

WILLEMIJN  
STOKVIS DE  
REVOLUTIE IN  
PRAKTIJK

MIJN  
LEVEN  
MET

CO

B

R

A



De revolutie in praktijk



Willemijn Stokvis

De revolutie in praktijk

*Mijn leven met Cobra*

Voor Paula

# Inhoud

Voorwoord	7
Het heden was een onuitgesproken gevaar	9
De stille mythe	41
Een luide kreet van opstand, van oorlog en van hoop	69
‘Over een paar weken is dit wel uitgeraad’	104
Andere koek	152
Dit was een witte tijd	158
‘Dat doen wij altijd met gesloten beurzen’	189
Als op een smeltende ijsschots dreef ik voort	210
Noten	245
Gebruikte documenten en literatuur	249
Colofon	256





## Voorwoord

Jarenlang maakte ik aantekeningen over bijzondere belevenissen. Ik koesterde de hoop nog eens een vorm te vinden waarin ik ze samen kon brengen in een verhaal. Het moet eind jaren tachtig zijn geweest dat ik daaraan begon te schrijven. Ik kwam toen niet verder dan zo'n vijftieng bladzijden. In 2003 waagde ik het er weer op. Ik besloot die gegevens te gebruiken die samen een soort 'Cobramoires' inhielden. Immers, aan de leidraad van de rol die het onderzoek naar de Cobrabeweging in mijn leven heeft gespeeld kon ik veel van de dingen die ik had meegemaakt, en mijn ideeën daarover, naar voren brengen: mijn opleiding waarin ik stuitte op Cobra; het verloop van mijn onderzoek; mijn bezoeken aan de kunstenaars van de Cobrabeweging; het kunstenaarsleven waarin ik mij samen met mijn ex-echtgenoot (beeldend kunstenaar) bevond; de stijf deftige achtergrond van mij en mijn levensgezel; de moeilijkheden die ik als meisje en vrouw ondervond bij veel van wat ik ondernam; mijn confrontatie, privé en via Cobra, met de revolutie van de jaren zestig (de Man Vrouw Maatschappijbeweging, de BKK-acties, provo, een commune in wording, een antiautoritaire crèche en de seksuele revolutie); mijn grote contact en tevens diepe controverses met Constant; mijn werkzaamheid aan de universiteit; mijn gevecht om de erkenning van het oeuvre van de kunstenares Lotti van der Gaag in het licht van Cobra; exposities en lezingen over Cobra in binnen- en buitenland, en hoe de revolutionaire ideeën van Cobra mij achtervolgden tot in het absurde. Bij dit alles maakte ik gebruik van door mij bewaarde of opgezochte documenten. Pseudoniemen werden toegepast voor mijn vroegere levenspartners en hun ex- of nieuwe partners. Ook hun (vroegere) adressen werden, voor zo ver genoemd, veranderd. Enkele privécontacten noem ik ook onder gewijzigde namen.

Ik ben mij er zeer van bewust dat dit alles is geschreven vanuit mijn optiek. Een ander zou er ongetwijfeld met heel andere blik naar gekeken hebben.

Mijn dank gaat in de eerste plaats uit naar mijn goede vriendin Paula de Vree, die mij met grote toewijding heeft gesteund in deze onderneming en zorgvuldig commentaar heeft gegeven op dit geschrift in verschillende stadia van wording. Een familielid en een aantal vrienden hebben deze tekst ook met veel aandacht en een kritische blik gelezen, soms eveneens in verschillende stadia. Dat zijn mijn oudste zuster Anneke Stokvis, Henriëtte Posthuma de Boer, Sonja Pos (1936–2020), Vellah Colcher, Freda Droës, Laurens van Krevelen en Tom Rooduijn. Ik ben hen dankbaar voor hun steekhoudend en soms zeer gedetailleerd commentaar, en hun adviezen. Marijke Knies dank ik voor haar luisterend oor en haar visie. Heel blij ben ik met het enthousiasme waarmee mijn uitgever Ton den Boon zich inzette om van mijn tekst een boek te maken.

Willemijn Stokvis  
Juli 2021

# Het heden was een onuitgesproken gevaar

## *Op expeditie*

Achter elkaar klommen we de steile trap op. Nadat Jens een deur had opengestoten kwamen we een kamer binnen met een zeer lage zoldering. Direct rechts tegen het raam stond een houten tafel. Achterin lag op de grond een matras met rommelig beddengoed. Jens' ogen glommen van plezier. Zij kwamen als twee felle schijnwerpers tevoorschijn achter zijn bril, tussen alle haren die wild op zijn hoofd, zijn wangen, zijn kin groeiden en die in springerige krulletjes alle kanten uitstaken. Alleen een korte neus was verder nog zichtbaar. Dit was het Jens en Mette huisje. Dit was hun hol. Met hun gedrongen gestalte, de wijduitstaande haardos die hun hoofden tooide en de warmte, de onweerstaanbare gezelligheid die er van hen uitstraalde, leken zij tot een andere wereld te behoren. Zij waren de vertegenwoordigers van een volkje dat altijd tussen ons had gewoond, maar waarvan wij het bestaan niet hadden opgemerkt. Gui, mijn man, en ik hadden ze in Amsterdam al ontmoet. Als kunsthistoricus, cineast en schilder was Jens Jørgen Thorsen regelmatig in Nederland. Maar nu gingen onze ogen pas open.

Met een brede grijns, waarbij plotseling tussen al die haren een rij schitterend rechte tanden oplichtte, opende Jens zijn jas van schapenvel. Wij waren met stomheid geslagen. Aan de binnenkant van die jas zaten de heerlijke blikjes en potjes waar wij zojuist in de supermarkt verlekkerd naar hadden staan staren. Wij waren ook maar brave Nederlanders, en het was nog pas 1964. Het feest kon beginnen. Op de gammele tafel stalde hij alles uit. Daar zaten wij in een van de oudste pandjes van Kopenhagen, een klein donker optrekje aan de Åbenrå, en werden gul ontvangen door een baardige trol en zijn gezellin. Dit avontuur had ik gezocht.

Ja, ja, natuurlijk, ik had mijzelf gezworen het verhaal van de Cobragroep te zullen schrijven, die internationale beweging van experimentele kunstenaars, die vlak na de Tweede Wereldoorlog een revolutie teweeg dacht te brengen in de kunst. Het was de belangrijkste avant-gardebeweging in Europa van dat moment. De schil-

ders Karel Appel, Constant en Corneille, die in de periode dat ik mijn onderzoek begon al buiten de grenzen van het eigen land aandacht kregen, waren wat Nederland betreft de gangmakers. Maar zij hadden op velerlei manieren inspiratie geput uit het werk en de ideeën van Deense kunstenaars als Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen en Henry Heerup. De geheimzinnige mythische verbeeldingswereld van deze kunstenaars was voor hen een adembenemende ontdekking. Dan was er ook nog de Belgische bijdrage aan deze beweging, waar de schilder Pierre Alechinsky uit naar voren sprong, maar die verder vooral door surrealistische schrijvers werd bepaald.

Wat mij vooral aantrok was de kunstenaars van Cobra te zullen ontmoeten, hun verhalen te horen en hun werk met eigen ogen te zien. Kortom de geuren en kleuren te vinden waarmee ik mijn verhaal over hen kracht bij kon zetten.

Enkele dagen tevoren waren we weggereden uit Amsterdam in onze tweedehands *deux-chevaux*, gekocht van de reisbeurs die mij was toegekend voor deze onderneming. We zouden wel zien hoe we daar ginds onderdak kregen. We vonden dat we in ieder geval een auto nodig hadden en daar werd de hele toelage aan besteed. Niet alleen diverse fototoestellen en een statief namen we mee, waarmee Gui foto's voor mij zou maken, maar ook mijn lijvige doctoraalscriptie, voor het geval men in Denemarken aan de ernst van mijn onderzoek zou twijfelen. In ieder geval kon ik dan dit resultaat laten zien.

Om mijn tocht voor te bereiden had ik vele brieven geschreven. Kunstenaars, verzamelaars en directeurs of conservatoren van musea wisten van mijn komst, die voor oktober van dat jaar was gepland. Het mes zou bij deze tocht aan twee kanten snijden: behalve het bemachtigen van materiaal voor mijn onderzoek, hoopten we contacten te leggen met galleries, zodat Gui, die beeldend kunstenaar was, mogelijk zijn schilderijen en aquarellen daar kon exposeren.

Mij was aangeraden de maand oktober voor mijn reis te kiezen. Veel kunstenaars vertoefden immers in september nog in hun zomerhuizen in het noorden van Sjælland, op een van de eilanden, of op Jutland, om pas begin oktober weer naar Kopenhagen terug te keren.

Toen we vertrokken vanuit het ouderlijk huis van Gui aan de Koningslaan, bij het Vondelpark, nagewuifd door pa en ma De Vries, had ik even het hoogmoedige gevoel dat we op een belangrijke expeditie gingen. Als Columbus ging ik onbetreden gebied verkennen, verboden gebied. Het was een gebied dat, ook al zou het in kaart gebracht worden, voor de kunstgeschiedenis nog geen recht van bestaan had.

\*

### *Verboden terrein*

Je met moderne kunst bezighouden was in 1956 nog niet aan de horizon verschenen in de verschillende opleidingen kunstgeschiedenis aan de Nederlandse universiteiten. Het zou ook nog wel even duren voor het zover was. Ik koos Utrecht, omdat daar vier hoogleraren zaten, tegenover Leiden en Amsterdam elk maar één. Vooral de perioden van renaissance en barok in Italië en Nederland waren onderwerp van studie binnen het Kunsthistorisch Instituut in Utrecht, en alles wat zich daarvóór had afgespeeld in de kunst van de westerse wereld. Geschiedenis van kunstobjecten kon pas bestudeerd worden wanneer zij minstens honderd jaar terug had plaatsgevonden. Het was overigens wél geoorloofd daarbij de geschriften van lieden als Giorgio Vasari en Carel van Mander te gebruiken, schrijvende schilders die in de periode van de renaissance zo 'onwetenschappelijk' waren geweest levende zaken, die zij om zich heen zagen, aan het papier toe te vertrouwen. Maar ja, in hún tijd bestond de kunstgeschiedenis in feite ook nog niet.

Toch was er in 1962, toen ik mijn onderzoek begon, heel wat literatuur te vinden over de ontwikkelingen van de kunst in de twintigste eeuw. In het statige pand aan de Drift, met zijn brede gemarmerde gangen en sombere, van betimmering voorziene zalen, vond ik boeken over het Duitse expressionisme. En dan was er van André Breton, grondlegger van het surrealisme, *Le Surréalisme et la Peinture* in de oorspronkelijke uitgave van 1928. Dit waren voor mij ontdekkingen. Hoe kwamen die boeken daar? Waren ze ooit door iemand gelezen, het boek van Breton bijvoorbeeld?

Misschien was het niet zo verwonderlijk dat juist dát boek hier een plaatsje had gevonden tussen de eindeloze rijen muf en wat zoetig ruikende publicaties over de duistere middeleeuwen, over de Griekse en Romeinse oudheid en de hergeboorte daarvan. Want uitgerekend in Utrecht, een in de tijd wat weggezakte stad, had zich stiekem op zolders en in achterkamers sinds 1929 een naar spruitjes riekend surrealisme ontwikkeld. In de jaren van mijn aanwezigheid daar had dit een soort voortzetting gevonden in het genootschap 'De Luis'.

Het direct na de oorlog verschenen boek *Histoire du Surréalisme* van Maurice Nadeau werd voor lange tijd mijn lijfboek. Ik wist daarvan de in 1964 uitgebrachte hardcovereditie te bemachtigen. Het is heel dicht op de huid van de beweging geschreven. Zó wilde ik de geschiedenis van Cobra aanpakken.

Van het handjevol medestudenten, zo'n dertig in totaal, zochten sommigen met veel geduld uit of een grassprietje op een doek van de Franse zeventiende-eeuwse schilder Nicolas Poussin nu echt wel door de meester zelf, dan wel door een leerling of imitator was geschilderd. Een ander haalde het hele instituut overhoop op zoek naar een zoveelste exemplaar voor zijn of haar verzameling rinocerossen door de eeuwen heen. In diezelfde tijd bracht ik mijzelf ertoe op bezoek te gaan bij de surrealistische schilder Jopie Moesman. In zijn donkere huis, ergens aan een Utrechtse gracht, leerde ik zijn in olie- verf gestolde Freudiaanse fantasieën kennen.

Wat ik altijd had gewild was schrijven, daar zocht ik het materiaal voor. De moderne kunst raakte mij persoonlijk. Dat was de uiting van mensen uit mijn tijd die al wisten hoe ze vorm konden geven aan hun gevoelens. Toen professor Hammacher<sup>1</sup> een semester als gastdocent optrad, werd ons daarover voor het eerst iets verteld. Ik zie weer zijn witte gezicht voor me, in de verte, helemaal aan het eind van de sombere collegezaal, en zijn handen waarmee hij zijn woorden een extra dimensie gaf. Zij werden beschenen door het leeslampje dat was bevestigd aan de lessenaar waar zijn aantekeningen op lagen. In de duistere zaal was dat de enige zichtbare plek naast de dia's die er werden vertoond. Na een klopp op de grond, die hij met de

houten aanwijsstok gaf, kwam telkens de volgende in beeld. Het was de conciërge van het instituut die, vanaf een plek vlak bij de tussen-deuren die naar de studiezaal leidden, de 'toverlantaarn' bediende. Met bevende stem en zeer zorgvuldig gekozen woorden, op een enigszins geaffecteerde wijze uitgesproken, vertelde Hammacher over Van Gogh, over Kandinsky en Mondriaan. Het was niet het vakjargon dat ik kende, het waren persoonlijke woorden waarmee hij een eigen ontroering uitdrukte over het werk van deze kunstenaars.

De kunst van na 1945 was echter volstrekt verboden terrein. Daar bewogen zich lieden, naar ik begreep, van een ander allooi dan de kunsthistoricus, namelijk de critici, die wel schamper 'beunhazen' werden genoemd. Toch publiceerde professor Hammacher er wel over, zoals mij al snel bleek.

Zelf raapte ik al mijn moed bij elkaar en begon in mijn eerste jaar (1956/57) kunstkritieken te schrijven, voornamelijk over moderne kunst, in het Utrechtse studentenblad *Vox*. Dat was onder andere over de grote overzichtstentoonstelling van de Nederlandse moderne beeldhouwkunst van voorjaar 1957 in Museum Boijmans in Rotterdam (waarbij ik het niet zo lang daarvoor verschenen handboek over dit onderwerp van professor Hammacher gebruikte). Ook schreef ik over de tentoonstelling van de Vlaamse schilder Constant Permeke, een jaar later in datzelfde museum; over een expositie van moderne kerkarchitectuur van na 1945 in het Bouwcentrum, ook in Rotterdam, en over de tentoonstelling *Moderne Religieuze Kunst* in Delft. Deze en nog andere schrijfsels, zoals enige melodramatische gedichten, sierde ik op met snel met de guts geschetste linoleumsneden. Zij vormden een soort voortzetting van mijn 'pennenvruchten' in de *Montessori Krabbels*, het schoolblaadje van het Rotterdams Montessorilyceum, waarvan ik zojuist de afdeling gymnasium alfa had voltooid.

Bij dit alles profiteerde ik zonder meer van een van huis uit meegekregen culturele bagage. De grote belangstelling van mijn ouders voor muziek, theater, literatuur, architectuur en beeldende kunst richtte zich vooral op het verre en nabije verleden. Thuis las ik onder andere deeltjes van de 'Paletserie', waarin de Haagse en Amsterdamse impressionisten en een schilder als Jan Sluijters de meest recente kunst vertegenwoordigden.