

Gekleurd glas

Glas-in-lood ramen in kerkenbouw gemaakt door Jan Dijker, 1940-1960

2013-2014, semester 2
MA eindscriptie
Onder leiding van Dr. J.G.
Roding
MA Arts&Culture
Eva Lintjes - s0963216

Titel eindschriftie Master Arts & Culture: Gekleurd glas. Glas-in-lood ramen in kerkenbouw gemaakt door Jan Dijker, 1940-1960.

Student: Eva Lintjes

Studentnr: s0963216

Datum: augustus 2014

Type paper: MA Thesis

Programma: MA Arts&Culture, 2013-2014, eindschriftie

Specialisatie: Architectuur

EC: 20 EC

Begeleider: Dr. J.G. Roding

Declaration: I hereby certify that this work has been written by me, and that it is not the product of plagiarism or any other form of academic misconduct.

Handtekening:

Eva Lintjes, augustus 2014.

Inhoud

Inleiding	4
1. Theoretisch kader	9
2. Jan Dijker	15
3. Technische achtergrond gebrandschilderd glas-in-lood	22
4. Kerkenbouw en positie Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw	26
5. <i>Case-studies</i> : glas-in-lood ramen Jan Dijker	34
Conclusie	48
Noten	53
Bijlage 1	78
Bijlage 2	82
Afbeeldingen	83
Herkomst afbeeldingen	91
Literatuur	92
Abstract	96

Inleiding

Monumentale kunst is een gebonden kunstvorm. De kunst is verbonden met een bepaald gebouw en vormt een eenheid met de architectuur.¹ Deze monumentale kunst, die de relatie aangaat met de architectuur en hiermee een wezenlijk onderdeel wordt van de bouwkunst staat in deze masterscriptie centraal. In dit eindonderzoek voor de Master Arts&Culture aan de Universiteit Leiden worden de vroege glas-in-lood ramen in kerkenbouw, vervaardigd door kunstenaar Jan Dijker (1913-1993), in de periode na de Tweede Wereldoorlog, de wederopbouw (1940-1960) in beschouwing genomen.² Aanleiding voor de keuze van dit onderwerp is een stage voor Stichting Jan Dijker, waarvoor ik een zelfstandig onderzoek heb opgezet naar de vroege glas-in-lood ramen (periode 1940-1960) gecreëerd door kunstenaar Jan Dijker. Voor de Stichting was het belangrijk dat een goede verslaggeving werd opgesteld met betrekking tot deze glas-in-lood ramen. Het betreft hier voornamelijk werken in Brabant en Noord-Limburg. Het verwerken van informatie door middel van het verzamelen van literatuur en het doen van archiefonderzoek, onder andere in de vorm van brieven en oude foto's, vormde een belangrijk onderdeel voor het in kaart brengen van de kunstwerken. Uiteindelijk zijn van de verschillende glas-in-lood ramen projectteksten opgesteld, waar ook beoordelingscriteria aan toe werden gevoegd. Deze criteria bestonden uit de volgende facetten: ontstaansgeschiedenis, technische beschrijving, inhoud en symboliek van de voorstelling, (eventuele) inspiratiebronnen en de staat van het kunstwerk. Op deze manier is de oeuvrelijst van Jan Dijker, voor zover mogelijk, gecompleteerd.³ Daarnaast werd een groot aantal werken samen met een fotograaf vastgelegd of werd zelf een bezoek gebracht aan de projecten.⁴

In dit onderzoek kan de relatie tussen architectuur en kunstwerk verder worden uitgediept en dat vormt de uitdaging van het bestuderen van het glas-in-lood raam. De glas-in-lood ramen zijn met de kerken verbonden in artistiek, functioneel en religieus opzicht.⁵ Interessant is de stijlontwikkeling die is waar te nemen in het werk van Dijker: een vormtaal die langzaam overgaat van figuratief naar abstract-figuratief. In bijvoorbeeld de ramen die Dijker heeft vervaardigd in drie fasen tussen 1953 en 1960 voor de Sacramentskerk te Breda is een duidelijke stilistische verandering waar te nemen.⁶ Dit ontwikkelingsproces

vormt het uitgangspunt voor de onderzoeksvraag van deze studie: Hoe kunnen de stilistische ontwikkelingen in de vroege glas-in-lood ramen (periode 1940-1960) gemaakt door kunstenaar Jan Dijker, worden gepositioneerd in de wederopbouwperiode en de kerkelijke architectuur?

De stijlontwikkeling heeft niet alleen betrekking op glas-in-lood ramen en de kunstenaar, maar ook over bijvoorbeeld de maatschappij, de Rooms-katholieke kerk, de architectonische ruimte en de religie met bijbehorende liturgie. Hoe moet deze relatie tussen kunst en architectuur tot uiting worden gebracht? Allereerst is relevant om de volgende deelvraag te beschouwen: Wie is kunstenaar Jan Dijker en hoe kunnen de vroege glas-in-lood ramen binnen zijn oeuvre worden beschouwd? In een introductie over de kunstenaar wordt gekeken naar zijn achtergrond, invloeden, inspiratiebronnen en wordt aandacht besteed aan het kunstenaarsklimaat na de Tweede Wereldoorlog. Het plaatsen van de kunstenaar in het gestelde kader, de wederopbouwperiode en de kerkelijke architectuur, staat centraal. Het belichten van de achtergrond van Dijker is essentieel, om de ontwikkelingen in de glas-in-lood ramen in te leiden voor verder onderzoek.

Een ander belangrijk punt is de technische achtergrond van glas-in-lood. Hoe worden gebrandschilderde glas-in-lood ramen vervaardigd? Het is noodzakelijk de techniek van de ramen nader te bestuderen, omdat dit inzicht kan geven in de stijlontwikkeling van Jan Dijker. Het procedé van het brandschilderen van glas, heeft een grote invloed op het uiteindelijke resultaat van het glas-in-lood raam.

De laatste deelvraag richt zich op de plaats van de Rooms-katholieke kerk en de kerken waar de glas-in-lood ramen voor zijn vervaardigd. Wat was de positie van de Rooms-katholieke kerk en wat was de situatie van de kerken na de Tweede Wereldoorlog, in de wederopbouw? De wederopbouwperiode biedt de mogelijkheid voor monumentale kunstenaars als Jan Dijker om een bijdrage te leveren op het gebied van de kunsten. Wat speelt er allemaal in deze fase, in relatie tot de monumentale kunsten in de Rooms-katholieke kerken? Naast de glas-in-lood ramen van Dijker moet aandacht worden besteed aan eventuele andere kunstobjecten in de religieuze ruimte.⁷ Bovendien is de relatie van de Rooms-katholieke kerk met andere tendensen in de wederopbouw, zoals met bijvoorbeeld de procentageregelingen, relevant om nader te bekijken.⁸ Is een verschil in

benadering te constateren tussen bestaande kerkgebouwen en nieuwe kerkgebouwen waarvoor Jan Dijker ramen heeft vervaardigd?⁹

Om de onderzoeksvraag te versterken wordt in het theoretisch kader de positie van de monumentale kunsten bestudeerd. Wat is de relatie tussen de monumentale kunsten en de architectuur? Welke positie moet deze gebonden kunst innemen binnen de bouwkunst? Dit spanningsveld vormt de achtergrond waarin de glas-in-lood ramen die Jan Dijker heeft vervaardigd voor de kerkenbouw na de Tweede Wereldoorlog worden geplaatst. De inspiratiebronnen van Jan Dijker maken duidelijk welke positie de gebrandschilderde glasramen innemen. Zoals eerder gesteld zijn de ramen in artistiek, functioneel en religieus opzicht met de kerkelijke ruimte verbonden.

Voor het onderzoek zijn zowel kunsthistorische als architectonische waarden van belang. Enerzijds wordt de monumentale kunst bestudeerd en anderzijds de architectonische ruimte waarin zij zijn geplaatst. De relatie met de architectuur is bij het bestuderen van de monumentale kunsten fundamenteel. Deze waarden zijn niet los van elkaar te zien. Het gaat om de plaats van de glas-in-lood ramen in de kerk en de gebonden positie die deze ramen hierbij innemen. Op het gebied van glas-in-lood ramen bestaan enkele globale overzichten die de monumentale en religieuze glazenierskunst van de twintigste eeuw bespreken. Het gaat hier om Nederlandstalige studies, de kunst en architectuur vanuit een Nederlands oogpunt: *Glas in lood* geschreven door W.F. Gouwe uit 1932, Joseph Viegen, *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst uit 1955*, *Teken aan de wand* door Bettina Spaanstra-Polak uit 1963, het essay van A. van der Boom 'Monumentale glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste eeuw' in een publicatie uit 1965 en *Glas in lood in Nederland 1817-1968* uit 1989.¹⁰ Over de glas-in-lood ramen tot 1900 is de publicatie *Kleurig glas in monumenten* uit 1985 verschenen.¹¹ Over de monumentale wederopbouwkunst en -architectuur zijn recent drie uitgaven verschenen.¹² Daarnaast moet ook nog de publicatie over Jan Dijker, *Jan Dijker. Vijftig jaar monumentaal*, worden genoemd. Hierin wordt weinig aandacht geschonken aan de vroege religieuze glas-in-lood ramen uit het oeuvre van Dijker. Op het gebied van de wederopbouwkunst kan nog veel onderzoek worden verricht naar de kunstenaars die in deze periode zoveel hebben geproduceerd. De wederopbouw

begint al gedurende de Tweede Wereldoorlog en in literatuur wordt over het algemeen ingegaan op de ontwikkelingen in de tweede helft van de jaren vijftig.¹³ Jan Dijker is in dit kader maar één van de belangrijke namen. Hij werkt in de periode direct na de Tweede Wereldoorlog in het katholieke zuiden, waar hij in Moergestel, Noord-Brabant met een kleine groep monumentale kunstenaars aan de slag gaat. Samen met kunstenaars als Marius de Leeuw, Albert Troost, Egbert Dekkers en Lex Horn werkt Dijker aan monumentale opdrachten. Hij is in de herstelperiode vooral bezig met religieuze thema's.¹⁴ In dit onderzoek wordt specifiek gekeken naar kerkelijke glas-in-loodramen, wat maar een klein onderdeel vormt van het totale onderzoeksveld. De relatie tussen kerk en monumentale glaskunst is een onderbelicht onderzoeksgebied en hierin kan nog een grote vooruitgang worden geboekt.

Voor het beschouwen van de glas-in-lood ramen vormt het onderzoek dat is verricht voor Stichting Jan Dijker, het literatuur- en archiefonderzoek, de basis. Daarnaast is andere informatie opgenomen in het archief van Stichting Jan Dijker van belang. Kerkelijke kunst is een lastig thema om volledig te belichten. In het onderzoek zijn twaalf kerken te benoemen waarvoor Jan Dijker na de Tweede Wereldoorlog tot 1960 ramen voor heeft vervaardigd.¹⁵ Het ingewikkelde aspect hiervan is dat de kerken in zeer diverse periodes zijn gebouwd. Het gaat om kerken van eind negentiende, begin twintigste eeuw, kerkenbouw uit het interbellum en daarnaast om wederopbouwkerken.¹⁶

Monumentale kunst in de wederopbouw is een breed begrip en het is dan ook belangrijk om het onderzoek af te bakenen. Niet alle informatie kan worden opgenomen en het is daarom essentieel een goede focus te hebben en niet te ver af te dwalen van het hoofdonderwerp. In deze scriptie wordt de kerkelijke glas-in-lood kunst in de periode na de Tweede Wereldoorlog centraal gesteld. Aan andere technieken binnen de monumentale kunsten en andere architectuurcategorieën dan kerkenbouw wordt geen aandacht besteed. Daarnaast is het onderzoek gericht op één kunstenaar, Jan Dijker.

Niet alle kerken en bijbehorende stijlen kunnen worden besproken. Dit onderzoek is geen overzicht van kerken uit een bepaalde periode of in een bepaalde stijl. De architectuur vormt een essentieel onderdeel in relatie tot de monumentale kunst

en het is daarom wel van groot belang om hier een aantal aspecten van te belichten. Hierbij vormt relatie tussen de kerkelijk architectuur en de glas-in-lood ramen van Dijker het middelpunt.

Allereerst wordt het theoretisch kader toegelicht, waarbij de positie van de monumentale kunst in beschouwing wordt genomen. Hierna wordt de kunstenaar Jan Dijker geïntroduceerd. Waar kunnen de vroege glas-in-lood ramen in het oeuvre van de monumentaal kunstenaar worden geplaatst? Het volgende aspect dat wordt bekeken is de technische achtergrond van het gebrandschilderde glas-in-lood raam. Deze technische achtergrond is een essentieel onderdeel van de stilistische ontwikkelingen. Het is belangrijk om in de kunstwerken te kunnen waarnemen hoe Dijker deze veranderingen doorvoert met behulp van de gebruikte techniek. Vervolgens wordt ingegaan op de kerkenbouw en de positie van de Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw. Uiteindelijk worden met behulp van drie *case-studies* alle voorgaande aandachtspunten samengevoegd en alle eerder naar voren gebrachte ideeën uiteengezet. Het laatste onderdeel wordt gevormd door de conclusie.

1. Theoretisch Kader

In het onderzoek wordt de monumentale glasschilderkunst van de twintigste eeuw geanalyseerd, waarbij in de negentiende eeuw een “hernieuwde beoefening” van deze kunstvorm is waar te nemen.¹⁷ Het theoretisch kader gaat in op de positie van de monumentale kunst.

Bettina Spaanstra-Polak start haar essay ‘De geschiedenis van de monumentale kunst’ in de publicatie *Teken aan de wand* uit 1963 terecht met de vraag wat het begrip monumentaal feitelijk betekent: “En toch dient hij die over monumentale kunst schrijft, zich eerst af te vragen, wat hij onder dit woord [monumentaal] verstaat.”¹⁸ Het begrip monumentaal staat volgens Spaanstra-Polak voor kunstwerken die “één vast bestanddeel aan het gebouw vormen, één zijn met het gebouw (...), zoals de muurschildering en het tegeltableau aan de wanden, het mozaïek aan plafonds, gewelven en in vloeren, het gebrandschilderde glas-in-lood raam, en ook het beeldhouwde reliëf aan de muur.”¹⁹ Deze kunstuitingen kunnen, naast monumentaal, worden omschreven als gebonden. Dit komt ook naar voren in de ondertitel van het in 1946 opgerichte tijdschrift *Forum*: ‘Maandschrift voor architectuur en gebonden kunsten’.²⁰ De monumentale kunsten zijn gebonden aan de architectuur, waarbij aandacht moet worden besteed aan verschillende factoren. Architectuur, lichtinval, functie van het bouwwerk, eisen van de opdrachtgever en architect en technische aspecten zijn bijvoorbeeld facetten waar de kunstenaar rekening mee moet houden.²¹ Wat is de plaats van de monumentale kunst, in dit onderzoek het glas-in-lood raam, in de architectuur, het kerkgebouw?

In dit theoretisch kader wordt de relatie tussen de monumentale kunst en architectuur bestudeerd. Een compacte beschouwing van diverse visies over de positie van de monumentale kunst, toegespitst op het glas-in-lood venster, geeft inzicht in de wijze waarop Jan Dijker de relatie tussen de glas-in-lood ramen en architectuur tot uiting heeft gebracht. Het gaat hierbij om het spanningsveld tussen wand (de architectuur) en kunst (glas-in-lood raam). Toelichting van deze interactie plaatst de technische en stilistische ontwikkeling van Dijker in een breder kader. Voor het theoretisch raamwerk worden de visies van Richard Roland Holst (1869-1938), Joep Nicolas (1897-1972) en Heinrich Campendonk (1889-1957) geanalyseerd.²² De standpunten worden in het onderzoek verbonden met de glas-

in-lood ramen van Jan Dijker om duidelijkheid te verschaffen over de positie van de kunstwerken in de kerkelijke architectuur.

1.1 Richard Nicolaüs Roland Holst

Richard Nicolaüs Roland Holst heeft een zeer grote invloed uitgeoefend op de beoefening van de monumentale kunsten. Hij zet zich in voor kunst voor de gemeenschap met een dienend, sociaal karakter.²³ Als “wegbereider tot de monumentale kunst” heeft Roland Holst zijn ideaal van een gemeenschapskunst en zijn ideeën over het fundamentele verschil tussen schilderkunst en gemeenschapskunst tot uiting kunnen brengen in zijn hoogleraarschap (vanaf 1918) en directeurschap (1925-1935) aan de Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam.²⁴ Het verschil in fundament tussen schilderkunst en monumentale kunst verlangt, volgens hem, een andere gesteldheid van de geest en van de vormgeving.²⁵

Naast zijn onderwijzende functie, uitte Roland Holst als kunsttheoreticus in kritische beschouwingen zijn indrukken. Voor het theoretisch kader worden verhandelingen uit de volgende publicaties gebruikt: *Over kunst en kunstenaars. Beschouwingen en herdenkingen uit 1923*, de nieuwe bundel uit 1928 en *In en buiten het tij. Nagelaten beschouwingen en herdenkingen* uit 1940. Dit zijn bundels waarin allerlei soorten essays van Roland Holst bij elkaar zijn gevoegd.²⁶ Daarnaast is ook zijn publicatie ‘Glasschilderkunst’ in *De toegepaste kunsten in Nederland: glas in lood. Een reeks monografieën over hedendaagsche sier- en nijverheidskunst* onder redactie van W.F. Gouwe van belang.²⁷

Roland Holst hecht een grote waarde aan de dienstbaarheid van de monumentale kunsten tegenover de architectuur. De gebondenheid aan de architectuur staat centraal en het is daarom essentieel dat het glas-in-lood raam zich hier naar voegt:

“Het venster mag niet de speelplaats zijn voor de subjectieve invallen en grillen van den glasschilder, maar het raam moet blijven een van de vele plaatsen waar het groot architectonisch verband tot uitdrukking wordt gebracht en de eenheid wordt nagestreefd, die functionele vormen, welke geestelijke en materiele grenzen schijnbaar ver uit elkaar liggen, samen bindt.”²⁸

Het glas-in-lood venster maakt onderdeel uit van het totale bouwwerk, en het is noodzakelijk dat het binnen deze samenhangende architectonische vormen wordt geplaatst. Zo legt Roland Holst uit: “Van het zoeken naar een *vormaccoord*, waar het bij monumentale opgaven juist om gaat, is geen sprake meer, zoodra in die opgave geen enkele *binding* met andere, reeds bestaande *vormen* is vastgelegd.”²⁹ Het fundamentele beginsel voor de monumentale kunst ligt in de acceptatie van het afgebakende muuroppervlak, de beperking die de architectuur oplegt aan de ruimte waarin het kunstwerk wordt geplaatst. Het glas-in-lood raam neemt zo een onderschikte plaats in, dat volgens Roland Holst nodig is om “een hogere harmonie [te bereiken] die alleen door samenwerking te veroveren is.” Hij voegt daar nog een belangrijke opmerking aan toe: “De aanvaarding der ruimtebeperking wordt aldus de plastische uitdrukking van een ideëel besef.”³⁰ Dit is volgens Roland Holst de eerste eis die de vormgeving van de monumentale kunst beheerst. De andere twee eisen richten zich op de acceptatie van en het neerleggen van de monumentale kunstenaar bij deze beperking om een ‘hogere harmonie’ te bewerkstelligen en dat iedereen die meewerkt aan het creëren van de architecturale eenheid “door een gelijken wil [worden] geleid”.³¹

Roland Holst stelt twee karaktereigenschappen centraal die de monumentaal kunstenaar moet bezitten:

“Ten eerste dat het eenige doel van de monumentale kunst is, den geest te voeren tot het waarlijk Verhevene, en dat de monumentale schilder priester moet zijn in de wijdeste beteekenis van het woord, dat zijn leven moet zijn vol gestadigde toewijding, vol verantwoordelijkheidsgevoel, vol sterke geestelijke concentratie, en vol strenge moreele reserve.”³²

1.2 Joep Nicolas

Tegenover de opvattingen van Roland Holst kunnen de standpunten van Joep Nicolas worden geplaatst.³³ Nicolas zag het glas-in-lood raam niet als “voortzetting van de wand”, zoals Roland Holst, maar juist als een onderbreking. In zijn glas-in-lood ramen ging Nicolas op zoek naar contrasten en hij streefde niet naar een eenheid met het totale vormencomplex.³⁴ Nicolas wordt gepositioneerd bij ‘de barokke Limburgers’. Deze tegenstelling tussen Nicolas en Roland Holst wordt omschreven als de picturale richting van de barokke Limburgers tegenover de

architectonische richting van de monumentalen.³⁵ Nicolas heeft zijn standpunten over monumentale kunst in verschillende publicaties en lezingen aangedragen, waarbij zijn ideeën over glasschilderkunst een belangrijke plaats innamen.³⁶ Voor het theoretisch kader wordt het essay ‘Over den glazenier’ geplaatst in *De toegepaste kunsten in Nederland: glas in lood. Een reeks monografieën over hedendaagsche sier- en nijverheidskunst* uit 1932 als uitgangspunt genomen.

Nicolas ziet het glas-in-lood raam als persoonlijk, als een uiting van de eigen, individuele “ontroering en verwondering”. Hij beschouwt de glasschilderkunst als een vrij medium, niet gebonden aan de architectuur.³⁷ Waar Roland Holst het glas-in-lood raam ziet als een voortzetting van de wand, ondergeschikt aan de architectuur en nadruk legt op het tweedimensionale karakter van het kunstwerk, ziet Nicolas het raam als persoonlijk en als onderbreking in de architectonische wand.³⁸ “Evenals een schilderij den wand onderbreekt en door zijn contrast opluistert, eveneens is nu een glas-in-lood-raam een onderbreking van de architectuur, - een overtolligheid gerechtvaardigd uit geestelijke ondervloed.” Architectuur is volgens Nicolas iets wezenlijks anders en heeft niets meer te maken met handwerk. Het glas-in-lood raam moet ‘opluisteren’ door het beoogde contrast. Nicolas neemt waar dat een “cultus als drager van een ordenende sacrale kunst volkomen ontbreekt” en schuift het bij een “irreëel idealisme”.³⁹ Deze uitspraken staan lijnrecht tegenover de standpunten van Roland Holst, die dit wel nastreeft en uit gaat dat “de aanvaarding der ruimte-beperking [de plastische uitdrukking wordt] van een ideëel besef”.⁴⁰ Nicolas vervolgt:

“Laat ons niet treuren om het ontbreken van dien eenheidsscheppende cultus, maar een niet minder religieuze kunst geven uit een eenheidsprincipe dat ieder aanvaardt: het leven. Hoe grooter vrijheid van uitingen, naar den persoonlijken aard der kunstenaars, hoe rijker het beeld van onzen tijd. Hoezeer wij de moderne architectuur bewonderen om haar rationele en door doelstelling uitgebalanceerde vormen, wij kunnen uit die vormen geen glas-in-lood-schilderkunst maken.”⁴¹

Nicolas ziet het glas-in-lood raam als een autonoom kunstwerk en het glazeniersvak als modern en onafhankelijk. Voor Nicolas is het glas-in-lood raam zijn architectonische betekenis kwijtgeraakt, nadat door ontwikkelingen grote stukken glas konden worden vervaardigd. Technische vernieuwingen en nieuwe toepassingen zijn voor Nicolas daarom een belangrijk aspect en hij

experimenteerde hier graag mee in zijn eigen kunstwerken.⁴² Deze vrije benadering van het glas-lood-raam, niet gebonden aan de architectuur en niet opgevat als dienende kunst, komt tot uiting in de glasramen die hij zelf heeft gemaakt. Volgens Nicolas had de moderne glazenier de middelen om een zelfstandig, vrij kunstwerk te vervaardigen.⁴³

1.3 Heinrich Campendonk

In het theoretisch kader is het noodzakelijk om als laatste de Duitse kunstenaar Heinrich Campendonk te benoemen.⁴⁴ In 1935 neemt Campendonk de positie over van Roland Holst als hoogleraar monumentale en versierende kunsten aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam.⁴⁵ Hij was geen theoreticus, maar hij heeft een grote invloed op Jan Dijker gehad als zijn leermeester op de Rijksacademie. Daarnaast had Campendonk een sterke opvatting over de relatie tussen de monumentale kunst en de architectuur en het is daarom relevant om hem in dit kader kort te vermelden.

Campendonk staat voor een opvatting van dienstbaarheid van de monumentale kunsten ten opzichte van de architectuur, waar subjectiviteit geen deel van uitmaakt.⁴⁶ De illusie van ruimte en perspectief waren in dit opzicht van dienstbaarheid en de toepassing op een vlakke muur niet gepast.⁴⁷

“De monumentale kunst moest dienstbaar zijn aan de architectuur en dat liet zijns inziens geen expressie toe van persoonlijke standpunten noch van moralistische visies op de maatschappij. Het gevaar was dan ook niet denkbeeldig dat menig werk een te dienstbaar, te decoratief en oppervlakkig karakter kreeg.”⁴⁸

In deze standpunten wat betreft dienstbaarheid is een overeenkomst met Roland Holst waar te nemen. Het verschil is de waarde die Roland Holst gaf aan de inhoud van het glas-in-lood raam, de betekenis die daarin schuil ging. De visie van Campendonk had betrekking op de formele aspecten, zoals bijvoorbeeld de compositie, materiaalbeheersing en de samenstelling van de vormen in het glas-in-lood raam.⁴⁹ Spaanstra-Polak legt deze tegenstelling uit:

“In tegenstelling tot Roland Holst die van de ethiek uitging en de kunstenaar als priester in de ruimste zin des woords wilde zien, die zijn ideeën uitdraagt, vond Campendonk de idee niet de hoofdzaak, maar behoorde in zijn ogen het monumentale werk, in het bijzonder de glasschildering, aangenaam voor het oog en ondergeschikt aan een passen bij de

architectuur te zijn. (...) Zijn streven was meer om samen met de architect tot een grote expressie van de monumentale kunst te komen. (...) In plaats van de idee en de ethiek leerde hij techniek in dienst van schoonheid”⁵⁰

Al deze stellingen dragen bij aan de zoektocht naar de plaats van het glas-in-lood raam in de architectuur en in de kerkenbouw. De inzet van een bepaalde strategie zorgt voor de relatie die het kunstwerk aangaat met zijn omgeving. Stilistische beslissingen die de kunstenaar maakt, hebben daarbij grote gevolgen voor de positie van het glas-in-lood raam in de ruimte.

2. Jan Dijker

Jan Dijker werd geboren op 19 november 1913 te Den Helder-Nieuwediep.⁵¹ Hij groeide op in een katholiek gezin van ‘zeerobben’ met negen kinderen en zijn ouders Nicolaas Dijker (1875-1959), die marinier-aan-wal was, en Christina Margaretha Dijkman (1879-1960).⁵² In de familie van koopvaardij- en marinemensen was verder niemand bezig met kunst, zo geeft Dijker aan: “Ja. Kijk ze verwachten natuurlijk van mij: Jan Dijker gaat ook op het water, zoals mijn vader. Er werd verondersteld, dat ik die richting wel zou kiezen’.”⁵³ In plaats daarvan is hij al op jonge leeftijd gefascineerd door de beeldende kunst en een belangrijke invloed is de Conchaschildering in zijn parochiekerk.⁵⁴ De schildering in de kerk wijst Dijker aan “een van de beginindrukken die ik als aanleiding beschouw tot mijn bezig zijn met de beeldende kunst”.⁵⁵ Ondanks dat hij voor de beeldende kunsten koos en niet voor een leven als ‘zeerob’, is hij altijd verbonden gebleven met de zee.⁵⁶

Dijker wilde niet naar de zeevaartschool of een marine-opleiding volgen en vertrok naar Amsterdam. De overstap van Den Helder naar Amsterdam werd goedgekeurd door zijn ouders als hij zich voor een lerarenopleiding inschreef. Hij doet daarentegen in 1936 toelatingsexamen voor de Rijksacademie van Beeldende Kunsten. Niet met de steun van zijn ouders, maar op kosten van zijn broer, startte Dijker met de opleiding.⁵⁷ Hij begint zijn academietijd in de beeldhouwklas van Jan Bronner, met medestudenten Paul Gregoire en Pieter d’Hont, maar stapt over naar de afdeling monumentale schilderkunst met Heinrich Campendonk aan het hoofd.⁵⁸ Hier ontmoet hij ook priester Egbert Dekkers, met wie Dijker na de oorlog nog een geruime tijd samenwoont.⁵⁹ Op de Rijksacademie bleef het geloof, het katholicisme dat hij had meegekregen van zijn ouders uit Den Helder, een belangrijke plaats behouden.⁶⁰ Dijker beschrijft zichzelf als een ‘katholieke wandluis’: “Achteraf vind ik dat allemaal niet van die grote heldendaden. Maar het bewijst dat ik zelf zocht naar de bevestiging van mijn katholiek zijn. Mijn levensdoel werd eigenlijk: juist in die tijd van de academie: een goed katholiek en een goed schilder.”⁶¹ De beeldende kunst had over het algemeen een religieuze dimensie, waarbij onderwerpen steeds weer werden herhaald. Bijbelse onderwerpen waren, volgens Dijker, op de Amsterdamse Rijksacademie vaak leidend.⁶² Religieuze thema’s bleven van groot belang en namen voor Dijker in de

eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog een fundamentele plaats in. In 1940 rondt Dijker zijn opleiding aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam onder Campendonk af.⁶³ Campendonk vormt een belangrijke factor voor de vorming van de stijl van Dijker en nam als hoogleraar aan de academie een invloedrijke positie in.⁶⁴

In 1940 behaalt Jan Dijker met een Franciscusraam de zilveren medaille van de Prix de Rome voor de monumentale en versierende schilderkunst.⁶⁵ Kort na het behalen van de Prix de Rome en het verlaten van de academie breekt de Tweede Wereldoorlog uit. Het leek Dijker verstandig om onder te duiken, omdat hij niet bij de Kultuurkamer wilde aansluiten en hij vertrok naar het zuiden van het land.⁶⁶ Voor Dijker breekt een roerige tijd aan.⁶⁷ Hij gaat in 1940 eerst naar de Kruisstraat onder Rosmalen en in 1941 trekt hij verder naar Limburg. In Limburg komt hij terecht in Grubbenvorst aan de Maas, in het Gebroken Slot.⁶⁸ Voor Dijker was dit helaas een weinig productieve periode:

“Toen ik ondergedoken zat, kreeg ik een schedelbasisfractuur. Ik had een vrij lang herstelproces. Dat had tot gevolg, dat ik in die onderduikperiode weinig creatief ben geweest. Ook door isolement, het feit dat je in een bezet gebied was, dat je dan eigenlijk gehandicapt was door een gebrek aan relaties. Waarschijnlijk ook door een gebrek aan initiatief. Het is in ieder geval een vrij onvruchtbare periode geweest.”⁶⁹

Na het verblijf in Grubbenvorst gaat Dijker naar Belfeld en dook hij onder bij hotelboerderij Schreurs. In het katholieke Limburg maakte Dijker in zijn atelier een groot aantal ramen. Tegen het einde van de oorlog trok Dijker naar Venlo, zo stelt hij: “De oorlog raakte ten einde. Er werden steeds meer razzia’s gehouden. Vandaar dat ik uitweek naar Venlo waar ik ook de bevrijding meemaakte. Er was in die stad enorm veel gebombardeerd. Het Belfelds atelier was grotendeels vernield.”⁷⁰

Vanuit Venlo wilde Dijker na de bevrijding in eerste instantie terug naar Amsterdam, maar het noorden was nog niet bevrijd. Dijker zocht daarom zijn Rijksacademievriend Egbert Dekkers op, die woonde in het klooster St. Stanislaus te Moergestel, in het bevrijde Noord-Brabant.⁷¹ In Brabant ontving Dijker spoedig diverse opdrachten en hij trok samen met priester-kunstenaar Egbert Dekkers in het landhuis Hoogenhuizen te Moergestel.⁷² Dijker is nooit meer uit Moergestel

vertrokken en zijn positie na de Tweede Wereldoorlog in Noord-Brabant, Moergestel was blijvend. Zijn positie in Brabant werd versterkt door het groot aantal kerkelijke opdrachten dat Jan Dijker verkreeg in de wederopbouw en daarnaast trouwt Dijker in 1947 met kinderarts Wiesje Lobach uit Udenhout.⁷³ Dijker beschrijft deze periode als ‘een gouden tijd’: “We waren met een klein aantal kunstenaars en hadden een groot aantal opdrachten voor kerken, kloosters, scholen en stadhuizen. Plannen om weg te gaan moesten daardoor steeds worden uitgesteld. Een gouden tijd!”⁷⁴ Voor Dijker moesten de opdrachten voor de monumentale kunst eerst worden uitgevoerd: “Het was een periode waarin je kon laten zien wat je waard was.”⁷⁵

In het Limburgse atelier Flos te Steyl-Tegelen werkte Jan Dijker nauw samen met onder andere Charles Eyck en Daan Wildschut (afb. 1). De veelal religieuze opdrachten in deze tijd werden uitgevoerd in dit atelier.⁷⁶ In dit opzicht was sprake van een zeer gunstig kunstenaarsklimaat, waar Jan Dijker als monumentaal kunstenaar de kans kreeg om de door hem beheerste kunsttechnieken toe te passen. Na de Tweede Wereldoorlog onderging de monumentale kunst, in een herstelperiode van opbouw en optimisme, een unieke ontwikkeling. De monumentale kunst werd ingezet om de kloof tussen het publiek en de kunstenaar te herstellen, waarbij verenigingen werden opgericht, gezocht werd naar een samenwerking met architecten, en in publicaties en tentoonstellingen de diverse ideeën van kunstenaars werden aangedragen. Vanuit de overheid en het bedrijfsleven werden ondersteunende bepalingen ingezet voor de monumentale kunst in de architectuur, waar bijvoorbeeld de percentageregelingen uit voortkwamen.⁷⁷ Daarnaast verkreeg glaskunst zijn oude positie: “Glaskunst was direct na de oorlog weer in opkomst. Het verkreeg zijn religieuze functie zoals in oude tijden; de meeste glaskunstwerken werden voor kerken gemaakt.”⁷⁸ In deze vruchtbare periode moeten de glas-in-lood ramen in kerkenbouw tussen 1940 en 1960 van Jan Dijker worden geplaatst.

Dijker heeft in zijn loopbaan in veel verschillende technieken gewerkt, hij beschikt over een zeer veelzijdig vakmanschap. In de monumentale beeldende kunst zijn dit technieken zoals glas-in-lood, sgraffito, glas-appliqué, glas-in-beton, muurschilderingen, tapijten, mozaïek. Daarnaast maakt hij vrij werk, waarbij een

grote toename is waar te nemen in de jaren zeventig.⁷⁹ Zijn kennis over de verschillende monumentale technieken heeft hij kunnen overbrengen als docent aan de Tilburgse Academie voor Beeldende Kunsten, later Academie voor Beeldende Vorming, van 1952 tot 1979.⁸⁰ Het docentschap heeft eveneens veel invloed gehad op Dijker zelf.⁸¹

Naast zijn docentschap hield Dijker zich bezig met andere zaken buiten zijn kunstenaarschap om, zoals bijvoorbeeld zijn verbondenheid met kunstenaarsverenigingen en jury's.⁸² Zo was hij aangesloten bij de Algemene Katholieke Kunstenaars Vereniging (AKKV), de Zuiderkring, Nederlandse Vereniging van Zeeschilders, Vereniging van beoefenaars der Monumentale Kunsten (vbMK), Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars '69 en de Brabantse Stichting voor Brabantse Kunst en Edel Ambacht, later omgezet in het Kunstcentrum Brabant en in 1983 in de Nieuwe Brabantse Kunststichting. Daarnaast was hij van 1959 tot 1977 lid van de jury voor de Koninklijke Subsidie voor de monumentale schilderkunst.⁸³ Dijker omschrijft zichzelf als een bemoeizuchtig, sociaal figuur, zowel op de academie als in jury's in commissies.⁸⁴

Jan Dijker bleef, na zijn pensionering als docent, doorwerken in zijn atelier in de verbouwde boerderij te Moergestel op 't Stokeind waar hij introk na het verlaten van Hoogenhuizen. Hij werkt in deze periode vooral met aquarel en olieverf.⁸⁵ Jan Dijker overlijdt op 20 oktober 1993 te Moergestel.⁸⁶

Het overgrote deel van de gebouwen die Dijker van (gebrandschilderd) glas-in-lood heeft voorzien liggen in Noord-Brabant en Limburg.⁸⁷ In dit onderzoek wordt aandacht besteed aan de gebrandschilderde glas-in-lood ramen in kerkenbouw van 1940-1960.⁸⁸ Hierbij is geen aandacht voor de grote variatie aan andere technieken waar Dijker in heeft gewerkt en het latere werk dat Dijker heeft gemaakt, zowel in de monumentale als de vrije kunsten.

2.1 Ontwikkeling van Jan Dijker, invloeden en inspiratiebronnen

Voor de artistieke ontwikkeling van de glas-in-lood ramen van Jan Dijker zijn invloeden en inspiratiebronnen een essentieel element om nader te bekijken. Daarnaast zijn zij van groot belang voor de technische behandeling van

gebrandschilderd glas-in-lood en spelen zij een cruciale rol binnen de uiteenzetting van de praktijkstudies.

In dit opzicht is het noodzakelijk om eerst de invloed van de barokke Limburgers Charles Eyck (1897-1983) en Joep Nicolas te bespreken.⁸⁹ Deze glazeniers gebruikten aspecten van de vrije schilderkunst in hun monumentale kunst. Het verhalende en dynamische karakter wordt omschreven met de begrippen: picturaal, barok, decoratief, figuratief en schilderkunstig.⁹⁰ Zo verklaart Jan Dijker zijn bewondering:

“Erg belangrijk is de grote bewondering die ik had voor de barokke Limburgers. Hun stijl is mij heel wat jaren bijgebleven, zonder dat ik dat makkelijk heb kunnen overwinnen. Je kunt het in mijn ontwikkeling als schilder zien. Als je mijn ramen ziet van vlak na de oorlog, van de wederopbouw, dan weet je wat voor een hete strijd ik heb gevochten. Het is een soort volschilderen, wat de Limburgers nogal veel deden, een prentenboek.”⁹¹

Zijn bewondering voor de barokke Limburgers was voor Dijker niet alleen gericht op een esthetische beleving, maar hij “wilde zoiets ook zelf graag maken”. De schilderachtige benadering van het glas-in-lood raam zorgde voor “gloedvolle tegenstellingen”. De tegenstelling tussen licht en donker werd door de barokke Limburgers niet alleen nagestreefd met het gebruik van het soort glas, maar ook in de beschildering van het glas. Zij maakten hierbij voor het beschilderen van het glas-in-lood raam gebruik van grisaille.⁹² Dijkers stijl neemt na verloop van tijd een meer ingetogen wending en zijn leermeester aan de Amsterdamse Rijksacademie, Heinrich Campendonk, vormt een belangrijke inspiratiebron: “Ze [zijn stijl] wordt al wat opener, wat levendiger van lijn, van lineatuur. Je kunt zien, dat ik Campendonk wat meer ben gaan waarderen.” Campendonk uitte zijn ongenoegen over het gebruik van grisaille, hij beschreef dit als schilderen met modder.⁹³ Dijker was daar in die periode nog niet van bewust, zo legt hij uit:

“Dat begreep ik toen nog niet; ik wilde het ook niet van hem aannemen. Daar ben ik pas in de loop van de jaren achter gekomen. Daardoor veranderde mijn stijl. Meer naar dat puriteinse, Campendonkiaanse, waar een hele lichte penseelvoering en loodindeling nog een rol mogen spelen, tot aan het pure glas. En ook het heldere glas, het blanke glas.”⁹⁴

Campendonk heeft in zijn positie als leraar veel invloed gehad. Van der Boom stelt in zijn essay ‘Monumentale Glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste

eeuw' zelfs dat zijn betekenis als docent aan de Amsterdamse Academie zijn "betekenis als kunstenaar nog overtreft".⁹⁵ In de werken van zijn leerlingen is zijn opvatting terug te zien in de vlakke benadering van het raam, waarin een grafische werkwijze wordt nagestreefd. Daarnaast wordt door het gebruik van, over het algemeen, lichte, koele glastinten deze grafische inslag extra benadrukt. In het bovenstaande is ook duidelijk dat Campendonk tegen een hevig gebruik van grisaille is.⁹⁶ Hij hechtte waarde aan een goede beheersing van de technische aspecten van de toepassing van glas-in-lood bij zijn leerlingen. Nadruk werd gelegd op kennis en controle over materiaal en formele aspecten van de glas-in-lood techniek, zoals de vormgeving en de compositie.⁹⁷ Met de informatie uiteengezet in het theoretisch kader, wordt duidelijk dat Campendonk staat voor dienstbaarheid van de monumentale kunsten ten opzichte van de architectuur.⁹⁸ De 'noordelijke Campendonkstijl' werd door Dijker in Brabant toegepast.⁹⁹

De veranderende invloed van de barokke Limburgers Eyck en Nicolas na de Tweede Wereldoorlog, naar Campendonk is duidelijk waar te nemen in de glas-in-lood ramen van Dijker.¹⁰⁰ Hierbij is een verandering te zien in zijn stijl, maar is ook sprake van technische ontwikkeling.

Jan Dijker trekt in de Tweede Wereldoorlog dan wel naar het zuiden van het land en komt uiteindelijk in Moergestel terecht, hij is zich altijd verbonden blijven voelen met de zee door zijn jeugd in Nieuwediep.

"Zo leerde ik de zee kennen en bewonderen. Eb en vloed, schemering en volle dag over het nu eens ruisende dan weer woedend grommende water hebben toen voor eens en voor altijd bezit van me genomen. Mijn studie in Amsterdam, mijn verblijf tijdens de oorlog in het zuiden en mijn laatste jaren hier in Moergestel zijn er om zo te zeggen nog geheel mee doordrenkt."¹⁰¹

Dijker verklaart dat daarom zoveel motieven van zee en water zijn opgenomen in zijn kunstwerken. Religieuze thema's als de Wonderbare Visvangst, Jezus die de storm op het meer bedaart, de schipbreuk van Sint Paulus op de rotsen van Malta zijn motieven waar Dijker op teruggrijpt.¹⁰²

Naast de invloed van de zee, hebben de reizen die Dijker heeft gemaakt gedurende zijn carrière een zeer grote betekenis gehad.¹⁰³ Bijvoorbeeld de zeereizen die Dijker heeft gemaakt vanaf het begin van de jaren vijftig spelen hierbij een

essentiële rol. De eerste zeereis vond plaats in 1950 naar een idee van de toenmalige directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, Sandberg. Een jaar later exposeerden diverse kunstenaars, waaronder Dijker, die aan het project hadden meegewerkt in het Stedelijk. Hierna heeft Dijker nog diverse andere zeereizen gemaakt en hieruit ontstond de Nederlandse Vereniging voor Zeeschilders.¹⁰⁴

Voor het onderzoeken van de kerkraden in de wederopbouw zijn de tendensen uit het buitenland van belang, voor Dijker met name gericht op de Franse monumentale kunsten, een nieuwe *Art Sacré*.¹⁰⁵ De toonaangevende Franse invloed zorgde voor een nieuwe wending in de religieuze kunsten, die volgens *Forum* “een ontstellend gebrek aan waarachtige inspiratie, een voortborduren op eeuwenoude schema’s en formules, uit angst wellicht om af te dwalen van de religieuze gemeenschap” liet zien.¹⁰⁶ De kerkelijke kunst in Frankrijk maakte gedurfde ontwikkeling door, en met het aantrekken van moderne kunstenaars, niet alleen met een katholieke achtergrond, voor monumentale glaskunst probeerden zij de verstarring te doorbreken. Zo is te zien in kerkelijke monumentale opdrachten voor bijvoorbeeld de Notre-Dame de Toute Grâce in Assy (1946-1951) van architect Maurice Novarina, L’*église du Sacré-Coeur*, eveneens van Novarina, te Audincourt (1950), de Chapelle du Rosaire de Vence (1949-1951) met in de Dominicus kapel beglazingen van Henri Matisse en Notre-Dame du Haut te Ronchamp (1950-1954) van Le Corbusier.¹⁰⁷ De stilistische vernieuwingen van kunstenaars als Fernand Léger (1881-1955), Georges Braque (1882-1963), Henri Matisse (1869-1954) en Marc Chagall (1887-1985) hebben een grote invloed gehad op de beeldtaal van Jan Dijker en andere glaskunstenaars in met name het zuiden van het land.¹⁰⁸

Samen met de technische achtergrond van het gebrandschilderd glasraam en kerkenbouw en de positie van de Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw kunnen al deze onderzoeksaspecten een duidelijker beeld verschaffen over de stilistische ontwikkeling van kunstenaar Jan Dijker.

3. Technische achtergrond gebrandschilderd glas-in-lood

Ondoorzichtige materialen als geolied papier, weefsels, albastplaten, houten schotten met gaten werden in eerste instantie gebruikt om raamopeningen te dichten. Hierna paste men ronde schijfjes glas toe, die in het lood werden gezet. Deze techniek van rond 600 na Christus is waarschijnlijk de eerste toepassing van glas-in-lood. Het gebrandschilderde raam gaat vermoedelijk terug naar de middeleeuwse kloosters van de Benedictijnen, waarbij de techniek rond het jaar 1000 naar men denkt werd toegepast. Uit Augsburg stammen de oudste gebrandschilderde glas-in-lood ramen die in zijn totaliteit bewaard zijn, deze ramen zijn te plaatsen in de elfde eeuw.¹⁰⁹ De kathedraal vormt het middelpunt van de stad en zijn parochie in de twaalfde en dertiende eeuw. Voor de toepassing van ambachtskunsten is de kerk een zeer vruchtbare plaats.¹¹⁰ De grote vensteropeningen die ontstonden in de gotische architectuur en gesloten werden met gebrandschilderd glas-in-lood, worden gezien als belangrijk cultureel erfgoed.¹¹¹ Een vaste traditie van gebrandschilderd glas-in-lood in kerkenbouw is gestart. Gebrandschilderd glas-in-lood zorgt voor een “bijna betoverende sfeer” van gekleurd licht in een ruimte.¹¹² Het binnenvallende licht is in religieuze omgeving altijd gezien als een idee van de heerlijkheid van God. Een glas-in-lood raam met brandschildering biedt de mogelijkheid een voorstelling uit te beelden.¹¹³ Van deze vertelkracht is in religieuze sferen veelvuldig gebruik gemaakt, waardoor kerkenbouw, gekleurd licht en het Bijbelse verhaal bij elkaar komen.

De technische ontwikkeling en verandering van de glas-in-lood ramen hebben tevens een grote invloed op de stilistische uitwerking. Het is daarom essentieel om het technische procedé van het brandschilderen van glas-in-lood te bestuderen. In de wederopbouw ontstond een hernieuwde interesse en vond een grote bloei plaats van de monumentale kunsten. Naast het glas-in-lood, werd een grote diversiteit aan technieken en materialen toegepast.¹¹⁴ Zo konden door toepassing van nieuwe bouwtechnieken in de architectuur als dragende staal- en betonconstructies na de Tweede Wereldoorlog zeer grote openingen worden gemaakt. De grote vensteroppervlakken maakten het mogelijk om bijvoorbeeld nieuwe glastechnieken als glas-in-beton, glas-in-epoxy, glas-in-staal en glasappliqué toe te passen.¹¹⁵ Jan Dijker was een veelzijdig vakman en werkte met veel soorten technieken en

materialen.¹¹⁶ In dit onderzoek wordt echter alleen aandacht besteed aan glas-in-lood in kerkenbouw en in de technische beschrijving komen de andere technieken niet aan bod.¹¹⁷

De gebruikte techniek voor gebrandschilderd glas-in-lood heeft door de jaren heen, veel veranderingen, verbeteringen en tegenslagen ondergaan, maar wat geldig is, is de technische toepassing die Dijker voor het maken van zijn glas-in-lood ramen hanteerde. De beschouwing neemt literatuur uit de jaren vijftig als uitgangspunt, om de technische overwegingen binnen de werkplaats waar Dijker werkte, Atelier Flos, en de periode te plaatsen.¹¹⁸ Daarnaast wordt, waar nodig, deze informatie aangevuld met meer recente publicaties over de monumentale kunst.¹¹⁹ Voor de uitleg van de technische analyse worden voorbeelden gebruikt uit het oeuvre van Jan Dijker, op deze wijze wordt zijn technische stijlontwikkeling toegelicht.¹²⁰

3.1 Gebrandschilderd glas-in-lood

Het proces start met de opdracht, waarbij de samenwerking begint tussen de kunstenaar en de opdrachtgever. Vervolgens gaat de kunstenaar naar het glasatelier om de opdracht te bespreken. Eind jaren veertig, begin jaren vijftig was dit voor Jan Dijker glasatelier Flos te Steyl-Tegelen, zoals ook naar voren gebracht in het hoofdstuk over de kunstenaar.¹²¹ Van de vensteropeningen, waar de ramen in worden geplaatst, worden kartonnen mallen gemaakt die precies in de sponningen passen. Alle gegevens over de opening worden op het atelier verwerkt in een tekening. Het gaat hierbij om de maten, vorm van het raam en de constructie van de steunijzers. De informatie wordt daarna uitwerkt in een situatietekening op een tiende van de ware grootte van het raam, waar de kunstenaar mee aan de slag kan. Op grond van deze informatie kan worden gewerkt aan het ontwerp (afb. 2). Wanneer het ontwerp is goedgekeurd, kan de kunstenaar het ontwerp uitwerken op een karton, met de constructie van het raam, op ware grootte (afb. 3). Aan de hand van glasmonsters in het atelier, worden de kleuren uitgezocht die in het raam worden toegepast.¹²² De uitvoerders snijden vervolgens met behulp van papiersjablonen de verschillende kleuren glasschijven. Vervolgens controleert de kunstenaar de verschillende glasschijven en of hij tevreden is met de kleur van de scherven.¹²³ De volgende stappen in de aanpak hebben betrekking op de schildering van het glas.

In de publicatie *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur* uit 1956 wordt een zeer duidelijke beschrijving gegeven van de procedure van gebrandschilderd glas.¹²⁴ Voor het brandschilderen van glas wordt gebruik gemaakt van een gekleurde glassoort, die wordt omschreven als ‘antiek’ glas. In de oppervlakte van dit type glas zijn onregelmatigheden te vinden, zoals blaasjes, putjes of krassen, en heeft kleurverloop. Structuur en reliëf in het glas geven het materiaal een extra dimensie, en kunstenaars hechten juist waarde aan deze onregelmatigheden (afb. 4).¹²⁵ Het glas wordt in vormen gesneden, waarbij de stukken op twee verschillende manieren worden beschilderd. De eerste handeling bestaat uit de toepassing van een vasthechtende contourgrisaille, bestaande uit ijzerhamerslag, vloeiglaspoeder en een bindmiddel.¹²⁶ De contouren, omtrek en andere lijnen van de voorstelling, worden op de glasschijven aangebracht (afb. 5).¹²⁷ Het proces van contoureren en de loodlijnen maken samen de tekening van het glas-in-lood raam. Voor een tweede beschildering wordt met een daskwast een overtrekgrisaille aangebracht.¹²⁸ Na het drogen van de grisaille, kan de overtollige verf door middel van een pen, houtjes of harde kwastjes worden verwijderd (afb. 6).¹²⁹

Na de beschildering van de glasschijven worden zij in een oven verhit, waarbij het glas dient samen te smelten met de aangebrachte verflagen.¹³⁰ Daarna wordt in het atelier door de medewerkers het gebrandschilderde glas in het lood gezet, vast gesoldeerd en dicht gekit. Om het procédé af te sluiten wordt het raam nog waterdicht gemaakt en schoongemaakt.¹³¹

3.2 Invloed technische behandeling glas-in-lood raam

Het verschil tussen de tekening, de contourgrisaille en loodlijnen, en de toevoeging van een extra laag overtrekgrisaille, waarbij nog meer detail kan worden toegevoegd aan de tekening, is van belang bij de beschouwing van de technische ontwikkeling van Jan Dijker (afb. 7). Dit uit zich in de glasramen als “het versierende spel van glaskleuren en loodlijnen” tegenover “het plastisch doorwerken der figuren met donkere schaduwpartijen en lichtvangende hoogten, zoals de realistische schilderkunst het doet”.¹³²

De techniek die Dijker toepast bij het maken van zijn glas-in-lood ramen heeft te maken met stilistische, technische en esthetische overwegingen. Zijn opinie over grisaille verandert gedurende de jaren. Waar hij eerst graag het glas wilde beschilderen zoals de barokke Limburgers, aanvaardt hij geleidelijk de positie over het gebruik van grisaille van zijn leermeester Campendonk ¹³³:

“Bij zijn eerste glas-in-loodramen gebruikte Dijker nog de grisaille. Daar is hij wel helemaal van afgestapt. Grisaille maakt voor hem van het raam een gordijn. Voor hem moet het licht omgeremd, zij het uiteraard gekleurd binnenkomen. Daarom gebruikt hij naast het lood voor zijn lijnen alleen donkere verf als dit nodig is voor zijn tekening.”¹³⁴

Dijker beschrijft de overweging om minder grisaille toe te passen als een technische kwestie:

“Het is gewoon iets technisch, wat zich afspeelt. Op een gegeven moment met dat afwegen van het gebruik van grisaille, ga je over op het gebruiken van alleen maar glas als zodanig. En als tegenstelling gebruik je lijnvoering. Licht en donker ontstaat door dunner glas en dikker glas. En de tekening is de lijnvoering, niet dat gemier. Zo’n kopje nog helemaal geschilderd en met grisaille plastisch gemaakt, daar kreeg Campendonk een rilling van. Maar een kunstenaar beheerst die technieken zodanig dat hij er iets geweldigs van maken kan.”¹³⁵

De technische behandeling van de glas-in-lood ramen heeft tevens een effect op de relatie tussen het monumentale kunstwerk en de architectuur. Het volschilderen van een raam zorgt voor een heel andere gebonden relatie, dan een meer transparante behandeling van het glas-in-lood: “Het licht wordt getemperd door de kleur, de grisaille en het lood.”¹³⁶

Interessant is dat de technische ontwikkelingen van Jan Dijker gelijk opgaan met zijn stilistische ontwikkeling. Van het gebruik van hevig grisaille, gaat hij over naar alleen het gebruik van tekening en uiteindelijk komt hij uit bij puur glas. Daarnaast kiest Dijker voor een abstractere vormtaal, die ook past bij de technische keuzes die hij maakt. De ontwikkelingen vallen samen met zijn interesse voor de barokke Limburgers in de jaren veertig en vijftig, naar de meer pure benadering van Campendonk. De verandering in zijn glas-in-lood ramen is aan te wijzen tussen 1955-1960. In de *case-studies* komen deze punten uitgebreid aan bod.¹³⁷

4. Kerkenbouw en positie Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw

“Waar onze nieuwe glas-in-loodkunst tot arbeid in oude kerken wordt geroepen geldt dit natuurlijk niet, of minder. Ook nieuwe kerken, waar een religieuze hieratische wereld op de glazen wordt verbeeld, zal het verwerken van de tijdelijke eigenheid van onzen tijd niet in volste mate gebeuren, omdat onaantastbare traditie, liturgische eischen en de algeheele geestelijke sfeer hier bijzondere mogelijkheden maar ook bijzondere beperkingen scheppen.”¹³⁸

In dit citaat wordt nadruk gelegd op de traditie van glas-in-lood in kerkenbouw. Wat maakt de religieuze beleving van het gebrandschilderde glas-in-lood zo betekenisvol voor de architectuur van de Rooms-katholieke kerk? Diverse andere publicaties accentueren de vanzelfsprekende toepassing van glas-in-lood ramen in de katholieke kerk.¹³⁹ Hierbij wordt gesproken van het bestaan van een eeuwenoude traditie en wordt de katholieke kerk na de Tweede Wereldoorlog aangewezen als een “vanzelfsprekende en regelmatige opdrachtgeefster”.¹⁴⁰ De Rooms-katholieke kerkenbouw, het gekleurde raam waardoor het Goddelijke Licht binnenvalt en de religieuze boodschap die het raam kan overbrengen vormen zichtbaar een traditiegetrouwe verbinding.¹⁴¹ Deze relatie gaat terug naar het ontstaan van het gebrandschilderde glas-in-lood raam en de enorme bloei van het glasvenster in de middeleeuwen.

De periode net na de Tweede Wereldoorlog is complex en heeft vele verschijningen, het is om deze reden tot op heden niet volledig onderbouwd.¹⁴² In het artikel van Dettingmeijer ‘De kerk uit het midden: van godshuis tot ‘een of ander huis’. Het belang van de kerken in de Wederopbouw’ uit 2002 wordt gesteld dat weinig geschreven is over de kerk in de wederopbouw.¹⁴³ In de laatste jaren is meer aandacht gekomen voor de periode na de Tweede Wereldoorlog en de rol van de monumentale kunsten. In 2007 verscheen het *Categoriaal onderzoek wederopbouw 1940-1965* en in 2013 werden drie publicaties over de kunst, de monumenten en stedenbouw van de wederopbouw uitgegeven.¹⁴⁴ De positie van kerkenbouw en de Rooms-katholieke kerk vormt hierbij een zeer gecompliceerd en onderbelicht onderzoeksveld. Daarbij komt dat de relatie tussen kerken en glas-in-lood onvoldoende is bestudeerd en vaak niet als gebonden wordt gepresenteerd.¹⁴⁵ In het *Categoriaal onderzoek* van Van Burkom en Spoelstra over monumentale

kunst uit 2007 wordt bijvoorbeeld in de inleiding aangegeven dat de kerkelijke glas-in-lood kunst niet uitgebreid wordt behandeld. Alleen omdat de kerk een belangrijke opdrachtgever is geweest voor het glas-in-lood na de Tweede Wereldoorlog wordt deze positie kort aangekaart.¹⁴⁶ Wat het proces bemoeilijkt is dat het in het onderzoek gaat om kunstwerken gemaakt door Jan Dijker na de Tweede Wereldoorlog, maar dat het in veel gevallen geen betrekking heeft op architectuur uit de wederopbouwperiode.¹⁴⁷ Daarbij komt dat wanneer in de wederopbouwliteratuur wordt gekeken naar kerkelijke kunst en architectuur, de nadruk ligt op de ontwikkelingen eind jaren vijftig.¹⁴⁸ Modernisering in de kerkenbouw en de toepassing van dragend staal en beton en skeletbouw, verschaftte de glaskunstenaar nieuwe mogelijkheden. Naast de toegang tot veel soorten glastechnieken, maakte de kunstenaar kennis met horizontale vensteropeningen. Niet de traditie van verticale ramen, maar een introductie van horizontaliteit.¹⁴⁹ De focus ligt op de vooruitgang en de modernisering van de kerkenbouw, en niet op de traditionelere ontwikkeling in het begin van de wederopbouw. Het herstel van de verwoestingen van de Tweede Wereldoorlog start daarentegen direct en in de eerste jaren van de wederopbouw begint Dijker al met het ontwerpen van glas-in-lood ramen voor kerken. In het onderzoek staan juist deze eerste ontwikkelingen centraal, waarin Dijker zijn plaats en stijl probeert te vinden.

Het gaat in ieder geval om de relatie tussen monumentale kunst en architectuur, in dit kader meer specifiek om het glas-in-lood raam in de kerkenbouw. In het onderzoek is het helaas niet mogelijk om in te gaan op alle verschillende stromingen van de kerkelijke bouwkunst. Alleen de hoofdlijnen kunnen worden behandeld en in dit opzicht blijft nog veel ruimte over voor verder onderzoek. In de *case-studies* kan de architectuur beter worden bestudeerd en wordt ingegaan op de gebonden relatie tussen ruimte en glas-in-lood raam. Het startpunt wordt gevormd door de Bisschoppelijke Hiërarchie uit 1853, daarna wordt gekeken naar de kerkenbouw en positie van de Rooms-katholieke kerk in de wederopbouwperiode en het onderzoek komt uit bij het uiteindelijk wegvallen van de kerk als belangrijke vertrouwde opdrachtgever. Zoals al eerder gesteld verkreeg de glaskunst na de Tweede Wereldoorlog zijn religieuze functie, gelijkwaardig aan de oude tijden.¹⁵⁰ De kerkenbouw laat in ieder geval iets zien van de positie van de

Rooms-katholieke kerk op dat punt, daarom is het van belang om dit uiteen te zetten.

4.1 Bisschoppelijke Hiërarchie

Monumentale kunst kan in Nederland worden beschouwd als een sociaal-cultureel gegeven, waarbij sociale emancipatiebewegingen leidend zijn. In 1853 vindt de religieuze bevrijding plaats, als een vorm van sociale emancipatie, van de Rooms-katholieken.¹⁵¹ In de voorgaande jaren vond een hevige onderdrukking van de katholieken plaats, zij mochten van 1572 tot 1796 geen kerken bouwen die vanaf de buitenzijde als katholiek herkenbaar waren.¹⁵² De Hervormde Kerk en overheid vormden een sterke band en deze kerk was in deze periode regerend. In 1795 geschiedde een verschuiving in de positie van de kerken, met de komst van de Franse Revolutie.¹⁵³ Vrijheid van godsdienst werd in 1798 bepaald in de grondwet van de Bataafse Republiek, waarbij de katholieken een totale emancipatie naderden. De religieuze emancipatie kreeg uiteindelijk pas vorm in 1853, bij het herstel van de Bisschoppelijke Hiërarchie. Het kerkgebouw werd het symbool van de herwonnen vrijheid en in de tweede helft van negentiende eeuw maakte de glasschilderkunst een grootse ontwikkeling door.¹⁵⁴ In dit kader moet worden vermeld dat over het algemeen de wederopleving van het gebrandschilderd glas wordt verbonden met de katholieke emancipatie in de tweede helft van de negentiende eeuw, maar deze opleving is al dertig jaar eerder aan te geven.¹⁵⁵ Dat neemt niet weg dat na 1853 een enorme opleving van de glasschilderkunst en kerkelijke bouwkunst is waar te nemen, en de krachtige relatie tussen gebrandschilderd glas en kerkenbouw wordt nogmaals bevestigd.¹⁵⁶ In de publicatie *De 19^{de}-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland* van Rosenberg uit 1972 neemt de katholieke kerk om deze reden een centrale plaats in.¹⁵⁷ Binnen de ontwikkeling van de katholieke kerkelijke bouwkunst is 1953, honderd jaar na het herstel van de Bisschoppelijke Hiërarchie, een belangrijk jaartal. Het is aanleiding geweest voor het *Katholiek Bouwblad* om terug te kijken op honderd jaar kerkelijke kunst en het ontstaan van een tentoonstelling met publicatie over *Honderd jaar religieuze kunst in Nederland 1853-1953*.¹⁵⁸

In het volgende deel wordt kort gekeken naar de ontwikkeling van de kerkenbouw vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw. Waarbij uiteindelijk

wordt toegewerkt naar de positie van de Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw. Het is, zoals eerder aangegeven, geen uitvoering overzicht van bouwstijlen, maar een korte uitleg om de werken van Jan Dijker te kunnen positioneren.

4.2 Rooms-katholieke kerkenbouw

De opleving van de bouw van katholieke kerken en de figuratief kerkelijke glasramen in de tweede helft van de negentiende eeuw werd ondersteund door architect Pierre Cuypers (1827-1921). Voor de architectuur van de katholieke kerk paste hij een neo-gotiek toe en de belangrijke positie van het gekleurde licht in de gotische traditie van de twaalfde en dertiende eeuw werd opnieuw ingeleid.¹⁵⁹ Met Cuypers als belangrijk grondlegger van de opleving van de monumentale kunst in Nederland, volgt na 1853 een grote bouwexplosie van kerkelijke architectuur waaruit een langdurige architectenpraktijk kon worden gestart.¹⁶⁰ Neo-gotiek wordt vooral een Rooms-katholieke uiting, en de stijl blijft van grote invloed op de katholieke kerkenbouw voor meer dan een halve eeuw.¹⁶¹ De gotische kerkelijke architectuur biedt ruimte aan de toepassing van glasschilderkunst:

“De glasschilderkunst en de architectuur zijn onverbreekelijk met elkaar verbonden, maar bepaalde vormen van architectuur zijn meer geschikt voor toepassing van gekleurd glas dan andere. De rustig gelede gotische ruimten met een duidelijke oriëntatie - zowel verticaal als horizontaal - waar het gebruik van het kruisgewelf en luchtboog de steunende functie van de wanden overbodig maakten zijn bij uitstek geschikt voor een ruime toepassing van gebrandschilderd glas in lood.”¹⁶²

Opnieuw wordt hier de belangrijke relatie tussen architectuur en monumentale kunst aangehaald, waarbij de stijl van de architectuur ook een grote invloed heeft op de mogelijke toepassingen van het glas-in-lood raam.¹⁶³

Aan het begin van de twintigste eeuw is een verandering waar te nemen in het liturgische en architectonische denken. Een periode die direct volgt op het alleenrecht in kerkenbouw van de neogotiek en een reactie vormt op deze stijluiting.¹⁶⁴ Omstreeks de Eerste Wereldoorlog komt vanuit Frankrijk de Liturgische Beweging naar Nederland. De essentie van de beweging bestond uit het creëren van een meer centrale plaats voor de gelovigen waarin zij actief deelnamen aan de liturgie. Het kerkgebouw van de volksliturgie maakte gebruik

van oud-christelijke onderdelen, zoals een “open basale kerkruimte, een centraal geplaatst presbyterium en een eenvoudige altaartafel”.¹⁶⁵ De ruimte moest open en overzichtelijk zijn, in tegenstelling tot de neo-gotiek waarbij het koor ver naar achteren was geplaatst en veel pilaren in de hoge ruimte werden opgesteld.¹⁶⁶ Een oudere generatie vormde zich rond Joseph Cuypers, zoon van Pierre Cuypers, en Jan Stuyt en een jongere groep, die een meer centrale plaats voor de gelovigen nastreefden, rond de architect Kropholler.¹⁶⁷

Na de leidende positie van Kropholler, kwamen de ideeën van Granpré Molière en de Delftse School op. Een traditionele school met de grootste invloed tussen 1930 en 1955 van met name katholieke architecten. Zij beheersten vooral in de eerste tien jaar na de Tweede Wereldoorlog het beeld van de Nederlandse bouwkunst. Naast de Delftse School is het van belang om de Bossche School rond Dom. H. van der Laan te benoemen, een groep die kan worden gezien als een opvolging van de Delftse variant na het overlijden van Granpré Molière.¹⁶⁸ De gesloten, in baksteen gebouwde, traditionele stijl had de overhand binnen de katholieke kerkenbouw tot ver in de jaren vijftig. Het kerktype was gericht op de vroegchristelijke basilica en romaans, byzantijnse voorbeelden.¹⁶⁹

Na het overwicht in de eerste naoorlogse jaren van de traditionalistische stijl van de Delftse School en de Bossche School in de katholieke kerkarchitectuur, werden vernieuwingen doorgevoerd in de kerkenbouw. In de jaren vijftig werd in katholieke kerken voor het eerst zichtbaar gewapend beton toegepast en vanaf de start van de jaren zestig was de modernisering volledig doorgevoerd op architectonisch gebied.¹⁷⁰

Volgens Lex Horn was het nalatenschap van het klassieke, traditionele glas-in-lood ook een element dat de vernieuwingen binnen de glaskunst in de weg stond. Hij wees bijvoorbeeld op de toepassing van het op een conservatieve, in kleine oppervlakken verwerken van glas:

“Dat werken met kleine stukken glas, eens noodzaak geeft o.a. aan het (al of niet gebrande) glas-in-lood zijn anachronistische karakter. Er zijn enkele pogingen gedaan tot regeneratie, tot aanpassing aan de eisen van de moderne architectuur, waarbij vooral het zware grisailleren werd geëlimineerd waardoor meer licht kon binnen vallen, maar nieuwere glastechnieken stellen dit alles in de schaduw en openen verheugende perspectieven op een

glaskunst die, volkomen in het kader van het huidige bouwen, alle rijke mogelijkheden van glas ontplooiingskansen geeft.”¹⁷¹

Het is met name interessant dat Horn het gebrandschilderde glas-in-lood een anachronistisch karakter geeft, als een traditie die aan het eind van de jaren vijftig niet volledig meer op zijn plaats is.

4.3 Positie Rooms-katholieke kerk na de Tweede Wereldoorlog

In de wederopbouw werd gezocht naar een grote overeenstemming, waarbij in een beschavingsoffensief de kerk in het middelpunt werd geplaatst. Het offensief was gericht op het herstel van de verstoorde samenleving, en een effectieve, goede opbouw van de verwoeste omgeving was essentieel voor beschaving en welzijn van de bevolking.¹⁷² Na de Tweede Wereldoorlog werd alles ingezet op het herstel van de oorlogsschade en de bouw van nieuwe woonwijken.¹⁷³ Voor bijvoorbeeld de kerkenbouw in het bisdom Roermond werden subsidieregelingen opgesteld en maatregelen getroffen door het Rijk.¹⁷⁴ Politieke en religieuze opinie hebben in Nederland tot in de jaren zestig een belangrijke plaats ingenomen binnen de maatschappij. Zo waren katholieken, hervormden, gereformeerden en socialisten alleen eigen belangrijke steunpilaren, of zuilen in de samenleving.¹⁷⁵

Het herstel van de vernieling van de Tweede Wereldoorlog was één van de eerste stappen van de Rooms-katholieke kerk. Vooral de bisdommen in het zuiden, Breda, 's-Hertogenbosch en Roermond, hadden prioriteit, omdat zij tegen het einde van de oorlog veel schade hadden opgelopen.¹⁷⁶ In *De verwoeste kerken van Limburg* uit 1946 maakt Van Rijswijck een balans op van de verwoestingen in het bisdom Roermond. Hij brengt de kerken met oorlogsschade onder in verschillende groepen, van onherstelbaar verwoest naar licht beschadigd. De inventarisatie van de schade is verricht door een commissie, die de positie bepaalde van de kerken op 1 mei 1945.¹⁷⁷ Door het verblijf van Jan Dijker na de oorlog in het Noord-Brabantse Moergestel, zijn de kerkelijke glas-in-lood opdrachten die hij verkreeg na de oorlog bijna allen in het zuiden van het land.

In het kader van de wederopbouw en de opkomst van de monumentale kunsten moet een onderscheid worden gemaakt tussen de kerk als traditionele opdrachtgever en de overheid en andere instanties als opdrachtgevers. De

monumentale kunst kreeg in de wederopbouwperiode een plaats toebedeeld van een “een collectieve, samenbindende en opbouwende kunst”. De harmonie en verbondenheid waar in de samenleving naar werd verlangd, kwam zo tot uiting in de kunst. Een idee van opbouw en optimisme werd nagestreefd.¹⁷⁸ Zoals eerder aangeven, wordt de katholieke kerk na de Tweede Wereldoorlog, met het perspectief van herstel van de oorlogsschade en nieuwbouw, gezien als een logisch en veelvuldige opdrachtgever.¹⁷⁹ Na de eerste lastige opbouwjaren, was een hernieuwde aandacht voor de monumentale kunsten. De gebonden kunsten maken een enorme bloei door.¹⁸⁰ Een uitkomst van de toegenomen interesse zijn de percentageregelingen voor nieuwbouw van Rijksgebouwen en later ook scholen, waarbij vanaf 1953 een klein deel van het budget werd ingezet voor monumentale kunst.¹⁸¹ In dit geval kan gesproken worden van gelijktijdige tendensen en omdat voor beide richtingen de interesse gelijktijdig omslaat is het eenvoudig om ze samen te binden.

Na het herstel van de oorlogsschade in de kerkenbouw was het volgens de Rooms-katholieke kerk, door een sterke katholieke bevolkingsgroei, noodzakelijk nieuwe kerken te bouwen.¹⁸² De meeste nieuwe kerken werden geconstrueerd tussen 1961 en 1970, daarbij was bovendien steun vanuit de overheid door middel van de Wet Premie Kerkenbouw.¹⁸³ Het gevolg van een proces van ontkerkelijking en een vooral een enorme daling van het kerkbezoek eind jaren zestig, was leegstand en uiteindelijk de oorzaak van de sloop van veel kerken.¹⁸⁴ De Rooms-katholieke kerk had in de naoorlogse periode een totaal andere positie verkregen in de veranderde maatschappij en op sociaal-economisch gebied.¹⁸⁵ De explosie van kerkenbouw in de periode tussen 1950 en 1970 viel samen met de ontkerkelijking van een vernieuwende samenleving met andere maatschappelijke structuren en culturele waarden.¹⁸⁶ Op deze wijze viel de kerk weg als vertrouwd en regelmatig opdrachtgever van glas-in-lood ramen en andere monumentale kunsten in de kerkenbouw.¹⁸⁷ De kerk was genoodzaakt allerlei aanpassingen door te voeren om de veranderingen op te kunnen vangen.¹⁸⁸ Als gevolg van nieuwe ideeën over de kerk, samenleving en liturgie, kreeg de verandering in de beleving van het Rooms-katholieke geloof vorm in het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965).¹⁸⁹ De verandering in mentaliteit bij de katholieken kwam tot uiting in het benadrukken van eenvoud, zowel van het geloof als in het kerkgebouw.¹⁹⁰

De bloei van de monumentale kunst als kunstzinnig en sociaal-cultureel gegeven, verloor in de jaren zestig van de twintigste eeuw op een zeer opvallende wijze zijn positie. Naast het hierboven genoemde ontkerkelijking, dalende kerkbezoek en de wijzingen in de liturgie en geloofsbeleving van de kerk, waardoor de opdrachten voor monumentale kunst in een hoog tempo afnamen, was ook een verandering waar te nemen in de steun van de overheid voor de monumentale kunsten. De opdrachten vanuit de overheid werden niet meer besteed aan de gebonden kunsten, ingezet in de jaren vijftig door de percentageregelingen, maar aan het plaatsen van kunst in de omgeving.¹⁹¹

Het fenomeen van de plotselinge omslag van de interesse voor de monumentale kunsten, kan worden omschreven als een cultuuromslag. Aan het eind van de jaren zestig, en de het voltooiën van de wederopbouw, werd al het voorgaande als afgesloten en ouderwets gezien.¹⁹² Zo wordt verklaard in het *Categoriaal onderzoek* uit 2007: “Er is dus gelijktijdig zowel sprake geweest van een intense vorm van actief vergeten en verdringen, als van status- en identiteitsverlies en verlies van attentiewaarde van het object.”¹⁹³

5. *Case-studies*: glas-in-lood ramen Jan Dijker

Voor het bestuderen van de *case-studies* wordt uitgegaan van een verbinding tussen een architectuurhistorische en kunsthistorische benadering. Het samenvoegen van de beoordelingen is essentieel wanneer de gebonden kunst in de architectonische setting worden geanalyseerd. Tussen architectuur en beeldende kunst zijn verschillen in opvatting en beleving op te merken, waarbij de architect en de kunstenaar een andere blik hebben op de wereld.¹⁹⁴ Het gaat om de verbeelding van de beeldende kunst tegenover de functies binnen de architectuur:

“De onzelfstandigheid geldt niet alleen [voor] de reële, fysieke materialiteit van het object - de afmetingen en het gewicht ervan wanneer het eenmaal is losgemaakt - hetzelfde geldt ook voor de plaatsgebonden ‘metafysische’ specificiteit van vorm en betekenis.”¹⁹⁵

De monumentale kunsten maken onderdeel uit van een samenhangend geheel, als een bouwsteen van de architectuur. Niet alleen het oordeel en de beeldende visie van de kunstenaar zijn van belang, maar daarnaast is het een aspect van diverse andere processen en verwachtingen.¹⁹⁶ Dit benadrukt ook de positie van de monumentale kunst:

“Monumentale kunst vormt, abstract uitgedrukt, een relationele grootheid afhankelijk van de architectonische theorievorming en praktijk enerzijds en van de beeldende kunst in al haar theoretische, beeldende en materiële veranderlijkheden anderzijds. Dat zijn de belangrijkste polen waartussen de monumentale kunst als ‘concept’ zit geklemd.”¹⁹⁷

De betekenis van het monumentale kunstwerk wordt bepaald door een individualistische benadering en een idee van toegepastheid, waarin “de verhouding tot de architectonische setting en de ensemblewaarde van het kunstwerk” een rol spelen.¹⁹⁸

In dit onderzoek wordt ingegaan op de glas-in-lood ramen in kerkenbouw gemaakt door kunstenaar Jan Dijker tussen 1940 en 1960. Het was daarom eerst noodzakelijk de positie van de kunstenaar en de kunstwerken, de technische achtergrond en architectonische situatie te behandelen. De analyse van gebonden kunst is opgebouwd uit een complexe wisselwerking van diverse factoren. Een aspect vormt de functionele plaats van het glas-in-lood raam in de architectuur. Bovendien is de verhouding tussen de stilistische, artistieke overwegingen van de

kunstenaar en de architectuur van belang. Naast dit spanningsveld, is sprake van een religieuze betekenis van het kunstwerk als onderdeel van de bouwkunst en de Rooms-katholieke kerk.¹⁹⁹

5.1 Glas-in-lood in kerkenbouw

Uit de lijst van twaalf kerken waarvoor Jan Dijker tussen 1940 en 1960 glas-in-lood ramen heeft vervaardigd worden voor dit onderzoek drie projecten verder uitgediept.²⁰⁰ Het is relevant om deze keuze toe te lichten, omdat diverse afwegingen moeten worden gemaakt. Ten eerste is het van belang dat de studies verspreid zijn over de periode 1940-1960 om de stijlontwikkeling van Jan Dijker op een juiste wijze te verduidelijken. Een ander essentieel punt is het bouwjaar van de kerken. De periode en stijl waarin de kerk is gebouwd, verklaart veel over de architectuur en het Rooms-katholieke geloof. Dijker heeft glas-in-lood ramen gemaakt voor kerken van eind negentiende, begin twintigste eeuw, kerkenbouw uit het interbellum en wederopbouwkerken. Daarnaast is de combinatie architectuur en monumentale kunst van groot belang, waarbij wordt gekeken naar de waarde en de kwaliteit van de projecten. Hierbij is een kwaliteit bijvoorbeeld een interessante stijlontwikkeling in de glas-in-lood ramen en een toegevoegde waarde of de mogelijkheid is geweest de kerk te bezoeken. Deze vragen zijn van toepassing bij het bepalen van de drie *case studies*. Bovendien moet worden gekeken naar de situatie waarin de glas-in-lood ramen zijn gemaakt, gerelateerd aan het leven van de kunstenaar. Een laatste doorslaggevende factor is de beschikbare informatie, de documentatie over de gekozen projecten.

Uit de lijst van twaalf kerken is een selectie gemaakt voor drie *case-studies*. Om te beginnen is gekozen voor de St.-Urbanuskerk te Belfeld. Voor deze kerk heeft Dijker negen glas-in-lood ramen vervaardigd vanaf 1942. De kunstwerken waren gemaakt voor de in de oorlog verwoeste kerk van Caspar Franssen, maar zijn uiteindelijk met aanpassingen in de nieuwe wederopbouwkerk (1947-1951) van architect Stephan Dings geplaatst.²⁰¹ Over de St.-Urbanusparochie is in 1971 een uitgebreide publicatie verschenen met de titel *Geschiedenis van de St. Urbanusparochie te Belfeld*. Deze gebrandschilderde glas-in-lood ramen zijn in de beginperiode van Dijkers oeuvre te plaatsen, hij was net afgestudeerd als monumentaal kunstenaar.

Het tweede project is de St.-Lambertuskerk te Reuver. In het kerkgebouw zijn drie ramen geplaatst van Jan Dijker, vervaardigd tussen 1950 en 1951.²⁰² Het gaat om een laat negentiende-eeuwse kerk van architect Kayser (1877-1880), die twee maal is uitgebreid (1906-1907 en 1922-1923). In de Tweede Wereldoorlog heeft de kerk schade opgelopen, dit is na oorlog hersteld.²⁰³ De Lambertuskerk heeft een interessante architectuur en architect Kayser had een verbinding met architect Cuypers, een belangrijke schakel voor de kerkenbouw van de negentiende eeuw.²⁰⁴ Het gaat om zeer mooie monumentale gebrandschilderde glas-in-lood ramen en wat betreft de techniek is het een grisaille-hoogtepunt. Daarnaast zijn van deze parochies enkele publicaties beschikbaar.

De laatste kerk is de Sacramentskerk te Breda. In drie fasen tussen 1953 en 1960 heeft Dijker veertien glas-in-lood ramen gemaakt. De Sacramentskerk is een bouwwerk uit het interbellum (1923-1926) en geconstrueerd door architect J.A. van Dongen.²⁰⁵ Dit is een interessante casus door de enorme ontwikkeling, zowel van stijl als techniek, die is waar te nemen in de glas-in-lood vensters. Een verandering van een figuratieve naar een abstract-figuratieve stijl. In de publicatie *Aula dei. 70 jaar Sacramentskerk Breda* uit 1996 worden de architectuur en de glas-in-lood ramen uitvoerig besproken. Aan alle drie de kerken is een bezoek gebracht.²⁰⁶

5.2 St.-Urbanuskerk te Belfeld

Dijker ging bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog naar het zuiden, en zijn eerste opdracht, verkregen in 1942, in het katholieke Limburg was het beglazen van de St.-Urbanuskerk te Belfeld.²⁰⁷ De vensters waren bedoeld voor de neo-romaanse kerk van architect Caspar Franssen (1860-1932), waarvoor in 1913 met de bouw werd gestart. Deze kerk was gesitueerd tussen de Maas en de huidige rijksweg.²⁰⁸ De eerste steenlegging vond plaats op 26 mei 1913 en de kerk werd ingezegend op 5 april 1914, Palm-Zondag. In eerste instantie was noodglas toegepast in de kerk. Definitieve ramen voor de Urbanuskerk werden gemaakt in 1913-1915 door de Gebroeders Den Rooyen te Roermond.²⁰⁹ Kunstenaar C. Baert maakte voor de kerk, van 1938-1940, een grote kerkschildering met uitbeeldingen van het visioen van Johannes.²¹⁰ Het kunstwerk werd helaas tegelijk met de kerk in de Oorlogswinter van 1944-1945 totaal verwoest.²¹¹ In de publicatie van Van Rijswijck *De verwoeste kerken van Limburg* uit 1946, waar een inventarisatie werd

gemaakt van de oorlogsverwoestingen in Limburg, werd de kerk ingedeeld in Groep B-C. Onder deze klasse vielen de kerkgebouwen die zeer zwaar beschadigd waren, zodat herstel alleen mogelijk was met veel moeite en hoge kosten. Uit de kerk konden een houten heiligenbeeldje uit de vijftiende eeuw, paramenten en gewijd vaatwerk en twee klokken in veiligheid worden gebracht.²¹² Na de Tweede Wereldoorlog werden plannen gemaakt voor het bouwen van een nieuwe kerk, maar deze kreeg een andere plaats in een nieuwe centrum van de parochie Belfeld.²¹³

Architect Stephan Dings (1895-1971) kreeg op 10 november 1947 de opdracht voor het ontwerp van de nieuwe wederopbouwkerk te Belfeld.²¹⁴ De kerk wordt omzoomd door de Kerkstraat, Irenelaan, Prins Bernhardlaan en Bergstraat. In de stijl van de oude neo-romaanse kerk werd een basilica gebouwd.²¹⁵ Het is een eenvoudige driebeukige pijlerbasiliek, opgetrokken in baksteen gebouwd in de traditionele stijl van Bossche School.²¹⁶ Bij een basiliek is het middenschip hoger dan de zijbeuken. Op deze wijze kunnen in het schip aan de bovenzijde eigen vensters worden geplaatst. De St.-Urbanus is gebaseerd op vroeg-christelijke voorbeelden en gaat terug op de romaanse traditie.²¹⁷ Het middenschip wordt bedekt met een zadeldak en aan de binnenzijde een vlakke zoldering. De ingangszijde heeft een narthex en de tegenoverliggende smalle kant bij het koor wordt afgesloten met een apsis (afb. 8).²¹⁸ De eerste steenlegging vond plaats op 30 juli 1950. De nieuwe kerk kon op 15 augustus 1951 in gebruik worden genomen. Op het ontwerp van architect Dings te voltooien moest nog een toren aan het bouwwerk worden toegevoegd, in april 1958 kon met de bouw worden gestart. De toren was gereed in februari 1959.²¹⁹ Om de nieuwe kerken in het bisdom Roermond, waaronder de kerk in Belfeld, te bekostigen werd eind 1950 de bisschoppelijke kwartjesactie opgezet.²²⁰ Ieder gezin kon zo een bijdrage leveren door iedere week een kwartje te schenken. Naast deze actie van het bisdom, waren de inzet van pastoor Van de Ven en de na de oorlog pastoor Stevens, de bijdragen van het Rijk, de subsidies geleverd door de gemeente en de toewijding van de parochianen van belang.²²¹

Zoals eerder aangegeven kreeg Dijker in 1942 de opdracht om glasramen te ontwerpen voor de kerk te Belfeld van architect Franssen. Negen van de ramen

waren in deze periode al voltooid door de kunstenaar in atelier Sint Marcus te Swalmen.²²² Met het uitbreken van de oorlog werden de ramen in het atelier opgeslagen. Nadat door de grote oorlogsverwoestingen de kerk van Franssen was verwoest, werden de glas-in-lood ramen gevoegd aan de bovenzijde van het middenschip in de nieuwe basilicakerk van architect Dings. Voor de wederopbouwkerk moesten de ramen worden vergroot om de plaats in de architectuur in te nemen. Dit probleem werd opgelost door onder de hoofdvorstellingen panelen te plaatsen en de ramen in vergroten.²²³ Op deze wijze is waar te nemen dat architectuur en monumentale kunst met elkaar zijn verbonden. De ingreep heeft niet alleen in functioneel opzicht gevolgen voor de glas-in-lood ramen, maar ook de voorstelling en de compositie worden daardoor beïnvloed. Aan de linkerzijde van de kerk gericht naar het koor met apsis, de Evangeliezijde, zijn vier verticale gebrandschilderde glas-in-lood ramen geplaatst. Het gaat van de ingang naar het koor om de volgende voorstellingen, waarbij de eerste twee ramen aan de ingangszijde zijn vrijgehouden: H. Leonardus, onderpaneel: Leonardus geneest een lamme; H. Jozef, onderpaneel: Heilige Familie; Onze Lieve Vrouwe Maria, onderpaneel: het bezoek van Maria aan Elisabeth (annunciatie) en H. Urbanus, onderpaneel: marteldood Urbanus. De vijf glas-in-lood ramen aan de rechterkant van de kerk, de Epistelzijde, gezien vanaf de ingang naar het koor, zijn: Verrijzenis, onderpaneel: het ledige Graf met de Engel; Hemelvaart, onderpaneel: prediking van de apostelen; Kruisdood, onderpaneel: piëta; De doop van Christus in de Jordaan, onderpaneel: opdracht in de tempel en De geboorte van Christus, onderpaneel: De boodschap van de engel aan Maria.²²⁴ Het raam, dichtst bij het koor geplaatst, aan de Epistelzijde is gesigneerd met: Jan Dijker, kunstatelier '42 (afb. 9).

Naast de gebrandschilderde glas-in-lood ramen van Jan Dijker zijn nog andere kunstwerken in de kerk geplaatst. Een kruisweg, overplaatst vanuit de kerk van Franssen, diverse beelden, een houtgesneden retabel en een antiek kruisbeeld zijn voorbeelden van artistieke toevoegingen aan de kerk.²²⁵ De glas-in-lood ramen van Jan Dijker zijn hoog in het middenschip geplaatst en gaan geen duidelijke relatie aan met andere werken in de kerk. Kunstenaar Leo Reihs, afkomstig uit Belfeld, heeft voor de kerk twee gebrandschilderde ramen vervaardigd voor in het priesterkoor. Op 5 april 1964 kreeg pastoor Stevens, bij zijn veertigjarig

priesterfeest, de ramen cadeau. De ramen beelden het Offer van Abraham en Mozes, die het water uit de rots slaat, en het manna dat uit de hemel valt, uit.²²⁶

De overgang tussen de architectuur en de glas-in-lood vensters wordt aangegeven met een decoratieve rand. In dit opzicht is de invloed van Roland Holst waar te nemen, die de voorstelling “meestal omkadert [met] een geometrisch decoratief patroon (...), zodat er een overgang is van de vlakke, onversierde wand naar de afbeelding.”²²⁷ Het gebrandschilderde raam is een voortzetting van de wand, waar het gebonden kunstwerk aansluit bij de architectuur. Daarnaast kan de invloed van Campendonk worden benoemd, die is waar te nemen in de strakke, grafische werkwijze.²²⁸ Ondanks deze kenmerken is ook door het hevige grisaileren, de invloed van de barokke Limburgers Eyck en Nicolas te bemerken. In dit geval wat Campendonk omschrijft als ‘het schilderen met modder’.²²⁹

5.3 St.-Lambertuskerk te Reuver²³⁰

Evenals Belfeld lag Reuver aan het einde van de Tweede Wereldoorlog in het frontgebied.²³¹ Bij de inventarisatie van de oorlogsschade van de St.-Lambertuskerk te Reuver, gepubliceerd in *De verwoeste kerken van Limburg*, werd de kerk ondergebracht bij Groep C. In deze groep werden de kerken opgenomen die zwaar waren beschadigd, maar wel hersteld konden worden.²³² Door beschietingen werd de spits van de toren naar beneden gehaald en werden het dak, muren en enkele gewelven zwaar beschadigd.²³³ In de herstelperiode van de oorlogsschade, kan de opdracht voor Jan Dijker om glas-in-lood ramen te maken voor de Lambertuskerk, worden geplaatst.

Het kerkbestuur gaf in oktober 1877 de opdracht aan architect Johan Kayser (1842-1917) om een nieuwe kerk te ontwerpen, die het oude, bouwvallige, te kleine gebouw uit 1834 diende te vervangen. In 1834 was Reuver daarnaast verheven tot een zelfstandige parochie, de periode daarvoor was het een onderdeel geweest van de parochie Beesel.²³⁴ Financiële bijdragen van het rijk, de gemeente en de parochianen maakten het mogelijk dat in 1878 gestart kon worden met de bouw van de kerk. De uitvoering van het grote bouwproject vond plaats in eigen beheer en de architect, een opzichter en een bouwcommissie stuurden het project aan. C. Wolters was de bouwpastoor bij de bouw van de kerk. De eerste

steenlegging was 17 september 1878, op de St.-Lambertusdag en de inwijding van de kerk vond plaats in september 1880.²³⁵

De plattegrond van de kerk had de vorm van een Latijns kruis, met een breed schip en even brede kruisarmen en was afgesloten met een rechtgesloten koor.²³⁶ De eenbeukige kruiskerk was een vroege neo-gotische kerk van architect Kayser, waarbij hij invloeden uit de Noord-Duitse baksteengotiek toepaste. Op deze wijze wist hij zich los te maken van de begrenzing van de klassiek gotische stijl van Cuypers. De voorgevel werd afgesloten met een trapgevel en naast de gevel werd een toren geconstrueerd.²³⁷ Het rechtgesloten koor creëert de mogelijkheid tot de toepassing van een groot venster die in de brede afsluitende muur van het schip kan worden geplaatst.²³⁸ Voor deze plaats wordt door Dijker na de oorlogsschade een nieuw raam vervaardigd. In dit project is sprake van een vaste plaats voor het gebrandschilderde venster, waarbij de tracteringen al aanwezig waren.²³⁹ De kerk werd na korte tijd te klein bevonden en in 1907 uitgebreid door architect Joh. Kayser onder bouwpastoor Vrancken. Voor de vergroting werd de westelijke kruisarm afgebroken en vervangen door een hoge nieuwe middenbeuk. Zo werd het oude schip een zijbeuk en werd de mogelijkheid open gehouden om ook aan de andere zijde de kerk uit te breiden. Aan het eind van 1907 kon de nieuwe beuk worden ingezegend.²⁴⁰ In 1923 werd de kerk voor een derde keer aangepast, onder leiding van bouwpastoor Packbier. Architect Jules Kayser (1879-1963), zoon van de architect van de oorspronkelijke kerk en de eerste uitbreiding, voegde een extra zijbeuk toe. De voltooide St.-Lambertuskerk kon in juni 1923 worden opgeleverd.²⁴¹

De definitieve kerk is een driebeukige kruisbasiliek met een transept, aan de voorzijde en achterzijde afgesloten door drie trapgevels, benadrukt door nissen. De basiliekkerk wordt afgesloten met een rechtgesloten koor en zijkoren. De eindgevels van het transept zijn eveneens beëindigd met een trapgevel. Het interieur is opgebouwd uit gelede pijlers en heeft kruisribgewelven. Door de hoge zadeldaken van de zijbeuken, komt de vorm van de basilica in het exterieur niet tot uiting. Naast de oorspronkelijke kerk, tegenwoordig de rechterzijbeuk, is de toren geplaatst met naaldspits.²⁴²

Na de verwoestingen in de Tweede Wereldoorlog, werd een start gemaakt met de herbouw van de zwaar beschadigde kerk (afb. 10).²⁴³ Voor de Reuverse kerk

ontwierp Dijker drie ramen. In diverse krantenartikelen werd een toelichting gegeven bij de vervaardigde gebrandschilderde glas-in-lood ramen door kunstenaar Jan Dijker.²⁴⁴ Deze artikelen laten zien dat de ramen binnen het oeuvre van Dijker een belangrijke plaats innemen en als waardevol werden beschouwd. Om de uitleg te verduidelijken is het belangrijk om te vermelden dat de eerst gebouwde beuk, nu de Lambertusbeuk is en laatst toegevoegde zijbeuk de Mariabeuk. De drie gebrandschilderde glas-in-lood ramen werden uitgevoerd in Atelier Flos.²⁴⁵

Het eerste raam dat voor de Lambertuskerk werd gemaakt door Jan Dijker was een St. Agnesraam. Dit raam was een schenking van de toenmalige burgemeester Claessens. In de kerk werd dit smalle verticale venster, zonder verder horizontale opdeling, geplaatst achterin de rechterzijbeuk naast het Lambertusraam, waargenomen vanaf de ingangszijde van de kerk. Dijker heeft voor de achtergrond een paarse kleurstelling gebruikt. Op 21 februari, de feestdag van de H. Agnes, is het glas-in-lood in de kerk geplaatst. In het artikel ‘Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk’ wordt een goede uitleg gegeven van de H. Agnes en de voorstellingen op het raam:

“Omtrent de marteldood van de H. Agnes zijn verscheidene overleveringen in omloop. Vast staat, dat zij in het midden der derde eeuw op zeer jeudige leeftijd de marteldood stierf. Jan Dijker heeft zijn Agnesfiguur geplaatst boven een vlamme brandstapel. Nog de bestaande traditie, dat elk jaar op de feestdag van st. Agnes twee meisjes de lammeren laten inzegenen, die de wol moeten leveren voor de pallia’s der aartsbisschoppen. Deze traditie heeft de glazenier in het benedenstuk van het Agnesraam gesymboliseerd.”²⁴⁶

De andere twee gebrandschilderde glas-in-lood ramen konden eveneens door schenkingen tot stand komen.²⁴⁷ Het gaat om een Mariaraam, voor de Mariabeuk en een Lambertusraam voor de Lambertusbeuk. Deze ramen hebben een monumentaal formaat en nemen in de zijbeuken een centrale positie in. Ze zijn geplaatst in een breed spitsboogvenster, met een verdeling in vijf lancetten en de oppervlakte is 25 m².²⁴⁸ De omvang, positie en begrenzing van het venster werd al bij de bouw van de kerk in de negentiende eeuw bepaald. De ramen van Dijker vervingen de vernietigde glas-in-lood ramen door de verwoestingen van de Tweede Wereldoorlog.²⁴⁹ Het gebrandschilderde Mariaraam met voorstellingen van de ‘Vijf Blijde Geheimen van de H. Rozenkrans’, voor boven het Maria-altaar in de linkerbeuk.²⁵⁰ Op het vijfentwintigjarig, zilveren priesterfeest van pastoor Stoot op

Tweede Paasdag 1950, werd het raam aan hem cadeau gedaan door de parochianen.²⁵¹ In ieder van de vijf banen is een voorstelling geplaatst van de ‘Vijf Blijde Geheimen’ en vormt een Mariafiguur het centrale punt van de compositie.²⁵² Het is een monumentale overzichtelijke compositie en Dijker heeft lichte kleuren gebruikt en een blauwe kleurtoon voor de achtergrond.²⁵³ Het derde glas-in-lood raam is een St. Lambertusraam, eind 1951 geplaatst in de rechterzijbeuk boven het Lambertusaltaar en naast het St. Agnesraam. Centraal in de voorstelling is de dood van St. Lambertus verbeeld.²⁵⁴ Dijker past een beheerste compositie toe, in dynamische kleuren zmet het gebruik van strakke loodlijnen en een paarsblauwe achtergrond.²⁵⁵ Het Mariaraam is door Dijker linksonder gesigneerd met Jan Dijker maart 1950 en het St. Lambertusraam is rechtsonder gesigneerd met Jan Dijker (afb. 11).²⁵⁶

De grote St. Lambertuskerk heeft naast de drie ramen van Jan Dijker, nog veel andere glas-in-lood ramen in de kerk.²⁵⁷ In het middenschip werd boven het hoofdaltaar in augustus 1947 een gebrandschilderd raam, vervaardigd door kunstenaar Schoonbrood geplaatst.²⁵⁸ Samen met de twee grote, monumentale ramen van Jan Dijker zijn dit de drie hoofdvoorstellingen in de kerk. Veel van de andere glas-in-lood ramen in de kerk werden gemaakt door de Roermondse kunstenaar Max Weiss.²⁵⁹ Het ontwerp en onderwerp van het Mariaraam en het St. Lambertusraam hangt samen met de naam van de zijbeuk. Deze verwijzingen worden extra versterkt door kunstobjecten in de specifieke beuken te plaatsen die naar Lambertus of Maria verwijzen.²⁶⁰

Waar in de eenvoudige en rustige Urbanuskerk te Belfeld en Sacramentskerk te Breda geen ingrijpende veranderingen werden doorgevoerd na het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965).²⁶¹ De rijk versierde neo-gotische kerk van Reuver werd onder invloed van het Tweede Vaticaans Concilie wel aangepast. In 1967 voerde pastoor Geraets een restauratie door in het interieur waarbij hij deze geheel wit schilderde. Zo verdween bijvoorbeeld een kerkschildering die in 1888 was aangebracht en het zichtbare bakstenen interieurbeeld.²⁶²

De invloed van de Limburgers Eyck en Nicolas is door het gebruik van grisaille in de beginperiode nog aanwezig. In zijn monumentale werk is waar te nemen dat Dijker zijn positie en compositie aanpast aan de architectuur van de

kerken.²⁶³ Hier is de dienstbaarheid van de monumentale kunst ten opzichte van de architectuur op te merken, die hij van zijn leermeester Campendonk heeft meegekregen. Het verschil tussen Dijker en de barokke Limburgers ligt in de stilistische benadering van het monumentale glaswerk. Bob Buys weet in zijn artikel ‘Mozaïeken van Jan Dijker voor het Gymnasium Paulinum in Driehuis’ op zeer goede wijze de invloed en het verschil aan te geven van Eyck en Nicolas op het vroege glas-in-lood werk van Dijker:

“Hij charmeert niet in de eerste plaats. Zijn ramen in een kerk te Helmond mogen getuigen van een invloed van genoemde figuren [Eyck en Nicolas], van het aanhangen van een geldend lijkende richting in de katholieke religieuze kunst van die dagen, zij zijn mogelijk nuchterder te noemen, anders toch van compositie en wat de figuren betreft toch al abstracter. Belangrijk acht ik vooral dat de maker toen al achter het werk schuil ging in tegenstelling tot een Eyck en Nicolas, wier hand toch directer herkenbaar is. In hun werk ziet men eerder de persoonlijkheid van de maker terwijl het toch moet gaan om de idee, die men kan hebben van de heiligen, die zij dienden te verbeelden.”²⁶⁴

Deze benadering van de ramen door kunstenaar Jan Dijker is waar te nemen in de diverse kerkelijke opdrachten die hij verkreeg in de jaren vijftig. In de tweede helft van de jaren vijftig is een stilistische en technische verschuiving te zien die in de afsluitende *case study* wordt behandeld.

5.4 Sacramentskerk te Breda

Voor de laatste casus wordt ingegaan op de Sacramentskerk te Breda.²⁶⁵ In de glas-in-lood ramen die Dijker voor deze kerk heeft ontworpen zijn sterke tegenstellingen waar te nemen, waarin kan worden gezien dat de kunstenaar zich afzet tegen zijn stijl van de begin jaren vijftig.

Door de enorme bevolkingsgroei van Breda en randgemeenten in de periode tussen 1885 en 1930, meende de bisschop dat het nodig was om nieuwe kerken te stichten. De Sacramentskerk was onderdeel van een nieuwe villawijk in Breda.²⁶⁶ Architect Jan van Dongen (1896-1973) werd door pastoor Van Meel gevraagd een ontwerp te maken voor de nieuw te bouwen kerk.²⁶⁷ In zijn architectuur gebruikte Van Dongen graag moderne bouwmaterialen zoals glas en beton.²⁶⁸ Het altaar nam in het eerste ontwerp van de architect een centrale plaats in, met Christus in het middelpunt van de kerk. Het was een zeer radicaal ontwerp, dat brak met de

traditionele katholieke kerkenbouw in de vorm van de neogotische kerken. Van Dongen gaf zelf een omschrijving van het eerste ontwerp:

“In de kerk tredend door de hoofdingang passeert men de doopkapel en komt men in de grote ruimte, waarin geen enkele pilaar of zuil het doorzicht belemmert of breekt. Geweldige gemetselde bogen richten zich in slanke stijging op vanuit de vloer en omvatten de koepel, welke zich als een ciborium boven het altaar uitspant. Het priesterkoor is aan de oostzijde afgesloten door een krans van zeven kapellen, ieder afzonderlijk weer toegewijd aan een der zeven Sacramenten. Aan de westzijde eindigt het priesterkoor in een [halfcirkelvormige] communiebank. Uit de koepel zal het licht in overvloed door rijk gekleurde vensters naar beneden schieten, zodoende de blik van de bezoeker onmiddellijk tot zich trekkend, aangezien geen ander licht voor hem zichtbaar is.”²⁶⁹

Van Dongen stelde het centraal en zette zich af tegen de neo-gotiek, met al zijn versieringen, altaren en heiligenbeelden.²⁷⁰ Uiteindelijk werd duidelijk dat het plan te duur was om uit voeren, en Van Dongen moest zijn ontwerp vereenvoudigen. Het resultaat van de Sacramentskerk kwam nauwelijks meer overeen met de bepalingen die hij in zijn oorspronkelijk plan had voorgesteld.²⁷¹

Op 11 juni 1925 werd de eerste steen gelegd voor de Sacramentskerk aan de Zandberglaan, en de kerk werd ingewijd in juni 1926.²⁷² De uitkomst is een blokvormig, massief gebouw, met aan de buitenzijde gevels opgetrokken in baksteen (afb. 12). De vierkante plattegrond van de kerk heeft een centraliserend karakter. Voor de architectuur is gebruik gemaakt van elementen uit het expressionisme en opvallend is de toepassing van moderne materialen. Zo heeft de kerk een skelet van gewapend beton en in de grote kerkruimte is het dragende betonnen plafond in het zicht gehouden.²⁷³ Het was in oorspronkelijk , al vereenvoudigde plan, van Van Dongen de bedoeling dat dit plafond met mozaïek versierd werd, maar daarvoor was het geld niet beschikbaar. Daarnaast zijn ook de toren en het ruime koor in het uiteindelijke plan niet gerealiseerd.²⁷⁴ Gedurende de Tweede Wereldoorlog heeft de kerk geen grote schade opgelopen, in tegenstelling tot de kerken in Belfeld en Reuver.²⁷⁵

Pastoor Van Duyse was een groot kunstliefhebber en verrijkte de Sacramentskerk na de Tweede Wereldoorlog met veel nieuwe voorwerpen.²⁷⁶ Daaronder vielen ook de glas-in-lood ramen van Jan Dijker. De glas-in-lood ramen werden, door financiële strubbelingen, in drie fasen tussen 1953 en 1960 geplaatst.

Egbert Dekkers, met wie Dijker in deze periode samen in landhuis Hoogenhuizen woonde, nam het concept van de glas-in-loodcyclus voor zijn rekening.²⁷⁷ De eerste vijf ramen zijn in 1953 in de kerk geplaatst, daarop volgde een reeks van vijf ramen tussen 1955-1960. De laatste vier ramen werden in 1960 in de kerk gevoegd.²⁷⁸

In 1953 werden de vijf gebrandschilderde glas-in-lood vensters aan de linkerzijde van de kerk gepositioneerd. De volgende voorstellingen, gezien van de ingang naar het koor, zijn afgebeeld: De mannaregen, De wonderbare broodvermenigvuldiging, Het Laatste Avondmaal, De Bruiloft van Kana en als laatste Het Joodse Pascha.²⁷⁹ De tweede reeks van vijf ramen werden aan de rechterzijde van de Sacramentskerk geplaatst. Het eerste raam, gericht naar het koor, is een afbeelding van de koperen slang. Daarna volgen: Het gesprek van Jezus met Nicodemus, Christus aan het Kruis, De verheerlijking van Christus op de berg Tabor en de Joden de avond voor de uittocht uit Egypte. In de ramen uit de eerste en de tweede reeks staat de H. Eucharistie centraal. Aan weerszijden van koor en orgel, aan de overzijde van het koor, werden in 1960 de vier laatste ramen opgesteld. Het onderwerp van de glas-in-lood ramen was kerkmuziek. Op deze vensters staan de drie Jongelingen in de vuuroven, St. Jan de Doper, Myriam de zuster van Mozes en de bazuinengelen (afb. 13).²⁸⁰

Tussen de eerste vijf ramen uit 1953 en de andere negen ramen, die vanaf de tweede helft van de jaren vijftig zijn vervaardigd, is een duidelijk verschil te zien in stilistisch en technisch opzicht. Waarbij Jan Dijker voor zijn eerste reeks ramen nog gebruik maakte van de grisaille techniek, laat hij in de andere ramen deze techniek geïnspireerd op de barokke Limburgers los.²⁸¹ Grisaille heeft het effect van een donkere waas over het raam. In het werk van Dijker is een technische verschuiving waar te nemen waar hij in de tweede en derde reeks, naast het gebruik van de loodlijnen, alleen tekening toepast waar dat gewenst is (afb. 7).

“Dat was bijvoorbeeld het geval voor een gekruisigde Christus in een kerk te Breda. De sterk expressieve werking van deze figuur blijkt vooral te liggen in een detail, de doornuitsteeksels van de wervelkolom, die dan op het glas geschilderd dienden te zijn. Een vondst, dit detail in Dijker's zo tot het eenvoudigste teruggebrachte verbeelding! Een

vondst, die hij even eenvoudig aan mij verklaarde: hij geeft immers op de Tilburgse [Academie] onder meer anatomie.”

De kunstenaar blijft wel gebruik maken van gekleurd licht, het ongekleurde glas vindt Dijker “te mager” voor het glas-in-lood venster.²⁸² In de latere ramen is sprake van omgeremd gekleurd licht, waarbij een duidelijk verschil in helderheid is te zien. De lichtinval valt in 1953 terug op de tegenstelling licht en donker die door de grisaille wordt gecreëerd in het raam. Daarnaast hebben de laatste negen glas-in-lood vensters minder diepe kleuren, omdat pastoor Van Duyse de kerk niet te donker wilde laten worden. De kunstenaar gebruikte een overheersend kleurengamma van een licht paarse en licht blauwgroene toon. Dijker paste deze wens toe, maar uiteindelijk was het niet helemaal naar het idee van de pastoor tot uiting gekomen. Zo licht Van Duyse toe:

“Volgens mijn opdracht moesten de ramen licht worden gehouden, omdat de kerk niet zo bar veel vierkante meters glas heeft. Toch is het niet voldoende gelukt de kerk licht te houden. Misschien schijnt de zon niet meer zo veel als vroeger en in elk geval is er de tegenstelling gekomen met de nieuwe kerken, die een overvloed van glas plegen te hebben. We zijn ook zoonanbidders geworden.”²⁸³

Deze verklaring maakt ook duidelijk dat voor het tot stand komen van het glas-in-lood raam veel aspecten een rol spelen. De opdrachtgever neemt een belangrijke plaats in.²⁸⁴

Naast deze technische ontwikkeling is tegelijk een verschuiving van figuratief naar abstract-figuratief waar te nemen. Dijker paste in eerste instantie na de Tweede Wereldoorlog, zo ook in Belfeld en Reuver, figuratieve Bijbelse voorstellingen toe in gebrandschilderd glas-in-lood. De figuren zijn in deze composities realistisch, maar gestileerd en grafisch binnen de loodlijnen geconstrueerd. Rond het midden van de jaren vijftig lijkt Dijker deze positie los te laten. De figuren in de glas-in-lood ramen worden op een geabstraheerde figuratieve wijze weergegeven, het worden meer tekens.²⁸⁵ Dijker heeft in Brabant op deze wijze de sobere, transparantere stijl van zijn leermeester Campendonk tot uiting gebracht. Uiteindelijk gebruikt de kunstenaar vanaf de jaren zestig alleen gekleurde vlakken en lijnen met warme kleuren in zijn glaskunst, die voor een levendige, pure uitdrukking zorgen.²⁸⁶

Niet alleen de stilistische ontwikkeling van kunstenaar Jan Dijker is van belang, maar ook de veranderingen binnen de Rooms-katholieke kerk na de Tweede Wereldoorlog. Figuratieve kunst is leesbaar en in de kerkenbouw onderstreept deze symbolische, religieuze inhoud het Rooms-katholieke geloof.²⁸⁷ Het gaat om didactische, religieuze voorbeelden en voor de katholieke kerk was abstractie tot het eind van de jaren vijftig een lastig onderwerp.²⁸⁸ In de jaren zestig dringen de abstracte ramen langzaam door en de traditionele religieuze, herkenbare traditie nam een andere wending.²⁸⁹ In het werk van Dijker is naast de mogelijkheid van een meer figuratief-abstracte stijl vanaf midden jaren vijftig, eveneens meer ruimte gekomen voor een interessant gebruik van kleur in de glas-in-lood ramen.²⁹⁰

In deze herstelperiode na de Tweede Wereldoorlog maakt de glasschilderkunst van kunstenaar Jan Dijker een enorme ontwikkeling door. Zijn technische en stilistische proces moet, naast zijn persoonlijke verandering, worden geplaatst tussen de gewijzigde positie van de Rooms-katholieke kerk, die de kans gaven aan moderne technieken, materialen en een abstracte stijl. In de jaren zestig is een grote toename van kerkenbouw waar te nemen en kan Jan Dijker zijn stijl volledig ontwikkelen.²⁹¹

Conclusie

De monumentale of gebonden kunsten zijn een vast onderdeel van een gebouw, de kunstvorm is verbonden met de architectuur en kan daar niet los van worden beschouwd.²⁹² Vanuit deze verbinding tussen architectuur en kunsten worden in het onderzoek de glas-in-lood ramen gemaakt door kunstenaar Jan Dijker voor kerkenbouw, in de periode 1940 tot 1960, gepositioneerd. De eenheid tussen gebouw en monumentaal werk, in dit geval de glasschilderkunst, is de centrale invalshoek.

Het theoretisch kader laat zien dat verschillende standpunten over de positie die de monumentale kunsten kan innemen in de architectuur, gevolgen heeft voor de behandeling van het glas-in-lood raam. In de kerkelijke architectuur wordt het spanningsveld tussen wand en het glas-in-lood venster bepaald door religieuze, artistieke en functionele overwegingen.²⁹³ Roland Holst en Campendonk staan beiden voor de dienstbaarheid van de monumentale kunsten ten opzichte van de architectuur. Het glasraam mag geen overheersende positie innemen, en de gebondenheid aan de architectuur moet voor iedere optie worden meegenomen.²⁹⁴ Het verschil in overtuiging tussen de twee glaskunstenaars kwam tot uiting in de betekenis die Roland Holst gaf aan de inhoud en Campendonk aan de formele aspecten.²⁹⁵ Tegenover deze ideeën is de positie van Nicolas te plaatsen. Hij streefde als barokke Limburger naar het schilderkunstige in het glas-in-lood raam, waarbij hij het monumentale kunstwerk als een onderbreking van de muur zag.²⁹⁶ Voor het analyseren van de glas-in-lood ramen van kunstenaar Jan Dijker zijn deze posities van belang, omdat het tot uiting brengt welke relatie het monumentale kunstwerk met de architectuur aangaat.

Jan Dijker, afkomstig uit een katholiek gezin in de Noord-Hollandse plaats Den Helder, start zijn kunstenaarschap aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam in 1936.²⁹⁷ De invloed van zijn leermeester Campendonk blijft in de loopbaan van Jan Dijker altijd aanwezig. Zijn technische en stilistische ontwikkelingen komen later weer terug bij de kwaliteiten die Dijker als kunstenaar heeft meegekregen aan de Rijksacademie. Na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog besluit Dijker onder te duiken, om niet te hoeven aansluiten bij de Kultuurkamer.²⁹⁸ Hij reist naar het zuiden van het land, naar Limburg, en aan het

einde van de oorlog trekt Dijker in bij zijn kunstenaarsvriend Egbert Dekkers in Moergestel, Noord-Brabant.²⁹⁹ Jan Dijker is nooit meer uit Moergestel vertrokken en in het katholieke zuiden werd zijn katholieke, religieuze positie versterkt.

In de wederopbouw van Nederland waren relatief weinig kunstenaars en veel opdrachten beschikbaar. Zij hebben de richting van de monumentale kunsten na de oorlog vormgegeven. Met enkele andere kunstenaars was Dijker daar verantwoordelijk voor in Noord-Brabant en Limburg. Het is in dit ‘Gouden tijdperk’ na de Tweede Wereldoorlog waar de vroege glas-in-lood ramen voor kerkenbouw van Jan Dijker moeten worden geplaatst.³⁰⁰ Het Limburgse atelier Flos te Steyl-Tegelen had een belangrijke rol in het vervaardigen van de voornamelijk religieuze voorstellingen. Dijker werkte in dit atelier nauw samen met andere glazeniers, zoals Eyck en Wildschut.³⁰¹

Rooms-katholieke kerkenbouw en glas-in-lood kunst zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.³⁰² In een gebrandschilderd glas-in-lood raam is de vertelkracht van grote waarde en in de religieuze architectuur benadrukt het gekleurde licht het geloof.³⁰³ Het technische procedé van het gebrandschilderde glas-in-lood kan bij het bestuderen van de vensters, vervaardigd door Jan Dijker tussen 1940 en 1960, niet worden losgemaakt van de stilistische ontwikkelingen. Van het ontwerp, het karton, tot het uiteindelijke resultaat, Dijker is bij het hele proces betrokken.³⁰⁴ De brandschildering op de glasramen is een handeling die bestaat uit twee onderdelen. Bij de eerste behandeling wordt met contourgrisaille de tekening aangebracht op de glasschreven. Voor een tweede beschildering wordt overtrekgrisaille aangebracht.³⁰⁵

In de benadering van de technische behandeling komt de tegenstelling tussen Campendonk en Eyck van het glas-in-lood raam naar voren. Vooral in zijn beginperiode direct na de Tweede Wereldoorlog paste Dijker nog hevige grisaille toe in zijn vensters. De schilderachtige benadering, die barokke Limburgers als Eyck en Nicolas gebruikte, wilde de kunstenaar zelf graag toepassen. Zijn leermeester Campendonk beschouwde het volschilderen van het glas-in-lood raam als het schilderen met modder. Dijker ging het standpunt van Campendonk pas later waarderen.³⁰⁶ Het gebruik van een tweede laag grisaille zorgt voor een donkere was over het glas-in-lood raam. Dijker hecht steeds meer waarde aan het

pure, gekleurde glas, die het licht zonder tempering in de architecturale ruimte laat binnenvallen. Hij werkt toe naar een meer open stijl, wat dynamischer van lijnvoering.³⁰⁷ In zijn benadering van de relatie tussen de monumentale kunst en de architectuur, is voor Dijker de invloed van Campendonk overheersend. Dijker past een vlakke, grafische, transparante overzichtelijke compositie toe, die de glaskunstenaar doorvoert door zich aan te passen aan de architectuur.³⁰⁸ Om de onderzoeksvraag ‘Hoe kunnen de stilistische ontwikkelingen in de vroege glas-in-lood ramen (periode 1940-1960) gemaakt door kunstenaar Jan Dijker, worden gepositioneerd in de wederopbouwperiode en de kerkelijke architectuur?’ te beantwoorden, dient naast de monumentale kunsten, de kerkenbouw in de wederopbouw onderzocht te worden.

De diversiteit van de architectuur maakt de kerkenbouw na de Tweede Wereldoorlog lastig om te bestuderen. In veel gevallen gaat het in de eerste herstelperiode na de Tweede Wereldoorlog niet om nieuwe kerken, maar om bestaande kerken die schade hebben opgelopen.³⁰⁹ Na de Tweede Wereldoorlog is sprake van de opkomst van glaskunst, die in de wederopbouw zijn traditiegetrouwe religieuze, kerkelijke positie innam.³¹⁰ Deze glas-in-lood vensters kunnen alleen als gebonden kunstvorm worden beschouwd, wat het onderzoeksproces zeer gecompliceerd maakt. In veel wederopbouwliteratuur, die ingaat op religieuze glaskunst en kerkenbouw, worden de ontwikkelingen eind jaren vijftig in beschouwing genomen.³¹¹ Vanaf deze periode zijn de vernieuwingen zichtbaar voor zowel architectuur als glaskunst, wat de beoordeling minder complex en divers maakt.³¹² De Rooms-katholieke kerk start, zoals is waar te nemen in de *case-studies*, met veel toewijding en optimisme na de Tweede Wereldoorlog met het herstel en de opbouw van de kerkenbouw.

Na de Bisschoppelijke Hiërarchie van 1853 is een enorme opleving van de glasschilderkunst en de kerkenbouw waar te nemen, waarbij de traditionele gebonden samenwerking tussen monumentale kunst en architectuur werd hersteld.³¹³ Van de neo-gotiek, het traditionalisme, de Delftse en de Bossche School, naar een volledige modernisering in de jaren zestig van de vorige eeuw.³¹⁴ Wat de positie van de monumentale kunst in de wederopbouwperiode extra bemoeilijkt is enerzijds de positie van de katholieke kerk als traditioneel

opdrachtgever en anderzijds de overheid en andere instanties als opdrachtgevers. Het gaat om gelijktijdige ontwikkelingen en het is gemakkelijk om deze twee te verenigen. Wat de binding tussen de tendensen versterkt is dat een sterk verminderde interesse voor de monumentale kunsten is waar te nemen vanaf de jaren zestig, zowel in de kerkenbouw als in een verschuiving van het beleid van de overheid.³¹⁵

Het toelaten van abstractie en een gewaagd kleurenpalet in de Rooms-katholieke kerk maakt duidelijk dat zij na de Tweede Wereldoorlog op zoek was naar een nieuwe plaats in de samenleving. Dit moet naast de eigen, persoonlijke stilistische ontwikkelingen van Jan Dijker worden geplaatst. In de veranderde samenleving had de kerk reeds een andere plaats ingenomen, die door de Rooms-katholieke op een totaal andere wijze werd gedefinieerd.³¹⁶ Door een sterke katholieke bevolkingsgroei na de Tweede Wereldoorlog, werd het noodzakelijk geacht nieuwe kerken te bouwen.³¹⁷ Daarbij wilden zij dezelfde centrale plaats innemen als voor de oorlog.³¹⁸ Wat de kerk dacht dat de maatschappij nodig had, in de vorm van nieuwe kerken, pakte totaal anders uit. De grote bouwtoename van kerkenbouw tussen 1950 en 1970 viel samen met de ontkerkelijking en daling van het kerkbezoek aan het eind van de jaren zestig. In een veranderde samenleving, waarbij een andere maatschappelijke opbouw en culturele interesse gingen gelden, kreeg de Rooms-katholieke kerk te maken met leegstand en sloop van kerkenbouw.³¹⁹ Zo stelt Rosenberg: “De tijd, waarin de Kerk fungeerde als mecenas en die de kunst aanwendde als belangrijk hulpmiddel voor de verkondiging van het evangelie, is voorbij.”³²⁰

In de *case-studies* wordt de stilistische ontwikkeling van Jan Dijker geplaatst in zijn tijd, de herstelperiode van de wederopbouw, en in de architectuur, de kerkenbouw. Zoals in de introductie vermeld is de analyse van de gebonden kunst opgebouwd uit een complexe wisselwerking van diverse factoren. Artistieke, functionele en functionele aspecten bepalen de relatie van het glasraam ten opzichte van de architectuur.³²¹ De drie gekozen studies - St.-Urbanuskerk te Belfeld, St.-Lambertuskerk te Reuver, Sacramentskerk te Breda - laten zien hoe complex de verhouding is tussen de glas-in-lood ramen en de architectuur.³²² Zo is sprake van verschillende periodes waarin de kerken zijn gebouwd, worden de glas-

in-lood ramen allen vanuit een eigen kader behandeld, is de opdrachtgever van belang en is de stilistische ontwikkeling in de glaskunst van Dijker niet direct te verbinden aan de kerkenbouw. De stilistische ontwikkelingen hebben enerzijds te maken met de technische behandeling van het glas-in-lood raam en anderzijds met de verschuiving van een figuratief naar abstract-figuratieve vormtaal.³²³

De overgang van figuratief naar een figuratief-abstractie stijl, wordt benadrukt met het idee van een compositie opgebouwd uit tekens. Waarbij de omgeving, de realiteit nog niet wordt losgelaten, maar de pure waarde van het religieuze kunstwerk naar boven komt.

“Want al laat Dijker de realiteit (de enkele abstracten uitgezonderd) nergens los, hij is allesbehalve aan haar gebonden. Niet zij bepaalt tenslotte zijn vormgeving, maar het persoonlijke schouwen, waaruit een aan die realiteit weliswaar ontsproten, maar door eigen interpretatie zelfstandig geworden hogere en schonere werkelijkheid ontstaat.”³²⁴

Vanaf de jaren zestig kan de abstracte kunst werkelijk tot bloei komen en bouwt Dijker zijn composities op uit dynamische lijnen en gekleurde vlakken van puur glas.³²⁵ In de herstelperiode was Dijker op zoek naar een eigen uitdrukking en hij kreeg door de vele kerkelijke opdrachten in de wederopbouwperiode de kans om zich als monumentaal kunstenaar te ontwikkelen. Het is de vraag of de verschoven relatie tussen monumentale kunst en kerkenbouw nog kan worden hersteld. Momenteel is in ieder geval weer een hernieuwde interesse te zien voor de wederopbouw en de monumentale kunst in deze periode, waar nog veel onderzoek naar kan worden verricht.³²⁶

Noten

¹ Zie voor een definitie de volgende publicatie: F. van Burkom, G. Huisman, F. Kuyvenhoven e.a., *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Experiment in opdracht*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013 (p. 17): “Monumentale kunst is kunst die voor een specifieke plek in, aan of op een gebouw is ontworpen, en die is gemaakt van materialen die passen in of bij de architectuur. Ze wordt ook wel ‘gebonden kunst’ genoemd, omdat de kunstwerken vaak letterlijk een eenheid vormen met het gebouw waarvoor ze zijn ontworpen.” In het essay van Spaanstra-Polak in *Teken aan de wand* wordt ook uitgebreid ingegaan op dit onderwerp. Later in het onderzoek wordt meer aandacht besteed aan dit thema.

² Voor een overzichtswerk van (met name) het latere werk van de kunstenaar zie: M. Beks, C. van der Made, C. Manders e.a., *Jan Dijker. Vijftig jaar monumentaal*, Eindhoven-Airport: Kempen Uitgevers, 1993. Jan Dijker is in diverse publicaties over monumentale kunst opgenomen: biografie in het overzichtswerk *Glas in lood in Nederland 1817-1968* (p. 232); biografie in *De wand des tijds: monumentale kunst rond de jaren 50* van T. Haartsen uit 2002 (pp. 130-131); Dijker is met een portret opgenomen in *Teken aan de wand* uit 1963 (onderdeel van 51 portretten van monumentale kunstenaars); als laatst kan nog het essay worden benoemd van A. van der Boom ‘Monumentale Glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste eeuw’ waarin Dijker is opgenomen (pp. 2038, 2041). Daarnaast is het archief van Stichting Jan Dijker van groot belang. Zie voor meer informatie over Stichting Jan Dijker: <http://stichtingjandijker.nl/>. Onderzoek naar de vroege glas-in-loodramen gemaakt door Jan Dijker (1940-1960) (projectteksten met beoordelingscriteria), E. Lintjes (stage Stichting Jan Dijker juni-augustus 2013).

³ Door het stageonderzoek (E. Lintjes voor Stichting Jan Dijker, juni-augustus 2013) is een duidelijk beeld verkregen van de vroege glas-in-lood ramen gemaakt door Jan Dijker. Het toetsen van de ramen aan beoordelingscriteria heeft bijgedragen aan het verkrijgen van inzicht over de kwaliteit en het behoud van de werken. Zie voor Lijst glas-in-lood ramen Jan Dijker (tot 1960) Bijlage 2.

⁴ Zie voor het bezoek aan diverse projecten Bijlage 1, hierin zijn alle werken opgenomen van Jan Dijker die hij heeft vervaardigd voor kerken tussen 1940 en 1960.

⁵ Janse 1985, p. 17.

⁶ Zie publicatie: J. Brouwers, *Aula dei. 70 jaar Sacramentskerk Breda*, Breda, 1996. Zie Bijlage 1 en Hoofdstuk 5 waarin naast twee andere voorbeelden, de Sacramentskerk uitgebreid wordt bestudeerd.

⁷ Het gaat om de kunstwerken in de kerk die een relatie aangaan met de glas-in-lood ramen van Jan Dijker. Deze relatie zal met name woorden besproken in het laatste hoofdstuk, waarin diverse voorbeelden worden beschreven. Daarnaast kunnen andere glas-in-lood ramen in de kerk van belang zijn voor de benadering van Dijker.

⁸ In de volgende publicaties is informatie opgenomen over de procentageregelingen: Alma 1956, inlegvel; Van Burkom 2007, pp. 5, 18, 19, 42-44, 57, 58; Van Burkom 2013, pp. 12, 17, 22, 24, 26, 36; Van Hoogstraten 2013, pp. 24; Hoogveld 1989, pp. 163, 165, 193, 194; Stokvis 1984, p. 159. Daarnaast zijn in 1995 en in 2011 publicaties verschenen geheel besteed aan de procentageregelingen: W. Jansen, *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst na 1945*, Rotterdam: Uitgeverij 010, 1995 en H. van den Ban, W. Galema, L. W. Benjamin II e.a., *In opdracht. Zestig jaar procentageregeling beeldende kunst bij rijksgebouwen*, Amsterdam: SUN, 2011. In het hoofdstuk over Jan Dijker en de kerkenbouw wordt kort aandacht besteed aan deze regelingen na de Tweede Wereldoorlog.

⁹ Deze vraag is lastig om te benaderen, omdat het gaat om kerken uit diverse perioden. Door de verwoestingen in de oorlog, was het in veel kerken na de Tweede Wereldoorlog gewenst om nieuwe glas-in-lood ramen te plaatsen. Daarom gaat het bij de twaalf kerken waarvoor Dijker tussen 1940 en 1960 om een zeer diverse verdeling (zie Bijlage 1).

¹⁰ In de verantwoording van *Glas in lood in Nederland 1817-1968* is aangegeven dat het moet gelden als een eerste verkenning. Het gaat veelal om anonieme beglazingen, daarbij ontbreken inventarisatiegegevens in musea en veel beglazingen zijn archiefmateriaal verloren gegaan. Deze aspecten bemoeilijken het onderzoek. (pp. 9-13)

¹¹ Deze publicaties worden benoemd in: C. Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1989.

¹² Het gaat om de volgende drie publicaties uit 2013: F. van Burkom, G. Huisman, F. Kuyvenhoven, *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Experiment in opdracht*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013; D. van Hoogstraten, B. de Vries, *Monumenten van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Opbouw en optimisme*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013; A. Blom (red.), *Atlas van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Nieuw Nederland*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013. Daarbij zijn voor dit onderzoek de publicaties over de kunst en monumenten van de wederopbouw relevant.

¹³ Een uitgebreidere toelichting over de wederopbouw, de plaats van de kerkelijke kunst en de nadruk die in deze publicaties wordt gelegd op ontwikkelingen eind jaren vijftig wordt gegeven in Hoofdstuk 4 Kerkenbouw en positie Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw.

¹⁴ Van der Boom 1965, pp. 2038-2042. In zijn essay noemt Van der Boom nog andere kunstenaars, die in de jaren vijftig werken in de monumentale kunsten.

Dijker is daarnaast opgenomen met een biografie in *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, wat ook aangeeft dat hij een belangrijk glazenier is geweest. De keuze voor de kunstenaars die zijn opgenomen met een biografie is gebaseerd op een aantal overwegingen: de kwaliteit van het werk, historische belang van het kunstenaarschap, omvang glazeniersoeuvre. Daarnaast was een zo groot mogelijke regionale spreiding gewenst. Uiteindelijk bleken na een inventarisatie meer dan 500 kunstenaars gewerkt te hebben in de monumentale glazenierskunsten.

¹⁵ Voor zo ver geïnventariseerd in de stage voor Stichting Jan Dijker. Zie daarnaast Bijlage 1 en 2.

¹⁶ Zie Bijlage 1.

¹⁷ Van der Boom 1965, p. 2015; Hoogveld 1989, p. 7 (voorwoord).

¹⁸ Spaanstra-Polak 1963, p. 18.

¹⁹ Spaanstra-Polak 1963, p. 18. Zie voor een uitgebreide uiteenzetting van het gebruik van het begrip de introductie op pp. 18 en 19 van het essay 'De geschiedenis van de monumentale kunst'. De verzamelnaam monumentale kunst werd voor het eerst gebruikt in de 19^{de} eeuw, en zij moet tegenover de vrije schilderijen en beeldhouwwerken worden geplaatst. Het is van belang om te begrijpen dat de traditie van de glas-in-lood kunst in katholieke kerken al ruim voor het gebruik van de begrippen monumentale en gebonden kunst is gestart. In dit theoretisch kader wordt gezocht naar de plaats van de monumentale glas-in-lood ramen in de kerkelijke architectuur. In hoofdstuk 4 en hoofdstuk 5 wordt meer aandacht besteed aan dit gegeven.

²⁰ Hoogveld 1989, p. 166; Spaanstra-Polak 1963, p. 19. Het tijdschrift maakte onderdeel uit van de bibliotheek van Jan Dijker en is van grote waarde geweest.

²¹ Hoogveld 1989, pp. 9, 10.

²² Het theoretisch kader is geen uitgebreide verhandeling van de theorieën van de genoemde kunstenaars. Het gaat om de ideeën over de positie van de monumentale kunst. Daarnaast is het van belang om uit te leggen waarom is gekozen de theorieën van Roland Holst en Nicolas te behandelen en een korte omschrijving te geven van het gedachtegoed van Campendonk. Roland Holst is belangrijk om zijn connectie met de Amsterdamse Rijksacademie, waar Dijker ook zijn studie heeft gevolgd. (Zie voor Roland Holst en de Rijksacademie: Van der Boom 1965, p. 2018; Van Burkom 2007, p. 21; Hoogveld 1989, pp. 108, 113, 318; Spaanstra-Polak 1963, p. 28.) Daarnaast hebben zijn theoretische inzichten een grote invloed gehad en wordt hij gezien als essentiële monumentaal kunstenaar. Nicolas wordt opgenomen, omdat zijn ideeën lijnrecht tegenover die van Roland Holst staan. Op deze manier kan een goed beeld worden verkregen van de positie van het glas-in-lood raam in de architectuur. Daarnaast is hij een grote inspiratiebron geweest voor Dijker, deze invloed wordt in het onderzoek toegelicht. Campendonk wordt vermeld, omdat hij de leermeester was van Dijker aan de Rijksacademie te Amsterdam. De invloed van Campendonk is in het werk van Dijker waar te nemen. (Zie: Van der Boom 1965, p. 2036, waarin Van der Boom stelt dat het onderwijs van Campendonk waarschijnlijk een grotere invloed heeft gehad dan zijn vervaardigde glasramen; Van Burkom 2007, pp. 21-22 waarin Campendonk wordt genoemd in verband met de Rijksacademie gevolgd door een lijst van zijn leerlingen; Hoogveld 1989, p., in de biografie van Dijker staat zijn periode van de Rijksacademie benoemd.) De achtergrond van Jan Dijker wordt besproken in Hoofdstuk 2 en daarbij zullen deze beknopte aangestipte punten verder worden uitgewerkt. Daarnaast wordt in het onderzoek steeds weer teruggegrepen op ideeën die in het theoretisch kader uiteen zijn gezet.

²³ Hoogveld 1989, p. 108. In de publicatie *Glas in lood in Nederland 1817-1968* uit 1989 is een hoofdstuk omgenomen over 'De Monumentalen' (Peter van Dael, pp. 108-141), waar Roland Holst onder wordt geschaard. Tot in de jaren dertig van de twintigste eeuw heeft het standpunt van een dienende, sociale kunst stand gehouden. Naast Roland Holst behoorden de volgende kunstenaars tot

deze generatie, 'De Monumentalen': Antoon Derkinderen (1859-1925), Jan Toorop (1858-1928), Johan Thorn Prikker (1869-1932) en Willem van Konijnenburg (1868-1943). Daarnaast zijn in dit overzichtswerk ook biografieën van een groot aantal glaskunstenaars opgenomen. De biografie van Roland Holst staat op pp. 318-319. In andere overzichtswerken wordt de belangrijke plaats van Roland Holst bevestigd. Zie bijvoorbeeld in *Teken aan de wand*, het hoofdstuk 'De wegbereiders en hun leerlingen', pp. 23-38; A. van der Boom, 'Monumentale Glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste eeuw', pp. 2016-2022; *De toegepaste kunsten in Nederland: glas in lood. Een reeks monografieën over hedendaagsche sier- en nijverheidskunst* waarin op pp. 26-27 een essay van R.N. Roland Holst is opgenomen.

²⁴ Hoogveld 1989, pp. 108, 112-113, 123-124; Spaanstra-Polak 1963, p. 28. Als wegbereiders worden in De publicatie *Teken aan de wand* van Spaanstra-Polak de volgende namen genoemd (pp. 23-38): Antoon Derkinderen (1859-1925), R.N. Roland Holst (1869-1938) en J. Th. Toorop (1858-1928). In de publicatie worden nog meer belangrijke glazeniers benoemd, zoals Willem van Konijnenburg en Johan Thorn Prikker, maar deze drie glazeniers worden gezien als de wegbereiders.

²⁵ Spaanstra-Polak 1963, p. 28.

²⁶ In de inleiding van *Over kunst en kunstenaars* uit 1923 schrijft Roland Holst daarover het volgende: "Dit boek bevat een keuze uit artikelen die ik in de afgelopen twintig jaren voor verschillende tijdschriften, vak- en weekbladen heb geschreven." (p. 11) Uit de tweede bundel *Over kunst en kunstenaars* uit 1928 worden voor dit theoretisch kader geen essays gebruikt. De laatste bundel uit 1940, *In en buiten het tij*, is samengesteld door A.M. Hammacher na het overlijden van Roland Holst. In de inleiding van deze publicatie is te lezen dat Roland Holst al een start had gemaakt met het verzamelen en rangschikken van essays voor deze derde bundel. Dit proces bevond zich pas in de beginfase. Zie de inleiding op pp. 9-11 in: R.N. Roland Holst (samensteller A.M. Hammacher), *In en buiten het tij. Nagelaten beschouwingen en herdenkingen*, Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1940.

²⁷ Deze publicaties vormen de basis voor de bespreking van de theoretische uiteenzettingen van Roland Holst. Voor dit onderzoek is het te uitgebreid om zijn plaats binnen de kunstgeschiedenis volledig te behandelen. In *Glas in lood in Nederland 1817-1968* worden de theorieën van Roland Holst uitgebreider en op meer algemene wijze doorgenomen. Zo wordt gesteld: "Omdat Roland Holst kan worden beschouwd als theoreticus en spreekbuis van een belangrijke groep monumentale kunstenaars, zullen in het hier volgende zijn gedachten kort worden weergegeven. Roland Holsts kunsttheorie lijkt in ieder geval een verantwoording te zijn van zijn eigen handelswijze." (Hoogveld 1989, p. 113) Op pp. 113 en 114 staat deze uitleg van deze ideeën. In dit onderzoek wordt alleen aandacht besteed aan de positie van de monumentale kunst, specifiek het glas-in-lood raam. Welke plaats in de architectuur moet het glas-in-lood raam innemen?

²⁸ Gouwe 1932, p. 27. Dit onderwerp komt in een soortgelijke vorm terug in de het artikel 'Uit een brief over den wedstrijd voor monumentale schilderkunst en in de monumentale beeldhouwkunst' uit februari 1935 gepubliceerd in de bundel *In en buiten het tij* op pp. 151-153. In zijn essay 'Glasschilderkunst' wijst Roland Holst ook de waarde van de beheersing van de technische zijde van de glasschilderkunst en het ontwerp. Waarom het belangrijk is dat de glasschilder door middel van een werktekening (karton) met glasscherven en grisailleren zelf het raam vervaardigd. Geen scheiding van ontwerper en uitvoerder.

²⁹ Roland Holst 1940, p. 153.

³⁰ Roland Holst 1923, p. 147. Interessant is hierbij de tegenstelling met de theorie van Nicolas, waar later op wordt ingegaan.

³¹ Roland Holst 1923, p. 148. De eerste eis van het verkrijgen van een hogere harmonie en een hogere expressie kan volgens Roland Holst worden bereikt door geometrie als werkmethode te gebruiken. Deze ondergeschikte rol en wil om daar naar te voegen staat in de ideeën van Roland Holst centraal. Het gaat om een synthese (Roland Holst 1923, p. 155). Zie voor de toepassing van dit gegeven in de praktijk: Hoofdstuk 'De Monumentalen' (Peter van Dael) onder beglazingen (van Roland Holst) op pp. 114-118. In de publicatie C. Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1989.

In deze uiteenzetting is opnieuw een duidelijke tegenstelling met het gezichtspunt van Nicolas waar te nemen en zijn benadering van de positie van glas-in-lood ramen. Nicolas geeft juist aan dat deze onderlegging van ambachtsman en kunstenaar helemaal niet aanwezig is, deze twee staan niet met elkaar in verband. De kunstenaar is totaal met iets anders bezig dan de uitdrukking van het bouwwerk en de architect.

³² Roland Holst 1923, p. 173.

³³ Het werk en de ideeën van Nicolas besproken in de publicatie C. Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1989. In het hoofdstuk 'De Limburgse glasschilderkunst tijdens het Interbellum' van Titus Eliëns (pp. 142-162) is een belangrijke rol weggelegd voor Nicolas. De biografie van Nicolas is opgenomen op pp. 297, 298. Daarnaast is het hierbij relevant om *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst* van J. Viegen uit 1955 te vermelden. In deze publicatie wordt de aandacht gevestigd op de volgende drie 'barokke Limburgers': Henri Jonas, Joep Nicolas en Charles Eyck. Nicolas wordt genoemd in de beschrijving van: Hoofdstuk IV, V, XXII (zie p. 147 Inhoud). Ook in andere overzichtswerken wordt Nicolas ter sprake gebracht: In *Teken aan de wand* uit 1963 is hij opgenomen in de paragraaf 'De Limburgse monumentale kunstenaars' (pp. 38, 39), in het hoofdstuk 'Monumentale glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste eeuw' van A. van der Boom in *Kunstgeschiedenis der Nederlanden XI. Negentiende en twintigste eeuw* uit 1965 (pp. 2022-2027).

³⁴ Hoogveld 1989, p. 140. Deze tegenstelling wordt in meer publicaties aangedragen. Spaanstra-Polak stelt bijvoorbeeld in *Teken aan de wand*: "Niet ten onrechte heeft de Limburgse glasschilder Joep Nicolas later deze grondleggers van de monumentale kunst - hij bedoelde speciaal Derkinderen en Roland Holst - de 'bidimensionalen' genoemd: zij die alleen de twee dimensies, het platte vlak als het begin en einde van de monumentale kunst erkennen." (p. 23)

³⁵ Hoogveld 1989, pp. 120, 121.

³⁶ Hoogveld 1989, p. 156. Zoals eerder is opgemerkt worden het werk en de ideeën van Nicolas besproken in de publicatie C. Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1989. In het hoofdstuk 'De Limburgse glasschilderkunst tijdens het Interbellum' van Titus Eliëns (pp. 142-162) is een belangrijke rol weggelegd voor Nicolas. In de paragraaf 'Joep Nicolas als 'glas theoreticus'' (pp. 156-158) worden zijn ideeën over de monumentale kunst besproken. Hierin worden de volgende artikelen genoemd waarin Nicolas zijn standpunten uitdraagt gevolgd door een korte omschrijving: J. Nicolas, 'Over monumentale kunst', *De Gemeenschap*, 1 (1925), pp. 309-314; J. Nicolas, 'Oriëntatie van een huidigen glazenier', *De Gemeenschap*, 6 (1930), pp. 154-157; lezing ter gelegenheid van de opening van een tentoonstelling van zijn glasramen en muurglas in Brussel, opgenomen in: *De Gemeenschap* 10 (1934), p. 81; J. Nicolas, 'Perspectieven der glasschilderkunst', *Prisma der Kunsten* 2 (1937), pp. 41-18; J. Nicolas 'Ontwikkeling der glasschilderkunst', *Het Gildeboek* 20 (1937), pp. 131-136; J. Nicolas, *Wij glazeniers...*, Utrecht, [1938]. Daarnaast is een essay opgenomen in W.F. Gouwe (red.), *De toegepaste kunsten in Nederland: glas in lood. Een reeks monografieën over hedendaagsche sier- en nijverheidskunst*, Rotterdam: W.L. & J. Brusse's uitgeversmaatschappij N.V., 1932. Dit artikel: 'Over den glazenier' wordt in het theoretisch kader als uitgangspunt genomen, omdat in Nicolas hierin zijn ideeën over de plaats van het glas-in-lood raam in de architectuur duidelijk opstelt. De inhoud van dit artikel komt grotendeels overeen met: J. Nicolas, 'Oriëntatie van een huidigen glazenier', *De Gemeenschap*, 6 (1930), pp. 154-157.

³⁷ Gouwe 1932, p. 30.

³⁸ Hoogveld 1989, p. 156. Deze onderbreking van de architectuur brengt Nicolas bijvoorbeeld tot uiting door in zijn glasramen blank glas toe te passen, zodat een verbinding tussen binnen en buiten ontstaat.

³⁹ Gouwe 1932, pp. 30, 31.

⁴⁰ Roland Holst 1923, p. 147. Zie ook noot 26.

⁴¹ Gouwe 1932, pp. 31, 32.

⁴² Hoogveld, pp. 157, 158. Nicolas stelt ook dat de ontwerper van het glas-in-lood raam, het raam ook moet uitvoeren. Deze opvatting komt overeen met die van Roland Holst.

⁴³ Hoogveld, p. 158. Deze opvatting maakt dat het glas-in-lood raam niet gebonden is aan de functie of de stijl van het gebouw. Een los element waarin de kunstenaar zelfstandig te werk kon gaan. In zijn glas-in-lood ramen komt dit op de volgende wijze tot uiting: "Hij [Nicolas] houdt van het spel der glazen, van de grisallering en van de loodlijnen en onderzoekt daarvan alle mogelijkheden. Zijn contrapuntisch genoemde gebruik van de loodlijn, hetgeen inhoudt dat de lijn niet de tekening volgt maar daar juist tegenaan, is één van die ontdekte mogelijkheden, waardoor vele kunstenaars beïnvloed zijn." (p. 158)

⁴⁴ Hoogveld 1989, pp. 218. Campendonk wordt in C. Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1989 besproken in het hoofdstuk 'Monumentenale beglazingen gedurende de periode 1945-1968' op pp. 163-196. Zijn biografie is opgenomen op pp. 218, 219. In het overzichtswerk *Teken aan de wand* van Spaanstra-Polak staat hij op pp. 36-38. Van der Boom

noemt Campendonk in zijn essay 'Monumentale glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste eeuw' op p. 2036. Daarnaast kunnen de volgende publicaties worden benoemd: *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur* uit 1956 waarin verschillende technieken worden besproken (Campendonk is opgenomen met een afbeelding op p. 51). De kunstenaar staat in F. van Burkom, Y. Spoelstra, *Monumentale kunst. Categorieaal onderzoek wederopbouw 1940-1965* uit 2007 op pp. 21-22 (Over de Rijksacademie) en pp. 101-104 (over glas-in-lood). Daarnaast kan het volgende artikel nog vermeld worden: Kitty Zijlmans, 'Een ongewenste vreemdeling: Heinrich Campendonk', *Jong Holland*, 1 (1985) 3, pp. 2-9. Als laatste kan de publicatie *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965* uit 2013 worden benoemd, waar Campendonk op p. 18 bij de kunstopleidingen is opgenomen.

⁴⁵ Van Burkom 2007, p. 22; Van Burkom 2013, p. 18; Hoogveld 1989, pp. 108, 160, 168. Op 30 januari 1935 werd Campendonk als hoogleraar monumentale en versierende schilderkunst benoemd. In Krefeld was hij een leerling van Johan Thorn Prikker en zijn opvolger aan de Kunstgewerbeschule te Düsseldorf (1926). Campendonk is lid geweest van de kunstenaarsgroep der Blaue Reiter (1911-1914). In 1933 moest hij uit Duitsland vluchten, omdat zijn kunst als 'Entartet' was bestempeld. Zijn benoeming aan de Rijksacademie zorgde voor veel commotie, zie het artikel: Kitty Zijlmans, 'Een ongewenste vreemdeling: Heinrich Campendonk', *Jong Holland*, 1 (1985) 3, pp. 2-9.

⁴⁶ Zijn opvatting van dienstbaarheid is ook goed terug te zien in zijn eigen glas-in-lood ramen. Zie voorbeelden op pp. 168 en 172 van de publicatie *Glas in lood in Nederland 1817-1968*. Het tweedimensionale karakter van de ramen zetten de wandvlakken door en hij vermijdt dieptesuggestie. De voorstelling mag niet afleiden en er mag niet te veel licht binnen vallen. "(...) [Een] zo ingehouden mogelijke vlakke decorativiteit (...)." (Hoogveld 1989, p. 172)

⁴⁷ Van Burkom 2007, p. 21; Van Burkom 2013, p. 18.

⁴⁸ Hoogveld 1989, p. 168.

⁴⁹ Hoogveld 1989, p. 172. In *Glas in lood in Nederland 1817-1968* wordt aandacht besteed aan het ontbreken van inhoud bij leerlingen van Campendonk: "Veel werken van zijn leerlingen neigen daardoor tot een overdadige versiering en die niet direct een intellectueel appèl op de toeschouwer. Vooral dit lege figuratief-decoratieve karakter dat de monumentale kunst uit de jaren vijftig en zestig zo'n gedateerd aanzien geeft. Het ontbrak de Nederlandse monumentaal werkende kunstenaars ook aan een gemeenschappelijke beeldtaal (iconografie), waarmee ze hun artistieke mededelingen betekenis konden geven, in tegenstelling tot kunstenaars die zich met religieuze thema's bezighielden." (Hoogveld 1989, p. 172) In dit citaat wordt wel aangegeven dat in religieuze thema's wel sprake was een zekere beeldtaal, die in het geval van Jan Dijker in de traditie van de iconografie van de katholieke kerk moet worden geplaatst.

⁵⁰ Spaanstra-Polak 1936, pp. 37, 38.

⁵¹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 1-2.

⁵² Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996. Dijker komt zoals hij het zelf omschrijft uit een familie van "zeerobben": "Die zeerobben waar ik uit stam, die loodsen, die koopvaardijmensen, de vissers om je heen en de marinemensen, dat waren allemaal lieden die geconcentreerd waren op hun plichten en op hun wijze van leven, nauwelijks gekruid met beeldende kunst'." (Beks 1993, p. 12) Zijn grootvader was loodskapitein bij de marine en koopvaardij en zijn vader voer bij de koopvaardij en werkte op de rijksmarinewerf.

(Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 1, 2.) Ook zijn katholieke achtergrond kreeg Dijker van zijn ouders mee: "Eén van de dingen die mijn ouders mij meegegeven hebben, is het katholicisme. Wij noemden als katholieken alles wat niet katholiek was heidens. Heidenen waren een soort afgodendienaars. Wij vormden als katholieken in dat Den Helder, dat Nieuwediep, eigenlijk ook een soort eiland tussen al die protestante gemeenten. Dat was echt een strijd die je moest voeren, vooral als kind." (Beks 1993, p. 11)

⁵³ Beks 1993, p. 13.

⁵⁴ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996. Naast de conchaschildering is nog een andere belangrijke invloed aan te wijzen uit zijn jeugd in Den Helder: zijn contact met uit Den Helder afkomstige Lambert Simon.

⁵⁵ Beks 1993, pp. 11, 12. Dijker legt uit in dit citaat de volgende herinnering uit zijn tijd in Den Helder: "Als katholiek moest je elke dag voor je naar het Roomse schooltje ging, naar de kerk. Het

was een afgrijselijke, moeilijke belevenis om daar elke morgen vroeg voor op te staan. Maar de enige troost die ik daar had - en dat is een van de beginindrukken die ik als aanleiding beschouw tot mijn bezig zijn met de beeldende kunst - was een grote conchaschildering in een kerk, die verder vrij lelijk was. Daar stond een woeste zee op. Op de voorgrond stond daar de tovenaer Christus die nota bene over het water wandelde en Petrus die dreigde te verzuipen bij de kraag greep. Ik werd daar elke dag mee geconfronteerd, dat wonder zag ik gebeuren. Het was van Jan Dunselman'." (Beks 1993, pp. 11, 12)

⁵⁶ Zo verklaart Dijker: "Het lag in de lijn der verwachtingen dat ik de verbondenheid met de zee die mijn voorouders hadden met koopvaardij of marine, zou voortzetten. Mijn vader voer bij de koopvaardij en was later werkzaam op de Rijksmarinewerf. Mijn liefde voor de zee uitte ik op papier of op andere materialen'." (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 2.)

⁵⁷ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 2; Beks 1993, pp. 14, 15. Dijker beschrijft deze keuze als zijn 'dappere daad'. (Beks 1993, op. 16) De Rijksacademie in Amsterdam was in deze periode voor de Tweede Wereldoorlog, naast het nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen, de belangrijkste academie. Veel kunstenaars uit bijvoorbeeld het zuiden van het land trokken dan ook vaak naar Amsterdam. Dit staat in sterk contrast met de situatie na de oorlog, waarbij veel meer keuze beschikbaar was, en de Amsterdamse Academie niet de belangrijkste positie innam. (Hoogveld, p. 177; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, openingstekst Jan Dijker voor de tentoonstelling Ten Dutch Artists)

⁵⁸ Van de vader van Paul Gregoire kreeg Dijker zijn eerste opdracht. Gregoire werd ziek en gaf de opdracht voor ramen in de Maison de Bonneterie te Amsterdam aan Jan Dijker (1938). Zie ook: Bijlage 2.

⁵⁹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Beks 1993, p. 15. Zo zegt in *Jan Dijker. Vijftig jaar monumentaal* Dijker over Dekkers: "Ik had een atelier in Amsterdam. Op een gegeven moment wilde hij [Dekkers] overnachten in Amsterdam, omdat hij er twee dagen moest zijn. Toen bood ik hem aan dat in mijn kamer te doen. Ik had een zeker respect voor hem, voor dat mannetje dat allebei de kanten beheerste: dat katholicisme als priester en als schilder het vak. Dat was dus eigenlijk al een daad van mij uit om een priester te steunen in zijn mogelijkheden." In Amsterdam is Dijker ook nog bij Paul Gregoire in gaan wonen, de zoon van de religieuze schilder Jan Gregoire. (Beks 1993, pp. 15, 16)

⁶⁰ Beks 1993, pp. 11, 15, 16; Kokke 15 juni 1996.

⁶¹ Beks 1993, p. 15. Zo zocht Dijker bijvoorbeeld aansluiting bij Egbert Dekkers en Paul Gregoire, terwijl hij ook de mogelijkheid had om zich aan te sluiten bij Arti et Amicitiae. Hij koos voor het "veilige roomse leven", ook gesteund door zijn katholieke achterban. Hij sloot zich als kunstenaar aan bij de organisatie: Algemene Katholieke Kunstenaars Vereniging.

⁶² Beks 1993, p. 16.

⁶³ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Getuigschrift Rijksakademie van Beeldende Kunsten: "De commissie voor het jaar 1940 belast met het afnemen van het examen bedoeld in art. 11 der wet van 26 mei 1870 (Staatsblad no. 78), verklaart dat genoemd examen op 6, 7, 8, 9 en 10 mei met goed gevolg is afgelegd door Jan Dijker, geboren te Den Helder, 19 November 1913. Ten bewijze daarvan is hem dit getuigschrift uitgereikt, Amsterdam, 10 mei 1940."; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Openingstekst Jan Dijker voor de tentoonstelling Ten Dutch artists, p. 2.

⁶⁴ De invloed van Campendonk op zijn leerlingen was, eveneens als van zijn voorganger Roland Holst, zeer groot. De volgende leerlingen van Campendonk werkten in glaskunst: Louis Boormeester, Egbert Dekkers, Jan Dijker, Jacques Franken, Jan Groenestein, Berend Hendriks, Marianne van der Heijden, Lex Horn, Jan Meine Jansen, Harry op de Laak, Pieter Kok, Marius de Leeuw, Huub Loontjes, Jaap Min, Frans Nols, Hans van Norden, Jan peeters, Max Reneman, Abram Stokhof de Jong, Riet Telkamp, Albert Troost, Pieter van Velzen, Karla Wenckebach en Dick Zwiers. (Hoogveld 1989, pp. 171, 172)

⁶⁵ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 3. Jan Dijker stelt: "Met het behalen van de zilveren Prix de Rome voor monumentale kunst in 1940 heb ik me gerehabiliteerd. Ik kreeg grote artikelen in landelijke en regionale bladen." (Beks 1993, pp. 14, 15) Hij ging niet, zoals hij zijn ouders beloofd had een lerarenopleiding volgen, maar deed toelatingsexamen voor de

Rijksacademie van Beeldende Kunsten. Zie ook: Frits Lensveld, 'Het St. Franciscus-raam. Een nabeschouwing van Frits Lensvelt over den wedstrijd voor den Prix de Rome', *Avondblad*, 28 december 1940.

In 1960 kreeg Dijker een gouden medaille op de Biennale Christlicher Kunst te Salzburg. (Haartsen 2002, p. 130).

⁶⁶ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Beks 1993, pp. 16, 17. Kultuurkamer werd ingezet door de bezetters om beoefenaars in de kunsten bijeen te brengen. Door de positieve reacties na het winnen van de zilveren Prix de Rome werd aan Dijker gevraagd lid te worden, maar in plaats daarvan besloot Dijker onder te duiken.

⁶⁷ Op 25 november 1944 schrijft Dijker een brief over zijn onderduikperiode, op dat moment is hij ondergedoken in Venlo. Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Brief oorlog Venlo 25 november 1944.

⁶⁸ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Brief oorlog Venlo 25 november 1944. Op het Gebroken Slot begon Dijker met werken: "Er was daar de ruïne van het kasteel en een boerderij met een atelier. Een mooie ruimte, eigenlijk zelfs wel een ideale situatie. Maar tengevolge van een schedelbasisfractuur heb ik tijden lang niet kunnen werken."

⁶⁹ Beks 1993, pp. 16, 17.

⁷⁰ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Brief oorlog Venlo 25 november 1944. In zijn brief van 25 november stelt Dijker dat hij vanaf eind september 1944 in Venlo is ondergedoken. Omdat de geallieerden in augustus doorbraken naar het noorden kon hij niet meer werken in Belfeld: "Het nieuwe atelier dat ik in de zomermaanden na veel zoeken in Baarlo aan 't inrichten was staat nog steeds onvoltooid. Het schilderij Samson en Dalilah hoe zal het er nu uitzien, in geen maanden zag ik het meer. Het laatste raamontwerp is eveneens in Baarlo. 't Atelier is nu in geallieerde handen. Wanneer zal ik daar weer werken? Toen de spanning in Augustus te groot werd, kon ik mij niet meer concentreren, zocht eerst ontspanning met zeilen en zwemmen en maakte zo nu en dan nog een ontwerp. In Grubbenvorst schilderde ik nog enige landschappen op 't Gebroken Slot. Bij mijn terugkeer naar Belfeld was de toestand nog meer gespannen geworden." De gespannen toestand was voor Dijker reden om naar Venlo te trekken: "(...) de Maas over naar Baarlo. Baarlo bleef eveneens onveilig, zodat ik tusschen beiden dorpen [Baarlo en Belfeld] in bleef zitten. De volgende avond terug geslopen naar Hotel Schreurs en in grote haast een koffertje met 't hoognodige gevuld om de (...) naar Venlo te nemen. In Venlo dachten we nog enkele dagen te moeten wachten en dan de bevrijding mee te maken. Nu twee a drie maanden later zitten we nog te wachten."

⁷¹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Beks 1993, p. 17. In het interview met Van Oirschot wordt gesteld dat Dijker op zijn fiets klom en langs de spoorlijnen naar Moergestel, naar het klooster St. Stanislaus reed: "Dekkers leefde daar echt als een kluizenaar met pij en al. We hadden er de beschikking over twee grote ateliers. Bijna een jaar lang."

⁷² Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 1-2; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Beks 1993, p. 17; Drubbel 2005, p. 25. Villa Hoogenhuizen is opgenomen in het monumentenregister (monumentnummer: 519961):

<http://monumentenregister.cultureelerfgoed.nl/php/main.php?cAction=show&cOBJnr=1012241>

Dijker licht toe in het interview van Anton van Oirschot: "Ik wilde eigenlijk zo snel mogelijk terug naar Amsterdam, maar Egbert Dekkers en ik hadden intussen verschillende opdrachten gekregen in Brabant, onder meer van de paters Capucijnen. In Moergestel zaten de paters geëvacueerd in een landhuis, [Hoogenhuizen], waar in de oorlog eerst Nederlandse, later Duitse soldaten hadden gezeten. De Moergestelse pastoor ergerde zich aan het feit, dat de paters in zijn parochie bleven zitten. Via de bisschop zou hij ze wel in hun klooster terug weten te krijgen, dacht hij. Ik kreeg het landhuis aangeboden. De eigenares, mevrouw Mommers, vond het best leuk dat daar kunstenaars wilden wonen. Ik moest er een huur van f475,- per jaar voor betalen. Egbert Dekkers, die er later ook bijkwam, en ik hadden het plan opgevat om een kunstenaarscentrum van te maken. Een ideale plaats om er kunstvrienden voor een tijd te ontvangen." Een zelfde toelichting geeft Dijker in de publicatie *Jan Dijker. Vijftig jaar monumentaal* op p. 17.

In 1970 moest Dijker Hoogenhuizen verlaten, omdat het pand een andere bestemming kreeg

toegewezen. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 6.)

⁷³ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Beks 1993, p. 17; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3.

Samen met Wies krijgt Dijker drie kinderen: Sylvia, Wiesje en Jan. Sylvie Dijker neemt een belangrijke positie in bij Stichting Jan Dijker, om de kunstwerken die haar vader heeft gemaakt te documenteren en te behouden. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996.)

⁷⁴ Beks 1993, p. 17. "En het is ook vooral in het zuiden waar zijn kunstwerken, voornamelijk wandschilderingen en kerkraden te vinden zijn." (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. 'Nieuwe ramen in de Sacramentskerk. "Loflied der Schepping" van Jan Dijker', [krantenartikel], 1951. Krantenartikel gaat in op de ramen in de Sacramentskerk te Tilburg.)

⁷⁵ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3.

⁷⁶ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; van der Boom 1965, p. 2038; Hoogveld 1989, p. 174. Dijker verduidelijkt in het gesprek met Van Oirschot: "In het Limburgse kreeg ik intensieve contacten met ondermeer Charles Eyck en Daan Wildschut. We werkten in hetzelfde atelier en logeerden op hetzelfde adres. Het was atelier Flos, die onze opdrachten verder uitvoerde. Het werd veel religieuze kunst." Naast atelier Flos, is het relevant om atelier Brabant (Tilburg) te benoemen. Hier liet Dijker soms ook zijn opdrachten uitvoeren. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 1-2.)

In het derde hoofdstuk technische achtergrond wordt meer aandacht besteed aan de functie/rol van het Atelier en de bijbehorende contacten.

⁷⁷ Van Burkom 2007, p. 104; Van Burkom 2013, pp. 12, 17; Dettingmeijer 2002, p. 1; Van Hoogstraten 2013, p. 19; Hoogveld 1989, p. 163; Kuipers 2002, p. 12.

Zie voor verwijzingen naar de percentageregelingen noot 8.

⁷⁸ Van Burkom 2007, p. 104.

⁷⁹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 2.

⁸⁰ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 1; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 1, 4, 5; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Hoogveld 1989, p. 163.

Dijker: "Ik wilde helemaal niet in het onderwijs, ik werd daarvoor gevraagd. (...) Ik was met monumentale kunst bezig toen professor van de Waak uit Den Haag mij verzocht zitting te nemen in de commissie middelbaar tekenen en de akte te vernieuwen. Daarvoor wilden ze mensen van buiten de opleiding aantrekken. Hij was het, die achterhaald had dat ik bepaalde eigenschappen bezat die hij in zijn rol van vernieuwer van het onderwijs op dat moment nodig vond. Hij heeft mij een bijrol toegespeeld waardoor ik daarna werd gevraagd om opleider in het Zuiden te worden." (Beks 1993, p. 18) In de diverse literatuur worden verschillende data aangehouden wanneer hij verbonden was met de Tilburgse academie. Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van de data opgenomen in de biografie bij een tentoonstelling in Museum Kempenland van 11 mei-30 juni 1996. Eerst is Dijker examinerator bij de MO-akte tekenen en vanaf 1952 wordt hij aangetrokken als docent aan de academie. Hij doet dit voor twee dagen per week tot 1979.

⁸¹ Verwiel 1979, p. 3.

⁸² In het *Categoriaal onderzoek wederopbouw 1940-1965* van Van Burkom en Spoelstra wordt op p. 25 toegelicht waarom het belangrijk is om de kunstbewegingen te bespreken: "Het is daarom van belang de relevante kunstbewegingen te belichten, omdat de overtuigingen van de kunstenaars en de architecten op het politieke en op het artistieke vlak door deze groeperingen onder woorden worden gebracht."

⁸³; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 1, 6; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996 Beks; 1993, p. 17; van Burkom 2007, p. 34; Egbers 1993, pp. 19-21; Hoogveld 1989, p. 165.

Het Algemeen Katholiek Kunstenaars Vereniging (AKKV) werd opgericht in 1920 en werd in 1961 een Verbond. De Vereniging wilde een platform vormen voor kunstenaars met aandacht voor religie en

spiritualiteit. (van Burkom 2007, p. 34) Bij de AKKV voerde Dijker dus een lange periode het secretariaat. Hij tekende hier bijvoorbeeld illustraties bij evangelieteksten in het eigen orgaan van de vereniging, het *Katholiek Bouwblad*. (Egbers 1993, pp. 19-21) De vereniging was heropricht door Dijker met Lambert Simon (die hij al uit Den Helder kende), Geurt Brinkgreve, Jan Gregoire en anderen. De Zuiderkring (1954-1963) bestond uit een groep van ongeveer twaalf kunstenaars, vooral bijeengebracht om te exposeren. Dijker is samen met Geurt Brinkgreve en Daan Wildschut ook nog enige tijd verbonden geweest met een K.R.O.-omroepcommissie. Over zijn periode als jurylid bij de Koninklijke Subsidie: “Ik heb dat bijzonder graag gedaan, het was elk jaar opnieuw boeiend als je honderden werken zag en een aantal daarvan moest bekronen. Soms na heftige discussies. Elk jaar moet een van de juryleden aftreden, normaal na zo’n zeven jaar, maar ze hebben me toen secretaris gemaakt, en zodoende ben ik jurylid gebleven tot ik zelf bedankte.” (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 6) Voor zijn rol binnen de Koninklijke Subsidie voor de monumentale schilderkunst heeft Dijker een Koninklijke onderscheiding gekregen: het Erekrus in de Huisorde van Oranje. Hij krijgt in 1984 van de gemeente Tilburg de zilveren legpenning voor zijn verdiensten. Daarnaast wordt Dijker vlak voor zijn overlijden benoemd tot ridder in de Orde van Oranje-Naussau. (Beks 1993, p. 17; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996)

⁸⁴ Beks 1993, p. 18.

⁸⁵ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 6.

⁸⁶ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996.

⁸⁷ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 1-2.

⁸⁸ Zie Bijlage 2. Onderzoek naar de vroege glas-in-loodramen gemaakt door Jan Dijker (1940-1960) (projectteksten met beoordelingscriteria), E. Lintjes (stage Stichting Jan Dijker juni-augustus 2013). Voor een volledige oevrelijst zie Bijlage 1.

⁸⁹ Zie noot 33 voor een uitgebreide lijst van publicaties waar Nicolas is opgenomen. Voor achtergrond van de barokke Limburgers zie het hoofdstuk ‘De Limburgse glasschilderkunst tijdens het Interbellum’ (pp. 142-162) in de publicatie *Glas in lood in Nederland 1817-1969*. De biografie van Charles Eyck is opgenomen op pp. 236-237 in *Glas in lood in Nederland 1817-1969*. Daarnaast kan de publicatie van Joseph Viegen *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst* uit 1955 worden benoemd, waar deze kunstenaars uitvoerig in worden behandeld. In *Teken aan de wand* uit 1963 wordt aandacht besteed aan de barokke Limburgers op pp. 38, 39 en in het essay van A. van der Boom zijn zij opgenomen op pp. 2022-2028.

Tot de generatie glazeniers in Limburg waarvan Nicolas een onderdeel uitmaakte, behoorden naast Eyck, Henri Jonas, Huub Levigne en Harrie Schoonbrood. (Van Burkom 2007, p. 103) Jan Dijker spreekt van deze groep barokke Limburgers specifiek over zijn bewondering voor Charles Eyck en Joep Nicolas. (Beks 1993, pp. 20, 21) Daarom is het in deze context alleen van belang om deze twee glazeniers te behandelen.

Zoals eerder vermeld was de Amsterdamse Rijksacademie voor de oorlog het belangrijkste instituut voor de monumentale kunsten. Kunstenaars uit het zuiden trokken of naar Amsterdam of naar Antwerpen. Interessant om te vermelden is dat Eyck, Jonas en Nicolas kunstenaars voor de Tweede Wereldoorlog zijn opgeleid in Amsterdam. (Hoogveld 1989, p. 142) In 1948 werd in het zuiden van het land de Jan van Eyckacademie opgericht te Maastricht. Na de Tweede Wereldoorlog wordt de mogelijkheid om de monumentale kunsten te bestuderen groter, door de toename van academies. (Hoogveld 1989, p. 9)

⁹⁰ Hoogveld 1989, p. 162. Kenmerken van de glasschilderkunst van de barokke Limburgers zijn: het negeren van de plaatsing van de loodlijnen ten opzicht van de afgebeelde voorstelling en het uitbundige gebruik van grisaille. De bloeiperiode van de groep monumentale kunstenaars wordt geplaatst van 1925 tot 1940.

⁹¹ Beks 1993, pp. 20, 21.

⁹² Beks 1993, pp. 20, 21. Voor een uitgebreidere visie op de technische zijde van gebrandschilderd glas-in-lood, zie Hoofdstuk 3 Technische achtergrond gebrandschilderd glas-in-lood. Daarnaast kan in de praktijkstudies nader worden bekeken hoe Dijker deze invloeden en inspiratiebronnen voor zijn werk gebruikte en op zijn eigen wijze wist toe te passen.

⁹³ Beks 1993, pp. 20, 21. Dijker benadrukt: “Liet ik een raam of paneel zien, dan zei hij: ‘Dijker, dat is modder wat jij schildert. Je moet puur glas gebruiken. Je hebt prachtige kleuren geel, rood,

een heel palet...' Maar als je bewondering hebt voor die neobarokkelingen als Nicolas, dan raak je die niet zomaar kwijt."

⁹⁴ Beks 1993, pp. 20, 21.

⁹⁵ Van der Boom 1965, p. 2036. Volgens Van der Boom vormde Campendonk een geheel nieuwe generatie van glazeniers. In Nederland is weinig gebrandschilderd glas van Campendonk. Daarnaast is veel van het werk van voor de Tweede Wereldoorlog. Toch blijken deze werken een invloed te hebben gehad op zijn leerlingen. (Hoogveld 1989, [p. 168] Kenmerken van de stijl van Campendonk: "Het lineaire spel, de vloeiende lijnen, de vlakke weergave en de heldere kleuren tonen zijn meesterschap in de beheersing van de wandcompositie." (Van Burkom 2007, p. 102)

⁹⁶ Hoogveld 1989, p. 168. Zie noot 61 voor de lijst met leerlingen van Campendonk, die in glaskunst werkten.

⁹⁷ Van Burkom 2007, p. 22.

⁹⁸ Een voorbeeld is de vlakke uitstraling van de glas-in-lood ramen, dit wordt bewerkstelligd door geen suggestie van ruimte of perspectief toe te passen. Daarnaast is ook de grafische benadering een voorbeeld.

⁹⁹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Hoogveld 1989, p. 175. De in Brabant werkende glazeniers die de stijl van Campendonk hebben gebracht naar het zuiden van het land: Egbert Dekkers, Jan Dijker, Marius de Leeuw en Albert Troost. Het gaat om een sobere stijl met een transparant karakter.

¹⁰⁰ De verschuiving van invloed van Eyck en Nicolas naar zijn leermeester Campendonk wordt in diverse literatuur toegelicht: 'Jan Dijker: heimwee naar het monumentaal werk', *Kultureel Magazien*, 4 (1984) 6; Bob Buys, 'Mozaïeken van Jan Dijker voor het Gymnasium Paulinum in Driehuis', *Haarlems Dagblad*, 3 juni 1961; Anna van der Burgt, 'De zacht gloeiende warmte van Jan Dijker. Kunstenaar uit een geslacht van zeerobben', *Het Nieuwsblad*, 24 november 1993; Henk Egbers, 'Het ideale kunstwerk wilde hij binnenkort maken. Jan Dijker, vrij en monumentaal binnen een katholieke traditie,' *Brabantia*, 42 (1993) 9, pp. 19-21.

Deze verschuiving heeft niet alleen te maken met stilistische overwegingen, maar ook met technische behandeling van de ramen. Daarnaast zijn aspecten van een meer algemene aard van toepassing, zoals het algemene artistieke toelaten van een meer abstracte vormtaal. In de praktijkstudies komen deze elementen ook aan bod en zijn deze tendensen ook waar te nemen in de toepassing van de glas-in-lood ramen van Dijker.

Het losmaken van de barokke Limburgers start omstreeks het begin van de jaren vijftig. Zo is op te maken uit een brief van Jaap Min aan Jan Dijker van 7 december 1951: "Wat jij schrijft over je ontwikkeling, los van de barokke Limburgers. Dit vind ik 'n gebeurtenis van belang en ik weet zeker dat ik je daarmee kan feliciteren. Begrijp goed, ik heb altijd diep respect gehad voor je kunnen en de kracht (dynamisch en vol leven) maar doch kan 't zo gauw 'n gemakkelijke weg worden en succes opleveren. Dat je je daarvan afkeert is heel belangrijk voor later." (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker)

¹⁰¹ 'Beleving van de religieuze werkelijkheid' 18 april 1957.

¹⁰² 'Beleving van de religieuze werkelijkheid' 18 april 1957. Heeft niet alleen betrekking op zijn glas-in-lood ramen, maar ook op ontwerpen voor bijvoorbeeld muurschilderingen en mozaïeken. Water en zeemotieven zijn van toepassing op zijn werk en de diverse technieken waarin het werkzaam is.

¹⁰³ Vercammen 8 oktober 1955.

¹⁰⁴ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 1; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 5, 6; Beks 1993, pp. 10, 13.

Dijker verklaart zelf: "Nee, Sandberg nodigde kunstenaars uit die geïnteresseerd waren in de zee. Hun werken werden, na een zeereis, bij elkaar gebracht op een expositie in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Dat sloeg aan bij Hare Majesteits Marine die ons vroeg om er mee door te gaan als een soort stichting; het werd de Nederlandse Vereniging voor Zeeschilders, die nog altijd bestaat. We kregen zeereizen aangeboden, kosteloos. De enige tegenprestatie was dat we zo nu en dan zouden exposeren. Ik kan zeggen dat ik alle wereldzeeën heb bevaren.

Wel ga ik naar eilanden als ik überhaupt vakantie neem, of als ik een werkervaring zoek. Altijd eilanden. Of het nu Bonaire is, Cyprus of Bali." (Beks 1993, p. 10)

¹⁰⁵ Van Burkom 2007, p. 106; Hoogveld 1989, p. 164; Spaanstra-Polak 1963, pp. 39, 40. Deze *Art Sacré* werd in Frankrijk ondersteund door het toonaangevende tijdschrift *L'Art Sacré* (vanaf 1935). Het tijdschrift ondersteunde de hedendaagse kerkelijke en religieuze kunst in het land en het kreeg zijn bekendheid onder redactie van Père Couturier en Père Régamey. Zij hebben een grote invloed gehad in de propaganda en ondersteuning van de kerken in Assy, Vence, Audincourt en Ronchamp. Père Couturier stierf in 1954 en Père Régamey moest niet veel later ook stoppen en hun opvolgers waren Père Cocagnac en Père Capellades. Het *Katholiek Bouwblad* telde in 1956 een Frankrijk-nummer samen. ('Voorwoord van de redactie', *Katholiek Bouwblad*, 24 (1956) 1).

De aansluiting met het buitenland met het buitenland wordt in musea beantwoord met tentoonstellingen van buitenlandse kunst, met name gericht op Frankrijk. Zo is terug te zien in het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum te Amsterdam. Kunstenaars als Matisse, Braque en Picasso zijn van een grote invloed. (Spaanstra-Polak 1963, p. 39)

¹⁰⁶ 'Het experiment van Assy' 1948, p. 234.

¹⁰⁷ Van Burkom 2007, p. 106; 'Het experiment van Assy' 1948, pp. 234, 235; Hoogveld 1989, p. 164; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, lijst met voorbeelden buitenlandse (Franse) kunstenaars. De kerk in Assy bevat werken van Léger (groot mozaïek aan buitenzijde van de gevel), Bonnard (schilderingen), Braque (bronzen tabernakeldeuren), Derain (schilderingen), Lurçat (tapisserie), Lipchitz (plastiek van een Madonna met kind) en Rouault (glas-in-lood raam). ('Het experiment van Assy' 1948, p. 235; Van Burkom 2007, p. 106) In het archiefmateriaal van Stichting Jan Dijker is een folder opgenomen met informatie over de kerk in Assy.

In Audincourt vervaardigde Léger een glas-in-beton wanden, dit heeft ook invloed gehad op de toepassing van deze techniek. Ook voor technische vernieuwingen is de invloed uit Frankrijk belangrijk. (Van Burkom 2007, pp. 106, 112; Hoogveld 1989, p. 164)

In Ronchamp ontwierp Le Corbusier een kerk waarbij architectuur en glaskunst met elkaar een eenheid vormde. Dit ontwerp was van grote invloed op de kerkenbouw in Nederland in de jaren vijftig en zestig. (Hoogveld 1989, p. 164)

¹⁰⁸ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, lijst met voorbeelden buitenlandse (Franse) kunstenaars; Hoogveld 1989, p. 164

In deze lijst worden de volgende kunstenaars benoemd: Fernand Léger (Litanie van Maria, mozaïek in de kerk te Assy); Lipchitz (De maagd en de H. geest); Jean Lurçat (de vrouw en de draak, zon, maan, levensboom jesse (1948 tapijt); Pierre Bonnard (Franciscus de Salles); Georges Braque (vissymbool); Marc Chagall (doortocht Rode Zee); Rouault; Richier; Henri Matisse (Dominicus kapel in Vence, 1949-1951); Jean Bazaine. Deze kunstenaars hebben met een nieuwe beeldtaal de glaskunst compleet veranderd en Dijker bijgestaan in zijn ontwikkeling.

¹⁰⁹ Hoogveld 1989, pp. 14, 15; Stokhof de Jong 1952/1953, p. 125.

In de inleiding van het hoofdstuk 'De ontwikkeling van de glasschilderkunst in de negentiende eeuw' de publicatie *Glas in lood in Nederland 1817-1968* wordt aangegeven dat het oudst bewaard gebleven gebrandschilderd glas werd opgegraven bij een klooster in de Duitse plaats Lorsch en stamt uit de negende of tiende eeuw.

¹¹⁰ Stokhof de Jong 1952/1953, p. 126.

De bloei van het glas-in-lood hangt ook samen met technische ontwikkelingen in de bouwkunst, zoals het spitsbooggewelf en de luchtboog. Hierdoor verloren wanden een deel van de dragende functie en kreeg men de kans om meer delen te vervangen door glas. (Hoogveld 1989, p. 14, Janse 1985, p. 9) Deze technische ontwikkelingen staan in verband met de bouwkundige vooruitgang die men doormaakt na de Tweede Wereldoorlog, waarbij in plaats van verticale ramen ook de mogelijkheid bestaat tot het creëren van horizontale ramen. Verticaliteit van ramen kan daarbij worden gezien als een traditie.

¹¹¹ Janse 1985, p. 9. Zie ook noot 110 voor een korte uitleg van de technische ontwikkelingen in de bouwkunst en bouwtechniek, die samen met het glas van grote invloed zijn geweest.

¹¹² Hoogveld 1989, pp. 33, 34.

¹¹³ Hoogveld 1989, p. 14; Stokhof de Jong 1952/1953, p. 109.

Het licht nam in de beleving van het geloof in de middeleeuwen een centrale plaats in, waarbij het Lux Nova werd gezien als het "zinnebeeld van Christus". De gebrandschilderde vensters werden in de middeleeuwen ingezet als een geïllustreerde bijbel. Veel mensen waren in die tijd analfabeet en daarom wordt het venster ook wel aangeduid als armenbijbel. (Hoogveld 1989, p. 14)

In deze korte introductie is het helaas niet mogelijk om uitgebreid in te gaan op de geschiedenis van het (gebrandschilderd) glas-in-lood raam. Het is daarom gepast een aantal verwijzingen te

plaatsen: In het overzichtswerk *Glas in lood in Nederland 1817-1968* wordt een goed overzicht gegeven van het glas-in-lood in Nederland in de periode 1817-1968. Op pp. 14-17 wordt een summier voorgeschiedenis gegeven. De artikelen van Stokhof de Jong in het *Technisch Bouwblad*, 20 (1952-1953) geven daarnaast een duidelijk overzicht van de gebrandschilderde glasramen. In dit kader kan ook het essay 'Kort overzicht van de glasschilderkunst' van Roland Holst worden benoemd in de publicatie *In en buiten het tij. Nagelaten beschouwingen en herdenkingen* (pp. 158-163). De laatste publicatie dit in dit opzicht kan worden benoemd is *Kleurig glas in monumenten* uit 1985, waarbij vooral Hoofdstuk 1 'Vensterglas en gebrandschilderd glas' van belang is.

¹¹⁴ Van Burkom 2013, p. 17.

¹¹⁵ Van Burkom 2013, p. 60; Hoogveld 1989, p. 10. Daarnaast boden de constructie- en bouwmethoden de mogelijkheid om ook brede, horizontale composities te creëren door de steeds grotere glasoppervlakten die werden geconstrueerd.

¹¹⁶ In de publicatie over Jan Dijker: M. Beks, C. van der Made, C. Manders e.a., *Jan Dijker. Vijftig jaar monumentaal*, Eindhoven-Airport: Kempen Uitgevers, 1993, is meer informatie opgenomen van de verschillende technieken waarin Dijker monumentaal werk vervaardigde. Deze uitgave is voornamelijk gericht op het werk van Dijker na 1960 en niet op zijn vroege kerkelijke, figuratieve werk.

¹¹⁷ In diverse literatuur over monumentale kunst, wordt naast glas-in-lood aan veel andere technieken aandacht besteed. Hier volgt een kort overzicht van de publicaties die hierbij van belang zijn. In *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965* uit 2013 zijn in het hoofdstuk 'Technieken, kunstenaars en kunstwerken' de volgende technieken opgenomen: glas (pp. 60-81), intarsia (pp. 82-89), mozaïek (pp. 90-101), reliëfs (pp. 102-115), sgraffito (pp. 116-133), wandschilderingen (pp. 134-149), wand- en vloertextiel (pp. 150-165). Ieder hoofdstuk geeft een korte uitleg van de techniek en behandelt daarna kunstenaars en kunstwerken. De publicatie *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur* uit 1956 staat een beschrijving van de volgende monumentale technieken: wandschilderingen (pp. 9-14), het wandtapijt (geborduurde wandkleden) (pp. 15-20), sgraffito (pp. 21-26), mozaïek (pp. 27-32), intarsia (hout, linoleum) (pp. 33-36), ceramiek (pp. 37-42), beton reliëf (pp. 43-46), glas - glas in lood en bewerkt glas (glasappliqué, etsen, graveren, zandstralen van glas, opaline) (pp. 47-54); glas in beton (pp. 55-58). Iedere techniek wordt begeleid door een korte inleiding en een aantal voorbeelden. Het *Categoriaal onderzoek wederopbouw 1940-1965* van Van Burkom en Spoelstra en 2007 behandelt de volgende monumentale technieken in Hoofdstuk 4 'Specialismen': wandschilderingen (pp. 77-100), monumentale glaskunst: glas-in-lood, glas-in-beton, glasappliqué, glas-in-metaal, geëts en gezandstraald glas en verre muraille (pp. 100-124), beeldhouwkunst en reliëfs (pp. 124-142), sgraffito (pp. 142-156), keramiek in de bouw: tegels en baksteen mozaïeken (pp. 157-172), mozaïeken (pp. 172-187), intarsia (pp. 187-192). Het grootste deel van de publicatie *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland* onder redactie van Willemijn Stokvis uit 1984 gaat in op de vrije kunsten, alleen hoofdstuk 9 behandelt Wandschilderkunst 1945-1952 (Pieter Jongert, pp. 155-166). Het artikel 'Levend glas - Glas in beton' van Reinout van Brabant gaat in op de techniek glas-in-beton (*Katholiek Bouwblad*, 20 (1952/1953) 25, pp. 392-393). Het overzichtswerk *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50* van Tom Haartsen uit 2002 gaat in op verschillende monumentale technieken zoals glas, mozaïeken, wandschilderingen, reliëfs, wandkleden, sgraffito's en intarsia's. Het laatste artikel wat nog kan worden genoemd is: Lex Horn, 'Over materialen en technieken van de beeldende kunsten in de architectuur', *Forum*, 11 (1956) 1, pp. 17-29. Daarnaast kan nog worden verwezen naar het uitgebreide overzichtswerk over glas-in-lood uit 1989: *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, waarin ook kort andere glastechnieken worden aangestipt.

¹¹⁸ Voor de technische beschrijving wordt gebruik gemaakt van een aantal krantenartikelen uit het archiefmateriaal van Stichting Jan Dijker: Geurt Brinkgreve, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren) en het artikel 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers'. Helaas is verder niet bekend van de artikelen waar zij vandaan komen. Daarnaast wordt ook gebruik gemaakt van het artikel 'Ontmoeting met Jan Dijker in atelier Flos', *Maasbode*, 11 februari 1956. Dit krantenartikel is afkomstig uit de persdocumentatie van het RKD. Een andere belangrijke bron zijn de reeks artikelen die A.P. Stokhof de Jong over gebrandschilderde glasramen heeft geschreven voor *Technisch Bouwblad*, 20 (1952/1953). Het laatste naslagwerk dat wordt gebruikt is: P. Alma, J.

Groenestein, L. Metz e.a. (red.), *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur*, Wormerveer-Amsterdam: Drukkerij Meijer, 1956.

¹¹⁹ Het gaat hierbij om de volgende publicaties: *Glas in lood in Nederland 1817-1968* uit 1989, *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965* uit 2013 en *Kleurig glas in monumenten. Conservering van gebrandschilderd glas* uit 1985. De laatste publicatie gaat in op glasramen van voor 1800 en het proces van restaureren.

¹²⁰ Zie hiervoor het Stageonderzoek: E. Lintjes voor Stichting Jan Dijker, juni-augustus 2013. In de projectteksten en toegevoegde beoordelingscriteria is hierbij onderzoek gedaan naar de verschillende facetten van de glas-in-lood ramen gemaakt door kunstenaar Jan Dijker. Daarbij is een criterium gewijd aan de technische beschrijving. Daarnaast is onderzoek gedaan naar het proces van het ontstaan van de glas-in-lood ramen, waar in dit hoofdstuk aandacht aan wordt besteed.

¹²¹ Het artikel 'Ontmoeting met Jan Dijker in atelier Flos' van 11 februari 1956 in de *Maasbode* maakt duidelijk dat het glasatelier in handen is van Etienne Flos. Samen met zijn medewerkers ondersteunt hij de kunstenaars (onder andere, naast Dijker, Charles Eyck, Egbert Dekkers, Daan Wildschut, Pieter Wiegersma, Gène Laudy) bij de technische zijde van het glas-in-lood raam. In beide artikelen uit het archief, uitgebracht aan het begin van de jaren vijftig, zijn foto's toegevoegd van het werken in het atelier. In 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers' wordt toegelicht dat gaat om het puur technische werk, dat door het glasatelier wordt verricht: het precies meten van de openingen waarvoor een glasontwerp moet worden gemaakt, tot het uiteindelijk waterdicht maken van het glas-in-lood raam. Zie ook: Van der Boom 1965, p. 2038; Hoogveld 1989, p. 174.

¹²² Dijker koos altijd zelf zijn glas en ging daarvoor soms ook naar buitenland. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 2.)

¹²³ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Geurt Brinkgreve, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren); Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers'; Stokhof de Jong 1952/1953, pp. 109-110.

¹²⁴ De publicatie *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur* uit 1956 is een uitgave van de vereniging van Beoefenaars van de Monumentale Kunsten (vbMK). De vereniging werd in 1952 opgericht en stond in voor de belangen van de monumentale kunstenaars en voor het bevorderen van de kwaliteit en van de monumentale kunsten zelf. Daarbij was het streven om een vakorganisatie te zijn, waarbij alle monumentale kunstenaars konden aansluiten met een zekere vakbekwaamheid. Zo ontstond een zeer gevarieerde groep van onder andere katholieke, protestantse, socialistische kunstenaars, die zowel figuratief als abstract werkten. Jan Dijker was lid van deze organisatie, zie ook het hoofdstuk over de kunstenaar waarin zijn verbinding met de organisatie wordt aangegeven. In *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur* wordt uitleg gegeven over de technieken die de monumentale kunstenaars toepassen en zijn leden- en tarievenlijsten toegevoegd. In 1963 wordt nog een publicatie uitgegeven: *Teken aan de wand* van Spaanstra-Polak. Hierin wordt in een essay een overzicht gegeven van de monumentale kunst. De vereniging beschrijft in de publicatie uit 1956 waarom de vereniging is opgericht: "Om misvattingen uit de weg te ruimen, om gegevens te verstrekken en vooral ook om een garantie te bieden voor een hoge kwaliteitsnorm, verenigden in 1952 de belangrijkste kunstenaars op dit gebied zich in de vereniging van beoefenaars van de Monumentale Kunsten, hierin gestimuleerd door vele Nederlandse architecten." (Alma 1956, inlegvel) Ze geven ook aan een belangrijke rol te hebben gespeeld in het ontstaan van de percentageregelingen.

Het belang van de vereniging wordt ondersteund door de opname in diverse literatuur: *Glas in lood in Nederland 1817-1968* uit 1989 (pp. 165-167), *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Experiment in opdracht* uit 2013 (pp. 18-19, 56-57), *Monumentale kunst. Categorieel onderzoek wederopbouw 1940-1965* uit 2007 (pp. 27-28).

De volgende kunstenaars van de vereniging werkten in glas: Karel Appel, Heinrich Campendonk, Egbert Dekkers, Jan Dijker, Jan Dijkstra, Dick Elffers, Charles Eyck, Jan Groenestein, Berend Hendriks, Marianne van der Heijden, Lex Horn, Pieter Kok, Ger Lataster, Marius de Leeuw, Jaap Min, Gerrit van 't Net, Frans Nols, Hans van Norden, Harry op de Laak, Jan peeters, Frans Slijpen, Albert Troost, Pieter Wiegersma, Daan Wildschut (Hoogveld 1989, pp. 166-167). Zie voor alle

kunstenaars de lijst in *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur*.

¹²⁵ Zo geeft Dijker aan in het artikel 'Ontmoeting met Jan Dijker in atelier Flos': "Kijk (...) wat mooi wolzig dat blauw is. In Darmstadt, waar dit materiaal vandaan komt, vinden ze zo'n koek die tijdens productie wat getekend of gemarmerd is geworden, maar zo-zo. Dat noemen ze daar mislukt, als de kleur niet helemaal gaaf is. Maar wij werken juist het liefst met deze kleurnuances."

¹²⁶ In het artikel van Brinkgreve (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Geurt Brinkgreve, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren)) wordt het omschreven als contourverf.

Het woord voor de brandverf grisaille is afkomstig van het Franse *grisailleur*. Dit woord betekent grijs schilderen. (Hoogveld 1989, p. 14)

¹²⁷ Dit moet met een zeer vaste hand worden gedaan, om zeer strakke en vaste lijnen te creëren. Wanneer dit niet wordt gedaan kan de verf bij het branden niet goed hechten. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren).) De glasstukken worden op een lichtbak aan elkaar geschakeld, waar de kunstenaar de kleur en kwaliteit kan controleren en de lijnen van de tekening aan te brengen. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers')

¹²⁸ Deze tweede laag is verdund contourverf waarmee het hele raam wordt vol gesmeerd, deze verf wordt omschreven als halftint en zorgt voor een grijze waas over het raam. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren).) Het aanbrengen van deze tweede verflaag gebeurt als de glasstukken om een ruit zijn gelijmd en tegen het licht wordt opgesteld. Zo kan de kunstenaar bepalen waar het wel een geen licht wil doorlaten. Voor het branden van de verf worden de stukken weer van de glasplaat gehaald. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers')

¹²⁹ Alma 1956, p. 47; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Geurt Brinkgreve, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren); Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers'; Stokhof de Jong 1952/1953, pp. 109-110.

¹³⁰ Het gaat er hierbij om dat het glas week wordt, maar niet vloeibaar. Het glas wordt tot zo'n 600 à 700 graden verhit.

¹³¹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren).

¹³² Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Geurt Brinkgreve, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren).

¹³³ Beks 1993, pp. 20, 21.

¹³⁴ Buys 3 juni 1961.

¹³⁵ Beks 1993, p. 21. Als voorbeeld noemt Dijker zijn ramen in de kerk te Bergen op Zoom (Parochie van de Goddelijke Voorzienigheid, 1963-64, architect: Nefkens). In dit kunstwerk heeft hij al het overtollige weggelaten, het gebruik van puur glas en de verbindingen zijn tot stand gekomen door de lijnvoering. Dijker: "Dat hele Jehova-teken is symboliek: de Christus die het uitdijend heelal schept, al die werelden, die dan in vormen verdeeld worden. Die ontstaan alleen maar door lijnvoering en kleurgebruik. Alle grisaille en alle penseelvoering zijn verdwenen. Ik geraak nou veel meer tot de essentie." Deze ramen zijn misschien gemaakt na 1960, maar geven wel de technische richting aan die Dijker in zijn ramen heeft voort gezet. De combinatie van lijn en kleur wordt niet meer aangevuld door grisaille en tekening. Deze ontwikkeling naar techniek die een steeds puurder wordt, is al in de periode 1940-1960 waar te nemen en wordt in de parktijkstudies verder uitgewerkt.

¹³⁶ Alma 1956, p. 47.

¹³⁷ Stageonderzoek E. Lintjes voor Stichting Jan Dijker, juni-augustus 2013. Deze overgang wordt toegelicht in de volgende literatuur: Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 5, 7; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie bij uitnodiging Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Buys 3 juni 1961; Vercammen 8 oktober 1955.

¹³⁸ Gouwe 1932, p. 13.

¹³⁹ Gaat niet alleen over glas-in-lood ramen, maar ook over andere monumentale kunstwerken in de kerk. Hierbij kan bijvoorbeeld worden gedacht aan wandschilderingen. Jan Dijker heeft voor diverse kerken, waarvoor hij ook glasramen heeft gemaakt, wandschilderingen toegepast.

¹⁴⁰ Spaanstra-Polak 1963, p. 41. In veel publicaties die ingaan op glas-in-lood of de monumentale kunsten wordt gewezen op de eeuwenoude traditie van glas-in-lood ramen in Rooms-katholieke kerkenbouw: Van Burkom 2007, pp. 47, 61; Van Burkom 2013, p. 50; Hoogveld 1989, pp. 141, 163, 165-166;; Horn 1956, p. 23; Stokhof de Jong 1952/1953, p. 159.

¹⁴¹ Van Burkom 2007, p. 101; Janse, p. 17. Het glas-in-lood raam is gebonden aan de architectuur en gaat een relatie op artistiek, functioneel en religieus gebied. Het licht werd symbolisch gezien als Christus. In het *Categoriaal onderzoek* uit 2007 wordt dit licht omschreven als Lux, het licht van Christus.

¹⁴² Hoogstraten 2013, p. 21.

¹⁴³ Dettingmeijer 2002, p. 1.

¹⁴⁴ Het gaat om de volgende drie publicaties uit 2013: F. van Burkom, G. Huisman, F. Kuyvenhoven e.a., *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Experiment in opdracht*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013; D. van Hoogstraten, B. de Vries, *Monumenten van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Opbouw en optimisme*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013; A. Blom (red.), *Atlas van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Nieuw Nederland*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013. Deze publicaties zijn al eerder benoemd in de inleiding.

¹⁴⁵ Voor de publicaties uit 2013 (noot 144) verscheen een apart boek over de monumentale kunst van de wederopbouw en een apart boek voor de monumenten van de wederopbouw. Monumentale kunst wordt wel opgezet als een gebonden kunstvorm, maar wel los van de architectuur behandeld. Zo is te zien dat het een zeer complex onderzoeksgebied omvat en dat het lastig is om beide op een juiste manier te verenigen.

¹⁴⁶ Van Burkom 2007, p. 9. "Aan kerkelijke monumentale kunst zou voorts in dit kader geen aandacht worden besteed en dat vooral om redenen van hanteerbaarheid en omvang. De kunsthistorische houdbaarheid van een dergelijke beslissing is trouwens discutabel, want veel leden van de VbMK [Vereniging beoefenaars Monumentale Kunsten] waren ook 'kerkelijk' actief en realiseerden in die context zeer belangrijk werk. Om die reden is met name bij glas-in-beton, glas-in-lood en mozaïek wel (beperkte) aandacht aan kerkelijk werk besteed, maar bij wandschilderingen of keramische plastieken weer niet."

¹⁴⁷ Van de twaalf kerken, op dit ogenblik geïventariseerd, waarin Jan Dijker ramen heeft vervaardigd in de periode 1945-1960, zijn drie wederopbouwkerken aan te wijzen: H. Urbanus te Belfeld, architect: Stephan Dings (1950-1951); H. Bartholomeuskerk te Zevenbergschen Hoek, architecten: F.H.M. Mol en W.J. Bunnik (1948-1949) en de O.L. Vrouw van de berg Carmel te Nijmegen (afgebroken), architect: C. Pouderoyen (1951). Dat maakt de wederopbouwperiode niet minder belangrijk, maar de ramen van Dijker maken dus voornamelijk deel uit van de herbouw van kerken afkomstig uit een eerdere periode. Voor de glas-in-lood ramen zijn de ontwikkelingen in de periode na de Tweede Wereldoorlog wel van een groot belang. Zie voor een complete lijst van glas-in-lood ramen in kerkenbouw door Jan Dijker, Bijlage 1.

¹⁴⁸ Zie hiervoor de volgende wederopbouwpublicaties: F. van Burkom, G. Huisman, F. Kuyvenhoven e.a., Simone Vermaat (red.), *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Experiment in opdracht*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013; D. van Hoogstraten, B. de Vries, *Monumenten van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Opbouw en optimisme*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013; Marieke Kuipers (red.), *Toonbeelden van de wederopbouw. Architectuur, stedenbouw en landinrichting van herrijzend Nederland*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 2002; F. van Burkom, Y. Spoelstra, *Monumentale kunst. Categoriaal onderzoek wederopbouw 1940-1965*, Amsterdam/Zeist, 2007.

¹⁴⁹ Van Burkom 2007, pp. 104, 105, 110; Van Burkom 2013, p. 50; Hoogveld 1989, p. 166.

¹⁵⁰ Van Burkom 2007, p. 104.

¹⁵¹ Van Burkom 2007, p. 15. De religieuze emancipatie van de rooms-katholieken in 1853 ('Gewijde Kunst'), wordt hier tegenover de opkomst van de arbeidersbeweging, het socialisme en de politieke sociaal-democratie geplaatst rond 1890 ('Gemeenschapskunst'). Tot ver in de twintigste eeuw heeft de Gewijde Kunst, vooral in het katholieke zuiden, een grote invloed uitgeoefend op de kerkelijke kunsten. (Van Burkom 2007, pp. 15-17)

¹⁵² Hoogveld 1989, pp. 27, 29. De discriminatie van katholieken vond in dit opzicht niet alleen op kerkelijk niveau, maar ook in de maatschappelijke en politieke omgeving plaats. Dit gebeurde tot ver in de negentiende eeuw. (Hoogveld 1989, p. 29)

¹⁵³ Rosenberg 1972, p. 11. Op 5 augustus 1996 was de Nationale vergadering van de Bataafse Republiek waar werd bepaald dat geen plaats was voor een bevoorrechte en heersende kerk. Heersende kerk was op dat moment de Hervormde Kerk en waar andere kerken wel de eredienst konden uitvoeren, mochten de kerkgebouwen zelf van buiten niet herkenbaar zijn.

¹⁵⁴ Hoogveld 1989, p. 29; Rosenberg 1972, pp. 11, 12.

¹⁵⁵ Hoogveld 1989, pp. 28, 29. De ontwikkeling op het gebied van gebrandschilderd glas-in-lood, en de hernieuwde interesse, is vooral te vinden in de experimenten van verschillende (katholieke) amateur-glasschilders. Het is om deze reden ook dat het overzichtswerk *Glas in lood in Nederland 1817-1968* start in 1817 en niet in 1853. In 1817 zijn de nieuwe inzichten en de vernieuwde interesse te plaatsen van de glas-in-lood techniek.

¹⁵⁶ Hoogveld 1989, p. 29.

¹⁵⁷ Rosenberg 1972, pp. 7, 12. Interessant om te vermelden, als toevoeging op de introductie van het hoofdstuk en de beschikbare literatuur van de wederopbouw, is dat Rosenberg aangeeft dat weinig auteurs aandacht hebben besteed aan de kerkenbouw uit de negentiende eeuw. Hij noemt Jan Kalf, *Katholieke kerken in Nederland* uit 1906, Gerand Brom met *Herleving van de kerkelijke kunst in katholiek Nederland* uit 1933 en *Nederland bouwt in baksteen 1800-1949* uit 1941 (tent. cat. Museum Boymans van Beuningen). In de introductie van de historische achtergrond van de katholieke kerk noemt Rosenberg de volgende publicaties die van belang kunnen zijn: Gerand Brom met *Herleving van de kerkelijke kunst in katholiek Nederland* uit 1933, L.J. Rogier, *Katholieke Herleving, geschiedenis van katholiek Nederland sinds 1853* uit 1956, A.G. Weiler, O.J. de Jong, L.J. Rogier e.a., *Geschiedenis van de Kerk in Nederland* uit 1962 en P. Noordeloos, *De restitutie der kerken in den Franschen tijd* uit 1937.

¹⁵⁸ In de introductie van de editie van het *Katholiek Bouwblad* 20 (1952/1953) 16 wordt uiteengezet waar de nadruk op heeft gelegen in het bestaan van honderd jaar kerkelijke kunst. Zo wordt bijvoorbeeld gewezen op de standaardwerken van Jan Kalf en van Gerard Brom. "Tenslotte kwamen wij tot een besluit om in een achttal aaneengesloten nummers [nummer 16-23] in ons *Katholiek Bouwblad* een bescheiden resumé te geven van wat er in Nederland aan Kerkelijke Kunst gepresteerd is, de laatste honderd jaar." Zie de volgende artikelen: Jan Engelman, samenvatting versiering in kerken, B. Knipping, O.F.M. 'Normen en Vormen in de sacrale architectuur' (een algemene inleiding), E.J. Haslinghuis 'De Waterstaatskerken', J.J.M. Timmers bespreekt de neogotiek, H. Thunnissen gaat in op Jan Stuyt, de Krophollergroep en de Amsterdamse School, M.J. Granpré Molière behandelt de invloed van de Delftse School op de kerkelijke kunst rond 1935, G.J. Sarlemijn gaat in op de Bossche stijl en J.A.C. Tillema geeft een samenvatting en een vooruitblik. De publicatie *Honderd jaar religieuze kunst in Nederland 1853-1953* (tent. cat. 28 april - 15 juni 1953 Aartsbisshoppelijk Museum en het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht) uit 1953 is opgedeeld in een aantal essays over honderd jaar kerkelijke kunst en groot deel afbeeldingen. Jan Dijker is opgenomen met een afbeelding van de Schepping van Eva, een mozaïek in de kerk te Moergestel (afb. 87). Daarnaast is een catalogus toegevoegd waarin Jan Dijker is opgenomen met twee werken op p. 7: Schepping van Adam en Eva, 1953, mozaïek, 70 x 78 en St. Bartholomeus, 1953, glas-in-lood. 220x102.

¹⁵⁹ Van Burkom 2007, pp. 15, 16, 101; Hoogveld 1989, p. 30.

¹⁶⁰ Hoogveld 1989, p. 30; Rosenberg 1972, p. 58. In de publicatie van Rosenberg wordt aangegeven dat tussen 1853 en 1909, een tijdvlak dat globaal samenvalt met de neogotiek, 506 nieuwe kerken zijn ingewijd.

¹⁶¹ Rosenberg 1972, p. 13. Rosenberg benadrukt de belangrijke positie van Cuypers in *De 19^{de}-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland* door in veel hoofdstukken op de architect in te gaan. Hij heeft een zeer dominante rol gespeeld in de koers van de negentiende-eeuwse kerkelijke bouwkunst. Zie hiervoor de volgende hoofdstukken: Cuypers en Alberdingk Thijm (pp. 35-39), Cuypers' eerste periode (pp. 40-44), Cuypers' tweede periode (pp. 45-50), Het St. Bernulphusgilde, Tepe en Cuypers (pp. 51-54), Cuypers' leerlingen en andere 'neogotici' (pp. 58-63). Zie ook een korte biografie van Cuypers in het alfabetische register van architecten (p. 95). Dijker heeft vanaf 1946/1947 voor de O.L. Vrouw Onbevlekt Ontvangen te Ospel, een kerk ontworpen door Pierre Cuypers (1865-1867), gebrandschilderde glas-in-lood ramen gemaakt. Zie voor meer informatie Bijlage 1, kerk nummer 3.

Een andere kerk in neo-gotische stijl waarvoor Jan Dijker glaskunst heeft ontworpen is de St.-Lambertuskerk te Helmond (1856-1861) door Th. Molkenboer. Helaas bevindt dit raam zich niet meer in deze kerk. Tevens heeft de negentiende-eeuwse St.-Lambertuskerk te Reuver ramen van de kunstenaar, een kerk waar in de praktijkstudies meer aandacht aan wordt besteed.

¹⁶² Hoogveld 1989, p. 47.

¹⁶³ Een aanvulling op Bijlage 1 met gegevens van de glas-in-lood ramen gemaakt door kunstenaar Jan Dijker in kerkenbouw in de periode 1940-1960. De volgende kerken waarvoor Dijker ramen heeft vervaardigd kunnen worden gepositioneerd in de negentiende eeuw: O.L Vrouw Onbevlekt Ontvangen te Ospel, architect: Pierre Cuypers (1865-1867); St. Lambertuskerk te Helmond, architect: Th. Molkenboer; St.-Lambertuskerk te Reuver, architect: Joh. Kayser (1878-1880).

¹⁶⁴ Peet 1981, p. 90.

¹⁶⁵ Peet 1981, p. 86.

¹⁶⁶ Peet 1981, p. 90. Een aanvulling op Bijlage 1 met gegevens van de glas-in-lood ramen gemaakt door kunstenaar Jan Dijker in kerkenbouw in de periode 1940-1960. De volgende kerken waarvoor Dijker ramen heeft vervaardigd kunnen worden gepositioneerd in het interbellum: St. Ritakerk te Amsterdam; architect: A.J. Kropholler (1921-1922); O.L. Vrouw van Zeven Smarten of paterskerk te Venray, architect: Jules Kayser (1925-1927); Sacramentskerk te Tilburg, architect: Martinus van Beek (1931-1933); Sacramentskerk te Breda, architect: J.A. van Dongen (1923-1926); Dagkapel St. Jans Onthoofding te Moergestel, architect kerk: H.W. Valk (1931), architect dagkapel: Wolfs (1997); H. Joannes de Doper te Meerlo, architect: J.H.H. van Groenendael (1934-1935).

¹⁶⁷ Op pp. 90, 91 van het artikel 'De kerk als spiegel van de Kerk. Een oriëntatie op kerkbouw en geschiedenis' door Jan Peet wordt toegelicht voor welke architectuur werd gekozen om de liturgische eisen tot uiting te brengen. Waar de oudere generatie rondom Cuypers en Stuyt een centraal- of koepelbouw toepasten, koos Kropholler voor het model van een traditionele dorpskerk. Hij gebruikte hiervoor baksteen, natuurlijke materialen en een eenvoudige houten kap. In de publicatie van Rosenberg, *De 19^{de}-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland* uit 1972, wordt in het hoofdstuk 'Joseph Cuypers en Jan Stuyt' (pp. 76-82) een toelichting gegeven van beide architecten, die van 1900 tot 1908 een compagnonschap aangingen.

¹⁶⁸ Hoogveld 1989, p. 166; Peet 1981, pp. 94, 96. De Delftse School rond de hoogleraar Granpré Molière was een groep architecten die na 1924 verenigden. De traditie van het bouwambacht, door de toepassing van baksteen en de traditie van het land waren voor de groep de hoofdpunten. De functie van het gebouw moest uitdrukking vinden in de uiterlijke vorm van het gebouw. In 1953 sterft Granpré Molière en de invloed van de school neemt af. De Bossche School kan in dat opzicht worden gezien als een voortzetting van de Delftse School. (Hoogveld 1989, p. 169).

¹⁶⁹ Kuipers 2002, p. 81; Van Hoogstraten 2013, p. 161. De inleidende essays voor de hoofdstukken 'Verzuiling' in de publicaties *Monumenten van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Opbouw en optimisme* (2013) en *Toonbeelden van de wederopbouw. Architectuur, stedenbouw en landinrichting van herrijzend Nederland* komen voor een groot deel overeen. Zij gaan in op een algemene impressie van de verzuiling na de Tweede Wereldoorlog.

Een aanvulling op Bijlage 1 met gegevens van de glas-in-lood ramen gemaakt door kunstenaar Jan Dijker in kerkenbouw in de periode 1940-1960. De volgende kerken waarvoor Dijker ramen heeft vervaardigd kunnen worden gepositioneerd in de wederopbouw: H. Urbanus te Belfeld, architect: Stephan Dings (1950-1951); H. Bartholomeuskerk te Zevenbergschen Hoek, architecten: F.H.M. Mol en W.J. Bunnik (1948-1949) en de O.L. Vrouw van de berg Carmel te Nijmegen (afgebroken), architect: C. Pouderoyen (1951).

¹⁷⁰ Van Hoogstraten 2013, p. 161; Kuipers, pp. 81, 82; Peet 1981, p. 98. In de literatuur worden bijvoorbeeld verwijzingen gemaakt naar architecten als H. Nefkens en A.J.N. Boosten. Vanaf de jaren zestig werkte Jan Dijker met deze moderne architecten samen. Het heeft hier betrekking op nieuwbouw. De drie wederopbouwkerken waarvoor Dijker tussen 1940 en 1960 glas-in-lood ramen heeft ontworpen zijn allen gebouwd in een meer traditionalistische stijl.

Daarnaast zoals ook bij invloeden op de kunstenaar is benoemd, is de kerk van Le Corbusier in Ronchamp (1950-1955) van grote betekenis op de architectuur.

¹⁷¹ Horn 1956, p. 23.

¹⁷² Van Burkom 2007, p. 57; Dettingmeijer 2002, p. 1. Voor meer informatie over de opbouw na de Tweede Wereldoorlog zie: K. Bosma, C. Wagenaar (red.), *Een geruisloze doorbraak: de geschiedenis van architectuur en stedenbouw tijdens de bezetting en de wederopbouw van Nederland*, Rotterdam, 1995.

¹⁷³ Van Burkom 2013, p. 12; Dettingmeijer 2002, p. 1; Van Hoogstraten 2013, p. 19.

¹⁷⁴ Jacobs 2011, p. 101.

¹⁷⁵ Van Hoogstraten, pp. 19, 161; Kuipers 2002, p. 80.

¹⁷⁶ Boersema 1982, p. 22; Jacobs, pp. 101, 105. Voor de financiële achtergrond van de zuidelijke katholieke provincies na de Tweede Wereldoorlog zie de artikelen: B.R.C.A. Boersema, G.W.A. Smulders, 'Kerkenbouw en kerkenloop 1945-1975. Financiële aspecten, met name in het bisdom 's-Hertogenbosch', *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum*, 12 (1982), pp. 13-45 en A. Jacobs, B. Wiekart, 'De financiering van de katholieke kerkenbouw in Limburg na de Tweede Wereldoorlog', *De Maasgouw*, 130 (2011) 3, pp. 101-112.

¹⁷⁷ Van Rijswijck, p. 12. De kerken opgedeeld in de volgende categorieën: Groep A (onherstelbaar verwoest), Groep B (zo zwaar beschadigd, dat opbouw praktisch onmogelijk is), Groep B-C (zeer zwaar beschadigd, zodat herstel slechts mogelijk is met zeer grote moeite en kosten), Groep C (zwaar beschadigd, doch herstelbaar) en Groep D (licht beschadigd). De kerken waarvoor Dijker in het bisdom Roermond ramen had vervaardigd, werden ingedeeld bij de volgende groepen (zie ook Bijlage 2): Groep B-C: Belfeld en Meerlo; Groep C: Ospel en Reuver.

¹⁷⁸ Van Burkom 2013, pp. 12, 17; Kuipers, p. 12.

¹⁷⁹ Spaanstra-Polak 1963, p. 41.

¹⁸⁰ Alma 1956, inlegvel; Spaanstra-Polak 1963, p. 41.

¹⁸¹ Zie noot 8 voor de publicaties waar informatie over de procentageregelingen in is opgenomen.

¹⁸² Boersema 1982, pp. 14, 24; Jacobs 2011, pp. 102, 106, 107.

¹⁸³ Boersema 1982, pp. 14, 24, 29; Jacobs 2011, p. 103. De Wet Premie Kerkenbouw werd opgezet in 1962 en de premie liep op 1 maart 1975 ten einde, om de scheiding tussen Kerk en Staat te bevestigen. (Jacobs 2011, p. 103)

Parochies waren in de vooroorlogse situatie onafhankelijk en gesloten op financieel gebied, en zij steunden voornamelijk op de traditionele inkomsten van de parochianen. Na de oorlog had de kerk een andere positie verkregen in een veranderende samenleving. Op dat moment was nog geen duidelijke visie welke plaats de katholieke kerk moest innemen. (Boersema 1982, pp. 44, 45)

Zie de volgende artikelen: Antoine Jacobs, Bart Wiekart, 'De financiering van de katholieke kerkenbouw in Limburg na de Tweede Wereldoorlog', *De Maasgouw*, 130 (2011) 3, pp. 101-112 en B.R.C.A. Boersema, G.W.A. Smulders, 'Kerkenbouw en kerkenloop 1945-1975. Financiële aspecten, met name in het bisdom 's-Hertogenbosch', *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum*, 12 (1982), pp. 13-45, voor meer achtergrond over de financiële situatie van de Rooms-katholieke kerk na de Tweede Wereldoorlog.

¹⁸⁴ Boersema 1982, pp. 41, 42; Dettingmeijer 2002, pp. 3, 12, 14; Jacobs 2011, p. 103; Peet 1981, p. 82; Rosenberg 1972, p. 9.

Voor de Rooms-katholieke kerk nam met name het kerkbezoek ernstig af, de formele ontkerkelijking steeg niet heel snel. Zie tabel op p. 14 van artikel: Rob Dettingmeijer, 'De kerk uit het midden: van godshuis tot 'een of ander huis'. Het belang van de kerken in de Wederopbouw', *Bulletin KNOB*, 101 (2002) 1, pp. 1-15, 39.

In de publicatie van Rosenberg *De 19^{de}-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland* wordt aangehaald dat ook de kerken na 1850 gevaar lopen om gesloopt te worden. Naast het dalende kerkbezoek, geeft Rosenberg de lastige aanpassing van de neo-gotische kerken aan de nieuwe liturgie als reden.

¹⁸⁵ Boersema 1982, pp. 14, 44, 45.

¹⁸⁶ Van den Ban 2011, p. 317; Hoogstraten 2013, p. 161; Kuipers 2002, pp. 80, 81.

De explosie van de kerkenbouw viel ook samen met de grote architectonische ontwikkeling, bijvoorbeeld waar te nemen in de toepassing van nieuwe materialen als staal en beton en nieuwe constructiemogelijkheden. Het was een laatste poging van de kerk om mensen te binden, maar de zoektocht van de nieuwe positie in de maatschappij ging helaas gelijk op met een dalend kerkbezoek en de ontkerkelijking.

¹⁸⁷ Rosenberg 1972, p. 9.

¹⁸⁸ Boersema 1982, pp. 44, 45. De prijzen waren te hoog om de gebouwen te onderhouden, daarnaast waren de inkomsten van de kerk te groot en de uitgaven te hoog. Een gevolg van het minder frequente kerkbezoek was bijvoorbeeld het samengaan van parochies. Daarnaast werd een veranderende visie van de positie van de kerk in de samenleving doorgevoerd. Bescheidenheid en soberheid waren leidend en de kerk was niet meer het middelpunt van de samenleving.

¹⁸⁹ Van Burkom 2007, p. 109; Van Burkom 2013, p. 52; Dettingmeijer 2002, p. 3; Van Hoogstraten 2013, p. 161; Hoogveld 1989, pp. 51, 194; Kuipers 2002, p. 81; Wortelboer 2005, pp. 116-119.

¹⁹⁰ Hoogveld 1989, p. 51. De zoektocht naar eenvoud kwam bijvoorbeeld tot uiting in de kerkgebouwen door het wil schilderen van muurschilderingen, het verwijderen van (gebrandschilderd) glas-in-lood en andere aanpassingen van rijk bewerkte objecten in de kerk. (Hoogveld 1989, p. 51) Voor het geloof had het concilie de volgende gevolgen: de priester droeg de mis op in de eigen landstaal en niet in het Latijn, met zijn gezicht naar de gelovigen. Daarvoor werd het altaar vanuit de apsis naar voren gebracht in het koor. (Kuipers 2002, p. 81; Van Hoogstraten 2013, p. 161)

Voor meer informatie over de versoering en de concentratie op het geloof, zie: Jan Peet, 'Een hoeksteen in de architectuur. Protestantse invloeden in de discussie over een nieuwe katholieke kerkelijke bouwkunst, 1957-1967', *Trajecta*, 13 (2004), pp. 233-257 en A.J.J. van Rooy, *Nederlandse kerkbouw op een keerpunt*, Haarlem: Uitgeverij De Toorts, [z.j.].

Zie voor meer informatie over het Tweede Vaticaans Concilie en andere achtergronden van de Rooms-katholieke kerk ook: H. Wortelboer, *De Rooms-Katholieke Kerk. Het complete handboek*, Kampen: Uitgeverij Kok, 2005.

¹⁹¹ Van Burkom 2013, p. 57; Hoogveld 1989, pp. 10, 163, 164, 168, 193, 194. Interessant is om de positie van Spaanstra-Polak te bestuderen in haar publicatie *Teken aan de wand* uit 1963. Daar sluit zij haar essay op volgende wijze af: "Op welk niveau onze huidige monumentale kunst zich thans vijftien jaar na de bevrijding bevindt, is kunsthistorisch nog niet vast te stellen. Wel kan men constateren dat talloze kunstenaars kansen kregen, die ze met wisselend succes hebben benut. Alle stijlen en kunstrichtingen die sinds 1945 opkwamen, hebben hun plaats gevonden in velerlei architectuur. Latere generaties zullen uitmaken wat er tenslotte aan waardevoets is ontstaan. Daar de ontwikkeling van na 1945 nog in volle gang is en nog niet volledig te overzien, hebben we ons tot een zeer algemeen overzicht moeten beperken. Tenslotte echter komt het hier op neer, dat de begaafde kunstenaar in een fraaie architectuur een monumentaal kunstwerk moet scheppen, monumentaal vooral ook in de figuurlijke zin des woord! - dat iedereen kan aanspreken. Want ook op het gebied van de monumentale kunst geldt - om met een variant op een uitspraak van de schrijver Jan Greshoff te spreken - dat het niet op bedoelingen en theorieën aankomt, maar op persoonlijkheden en werkstukken." (Spaanstra-Polak 1963, p. 42)

¹⁹² Van Burkom 2007, p. 3; Van Burkom 2013, p. 57.

¹⁹³ Van Burkom 2007, p. 4.

¹⁹⁴ Van Burkom 2007, p. 13; Peet 1981, p. 84. Zo wordt aangegeven in het Categorieaal onderzoek uit 2007 dat bij de vrije kunsten andere waarderingscriteria van toepassing zijn dan bij de gebonden kunsten. Zo worden de volgende criteria genoemd die geldig zijn voor de vrije kunsten: zelfrealisering van de kunstenaar, prototypische vernieuwing van vorm, materiaal of inhoud/conceptie, verkoopsucces op de markt, succesvolle galerie- of museale tentoonstellingen. (Van Burkom 2007, p. 13) Voor de kerkenbouw zijn drie punten te onderscheiden: "de gebruiksfunctie, de bouwkundige vorm en de bouwkunstige expressie. In abstracto kan men dan de bouwkundige vorm van een kerk analyseren als vormgeving van bepaalde gebruiksfuncties en als expressie van bepaalde opvattingen rond godsdienst en kerk." (Peet 1981, p. 84)

¹⁹⁵ Van Burkom 2007, p. 8.

¹⁹⁶ Van Burkom 2007, p. 13.

¹⁹⁷ Van Burkom 2007, p. 12.

¹⁹⁸ Van Burkom 2007, p. 14.

¹⁹⁹ Janse 1985, p. 17. Zie hiervoor Hoofdstuk 1 Inleiding en methodiek (pp. 7-14) van de publicatie: Frans van Burkom, Yteke Spoelstra, *Monumentale kunst. Categorieaal onderzoek wederopbouw 1940-1965*, Amsterdam/Zeist, 2007. Hierin geven een aantal elementen die de relatie tussen architectuur en monumentale kunst bewerkstelligen: materiaalgebruik, toegepaste kleuren, maatvoering, richting en oriëntatie (horizontaal/verticaal), werking van het licht en de ruimte, betekenis van de ramen (iconografie).

²⁰⁰ Zie voor de volledige lijst van twaalf kerken: Bijlage 1.

²⁰¹ Driessen 1971, pp. 104, 110, 112.

²⁰² Thijssen 1980, p. 75.

²⁰³ Thijssen 1980, pp. 10, 15, 33, 43, 74.

²⁰⁴ Rosenberg 1972, pp. 63, 100, 147.

²⁰⁵ Brouwers 1996, pp. 10, 16, 17, 46-52.

²⁰⁶ Bezoek Eva Lintjes: H. Urbanuskerk te Belfeld, 26 september 2013; St.-Lambertuskerk te Reuver, 26 september 2013; Sacramentskerk te Breda, 1 augustus 2013.

²⁰⁷ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 2. Zijn eerste ramen waren echter niet voor de kerk in Belfeld, maar voor de Maison de Bonneterie in Amsterdam. De opdracht voor deze ramen had Dijker overgenomen van Gregoire, de vader van zijn studiegenoot Paul Gregoire aan de academie. Zie: Bijlage 2 voor een volledige lijst met de glas-in-lood ramen gemaakt door Jan Dijker 1940-1960.

²⁰⁸ Caspers 2000, p. 100.; Rosenberg, pp. 59, 97. Franssen wordt in de publicatie van Rosenberg neergezet als een Cuypersdiscipel.

²⁰⁹ Driessen 1971, pp. 104-109. Voor achtergrond van de neo-romaanse kerk zie Hoofdstuk 10 (pp. 104-109). De neo-romaanse kerk van Franssen verving een te klein en bouwvallig Waterstaatskerkje. Zie voor achtergrond van De Waterstaatskerk, Hoofdstuk 9 (pp. 96-103).

²¹⁰ Caspers 2000, p. 100; Driessen 1971, p. 107. Zie voor een uitgebreide beschrijving van het kunstwerk: Driessen 1971, pp. 107-108.

²¹¹ Caspers 2000, p. 100; Driessen 1971, p. 108.

Jan Dijker geeft in zijn brief van 25 november 1944 een toelichting bij het laatste oorlogsgeweld: "Een nieuw gevaar kwam, toen het front meer deze kant uitkwam en de maasovergangen een belangrijke frontverbinding werden. De maasbruggen vielen ten prooi aan voortdurende bombardementen der Engelschen, die helaas en niet snel in slaagden de brug te beschadigen, maar wel de stad zelf grote ellende bezorgden door dagelijkse doden en gewonden als slachtoffers der 'missers'." (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Brief oorlog Jan Dijker 25 november 1944.)

²¹² Van Rijswijck 1946, p. 32.

²¹³ Caspers 2000, p. 100; Driessen 1971, p. 109.

²¹⁴ Adres kerk: Kerkstraat 21, 5951 EC Belfeld. Zie de website van de kerk:

<http://www.rkdebeste.nl/> . Daarnaast is de kerk met afbeeldingen van de ramen opgenomen op de website van Stichting Jan Dijker: <http://stichtingjandijker.nl/selectie-glaskunst/glaskunst-1950-1962/urbanuskerk-belfeld/> . De kerk wordt nog steeds gebruikt voor de eredienst en is onderdeel van parochiefederatie Steyl Belfeld Tegelen. Bezoek kerk E. Lintjes: 26 september 2013.

²¹⁵ Driessen 1971, pp. 110.

²¹⁶ Van Hoogstraten 2013, p. 161; Kuipers 2002, p. 81.

²¹⁷ Rosenberg 1972, p. 89. Voor een uitgebreide uitleg over de basiliek en een impressie van de diverse soorten basilieken zie het handboek: E.J. Haslinghuis, H. Janse, *Bouwkundige termen. Verklarend woordenboek van de westerse architectuur- en bouwhistorie*, Leiden: Primavera Pers, 2001. (pp. 58-60)

²¹⁸ Haslinghuis 2001, pp. 58, 59.

²¹⁹ Driessen 1971, pp. 111, 113, 114.

²²⁰ Zie ook twee artikelen met achtergronden over de financiële situatie van de katholieke kerk: B.R.C.A. Boersema, G.W.A. Smulders, 'Kerkenbouw en kerkenloop 1945-1975. Financiële aspecten, met name in het bisdom 's-Hertogenbosch', *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum*, 12 (1982), pp. 13-45 en Antoine Jacobs, Bart Wiekart, 'De financiering van de katholieke kerkenbouw in Limburg na de Tweede Wereldoorlog', *De Maasgouw*, 130 (2011) 3, pp. 101-112. Met name het tweede artikel uit 2011 is bij beschouwing van de bisschoppelijke kwartjesactie van belang.

²²¹ Driessen 1971, pp. 107, 112, 115.

²²² Het is voor mij onduidelijk of het de oorspronkelijke intentie was meer ramen voor de kerk van Franssen te vervaardigen. Daarnaast wordt hier een atelier in Swalmen genoemd, die ik verder in het archiefmateriaal niet ben tegengekomen. Swalmen ligt ongeveer 12 km onder Belfeld, het is mogelijk dat hij na zijn verblijf in Grubbenvorst naar deze plaats trok. In een krantenartikel is nog de volgende informatie te vinden: "Een grote opdracht ontving hij voor Belfeld, 28 ramen, waarvan 9 ramen uitgevoerd waren toen de oorlogsverwoesting en evacuatie werk en kerk vernielden. Na de oorlog begon Dijker weer opnieuw." (*Gazet van Limburg*, 19 februari 1949)

²²³ Driessen 1971, p. 112.

²²⁴ Driessen 1971, p. 110; <http://stichtingjandijker.nl/selectie-glaskunst/glaskunst-1950-1962/urbanuskerk-belfeld/> ; <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b32/b32.shtml> ; bezoek St.-Urbanuskerk te Belfeld 26 september 2013 met fotograaf Ivo Mulder.

²²⁵ Zie voor een uitgebreide beschrijving van het kunstbezit van de kerk: Driessen 1971, p. 113.

²²⁶ Driessen 1971, p. 115.

²²⁷ Hoogveld 1989, p. 118.

²²⁸ Mientjes, 24 maart 2005. In het krantenartikel wordt de Duitse kunsthistorica dr. Anette Jansen-Winkel aangehaald. Zie voor meer informatie ook haar website, waar ook een goede documentatie te vinden is van glas-in-lood ramen gemaakt door Jan Dijker in Limburg: <http://www.glasmalereiv.net/index.html>

²²⁹ Beks 1993, pp. 20, 21.

²³⁰ Adres kerk: Karel Doormanlaan 2, 5953 EM Reuver. Zie ook de website van de kerk voor meer achtergrondinformatie over de kerk: <http://www.parochiesbeesel.nl/>. Daarnaast is de kerk met afbeeldingen van de ramen opgenomen op de website van Stichting Jan Dijker: <http://stichtingjandijker.nl/selectie-glaskunst/glaskunst-1950-1962/lambertuskerk-reuver/>. De kerk heeft zijn monumentenstatus verkregen in 1978 (monumentnummer 8884). De kerk wordt nog steeds gebruikt voor de eredienst en is onderdeel van parochiecluster Beesel. Bezoek kerk E. Lintjes: 26 september 2013.

²³¹ Jacobs 2011, p. 101.

²³² Van Rijswijck, pp. 12, 13, 94, 95.

²³³ Van Rijswijck, p. 95.

²³⁴ Thijssen 1980, pp. 8, 10.

²³⁵ Thijssen 1980, pp. 11, 14, 15.

²³⁶ Rosenberg 1972, p. 147; Thijssen 1980, p. 16.

²³⁷ Caspers, p. 64; Rosenberg 1972, pp. 63, 147. De stelling in het boek van Rosenberg is opgenomen in het hoofdstuk Cuypers' leerlingenen en andere 'neogotici' (pp. 58-63). De kerk is daarnaast opgenomen in het Alfabetisch register van kerken (Bibliografie). Naast een korte beschrijving van de kerk is ook een verwijzing naar de publicatie van Jan Kalf opgenomen.

²³⁸ Thijssen 1980, p. 18.

²³⁹ Thijssen 1980, p. 24.

²⁴⁰ Caspers 2004, p. 64; Ginkel-Meester 2003, p. 295; Thijssen 1980, pp. 31-33;.

²⁴¹ Caspers 2004, p. 64; Ginkel-Meester 2003, p. 295; Thijssen 1980, pp. 39, 43.

Architect Jules Kayser heeft de naast de uitbreiding van de Lambertuskerk te Reuver, ook de O.L. Vrouw van Zeven Smarten te Venray (1925-1927) ontworpen. Voor deze kerk heeft Jan Dijker glasramen en wandschilderingen gemaakt, zie Bijlage 1 (kerk 7).

²⁴² Rosenberg 1972, p. 147.

²⁴³ Over de gebeurtenissen van de kerk in de Tweede Wereldoorlog zie: Thijssen 1980, pp. 64-75. De herstelwerkzaamheden kwamen in eerste instantie moeilijk op gang, door het te kort aan materiaal en de hoge kosten. In 1946 kon, door aanvoer van bouwmaterialen en financiële steun (uitkering oorlogsschaden) worden begonnen aan de herbouw van de kerk.

²⁴⁴ Veel van deze artikelen zijn afkomstig uit het Archiefmateriaal van Stichting Jan Dijker. Zo is het project opgenomen in: Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 4; 'Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk', 1950; 'Symbolisch geschenk voor Reuvers Pastoor. Blijde geheimen in glas en lood', 1950. Voor de artikelen is helaas niet meer informatie beschikbaar dan de titel. Daarnaast is een afbeelding van één van de drie ramen van de kerk opgenomen in de biografie van *Glas in lood in Nederland 1817-1969* uit 1989 (p. 232). In de persdocumentatie van het RKD was het volgende krantenartikel te bestuderen: 'St. Lambertusraam voor Reuver', *Dagblad voor Noord Limburg*, 14 december 1951. Het laatste artikel dat kan worden benoemd is: 'Limburgs Mozaïek. Tussen Mook en Susteren, Ramen voor Reuver', *Limburgsch Dagblad*, 17 januari 1950.

²⁴⁵ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk', 1950; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Symbolisch geschenk voor Reuvers Pastoor. Blijde geheimen in glas en lood', 1950.

²⁴⁶ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk', 1950.

²⁴⁷ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk', 1950.

²⁴⁸ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 4; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Symbolisch geschenk voor Reuvers Pastoor. Blijde geheimen in glas en lood', 1950.

²⁴⁹ Thijssen 1980, p. 24.

²⁵⁰ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, p. 4.

²⁵¹ Thijssen 1980, p. 75; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk', 1950; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Symbolisch geschenk voor Reuvers

Pastoor. Blijde geheimen in glas en lood', 1950; 'St. Lambertusraam voor Reuver' 14 december 1951.

²⁵² Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Symbolisch geschenk voor Reuvers Pastoor. Blijde geheimen in glas en lood', 1950. In het artikel wordt de compositie gemaakt door Jan Dijker verder toegelicht: "De geboorte van Jezus vormt het middenstuk en is zo gecomponeerd dat dit tafereel domineert doordat deze geboortegroep beneden in de andere taferelen doorloopt en boven het middelpunt vormt van een engelengroep die de vijf taferelen overkoepelt. Bij deze groep, de geboorte van Christus in de stal van Bethlehem, is de nadruk gelegd op de aanbidding door de herders als een symbool van de Reuverse gemeenschap die in dit Godshuis komt neerknielen aan de voeten van Jezus."

²⁵³ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Symbolisch geschenk voor Reuvers Pastoor. Blijde geheimen in glas en lood', 1950.

²⁵⁴ 'St. Lambertusraam voor Reuver' 14 december 1951. In het artikel wordt de voorstelling verder toegelicht: "St. Lambertus lafhartig vermoord door een speerworp, terwijl hij in gebed lag verzonken. Zijn vrienden en volgelingen vinden hem, nadat hij als laatste bevel gegeven heeft geen strijd aan te binden met de aanvallers."

²⁵⁵ 'St. Lambertusraam voor Reuver' 14 december 1951.

²⁵⁶ Bezoek St.-Lambertuskerk te Reuver, E. lintjes: 26 september 2013.

²⁵⁷ Op de website: <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b38/b38.shtml> zijn alle ramen geplaatst die zich in de kerk bevinden.

²⁵⁸ Thijssen 1980, p. 75.

²⁵⁹ Thijssen 1980, p. 78; <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b38/b38.shtml>

²⁶⁰ Thijssen 1980, pp. 56, 57. In de Lambertusbeuk zijn bijvoorbeeld twee houten panelen uit de zestiende eeuw geplaatst die onderdeel hadden uitgemaakt van het St. Lambertusaltaar. Op de panelen staan de volgende voorstellingen: op het ene paneel staat het doodsbed van de H. Lambertus en op het andere paneel de overbrenging in processie van de H. Lambertus.

²⁶¹ Driessen 1971, p. 115; Brouwers 1996, p. 53; Dettingmeijer 2002, p. 3. In de St.-Urbanuskerk en Sacramentskerk werden met name enkele aanpassingen gemaakt door het altaar te verplaatsen, zodat de priester zijn mis naar de gelovigen toe kon houden.

²⁶² Thijssen 1980, p. 26. In het krantenartikel, 'Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk' uit 1950 (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker) wordt toegelicht dat Dijker ook nog muurschilderingen rondom de ramen diende te maken. Door het wit schilderen van de muren, is niet duidelijk of de schilderingen ooit in de kerk zijn gevoegd. Ook in de krantenartikelen: 'Symbolisch geschenk voor Reuvers Pastoor. Blijde geheimen in glas en lood' uit 1950 (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker) en 'Limburgs Mozaïek. Tussen Mook en Susteren, Ramen voor Reuver', *Limburgsch Dagblad*, 17 januari 1950 wordt dit toegelicht. Het kan zijn dat de opdracht uiteindelijk niet is doorgegaan, omdat in een later artikel over de plaatsing van het laatste St.-Lambertusraam, niet over een wandschildering wordt gesproken ('St. Lambertusraam voor Reuver', *Dagblad voor Noord Limburg*, 14 december 1951).

²⁶³ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 6; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Nieuwe ramen in de Sacramentskerk. "Loflied der Schepping" van Jan Dijker', 1951.

²⁶⁴ Buys 3 juni 1961. In het citaat wordt een verwijzing gemaakt naar de ramen voor een kerk in Helmond, die zich helaas niet meer in de kerk bevinden. Zijn ramen voor de Reuverse kerk heeft Dijker rond dezelfde periode vervaardigd als de ramen voor de kerken te Helmond en Ospel. (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Drie nieuwe kerkramen voor Reuvers St. Lambertuskerk', 1950)

²⁶⁵ Adres kerk: Zandberglaan 58, 4818 GL Breda. Zie ook de website van de kerk voor meer achtergrondinformatie over de kerk: <http://sacramentskerkbreda.nl/>. De kerk kan worden ingehuurd van diverse evenementen. Daarnaast kan het via de Jeruzalemparochie nog worden ingezet voor kerkelijke bijeenkomsten: http://www.jeruzalemparochie.nl/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=66. Bezoek kerk E. Lintjes: 1 augustus 2013.

²⁶⁶ Brouwers 1996, p. 4.

²⁶⁷ Zie voor een inventaris van het archief van Jan van Dongen: http://searchassets.nai.nl/image/CIS//pdf/DONG_inv.pdf

²⁶⁸ Brouwers 1996, p. 10.

²⁶⁹ Brouwers 1996, p. 10.

²⁷⁰ Brouwers 1996, p. 10.

²⁷¹ Brouwers 1996, p. 16. Zie het volgende artikel van Van Dongen waar hij zijn Cristocentrische idealen naar voren brengt: J. van Dongen, 'Christocentrische Kirchenkunst', *Het Gildeboek*, 7 (1924-1925) 3-4, pp. 98-108. De Sacramentskerk is een voorbeeld met een centraliserende plattegrond, en vormt een ontwikkeling in de plattegrond van de volkskerk.

Het centraal stellen van het geloof is in de periode van het interbellum een belangrijke ontwikkeling voor de Rooms-katholieke kerk. De opkomst van de Liturgische Beweging in het interbellum, met een belangrijke hoofdrol voor architect Kropholler, en het centraal stellen van de gelovigen, is ook in andere kerken waarvoor Dijker ramen heeft vervaardigd waar te nemen: St. Ritakerk te Amsterdam, architect: A.J. Kropholler; Sacramentskerk te Tilburg, architect: M. van Beek en St. Jans Onthoofdingskerk te Moergestel, architect: H.W. Valk. Zie voor meer informatie: Bijlage 1.

²⁷² Brouwers 1996, pp. 1, 17.

²⁷³ http://reliwiki.nl/index.php/Breda,_Zandberglaan_58_-_Sacramentskerk. De kerk is een gemeentelijke monument (07206) en op deze website is de beschrijving opgenomen van de kerk. Op de website van de Sacramentskerk stond eveneens een beschrijving, maar deze is aangepast en de informatie is niet meer via de link op te halen.

http://www.sacramentskerkbreda.nl/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=16 (Bezoek: april 2014).

²⁷⁴ Brouwers 1996, p. 16.

²⁷⁵ Brouwers 1996, p. 37.

²⁷⁶ Brouwers 1996, p. 44. Zie voor een uitgebreide beschrijving van deze voorwerpen, pp. 44-46.

Naast de glas-in-lood ramen van Jan Dijker is een ander opvallend kunstwerk in de kerk de wandschildering uitgevoerd door Michael Jepkes in 1993 op de scheiding tussen koor en schip. (Brouwers 1996, pp. 62, 64)

²⁷⁷ Brouwers 1996, p. 46. Informatie over de kunst in de Sacramentskerk, ontleend aan de publicatie van Brouwers *Aula dei. 70 jaar Sacramentskerk Breda* uit 1996, is ook opgenomen in *In en Rond de Sacramentskerk Breda*, nummer 1 (december 2009). Het eerste nummer van het blad was een kunsteditie. Veranderingen op de website maken het niet mogelijk het pdf-bestand op te halen, wellicht dat daar nog verandering in wordt gebracht. De tekst komt in ieder geval in grote mate overeen met de publicatie van Brouwers uit 1996.

²⁷⁸ Brouwers 1996, pp. 48-53.

²⁷⁹ De panelen van het raam Bruiloft te Kana uit 1953 werden tentoongesteld in diverse exposities: 1. *Elf beeldende kunstenaars uit Brabant*, Van Abbemuseum Eindhoven, 20-06-1953 tot 26-07-1953; 2. *Brabantse glazeniers*, R.K. H.B.S.-gebouw te Boxmeer 1954. Zie hiervoor ook de volgende krantenartikelen (Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker): J. Engelman, 'Glasvensters te Boxmeer, Cultureel ontwaken in Brabant. Over een nieuw maniërisme', *De tijd*, 1 mei 1954 en D. v. G., 'Verrassende expositie in Boxmeer. Veertig vensters van Brabantse glazeniers', [geen krant], 1954; 3. *Religieuze Kunst na 1952 in Noord-Brabant*, Museum voor Religieuze Kunst Uden, 14 maart t/m 17 mei 1987. Dit is niet het raam dat uiteindelijk in de kerk is geplaatst, het gaat om twee van de vijf panelen van de voorstelling in de kerk. Jan Dijker heeft het raam in 1981 aan het Bisschoppelijk Museum geschonken. (Projecttekst met beoordelingscriteria Sacramentskerk Breda, E. Lintjes: stage Stichting Jan Dijker juni-augustus 2013.)

In het essay 'Monumentale Glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste eeuw' van Van der Boom wordt het raam beschreven: "Er is bij Dijker [Verskil met Marius de Leeuw en Albert Troost, red.] meer stilte en contemplatie, een stilte van mensen bijvoorbeeld, die bij het *Wonder van Cana* bijeen zijn (afb. 15; Sacramentskerk Breda), welke panelen, behalve door hun sereniteit en hun zeer oorspronkelijke compositie, in de kleur vooral treffen door een mooie koele transparantie. Dijker weet daarin bijzonder fijn met zijn blauwen te werken. Zijn glasraam heeft tegelijk iets stralends en iets van een afwezigheid van luide geruchten. De loodstructuur is strak en gespannen. Zij houdt in haar zwarte contouren juist gevangen, wat in de voorstelling als het essentiële moet worden gezegd." (Van der Boom 1965, p. 2038)

²⁸⁰ Brouwers 1996, pp. 48-52.

²⁸¹ Brouwers 1996, p. 46. Bezoek aan Sacramentskerk: 1 augustus 2013, waarneming Eva Lintjes.

²⁸² Buys 3 juni 1961.

²⁸³ Brouwers 1996, p. 52.

- ²⁸⁴ Hoogveld 1989, p. 49.
- ²⁸⁵ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 5, 7; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie bij uitnodiging Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Buys 3 juni 1961; Vercammen 8 oktober 1955.
- ²⁸⁶ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie bij uitnodiging Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996.
- ²⁸⁷ Van Burkom 2007, pp. 74, 75; Van Burkom 2013, p. 17.
- ²⁸⁸ Van Burkom 2007, p. 107; Van Burkom 2013, pp. 17, 52.
- ²⁸⁹ Van Burkom 2007, pp. 108, 109; Van Burkom 2013, p. 17; Hoogveld 1989, p. 193.
- ²⁹⁰ Dit is bijvoorbeeld waar te nemen in de glas-in-lood ramen die Jan Dijker heeft vervaardigd voor de H. Joannes de Doper te Meerlo. Hij gebruikt hier bijvoorbeeld een opvallend fel rood-roze kleur in een vloeiend, strakke figuratief-abstracte vormtaal. Zie voor een goede documentatie van de glasramen: <http://www.glasmalerei-ev.net/pages/b61/b61.shtml> . Zie voor meer informatie: Bijlage 1 (kerk 12).
- ²⁹¹ Boersema 1982, p. 29. Zie voor de gewijzigde positie van de Rooms-katholieke kerk Hoofdstuk 4 Kerkenbouw en positie Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw. Voor zijn glasramen vanaf de jaren zestig, zie de publicatie *Jan Dijker. Vijftig jaar monumentaal* uit 1993, waar achterin ook een lijst is toegevoegd van de monumentale werken van Dijker (niet compleet). Zie ook de website van Stichting Jan Dijker waar een deel van het oeuvre van Dijker is opgenomen (met afbeeldingen): <http://stichtingjandijker.nl/> .
- ²⁹² Van Burkom 2013, p. 17; Spaanstra-Polak 1963, p. 18.
- ²⁹³ Janse 1985, p. 17.
- ²⁹⁴ Gouwe 1932, p. 27. Zie voor de positie van Roland Holst ook de toevoeging bij noot 28.
- ²⁹⁵ Hoogveld 1989, p. 172; Spaanstra-Polak, pp. 37, 38.
- ²⁹⁶ Gouwe 1932, p. 30; Hoogveld 1989, p. 140; Spaanstra-Polak 1963, p. 23.
- ²⁹⁷ Beks 1993, pp. 14, 15.
- ²⁹⁸ Beks 1993, pp. 16, 17.
- ²⁹⁹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker (Museum Kempenland). Biografie bij uitnodiging tentoonstelling Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 1-2; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Beks 1993, p. 17; Drubbel 2005, p. 25.
- ³⁰⁰ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Beks 1993, p. 17.
- ³⁰¹ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker. Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, pp. 2, 3; Van der Boom 1965, p. 2038; Hoogveld 1989, p. 174.
- ³⁰² Van Burkom 2007, pp. 47, 61; Van Burkom 2013, p. 50; Hoogveld 1989, pp. 141, 163, 165-166;; Horn 1956, p. 23; Spaanstra-Polak 1963, p. 41; Stokhof de Jong 1952/1953, p. 159.
- ³⁰³ Hoogveld 1989, p. 14; Stokhof de Jong 1952/1953, p. 109.
- ³⁰⁴ Archiefmateriaal van Stichting Jan Dijker, Geurt Brinkgreve, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren)
- ³⁰⁵ Alma 1956, p. 47.
- ³⁰⁶ Beks 1993, pp. 20, 21.
- ³⁰⁷ Beks 1993, pp. 20, 21; Buys 3 juni 1961.
- ³⁰⁸ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Tekst Anton van Oirschot: In gesprek met Jan Dijker, p. 6; Vercammen 8 oktober 1955.
- ³⁰⁹ Zie voor een lijst met kerken waarvoor Jan Dijker ramen heeft vervaardigd: Bijlage 1.
- ³¹⁰ Van Burkom 2007, p. 104.
- ³¹¹ In noot 148 worden verschillende wederopbouwpublicaties genoemd, die gericht zijn op de monumentale kunsten of de kerkenbouw van de periode na de Tweede Wereldoorlog.
- ³¹² Van Burkom 2007, pp. 104, 105, 110; Van Burkom 2013, p. 50; Hoogveld 1989, p. 166. Deze vernieuwingen hebben met name betrekking op de modernisering in de Rooms-katholieke kerkenbouw. Nieuwe materialen als dragend staal en beton en skeletbouw creëerde voor de monumentaal kunstenaar nieuwe mogelijkheden. De glaskunst kwam zo los van de traditionele toepassing van glaskunst in kerkelijke architectuur en kreeg daarnaast ook toegang tot veel nieuwe glastechnieken.
- ³¹³ Van Burkom 2007, p. 15; Hoogveld 1989, pp. 29; Rosenberg 1972, pp. 11, 12.

³¹⁴ Zie voor een beknopte uiteenzetting van de kerkenbouw vanaf 1853: 4.2 Rooms-katholieke kerkenbouw.

³¹⁵ Van Burkom 2013, p. 57; Hoogveld 1989, pp. 10, 163, 164, 168, 193, 194.

³¹⁶ Boersema 1982, pp. 14, 44, 45.

³¹⁷ Boersema 1982, pp. 14, 24; Jacobs 2011, pp. 102, 106, 107.

³¹⁸ Van Burkom 2013, p. 12; Dettingmeijer 2002, p.1; Van Hoogstraten 2013, p. 19.

³¹⁹ Van der Ban 2011, p. 317; Boersema 1982, pp. 41, 42; Dettingmeijer 2002, pp. 3, 12, 14; Hoogstraten 2013, p. 161; Jacobs 2011, p. 103; Kuipers 2002, pp. 80, 81; Peet 1981, p. 82; Rosenberg 1972, p. 9

³²⁰ Rosenberg 1972, p. 9.

³²¹ Zie hiervoor de beschouwing van de drie *case-studies*, waarin zowel architectuurhistorische als kunsthistorische aspecten worden behandeld.

³²² De drie studies zijn gekozen uit een lijst van twaalf kerken, waarbij voor de keuze diverse afwegingen zijn gemaakt. Zie voor een volledige lijst van de twaalf kerken: Bijlage 1.

³²³ Deze verschuiving in het werk van Dijker wordt in het Archiefmateriaal van Stichting Jan Dijker diverse keren aangehaald: Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie Jan Dijker met verbeteringen in pen, pp. 5, 7; Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie bij uitnodiging Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996; Buys 3 juni 1961; Vercammen 8 oktober 1955.

³²⁴ Vercammen 8 oktober 1955.

³²⁵ Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, Biografie bij uitnodiging Museum Kempenland, 11 mei-30 juni 1996.

³²⁶ Zo wordt in deze thesis, maar een zeer klein onderwerp van de glaskunst in de kerkenbouw besproken. In dit opzicht kan bijvoorbeeld een onderzoek worden gestart naar het gehele kerkelijke oeuvre van Dijker. Daarnaast is ook een tijdvak toegepast, die ook later gepositioneerd kan worden. Een ander punt is de technische zijde, want Dijker heeft met veel meer soorten technieken en materialen gewerkt. Eveneens ligt de focus van deze beschouwing maar bij een enkele kunstenaar. In deze korte opsomming is al waar te nemen dat nog veel onderzoek moet worden verricht.

Bijlage 1

Gegevens glas-in-lood ramen gemaakt door kunstenaar Jan Dijker in kerkenbouw, periode 1940-1960. Bron: Stage Eva Lintjes voor Stichting Jan Dijker (juni-augustus 2013).

1. St.-Urbanus te Belfeld

Adres: Kerkstraat 21, 5951 EC Belfeld (Limburg, gemeente Venlo).

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: vanaf 1942. Ramen waren bestemd voor de oude kerk, maar deze werd in de oorlog verwoest. De ramen werden aangepast en geplaatst in de nieuwe kerk. In deze kerk zijn in totaal 9 glas-in-lood ramen van Dijker geplaatst.

Architect, datering, kerk voor de oorlog: Caspar Franssen (1912) (verbonden met Cuypers, Cuypersdiscipel).

Wederopbouwkerk architect, datering: Stephan J. Dings (1950/1951, kerktoren uit 1958). De kerk kreeg ook een andere plaats in Belfeld. Uit publicatie Van Rijswijck *De verwoeste kerken van Limburg*: kerk ingedeeld bij groep B-C (zeer zwaar beschadigd, zodat herstel slechts mogelijk is met grote moeite en kosten), door granaatvuur.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Glas-in-lood ramen zijn nog steeds in de kerk (bezoek kerk: 26 september 2013). Wordt nog steeds gebruikt voor de eredienst.

2. St.-Ritakerk te Amsterdam

Adres: Hagedoornplein 2, 1031 BV Amsterdam (Noord-Holland, gemeente Amsterdam)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: 2 gebrandschilderde glas-in-lood ramen geplaatst in het koor, bij de zijaltaren, 1947.

Architect, datering kerk: A.J. Kropholler, 1921/1922

Verwoestingen kerk in de oorlog: door bombardementen kerk ernstig beschadigd, hersteld door architect C.M. van Moorsel Pzn, in nauw overleg met Kropholler.

Opmerkingen: De ramen zijn na de oorlog aangeboden door de parochianen aan het parochiebestuur. Ramen bevatten verwijzingen naar de oorlog.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: herbestemming van de kerk (zie voor een uitgebreide beschrijving projecttekst en beoordelingscriteria (aangepast) van de kerk. Bezoek 23 augustus 2013, de kerk alleen vanaf de buitenzijde kunnen bezichtigen. Maar het is zeer waarschijnlijk dat de ramen zich niet meer in de kerk bevinden.

3. O.L. Vrouw Onbevlekt Ontvangen te Ospel

Adres: O.L. Vrouwestraat 38, 6035 AR te Ospel (Limburg, gemeente Nederweert)

Glas-lood-ramen Dijker datering en aantal: vanaf 1946/1947, wordt door Dijker in 1950 nog aan gewerkt, 19 gebrandschilderde glas-in-lood ramen (vervanging ramen verwoest in de oorlog).

Architect, datering kerk: P.J.H. Cuypers, 1865-1867, met medewerking van J. van Groenendael (aannemer). Zware beschadigingen opgelopen in de oorlog. Uit Van Rijswijck *De verwoeste kerken van Limburg*: "Verloren gingen de prachtige glas-in-lood-vensters en een oude kroonluchter."

Verwoestingen kerk in de oorlog: Uit publicatie Van Rijswijck *De verwoeste kerken van Limburg*: : kerk ingedeeld bij groep C (zwaar beschadigd, doch herstelbaar), getroffen door granaten. Na de oorlog herbouwd door Pierre Weegels (1954).
Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: kerk niet bezocht, geen duidelijkheid over de staat van de ramen.

4. St.-Lambertuskerk te Helmond (gebrandschilderd glas-in-lood raam niet meer in kerk aanwezig).

Adres: Kerkstraat 51, 5701 PL Helmond (Noord-Brabant, gemeente Helmond)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: Verrijzenisraam, gemaakt eind 1948/begin 1949 en in februari 1950 in de kerk geplaatst.

Architect, datering kerk: Th. Molkenboer, 1856-1861 (neo-gotische stijl), restauratie kerk 1976. Verbinding met Cuypers.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: raam niet meer in de kerk, staat ergens opgeslagen of is vernietigd.

5. St.-Lambertuskerk te Reuver

Adres: Karel Doormanlaan 2 (4?), 5953 EM Reuver (Limburg, gemeente Beesel).

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: tussen 1950 en 1951, 3 ramen.

Architect, datering kerk: Joh. Kayser, 1878-1880, in 1907 vergroot en in 1923 door zijn zoon (Jules Kayser) uitgebreid. Joh. Kayser verbonden met Cuypers, maar heeft wel een eigen stijl ontwikkeld.

Verwoestingen kerk in de oorlog: Beschadigingen in de Tweede Wereldoorlog opgelopen, na de oorlog hersteld. Uit publicatie Van Rijswijck *De verwoeste kerken van Limburg*: kerk ingedeeld bij groep C (zwaar beschadigd, doch herstelbaar), getroffen door granaten (pp. 12/13, 16).

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Glas-in-lood ramen zijn nog steeds in de kerk (bezoek kerk: 26 september 2013).

6. H.-Bartholomeuskerk te Zevenbergschen Hoek

Adres: Kerkplein 4, 4765 CJ Zevenbergschen Hoek. (Noord-Brabant, gemeente Moerdijk)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: 1951, 2 ramen

Architect, datering, kerk voor de oorlog: C. Weber, 1886 in gebruik genomen. In de Tweede Wereldoorlog verwoest.

Wederopbouwkerk architect, datering: Bakstenen kerk in Romaanse basilicastijl met toren, ontwerp van architecten F.H.M. Mol en W.J. Bunnik, 1948-49.

Opmerkingen: Samenvoegen van verschillende parochies, waarbij alles bijeen komt in deze kerk. Hoe zal dat gaan met de kunstwerken en de overige kerken?

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Glas-in-lood ramen zijn nog steeds in de kerk (bezoek kerk: 19 augustus 2013). Wel enkele beschadigingen aan de ramen.

7. O.L. Vrouw van Zeven Smarten of Paterskerk te Venray

Adres: Leunseweg 5, 5802 CE Venray (Limburg, gemeente Venray)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: 1951, 5 ramen. Ook de kruiswegstatie (wandschilderingen, waarvan 1 gesigneerd) is van Dijker (1949-1950).

Architect, datering kerk: Jules Kayser, 1925-1927 (zoon van Joh. Kayser, zie St.-Lambertuskerk te Reuver).

Verwoestingen kerk in de oorlog: Geen specifieke informatie te vinden over verwoestingen in de oorlog. Kerktoren opgeblazen?

Opmerkingen: Zijn het wel vijf en geen twee ramen gemaakt door Dijker? Twijfel over de ramen, met name betrekking op de stijl en uitvoering/techniek. Herstel van de glas-in-lood ramen.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Glas-in-lood ramen zijn nog steeds in de kerk (bezoek kerk: 26 september 2013). Restauratie van de kerk.

8. Sacramentskerk te Tilburg (Noord-Brabant, gemeente Tilburg)

Adres: Ringbaan Oost 180, 5018 HA Tilburg (in buurt Armhoefse Akkers).

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: 28 ramen, 1951-1954. In 1952 voor de Sacramentskerk 28 ramen ontworpen. Maar zijn ook ramen bij waarin de stijl van Dijker is te herkennen rond 1955-1960. Zijn deze later toegevoegd aan de reeks (zie ook boek over Jan Dijker)?

Architect, datering kerk: Martinus van Beek, 1931-33 (verbinden met Kropholler, zelfde nadruk op het altaar). Kerk als middelpunt van nieuwe parochiewijk.

Verwoestingen kerk in de oorlog: Duitsers met de kerkklokken aan de haal (voor munitie). Ernstig vernield in de Tweede Wereldoorlog en daarna hersteld.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Staat al voor lange tijd leeg. Alleen de gevel van het bouwwerk blijft overeind (krantenartikel 25-02-2014, *Brabants Dagblad*).

9. Sacramentskerk te Breda

Adres: Zandberglaan 58, 4818 GL Breda (Noord-Brabant, gemeente Breda)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: tussen 1953 en 1960 (in drie fasen), 5 ramen (1953), 5 ramen (1960), 4 ramen (1960). Interessante casus door de enorme ontwikkeling die Dijker doormaakt, van figuratief (grisaille), naar abstract figuratief (alleen grisaille waar nodig voor de tekening). Ook te maken met de wensen van de pastoor, lichtere ramen.

Architect, datering kerk: J.A. van Dongen, ontwerp 1923, bouw 1925-1926. (Ook een onderdeel van stadsuitbreidingen.) Bijzonder om eerst dragende betonnen plafond. Van Dongen deed afstand van de neo-gotische bouwtrant.

Verwoestingen kerk in de oorlog: Geen grote verwoestingen tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Opmerkingen: Vervreemding kerkbestuur. Kerk ondergebracht in Stichting Gebouwenbeheer Muziek Instituut Breda. Nog steeds beschikbaar voor parochianen van de Jeruzalemparochie.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Ramen bevinden zich nog in de kerk (bezoek kerk: 1 augustus 2013), in goede conditie.

10. O.L. Vrouw van de berg Carmel te Nijmegen (kerk is afgebroken)

Adres: Doddendaal 22, 6511 DG Nijmegen (Gelderland, gemeente Nijmegen)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: 1954, 1 raam (Titus Brandsma herdenkingsraam. Met een knielende figuur (St. Franciscus) en Maria met kind.)

Wederopbouwkerk architect, datering: C. Pouderoyen, 1951 (Verbinding met het traditionalisme) Vervanging van kerk verwoest in de oorlog.

Opmerkingen: Tekening en aquarel van het raam in Museum het Valkhof, Nijmegen

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Kerk is afgebroken, onduidelijk waar het raam is gebleven.

11. Dagkapel St. Jans Onthoofdingskerk te Moergestel

Adres: Kerkstraat 13-15, 5066 AS Moergestel (Noord-Brabant, gemeente Oisterwijk)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: 1954/1955, 3 ramen Dijker in dagkapel afkomstig uit voormalige kapel van het Studiehuis St. Joseph Protector te Stevensbeek. In 1997 in de kapel geplaatst.

Architect, datering kerk: H.W. Valk, 1930 (sloop oude kerk)/1931. Zie voor de christocentrische benadering in het Interbellum ook de Sacramentskerken te Breda en Tilburg. Dagkapel pas later aan de kerk toegevoegd: 1997, architect Wolfs.

Verwoestingen kerk in de oorlog: Kan niet specifiek iets over verwoestingen vinden.

Opmerkingen: Kerk en de dagkapel staan los van elkaar, ramen zijn dan ook geen wezen onderdeel van de architectuur van de kerk geconstrueerd door architect Valk.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Ramen bevinden zich in de dagkapel (bezoek kerk: 16 augustus 2013)

12. H.-Joannes de Doper te Meerlo

Adres: Hoofdstraat 15, 5864 BC Meerlo (Limburg, gemeente horst aan de Maas)

Glas-in-lood ramen Dijker datering en aantal: Ramen in de doopkapel (onder de toren) 1955, 6 ramen

Architect, datering kerk: J.H.H. van Groenendael, 1934-1935 (verbinding met Cuypers, zie ook de verbinding tussen aannemer (zijn vader) en Cuypers bij kerk te Ospel). In 1934 werd de kerk onherstelbaar beschadigd door blikseminslag, in 1935 was de nieuwe kerk gebouwd (neogotische kruiskerk). De toren kon daarna worden hersteld (toren uit de 15^{de} eeuw).

Verwoestingen kerk in de oorlog: in de Tweede Wereldoorlog voor een groot deel verwoest. Uit publicatie Van Rijswijck *De verwoeste kerken van Limburg*: kerk ingedeeld bij groep B-C (zeer zwaar beschadigd, zodat herstel slecht mogelijk is met zeer grote moeite en kosten), beschadigd door opblazen. Tussen 1946 en 1954 werd de kerk gerestaureerd en werd een nieuwe toren gebouwd (onder leiding van de Gebroeders Linskens). Ramen van Dijker bevinden zich in de doopkapel onder de toren.

Conditie/staat van de glas-in-lood ramen: Glas-in-lood ramen zijn nog steeds in de kerk (bezoek kerk: 26 september 2013).

Bijlage 2

Lijst glas-in-lood ramen Jan Dijker (tot 1960). Bron: Stage Eva Lintjes voor Stichting Jan Dijker (juni-augustus 2013).

- Maison de Bonneterie Amsterdam (4 ramen), 1938, opdracht overgenomen van Gregoire (in verband met ziekte), onduidelijk wat precies het aandeel van Dijker is geweest, bestaand.
- Sint Franciscusraam, Prix de Rome, 1940.
- H. Urbanus Belfeld (9 ramen), vanaf 1942, bestaand.
- St. Ritakerk Amsterdam (2 ramen), 1946/1947, niet bestaand (waar zijn deze ramen gebleven?).
- O.L. Vrouw Onbevlekt Ontvangen Ospel (19 ramen), vanaf 1946/1947 (wordt nog door Dijker aan gewerkt in 1950), bestaand.
- Huize St.-Vincentius Udenhout (1 raam), 1947, bestaand (nieuwe functie in gebouw, blijft raam bestaan?).
- (Voormalig) Café-restaurant-feestzaal National Venlo (gebouw bestaat niet meer), 1949, de ramen zijn bewaard, maar waar zijn deze geplaatst?
- St.-Lambertuskerk, Helmond (Verrijzenisraam), 1948-1950, raam niet meer in kerk.
- H. Lambertuskerk Reuver (3 ramen), 1950/1951, bestaand.
- H. Bartholomeuskerk Zevenbergschen Hoek (twee ramen), 1951, bestaand (beschadiging raam).
- O.L. Vrouw van Zeven Smarten Venray (niet precies duidelijk hoeveel ramen van Dijker), 1951, bestaand.
- Landhuis "Maaslo", Venlo, 1951 (1 raam), bestaand.
- H. Sacramentskerk Tilburg (28 ramen), vanaf 1952, bedreigd.
- Sacramentskerk Breda, 1953 en 1960 (5 ramen uit 1953 en 5 ramen uit 1960), bestaand (onder beheer van: Stichting Gebouwenbeheer Muziek Instituut Breda).
- O.L. Vrouw van de berg Carmel Nijmegen (1 raam), 1954, niet bestaand, kerk is afgebroken. (Is het raam bewaard gebleven? Tekening en aquarel van het raam in Museum Het Valkhof, Nijmegen)
- Dagkapel kerk St. Jans Onthoofding Moergestel (3 ramen), 1954/1955, bestaand, ramen afkomstig uit Stevensbeek.
- Franciscanessenklooster Bemmelen (St. Franciscusraam), tussen 1954 - 1957, niet bestaand, gebouw afgebroken.
- Raam Breda particulier chirurg Wilhelminapark 10, 1955, niet duidelijk wat dit project is.
- H. Joannes de Doper Meerlo (5 ramen), 1955, bestaand.
- Maristenklooster Nijmegen (2 ramen), 1957-1958, niet bestaand, nu studentenhuysvesting.

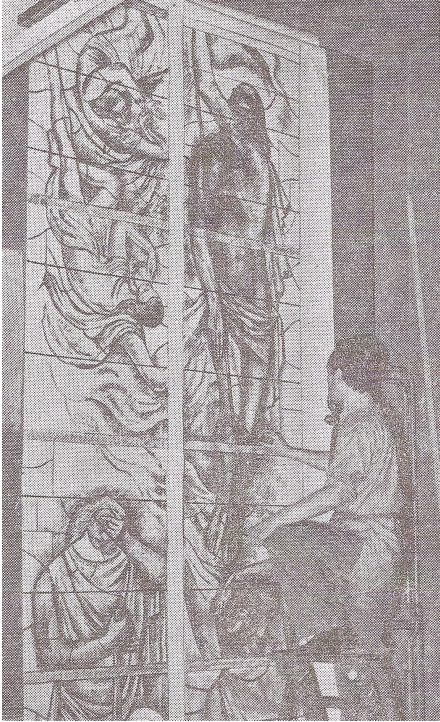
Afbeeldingen



Afb. 1 Jan Dijker (rechts) aan het werk in atelier Flos met Daan Wildschut (links) en Charles Eyck (midden).



Afb. 2 Jan Dijker, Gouache en gouache/aquarel voor een ontwerp voor een glas-in-lood raam (Titus Brandsma herdenkingsraam) voor de kerk O.L. Vrouw van de berg Carmel te Nijmegen van architect Pouderoyen, Knielende figuur is St. Franciscus, samen met Maria met kind, 1954, afmetingen raam gouache (1988.01.27): is ca. 260 x 170mm [blad is 360 x 256], afmetingen raam aquarel/gouache (1975.04.11): ca. 260 x 170 mm [blad is 355 x 270], Collectie van Museum het Valkhof te Nijmegen.



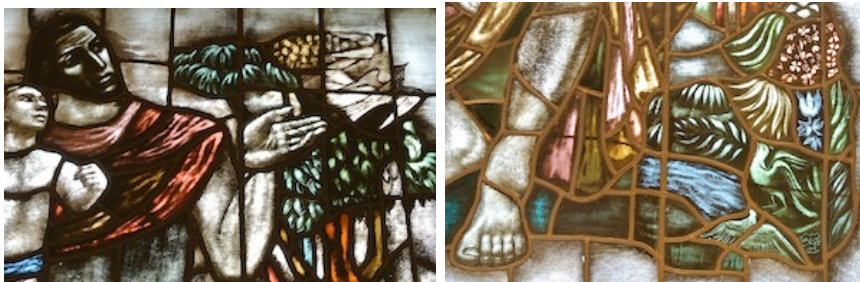
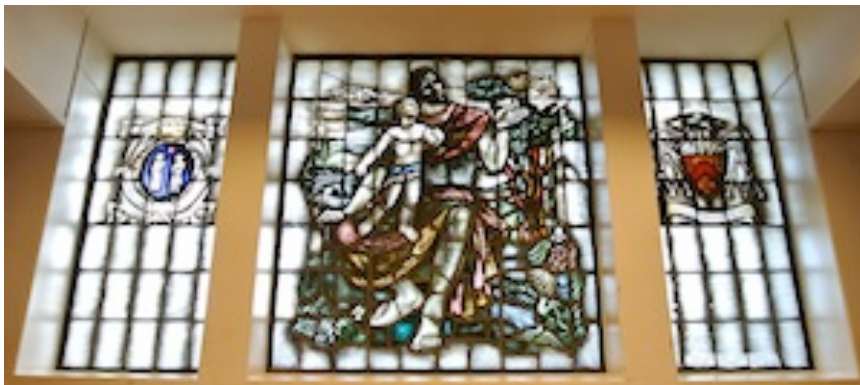
Afb. 3 Jan Dijker, Karton (houtschoolontwerp) voor Verrijzenisraam St.-Lambertuskerk te Helmond, 1950, atelier Flos.



Afb. 4 Jan Dijker aan het werk in het atelier, E. Flos helpt bij het uitzoeken van de kleuren van de glasschijven.



Afb. 5 Jan Dijkster bezig met schildering op de lichtbak in atelier Flos.



Afb. 6 Jan Dijkster, gebrandschilderd glas-in-lood raam Huize St.-Vincentius te Udenhout, 1947, overdadig gebruik van grisailletechniek, foto: E. Lintjes.



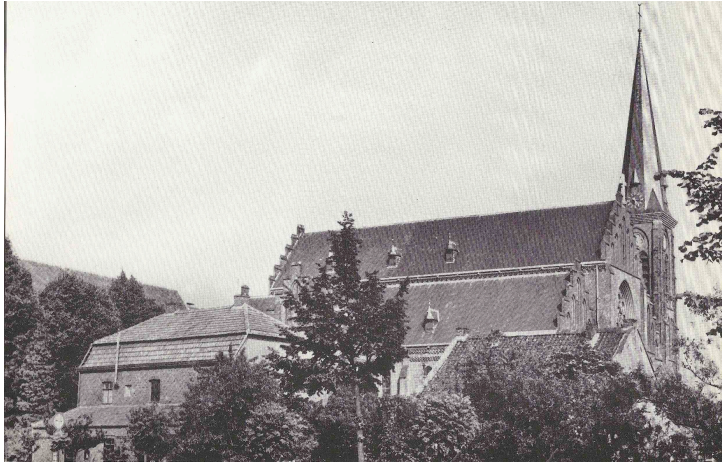
Afb. 7 Jan Dijker, Glas-in-lood raam voor Sacramentskerk te Breda, Christus aan het Kruis, 1955-1960, gebruik van alleen tekening waar nodig voor voorstelling, foto: E. Lintjes.



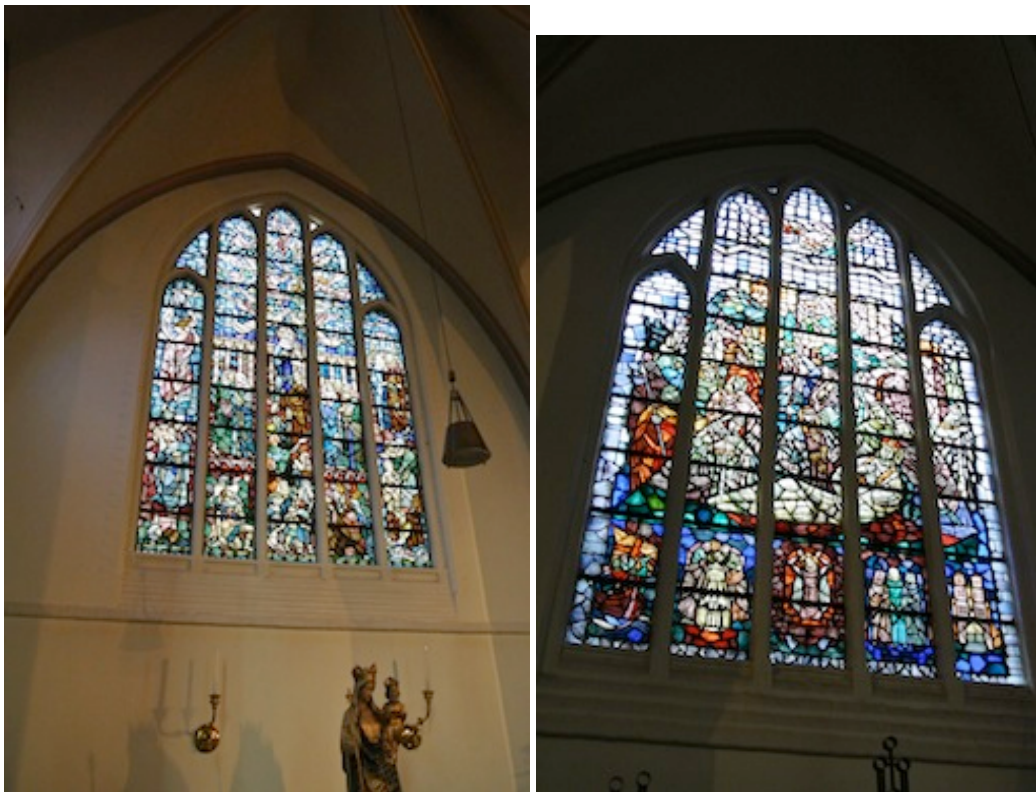
Afb. 8 Stephan Dings, St.-Urbanuskerk te Belfeld, 1947-1951, interieur, foto: E. Lintjes.



Afb. 9 Jan Dijker, gebrandschilderd glas-in-lood voor de St.-Urbanuskerk te Belfeld, vanaf 1942, interieur, boven: linkerkzijde gericht naar het koor, onder: rechterzijde gericht naar de ingang, foto: I. Mulder.



Afb. 10 Johan Kayser (1880, uitbreiding 1907) en Jules Kayser (uitbreiding 1923), St.-Lambertuskerk te Reuver, 1880 uitbreidingen: 1907 en 1923, exterieur.



Afb. 11 Jan Dijker, Gebrandschilderd glas-in-lood voor St.-Lambertuskerk te Reuver, links: Mariaraam en rechts: Lambertusraam, 1950, 1951, foto: E. Lintjes.



Afb. 12 Jan van Dongen, Sacramentskerk te Breda, 1925-1926, exterieur.



Afb. 13 Jan Dijker, (Gebrandschilderd) glas-in-lood raam voor de Sacramentskerk te Breda, in drie fasen tussen 1953 en 1960, boven: linkerzijde gericht naar de ingang, onder: rechterzijde gericht naar de ingang, foto: E. Lintjes.

Herkomst afbeeldingen

Afbeelding 1:

Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers'.

Afbeelding 2:

Collectie van Museum het Valkhof te Nijmegen.

Afbeelding 3:

Babylon 8 april 1950.

Afbeelding 4:

Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Spel van licht en tinten. Rijke kunst der Limburgse Glazeniers'.

Afbeelding 5:

Archiefmateriaal Stichting Jan Dijker, 'Portret van de glazenier van thans. Afscheid van het in glas getransponeerde schilderij', 28 maart 1952, p. 21 (onderdeel van sectie Kunst en letteren).

Afbeelding 6:

Foto E. Lintjes, 16 augustus 2013.

Afbeelding 7:

Foto E. Lintjes, 1 augustus 2013.

Afbeelding 8, 11:

Foto E. Lintjes, 26 september 2013.

Afbeelding 9:

Foto I. Mulder, 26 september 2013.

Afbeelding 10:

Comité 150 jaar Parochie H. Lambertus 1984.

Afbeelding 12. 13:

Foto E. lintjes, 1 augustus 2013.

Literatuur

- P. Alma, J. Groenestein, L. Metz e.a. (red.), *Monumentale kunst. Ruimte; Beeldende kunst in samenwerking met de architectuur*, Wormerveer-Amsterdam: Drukkerij Meijer, 1956.
- F. Babylon, 'Het verrijzenisraam in de Sint Lambertuskerk', *Helmondse Courant*, 8 april 1950.
- H. van den Ban, W. Galema, L. W. Benjamin II e.a., *In opdracht. Zestig jaar procentageregeling beeldende kunst bij rijksgebouwen*, Amsterdam: SUN, 2011.
- M. Beks, C. van der Made, C. Manders e.a., *Jan Dijker. Vijftig jaar monumentaal*, Eindhoven-Airport: Kempen Uitgevers, 1993.
- 'Beleving van religieuze werkelijkheid', *De Stem*, 18 april 1957.
- B.R.C.A. Boersema, G.W.A. Smulders, 'Kerkenbouw en kerkenloop 1945-1975. Financiële aspecten, met name in het bisdom 's-Hertogenbosch', *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum*, 12 (1982), pp. 13-45.
- A. van der Boom, 'Monumentale Glasschilderkunst in de negentiende en de twintigste eeuw', in: A. van der Boom, G. Brom, Ch. Wentinck, *Kunstgeschiedenis der Nederlanden XI. Negentiende en twintigste eeuw*, Zeist/Antwerpen: W. de Haan N.V., 1965,
- J. Brouwers, *Aula dei. 70 jaar Sacramentskerk Breda*, Breda, 1996. pp. 2015-2048.
- F. van Burkom, G. Huisman, F. Kuyvenhoven e.a., *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Experiment in opdracht*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013.
- F. van Burkom, Y. Spoelstra, *Monumentale kunst. Categorieel onderzoek wederopbouw 1940-1965*, Amsterdam/Zeist, 2007.
- B. Buys, 'Mozaïeken van Jan Dijker voor het Gymnasium Paulinum in Driehuis', *Haarlems Dagblad*, 3 juni 1961.
- C. Caspers, P.J. Margry (red.), *Bedevaartplaatsen in Nederland. Deel 3: Provincie Limburg*, Amsterdam: P.J. Meertens-Instituut/Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2000.
- C, Caspers, P.J. Margry (red.), *Bedevaartplaatsen in Nederland. Deel 4: Addenda, index, bijlagen*, Amsterdam: P.J. Meertens-Instituut/Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2004.
- Comité 150 jaar Parochie H. Lambertus, *Herinneringen. 150 jaar Parochie H. Lambertus Reuver 1834//1984*, Reuver, 1984.
- R. Dettingmeijer, 'De kerk uit het midden: van godshuis tot 'een of ander huis'. Het belang van de kerken in de Wederopbouw', *Bulletin KNOB*, 101 (2002) 1, pp. 1-15, 39.

- Th. W.J. Driessen, *Geschiedenis van de St. Urbanusparochie te Belfeld*, Belfeld, 1971.
- J. Drubbel, T. van Elsdingen, *Rondgang door de kerk van St. Jans Onthoofding te Moergestel*, Moergestel, 2005.
- H. Egbers, 'Het ideale kunstwerk wilde hij binnenkort maken. Jan Dijker, vrij en monumentaal binnen een katholieke traditie,' *Brabantia*, 42 (1993) 9, pp. 19-21.
- S. van Ginkel-Meester, C. Kolman, R. Stenvert e.a., *Monumenten in Nederland. Limburg*, Zeist: Rijksdienst voor de Monumentenzorg/Zwolle: Waanders Uitgevers, 2003.
- W.F. Gouwe (red.), *De toegepaste kunsten in Nederland: glas in lood. Een reeks monografieën over hedendaagsche sier- en nijverheidskunst*, Rotterdam: W.L. & J. Brusse's uitgeversmaatschappij N.V., 1932.
- T. Haartsen, *De wand des tijds. Monumentale kunst rond de jaren 50*, Nuth: drukkerij Rosbeek, 2002.
- E.J. Haslinghuis, H. Janse, *Bouwkundige termen. Verklarend woordenboek van de westerse architectuur- en bouwhistorie*, Leiden: Primavera Pers, 2001.
- 'Het experiment van Assy', *Forum*, 3 (1948) 8, pp. 234-235.
- 'Honderd jaar kerkelijke kunst', *Katholiek Bouwblad*, 20 (1952/1953) 16, p. 241.
- Honderd jaar religieuze kunst in Nederland 1853-1953* (tent. cat. 28 april - 15 juni 1953 Aartsbisschoppelijk Museum en het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht), 1953.
- D. van Hoogstraten, B. de Vries, *Monumenten van de wederopbouw Nederland 1940-1965. Opbouw en optimisme*, Rotterdam: nai010 uitgevers, 2013.
- C. Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817-1968*, Den Haag: SDU Uitgeverij, 1989.
- L. Horn, 'Over materialen en technieken van de beeldende kunsten in de architectuur', *Forum*, 11 (1956) 1, pp. 17-29.
- A. Jacobs, B. Wiekart, 'De financiering van de katholieke kerkenbouw in Limburg na de Tweede Wereldoorlog', *De Maasgouw*, 130 (2011) 3, pp. 101-112.
- H. Janse (red.), *Kleurig glas in monumenten. Conservering van gebrandschilderd glas*, Den Haag: Staatsuitgeverij, 1985.
- P. Kokke, 'Het fonkelende spel van Jan Dijker', *Eindhovens Dagblad*, 15 juni 1996.
- M. Kuipers (red.), *Toonbeelden van de wederopbouw. Architectuur, stedenbouw en landinrichting van herrijzend Nederland*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 2002.

T. Mientjes, 'Pasen bijzonder thema in kerkraden', *Dagblad de Limburger*, 24 maart 2005.

'Ontmoeting met Jan Dijker in atelier Flos', *Maasbode*, 11 februari 1956.

A. van Rijswijck, *De verwoeste kerken van Limburg*, Roermond/Maaseik: J.J. Romen & Zonen, [1946].

R.N. Roland Holst, *In en buiten het tij. Nagelaten beschouwingen en herdenkingen*, Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1940.

R.N. Roland Holst, *Over kunst en kunstenaars. Beschouwingen en herdenkingen*, Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1923.

R.N. Roland Holst, *Over kunst en kunstenaars. Beschouwingen en herdenkingen: nieuwe bundel*, Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1928.

H.P.R. Rosenberg, *De 19^{de}-eeuwse kerkelijke bouwkunst in Nederland*, Den Haag: Staatsuitgeverij, 1972.

J. Peet, 'De kerk als spiegel van de Kerk. Een oriëntatie op kerkbouw en geschiedenis', *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum*, 11 (1981), pp. 82-106.

B. Spaanstra-Polak, *Teken aan de wand*, Utrecht: A.W. Bruna en Zoon (Zwarte Beertjes 513/514), [1963].

'St. Lambertusraam voor Reuver', *Dagblad voor Noord Limburg*, 14 december 1951.

A.P. Stokhof de Jong, 'Gebrandschilderde glasramen (I)', *Technisch Bouwblad*, 20 (1952/1953) 7, pp. 109-110.

A.P. Stokhof de Jong, 'Gebrandschilderde glasramen (II)', *Technisch Bouwblad*, 20 (1952/1953) 8, pp. 125-126.

A.P. Stokhof de Jong, 'Gebrandschilderde glasramen (IV)', *Technisch Bouwblad*, 20 (1952/1953) 10, pp. 157-159.

W. Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam: Meulenhoff, 1984.

H. Thijssen, *Kroniek van honderd jaar St.-Lambertuskerk te Reuver 1880-1980*, Rabobank Reuver, 1980.

F. Vercammen, 'Jan Dijker', *Nieuwsblad van het zuiden*, 8 oktober 1955.

H.J. Verwiel, 'Gobelins van Jan Dijker', *Scheppend Ambacht*, 27 (1976) 1, pp. 2,3.

H. Wortelboer, *De Rooms-Katholieke Kerk. Het complete handboek*, Kampen: Uitgeverij Kok, 2005.

Archiefmateriaal en fotomateriaal Stichting Jan Dijker.

Onderzoek vroege glas-in-loodramen Jan Dijker (1940-1960) (projectteksten met beoordelingscriteria), E. Lintjes (stage Stichting Jan Dijker juni-augustus 2013).

Verzameld materiaal onderzoek Stichting Jan Dijker, opgenomen in projectteksten met beoordelingscriteria. (Zie diverse krantenartikelen, essays en ander archief materiaal.) Zie documenten: Context en ontwikkeling Ramen en Proces ontstaan Ramen.

Abstract

In dit eindonderzoek voor de Master Arts&Culture aan de Universiteit Leiden worden de vroege glas-in-lood ramen in kerkenbouw, vervaardigd door kunstenaar Jan Dijker (1913-1993), in de periode na de Tweede Wereldoorlog (1940-1960) als uitgangspunt genomen. De keuze voor het onderwerp is gekoppeld aan een stageonderzoek voor Stichting Jan Dijker naar zijn glas-in-lood ramen in de wederopbouw. De resultaten van deze stage hebben het mogelijk gemaakt, voor zo ver mogelijk, de oeuvrelijst van Jan Dijker te completeren. In dit onderzoek vormt de lijst het startpunt. Het abstract van mijn thesis is bedoeld om het proces uiteen te zetten van het beantwoorden van mijn hoofdonderzoeksvraag: Hoe kunnen de stilistische ontwikkelingen in de vroege glas-in-lood ramen (periode 1940-1960) gemaakt door kunstenaar Jan Dijker, worden gepositioneerd in de wederopbouwperiode en de kerkelijke architectuur?

Het theoretisch kader gaat in op de relatie monumentale kunst binnen de architectuur. De monumentale kunst is gebonden aan een gebouw en kan daar niet los van worden beschouwd. In het kader wordt een bondige beschouwing gegeven van verschillende visies over de positie van de monumentale kunst. Het theoretisch raamwerk bespreekt de ideeën van Richard Roland Holst (1869-1938), Joep Nicolas (1897-1972) en Heinrich Campendonk (1889-1957). Een uitleg van het spanningsveld tussen architectuur en monumentale kunst, is daarnaast van belang bij het beschouwen van de technische en stilistische ontwikkeling van Jan Dijker.

Roland Holst is een zeer invloedrijk persoon voor de glaskunst geweest, door onder andere zijn hoogleraarschap en directeurschap aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Daarnaast heeft hij een belangrijke rol als kunsttheoreticus waar hij in kritische beschouwingen het fundamentele verschil tussen schilderkunst en monumentale kunst benadrukte. Hij hecht waarde aan de dienstbaarheid van de monumentale kunsten ten opzichte van de architectuur. De gebonden positie van de glaskunst is voor Roland Holst leidend en het kader van het venster moet worden geaccepteerd. Lijnrecht tegenover de positie van Roland Holst zijn de standpunten van theoreticus en glaskunstenaar Joep Nicolas te

plaatsen. Nicolas hecht waarde aan het contrast tussen glas-in-lood raam en architectuur, waarbij de glasschilderkunst als een persoonlijke onderbreking kan worden beschouwd. Zijn standpunten maken ook zijn plaats tussen de barokke Limburgers duidelijk, als een picturale richting binnen de glaskunst. Campendonk staat, net als Roland Holst, voor dienstbaarheid van de monumentale kunsten met betrekking tot de architectuur. Campendonk neemt in 1935 de positie over van Roland Holst als docent monumentale kunsten aan de Rijksacademie. Al was Campendonk geen theoreticus, hij heeft als leermeester van Dijker aan de Rijksacademie grote invloed uitgeoefend.

Het tweede hoofdstuk gaat in op de achtergrond van kunstenaar Jan Dijker. Hij werd geboren in een katholiek gezin in Den Helder-Nieuwediep. In 1936 doet hij, tegen de wil van zijn ouders, toelatingsexamen voor de Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Hij wordt toegelaten en maakt zijn studie bij Campendonk in de richting van de monumentale kunsten af. Zijn leermeester aan de Rijksacademie is altijd een belangrijke invloed gebleven op het werk van Dijker. Als de Tweede Wereldoorlog uitbreekt trekt hij naar het zuiden van het land om onder te duiken, omdat hij zich niet wil aansluiten bij de Kultuurkamer. In een roerige tijd verblijft hij op verschillende plaatsen in Noord-Brabant en Limburg. Uiteindelijk komt hij na de Tweede Wereldoorlog terecht bij zijn studievriend Egbert Dekkers in Moergestel, Noord-Brabant. Hij is na zijn aankomst, nooit meer uit deze plaats vertrokken. In de eerste herstelperiode van de oorlogsverwoestingen had een kleine groep kunstenaar, waaronder Dijker, in het zwaar getroffen zuiden van Nederland veel monumentale opdrachten. In het glasatelier Flos te Steyl-Tegelen, voerde Dijker deze voornamelijk religieuze opdrachten uit. In deze periode vond een enorme bloei plaats van de monumentale kunsten, waarbij ideeën van opbouw en optimisme leidend waren. Dijker werkte tijdens zijn loopbaan met veel verschillende technieken, was verbonden met verenigingen en was van 1952 tot 1979 docent aan de Tilburgse Academie.

Voor de artistieke ontwikkeling van Jan Dijker zijn een aantal invloeden en inspiratiebronnen te benoemen die bij de vervaardiging van zijn glas-in-lood ramen een belangrijke rol hebben gespeeld. Zo kan de invloed van de barokke Limburgers

Charles Eyck en Nicolas worden bemerkt, waarbij zijn interesse vooral uitging naar de technische toepassing. Daarnaast neemt zijn leermeester Campendonk een waardevolle positie. Hij gaat in de loop van zijn carrière de werkwijze van deze glaskunstenaar steeds meer waarderen. Deze verschuiving van aandacht van de barokke Limburgers naar Campendonk speelt een belangrijke rol bij zijn stilistische, maar ook technische ontwikkeling. Als laatste kunnen nog de zee en de invloed vanuit Frankrijk als relevante inspiratiebronnen worden benoemd.

Daarna wordt ingegaan op de technische behandeling van het glas-in-lood raam. De toepassing van gebrandschilderd glas-in-lood kunst is een vaste traditie in de Rooms-katholieke kerk. Het technische procedé van brandschilderen uit zich in twee stappen. Eerst worden op de glasscherven de contouren aangebracht, daarna wordt met een tweede laag grisaille extra dimensie toegevoegd aan het glasraam. De schildering wordt in een oven gebrand in het glas, waardoor het gebrandschilderd glas-in-lood raam ontstaat. Na de Tweede Wereldoorlog past Dijker de grisailletechniek graag toe. In deze behandeling van het glas is de invloed van de barokke Limburgers te bemerken. Hij ziet echter in dat de grisaille een donkere, grijze waas creëert op het raam, en past uiteindelijk alleen tekening toe wanneer het nodig is. Deze verschuiving van zijn technische behandeling van het glas-in-lood raam heeft ook een grote invloed op de stilistische ontwikkelingen. Hij trekt toe naar de pure werkwijze die zijn leermeester Campendonk hem heeft meegegeven.

In het volgende hoofdstuk wordt de kerkenbouw en de positie van de Rooms-katholieke kerk in de wederopbouw bekeken. Glaskunst is direct na de Tweede Wereldoorlog weer in opkomst en de katholieke kerk is een belangrijk opdrachtgever. Over de positie van de monumentale kunsten in de wederopbouw is weinig literatuur beschikbaar, wat het onderzoek bemoeilijkt. Daarnaast ligt de focus met name op de moderne ontwikkelingen van de kerkenbouw en monumentale kunst in de wederopbouw. De wederopbouw is zeer complex en heeft vele verschijningsvormen. Kort worden de verschillende bouwstromingen in de katholieke bouwkunst na de Bisschoppelijke Hiërarchie van 1853 behandeld. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw is een enorme opleving van de

glasschilderkunst in de kerkelijke bouwkunst waar te nemen. Verschillende stijlen volgen elkaar in de kerkenbouw op. Van de neo-gotiek van Pierre Cuypers, naar het traditionalisme van Kropholler, de traditionele Delftse en de Bossche school, naar de vernieuwingen in de architectuur doorgevoerd in de jaren zestig.

In de wederopbouw werd een beschavingsoffensief ingezet, waarbij de kerk een centrale rol had. Alles wordt ingezet om de schade van de Tweede Wereldoorlog, vooral in het zuiden van het land, te herstellen. Naast de kerk als belangrijk opdrachtgever, worden de monumentale kunsten na de Tweede Wereldoorlog gestimuleerd vanuit de Rijksoverheid, door bijvoorbeeld de inzet van de percentageregelingen. In het eind van de jaren zestig neemt de interesse voor de monumentale kunsten, door de ontkerkelijking en de verminderde aandacht van de overheidsinstanties voor de monumentale kunsten, sterk af. De kerk bouwde in deze periode door een sterke groei van de katholieke bevolking veel nieuwe kerken. De ontkerkelijking van de bevolking in een vernieuwde samenleving vond tegelijk plaats met de explosie van de kerkenbouw tussen 1950 en 1970. Het gevolg hiervan was dat veel kerken leeg kwamen te staan en werden gesloopt.

Voor het laatste deel van het onderzoek worden drie *case-studies* nader bekeken, waar zowel de architectuur als de monumentale kunsten aan bod komen. Uit de lijst van twaalf kerken, op dit moment geïnventariseerd, waarvoor Jan Dijker tussen 1940 en 1960 glas-in-lood ramen voor heeft vervaardigd, worden de volgende projecten nader bekeken: St.-Urbanuskerk te Belfeld, St.-Lambertuskerk te Reuver en de Sacramentskerk in Breda.

Voor de Urbanuskerk te Belfeld heeft Dijker negen ramen vervaardigd vanaf 1942. De glas-in-lood ramen werden oorspronkelijk gemaakt voor de kerk van Caspar Franssen, maar deze werd in de oorlog verwoest. Met aanpassingen werden de vensters in de eenvoudige wederopbouwkerk in Bossche stijl van architect Stephan Dings geplaatst. De gebrandschilderde glas-in-lood ramen zijn in de beginperiode van Dijker te plaatsen. In de St.-Lambertuskerk te Reuver zijn drie glas-in-lood ramen, vervaardigd tussen 1950 en 1951, van Jan Dijker in de laat negentiende-eeuwse kerk (1877-1880) van architect Kayser. In 1906-1907 en 1922-1923 is de

kerk uitgebreid. De kerk liep oorlogsschade op en na de Tweede Wereldoorlog is deze hersteld. In deze kerk gaat het om mooie gebrandschilderde monumentale ramen op het grisaille-hoogtepunt van de kunstenaar. Het laatste project dat is opgenomen is de Sacramentskerk te Breda. Tussen 1953 en 1960 heeft Jan Dijker, voor de kerk uit het interbellum (1923-1926) van architect Jan van Dongen, in drie fasen veertien glas-in-lood ramen gemaakt. Opvallend in dit project is de toepassing van moderne technieken in de architectuur van de kerk en de centraliserende plattegrond. In de ramen van de Sacramentskerk is goed de technische en stilistische ontwikkeling die Jan Dijker in zeer korte tijd doormaakte, van een figuratieve naar abstract-figuratieve stijl, waar te nemen. Naast zijn persoonlijke ontwikkeling als kunstenaar, kunnen deze verschuivingen worden geplaatst binnen de gewijzigde positie van de Rooms-katholieke kerk. Zij gaven de kans aan moderne technieken, materialen en een abstracte stijl.

De glas-in-lood ramen vervaardigd in de herstelperiode na de Tweede Wereldoorlog beantwoorden met name de zoektocht van kunstenaar Jan Dijker naar zijn plaats als monumentaal kunstenaar. Het grote aanbod van kerkelijke opdrachten gaf Dijker de mogelijkheid zich ten volle te ontwikkelen. In het veld van de kerkenbouw en de monumentale kunsten kan in ieder geval nog veel onderzoek worden verricht.