hoeveelheid recensies die Van Dooren in haar monografie heeft opgenomen.

¹²⁹ Dooren, van, *Willy Boers*, 43.

CONCLUSIE

In de inleiding werd de volgende onderzoeksvraag gesteld: Welke factoren hebben ervoor gezorgd dat Willy Boers geen gerenommeerd naoorlogs abstract schilder is geworden? Om te beginnen moet worden gesteld dat het lastig is om directe invloed van factoren op de carrière van Boers aan te tonen. Het is onmogelijk om alle factoren die hebben meegespeeld te benoemen of achterhalen. Daarbij is het element van kans en geluk ook belangrijk om (langdurige) bekendheid te verwerven als kunstenaar. Met dit bewustzijn is er toch een poging gedaan om de factoren die hieraan hebben bijgedragen uiteen te zetten. Dit is gedaan door Willy Boers' positie in de kunst institutionele- artistieke- en kunstkritische context te duiden.

Uit het onderzoek blijkt dat Willy Boers zich voor, tijdens en na de oorlog heeft ingezet voor zijn principes en een kritisch standpunt innam ten aanzien van kunstenaars die betrokken waren bij de Kultuurkamer tijdens de Tweede Wereldoorlog. Voor de oorlog waarschuwde hij door middel van lezingen en tentoonstellingen al voor het fascisme. Tijdens de oorlog sloot hij zich niet aan bij de Kultuurkamer en bedankte hij voor het lidmaatschap van verenigingen vanwege de invloed van de bezetter op deze verenigingen. Na de oorlog werd hij secretaris bij de organisatie van *Kunst in Vrijheid*, waarbij de leidraad was dat de deelnemende kunstenaars zich niet hadden aangesloten bij de Kultuurkamer: het waren dus 'goede' kunstenaars. Voor Boers was de oorlog een breekpunt. Vanwege de associatie met de nazi-ideologie was het realisme voor hem geen optie meer om zich in uit te drukken, daarom begon hij na de oorlog steeds abstracter te schilderen. Hierbij greep hij terug op het vooroorlogse werk van moderne kunstenaars, zoals Kandinsky, Miró en Picasso. Boers associeerde abstractie met vrijheid en het realisme met de bezetting. Hij zette zich na *Kunst in Vrijheid* ook in om gelijkgestemde kunstenaars bij elkaar te brengen, waaruit Vrij Beelden en vervolgens Creatie voortkwamen. Binnen deze groepen nam Boers een belangrijke rol aan, zo verzorgde hij voor Vrij Beelden altijd de toespraak bij de openingen. Ook schreef hij veel van zijn ideeën over kunst op. Deze werden soms gepubliceerd, bijvoorbeeld in *Kroniek van kunst en Cultuur*. Aangezien het werk van de periode na Creatie geen aandacht heeft gekregen in deze scriptie biedt dit een mogelijkheid om verder onderzoek te doen naar Boers.

Vanwege de bovengenoemde gebeurtenissen en karakteristieken paste Boers goed binnen de verwachtingen die Sandberg na de oorlog had van een kunstenaar. De kunstenaar had zich tijdens de oorlog niet aangesloten bij de Kultuurkamer en kwam op voor zijn morele waarden. Hij schilderde abstract, door Sandberg en anderen gezien als ‘vrije’ of ‘antifascistische kunst’, en stond midden in de maatschappij. Hij uitte kritiek op misstanden in de maatschappij en was fel tegen het fascisme. Sandberg was in de periode 1945-1963 directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam en kocht destijds maar beperkt werk aan van Boers. Een reden voor Sandberg om geen kunst aan te kopen van Boers zal onder andere samenhangen met het feit dat Sandberg een voornamelijk internationaal beleid voerde. Slechts bij grote uitzondering werd werk van Nederlandse kunstenaars aangekocht. Het feit dat Boers maar beperkt kon tentoonstellen bij het Stedelijk Museum Amsterdam zal voornamelijk het gevolg zijn geweest van het beleid om geen kunstenaarsverenigingen te laten exposeren in het Stedelijk, beleid waarmee Sandberg het realisme en de oude verenigingen buiten de deur wilde houden. Hoewel Vrij Beelden en Creatie nieuwe verenigingen waren, werd voor hen geen uitzondering gemaakt. Ook zij moesten tentoonstellen bij Museum Fodor, als alternatief aangeboden aan verenigingen ter compensatie. Daarnaast kreeg Boers ruzie met Frieda Hunziker, die bevriend was met Wim Kersten, conservator bij het Stedelijk. Van Dooren suggereerde in haar boek dat dit ervoor zorgde dat Kersten Boers niet meer de mogelijkheid gaf om tentoon te stellen in het museum. Kunsthandelaar Dick Oostinga beaamde dit. Willy Boers werd zodoende door een belangrijke instelling in Amsterdam, die ook mede van belang was voor het aankopen van kunstwerken, uitgesloten.

In de kunstkritiek kwamen twee oordelen naar boven over de kunst van Boers en de groeperingen waarbij hij was aangesloten. Enerzijds werd de kunst door critici beschouwd als decoratie vanwege het abstracte karakter. Anderzijds werd het juist beschouwd als te behoudend vanwege de grote invloeden van vooroorlogse abstracte kunst. Hierbij valt Boers eigenlijk tussen wal en schip: hij was te extreem volgens sommigen en te behoudend volgens anderen.

Het behoudende karakter van de abstracte kunst die Boers maakte, kan voor het Stedelijk een extra motivatie zijn geweest om geen uitzondering te maken voor Boers en Vrij Beelden/ Creatie. Het was weliswaar belangrijk dat de abstracte kunst weer onder

de aandacht kwam na de oorlog en hierbij zijn deze groepen van belang geweest, maar ze waren niet vernieuwend genoeg om de aandacht van Sandberg te trekken. Zijn aandacht ging namelijk uit naar een jongere generatie kunstenaars die hij van belang achtte om internationale bekendheid te geven: Cobra. Karel Appel werd als Nederlandse kunstenaar met name naar voren geschoven als antifascistische kunstenaar, terwijl hij wél was aangesloten bij de Kultuurkamer. Uitzonderingen werden dus wel gemaakt door Sandberg, maar hij was ook sterk gefocust op vernieuwing en zal niet genoeg potentie hebben gezien in Boers werk.

Geconcludeerd kan worden dat Boers niet vernieuwend genoeg was om na de oorlog een gerenommeerd abstract schilder te worden. Hiervoor werd hij niet genoeg gewaardeerd door instellingen als het Stedelijk of belangrijke kunstcritici. Wel lijkt hij een belangrijke rol te hebben gehad in het onder de aandacht brengen van de abstracte kunst door zijn actieve artistieke verenigingsleven. Het is jammer dat hij hier niet meer erkenning voor heeft gekregen, aangezien hij wel een van de eersten was die abstractie destijds weer onder de aandacht bracht. Er is verder onderzoek nodig om een beter beeld van de precieze rol van Boers binnen het verenigingsleven te schetsen. Vooral zijn rol bij het verzet tegen nazibewind en het fascisme biedt nog veel mogelijkheden om verder te onderzoeken. Vanwege deze rol zou Boers misschien kunnen worden opgewaardeerd. Belangrijk hierbij is nader onderzoek in archieven, bijvoorbeeld het Stadsarchief van Amsterdam. Wellicht is dit een manier om meer waardering te vinden voor de vergeten kunstenaar.

LITERATUURLIJST

Fodor 19, Willy Boers. Amsterdam: Museum Fodor, 1974. Tentoonstellingscatalogus.

Magie en zakelijkheid: realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945. Carel Blotkamp en Ype Koopmans, red. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1999. Tentoonstellingscatalogus.

Bosman, Anthonie. "Frans Boers, Willy Boers." *De Vrije Bladen* 19(1948)12: 1-73.

Vrij Beelden en Creatie, Elmyra van Dooren. Bussum: V+K Publishing, 1995. Tentoonstellingscatalogus.

Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995.

Expositie: Van werken van Frans Boers, Willy Boers, Frieda Hunziker, Gerrit van 't Net en Salim, Amsterdam: Reiman, 1941. Tentoonstellingscatalogus.

Een Nieuwe Synthese: Geometrisch-abstracte kunst in Nederland 1945-1960, Jonneke-Fritz-Jobse en Frans van Burkom, red. Den Haag: SDU uitgeverij, 1988. Tentoonstellingscatalogus.

Jobse, Jonneke. *De schilderkunst in een kritiek stadium?: Critici in debat over realisme en abstractie in een tijd van wederopbouw en Koude Oorlog 1945-1960*. Rotterdam: nai010 uitgevers, 2014.

Kunst in Vrijheid. Amsterdam: Rijksmuseum Amsterdam. Tentoonstellingscatalogus.

Kuyvenhoven, Fransje. *De Staat koopt kunst: De geschiedenis van de collectie 20^{ste}-eeuwse kunst van het ministerie van OCW 1932-1992*. Amsterdam: Primavera Pera, 2007.

Leeuw, Riet de, red. *De kunst van het tentoonstellen: De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*. Amsterdam Meulenhoff, 1991.

Oosterbaan Martinius, Warna. *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit: Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag: Gary Schwartz SDU, 1990.

Armando: Willy Boers, Hans Paalman, Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 1977. Tentoonstellingscatalogus.

Roodenburg-Schadd, Caroline. *Expressie en ordening: Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2004.

De doorbraak van de moderne kunst in Nederland, Willemijn Stokvis, red. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1984. Tentoonstellingscatalogus.

Wesselink, Claartje. *Kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering*. Amsterdam: Prometheus Bert Bakker, 2014.

Archivalia

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Handgeschreven teksten periode 1945-1955, periode II B, Ongedateerd, *Achtergronden van de hedendaagse beeldende activiteit*, 2.

RKD, Den Haag, Doos 1, Handgeschreven teksten van Willy Boers uit de periode 1945-1955. Boers, Willy. "Losse aantekening."

RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 56: Willy Boers 1947. Vrije Beelden 12 Schilders 2 invités. Stedelijk Museum. "Beeldende kunst "Vrij Beelden"." *Algemeen handelsblad*, 20 maart 1947.

RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 56: Willy Boers 1947. Vrije Beelden 12 Schilders 2 invités. Stedelijk Museum. Bos, F. "'Vrij Beelden' Belangrijke tentoonstelling in het Sted. Museum." *De Waarheid*, 19 maart 1947.

RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, biografische gegevens, "Een Protest." 3 augustus 1937.

Archief Nina Nijenhuis, *Interview met Dick Oostinga*, audiobestand, opgenomen op 3 januari 2019.

RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 2, Map 13: Muurschildering opdracht gemeente Amsterdam. Willy Boers en Ger Gerrits 1950. Karsten, J.F. "Twee nieuwe schilderijen in een vakschool aan de polderweg te Amsterdam-oost." *Forum* 6 (1951)2.

RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 59: Willy Boers 1948. Amsterdamse schilders van nu. Stedelijk Museum. Prange, J.M. "Amsterdamse schilders van nu: invloed der abstracte kunst: Tentoonstelling in Stedelijk Museum." *Het Parool*, 12 maart 1948.

RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 56: Willy Boers 1947. Vrije Beelden 12 Schilders 2 invités. Stedelijk Museum. Prange, J.M. "Tentoonstelling "Vrij Beelden"." *Het Parool*, 18 maart 1947.

RKD, Den Haag, Archief Boers, Doos 1, Map 56: Willy Boers 1947. Vrije Beelden 12 Schilders 2 invités. Stedelijk Museum. Prange, J.M. "12 jonge schilders." *Het Parool*, 3 april 1946.

Overige bronnen

Gelder, Henk van. 'Een fout schilderij'. *NRC*. <https://www.nrc.nl/nieuws/2007/05/31/een-fout-schilderij-11332072-a455432> (geraadpleegd op 17 december 2018).

Gesprek met Dick Oostinga, plaatsgevonden op 3 januari.

Stedelijk Museum Amsterdam. Object & afbeelding Willy Boers. Amsterdam, 2013 (digitale objectenlijst).

Os, Pieter van. 'Ontzamelangst'. *De Groene Amsterdammer*. <https://www.groene.nl/artikel/deze-week--54> (geraadpleegd op 23 november 2018).

AFBEELDINGENLIJST



Afbeelding 1. Henri van de Velde, *De Nieuwe Mens*, 1906-1939, tempera en olieverf op multiplex, 204 x 149 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: GPD/ Rijksmuseum: <https://www.parool.nl/kunst-en-media/rijksmuseum-wekt-woede-zoon-nsb-schilder~a1072189/#&gid=1&pid=cd7802b9-0f7a-43d3-ba2d-0c4581a384b2>).



Afbeelding 2. Willy Boers, *Stilleven met oliekan*, 1934, olieverf op doek, 45.5 x 60.5 cm., Stedelijk Museum Amsterdam (foto: Werkenlijst Stedelijk Museum Amsterdam).



Afbeelding 3. Willy Boers, *Hellende straat in Parijs*, 1937, olieverf op doek, 64 x 51 cm., Stedelijk Museum Amsterdam (foto: Werkenlijst Stedelijk Museum Amsterdam).



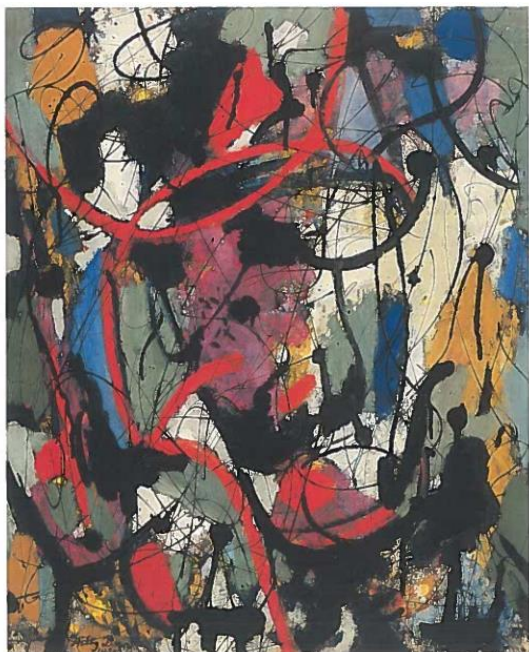
Afbeelding 4. Willy Boers, *Bevrijdingsfeest*, 1945, olieverf op doek, 95 x 136 cm., erven, collectie onbekend (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



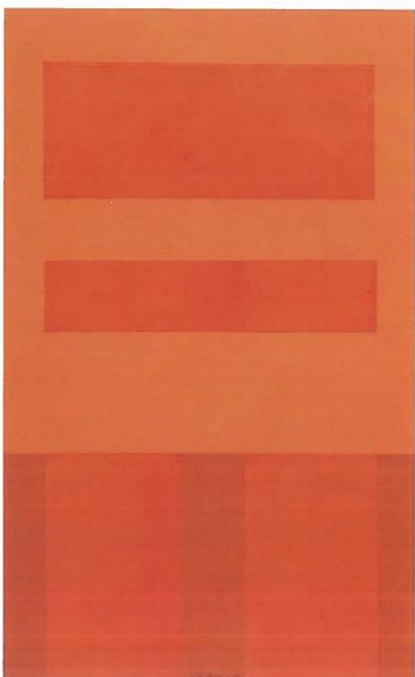
Afbeelding 5. Charley Toorop, *Bloeiende appelboom*, 1945, olieverf op doek, 85.5 x 94,5 cm., Stichting Van Baaren Museum, Centraal Museum Utrecht (foto: Centraal Museum: <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/21780-bloeiende-appelboom-charley-toorop>).



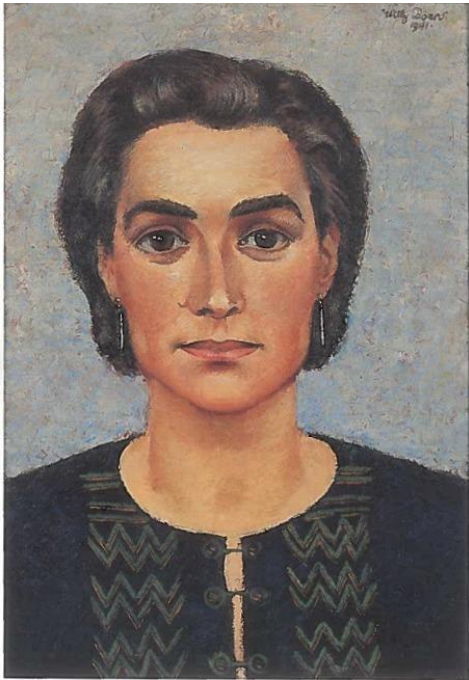
Afbeelding 6. Willy Boers, *La Quintensesse*, 1947-1948, olieverf op doek, 90 x 90 cm., A.W. Verbeem, Bergen op Zoom (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



Afbeelding 7. Willy Boers, *Duistere Ontlading*, 1952, olieverf op board, 58 x 47.5 cm., huidige collectie onbekend (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



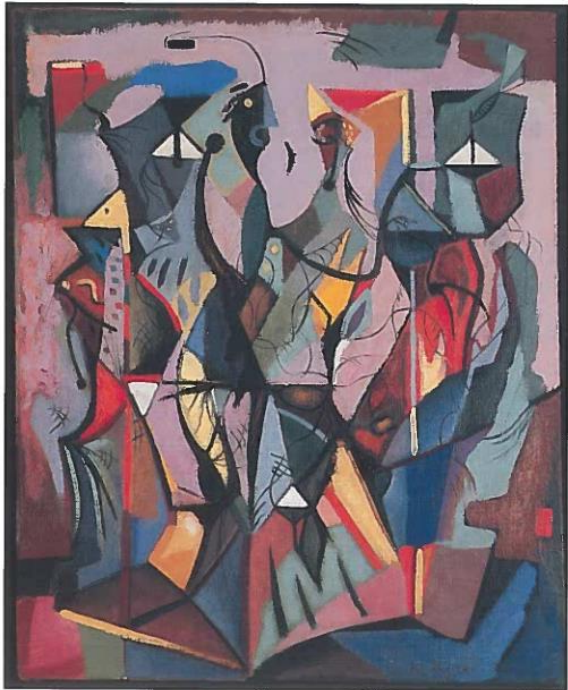
Afbeelding 8. Willy Boers, *Oranje-Rood*, 1975, collage, 75 x 46 cm., huidige collectie onbekend (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



Afbeelding 9. Willy Boers, *Portret (Frieda Hunziker)*, 1941, olieverf op doek, 50.5 x 35.5 cm., Oostinga Other Art, Goes (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



Afbeelding 10. Willy Boers, *Genesis*, 1948, olieverf op doek, 65 x 89 cm., huidige collectie onbekend (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



Afbeelding 11. Willy Boers, *In zichzelf verdeeld-gedoemd tot eenzaamheid*, 1947, olieverf op doek, 111 x 90 cm., collectie onbekend (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



Afbeelding 12. Willy Boers, *Schaduw van mijmering*, 1950, olieverf op doek, 60 x 55,5 cm., particuliere collectie, Enter (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).



Afbeelding 13. Willy Boers, Ger Gerrits, *Wandschildering voor Vakschool aan de Polderweg te Amsterdam-Oost*, (foto: *Een Nieuwe Synthese: Geometrisch-abstracte kunst in Nederland 1945-1960*, Jonneke-Fritz-Jobse en Frans van Burkom, red. Den Haag: SDU uitgeverij, 1988).



Afbeelding 14. *Portret Willy Boers* (foto: Dooren, Elmyra van. *Willy Boers: 1905-1978*. Naarden: V+K Publishing, 1995).