

Universiteit
Leiden
The Netherlands

Vrijplaats voor de kunsten : de Haagse Vrije Academie 1947-1982

Gras, S.

Citation
Gras, S. (2017, October 31). *Vrijplaats voor de kunsten : de Haagse Vrije Academie 1947-1982*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/58879

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/58879

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The following handle holds various files of this Leiden University dissertation:
http://hdl.handle.net/1887/58879

Author: Gras, S.
Title: Vrijplaats voor de kunsten : de Haagse Vrije Academie 1947-1982
Issue Date: 2017-10-31

Vrijplaats voor de kunsten

De Haagse Vrije Academie 1947-1982

Afbeelding omslag:
Archief Vrije Academie, fotograaf en jaartal onbekend.

© 2017 Saskia Gras, Den Haag

Druk: Pumbo.nl
Ontwerp omslag en binnenwerk: Cees van Rutten

ISBN 978-94-6345-180-2
NUR 612

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, door middel van druk, fotokopieën, geautomatiseerde gegevensbestanden of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

Wij hebben ons best gedaan alle rechthebbenden met betrekking tot (foto-)materiaal voor deze publicatie te achterhalen. Eenieder die meent dat zijn/haar rechten in dit verband geschonden zijn, verzoeken wij zich te wenden tot de auteur.

Vrijplaats voor de kunsten

De Haagse Vrije Academie 1947-1982

Proefschrift

ter verkrijging van

de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,

op gezag van Rector Magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,

volgens besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op dinsdag 31 oktober 2017

klokke 13.45 uur

door

Saskia Gras

geboren te Zaandam

in 1956

Promotor

Prof.dr. W.H. Willems

Co-promotor

Dr. P.J. Slaman

Leden promotiecommissie

Prof.dr. W.J.H. Furnée

Prof.dr. F.H. Haanstra

Prof.dr. W. Otterspeer

Prof.dr. J.C. Wesseling



We hebben kunst en cultuur nodig,
Gedurfde ongemakkelijke denkers en kunstenaars.
We hebben utopieën nodig die ze ontwerpen,
de fantasie die hen aanwakkert,
het verlangen naar een betere wereld.
Zij zijn een doorn in het vlees van onze maatschappij,
die verhindert dat intellectuele traagheid
en politieke gemakzucht de democratie laten inslapen.

Monika Grütters, Minister van Cultuur
van de Bondsrepubliek Duitsland, 2015
(in haar toelichting bij de begroting).
Tekst aangebracht op de achterwand
van het Auditorium van de Campus Den Haag,
Wijnhaven, 2016.

Inhoud

Voorwoord **8**

Inleiding **11**

Proloog: Haags Kunstonderwijs voor de Tweede Wereldoorlog **31**
1. Chris de Moor in Parijs 32
2. Het voorbeeld van de Parijse *Académie Libre* 33
3. Het kosmopolitische Den Haag 36
4. Fantasietekenen aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten 42
5. De Moors netwerk in Den Haag 47
6. Kunst in Nood 50
7. De organisatie van de Vrije Studio 51
8. Onderwijsopvattingen aan de Vrije Studio 56
9. Conclusie 64

Deel I De Vrije Academie onder Livinus van de Bundt 1947-1964 **67**
1. Livinus van de Bundt in Zeist, Den Haag en Parijs 68
2. Oprichting van de Vrije Academie - Inhoud en achtergronden van de ideologie van Livinus van de Bundt 73
   a. Opening en oprichtingsdoelstellingen 73
   b. Cultiveren en Socialiseren 89
   c. Statuten en Subsidie 94
   d. Hoefkade 101 99
3. Praktijk van het onderwijs onder Livinus 108
   a. Het streven naar persoonlijke ontplooiing en de opvoeding tot het goede 108
   b. De vrijheid van kunstopvatting 120
   c. Het drempelloze toelatingsbeleid 128
   d. Normen ter beoordeling van de vorderingen 133
4. Invloed van de Vrije Academie-ideologie op de deelnemers 135
5. Conclusie Deel I 145

Deel II De Vrije Academie onder George Lampe: Psychopolis 1964-1982 **151**
1. George Lampe, illustrator, kunstcriticus en docent 152
2. Ideologische achtergronden en inhoud van het kunstonderwijs van Lampe 155
   a. Vrije Academie Nieuwe Stijl 1964-1968 157
   b. Sociaal-Creatief Centrum voor Visuele Communicatie 1968-1970 171
   c. Psychopolis de Vrije Academie 1970-1976 187
   d. De jaren van bezinning – Psychopolis 1976-1982 203

3. Praktijk van het onderwijs onder Lampe 213
a. Het streven naar persoonlijke ontplooiing en de opvoeding tot het goede 213
b. De vrijheid van kunstopvatting 227
c. Het drempelloze toelatingsbeleid 234
d. Normen ter beoordeling van de vorderingen 238
4. Invloed van de Vrije Academie-ideologie op de deelnemers 239
5. Conclusie Deel II 249

Epiloog: Frans Zwartjes, Bob Bonies, Ingrid Rollema en Marie Jeanne de Rooij 257
1. Frans Zwartjes, directeur van 1983 tot 1988 258
2. Bob Bonies, directeur van 1988 tot 1999 260
3. Ingrid Rollema, directeur van 1999 tot 2009 262
4. Marie Jeanne de Rooij, directeur van 2009 tot 2016 265
5. Conclusie 267

Slotconclusie 269

Bijlagen 278
I. Vragenlijst 278
II. Préceptes, Académie Ranson 282
III. Leerlingen van de Vrije Studio 283
IV. Overzicht docenten Vrije Academie 1947-1982 286
V. Bestuursleden 296
VI. Aantallen leerlingen 298
VII. Overzicht lesgelden 1957-1982 299
VIII. Overzicht subsidies 1953-1987 302
IX. Tentoonstellingen 305

Noten 310

Bronnen en literatuur 354

Verantwoording afbeeldingen 364

Summary 366

Register 375

Dankwoord 386

Curriculum Vitae 387

Voorwoord

Fascinerend: een kunstenaar, Livinus van de Bundt, begint uit idealisme een geheel nieuwe kunstacademie, die open staat voor mensen met ambitie, maar zonder geld en zonder diploma's. Waardoor uiteindelijk honderden mensen, die anders daarvan uitgesloten zijn, de kans krijgen om kunstenaar te worden. Een uniek gegeven.

Na mijn studie kunsthistorie ben ik aan het werk gegaan als docent en tekstschrijver. Vanuit mijn eigen instituutje geef ik lessen kunstgeschiedenis aan volwassenen. Voor musea schrijf ik teksten, onder andere over Haagse en Voorburgse kunstenaars. In de loop van de jaren merkte ik dat vrijwel elke Haagse kunstenaar op wie ik stuitte, wel iets met de Vrije Academie van Livinus van de Bundt te maken had gehad. Volgden ze er niet hun opleiding, dan gaven ze er wel les, namen deel aan een cursus, richtten er een tentoonstelling in of hadden collega's die er bij betrokken waren. Niet alleen veel Haagse kunstenaars, ook veel van mijn cursisten bleken er lessen te hebben gevolgd. De Vrije Academie is heel groot geweest, maar toch was er geen enkele serieuze publicatie over het fenomeen verschenen, terwijl er over de Haagse, c.q. Koninklijke Academie zoveel zijn.

Toen ik me ging verdiepen in Livinus van de Bundt raakte ik al snel geïntrigeerd door zijn bevlogenheid. De grote toegankelijkheid van zijn instituut, kansen willen bieden aan mensen die buiten de boot zouden vallen; niet de status quo accepteren, maar zelf iets opzetten. Het zijn aspecten die ik ook zelf belangrijk vind. Beeldende kunst dichterbij brengen, de blik verruimen, begrip vergroten, en dat dan vooral laagdrempelig, dat is ook mijn eigen overtuiging bij het werk dat ik doe. Dus ik voelde me betrokken bij mijn onderwerp, maar had nog geen idee wat ik kon verwachten. Er was niets bekend,

eigenlijk alleen de naam: Vrije Academie. Vrijheid kon dus vooronderstelt worden, maar hoe vrij en waarin vrij? Was deze academie bedoeld als anti-academisch? Hoe bevlogen was Livinus van de Bundt, waar lagen zijn eigen belangen? Deze vragen hielden mij aanvankelijk het meest bezig.

Vandaar dat de onderwijsideologie van de Vrije Academie mijn thema werd. Wat wilde Van de Bundt zijn leerlingen bijbrengen en vanuit welke visie, en strookte de praktijk daar ook mee? En vervolgens: wat vonden de leerlingen ervan? Daarmee werd het onderzoek eerder een historisch dan een kunsthistorisch project. Ik hield me slechts zijdelings bezig met de vervaardigde kunstwerken; het ging mij niet zozeer om de vorm en inhoud van dat werk, maar om de relatie met de ideologie. Natuurlijk zijn er raakvlakken met de kunstgeschiedenis, maar een 'echt' kunsthistorisch onderzoek zou een vervolg op mijn studie kunnen zijn, net als een sociologische analyse van de effecten van de ideologie. Mij ging het in eerste instantie om onderwijsideologie; daarover moest naar mijn mening eerst duidelijkheid zijn alvorens andere aspecten van de Vrije Academie bekeken kunnen worden.

Natuurlijk speelt altijd je eigen positie een rol in het onderzoek. De stormachtige ontwikkelingen van de academie onder Van de Bundts opvolger George Lampe vonden plaats aan het eind van de jaren zestig, begin zeventig. Toen Provo, Kabouters en Dolle Mina acties voerden zat ik in de eerste jaren van de middelbare school en werden mijn ideeën mede door die gebeurtenissen gevormd. In Rotterdam, waar ik woonde, werd voor cultureel geïnteresseerde scholieren veel georganiseerd en zo kwam ik terecht in Xoelapepel-achtige sessies zoals ze in die tijd ook aan de Vrije Academie plaatsvonden. Tegelijkertijd was Museum Boymans van Beuningen, waar mijn school min of meer naast stond, gratis toegankelijk en zat ik daar met mijn vrienden tijdens de middagpauzes in de museumzalen. Dat doet iets met je voor de rest van je leven. De 'gekte' van de jaren zeventig, en de gevolgen van de ruime subsidiëring voor kunst en cultuur heb ik volop meegemaakt - en ik heb er de vruchten van mogen plukken. Dat geeft mij als onderzoeker de mogelijkheid om zowel kritisch als met distantie naar de voor- en nadelen van de gebeurtenissen uit die tijd te kijken.

Wellicht waren de subsidies voor culturele doelen in de jaren zeventig te ruim, maar de balans slaat op dit moment te ver door naar krimp. We zijn de afgelopen decennia vrijer geworden, maar lijken illusies te hebben verloren. Het optimisme zijn we kwijt, en de mogelijkheden om mensen kansen te geven zijn minder geworden. Kunstonderwijs is nu, net als wetenschappelijk onderwijs, weer elitair. Zelf ben ik door mijn studie alleen nog maar meer overtuigd geraakt van de meerwaarde van het laagdrempelige, vrije kunstonderwijs. En wie weet, misschien overtuig ik ook mijn lezers.

Inleiding

Een nieuwe visie: een vrije academie

Wij zouden u attent willen maken op een veronachtzaming in onze tijd en wel aan de officiële academie. Men heeft aan die academie geen oog voor het feit, dat het individu zeer gedifferentieerde interesses heeft. Bij ons is een ieder geheel vrij. Elke docent geeft zijn eigen zienswijze. In ieder geval geen vooropgesteld leerplan, waar men zich slaperig aan houdt, maar een instellen op de verschillende, individuele aanleg; wij zullen trachten psychologen te zijn. [Wij geven] raad bij het werken niet naar de natuur maar van binnen uit.

Livinus van de Bundt, persbericht n.a.v. de oprichting van de Vrije Academie, oktober 1947[1]

Een vrijplaats voor de kunsten moest het worden, dus niet te veel regels en voorschriften. In oktober 1947 kondigde de 38-jarige kunstenaar Livinus van de Bundt de oprichting van de Haagse Vrije Academie aan en lichtte hij zijn plannen toe in een rondschrijven. Hij hekelde het normatieve onderwijs aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, waar klassikaal en naar de natuur werd gewerkt. Daarom wilde hij een eigen academie beginnen en individueel, persoonsgericht onderwijs aanbieden. In kunstenaarskringen rond Van de Bundt leefde het idee dat aan de bestaande kunstacademie het individu, de vrije 'authentieke' geest, onvoldoende tot zijn recht kwam doordat de leerling zich aan een vaststaande lesopbouw diende te houden en moest toewerken naar vooraf bepaalde artistieke doelen. Om die reden richtte hij een vrije academie op, waar de leerlingen de vrijheid en verantwoordelijkheid kregen om zelf te bepalen bij welke leraar zij lessen wensten te volgen, in welk tempo en op welke tijdstippen. Het werk van de leerlingen zou niet beoordeeld worden, want persoonlijke ontplooiing stond voorop en een dergelijke ontwikkeling van het individu viel immers niet te beoordelen. Juist het unieke van ieder mens diende maatgevend te zijn. Van de Bundt schreef uitdagend: 'Welke afspraak zullen we voor schoon en waarachtig maken? Een ieder bepale het voor zichzelf en kome er voor uit'.[2] De psyche van de leerling moest de voornaamste aandacht krijgen. De artistieke uiting die voortsproot uit verbeelding en fantasie vond hij belangrijker dan een technisch correcte, perspectivische tekening; persoonlijk experiment ging boven het weergeven van de juiste anatomische verhoudingen; en materiaalonderzoek werd meer gestimuleerd dan het afleveren van een perfect opgebouwde sculptuur. Het doel van zijn vrije academie was tevens om kunstenaars voort te brengen die zich niet in een ivoren toren zouden terugtrekken. Zijn leerlingen zouden een belangrijke rol in de maatschappij spelen; ze zouden met hun creativiteit en kunst een tegenwicht bieden aan de technologische ontwikkelingen, die volgens hem slechts vernietiging teweeggebracht hadden. Daarom ook moest de nieuwe academie laagdrempelig zijn, openstaan voor elke belangstellende, zonder financiële barrières, zodat zoveel mogelijk mensen aan dat ideaal een bijdrage zouden leveren.

Zijn initiatief luidde een nieuwe beweging in, want er waren in Nederland geen kunstacademies die er een dergelijke ideologie op na hielden. Van de Bundt refereerde aan de Parijse *académies libres*, waar kunstenaars tegen een kleine vergoeding gezamenlijk naar model konden werken. Maar hij wilde duidelijk verder gaan dan die Parijse initiatieven. Morele vorming kreeg bij hem hoge prioriteit. Toen de Vrije Academie op 1 november 1947 haar deuren opende, was er nog geen curriculum. In het eerste jaar van haar bestaan werden nieuwe vakken uitgedacht. Voor het eerst werden sociologen en psychologen bij het kunstonderwijs ingezet.

De onderwijsvisie van Van de Bundt kon niet op bijval rekenen van het traditionele kunstonder-

wijs. Inspecteurs uitten zelfs de vrees dat een dergelijk subjectivistisch onderwijssysteem tot maatschappelijke ontsporing zou leiden. In een rapport uit 1955, een advies aan de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW), waarschuwden onderzoekers voor de kwalijke gevolgen: ‘Men zal rekening moeten houden dat, indien men uitgaat van de psyche van de leerling en haar dikwijls zo grillige structuur, het resultaat onmaatschappelijk zou kunnen zijn’.[3]



1. ‘Groot atelier’ met een lesgroep van Jan van Heel aan het Westeinde 15, 1948 (foto Piet van der Ham).[4]

Bij de opening van de Vrije Academie aan het Haagse Westeinde 15 presenteerde het achtkoppige docententeam, de *Equipe*, zich met een tentoonstelling. Livinus van de Bundt had drie collega's met wie hij voor de oorlog had samengewerkt in de Haagse Vrije Studio bereid gevonden mee te doen: Kees Andrea, Christiaan de Moor en Ferry Slebe, en verder sloten Herman Berserik, Jan van Heel, Louis Meys en Willem Schrofer zich aan. Een half jaar na de opening hadden zich al zo'n tachtig leerlingen aangemeld. Omdat de instelling gevestigd was op de zolder van het zalencomplex Amicitia, noemden ze het de 'Vrije Academie Amicitia'. Toen het instituut na enige jaren verhuisde naar een oud schoolpand op de Hoefkade 101, bood die grotere ruimte meer mogelijkheden. De academie ontwikkelde zich tussen 1954 en 1964 tot een instituut met zeshonderd leerlingen. Van de Bundt trok zich begin jaren zestig geleidelijk terug, terwijl docent George Lampe steeds meer taken van hem overnam. Als waarnemend directeur begeleidde deze in 1964 de volgende verhuizing, naar de De Gheijnstraat 129, een nog veel groter schoolgebouw met achttien lokalen. Toen Lampe in 1968 aantrad als directeur stichtte hij hier het spraakmakende 'Psychopolis de Vrije Academie', met onder andere de *Cineworkshop* onder leiding van Frans Zwartjes. De leerlingenpopulatie groeide uit tot ruim tweeduizend. Dit was de situatie toen Lampe in 1982 vrij plotseling overleed. Zijn functie werd korte tijd overgenomen door Rudi Rooijackers, die nog in datzelfde jaar werd opgevolgd door Frans Zwartjes en enkele jaren later door Bob Bonies. In 1989 verhuisde het instituut naar de Paviljoensgracht 20, waar na enige jaren Ingrid Rollema het directoraat overnam en vervolgens Marie Jeanne de Rooij. In 2015 werd de Vrije Academie gesloten.

Hoofdvragen van de studie

Met de oprichting van de Vrije Academie kwamen twee opvattingen over beeldend kunstonderwijs tegenover elkaar te staan. De resultaatgerichte, klassiek-academische opvatting, die de optisch natuurgetrouwe afbeelding nastreefde en uitging van objectieve, toetsbare normen voor kunst; èn de vrije opvatting, die het subjectieve werken 'van binnenuit' propageerde en hiervoor geen maatstaven hanteerde. De klassiek-academische vorm van onderwijs is al vaak onderwerp van onderzoek geweest; de tweede, dus de vrije opvatting, nog niet. In dit onderzoek wordt de vrije onderwijsideologie van Livinus van de Bundt bestudeerd.

De Vrije Academie onderscheidde zich op vier punten van alle andere kunstopleidingen in ons land. In de eerste plaats door het uitgangspunt dat persoonlijke ontplooiing en opvoeding 'tot het goede' principieel belangrijker waren dan een artistiek resultaat. In de tweede plaats door het ontbreken van een gestructureerde lesopbouw, doordat er voor iedere kunstopvatting ruimte moest zijn. In de derde plaats was er de eis dat de Vrije Academie zonder onderscheid des persoons voor iedereen toegankelijk moest zijn: een kunstopleiding ook voor de gewone man of vrouw, dus zonder vooropleiding en zonder financiële middelen. In de vierde plaats ten slotte bestond er geen eindnorm voor de opleiding, waardoor die in principe eindeloos kon duren.

Dit alles leidt tot de volgende overkoepelende onderzoeksvraag:

Op welke wijze is aan de Haagse Vrije Academie inhoudelijk en praktisch vorm gegeven aan de vrije onderwijsideologie van Livinus van de Bundt en hoe hebben de leerlingen dit onderwijs ervaren?

De vrije onderwijsideologie leefde vooral onder de eerste twee directeuren, Livinus van de Bundt en George Lampe. Daarom is het onderzoek afgebakend: van 1947, het jaar van oprichting, tot 1982, het jaar van overlijden van George Lampe. Beide directeuren veronderstelden dat hun onderwijsvisie niet alleen betrekking had op de artistieke ontwikkeling van de leerling, maar



2. Willy Rieser, deelnemer in 1948-1949, met een door hem vervaardigd portret van medeleerling Jacques Vonk en rechtsboven een schilderij door zijn echtgenote Miep de Leeuwe.

Rieser: *Wat heb je eigenlijk aan een academie, een opleiding überhaupt? (…) Je kunt beter geen les hebben, maar wèl zien wat de anderen doen. (…) De grondbeginselen van het schilderen kan ik je in een week leren.*

wellicht nog meer op diens functioneren als mens. Hun hypothese was dat de leerling naast een opleiding in de beeldende kunsten een sociale attitude en maatschappelijk verantwoordelijkheidsbesef zou ontwikkelen. Hun opvatting stond diametraal tegenover die van de inspecteurs voor het kunstonderwijs, die juist maatschappelijke ontsporing voorzagen. Verantwoordelijkheidsbesef of ontsporing; in dit onderzoek wordt nagegaan in hoeverre Van de Bundt en Lampe met hun hypothese gelijk hadden. Daarom is tevens in gesprekken met oud-leerlingen nagegaan welke effecten het kunstonderwijs van de Vrije Academie op hun werk en hun leven heeft gehad.

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden zijn een aantal nevenvragen geformuleerd, om te beginnen de vraag naar de precieze inhoud van de onderwijsideologie van de Vrije Academie. Waar kwam deze vandaan en welke historische bronnen zijn ervoor te vinden? Dan de vraag naar de onderwijspraktijk ofwel: hoe kreeg de ideologie concreet vorm in het onderwijs aan de Vrije Academie? Vervolgens de vraag naar de maatschappelijke omgeving: welke plaats nam de onderwijsideologie van de Vrije Academie in te midden van andere cultuurhistorische ontwikkelingen op het terrein van persoonlijke ontplooiing?

Zoals gezegd behandelt het onderzoek de periode van 1947 tot 1982. Daarnaast wordt ook de rol van de vooroorlogse voorloper, de Vrije Studio, belicht omdat de invloed daarvan nog lang heeft doorgewerkt in de geschiedenis van de Vrije Academie. Het vrijheidsideaal dat daar beleden werd, was deels geworteld in ideeën die al leefden bij de oprichter Christiaan de Moor; vervolgens werd het ideaal vooral hoog gehouden ten tijde van de eerste twee directeuren. De praktijk onder Lampe maakte duidelijk waar de kritieke grenzen van Van de Bundts ideologie lagen, waardoor afbakening van dit onderzoek tot 1982 zinvol was. De directeuren na Lampe hebben moeite gedaan om terug te keren tot de uitgangspunten van Van de Bundt. Hun werk werd echter bemoeilijkt door steeds knellender eisen van de subsidiënt, waardoor zij nauwelijks in staat waren aan de oorspronkelijke doelstelling vast te houden.

Drie leidende figuren: De Moor, Van de Bundt en Lampe

De vroege geschiedenis van de Vrije Academie kent drie hoofdpersonen, te weten Christiaan de Moor (1899-1981), Livinus van de Bundt (1909-1979) en George Lampe (1921-1982). Bij elk van hen is hun onderwijsvisie mede bepaald door hun persoonlijke levensgeschiedenis.

Christiaan de Moor had vóór de Tweede Wereldoorlog samen met enkele anderen de Haagse Vrije Studio opgericht (1933-1942). Zowel het onderwijs als de organisatievorm vormden een blauwdruk voor de latere Vrije Academie. De Moors enthousiasme en inzet voor deze voorloper zijn te herleiden tot persoonlijke ervaringen in Parijs. Hij kwam uit een welvarend en kunstzinnig milieu, waar hij in zijn Parijse jaren veel profijt van had. Hij volgde er lessen aan de Académie Ranson, die bekend stond om zijn openheid en vrijheid. Terug in Nederland zorgde zijn afkomst ervoor dat nooit iemand tevergeefs een beroep op hem deed. *Noblesse oblige*, ook in perioden waarin hij het zelf niet breed had. Hij stond bekend om zijn sociale instelling. Toen hem gevraagd werd mee te werken aan een nieuw op te richten instituut, stemde hij daar van harte mee in. Na de oorlog spande hij zich nog decennialang in voor de Vrije Academie.

Livinus van de Bundt kwam uit een middenstandsmilieu. Zijn Haagse academietijd was hem niet erg bevallen. De regels, de plichten en het autoritaire systeem wekten bij hem een afkeer op, die hij zijn hele verdere leven behield. Zowel zijn ervaringen als leraar grafiek aan de Vrije Studio als zijn belevenissen aan het Parijse Atelier 17, een grafische *académie libre*, oefenden grote invloed op zijn docentschap uit. Dankzij de ondernemersgeest die hij van huis uit had meegekregen, sleepte hij zich door de moeilijke jaren dertig heen

en die houding kwam hem tevens van pas bij de opzet van de Vrije Academie. Zijn rol in het verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog versterkte zijn verlangen naar vrijheid op alle fronten.

Toen George Lampe in 1964 de leiding overnam, breidde hij de onderwijsideologie van Van de Bundt verder uit. Hij schreef veel over zijn drijfveren, die vooral te herleiden zijn tot denkbeelden uit de psychologie en de antipsychiatrie. Jan Foudraine en Ronald Laing waren zijn helden. Lampe beschouwde chaos als een belangrijk leerprincipe, vandaar dat hij ook verwantschap voelde met Provo en Roel van Duyn. De eerste periode van zijn bewind viel samen met de roerige jaren in ons land, met maatschappelijke protestacties zoals Actie Tomaat en Actie Notenkraker, kunstenaars die musea bezetten, democratiseringsgolven aan de universiteiten en ludieke acties van Dolle Mina en Kabouters. Geen van deze zaken ging aan de Vrije Academie voorbij. Door zijn huwelijk met *Vrij Nederland*-interviewster Bibeb had hij gemakkelijk toegang tot de landelijke pers, waardoor hij de Vrije Academie grote bekendheid kon geven. Zijn talent om de doelstellingen van zijn instelling prikkelend te verwoorden, zijn onvermoeibare inzet om subsidies te verwerven, steeds weer contacten te leggen om de academie nieuwe impulsen te geven, mensen te ondersteunen en inspirerende docenten aan te trekken, zorgden voor een enorme groei van het aantal studenten tijdens zijn directoraat.



3. Simon Vinkenoog tijdens een culturele avond aan de Vrije Academie, 1966 (foto Meeussen).

Achtergronden van de onderwijsideologie van Van de Bundt

Waar kwam de door Van de Bundt geïntroduceerde, individualistisch georiënteerde vrijheidsideologie vandaan? Zowel internationale als nationale en typisch Haagse aspecten speelden een rol.

Internationaal gezien sloten zijn ideeën aan bij ontwikkelingen binnen de onderwijspedagogie, die vanuit Duitsland en Oostenrijk in Nederland waren geïntroduceerd. De kunsthistorici Van Rheeden, Martis en Asselbergs hebben in hun publicaties belicht hoe pedagogen in de buurlanden rond 1900 speciaal voor kinderen en jongvolwassenen nieuwe tekenmethoden ontwikkelden, die meer recht deden aan hun geestelijke ontwikkeling.[5] Spontaniteit, ritmiek en verbeeldingskracht vormden de instrumenten die tot artistieke expressie moesten leiden, in tegenstelling tot het gebruikelijke natekenen van draadmodellen, stillevens en gipskoppen. Een enthousiaste volgeling van de nieuwe methode was Johannes Itten aan het Bauhaus in Weimar. Een van diens leerlingen in Duitsland was de latere Vrije Academieleraar Paul Citroen. Onderdeel van de studies van Van Rheeden en Asselbergs vormde het onderzoek naar de wijze waarop via de *Reformpedagogie* de inzichten over dit vrije tekenen vanaf de jaren twintig binnensijpelden in het experimentele onderwijs in Nederland, vooral in het Montessori-onderwijs.

In Den Haag propageerde vanaf 1936 een groep tekenleraren onder de naam H9 (de Haagse Negen) het op fantasie en verbeelding gerichte tekenonderwijs. Voor hen was een tekening in de eerste plaats een verbeelding van de persoonlijkheid van de maker en pas in de tweede plaats een artistiek product. Hun visie betrof echter uitsluitend het tekenonderwijs aan kinderen en niet aan volwassenen. Dat zich tegelijkertijd in Den Haag een omslag voltrok die het verbeeldingsgericht schilder- en tekenonderwijs ook voor volwassen kunststudenten mogelijk wilde maken, is tot nog toe niet belicht. Deze vorm van kunstonderwijs heeft in de literatuur vooral aandacht gekregen vanuit het perspectief van het creatieve onderwijs aan basis- en middelbare scholen. Dit onderzoek richt echter de schijnwerper op het Haagse kunstvakonderwijs. De visie van Van de Bundt leunde dicht tegen de experimentele onderwijsvisies aan. Hij stelde het Montessori-mantra 'vrijheid-in-gebondenheid' expliciet voor de Vrije Academie op schrift.[6]

Een tweede internationale inspiratie waren de ontwikkelingen aan de Parijse *académies libres*. Hiervan bestonden er enkele tientallen, die waren opgericht vanuit de behoefte de klassieke en normatieve École des Beaux-Arts te omzeilen. Er is nog geen wetenschappelijk onderzoek verricht naar het totaalbeeld van deze academies; er zijn slechts deelstudies verricht naar enkele van deze instituten, zoals naar de Académie Julian en de Académie Ranson. De Amerikaanse kunsthistoricus Carl Goldstein bestudeerde de Académie Matisse, maar door de brede opzet van zijn boek bleef de beschrijving daarvan summier.[7] Zo belichtte hij de onderwijsideeën van Matisse niet. Juist de inhoudelijke kant van de Parijse onderwijsideologie bleek van belang te zijn voor het Nederlands kunstonderwijs. Een aanzienlijk aantal Nederlandse kunstenaars, onder wie Christiaan de Moor en Livinus van de Bundt, volgde lessen aan een of meer van deze Parijse academies.

De derde internationale invloed was afkomstig van kunstcriticus en -theoreticus Herbert Read. Zijn artikelen werden veel gelezen en zijn theorieën bediscussieerd, vooral naar aanleiding van zijn boek *Education through Art*. Dit boek had hij tijdens de oorlogsjaren geschreven, waardoor zijn denkbeelden aan het eind van de jaren veertig in het internationale discours terecht kwamen. Read zag niet alleen kunst als de expressie van een persoonlijkheidstype, maar achtte ook een opvoeding die in het teken stond van de kunsten als heilzaam voor zowel het individu als de samenleving, een visie die aansloot bij die van Van de Bundt.

Naast deze internationale invloeden bleken Van de Bundts idealen ook te zijn ingebed in

typisch Nederlandse ontwikkelingen, zoals de denkbeelden die werden gevormd in kringen van Nederlandse verzetskunstenaars. Hierover is eerder gepubliceerd door Van Rheeden en Martis, die de ideeën van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars hebben beschreven, een federatie waarbij Livinus van de Bundt betrokken was. In een manifest bepleitte de federatie, waarin ook Willem Sandberg en Bram Hammacher zitting hadden, een grotere rol voor de vrije kunstenaar in het maatschappelijk leven, vooral door het inzetten van kunstenaars bij de toegepaste kunsten en de industriële vormgeving.[8] Een op het Bauhaus geïnspireerd curriculum zou aan alle kunstnijverheidsopleidingen in Nederland moeten worden ingevoerd. Op dat moment was Hammacher hoofd van de afdeling Kunsten op het departement van OKW onder minister Gerardus van der Leeuw, maar het lukte hem niet een dergelijk plan aan de Nederlandse kunstopleidingen doorgevoerd te krijgen. Aan de Vrije Academie van Van de Bundt werden de ideeën van de Federatie wel in praktijk gebracht. Dat is een aspect dat in de literatuur nog geen aandacht heeft gekregen. Voor Van de Bundt was de levensbeschouwelijke visie van Gerardus van der Leeuw een belangrijk richtsnoer, met name diens personalisme, dat de ontplooiing van de persoon voorstond, maar wel ingebed in een sterke gemeenschap. Van der Leeuw was ingenomen met het initiatief van de Vrije Academie.

Evenzeer van belang voor het denken van Van de Bundt was de wijze waarop juist in Den Haag werd omgegaan met de *Reformpedagogie*, met name de gezichtspunten over het tekenen. Zelf was hij opgeleid aan de opleiding voor de akte Middelbaar Tekenen van de Haagse Academie van Beeldende Kunsten. Hier zwaaide de theosoof Jan Dominicus Ros de scepter. Hij introduceerde als eerste in Nederland in 1933 het lesvak fantasie, waarbij de student leerde geheel vrij naar zijn verbeelding te tekenen, bijvoorbeeld aan de hand van een emotie of een gedicht. Ros sloot met de introductie van zijn vak aan bij de eerdergenoemde beweging van de revolutionaire Haagse tekenleraren, de H9, die zich in 1936 van de behoudende Nederlandsche Vereeniging voor Teekenonderwijs (NVTO) hadden afgescheiden. Onder deze tekenleraren bevonden zich ook Jan van Heel en Willem Schröfer, beiden vanaf het begin leraren aan de Vrije Academie. Van de Bundt koos voor docenten die de nieuwe inzichten aanhingen. Den Haag was de enige gemeente in Nederland waar tekenonderwijs een verplicht vak was, ook op lagere scholen, en gegeven werd door gediplomeerde tekenleraren. Daardoor alleen al werd er in Den Haag meer dan elders over tekenonderwijs nagedacht. Typerend voor de Hofstad was verder dat relatief veel scholen bezig waren met onderwijsexperimenten. Nergens anders in Nederland was de dichtheid van scholen op spirituele grondslag zo hoog, vooral van Montessorischolen. Dat hing samen met het verhoudingsgewijs grote aantal mensen in Den Haag dat zich aangetrokken voelde tot spirituele bewegingen, zoals het spinozisme, de theosofie, antroposofie en het soefisme.[9] Vooral op deze scholen werd het tekenen naar fantasie en beleving bijzonder belangrijk gevonden, als een noodzakelijke tegenhanger van de cognitieve lesvakken. Dat een instituut als de Vrije Academie kon bestaan in de stad Den Haag is daarom niet toevallig. Niet alleen omdat er zoveel meer experimenteel onderwijs werd gegeven en dus meer verbeeldingsgericht tekenonderwijs, maar ook vanwege de bijzondere bevolkingsopbouw. In Den Haag woonden relatief veel welgestelden, en juist deze groep was geïnteresseerd in dit type onderwijs. De kapitaalkrachtige bovenlaag die lessen ging volgen aan de Vrije Academie maakte het bovendien mogelijk om de financiële drempel voor de minder draagkrachtige deelnemers laag te houden. Deze studie levert daarmee tevens een bijdrage aan het onderzoek naar de Haagse stadsgeschiedenis. De demografische opbouw van de stad, de aanwezigheid van een internationaal gerichte, cultureel ingestelde elite, de relatief sterke vertegenwoordiging van esoterische groeperingen zoals theosofen en antroposofen, en de kosmopolitische instelling van het vooroorlogse

Den Haag, al deze factoren verklaren de oprichting en het succes van de Vrije Academie.

De geschiedschrijving van het kunstonderwijs

Historici en kunsthistorici hebben zich nog niet beziggehouden met de bijzondere vorm van kunstonderwijs die de Vrije Academie voorstond. Toch is een onderzoek naar deze buitengewone vorm van kunstonderwijs om meerdere redenen belangrijk. In de eerste plaats omdat dit fenomeen kunstenaars en kunstwerken heeft afgeleverd en daarmee betekenis heeft voor de kunstgeschiedenis. Deze studie geeft inzicht in de achtergronden van een omvangrijk deel van de Haagse kunstenaars uit de jaren vijftig, zestig, zeventig en tachtig, aangezien de Vrije Academie een grote rol speelde in het creatieve klimaat van de stad in die periode. Het onderzoek biedt een theoretisch kader voor tal van Haagse kunstenaarslevens; het laat hun didactische achtergrond zien en geeft een volledige inzicht in de onderwijskeuzes die zij hebben kunnen maken.

Er zijn vele publicaties verschenen over de geschiedenis van de kunstacademie, zowel internationaal als nationaal. Daarnaast zijn er talloze studies gewijd aan afzonderlijke kunstacademies. Recente theoretische literatuur richtte zich op de afbakening van het begrip academie, dat inderdaad complex en verwarrend is.[10] Het wordt veelal geassocieerd met eerbied voor de traditie, met dogma's en met een wetenschappelijke benadering; het gebruik van de term kan een eerbiedwaardige status suggereren. De modernistische visie, die uitging van een forse verschuiving aan het eind van de negentiende eeuw, waarbij de klassieke academie bij de moderne kunstenaar zou hebben afgedaan, is tegenwoordig vervangen door inzichten waarin meer recht wordt gedaan aan historische complexiteit. Goldstein was een van de eersten die het blikveld verruimde.[11] Hij nam in zijn onderzoek naar de geschiedenis van kunstonderwijs niet het begrip academie als uitgangspunt, maar de vervaardiging van beeldende kunst in een systeem van leraar-leerling. De begrippen academisme en anti-academisme beschouwde hij niet als tegenstellingen, maar als bij elkaar horende fenomenen. De Leidse kunsthistoricus Anton Boschloo stelde dat het enige kenmerk dat altijd en overal voor het begrip academie geldt, is dat er een fundamentele discussie plaatsvindt over de aard van kunst.[12] Zowel Goldstein als Boschloo reageerden met hun stellingnamen op het encyclopedische standaardwerk van Nicolaus Pevsner uit 1940, dat de West-Europese kunstacademie uit heden en verleden behandelt.[13] Een magistraal werk waarin echter veel onbesproken bleef, vooral door Pevsners impliciete definiëring van het begrip academie. De auteur zou de Haagse Vrije Academie, evenals de Parijse *académies libres*, niet als academie hebben beschouwd. De vraag of de Haagse Vrije Academie wel een academie was, of eerder een verzameling ateliers of wellicht een creativiteitscentrum, is legitiem. Vermoedelijk was deze onbeantwoorde vraag de oorzaak van het (bijna) totaal ontbreken van de Vrije Academie in de Nederlandse literatuur over kunstonderwijs. Binnen de definities van zowel Goldstein als Boschloo is er evenwel geen enkele aanleiding deze instelling als onderwerp van studie te negeren; er werd lesgegeven in een leraar-leerlingsysteem en er vond een fundamentele discussie plaats over de aard van kunst.

De geschiedenis van het Nederlandse kunstonderwijs werd vooral onderwerp van studie in de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw. De publicaties van Hoogenhuyze uit 1994, Heilbron uit 1992, Martis en van der Tas uit 1990 en Asselbergs en Van Rheeden uit 1989 en Van der Kamps *Lucaskrater* uit 1984 zijn de meest recente Nederlandse studies op dit gebied.[14] In de meeste worden de vernieuwingen in het kunstonderwijs van de vorige eeuw voornamelijk toegeschreven aan de toevoeging van toegepaste kunst en industriële vormgeving aan het curriculum, waarbij de rol van het Duitse Bauhaus cruciaal wordt geacht. Er is echter weinig oog voor de



4. Aat Verhoog, leerling/assistent van 1952 tot 1956, docent van 1956 tot 1970, met de litho *Droom van de generaal*, 1956.

Verhoog: *Het is niet erg als je steen kapot is, als je maar met een goede litho eindigt …*

rol van het door de *Reformpedagogie* beïnvloede onderwijs van de Bauhausleraar Johannes Itten. Diens rol wordt voornamelijk belicht in relatie tot het teken- en schilderonderwijs aan kinderen en scholieren. De meeste onderzoekers zien een toename van subjectivistisch kunstonderwijs aan de academies pas optreden na 1970. Er wordt gesignaleerd dat vanaf de jaren tachtig aan de meeste kunstacademies getracht werd een individualistisch begeleidingssysteem op te zetten. In geen van deze studies is aandacht voor de rol van de Haagse Vrije Academie, waar al eerder ervaring was opgedaan met deze nieuwe vorm van kunstonderwijs.[15] Soms worden de eerste vernieuwingen ten onrechte toegeschreven aan Ateliers 63.[16] Van der Tas introduceerde de term 'creatieve academie' voor instellingen met een vrije onderwijsideologie.[17] Hij stelde dat de afwezigheid van duidelijke richtlijnen een zinvolle beroepsuitoefening in de weg stond, volgens hem toch de voornaamste taak van de academie: voorbereiden op de beroepspraktijk.[18] Hij toetste deze stellingname niet aan de praktijken van de Vrije Academie. Recente theoretici schrijven òf licht spottend, òf zorgelijk over de ontwikkeling in de richting van een meer subjectief georiënteerd kunstonderwijs.[19] Dan gaat het over de zweverige esoterische lessen van Johannes Itten aan het Bauhaus, over de als naïef bestempelde verering van de kindertekening door docenten als Paul Klee en Vasily Kandinsky tot en met de goeroekunstenaars uit de jaren zestig die met hun ludieke happenings het publiek wilden doordringen van hun afkeer van de bureaucratische maatschappij. Diverse huidige auteurs zijn van mening dat het kunstonderwijs last heeft van de subjectivistische visie en pleiten voor het 'definitief' opruimen van de laatste hardnekkige resten van de Romantiek.[20] De vrije ideologie is bij hen in een kwaad daglicht komen te staan omdat deze slechts zou hebben geleid tot een didactische crisis. Die crisis kwam hier op neer: wat moesten de kunstacademies de studenten nog leren, wanneer persoonlijke ontplooiing het hoogste ideaal is en wanneer ieder kunstwerk geslaagd genoemd mag worden, als het maar terug te voeren valt op een vermeende persoonlijke authenticiteit? De schaarse literatuur over dit onderwerp behandelt niet zozeer de inhoud van de vrije opvatting van kunstonderwijs, maar meer de gevolgen, die dus weinig positief beoordeeld worden.[21]

In studies over de geschiedenis van aparte kunstacademies, zoals de Amsterdamse Rijksakademie, de Haagse Academie van Beeldende Kunsten - vanaf 1957 Koninklijke Academie geheten - en Ateliers 63, wordt vaak een overzicht geboden van de algemene ontwikkelingen in het Nederlandse kunstonderwijs.[22] Daarbij wordt veelal teruggegrepen op bovengenoemde studies. Dat kunstonderwijs een vakstudie moet zijn, gericht op de latere beroepspraktijk en niet zozeer een bredere opleiding, gericht op de algemene ontwikkeling en persoonlijke ontplooiing van de kunststudent, neemt elke auteur als een vaststaand gegeven aan. Hoogenhuyze merkte op dat een instituut als de Vrije Academie de vraag opriep of het reguliere kunstonderwijs nog wel zin had.[23] Deze - blijkbaar retorisch bedoelde - vraag beantwoordde hij niet.

Alles bij elkaar genomen biedt de historische literatuur over de Nederlandse kunstopleiding een onvolledig beeld. Er is veel gepubliceerd over kunstonderwijs, maar weinig over het subjectief gerichte onderwijs dat uitging van een vrije kunstopvatting en zelfontplooiing. Dat heeft te maken met de modernistische afbakening van het begrip academie. Hierdoor behoorde het breed toegankelijke kunstonderwijs, waar bovendien niet volgens objectieve maatstaven getoetst werd, niet tot het domein van het hogere academische kunstonderwijs. Dat maakte dat de vrije academies tot op heden nauwelijks onderwerp van onderzoek waren. Het gebrek aan aandacht voor deze vorm van kunstonderwijs heeft echter ook te maken met de traditionele benadering van de rol van het Bauhaus, waarin eenzijdig de invloed van de toegepaste kunst en industriële vormgeving belicht werd. Hierdoor is een belangrijke kant van het kunstonderwijs niet onderzocht en heeft er decennialang nauwelijks reflectie plaatsgevonden

op een aantal aspecten van deze vorm van kunstonderwijs. Immers: terwijl het aspect van vrijheid van kunstopvatting sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw geïncorporeerd is in de curricula van de kunstacademies, maakten de principes van toetsbaarheid, brede toegankelijkheid en het ontbreken van eindnormen lange tijd geen onderdeel uit van het debat over kunstonderwijs. Daarom is het zinvol die vorm van kunstonderwijs te bestuderen die al deze aspecten tegelijk omvatte.

Bijdragen aan het debat

Deze studie beoogt een bijdrage te leveren aan de Haagse stadsgeschiedenis en maakt tevens deel uit van een drietal deeldiscussies die spelen in het kunstonderwijs. Ten eerste over zelfontplooiing en vrijheid van kunstopvatting, ten tweede over selectie aan de poort en beoordeling van artistieke prestaties en ten derde over het belang van moraliteit en verbeeldingskracht voor de maatschappij.

Het belang van vrijheid om te experimenteren is in Nederland in het onderwijs aan het begin van de twintigste eeuw voor het eerst erkend in experimentele onderwijsvormen, waar leerlingen in een niet-autoritaire omgeving hun eigen lesvakken, tempo en niveau konden bepalen. Een ieder zou zich individueel ontplooien, naar eigen mogelijkheden en door zelfwerkzaamheid. De leerkracht bleef zoveel mogelijk op de achtergrond. Leerlingen werden niet alleen gestimuleerd om cognitieve vaardigheden te ontwikkelen, het sociale aspect was eveneens van belang: ook zij werden verantwoordelijk voor het werkklimaat. In Nederland is vanaf de jaren zeventig een groot deel van deze experimentele inzichten geïntegreerd in het reguliere onderwijs, onder meer door het studiehuis, waar zelfontdekkend leren het motto was. Ook hierbij hield de leerkracht zich op de achtergrond. De Nederlandse didactische ideologie, het Nieuwe Leren genaamd, benadrukt het individuele leerproces van jongeren. De grote nadruk op individuele of in samenwerking vervaardigde werkstukken, presentaties en projecten, heeft als nadeel dat de informatie die de leerlingen tot zich nemen willekeurig en ontoereikend kan zijn. Daarop richt zich ook een deel van de kritiek. Andere bezwaren hebben betrekking op de verhouding vrijheid tegenover verantwoordelijkheid: in hoeverre is de leerling verantwoordelijk voor zijn prestaties en in hoeverre de school? Dit zijn vragen en kritiekpunten die ook van toepassing zijn op de onderwijsideologie van Van de Bundt.

Een tweede debat gaat over het spanningsveld tussen objectiviteit en subjectiviteit bij het toetsen en beoordelen van prestaties van studenten in het kunstonderwijs. De hoogleraar Cultuureducatie Folkert Haanstra (Universiteit Utrecht) schreef in 2011 dat er in studies over kunsteducatie weinig aandacht uitging naar beoordeling.[24] Auteurs die wel een poging hebben gewaagd daar iets over te zeggen, signaleren vooral het probleem dat docenten en kunststudenten een verschillend verwachtingspatroon hebben ten aanzien van het beoordelen.[25] Terwijl veel docenten gebruikmaken van ‘ouderwetse’ criteria zoals creativiteit, persoonlijke expressie, uniciteit en vernieuwing, leggen leerlingen en studenten juist de nadruk op technische vaardigheden. Expressiviteit en originaliteit worden in de recente literatuur beschouwd als traditionele westers-modernistische criteria, die geen recht doen aan de opkomende vormen van niet-westerse en postmoderne kunst. De Amerikaanse professor *Art and Education* Doug Boughton trachtte in zijn beoordelingssysteem ruimte te geven aan postmoderne opvattingen over beeldende kunst, waarbij rekening gehouden wordt met de eigen keuzes van de leerling.[26] Leerling en docent stellen in samenspraak tevoren de criteria en de weging daarvan vast. Boughton stelde ook het gebruik van *benchmarks* voor: een website met kunstcollecties zonder commentaar, waarvan de kwaliteit wereldwijd door leerlingen en docenten bepaald wordt. Een zeer breed *common sense* dus als basis voor kunstbeoordeling. Ook is er onderzoek gedaan naar criteria die kunstenaars zelf hanteren bij het beoordelen van hun eigen

werk - en dat van anderen.[27] Deze criteria zouden eveneens als algemene beoordeling gebruikt kunnen worden. Prikkelender was het voorstel van Dr. Mary Hafeli (*Arts and Humanities*, Columbia University): stel als kunstdocent samen met leerlingen een lijst van criteria op over de nagestreefde kwaliteit.[28] Zo'n lijst kan vervolgens als leidraad dienen bij het onderwijs en tevens als toetsingsinstrument. In alle recente beoordelingsvoorstellen is de inbreng van de leerling groot. De hedendaagse student moet zijn eigen bedoelingen kunnen formuleren, en wordt daar uiteindelijk op beoordeeld. In het tegenwoordige debat is de kwestie van toetsing en beoordeling van artistieke prestaties geen uitgemaakte zaak. Het beperkende karakter ervan wordt erkend.[29] Niemand kan er echter onderuit vanwege de landelijk vastgestelde exameneisen.[30] Uit de casus van de Vrije Academie valt te leren wat het effect is van het achterwege laten van beoordelingscriteria.

Het derde debat handelt over moraliteit en het belang van verbeeldingskracht voor een democratische samenleving. Het pleidooi hiervoor is vooral gehouden door de Amerikaanse hoogleraar Recht en Ethiek Martha Nussbaum. In haar visie is de menselijke situatie dermate complex, dat er nooit een eenvoudig antwoord mogelijk is op de vraag naar wat zij noemt 'het goede'. Ieder moreel oordeel is aan zijn eigen situatie gebonden. Griekse tragedies en negentiende-eeuwse literatuur verduidelijken volgens haar de complexiteit van de menselijke situatie veel beter dan filosofische verhandelingen over ethiek. Kunstvormen, zoals beeldende kunst, muziek, film, fotografie en literatuur zijn in staat begrip, inleving en empathie op te roepen, identificatie met het verbeelde. Nussbaum bepleit een type educatie waarin expliciet aandacht is voor moraliteit en waarin mensen opgevoed worden tot menselijkheid: *cultivating humanity*.[31] Een belangrijk onderdeel van dat proces is het stimuleren van verbeeldingskracht. Immers, alleen met verbeeldingskracht is empathie en compassie mogelijk en valt een moreel oordeel te nuanceren en te funderen. Een dergelijke onderwijsdoelstelling komt naar haar idee het democratisch bestel ten goede. Zij noemde als voorbeeld de school en universiteit van de Indiase onderwijshervormer en Nobelprijswinnaar Rabindranath Tagore (1861-1941). De kunsten waren daar volledig verbonden met de rest van het onderwijs en stonden in dienst van het ontwikkelen van inlevingsvermogen en verbeeldingskracht. Doel was de leerlingen en studenten op te leiden tot verantwoordelijke wereldburgers. De school werd ook bezocht en bestudeerd door Maria Montessori, die op uitnodiging van de *Theosophical Society* langdurig in India verbleef en daar ook zelf scholen stichtte die op steun van Tagore konden rekenen. Nussbaums theorie, die poneert dat ons onderwijssysteem niet op winst, op het draaiend houden van de economie gericht zou moeten zijn, maar tot empathische democratie moet leiden, heeft historische en wereldwijde wortels, maar is bij lange na niet algemeen aanvaard. Uit het literatuuronderzoek naar de geschiedenis van kunstonderwijs bleek al dat de meeste auteurs van mening zijn dat deze vorm van onderwijs puur als vakonderwijs op de latere beroepspraktijk gericht moet zijn. Van de Bundts visie paste - op bescheiden wijze - binnen de bredere zienswijze van Nussbaum.

Aanpak van het onderzoek

Om een duidelijk beeld van de inhoudelijke kant van de ideologie te krijgen zijn publicaties en verslagen waarin de Vrije Academie zich presenteerde als onderwijsinstelling bestudeerd. De voornaamste bron voor dit inhoudelijk onderzoek vormde het ongeordende archief van de Vrije Academie. De bewaarde stukken bevonden zich grotendeels ongerubriceerd in dozen, mappen, plastic zakken en koffers. Van een instelling met zo weinig bureaucratische affiniteit, waar bovendien de chaos tot leerprincipe was verheven, was dat wellicht ook te verwachten.

In de prospectussen die vanaf 1948 geregeld zijn uitgegeven, werden de doelstellingen verwoord en voorgenomen plannen ontvouwd. Pers-



5. Josephine Sloet, deelnemer in 1961-1962 en 1968-1970, met een karakteristiek Vrije Academie-werk (olieverf op hout) uit 1969.

Sloet: *Wat je leerde op de Vrije Academie? Zelfstandigheid, jezelf proberen te vinden, net zolang blijven zoeken tot je het vindt; je eigen vrije werk ontwikkelen en je eigen vrije geest. Dat gaat met horten en stoten.*

berichten, bedoeld om nieuwe leerlingen te trekken, en discussiestukken belichtten de achterliggende doelen. Interne stukken, zoals subsidieaanvragen en notulen van bestuursvergaderingen, gaven een beeld van de onderwijsvisie. Het Vrije Academie-archief leverde belangrijk feitenmateriaal op, dat is aangevuld met informatie uit interviews. Daarnaast is ook het archief van de Nederlandse Montessori Vereniging bestudeerd, waarbij de aandacht was gericht op mogelijke relaties met de kunstwereld in ons land en eventuele verbanden met de Haagse onderwijswereld. Verder is studie verricht naar de opvattingen van de H9 (Haagse Negen), de vooroorlogse tekenleraren, met speciale aandacht voor de mogelijke relaties tussen deze groep en het korps leraren van de Vrije Academie. De geschiedenis van de Parijse *académie libre* is bestudeerd aan de hand van de bestaande literatuur, waarna aanvullende vragen zijn gesteld aan betrokkenen bij de Académie Ranson. Op basis van de documentatie viel het eerdergenoemde viertal kenmerken van de onderwijsideologie van de Vrije Academie op te stellen: a) het streven naar maximale persoonlijke ontplooiing, b) de vrijheid van kunstopvatting, c) een drempelloos toelatingsbeleid en d) het ontbreken van eindnormen ter beoordeling van de vorderingen. Deze vier kenmerken fungeren als rode draden door dit onderzoek.

In tweede instantie kwam de instrumentele vraag aan de orde: hoe werkte de onderwijsideologie in de praktijk en hoe zag het dagelijks leven aan de Vrije Academie eruit? Het archiefonderzoek leverde jaarverslagen, stageverslagen en vergadernotulen op, waaruit antwoorden op deze vragen vielen te destilleren. Foto's gaven een veelzeggend beeldverslag van klaslokalen en lessituaties. Er zijn destijds artikelen in kranten en tijdschriften verschenen en er zijn films gemaakt van het reilen en zeilen aan de Vrije Academie. Dit materiaal is geanalyseerd aan de hand van de onderscheiden kenmerken van de onderwijsvisie. Steeds is getoetst in hoeverre deze in de praktijk voorkwamen en het handelen aan de Vrije Academie bepaalden. Betrokkenen die als sleutelfiguren aangemerkt konden worden, zijn aanvullend ondervraagd. Van groot belang zowel voor de inhoudelijke als de instrumentele kant van de onderwijsideologieën was de biografische informatie over de drie hoofdpersonen: De Moor, Van de Bundt en Lampe. Er is gepoogd het persoonlijk leven van de hoofdpersonen te verbinden met hun publieke werkzaamheden voor de Vrije Academie.[32] Hun levensgeschiedenissen waren medebepalend voor de ontwikkelingen van het kunstonderwijs in hun tijd en maakten zo deel uit van een geschiedenis die groter was dan alleen die van henzelf.[33] De biografische benadering hield in dat persoonlijke mededelingen naar bronnen herleid werden en dat de genoemde bronnen en data werden geverifieerd. Daarvoor waren archiefonderzoek, literatuuronderzoek en interviews noodzakelijk.

Nadat een beeld verkregen was van zowel de inhoudelijke als de praktische kant van de ideologie kwam de contextuele vraag aan de orde: hoe verhield de onderwijsideologie van de Vrije Academie zich tot andere theorieën over persoonlijke ontplooiing? Waar kwamen de ideeën vandaan, welke hebben de directeuren beïnvloed en welke concepten wezen zij af? Er is nagegaan in hoeverre de kenmerken van de onderwijsideologie ook aan andere kunstinstituten voorkwamen. Literatuuronderzoek maakte duidelijk hoe het aan andere academies gesteld was met aspecten als toelatingsbeleid, rapporten en examens, studieprogramma's, individuele begeleiding, subsidies, aanstelling van psychologen en sociologen en nadruk op fantasie en verbeelding. Als aanvulling is ook het archief van de Haagse (Koninklijke) Academie van Beeldende Kunsten bestudeerd, evenals dat van de Amsterdamse Rijksakademie. Voor deze twee instellingen is gekozen, omdat de Haagse Academie gezien kan worden als pars pro toto voor alle kunst(nijverheids)opleidingen in Nederland. Zij waren alle aan dezelfde wettelijke regelingen onderworpen, terwijl de Rijksakademie een aparte positie innam, maar wel een reëel alternatief vormde voor Haagse kunstenaars. Ook ging speciale aandacht uit naar het functioneren

van Ateliers 63, omdat aan deze instelling net als aan de Vrije Academie al vroeg een vrijere kunstopvatting werd gepropageerd.

Na dit onderzoek kon het tweede deel van de onderzoeksvraag gesteld worden: hoe hebben de leerlingen de vier kernpunten van de onderwijsideologie ervaren? Voor de beantwoording hiervan waren interviews met oud-leerlingen de belangrijkste bron, waarbij de methode van de *oral history* de leidraad vormde. Hierbij geldt, volgens de theorie van Selma Leydesdorff, dat de belangrijkste taak van de interviewer luisteren is.[34] Het ging erom tijdens de gesprekken geen enkele wending, variatie of thema uit te sluiten. Op deze manier kon het verhaal verteld worden vanuit het perspectief van de leerling. Volgens de theorie van de *oral history* past de interviewer zich zoveel mogelijk aan bij de respondent. De oud-leerlingen ontvingen naast een brief met het verzoek om een open interview een korte vragenlijst, die diende om hen alvast te laten nadenken over een periode van jaren her.[35] De drie hoofdvragen die in ieder geval aan de orde dienden te komen, luidden: a) hoe heeft de respondent de lessen ervaren, b) hoe heeft de respondent de sfeer ervaren en c) wat heeft de respondent met de opleiding kunnen doen?

In de brief waarin het doel van het onderzoek werd aangegeven, was ook de vraag opgenomen of de respondent een object of kunstwerk of iets anders kon laten zien dat voor hem of haar verband hield met de Vrije Academie. Dit verzoek leverde verrassende uitkomsten op, die het verhaal van de respondent vaak meer inzichtelijk maakten. Meestal betrof het een kunstwerk dat in de leertijd aan de Vrije Academie was vervaardigd. Steeds is een foto gemaakt van de respondent met zijn of haar object.

In alle gevallen is ook naar de levensgeschiedenis van de geïnterviewde gevraagd. Het bleek dat op diverse gebeurtenissen in de ontwikkeling van de Vrije Academie verschillende visies werden gegeven. Deze tegenstrijdigheden bieden weer nieuwe gezichtspunten voor nader onderzoek. Opvallend waren bijvoorbeeld de verschillen in visie op het kunstonderwijs aan de Vrije Academie tussen mannen en vrouwen. Het ging bij de interviews uiteraard niet alleen om wat er verteld werd, maar ook om hoe het aan de orde kwam en waarom, en ten slotte ook om wat er niet aan de orde kwam. De interviews duurden gemiddeld anderhalf uur en werden in principe digitaal opgenomen. In sommige gevallen is besloten dat niet te doen, wanneer de situatie zich daar niet voor leende, bijvoorbeeld wanneer de omgeving te rumoerig was of de geïnterviewde bezwaar maakte.

In totaal zijn 35 oud-leerlingen benaderd. Er is uit de periode 1947-1982 geen leerlingenbestand bewaard gebleven, zodat een representatieve steekproef niet tot de mogelijkheden behoorde. Daarom is getracht zoveel mogelijk verschillende leerlinggroepen te bereiken: uit elke periode, zowel mannen als vrouwen, beroepskunstenaars en amateurs en uit verschillende disciplines. Voor de periode van de Vrije Studio (1933-1942) is slechts één oud-leerling gevonden. Sommige respondenten zijn actief benaderd, anderen meldden zich zelf nadat ze kennisnamen van het onderzoek.

Voor de analyse van de open interviews werd naast de *oral history*-methode gebruik gemaakt van de theorie van Pierre Bourdieu.[36] Non-verbale signalen dienden in de analyses evenzeer betrokken te worden als de verbale. In letterlijke transcripties is uiteraard niets terug te vinden van *body-language*, mimiek, het tempo van praten, stiltes, bepaald taalgebruik of dialect. De analyse werd verricht aan de hand van de volgende categorieën: 1) technische vaardigheden, 2) morele vorming, 3) fantasie en experiment, 4) toelating, 5) toetsing, 6) sfeer, ambiance, 7) buitenschoolse activiteiten, 8) kosten en 9) carrière.

Indeling van het boek

Bij het schrijven is gekozen voor een chronologische driedeling, met de drie actoren Christiaan de Moor (1899-1981), Livinus van de Bundt (1909-1979) en George Lampe (1921-1982) als hoofd-

personen. Hiermee wordt een indeling in drie tijdvakken aangebracht. Het eerste tijdvak vormt de voorgeschiedenis, de proloog genoemd; de overige twee perioden worden belicht aan de hand van de onderzoeksvraag naar inhoud, praktijk en context van de ideologie en de vraag naar de ervaringen van de leerlingen.

De proloog behelst de jaren 1933-1942, de periode van de Vrije Studio en van Christiaan de Moor, een van de oprichters. De invloed van de Parijse *académies libres* komt aan bod, omdat via De Moor de Académie Ranson van beslissende invloed was, ook voor de latere periodes. Er is aandacht voor zijn persoon en zijn rol in het Haagse culturele leven. Hierbij gaat het om de vraag in hoeverre De Moors omstandigheden de idealen van de Vrije Studio beïnvloedden. De vooroorlogse onderwijsvernieuwers op het gebied van tekenonderwijs komen eveneens aan de orde. De structuur en onderwijsopzet van de Vrije Studio wordt verduidelijkt, zodat de overeenkomsten en verschillen met die van de Vrije Academie uitgelicht kunnen worden. Tot slot wordt een beeld geschetst van de lespraktijken aan de Vrije Studio.

Deel I gaat over de periode van 1947 tot 1964, de jaren waarin Livinus van de Bundt actief was als directeur van de Vrije Academie.[37] Allereerst volgt een biografische schets van zijn leven voor zover van invloed op de oprichting en praktijk van de Academie. Daarna komt de inhoudelijke kant van zijn ideologie aan de orde, met aandacht voor de betekenis van de verbondenheid van Van de Bundt met de theorieën van contemporaine ideologen als Gerardus van der Leeuw en Herbert Read. Nadat in 1949 Paul Citroen aantrad als docent aan de Vrije Academie, werd de invloed van het Bauhaus duidelijker merkbaar. Vervolgens is de lespraktijk van het onderwijs uit deze periode beschreven. Wat gebeurde er daadwerkelijk tijdens de lesuren en kwam de inhoud van de cursussen overeen met de plannen en de idealen? Tot slot worden de ervaringen van de deelnemers met de vrije onderwijsideologie belicht.

Deel II beslaat de periode van 1964 tot 1982, de tijd waarin George Lampe aan de Vrije Academie de scepter zwaaide. Zijn biografie, voor zover van belang voor de Vrije Academie, krijgt aandacht. Lampes ideeën evolueerden van een grote interesse in de Freudiaanse psychoanalyse naar een overtuigd enthousiasme voor de antipsychiatrie. Onderzocht wordt wat deze psychologische interesses betekenden voor de Vrije Academie, die in deze periode omgedoopt werd tot Psychopolis. Zijn relatie tot de maatschappelijke gebeurtenissen en de invloed van Provo en andere protestbewegingen komen eveneens aan bod. Evenals in het vorige deel wordt ook hier de praktijk van het onderwijs uit deze periode onder de loep genomen en de wijze waarop de deelnemers de onderwijsvorm beleefd hebben.

Tenslotte wordt in de epiloog kort verslag \gedaan van de gebeurtenissen na 1982, toen eerst Frans Zwartjes, daarna Bob Bonies, vervolgens Ingrid Rollema en ten slotte Marie Jeanne de Rooij het stokje overnamen.

Om de tekst leesbaar te houden zijn gegevens als overzichten van docenten en bestuurs-leden, leerlingenaantallen, lesgelden en subsidiebedragen opgenomen in de Bijlagen. De meeste overzichten beslaan uitsluitend de onderzoeksperiode van 1947 tot 1982. Ook een lijst van de door de Vrije Academie georganiseerde tentoonstellingen is in de Bijlagen te vinden.

Woordgebruik/schrijfwijzen

De Eerste Nederlandsche Vrije Studio (E.N.V.S.) werd opgericht in 1933. In de tekst wordt consequent de naam Vrije Studio gehanteerd. In de jaren dertig werd de school meestal ook op die manier aangeduid.

De docenten van de Vrije Academie gebruikten liever de term ‘leden’ of ‘deelnemers’ dan ‘leerlingen’. Maar omdat de Vrienden van de Vrije Academie en mensen die slechts lezingen bijwoonden ook met die woorden werden aangeduid, hanteren we de termen leerlingen, cursisten

en studenten voor diegenen die lessen volgden aan de Vrije Academie. Waar voor de leerling in het algemeen ‘hij’ in de tekst wordt gebruikt, moet uiteraard ‘hij of zij’ gelezen worden. Livinus van de Bundt liet zich liever ‘Livinus’ noemen. Zo signeerde hij zijn werk ook. Voor de ambtenarij was hij Van de Bundt, voor zijn leerlingen was hij Livinus. Vandaar dat in de tekst ‘Van de Bundt’ wordt afgewisseld met ‘Livinus’ of ‘Livinus van de Bundt’. Willem Schröfer veranderde na de Tweede Wereldoorlog zijn achternaam in Schrofer, omdat hij de Umlaut te Duits vond.[38] Vandaar dat beide naamsvarianten in de tekst terug te vinden zijn: met Umlaut voor de oorlog, zonder erna.

De Haagse Academie van Beeldende Kunsten kreeg in 1957 het predicaat ‘Koninklijk’. Daarom worden voor deze academie twee benamingen in de tekst gehanteerd. Wanneer het gaat om de academie na 1957, wordt de term Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten gebruikt.

Tot slot:

De Vrije Academie is in december 2015 ten grave gedragen. Toen ik aan mijn onderzoek begon, kon ik niet vermoeden dat ik een instelling bestudeerde die in de laatste fase van haar bestaan verkeerde. De gemeente Den Haag besloot het instituut niet langer te subsidiëren, waardoor voortgang onmogelijk werd. Het archief is voor een deel opgenomen in het Haags Gemeentearchief. Er is helaas echter ook veel weggegooid. Mogelijk zijn daarbij bronnen die ik voor dit onderzoek heb gebruikt, verdwenen. Gelukkig zijn alle door mij gebruikte documenten gefotografeerd en ter inzage beschikbaar.

Op 4 december 2015 organiseerde de laatste directeur, Marie Jeanne de Rooij, een afsluitend debat, waarvoor onder anderen de verantwoordelijke wethouder Joris Wijsmuller uitgenodigd was. Het was nadrukkelijk niet de bedoeling dat de schuldvraag van de teloorgang aan de orde zou komen. De discussie ging over nut en noodzaak van presentatie-instellingen, het soort instelling dat de Vrije Academie (onder de naam Gemak) tot dat moment was geweest, aangezien de kunstonderwijstaak al drie jaar eerder opgegeven was. Het debat vond plaats in een ongemakkelijke sfeer, vermoedelijk omdat een gesprek over nut en noodzaak van een al opgeheven instelling niet zo relevant meer was. De wethouder kwam, in antwoord op vragen uit het publiek, niet veel verder dan een vertwijfeld schouderophalen: ‘Ik kan ook niet veel anders dan uitvoeren wat de politiek mij voorschrijft’.

Zo kwam er een einde aan een instelling zoals er geen ander in Nederland bestaan heeft en bleek mijn onderzoek nog een andere urgentie te hebben dan ik vooraf besefte. Ik hoop dat mijn historische reconstructie kunstenaars zal inspireren weer eens een Vrije Academie op te zetten.



6. Christiaan de Moor, *Zelfportret* (detail), olieverf op doek, 1921.



Proloog

Haags Kunstonderwijs voor de Tweede Wereldoorlog

1. Chris de Moor in Parijs

Christiaan de Moors enthousiasme voor de oprichting van de Vrije Studio, een *académie libre* zoals in Parijs, is te herleiden tot persoonlijke ervaringen.[1] Hij stamde uit een bemiddelde Rotterdamse koopmansfamilie. In het huis van zijn grootvader van vaderszijde aan de Schiedamschesingel werd Frans gesproken, waardoor De Moor de taal spelenderwijs leerde, wat zijn aanmelding aan de École des Beaux-Arts in Parijs vergemakkelijkte. De ruime woning van zijn grootvader hing vol schilderijen en er heerste een erudiete sfeer. Naast het milieu van zijn vader was het vooral zijn meer intellectuele moeder die haar sociale instelling en culturele belangstelling overbracht op haar twee zoons. Zij was het ook die haar man wist over te halen een modern huis te laten bouwen op een plek met status, de Honingerdijk 45, door de architect Herman van der Kloot Meyburg. In dit huis zou de Haagse kunstkenner H.P.Bremmer op verzoek van De Moors moeder een aantal lezingen verzorgen.[2]

De Moor doorliep de Hogere Burgerschool en vervolgde in 1919 zijn opleiding aan de Rotterdamse Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen. Al binnen een jaar besloot hij zijn studie voort te zetten in Parijs. Aan de korte tijd op de Rotterdamse Academie hield hij een levenslange vriendschap over met het kunstenaarsechtpaar Hans en Minnie Polak. De Moor wist een aanbeveling te verkrijgen voor de Parijse École des Beaux Arts, een opleiding die bepalend kon zijn voor een carrière. Immers, wanneer een aankomend kunstenaar met succes de École des Beaux Arts doorliep en wist te exposeren op de jaarlijkse Salon, dan was hij doorgaans voor de rest van zijn leven verzekerd van opdrachten. Menig kunstenaar met een dergelijke opleiding achter de rug werd lid van het Institut de France, hoogleraar aan de École, jurylid van de Salon, gelauwerd door diezelfde jury en ontving opdrachten van staatswege. Anno 1920 was dit traditionele systeem echter al behoorlijk ondermijnd en waren er andere manieren om te slagen als kunstenaar. Maar bij velen, zeker bij buitenlanders, had de Académie des Beaux Arts nog een prestige dat financiële offers van ouders rechtvaardigde.[3]

Voor De Moor werd de Parijse École een desillusie. Hij beschreef de sfeer daar nadien als 'van het ergste academisme, van pleisterbeelden en studie van het menselijk lichaam (…) waar de zoetelijkheid zonder ziel ten top werd gedreven'.[4] Het is de vraag of hij deze sfeer zo heeft ervaren in 1920 of dat het vooral een gevoel van latere datum was. Hij ondervond er geen vriendschap van medestudenten of docenten en al na enkele maanden verliet hij de École omdat hij zich ook artistiek onbegrepen voelde. Zijn naaktstudies werden afgewezen omdat ze zouden lijken op de verafschuwde tekeningen van die andere Hollander, Van Gogh. In zo'n ambiance kon De Moor, volgens eigen zeggen, onmogelijk verder studeren. De afwijzing zorgde er in ieder geval voor dat hij nog in zijn leertijd in aanraking kwam met andere, minder traditionele artistieke impulsen.

Nergens in zijn memoires schreef hij hoe hij aan zijn inkomen kwam. Het is duidelijk dat zijn zorgen niet op het financiële vlak lagen; zijn beslommeringen betroffen voornamelijk zijn zwakke gezondheid. Zijn ouders moeten hem van een toelage hebben voorzien, die wonen en studeren in Parijs mogelijk maakte, evenals geregeld reizen naar Nederland. Toen De Moor in 1921 trouwde met Hetty de Roos was het echtpaar in staat een lange huwelijksreis naar Italië te maken en daarna een oude boerenwoning te kopen in St. Rémy-lès-Chevreuse, een dorpje zo'n veertig kilometer ten zuiden van Parijs.[5]

De Moor stond vooral in contact met de Nederlander Conrad Kickert, die wekelijkse recepties hield aan de Rue du Départ.[6] Hier leerde hij naast vele Nederlandse collega's een type Parijzenaar kennen dat meer dan zijn medestudenten aan de École des Beaux Arts open stond voor alternatieve kunststromingen.[7] Toen Kickert in de zomer naar zijn buitenhuis vertrok, stelde hij De Moor zijn atelier ter beschikking, waardoor hij kon inburgeren in Montparnasse.[8] Hij raakte

onder andere bevriend met de schilder Frits Klein, die ook in Kickerts Parijse woning verbleef.[9] De Moor wilde zich in ieder geval verder bekwamen in modeltekenen. Daarom meldde hij zich aan bij een van de privé-academies van Montparnasse, de Académie Ranson, niet ver van de Rue du Départ in de Rue Joseph Barra. De Moor schreef in zijn memoires niet op grond waarvan hij juist voor deze academie koos. Meestal kozen kunstenaars hun instituut op grond van de naam en faam van de toonaangevende docent. Dat zal voor De Moor niet anders zijn geweest. In ieder geval gaf hij een opleiding met status, die bovendien meer kansen bood op een zeker bestaan, op voor een bohemienachtig leven zonder zekerheden. Dat was een bewuste keuze, die voortkwam uit een hang naar dramatiek, een serieuze zoektocht naar het 'echte leven', zoals hij schreef, het lijden en de armoede die ook Van Gogh meegemaakt had. Deze keuze zou zijn schilderkunst ten goede komen, verwachtte hij.

2. Het voorbeeld van de Parijse *Académie Libre*

Uit de literatuur blijkt dat er in 1920 een uitgebreide keus was aan privé-academies in Montparnasse. Er bevonden zich op zijn minst zes *académies libres* in dat ene arrondissement, waaronder de beroemde Académie Julian en de Académie de la Grande-Chaumière. In Montparnasse was het academiebestel zo'n belangrijk bestanddeel van het dagelijks leven, dat zich 's avonds op de boulevards modellenparades voortbewogen: meisjes op zoek naar een betaalde baan in een van de academies. Veel kunstenaars schreven zich in op meerdere privé-academies tegelijk, omdat ze bij verschillende docenten wilden werken.



7. Académie Ranson, 1937 (foto Geiger).

Het concept van de *académie libre*, de 'vrije academie', was in Parijs ontstaan in 1815, toen daar de Académie Suisse werd opgericht als eerste particuliere academie. Hier werd oorspronkelijk geen onderwijs gegeven. De kunstenaars konden er elkaar ontmoeten en vrij werken naar model. In de tweede helft van de negentiende eeuw werkten er kunstenaars als Monet, Pissarro en Cézanne. Door hun openlijke commentaar op de klassieke traditie en het formele academische bestel kreeg de particuliere academie de naam anti-academisch te zijn. Dat was echter lang niet altijd het geval; voor een van de eerste, de Académie Julian, gold dat beslist niet. Dit instituut was in 1868 opgericht als vangnet voor degenen die nog niet aan de toelatingseisen van de Académie des Beaux Arts voldeden. Tegen betaling konden de leerlingen zich bij Rodolphe Julian voorbereiden op het zware toelatingsexamen. Hij nam leraren van de École in dienst en richtte, om de kwaliteit te waarborgen, het curriculum zó in, dat het inhoudelijk niet te onderscheiden was van dat van de École.[10] Omdat Julian geen enkele toelatingseis stelde, werd zijn instituut een serieuze opleiding voor iedereen die per definitie niet toegelaten kon worden aan de École, zoals vrouwen; en daarnaast voor buitenlanders voor wie het verplichte taalexamen een te grote barrière vormde.[11]

Andere *académies libres* profileerden zich juist wèl als anti-academisch. Aan het eind van de negentiende, begin twintigste eeuw ontstond steeds meer behoefte aan gelegenheden waar men in vrijheid kon tekenen naar model, zonder te hoeven voldoen aan de dwingende eisen van de École des Beaux Arts. Vandaar dat toen de ene na de andere onafhankelijke academie werd geopend. Aan een privé-academie hadden de studenten de vrijheid zo vaak te komen en te gaan als zij maar wilden en konden ze hun leraren naar eigen voorkeur uitkiezen, terwijl zij aan de École overgeleverd waren aan het regiem van één leermeester. Over de Académie Ranson vertelde De Moor: 'Je kon er werken zoveel je wilde en eens in de week kwamen de leraren het werk corrigeren'.[12] Het contrast met de École des Beaux Arts was groot. De *académies libres* stelden geen toelatingseisen; de enige voorwaarde was het lesgeld. Dat was voor mannelijke leerlingen niet hoog en kon per jaar, per maand en in sommige gevallen zelfs per les worden voldaan. Aan bijna alle privé-academies was het lesgeld voor vrouwen twee tot driemaal hoger dan voor mannen, waardoor uitsluitend dames uit welgestelde milieus dit type kunstonderwijs konden betalen. Het principe dat zij feitelijk door hun hogere bijdrage een redelijke prijs voor de mannelijke leerlingen mogelijk maakten, gold voor bijna alle academies. Aangezien de École gratis was, konden de privé-academies niet al te duur zijn om zich niet uit de markt te prijzen. Voor vrouwen, die immers nauwelijks op de École terecht konden, gold die overweging niet; er was voor hen geen andere mogelijkheid om kunstonderwijs te krijgen.

De Académie Ranson was gesticht door *Les Nabis*, een groep kunstenaars die elkaar aan het begin van de twintigste eeuw had leren kennen aan de Académie Julian. Zij waren leerlingen en vrienden van Paul Gauguin: Maurice Denis, Paul Sérusier, Edouard Vuillard en Paul-Élie Ranson. Zij stichtten in 1908 hun eigen *académie d'avant-garde*, de Académie Ranson. Een van de meer prozaïsche doelstellingen was om de financiën van Paul Ranson op orde te brengen.[13] De term *académie d'avant-garde* kwam van Maurice Denis. Het was de bedoeling dat de Académie Ranson een ten opzichte van de École des Beaux-Arts vooruitstrevend beleid zou voeren. Vanwege de oprichters, *Les Nabis*, werd het instituut door buitenstaanders beschouwd als de drager van de erfenis van Gauguin en Cézanne.[14] Denis en Sérusier gaven de eerste jaren hun lessen belangeloos en de echtgenote van Paul-Élie Ranson, France Ranson, deed de administratie. Nadat Paul-Élie was overleden - al in 1909 - bekleedde zij de functie van directeur. Zij huisde in een klein glazen kantoortje naast de ingang, waar zij schetsen en sculpturen tentoonstelde. Ze schreef nieuwe deelnemers in en inde de betalin-

gen. De studiekosten waren wisselend; aan rijkere mensen, man of vrouw, werd meer lesgeld gevraagd dan aan minder gefortuneerden. Er waren studenten die alleen de eerste keer lesgeld betaalden en daarna als assistent, *massier* genaamd, aan de slag gingen. Daarbij konden ze kosteloos in de ateliers voor zichzelf tekenen of beeldhouwen.[15] Omdat de docenten op ongeregelde tijden langskwamen, waren in alle ateliers altijd *massiers* aanwezig. Zij verzorgden de dagelijkse werkzaamheden, hielpen de nieuw aangekomenen op gang, zorgden voor een model en prepareerden het materiaal. Op geregelde tijden stelden ze het model in een andere pose op en herschikten ze de draperieën.

Het pand aan de Rue Joseph Barra 7 bevond zich aan een kleine cour achter de straat. De academie was een gebouwtje van één verdieping met grote maar niet erg hoge ateliers waar desondanks veel licht binnenviel. Het geheel leek op een serre en soms zelfs op een broeikas. Ervoor bevond zich een piepklein tuintje. Voor schoonmaakwerk, het verzorgen van maaltijden en allerhande klussen was het Italiaanse ex-model Concetta aangetrokken; zij was tientallen jaren een uithangbord voor de Académie Ranson met haar warme persoonlijkheid en spaghettischotels.

Het instituut stond bekend als degelijk en vooruitstrevend. De naam van Maurice Denis werd nog steeds geassocieerd met de school en verleende er prestige aan. Hoewel Denis in 1920 slechts sporadisch les gaf, maar wel net als Vuillard en Serusier geregeld langskwam, werd de academie nog altijd beschouwd als avant-gardistisch. Na 1918 had Louis Latapie de lessen voor het merendeel overgenomen. Anderen zoals Gino Severini en Moïse Kisling gaven incidenteel les.[16] Vanaf 1923 waren Roger Bissière in het schilder- en tekenatelier en Charles Malfray voor de beeldhouwkunst de vaste docenten. De Académie Ranson onderscheidde zich in die jaren door een grote souplesse ten aanzien van de praktische werkwijze. Aan andere academies golden regels voor bijvoorbeeld de ‘leer der contrasten’, ‘kubistische’ scholing, voorschriften omtrent kleurgebruik.[17] De Académie Ranson voerde juist het anti-dogmatisme hoog in het vaandel en liet zich erop voorstaan veel aandacht te besteden aan de persoonlijkheid van de leerling. Dat laatste werd overigens vooral met de mond beleden. Ondanks de nagestreefde individualiteit was er vanaf 1923 een gemeenschappelijke stijl te onderscheiden, namelijk een op het kubisme gebaseerde taal van versimpelde vormen. Roger Bissière deelde zelfs, in tegenspraak met zijn opvatting dat elke leerling zijn eigen creatieve drijfkracht moest ontdekken, aan nieuwe cursisten een lijstje uit met voorschriften.[18] Een aantal regels plakte hij bovendien aan de muur. Eén daarvan was dat elke natuurlijke vorm teruggebracht moest worden tot zijn geometrische essentie. Omdat hijzelf als leraar lang niet altijd ter plekke was, vond hij het blijkbaar nodig de leerlingen op die manier zijn opvattingen permanent onder ogen te brengen. Hij wantrouwde niettemin theorieën en principes. Zijn voorschriften kwamen er vooral op neer de eigen *sensibilité* te volgen. Het door hem aanbevolen procedé was: nadenken, het werk globaal opzetten, de natuur terugbrengen tot de essentiële geometrische vormen, en ernstig en bescheiden zijn. De voorstelling hoefde niet de werkelijkheid te benaderen: *‘en dernier ressort, c’est le coeur qui justifie tout’*, zo besloot hij.[19] Echte schilderkunst kwam naar zijn mening meer tot stand door plezier dan door virtuositeit. Een kunstwerk dat met plezier was vervaardigd, was in principe beter dan een uitsluitend technisch knap werk. Zo werd de Académie Ranson onder Bissière een illuster centrum van vrij schilderen en tekenen, hoewel toch meer in naam dan in praktijk.[20]

Het kunstonderwijs aan de Académie Ranson was opmerkelijk. In de eerste plaats in vergelijking met de École des Beaux Arts, maar ook ten opzichte van andere *académies libres*. Het trok studenten aan van over de hele wereld. Het onderwijs van Bissière en Malfray raakte wijd en zijd bekend om zijn openheid en vrijheid. Het was meer gericht op discussie, *les heures partagées*, dan op correctie. Iedere leerling werd in de

gelegenheid gesteld zijn eigen persoonlijkheid te ontwikkelen, zelfs als zijn talent zich op dàt moment nog maar heel bescheiden ontpopte. Het was ook Charlotte van Pallandt opgevallen; zij schreef dat zij, toen zij de eerste maal het atelier van Malfray in de Académie Ranson betrad, gecharmeerd was van de grote variëteit in de werken van de leerlingen. Blijkbaar werd hun geen enkele stijl opgelegd.[21] Oud-leerlingen spraken van een hechte gemeenschap, collegiaal en dynamisch.[22] Meer dan een *professeur* was een leraar een *compagnon*, een metgezel, een begeleider, volgens de principes van de middeleeuwse *compagnonnages,* de gilden die onbemiddelde studenten van de universiteit opvingen. Op de Académie Ranson was deze groepsgeest een erfenis van *Les Nabis*. Hun streven naar een gemeenschapskunst ten dienste van de samenleving was sterk verbonden met een verheerlijking van de middeleeuwen. De leraren zagen die periode als een tijd waarin de kunstenaar als nuttig ambachtsman middenin de samenleving stond. Die interesse kwam tot uiting in de multidisciplinaire aanpak op de Académie Ranson, waarbij het schilderen zoveel mogelijk in samenhang met andere beeldende kunsten, zoals de architectuur en beeldhouwkunst, werd beschouwd. Vandaar ook de belangstelling voor frescoschilderen.

Christiaan de Moor vermeldde niet van welke docenten hij les had gekregen. Maar Gino Severini, die in Nederland al langere tijd onder de belangrijke kunstenaars van zijn tijd werd geschaard, kende hem blijkbaar zo goed dat hij hem een felicitatiekaartje stuurde toen hij de Vrije Studio in Den Haag opende. Wellicht was Severini een van de docenten van De Moor op de Académie Ranson. Wel vermeldde De Moor dat hij zich in zijn Parijse tijd al theoretisch bezig hield met frescoschilderen en noemde hij Maurice Denis als iemand die hem daarbij inspireerde. Misschien was hij in 1981, zestig jaar later, bij het schrijven van zijn memoires Roger Bissière vergeten. Deze leraar, die De Moor in principe zou hebben kunnen onderwijzen, schreef in 1915 al over muurschilderen en richtte in 1931 aan de Académie Ranson zelfs een speciaal fresco-atelier in. Maar toen was De Moor al weer terug in Nederland. Hij vervaardigde in 1924 muurschilderingen in Den Haag, waarvoor hij de voorstudies in Parijs en in St. Rémy-lès-Chevreuse vervaardigd had.

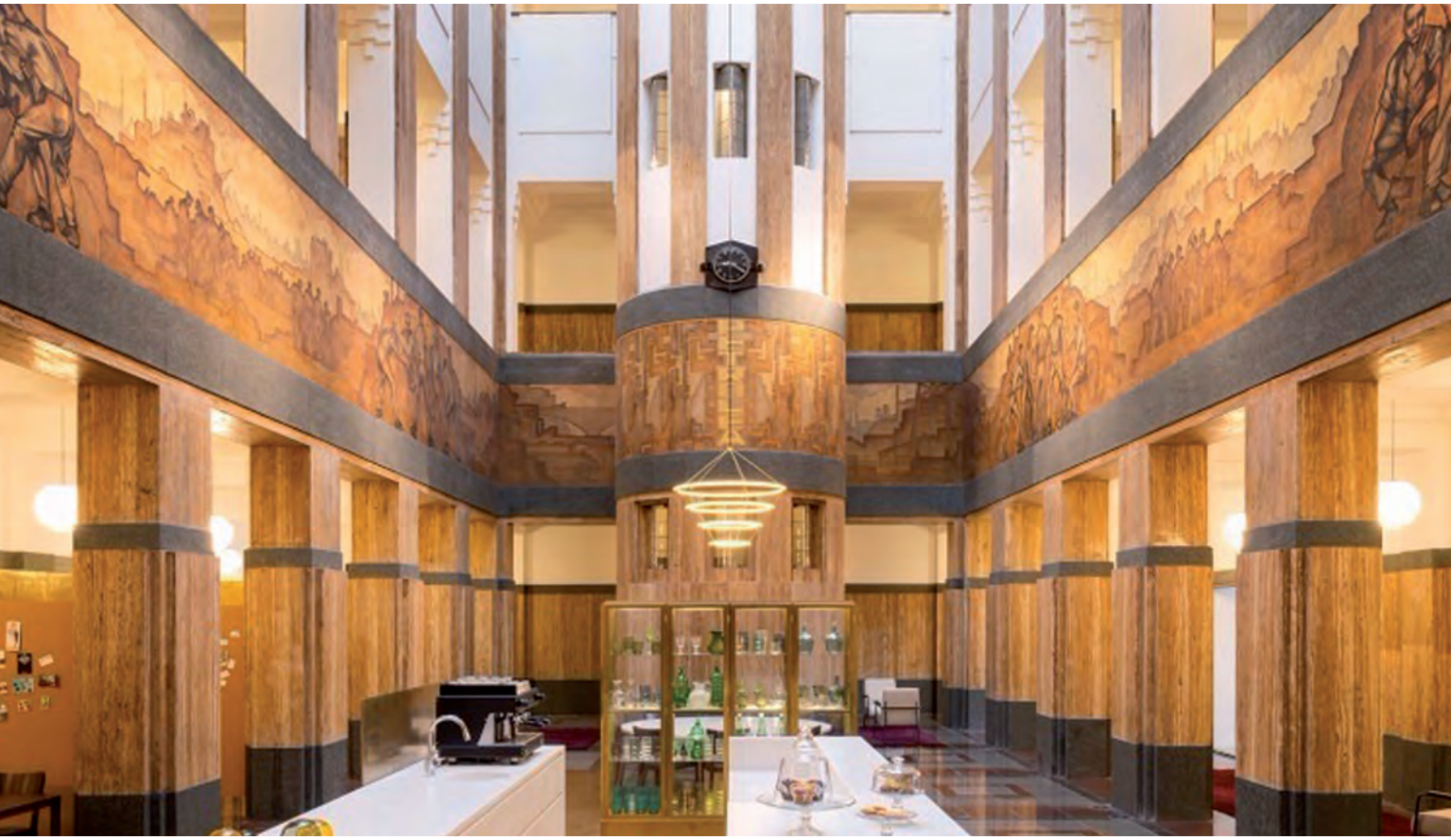
De idealen van de Académie Ranson zouden De Moor zijn hele leven bijblijven. Het benadrukken van individuele vrijheid en van het gemeenschapsgevoel pasten goed bij zijn levenshouding. Ook het kunstzinnige ideaal van vormvereenvoudiging en de bescheidenheid ten aanzien van het werk zijn aspecten die in zijn onderwijsvisie terugkeerden. Het ideaal van het collectieve kunstwerk in dienst van de gemeenschap, een ideaal dat in Nederland werd verwoord door kunstenaars-docenten als Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst, was bij uitstek de invalshoek van de Académie Ranson en was ook voor De Moor in zijn eigen werk een belangrijke drijfveer. Ook vond hij dat een ‘goed’ kunstwerk met het hart of met de ‘ziel’ gemaakt moest zijn. Maar hij ging, in tegenstelling tot Roger Bissière, nooit zo ver dat de techniek daaraan ondergeschikt mocht zijn.

Verschillen waren er ook. De oprechte ernst van De Moor en zijn sociale instelling, zijn zoektocht naar het ‘echte leven’, zelfs naar het lijden van de mens, die hem enkele jaren later deed besluiten de mijnwerkers te gaan tekenen in de Borinage, waren idealen die hij niet per se vanuit Parijs had meegekregen, maar wellicht al in zijn ouderlijk huis had opgedaan.

Toen in 1932 een beroep op De Moor zou worden gedaan om een particuliere academie in Den Haag op te richten, bleek de Académie Ranson een krachtige inspiratiebron, zowel praktisch als inhoudelijk.

3. Het kosmopolitische Den Haag

In het najaar van 1924 verbleef De Moor in Den Haag om zijn eerste grote opdracht uit te voeren: het aanbrengen van muurschilderingen in het gebouw van The American Petrol Company, Petrolea.[23] De schetsen had hij in Frankrijk



8. Petrolea, met fries van Chris de Moor, 1924.

gemaakt. Hij schilderde een fries in expressionistische stijl met groepen levensgrote werklieden op de petroleumvelden in Amerika, schepen en goederenliften op de achtergrond. Omdat hij tijdens dit werk ziek werd, besloten hij en zijn echtgenote niet meer terug te gaan naar Parijs. Ze verkochten hun huis in St. Rémy-lès-Chevreuse en vestigden zich in Wassenaar. Architect Cornelis van Traa ontwierp aan de Papelaan 42 voor hen een woning met atelier, dat zij 'Bij den Tol' noemden.[24] Het lag op de grens van Wassenaar en Voorschoten, vlakbij het huis van zijn eerdergenoemde vrienden, het echtpaar Polak, dat de bouwgrond had gevonden.

Het Den Haag van die jaren was, anders dan tegenwoordig vaak geschreven wordt, een dynamische stad. Het was eerder het tegenovergestelde van 'niet een plek van uitzonderlijke inspiratie', zoals John Sillevis schreef.[25] Den Haag bezat een typische 'roaring twenties'-atmosfeer. De stad had een internationaal karakter gekregen, niet alleen door de ambassades, het internationaal gerechtshof en internationale handelsfirma's, maar ook door winkels, hotels en lunchrooms van internationale allure. Toeristen beoordeelden Den Haag als kosmopolitisch en aristocratisch.[26] Hagenaars die destijds hun stad beschreven, spraken steevast van een vrolijke, luchtige, lichte sfeer. Hans Martin schreef bijvoorbeeld in 1931 dat Den Haag veel gelegenheid bood 'om je jong en prettig en luchthartig te voelen'.[27] Het was een stad om te roddelen, te dansen, te flirten en te flaneren, *a city of beautiful nonsense*.[28]



9. Interieur Museum Kröller-Müller, Lange Voorhout 1, Den Haag, ca. 1930.

Den Haag gold ook statistisch gezien als een rijk en divers cultuurcentrum op het gebied van bioscopen, theaters, concertzalen, cabarets en danszalen. De combinatie van grote stad en badplaats maakte haar uniek. Scheveningen bood 's zomers internationaal vermaak op hoog niveau op het gebied van klassieke muziek, jazz, cabaret en toneel. The Mills Brothers beleefden er hun première en Duke Ellington deed in 1933 in Nederland alleen Scheveningen aan. 's Winters verplaatste het amusement zich naar de binnenstad van Den Haag. In het centrum bevonden zich een stuk of tien theaters. In bijna elk wat groter café-restaurant was live muziek en er kon op veel plaatsen gedanst worden, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Amsterdam waar openbaar dansen verboden was. In de jaren tussen de twee oorlogen was de stad ook een trefpunt van schrijvers en dichters. Bloem, Bordewijk, Boutens, Campert, Couperus, Emants, Greshoff, Kloos, Nijhoff en Vestdijk woonden er allemaal.[29]

De culturele rijkdom van Den Haag hing samen met de financiële welvaart in de stad, de crisistijd ten spijt. Er woonden relatief veel mensen die zich de culturele uitspattingen konden veroorloven. Den Haag was een welvarende stad. Op de ranglijst van gemeenten met de hoogste inkomens per inwoner stond ze in de jaren dertig steeds rond de tiende plaats, ver voor Amsterdam en Rotterdam.[30] Het percentage van de Haagse bevolking met een jaarinkomen tussen de *f* 10.000 en 20.000 bedroeg het dubbele van het landelijk gemiddelde, en bijna het dubbele van Amsterdam en Rotterdam. Het welvarende karak-

ter bleek vooral uit de winkelstand. Er waren relatief veel luxezaken, zoals banketbakkers en patissiers, boekwinkels, juweliers en parfumerieën, kunsthandelaren en antiquairs. Ook het gemeentebestuur gaf veel geld uit aan beeldende kunst; Den Haag was de stad met het hoogste budget voor de aankoop van kunst in crisistijd.[31]

Al snel stortte de sociale Chris de Moor zich in het Haagse kunstleven en binnen de kortste keren bekleedde hij tal van officiële functies in de wereld van de moderne beeldende kunst, permanent en semipermanent vertegenwoordigd in De Haagsche Kunstkring, het Museum Kröller-Müller aan het Lange Voorhout, het Tijdelijk Museum voor Moderne Kunst (een dependance van het Haags Gemeentemuseum) aan de Zeestraat, Pulchri Studio aan het Lange Voorhout, Kunstzaal Kleykamp en in de vele galeries. In deze expositiezalen konden geïnteresseerden al vroeg en ruim kennisnemen van de belangrijkste internationale ontwikkelingen.[32] Tussen 1920 en 1932 moest een moderne-kunstliefhebber vooral in Den Haag zijn, daarna kon hij zowel in Den Haag als in Amsterdam terecht.[33] Van Adrichem concludeerde dit ook al in zijn grootschalig onderzoek over de receptie van de moderne kunst in Nederland.[34]

De Haagsche Kunstkring bevond zich toen op het Binnenhof, in de gewelfde kelders onder de Ridderzaal. Het was een plek voor ontspannen samenzijn, maar ook voor lezingen, toneel, voordrachten en exposities. De Moor meldde zich er als lid, trad al kort daarna toe tot het bestuur van de *Eerste Afdeeling*, de schilder- en beeldhouwkunst, en werd daar voorzitter van.[35] In die kelders vond in 1923 de eerste geruchtmakende Dada-avond van Theo en Nelly van Doesburg, Kurt Schwitters en Vilmos Huszar plaats. Kurt Schwitters was tot in de jaren dertig elk jaar wel in Nederland. Hij logeerde bij Huszar, bij Lajos d'Ebneth of bij Piet Zwart, allen vrienden van De Moor en medeleden van de *Voorburgsche Schimmenclub*.[36]

Internationaal spraakmakend was het Museum Kröller-Müller aan het Lange Voorhout. In de zes expositiezalen waren werken van Van Gogh, Signac, Seurat, Redon, Picasso, Gris, Mondriaan, van der Leck en Huszar te zien, kunstenaars die destijds nog nauwelijks in museale collecties waren opgenomen. Na 1921 kwamen er steeds meer kubistische werken bij, zoals van Severini, Herbin en Braque. In 1927 werd een lovend stuk over deze bijzondere collectie in de Baedeker opgenomen, waardoor een stroom van buitenlandse bezoekers op gang kwam. De collectie was toen met circa 700 werken de grootste collectie moderne kunst in Nederland. Helene Kröller-Müller meende in de kubistische en geabstraheerde kunst die zij verzamelde hogere idealen te herkennen die, in tegenstelling tot de meer gevoelsmatige kunst van de expressionisten, verstandelijk zouden zijn beredeneerd. Om die rationele benadering waardeerde zij de kubisten. Ze verzamelde geen expressionisten, futuristen of fauvisten, waardoor in haar museum geen Matisse, Kirchner of een Kandinsky te vinden was.[37] De collectie Kröller-Müller sprak De Moor aan; ook hij hield van de benadering waarin kunst werd gezien als uitdrukking van een 'hoger' streven. Maar een kunstenaar als Constant Permeke die hij bewonderde, was hier niet te zien. De verzameling was, ondanks het ontbreken van cruciale kunstenaars, voor veel aankomende artiesten van onschatbare waarde.[38] Kees Andrea schreef dat de collectie Van Goghs die hij met eigen ogen had kunnen zien *eye-openers* waren geweest. Het museum aan het Lange Voorhout bleef tot eind 1933 geopend; het sloot zijn deuren toen de firma Müller & Co niet bestand bleek tegen de wereldwijde recessie.

De collectie van mevrouw Kröller-Müller was een megaversie van die van andere verzamelaars, die zich net als zij door de Haagse kunstkenner H.P. Bremmer lieten adviseren. Werken van Van Gogh, Redon, Herbin, Gris, Picasso, Braque, Severini en Léger bevonden zich daarom op kleinere schaal ook in andere particuliere collecties. Via bruiklenen waren deze werken geregeld te zien in de musea. In Haagse galeries zoals d'Audretsch, Nieuwenhuizen Segaar en Eyffinger

werden de favorieten vaak getoond door de invloed van Bremmer zelf.[39] Hij had tot 1938 bijzonder veel gezag.

Andere verzamelaars dan Bremmeradepten waren er ook. Moderne Franse, Duitse en Russische kunst werd door particulieren veel eerder verzameld dan dat zij in museale collecties werd opgenomen. In 1918 was in Den Haag het Tijdelijk Museum voor Moderne Kunst opgericht, als dependance van het Haags Gemeentemuseum. Het bevond zich aan de Zeestraat in het gebouw van Panorama Mesdag. Directeur H.E. van Gelder kreeg daar de gelegenheid om een collectie internationale moderne kunst op te bouwen. Omdat hij geen groot aankoopbudget had deed hij een beroep op particuliere verzamelaars. Zo kon het museum al in 1922 een indrukwekkende presentatie tonen van Courbet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Modersohn, Heckel en Picasso.[40] Dat trok bezoekers aan uit binnen- en buitenland en Van Gelder kon de presentatie middels bruiklenen, schenkingen en eigen aankopen gestaag uitbreiden. Zo realiseerde hij in 1927 de tentoonstelling *Oostenrijkse kunst - Klimt, Schiele en Kokoschka*. Twee jaar later was de collectie al zo groot dat regelmatig wisselende tentoonstellingen van moderne kunst mogelijk waren. In andere grote steden, zoals Amsterdam en Rotterdam, was dat nog niet aan de orde; daar duurde het tot ver in de jaren dertig voordat er op die schaal moderne kunst getoond werd.[41] Van Gelder liet begin jaren dertig sculpturen van Rodin en Brancusi zien en de Duitse en Franse expressionisten van rond 1910. In 1936 organiseerde hij in het net geopende Gemeentemuseum de grote expositie *Hedendaagsche Fransche Kunst*, met uitsluitend recent werk. De nadruk lag hier op Henri Matisse die als spil werd gezien. Van Gelders exposities hadden een educatief karakter. Hij probeerde steeds de eigen collectie in verband te brengen met de historie en met Europese stromingen. Hij deed bovendien, als sociaaldemocraat, veel moeite het Haagse publiek bij de collectie te betrekken. In 1931 liet hij via *Het Vaderland* weten dat er gratis rondleidingen werden aangeboden: ‘Het is een der moeilijkste problemen voor den museumdirecteur, vooral in een museum als het onze, om de bezoekers voldoende geestelijk contact te geven met de verzameling’.[42] In 1939 stelde hij een museumjaarkaart ter beschikking voor Haagse scholieren en studenten voor slechts 50 cent.[43]

Naast de presentaties in de twee genoemde musea waren er de nodige exposities van moderne kunst bij Pulchri, de Haagsche Kunstkring en in de kunsthandels en galeries. Deze werden uitgebreid toegelicht in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, waarin Bram Hammacher de Haagse tentoonstellingen besprak, en in de Haagse kranten door W. Jos de Gruyter, Just Havelaar en Albert Plasschaert. De lezer werd uitgelegd hoe om te gaan met minder toegankelijke kunst. De Gruyter schreef eind 1932 enthousiast hoeveel eigentijdse kunst er in Den Haag werd getoond: ‘Wij worden den laatsten tijd bijna verwend door mooie exposities van zoowel binnen- als buitenlandsche schilderkunst en grafiek. Daartoe draagt de interessante tentoonstellingsreeks bij Esher Surrey, die, alle malaise ten spijt, dit jaar met hernieuwden moed wordt voortgezet, allereerst het hare bij. Ook bij d’Audretsch, Liernur, Kleykamp en elders krijgt men echter vaak het goede en zelfs het zeer goede te zien.’[44]

Esher Surrey Art Galleries, ook aan het Lange Voorhout, was een van de meest vooruitstrevende galeries en kunsthandels in Den Haag. Dit was de plek waar in 1933, op de bovenverdieping, de Vrije Studio gevestigd werd. Op de parterre konden de cursisten kennis nemen van het werk van Chagall en Magritte.

Pulchri Studio had weliswaar de naam ouderwets te zijn, maar liet toch geregeld nieuwe kunst zien. Er werd werk van George Gross, Picasso en Kandinsky geëxposeerd. Hier werd opmerkelijk weinig over geschreven in de serieuze pers. De bijzondere manifestatie ‘Esac-1929’ *(expositions sélectes d’art contemporain)*, een tentoonstelling met veel abstracte kunst, was een unicum in die jaren in Nederland. De Nederlandse versie van deze tentoonstelling was georganiseerd door

Pétro (= Nelly) van Doesburg en was eerder in Amsterdam te zien geweest. Naast Mondriaan en Van Doesburg werden hier onder andere Arp, Mirò, Kupka, Picasso, Severini en Villon getoond. Pulchri Studio legde zich verder toe op landententoonstellingen, waarbij veel contemporaine kunst werd getoond.[45]

De Kunstzaal Kleykamp, vanaf 1920 Koninklijke Kleykamp, gevestigd in het Witte Huis tegenover het Vredespaleis, bracht voortdurend interessante manifestaties. Naast exposities van oude en moderne kunst en Aziatica werden er voordrachten en lezingen gehouden. Veel aandacht was er voor de Vlaamse Permeke, aan wie Kleykamp in korte tijd drie exposities wijdde. Ook in andere kunstzalen was Permeke trouwens geregeld vertegenwoordigd in die jaren. Met de manifestatie 'Kunst in Nood' in 1934 liet Kleykamp zijn sociale gezicht zien. Dat beleid zette de kunsthandel voort met veel aandacht voor Duitse zogenaamde *entartete* kunst, van o.a. Käthe Kollwitz, Irma Stern en Emil Epple.

Kunsthandel De Bron, gevestigd in de Zoutmanstraat, was een spraakmakende, internationaal georiënteerde galerie. De eigenaresse was de theosofe Ditte van der Vies, echtgenote van Chris Lebeau, wiens werk daar permanent werd getoond, evenals dat van vrienden als Willem Schröfer en Rein Draijer. Het jaar 1929 bracht een reeks hoogtepunten, die begon in maart met een expositie van recente aquarellen van Wassily Kandinsky. De galerie was ingericht met ultramodern stalen buismeubilair. Jan Buijs verrichtte de opening. Toen Willem Schröfer bij De Bron exposeerde werd zijn werk vergeleken met dat van Kandinsky: 'vreemdsoortige hemellichamen' die zich met grote snelheid door de ruimte wentelen, als een soort 'kosmische verschijningen'.[46]

Begin jaren dertig tekende zich een kentering af in het expositiebeleid van de Haagse kunsthandelaren. In plaats van het dramatisch-realisme en kubisme werd een voorkeur zichtbaar voor meer surrealistisch werk van Chagall, Miro, Klee, Dufy en Utrillo.[47] Magritte en Delvaux waren te zien bij Esher Surrey en Kleykamp. Opvallend in de kunstrecensies van Hammacher en De Gruyter is dat zij de vroeg twintigste-eeuwse stromingen vaak benoemden in termen van 'schreeuwerige ismen'. Dan bedoelden ze het modieus gebruik van expressionistische, kubistische of surrealistische vormen. Het enige wat er voor deze recensenten toe deed was de 'bezieling' van het kunstwerk. Wanneer een werk voldoende 'bezield' was en 'tot het wezen der dingen doordrong', kon het zowel expressief, abstract als realistisch zijn. De waardering van Nederlandse kunstenaars werd in recensies vaak getoetst aan het werk van buitenlanders als Redon, Rousseau le Douanier en Chagall. Die waardering voor 'bezieling' en de afkeer van 'schreeuwerige ismen' klonk ook door in de opvattingen van Chris de Moor.

In een dergelijke artistiek-dynamische omgeving waren de nationale en internationale inspiratiebronnen voor Haagse kunstenaars dus van dichtbij te volgen. Natuurlijk niet alleen in Den Haag, maar zeker ook daar. Belangrijker nog was dat het werk van internationaal toonaangevende kunstenaars in permanente collecties opgenomen was, die te allen tijde bezocht konden worden. Voor aankomend kunstenaars, zoals de leerlingen van de Vrije Studio, was dit van cruciale betekenis.

Zo was het kosmopolitisch Den Haag op drie verschillende manieren van belang voor de Vrije Studio: de relatief grote, welvarende en kunstminnende klasse leverde een bijdrage aan het succes, doordat zij zich in groten getale aanmeldde als leerling; de internationale ambiance bood De Moor mogelijkheden zijn internationale ervaringen en netwerk uit te breiden en het bood de leerlingen kans zich te oriënteren op het terrein van buitenlandse kunst.

Nog een ander belangrijk aspect dat typerend was voor Den Haag: de welvarende klasse bracht een relatief grote belangstelling voor esoterie, theosofie en reformpedagogie met zich mee.[48] Om die reden bevonden zich in Den Haag veel scholen op experimentele grondslag, zoals de Montessorischolen. De stad telde de oudste en

de meeste van deze scholen van Nederland op zijn grondgebied. De montessoribeweging begon er in 1916 met één particulier schooltje, maar de gemeente richtte al snel daarnaast haar eigen gemeentelijke montessorischolen op, uniek voor Nederland. De progressieve, socialistische wethouder van onderwijs J.W. Albarda speelde hierin een belangrijke rol.[49] Op deze scholen ontwikkelden zich vernieuwende inzichten over tekenonderwijs aan kinderen. Dit werd in Den Haag zelfs zo belangrijk gevonden, dat het begin jaren twintig aan alle lagere scholen een verplicht lesonderdeel werd, waar een gediplomeerde vakleerkracht voor moest worden aangetrokken. De Haagsche Kring van Teekenonderwijzers had zich voor dit beleid bijzonder ingezet en had daarbij de wethouder Albarda aan haar zijde gevonden. Het creëerde een voor Nederland unieke situatie, die betekende dat er juist in Den Haag extra veel over tekenonderwijs aan kinderen nagedacht werd. Dat was te merken bij de Haagse opleiding voor tekenleraren: de akten-opleiding aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, waar het lesvak fantasietekenen werd geïntroduceerd. Ook die ontwikkeling had invloed op het onderwijs van de Vrije Studio.

4. Fantasietekenen aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten

Van het Haagse culturele leven maakte ook de Haagse Academie van Beeldende Kunsten deel uit. Vanaf 1928 was Dr. Ir. J.H. Plantenga hier directeur.[50] Onder zijn leiding werden binnen deze opleiding belangrijke onderwijsvernieuwingen doorgevoerd, geïnitieerd door de docenten Gerrit Kiljan, Paul Schuitema en Paul Citroen. Daarnaast hadden ook op de akten-opleidingen innovatieve ontwikkelingen plaats, waaronder de invoering van fantasietekenen, dat een nieuw lesvak was binnen het beeldend kunstonderwijs. Als een van de eersten in Nederland werden de latere Vrije Studio-docenten Kees Andrea en Livinus van de Bundt met dit vak geconfronteerd. Plantenga reorganiseerde de Haagse Academie naar het voorbeeld van het Duitse Bauhaus. Chris de Moor maakte als bestuurslid het begin van de vernieuwingen mee. Op 31 mei 1931 trad hij toe tot de Raad van Bestuur.[51] Allereerst zetten Kiljan en Schuitema de afdeling Reclame op. Schuitema introduceerde de fotomontage en de collagetechniek in zijn onderwijs. De nieuwe afdeling verwierf in korte tijd een revolutionaire reputatie in Nederland. De docenten waren voorstanders van het gebruik van zoveel mogelijk machinale processen en wezen het begrip individuele smaak af als elitair. ‘Olieverf is geschiedenis, de toekomst is lichtbeelden, film en fotografie’, sprak Kiljan.[52] Een dergelijke opvatting was ongekend op de Nederlandse academies. Nieuwe lesvakken zoals optisch-grammaticale studies en kinetisch tekenen maakten onderdeel uit van hun programma. Piet Zwart, vooruitstrevend docent fotografie in Rotterdam, kwam gastlessen geven. Naast Reclame kwamen er meer nieuwe afdelingen, zoals die voor Meubelconstructie en Binnenhuiskunst, met de docenten Cor Alons en Jan Buijs. Met het aantreden van Paul Citroen in 1935 werden lesvakken geïntroduceerd als ‘analyse en synthese (zwart-wit)’ en ‘analyse en synthese (kleur)’. Citroens onderwijsmethode was gebaseerd op wat hij onderzoek naar ‘optische contrasten’ noemde. Hij was zelf opgeleid aan het Bauhaus in Weimar, waar de lessen van zijn leraar Johannes Itten gericht waren op individuele expressie en ‘materiaalgevoeligheid’.[53] Persoonlijk experimenteren met materiaal, vooral om los te komen van stereotype beelden, stond daar voorop.[54] Naast de inhoudelijke veranderingen vernieuwde Plantenga ook het imago van de Academie door nieuwbouw van de school. Hij trok Jan Buijs en J.B. Lürsen aan, architecten die kort tevoren het modernste gebouw van Den Haag hadden voltooid, De Volharding.[55] Zij bouwden de nieuwe Academie aan de Prinsessegracht tussen 1934 en 1937, een zakelijk gebouw met staal en glas in de gevel, net als het Bauhaus in Dessau.

De Moor was tijdens zijn bestuursjaren van juni 1931 tot september 1933 getuige van een

belangrijk deel van de vernieuwingen. Zo was het opzetten van de bouwplannen in die periode volop in bespreking en hield het bestuur zich het laatste jaar van De Moors bestuursperiode indringend bezig met de hervorming van de akten-opleiding Middelbaar Tekenen onder Jan Dominicus Ros. De theosoof Ros leidde van 1897 tot 1940 generaties tekenleraren op aan de Haagse Academie, vanaf 1918 als hoofddocent bij de aktenopleiding.[56] Hij gaf in de jaren tussen 1930 en 1940 tussen de twintig en dertig uur per week les in onder andere kunstgeschiedenis, kunsthistorisch schetsen, stilleven- en modeltekenen en borstbeeld. Het leven van Ros stond in het teken van één doel: de samenleving verrijken met schoonheid. Zijn ideeën zijn terug te vinden in het theosofisch georiënteerde periodiek *Schoonheid en Opvoeding*, dat hij vanaf 1907 redigeerde.[57] Het bevorderen van schoonheid in de samenleving kon naar zijn mening het meest effectief gerealiseerd worden via kunstonderwijs aan kinderen. Hier kwam zijn functie als opleider van tekenleraren van pas. Het ging hem niet alleen om goed tekenonderwijs, zijn interesse strekte zich ook uit tot kunstbeschouwing, museumbezoek, een mooi schoolgebouw, bloemen in de klas en verantwoorde wandplaten. Het ontwikkelen van schoonheidsbesef zag Ros als compensatie voor de overladen en eenzijdige verstandelijke ontwikkeling van kinderen. Het ‘geestelijk leven’ van kinderen moest evenzeer worden gevoed. Tekenonderwijs vormde daarbij de belangrijkste component. In tegenstelling tot bijna al zijn Nederlandse collega’s vond hij dat het kind vrij gelaten moest worden wat betreft onderwerp- en materiaalkeuze, want een strak keurslijf zou dodelijk zijn voor de spontaniteit en het eigen initiatief. Alle bestaande traditionele tekenmethodes deden meer een beroep op de cognitieve vaardigheden dan op de emotionele. Ros prees in zijn periodiek de tekenmethoden van Maria Montessori, hoewel die toch bij uitstek verstandelijk waren georiënteerd. Wellicht was Ros alleen op de hoogte van de vrije Haagse montessoribenadering, die wat tekenonderwijs betrof het landelijk beleid niet volgde. Hij brak ook een lans voor Kees Boeke en zijn Werkplaats in Bilthoven, voor de Humanitaire School in Laren, voor het werk van de Oostenrijkse pedagogen Franz Cizek en Richard Rothe en voor de bezigheden van de Hagenaar Bart Merema, allen voorvechters van het tekenen naar verbeelding en tegenstanders van het cognitieve natekenen naar de natuur.[58] Ros deed in *Schoonheid en Opvoeding* verslag van tal van congressen, lezingen en tentoonstellingen die in de jaren twintig werden gehouden over de hervormingen in het tekenonderwijs. Hij wijdde lovende woorden aan de werkwijze van Cizek en zijn *Jugendkunstklasse* en hij besprak diens methode: de *Kinetismus*. Leerlingen van Cizek werden geacht zich zonder remmingen ‘over te geven’ aan het materiaal. Zijn theorie hield in dat technische vaardigheid moest worden vermeden, omdat dit het persoonlijke van de expressie zou remmen. ‘Niets leren, niets onder-



10. Werkstuk voor het lesvak Fantasietekenen door een anonieme leerling van de Aktenopleiding van de Haagse Academie van Beeldende Kunsten.

wijzen, laten groeien uit eigen kracht', ofwel: *'Wachsen lassen!'*, was zijn statement.[59] Een student en navolger van Cizek was de tekenleraar Richard Rothe, die in Wenen internationale zomercursussen gaf. Diverse Nederlanders, vooral uit montessori-kringen, volgden die cursussen. Voor Ros, als theosoof, waren al die initiatieven belangrijk, want het waren allemaal uitingen van het geloof dat verbeeldingsgericht tekenonderwijs uiteindelijk zou leiden tot een evenwichtiger leerling, doordat spirituele en cognitieve aspecten met elkaar in evenwicht kwamen.

Zelf voerde Ros, overtuigd als hij was dat tekenonderwijs gebaseerd moest zijn op de ontwikkeling van waarnemingsvermogen en fantasie, in 1933 het lesvak fantasietekenen in.[60] De aankomend tekenleraar leerde hierbij zelf vrij te tekenen naar zijn verbeelding, aan de hand van een gegeven emotie of een gedicht. Door het ervaren van deze manier van tekenen zou hij later de tekeningen van zijn pupillen beter begrijpen en met een gerichte opdracht kunnen bijsturen in hun ontwikkeling. Deze pedagogisch-psychologische benadering van het tekenvak was nieuw. Voor veel akten-studenten aan de academie, onder wie Livinus van de Bundt en Kees Andrea, betekende dit lesvak een verademing tussen de verder gortdroge natekenlessen.

Vanaf 1936 werd het aantal uren fantasietekenen in de eerste klas verdubbeld naar vier uur per week. Het doel was om 'aanleg en tekortkomingen van de leerlingen te leeren kennen'.[61] Er werd tot in detail vastgesteld wat er in die uren moest gebeuren. In de eerste klas begonnen de studenten met het uit het hoofd schetsen van voorwerpen en het maken van een fantasietekening waarin die voorwerpen terugkwamen. Vervolgens moesten ze bladeren, bloemen, planten en houtsoorten uit het hoofd schetsen en verwerken in een tekening. De volgende fase was het uitbeelden van de jaargetijden met de erbij horende handelingen en ten slotte het vrij harmoniëren van lijnen en kleuren naar een abstract ge-



11. Kees Andrea, *de vioolspeler*, 1946, gouache (33 x 51 cm).

geven.[62] In de tweede klas werd vervolgd met het illustreren van verhalen en in de derde klas werd van de gevorderde studenten een fantasie-uiting gevraagd naar een gegeven onderwerp zoals lente, storm of vrede, of naar een gewaarwording zoals angst, geluk of wroeging. Ook een literair onderwerp kon een aanleiding zijn voor een illustratieve fantasie. Tot in 1946 werd dit vak gegeven door de jonge leraar Johan Giesen. In het onderwijsprogramma staat duidelijk vermeld dat de studenten in het eerste leerjaar slechts bij uitzondering vrij mochten werken 'naar een abstract gegeven'. Kennelijk mochten de studenten toch niet al te vrij met hun fantasie omgaan, op straffe van een onvoldoende. Bovendien werd de fantasie behoorlijk dwingend gestuurd door de opdrachten; in feite stond dit lesvak in het eerste jaar nog vrij dicht bij het traditionele geheugentekenen. Pas in de latere fase, waarin vrij getekend moest worden naar een gevoel of naar een literair gegeven, was echt sprake van vrije expressie. Hoe de studenten hun expertise in het omgaan met hun eigen fantasie moesten hanteren om 'aanleg en tekortkomingen' bij hun latere leerlingen te herkennen, werd niet verduidelijkt.

Al in 1932 was Jan Ros onder vuur komen te liggen aan de Haagse Academie. Hij leverde te weinig geslaagde kandidaten af en werd verantwoordelijk gehouden voor een algemene malaise bij de akten-opleiding.[63] Directeur Plantenga verweet hem zelfs luiheid.[64] Hij ging voor nieuwe ideeën te rade bij een andere tekenonderwijsvernieuwer en leraar aan het Haags Stedelijk Gymnasium, Bart Merema.[65] Deze was eind jaren twintig en in de jaren dertig een hoofdpersoon in de discussies over het tekenonderwijs, een positie die hij deelde met de vijftien jaar oudere Ros. Merema had zich geprofileerd als de meest principiële voorvechter van het 'nieuwe tekenen' en was een stuk radicaler dan de academieleraar. Zo zwoer hij het cognitieve natekenen helemaal af, terwijl Ros vond dat oudere kinderen er wèl toe in staat moesten zijn. Alleen al het gegeven dat Ros een methode opstelde voor tekenonderwijs kon geen genade vinden in de ogen van Merema, omdat naar zijn mening geen enkele methode rekening hield met de individualiteit van het kind. Merema liet zijn opvattingen luid en duidelijk horen binnen de groep van de Haagsche Kring van Teekenonderwijzers, de eerste in Nederland die de nieuwe inzichten over tekenonderwijs op een grotere schaal deelde.[66] Die inzichten vonden steeds minder weerklank bij de moedervereniging, de Nederlandsche Vereeniging voor Teekenonderwijs (NVTO). Dat was in de loop van de jaren dertig duidelijk geworden. In 1930 had de NVTO een jubileumtentoonstelling georganiseerd ter ere van het 50-jarig bestaan en hierin kwamen de tegenstellingen in het denken over tekenonderwijs onverbiddelijk naar voren.[67] De afdeling fantasietekenen oogde spectaculair, de tekeningen vielen op door hun originele voorstellingen, fleurig kleurgebruik, vlakke ornamentiek en zelfs abstracte voorstellingen. Ze waren gemaakt door Haagse kinderen. De inzending van de Hagenaren getuigde van het nieuwe inzicht van de voorstanders van het tekenen vanuit fantasie. De tegenstellingen kwamen er kort samengevat op neer dat de traditionele opvatting vooral gericht was op het tekenen naar waarneming, terwijl de Hagenaren meer gericht waren op tekenen naar beleving. Het was een polemiek die ook internationaal speelde, maar in Nederland zijn bakermat bleek te hebben in Den Haag. In Duitsland sprak men simpelweg van *altes Zeichnen* en *neues Zeichnen*.[68] In de studies van Van Rheeden, Martis en Asselbergs zijn deze ontwikkelingen beschreven, met name hoe via de *Reformpedagogie* de inzichten over dit vrije tekenen vanaf de jaren twintig doordrongen in het experimentele onderwijs in Nederland, vooral in het montessorionderwijs.[69]

In 1936 was Merema de initiatiefnemer van de Haagse Negen (H9), een studiegroep van aanvankelijk negen Haagse tekenleraren, die zich had afgescheiden van de behoudende NVTO.[70] De Haagse tekenleraren Rein Draijer, Jan van Heel, Gijs van Koppenhagen, Agta Meijer, Willem Schröfer en Henk Voskuijl behoorden tot deze groep.[71] Het belangrijkste denkbeeld dat H9

uitdroeg, was dat het aanleren van ambachtelijke vaardigheid moest worden vermeden, omdat dit de spontaniteit van de expressie zou remmen. De overtuiging dat de persoonlijkheid van de leerling door klassiek tekenonderwijs, gebaseerd op slaafs natekenen, zelfs bedorven zou worden, deed bij H9 voor het eerst in Nederland opgeld. De Haagse Negen droegen hun visie uit in het tijdschrift *Nieuw Inzicht*. Zij zagen zichzelf als psychologen, die een tekening in de eerste plaats beschouwden als een verbeelding van de persoonlijkheid van de maker en pas in de tweede plaats als een artistiek product.

Aan de Haagse Academie werd ondertussen de invloed van Jan Ros geminimaliseerd (de Raad van Bestuur sprak zelfs letterlijk van geëlimineerd), terwijl die van Merema een stuk groter werd. Plantenga liet zich door hem adviseren en vroeg hem lezingen te geven. H9 kreeg de gelegenheid een studiebijeenkomst in de Haagse Academie te organiseren. Er werd een tentoonstelling van kindertekeningen ingericht, waarover Merema voordrachten hield. In 1937 gaf Richard Rothe gastlessen aan de Academie, een initiatief waarin Merema zeker de hand zal hebben gehad. Aan de Vrije afdeling voor Teekenen, Schilderen en Boetseeren van de Haagse Academie werd in 1937 in navolging van de akten-opleiding het vak 'fantasie en geheugentekenen' ingevoerd. In deze afdeling stond het vak helemaal los van een toekomstig leraarschap en was het niet gericht op het leren kennen van aard en aanleg van kinderen. Nu ging het om het gebruik van fantasie door de kunstenaar zelf. Het vak werd daar in het eerste en tweede studiejaar gegeven door de idealistische tekenleraar Willem Schröfer. Plantenga had, op zoek naar nieuwe docenten, Merema geraadpleegd. Op diens advies zocht hij actief onder de bevlogen tekenleraren in zijn stad, ook al omdat hij wettelijk verplicht was om leraren met een onderwijsbevoegdheid aan te trekken.[72] Tekenleraren hadden in ieder geval die benodigde akte. Zo stuitte hij op Rein Draijer, Gijs van Koppenhagen, Willem Schröfer en Henk Voskuijl, allen lid van de H9. Van Koppenhagen en Voskuijl kwamen uit het montessorionderwijs. Zij waren als leraren gewend te denken in termen van tekenonderwijs aan kinderen van 6 tot 18 jaar. Schröfer had tot aan zijn aanstelling aan de Academie uitsluitend aan kinderen op lagere scholen gedoceerd.

Met hen kwam de pedagogisch-psychologische benadering van het tekenvak, waarbij de individuele werkwijze, keuzevrijheid, spontaniteit en gebruikmaking van fantasie en verbeelding essentieel waren, binnen het domein van het beeldende kunstonderwijs te liggen. Dit betekende niet minder dan een revolutie in de kunstacademische wereld.[73] De nieuwe leraren achtten de technische vaardigheid niet langer van primair belang. Om de fantasie te prikkelen werkten ze met verhalen, dromen en alles wat maar kon oproepen tot verbeeldingskracht. Dit nieuwe inzicht werd niet gepraktiseerd ten behoeve van de toekomstige tekenleraren, maar voornamelijk ten behoeve van toekomstige kunstenaars. Vanaf dat moment, rond 1937, verschoof aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten ook voor de vrije kunstenaar-in-opleiding het accent meer naar vrijheid, fantasie en individualiteit.

De acceptatie van deze nieuwe begrippen hing samen met de ontwikkelingen in de eigentijdse beeldende kunst. In de musea en galeries voerden op dat moment de surrealisten de boventoon. Het werk van Marc Chagall werd buitengewoon gewaardeerd onder de Haagse kunstenaars. In kunstrecensies werd het werk van Nederlandse kunstenaars vaak afgemeten aan dat van Chagall, Rousseau le Douanier en Odilon Redon, kunstenaars aan wie rijke fantasie en individuele expressie werd toegedicht. Ook abstracte kunst en expressionistische kunst waren ontsproten aan verbeelding, intuïtie en emotionele beleving. Maar in het beeldende kunstonderwijs was tot dan toe nog geen aandacht voor dergelijke begrippen geweest. Deze Haagse ontwikkelingen binnen het kunstonderwijs zouden grote invloed hebben op zowel de Vrije Studio als de latere Vrije Academie.

5. De Moors netwerk in Den Haag

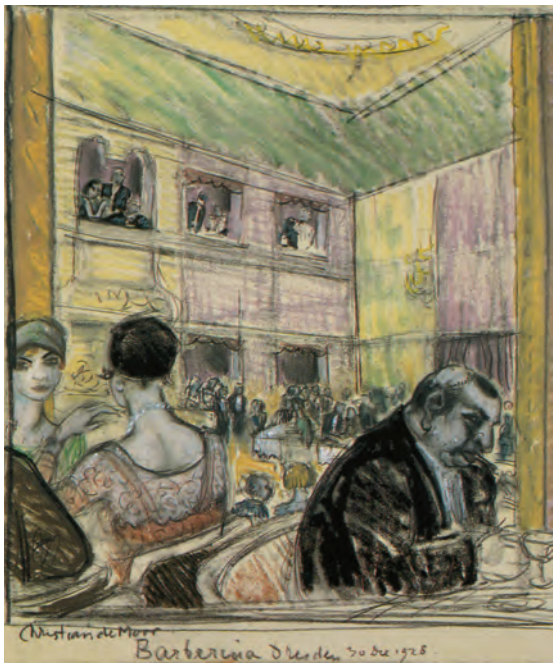
Chris de Moor bouwde in de periode vanaf 1924 een netwerk op en groeide uit tot een spilfiguur in het Haagse culturele leven. Zijn vele buitenlandse reizen en zijn daarmee samenhangende internationale kennis verleenden hem gezag. Vriendschappen, bestuurs- en sociëteitslidmaatschappen leidden er toe dat De Moor gevraagd werd de organisatie van de Vrije Studio op zich te nemen. Niet alleen was hij bestuurslid van de Haagse Academie en voorzitter van de afdeling schilder- en beeldhouwkunst van de Haagsche Kunstkring, tevens werd hij lid van de Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) en vanaf 1928 lid van De Onafhankelijken. In 1931 werd hij ook voorgedragen als lid van Pulchri Studio. De Haagsche Kunstkring was ooit opgericht als vernieuwend alternatief voor de bedaagde Pulchri Studio, maar desondanks was het nog altijd respectabel ook lid van Pulchri te zijn.

Samen met Vilmos Huszar richtte De Moor een herenclub op: de Sociëteit voor Culturele Samenwerking, ‘de culclub’ genaamd. Hierbij sloten zich H.P. Berlage en Menno ter Braak aan als prominente leden.[74] Met de oprichting van de sociëteit formeerde De Moor een groep mensen om zich heen met wie hij op niveau van gedachten kon wisselen. De samenkomsten werden gehouden in gebouw Excelsior in de Haagse Zeestraat, naast het Museum voor Moderne Kunst. Wekelijks waren er lezingen en voordrachten. Zonder twijfel was hier de maatschappelijke rol van de kunstenaar onderwerp van discussie. Naast Berlage waren ook andere architecten lid, zoals Jan Buijs en Henk Wegerif. Tussen 1929 en 1939 stond de sociëteit bekend als een dynamische en kritische instelling.

Daarnaast ging het De Moor op artistiek terrein voor de wind. Hij had in 1926 zijn eerste grote tentoonstelling in Kunstzalen De Sirkel op de Laan van Meerdervoort in Den Haag, waarna hij veelvuldig exposeerde, solo en in groepsverband. Zijn werk werd over het algemeen lovend besproken. In 1928 bracht hij de winter



12. Chris de Moor, *Otto Dix*, 1928, O.I. inkt (80 x 101 cm).



13. Chris de Moor, *Barberina Dresden*, 1928, pastel (36 x 41,5 cm).

door in Dresden, waar hij in contact kwam met de realistische schilder Otto Dix. De Moor volgde lessen bij Dix aan de academie en al snel sloten ze vriendschap. De samenwerking beïnvloedde zijn stijl sterk. De *Neue Sachlichkeit* deed zijn intrede in zijn werk, wat onder andere te zien is in een voorkeur voor het karikaturale.[75] Als voorzitter van de Haagsche Kunstkring organiseerde hij een tentoonstelling met grafisch werk van Dix in maart 1930, die overigens niet erg gunstig werd ontvangen: 'tegen zoveel gruwelijk realisme was (..) het Haagse publiek niet bestand'.[76] De tentoonstelling was wel van belang voor de leden van de Haagsche Kunstkring. Zij werden geconfronteerd met een voor hen nieuwe richting in de beeldende kunst. Als bestuurslid van de Haagse Academie nam de Moor een prominente plaats in. Veel docenten kende hij al uit andere kringen: Paul Citroen had hij ontmoet in het Wassenaarse circuit en Piet Zwart kende hij van de Schimmenclub. Als voorzitter van de Haagsche Kunstkring was hij bekend met bijna alle Haagse kunstenaars. In Wassenaar had De Moor al snel een steeds uitdijende vriendenkring om zich heen: de Polaks, die in 1930 de Weverij Het Paapje begonnen, Piet Zwart, Paul Schuitema, de realistische schilder Wim Schuhmacher, het echtpaar Hammacher, Nico Rost en Jany Roland Holst. De echtgenote van academieleraar Paul Guermonprez, Trude Jalowetz, werkte bij de Weverij Het Paapje.[77] De Vlaamse kunstcriticus Paul Haesaerts kwam vaak logeren. Huize De Moor begon steeds meer het karakter te krijgen van een cultureel trefpunt. Er werden toneeluitvoeringen en feesten gehouden tot in de vroege ochtend, waarna het hele gezelschap ging zwemmen in zee bij de Wassenaarse Slag. Bij Bram Hammacher en zijn vrouw aan de Pieter Twentlaan 1 in Wassenaar - een paar minuten fietsen vanaf 'Bij den Tol' - was het ook een zoete inval, zij het van een rustiger karakter. Hier trof De Moor geregeld de hele Wassenaarse culturele kring, de zoals hij ze noemde '(meer) kalme, bezadigde vrienden': uitgever Bert Bakker, architecten Bob Oud en Jan Wils, dichter P.N. van Eyck, Wilhelm Martin, de directeur van het Mauritshuis en de kunstenaars Paul Citroen, Simon Moulijn en Dirk Nijland.[78] In 1930 maakte De Moor er kennis met Richard Roland Holst, die al langer bevriend was met Hammacher. De Moor kreeg toen de opdracht zes gobelins te ontwerpen voor het Haarlemse Provinciehuis, een opdracht waarbij Roland Holst adviseur was.

In 1932, het jaar waarin hij gevraagd werd zich bezig te houden met de oprichting van de Vrije Studio, was De Moor al werkzaam als docent; hij gaf naast zijn kunstenaarspraktijk les aan particulieren en aan de Montessori-cursus.[79] Mogelijk was hij via Bram Hammacher, die jarenlang secretaris van de Haagse afdeling was, met de Montessori Vereniging in aanraking gekomen. Over deze vorm van onderwijs speelde zich destijds tussen Den Haag en Amsterdam een strijd af tussen rekkelijken en preciezen. In beide steden was een opleidingscursus voor montessorileidsters opgericht, maar na enige jaren tekenden zich verschillen af. De Haagse Montessorianen toonden zich ook geïnteresseerd in andere onderwijsvernieuwingen en waren bereid verschillende methoden aan elkaar te knopen wanneer dat in de praktijk een beter resultaat zou opleveren. Vanuit Den Haag kwamen waarderende woorden voor het Daltononderwijs en voor Jan Ligthart en werd herhaaldelijk Kees Boeke, die zijn kinderen nota bene van een Montessorischool verwijderd had, voor bestuursposities in de Montessori Vereniging naar voren geschoven. Kritische artikelen uit Den Haag verschenen in het landelijke verenigingsblad met titels als: 'Wordt de fantasie van het kind niet afgeremd door de Montessorimethode?' In het minder rekkelijke Amsterdam werd dat allemaal niet gewaardeerd. Zeker met betrekking tot het tekenonderwijs liepen de gezichtspunten uiteen. De Hagenaren gingen zich intensief bezighouden met het tekenonderwijs, omdat dat in tegenstelling tot Amsterdam aan gemeentelijke regels was onderworpen.
Den Haag bekleedde, zoals gezegd, een unieke positie: het was de enige stad in Nederland waar lagere scholen verplicht waren een vakleerkracht

voor tekenen aan te stellen. Dat was een extra reden voor schoolbesturen om over de invulling van het vak na te denken. Het zogenaamde geometrisch tekenen, dat Maria Montessori had ontwikkeld, kon in de ogen van de Haagse Montessorianen geen genade vinden.[80] Die methode werd al te dwingend en te cognitief gevonden. Op eigen houtje gingen de leerkrachten werken volgens de vrije methode van de Weense tekenleraar Richard Rothe, voor wie tekenen vanuit verbeelding de hoogste vorm van expressie was. Haagse montessoritekenleraren volgden daarvoor speciale cursussen bij Rothe in Wenen. Kleurplaten van de Haagse theosofe Claudine Doorman werden als materiaal aanbevolen. Uiteindelijk namen de montessorischolen in Den Haag helemaal afstand van het geometrisch tekenen.

Ook Christiaan de Moor werkte niet volgens de officiële montessori-richtlijn, maar koos voor een vrije opvatting waarin de fantasie van het kind de hoofdrol speelde. Ongetwijfeld besprak hij de heersende ideeën over het lesgeven aan kinderen met zijn goede vriend Jan van Heel, een tekenleraar die overtuigd was van de inzichten van Rothe. Het montessoridocentschap van De Moor werd echter nergens officieel gedocumenteerd.[81] Het viel in ieder geval buiten de werkzaamheden van de officiële Montessori Vereniging, die in Amsterdam zetelde. Het enige wat bekend is over De Moors lessen aan Haagse montessorileidsters is wat hij zelf meedeelde aan een journalist van *Het Vaderland*.[82] Hij vertelde toen dat de fantasie van het kind serieus moet worden genomen en dat de tekenleraar impulsen moet geven waardoor de fantasie opgewekt wordt, waarna de leerling zich met zijn persoonlijke verbeelding uitdrukt. De visie van De Moor was duidelijk niet in lijn met de Amsterdamse opvatting; hij werkte niet met het geometrisch materiaal.

In september 1933 gaf De Moor zijn bestuurslidmaatschap van de Academie van Beeldende Kunsten op, omdat hij betrokken was geraakt bij de oprichting van zijn eigen 'vrije' academie, de Vrije Studio.[83] De beide onderwijstaken waren onverenigbaar; een vestiging van een tweede opleiding voor beeldende kunsten in Den Haag betekende immers concurrentie. De Academie organiseerde op dat moment vanwege de tegenvallende eindexamenresultaten extra (avond)cursussen voor de studenten. Dat gebeurde dan wel om de kwaliteit van de opleiding te verhogen, maar er waren daarnaast ook financiële belangen mee gemoeid.

De Moors netwerk, niet alleen bestaande uit kunstenaars, architecten, schrijvers, kunstcritici, handelaren en de galeriewereld, maar ook uit mensen uit het kunstonderwijs, maakte hem bij uitstek geschikt voor de oprichting van een nieuw kunstonderwijsinstituut.



14. François Erdely, ca. 1930.



15. Chris de Moor, ca. 1930.

6. Kunst in Nood

Niet De Moor, maar de Hongaarse kunstenaar François Erdely en kunsthandelaar Charles Bignell waren de initiatiefnemers van de Vrije Studio. Alles wijst erop dat financiële nood voor deze twee mannen de belangrijkste drijfveer is geweest voor de oprichting van het instituut. De sociale situatie van kunstenaars ten tijde van de plannenmakerij was dramatisch slecht, het was crisistijd.

De Moor beschrijft hoe aan het eind van het jaar 1932 François Erdely bij hem voor de deur stond met een aanbeveling van de Hongaarse ambassadeur op zak.[84] '[Er stond] een voor mij volkomen onbekend persoon voor me, kennelijk een buitenlander (…). Ik viel van de ene verbazing in de andere omdat hij, als de gewoonste zaak van de wereld, mijn medewerking vroeg om een academie in Den Haag te stichten zoals de Academies Libres in Parijs en beweerde dat het vast een succes zou worden'.[85]

Erdely was naar Wassenaar gestuurd door De Moors vriend Bignell van de Haagse kunsthandel Esher Surrey Art Galleries, waar Erdely op dat moment de voorbereidingen trof voor een expositie.[86] Als reizend kunstenaar zonder atelier had Erdely ongetwijfeld behoefte aan een plek om te kunnen werken en naar model te kunnen tekenen, en waar hij andere kunstenaars kon ontmoeten. Maar geldgebrek zal de belangrijkste reden zijn geweest om een academie te willen oprichten, zeker ook voor Bignell. Diens administratie laat zien dat de zaken er niet goed voorstonden in 1932.[87] Hij zocht op alle mogelijke manieren naar bijverdiensten. Hij was eigenaar van een klein imperium op het Lange Voorhout 58: een Oosterse tapijtenhandel, de kunsthandel Esher Surrey Art Galleries en het veilinghuis Van Marle & Bignell, waar antiquiteiten, schilderijen, kunstvoorwerpen, meubilair en wijnen werden geveild.[88] Al deze firma's hadden het moeilijk in 1932. Het is aannemelijk dat Bignell alles in het werk stelde om meer aanloop naar zijn pand te regelen. Bovendien had hij de inkomsten uit de verhuur van ruimtes boven zijn kunsthandel nodig. Er stond een halve etage op de eerste verdieping leeg; een lesruimte met betalende cursisten was een mogelijkheid om de huurinkomsten op peil te brengen.

Net als in de rest van ons land was ook de werkloosheid in Den Haag groot. Voor zeer veel kunstenaars brak een zware periode van malaise aan. In maart 1932 organiseerde een speciaal comité, met Christiaan de Moor als lid, een grote 'Crisistentoonstelling' in Pulchri Studio. Honderden kunstenaars uit Den Haag en de regio zonden werk in, zodat de schilderijen twee- en driehoog moesten hangen in de beneden- en bovenzalen van Pulchri.[89] De kunstwerken konden aangekocht worden of verloot onder degenen die via de krant *Het Vaderland* een lot hadden aangeschaft. Middenstanders mochten hun handelswaar, zoals kleding, voedsel of kolen voor de kachel, ruilen tegen een kunstwerk.[90]

Gerenommeerde, niet armlastige kunstenaars stelden werken ter beschikking om te verloten. Ook De Moor deed dat samen met onder andere

Willem van Konijnenburg en Isaac Israëls.[91] *Het Vaderland* hield wekelijks de stand van zaken bij; de lezers werd gewezen op extra leed van sommige arme kunstenaars en aangespoord juist van zo iemand iets te kopen of een lot aan te schaffen.[92] Het schrijftalent van Jos de Gruyter, kunstcriticus bij *Het Vaderland*, kwam de noodlijdende kunstenaars rechtstreeks ten goede, want door hem besproken werken werden doorgaans direct verkocht.[93] De Moor was in die jaren betrokken bij verschillende comités voor kunstenaars in problemen. In april 1934 was hij voorzitter van de jury van het Comité *De Kunst in Nood*, een landelijke organisatie die in meer dan veertig steden exposities organiseerde op een soortgelijke manier.[94] Het entreebiljet van één gulden diende als lot om een kunstwerk mee te winnen.[95] Het Comité verwerkte wekelijks tussen de twaalf en twintig aanvragen van beeldend kunstenaars. Het mocht helaas allemaal nauwelijks baten. De meerderheid van de kunstenaars bleef ernstig 'broodgebrek' lijden. Velen trachtten in hun onderhoud te voorzien door een bijbaan in het onderwijs of in de grafische industrie. Niet alleen in de kunstsector, in àlle sectoren was de werkloosheid hoog. In Den Haag trof de crisis in 1937 op het toppunt ruim 25.000 ondersteunde gezinnen, een percentage van 20% van alle Haagse huishoudens.[96] Het maximum dat een kunstenaar per jaar als steun uitgekeerd kon krijgen, was *f* 312,-, een bedrag dat niet eens volstond voor de meest noodzakelijke vaste lasten.

Chris de Moor zat aan de kant van de schenkers. Hij behoorde tot de mecenassen, de hulpverleners. Hoewel hij zelf niet zeer vermogend was, was hij door zijn ouderlijk milieu toch beschermd. Datzelfde milieu verplichtte hem te helpen wanneer er een beroep op hem werd gedaan, volgens het principe *noblesse oblige*. Maar daarnaast was het hem in de Nederlandse jaren voor de wind gegaan. Zijn tentoonstellingen werden zonder uitzondering goed besproken. Het had hem niet aan opdrachten en andere werkzaamheden ontbroken. Het werk voor Petrolea had hem *f* 4500,- opgeleverd, een astronomisch bedrag. Ter vergelijking: een geschoolde arbeider verdiende ca. *f* 2000,- per jaar.[97] De kunstenaars die hun werk naar de Crisistentoonstelling hadden ingezonden, konden maximaal *f* 200,- krijgen voor een schilderij. Een werk van Erdely bracht maar *f* 75,- tot 100,- op. De oprichting van de Vrije Studio was voor De Moor in ieder geval geen financiële noodzaak, maar dat lag voor Erdely en Bignell anders.

7. De Organisatie van de Vrije Studio

Naast de financiële nood van twee van de drie oprichters lag aan de oprichting van de Vrije Studio ook een ideële doelstelling ten grondslag. De organisatie werd namelijk zo opgezet dat 'werkelijk getalenteerden' eventueel zonder betaling konden studeren.



16. Chris de Moor, *Vrouw met spiegel*, 1930, olieverf op doek (80 x 121 cm).



17. Chris de Moor, *Miriam in rode trui,* 1936, olieverf op paneel (37 x 45,5 cm).

Waarom stuurde Bignell Erdely juist naar De Moor? Bignell had nog iemand nodig die in staat was de leiding op zich te nemen op onderwijskundig terrein. Zelf had hij op dat gebied geen expertise en Erdely sprak geen Nederlands. De Moor was een man die ervaring had met een soortgelijke opleidingsvorm in Parijs en een man met veel contacten, ook internationaal. Hij had de juiste achtergrond en connecties om van een nieuw onderwijsproject een succes te kunnen maken. Vermoedelijk was dat de inschatting van de zakelijke Bignell.[98] Misschien waren er ook wel andere kunstenaars met zoveel goede papieren, maar De Moor werd in elk geval gezien als 'een persoonlijkheid in het artistieke leven van Den Haag'.[99]

Erdely en De Moor moeten van gedachten hebben gewisseld over de te volgen strategie, de werving van cursisten en methoden van lesgeven. De Moor zegde zijn bestuurslidmaatschap van de Academie van Beeldende Kunsten op, hetgeen blijk geeft van zijn ernst een degelijke, integere onderneming op te zetten. Een van de ideeën die hij direct realiseerde, was het instellen van een jury om inzendingen van aangemelde leerlingen te beoordelen.[100] Het plan was om de vijf beste inzenders gratis lessen te laten volgen. Het eerste jaar werd dit plan ook uitgevoerd. Er kwam een comité van aanbeveling met grote namen.[101] Toelatingseisen werden niet gesteld; net als in Parijs kon iedereen zich inschrijven. De Moor en Erdely hadden zo'n tien maanden de tijd om de onderneming van de grond te krijgen. Er zijn geen statuten gevonden, geen briefwisselingen, geen aantekeningen, geen op papier gezette plannen. Maar er verschenen wel uitgebreide verslagen in de kranten naar aanleiding van de openingsredes. Op die manier valt toch een beeld te krijgen van wat de oprichters voor ogen stond.

De opening vond plaats op donderdagmiddag 14 september 1933. Er was werk opgehangen van de vijf uitverkoren leerlingen.[102] In een speech liet De Moor er geen misverstand over bestaan dat de Haagse Academie de 'echte' opleiding was, met examens en klassikaal onderwijs. Daarna zou de kunstenaar zijn persoonlijkheid moeten ontwikkelen in vrijheid en daar lag het veld van werkzaamheid van de Vrije Studio. 'Wij willen helpen ontplooien, ontwikkelen van persoonlijkheid; wij willen opwekken en enthousiasme kweeken. Dus zowel de afgestudeerden als de zich in vrijheid ontwikkelenden zijn ons even welkom', sprak De Moor.

Ontwikkelen in vrijheid; dat was eerder voor De Moor het belangrijkste aspect van de opleiding aan de Académie Ranson geweest. Geen vastgelegd programma waarin de student examen moet doen en geen vastgelegde, objectieve norm voor kunst. Opvallend was dat hij sprak over het ontwikkelen van persoonlijkheid. Zoiets was in die tijd aan geen enkele kunstacademie of nijverheidsopleiding een doelstelling. Wel speelde het een rol bij de opleiding voor montessorileidsters, waar De Moor als leerkracht tekenen werkte. Het derde punt, 'enthousiasme kweeken', was op dat moment belangrijk aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, waar De Moor als bestuurslid mee te maken had gehad. Direc-

teur Plantenga maakte zich grote zorgen over leraren die niet meer inspirerend en enthousiasmerend waren.[103]

Het eerste jaar waren De Moor en Erdely de enige docenten aan de Vrije Studio. De laatste had een virtuoze kennis van de anatomie. Hij had in Boedapest onderwijs genoten aan de Academie voor Beeldende Kunsten, terwijl hij in zijn vrije tijd secties in de snijkamers van de universiteit verrichtte om de anatomie van het menselijk lichaam te leren doorgronden. Hij zal die kennis zeker hebben doorgegeven bij het modeltekenen en -schilderen. In Nederland werd hij wel aangeduid als 'de Hongaarse Permeke', een exuberante kunstenaar met een voorliefde voor zwaar verfgebruik.[104]

De Moor was in 1933 in zijn vrije werk steeds meer de realistische kant opgegaan. Het expressionisme bleef voor hem in zoverre belangrijk dat de persoonlijke inbreng altijd de bepalende factor moest zijn. Maar hij was zich steeds meer gaan afvragen of daarvoor per se nieuwe stijlen uitgevonden moesten worden. Hij probeerde binnen een precieze, ambachtelijke traditionele schilderwijze zijn persoonlijke thema's tot uiting te brengen. Het resultaat was een realisme met soms een raadselachtige sfeer. In zijn onderwijs bleef technische vaardigheid altijd een belangrijk onderdeel. Afhankelijk van de persoonlijkheid van de maker kon die vaardigheid vervolgens leiden tot een vorm van expressionisme of van realisme.

De praktische en zakelijke kant van het onderwijsinstituut lag geheel in handen van Charles Bignell. Boven zijn kunsthandel aan het Lange Voorhout bevond zich aan de rechterkant van de eerste verdieping de ruimte die hij ter beschikking had gesteld aan de Vrije Studio. Hij richtte het zaaltje, waarin zo'n dertig leerlingen konden werken, in als atelier met tekentafels. De huurprijs van het atelier werd opgebracht uit het lesgeld dat de cursisten rechtstreeks aan Bignell betaalden, die op zijn beurt zorgde voor het honorarium van het model en van de docenten.

Bignell bedacht een tarievensysteem. De kosten van het volgen van de cursussen bedroegen



18. Advertenties uit *Bulletin Internationale Kunst* 9, 1936-37.

voor één dagdeel *f* 1,50, voor een hele dag *f* 2,50, *f* 10,- per week of *f* 35,- per maand. Dit systeem stimuleerde een optimaal gebruik van de faciliteiten. Voor één avond betaalde de cursist 50 cent, voor 10 avonden bij vooruitbetaling vier gulden. Later voerde Bignell de mogelijkheid in van cursussen mét en zonder correctie tegen verschillende tarieven.[105] Het volgen van een cursus zonder correctie betekende in feite dat de cursist alleen betaalde voor atelierruimte. De docent behoefde niet aanwezig te zijn. Er zijn aanwijzingen dat cursisten zelfs in staat werden gesteld extra werkplek te huren. De kunstenaar Gerard Coljé herinnerde zich dat de cursist Van Blokpoel meer ruimte had dan anderen, opdat hij een flinke stap achteruit kon doen om zijn eigen werk van een afstandje te kunnen beoordelen. Voor die voorziening betaalde hij meer cursusgeld.[106] De cursiste

Ilse Leembruggen betaalde aanvankelijk *f* 25,- per maand, maar dat werd al snel *f* 40,-. Zij moet bijna dag en nacht in de Vrije Studio vertoefd hebben. Na korte tijd trad zij met François Erdely in het huwelijk en samen zouden zij in 1936 naar Boedapest verhuizen, waarmee een eind kwam aan de betrokkenheid van Erdely met de Vrije Studio.[107]

De bezigheden van Bignell wijzen erop dat de extra bron van inkomsten zijn hoofdmotief vormde. De organisatie was zo opgezet dat hij het hele financiële beheer in handen had. De inkomsten van de cursisten hield hij slechts gedeeltelijk bij in zijn boeken. De uitgaven, waaronder de honoraria aan de docenten, zijn op enkele keren na niet terug te vinden in de administratie. Slechts een beperkt aantal transacties verliep per bank, maar daaruit is wel af te leiden dat Bignell gemiddeld per maand, uitgaande van dertig cursisten, zo'n *f* 750,- ontving.[108] De huurwaarde van het atelier was zo'n *f* 500,- per jaar. De Moor schreef bitter dat hij maar 'een schamel beetje' overhield aan zijn Vrije Studio-werk, terwijl Bignell goed verdiende. Toen Erdely uit Nederland vertrok, bleek dat Bignell nog een forse vordering op hem had, die nooit is voldaan. Misschien vond Erdely dat hij nog recht had op salaris.

Bignell zette in 1933 als nevenactiviteit de Kring Internationale Kunst op, eveneens aan het Lange Voorhout 58. Leden van deze kring kregen korting op de cursussen van de Vrije Studio. In het hoogtijjaar van de Kring waren er zo'n honderd leden, die drie gulden per jaar betaalden voor het lidmaatschap. Van deze inkomsten bekostigde Bignell een tijdschrift voor de leden en luisterde hij de openingen bij tentoonstellingen op met lezingen, drank - meestal thee - en hapjes.[109] In het tijdschrift, *het Bulletin Internationale Kunst*, kondigde hij zijn activiteiten en tentoonstellingen aan, vergezeld van besprekingen door gezaghebbende critici zoals De Gruyter en Hammacher.[110] Hij prees er de werken in aan die Esher Surrey in voorraad had.[111] Verder publiceerde hij redactionele artikelen over Oosterse tapijtkunst, waardoor reclame en informatie soms in elkaar overliepen. Zo werd naast uitleg over historische tapijtmotieven en kleurgebruik 'het eenige afdoende middel tegen mot en andere insecten Killmoth' aanbevolen, waarvan de NV Esher Surrey de hoofdvertegenwoordiger was. Het was één van de manieren waarop Bignell in de crisisjaren het hoofd boven water hield. Zijn opereren op verschillende fronten was succesvol, want hij bleek de *Killmoth* op grote schaal aan de cursisten van de Vrije Studio te verkopen, die ook geregeld een kunstwerk of een tapijt aanschaften of kunstwerken ter veiling inbrachten.[112] De grote toeloop van mensen aan het Lange Voorhout 58, waaronder een aanzienlijk deel uit de Haagse *high society*, wierp zijn vruchten af.

De Vrije Studio was van meet af aan een succes. In de eerste maand liet een groot aantal cursisten zich inschrijven, van wie een beduidend deel uit de welvarende klasse kwam.[113] Namen van leden van de aristocratie en patriciaat waren rijkelijk vertegenwoordigd.[114] Er kwam brede belangstelling van de kant van de pers op gang. Vanuit Parijs stuurde Gino Severini een brief, waarin hij schreef dat kunstenaars geen vertrouwen meer hadden in de Academies de Beaux-Arts; dergelijke instellingen zouden volgens hem nuttiger zijn voor de leraren dan voor de leerlingen. *'Une école libre des Beaux Arts, bien dirigé, bien informé de l'histoire moderne (…) est , à mon avis, le seul moyen de développer le talent des jeunes artistes'*. Bignell nam deze tekst niet zonder trots op in zijn Bulletin.[115]

Behalve de echte leerlingen meldden zich ook elegante Haagse society-dames aan, vaak goede amateurs, schreef De Moor in zijn memoires.[116] Net als in Parijs werden ook in Den Haag niet alle vrouwen serieus genomen als kunstenaar, maar wel geaccepteerd vanwege hun cursusgeld. De 'echte leerlingen' die niet vermogend waren, mochten kosteloos studeren. In 1937 had Bignell zelfs een sponsor gevonden die de vijf uitverkoren beursleerlingen een set olieverven ter beschikking stelde. Er bestond geen verschil in inschrijfkosten tussen mannen en vrouwen. Maar de 'echte' leerlingen, die gratis mochten stude-

ren, waren mannen, zoals Arnold Smith, Kees Andrea, Piet Struik en Jos van den Berg.[117] Wanneer de jury inderdaad elk jaar vijf personen selecteerde, moeten er tussen 1933 en 1942 zo'n 45 mensen gratis lessen hebben gevolgd, een fantastische buitenkans voor deze mensen. Die uitverkiezing vertegenwoordigde een waarde van ongeveer *f* 350,- per jaar, in de crisistijd bijna een half jaarinkomen.[118] Daarnaast kreeg de beste leerling van het jaar ook nog een Studioprijs, een gratis 'Eeretentoonstelling' in Esher Surrey Art Galleries.[119]

Het *Bulletin Internationale Kunst* fungeerde tevens als informatiebulletin voor de Vrije Studio. Het programma, de lestijden en de tarieven werden erin aangekondigd. Ter gelegenheid van de opening in september 1933 werd een verslagje gepubliceerd en de werkwijze verduidelijkt onder de titel: Eerste Nederlandsche Vrije Studio voor Schilderen en Teekenen naar levend model en Stilleven.[120] De ochtenden en avonden waren gereserveerd voor modeltekenen, de middagen voor stillevenschilderen. De nadruk lag op tekenen.[121]

Rond 1935 begonnen Livinus van de Bundt en Kees Andrea hun werkzaamheden als docent en assistent aan de Vrije Studio.[122] De twee kenden elkaar van de Academie van Beeldende Kunsten. In 1932 hadden zij tijdens het tweede jaar van de akten-opleiding MO Teekenen bij elkaar in de klas gezeten. Van de Bundt werd als docent grafiek aangesteld bij de Vrije Studio, Andrea als assistent bij tekenen en schilderen volgens het principe van de *massier* aan de Parijse *académies libres*. Kees Andrea was in 1935 geselecteerd om een gratis studiejaar te volgen. Hij vertelde dat hij had verwacht geen schijn van kans te hebben, want toen hij bij de jury een paar van zijn kleine werken inleverde, zag hij daar de enorme doeken van zijn concurrenten staan. Desondanks kreeg hij de beurs.[123] Hij had toen drie jaar Academie van Beeldende Kunsten achter de rug, maar was gezakt voor het examen en verliet daarom de opleiding. De Vrije Studio bracht redding, want zo kon hij doorleren; vooral modeltekenen, iets wat op de Academie bij MO Teekenen niet op het programma had gestaan. Over de Vrije Studio zei hij: 'Ik heb daar verrekt veel geleerd, want daar kon ik de hele dag losbranden'.[124] Uiteindelijk werd hij op deze manier tóch kunstenaar en tevens leraar. Na zijn eerste en enige jaar als leerling, waarin hij werkte onder leiding van De Moor en Erdely en etsles kreeg van Livinus van de Bundt, kon hij Erdely vervangen. Eerst als assistent en later als docent.



19. Kees Andrea, *Stal*, 1936, tekening (59,5 x 71 cm).



20. Kees Andrea, *Boerin*, 1936, tekening (58,5 x 75 cm).

Het is onduidelijk hoe Livinus van de Bundt in contact kwam met de Vrije Studio. Mogelijk betrok Andrea hem erbij. In ieder geval betekende de introductie van Livinus de instelling van een nieuw lesvak: de grafiek. Volgens een overzicht van Livinus' vooroorlogse oeuvre vervaardigde hij in 1934 een reclamekaartje voor het restaurant *Chez Elise*. Dit was een etablissement dat verbonden was aan de Vrije Studio en gerund werd door een dienstbode van één van de rijke damesstudenten. Volgens de memoires van De Moor had de Vrije Studio er een uitbundig openingsfeest gegeven.[125] De aanwezigheid van een dame die een restaurant runt in het gebouw van de Vrije Studio doet denken aan Parijs. Was Elise de Concetta van de Vrije Studio? Meermalen schreef De Moor dat de Vrije Studio opgezet was naar voorbeeld van de Parijse *académies libres*. Wellicht ging dat ook zover dat de studenten er konden eten.[126]

Na Livinus' aantreden als leraar grafiek in 1935 verschenen er berichten in de pers dat binnen de Vrije Studio een Grafische Studio was gevestigd.[127] Toen het werk van zijn leerlingen werd tentoongesteld, viel het op dat er voor Nederland nieuwe grafische technieken waren toegepast.[128] Het ging bijvoorbeeld om een methode die oliegrond werd genoemd; een techniek die een schilderachtig effect opleverde.[129] Livinus propageerde de 'vrije grafiek'. Daarmee bedoelde hij dat hij de grafiek, vooral de ets, beschouwde als zelfstandige kunstvorm, niet ondergeschikt aan de schilderkunst. Het zat hem dwars dat critici over het algemeen minder aandacht besteedden aan grafiek dan aan schilderkunst.

Anders dan voor De Moor was voor Andrea en Livinus de Vrije Studio wèl een tegenhanger van de Academie van Beeldende Kunsten. Beiden hadden zij er niet al te beste ervaringen opgedaan. Ze lieten zich herhaaldelijk negatief uit over het strakke beleid daar met de wettelijk geregelde examens en vaste normen. Andrea kon alleen waardering opbrengen voor het kersverse vak fantasietekenen, dat er werd gedoceerd, al was



21. Livinus van de Bundt, *Opstandig*, 1936, droge naald (58 x 46 cm).

dat maar twee uurtjes per week.[130] Voor beiden moet de Vrije Studio met zijn mogelijkheden tot persoonlijke ontplooiing en vrijheid in experimenteren een verlichte omgeving zijn geweest.

8. Onderwijsopvattingen aan de Vrije Studio

Zoals gezegd hield De Moor bij de opening van de Vrije Studio een rede. Daarin verklaarde hij: 'Een poging doen wij met deze school tot vereeniging en opkweeking van jonge talenten tot meerdere verbroedering en eensgezind streven; door afzweren van geëxperimenteer buiten de gezonde fundamenten der kunst om én door gemeenschappelijk enthousiasme voor alles wat groot geweest is in het verleden en voor het 'leven', dat we als schilder te grijpen, te begrijpen en te bestudeeren hebben'.[131] Deze volzin was van de hand van Erdely; De Moor las diens beschouwingen tijdens de opening voor en delen van de lezing werden een dag later in *Het Vaderland* gepubliceerd. 'Het wordt tijd dat de kunst



22. Eerste Nederlandsche Vrije Studio, Lange Voorhout 58, 1933-34.

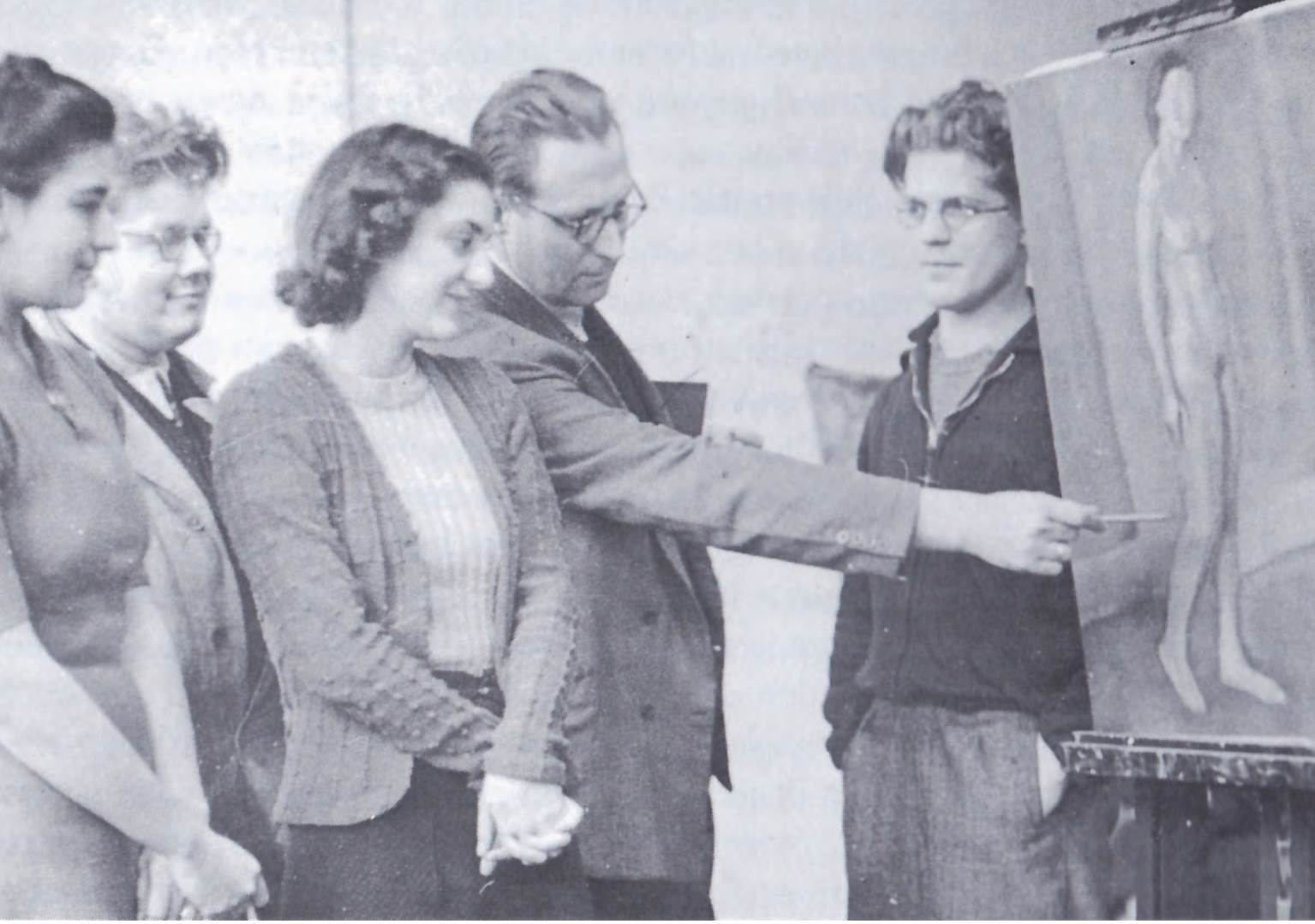
zich verheft op een hooger plan…(…); een noodzakelijke voorwaarde is (…) het geloof in de groote meesters: Botticelli, Fra Angelico, Lucas van Leyden. Juist in deze tijden is er behoefte aan zuivere kunst.' Het geloof in de grote meesters; dat klinkt niet alsof de Vrije Studio van plan was een vernieuwende koers in te slaan. Het ging Erdely om traditie, om de fundamenten van de kunst, die voor hem blijkbaar in de Renaissance lagen. De Moor was het daarmee eens, want hij was zelf al met zijn werk die richting opgegaan. Hij probeerde met een precieze techniek te schilderen, zoals de Italianen van de vroege Renaissance, en vroeg zich steeds meer af waarom er zo nodig nieuwe stijlen, de zogenaamde 'ismen', uitgevonden moesten worden om als kunstenaar hetzelfde te zeggen als al eeuwenlang gezegd werd. Uit de tekst van Erdely spreekt een behoefte terug te keren naar de wortels van de kunst, het gemeenschappelijk verleden. Een behoefte die Erdely en De Moor deelden met collega's in Frankrijk en Duitsland.

Volgens Erdely had de Vrije Studio de taak kunstenaars te helpen zoeken naar het 'hogere, het oneindige en het volkomene'. Hij zag de meesters Botticelli, Fra Angelico en Lucas van Leyden als natuurvereerders, waarmee hij wilde zeggen dat zij de werkelijkheid, de natuur, weergaven op een hoger, idealistisch plan. Zijn tekst getuigt van een visie, een leer die aangeduid wordt met het begrip spinozisme. 'De kunst, in dit geval de schilderkunst, is mét den godsdienst de eenige uitdrukkingswijze, die zich verheft boven het materieele en zich bevrijdt van elke gebondenheid'. De basis van het spinozisme is het spirituele beginsel, zoals het zoeken naar het absolute in al het aardse, maar vooral in kunstwerken. De spinozist ziet de aanwezigheid van God in alle aardse materie. Hij gelooft dat een waar kunstenaar altijd doordrongen is van een heilig ontzag voor het hogere, dat zich manifesteert in de alledaagse werkelijkheid. De bevlogenheid van de kunstenaar maakt een werk tot een waar kunstwerk. De emotie, de spirituele ervaring die zo'n werk oproept, is de enige standaard waarmee een kunstwerk beoordeeld kan worden. De Moor sprak vooral van de geest of de ziel van de kunstenaar die een werk tot een kunstwerk kon maken. De kunstenaar moest zelf groots zijn, wilde hij een groots en 'gevoelsgetrouw' kunstwerk kunnen maken. Het spinozisme was voor sommigen zoveel als een religie en kon voor hen de plaats innemen van de traditionele rooms-katholieke of protestants-christelijke geloofsovertuiging. H.P. Bremmer en Helene Kröller-Müller waren voorbeelden van zulke spinozistische gelovigen.[132]

In deze visie moest men niets hebben van kunstenaars die telkens van stijl wisselden. Een kunstenaar moest consequent zijn. Stijlwisselingen gaven blijk van onvolwassenheid, wankelmoedigheid en een niet uitgegroeide persoonlijkheid. De grootste kunstenaar was voor bijna alle tijdgenoten Vincent van Gogh. Vooral diens hartstocht en zijn worsteling om in zijn werk deze hartstocht onder controle te krijgen werd bewonderd. Bij andere expressionisten, zoals Constant Permeke en de schilders van de Groningse Ploeg, herkenden kunstkenners, onder wie Bremmer, dezelfde kwaliteit.

Doordat de persoonlijkheid van de kunstenaar zo'n voorname voorwaarde werd voor de kwaliteit van het kunstwerk, groeide de psychologie uit tot een belangrijke hulpwetenschap voor de kunstbeoordelaar. Ook Bremmer ontleende de criteria waarmee hij een kunstwerk beoordeelde aan de nog jonge wetenschap van de psychologie, waarmee hij kennismaakte tijdens de colleges van de Groningse hoogleraar Gerard Heymans.[133] Bremmers inzichten werden door de meeste kunstrecensenten van zijn tijd gedeeld. De critici sabelden een kunstenaar neer wanneer hij zomaar een in hun ogen modieus isme overnam. Ook De Moor en Erdely beklaagden zich herhaaldelijk over modieuze kunstenaars.[134] Zij vonden dat een kunstenaar die in een nadrukkelijk expressionistische of kubistische stijl - een isme dus - werkte, te gemakkelijk als een grote persoonlijkheid gezien werd, terwijl de traditioneel ingestelde kunstenaar zonder pardon het verwijt van onpersoonlijkheid opgelegd kreeg. Hun vraag was: hoe controleer je zo'n opdringerig isme? Hoe weet je dat het werk gevoelsgetrouw is? Daarom braken zij een lans voor traditionele techniek. Wanneer de kunstenaar die maar eenmaal onder de knie heeft, kan zijn persoonlijkheid zich vervolgens verder ontwikkelen en dan kan hij nog alle kanten op, al naar gelang zijn karakter.

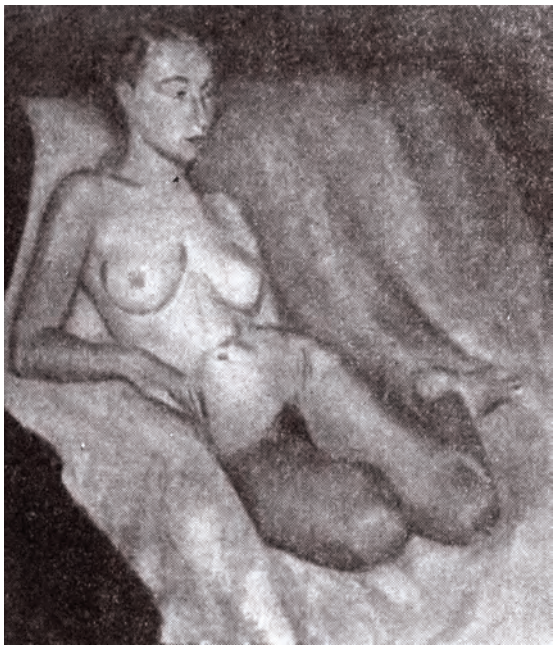
Hun onderwijsprogramma bestond uit het tekenen en schilderen van stilleven en model in verschillende standen. Het is hetzelfde programma als dat van de Académie Ranson. Het verschil is dat in Parijs duidelijker sprake was van een anti-academische, avant-gardistische instelling. Dat hield daar vooral in dat zowel het model als het stilleven niet classicistisch geïnterpreteerd werden. De proporties van het model werden niet, zoals aan de École des Beaux Arts, aangepast aan de klassieke canon. Geen zoetelijkheid zonder ziel, zoals De Moor het Parijse academiewerk had veroordeeld. Geen verlopende grijstinten om driedimensionaliteit te suggereren. Het avant-gardistisch opzetten van het naakt hield in de



23. Eerste Nederlandsche Vrije Studio; in het midden Chris de Moor.

praktijk in dat het model ruimtelijk, als het ware in blokken, werd gezien en geschetst. Het abstraheren naar eenvoudige basisvormen hield in dat de figuur of het voorwerp in blokken werd vertaald. Dat was de kubistische benadering, waarover in Montparnasse volop werd gediscussieerd. Het ging om vormvereenvoudiging, met als doel een helderder weergave van de natuur. Uit het weinige werk van leerlingen van de Vrije Studio dat toegankelijk is, is het onmogelijk de conclusie te trekken dat zoiets ook in Den Haag gebeurde.[135]

De Moor en Erdely vonden vooral dat ieder de manier van werken moest zien te vinden die bij zijn persoonlijkheid paste. Toen De Moor les gaf aan de Montessori-opleiding, was het zijn taak de leidsters te leren zich in te leven in de gedachtewereld van het kind. Hij gebruikte in dit verband niet het begrip 'lesgeven', maar 'richting geven'. Dat woordgebruik is veelzeggend voor zijn onderwijsopvatting. Meer dan een richting aangeven kon de docent volgens hem niet doen. In het montessorionderwijs kreeg De Moor te maken met het belang van de fantasie. Zijn leerlingen, de aanstaande leidsters, leerden hier niet na te tekenen, maar te tekenen naar beleving.[136] Dat was een op dat moment revolutionaire manier van lesgeven aan volwassenen. In hoeverre die lespraktijk ook toegepast werd aan de Vrije Studio is niet meer na te gaan. Maar zeker is dat De Moor tot de weinige mensen behoorde die met deze methode in aanraking kwamen. Aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, waar hij toen ook bestuurslid was, werd het vak



24. Mevrouw van Lent-Gort, Naakt, ca. 1936.



25. Agnes van Stolk, Naakt, ca. 1936.

fantasietekenen door Jan Ros nèt mondjesmaat geïntroduceerd aan de akten-opleiding, ook in verband met tekenonderwijs aan kinderen. De Moor bij de montessorileidsters in 1932 en Johan Giesen aan de Academie, vanaf 1933, waren de enige docenten in Den Haag en vermoedelijk in Nederland die zich met dit lesvak bezighielden.

Over onderwijsopvattingen op de Vrije Studio is nergens iets gepubliceerd of geciteerd. Bij de opening van het vierde cursusjaar, in september 1936, werd gezegd dat de Vrije Studio was opgericht om de kunstenaars in de gelegenheid te stellen zich 'van het schoolsche te ontdoen'.[137] Kennelijk was toen het vrijheidsaspect het belangrijkst. In de kranten werd niet gesproken over de hogere idealen van enkele jaren eerder en of die gerealiseerd werden. Jos de Gruyter besprak de bijbehorende tentoonstelling, maar hij beperkte zich tot een kunstbeschouwing per deelnemer, waarbij hij de docenten Livinus van de Bundt en Kees Andrea de beste kritieken gaf. De damesexposanten kwamen er bekaaid af. Zo was mevrouw van Lent-Gort vergeleken met het jaar ervoor volgens hem technisch beter geworden, maar had ze 'aan charme en vrouwelijke argeloosheid' ingeboet.[138] Uit zijn bespreking komt een beeld naar voren van grote diversiteit. Kennelijk kon elke deelnemer inderdaad naar eigen stijl en persoonlijkheid werken. Bij de expositie werd een brochure uitgegeven, waarin namen van nieuwe docenten en assistenten werden genoemd, zoals Willem van den Berg en Harry Verburg.[139] Nadat Erdely Den Haag had verlaten, was Van den Berg, de latere directeur van de Amsterdamse Rijksakademie, hem opgevolgd.[140]

In het jaar 1936 breidde de Vrije Studio het lessenpakket verder uit met beeldhouwen. Op de begane grond van het pand van Bignell werd daarvoor een tweede atelier ingericht. Albert Termote, een groot liefhebber van Rodin, leidde de beeldhouwklas. Deelnemers aan de schildersafdeling kregen daartoe ook toegang. Uitwisseling van vakken, de multidisciplinaire aanpak, werd belangrijk gevonden, net als in Parijs aan de Aca-

démie Ranson. Het beoefenen van beeldhouwkunst betekende een verrijking van de vormkennis van de schilders en tekenaars - 'groote Fransche kunstenaars kunnen hier als voorbeeld dienen'.[141] Naast Termote benoemde De Moor in 1938 een tweede leraar, de Duitse beeldhouwer Emil Epple. Hij was een voor het nazi-regime gevluchte kunstenaar die, zoals meer Duitse vluchtelingen, een tentoonstelling had gehad bij Kleykamp.[142]

Aan de grafische afdeling kwam tegelijkertijd Jo Prange te werken, een oud-leerling van Livinus. Vergelijking van het werk van deze twee grafici laat zien dat inderdaad heel verschillende benaderingen mogelijk waren in de Vrije Studio. Het werk van Prange doet denken aan een primitiviteit die verwant is aan Kirchner en Die Brücke, terwijl het werk van Livinus uit die tijd wordt gekenmerkt door een heldere expressionistische lijn, soms Matisse-achtig. Aan het werk van deze leraar-kunstenaars is te zien dat er met hen een andere wind ging waaien dan onder de oudere De Moor en Erdely. Invloed van Matisse, Chagall en de surrealisten is te zien in hun eigen vrije werk. Er kwam meer aandacht voor verbeelding, fantasie en experiment.

In 1936 kondigde De Vrije Studio nog een nieuwe leergang aan, de cursus Reclametechniek. Hierbij moest gedacht worden aan etalagebouw 'etc', en de bedoeling was 'het arbeidsterrein voor de leerlingen ook praktisch te vergroten'.[143] Dat getuigde van een realistisch inzicht. Het is niet bekend of de cursus is doorgegaan en wie daarvan de docent werd, maar er is duidelijk wel nagedacht over de toekomst van de leerlingen. Reclametechniek was een nieuw vak, onbekend aan de meeste academies. Alleen aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten werd het vak gedoceerd; daar bestierden Gerard Kiljan en Paul Schuitema vanaf 1931 de afdeling Reclame. Jan Buijs gaf daar het vak houtbewerken, met het oog op de inrichting van etalages.

Terwijl De Moor in de Vrije Studio zich bezon op de traditie, dacht men aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten na over de rol van techniek en massafabricage. Daar gaven Piet Zwart en Walter Gropius lezingen. Paul Citroen ontwikkelde revolutionaire lesmethoden, gebaseerd op die van het Bauhaus. Ondanks de nieuwe lesvakken ervoeren veel studenten de Haagse Academie toch als een behoudend bastion. De studenten die lessen volgden van Citroen, Schuitema of Kiljan vormden dan ook maar een klein percentage van de totale leerlingenpopulatie. Negentig procent van het lesprogramma aan de Academie bestond uit traditionele vakken, en het keurslijf van examens en landelijk vastgelegde eisen maakte dat de revolutionaire opvattingen het aflegden tegen ouderwetse verplichtingen. Studenten die de akten-opleiding volgden, zoals Andrea en Livinus, kwamen niet in aanraking met de moderne docenten. De verandering die Plantenga beoogde, kwam lang niet zo snel tot stand als hij wenste. Hij had te stellen met de verregaande regelgeving vanuit het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, dat zich bezighield met de kleinste details van lesroosters, leerplannen, schoolgelden, de benoeming van docenten tot en met de verbouwing van het pand aan toe.[144] Dat maakte de Haagse Academie log en traag.

In oktober 1937 opende De Moor het vijfde cursusjaar van de Vrije Studio met een voordracht. Na de openingsspeech van 1933 was deze toespraak de enige toelichting op de werkwijze die is overgeleverd. Delen ervan werden afgedrukt in *Het Vaderland*. Tussen 1933 en 1937 bleek er niet veel veranderd te zijn. Het vertrek van Erdely had weinig invloed op de te volgen lijn gehad. De nadruk lag meer op vrijheid en zelfontplooiing, begrippen die vier jaar eerder ook werden genoemd, maar toen nog niet zo sterk op de voorgrond traden. Toen ging het meer om het te bereiken spirituele kunstideaal. In 1937 noemde De Moor vakkennis belangrijk, maar vooral om bevlogenheid te bereiken. Juist de eigen persoonlijkheid van de student was essentieel, want alleen met behoud van eigenheid kon echte kunst ontstaan. Hierin volgde hij de lijn van de Académie Ranson en bleef hij trouw aan de oorspronkelijke spinozistische opvatting. Hij vond

het dwaas dat de traditie in diskrediet was geweest en riep op tot meer vakkennis. Zoals we woorden en grammatica nodig hebben om te kunnen spreken, stelde hij, hebben we instrumenten nodig om ons wezen via kunst te uiten. De kunstenaar moet zich de techniek zó eigen maken dat hij die ook weer kan vergeten om vervolgens in een soort droomtoestand te kunnen scheppen. De ware kunstenaar gebruikt zijn techniek met een vanzelfsprekendheid zoals een mens die slaapt, wandelt, spreekt.[145] Uiteindelijk is alleen de geest van de kunstenaar beslissend voor het kunstwerk dat hij schept. Het ging De Moor, net als in 1933, nog steeds om geest, de persoonlijkheid, de hartstocht die zo sterk moet zijn dat die de vanzelfsprekende techniek overheerst. Hij hekelde vooral 'pedanterie, zelfoverschatting en tevredenheid'. Dat doet sterk denken aan een van de voorschriften van Roger Bissière voor de Académie Ranson: ernst en bescheidenheid.

Elk jaar werd in september het nieuwe cursusjaar van de Vrije Studio geopend met een tentoonstelling van werk van leerlingen en docenten. In 1937 prezen de journalisten naast Livinus vooral Claudine Doorman, een theosofe die al bekend was 'door goede illustraties'.[146] Zoals gezegd werden al in 1924 door haar vervaardigde kleurenprenten aanbevolen in Montessorikringen.[147] In 1938 viel Livinus weer op door zijn experimenten, maar de recensenten twijfelden aan zijn zeggingskracht.[148] 'Had hij (...) wel iets te zeggen toen hij deze teekende?'[149] Livinus haalde in het krantenknipsel dat hij bewaarde deze passage met twee forse potloodstrepen door. Opvallend zijn de uiteenlopende meningen van de kunstcritici. De ene criticus merkte op dat de leerlingen vooruit gegaan waren, zonder dat de individualiteit van iedere maker geschaad was, terwijl de ander juist schreef hoezeer de schilders en schilderessen tot een eenvormige groep behoorden, 'tot impressionisme en tonalisme' geneigd.[150] Tegenstrijdige opvattingen dus, die niet te controleren zijn, omdat we niet meer weten om welke werken het ging.

In 1939 hadden Andrea, Livinus en Kromjong gedrieën deelgenomen aan een uitwisselingsprogramma met Hongarije. Ze hadden een reis van een paar maanden gemaakt, die zeker op Andrea een onuitwisbare indruk maakte.[151] Het werken vanuit de fantasie kwam bij hem toen echt op gang. In Hongarije zelf had hij niet veel kunnen schilderen, alle ideeën zaten in zijn hoofd. Vioolmuziek inspireerde hem tot schilderijen, die niet letterlijk de muzikanten verbeeldden, maar vooral de poëtische stemming die zij bij hem opriepen. Hij ontdekte door de Hongaarse reis dat zijn kracht lag in zijn verbeelding. De openingstentoonstelling van 1939 werd opgeluisterd door het Hongaarse werk van de drie kunstenaars. Henk Wegerif, toen voorzitter van de Kunstkring en medelid van de sociëteit van De Moor, de culclub, hield een rede.[152] Hij wees er op dat de Vrije Studio een belangrijke plaats innam in het artistieke leven van Den Haag, 'in het bijzonder om haar beginselen'.[153] Het idealistische uitgangspunt van 1933 was nog altijd levend in 1939, sprak hij en hij doelde daarmee op de politieke omstandigheden. De tijden 'van thans' vroegen meer dan ooit om samenwerking en onderlinge hulp. Kunstenaars zouden in hun zoektocht naar schoonheid en in hun liefde voor de kunst het kwaad onderdrukken. In 1933 had ook Erdely in de tijdsomstandigheden reden gezien meer dan ooit aan hooggestemde idealen te werken. 'Juist in deze tijden is er behoefte aan zuivere kunst', zei hij toen ook al. Het was en bleef hun streven, eerst van Erdely en De Moor samen, nu van De Moor en zijn lerarencorps, om uitdrukking te geven aan hun verbondenheid met de maatschappij, om met hun kunstonderwijs bij te dragen aan een betere wereld. Wegerif beëindigde zijn praatje met een oproep aan de aanwezigen om de kunstenaars te blijven steunen en hun pogingen te waarderen om zichzelf te willen blijven en de wereld met schoonheid te dienen.

In maart 1940 had de Vrije Studio het plan een kostuumklas op te richten, onder leiding van A.H.J.Molkenboer. Het zou er niet meer van komen. In september daarop werd nog aange-

kondigd dat de werkzaamheden werden hervat, onder leiding van De Moor, Andrea en Verburg. Ook Termote, Sierk Schröder en Frederic Reitmann gaven nog lessen.[154] Maar toen de bezetter uiteindelijk in 1942 inschrijving bij de Kultuurkamer verplicht stelde, sloot de Vrije Studio de poort.

Toen De Moor in 1981 terugblikte op de episode van de Vrije Studio was hij tevreden over het initiatief. Hij was verheugd dat kunstenaars van naam er een kans hadden gekregen, zoals Kees Andrea, Livinus van de Bundt en Charlotte van Pallandt. Hij had ook nog anderen kunnen noemen, zoals Jan Roëde of Ferry Slebe.[155] Zeker is dat de Vrije Studio voor velen belangrijk was. Door in crisistijd een flink aantal kunstenaars de mogelijkheid te bieden gratis of voor heel weinig geld aan het werk te blijven, fungeerde de Vrije Studio als de motor die deze mensen nodig hadden. Minstens dertig kunstenaars moeten hier van geprofiteerd hebben. Ook waren er kunstenaars die maar korte tijd in Nederland waren, tussen hun verblijven in Parijs of Indonesië door, die bij de Vrije Studio de mogelijkheid hadden gehad hun vaardigheden bij te houden.



26. Jan Roëde, *De familie*, 1946, olieverf op doek (45 x 55 cm).

9. Conclusie

De Vrije Academie had een voorganger: de Eerste Nederlandsche Vrije Studio, die in 1933 werd opgericht door onder anderen Christiaan de Moor. Hier werd kunstonderwijs gegeven dat in het teken stond van individuele expressie en persoonlijke ontplooiing. Vaktechniek stond ten dienste van het tot uitdrukking brengen van de individualiteit van de kunstenaar. Een kunstwerk moest vooral gevoelsgetrouw zijn. Livinus van de Bundt en Kees Andrea waren docenten aan deze school, die naar Parijs' voorbeeld openstond voor iedereen en waarvoor geen vooropleiding was vereist en waar geen examens werden afgenomen.

Aan het succes van de Vrije Studio lagen sociale, culturele en economische factoren ten grondslag. In de eerste plaats was daar de persoon van Christiaan de Moor, die het Parijse systeem van de *académie libre* had leren kennen. Hij wist de vrije opvattingen van de Académie Ranson op waarde te schatten. Zijn culturele belangstelling, zijn idealisme en maatschappelijke interesse leidden tot een veelheid van lidmaatschappen en bestuurlijke functies. In de tweede plaats speelde de economische crisis een niet geringe rol. De nood onder kunstenaars en kunsthandelaren was hoog en elke vorm van werkgelegenheid welkom. Vanuit die nood is het idee van de Vrije Studio geboren. Maar de idealistische De Moor maakte er een uitgebreider project van. Zijn voornaamste drijfveer was het ondersteunen van talentvolle kunstenaars. Hij wist de Vrije Studio om te vormen tot een onderneming die zijn gelden benutte ten bate van getalenteerde beginners. In dat opzicht was de omstandigheid dat Den Haag een relatief rijke stad was, met een grote groep welgestelde amateurs, geïnteresseerd in teken- en schilderlessen, van essentieel belang.

De Vrije Studio werd ingericht naar het voorbeeld van de Académie Ranson. Er waren geen toelatingseisen, behalve het cursusgeld, en sommige leerlingen konden als assistent aan de slag. Het in vrijheid ontwikkelen van de eigen persoonlijkheid werd beschouwd als het belangrijkste middel om tot ware kunst te komen. Daarbij bleef het aanleren van traditionele technieken essentieel. Dat was een verschil met de Académie Ranson, waar de opvatting heerste dat een werk dat met plezier gemaakt is, het altijd wint van een technisch virtuoos werk. Maar De Moor, en met hem medeoprichter Erdely, achtte juist vanwege de eis van gevoelsgetrouwheid, waarmee zij bedoelden dat het resultaat van het werk in overeenstemming was met het karakter of de persoonlijkheid van de maker, een stevige technische basis van belang. Eenmaal beschikkend over de technische bekwaamheid kon de kunstenaar zijn stijl verder ontwikkelen, al naar gelang zijn karakter. Er was na het aanleren van techniek nog voldoende ruimte voor persoonlijke verschillen. Met de komst van de tweede generatie leraren, zoals Livinus en Andrea, kwam de nadruk meer op verbeelding, fantasie en experiment te liggen.

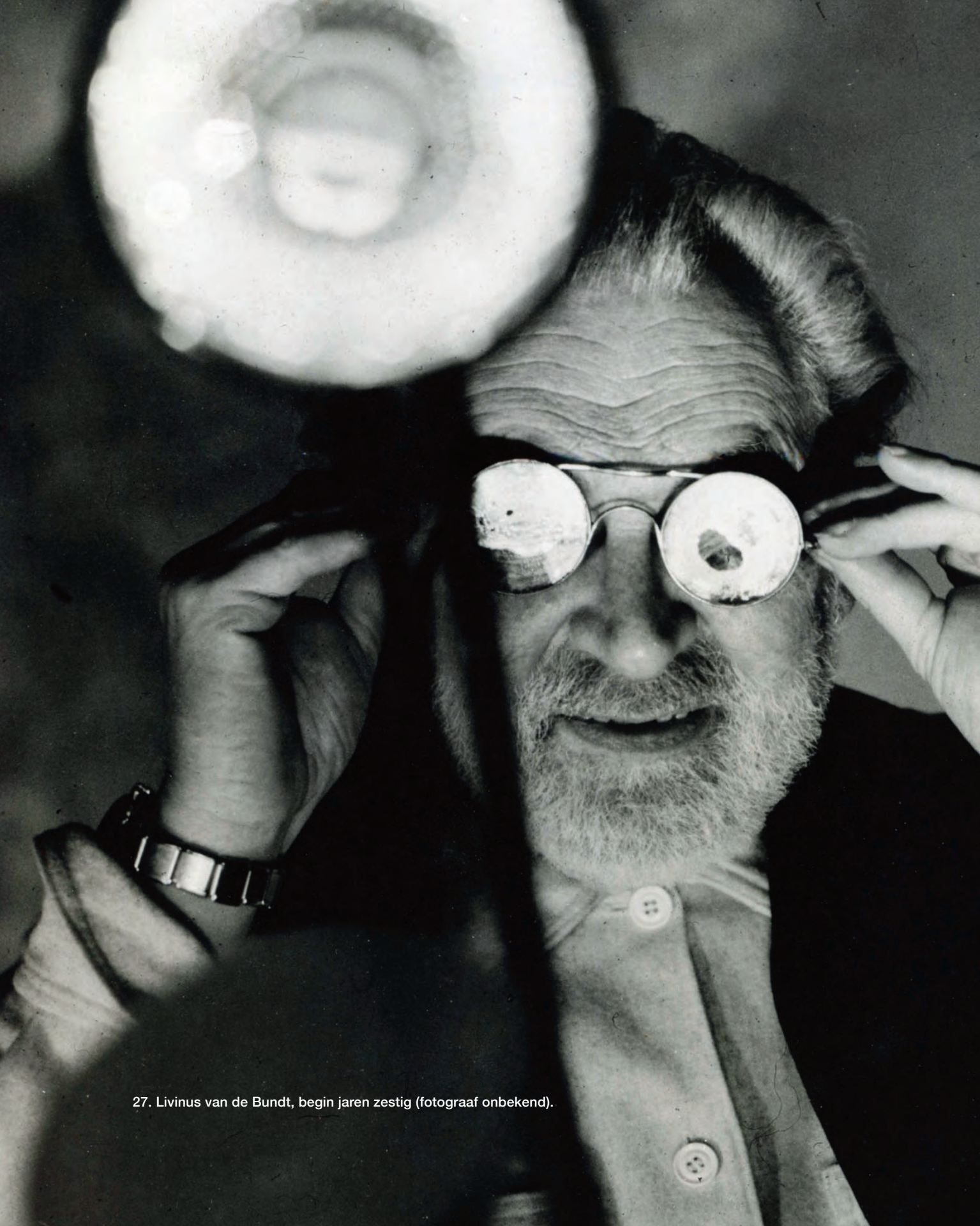
De Moor stelde duidelijk dat de Vrije Studio een aanvulling vormde op de Haagse Academie van Beeldende Kunsten en beslist niet een tégen de Academie gericht initiatief. Voor Livinus en Andrea lag dat anders; zij zagen de Vrije Studio wel degelijk als een tegenpool. De Academie moest zich immers, ondanks vernieuwende, Bauhaus-achtige lesvakken, houden aan landelijk vastgestelde regels. Andrea en Van de Bundt waren opgeleid aan de akten-opleiding Middelbaar Tekenen van de Haagse Academie van Beeldende Kunsten. Hier was decennialang de docent en theosoof Jan Dominicus Ros een bepalende factor. Zijn levensdoel was om de samenleving te verrijken met schoonheid, vooral via kunstenonderwijs aan kinderen. Hij introduceerde in 1933 het lesvak fantasietekenen, waarmee hij aansloot bij een tendens die al gaande was in Den Haag. Haagse tekenleraren discussieerden al langer over 'vrij tekenen'; een aantal van hen bestudeerde op eigen initiatief de ideeën hierover van de Oostenrijkse pedagogen Franz Cizek en Richard Rothe. Zij behoorden tot de eersten in

Nederland die hun leerlingen niet meer het perspectivisch correcte natuurtekenen aanleerden, omdat dat funest zou zijn voor hun fantasie. Het idee was dat kinderen, wanneer zij niet alleen hun verstandelijke, maar ook hun spirituele kant ontwikkelden, door gebruik te maken van fantasie en verbeelding, een 'vollediger mens' zouden worden. Deze brede vorming zou de samenleving later ten goede komen.

Aan de Haagse Academie werd op de Vrije afdeling voor Teekenen, Schilderen en Boetseeren in 1937, in navolging van het curriculum aan de akten-opleiding, het vak fantasie- en geheugentekenen ingevoerd. In deze afdeling stond het vak los van een toekomstig leraarschap en was het niet gericht op het leren kennen van aard en aanleg van kinderen. Nu ging het om het gebruik van fantasie door de kunstenaar zelf. Vanaf dat moment kwam aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten ook voor de vrije kunstenaar het accent meer te liggen op expressie en verbeelding. Maar aangezien de aankomend kunstenaar wel gebonden was aan landelijk vastgestelde exameneisen, moest hij toch de traditionele perspectief- en anatomiestudies beheersen. Aan de Haagse Vrije Studio, waar exameneisen geen rol speelden, konden deze nieuwe denkbeelden wel in alle vrijheid uitgevoerd worden.

In dit vernieuwde kunstonderwijs aan volwassenen was de impliciete boodschap dat alleen een sterke persoonlijkheid een sterk werk kon maken. Dat had tot gevolg dat de psychologie een hulpwetenschap werd voor het kunstonderwijs. Schilder- en tekenlessen konden daarom nauwelijks nog klassikaal gedoceerd worden, aangezien de verschillende ontwikkelingsfasen van ieder individu een persoonsgerichte benadering vereisten. De voor de spontaniteit noodzakelijke vrijheid kon op verschillende manieren bevorderd worden. Wanneer de leerling de mogelijkheid kreeg zijn eigen leraar te kiezen en zijn eigen leermomenten te bepalen was de vrijheid nagenoeg compleet. Aan de Parijse *académie libre* was dat het geval en dat werd als een essentieel voordeel gezien boven het streng gereguleerde onderwijs van de École des Beaux Arts. Een ieder die gevoelsgetrouw werkte was naar de mening van de onderwijsvernieuwers op de goede weg. In de zoektocht naar de eigen persoonlijkheid was experimenteren onmisbaar en dat moest dan ook worden bevorderd. Met het loslaten van de objectieve norm ontstond antidogmatisme, want wanneer een goed kunstwerk gerelateerd kon worden aan de persoonlijkheid en het karakter van de maker, kon het evenzeer realistisch als impressionistisch, expressionistisch, abstract of surrealistisch zijn. Geen van deze kunstrichtingen was op zichzelf goed genoeg als criterium. De kunstuiting moest congruent zijn met degene die het had vervaardigd.

Ten slotte blijkt dat voor velen deze nieuwe benadering van het kunstonderwijs een hoger maatschappelijk doel diende. Het opleiden van mensen tot evenwichtige personen, bij wie rationaliteit en spiritualiteit in balans zijn, werd gezien als een mogelijkheid tot een betere samenleving. Ook Livinus van de Bundt geloofde daarin. Na de Tweede Wereldoorlog werd dat voor hem een nog dringender doel. Toen Van de Bundt naar voorbeeld van de Vrije Studio de Vrije Academie stichtte, nam hij het grootste deel van de Parijse onderwijsideologie en van de tekenonderwijsvernieuwers over. Maar hij voegde er nog een ander streven aan toe: dat van de morele vorming.



27. Livinus van de Bundt, begin jaren zestig (fotograaf onbekend).



Deel 1

De Vrije Academie onder Livinus
1947-1964

1. Livinus van de Bundt in Zeist, Den Haag en Parijs

Livinus Arie Cornelis Jan van de Bundt werd geboren op 5 maart 1909 te Zeist, als oudste zoon van een winkelier in tabak, koffie en thee aan de 1e Hoogeweg 11.[1] Zijn roepnaam was Jantje.[2] Het was een streng religieus Nederlands Hervormd gezin, waarin na Jantje twee dochters geboren werden. Vader Van de Bundt was een respectabel burger van Zeist, lid van de Burgerwacht, die, zoals zijn kleindochter Levina zich herinnert, 'goed kon schieten en veel medailles ontving'. Hij stond bekend als streng, maar rechtvaardig en voedde Livinus waarschijnlijk met harde hand op.

Het leven van Livinus van de Bundt stond vóór 1947 al voor een groot deel in het teken van de toegepaste en grafische kunsten. In zijn lagere schooltijd vervaardigde hij houtsneden, waarvan hij afdrukken maakte met behulp van de wringer van zijn moeders wastobbe. Na de lagere school bezocht hij de ULO en 's avonds de Ambachtsschool, waar hij op de afdeling tekenen en schilderen leerde marmeren. Op veertienjarige leeftijd trof hem een oogziekte, waarover hij later meermaals vertelde dat het stralende licht en de prachtige kleuren op zijn netvlies hem het idee gaven dat hij schilder moest worden. Op een klein pentekeningetje, gemaakt als nieuwjaarskaart voor het jaar 1926, lijkt hij het effect van de oogkwaal te verbeelden. Hij tekende een jongen in bed onder een geruite deken met een ronde vorm boven zijn hoofd als een lichtende cirkel. In de rand wordt het woord droom enkele malen herhaald; in het midden bevindt zich een rood-gele wolk met eromheen segmenten met daarin de woorden opaal, agaat en robijn. Naast het bed staat een kandelaar met een stralend brandende kaars.[3]

Van de Bundt senior zag niets in het kunstenaarschap voor zijn zoon. Nadat Livinus het vierjarig ULO verliet zonder diploma, met veel onvoldoendes maar met een negen voor tekenen, zat een gang naar de kunstacademie of nijverheidsopleiding er niet in. Als zestienjarige toog hij aan het werk, maar wel op het terrein van de grafische toegepaste kunst. De zojuist in Zeist geopende edelmetaalfabriek van Gerritsen & Van Kempen, bekend om zijn tafelzilver, stelde hem als leerling reliëfgraveur aan. De samenwerking met zijn collega Tierer, die op de fabriek veel voor zichzelf experimenteerde met onorthodoxe technieken, is voor Livinus van groot belang geweest.[4] Een kleine twee jaar werkte hij op de fabriek in Zeist, om daarna om een onbekende reden naar Duitsland te vertrekken.

In 1928 had Livinus voor de periode van een half jaar een betrekking in Gummersbach, niet ver van Keulen, bij de *Gravieranstalt Holthaus*. Hier ontwierp hij als industrieel vormgever decoratieve motieven voor geperst behang. Daarna keerde hij terug naar Nederland voor zijn militaire dienst. Waar hij gelegerd was is onbekend, maar zeker is dat hij daarna zijn werk in het edelmetaal weer oppakte, nu bij de concurrent Van Kempen & Begeer in Voorschoten. Ook maar weer voor korte tijd, want in 1930 bevond hij zich in Brussel, waar hij voor de radiofabrikant Aristona stempels voor radiokasten vervaardigde.

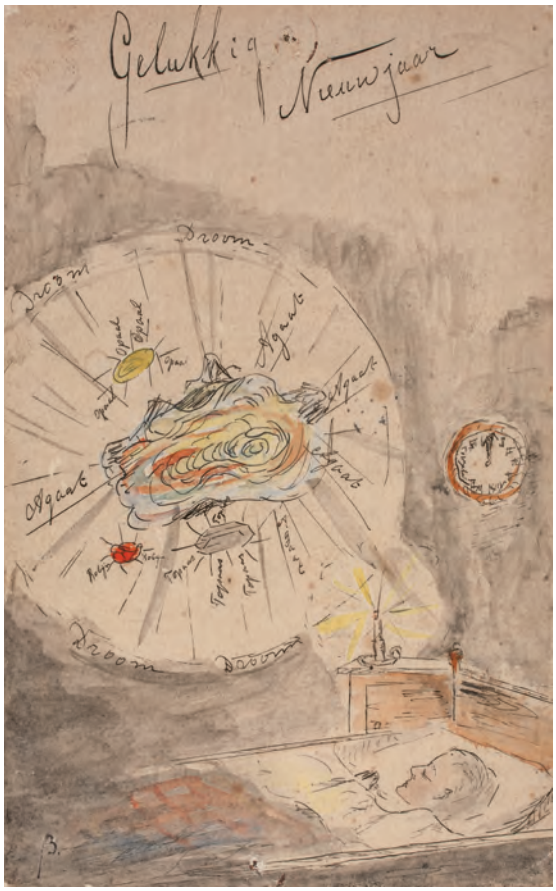
Livinus trouwde in 1931 met de modiste Anita C. de Jong. Het paar vestigde zich in Den Haag, waar Livinus werk vond bij de edelsmid Karel Krol, voor wie hij kerkelijk vaatwerk vervaardigde.[5] Om de techniek van het kloppen van koperwerk onder de knie te krijgen, volgde hij een avondcursus bij Frans Zwollo aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten. Tegelijkertijd meldde hij zich daar aan voor de dagopleiding MO tekenen. De akte LO Handtekenen had hij in 1930 al behaald - met twee vijven voor 'perspectievische schets' en 'perspectievische compositie' en een acht voor 'geheugenschets zwartbord', cijfers die aangeven dat het uit het hoofd werken hem beter afging dan het mathematisch gerichte perspectieftekenen. In de klas bij de aktenopleiding Middelbaar Tekenen ontmoette hij Kees Andrea. Dat hij ondanks het LO-diploma toch

weer in de eerste klas moest beginnen zat hem niet lekker; het legde de kiem voor zijn latere weerzin tegen de academie. Het zat hem ook dwars dat zijn ouders in Zeist gewaarschuwd werden als hij een les verzuimde. Terwijl hij de akten-opleiding nog moest voltooien, ging hij grafieklessen geven aan de Vrije Studio, samen met Kees Andrea. In de avonduren werkte hij ondertussen bij Karel Krol.

Eind 1934 vernietigde Livinus al zijn schilderwerk. De kleuren uit de tubes bevielen hem niet, hij vond ze te doods. Als graficus werkte hij uitsluitend in zwart-wit. Toen hij in de oorlogsjaren zijn oeuvrecatalogus samenstelde, liet hij die beginnen met een diepdruk, genaamd 'paddestoelen' uit 1934. Zijn oudere werk documenteerde hij niet.

Grafiek werd vanaf dat moment zijn specialisme. Aan de Vrije Studio doceerde hij het lesvak vanaf 1935.[6] Bij hem kon iedere leerling werken naar eigen inzicht en hoefde niemand zich aan normatieve regels te houden. Hij gaf les in etsen, voor hem een nieuw techniek, want hij was gewend met de burijn in staal te steken en koper te bewerken. Etsen bood hem de mogelijkheid om de tekening vlotter en soepeler, in vloeiende lijnen, in het metaal te krijgen. Livinus stond bekend om zijn voorliefde voor het uitproberen en onderzoeken van ongewone materialen en technieken. Diepdruk, hoogdruk en vlakdruk, hij beoefende het allemaal.

Anita van de Bundt ontwierp ondertussen hoeden, een bezigheid die gaandeweg steeds meer een business in 'hoeden en accessoires' werd voor hen samen. Ze reisden getweeën naar Parijs, Italië en Wenen om bijzondere stoffen en materialen aan te schaffen. Livinus maakte ontwerpschetsen voor de hoeden, waarbij de tekeningen soms uitgroeiden tot portretten en pastels. Ze openden aan Noordeinde 159 de hoedenwinkel *Maison Anita*. Daarnaast vervaardigde Livinus in opdracht gelegenheidsgrafiek en ex-librissen. Hij exposeerde zijn werk steeds vaker in groepstentoonstellingen. Jos de Gruyter becommentarieerde die geregeld. Vooral het



28. Livinus van de Bundt, Nieuwjaarskaart, 1926 (pentekening).

'on-hollands' karakter van Livinus' werk viel hem op, en de 'zwierige vluchtigheid'. Hij verdacht Livinus ook wel van 'épater-le-bourgeois', zoals bijvoorbeeld in het portret van zijn vrouw waar hij zomaar een oog wegliet.[7]

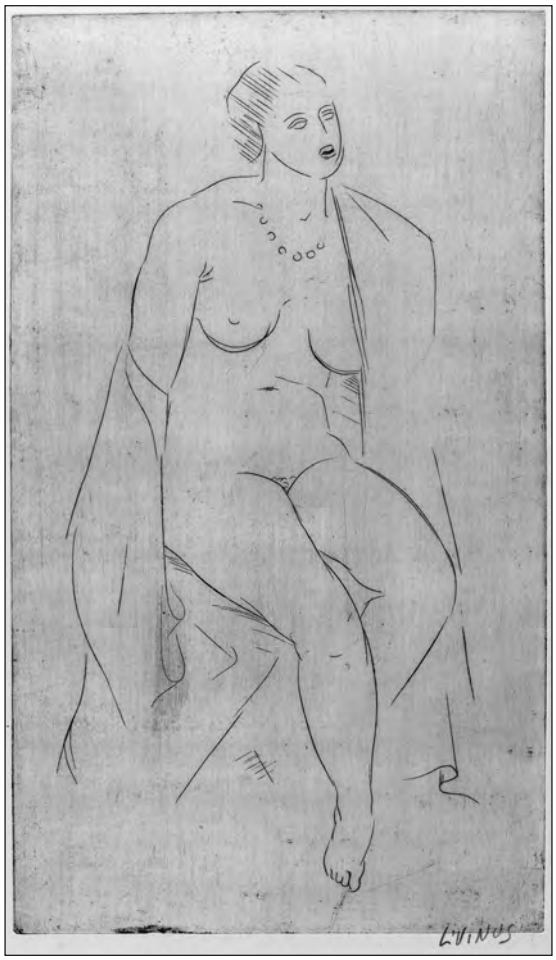
In 1936 deed Livinus mee met de gerucht-makende internationale expositie 'De Olympiade Onder Dictatuur' (D.O.O.D) in Amsterdam. Kunstenaars protesteerden hiermee tegen de Duitse Olympische Spelen, omdat onder de nazi's een groot aantal kunstenaars was uitgesloten van deelname aan de kunstolympiade. Livinus leverde drie stuks grafiek in. Het werk 'Opstandig' (afb. 21) was een van de negentien werken die vanwege het vermeende subversieve karakter van de protesttentoonstelling werden verwijderd.[8]



29. Livinus van de Bundt, Ex Libris, 1936, houtsnede.

Zijn voorliefde voor experimenteren viel de meeste recensenten op. Verder schreven zij over groteske figuren en trok zijn spontane manier van werken de aandacht. De litho 'Dood en Meisje', een voorstelling van twee naakten die een gordijn openen waardoor uitzicht geboden wordt 'op de duistere diepten van het dodenland', werd meerdere malen genoemd in de besprekingen.[9] Het tijdschrift *Boekcier* toonde een houtsnede van Livinus uit 1936, een ex-libris, waarover de recensent schreef dat die Livinus' bekende vlotte uitvoering liet zien.[10] Toch had zijn gelegenheidsgrafiek van die jaren een conventioneel karakter. 'Facetten en geflonker', het ex-libris voor Bert Baasdorp uit *Boekcier*, bestaat uit een platte ster met stralen, omringd door driedimensionale kristallen, de tekst wat onbeholpen eronder en erboven. Het is een gravure die ten opzichte van de pentekening uit 1926 nauwelijks een ontwikkeling laat zien, maar wel zijn fascinatie voor lichtstralen etaleert.

In 1937 vertrok Livinus voor een korte, maar cruciale leertijd naar Parijs. In deze periode veranderde zijn stijl opvallend. Hij kwam terecht



30. Livinus van de Bundt, Zittend Naakt, 1942, droge naald (37 x 21,4 cm).

op het atelier van de Engelse Stanley William Hayter, de grafiekschool *l'Atelier 17*.[11] Bill Hayter was een groot vernieuwer in de grafiek en op het atelier werkten inspirerende collega-kunstenaars, waaronder Pablo Picasso. Er heerste een informele sfeer onder de kunstenaars, die allemaal bezig waren de grenzen van de grafische mogelijkheden te testen.[12] Hayter beschouwde zijn leerlingen als zelfstandige individuen die zich nadrukkelijk niet naar zijn voorbeeld mochten vormen. Hij ging daar ver in; hij zei letterlijk: *I try to avoid answering questions*.[13] *I'm just there to promote experiments*.[14] Hij liet zijn leerlingen allerlei mengtechnieken uitproberen, waarbij hij

bijvoorbeeld textielweefsels gebruikte om structuren en patronen in de voorstelling te realiseren. In 1953 exposeerde Hayter zijn gravures in Amsterdam; bij die tentoonstelling werd een film vertoond die iets van die technieken liet zien. Hij graveerde koperen platen, bedekte sommige delen met was, rolde daar stukken textiel overheen die een structuur aan de waslaag gaven, etste de platen in een zuurbad en graveerde ze opnieuw.[15] In Parijs was Hayter betrokken bij de surrealistische beweging en bevriend met kunstenaars als Miro, Arp en Tanguy. De door de surrealisten gepromote methode van *automatic writing* sprak hem bijzonder aan: het impulsieve tekenen vanuit de verbeelding, in zijn geval met de burijn op een koperplaat, om als het ware het 'onderbewustzijn' aan het licht te brengen. De droge naald-techniek was voor hem een soort schrijven, dat hij zo spontaan mogelijk, zonder verstandelijk nadenken, probeerde uit te voeren.

Livinus had ook al gewerkt met de droge naald-techniek, maar de leertijd in Parijs gaf hem een nieuwe stimulans. Bij Hayter voelde hij zich volkomen vrij. Hij ging op grotere formaten werken en zijn werk werd losser.[16] Hij vervaardigde grote reeksen naakttekeningen, in vlotte lijnen en in allerlei standen: hurkend, zittend, staand en liggend, waarbij hij alleen de contouren weergaf.[17] Het is duidelijk dat Livinus zijn echte leertijd in Parijs doorbracht en niet in Den Haag. Picasso wist voor Livinus deelname te regelen aan de grote tentoonstelling 'Art et Resistance' in 1946 in het Palais de l'Art Moderne.



31. Livinus in zijn grafisch atelier aan het Westeinde, 1948.
Livinus: *Álles kan op een steen…*

In 1938 was Livinus weer terug in Den Haag en hervatte hij zijn werkzaamheden als docent grafische technieken aan de Vrije Studio. Ongetwijfeld paste hij toe wat hij in Parijs had geleerd; hij had in Hayter als docent een prikkelend voorbeeld gevonden. In de jaren tussen 1942 en 1944, toen de Vrije Studio door de oorlogsomstandigheden gesloten was, besteedde Livinus zijn tijd aan het formuleren van zijn gedachten over grafische mogelijkheden, als verwerking van de Parijse ervaringen. Hij stelde in twee aantekenboeken een oeuvre-catalogus op van zijn grafisch werk, zo'n honderd stuks, in chronologische volgorde van 1934 tot 1943.[18] Kleine schetsjes verduidelijken over welke grafiek het gaat. Hij noteerde allerlei bijzondere experimenteermogelijkheden, zoals gaten boren of ponsen in de platen, ze bewerken met schuurpapier en vlekken laten inbijten door zwavelpoeder. De lijst van grafische proeven besloeg bijna drie bladzijden. Hij verzon methoden om de plaat van reliëf te voorzien en om witte partijen te behouden door uitgezaagde delen toe te passen. Hij bedacht experimenten met meerdere platen over elkaar heen en stelde zich voor om grammofoonplaten met krassen af te drukken. Hij opperde tevens mogelijkheden voor titels die hij zou kunnen gebruiken voor nieuw werk, zoals 'een bloemengevecht', 'het wilde leven', 'het gezaagde hout'. Het zijn stuk voor stuk titels die associaties oproepen met het fantasietekenen aan de Haagse Academie. Hij verbaasde zich over de geringe belangstelling van recensenten voor grafische kunst. De opvatting dat de monotype, die, omdat dat een eenmalige afdruk betreft, volgens sommigen geen grafiek zou zijn, vond hij onzinnig. 'De monotype staat (…) in 't verdomhoekje, maar hoort daar totaal niet!' Naast de monotype experimenteerde hij met de preegdruk en de blinddruk: drukprocedés zonder kleur, maar in reliëf, waarin alleen het licht, of eigenlijk de schaduw, het beeld bepaalt. De aantekenboeken van Livinus verhalen van zijn experimentele, onderzoekende geest. Zijn opvattingen over grafiek zou hij enkele jaren later uitdragen als docent grafische vakken aan de Vrije Academie aan het Westeinde. De eerste prospectus die hij voor de opleiding uitgaf, kreeg een omslag met een blinddrukje.[19] En hij schreef over zichzelf als grafisch kunstenaar: 'het wit uit het zwart purend, het zwart doorgravend toon ik het licht achter alle donker'.[20]

Ondertussen bleef hij veelvuldig exposeren, in Amsterdam, Parijs en Den Haag.[21] Alleen al in 1938 had hij minstens zes exposities in deze steden. Maar het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog maakte een abrupt einde aan zijn kunstenaarsbestaan. Tijdens de oorlog zat hij voor een groot deel ondergedoken. Hij was actief in het verzet en - naar hij zelf zei - om Anita vanwege zijn ondergrondse activiteiten niet in gevaar te brengen, scheidde hij van haar. Hij gebruikte zijn grafische vaardigheden nu voor het vervalsen van paspoorten en andere documenten. In het laatste oorlogsjaar ontwierp hij de illegale postzegel 'trots nood en dood', waarmee honderdzestig brieven werden verstuurd aan huisartsen die ondergedoken patiënten behandelden.[22]

Hij moet het moeilijk hebben gehad; de traumatische oorlogstijd was voor hem in zijn latere leven nauwelijks bespreekbaar. Een spoor van wat hij moet hebben meegemaakt is te vinden op de laatste pagina van de brochure 'Het eerst nodige', uit 1945. Daar schreef hij: 'Laten we er ons bewust van zijn, dat het feit dat we kans zagen de groote nood van de voorbije "Kultur"periode te doorstaan, bewijst dat wij allen op onze eigen wijze vergrijpen begaan hebben tegen de wetten van moraliteit, zooals we ons die eigen gemaakt hadden vòòr mei 1940'.[23] Blijkbaar heeft Livinus om te overleven tegen zijn eigen geweten in moeten handelen. Na de oorlog maakte hij deel uit van de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-45. Hij reikte in 1951 namens die stichting een prijs uit aan Willem Sandberg voor zijn toegepaste grafiekverdiensten.[24]

Eind 1945 vertrok hij weer naar Parijs, waar hij litho's maakte voor uitgever Dalignan in de Rue Boétie. Hij exposeerde er met onder andere Matthieu Wiegman en Marie Raymond, die hij in

1947 uitnodigde als gastdocente aan de Vrije Academie, samen met haar man Frits Klein. Weer terug in Nederland exposeerde hij met Willem Schrofer in de Haagse Galerie Loujetsky onder de titel ‘Kunst van onze tijd’. De opening werd verricht door de student rechten en psychologie Hans Roem, die bij deze gelegenheid het ‘wezen van de abstracte kunst’ verklaarde.[25] Een jaar later waren zowel Schrofer als Roem betrokken bij de oprichting van de Vrije Academie. Tot zijn grote teleurstelling bleek Anita een relatie te zijn begonnen met de kunstenaar Paul Kromjong. Gedesillusioneerd ging hij aan het werk op een kolenschip, raakte verstrikt in een kabel en viel van boord. Na drie maanden ziekenhuis begon hij aan het Haagse Westeinde 15 op de zolder van het zalencomplex Amicitia een nieuw leven. Deze nieuwe fase begon met stempeltjes maken, onder andere voor theelepeltjes. Hij noemde ze zelf ‘uitgesproken lelijk’.[26] Al snel rees toen bij hem het plan voor de oprichting van de Vrije Academie. In 1947 trouwde hij met zijn leerlinge, de dertigjarige Mieke van der Burgt.

Zowel zijn ervaringen met de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, de Vrije Studio als die aan het Parijse *Atelier17*, zijn enige eigen ervaring met een Parijse *académie libre*, waren van invloed op de opzet van de Vrije Academie. Daarnaast was hem van huis uit, als zoon van een winkelier, de ondernemersgeest niet vreemd. Die had hem ook in de moeilijke jaren dertig niet in de steek gelaten.



32. Livinus van de Bundt, *Femme*, 1944, prent (46,9 x 31,3 cm).

2. Oprichting van de Vrije Academie - Inhoud en achtergronden van de ideologie van Livinus van de Bundt

a. Opening en oprichtingsdoelstellingen

De opening van de Vrije Academie Amicitia op de zolder van een zalencomplex aan Westeinde 15 werd op 1 november 1947 feestelijk gevierd. Modellen traden op als danseressen en van iedere aanwezige werd een kleurige handafdruk gemaakt. Schilderijen van de docenten waren tentoongesteld en Jos de Gruyter hield een lezing. Livinus had de academie in de voorafgaande maanden met hulp van wat vrienden ingericht. Hij woonde zelf met Mieke van der Burgt in twee kamers op de ruime zolder. Het gedeelte naast hun appartement verbouwden ze tot academie. Ze trokken twee ateliers op, een groot en een klein, beide voorzien van een podium voor het model. In een halve cirkel daaromheen kwamen ezels en tekenschotten. Op een plattegrond is te zien dat in het grote atelier vierentwintig werkplekken zijn ingetekend en in het kleine zestien. Afgaande op de schaalverdeling links onderin moet het grote atelier ongeveer 82 m^2 en het kleine 25 m^2 gemeten hebben. Zestien ezels op 25 m^2, dat lijkt optimistisch. Een leerling uit 1948 herinnert zich dat er in het kleine atelier zo’n acht ezels stonden.[27] Vlakbij de trap bevond zich een

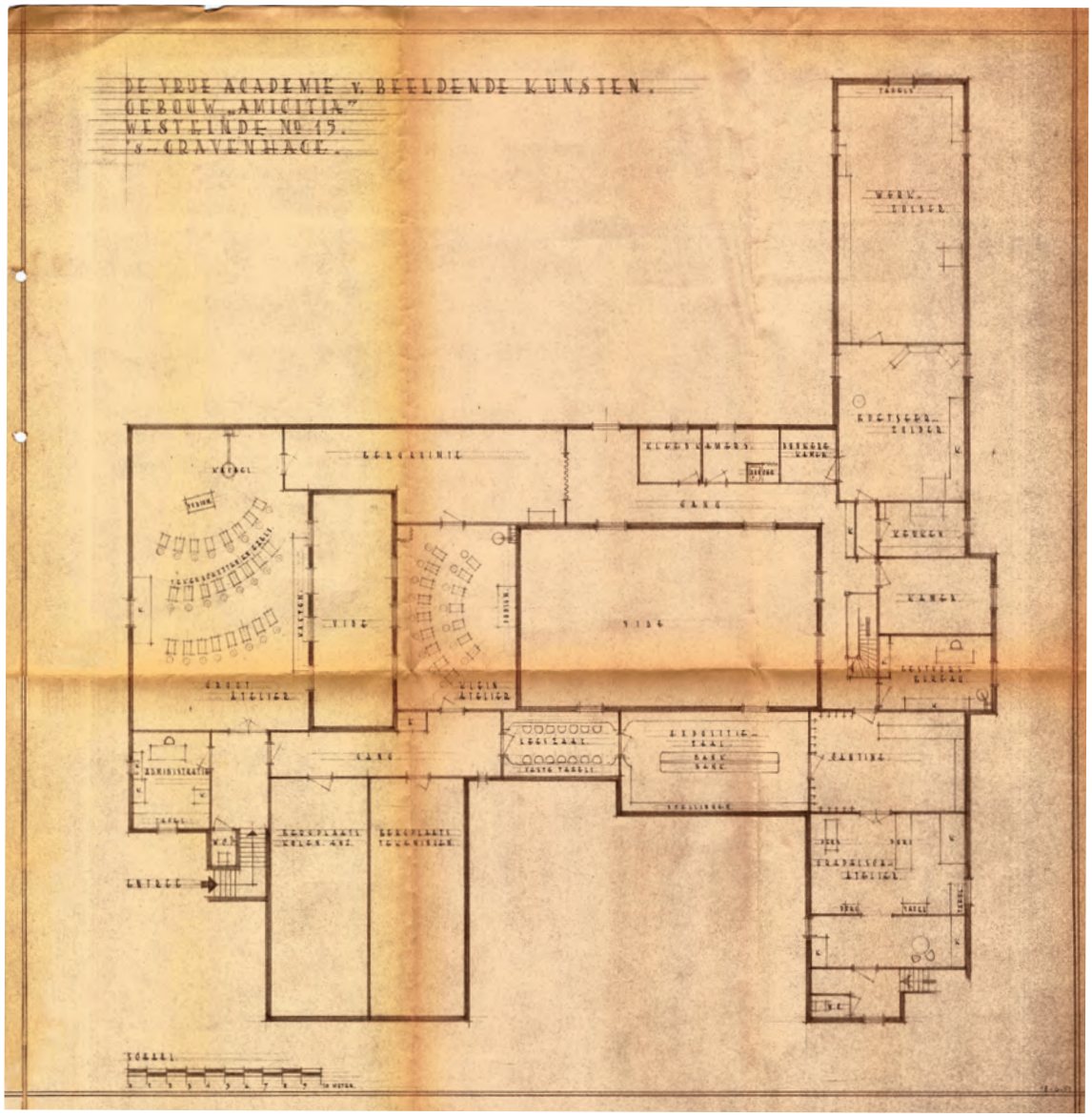


33. Amicitia, Westeinde 15, 1954.

administratiekantoortje. Grenzend aan de ateliers bouwde Livinus een leeszaal, expositiezaal en kantine. Aan de andere kant van de vide lag het grafisch atelier met drie persen, een donkere kamer en een boetseerzolder. Daar waren tevens twee kleedkamers met douche. Verder waren er ruimten die Livinus aanduidde als boekenzolder, bestuurskamer en werkzolder en drie berg-ruimten. Zijn eigen twee kamers en de keuken bevonden zich aan de zijkant van dit geheel.[28]

Livinus vond zeven kunstenaars bereid om samen met hem de lessen te verzorgen. Uit de keus van deze kunstenaars blijkt dat hij door wilde gaan in de geest van de Vrije Studio. Van de acht docenten waren vier daarbij betrokken geweest: hijzelf, Chris de Moor, Kees Andrea en Ferry Slebe. Daarnaast stelde hij Hermanus Berserik, Jan van Heel, Louis Meys en Willem Schrofer aan.[29] De docentengroep noemde zich-zelf *Equipe*.[30] Jan van Heel en Willem Schrofer waren Haagse tekenleraren die bekend stonden om de vrije en individuele benadering van de leerling, als leden van de Haagse Negen. Bovendien was Jan van Heel een goede vriend van Chris de Moor.[31] Willem Schrofer gaf les aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, waar Berserik een enthousiaste leerling van hem was.[32] Louis Meys, schilder van kleurige, neo-impressionistische schilderijen, had al een groepje eigen leerlingen.[33]

In zijn eerste persbericht schreef Livinus dat hij het voorbeeld van de Vrije Studio navolgde en het oude principe handhaafde dat talentvolle jongeren zonder financiële middelen de lessen gratis konden volgen. Hij riep belangstellenden via de Haagse kranten op om werk in te zenden. Zo konden Aart van den IJssel, Miep de Leeuwe, Jan Olyslager, Jan Snoeck en Leon Zeldenrust in november 1947 op grond van hun ingestuurde werk zonder betaling van cursusgeld aan de slag.[34] Zij mochten het hele programma volgen, van maandag tot en met zaterdag, van 10 uur



34. Plattegrond Vrije Academie aan het Westeinde, bijlage bij de subsidieaanvraag, 1951.

's ochtends tot 10 uur 's avonds. Anderen schreven zich in bij een of meer docenten, al dan niet in combinatie met 'Vrij Werken'.[35] De mogelijkheid tot vrij werken was ideaal voor diegenen die geen eigen atelier hadden. Zo'n leerling betaalde voor één dagdeel per week modelschilderen in combinatie met Vrij Werken ongeveer 24 gulden per maand. De leerlingen schreven zich in per maand, per week of zelfs per les.

Dat er van animositeit tussen de twee academies in Den Haag geen sprake was blijkt wel uit het feit dat sommige docenten van de Haagse Academie hun leerlingen stimuleerden zich aan te melden bij de Vrije Academie. Zo adviseerde Henk Meijer de student Frieda Holleman zich in te schrijven bij Jan van Heel.[36] Aart van den IJssel werd door zijn vriend Herman Berserik op het bestaan van de Vrije Academie



35. Kees Andrea, *The rest of the swimming ladies*, 1948, olieverf op doek (52 x 70 cm).

attent gemaakt. Andere leerlingen van het eerste jaar waren Piet Nieuwenhuijsen, Max Velthuijs, zijn echtgenote Isabel Dolhain en Willy Rieser. Een half jaar na de opening waren er al tachtig leerlingen en had Livinus zelfs een secretaresse aangesteld.[37]

Het beurzenstelsel diende in de eerste plaats om talentvolle jongeren die een cursus aan de academie niet konden betalen de mogelijkheid tot kunstonderwijs te bieden; in de tweede plaats om jonge kunstenaars, die voor anderen stimulerend waren, leven in de brouwerij te laten brengen. Een van die jongeren was de eigenzinnige, 21-jarige schilder Anton Martineau, die niet als leerling was ingeschreven, maar wel mocht komen schilderen, ook naar model. 'Ik kwam als een witte raaf daar aanvliegen. Livinus zei: jij betaalt niets, ik vind het leuk als jij tussen die leerlingen in staat, als je daar gewoon werkt met jouw gretigheid, met je dikke zwarte krijt'.[38] Martineau, die was opgeleid aan de Haagse Academie bij Schuitema en Kiljan, had er dus een rol als animator. Hij droeg tussen de tekentafels zijn surrealistische gedichten voor en dat vond Livinus prachtig. 'Dat zoek ik nou, dat zoek ik nou', moet hij uitgeroepen hebben. Martineau declameerde dichtregels als 'Ik waak over jouw uitwisbare lijnen - omtrekken rond jouw vlees aanraken is een zwerftocht met ogen vol hongerig licht...'[39]

De oprichtingsdoelstellingen legde Livinus vast in een aantal typoscripten, een persbericht, een interview en in de eerste prospectus van 1948. In de kladversie van zijn persbericht schreef hij over 'de andere academies hier ter stede', tegen welke hij zich te verdedigen had.[40] Die zinsnede maakt duidelijk dat de oprichting van de Vrije Academie voor hem een reactie op het beleid van de Haagse Academie van Beeldende



36. Louis Meys, *Frans Landschap*, 1937, olieverf op doek (50 x 60 cm).

Kunsten was. Als eenvoudige doelstelling formuleerde hij: ‘Het opwekken tot en bevorderen van de practische studie van de vrije beeldende kunsten’. In het persbericht lichtte hij de lezer over de bijzonderheden in. Er was geen leerplan nodig, want elke docent stelde zich in op de individuele aanleg van de leerling. ‘Wij zullen trachten psychologen te zijn’, schreef hij. De docenten adviseerden ‘van binnenuit’. De leerlingen konden zelf beslissen bij welke docenten zij lessen wilden volgen, op welke tijdstippen en in welk tempo; ze waren vrij om te komen en te gaan. ‘Wie geen interesse heeft voor projectie of perspectief krijgt dit niet opgedrongen. Voelt men behoefte aan anatomische studie, dan wordt men daarin gesteund’.[41] De docenten verstrekten geen rapporten en diploma’s, want een vaste norm voor kunst was niet te stellen.[42] In plaats daarvan organiseerden zij exposities met werk van leerlingen zodat de leerling zijn werk kon vergelijken met dat van anderen: tentoonstellingen ‘van paedagogische aard’.[43] Zoiets werkte meer stimulerend dan cijfers, vond Livinus. Door vergelijking ziet de leerling zèlf wat hij wil verbeteren. Discussie over de resultaten vond de directeur dan ook fundamenteel. Toelatingseisen waren er niet, alleen een leeftijdsgrens van achttien jaar, waarop overigens uitzonderingen mogelijk waren. Livinus sprak herhaaldelijk uit dat het niet om diploma’s ging, maar ‘om wat je als mens bent’.[44] Dat betekende dat in de praktijk



37. Boetseerzolder, ca. 1950 (foto Ed van Wijk).

bijna iedereen aan de Vrije Academie terecht kon. Livinus legde in geval van twijfel soms een ‘proeftijd’ van drie maanden op. De kunstenaar in spe kon zich immers altijd nog ontwikkelen.

Hij sprak met de aspirant-leerlingen, bekeek hun meegebrachte werk en kwam dan tot een intuïtief oordeel, dat mede was gebaseerd op de manier waarop aankomende leerlingen hun werk toelichtten. Toen Marinus Boezem zich meldde, deelde Livinus hem al na vijf minuten mee dat hij de lessen gratis mocht volgen. Dat had niet zozeer met zijn werk te maken, maar wel met het gegeven dat de 21-jarige Boezem, afkomstig uit Leerdam, moeite gedaan had werk en huisvesting in Den Haag te vinden, speciaal om de opleiding te volgen. Hij gaf dus blijk van grote bevlogenheid en interesse.[45]

Zelfontplooiing, de vrijheid van kunstopvatting, het ontbreken van eindnormen en een drempelloos toelatingsbeleid waren in eerste instantie de belangrijkste onderwijs-ideologische punten.

Gedurende het gehele eerste jaar was er inderdaad geen nauw omschreven lesprogramma. Maar vanaf september 1948 bood Livinus een opmerkelijk lespakket aan, dat hij in de eerste



38. Expositieruimte, 1948.



39. Klein atelier, 1948.

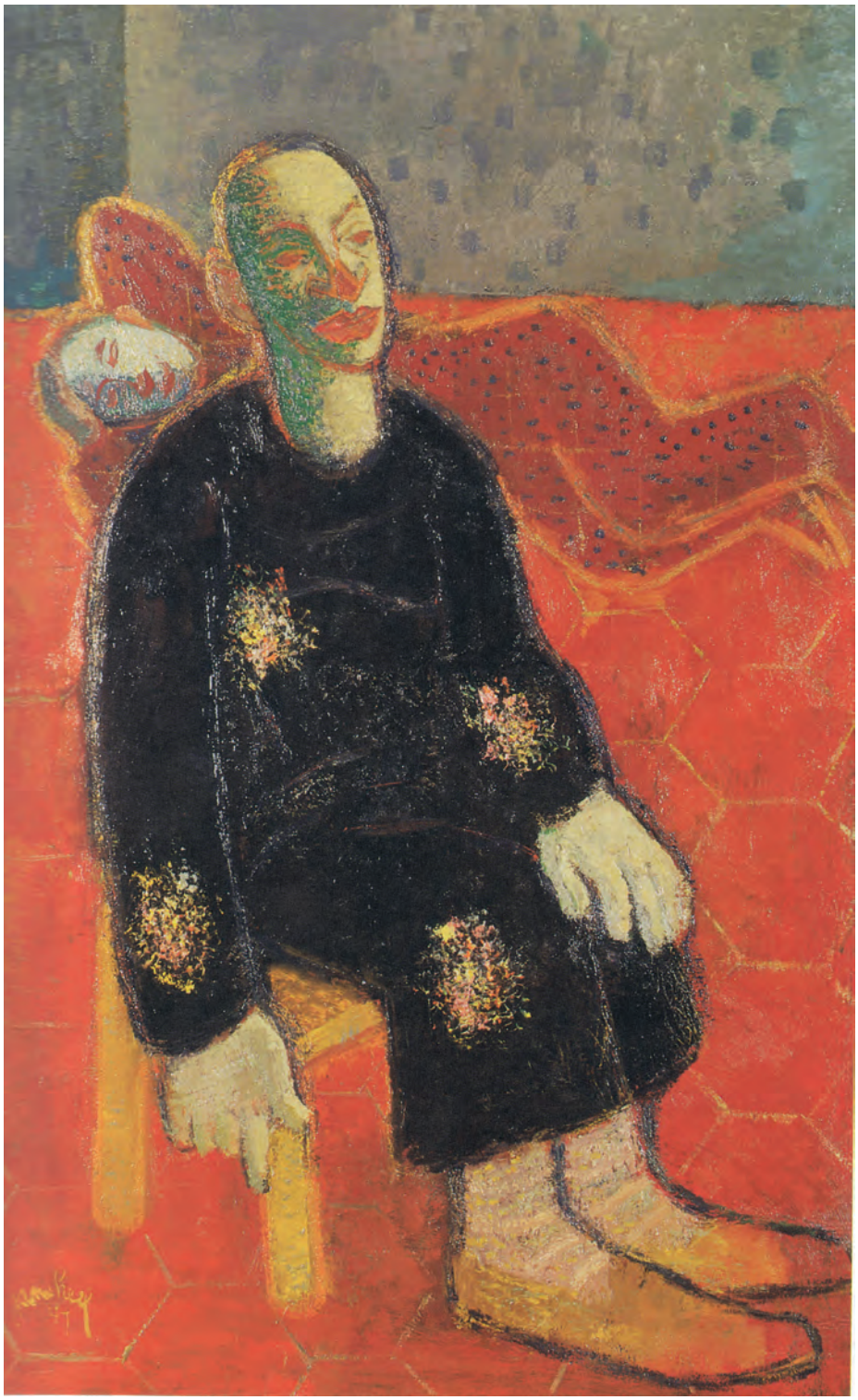


40. Klein atelier met klas van Ferry Slebe, 1948.[46]



41. Leeszaal, 1948.[47]

prospectus toelichtte. Hierin verklaarde hij zijn ideeën nader en maakte hij duidelijk hoe die naar de praktijk vertaald zouden worden. De Vrije Academie bood lesvakken aan die uitgingen van verbeelding en fantasie, van experimenten, spontaniteit, van spiritualiteit en poëzie. Er was sprake van fantasietekenen, experimenteel tekenen, spontane kleuruitingen en 'spiritueel schrift'. Kunst had voor de Vrije Academie niets te maken met esthetiek, stond er, maar alleen met 'zelfuitbeelding van de ziel'. Daardoor kon kunst alleen beoordeeld worden aan de hand van de persoonlijkheid van de maker. Het onderwijs was erop gericht de leerling te leren zichzelf vrij te uiten; dan zou vanzelf de 'goede' kunstenaars-instelling naar buiten komen en daarmee zou de kunstenaar de samenleving gunstig kunnen beïnvloeden. Persoonlijkheidsvorming moest beslist niet gezien worden als een paternalistische bemoeienis van de docent. De mens, die volledig vrij is, niet bekneld wordt door dwingende normen, voelt vanzelf 'het goede' aan. Zo kwam in de eerste prospectus de morele component van de onderwijsideologie aan de orde, in een tekst die opgesteld was door kunstpsycholoog Hans Roem.



42. Jan van Heel, *Twee Clowns*, 1947, olieverf op doek, (100 x 70 cm).



43. Ferry Slebe, *Dansende Kinderen*, 1949, tekening (50 x 40 cm).



44. Leon Zeldenrust, *Kunstpsycholoog Hans Roem*, tekening, ca. 1950.

Roem, docent van 1948 tot 1953: *Kunst is Vrijheid en op Vrijheid aangelegd is de mens. Kunst is meer dan schoonheid, kunst is de mens in een tasten naar zijn bestemming (uit de prospectus van 1948).*

Roem schreef dat het lesprogramma waarmee dit ideaal bereikt moest worden vier onderdelen bevatte: individualiseren, spiritualiseren, cultiveren en socialiseren. Individualiseren hield in dat er veel gepraat moest worden, persoonlijke gesprekken over de groei naar 'het gehele mens-zijn'. Spiritualiseren betekende het leren om van 'binnenuit' te werken en te experimenteren met abstracte begrippen - hoe beeld je een gedicht uit bijvoorbeeld - en vertrouwd te raken met de psychische betekenissen van kleuren en lijnen. Het individualiseren en spiritualiseren hoorden thuis bij de afdeling van de vrije beeldende kunsten. Cultiveren en socialiseren waren taken van de theoretische 'cultuurwetenschappelijke' afdeling. Bij het cultiveren zou de leerling zijn eigen esthetisch functioneren beter begrijpen. Dat gebeurde door lezingen van specialisten over filosofische en psychologische aspecten van kunst. Socialiseren vond plaats door de vele activiteiten buiten de lesuren om, waardoor een hechte gemeenschap van docenten en leerlingen zou worden gevormd. De Werkgroep, museumbezoek, gezamenlijk exposeren, discussieavonden en gezelligheidsbijeenkomsten droegen daar aan bij.

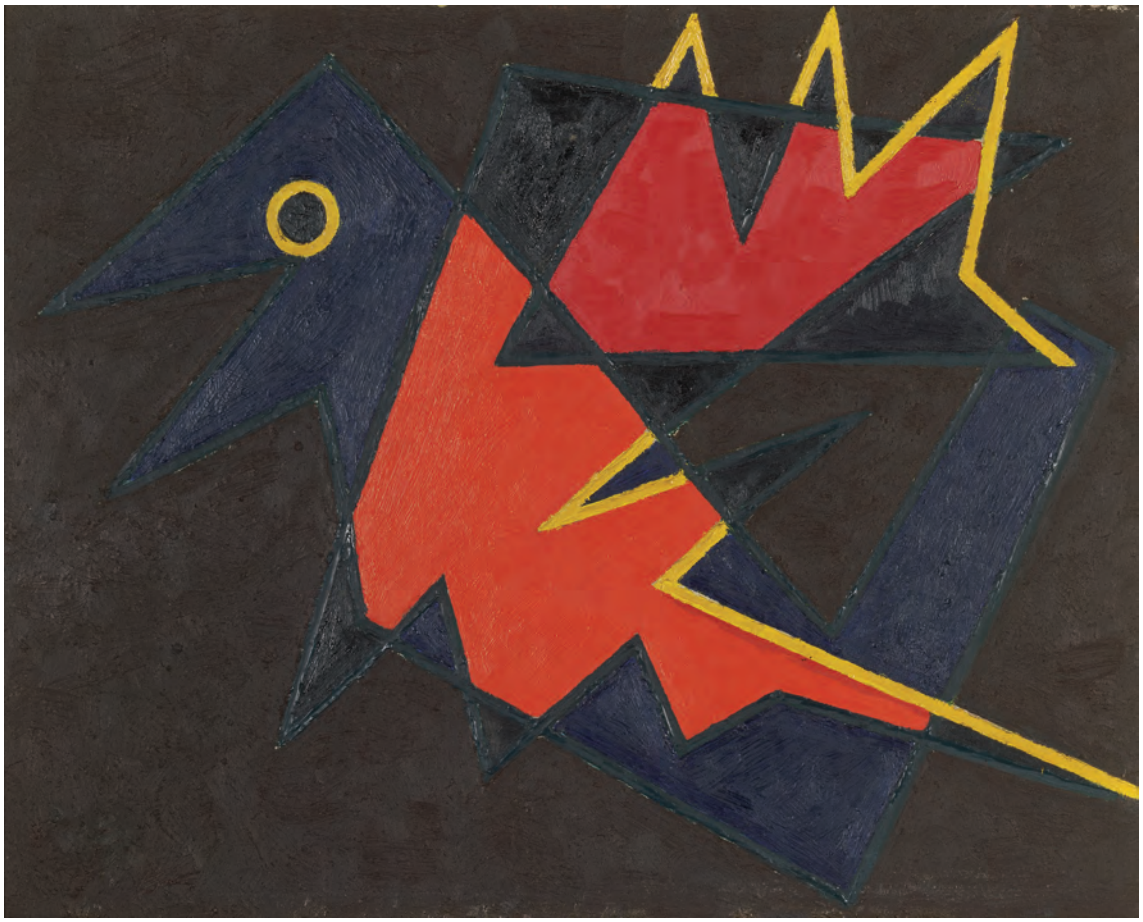
Deze idealen en dit lesprogramma getuigen van een visie die aan een aantal verwante theorieën raakt, die gezamenlijk van invloed waren op de beslissingen van Livinus. Die visie, waarin persoonlijkheidsontwikkeling belangrijker is dan een esthetisch resultaat, waarin fantasie en verbeelding vrijgelaten worden, zodat het irrationele en rationele met elkaar in evenwicht raken, harmonie ontstaat en uiteindelijk een betere maatschappij, leunde deels op de vooroorlogse experimentele onderwijsvisies, zoals die van de Haagse Montessorianen, de theosofen en de tekenleraren van de Haagse Negen. Die visie was deels ook terug te vinden aan de *académies libres* in Parijs en aan het Bauhaus in Weimar en Dessau. De wetenschap van de kunstpsychologie, die aan de Vrije Academie werd geïntroduceerd door psycholoog Hans Roem, stoelde op ideeën van de Engelsman Herbert Read. Tegelijkertijd speelde eind jaren veertig, zeker onder de kunstenaars die verenigd waren in de Stichting Kunstenaarsverzet, de doorbraakpolitiek van Gerardus van der Leeuw en diens personalistische opvatting een grote rol. Deze moderne inzichten waren onder kunstenaars vanaf het begin van de 20ste eeuw steeds vanzelfsprekender geworden, maar hadden op het kunstonderwijs nog geen invloed gehad.

Van de Bundt koos leraren die deze visie aanhingen. Fantasietekenen, het 'werken van binnenuit', het niet corrigeren en geen cijfers willen geven; het waren aspecten die voor de oorlog al door de Haagse tekenleraar Bart Merema en zijn progressieve Haagse Negen waren gepropageerd. Ook zij zagen zichzelf als psychologen, maar zij hadden het dan wel over tekenonderwijs aan kinderen en niet aan volwassenen. Deze tekenleraren baseerden hun ideeën op Richard Rothe en Franz Cizek. Het belangrijkste denkbeeld dat hen bezighield, was Cizeks idee dat het aanleren van technische vaardigheid juist moest worden vermeden, omdat dat het persoonlijke van de expressie zou remmen. Leraren zoals Schrofer en Van Heel onderschreven dit statement. Bart Merema gaf ook na de Tweede Wereldoorlog over deze zaken nog lezingen. Als extra ondersteuning voor collega's gaf hij in Bilthoven aan de Werkplaats van Kees Boeke cursussen over de psychologie van de kindertekening.[48] In plaats van de vooroorlogse term fantasietekenen bezigden de tekenleraren nu het begrip 'vrije expressie', een term die ook aan de Vrije Academie gangbaar werd.

Livinus schreef in zijn eerste persbericht niet alleen dat het voorbeeld van de Vrije Studio zou worden nagevolgd, maar ook dat invloed vanuit Parijs een grote rol speelde. Hij sprak over de Franse geest die aan de Vrije Academie heerste. De Equipe had de academie bijna de *Académie Libre Amicitia* genoemd, 'zozeer zijn wij op Parijs ingesteld'. De docenten waren in hun eigen kunstuitoefening als liefhebbers van Picasso, Braque en Zadkine op de Parijse kunstwereld

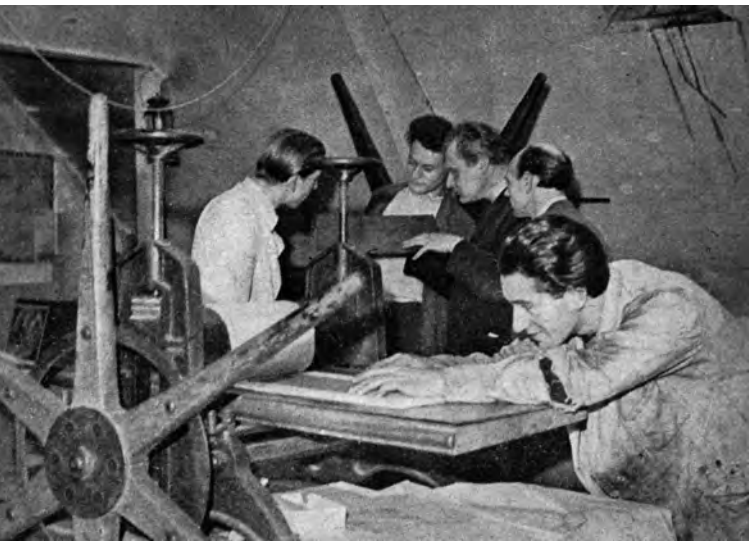


45. Hermanus Berserik, *Moeder en kind*, 1948, olieverf op doek (140 x 90,5 cm).



46. Willem Schrofer, *Vogeltje*, 1944 olieverf op panel (32 x 40 cm).

gericht. In 1947 was die moderne kunst aan de kunstacademies, zoals de Haagse Academie van Beeldende Kunsten en de Amsterdamse Rijksakademie, in het geheel nog niet geaccepteerd.[49] Voor en tijdens de oorlog had een aantal docenten, waaronder Livinus, Van Heel en Meys in Frankrijk gewoond en geëxposeerd. Het Parijse kunstenaarsechtpaar Marie Raymond en Frits Klein, goede bekenden van Livinus, De Moor en Meys, kreeg dat eerste jaar een betrekking als gastdocenten aan de Vrije Academie. Zij waren moderne, abstract en kubistisch werkende kunstenaars.[50] De organisatie van de academie deed in praktisch opzicht denken aan die van de Parijse onafhankelijke *académies*. Kunstenaars bundelen de krachten, huren een ruimte en een model en geven les, meestal als welkome aanvulling op het inkomen. Vanzelfsprekend ontstaat dan een vorm van kunstonderwijs zonder examens, rapporten en programma, zoals een kunstenaar die in zijn atelier privélessen geeft. Maar Livinus wilde met zijn onderwijsprogramma verder reiken. Het ging hem om een speciale attitude, het vormen van een hechte gemeenschap en van een maatschappelijk verantwoord kunstenaarschap. In 1950 verwoordde hij dit zo: ‘De naam Vrije Academie is niet de vertaling van académie libre, maar een uitbreiding daarvan. Want we voelden dat als de vriendschap die er tussen ons (de Equipe, SG) bestond, werkelijk hecht was, [deze] ook zou kunnen uitstrekken over onze leerlingen, deze onze hele persoon zou



47. Grafisch atelier met Jan Snoeck en Livinus (tweede en derde van links), 1948.



48. Ton Hoogendoorn, Adèle de Beaufort, Aart van den IJssel en Leon Zeldenrust.[51]

opeisen, opdat we werkelijk een gemeenschap van leden zouden vormen. Om dit te bereiken stelden we een programma op'.[52] De idealistische doelstelling van de Vrije Academie was het aankweken van gevoel, zo schreef hij, nu 'wetenschap en techniek zijn uitgelopen op de constructie van atoombommen'. 'We hopen door de kunst een tegenwicht te geven tegen de technische wetenschappen die alleen maar leiden tot de overal waarneembare vernietigingstendens'.[53]

Het geloof in kunstenaars die het al te rationele in de samenleving compenseren doordat zij, meer dan anderen, in contact zijn met hun gevoel, was ook een van de theorieën van Professor Dr. Gerardus van der Leeuw. Van der Leeuw was godsdienstwetenschapper en theoloog, en tevens minister geweest van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in het eerste naoorlogse kabinet Schermerhorn-Drees. Livinus, politiek medestander van Van der Leeuw, bewonderde hem. De wederzijdse waardering blijkt uit citaten van Van der Leeuw, die jarenlang in elke prospectus opgenomen werden, en uit de aanstelling in 1951 van Van der Leeuws persoonlijk adviseur en oud-minister Gerrit Bolkestein als bestuursvoorzitter van de Vrije Academie. Van der Leeuw schreef het voorwoord bij de eerste prospectus, waarin hij Livinus' initiatief prees: 'De Vrije Academie voor Beeldende Kunsten te 's Gravenhage stelt zich niet slechts hoge kunstidealen, maar zij wil ook ernst maken met de gedachte van de werkgemeenschap, die het al te individuele uitsluit samen met het louter technische en die streeft naar een gezamenlijk leven door en voor de kunst'.[54] Van der Leeuw verwoordde hiermee het ideaal van Livinus: samenwerken met een groep gelijkgestemde en bevlogen mensen, die in vriendschap elkaar inspireren en solidair zijn met elkaar.

Als politicus was Van der Leeuw pleitbezorger van een actieve cultuurpolitiek, een zaak waarvoor Livinus zich eveneens inzette.[55] Daarom bood hij onderdak aan het Kunstenaarscongres van september 1949, dat de sociale en financiële positie van kunstenaars als thema had. In de ateliers van de Vrije Academie discussieerden toen meer dan 400 deelnemers, en Van der Leeuw sprak hen toe.[56] Kunstenaars waren naar zijn idee bij uitstek geschikt om te zorgen voor balans in de maatschappij. Zijn personalistische visie, een levensbeschouwelijke richting die de

ontplooiing van de persoon voorstond, maar wel ingebed in een sterke gemeenschap, had hem tot bestrijder van de verzuiling gemaakt.[57] Het kabinet Schermerhorn-Drees had vanuit die visie geprobeerd een doorbraak naar een nieuwe politieke, nationale eenheid te bewerkstelligen.[58] Socialisten, confessionelen en liberalen zouden samenwerken, opdat een krachtige eenheid zou ontstaan, ook als remedie tegen communisme en nationaal-socialisme. De personalistische opvatting hield onder meer in dat de mens zich vrij moest kunnen ontplooien zonder daarin afgeremd te worden door religieuze wetten en plichten. Ontplooiing hield in dat de mens streefde naar een volledige ontwikkeling, evenzeer van gevoel als van verstand. Het irrationele moest evenzeer ontwikkeld worden als het rationele. In zijn veelgelezen boek *Wegen en grenzen* legde Van der Leeuw een relatie tussen het 'primitieve' en de kunst. Dat hoorde voor hem bij elkaar. Hij onderscheidde de primitieve mens, die leeft in een wereld vol magie en mythes, naast de moderne mens, die zich laat leiden door de ratio. Van der Leeuw beschouwde het primitieve, dat hij in zijn eigen tijd terugzag bij kinderen, geesteszieken en bij kunstenaars, als een alternatieve mogelijkheid naast het rationele.[59] Kunstenaars zouden met hun irrationele instelling het noodzakelijke evenwicht in de maatschappij brengen.

Onder Van der Leeuw als minister van OKW was Hammacher hoofd van de afdeling Kunsten. Hij was tevens actief in de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, een organisatie waar Livinus van de Bundt ook bij betrokken was. Ook vanuit deze Federatie werd een grotere rol voor de vrije kunstenaar in het maatschappelijk leven bepleit, vooral door zijn inzet bij de toegepaste kunsten en industriële vormgeving.[60] Een op het Bauhaus geïnspireerd curriculum zou daarom aan alle kunstnijverheidsopleidingen in Nederland moeten worden ingevoerd. Het lukte Hammacher niet in de korte tijd dat hij in functie was op het ministerie een dergelijk plan doorgevoerd te krijgen. De kabinetsperiode Schermerhorn-Drees duurde slechts een jaar; de confessionele opvolgers Jos Gielen en Theo Rutten vonden niet dat de overheid hier een taak had.[61] Maar de ideeën vielen wel in vruchtbare aarde bij Livinus van de Bundt. Vanaf het najaar van 1949 kwamen Bauhaus-lessen op het programma, mede als gevolg van de aanstelling van Paul Citroen. Citroen had zelf onderwijs genoten bij Johannes Itten, de charismatische leraar aan het Bauhaus in Weimar. Diens lesmethoden had Citroen overgenomen. Oud-leerlingen herinnerden zich hoe hij muziek opzette en zijn leerlingen eerst op *Kinetismus*-achtige wijze met de armen liet zwaaien, voordat hij ze liet tekenen.[62] Livinus voerde in 1949 de afdeling Kunstvaktechnieken, de toegepaste kunsten, in als nieuwe afdeling. Die noemde hij afdeling II. Daarnaast bestond de afdeling van de Vrije Beeldende Kunsten (I) en die van de Cultuurwetenschappen (III). Hij vatte het plan op te starten met cursussen materiaalkennis en -behandeling (typische Bauhausvakken), toegepaste grafiek, ceramiek, 'textiel-design', fotografie, film en monumentale kunsten. De slogan 'Zo zijn Gemeenschap, Vrijheid, Experiment en Integrale Vorming de centrale beginselen van de Vrije Academie' vatte zijn toekomstplannen samen. Hij voegde er aan toe dat Amicitia de enige experimentele academie in ons land was.[63] Het beginsel van integrale vorming, dus het samengaan van de vrije beeldende kunsten (door hem gekarakteriseerd als 'experiment') en de toegepaste kunsten, werd daarmee een nieuw element in zijn onderwijsideologie.

Livinus maakte op korte termijn een aantal toegepaste kunstvakken tot een succes. De modecursus onder leiding van Lisette van Meeteren was de eerste. Daar kwam al snel het lesvak toegepaste grafiek bij, gegeven door Berserik.[64] Dit omvatte het ontwerpen van boekillustraties en -omslagen, affiches en stoffendruk. Daarop volgde als derde toegepaste kunstvak de cursus Ceramiek, waarvoor een apart lokaal werd ingericht op de parterre van Westeinde 15.



49. Muurschildering van Huub Hierck en Ton Hoogendoorn met hulp van de Werkgroep, 1957 (foto Reivado).

b. Cultiveren en Socialiseren

Om de idealistische werkgemeenschap die hem voor ogen stond te realiseren, zette Livinus, naast de praktische lessen van de afdelingen I en II, samen met Hans Roem twee sporen uit. Enerzijds de instelling van de Cultuurwetenschappelijke afdeling, ook wel Afdeling III genaamd, waar theoretisch onderwijs gegeven werd; anderzijds de oprichting van de Werkgroep. Roem organiseerde lezingen, studieconferenties, debatavonden, kunstgeschiedenis- en filosofie-cursussen, tentoonstellingen en gezamenlijk museumbezoek. Naast Roem stelde Livinus nog twee docenten aan voor deze afdeling: de bekende kunstcriticus Jos de Gruyter en de filosoof Guy Marius de Gelder. Doel was de culturele, psychologische en sociale vorming van de leerlingen. Roem verwoordde de ideologische achtergrond van Afdeling III in een aantal teksten.

Herbert Read was voor hem één van de grote voorbeelden in zijn vakgebied. Het boek *Education through Art*, dat Read tijdens de oorlogsjaren had geschreven, werd veel bediscussieerd.[65] De auteur sprak, evenals Roem, over individualisering en sociale integratie als voornaamste middelen tot de opvoeding van de mens. Doel van de opvoeding was volgens hem het tot ontwikkeling brengen van het unieke in de mens, tegelijk met zijn saamhorigheidsgevoel. Dat was precies het doel van de opleiding aan de Vrije Academie, zoals Roem in de eerste prospectus verwoordde. Al het unieke zou waardevol zijn voor de samenleving. Voor Read was kunst de basis voor opvoeding en onderwijs. Via kunst-uitingen leerde de mens namelijk het unieke in zichzelf ontdekken. Het begrip 'kunst' definieerde hij heel simpel: het was naar zijn idee niets anders dan op de juiste manier, dat wilde zeggen trouw aan het eigen karakter, beelden en klanken voortbrengen. Er bestond voor Read niet één type kunst dat maatgevend was voor alle mensen-typen, maar evenveel typen in de kunst als er mensen zijn. Esthetische opvoeding had dan ook uitsluitend als doel om bij alle vormen van expressie trouw te blijven aan de persoonlijke natuur. Voor Read was elk type kunst de legitieme expressie van een bepaald persoonlijkheidstype. De voornaamste zorg van het kunstonderwijs was zijns inziens 'loten die niet in een gewenste richting willen buigen, niet te breken'. Dat was een visie die ook Livinus aansprak. Read trad in die jaren eenmaal op als gastspreker in het schildersatelier van de Vrije Academie.[66] Oud-leerlingen Leon Zeldenrust en Adèle de Beaufort konden zich de avond nog goed herinneren, maar ook dat niemand iets van zijn Engelse vakterminologie begreep.

Toen de dertigjarige Roem aangesteld werd aan de Vrije Academie, studeerde hij rechten en psychologie aan de Vrije Universiteit Amsterdam.[67] Samen met zijn mededocenten De Gelder en De Gruyter stelde hij een rooster op en alle leerlingen werden dringend aangeraden deze lessen te volgen. De Gelder gaf filosofie; hij schreef speciaal voor de Vrije Academie een boekwerkje over Hegel.[68] Roem gaf een cursus psychologie en De Gruyter gaf kunstgeschiedenis. Voor De Gruyter was, zoals uit zijn kunstkritieken, talloze artikelen en boeken blijkt, het ideeëngoed achter een kunstwerk boeiender dan de uiterlijke vorm, de esthetiek ervan. Interessanter vond hij het wat de man achter de kunstenaar te zeggen had.[69] Net als Van der Leeuw zag hij in kunst voornamelijk de gevoelswereld weerspiegeld, die hij zag als tegengesteld aan de rationele cultuur van de moderne mens.[70]

De lessen en lezingen van de Cultuurwetenschappelijke afdeling werden goed bezocht. De groep leerlingen die overdag in de ateliers aanwezig was, volgde ook de culturele avonden. Maar de eerlijkheid gebiedt te zeggen dat de beursstudenten vonden dat ze dat aan Livinus en Roem verplicht waren. Over de lessen van Roem waren de oud-leerlingen niet al te zeer te spreken:'een beetje een komische figuur, hij kletste over kunst'.[71] Bij sommigen riep hij met zijn intellectualisme de spotlust op.

Niet alleen de Cultuurwetenschappelijke afdeling was opgezet voor de 'gemeen-



50. Docenten op de binnenplaats, Hoefkade, jaren vijftig.

Livinus: *De naam Vrije Academie is niet de vertaling van académie libre, maar een uitbreiding daarvan. Want we voelden dat als de vriendschap die er tussen ons bestond, werkelijk hecht was, [deze] zich ook zou kunnen uitstrekken over onze leerlingen...* (1950).



51. Lezing door Herbert Read in het schildersatelier van de Vrije Academie, 1948-49 (foto Piet van der Ham).

schapsvorming' en de morele component van het kunstonderwijs; het tweede spoor was de oprichting van de Werkgroep. In de prospectus van 1948 kondigde Livinus het bestaan ervan aan en was een foto van een 'met assistentie van de Werkgroep' vervaardigde muurschildering afgebeeld. Vermoedelijk kwam het ontstaan van de Werkgroep voort uit de praktijk. Livinus schreef er in zijn eerste persbericht immers nog niets over. Het was geen doelbewust gepland lesonderdeel, maar het ontwikkelde zich als zodanig toen er in de loop van 1948 grote opdrachten van buitenaf op Livinus afkwamen, die hij alleen samen met anderen kon uitvoeren. Voor het Haagse poppentheater van Guido van Deth aanvaardde Livinus zo'n veelomvattend project. In de loop van het seizoen 1948-49 vervaardigde een groepje leerlingen tientallen poppen.[72] Leon Zeldenrust noemde deze gezamenlijke opdracht het belangrijkste evenement uit zijn Vrije Academieperiode, niet het minst vanwege het saamhorigheidsgevoel.[73] Het verdiende honorarium kwam de Vrije Academie ten goede, terwijl de studenten als beloning gratis lessen mochten volgen en de faciliteiten mochten gebruiken.

Zo sneed het mes aan twee kanten. Geïnspireerd door dit succes integreerde Livinus



52. Wandschildering door Livinus met assistentie van de Werkgroep, 1948 (foto Dingjan).

Livinus: *De bedoeling van de Werkgroep is: het contact in stand te houden tussen de academie als theoretisch experimenteel instituut en de maatschappij die praktisch werk verlangt* (1952).

de Werkgroep als leermiddel in het onderwijssysteem.[74] Het was voor hem het levend bewijs van de 'gemeenschapsgedachte' van de Vrije Academie.[75] De studenten verrichtten de werkzaamheden voor de Werkgroep meestal na de lestijden en in de nachtelijke uren, omdat het lesrooster niet in het geding mocht komen. Behalve het snijden van poppen ontwierp de groep ook affiches, boekomslagen en folders voor diverse opdrachtgevers en vervaardigde ze tentoonstellingsstands en wandversieringen in openbare gebouwen. Opdrachtgevers waren bedrijven zoals de Holland-Amerikalijn, Rotterdamse Lloyd, Ahoyhallen, de RAI en de Houtrusthallen, het Kurhaus en de Koninklijke Schouwburg, Esso en de Bijenkorf. Het belang van de Werkgroep werd geleidelijk bijzonder groot, omdat de financiën niet gemist konden worden. Niet alleen werden de inkomsten gebruikt om leerlingen te behouden en als assistenten te laten werken, ook vloeiden de baten rechtstreeks in de kas van de Vrije Academie. Uit de cijfers van 1950 en de eerste helft van 1951 blijkt dat de inkomsten van de Werkgroep substantieel hoger waren dan de geïnde lesgelden.[76] Zonder de Werkgroep had de Vrije Academie die jaren niet kunnen draaien. Tegelijkertijd diende zij ook een onderwijskundig doel. Toen er nog geen onderwijs in de toegepaste kunsten was, kwamen de leerlingen via de praktijkopdrachten toch in aanraking met de maatschappelijke toepassing van hun talent. Weliswaar niet industrieel, dus niet grootschalig, maar het was voor Livinus een belangrijk gegeven dat de inbreng van vrij beeldende, 'experimentele' kunstenaars ten goede kwam aan de maatschappij.

Het gemeenschapsideaal kwam verder tot uiting in een gedeelde verantwoordelijkheid voor het hele instituut. De ateliers konden behoorlijk koud zijn en lekkages verstoorden geregeld de lessen. Het kwam voor dat terwijl een model poseerde de regendruppels het atelier in spatten. Dan moesten de leerlingen eerst nog even het dak repareren. Soms moest er uit het ene atelier een lamp uit de fitting gedraaid worden om een andere ruimte te kunnen verlichten. De leerlingen stookten de kachel op en zorgden voor koffie. Ze hielden de leestafel bij en stelden knipselmappen samen. Geregeld stond de academiepopulatie te schuren, te gronden en te verven om het gebouw op te knappen of een tentoonstelling in te richten. Gebeurtenissen waarop in later jaren vertederd werd teruggeblikt. Vriendschap, geestdrift en verantwoordelijkheidsgevoel losten alle problemen op, zo werd gememoreerd.[77] Zo werkten leerlingen en docenten samen om het instituut mogelijk te maken. De houding van Livinus, die de leerlingen kansen bood, of er nu geld voor was of niet, speelde daarin mee. Hij promoveerde leerlingen tot assistent; die assistenten zetten weer een nieuwe Werkgroep op. Dat kweekte onderlinge solidariteit en droeg bij aan een zekere morele vorming, die eigenlijk niets meer, maar ook niets minder, inhield dan het bijbrengen van verantwoordelijkheidsbesef. Tegenover de grote mate van vrijheid stond dus een individuele verantwoordelijkheid voor gemaakte keuzes, zowel voor het instituut als voor de maatschappij.

Hierin is bij uitstek het montessori-ideaal te herkennen. Livinus, die zijn twee kinderen montessorionderwijs liet volgen, was bekend met deze visie. Aan de Vrije Academie gold de montessori-leus vrijheid-in-gebondenheid. Deze leus stelde Livinus expliciet op schrift in een brief aan de deelnemers.[78] Een belangrijke oorzaak voor zijn streven naar vrijheid was dat hij zich tijdens zijn eigen opleiding aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten buitengewoon gekapitteld had gevoeld. Er werd daar geen rekening gehouden met 'een ingesteldheid der doorsnee jonge mensen van thans', stelde hij. 'Men moet zelfs vijf minuten voor de bel luidt binnen zijn, de deuren worden gesloten, en de een of andere les (vooral veel theorie) begint, ook die les die men verfoeit, maar op het leerplan voorkomt. En dit gaat zo de hele week door (en doodt bij velen alles) en waag het niet een dag naar eigen goeddunken te besteden want men wordt prompt ter verantwoording geroepen'.[79] Zelf zorgde hij er dus voor dat elke leerling in vrijheid vanzelf tot het goede kwam.

c. Statuten en Subsidie

Gedurende de eerste jaren functioneerde de Vrije Academie zonder subsidie. Het kunstonderwijs werd met minimale middelen gerealiseerd. De docenten kregen nauwelijks of niet betaald. Kees Andrea ontving over de maanden september, oktober en november van het jaar 1949 nog geen vijf gulden per maand, terwijl hij elke week drie uur had lesgegeven. Livinus zelf, die vijf maal zoveel lessen gaf als Andrea en bovendien alles regelde en organiseerde, ontving over deze laatste drie maanden 23,75 gulden: nog geen acht gulden per maand.[80] Voor extraatjes was al helemaal geen ruimte: toen Berserik trouwde, trok de Vrije Academie zegge en schrijve één gulden uit voor zijn huwelijkscadeau. Voor meer principiële zaken was wel geld: toen Livinus wilde protesteren tegen de beoogde afschaffing van de 5 mei-viering leverden alle docenten zonder probleem een bijdrage aan het reclamevliegtuigje dat hij boven de stad liet vliegen met de tekst: 5 mei, nationale snipperdag. Ton Hoogendoorn herinnerde zich hoe docenten en leerlingen door het dakraam van Amicitia stonden te turen om het effect van deze illegale actie te kunnen aanschouwen.[81]

Administratief was de onderneming een rommeltje; privé- en zakelijke uitgaven van Livinus en Mieke van de Bundt liepen door elkaar. Materiaal voor de lessen en de boodschappen voor het gezin kwamen uit dezelfde kas. De verkoop van eigen werk via de tentoonstellingen van de Equipe bracht enig geld in het laatje, evenals de opdrachten die door de Werkgroep werden uitgevoerd. Livinus verhuurde de ateliers ook aan andere organisaties: nog een bron van inkomsten. Maar dat was allemaal niet genoeg. In september 1950 schreef hij voor het eerst over een meer bestendige vorm van de Vrije Academie. Hij vroeg zijn oom Cees van der Vlies, assuradeur in Bilthoven, om de zakelijke kanten van de academie door te lichten.[82] Van der Vlies pleitte voor een subsidieaanvraag, omdat er van serieuze voortgang anders geen sprake kon zijn. Hij had de Vrije Academie zelf al met grote bedragen ondersteund.[83] Livinus twijfelde over overheidsfinanciering, omdat hij bang was zijn vrijheid te moeten inleveren. De docenten waren het erover eens dat ze zich niet onder de kunstnijverheidswet moesten laten plaatsen, omdat ze daarmee de vrijheid van onderwijs en vooral de vrijheid om geen examens af te nemen zouden moeten prijsgeven. De kunstnijverheidsscholen, zoals de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, hadden zich sinds 1921 te houden aan de wet op het nijverheidsonderwijs. De overheid legde deze scholen, die zij voor 70 à 75% subsidieerde, selectieprincipes, minimum leerlingenaantallen en toelatingseisen op. De rijksinspecties hielden toezicht op de naleving van de eisen en namen de landelijk vastgestelde examens af.[84] Het voorbeeld van de Werkplaats van Kees Boeke in Bilthoven, die overheidssubsidie ontving en bovendien veel waardering voor zijn experiment kreeg, gaf uiteindelijk de doorslag om toch een subsidieaanvraag in te dienen.



53. Kaarten bij Ferry Slebe thuis (Zeldenrust,?, Mengels, Slebe), 1954.

Daartoe moest een stichting met statuten opgericht worden, een Algemeen Bestuur en een Raad van Bestuur worden ingesteld. Op 31 juli 1951 wendden Livinus van de Bundt, Chris de Moor en Hans Roem zich tot de notaris. Het hele kapitaal van de Vrije Academie bedroeg op dat moment vijftig gulden. ‘We zijn een bedrijf, zij het niet erg winstgevend’, sprak Livinus.[85] Het eerste

Algemeen Bestuur bestond onder meer uit de administrateur Herman Swart, de leerling-vertegenwoordigster Adèle de Beaufort en een vertegenwoordiger van de Vereniging van Vrienden van de Vrije Academie, Jan Andriessen.[86] Dit Algemeen Bestuur stond onder toezicht van de Raad van Bestuur, dat onder zijn leden vele zwaargewichten telde. De oud-minister van onderwijs Dr. Gerrit Bolkestein, Jan Hulsker, hoofd van de Afdeling Kunstzaken van de Gemeente Den Haag, de kunstcriticus Jos de Gruyter, Cees Doelman en Jan Engelman, Philips' industrieel ontwerper Louis Kalff en Piet Zwart namen zitting.[87] Verder werden benoemd de Utrechtse hoogleraar pedagogiek Martinus Langeveld, de socioloog en theoloog Ad van Biemen en Mr. Arie Mout, bekend strafpleiter die dat jaar optrad als verdediger van Willem Frederik Hermans in het proces tegen de vermeende belediging van de katholieke bevolkingsgroep. Stuk voor stuk mensen die naam hadden gemaakt op het terrein van cultuurpolitiek, kunsten, onderwijs en de personalistische filosofie. De Equipe moet flink gelobbyd hebben. Niet alleen Livinus, maar ook Jan van Heel had een groot netwerk. Hij was in vele overheidscommissies vertegenwoordigd. Vooral de deelname van oud-onderwijsinspecteur Gerrit Bolkestein, die tijdens de oorlog minister was geweest in Londen en daarna persoonlijk adviseur van Van der Leeuw in het kabinet Schermerhorn-Drees, bleek cruciaal. Al vóór de eerste vergadering van de Raad had hij achter de schermen met Nico Vroom, hoofd afdeling Kunsten van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW), over een mogelijke subsidie aan de Vrije Academie gesproken.[88] Bolkestein verklaarde zich bereid het voorzitterschap op zich te nemen.
Op de eerste vergadering van de Raad van Bestuur, op 14 september 1951, stond de subsidieaanvraag op de agenda.[89] Meteen bleek al dat Livinus het extra geld niet in de eerste plaats zou willen gebruiken om de docenten beter te honoreren, maar om het onderwijsprogramma uit te breiden. Hij wilde door verlaging van de lesgelden bevorderen dat de leerlingen meer cursussen zouden volgen, waarbij ze vooral cursussen uit de afdelingen I (de vrije beeldende kunsten) en II (de toegepaste kunsten) zouden combineren. Alleen dan zou zijn ideaal van integrale vorming van de grond kunnen komen. Hij wilde een werkelijk totaalprogramma aanbieden, een volledige opleiding, zoals hij dat noemde. Uit de prospectus van september 1952 blijkt dat inderdaad het lesgeld voor een volledige opleiding was vastgesteld, waardoor leerlingen die de hele week kwamen werken, goedkoper uit waren. Het lesgeld voor losse cursussen werd wèl verhoogd.[90] Wanneer een leerling minimaal twee cursussen volgde en daarbij een of meer dagdelen per week vrij werkte, loonde het een volledige opleiding te doen. Wat zo'n opleiding inhield werd niet verduidelijkt; in de prospectus stond alleen dat Livinus dat in overleg met de betrokken leerling vaststelde. Afhankelijk van interesse en talent adviseerde hij de aanmelders om bepaalde onderdelen te volgen, zowel uit afdeling I als II. Die leerlingen mochten dan net zo vaak komen als ze maar wilden. De cursussen van de Cultuurwetenschappelijke afdeling (III) waren bij de prijs inbegrepen, zodat er geen beletsel was om deze in de ogen van Livinus essentiële vorming te volgen.[91]

Met de oprichting van de stichting kwamen er statuten en een officiële doelstelling, waaruit een lichte verschuiving ten opzichte van 1947 duidelijk wordt. Aanvankelijk ging de missie nog niet verder dan: het opwekken tot en bevorderen van de practische studie van de vrije beeldende kunsten. In 1952 werd het doel 'te komen tot integrale vorming van beeldende kunstenaars en zich kunstzinnig ontplooiende amateurs, waarbij gestreefd wordt naar een steeds onderzoekende beoefening der vrije beeldende kunsten, waardoor uitkomsten verwacht kunnen worden, die de vormgeving in de samenleving op hoger peil kunnen brengen'.[92] Er was langdurig gebakkeleid over deze volzin en veel bondiger kon het niet verwoord worden.[93] Een belangrijke plaats was nu ingeruimd voor vormgeving, de toegepaste

kunsten dus; integrale vorming was het hoofddoel en de amateur werd apart genoemd. Een onderzoekende beoefening was een essentieel doel; dat waren andere woorden voor de experimentele benadering die beoogd werd. Een groot verschil met de officiële doelstellingen van de Rijksakademie en de vrije afdelingen van de kunstnijverheidsacademies, waar alle vormgeving gebaseerd moest worden op objectieve schoonheidsnormen en wiskundige wetten.[94] Ook origineel in de doelstelling was de aandacht voor de amateur. Gezien de vele losse cursussen die gegeven werden aan deze groep, kon die niet over het hoofd gezien worden, al streefde Livinus dan ook naar volledige opleidingen, bedoeld voor professionals. Samen met de opvolger van Roem, Hans Redeker, dacht hij na over de rol en betekenis van de 'zich kunstzinnig ontplooiende amateur'.[95]

Redeker was student van Van der Leeuw geweest en in de beginjaren van zijn carrière een overtuigd aanhanger van diens personalisme. In 1950, het jaar waarin Livinus hem aan de Vrije Academie aanstelde, publiceerde hij zijn boek *De dagen der artistieke vertwijfeling*, een essay over de crisis van het kunstenaarschap. Daarin bepleitte hij een herwaardering van het lichamelijke, dat naar zijn idee in onze christelijke samenleving te zeer verwaarloosd was geweest, naast het geestelijke, om tot een 'volledig leven' te komen. In deze theorie is wederom de personalistische wens tot volledigheid van de persoon te herkennen, bij wie gevoel en verstand oftewel het 'primitieve' en het rationele in balans zijn. Voor Redeker was de jazzmuziek een voorbeeld van de integratie van lichaam en geest.[96]

Met Redeker aan de Vrije Academie veranderde het taalgebruik. Hij sprak niet van cultiveren en socialiseren, maar zag zijn afdeling III meer als een experimenteel studiecentrum, een Studium Generale.[97] Vlak na zijn aanstelling organiseerde hij de conferentie 'de Hedendaagse Kunst en het Abnormale', waarvoor hij onder andere de Utrechtse criminoloog professor Th. Kempe uitnodigde.[98] Kempe sprak over de benadering van criminaliteit (als het abnormale), schuld en straf in de literatuur. Redeker richtte bij de conferentie een tentoonstelling in van door psychiater J.H. Plokker verzamelde tekeningen van zijn patiënten.[99] Plokker behoorde tot de eersten in Nederland die een afdeling creatieve therapie hadden opgericht aan een instelling voor geestelijke gezondheid. Hij zag de tekeningen van zijn patiënten als een hulpmiddel bij hun genezing. In 1953 zou hij toetreden tot het bestuur van de Vrije Academie.[100] Redeker noemde in zijn eigen rede bij de conferentie Vincent Van Gogh als voorbeeld van een kunstenaar die aan het conflict met het 'normale' ten onder was gegaan. Een kunstenaar is altijd een beetje abnormaal, betoogde Redeker, maar die abnormaliteit wordt vaak met andere, meer gerespecteerde namen benoemd. Over dit soort zaken werd langdurig nagesproken op de zolder van Amicitia. Het waren thema's die de leerlingen en docenten steeds bezighielden, de irrationele gevoelsaspecten van de persoon, die tot uiting kwamen in primitieve kunst, in kindertekeningen, in het werk van geesteszieken en in hun eigen werk. Aspecten die voor hen golden als 'echt' en authentiek.

Geleidelijk incorporeerde Redeker steeds meer het existentialisme van Sartre in zijn denkwereld, waardoor hij zich meer ging richten op het autonome individu, dat zijn individuele keuzes maakt vanuit zijn vrijheid. Deze visie, die meer nadruk legde op individualisme, verdrong het meer op verbinding en gemeenschapsvormende waarden gerichte personalisme. Met de nieuwe, existentialistisch getinte visie werd spontane expressie een belangrijk gegeven. Elke spontane uiting van het individu levert iets waardevols op, was de gedachte. Hiermee werd het verschil tussen mooi en lelijk nog verder gerelativeerd, zoals al bleek uit de conferentie over abnormaliteit. Niet mooi of lelijk, maar echt en authentiek waren de bepalende categorieën, en onverschilligheid ten opzichte van buitenaf opgelegde waarden. De nieuwe categorieën hadden geen betrekking op een beroepssituatie, waardoor het onderscheid tussen de

professional en de amateur kon komen te vervallen. Redeker intro-duceerde hiermee een verschuiving binnen de bestaande ideologie, doordat hij meer dan voorheen de nadruk legde op het anti-dogmatische en individuele en minder op de gemeenschappelijkheid.

Jazz in plaats van volksdansen, zo valt het verschil tussen de existentialistische Redeker en de personalistische Roem te kenschetsen. Een mooi voorbeeld van de nieuwe relativerende houding was de door Livinus en Redeker georganiseerde tentoonstelling *Charmante Kitsch*. Naar aanleiding van de belerende tentoonstelling *Kunst en Kitsch* in de herfst van 1951 in het Haags Gemeentemuseum kwam de Vrije Academie met een tegenzet. De tentoonstelling in het Gemeentemuseum beoogde 'het publiek een inzicht te geven in hetgeen naar hedendaagse maatstaven goed en verantwoord mag heten te midden van het vele lelijke dat ons omringt'. De toegangsprijzen waren lager dan normaal, zodat ook de minder draagkrachtige inwoners van Den Haag deze tentoonstelling konden bezoeken.[101] De Vrije Academie toonde daarentegen volop 'charmante kitsch'. Livinus wilde laten zien dat de mens zich graag omringt met iets 'romantisch'. Bloemetjes, vogeltjes en stolpjes, als tegenhangers van onze 'ernstige principes'. Willem Sandberg gaf voor deze tentoonstelling een deel van de Suasso-collectie uit het Stedelijk Museum in bruikleen.[102] Deze bevatte de wonderlijkste artefacten, waaronder een aantal grote, gouden gebruiksvoorwerpen, zoals fantasiehorloges in de vorm van een aardbei of een tor.[103] Om veiligheidsredenen loog Livinus bij rondleidingen dat het goud allemaal nep was. Tijdens de bijbehorende conferentie over kitsch pleitte Livinus voor een ongecompliceerde houding tegenover onze smaak. Laten we dat wat we nou eenmaal prettig vinden maar toelaten, zei hij. Het bestuurslid Jan Hulsker en de vormgever Wim Gispen waren het met deze tolerantie totaal niet eens. Zij vreesden smaakverwildering en wezen op de noodzaak van een rustige en rechtlijnige omgeving. Voor Livinus waren dat echter geen belangrijke issues. De opvatting van Hulsker en Gispen deed naar zijn idee geen recht aan de authentieke gevoelens van het individu.

In april 1952 diende het bestuur zowel bij het Rijk als bij de Gemeente de subsidieaanvraag in. Het pakket met de aanvraag behelsde nauwgezet het totale reilen en zeilen van de Vrije Academie inclusief doelstellingen, lesprogramma's, roosters, eisen en honoraria. Maar dan wel meer zoals het idealiter zou moeten zijn, dan dat het op dat moment werkelijk was. Mogelijk trachtte het bestuur door aanpassing van de werkelijkheid indruk te maken op de subsidiegevers. De aanvraag liet vooral de Bauhaus-achtige visie zien die Livinus voor ogen stond. Voor afdeling I, de Vrije Beeldende Kunsten, stelde hij een *Vorkurs* voor, een individueel gerichte fundamentele cursus voor het eerste en tweede jaar zoals het Bauhaus ook aanbood. Die zou gegeven worden door Paul Citroen, de docent die zelf in Duitsland een dergelijk traject had gevolgd. De kunstenaar Willem Hussem zou aangetrokken worden voor het vak Abstractie. Materiaalleer stond op het programma, evenals het lesvak Synthese en Compositie.[104] Lesvakken en benamingen, die ontleend waren aan het vocabulaire van het Bauhaus. Voor afdeling II, de Toegepaste Kunsten, dacht Livinus aan monumentale vakken, glas, mozaïek, wandtapijt, wandschildering, mode, textielontwerp, keramiek, moulage en toneelkostuums. Hij streefde detachering bij de industrie na vanwege de gedachte 'dat een mechanisatie van het productieproces ook noodzakelijk is voor de Kunst, wil zij breed functioneren'.[105] Het leerplan voor afdeling III, de Cultuurwetenschappen, bestond uit cyclussen waarin thema's als cultuur- en kunstgeschiedkundige schetsen, filosofie en antropologie, kunstpsychologie, kleurleer, psychologie van de reclame, kostuumgeschiedenis, bewegingsanatomie, balletkunst en beginselen van de sociologie en kunstpedagogie aangeboden werden. Onderwerpen zoals 'kunst en de ontbinding der oude waarden', 'het moderne kunstwerk en het ondraaglijke, lelijke', 'de taak van de



54. Frederick Linck, leerling van 1968 tot 1973, de laatste jaren assistent, met een door hem gemaakte foto van Nol Kroes in een lessituatie.

Linck: *Het was continu dialoog. Het was eigenlijk één groot artistiek feest. Er zaten toptalenten en er zaten ook gewoon huisvrouwen die wilden pottenbakken, of iets met textiel. Nou, ga je gang maar! Maar de sfeer was, vrijheid: blijheid. (...) Je nam de bevlogenheid van de docenten over.*



55. Knop van wandelstok, met horloge, ca. 1760, uit de Suasso-collectie.

kunstenaar en van de kunstkritiek' zouden theoretisch en 'op hoog niveau' aan de orde komen. De Werkgroep werd in het leerplan genoemd als middel tot gemeenschapsgevoel.

Dit ambitieuze programma werd gunstig beoordeeld door zowel het Rijk als de gemeente. Anderhalf jaar na de aanvragen (in juni en oktober 1953) kwamen de beschikkingen binnen; beide instanties hadden besloten tot een subsidie van 5000 gulden.[106] De vreugde aan de kant van de Vrije Academie was groot, vooral vanwege de erkenning dat een instituut dat zich niet aan de rijksexamenregelingen hield toch bestaansrecht had. Burgemeester en wethouders van Den Haag lieten weten grote waarde toe te kennen aan het bestaan van de Vrije Academie 'als tot dusver enig instituut van deze soort in den lande'.[107] Het ideaalplan van de aanvraag contrasteerde echter behoorlijk met de werkelijkheid van alledag. Het rooster van de afdelingen I en II van het jaar 1951-1952 behelsde slechts acht dagdelen schilderen, schetsen en tekenen in verschillende vormen door Berserik, Andrea, Meys, Van de Bundt en Van Heel, verder één dagdeel boetseren en beeldhouwen door Rudi Rooijackers en één middag etstechnieken door Gerard Lutz.[108] Op het gebied van de toegepaste kunsten bood de academie vijf dagdelen mode aan door Lisette van Meeteren en twee dagdelen keramiek door Jaap de Boer. In totaal zeventien cursussen in de week, zonder *Vorkurs*, Abstractie, Materiaalleer of Synthese en Compositie, zonder glas, mozaïek of tapijt. Wèl herinnert Wil Mannesse, toentertijd leraar geschiedenis aan het Haags Montessori-lyceum, zich het vak kunstsociologie te hebben gedoceerd.[109] Ook andere specialisten waren voor een korte cyclus van buiten aangetrokken, waaronder psychologen, een musicoloog, een kleurenspecialist en industriële vormgevers zoals Louis Kalff, Wim Gispen en Piet Zwart.[110]

Maar toen de subsidie eenmaal toegekend was, kwam het ambitieuze lespakket uit de aanvraag toch echt tot stand. Afdeling II, de Toegepaste Kunsten, werd uitgebreid met maar liefst dertien docenten, waaronder Aart van den IJssel en Tik Tjiang Kwee.[111] De hoeveelheid aanmeldingen ten gevolge van de nieuwe koers was overstelpend, want op 15 november 1953 telde Livinus in totaal 383 cursisten, gemiddeld vijftien leerlingen per cursus. Dit waren allemaal cursisten van de afdelingen I en II, meer dan twee maal zoveel leerlingen als het jaar ervoor.[112] Veel cursisten gaven zich op voor de onderdelen handweven, kunstnaaldwerk en sieraden en corsages; ook mode en keramiek trokken veel belangstelling. Het aantal cursussen boetseren en beeldhouwen kon verdubbeld worden.

d. Hoefkade 101

Net toen alles mooi geregeld was, de organisatie op poten, de administratie op orde, subsidie verkregen, vierentwintig goedlopende cursussen, een leerlingenaantal van ongeveer 400 en een docententeam van zo'n twintig personen, voltrok zich een kleine ramp aan het Westeinde. Het was de zomer van 1954. De eigenaar van het gebouw Amicitia, de N.V. Buffetmaatschappij 'De Residentie', besloot het pand te verbouwen. De maat-

schappij had Livinus, die zelf inmiddels met zijn gezin verhuisd was naar Rijswijk, een renovatie van de ateliers toegezegd, reden waarom hij akkoord was gegaan met de verbouwing.[113] Beneden zou een 'bierkelder' annex kunstenaarssociëteit komen met expositieruimte. Maar de revisie van de zolder nam een schrikbarende omvang aan en de eigenaar distantieerde zich van de beloofde verbeteringen. Terwijl er in de academie nog lessen werden gegeven, sloopten de werklieden de muren. Regen en wind hadden vrij spel en de ateliers werden gebruikt als bouwplaats. De achtermuur van het pand werd gesloopt waardoor de vloeren werden aangetast en de docenten en leerlingen over de balken moesten springen. Niets werd hersteld, terwijl een muurschildering werd vernietigd, tekentafels en stoelen werden vernield en sloten en deuren



56. Hoefkade 101, vijftiger jaren.

geforceerd. De kachel verdween. Livinus spande een rechtszaak aan tegen De Residentie. In de aanklacht stelde de advocaat, het bestuurslid mr. A. Mout: 'Van een bloeiend onderwijsinstituut hebt ge een ruïne gemaakt'.[114] In augustus 1954 verbood Bouw- en Woningtoezicht de lokalen nog te betreden. Voor de maanden oktober en november wist Livinus een lokaal om de hoek te huren op Laan 5, waar bij lange na niet het hele lesprogramma uitgevoerd kon worden. In de maanden augustus, september en oktober kon de academie zelfs in het geheel geen lessen verzorgen. Een enorme schade voor het instituut dat net in de lift zat. De eerste vier maanden van 1954 hadden een opgaande lijn laten zien: een omzet van *f* 8358,38, een stijging van 90%. De rest van het jaar verliep financieel dramatisch. De inkomsten aan lesgelden over de resterende acht maanden bedroegen nog niet de helft. Alle reden om een forse schadevergoeding te eisen.

De gemeente bood de helpende hand met de aanbieding van de benedenetage van een oude school aan de Hoefkade 101 als tijdelijke voorziening. Deze ruimte was met vier lokalen kleiner dan de ruimtes die de academie tot haar beschikking had gehad aan het Westeinde, maar eind 1954 trok de Equipe er toch in, ondanks de minder aantrekkelijke locatie. Toen echter een half jaar later ook de bovenverdieping vrij kwam, keerden de kansen.[115]

Hoefkade 101 was een oud schoolgebouw, dat toen het in zijn geheel ter beschikking kwam vooral mogelijkheden bood om naast meer ateliers ook meer faciliteiten voor film en fotografie te realiseren. Zo kon hier de fotografie als discipline eindelijk doorbreken, omdat er verschillende donkere kamers met goede apparatuur geïnstalleerd konden worden. Ook werd een betere werkplaats voor de keramiek ingericht. Op de benedenverdieping van de school kwam een kantine en een expositieruimte. Met vereende krachten knapten docenten en leerlingen het gebouw grondig op: lekkages werden verholpen, vloeren geheeld, plafonds gewit en trappen hersteld. Desondanks blijkt uit herinneringen van oud-leerlingen en alarmerende brieven van het bestuur dat het gebouw al snel weer in deplorabele toestand verkeerde.[116]

Niet de gehele equipe ging mee naar de Hoefkade. Jan van Heel staakte zijn lessen en ook Berserik haakte af. Hij werd opgevolgd door Ton Hoogendoorn en Max Velthuijs. Meer nieuwe



57. Ber Mengels, *Wasvrouw*, begin jaren vijftig, olieverf op doek (75 x 89 cm).

docenten werden aangesteld, onder wie Co Westerik, Nol Kroes, Huub Hierck, Hessel de Boer, Aat Verhoog en Ber Mengels. De meeste van hen waren eerder leerling of assistent geweest.

De tien jaar aan de Hoefkade zijn slecht gedocumenteerd. Er rolden niet elk jaar prospectussen van de persen en verslagen van vergaderingen zijn verloren gegaan. Livinus produceerde nauwelijks nog ideologische verhandelingen. Wel liet hij weten de fotografie als lesvak uiterst essentieel te vinden. Hij zag het als de volkskunst van de toekomst; er waren inmiddels 'millioenen zg. amateurs' en hij wilde met het lesvak de fotografie verheffen tot kunst. Om dat van de grond te krijgen moest hij in 1955 bij de Voorlopige Raad voor de Kunst praten als Brugman om de fotografie als kunstvorm erkend te krijgen.[117] Eén van de gevolgen van de gesubsidieerde status van de Vrije Academie; de subsidiënten accepteerden namelijk niet direct dat fotografie thuis kon horen in het kunstonderwijs. Maar de conclusie van de Raad luidde dat de opleiding gerechtigd was een oordeel te vellen over de aard en betekenis van de fotografie, die inderdaad een vorm van kunst kon zijn. Een belangrijke uitspraak, niet alleen vanwege de subsidie voor het lesvak, maar vooral omdat hiermee fotografen die hun opleiding op de Vrije Academie hadden genoten vestigingsmogelijkheden kregen. Livinus deed alle mogelijke moeite ook amateurs - immers 'op de Vrije Academie is het onderscheid tussen professionals en amateurs moeilijk aan te geven'-

de kans te bieden in het vak werkzaam te raken. Piet Zwart speelde hierbij een ondersteunende rol.[118] Als leraren stelde Livinus twee fotografen van de Nederlandse Foto Kring (NFK) aan: Victor Meeussen en Ed van Wijk.[119] Livinus nam zelf het kunstzinnige deel van de fotografie-opleiding voor zijn rekening. Daarin kwamen onderdelen als 'het creatieve zien', 'rhythmische creatie', 'innerlijke visie en magie' en 'schilderijen als voorbeeld' aan bod.[120]

Fotografie en film hadden van begin af aan een rol gespeeld op de academie, maar in eerste instantie uitsluitend via de organisaties waaraan Livinus de ateliers verhuurde, zoals de Haagse Fotokring (HFK) en de Haagse Amateurfilmclub (HAF).[121] Dit leidde tot kruisbestuivingen; zo werden hun vergaderingen genotuleerd door de secretaresse van de Vrije Academie. Livinus verzorgde ook tekenlessen en lezingen voor de HFK en de HAF. Pim van Os, lid van de HFK en fotograaf van abstract-experimentele foto's, hield een expositie in het zaaltje van de Vrije Academie en vertelde er de leerlingen over zijn werk.[122] Hij was een van de eersten in Nederland die abstracte foto's maakte, en hij had behalve op de leerlingen ook invloed op Livinus zelf, die door diens stimulans in zijn vrije werk ging experimenteren met fotografie. Van Os zou in 1954 docent geworden zijn aan de Vrije Academie, maar enkele maanden voordat zijn lessen zouden aanvangen kwam hij bij een verkeersongeluk om het leven.

Nieuw aan de Hoefkade was de zaterdagmiddagse Kinderclub, officieel de cursus Beeldende Expressie van Kinderen. De animo voor deze cursus, opgezet naar voorbeeld van de Amsterdamse Werkschuit, was groot.[123] Op de eerste les kwamen honderden kinderen af, waar de docenten totaal niet op hadden gerekend. Met kunst- en vliegwerk regelden ze extra materiaal, papier en potloden. De cursus was zo'n succes dat Jan van Heel zich beijverde door de hele stad zulke clubs op te zetten.[124] Eenzelfde werkplaats voor kinderen kwam er in het Haags Gemeentemuseum, die jarenlang werd geleid door een leerling van de Vrije Academie, Christa van Santen.[125]

In 1957 dwongen de subsidiënten forse bezuinigingen af. Zij wilden de geldstroom alleen voortzetten wanneer Livinus een aantal maatregelen nam om de kosten te drukken. Bij het eerste besluit tot subsidie was namelijk vastgesteld dat het geld in eerste instantie gebruikt zou worden voor honoraria van de docenten.[126] Daarvan was echter weinig terecht gekomen. De docenten kregen niet op tijd en ook niet volledig uitbetaald. Zowel Rijk als gemeente eisten nu dat onder meer de afdeling Cultuurwetenschappen en de organisatie van tentoonstellingen werden opgegeven, omdat deze onderdelen teveel geld kostten.[127] Waar Livinus al vóór de subsidieaanvraag bang voor was geweest, gebeurde uiteindelijk toch: inhoudelijke bemoeienis met het onderwijs. De Raad van Bestuur had bij de subsidiënten voortdurend om meer subsidie gevraagd om de sociale positie van de docenten te kunnen verbeteren. Zij repte herhaaldelijk van 'noodtoestanden'.[128] Toch waren de subsidies inmiddels opgelopen van in totaal *f* 10.000,- in 1953 tot 36.500,- in 1955 en 38.000,- in 1957.[129]

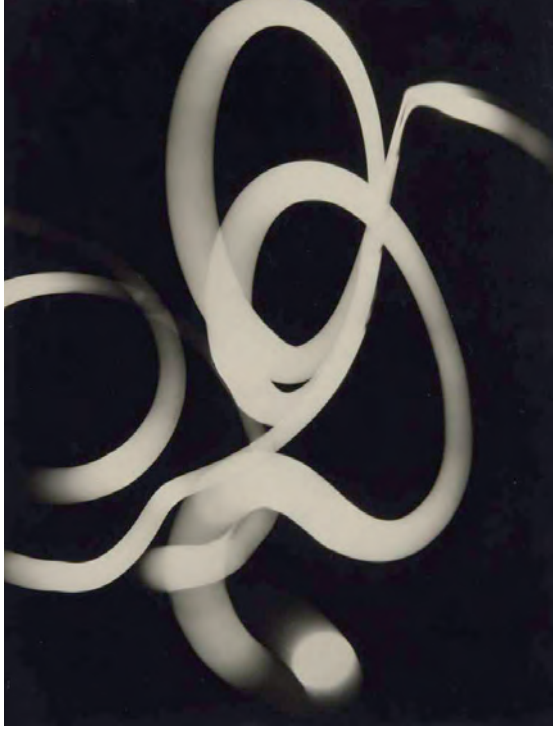
Livinus beschouwde de sluiting van de Cultuurwetenschappelijke afdeling als een persoonlijke nederlaag. Hans Redeker was inmiddels opgevolgd door Wim Beeren, toen medewerker bij het Haags Gemeentemuseum. Hij kon niet veel meer uitrichten. Hij verzorgde enkele malen een inleiding en een aantal lessen binnen de serie 'gesproken kunstkritiek'.[130] Beeren was in die jaren nauw betrokken bij de activiteiten van Vrije Academiedocenten Rooijackers en Van den IJssel in Voorburg, die daar in het kader van 'De Nieuwe Ploeg' tentoonstellingen en andere manifestaties organiseerden. Hij schreef daarvoor de begeleidende teksten.[131] Uit zijn geschriften blijkt dat voor hem de innerlijke stem van de kunstenaar, en principes als eerlijkheid en authenticiteit, belangrijke componenten waren in zijn beoordeling van kunst en kunstenaars. Zijn ideologie lag in het verlengde van die van Livinus en Redeker, maar aan het Vrije Academie-ideaal van integrale vorming heeft hij geen praktische bijdrage kunnen leveren.



58. Ton Hoogendoorn, *Vrouwenportret*, 1950, olieverf op board (40 x 28 cm).



59. Pim van Os, Untitled (*Luminogramm*), 1949-52.



60. Pim van Os, Untitled (*Light Abstraction*), 1950.

Door de sluiting van de Cultuurwetenschappelijke afdeling kreeg De Vrije Academie een ander gezicht. Zonder spraakmakende discussieavonden en gastsprekers werd zij veel meer een werkplaats met ateliers dan een all-round opleiding waarin serieus werk gemaakt werd van de vorming van studenten. Hoe moest de sociale en morele opvoeding van de leerlingen van de grond komen zonder die afdeling? Dat kunstenaars een bijdrage konden leveren aan een betere wereld stond voor Livinus vast en dat dit dringend noodzakelijk was had voor hem de Tweede Wereldoorlog bewezen. Aan het Westeinde was het hem gelukt dat gevoel te delen met de mededocenten en de kleine kern van leerlingen. De oorlog was toen nog maar net voorbij en velen hadden het zwaar gehad. De vrijheid werd in die jaren gevierd en dat gevoel manifesteerde zich op tal van terreinen. Maar de groei van de academiepopulatie zette het gevoel van saamhorigheid onder druk. De verhuizing naar de Hoefkade en de daarmee gepaard gaande toename was dan ook niet iets dat Livinus had nagestreefd; het was hem overkomen. In brieven aan de subsidiënten probeerde hij hen er steeds van te overtuigen dat de Vrije Academie met hoge kosten was geconfronteerd door de catastrofe aan het Westeinde. Gereedschappen waren verloren gegaan, de hoge proceskosten en vervolgens de deplorabele toestand van het gebouw aan de Hoefkade hadden tot forse uitgaven genoopt. Maar hij wist de geldschieters niet te overtuigen. Zonder subsidie had Livinus immers die eerste jaren aan het Westeinde ook een Cultuurwetenschappelijke afdeling kunnen runnen, conferenties en tentoonstellingen kunnen organiseren? Om alles te wijten aan de verbouwing van Amicitia ging de gemeente te ver.[132]

Ondanks de bezuinigingsmaatregelen blijkt uit verhalen en notities dat Livinus zich zo min mogelijk aan de nijpende geldkwesties gelegen liet liggen en aan zijn uitgangspunten bleef vasthouden. De subsidiënten waren van mening dat hij soepeler moest zijn bij de selectie van leerlingen, maar het kon helemaal niet minder streng, hij nam immers iedereen aan.[133] Daarentegen sloot Livinus wel de populaire cursus Weven, een bron van inkomsten die welkom had kunnen zijn.[134] Deze cursus was hem te weinig experimenteel, ‘geen subsidie moet worden gegeven voor dames die “gezellig” willen weven’.[135] Mogelijk vonden de subsidiënten dat hij hierin wat meegaander had kunnen zijn. Livinus liet ondertussen nog steeds zeer veel leerlingen gratis toe

en regelde banen aan de academie voor getalenteerden.

Niettegenstaande de financiële malaise werd het tweede lustrum in november 1957 uitbundig gevierd met jazzmuziek, karikatuurtekenen, een tentoonstelling en lezingen, waarin vooral de noodzaak van het bestaan van een academie die rekening houdt met individuele verschillen en individuele aanleg nog eens werd benadrukt. De PvdA-wethouder Co van Zwijndregt benadrukte hoe blij de gemeente met de Vrije Academie was en dat het woord 'vrij' niet verward moest worden met lichtzinnig. Een opvatting van de wethouder die, gezien de kritiek op het financieel beleid, andere gemeentebestuurders zeker niet deelden. Victorine Hefting, die inmiddels Bolkestein had opgevolgd als voorzitter van het bestuur, hield een pleidooi voor het Montessori-ideaal vrijheid-in-gebondenheid. Ze vergeleek de vrije kunstenaar met een vlieger die ook altijd een zekere zwaarte, een gebondenheid, nodig heeft. Livinus kreeg van de leerlingen een portret aangeboden dat vervaardigd was door Paul Citroen.[136]

In de jaren tussen 1957 en 1962 verscheen er geen enkel inhoudelijk of ideologisch geschrift. Tot 1964 gaf de Vrije Academie ook geen prospectus meer uit. Door de sluiting van de Cultuurwetenschappelijke Afdeling waren er tot 1963 geen lezingen, conferenties en georganiseerde discussies binnen de muren van het instituut te beleven. Livinus hield zich in toenemende mate met zijn vrije werk bezig en liet de organisatie en invulling van zijn academie steeds meer los. De gemeenteambtenaren betreurden deze situatie. Zij verkeerden in de overtuiging dat ook de Werkgroep was opgeheven.
Zij beschouwden de Cultuurwetenschappelijke afdeling en de Werkgroep als de meest onderscheidende aspecten van de Vrije Academie en waren van mening dat de beide disciplines als zichzelf bedruipende afdelingen best hadden kunnen blijven bestaan. De Werkgroep functioneerde echter nog steeds. Maar Livinus liet de werkgroep-activiteiten helemaal weg uit de begrotingen en verdere administratie, omdat hij het lastig vond om van tevoren de aard en omvang van de opdrachten in te schatten. Toen dat duidelijk werd, groeide de irritatie bij de ambtenaren vanwege de lichtvaardigheid waarmee de directeur met dit soort boekhoudkundige zaken omging.[137]

Toch werden er nog altijd inspirerende lessen gegeven vanuit een gemeenschappelijke ideologie, hoewel die niet meer op schrift kwam te staan. Iedere docent bestierde in zijn lokaal als het ware zijn eigen eiland. Velen waren bevriend met elkaar en zagen elkaar ook buiten de academie, in de Haagse Kunstkring, Pulchri Studio en de bodega de Posthoorn. Ze waren lid van de kunstenaarsgroepen *Verve*, *Fugare* en *de Posthoorngroep*. Via deze groepen, die manifesten uitgaven, raakten hun standpunten toch bekend. Die lagen dicht bij de eerder door Redeker verwoorde existentialistische uitgangspunten: het stelselmatig ontkennen van iedere vorm van doctrine of dogmatiek. Er heerste onder de Haagse kunstenaars een grote mate van tolerantie ten opzichte van ieders opvatting van het kunstenaarschap. Figuratief of non-figuratief, dat werd in Den Haag nauwelijks als tegenstelling beschouwd. In de tweede helft van de jaren vijftig waren steeds meer docenten abstract of abstraherend gaan werken. Aart van den IJssel werkte als beeldhouwer niet meer met gips of steen, maar vooral met ijzer. In 1958 kwam George Lampe het docententeam versterken. Zijn ideologische opvattingen waren duidelijk, omdat hij kunstkritieken publiceerde in *Vrij Nederland*. In 1955 had hij zijn visie verwoord in een artikel onder de titel 'Waarom schilderen jullie zo raar?' De kop van dit artikel verwees naar het onbegrip van het publiek voor de abstract werkende schilders. Ook in dit stuk kwam weer aan de orde dat er geen vaste maatstaven zijn voor het begrip kunst. Dat een schilderij een soort 'superieure kleurenfotografie' zou moeten zijn vond Lampe wel de meest onzinnige maatstaf. De kunstenaar en zijn schilderij 'zijn niet twee, maar één'.[138]

In het voorjaar van 1962 hield een groot deel van het docentencorps een gezamenlijke



61. Leon Zeldenrust, leerling van 1947 tot 1952.

Zeldenrust: *Kijk, als iemand meer gevoel voor kleur heeft dan voor vorm, dan moet je dat stimuleren, je kunt wel zeggen, ga eens wat studeren op die vorm, maar je moet het karakter van de persoon niet aantasten.*

tentoonstelling.[139] Bij de opening sprak psychiater en inmiddels bestuurslid Plokker de idealen nog eens uit. Een goede leraar respecteert de leerling, zonder 'gewelddadig iets te willen veranderen, te kneden of te vervormen, zelfs niet in de richting van een wellicht zeer verheven en waardevol ideaal-beeld dat hem voor ogen zweeft.' De basisfilosofie was in al die jaren dezelfde gebleven.

Livinus was toen al aan het nadenken over een plaats voor film- en geluidstechniek aan de Vrije Academie. Maar in 1962 kreeg hij te kampen met ziekte. Kees Andrea en Ber Mengels namen een tijdje waar, totdat George Lampe benoemd werd tot adjunct-directeur. Nu kregen, door de energieke Lampe, Livinus' ideeën over het inzetten van nieuwe media op het gebied van beeld en geluid handen en voeten. Ondertussen was in 1963 door een extra subsidie van Provinciale Staten de Cultuurwetenschappelijke Afdeling weer opgezet. Hans Janssen, toenmalig administrateur, zette zich vooral voor het programma in. Het moest anders dan in de jaren van Roem en Redeker; geen lezingen en conferenties meer, maar een eigentijdse vorm. Zo werd besloten een discussiegroep in te stellen voor de echt actieve en bevlogen leerlingen. De docenten besloten hen rechtstreeks per brief te benaderen, zodat de groep meteen het vereiste niveau zou hebben en 'remmende elementen' zouden worden geweerd, namelijk diegenen die zich 'louter vanuit een zekere nieuwsgierigheid' zouden aanmelden. Een selecte groep van tweeënzestig leerlingen ontving thuis een brief die een moeilijk af te wijzen uitnodiging bevatte: 'We hebben de deelname moeten beperken tot diegenen waarvoor een actieve deelname naar onze mening doeltreffend zou zijn, op grond van aanleg en toewijding. Wij hebben het genoegen U hierbij tot deelname (…) uit te nodigen.'[140] Na enkele dagen hadden drieëntwintig mensen positief gereageerd.[141] De lerarengroep verwachtte dat deze competitieve werkwijze prikkelend zou werken. De niet-uitgenodigde zou er vanzelf voor zorgen een volgende keer wèl benaderd te worden. Het zal niet verbazen dat deze maatregel genomen werd terwijl Livinus in het ziekenhuis lag. Zo'n exclusieve benadering paste niet bij zijn karakter en ideeën. Het was dan ook George Lampe die inmiddels het beleid aan de Vrije Academie voerde. Onder de eerste leerlingen die zich aanmeldden voor de discussiewerkgroep bevond zich de 31-jarige, ambitieuze socioloog Adriaan van der Staay. Hij viel meteen op door zijn actieve aandeel in de discussies en ontpopte zich tot een 'uitmuntend discussieleider'.[142] Hans Janssen regelde voor de maandelijkse open avonden, bedoeld voor alle cursisten, meestal een film. De ochtend daarop kwam de discussiegroep dan bijeen om over het thema na te praten in een klein gezelschap. De sociale en culturele vorming betrof dus nu alleen die kleine groep, voornamelijk leerlingen die een integrale opleiding volgden. Zij gingen ook op excursie naar musea en andere kunstacademies, bezochten experimenteel toneel en werkvoorstellingen van het Nederlands Danstheater. De groep voerde gesprekken met professor Willem Nagel, Willem Frederik Hermans en de kunstenaar Constant (Nieuwenhuys).

Dat was een koerswijziging ten opzichte van de eerdere jaren van de Cultuurwetenschappelijke afdeling, onder Roem en Redeker. De integrale vorming en de persoonlijke zoektocht was nu nog maar voor een kleine, vooraf geselecteerde groep van professionelen in spé bedoeld. Livinus had het eerder van belang geacht dat een zo groot mogelijk deel van de academiebevolking deelnam aan 'gemeenschapsvorming', wat ten goede zou komen aan de maatschappij, terwijl Lampe de persoonlijke vorming exclusief voorbehouden achtte aan een groep die getalenteerd en toegewijd was: 'kunstenaars maakt men niet, men is het of men is het niet', terwijl voor Livinus (bijna) iedere leerling de potentie had kunstenaar te worden.[143] Later kwam Lampe overigens wel weer terug van deze exclusieve benadering, die vooral pragmatisch ingegeven was. Het kenmerkte de lastige positie waarin de academie zich geplaatst had door principieel geen onderscheid te willen maken tussen professionals en amateurs, terwijl

dat onderscheid er natuurlijk wel was.

In de prospectus van 1964 benadrukten Lampe en Livinus gezamenlijk hoe de Vrije Academie de afgelopen jaren gegroeid was uit collegialiteit tussen docenten en leerlingen en hoe de vorm van het onderwijs was ontstaan vanuit het vrije experiment. De school als plaats van ontmoeting, waar een ieder zich op natuurlijke wijze kon ontwikkelen, leerlingen zowel als docenten, dat was de kern van de Vrije Academie. Dat zou ook zo blijven, was hun stellige overtuiging.

3. Praktijk van het onderwijs onder Livinus

Zoals Livinus en Lampe schreven was het onderwijs aan de Vrije Academie uit het experiment ontstaan. Daarmee gaven ze al aan dat er op geregelde tijden aanpassingen hadden plaatsgevonden. Maar de ideologische basis waarop het onderwijsinstituut van begin af aan stoelde, bleef onveranderd. De academie was een instituut voor iedereen, ongeacht vooropleiding of financiën. De leerlingen werden er individueel begeleid en primair ging het om de persoonlijkheidsvorming, zodat die de maatschappij ten goede zou komen. Er was een onbeperkte vrijheid wat betreft docentenkeuze, tijdstippen van komen en gaan en van kunstopvatting. Niet de esthetiek was het doel, maar het leren jezelf te begrijpen, de persoonlijke zoektocht. Omdat dat niet in normen viel te vatten, waren er geen rapportages, examens en diploma's. Hoe vertaalden de docenten deze idealen in de dagelijkse praktijk? We bekijken de praktijk van het onderwijs aan de hand van de vier belangrijkste kenmerken van de onderwijsideologie:

a) het streven naar persoonlijke ontplooiing en opvoeding tot het 'goede',
b) de vrijheid van kunstopvatting,
c) het drempelloze toelatingsbeleid en
d) het ontbreken van eindnormen ter beoordeling van de vorderingen.

a. Het streven naar persoonlijke ontplooiing en opvoeding tot het 'goede'

Hoe pakte in de praktijk het onderwijskundige principe uit, waarin het streven naar persoonlijke ontplooiing en opvoeding tot het 'goede' van groter belang was dan het esthetisch resultaat? Werd er inderdaad geïndividualiseerd, gespiritualiseerd, gecultiveerd en gesocialiseerd? Werd het aanleren van technische vaardigheden vermeden?

Het eerste jaar van het bestaan van de academie stond voornamelijk in het teken van modeltekenen, dat 'figuurtekenen' werd genoemd. Leerlingen schilderden wel en vervaardigden ook grafiek, maar het modeltekenen stond aan de basis van alles. Dat was net zo als aan andere academies, alleen de wijze waarop Livinus dit vak gaf, was anders. Hij doorbrak de traditionele, academische lesopbouw van stilleven naar menselijke figuur en begon direct met de menselijke figuur. Hij hanteerde een methode waarbij hij de leerlingen, als oefening, aanspoorde heel snel de tekening op te zetten. Zij moesten het model bijvoorbeeld in drie minuten natekenen, zodat ze niet de tijd konden nemen om na te denken over een correcte anatomie of plasticiteit. Het ging erom gevoelsmatig de hoofdlijn te pakken te krijgen. Om in één gebaar, in één grote lijn de essentie weer te geven. Leon Zeldenrust vertelde: 'Het ging zo: kijk eens even… en dan hup, model weg!'[144] Een vorm van geheugentekenen, maar in een snelle variant. Met die gevoelsmatige benadering zou de leerling in staat zijn zijn eigen, persoonlijke vorm te ontdekken. Aan het bewaarde werk van Zeldenrust is het effect van het verschil met het academische onderwijs goed te zien. Uit zijn Haagse Academietijd bij Draijer en Citroen bewaart hij precieze, plastische en naar het leven getekende studies, terwijl hij zich aan de Vrije Academie expliciet toelegde op de vlot getekende figuur, in één beweging op papier gezet. De lijnvoering was nu het belangrijkst: 'omtrekken rond het vlees', zoals Martineau declameerde.



62. Model, ?, Piet Nieuwenhuijsen, ?, Livinus, Jan van Heel,Ton Hoogendoorn, Leon Zeldenrust en Aart van den IJssel, 1948.

Het eerste jaar werd afgesloten met een tentoonstelling van figuurtekeningen door geselecteerde leerlingen. Van de ongeveer tachtig ingeschreven leerlingen deden er zevenenveertig mee.[145] Zij hadden blijkbaar toch, ondanks de uitgangspunten, aan een norm voldaan. Er was een 'beoordelingsjury' in het leven geroepen, die drie leerlingen eervol vermeldde: Eva Kann, Miep de Leeuwe en Léon Zeldenrust. Impliciete, onuitgesproken kwaliteitscriteria waren er dus wel, maar het is achteraf niet te achterhalen waarop de eervolle vermeldingen berustten.

De meeste docenten doceerden één dagdeel per week. Bij de lessen van Jan van Heel, Chris de Moor, Ferry Slebe en Livinus was doorgaans een model aanwezig. Zij gaven les in het grote atelier, dat het schildersatelier werd genoemd. Het kleine atelier was het tekenatelier. Oppervlakkig gezien leek het doel aan de Vrije Academie: je bekwamen in het tekenen van het menselijk lichaam, maar als het goed was ging het om de weergave van karakter en gevoel.

Volgens de prospectus van 1948 kon de leerling zich inschrijven voor cursussen als spiritueel schrift, componeren in spontane kleuruitingen en experimenteel tekenen. Dit waren geen echte programmaonderdelen waar een leerling op kon intekenen. De bedoeling van deze termen in de prospectus was vooral om aan te geven dat het er aan de Vrije Academie heel anders toeging dan aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten. Het ging erom de boodschap over te brengen dat de docenten hun leerlingen individueel begeleidden en spontaniteit en een onderzoekende houding primair vonden.



65. Anton Martineau, werkte aan het Westeinde van ca. 1947 tot 1949, was begeleider van 1968 tot 1971.

Martineau: *Het ging niet alleen om de kunst, maar ook om de relatiesfeer, je was vrienden van mekaar en je tobberde en rommelde met z'n allen voor een doel. De saamhorigheid was zeer waardevol.*



63. Leon Zeldenrust, tekening, ca.1943.



64. Leon Zeldenrust, tekening, ca. 1950.

Er was geen vastgelegd programma, de leerling ging gewoon ergens achter een ezel of tekenbord zitten en iedere docent pakte het lesgeven op zijn eigen wijze aan. De een directer, meer sturend dan de ander. Berserik en Andrea waren docenten die graag een opdracht gaven, Slebe en Van Heel juist niet. De Moor was niet vaak aanwezig; hij kwam alleen af en toe kijken. Desondanks waren zijn cursussen, door zijn staat van dienst, populair.[146] De cursisten mochten tekenen of schilderen wat ze zelf wilden, ze hoefden niet eerst vaardigheden te ontwikkelen, traditionele volgorden waren losgelaten en iedereen mocht direct met alle kleuren aan de slag. Hier werd niet verboden met kleur te werken zoals aan de Haagse Academie, waar zoiets pas in het vierde jaar aan de orde kwam. Doordat iedereen zich kon aanmelden waren er grote verschillen tussen de leerlingen onderling: mensen die al een gehele of gedeeltelijke academische opleiding achter de rug hadden, maar ook beginners die nog nooit één streek op het doek gezet hadden. Dat alleen al maakte een individuele benadering noodzakelijk.

Jan van Heel stond als tekenleraar aan het Johan de Wittlyceum bekend om zijn fantasieopdrachten. Hij las surrealistische gedichten voor en liet zijn leerlingen dromen verbeelden. Maar zulke opdrachten gaf hij aan de Vrije Academie niet. Dat associeerde hij toch meer met tekenonderwijs aan middelbare scholieren. Maar hij waardeerde het positief als een leerling met zijn werk iets te zeggen had, ook al was het onbeholpen verbeeld, vertelde hij.[147] Het experiment was voor elke docent belangrijk. De docenten stimuleerden een onderzoekende houding, vooral door de cursisten te leren hun vaste patronen los te laten.

Dat Livinus het belangrijk vond ontluikend talent te bewaken en niet te laten bederven door traditioneel kunstonderwijs maakt het voorbeeld van Lotti van der Gaag duidelijk. Toen zij in 1948 haar werk kwam laten zien, maakte dat op hem zoveel indruk, dat hij alles in het werk stelde om

haar een volledig dagprogramma te laten volgen. Maar ze had een fulltime baan, dus ze kon zich daar moeilijk voor vrij maken. Livinus schreef een brief aan haar moeder, waarin hij een pleidooi hield voor een verdere ontwikkeling van haar talent. Hij stelde voor dat zij de huur van Lotti's kamer betaalde; dan zou hij alle overige kosten op zich nemen. 'Uw dochter heeft talent, ze krijgt van mij een beurs en te eten'.[148] Zo kwam Van der Gaag op de Vrije Academie, waar Livinus haar afzonderde van de andere leerlingen, om haar natuurtalent niet te laten beïnvloeden door welke factor dan ook. Hij liet haar iedere dag tientallen beeldjes boetseren, die zij vervolgens samen bespraken. De bedoeling was dat zij, zonder grenzen, van haar fantasie uitging. Livinus vond het schadelijk haar gangbare boetseermethoden aan te leren, omdat zij zo dicht mogelijk bij zichzelf moest blijven. Zo vervaardigde ze honderden beeldjes, fictieve wezens die zowel dierlijke, plantaardige als menselijke vormen hadden. Figuren met grote voeten en handen met drie of zes vingers, die ze titels gaf als 'Wortelmannetjes', 'Vrolijke gek' of 'Oerdans'. De andere leerlingen keken hier vreemd van op. Terwijl zij in het beeldhouwatelier wèl eerst de basistechniek leerden, bijvoorbeeld hoe een beeld opgebouwd wordt met behulp van een armatuur, werd dat Lotti principieel onthouden.

Ook bij Gerard Fieret zag Livinus direct zijn bijzondere talent en ook hij kreeg de mogelijkheid zich te ontplooien. In 1951 kwam hij zijn tekeningen laten zien. Omdat hij geen lessen kon betalen, verzorgde hij als huismeester de kachel en schonk koffie in, in één lange scheut alle dertig kopjes tegelijk. Ondertussen liet Livinus hem gewoon begaan. Fieret was op het Westeinde vooral vaak aan het schaken met Martineau, die tevens zijn klankbord was voor de dichtkunst. Zij lazen elkaars werk voor en maakten een sport van een gedragen voordracht in de leslokalen. Maar ondertussen vervaardigde Fieret ook pakken vol krijt- en houtskooltekeningen, met naakten, stillevens en portretten. Toen de Vrije Academie



66. Jan van Heel, 1948.



67. Lotti van der Gaag, *Phoenix*, 1952 (hoogte 61 cm).



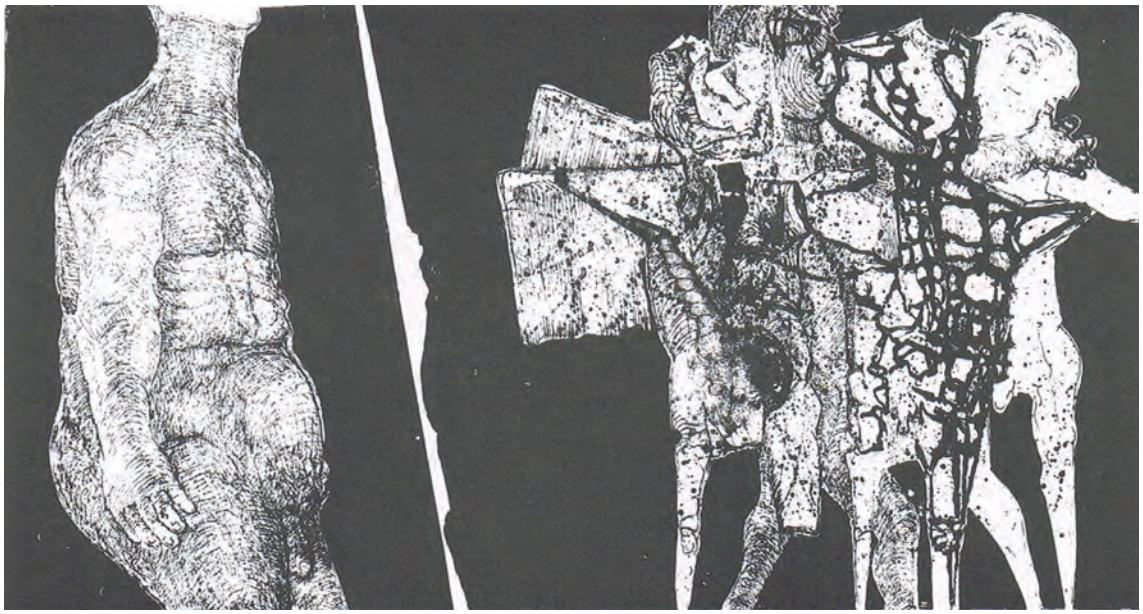
68. Miep de Leeuwe en Gerard Fieret, z.j. (foto Gerard Fieret, gereproduceerd door Frederick Linck).[149]

een fotoafdeling kreeg, ontwikkelde hij zijn fotografeertalent. Zijn tekeningen uit de eerste Vrije Academiejaren vertonen, evenals zijn latere foto's, de sporen van zijn chaotisch leven; ze zitten onder de vlekken en krassen en hij liet zijn katten er rustig overheen urineren.[150] Zulke ruige, expressieve uitingen van zijn persoonlijkheid werden niet afgekeurd, integendeel, ze werden gezien als de authentieke kenmerken van zijn bijzondere talent.

Lesvakken als fantasietekenen, experimenteel tekenen en onderdelen als spiritueel schrift, studie van de psychische betekenis, werken 'van binnenuit', waren feitelijk gewoon geïntegreerd in de dagelijkse gang van zaken. Er was grondig nagedacht over deze formuleringen in de prospectus. Maar verder werd er niet veel meer mee gedaan. In volgende prospectussen keerden deze termen niet terug.

Vooral in het grafiekonderwijs bracht Livinus zijn experimenteerzin over. Aat Verhoog ondervond als leerling het bijzondere karakter van die lessen aan den lijve. Ieder ongebruikelijk materiaal dat spannende effecten kon oproepen, mocht worden benut en iedere experimentele vondst werd toegejuicht.[151] 'Àlles kan je op een steen krijgen!' zei Livinus en hij spoorde iedereen aan om nieuwe methodes uit te denken. Het bewerken van de steen met mengsels van vetten en water, waardoor structuren ontstonden, waarin vormen te ontdekken waren; het gebruik van allerlei soorten gaas, waardoor netvormige patronen ontstonden; of het toepassen van een per ongeluk gebroken steen, het kon allemaal, al dan niet bij toeval, een interessant beeld opleveren.

Verhoog kwam in 1951 op de Vrije Academie terecht omdat hij wilde lithograferen. Hij brak zijn opleiding aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten af, omdat de lithografie daar pas in het laatste leerjaar aan de orde zou komen. Daar wilde hij niet op wachten. Aan de Vrije Academie kon hij onder leiding van Livinus wèl meteen aan de slag. Al vrij snel werd hij tot assistent benoemd. Net als Livinus promootte ook hij een totale vrijheid in technieken. Zo vervaardigde hij litho's op gebruikte stenen zonder de oude voorstellingen er af te slijpen, zodat hij gebruik kon maken van wat al voorhanden was. Ook bij hem mocht het toeval een rol spelen. Juist het eigenzinnige, het experimentele en het onverwachte maakte het werk tot iets goeds.



69. Aat Verhoog, *Gebroken Steen*, 1960, litho (32 x 60 cm).

Ook nieuw en experimenteel waren de lessen van Aart van den IJssel. Hij begon als leerling en assistent in het beeldhouwatelier en werkte als docent met zijn leerlingen aanvankelijk in klei, gips en steen. Op een bepaald moment introduceerde hij het werken met ijzer, een geheel nieuw en uniek onderdeel aan een kunstopleiding. In plaats van kneden en hakken leerde hij zijn leerlingen toen ponsen, snijden, lassen en solderen.[152] In 1957 exposeerde hij op de jubileumtentoonstelling van de Vrije Academie zijn eerste metaalplastieken.[153]

De leerlingen vonden het bijzonder dat ze met de docenten op voet van gelijkheid konden omgaan. Leraren boden een leerling een slaapplaats aan als hij die nodig had. Willy Rieser, die in Amsterdam woonde, mocht van Livinus op het modelkussen blijven slapen, zodat hij niet steeds tussen Amsterdam en Den Haag heen en weer hoefde te pendelen. Hij kon ook bij Slebe of Andrea thuis terecht. Op andere academies was de afstand tussen leraar en student veel groter; op de Rijksakademie bijvoorbeeld spraken de leerlingen de docent met professor aan. Op de Vrije Academie werkten leerlingen en leraren vaak samen. De onderlinge collegialiteit bleek uit het oliebollenfeest van 1 november 1952, toen de leerlingen alvast op de toekenning van de subsidie vooruit liepen. Livinus had uit geldgebrek besloten het lustrum niet te vieren, maar de leerlingen oordeelden daar anders over. Ze organiseerden een feest dat zichzelf betaalde. Zij verstuurden de uitnodiging: ‘Een oliebollenreünie zal aan U opgedrongen worden. Zorgt U voor ons met alles en nog wat. Toeback suighen alleen toegestaan uit lange stenen pijpen, bij Arie verkrijgbaar voor 50 cent.[154] Om klokslag 12 uur gaat het rookgordijn op.’[155] De gasten, tweehonderd in totaal, mochten die avond geen sigaret of sigaar roken, op straffe van een boete van 50 cent. Wel mochten er stenen pijpen worden gerookt, die eveneens voor 50 cent verkrijgbaar waren. Hans Roem gaf het sein; hij wierp zijn sigaret op de grond, trapte hem uit en ontstak een stenen pijp. Vanaf dat moment gold het verbod op andere rookwaar. Samen met de verkochte oliebollen werd er aardig wat geld opgehaald. De magere jaren werden klokslag 12 uur beëindigd door het stukslaan van de pijpen en het aansteken van dikke sigaren, als



70. Aart van den IJssel, *Huisboot,* 1954, zink, gaas en ijzerdraad (hoogte 64 cm).

symbool van de welvaart die van de subsidie werd verwacht.[156]

Samenwerking was altijd van belang en vooral de Werkgroep droeg daaraan bij. Hier werkten de verschillende disciplines samen, zodat de integrale vorming zijn beslag kon krijgen. De vrije beeldende kunstuitoefening fungeerde als experiment voor de toegepaste kunsten. Op vele momenten gebeurde dat letterlijk, bijvoorbeeld toen Livinus voor een beurs in de Ahoyhallen een bromfietsstand ontwierp vol knipperende lichten: een praktische uitvoering van de lichtkunstwerken die hij in die jaren vervaardigde. En het was ook het geval toen de Werkgroep de opdracht kreeg om de decoraties voor het Boekenbal van 1953 te verzorgen. Livinus leverde een basisplan met een groot aantal hangende en bewegende objecten, die naar analogie van de werken van Alexander Calder ‘Kolders’ gedoopt werden. Ton Hoogendoorn en Piet Nieuwenhuijsen vervaardigden de ontwerpen, waarna zij zoveel mogelijk leerlingen opriepen om de modellen uit te voeren. De lessen werden even opgeschort, zodat ieder zich in deze ‘plezierige bezigheid’ kon storten.



71. In de tuin van de Vrije Academie aan de Hoefkade, rechts Livinus, ca. 1960.



72. Aart van den IJssel met een leerlinge, ca. 1960.

Met de Werkgroep werd het idee van een werkgemeenschap verwezenlijkt. Er werd samengewerkt en geld verdiend. Het ging Livinus om de hechte gemeenschap die daaruit voortkwam.[157] Ook gezelligheidsavonden werden met dat doel georganiseerd. Toen Berserik terugkwam van een reis uit Noord-Afrika, bracht hij daar verslag van uit op de academie. 'Het spreekt vanzelf dat de heer Berserik enorm veel gezien en beleefd heeft; om nu ook U van al het moois dat hij zag te laten meegenieten, nodigt hij U uit Zaterdagavond 12 Mei naar de Vrije Academie te komen, waar hij U een - misschien ook muzikaal - geïllustreerd verslag van zijn reis zal uitbrengen', aldus de uitnodiging die de leerlingen ontvingen.[158]

Het type kunstonderwijs droeg dus zeker bij aan de collegialiteit en onderlinge sfeer, die gemoedelijk en vriendelijk was. Zeker in de beginjaren, toen de academie nog kleinschalig was. Er heerste aan het Westeinde een 'bijna communeachtige' sfeer. De persoonlijke contacten die er ontstonden resulteerden in vriendschappen voor het leven. Er heerste een groepsgevoel en een solidariteit met elkaar, wat voor velen zo vlak na de oorlog weldadig aanvoelde.[159] Max Velthuijs, Miep de Leeuwe, Aart van den IJssel, Leon Zeldenrust en Adèle de Beaufort waren er elke dag, van 's ochtends tien tot 's avonds tien. Ze pasten op de kinderen Van de Bundt en ze aten met elkaar. Toen Leon en Adèle naar Saint-Remy in Frankrijk verhuisden werd hun woning een geliefd zomerverblijf voor de vele vrienden van de Vrije Academie, leerlingen zowel als leraren. Kees Andrea, Herman Berserik, Aart van den IJssel en Rudi Rooijackers waren er vaak met hun gezinnen.[160] Maar ook later, aan de Hoefkade, bleef het streven naar saamhorigheid een belangrijk punt. Voor nieuwe leerlingen was het vaak lastig te onderscheiden wie aan de Vrije Academie een leraar was en wie een student. Een eerste entree

in een lokaal vol werkende mensen, zonder dat onderscheid te herkennen, kon lastig zijn.[161] Toch was die onduidelijkheid een onderdeel van het beleid, dat er van het begin af aan op gericht was de hiërarchie tussen leerlingen en docenten te doorbreken.

De verschillen tussen docenten onderling waren desalniettemin groot. Een leraar als Co Westerik gaf bijna klassiek les, terwijl iemand als Nol Kroes een tegengestelde benadering koos.[162] Westerik was, nog aan het Westeinde, aanvankelijk ingevallen voor Hessel de Boer. Al snel vroeg Livinus hem als vaste docent, voornamelijk voor (naakt)figuurtekenen. Hij was in 1951 bekend geworden door de bekroning van zijn schilderij *De Visvrouw* met de Jacob Marisprijs. Zijn schilderkunstige visie week af van die van de andere docenten. Een artistiek voorbeeld voor hem was de Italiaanse Renaissancekunstenaar Piero della Francesca, van wiens werk hij zijn leerlingen reproducties liet zien. Hij legde hen uit wat hem daarin aantrok: de stilering en het lichte kleurgebruik. Hij gaf op academische wijze les in modeltekenen. Dat hield in dat hij een lesopbouw had met korte en lange standen, waarbij wel eens een hele avond gewerkt kon worden naar één stand. Bij Westerik stond het naaktmodel in de klas op een ronddraaiend voetstuk en hij trachtte de leerlingen de driedimensionale, plastische techniek aan te leren, het pure natekenen, zoals hijzelf op de Haagse Academie in zwart-wit getekend had naar Griekse gipskoppen. Dat beviel niet elke leerling, zoals bijvoorbeeld Jan Cremer: 'Ik heb niets met Piero, ik wil Appel'.[163]

Bij Nol Kroes was de naturalistische weergave van minder belang. Kroes was een populaire leraar, zijn klassen zaten altijd vol. 'Mooie Nol', zoals hij vaak genoemd werd, begon de dag meestal met een glaasje cognac en vertelde verhalen. Hij werd door velen gezien als een échte leraar, iemand die aanwijzingen gaf vanuit zijn eigen kennis van het tekenen. Hij zorgde voor bijzondere modellen, niet de geijkte types, maar ook bijvoorbeeld mensen met een handicap. Of hij liet zijn modellen in de meest vrijpostige poses liggen of staan. Het figuurtekenen was bij hem nooit voorspelbaar. Hij hing Bauhausachtige denkbeelden aan, zoals dat je iets pas goed kan tekenen als je het ook met je andere zintuigen hebt ervaren. Het voorbeeld was de citroen: je kunt pas een goede citroen schilderen als je hem eerst in al zijn zuurte en wrangheid geproefd hebt. Zo propageerde Kroes dat je een vrouwenborst pas goed kan tekenen als je die eerst even hebt betast. Je moest de huid gevoeld hebben.'Voel je het? Want anders kun je het niet na tekenen' (zie afb. 54).[164]

Er werd in al die jaren bijzonder veel naar model getekend. Het zoeken naar mensen die als model wilden optreden nam relatief veel tijd in beslag. Een handige zet van Livinus was de connectie met de Dansacademie van Sonia Gaskell.[165] Toen het hem lukte voor haar een repetitielokaal te regelen in het gebouw aan de Koningstraat, waarvan de tuin grensde aan het terrein van de Vrije Academie, wist hij zijn ideaal van integratie van lesvakken nog verder te realiseren. Nu konden Vrije Academieleerlingen gemakkelijk betrokken worden bij het ontwerpen van decors en attributen voor het ballet en de dansers met hun ingewikkelde houdingen natekenen. Een aantal jongens van de Vrije Academie begon een relatie met een danseres.[166] Bob Nieuwenhuis (Bonies), leerling van de Vrije Academie, ontwierp in 1969 decor en kostuums voor het ballet *Squares* van Hans van Manen. Ook dat was een van de gevolgen van de vruchtbare samenwerking tussen beide instituten.

Het voorbeeld van de docenten zelf, niet alleen in hun werk, maar ook in hun levenshouding, was voor velen inspirerend en daar kon een opvoedende impuls van uitgaan. Respect voor elkaar en elkaars werk was een gegeven. Toen een leerling in de pauze het werk van een andere leerling had overgekwast, omdat hij het niet mooi vond, werd hij door Livinus subiet van de academie verwijderd. Zoiets was onacceptabel. Maar toen de overbuurman op driehoog aan de Hoefkade de politie inschakelde omdat hij vanuit zijn woonhuis zicht had op een 'zinnenprikkelend'



73. Jan Cremer, *Portret oud KNIL-militair,1956*, verf op papier (100 x 75 cm).



74. Nol Kroes, *De schilder en zijn vrouw*, 1950-53, olieverf op doek (170 x 130 cm).

naaktschilderijtje van 42 bij 63 centimeter, dat hij overigens pas kon zien als hij op een tafel ging staan, weigerde Livinus het gewraakte doek te verwijderen. Deze zaak, die de hele academie in rep en roer bracht, vulde wekenlang de kolommen van de kranten.[167] De leerlingen knipten uiteindelijk een paar hemdjes van papier die ze op de ruiten bevestigden. Een *happening* avant la lettre, die de Vrije Academie veel gratis publiciteit opleverde.

Niet alleen in theorie, ook in de dagelijkse praktijk stond het streven naar persoonlijke ontplooiing en opvoeding tot het 'goede' centraal. Persoonlijke en individuele begeleiding bij de vervaardiging van het werk was een gegeven dat niet alleen uit ideologische overtuiging, maar ook uit praktische noodzaak geschiedde. Morele opvoeding kwam eerder tot stand door het alledaagse voorbeeld van de equipe dan door de kunstlessen, meer door de algehele sfeer dan door de theorie. De Werkgroep, waarin de deelnemers geregeld een beroep deden op elkaars solidariteit, was een veel belangrijker factor dan de Cultuurwetenschappelijke afdeling. Maar of ontplooiing van de persoon nu werkelijk tot stand kwam door de leerling al tekenend of schilderend in contact te brengen met zijn gevoelswereld, dat is maar de vraag. Dat was wel Livinus' theoretisch doel, maar er zijn geen aanwijzingen dat de andere docenten daar ook mee bezig waren.

In het aanleren van technische vaardigheden waren er grote verschillen tussen de docenten onderling, maar voor de meesten was dat niet het eerste doel. Vaardigheden als het aanleren van anatomische kennis en perspectief stonden niet als lesvakken geprogrammeerd. Wanneer een leerling erom vroeg, was het bijbrengen van dergelijke technieken zeker mogelijk, evenals instructie bij meer ingewikkelde olieverf- en temperatechnieken. Die moeite moest de leerling dan wel zelf nemen. Uit de meer bekende en beter gedocumenteerde geschiedenissen als die van Lotti van der Gaag en Gerard Fieret blijkt dat techniek onderwijzen bewust vermeden werd. Fantasietekenen en spontane expressie waren



75. *Balletgroep Marjo* (foto Ed van Wijk).

elementen die in de meeste lessen waren geïntegreerd. Het was bij bijna alle leraren de bedoeling dat de leerlingen hun individualiteit en uniciteit aanwendden voor het produceren van een authentiek kunstwerk. Toch is het opmerkelijk dat Livinus' gevoel voor vrijheid en antidogmatisme zo ver ging dat hij ook docenten aanstelde die juist tegengesteld aan zijn eigen opvattingen opereerden en in feite niet anders handelden dan aan de Haagse Academie. Zelf was hij fel gekant tegen de praktijken van andere academies, maar zijn collega's deelden zijn afkeer lang niet allemaal.

b. De vrijheid van kunstopvatting

Voor iedere kunstopvatting was ruimte, want juist het unieke van elk mens was bepalend, had Livinus geschreven. De leraren zouden niets



76. Co Westerik, *Autobus bij avond*, 1952, olieverf op doek (50,5 x 60,5 cm)

opleggen, geen stijl propageren. In hoeverre lukte dit in de praktijk?

Wanneer een leerling zich had aangemeld, kon hij aan de slag bij iedere docent die hij verkoos. Hij zocht de leerkracht uit op basis van diens werk en naam en faam of op advies van Livinus. De Equipe organiseerde tentoonstellingen, mede om het artistieke onderscheid tussen de verschillende docenten te kunnen laten zien. De onderlinge stijlverschillen waren groot, dat viel recensenten op. 'Merkwaardig en gelukkig, dat, ook al zijn deze docenten-kunstenaars het over de principes van kunstonderwijs nagenoeg eens, de onderlinge verschillen in hun werk groot zijn'.[168] Livinus zag daarin enkel voordelen, want het verkleinde de kans op stijlindoctrinatie, zoals hij dat noemde. Bovendien maakte het de keuzemogelijkheid voor de leerlingen groter.

Dat was in 1948. In 1957 merkte de criticus R.E. Penning niets meer van stijlverschillen, maar viel hem juist op dat het tentoongestelde werk van de docenten een representatief beeld gaf van de stijl waarin aan de academie gewerkt werd. 'Gematigd modern, zonder extreem avantgardistische pretenties en b.v. zeker niet dogmatisch abstract'.[169] In die tijd was een belangrijk deel van de docenten betrokken bij de kunstenaarsgroep *Verve*. Nol Kroes was in 1951 een van de oprichters geweest, samen met Jan van Heel en Willem Schrofer. Het manifest,



77. George Lampe, *Compositie*, 1958, gouache (37,2 x 49,6 cm).

waaruit een uitgesproken individualistische visie op de kunsten af te leiden valt, was opgesteld door Vrije Academiedocent (kunstgeschiedenis) Jos de Gruyter. *Verve* streefde geen vastomlijnde stijl of vormgeving na. Dogmatiek moest vermeden worden 'om niet bij voorbaat het uitzicht op andere gebieden te ontnemen'. Een kunstwerk moest 'een vorm van mededeling' zijn, het moest de beschouwer iets te vertellen hebben. Het bestaat niet alleen in zichzelf. Door de verschillen in kunstenaarspersoonlijkheden ontstonden stijlverschillen en kon bij de ene kunstenaar een heftig expressionisme op de voorgrond treden en bij de ander juist een meer weloverwogen picturale of plastische vormgeving. Dit *Verve*-idee deelden de leraren aan de Vrije Academie. Kees Andrea, Herman Berserik, Wil Bouthoorn, Nol Kroes, George Lampe, Theo van der Nahmer, Rudi Rooijackers, Ferry Slebe, Co Westerik en Aart van den IJssel, allen leden van *Verve*, waren doordrongen van dit gedachtegoed. En veel leerlingen ook. Voor Willy Rieser was deze kunstopvatting aan de Vrije Academie een verademing. De visie sloot nauw aan bij zijn eigen mening. Dat ging bij hem heel ver. Toen hij de schilderijen van Miep de Leeuwe zag, wist hij al, nog voor hij haar ontmoet had: met de maakster hiervan ga ik trouwen, zozeer was hij er van overtuigd haar ziel en persoonlijkheid al in haar werk te herkennen.

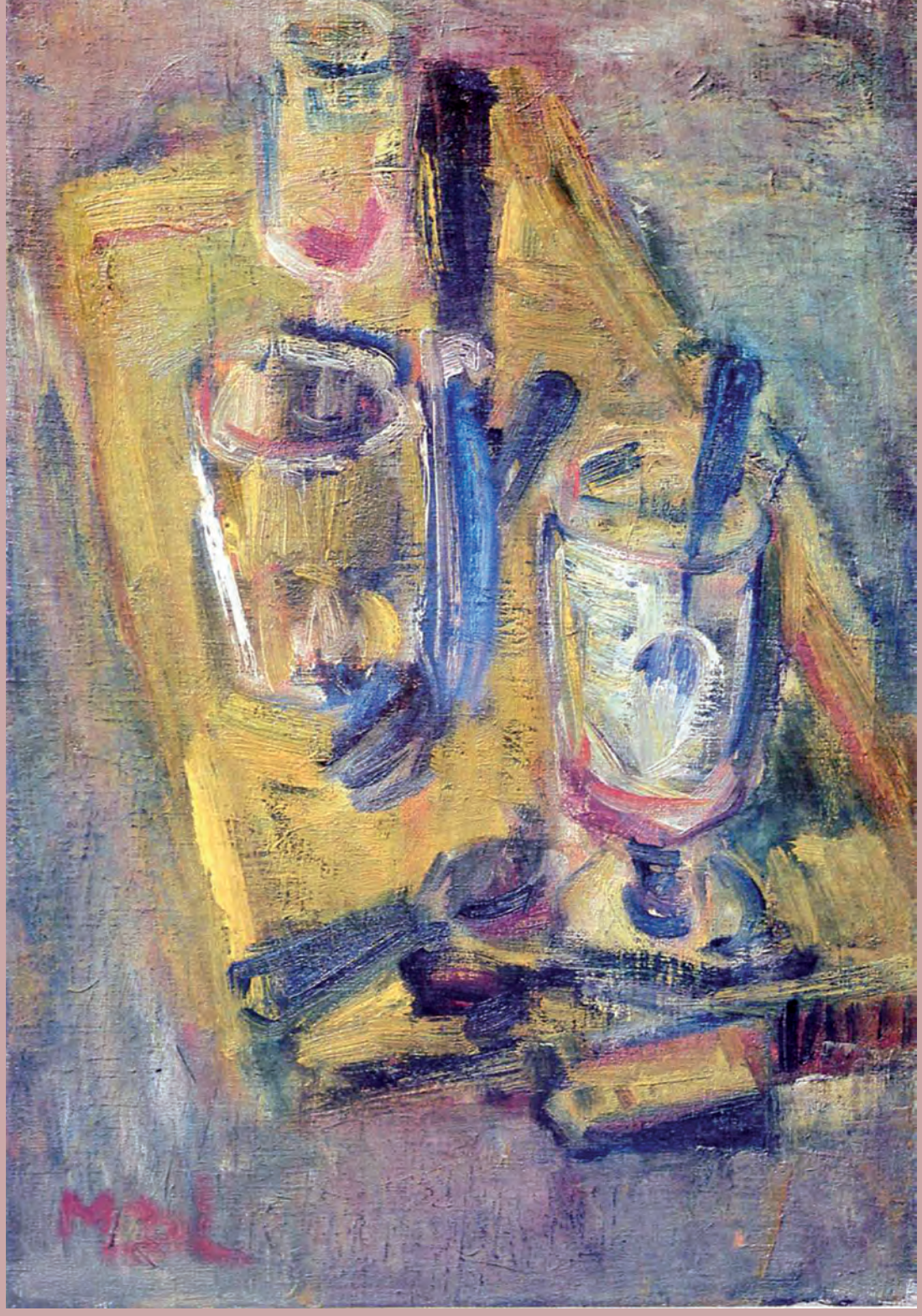
Al met al was in de eerste helft van de jaren vijftig aan de Vrije Academie in alle schilderlokalen de stijl van werken uitgesproken modern-figuratief, tenderend naar expressionistisch, vaak in subtiele kleurstellingen. In de tweede helft van de jaren vijftig, begin zestig waren er steeds meer

abstract en non-figuratief werkende docenten en leerlingen. Er heerste onder hen een enthousiasme om de wereld van opmerkelijke Haagse kunstenaars als Hussem, Ouborg en Nanninga, die door de leraren bewonderd werden, te vertegenwoordigen. Die leemte in het kunstonderwijs wilden de Vrije Academieleraren beslist vullen. In die tijd was immers aan de andere academies in ons land Van Gogh nog te modern, laat staan dat er ruimte was voor de abstracte kunstopvatting. Al kon en mocht elke leerling zijn eigen stijl ontwikkelen, toch was er zeker een onuitgesproken richting, die hoe dan ook met zelfuitbeelding van de ziel te maken had. Wanneer een leerling aan de Vrije Academie een imitatie-zeventiende-eeuws stilleven had willen leren schilderen, zou dat niet mogelijk zijn geweest. Zoiets zou als surrogaat, nep, niet authentiek gezien zijn, 'alleen geschikt voor directiekamers en het Koninklijk Huis'.[170] En ook was het beslist niet de bedoeling dat leerlingen al te opzichtig de stijl en manier van werken van de leraren kopieerden, om dezelfde reden. Imitatie en kopieerzucht, dat kon echt niet, maar al het andere was goed.

Binnen de toegepaste kunsten was de kunstopvatting minder duidelijk. Livinus schreef dat deze vakken vooral bedoeld waren 'om een brug te slaan naar de brede lagen van ons volk'.[171] Dat gebeurde ook, maar op een andere manier dan hij bedoelde. De invoering van de toegepaste kunsten betekende vooral een grote toeloop van amateurs. Daarmee kwam Livinus in een spagaat. De toegepaste vakken waren voor hem essentieel om het kunstonderwijs meer maatschappelijk te maken, om de integrale vorming te bereiken die hem voor ogen stond. Maar dan moesten de leerlingen wel een combinatie volgen van vrije beeldende kunst met toegepaste kunst. Dat was juist niet de bedoeling van de meeste amateurs. De docenten van afdeling II probeerden wèl het kunstzinnig en experimenteel element in hun onderwijs in te voeren. Jaap de Boer, keramiekdocent, gaf les in vormen en handkneden van gebruiksvoorwerpen, maar ook in vrije vormen, want 'hij werd een beetje doodziek van al die vaasjes'...[172] Dat was echter wel wat het grootste contingent amateurs op de Vrije Academie wilde vervaardigen en dat werd niet tegengegaan. 'Als mensen iets mooi vinden hebben wij niet het recht dat te verbieden', vonden docenten en bestuursleden.[173] Net als Livinus en Redeker, zoals al was gebleken uit hun reactie op de tentoonstelling Kunst en Kitsch van het Haags Gemeentemuseum. Maar tegelijkertijd wilden de nijverheidsdocenten zelf het liefst hun vak verheffen tot vrije en experimentele kunst. De keramist Theo Dobbelmann hield een pleidooi voor 'autonome ceramiek', kunstzinnige voorwerpen waaraan een persoonlijke artistieke expressie ten grondslag lag. 'Handkneden gaat langzaam en dromerig', zei hij. 'Het geeft de expressie van de maker beter door dan het machinale proces'.[174]

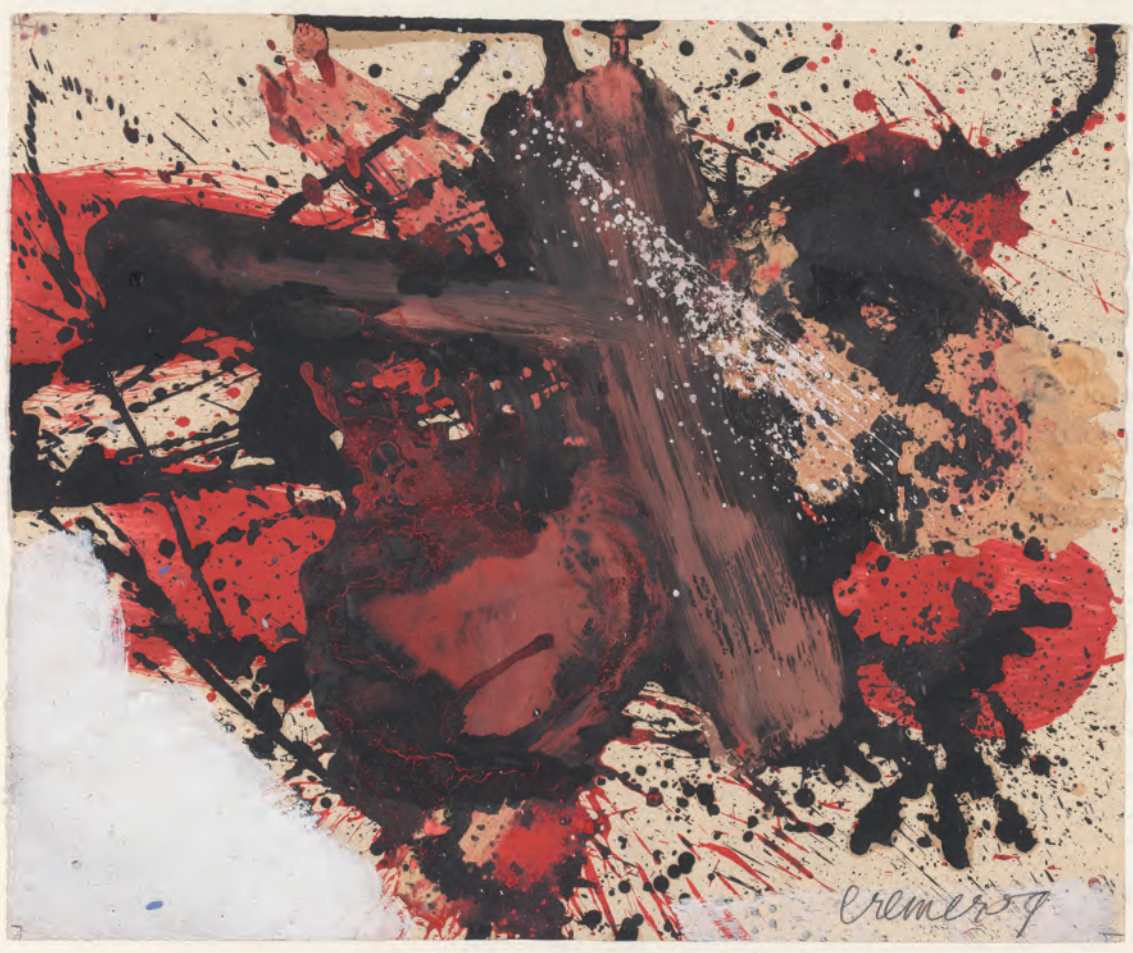
Ook bij de mode meldden zich veel amateurs. Zij waren nadrukkelijk welkom, zolang ze maar bevlogen waren. Over 'huismoeders' die lessen volgden, werd wel eens in denigrerende bewoordingen gesproken.[175] Cursussen die alleen maar 'gezellig' waren en niet experimenteel, werden gesloten, zo bleek uit het voorbeeld van de populaire weefcursus. Livinus vond het teleurstellend dat er weinig animo bleek te bestaan voor een cursus als materiaalkennis, typisch een vak dat voor hem hoorde bij een volledige opleiding.

Uiteraard werd geen enkele leerling van de Vrije Academie verplicht de toegepaste vakken samen met de vrije beeldende kunsten te volgen. Verplichten tot een lesprogramma paste niet in de ideologie. De hoopvolle verwachting was dat door het enthousiasmerend aanbieden van lesvakken leerlingen gestimuleerd werden zo'n combinatie uit zichzelf te kiezen. Het ging juist om vrijheid, om ontwerpers die zich ongebonden ontwikkelden, zo had Livinus dat verwoord. Juist die vrijheid zou een goed eindproduct garanderen. De essentie was leerlingen leren verantwoording te nemen voor de maatschappij, maar mèt behoud van eigenheid, omdat juist die eigenheid, mits niet verpest of vervormd door verkeerd onderwijs,



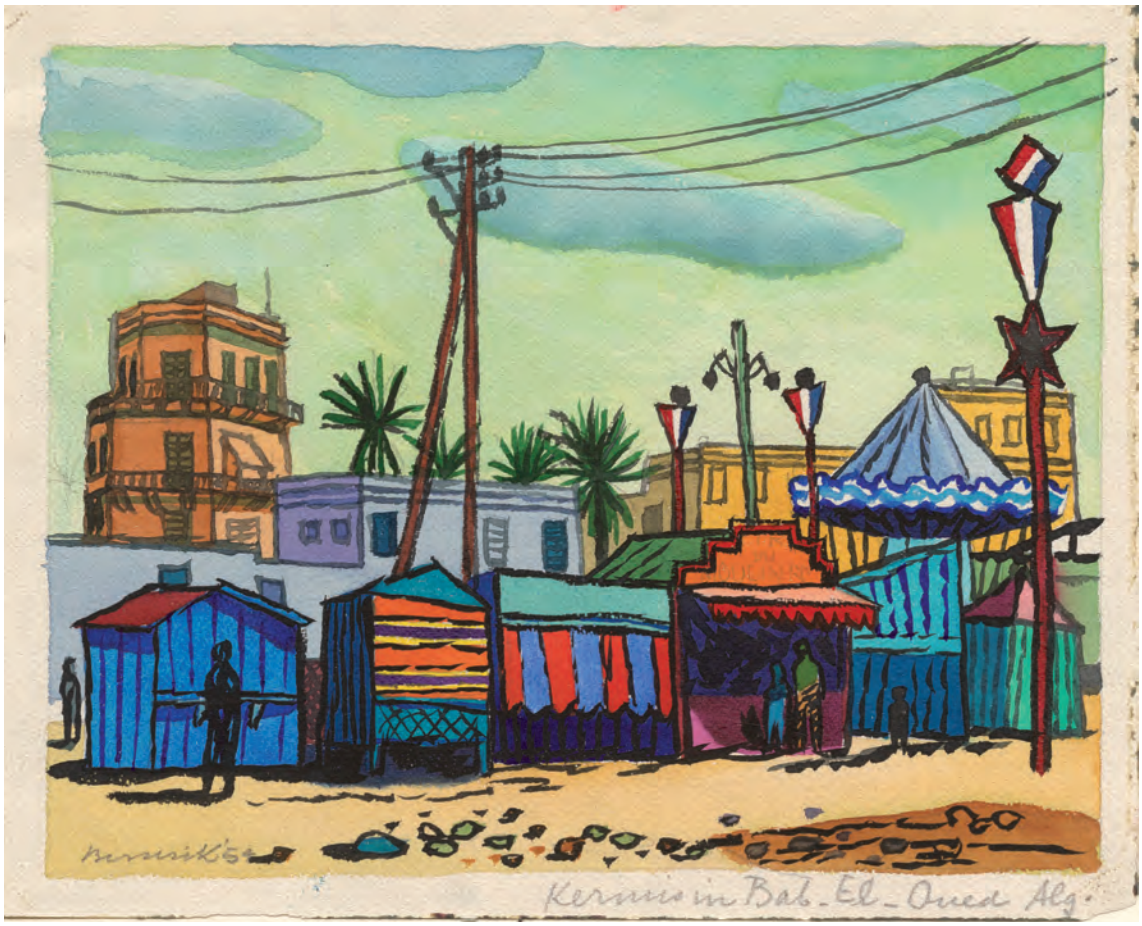
78. Miep de Leeuwe, *de glazen*, olieverf (40 x 60 cm).

Willy Rieser: *Toen vroeg ik: 'van wie zijn die schilderijen?'*
'Van een mevrouw die hier ook werkt'. Ik zeg: 'Dié ga ik trouwen'.



79. Jan Cremer, *Compositie*, 1959, gouache (40,2 x 48,2 cm).

borg zou staan voor een goed ontwerp.
De combinatie van vrije beeldende kunst en toegepaste kunst werkte wel goed voor de toegepaste grafiek. Die cursus leverde relatief veel professionals af. Zij werden in eerste instantie opgeleid door Hermanus Berserik, die jarenlang illustraties maakte voor Philips, de PTT en KLM en boekomslagen voor o.a. de Salamander- en Ooievaarpockets. Voor Berserik zelf was zijn leermeester Willem Rozendaal, die voor de oorlog de eerste Nederlandse docent illustratie was aan de Haagse Academie, het belangrijkste voorbeeld.[176] Kunsthistoricus Saskia de Bodt onderscheidt in de jaren vijftig en zestig een typische Haagse experimentele school van illustreren, die zich kenmerkt door expressieve lijnen en een stevige vormgeving.[177] Zij brengt die experimentele stijl in verband met het reclamevak en de aanwezigheid van bijzondere docenten als Schuitema, Kiljan en Zwart aan de Haagse Academie.[178] Dezelfde typische illustratiestijl is ook terug te vinden aan de Vrije Academie. Het onderscheidt zich door vlakke tweedimensionale, lineaire ontwerpen, disproportionele, wat bevreemdende figuren, ongebruikelijk perspectief en afgewogen, gematigde kleuren. Chris de Moor zorgde geregeld voor opdrachten van de kant van de PTT. Max Velthuijs, die vanaf 1957 het vak illustratief en experimenteel tekenen verzorgde, werd beroemd met zijn creaties Kikker en Klein



80. Hermanus Berserik, *Kermis in Bab-el-Oued, Algerije*, 1954, tekening (18,8 x 23,8 cm).

Mannetje. Hij was zowel docent aan de Vrije Academie als later ook aan de Koninklijke Academie, waardoor hij een hele generatie grafisch ontwerpers en illustratoren voortbracht. Ton Hoogendoorn, die de lessen van Berserik overnam na diens vertrek, was cartoonist bij de *Haagsche Courant* en illustreerde eveneens vele kinderboeken. Hij bleef zijn lessen verzorgen tot zijn dood in 1983 en leidde eveneens veel tekenaars, ontwerpers en cartoonisten op.[179] Livinus nam voor dit lesvak ook leerlingen aan die op de Haagse Academie niet terecht konden. Leerlingen die bij hun toelating met een portfolio striptekeningen aankwamen bijvoorbeeld, een vorm van kunst die toen nog in academische kringen werd verfoeid.

In 1959 gaf Livinus een interview waarin hij zei dat er in het kunstonderwijs meer ruimte moest komen voor elektronica, geluid- en beeldtechniek. Hij vond dat het onderwijs op een meer dynamische toekomst voorbereid moest zijn: ‘Zeer binnenkort zullen wij leven in een wereld waarin wij in één oogopslag dienen te zien, te registreren en te herkennen. Het steeds toenemende tempo, de groeiende haast van alle schepselen, onszelf inbegrepen, zullen ons dwingen tot een pijlsnel reactievermogen’. Dan zou het beeld weer belangrijker worden dan het woord en op die toekomst wilde hij, met de academie, voorbereid zijn. Hij was in zijn vrije werk ook een meer technische kant opgegaan, de kant van het ‘lichtschilderen’, de ‘photopeinture’



81. Max Velthuijs, *Ontwerp voor de PTT*, 1955.

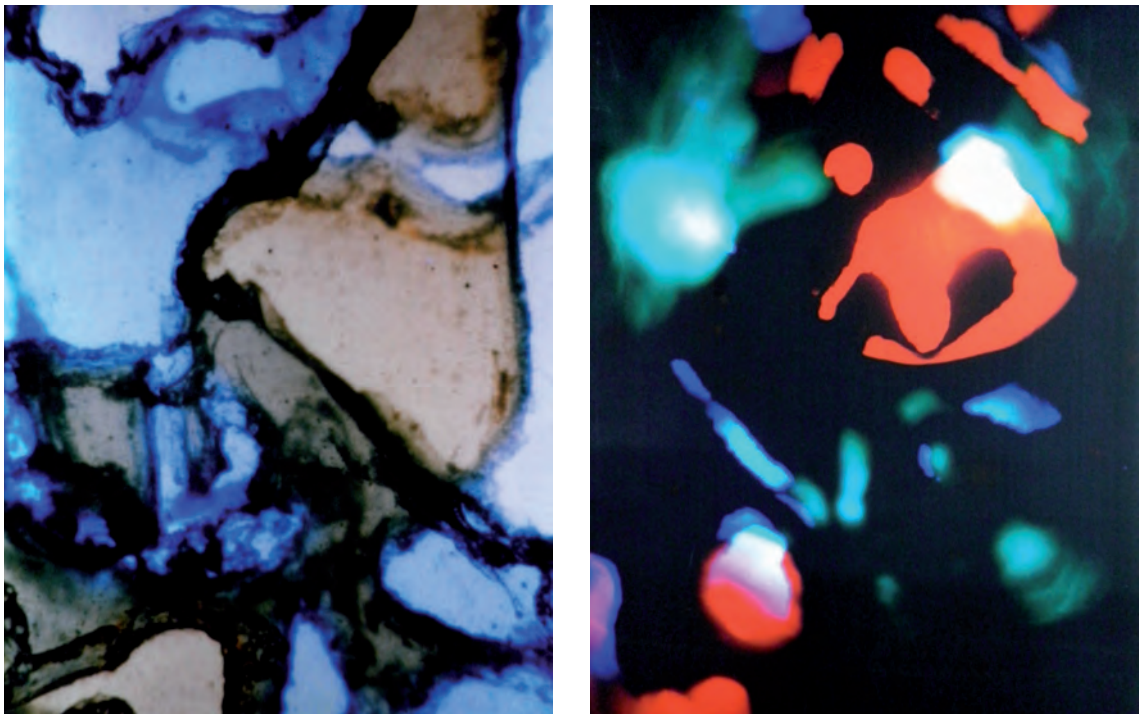


82. Vrije Academie-affiche, 1953.

en het kleurenorgel, de 'lumodynamische machine' waarvoor hij patent had aangevraagd.[180] In 1956 had hij het lichtpenseel ontwikkeld, waarmee hij licht kon laten stromen op lichtgevoelig materiaal. Dezelfde techniek, maar dan met gekleurd licht op kleurgevoelig materiaal, had hem tot de volgende stap gebracht van de photo-peintures. Het werd hem in die jaren wel verweten dat hij te weinig op de Hoefkade aanwezig was en dat zijn vrije werk hem steeds meer opslokte. Hij woonde niet meer, zoals voorheen, in het gebouw van de Vrije Academie, maar had een woning met ateliers gevonden op het landgoed De Voorde in Rijswijk, dat hij en zijn gezin deelden met Berserik, Andrea en Hoogendoorn.[181] Feit is dat zijn tentoonstellingen veel van zijn tijd vroegen. In 1957 en '58 had hij exposities in het Stedelijk Museum van Amsterdam, waarna er meer volgden in binnen- en buitenland.[182] Toen hij in 1960 de lumodynamische machine had

83. Livinus: *ik ben een lichtgek*, ca. 1963 (foto Levina Floothuis-van de Bundt).





84. Livinus, *Photopeintures*, 1957-60 (ca. 45 x 60 cm).

uitgevonden, het 'kleurenorgel' waarmee hij bewegend beeld kon creëren, leidde dat tot plannen voor nieuwe lesvakken op het gebied van techniek en film.[183] Onder Lampe als adjunct-directeur werd die uitbreiding gerealiseerd.

Voor alle kunstopvattingen bestond in principe ruimte en niemand werd iets opgelegd, ook niet wanneer dat het kunstonderwijs ten goede zou zijn gekomen. Het ideaal van integrale vorming zou meer uit de verf gekomen zijn wanneer meer leerlingen de vrije beeldende kunsten zouden hebben gecombineerd met toegepaste kunsten, maar het aspect van persoonlijke keuzevrijheid woog zwaarder dan dat ideaal. Het enige waar bezwaar tegen gemaakt werd, was bewuste imitatie van anderen, want dan kwam de ontwikkeling van de eigen persoonlijkheid in het geding. De artistieke opvattingen van de nijverheidsleraren druisten in tegen het industriële, dus maatschappelijke aspect van de onderwijsvisie, maar ze hadden geen gevolgen voor hun lessen. Waarschijnlijk waardeerde Livinus het dat deze leraren binnen hun eigen vak de experimentele dimensie wisten te incorporeren. Zo'n weefclub echter, die alleen maar ambachtelijk was, ging voor hem over de grens. Die werd dus gesloten, al kostte hem dat goodwill bij de gemeenteambtenaren.

c. Het drempelloze toelatingsbeleid

De Vrije Academie zou een opleiding bieden zonder onderscheid des persoons, een kunstopleiding voor de gewone man of vrouw, ook zonder vooropleiding of financiële middelen. Was dat ook zo?

Diploma's van welke vooropleiding dan ook waren voor de toelating niet van belang. Dit was een van de voornaamste bestaansredenen van de Vrije Academie, want daarmee werd zij voor veel aankomend kunstenaars een reëel alternatief. Het aantal leerlingen dat zich bij Livinus meldde, omdat ze afgewezen waren aan de Haagse

Academie van Beeldende Kunsten of omdat ze dat vanwege het ontbreken van de juiste vooropleiding of financiële middelen niet eens probeerden, was bijzonder groot. Het gold voor bijna iedereen die in het kader van dit onderzoek daarnaar gevraagd is. Niet alleen in het aannamebeleid van leerlingen, maar ook in dat van de docenten gold dat een diploma niet noodzakelijk was. Zij hoefden geen onderwijsbevoegdheid te hebben en de meesten hadden die ook niet. Livinus keek alleen naar bevlogenheid.

Ook financiële barrières mochten het volgen van cursussen aan de Vrije Academie niet in de weg staan. Daar was het beurzenstelsel voor, maar Livinus had daarnaast andere mogelijkheden om mensen op de academie te krijgen en te behouden. Door de jaren heen regelde hij talloze malen functies aan de academie voor mensen in wie hij iets zag. Een einddiploma behoorde dan wel niet tot de mogelijkheden, maar er was wel perspectief op een betrekking, bijvoorbeeld als assistent. Er waren verschillen in beloning tussen assistenten; zo verdienden eerste assistenten een salaris en volgden tweede assistenten alleen gratis cursussen. Livinus stelde leerlingen aan als assistent zodat ze, ook al konden ze de lessen niet betalen, toch een kunstenaarsbestaan konden opbouwen. In veel gevallen betekende dit beleid dat de opleiding aan de academie overging in een baan aan de academie. Soms was die overgang vaag. Ton Hoogendoorn en Ber Mengels begonnen beiden als leerlingen van Jan van Heel en waren vervolgens decennia lang docent.[184] Aat Verhoog kwam in 1953 Amicitia binnen als betalend leerling van Livinus, werkte vervolgens enige tijd als onbezoldigd assistent, verdiende daarna een periode een klein salaris, dat allengs meer werd naarmate zijn verantwoordelijkheden groeiden. In 1970 verliet hij de Vrije Academie als adjunctdirecteur. Piet Nieuwenhuijsen was een van de beursstudenten van het eerste uur. Enige jaren later werd hij als vervanger van Livinus en leider van de Werkgroep aangesteld. Ook Andries Minderhout functioneerde als assistent van Livinus; tijdens ziekte nam hij de hele administratie over. Max Velthuijs, Aart van den IJssel en Geery de Bakker waren eerst leerling en later docent.[185] Aart van den IJssel functioneerde bovendien nog een tijdje als onbetaalde huisknecht.[186] En zo zijn er vele voorbeelden te geven. Toen in 1958 Estelle van Bilderbeek zich met een portfolio tekenwerk meldde, adviseerde Livinus haar de volledige opleiding te doen.[187] Dat was voor haar onmogelijk, omdat ook zij haar brood moest verdienen, net als Lotti van der Gaag tien jaar eerder. Zij kreeg het aanbod om dagelijks een dagdeel in het kantoortje te komen werken tegen een salaris van *f* 110,- per maand en gratis toegang tot elke cursus waar zij maar behoefte aan had. Zo kon zij lithografie bij Verhoog volgen, modellessen bij Mengels en Kroes en schilderen bij Andrea. Het dienstverband hield in dat zij presentielijsten bijhield, modellen regelde of zelf model stond en ook wel inviel in de kinderklas. Deze gang van zaken werd door de subsidiërende gemeenteambtenaren met argusogen bekeken. Dat Livinus iemand aanstelde die niet in staat was de diensten van het administratiekantoor van Van der Vlies overbodig te maken, hetgeen werkelijk een bezuiniging zou hebben betekend, vervulde hen met wantrouwen.[188]

De vele voorbeelden van leerlingen die gratis onderwijs volgden, doen vermoeden dat een behoorlijk groot deel van de cursisten geen lesgeld betaalde. In ieder geval die jongeren die door Livinus als talentvol en tevens armlastig werd gezien. De financiële situatie van jongeren in de jaren vijftig was dan ook slecht; het jeugdloon was veel lager dan het loon voor volwassenen en in 1954 werden werknemers onder de 23 jaar opnieuw overgeslagen bij de wettelijke loonsverhogingen. Het gemiddelde weekloon voor jonge arbeiders bedroeg in 1954 slechts 40% van dat van een volwassene.[189] Livinus liet de meesten van hen zomaar toe. Dat betekende dat de Vrije Academie, net als eerder de Vrije Studio, dreef op inkomsten uit de rijkere klasse; leerlingen die door hun ouders ondersteund werden, leden van de adel en het patriciaat en ambassade-



85. Marinus Boezem, leerling van ca 1955-1960.

Boezem: *Het was er ook wel kneuterig en sektarisch, erg in zichzelf gekeerd. De wereld hield op bij Rijswijk en Voorburg. Ik zag het allemaal wat ruimer…*
Die van de Koninklijke: dat waren de lulletjes, de brave Hendriken. Die van de Vrije Academie: dat waren de veelbelovende, de echte, de horzels in de pelzen!

personeel. Uit de summiere boekhouding van de eerste jaren blijkt dat weinig leerlingen zich inschreven voor een uitgebreid programma. Wanneer een leerling in 1950 twee cursussen volgde, daarnaast betaalde voor Vrij Werken en alle cursussen Cultuurwetenschappen volgde, immers het ideaal, dan was hij ongeveer *f* 325,- kwijt voor een heel jaar.[190] Voor heel 1950 ontving Livinus *f* 4619,30 aan lesgeld. Met vijftien van zulke leerlingen zou dat bedrag al gehaald zijn. Bekend is echter dat er in 1950 ongeveer 130 leerlingen waren. Gemiddeld betaalden deze mensen dus circa *f* 35,- per jaar en dat terwijl een cursist alleen al voor één avondcursus bij Livinus zonder begeleiding *f* 60,- voor tien maanden kwijt zou zijn. Zouden al die 130 mensen dus alleen maar één avond lessen volgen, dan nog had de helft niet betaald. Het principe van de drempelloze toegang tot het beeldend kunstonderwijs was blijkbaar zo heilig, dat daarvoor elk economisch oogmerk aan de kant werd gezet.

In 1952 voerde Livinus' oom Van der Vlies, wiens raad en daad gevraagd was om de Vrije Academie meer levensvatbaar te maken, een nieuwe administratievorm in met strengere controles op aanwezigheid en betalingen. De vrijheid van de leerling werd toen iets ingeperkt. Leerlingen konden zich niet meer per week of per les aanmelden, iets wat eerder wel mogelijk was geweest. Een langere verbintenis werd gevraagd van minimaal een maand. Lessen mochten alleen ingehaald worden na toestemming van de directeur. Maar Livinus liet wel in de officiële handleiding opnemen dat hij te allen tijde de vrijheid had af te wijken van de regels. Wanneer een leerling betalingsachterstand had, moest hij het - in geval van ziekte bijvoorbeeld - kunnen kwijtschelden of simpelweg kunnen afboeken onder het hoofdje 'heeft geen geld'. Hij vond dat het open karakter van de Vrije Academie niet in gevaar mocht komen. 'Met enige moeite kan echter wel iets meer regel ontstaan', schreef hij.[191] En bovendien: 'Leerlingen die van de lessen wegblijven moeten aangeschreven en opgewekt worden'. Ook uit zo'n officieel document als een handleiding voor de administratie blijkt hoeveel belang gehecht werd aan een persoonlijke en tolerante benadering van iedere leerling. Onderlinge vriendschap, solidariteit, laagdrempeligheid, het rekening willen houden met verzachtende omstandigheden, respect voor andermans beslissingen, dat waren maatstaven die gehandhaafd moesten blijven.[192] Dat dit toch wel tot een erg grote vrijblijvendheid leidde, bleek toen George Lampe adjunct werd in 1964. Het innen van achterstallige lesgelden was het eerste wat hij deed en dat leverde de academie toen *f* 21.000 op.

Mede door de vele niet-betalende leerlingen werden zuinigheid en hergebruik van materialen een tweede natuur aan de Vrije Academie. Gebruik maken van wat voorhanden is, beschadigd materiaal juist benutten in plaats van weggooien; op die manier had het profiteren van toeval en het spontane experiment ook een economisch nut. De zuinigheid kon echter ook frustrerend zijn, bijvoorbeeld bij de etslessen, waar de gegraveerde lijnen in de zinkplaat geëtst worden in een zuurbad. Het kon voorkomen dat een leerling een plaat een hele dag in een bad liet liggen en er helemaal niets gebeurde, omdat de zuurbaden niet ververst waren.[193] De resultaten van het etsen konden aan de Vrije Academie nooit exact voorspeld worden. Aan de Rijksakademie in Amsterdam waren de baden daarentegen zo vers dat de leerlingen de minuten exact konden aftellen om een bepaalde tint grijs te bereiken. Een leraar als Huub Hierck vond het onzin dat zijn leerlingen duur tekenpapier gebruikten. 'Neem maar oude kranten mee, lekker grote vellen'. Hij liet de leerlingen dwars over de krantenletters heen tekenen. Vervolgens besprak hij met hen de compositorische kanten van het werk. Na afloop maakte hij er een prop van en gooide het weg, iets wat niet elke leerling kon waarderen.[194] Bij de kinderclub waren de vervaardigde resultaten ook niet altijd blijvend. De kinderen bouwden bijvoorbeeld onder leiding van Gerard Lutz een prachtige boot, waarvoor zij trots en luid applaudisseerden, waarna Lutz met een nijptang



86. Andries Minderhout, leerling van 1948 tot 1950 en in 1953 assistent, met het beoordeelde werk uit 1948.

Minderhout: *Behalve dat je er leerde om een penseel vast te houden en verf te mengen, leerde je ook om een bepaalde verantwoordelijkheid te dragen en om je te gedragen als mens ook.*

alle roestige spijkers er weer uittrok en de boot uit elkaar viel. Spijkers en hout moesten bij de volgende les hergebruikt kunnen worden.[195]

De zuinigheid en het liberale toelatingsbeleid gingen voornamelijk ten koste van materialen en ook van de salarissen van de docenten en de directeur. Dat die situatie op den duur voor de docenten niet bevredigend was, moge duidelijk zijn. Van Heel en Berserik vertrokken uiteindelijk omdat ze er genoeg van hadden onderbetaald te worden; Schrofer hield het om die reden maar één jaar vol. Maar anderen, zoals Andrea, De Moor en al diegenen die aangesteld werden in de jaren vijftig en aanbleven tot Lampe het stokje overnam en hun belang beter regelde, hadden er geen problemen mee.

De Vrije Academie bood inderdaad een kunstopleiding zonder onderscheid des persoons, voor rijk en arm, opgeleid en onopgeleid. Zij gaf velen die niet de vereiste vooropleiding hadden voor een reguliere kunstacademie toch perspectief op het kunstenaarschap. Mede door het drempelloze toelatingsbeleid waren de financiën onder Livinus' directoraat niet op orde. Maar leerlingen die geen lesgeld betaalden waren wel geneigd zich verantwoordelijk op te stellen. Voor hen was het acceptabel om mee te helpen met opknappen, inrichten, repareren. Zij hadden ook weinig problemen met het niet altijd adequate materiaal en gereedschap.

d. Normen ter beoordeling van de vorderingen

Was er werkelijk geen norm in de praktijk? Wat betekende het voor de dagelijkse praktijk dat er geen toetsen, rapportages, examens en diploma's waren?

Normen zijn er natuurlijk altijd. Het is onmogelijk, zeker in het onderwijs, om geen maatstaf te hanteren. Maar er werd niet getoetst, er waren geen rapportages en geen eindexamen. In principe betekent het ontbreken van een eindnorm dat de opleiding nooit voltooid is. Er waren inderdaad leerlingen die tientallen jaren aanbleven. Vooral leraren als Kees Andrea en Nol Kroes hadden een vaste kern van mensen om zich heen die jarenlang eenmaal per week bij hen kwamen schilderen.

Al waren er geen examens, er waren wel andere vormen van beoordeling. Het bevorderen van een leerling tot assistent of docent kan als een vorm van beoordeling worden gezien. Zo'n aanstelling betekende waardering voor de persoon en zijn werk. Ook het beurzenstelsel was een vorm van normatieve beoordeling. Andries Minderhout had het gevoel sterk vooruit te zijn gegaan, toen hij na één jaar lessen op grond van zijn werk een beurs toegekend kreeg voor het tweede jaar.

In 1948 bleken er al onuitgesproken criteria te zijn, toen bij de eerste leerlingententoonstelling drie leerlingen een eervolle vermelding kregen. En er waren vaker normen: er werden werken verkocht, niet alleen van docenten, maar ook van leerlingen. Een map met Vrije Academie-werk werd aangelegd voor de verkoop. Maar de norm werd nergens vastgelegd en kon gemakkelijk verschuiven. De ongeschreven, subjectieve norm had natuurlijk als nadeel dat ertegen protesteren weinig zin gehad zou hebben.

Ten tijde van de subsidieaanvraag in 1952 moest Livinus voortdurend onderhandelen met gemeentebeambten, onder andere over het precieze aantal leerlingen. De cijfers die hij gaf konden op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. Met het meetellen van de deelnemers aan de lezingencycli kwam Livinus tot hoge aantallen, maar de vraag was of dergelijke cursisten ook daadwerkelijk als leerlingen beschouwd moesten worden. Hij berekende dat per 15 oktober 1952 160 'natuurlijke personen' aan de afdelingen I en II als leerling ingeschreven waren. De gemeente stelde vervolgens de vraag naar hun resultaten. Wat hadden reeds afgestudeerde leerlingen dankzij de lessen aan de Vrije Academie intussen zoal gepresteerd en wie genoot inmiddels bekendheid? Livinus werd verzocht een lijst op te stellen met namen en dat

deed hij dat najaar. Ook daaruit bleek dat hij ongeschreven normen hanteerde. Hij noemde negentien namen van leerlingen met goede vooruitzichten 'in willekeurige volgorde', waaronder Andries Minderhout, Miep de Leeuwe, Lotti van der Gaag en Ton Hoogendoorn. Hij voegde eraan toe dat hij er wel meer had kunnen noemen, maar dat nog wat voorbarig te vinden.[196] Van deze negentien kunstenaars staan tegenwoordig dertien personen geregistreerd in de database van het RKD als kunstenaar, terwijl een aantal anderen niet geregistreerd staat omdat zij werkzaam zijn geraakt in de modebranche of het etaleursvak.[197] De Vrije Academie bestond op dat moment nog maar vijf jaar, de opleidingsduur was onduidelijk, welk percentage geslaagde kunstenaars zou bevredigend zijn geweest? Een aantal kunstenaars van de lijst had trouwens eerst de Academie van Beeldende Kunsten gevolgd, zoals Guus Melai, Aart van den IJssel, Jan Olyslager en Leon Zeldenrust. Dat aspect werd in de beantwoording van de gemeentevraag niet opgenomen.

Omdat er niet naar een examen toegewerkt werd, kon de sfeer in de klas vrijblijvend, gemoedelijk en luchtig zijn. Voor sommige docenten zelfs te luchtig. Leraren als Nol Kroes, Kees Andrea, Hessel de Boer en Co Westerik stonden bekend als bijzonder goede docenten, die niet eens zo heel anders lesgaven dan klassieke academieleraren. Zij deelden een achtergrond aan de Haagse Academie. Zij konden minder systematisch lesgeven dan zij wellicht gewild hadden, omdat er zoveel verschillende niveaus in één klas bij elkaar zaten, professionelen zowel als amateurs. Omdat de leerlingen geen aanwezigheidsverplichting hadden, kon de samenstelling van de klas elke week anders zijn. Voor uitleg van al te ingewikkelde schilder- en beeldhouwtechnieken was er daarom geen gelegenheid.

Er waren leerlingen die toch graag een diploma wilden ontvangen en die zoiets als een vorm van erkenning hadden beschouwd. Die leerlingen gingen na de Vrije Academie meestal alsnog naar een van de andere academies. Opvallend is dat zij in hun cv's vaak de Vrije Academie als vooropleiding niet noemen. Daaruit kan opgemaakt worden dat zij die opleiding niet al te serieus hebben genomen. Sommigen noemen zichzelf ook ná de opleiding aan de Vrije Academie autodidact. Dat kan betekenen dat zij de opleiding niet op waarde schatten of dat zij principieel vonden dat het kunstenaarsberoep niet viel aan te leren, omdat het kunstenaar-zijn altijd een verdienste van de persoon zelf zou zijn.

Toen er in 1963 een discussiegroep werd opgericht, uitsluitend bestemd voor de serieuze kunststudenten, bleek dat van de ongeveer vijfhonderd leerlingen slechts 62 personen voor deze kwalificatie in aanmerking kwamen, zo'n 12,5 % van het totaal. Dat betekent dat de docenten, op dat moment zonder Livinus, 87,5 % van de leerlingen als amateurs zagen, een even groot percentage als de directeur zelf elf jaar eerder ook had gezien. De criteria op grond waarvan een leerling bestempeld werd tot serieus kunststudent, werden niet op schrift gesteld en zijn



87. Andries Minderhout, *z.t.*,1948, gouache.



88. ‘Een bespreking’, klein atelier, met in het midden Livinus, 1948.

achteraf niet te achterhalen. Livinus en het docentencorps bepaalden, meestal op grond van iets onduidelijks als bevlogenheid, wie een beurs kreeg, wie assistent werd, wie een baan kreeg, wie zijn werk mocht tentoonstellen of verkopen via de Vrije Academie. Normen waren er dus wel. Maar door het ontbreken van een eindnorm was het kunstonderwijs in principe eindeloos, vrijblijvend en gemoedelijk. Een van de doelen, zoals Livinus formuleerde, namelijk onderlinge vriendschap en een goede sfeer, werd mede bevorderd door het ontbreken van toetsen en examens. In de praktijk betekende de vrijblijvendheid echter ook dat leraren geen systematische lesopbouw konden hanteren en officiële erkenning uitbleef.

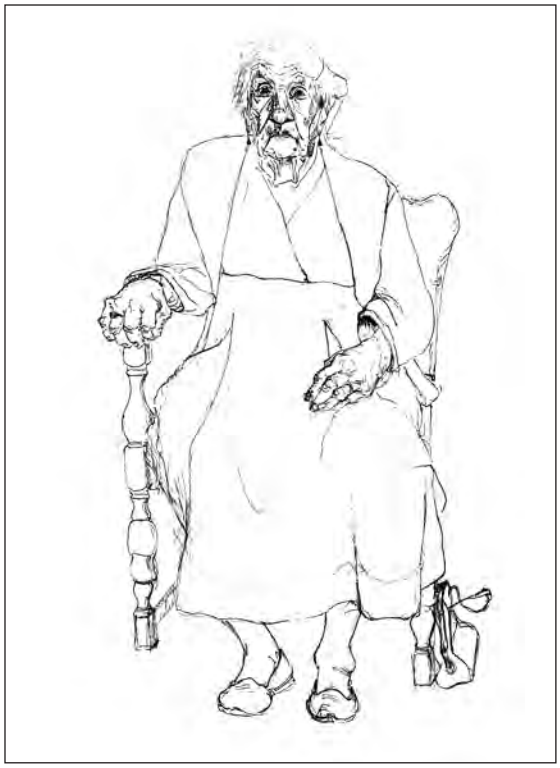
4. Invloed van de Vrije Academie-ideologie op de deelnemers

Wat betekende dit onderwijs voor de leerlingen ten tijde van Livinus? Hoe hebben zij de lespraktijk aan de Vrije Academie onder zijn leiding ervaren?[198] Wat betekende het voor hun werk en hun leven?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden zijn eenentwintig oud-leerlingen bevraagd. De meningen over het lesgeven zelf liepen zeer sterk uiteen. Om te beginnen bleken woorden als onderwijs en lespraktijk niet voor iedereen toepasselijk te zijn. Sommigen vonden dat er in het geheel geen les werd gegeven, anderen meenden juist dat er bijzonder goed les werd gegeven. De

een zei: ‘er was geen les, het ging er eerder zó aan toe, het is woensdagmiddag, er is een model en Nol Kroes is er ook’. De ander zei ‘ik heb geleerd, van begin af aan, stap voor stap, een schilderij op te bouwen in kleur’. De antwoorden varieerden van ‘ze zaten alleen maar in de kroeg, ze hadden om tien uur ’s ochtends al een opkikkertje nodig’, tot ‘er werd net zo goed les gegeven als aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten’. Grote verschillen van opvatting konden zelfs bestaan over dezelfde leraar. Maar over het algemeen legde een leraar niet een bepaald kleurgebruik, een stijl, een schilderkunstige visie of de verplichting om naar model te tekenen op. De meeste leraren waren wars van theorie; de leerling leerde in de praktijk. De leraren waren in staat methoden en technieken uit te leggen, maar dan moest de leerling daar zelf om vragen. De ene docent had wel een opbouw in zijn lessen, de andere niet. De een was meer aanwezig dan de ander. Maar een leerling merkte zelf wel of een docent hem inspireerde of niet. Zo niet, dan koos hij voor een ander en juist die keuzevrijheid werd door de leerlingen als groot voordeel gezien. Dat was op andere academies in deze periode niet mogelijk. Veel lessen stonden, zoals eerder gezegd, in het teken van modeltekenen. De leerlingen uit de tijd van Livinus ervoeren dat vele modeltekenen als vanzelfsprekend. Zoiets was gebruikelijk op een academie en dat verwachtten ze van een vrije academie ook. Aan het Westeinde, dus in de periode van 1947 tot 1954, lag de nadruk op korte, snelle standen. De modellen sprongen van de ene in de andere houding. Soms hielden ze een pose zelfs maar een minuut aan. In één snelle gebogen lijn zette de leerling de hele lichaamsvorm op papier, waarbij hij op den duur leerde niet te denken aan ledematen, maar aan ‘richtingen en spanningen in het lichaam’ en meer aandacht had voor het eigen gevoel daarbij. Zo werd dat op andere academies niet gedaan, vertelden oud-leerlingen, daar was het meer ‘armpje, handje, polsje’. ‘Dat lijkt op sokken breien, stukje eraan, nog een stukje eraan’.

Aan de Hoefkade werd dat snelle werken naar model opgegeven. Alleen in de lessen van Lampe kwam het voor. Bij hem was snelheid en beweging een belangrijk punt. Maar bij de andere leraren was er voornamelijk sprake van een ochtendstand, middagstand en avondstand. De posities van die standen waren niet alledaags. Het bijzondere was toen vooral gelegen in de modellen zelf en de wijze waarop de docenten hen opstelden. De leraren kozen voor afwijkende



Eva Schamhardt, 1965-1966, pentekening 23,5 x 30 cm.

modellen, geen standaardfiguren. Soms moesten ze, kort voor de les begon, nog snel op de Hoefkade opgeduikeld worden. Oudere mensen, vermoeide mensen, mensen met een handicap. De naakte man die iedere keer weer een erectie kreeg, en waar Nol Kroes tegen zei ‘zeg, bind er eens een zakdoek omheen’. De leerlingen tekenden deze man gewoon met zakdoek en al. De uitdagende, wijdbeense houdingen waarin Kroes zijn vrouwelijke modellen neerzette. Of het model,

zittend in een oude leunstoel waaraan een armleuning ontbrak, een typisch Vrije Academie-rekwisiet. Zo leverden de ongewone modellen ook ongewone tekeningen en schilderijen op, die je in die tijd aan klassieke academies niet zo gauw zag. Op die manier ontstonden resultaten die als het ware het echte leven lieten zien. Niet het gelikte, wat zoetelijke van de klassieke academie – zo werd verondersteld – maar de rauwe werkelijkheid. Oud-leerlingen vermoedden



Eva Schamhardt, 1965-1966, pentekening 24 x 35 cm.

dat zij door dit soort lessen tot andere kunstwerken kwamen dan wanneer zij op meer traditionele wijze modeltekenen hadden gehad.

Voor veel leraren was ‘leren kijken’ het belangrijkste doel. Toch konden oud-leerlingen zich daarnaast specifieke voorbeelden van lesopdrachten herinneren. Er zijn herinneringen aan het leren werken met kleur: een stilleven, dat eerst in zwart-wit werd opgezet, waarna één kleur toegevoegd werd, zoals oker, en dan stap voor stap steeds een kleur erbij. Of de opdracht om niet het model te tekenen, maar alles eromheen, zodat uiteindelijk de contour van het model, maar dan uitgespaard, zichtbaar werd. Iedere amateur moest leren dat als hij een boom wilde schilderen, hij eerst de lucht moest opzetten, anders kreeg hij die er nooit meer achter. Zulke elementaire zaken moesten altijd weer verteld worden. Herman Berserik gold als leraar die duidelijke opdrachten gaf: ‘Volgende week wil ik een boom zien en dan wil ik ook kunnen zien dat het een beuk is en niet alleen een boom’. Berserik kon heel precies zijn, terwijl iemand als Van Heel, die werkte met papier en lappen stof, de leerling net zo lang liet ‘rotzooien’ met het materiaal tot het er ‘lekker’ uitzag.

In grote lijnen was de lesinhoud anders dan aan andere academies, waar de inhoud van de lessen per jaar in reglementen gedetailleerd vast lag. Daar moest een modeltekening helemaal kloppen wat betreft anatomie, licht-donkerverdeling en lijnvoering. Daar werkten de studenten naar gipsen voorbeelden, kleur kwam pas in het vierde leerjaar aan de orde, net als specialisaties als grafische technieken. Op de Vrije Academie kon alles op ieder gewenst tijdstip, maar de materialen waren minder goed en er waren minder assistenten. Dat betekende niet dat de resultaten daar minder van werden; vaak juist integendeel, naar de mening van de oud-leerlingen. Lesvakken als keramiek, etsen of fotografie, waar de resultaten afhankelijk zijn van niet-verouderde materialen, hadden objectief gezien te lijden van slordigheid en geldgebrek. Maar ook daarbij gold: je mag best de ruwe sporen van ongemakkelijke situaties terugzien in het werk, dat is niet per se minder. Ook dat werd beschouwd als ‘het echte leven’. Het leverde boeiende resultaten op die in die jaren als nieuw en verfrissend werden beschouwd.

Gesprekken met oud-leerlingen maakten duidelijk dat vooropleiding een verschillende waardering voor de Vrije Academie met zich mee bracht. Wie al een traditionele beeldende kunstopleiding achter de rug had, waardeerde de

Vrije Academie anders dan degenen voor wie het instituut een eerste aanraking met de beeldende kunst betekende. Leerlingen uit deze laatste groep ervoeren de Vrije Academie werkelijk als een opleiding, waarvan zij de rest van hun leven plezier hadden. Zij waren ook degenen die zich het best bepaalde concrete lesopdrachten konden herinneren. Maar degenen die een klassieke academische opleiding gevolgd hadden, vonden daarentegen helemaal niet dat er sprake was van onderwijs. Zij hadden door hun academische achtergrond een heel ander idee over kunstonderwijs. Zij beschouwden de Vrije Academie meer als een gelegenheid waar je 'vrij' kon werken. 'Je ging aan de slag en zo nu en dan kreeg je een aanwijzing, maar soms ook helemaal niet'. Zij vonden, terugkijkend, dat de deelnemers het meest leerden van elkaar, door het bekijken van elkaars werk en het bestuderen van al die verschillende werkwijzen. Ieder was immers op een eigen niveau bezig en kreeg individuele aanwijzingen. Dat er voor deze gelegenheid betaald moest worden werd logisch gevonden, omdat er immers een model ingehuurd werd.

Er zijn een paar docenten die op iedereen indruk gemaakt hebben. Het ligt voor de hand dat oud-leerlingen herinneringen hebben aan Livinus en Lampe. Lampe, die in 1958 aan de Hoefkade startte, maakte ook voor zijn adjunct-directeurschap al veel indruk. Dat komt ook doordat veel leerlingen uit de late jaren vijftig langer aanbleven en herinneringen hebben aan de latere directeur. Zo herinnerde zich een cursiste uit de kinderklas Lampe als charismatisch persoon, terwijl zij zelf nog maar zeven jaar was. Maar zij kwam dan ook negen jaar later terug op de academie. Verder werden Rudi Rooijackers en Kees Andrea het vaakst genoemd; zij hoorden bij de leraren die het langst betrokken zijn geweest bij de Vrije Academie. Beiden werkten zij er bijna hun hele leven. Zij werden als bijzonder goede leraren beschouwd en waren beide van uitzonderlijk belang voor de kwaliteit van de academie. Andere leraren die indruk hebben gemaakt, nog in de begintijd aan het Westeinde, waren Jan van Heel en Paul Citroen. Chris de Moor werd gezien als een aardige, nette meneer met een goede baan bij de PTT, die 'zo nu en dan zijn hoofd om de deur stak en zag dat het goed ging'. Uit de Hoefkadeperiode waren Nol Kroes en Ber Mengels de meest opvallende leraren.

Slechts een enkeling vond dat er te weinig werd geleerd. 'De docenten deden niet echt hun best'. Zulke geluiden zijn schaars, hetgeen logisch lijkt, want waarom zou iemand lang leerling blijven als het hem niet beviel? Uit de voortdurend groeiende leerlingenaantallen valt echter af te leiden dat er steeds meer mensen waren die korte of langere tijd baat hadden bij de vrije lesopvatting van Livinus en zijn equipe. Natuurlijk waren er ook elk jaar wel cursisten die voortijdig afhaakten omdat de onderwijsvorm hen niet lag.

Het valt op dat degenen die al een kunstacademische opleiding achter de rug hadden, de nadruk op fantasie en experiment hoger waardeerden dan zij die nog moesten beginnen. De beginners wilden graag techniek leren, praktische vaardigheden en compositieleer uitgelegd krijgen. Zij zouden wat meer sturing en een duidelijk vastgelegd studieprogramma op prijs hebben gesteld. Zij waren vooral blij met de leraren die daar de moeite voor namen, zoals Westerik, Kroes en Andrea. De anderen, die de technische vaardigheden al beheersten, zagen de nadruk op fantasie en experiment aan de Vrije Academie als een meerwaarde. Zij waardeerden het dat leraren hen uitdaagden om eens op een andere manier naar hun onderwerp te kijken en hen op hun persoonlijke verbeeldingsmogelijkheden wezen. Het begrip experiment vatten zij vaak letterlijk op. Niet in de zin van het vrij beeldend omgaan met kleur, lijn en vorm, maar in de zin van het werken met onverwacht materiaal, zoals Livinus zelf deed bij de grafiek. Het vrije werk van Livinus viel iedereen op en sommigen hebben die experimenterende houding van hem overgenomen. Ook andere docenten stonden om hun vrije, experimenterende kunstopvatting bekend, zoals Aart van den IJssel en Rudi Rooijackers.

Dat het er in het kunstonderwijs om ging als het ware de eigen persoonlijkheid te vinden, was voor velen een absolute zekerheid. Dat er geen vaststaande norm voor kunst bestond, maar dat die afhing van de persoon die die kunst vervaardigde, was de impliciete, niet mis te verstane boodschap. Veel oud-leerlingen beschouwen achteraf het feit dat ze de gelegenheid hebben gekregen om al experimenterend de eigen weg te vinden als het hoogste goed dat ze hebben meegekregen. Die persoonlijke zoektocht zien ze als onmisbaar element in hun kunstopleiding. De oud-leerlingen ervoeren de kunstopvatting als volkomen vrij. Dat er desondanks een onuitgesproken kunstopvatting heerste, werd door velen pas achteraf opgemerkt. Dat bijvoorbeeld Rudi Rooijackers wel eens een forse klap met een stuk hout gaf op een iets te realistische plastiek om het wat abstracter te maken. Of dat Jan van Heel een leerling stimuleerde een mislukt vrouwenportret om te vormen tot een uitbundige clown. Maar velen zijn van mening dat ze met een strakke lesopbouw en klassieke programmering, zoals op andere academies in de jaren vijftig en zestig nog gemeengoed was, als kunstenaar verloren zouden zijn geweest. ‘Je verloor daarmee voorgoed je eigen inbreng’.

Maatstaven voor wat goed of slecht is waren er niet, dat moesten de leerlingen voor zichzelf beoordelen. Achteraf denken sommigen dat de professionele kwaliteit van de leraren als beeldend kunstenaars de ongeschreven kwaliteitsnorm met zich meebracht. De leerling koos voor een bepaalde leraar op grond van diens werk. Dat hield in dat hij die kwaliteit voor zichzelf als norm kon aanhouden. Dat bleek ook uit het verhaal van Jan Cremer, die niet naar de Vrije Academie was gekomen om te leren werken volgens de criteria van Co Westerik. Voor hem waren andere docenten met andere ideeën, zoals bijvoorbeeld George Lampe, meer passend.

De beoogde morele vorming was de meeste oud-leerlingen niet opgevallen. Dat dit de taak van de Cultuurwetenschappelijke afdeling was geweest, was hen over het algemeen ontgaan. In de tijd van Hans Roem als leider van deze afdeling, van 1948 tot 1951, was de doelstelling ‘cultiveren en socialiseren’. De cultuurwetenschappelijke avonden waren gezellig, dus het socialiseren lukte wel. Dat was meer ondanks dan dankzij Roem. Hij benaderde kunst in de ogen van de oud-leerlingen nogal technisch. Maar het ideaal van een artistieke collectiviteit werd wel gemeenschappelijk gedragen. De groep mensen die geregeld aanwezig waren aan het Westeinde, geloofde daar zeker in. Het betrof evenwel een vrij kleine groep. Binnen deze groep was het ideaal van onderlinge solidariteit en maatschappelijke betrokkenheid een tweede, breed gedragen waarde. Deze groep had net de oorlog achter de rug en mede daardoor een grote behoefte aan geborgenheid, collectiviteit en nieuwe idealen. ’Je had zoveel rotzooi en ellende meegemaakt’. De bedoeling van Livinus reikte echter verder; maatschappelijke opdrachten waren noodzakelijk, juist omdat de kunstenaars met hun specifieke attitude de rest van de samenleving gunstig zouden beïnvloeden. Over dit soort zaken werd vooral veel gesproken. Dan ging het om waarden als eerlijkheid, echtheid, authenticiteit en vriendschap. Er waren oud-leerlingen in die eerste, kleine groep die later in hun leven uit volle overtuiging kozen voor een niet-materialistisch bestaan, omdat ze dat associeerden met een authentiek leven. Zij hadden er zelfs moeite mee om geld voor hun schilderijen te vragen; ze schilderden immers voor hun plezier. Met simpele middelen iets moois maken, de afkeer van materialisme, verantwoordelijkheid en vertrouwen; deze waarden worden breed herkend als kenmerkend voor de Vrije Academie in de tijd van Livinus, maar ze werden achteraf niet opgevat als onderdeel van het kunstonderwijs. Ook de Werkgroep werd niet beschouwd als een onderwijskundig middel. Velen bewaren goede herinneringen aan de samenwerking. ‘Dat je er ook wat mee verdiende, ach daar ging het helemaal niet om…’ Vaak waren de vriendschappen en het groepsgevoel het belangrijkste dat de deelnemers eraan overhielden.



89. Adèle de Beaufort, leerling van 1947 tot 1952, in haar woning te Saint-Remy, Frankrijk, 2012.

Adèle de Beaufort: *Het was een bewuste keuze voor een niet-materialistisch bestaan. Al die mensen die zichzelf belangrijk vinden, dat heb ik in mijn jonge jaren wel gezien, dat rijke leven…*

Het gevoel van gedeelde verantwoordelijkheid had zeker te maken met de persoonlijkheid van Livinus. Hij deelde veel met anderen, dus deden leerlingen ook iets terug. Ze namen de verantwoordelijkheid om naar de lessen te komen, ook naar de cultuurwetenschappelijke, al waren die minder in trek. Tijdschriften en boeken konden geleend worden zonder dat daar een administratie van bijgehouden werd. Er was het vertrouwen dat ze wel weer terugkwamen. En wanneer ze niet terug gebracht werden, dan zou daar wel een goede reden voor zijn. Livinus en Van Heel voelden zich verantwoordelijk voor hun leerlingen, door hen aan het werk te zetten, betaalde banen voor hen te zoeken en hen expositiemogelijkheden te bezorgen. De vele tentoonstellingen die de academie organiseerde zorgden daarvoor. Zo kwamen de leerlingen in het Haagse kunstcircuit terecht en werden ze lid van de Haagse Kunstkring en Pulchri Studio. Op die manier was de academie wel degelijk, voor hen die dat wilden en konden, een beroepsopleiding. De equipe zorgde er voor dat de leerlingen hun weg vonden binnen de Haagse kunstwereld. Van Heel had door zijn functies in overheidscommissies de mogelijkheid kunstenaars uit te nodigen voor internationale exposities en biënnales en dat deed hij veelvuldig. Hij zette daarnaast naar aanleiding van de succesvolle kindercursus de *Haja* op, een organisatie van creativiteitscentra, waar vele oud-leerlingen werk vonden. De Vrije Academie was niet een beroepsopleiding, zoals de Haagse Academie, die op een zakelijke manier meer gericht was op latere beroepsuitoefening. Toch werkte de Vrije Academie wel degelijk bevorderend, zij het dat het eerder het subjectieve, vriendschappelijke contact tussen leerlingen en docenten was dat leidde tot banen en tentoonstellingen. De sfeer van geborgenheid en verantwoordelijkheid gold in veel mindere mate degenen die slechts een of tweemaal per week een cursus volgden. Zij kwamen een dagdeel werken en vertrokken weer. Die cursisten hebben de ambiance aan het instituut niet als bijzonder gezellig ervaren, eerder als leerzaam of niet leerzaam. Het was niet voor iedereen gemakkelijk om toegang te krijgen tot de *incrowd*. Daarnaast was voor sommigen de Vrije Academie en de connecties met die typisch Haagse kunstwereld ook wel verstikkend. ‘Het was er ook wel kneuterig en sektarisch, artistiek hield de wereld op bij Rijswijk en Voorburg’.[199] Er waren leerlingen die na een aantal jaren werkelijk het gevoel hadden weg te moeten uit Den Haag, omdat ze de kunstwereld, met de academies, kunstenaarsverenigingen, sociëteiten en galeries als een in zichzelf gekeerd geheel ervoeren, zonder belangstelling voor internationale ontwikkelingen.

Aan de Hoefkade werd alles grootschaliger, maar toch was er ook daar een vaste kern van mensen: docenten als Nol Kroes, Ton Hoogendoorn en Max Velthuijs met een aantal van hun leerlingen. De sfeer aan de Hoefkade werd nog steeds als intiem beschouwd, zeker in vergelijking met de periode daarna aan de De Gheijnstraat, toen het academiegebouw nog veel groter was. De mensen die bij Nol Kroes in het lokaal zaten, hadden het over een ‘familiegevoel’. Het was daar gezellig, Kroes was een hartelijke man die graag met iedereen belevenissen uitwisselde. Ook in deze generatie speelde het gedeelde oorlogsverleden een rol. Mengels, Kroes en Lampe praatten vaak over hun oorlogservaringen; hun verhalen over hun onderduiktijd verbond hen met elkaar.

In het laatste jaar aan de Hoefkade, 1963-64, raakte de Vrije Academie-atmosfeer landelijk bekend. Die sfeer oefende steeds meer aantrekkingskracht uit op jongeren uit de hele Randstad: ‘Een academie waar alles kon, een academie waar jazzmuziek werd gespeeld’. Feesten waren er in de geschiedenis van de Vrije Academie altijd veel geweest. In veel lokalen klonk muziek, vaak live gespeeld.

Het drempelloze toelatingsbeleid was wel het meest onderscheidende aspect van de Vrije Academie, vergeleken met andere kunstacademies. Dit beleid betekende voor velen een toegang tot de wereld van de beeldende kunst die er anders niet geweest zou zijn. ‘Het enige dat



90. Tekenles bij Ber Mengels, Hoefkade, eind jaren '50.

ik anders had kunnen doen, als 17-jarige zonder vereiste vooropleiding, was naar Parijs gaan', vertelde Bob Bonies.[200] Bij toelating aan de Vrije Academie voerde de aankomende leerling een gesprek met Livinus, Andrea of De Moor en later Lampe, waarbij hij het een en ander aan werk liet zien. Degenen die op grond van hun portfolio afgewezen waren aan de Haagse Academie kregen aan de Vrije Academie een tweede kans. Livinus en zijn docenten zagen talenten waar de Haagse Academie ze niet had herkend. Het was de meeste mensen niet bekend dat 18 jaar de minimumleeftijd was voor toelating aan de Vrije Academie. Sterker nog, een groot deel van de ondervraagden was zelf jonger bij toelating en juist voor hen was die drempelloze toelating essentieel. De Haagse Academie van Beeldende Kunsten vereiste voor toelating de leeftijd van 18 jaar en bezit van het HBS-diploma. Leerlingen zonder HBS-diploma waren vaak jonger, dus voor die groep was het prettig om meteen op de Vrije Academie terecht te kunnen. Voor anderen was een opleiding aan de Haagse Academie eenvoudigweg niet te bekostigen. Die opleiding was moeilijk te combineren met een betaalde baan; die aan de Vrije Academie, met zijn vrije lesuren, wel. Zodoende konden aankomend kunstenaars uit de minder draagkrachtige sociale klasse gemakkelijker terecht aan de Vrije Academie. Marinus Boezem werkte in de ochtenden bij de Haagse giro, waar de ponskaart-functionarissen mochten vertrekken zodra ze klaar waren met hun

werk, en ging dan 's middags en 's avonds naar de Hoefkade. Bovendien konden armlastige kunstenaars vrijwel altijd een beroep doen op een beurs. Nogal wat cursisten, vooral de professionals, kwamen niet van het 'zand', maar van het 'veen', het klassiek Haagse onderscheid tussen rijk en arm. De Hagenaar in tegenstelling tot de Hagenees, met bijbehorend verschil in uitspraak van de Nederlandse taal. Desalniettemin was ook de welgestelde klasse goed vertegenwoordigd, meestal als amateur bij een wekelijkse cursus. Een gevolg van het drempelloze beleid was een zeer diverse leerlingenpopulatie. Mensen van verschillende niveaus, leeftijden en sociale achtergronden zaten bij elkaar in de klas. 'Jong en oud, rijk en arm, virtuoos en onbeholpen, Grandma Mozes-achtige omaatjes en aanstormende nihilisten'. Dat werd als positief ervaren, want in een heterogene groep leerden de leerlingen meer van elkaar dan in een gelijk geaarde groep, zo werd gezegd. 'We zijn niet allemaal Rembrandts, maar laat iedereen die wil schilderen maar komen... dat helpt'.

Aan oud-deelnemers is gevraagd hoe zij de invloed van de Vrije Academie op hun werk en leven hebben ervaren. Op de vraag of en in hoeverre zij die gunstig of ongunstig beoordeeld hebben, is door iedereen in positieve zin geantwoord. De meeste oud-leerlingen zijn uiterst positief over de invloed van de Vrije Academie zoals die zich manifesteerde in de periode dat Livinus directeur was. Maar het bleek moeilijk onderscheid te maken tussen alle mogelijke invloeden die in werk en leven een rol kunnen hebben gespeeld. De vraag of het leven er anders uitgezien zou hebben na het volgen van een andere kunstopleiding geeft hetzelfde dilemma, want die vragen raken aan de autonomie van de kunstenaar. Alle ervaringen en opleidingen droegen bij aan de persoonlijke zoektocht, zo was de overtuiging, dus wanneer die zoektocht geslaagd is, zou het werk er nooit anders hebben kunnen uitzien dan het er nu uitziet. De meeste kunstenaars gaan er vanuit dat wat ze maken, het beste is waartoe ze in staat zijn. Dus verwachten ze dat ze hoe dan ook op hun huidige werkwijze zouden zijn uitgekomen. Toch geeft een substantieel deel aan dat hun werk en hun leven er anders uitgezien zouden hebben zonder Vrije Academie. Dat heeft dan te maken met vriendschappen, of de wijze waarop ze zelf zijn gaan lesgeven. Oud-leerlingen geven aan dat ze hebben 'leren kijken', dat ze hebben leren experimenteren en geleerd hebben vrij om te gaan met materialen en technieken. Voor velen werd het unieke karakter van de opleiding pas duidelijk in een terugblik, toen hen de bijzondere positie van de Vrije Academie te midden van het overige kunstonderwijs opviel. De terugblik was dan vaak wel nostalgisch gekleurd, een valkuil voor een realistische beoordeling. Desondanks is er een duidelijke overeenstemming over het geleerde: zelfstandigheid, het ontwikkelen van een vrije geest en de waarde van een zoektocht naar de eigen individualiteit. Of dat de meerwaarde van het onderwijs was die Livinus voor ogen stond, valt te betwijfelen. Maar het feit dat zovelen zijn vrije, niet-dogmatische houding overnamen betekent dat in ieder geval een deel van zijn doelstelling is gehaald.

Vele oud-leerlingen memoreerden dat zij van de waarden van de Vrije Academie, met name het respect, de vriendschap en het vertrouwen, iets meekregen in het leven. Zeker gold dat voor degenen die later zelf in het onderwijs terechtkwamen. Zij pakten de wijze van lesgeven naar voorbeeld van hun oud-docenten aan. Overigens kwamen opvallend veel oud-leerlingen in het beeldend kunstonderwijs terecht, aan de Vrije Academie zelf of aan andere academies of universiteiten, als creatief therapeut of aan creatieve instellingen en vrijetijdscentra. Zij noemden vaak de combinatie van vrijheid en verantwoordelijkheid als leidinggevend principe bij hun onderwijsvorm. Velen, docenten en oud-leerlingen, lieten hun eigen kinderen montessorionderwijs volgen. Een bewijs dat zij dit gedachtegoed aanhingen, al zal een zekere modegevoeligheid eveneens een rol hebben gespeeld.



91. Peter Gentenaar, leerling van 1964 tot 1968 en docent vanaf 1974.

Gentenaar: *Aan de Vrije Academie trof ik voor het eerst mensen die mijn werk konden waarderen…*

5. Conclusie Deel I

Livinus opende in 1947 een uniek instituut. Vanaf dat moment kon iedereen in Den Haag die zich wilde ontplooien op kunstzinnig terrein ook zonder financiële middelen en zonder voor-opleiding aan een academie terecht. Zoiets was tot die tijd bijna uitsluitend bekend uit Parijs. Er kwam een niet-normatieve kunstacademie waar geen schoolse opvattingen heersten, geen dwingend lesprogramma werd aangeboden, geen toelatingseisen golden, geen examens werden afgenomen, noch diploma's werden uitgereikt. Een academie voor beeldende kunsten, opgezet vanuit een ideologie van 'vrijheid'.

'Vrijheids-ideologie' is op zich een tegenstrijdig concept. Het is onmogelijk om 'vrijheid' op te leggen, net zoals het onmogelijk is om geen normen te hanteren. Daarentegen kan een beeldende kunstopleiding er alles aan doen om het aantal regels te beperken en de invloed van een heersende norm zo min mogelijk bepalend te laten zijn. Dat was wat er gebeurde aan de Vrije Academie onder Livinus. Tegelijkertijd bewaakte de directeur ook de grenzen van de vrijheid. Hij streefde het ideaal van 'vrijheid-in-gebondenheid' na, een vrijheidsideaal dat een grote mate van verantwoordelijkheid van de leerlingen verwachtte. Op diverse punten kwam het ideaal echter wel degelijk in het gedrang.

In de eerste plaats: al waren er geen examens of andere toetsingsmomenten, de tegenstelling 'goede kunst' en 'slechte' kunst bestond wel degelijk. Dit verschil werd destijds alleen niet onder woorden gebracht. Livinus volstond met de opmerking dat een vaste norm niet te stellen was: 'wat bij de een voor mooi en goed gelt (sic), noemt een ander weer lelijk. (...) Een ieder bepale het voor zich en kome er voor uit'.[201] Maar het verschil was wel te herkennen. Het adagium was dat in een goed kunstwerk de persoonlijkheid en het individuele handschrift van de maker te herkennen moest zijn. Het verschil tussen 'goed' of 'slecht' zat ook in de mate waarin de maker in staat was zijn persoonlijkheid over het voetlicht te brengen. Een tamelijk arbitraire en diffuse beoordelingsmethodiek. Het begrip 'persoonlijkheid' is hoe dan ook al niet eenduidig, laat staan dat het in een kunstwerk coherent tot uiting zou kunnen komen. Hoe moeten we ons een onbelemmerde transpositie van het innerlijk naar het papier, doek of klei voorstellen? Zoiets is op zichzelf al onbestaanbaar en het is een onmogelijke opgave om daar criteria voor vast te stellen. Het arbitraire beoordelingsmechanisme functioneerde bij de toelating, bij het bepalen van de toekenning van een beurs en bij deelname aan exposities. Was een leerling toegelaten tot de lessen, dan kon hij blijven zolang hij wilde. Of deze leerling vervolgens tot kwaliteit kwam of niet, was niet per se belangrijk. De leraar gaf met eindeloos geduld altijd weer aanwijzingen en poogde de leerling - maar altijd vrijblijvend - tot een persoonlijke signatuur te bewegen. De tijdsduur kon in principe oneindig zijn. Vrijheid betekende in dit geval dat de leerling niet hoefde te vertrekken. Hij werd tot niets gedwongen, en het onderwijs leidde in sommige gevallen ook tot niets. Livinus ging er van uit dat iedere leerling zijn eigen verantwoordelijkheid nam voor zijn lesprogramma en die niet afschoof op de docenten. Wat betekende het voor deelnemers dat er geen kwaliteitsnorm werd gehanteerd? Kennelijk werkten veel mensen gewoon lekker door en bepaalden ze hun eigen kwaliteitsnorm, precies zoals Livinus dat bedoeld had. Maar sommigen hadden wel behoefte aan erkenning in de vorm van een diploma. Er zijn veel gevallen bekend van leerlingen die na de Vrije Academie de Koninklijke Academie of een andere klassieke academie bezochten en daar examen deden. De opleiding aan de Vrije Academie werd niet door iedereen even serieus genomen.

In de tweede plaats: het was Livinus' ideaal om zoveel mogelijk getalenteerde mensen toegang te verlenen tot een beeldende kunst-opleiding. Daarbij stond een commercieel belang niet voorop. Voorop stond het ideaal van een betere samenleving, die gevoed zou worden door meer creativiteit, zowel van professionals als van

amateurs. Daarom was het sociale aspect van groot belang, het tot stand komen van een onderlinge band. Als gevolg daarvan fungeerde de Vrije Academie de eerste jaren voor een kleine groep mensen werkelijk als een warm en sociaal nest. Dat de docenten zich opstelden als gelijken droeg daaraan bij. Maar daar voelde niet elke leerling zich bij thuis. De docenten- en assistentengroep was tegelijkertijd een gesloten bolwerk, waar buitenstaanders niet gemakkelijk aansluiting bij vonden. Dat de Vrije Academie een baantjesmachine was voor competent geachte leerlingen, maakte het bolwerk tot een hermetisch complex. Het aanstellen van leerlingen als assistent en docent was ook een manier om de gekozen ideologie te waarborgen en de vertrouwde sfeer te bewaken. Nieuwe impulsen, die van buitenaf hadden kunnen komen, werden daarmee uitgesloten. Desalniettemin trachtte Livinus toch ook zo nu en dan de Vrije Academie te vernieuwen, onder andere door een steeds grotere rol aan de toegepaste kunst toe te kennen en mensen als Citroen en Redeker aan te trekken. Maar veelal beperkte hij zich in zijn aanstellingsbeleid tot de vaste groep, waarbij de vrouwen vaak buiten de boot vielen. Assistenten waren mannen. Vrouwen die een baan kregen binnen de muren van de Vrije Academie werden secretaresse of ze vielen in bij de kinderklas of bij textiel. Dat was spijtig voor die vrouwen, waarvan sommigen prijzen gewonnen hadden voor hun beeldende kunst en dus hun sporen wel verdiend hadden. Zij zouden liever op het terrein van de beeldende kunst werkzaam zijn geweest dan in de administratie of boekhouding.

In de derde plaats: ondanks het feit dat de Vrije Academie zich afficheerde als een zeer vernieuwende beeldende kunstopleiding met unieke lesvakken, werd er in de praktijk bijzonder veel aan modeltekenen gedaan. Dat betekent, dat ondanks het gewenste individualisme de meeste mensen bijna continu met eenzelfde onderwerp bezig waren. Het verschil met de klassieke academie was dat het modeltekenen niet verplicht was. Niemand hoefde het dus te doen, maar doordat het wèl aangeboden werd, was het vanzelfsprekend om mee te doen. Dat maakte de vrijheid om tot iets anders te komen toch beperkt. Een ander verschil was de meer gevarieerde keuze van de modellen, de ongebruikelijke standen en de snelheid van de standen. De docent wandelde van leerling naar leerling om ieder persoonlijke aanwijzingen te geven, waardoor hij toch individueel lesgaf. De ene docent lag het individueel-gerichte onderwijs beter dan een ander. Daarbij komt dat het verschil met het onderwijs aan de Haagse Academie niet zo'n scherpe tegenstelling inhield als Livinus in theorie propageerde. Een aantal docenten had stevige banden met de Haagse Academie. Zij koesterden, anders dan Livinus, wel goede herinneringen aan hun leertijd daar en gaven niet zo heel anders les dan zij daar gewend waren geweest – denk aan Co Westerik bijvoorbeeld. De meest bewonderde docenten van de Haagse Academie waren mensen als Rein Draijer, Willem Rozendaal en Gijs van Koppenhagen. Net als de leraren aan de Vrije Academie waren zij er ook niet op uit een stempel te drukken op hun leerlingen. In het Haagse kunstcircuit, waar docenten en assistenten van de Vrije Academie deel van uitmaakten, speelde de kloof tussen Haagse en Vrije Academie helemaal niet. Binnen *Verve*, *de Posthoorngroep* en *Fugare* leefden de kunstenaars van beide bloedgroepen vreedzaam naast elkaar. Het was bekend dat ook de Haagse Academie wel eens van de regels afweek en zo nu en dan leerlingen jonger dan achttien jaar aannam, of leerlingen die niet de vereiste voor-opleiding hadden, al was het dan geen beleid. Er waren daar leraren die hun leerlingen naar de Vrije Academie verwezen; zij waren blij met die extra mogelijkheid in hun stad.

In de vierde plaats betekende het aanvaarden van gemeentelijke- en rijkssubsidie uiteindelijk het einde van de totale vrijheid van handelen door de equipe. Vanaf 1953 moest iedere beslissing getoetst worden door het bestuur en door rijks- en gemeenteambtenaren. De subsidiënten kregen invloed op de inhoud van het onderwijs. Maar een andere mogelijkheid bestond niet. Zonder subsidie werd de voortgang van de Vrije

Academie bedreigd, mèt subsidie moest zij zich conformeren aan de eisen van de subsidiënten. Het was mooi dat Livinus voor elkaar had gekregen dat de Vrije Academie zich niet hoefde te houden aan rijks-examenregelingen, maar daardoor was het instituut ook feitelijk geen opleiding; de Vrije Academie viel organisatorisch niet onder Onderwijs, maar onder Kunsten. Om die reden was het geen probleem dat de meeste docenten geen onderwijsakte hadden. Dit zette echter wel de deur open naar een uiteindelijk niet-gekwalificeerd instituut en werkte onduidelijkheid over de rol van de Vrije Academie in de hand.

Op de vier genoemde punten werd het vrijheidsideaal dus niet helemaal bereikt. Maar in de dagelijkse praktijk was wel duidelijk dat het streven naar persoonlijke ontplooiing centraal stond en dat iedereen die ook maar een beetje talent had, zonder probleem toegang kreeg tot het kunstonderwijs. Zeer veel leerlingen kregen gratis les. De deelnemers zagen als grote voordelen dat ze heel gemakkelijk van leraar konden veranderen als ze dat wilden; dat, ook al waren de omstandigheden soms niet in orde en de materialen verouderd, aspecten als toeval en serendipiteit tot beter, 'echter' werk leidde; en dat het voorbeeld van de vele goede en charismatische docenten tot meer dan alleen de beeldende resultaten had geleid. Zelfstandigheid en het ontwikkelen van een vrije geest waren daarbij de meest genoemde uitkomsten. Velen stelden het aanleren van techniek op prijs, als eerste voorwaarde voor de persoonlijke zoektocht. Hetzelfde wat Chris de Moor voor de oorlog al propageerde.

Het is opmerkelijk dat de waarden die Livinus beoogde mee te geven achteraf door de deelnemers niet zijn herkend als onderdeel van het kunstonderwijs. De vriendschappen en het groepsgevoel die ontstonden zagen de leerlingen eerder als eigen verdiensten dan als iets van Livinus. Dat gold ook voor de waarden die binnen zo'n groep golden, zaken als maatschappelijke betrokkenheid, verantwoordelijkheidsgevoel, respect voor anderen, eerlijkheid, authenticiteit, afkeer van materialisme. Er was altijd meer in het leven dan alleen de opleiding aan de Vrije Academie dat tot blijvende waarden had geleid. Iets dergelijks gold ook voor de beeldende opleiding; wanneer het uitgangspunt is dat de eigen persoonlijkheid allesbepalend is voor het werk, dan kan dat betekenen dat een opleiding weliswaar bijdraagt, maar nooit doorslaggevend kan zijn.

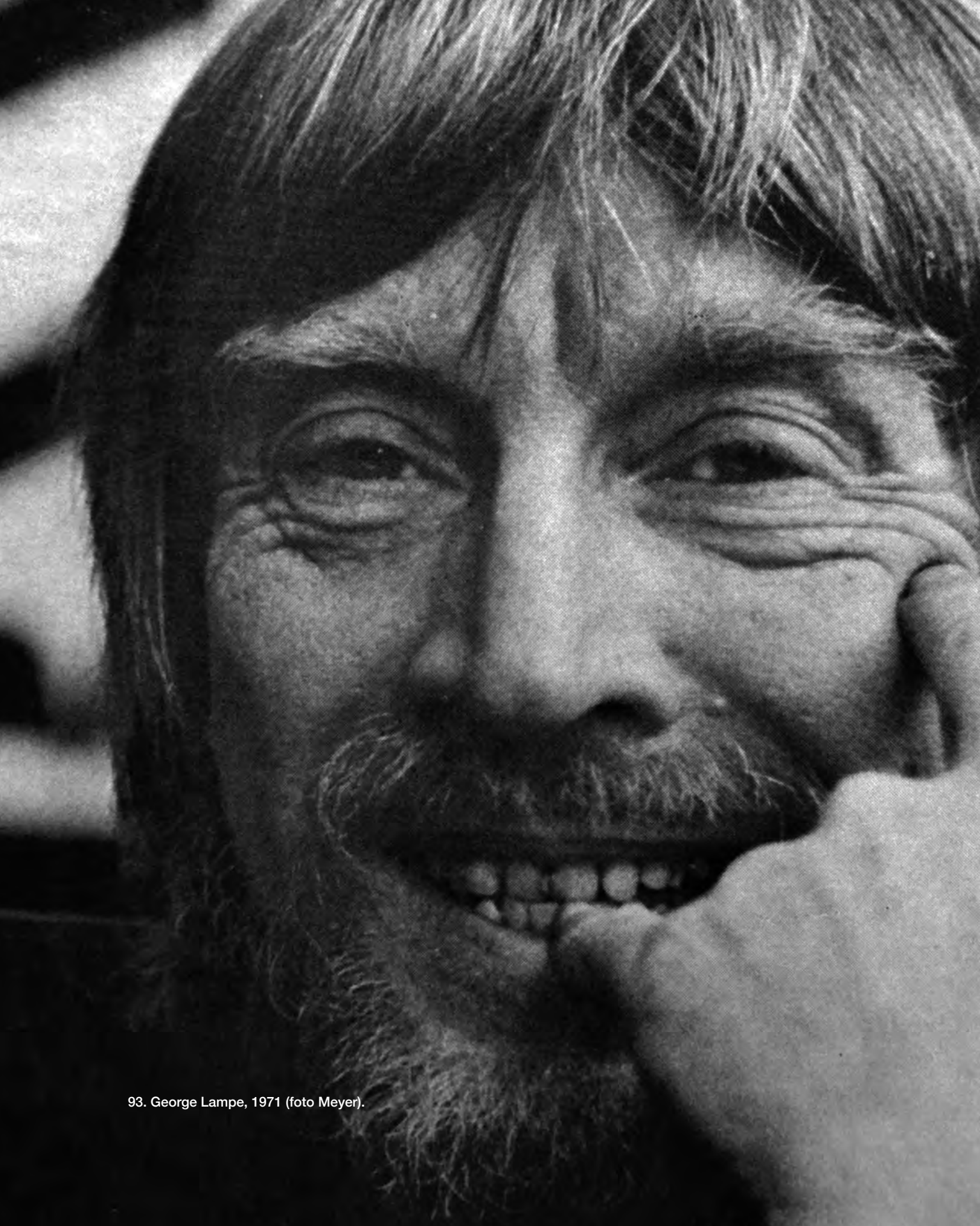
'Iemand die elke dag zijn tuintje wiedt en snoeit, zal nooit een bijzondere plant tegenkomen, want die groeit daar niet.' Zo karakteriseerde Jan Snoeck het instituut van Livinus. Doordat er geen regels waren en weinig structuur, konden talenten groeien en bijzondere kunst ontstaan. Kunstenaars als Marinus Boezem, Bob Bonies, Jan Cremer, Gerard Fieret, Lotti van der Gaag, Jan Henderikse, Ton Hoogendoorn, Aart van den IJssel en Aat Verhoog hadden zeker baat bij de wilde tuin van Livinus. En het waren er veel meer, dat blijkt ook uit de ledenlijsten van de kunstenaarsverenigingen Pulchri Studio en de Haagse Kunstkring. Het aantal Haagse kunstenaars met een Vrije Academie-achtergrond is groot.[202]

De Vrije Academie groeide in deze periode gestaag. In kunstenaarskringen raakte het instituut steeds meer bekend en verwierf het een goede naam. Onder George Lampe brak een nieuwe periode aan, waarin de idealen van Livinus tot hun uiterste consequenties zouden worden beproefd.



92. Modeltekenen aan de Vrije Academie, eind jaren vijftig (foto Ed van Wijk).

Minderhout: *Op den duur nam ik ook de modellen aan. En bij ons was het zo: 'even goed luisteren mensen, de belangrijkste persoon dat bent u niet, ik niet, maar dat is het model. Er wordt niet gesproken tegen het model, zij staat daar en maak er een mens van'.*



93. George Lampe, 1971 (foto Meyer).



Deel II

De Vrije Academie onder George Lampe
1964-1982

1. Georg Gustav Lampe, illustrator, kunstcriticus en docent

George Lampe werd geboren op 30 juli 1921 te Schiedam.[1] Hij verhuisde in 1935 met zijn moeder naar Den Haag, waar hij twee jaar HBS volgde. Van zijn Duitse vader Gustav Wilhelm, die toen geen deel meer uitmaakte van het gezin, zijn in de archieven geen sporen te vinden. Van 1936 tot 1939 volgde Lampe lessen aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten.[2] Paul Citroen, Willem Schröfer en Rein Draijer waren daar zijn leraren.[3] Zijn eerste expositie hield hij in oktober 1940 in de Kunstzaal Kleykamp met 'Tien jonge Haagsche schilders'. *Het Vaderland* besprak de tentoonstelling en de auteur noemde zijn werk 'surrealistisch' en 'luguber'.[4] Dezelfde woorden gebruikte Jos de Gruyter een jaar later, toen Lampe een duo-tentoonstelling had in Kunstzaal 'Kunst van Onzen Tijd'. Hij schreef Lampe - bijna visionair - een 'voor niets terugdeinzende, soms roekelooze voortvarendheid' toe.[5]

Over Lampes oorlogstijd is niet veel bekend; hij zat naar eigen zeggen in het verzet. Hij weigerde in Duitse krijgsdienst te gaan, waardoor hij langdurig in een gevangenkamp terechtkwam.[6] Nare oorlogservaringen deelde hij met veel docenten van de Vrije Academie die het nodige hadden meegemaakt en onder de lessen verhaalden over stenguns en de onderduik.[7] Na de oorlog verengelste Lampe zijn Duitse voornaam door er een e achter te plaatsen: Georg werd George, uitgesproken als Sjors.

Hij vond al snel opnieuw expositiemogelijkheden en kreeg bovendien een functie als illustrator bij het *Haagsch Dagblad*. Daar ontmoette hij de reeds gehuwde Elisabeth Maria Soutberg (1914-2010), die bekend zou worden als de interviewster Bibeb. Lampe illustreerde haar teksten voor de Vrouwenpagina. In 1950 trok hij bij haar in op de Zeekant te Scheveningen. George werkte toen als creatief therapeut voor kinderen, ontwierp decors en textiel.[8] Na haar echtscheiding van de journalist Schaper konden ze in 1952 trouwen. Toen Bibeb begin jaren vijftig werd aangesteld bij *Vrij Nederland*, ging ook voor Lampe de deur naar de landelijke pers open. Aanvankelijk illustreerde hij alleen Bibebs artikelen in *Vrij Nederland*, maar allengs verschenen van hem ook politieke tekeningen in het weekblad. Vervolgens werd hij er tevens ingeschakeld als kunstcriticus. Vanaf september 1953 schreef hij tal van kunstbeschouwingen voor het blad, zoals het al eerder genoemde 'Waarom schilderen jullie zo raar?' in 1955. Daarin beredeneerde hij dat er geen vaste maatstaven zijn voor het begrip kunst. Iedere schilder werkte volgens hem op zijn eigen individuele wijze, 'wij en ons schilderij [zijn] in zekere zin niet twee, maar één'.[9] Tussen 1958, het jaar waarin hij als docent werd aangesteld op de Vrije Academie, en 1970 publiceerde hij honderden recensies over moderne kunst, film en soms over zijn eigen werk.[10] Hij waarschuwde zijn collega's voor een gemakzuchtige, nietszeggende stijl, waarvoor hij ironisch het adjectief 'gezellig' gebruikte: de kunstenaar Pollock ontkwam zijn inziens niet aan 'gezellig decoreren in druppel- en spettertechniek'.[11] Hij was er zeker van dat hij, als criticus, in kunstwerken van anderen aspecten van de persoonlijkheid kon onthullen die de maker zelf er slechts onbewust in had gelegd. Zelfs aan 16e- en 17e-eeuwse tekeningen dacht Lampe het karakter van de maker te kunnen aflezen.[12] Hij beschouwde het als zijn taak als criticus om duidelijk te maken wat er in de kunstenaar omging, hoe diens ontwikkeling psychologisch te duiden viel en of dat overeenkwam met wat er in het kunstwerk terug te vinden was. Een kunstenaar als Jan van Heel noemde hij een man van tegenstrijdigheden, altijd druk, gecompliceerd van karakter, op het ongrijpbare af. Dat was in diens werk ook terug te zien, en daarom was dat werk goed. Van Heels schilderijen vertegenwoordigden volgens Lampe een 'samenvatting van al die tegenstrijdige factoren die zijn natuur beheersen'.[13] Hij noemde trouwens opvallend vaak Haagse schilders als geslaagde voorbeelden: naast Van Heel ook Nanninga, Ouborg, Hussem en Livinus. Daarnaast was voor

hem de Iers-Engelse kunstenaar Francis Bacon een maatstaf. Diens werk kwam bijzonder vaak aan bod in Lampes recensies en hij hanteerde het als norm bij de beoordeling van anderen.

Een collega bij *Vrij Nederland* herinnerde zich Lampes met de hand geschreven kopij: rampzalig voor de redacteuren. Elk woord dat in Lampes ogen nadruk verdiende - en dat waren er veel -, onderstreepte hij, waardoor het geen artikelen waren die hij inleverde, maar bijna 'partituren'. Hij schreef op dezelfde manier als hij praatte: in staccato, elk belangrijk woord benadrukkend.[14] Naast artikelen over kunst publiceerde Lampe over psychoanalyse en psychoanalytische pedagogie, waarvoor hij grote belangstelling had. Zijn boekenkast aan de Zeekant bevatte daarover talloze werken.[15] In zijn recensies combineerde hij beide disciplines. Zo schreef hij in 1963 het artikel 'De schizofreen is nooit kunstenaar', waarin hij de dissertatie van dr. J.H. Plokker besprak, 'Geschonden beeld. Beeldende expressie bij schizofrenen'.[16] Lampe betoogde dat een schilderij van een schizofreen kunstenaar 'gezonder' kan zijn dan dat van iemand die per se iets wil maken dat niet congrueert met zijn persoonlijkheid. Als voorbeeld noemde hij de 'lieden die terwijl ze allerminst een forse, robuuste gesteldheid bezitten, in hun werk de vitalistische geweldenaar uithangen. Zulk werk maakt een *over*-spannen indruk.' Lampes arbeidsverhouding met *Vrij Nederland* wierp zijn vruchten af voor de ontwikkelingen aan de Vrije Academie. Niet alleen kwam hij door zijn werk en dat van Bibeb in aanraking met spraakmakende figuren uit het Nederlandse culturele leven, die hij uitnodigde voor lezingen en gast-lessen, ook was hij in staat de boodschap van de academie landelijk over het voetlicht te brengen.

De psychiatrie bleef hem bezig houden. Hij ging zelf in psychoanalyse en raadde iedereen in zijn omgeving aan hem daarin na te volgen. Maar in 1970 vertelde hij in een interview toch afstand te hebben genomen van deze methode.[17] Hij voelde zich toen meer thuis bij het gedachtegoed van psychiaters als Foudraine en Laing en de antipsychiatrie: de oorzaak van psychiatrische stoornissen is evenzeer gelegen in de vervreemdende maatschappij als bij de mensen op wie wij het etiket 'gek' plakken. Deze opvatting had grote gevolgen voor het beleid aan de Vrije Academie, die Lampe steeds meer ging zien als een minimaatschappijtje waar de vervreemding met behulp van psychiaters te lijf gegaan moest worden.

In 1958 had Livinus Lampe aangesteld als docent schilderen.[18] Op dat moment was Lampe, naast kunstcriticus, lid van de kunstenaarsgroepen *Verve* en de *Posthoorngroep*.[19] Hij had een betaalde baan bij de educatieve dienst van het Haags Gemeentemuseum, waar een van zijn taken het rondleiden van kinderen was.[20] In 1960 richtte hij zelf een kunstenaarsgroep op, *Fugare*, waarvoor hij een manifest schreef.[21] Aan Fugare namen ook de (oud)docenten Jan van Heel, Nol Kroes, Aart van den IJssel en na 1964 Gerard Verdijk en Chris de Moor deel.[22] In het manifest schreef Lampe: 'we zijn abstract, abstraherend of experimenteel bezig'. En 'we vinden dat in ieder kunstwerk – als het kan tot in onderdelen – "de hand" van de kunstenaar te zien moet zijn en niet mag worden vervangen door bekoorlijke maar blinde caprices van effectvol spel met het materiaal'. Hij noemde het spontane schilderen, de 'met elan gesmeten spetters' onintelligent, omdat het beeld dan alleen bepaald wordt door toevalligheid en niet door de persoonlijke drijfveer van de maker. 'In plaats van effect zoeken wij uitdrukking'.[23] Een kunstwerk moest volgens hem altijd een teken zijn van de ziel, de mentaliteit zoals hij dat noemde, van de kunstenaar. In 1961 raakte Lampe nog meer verweven met de Haagse kunstwereld, toen hij voorzitter werd van de afdeling Beeldende Kunst van de Haagse Kunstkring, een functie die hij tot 1966 vervulde en zo nu en dan ook nog combineerde met het schrijven van kunstrecensies voor het *Haagsch Dagblad*. Daarbij schroomde hij niet de exposities van de Haagse Kunstkring kritisch te benaderen.[24]

Als leraar aan de Hoefkade propageerde hij een voorliefde voor een stevige vorm en krachtige kleurstelling. Uit zijn recensies blijkt dat hij



94. George Lampe, *Untitled*, ca 1966, olieverf op doek (80 x 60 cm).

precies wist waar een geslaagd kunstwerk aan moest voldoen: niet alleen moest altijd het handschrift en de 'mentaliteit' van de maker zichtbaar zijn, die mentaliteit moest ook nog eens helemaal in orde zijn. Bij iemand als Julius Bissier bijvoorbeeld, die hij in 1959 recenseerde in *Vrij Nederland*, was de zichtbaarheid van diens karakter wel in orde, maar zijn werk was een afspiegeling van een zwakke mentaliteit en verdiende daarom afkeuring.[25] Nogal wat kunst vond Lampe te mooi en te decoratief, behept met overbodige franje. Dat kon hem niet bekoren. Hij hield meer van de imperfectie, van een rauwere stijl. Hij was vooral gegrepen door de verbeelding van het bederf, de walging, het onbehagen. Wie zijn inhoud wilde laten zien, moest niet bang zijn de buitenkant, de vorm, te vernietigen, schreef hij.[26]

Dat was ook in zijn eigen werk terug te zien. Hij verwoordde zijn persoonlijke stijl: 'Ik heb een vorm gevonden als directe omschrijving van psychische toestanden. Wat mij interesseerde was het verval. Ontbinding. Mensen interesseren me vooral als ze getroffen zijn. Dan zijn ze meer gedwongen zichzelf te zijn, ze zijn naakter. Je ziet tegelijk hoe agressief en weerloos ze zijn. Leven is niet alleen vitaliteit, het is ook ondergang'.[27] Het zijn aspecten die ook in Lampes docentschap een grote rol speelden. Het ging er vooral om persoonlijkheden te vormen en dat vond hij al lang voor hij directeur van de Vrije Academie was. Het bleek al uit zijn vroegste recensies, zoals de eerdergenoemde uit 1955 'waarom schilderen jullie zo raar?' Het zou een van zijn belangrijkste leeropdrachten worden; hij was als het ware kunstenaar, docent en psycholoog tegelijkertijd.

Op 1 maart 1964 werd George Lampe benoemd tot adjunct-directeur aan de Vrije Academie. Livinus was steeds vaker afwezig door ziekte en werd dan vervangen door Kees Andrea of Ber Mengels. Definitieve oplossingen waren dat niet. De aanstelling van Lampe als adjunct was dat wel; doorslaggevend was dat Livinus goed met hem kon samenwerken. In 1968 trok hij zich helemaal terug als directeur, waarna Lampe die positie van hem overnam. Ondertussen exposeerde Lampe ook nog zo nu en dan zijn schilderijen in diverse galeries. Een hoogtepunt was de

tentoonstelling in Galerie Motte te Parijs in 1966. Jarenlang hingen de affiches van deze tentoonstelling in zijn atelier op de eerste verdieping van de Vrije Academie.[28] De tentoonstelling werd internationaal gerecenseerd en gewaardeerd. Lampes werk werd vergeleken met dat van Francis Bacon; critici vonden het woest en gewelddadig.[29] Recensenten gebruikten vaak het woord 'gruwel' voor zijn werk en Lampe zelf paste dat begrip toe als titel voor zijn exposities.[30] Wellicht had hij gehoopt met de Parijse tentoonstelling nationaal of zelfs internationaal door te breken. Hij was trots op de kritieken van zijn werk in vooraanstaande bladen, zoals *Le Monde* en de N*ew York Times* 'waar je normaal veel geld voor moet betalen'.[31] Dat de doorbraak niet lukte, verklaarde mede zijn afkeer van de kunstmarkt, het kapitalistisch kunstsysteem waardoor slechts enkele elite-producenten, zoals hij ze noemde, de internationale top bereiken, terwijl daarnaast veel waardevolle creativiteit in het verborgene bleef. Enkele jaren na de Parijse expositie werd die weerzin een rode draad in zijn artikelen en een van de motieven bij zijn beleid op de Vrije Academie.

Eind jaren zeventig werden zijn schilderijen steeds realistischer, in een illustratieve, pop-artachtige stijl. Voorbeelden daarvan zijn het enorme groepsportret van de Vrije Academie-gemeenschap (zie afb. 134) en de bijna fotografische schilderingen van het trappenhuis van de academie. De verschillende benamingen die hij verzon voor zijn eigen lesvak, dat hij jarenlang aan de Vrije Academie doceerde, laten zijn ontwikkeling goed zien: dat liep van het neutrale 'schilderen' in 1964 tot 'psychomotor/formele destructie' in 1968 tot 'visualisering/realisering' aan het begin van de jaren zeventig en 'uitsluitend exact tekenen en schilderen naar de realiteit' in 1977. Een criticus als Jos de Gruyter zou al die stijlwisselingen als teken van een inconsistent karakter hebben gezien, Lampe vond dat niet. 'Grote kunst is te groot om afhankelijk te zijn van bewegingen of richtingen en hangt uitsluitend af van het formaat van de lieden die er de scheppers van zijn', poneerde hij.[32] Dat gold dus ook voor zijn eigen werk. Echte dynamiek hoefde helemaal niet samen te hangen met driftige bewegingen; echte emotie kon zich ook beheerst ontladen.[33] Lampe vervaardigde gedurende zijn leven ruim tweehonderd schilderijen, honderden tekeningen, tientallen gouaches en een nog onbekend aantal films. Ook wordt wel gezegd dat zijn aandeel in de creatie van de Vrije Academie, met name van Psychopolis, zijn grootste kunstwerk is.

Opmerkelijk is het hoe weinig er feitelijk over het persoonlijk leven van Lampe bekend is. Dat staat in schril contrast met zijn grote psychologische belangstelling voor anderen; een aspect dat in dezelfde mate geldt voor zijn echtgenote Bibeb.[34]

2. Ideologische achtergronden en inhoud van het kunstonderwijs van Lampe

De periode van achttien jaar directeurschap van George Lampe is onder te verdelen in vier episodes. De eerste vier jaar, van 1964 tot 1968, blies hij als adjunct-directeur de academie nieuw leven in, gericht op uitbreiding en schaalvergroting, maar zonder al te veel koerswijziging. Het instituut kreeg de naam: Vrije Academie - Nieuwe Stijl. Onder die naam introduceerde Lampe samen met Livinus een hele serie lesvakken op het gebied van televisie, cinematografie, scenografie, elektronische muziek en kinetische kunst. Het waren terreinen waarmee Livinus inmiddels als beeldend kunstenaar vertrouwd was geraakt.[35] Lampe voerde een nog ruimer aannamebeleid van nieuwe leerlingen, zodat zoveel mogelijk geïnteresseerden, professionals zowel als amateurs, konden meedoen. Zo zouden immers kunst en creativiteit het meest intensief in het dagelijks leven geïntegreerd worden. Inmiddels telde de Vrije Academie 600 leerlingen. Slechts enkele maanden na zijn aanstelling in juni 1964 kreeg Lampe van de gemeente te horen dat de academie op korte termijn moest verhuizen. Een



95. George Lampe, *Trappenhuis I*, 1978-79, olieverf en acryl (200 x 200 cm).

groter schoolgebouw met achttien lokalen in de De Gheijnstraat 129, tien meer dan aan de Hoefkade, werd in november van dat jaar in gebruik genomen.

De tweede stap zette Lampe in september 1968. Hij was nu directeur; al eerder ondertekende hij zijn stukken met 'fungerend directeur'. Hij voerde grote wijzigingen in, die hij bekrachtigde met een nieuwe naam: Vrije Academie, sociaal-creatief centrum voor visuele communicatie. De nadruk kwam meer te liggen op de maatschappelijke, sociale taak van de Vrije Academie. Afdeling III, de Cultuurwetenschappen, bleef bestaan tot 1969; daarna integreerde Lampe de programmaonderdelen die hij bevorderlijk achtte voor de sociale, morele en politieke ontwikkeling van de leerlingen in het rooster van de afdelingen I en II.

De veranderingen culmineerden in 1970 in de oprichting van Psychopolis de Vrije Academie, de derde episode. In Psychopolis, het 'staatje van de ziel', was het beleid vooral gericht op de ontwik-

keling van de mentaliteit van de leerlingen. Dat ging gepaard met een grootscheeps ontslag van docenten, waaronder dat van Livinus' echtgenote Mieke van de Bundt. Tegelijkertijd werden nieuwe mensen van buitenaf aangetrokken en kreeg docent Frans Zwartjes steeds meer invloed op het beleid. Als vierde stap nam Lampe eind jaren zeventig afscheid van het vrijgevochten klimaat van het decennium daarvoor en maakte hij een omslag naar meer rationaliteit. De laatste jaren onder zijn bewind kenmerkten zich tevens door een steeds grotere invloed van de subsidieverleners.



96. De modellen bewegen: uit de prospectus van 1964.

a. Vrije Academie Nieuwe Stijl 1964-1968

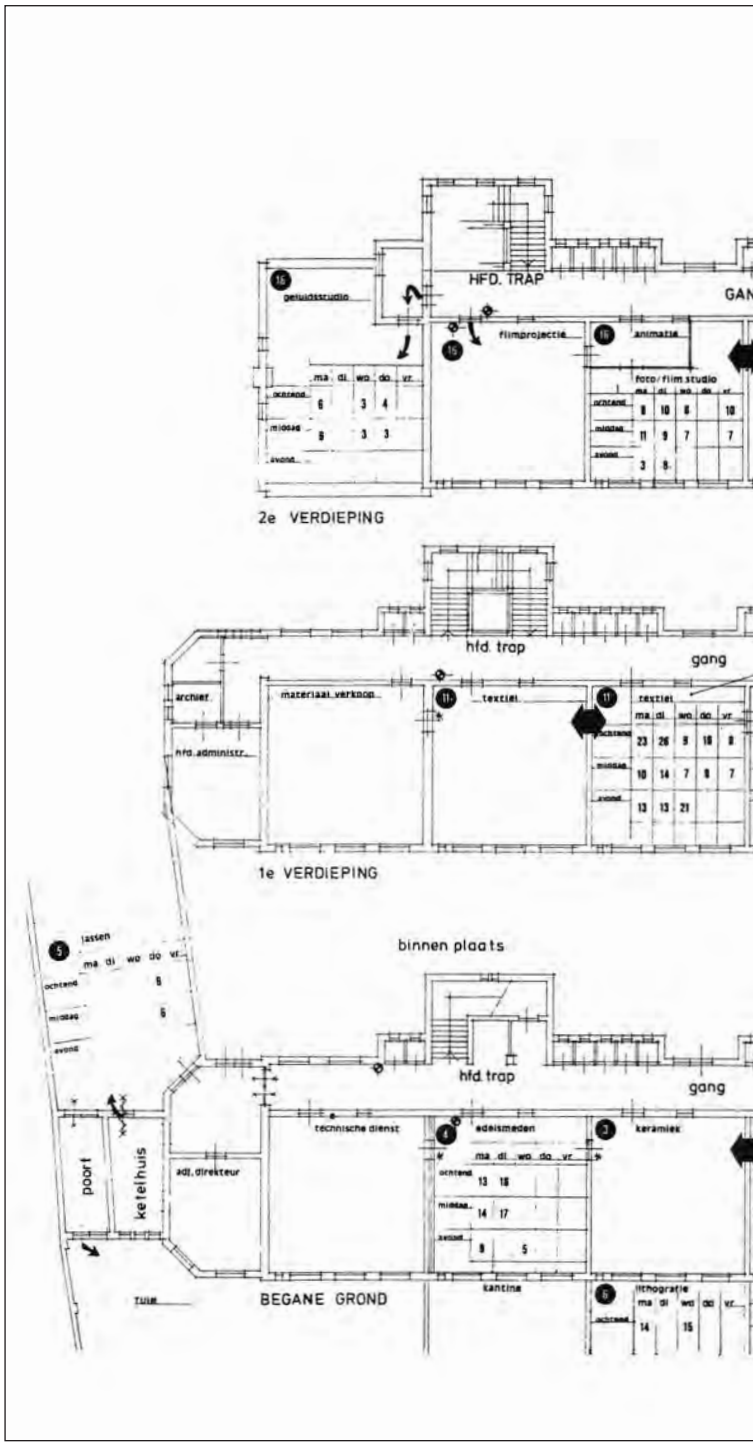
Nieuw Babylon

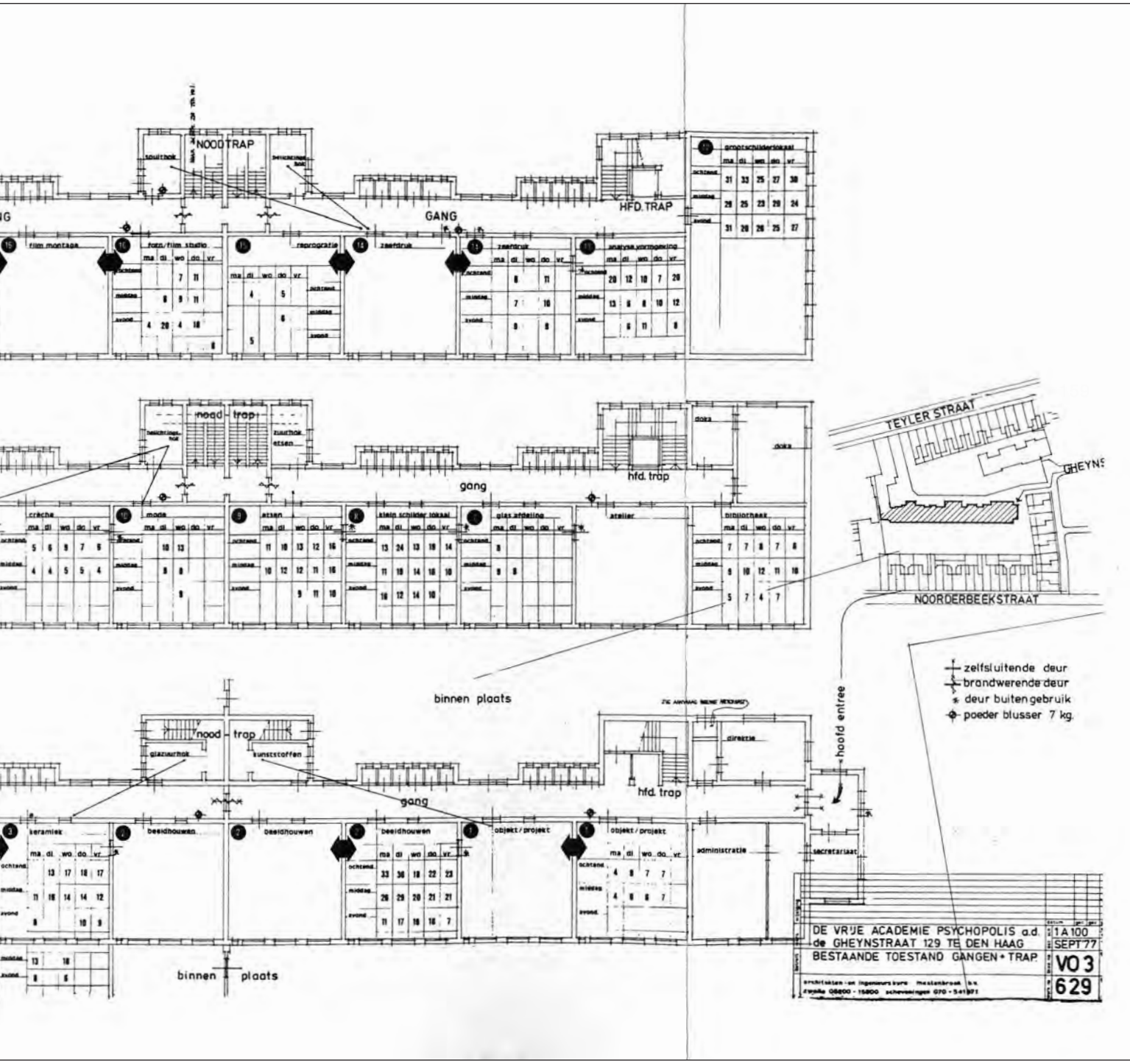
Op 15 september 1964 startte de Vrije Academie het nieuwe schooljaar in de helft van de oude Haagse School voor Detailhandel en Winkelpersoneel in de De Gheijnstraat 129, een helft die achttien lokalen telde, verspreid over de begane grond en twee verdiepingen. De andere helft van het gebouw werd bezet door een vormingscentrum voor werkende jeugd. De academie lag nu niet meer in het centrum van de stad, maar in het Regentessekwartier bij de Beeklaan. Het gebouw was afgesloten van de buitenwereld door een hoge muur, waarin een poort naar een binnenplaats leidde. Gedurende de zomer van 1964 had de Werkgroep, bestaande uit tien leerlingen, geverfd, gewit en gepoetst. De assistenten Georg Hadeler en Jan Koning leverden hier een intensieve bijdrage aan.[36] Dag en nacht waren ze bezig. Tijdens deze opknapbeurt stond de pick-up op zijn luidst, zo meldde een journalist. Lampe was enthousiast, want het werd 'krankzinnig mooi'.[37] Met het nieuwe cursusjaar in dit meer dan tweemaal zo grote gebouw brak voor de academie een volgende fase aan, de Vrije Academie Nieuwe Stijl. Lampe schreef met instemming van Livinus de tekst voor een nieuwe prospectus, die leest als een manifest. De typografie is typerend voor Lampe: een afwisseling van dikgedrukte letters en kapitalen om extra nadrukken te leggen: 'We zien de VRIJE ACADEMIE derhalve als iets dat **doorlopend in wording blijft en zo willen we het houden**.' Nieuwe Stijl was niet bedoeld als een koerswijziging, maar als een uitbreiding van de oude idealen. Net als eerder ging het om vrije keuze, vrije wil en vrije ontwikkeling van persoonlijkheid. De relatie tussen de docenten en leerlingen was 'bovenal collegiaal', zo stond er. De docenten leerden immers ook van de leerlingen. Zij zijn er niet op uit hun persoonlijkheid te vervormen, schreef Lampe, maar ze te helpen de eigen geaardheid te ontwikkelen. Het predicaat 'Nieuwe Stijl' sloeg op de introductie van nieuwe lesvakken op het gebied van elektronica, geluid, kinetische kunst en film. Het contact met wetenschap en techniek was een nieuw uit-

gangspunt, waarvoor technici en natuurkundigen, sociologen en psychologen uitgenodigd werden. De academie was ook van belang voor diegenen die niet met ‘het gevecht met de materie’ hun brood verdienden, de amateurs dus.[38] Want met zoveel mogelijk mensen zou ‘een machtig klankbord’ ontwikkeld kunnen worden en dat was maatschappelijk van groot belang.[39] Onderscheid tussen amateurs en kunstenaars was in Lampes ogen een fictie. Immers, ook veel kunstenaars hebben een betaalde baan en zijn, net als het gros van de amateurs, op het ’s zondags schilderen aangewezen. Hij benadrukte verder dat het beleid van de academie een doorlopend proces was, dat steeds groeide vanuit het vrije experiment. Voortdurend moest verandering mogelijk zijn.

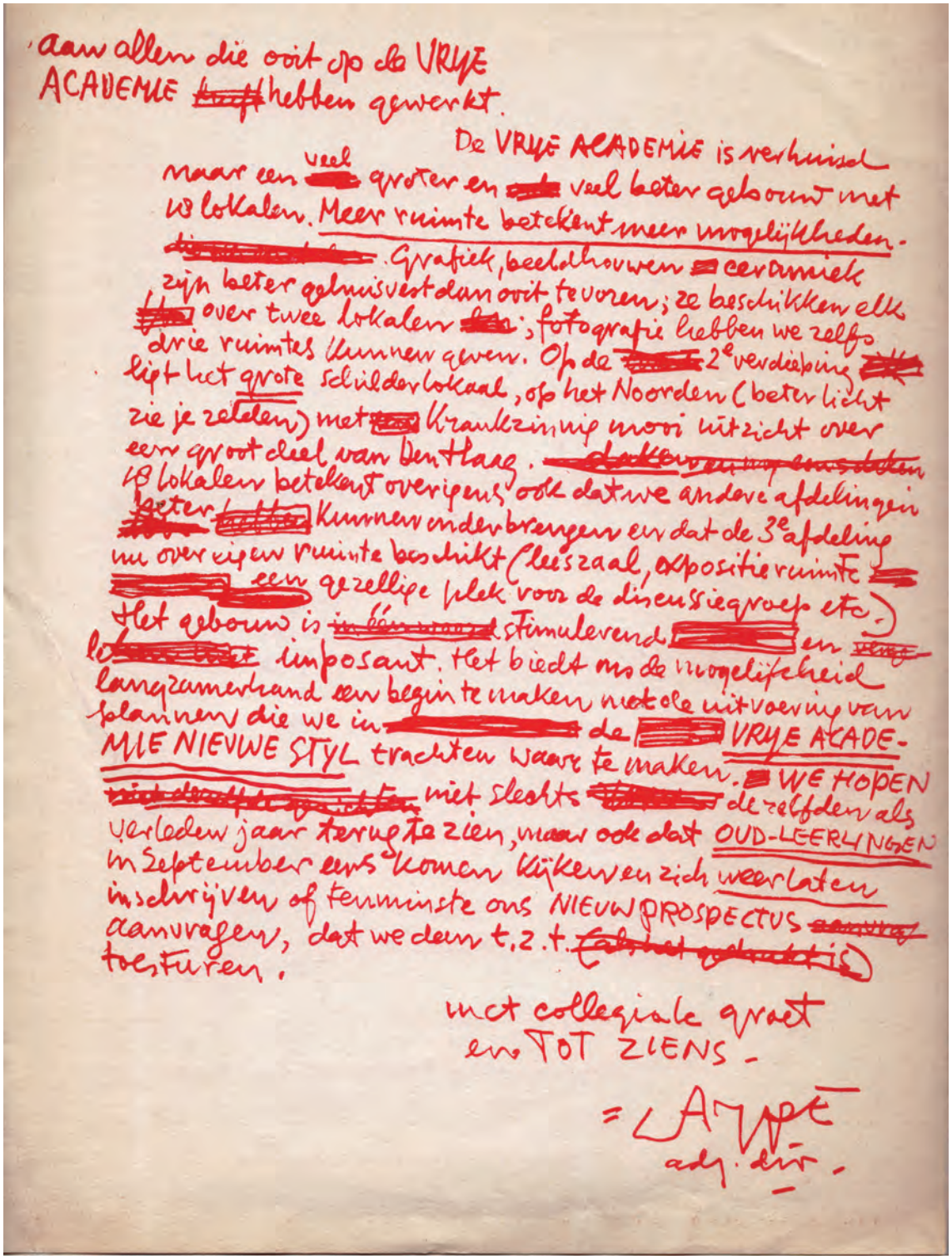
Dit waren geen nieuwe gezichtspunten. Vrijheid, collegialiteit, het ontwikkelen van persoonlijkheid, de introductie van wetenschappers en het experiment: dat was er allemaal al. De nieuwe lesvakken op het gebied van elektronica, geluid, kinetische kunst en film kwamen direct voort uit Livinus’ vondsten en ontdekkingen op het gebied van het lumodynamisme, waarmee inmiddels ook Ber Mengels aan het experimenteren was.[40] Maar het was lang geleden dat de onderwijskundige ideeën zo duidelijk in een openbare publicatie waren verwoord. De prospectus van 1964 verschilde hemelsbreed van de voorlaatste uit 1957, waarin alleen de namen van de docenten opgesomd stonden met een biografietje en een foto. Na 1948 was er in de prospectussen geen uitleg meer gegeven over de onderwijskundige koers. Slechts de steeds herhaalde quote van Gerardus van der Leeuw gaf iets van een sociale richting aan: ‘De Vrije Academie (…) wil ook ernst maken met de gedachte van de werkgemeenschap, die het al te individuele uitsluit (…) en die streeft naar een gezamenlijk leven door en voor de kunst’. Lampe schrapte het citaat uit de prospectus.

Toen hij adjunct-directeur werd, greep hij de kans de oude idealen, die in Livinus’ laatste jaren sluimerend waren geweest, nieuw leven in te





97. Vanaf 1964 bezette de Vrije Academie achttien (3 x 6) lokalen in dit gebouw. In het cursusjaar 1969-70 breidde de Vrije Academie uit in de andere helft van het gebouw. Er kwamen negen lokalen bij, waardoor de academie groeide van achttien naar zevenentwintig (3 x 9) lokalen.



aan allen die ooit op de VRIJE ACADEMIE hebben gewerkt.

De VRIJE ACADEMIE is verhuisd naar een veel groter en veel beter gebouw met 18 lokalen. Meer ruimte betekent meer mogelijkheden. Grafiek, beeldhouwen, ceramiek zijn beter gehuisvest dan ooit tevoren; ze beschikken elk over twee lokalen; fotografie hebben we zelfs drie ruimtes kunnen geven. Op de 2e verdieping ligt het grote schilderlokaal, op het Noorden (beter licht zie je zelden) met prachtig mooi uitzicht over een groot deel van Den Haag. 18 lokalen betekent overigens ook dat we andere afdelingen beter kunnen onderbrengen en dat de 3e afdeling nu over eigen ruimte beschikt (leeszaal, expositieruimte een gezellige plek voor de discussiegroep etc.) Het gebouw is stimulerend en imposant. Het biedt ons de mogelijkheid langzamerhand een begin te maken met de uitvoering van plannen die we in de VRIJE ACADEMIE NIEUWE STYL trachten waar te maken. WE HOPEN niet slechts de zelfden als verleden jaar terug te zien, maar ook dat OUD-LEERLINGEN in September eens komen kijken en zich weer laten inschrijven of tenminste ons NIEUW PROSPECTUS aanvragen, dat we dan t.z.t. toesturen.

met collegiale groet
en TOT ZIENS.

= Lampe
adj. dir.

98. George Lampe, een gedrukte aankondiging van de nieuwe lesvakken, 1964.

blazen. Te verscherpen en te verdiepen, zo noemde hij het zelf.[41] Met grote voortvarendheid, gebruikmakend van zijn taalvaardigheid en zijn connecties met de pers, bracht hij Livinus' denkbeelden onder de aandacht van een groot publiek. Hij wist met zijn enthousiasme de equipe opnieuw te inspireren. Om zijn plannen te realiseren vroeg Lampe subsidies aan, uiteraard in samenspraak met zijn bestuur, bij rijk, gemeente, provincie en het Prins Bernhardfonds. Dit laatste fonds honoreerde de 'Nieuwe Stijl' met een forse subsidie voor de ontwikkeling van een foto- en filmafdeling. Lampes publicitaire offensief had succes: het deelnemersaantal groeide binnen een jaar van 600 naar 775 leerlingen.[42] De aankondiging van de nieuwe lesvakken laten de frisse energie op een rechtstreekse manier zien in een staaltje van ongekend moderne typografie. In rood handschrift, vol doorhalingen en onderstrepingen, maakte Lampe in één klap de eigenzinnigheid van de Vrije Academie Nieuwe Stijl duidelijk.[43] Tegelijkertijd liet hij ook in *Vrij Nederland* een groot artikel van zijn hand verschijnen over de nieuwe koers.[44]

Inhoudelijk en ideologisch volgde Lampe de door Livinus uitgezette lijn. De vrijheidsidealen, gebaseerd op Reformdenken, Montessori, personalisme en existentialisme vormden de pijlers voor Lampes beleid. Het citaat van Van der Leeuw legde de nadruk op het gemeenschapsideaal. Dit laatste woord was inmiddels versleten, en ook was het niet meer het belangrijkste doel. Lampe sprak niet van personalisme, maar van 'humanitair personalisme'. Het ging hem om de vrijheid van elk individu, zoals vastgelegd in de democratische grondwet of in de Verklaring van de Rechten van de Mens. Ieder mens heeft het recht zich in vrijheid te ontplooien en te uiten, zonder dat hij gebonden is aan religieuze dogma's of politieke ideologieën. Het democratisch systeem heeft de plicht die vrijheid te waarborgen. 'Humanitair personalisme tracht niet mensen in dienst van een idee te stellen, maar ze zelf een idee te laten ontwikkelen, hun idee'.[45] Zo zag Lampe ook de taak van de Vrije Academie.

Zijn inhoudelijke toevoeging bestond vooral uit het hameren op de noodzaak van permanente verandering. Hij incorporeerde daarmee de denkbeelden van de kunstenaar Constant, voor wie hij grote waardering had en die diverse malen te gast was binnen de muren van de Vrije Academie. Lampes bewondering voor Constant en diens utopie *New Babylon* blijkt uit de titel van zijn recensie 'Cobra en Nieuw Babylon, de geniale utopieën van Constant.'[46] Deze kunstenaar werkte al sinds 1956 aan een serie maquettes, schilderijen, tekeningen, fotocollages, geografische kaarten en teksten die een beeld van een nieuwe wereld schetsten, *New Babylon*. In 1965 organiseerde het Haags Gemeentemuseum een tentoonstelling over het project. In *New Babylon* zouden creatieve, spelende mensen een samenleving tot stand brengen waarin de omgeving voortdurend kon veranderen.[47] Ze leefden in een labyrint dat door hun creativiteit steeds weer anders van vorm en atmosfeer zou zijn, in op pijlers rustende 'sectoren', waarvan ze de muren, vloeren, trappen en bruggen, maar ook kleuren, temperatuur en licht steeds naar behoefte konden aanpassen.[48] Arbeid was in *New Babylon* overbodig door de mechanisering van de maatschappij, waardoor de bewoners een zee van vrije tijd hadden. Niemand had er de macht. Constant wilde met zijn ontwerp duidelijk maken dat de hedendaagse mens, de *homo faber* (de werkende mens), in een hypocriete maatschappij leeft die haar normen en waarden opdringt en het individu dwingt zich te conformeren en daarmee zijn creativiteit en autonomie onderdrukt. Daartegenover stelde hij de *homo ludens* (de spelende mens), die in spontane expressie zijn creativiteit benut, ronddolend in vrijheid.[49] Voor Lampe was vooral het vervagen van de grenzen tussen 'kunstenaars, amateurs en zo maar wat makende mensen' van belang. In zijn recensie schreef hij dat die ontwikkeling al gaande was, dat de grenzen tussen kunstenaars en amateurs al aardig 'brokkelig' en soms al helemaal verdwenen waren. Hij geloofde dat de nieuwe, creatievere maatschappij in aantocht was.[50] De laatste

kunstenaars die er nog waren, moesten *New Babylon* voorbereiden en de opstand van de *homo ludens* leiden. De mechanisering en automatisering van de maatschappij, die tot veel vrije tijd zou leiden, maar tevens het gevaar van suppressie in zich herbergde, stelde Lampe in deze en de komende jaren regelmatig aan de orde.[51] Wel was de utopische samenleving van Constant voor hem iets te zachtmoedig. Hij betwijfelde of er werkelijk geen oorlog en agressie zou zijn, zoals Constant beweerde. Ook vroeg hij zich af of zo'n spanningsloze maatschappij wel bevorderlijk zou zijn voor de creativiteit. Een beetje tegendruk, onbehagen, beschadiging, vernietiging, verdriet en ellende zou juist diepte geven, dacht hij.

Experimenten met licht, beweging en geluid

Het leerjaar 1964-65 kwam te snel om de nieuwe lesvakken te introduceren; het vakkenpakket bestond, zoals eerder ook al het geval was, uit schilderen, beeldhouwen, tekenen, grafiek, fotografie, ceramiek, illustratief ontwerpen en modeontwerpen. Vierentwintig docenten gaven deze vakken, waarbij de afdeling schilderen met zes docenten het grootst was. Daar werd naar model, stilleven en landschap gewerkt, maar ook was er 'het componeren van binnenuit en naar muziek'. Bij tekenen kon de leerling tevens doen aan 'studie van expressie en gebaar, alsmede nuances in zwart en wit', lesvakken die doen denken aan het Bauhaus-idioom. Lampe liet via de kranten weten dat extra getalenteerde leerlingen bij hem lessen konden volgen in zijn atelier, dat hij inrichtte op de eerste verdieping van het nieuwe gebouw.[52] Hij legde uit wat hij daar deed: 'het gaat erom (…) de achtergronden, de interesse te verplaatsen van de oppervlakte naar de diepte. En om het opheffen van werkremmingen, van vooroordelen. Om de zelfkritiek.'[53] Dit keer bleef het niet alleen bij tekst, hij bracht dit ook in praktijk. Hij liet de getalenteerde leerlingen werken naar model in korte standen van twee tot vijf minuten, waarbij ze flink moesten bewegen: 'gooi je los, niet zo stijf!'[54]

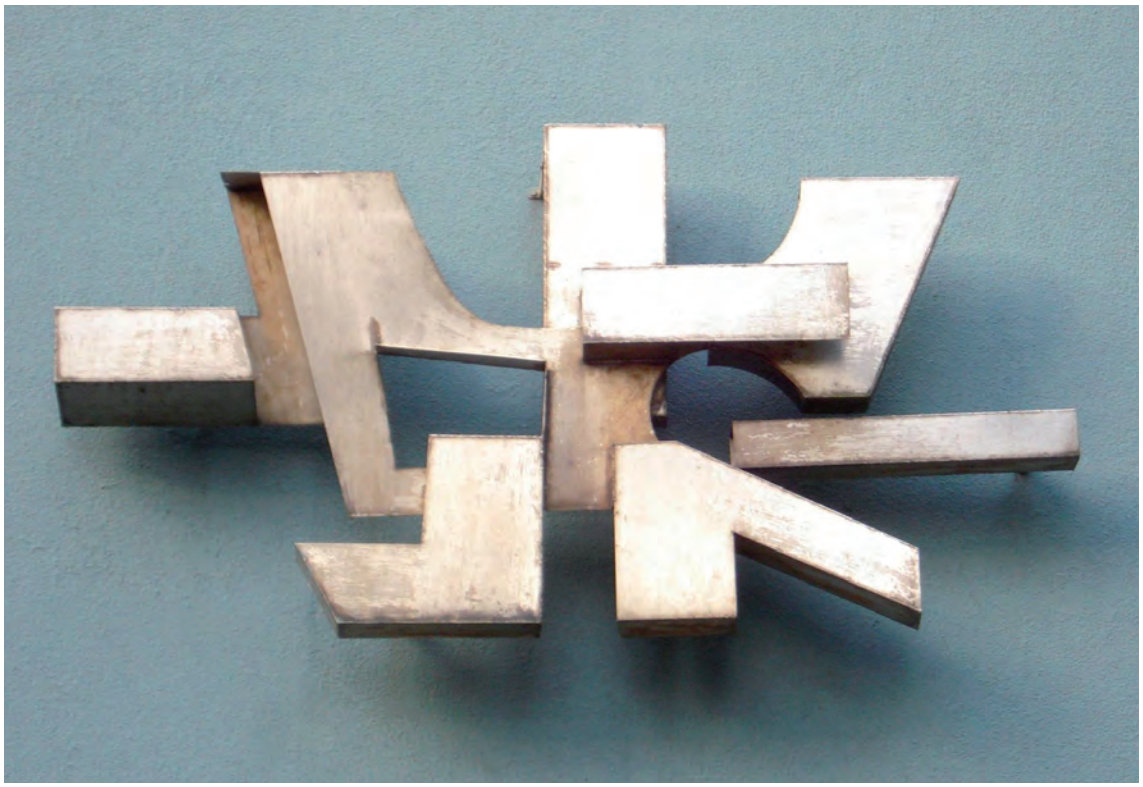
De toon was veranderd. In de grote nieuwe zaal, geschikt voor voordrachten en filmvertoningen, sprak niet alleen Constant over zijn ludiek *New Babylon*, maar verklaarde ook de provobeweging zich solidair met zijn ideeën. Simon Vinkenoog sprak over bewustzijnsverruiming en Gerard van het Reve over zijn relatie met de tot ezel gereïncarneerde God. De vrijheid en creativiteit kwamen in eerste instantie tot uiting in muziek. Het jaar 1964 was toch al het jaar van de popmuziek: The Beatles traden op in Blokker, The Rolling Stones in het Kurhaus in Scheveningen. Jongeren lieten net als hun muzikale helden hun haar groeien. Ook binnen de muren van de Vrije Academie klonk overal beatmuziek. Iedereen mocht in de lokalen komen *jammen*, bandjes, zoals de Haagse Q65, gebruikten de lokalen als gratis oefenruimtes. Er klonk steeds meer geluid, afkomstig van transistorradiootjes, die afgestemd waren op radio Veronica, van cassettebandjes en grammofoons. In de modelklassen traden als stimulans bij het schilderen beat- en jazzgroepen op.[55] Bij de cursus lithografie van Hadeler stond Strawinsky's *Vuurvogel* op en dansten de leerlingen tussen de lithostenen. De Vrije Academie Nieuwe Stijl bood een *Sound and Beatcentre* en een jazzworkshop en Livinus experimenteerde met 'Beat en Beams': op het ritme van de beatmuziek liet hij lichtstralen in kleuren mee pulseren. Met deze technieken stond hij aan de basis van de psychedelische lichtshows die furore gingen maken. Het extra geld dat met de subsidies binnenkwam, werd gebruikt om de inventarissen van de kinetische - en geluidsafdelingen uit te breiden en te verbeteren.[56] Ook op de cultuurwetenschappelijke avonden klonk jazz, bijvoorbeeld van Boris Vian en Hans Dulfer, maar ook Indiase muziek met sitar en elektronische muziek van het *Ensemble Musica-Elettronica Viva* uit Rome.[57] Afdeling III vertoonde in de grote ruimte, waar goede filmapparatuur was geïnstalleerd, regelmatig nieuwe films.[58] Naast de vele avonden over beeldende kunst, toneel, literatuur en ballet



99. Witte Studio, De Gheijnstraat, eind jaren zestig.

werden vooroorlogse avant-gardistische films, zoals van Léger, Bunuel en Dovjenko vertoond.[59] Het waren druk bezochte evenementen; en na afloop was er feest met livemuziek en dansen.[60]

Iets nieuws was de Cineworkshop, die Livinus en Lampe in 1964 met vier andere docenten oprichtten.[61] De eerste deelnemers prezen zich aan als 'vogels van diverse pluimage die met film experimenteren'.[62] Met primitieve middelen kwamen de films tot stand. Hadeler herinnerde zich een set in het kolenhok, dat verlicht werd met honderden kaarsen. Kostuums en rekwisieten werden vervaardigd door Lisette van Meeteren.[63] Van een van de eerste korte filmpjes die ze schoten is het scenario bewaard gebleven. Dat handelde over een man, die 'al het automatisch gebodene vanzelfsprekend aanvaarden wil', maar ook een uitweg zoekt voor zijn individuele behoeftes en prikkels.[64] Het conflict dus tussen de geautomatiseerde massacultuur en het individu. Automatisering werd in dit filmpje gesymboliseerd door een computer, een automatiek, een koele ijssalon en rugnummers. Hoewel het scenario in gezamenlijkheid tot stand was gekomen, was in dit thema het gedachtegoed van Lampe terug te vinden. Hij waarschuwde zijn lezers steeds vaker voor de gevolgen van de automatisering van de maatschappij. Want: 'hun oceaan van vrije tijd zal een leegte achterlaten die ze alleen bewoonbaar kunnen maken door creativiteit'. Ze moesten leren te spelen met automaten in plaats van er door overheerst te worden. 'Zo kunnen ze zich misschien redden van het lot robots onder de heerschappij van automaten te worden'.[65]



100. Phil van de Klundert, *z.t.*, Isabellaland, 1966.

In die redding kon de Vrije Academie Nieuwe Stijl een rol spelen. Het was zinvol het verschijnsel creativiteit breder te bestuderen, vond Lampe. De Vrije Academie zou als studiecentrum voor onderzoekers kunnen fungeren. Hij nodigde psychologiestudenten uit Leiden uit om onderzoek te komen doen. Lampe zag de academie als geschikte studieplek, omdat creativiteit er nu eens niet gekoppeld was aan de psychiatrische instelling in de vorm van creatieve therapie, maar als artistiek fenomeen bestudeerd kon worden.

Tegenover het begrip automatisering stelde hij 'improvisatie'. Het is grappig dat Lampe de hectiek op het secretariaat, ontstaan door de enorme groei van het instituut, samenvatte onder de noemer 'georganiseerde improvisatie'. En dat terwijl het secretariaat juist helemaal geautomatiseerd was, zo bleek uit zijn correspondentie met Van der Vlies. Maar het was onbestaanbaar om dat te benoemen.[66]

Door de onstuimige groei waren steeds meer medewerkers nodig op het secretariaat. Naast Hans Janssen werkten daar Carla Hartjesveld, Pau Voute als stagiair van de sociale academie en Eva Schamhardt die van Lampe een parttime baan aangeboden had gekregen, zodat ze kon blijven schilderen bij Kroes. Verschillende oud-deelnemers spreken over de Vrije Academie in die tijd als een 'zoemende bijenkorf'. 'Het kookte er!'[67] Doordat het instituut zich meer dan vroeger op de amateurs richtte, groeide het aantal aanmeldingen gestaag. Lampe wees niemand af. Hij overstelpte de gemeente met aanvragen voor nieuwe lesvakken en docenten; het leerlingenaantal bleef almaar groeien. Hij kon vanwege het grotere gebouw meer cursussen aanbieden, maar hij ging verder dan dat. Sommige cursussen raakten overbezet. Bij Kroes zaten meer dan zestig mensen in de klas. 'Bomvol! de benen staken uit de ramen', vertelde een leerling.[68] Voor die over-



101. Wil Bouthoorn, *Grimmig sprookje*, 1983, olieverf (93 x 104 cm).

volle cursussen voerde Lampe het verschijnsel 'verdubbeling' in. Twee lokalen naast elkaar met in elk lokaal een model, waartussen de docent heen en weer pendelde. De gemeente keurde alles goed. Lampes jaarverslagen waren juichend, want de verwachtingen werden overtroffen.[69] Als eerste nieuwe docenten maakten in 1965 Wil Bouthoorn en Phil van de Klundert hun entree. Bouthoorn, die samen met Lampe in *Verve* en de *Posthoorngroep* gezeten had, zou tot 1992 aan de academie verbonden blijven. Hij was een van de eersten die het abstracte en non-figuratieve werk stimuleerde.[70] Van de Klundert, tot dan toe leerling op de Vrije Academie, werd aangesteld bij beeldhouwen.

Om meer leerlingen aan te spreken voor een volledig programma startte Lampe een aantal meerjarige vakopleidingen: een geheel op reclame en publiciteit gerichte cursus, de PPC genaamd (Praktische Publiciteitscursus) en een volledige Mode-opleiding.[71] Daar kwamen nog vakopleidingen voor Ceramiek en de Cinework-shop bij. Het grote gebouw met achttien lokalen kon nog veel beter benut worden; de vele amateurs die slechts één of twee dagdelen per week aanwezig waren, vulden de lokalen bij lange

na niet, zeker niet overdag.[72] Voor de vakopleidingen werd een certificaat verleend, dat niet beschouwd moest worden als een diploma, maar als een 'verklaring omtrent meester-vakmanschap'.[73] Het uitreiken van een certificaat stond niet ter discussie, hoezeer dit ook in tegenspraak was met de historie en doelstellingen van de Vrije Academie. De verklaring was op zichzelf een loos document zonder officiële waarde. De PPC draaide enige jaren succesvol, hoewel het lastig was voldoende mensen te vinden voor een dagopleiding; immers de meeste gegadigden voor een dergelijke vakopleiding oefenden overdag hun beroep uit. Lampe introduceerde nieuwe vakken als lay-out en zeefdruk. Een volledige mode-opleiding kwam niet van de grond, maar de modeafdeling wist zich intussen wel te profileren met spraakmakende shows, onder leiding van docente Wil Korrelboom. Ze experimenteerde met wegwerpmaterialen zoals pakpapier, dat zodanig werd bewerkt dat het op leer leek; onder het motto 'je bent creatiever als je er geen geld mee verknoeit'.[74] Haar leerlingen, waaronder de bekend geworden ontwerpster Carla van der Vorst, presenteerden zich in experimentele ontwerpen van golfkarton, papieren servetjes, wegwerpbordjes, zilverpapier en cellofaan.[75] De publiciteit die deze evenementen opleverde, zorgde voor opnieuw een toename van leerlingen, zodat er zeker vier avonden per week modelessen aangeboden konden worden. Desondanks was er toen maar één oude trapnaaimachine in het gebouw en die werd niet eens gebruikt. Als er iets gestikt moest worden, deden de cursisten dat thuis. Lampe vond het niet nodig om aan deze populaire cursus subsidiegeld uit te geven. De toegepaste kunstvakken mode, maar ook ceramiek waren typisch de cursussen die veel amateurs trokken en die dus voor de inkomsten van de academie belangrijk waren, maar waar Lampe in zijn publiciteit minder aandacht aan besteedde en tevens minder geld aan uitgaf.



102. Leerlingen in kleding van papier, 1967.

De Vrije Academie Nieuwe Stijl presenteerde zich als een opleiding vol nieuwe elementen, waarvan de Praktische Publiciteitscursus, de Modecursus, de Cineworkshop en 'Nieuwe Stijl', zoals de afdeling voor experimenten met licht, beweging en geluid genoemd werd, de meest kenmerkende onderdelen waren. Het liefst zagen Livinus en Lampe deze onderdelen als een geïntegreerd geheel. De experimenten met licht, beweging en geluid hoorden bij de Cineworkshop, die vooral een artistiek uitgangspunt had, maar zich ook bezighield met reclamefilm. Op dat punt raakte de Cineworkshop aan de cursus Praktische Publiciteit. De modecursus met zijn nadruk op textieldessins, toneelkleding en rekwisieten had raakvlakken met de zeefdrukcursus, die ook van belang was voor de Publiciteitscursus en voor de scenografie van de Cineworkshop. Zo was dus alles met elkaar verbonden. Lampe wilde dan ook de collectieve samenwerking bevorderen, maar wèl met behoud van individualiteit. 'Als belangrijkste punt in de collectiviteit zien we dat we ervoor moeten waken dat het individu er niet in wordt doodgedrukt, dat we niet in een dictatoriaal, onleefbaar schema verzeild raken'.[76] Een lastige tegenstrijdigheid. Zo waakte hij angstvallig over de individuele verantwoordelijkheid van deelnemer èn van docent. Wanneer een docent wilde buiten-

tekenen, dan was Lampes reactie: iedereen die naar buiten wil, moet naar buiten gaan. Wie binnen wil blijven, blijft binnen. Toen docenten de leerlingenexposities in ere wilden herstellen, reageerde hij: wie iets op wil hangen, hangt het maar op. Hij voelde er weinig voor om dit soort details te institutionaliseren. Maar hij liet wel het collectief steeds meer bepalen. De vergaderfrequentie nam drastisch toe om alles bespreekbaar te maken. Naast bestuursvergaderingen stelde hij algemene docentenvergaderingen in en gecombineerde docenten- en leerlingenvergaderingen per discipline. Bovendien was hij zelf als autoriteit altijd beschikbaar. Met zijn komst als adjunct was een eind gekomen aan een periode van 'sine regno'. Anders dan Livinus aan de Hoefkade, was Lampe in de De Gheijnstraat altijd aanwezig. Naast de directiekamer had hij er ook een atelier, waar hij zelfs kon blijven slapen; hij nam actief deel aan programmaonderdelen en gaf cursussen in zijn eigen ruimte.[77] Hij maakte werkdagen van acht tot dertien uur en dan was hij ook nog eens vaak op zondag in zijn atelier te vinden, samen met zijn vriendin Carla Hartjesveld.[78] Hij was zéér aanwezig: hij beschouwde de intercom als geliefd middel om de hele dag door zijn stem in de lokalen te laten klinken.

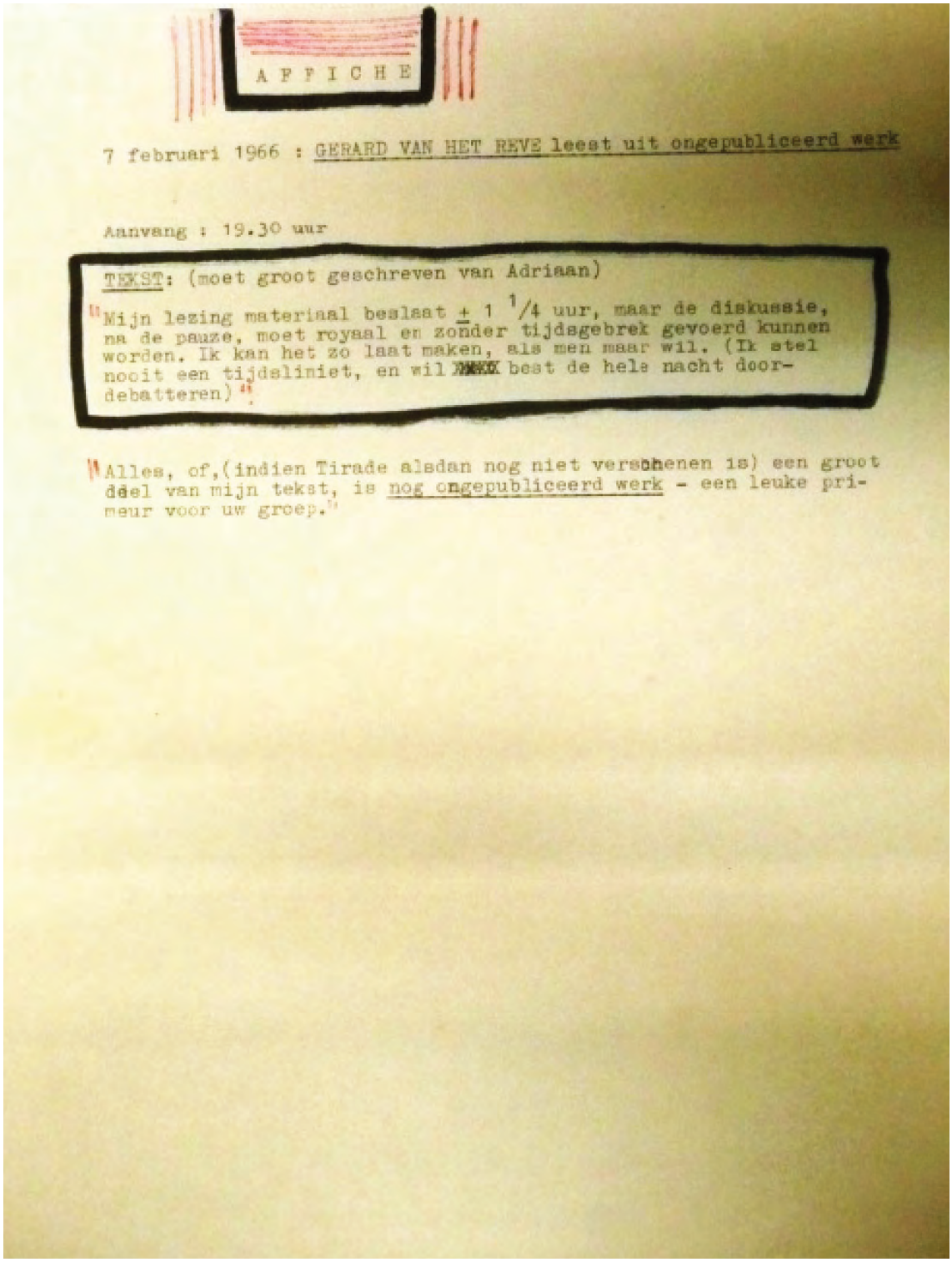
Omdat zijn taken als 'fungerend directeur', zoals hij zich was gaan noemen, steeds meer omvatten, verzocht hij het bestuur Aat Verhoog te benoemen tot adjunct-directeur.[79] Als argument voerde hij aan dat de grote vrijheid die de leerlingen werd toegestaan, het uiterste vergde van de leiding. 'Wat er van de leiding verwacht wordt is aanzienlijk zwaarder dan een uitgestippelde autoritaire, orthodoxe opzet', schreef hij.[80]



103. Buurtkinderen beschilderen de muren van de binnenplaats (George Lampe nog in kostuum), 1967.

Provo en Xoelapepel

De socioloog Adriaan van der Staay, die al eerder opgevallen was als discussieleider, werd de nieuwe ideoloog van de Cultuurwetenschappelijk afdeling, afdeling III, met Eva Schamhardt als secretaresse.[81] Net als Roem en Redeker enkele decennia eerder ontwierp hij de plannen voor de afdeling in nauwe samenspraak met de directie. Binnen een van tevoren gekozen thema, zoals 'beïnvloeding en bevrijding' organiseerde hij lezingen en *happenings*.[82] De leerlingen werden gestimuleerd te filosoferen over de mate van culturele en persoonlijke beïnvloeding van het eigen denken en voelen. Van der Staay had een hele rij sprekers op het oog die over cultuur, het individu, anarchisme en culturele sjablonen zouden praten, onder wie Tajiri, Melle, Plokker en Johnny the Selfkicker. Psychodrama en sociodrama stonden geprogrammeerd. Kenmerkend aan zijn opzet was dat deze lezingen niet los van elkaar stonden, maar pasten in het grotere verband van het gekozen thema. Zijn plan was dermate ambitieus dat het niet allemaal viel te verwezenlijken, maar veel werd wèl gerealiseerd. Hij contracteerde een indrukwekkend aantal dichters, musici, schrijvers, acteurs, mimespelers, dansers, filmers, experimentatoren met geluid en beweging.[83] Een kleine greep uit het aanbod: er waren avonden over Oosterse vechtkunst, 'ongebruikelijk geluid', kinetiek,


AFFICHE

7 februari 1966 : GERARD VAN HET REVE leest uit ongepubliceerd werk

Aanvang : 19.30 uur

TEKST: (moet groot geschreven van Adriaan)

"Mijn lezing materiaal beslaat ± 1 1/4 uur, maar de diskussie, na de pauze, moet royaal en zonder tijdsgebrek gevoerd kunnen worden. Ik kan het zo laat maken, als men maar wil. (Ik stel nooit een tijdslimiet, en wil best de hele nacht door-debatteren)".

"Alles, of,(indien Tirade alsdan nog niet verschenen is) een groot deel van mijn tekst, is nog ongepubliceerd werk - een leuke primeur voor uw groep."

104. Voorstel voor een affiche door Gerard van het Reve, 1966.



105. Roel van Duijn op de Vrije Academie, 1966.

neurotische moeilijkheden, Brecht en Kafka, poëzie van Deelder, Vinkenoog en Verhagen. Gerard van het Reve las voor uit 'gedeeltelijk ongepubliceerd' werk. Een legendarische avond over het provotariaat vond plaats in een afgeladen zaal met eerste Provo Roel van Duijn.[84] In de Haagse kranten werd van deze avond verslag gedaan. Van Duijn kondigde aan dat de wereld zou eindigen in een *Brave New World*, terwijl een speels Nieuw Babylon tot de mogelijkheden behoorde, als de misverstanden met het gezag maar opgelost werden. Zijn provocatie-idee die avond was de 'witte kip', een idee om de politie ('de kip') in het wit gekleed te laten gaan en ze om te vormen tot sociaal werkers.[85] Wat bijna niemand wist was dat PvdA-staatssecretaris van het ministerie van Cultuur, Recratie en Maatschappelijk werk (CRM) Cees Egas, voor wie Van der Staay overdag op het Binnenhof rapporten schreef, die avond incognito aanwezig was om met eigen ogen gade te slaan of Provo echt zo gevaarlijk was als wel gesuggereerd werd.[86] Een constructief advies van Van der Staay aan Egas, want de staatssecretaris ontpopte zich na deze avond tot een milde verdediger van Provo. 'De jongeren mogen lastig zijn, zij bevorderen in elk geval de discussie over vele zaken van maatschappelijk belang en van democratisch recht'.[87]

Gaandeweg werden de avonden in plaats van een praatje met een plaatje steeds vaker een manifestatie, een gebeurtenis of een persoonlijke ervaring, waar slechts een minderheid van de leerlingen actief bij betrokken was. Zo waren er de *happenings* onder de naam Xoelapepel met Arthur Hesselbach, een Haagse tekenleraar die in korte tijd dit fenomeen populair maakte. De deelnemers gingen op de grond liggen, waarna ze de gebeurtenissen verder maar over zich heen moesten laten komen. De bedoeling was om een bewustzijnsverruimende ervaring mee te maken, een *sensitivity*-spel. De aanwijzingen vooraf gingen niet veel verder dan de aanbeveling voor dames om een lange broek aan te trekken. In een donker lokaal maakten de deelnemers bewegingen bij fantasiewoorden, of ze sloegen met stokken, afgewisseld met collectief zoemen of schreeuwen. Ze hielden elkaars handen vast, bekeken elkaar intens en betastten met gesloten ogen elkaars lichaam. Daarna werd er gemediteerd.[88]

Van der Staay stelde voor een driemaandelijks bulletin uit te geven met daarin een follow-up van de manifestaties. Dan zou de rest van de academie de avonden ook beter begrijpen, dacht hij.[89] Hij zag een blad voor zich als *Propria Cures* of *Hitweek*, met bekende cartoonisten als Siné en Willem.[90] Lampe zou proberen de Vrije Academiekrant als inlegvel met de 60.000 exemplaren van *Vrij Nederland* mee te laten sturen.[91] Het kwam niet van de grond. Van der Staay zette zich in voor de Vrije Academie tot medio 1969, waarna hij de functie van directeur van de Rotterdamse Kunststichting aanvaardde. Hij bleef daarna nog enige jaren aan als bestuurslid.

Financiën

Administratief en begrotingstechnisch waren de zaken onder Lampe beter op orde. De docenten ontvingen een normaal salaris en vielen onder de reguliere arbeidswetgeving. Als directeur had hij zich van begin af aan sterk gemaakt voor de sociale positie van de docenten. Al vertelde hij in interviews menigmaal dat de Vrije Academie geen opvanginstituut was 'om mensen die voor leraar hebben gestudeerd aan broodwinning te helpen', hij zette zich wel in voor hun salaris.[92] Zo wist hij in het najaar van 1966 gedaan te krijgen dat het personeel met terugwerkende kracht voor het hele jaar een salarisverhoging ontving.[93] Doordat het hem steeds lukte de ramingen van de te innen lesgelden te overtreffen, bouwde hij krediet op bij de subsidiënten. Hij kon van begin af aan een sterk stijgende lijn van inkomsten laten zien. Hij verhoogde de prijzen van de cursussen dan ook regelmatig. In 1964 waren de kosten bij een volledige opleiding overdag *f* 275,- en vermoedelijk al een jaar later, maar in ieder geval in 1967 *f* 325,-.[94] Na 1968, toen Lampe het helemaal voor het zeggen had, werd het bedrag voor de volledige dagopleiding nog verder verhoogd naar 400,- en het bedrag voor de opleidingscursussen PPC, Ceramiek en Cine-workshop zelfs naar *f* 500,- per jaar. Ondanks de gestegen cursusprijzen meldden zich dat jaar veel meer volledige dagcursisten aan dan het jaar ervoor.[95] Het idee van de 'verdubbeling', één docent voor twee volle lokalen met twee modellen, was een vondst die zijn toepasbaarheid lange tijd heeft bewezen. Per 1 januari 1968 was de rechtszekerheid van de docenten helemaal geregeld. Lampe stuurde een invoelende brief, waarin hij hen meedeelde dat ze voortaan voor kinderbijslag en doorbetaling bij ziekte in aanmerking kwamen, maar ook vrijheid moesten inleveren: 'Uw wettelijke status geeft u een sociale bescherming die u tot nu toe ontbeerde. (..) Uit het een en ander vloeien ook dingen voort die u als een vermindering van uw vrijheid zult voelen. (..) Bij ziekte, ook dit is u waarschijnlijk nog vreemd, dient u (..) thuis blijven in verband met een te verwachten bezoek van de controlerend geneesheer.[96]

Op 29 juni 1968 nam Livinus van de Bundt om gezondheidsredenen op 59-jarige leeftijd afscheid. De bestuursleden probeerden een financiële overbrugging voor hem te regelen. Na veel gesteggel keerde de gemeente hem tot zijn 65e jaar maandelijks vijfhonderd gulden uit, met de kanttekening dat er geen wettelijke grond voor deze afspraak bestond. Vanaf 1974 ontving Livinus door een positief advies van de Raad voor de Kunst een eregeld van *f* 3000,- per jaar.[97] Vijf maal heeft hij dat bedrag mogen ontvangen, tot hij overleed op 11 oktober 1979. Zijn echtgenote Mieke van der Burgt was enkele maanden eerder overleden. Per september 1968 werd Lampe officieel aangesteld als directeur en Aat Verhoog als assistent-directeur.

Lampes eerste tijdvak, nog als adjunct, had zich ideologisch vooral gekenmerkt als een voortzetting van Livinus' standpunten. Hij wist de verrassende cursussen en originele inzichten onder de aandacht van een groot publiek te brengen. Tegenstrijdig aan de opvatting dat er geen verschil zou zijn tussen de professionele kunstenaar en de amateur was het idee van de all-round-opleidingen met een certificaat, waarmee Lampe trachtte de leerlingen, als toekomstige professionals, te binden aan een langdurig verband. Het beleid stond in het teken van groei. De taak van het bestuur was om te controleren of Lampes ideeën over de uitbreiding van het lesaanbod en de aanstelling van docenten en assistenten hadden voor de begroting. Het bestuur richtte zich vervolgens tot de subsidiënten, rijk en gemeente, om de benodigde toestemming te verkrijgen. Dat verliep in deze jaren probleemloos. In 1964 was Victorine Hefting afgetreden als bestuursvoorzitter vanwege andere drukke werkzaamheden; de architect Kees Abspoel nam haar taak toen over.[98] Ze bleef wel aan als bestuurslid tot 1970, waarna ze weer terugkeerde als voorzitter. Een gedelegeerde van de gemeente was ook altijd bij de bestuursvergaderingen aanwezig.



106. Op de binnenplaats van de Vrije Academie, zomer 1969 (foto Frederick Linck).

b. Sociaal-Creatief Centrum Voor Visuele Comunicatie: 1968-1970

Na het vertrek van Livinus koos Lampe een andere koers, waarover hij en Verhoog al maanden met de docenten vergaderden. Ze beoogden niets minder dan een 'mentale sanering'. Het was het protestjaar 1968-69, het jaar van democratisering, studentenopstanden, Aktie Tomaat en de Notenkrakers en het jaar van een nieuwe wetgeving voor kunstonderwijs. Revolutie hing overal in de lucht. Lampe sprak zijn frustratie uit over de alles overheersende praktijk van het modeltekenen en -schilderen. Hij vond dat de resultaten aan de Vrije Academie, die zich toch altijd avant-gardistisch had genoemd, in weinig verschilden van die van de klassieke instellingen.[99] Het vele modelschilderen leverde zijns inziens traditionele resultaten op. Nol Kroes, Rudi Rooijackers en Wil Bouthoorn sloten zich aan bij Lampe en Verhoog. Het idee was om de leerlingen, in plaats van ze naar model te laten werken, korte films te laten zien, die vervaardigd waren door de Cineworkshop. Zo confronteerde je ze direct met iets ongebruikelijks. En anders zou het model in beweging moeten komen. Beweging zou het uitgangspunt zijn, maar zelfs foto's waren te gebruiken. Het voordeel van studie naar een foto in plaats van naar model was dat het tweedimensionale beeld de leerling minder informatie gaf. Dat zou voor beginners een prima lesmethode zijn. Niet iedere docent was enthousiast over deze plannen. Kees Andrea vermoedde dat veel mensen zouden wegblijven wanneer er geen model meer aanwezig zou zijn. Lampe gaf hem gelijk en besloot dat de cursus van Andrea, met zijn eigen leerlingen op de zaterdagochtenden, in alles hetzelfde moest blijven.

Mentale sanering

Aat Verhoog stelde voor om in de benamingen van de lessen die volgens de nieuwe principes opgezet werden, het begrip relatie terug te laten keren. Dus geen schilderen meer, maar 'visuele relatie', geen beeldhouwen, maar 'plastische relatie'. Het begrip relatie gaf aan dat de vrije kunsten niet op zichzelf stonden, maar altijd op andere zaken betrokken moesten worden, zoals techniek, wetenschap en moderne communicatiemiddelen.[100] De cursisten van de vrije kunsten werkten dan bijvoorbeeld experimenteel samen met de filmers en fotografen. Een ander nieuw idee van Verhoog was de invoering van de *hearing*, een openbare bespreking van het door leerlingen en docenten gemaakte werk. Hij noemde dat een tribunaal en had er grote verwachtingen van; het zou de resultaten ten goede komen. Lampe, en met hem het bestuur, kon zich in deze plannen vinden en voerde ze ook daadwerkelijk uit.

Om de nieuwe fase te markeren kwam er een andere toevoeging aan de naam Vrije Academie:



107. Binnenplaats Vrije Academie, ca. 1970 (foto Paul Melief).

Sociaal-Creatief centrum voor visuele communicatie. Lampe kondigde in de Haagse kranten aan dat het nieuwe plan bedoeld was om de amateur van zijn complexen te bevrijden en dat de modellessen werden vervangen door bewegingsfilms. Ook 'gaan we foto's gebruiken, een middel dat vroeger bij de ontplooiing van kunstenaars sterk werd afgeraden'.[101] De communicatie met de buitenwereld was gericht op de veranderingen aan de academie en niet op de aspecten die behouden bleven. De academie heette nu sociaal-creatief, omdat Lampe de maatschappelijke component van het kunstonderwijs wilde benadrukken. Actieve kunstbeoefening, door zo veel mogelijk mensen, zou het leven voor iedereen in de toekomst zinvoller maken en de maatschappij beter. Dat had hij in 1964 ook al gezegd, maar nu sprak hij in prikkelender bewoordingen van een mentale sanering.[102] Meer dan vroeger nog propageerde hij dat ten behoeve van het bredere sociale welzijn hij zoveel mogelijk gegadigden wilde binnenhalen. Om die reden hief hij alle toelatingseisen op. Daarvoor in de plaats introduceerde hij darwinistische begrippen als 'natuurlijke selectie' en 'zelfselectie'. De Vrije Academie had nooit strenge toelatingseisen gekend, maar wel was er altijd een informerend en licht beoordelend toelatingsgesprekje geweest, waarbij de aspirant-leerling wat werk liet zien. Lampe beschouwde een dergelijk gesprekje nu als elitair. Toelating tot de academie behoorde tot de persoonlijke verantwoordelijkheid van de deelnemer, die voor zichzelf moest leren uitmaken waar hij paste en waar zijn talenten lagen. De taak van de Vrije Academie was het om daartoe gelegenheid te geven. Dus hield Lampe alleen een summier 'intake-gesprek', een term ontleend aan de psychiatrische praktijk, dat slechts diende om naar motivatie en plannen te informeren. Daarna stuurde hij de student, gewapend met een prospectus, het gebouw in. Met opzet werd hij niet wegwijs gemaakt, om 'het veilige, onzelfstandige, en daardoor onkreatieve' niet een te grote invloed te geven. Hij moest via zijn onzekerheid zijn persoonlijke kracht ontdekken, was Lampes theorie.[103] Wanneer de student de moed opbracht zijn veilige patronen te doorbreken, zou hij ook in staat zijn de eigen grenzen te ontdekken. Daarmee vergrootte hij zijn vrijheid. Wanneer hij merkte dat hij niet thuishoorde op de Vrije Academie, zou hij dat zelf aanvoelen en vertrekken. Zo werd van hem een grote mate van zelfinzicht verwacht. Lampe: 'In het begin van het jaar ontmoeten wij hier in de gangen wel eens jongens, die verdwaald rondlopen, op zoek naar een echte les. Zij trekken ons dan aan de mouw, en vragen wanhopig: waar moet ik heen? Tsja jongen, antwoorden wij dan, dat is jouw probleem. Waar je maar wilt...'[104] Lampe vond het zinvol dat een student zomaar een beetje rondliep en hier en daar wat praatte, een soort van geprogrammeerde desoriëntatie dus. Op 'officiële' academies kwam de apathie van een kunststudent nooit aan het licht, op de Vrije Academie wel. Daar moest ruimte voor zijn, omdat ook dat soort gevoelens van waarde waren

voor het ontwikkelingsproces.[105] Vanuit indolentie zou de student zich bewust worden van zijn mogelijkheden tot verandering.[106] In het ronddolen en verdwalen is de terminologie van Constant te herkennen. Immers, in *New Babylon* doolden de bewoners ook rond, waardoor ze juist tot creatieve vondsten kwamen. Lampe meende dat leerlingen zichzelf wel selecteerden als ze eenmaal aan het werk waren. Is de opleiding voor hen niet geschikt, dan verdwijnen ze uit zichzelf wel weer. Zelfselectie tegenover de 'autoritaire en exclusieve selectie', die binnen het traditionele kunstonderwijs gangbaar was, vond Lampe.

Nog voor het nieuwe programma van start ging, trok Aat Verhoog zich terug als adjunct, tot grote spijt van Lampe, die zijn inbreng bijzonder waardeerde.[107] Hij deed zijn uiterste best Verhoog te behouden als adjunct-directeur door een hoger salaris voor hem te bepleiten. Het stak Lampe dat docenten aan de andere kunstacademies zoveel meer verdienden dan zijn leraren en hij probeerde uit alle macht hun positie te verbeteren. De salarissen waren gebaseerd op die van begeleiders aan creativiteitscentra en niet op normale docentensalarissen. De docenten van Ateliers '63 zouden maar liefst vier maal zoveel verdienen. 'Wat kunnen we nou toch es voor deze lulsituatie verzinnen', verzuchtte hij.[108] Verhoog bleef wel aan als docent lithografie en 'visuele relaties'. Rudi Rooijackers werd vervolgens benoemd tot adjunct.[109]

Psychomotor en Cineworkshop

In het kader van de mentale sanering introduceerde de academie een nieuw, voor het Nederlands kunstonderwijs uniek lesvak: Psychomotor, gegeven door George Lampe zelf. Een speciaal lesvak, gericht op 'het opengooien van mensen'. In *de Volkskrant* legde hij zijn onorthodoxe methode uit:

'Psychomotor is een hete les en die geef ik zelf. Alles wat iemand heeft gevonden en heeft vastgelegd om het routineus te gaan herhalen wordt door mij zo drastisch mogelijk de hersens ingedrukt. Ze moeten zich vrijhouden. Ik gebruik Afrikaanse muziek of elektronische pop met snel bewegende naakte meisjes. We maken gewoon een grote troep waaruit sommigen toch weer met zeer persoonlijke dingen tevoorschijn komen. De remmingen verdwijnen. Ze worden met kracht uit hun positie gesmeten over hun vormelijke barrière heen van "niet weten en niet durven"'.[110]

Bij Psychomotor van Lampe kwam de hele academie samen: hippies en oudere dames, Provo's en tieners, iedereen die er zin in had deed er aan mee. De armen en de lichamen bewogen ritmisch op de muziek - ook Lampes armen zwaaiden mee - met in de handen een kwast of krijt waarmee de vellen papier werden bestreken.[111] Lampe karakteriseerde Psychomotor, dat letterlijk zoiets betekent als 'de ziel in beweging zetten', ook als 'formele destructie'. De deelnemers moesten hun vaste conventies en patronen afbreken, zowel psychisch als op het tekenpapier of schilderdoek. In spierballentaal verwoordde hij dat de werkwijze was gericht op het 'losmaken van authenticiteit'. En dat dan wel drastisch, via het indrukken van de hersens, door ze met kracht uit hun positie te smijten, zoals hij zei.

Daarnaast voerde hij, ook in het kader van mentale sanering, het idee van de *hearings* van Verhoog door, nu *speak-ins* genoemd. Deelnemers èn begeleiders met hun werk werden in het openbaar aan het oordeel van anderen 'blootgesteld'. In de prospectus stond: 'de begeleidende kunstenaars ontkomen daar evenmin aan als alle anderen'. De woorden 'blootgesteld' en 'ontkomen' geven het karakter van deze openbare tribunalen aan. Het hoorde allemaal bij de grondige mentaliteitsverandering die Lampe voor ogen stond. Hij brak met Livinus' stijl, die de persoonsontwikkeling van de leerlingen veel meer op z'n beloop had gelaten. Diens uitgangspunt was geweest: vooral niets bederven, iedereen vrij



108. Psychomotor in Lampes atelier, ca. 1970.

laten in zijn doen en laten en zijn gang laten gaan, dan komt het kunstenaarschap vanzelf naar voren. De brochure van 1964 was nog afgesloten met enkele woorden van Livinus: 'Vrije Academie zegt niet: wij weten wat u persé moet. (…) Wij zeggen: houd u open voor alles wat er uit u kan groeien.' Maar Lampe liet duidelijk merken dat hij wèl wist wat er per se moest. Met de *speak-ins* sloop beoordeling van het werk de academie binnen, al was het dan niet door 'een stelletje autoritaire vijven en zessen-uitdelers', maar door het collectief. De directie uitte zich in strenge woorden, maar zag zichzelf als antiautoritair. Het bekritiseren van elkaar viel op wonderlijke wijze samen met een gemoedelijke sfeer. De directeur en de adjunct waren voor iedereen 'Sjors' en 'Rudi'. Iedereen kon zonder afspraak op elk moment in hun kantoor komen binnenvallen. Daarmee creëerden ze ondanks alle krachtige taal een antiautoritaire sfeer waarin ze hoopten dat de mentaliteitsverandering zou plaatsvinden.[112]
In betrekkelijk korte tijd was dat gebeurd. Nog in januari 1968 luidde Lampes aanhef van brieven aan de docenten tamelijk vormelijk 'beste collega's', sprak hij ze aan met 'u' en sloot hij af met 'collegiale groet'. Al spoedig werd dat 'dag makkers', 'beste vrienden' en ging hij tutoyeren. Begin 1968 kleedde Lampe zich nog in een net pak, na de zomervakantie kwam hij terug met het haar tot over de oren, een donkere coltrui en een leren jas. De leerlingen noemden hem Sjors. 'Je mocht hem geen meneer noemen. Tutoyeren moest', vertelde een oud-leerlinge.[113] Wat later verordonneerde Lampe zelfs officieel dat de begeleiders niemand meer u mochten noemen. Dat was voor sommige jonge leraren, die oudere dames en heren in de klas hadden, niet altijd gemakkelijk.[114]

Naast Psychomotor was een ander uniek les-onderdeel de Cineworkshop. Nog nergens anders in Nederland, behalve aan de Filmacademie in Amsterdam, bestond de mogelijkheid op academisch niveau filmvaardigheid te verwerven. In september 1968 was Frans Zwartjes aan-gesteld als gastbegeleider. Lampe had hem leren kennen doordat zijn echtgenote Bibeb hem had geïnterviewd voor *Vrij Nederland*. Zwartjes was altviolist geweest bij het orkest van de Nederlandse Opera, vioolbouwer, docent in muziek en tekenen en filmdocent aan de Akademie voor Industriële Vormgeving te Eindhoven. In Eindhoven had hij niet de kans gekregen met filmonderwijs verder te gaan, omdat het ministerie er geen geld voor wilde reserveren.[115] Zwartjes had op dat moment al naam gemaakt met bijzondere films en prijzen gewonnen. Hij was gaan filmen om performances vast te leggen, en film was van daaruit voor hem een zelfstandige kunstvorm geworden.[116] Toen hij



109. Georg Hadeler (rechtsboven met snor, arm over pop) en zijn groep, ca. 1969-1970.

in Den Haag arriveerde trof hij de Cineworkshop, die nauwelijks over faciliteiten en materialen beschikte, in pioniersstadium aan. Het beschikbare lokaal kon met de beste wil van de wereld geen studio genoemd worden. Maar voor Zwartjes was dit juist een situatie die mogelijkheden schiep. Niet alleen was het filmen op zichzelf een nieuwe discipline, ook de wijze waarop hij het lesvak aanpakte was revolutionair. Zijn uitgangspunt was: alles zelf doen. Hij legde de nadruk op onmiddellijk handelen, bijna alsof de camera een penseel was. De leerling nam de apparatuur ter hand en ging direct aan de slag, zonder technische kennis en zonder eerst een scenario te bedenken. Het ging erom de gebeurtenissen van het moment rechtstreeks te transformeren naar film. De leerling hield zich tegelijkertijd met licht en geluid bezig en op een bijna terloopse manier, al spelend, kwamen de resultaten tot stand. Onbevangenheid daarbij beschouwde Zwartjes als een groot goed. Ieder maakte zijn eigen regels, er werd niets opgelegd, de deelnemer kon intuïtief tot oplossingen komen. Want ‘de slaaf van het handboek zal nooit iets anders laten zien, dan wat een onbeperkt aantal anderen er ook van maken’, doceerde Zwartjes.[117]



110. Lampe in zijn kantoor, ca. 1970.

Typerend aan Zwartjes' voorbeeld was het 'in de camera monteren'. Dat hield in dat de volgorde van de shots meteen al de uiteindelijke film bepaalde. Zijn werkwijze was rondlopen met een camera, snel in- en uitzoomen, om het onderwerp heen slenterend. Daarmee creëerde hij een zeker ritme, dat bepalend werd voor zijn films. Zwartjes zelf en de deelnemers werkten met de Beaulieux, een type camera dat ontwikkeld was voor amateurs, waarmee geen direct geluid kon worden opgenomen. Ze maakten dus stomme films, of monteerden er achteraf geluid onder. Een basisbeginsel was dat de leerling zich liet leiden door wat er aanwezig was. Er waren slechts minimale middelen beschikbaar, maar dat werd als een voordeel gezien. Dè manier om te leren filmen was eenvoudigweg door het veel te doen. Uniek was ook dat de deelnemers hun films zelf ontwikkelden, hoewel er nauwelijks faciliteiten voor waren. De ontwikkeltanks waren eigenlijk te klein voor de filmrolletjes die ze gebruikten, dus moesten ze in de rol knippen, waardoor er altijd de kans bestond dat er een shot doormidden ging. Dan plakten ze dat weer aan elkaar.[118] Droogkasten ontbraken, zodat de ontwikkelde films aan waslijnen met verbogen paperclips te drogen hingen. De cineasten zaten uren buiten het lokaal voor de gesloten deur om tegen te gaan dat iemand binnen zou komen en er stof op de drogende films zou waaien.[119] Zwartjes gaf de Cineworkshop met zijn onorthodoxe aanpak binnen korte tijd een enorme impuls en verwierf zo al snel grote autoriteit. Daarmee bereikte hij bij Lampe een invloedrijke positie, ook op beleidsterreinen. Hij had een duidelijke visie en wist die overtuigend te brengen. Al snel kreeg de stem van Zwartjes binnen de directie veel gewicht.

In 1969 kreeg de Vrije Academie de andere



111. Josephine Sloet, *Jump*, 1972, tekening - gestandaardiseerde vorm en repetitie (47,6 x 59 cm).

helft van het gebouw erbij, waardoor er negen lokalen bijkwamen. Het lesaanbod werd verder uitgebouwd met nieuwe afdelingen, zoals clean art, edelsmeden, lassen, sonopracticum, theater, kleurenfotografie en leerbewerking.[120] De Vrije Academie telde nu zevenentwintig lokalen, de barakken op de binnenplaats niet meegeteld. Er kwam een crèche (‘kresje’) voor kinderen van deelnemers en begeleiders. Nieuwe docenten traden aan. Lampe en zijn equipe waren creatief in het verzinnen van ongebruikelijke cursussen, die niet allemaal even gemakkelijk vielen te omschrijven. Zo gaf Hannes Postma ‘geheugen en deformatie’, waarin hij ‘de werkhand en het overeenkomstig gebied in de hersens [wilde] ontkoppelen of koppelen aan andere gebieden: emotionele en cerebrale’.[121] Gerard Verdijk onderwees ‘gestandaardiseerde vorm en repetitie’, waarin hij werkte met multipliceerbare vormen. Clean art was een ruimtelijk vak waarin gewerkt werd met ‘schone’ materialen, zoals perspex en polyester. Naast het moderne vak figuratieve relaties, waarin het model bewoog en wegliep, was er nu ook ‘model exakt’. Alsof dit ook iets nieuws was, omschreef Lampe dit als een ‘nuchter en constructief opbouwen van de figuur. Echter niet op emotie of “artisticiteit” gerichte methode’. Nol Kroes was de docent voor de beide modelcursussen. Aad van Houwelingen doceerde ‘grafisch non-specialisme’, waarin hij etsen en tekenen binnen één lesvak combineerde, een integratie van prent en tekening. Een jaar later bedacht hij voor dit vak de titel ‘ets-eksperimenten’. Alle lesmethodes waren volgens de prospectus gericht op het losmaken van authenticiteit.



112. Jan Snoeck en zijn groep, bezig met de maaltijd in klei, jaren ’70.

Politiek

In de loop van 1969 werd de toon van Lampe steeds politieker. ‘Bij ons kom je niet om schilderijen te leren maken, maar het gaat om de ideologie van de anti-autoritaire samenleving’.[122] Hij zette een democratisch systeem op waarbij hij inspraak van onderaf garandeerde: het one man, one vote-model. Leerlingen (nu officieel deelnemers genaamd) konden op elk moment alles ter discussie stellen: de leiding, de begeleiders (nu de officiële term voor docenten), het programma en de werkwijze. Hiermee kwamen alle zekerheden op losse schroeven te staan. Begeleiders waren hun positie niet zeker. Wanneer leerlingen hun functioneren aan de kaak stelden, kon ontslag het gevolg zijn als de meerderheid dat besliste, een lot dat modeleraar Ed van Rijn trof.[123] In principe kon bij meerderheid van stemmen het gehele lesprogramma per jaar veranderen.[124] De leerlingen kregen steeds meer rechten en privileges, terwijl aan de docenten steeds meer eisen werden gesteld. Zij moesten zien om te gaan met leerlingen die het lokaal binnenkwamen op een tijdstip dat hen uitkwam, al was het midden in de les of aan het eind, bij welke docent ze maar wilden. Leerlingen, die ook nog eens de macht hadden hun rol te betwisten. Lampe vond dat de docenten dat moesten accepteren. Het bijzondere van deze verregaande democratisering was dat dit nu eens niet was ontsproten aan het brein van de studenten, maar

aan dat van de directie zelf. Terwijl het klimaat enerzijds zeer tolerant ('rielekst') werd, werd paradoxaal genoeg de toon van de kant van de directie jegens de begeleiders weinig zachtzinnig. In de prospectus stond geschreven dat begeleiders op ieder moment gedwongen konden worden hun positie te herzien, zodat ze geen kans zouden krijgen zich te ontwikkelen tot 'afschuwlijke betweters', die 'van hun eigen onaantastbaarheid en onvervangbaarheid overtuigd' zijn. Teksten die niet van veel vertrouwen in het docententeam getuigden. Als stelregel was dus niemand aan de Vrije Academie zeker van zijn baan. Lampe vond dat elk docentencorps ter wereld regelmatig opgeschoond moest worden. Deze opvatting liep parallel met de studentenacties aan de Amsterdamse Rijksakademie, die zich onder meer richtten tegen de levenslange aanstellingen van de professoren. Acties waarmee Lampe zich publiekelijk, via een open brief in *Vrij Nederland*, samen met Rooijackers, Bouthoorn en Verhoog solidair had betuigd.[125]

Het cruciale punt was dat de Vrije Academie geen kunstenaars wilde kweken, maar mensen een mentaliteit bijbrengen waaruit eventueel het kunstenaarschap geboren zou kunnen worden. Bij die mentaliteit hoorde ook de verantwoordelijkheid voor het instituut via de democratische stem. Wanneer het kunstenaarschap níét ontstond vanuit die mentaliteit, dan was het ook goed, want die nieuwe mentaliteit was voor iedereen van belang. Lampe wees in interviews geregeld met trots op de muurschildering in zijn directeurskamer: 'Hier, daar heeft met anderen een oude dame 'n paar dagen voor op haar knieën gekropen met haar achterwerk in de lucht, onvermoeid van enthousiasme. Zoiets bedoel ik met een zekere mentaliteitsverandering. En daar werken we hier aan'.[126] Lampe zei: 'Kunstenaars zijn elite-producenten voor elite-afnemers' en daar wilde hij van af.[127] Het eindproduct van de kunstenaar, het kunstwerk, moest losgekoppeld worden van het economisch systeem. Hij was tegen regelingen van de overheid die kunstwerken financierden, zoals de contraprestatie of Beeldende Kunstregeling (BKR).[128] Daarom ondersteunde hij de kunstenaarsacties voor een betere BKR dan ook niet. De overheid zou in plaats van het eindproduct het proces van creatieve werkzaamheid moeten financieren, vond hij. Voor dat doel zou de overheid werkplaatsen als de Vrije Academie sterker moeten bevorderen. Twee leraren van de Vrije Academie stelden deze punten ook aan de orde in *Vrij Nederland*: Hannes Postma en Aat Verhoog. Zij reageerden in september 1969 op de acties van de Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars (BBK), zoals de bezetting van de Nachtwachtzaal in het Rijksmuseum. Postma verzette zich, net als Lampe, tegen de BBK, omdat die zich juist zou moeten inspannen om de kunstenaar te bevrijden van de dwang zijn werk aan de man te brengen, in plaats van een betere prijs voor het eindproduct te bedingen. Postma en Verhoog bepleitten open werkplaatsen waarin iedereen zou mogen komen binnenlopen om te werken of om les te geven.[129] De kunstenaar diende een basishonorarium te krijgen. Postma stelde een Rijksinstituut 'Open Werkplaats' voor, waarin alle kunstopleidingen, academies, galeries, musea en werkplaatsen van kunstenaars opgenomen waren. In dit instituut kon 'iedere leerling (..) meester worden, iedere meester kan leerling worden'. Lampe was het hier helemaal mee eens en hij vond dat de Vrije Academie al zo'n soort open werkplaats was. Hij bood minister van CRM Marga Klompé aan om met haar over cultuurbeleid te praten, omdat hij vond dat zijn academie aanknopingspunten bood voor oplossingen. 'Gaarne willen wij U in Uw moeilijke taak terzijde staan, ook als dit niet veel meer zou betekenen dan het komen tot een enkele gedachtenwisseling', schreef hij haar.[130] Dat Lampe, Verhoog en Postma niet op de lijn van de BBK zaten, zette kwaad bloed bij de Haagse actievoerende BBK-ers, onder wie Bob Bonies, die zich tot Lampe had gewend om steun. Tot zijn grote verbazing weigerde deze dus. Lampe zag er meer heil in om zijn 'open werkplaats' die de Vrije Academie al was, te promoten bij de minister, die

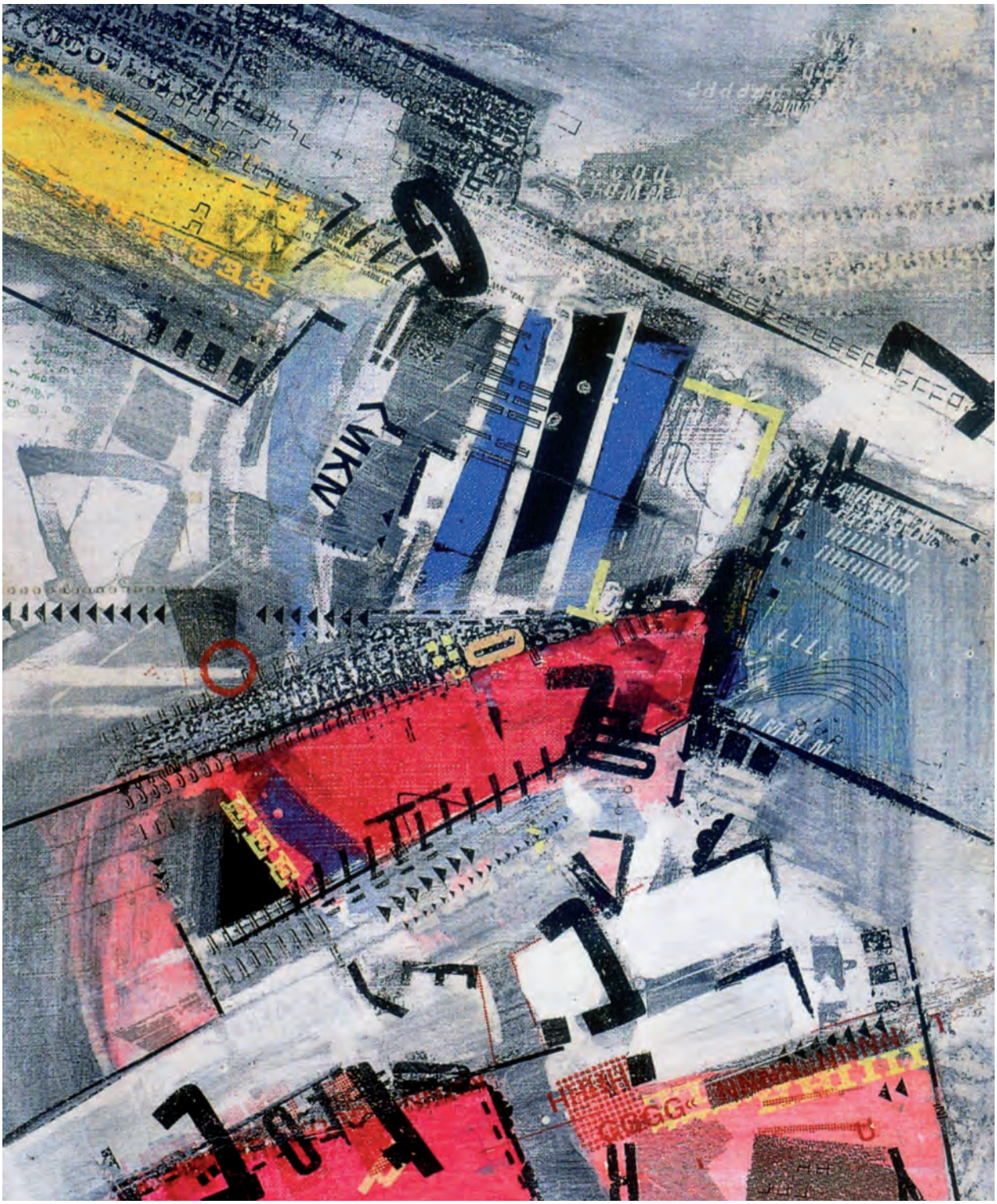
begrip had voor de moeilijke situatie van kunstenaars. Aan Bibeb vertrouwde Marga Klompé toe dat ze het verzet van de kunstenaars wel kon verklaren; de Nederlanders waren immers ‘een beetje burgerlijk’. Deze houding van Klompé vormde de aanleiding voor Lampe haar te vragen de functie van voorzitter van het bestuur van de Vrije Academie op zich te nemen, maar daar ging ze niet op in.[131] Mede naar aanleiding van de problemen aan de Rijksakademie had Klompé de Studiecommissie Onderwijs Beeldende Kunsten ingesteld, die in juli 1969 haar *Tussentijds Verslag* publiceerde.[132] De Studiecommissie (‘De Jong’ genaamd, naar de voorzitter) adviseerde niet alleen meer zeggenschap voor studenten aan de kunstopleidingen, maar deed ook aanbevelingen voor het maatschappelijk functioneren van de kunstenaar in spé. Zij beval open werkplaatsen aan om de studenten voor te bereiden op de beroepsuitoefening. De maatschappelijke relevantie van de kunstopleiding stond centraal in het verslag. Het eindrapport van de Studiecommissie De Jong van mei 1971 kwam in grote lijnen overeen met dit eerdere verslag. Veel aanbevelingen waren op dat moment al volop van toepassing aan de Vrije Academie, waarvan ondanks een uitnodiging daartoe, geen vertegenwoordiger zitting had willen nemen in de Studiecommissie.[133] Wel schreef Lampe namens de Vrije Academie een open brief naar aanleiding van het *Tussentijds Verslag* en nam hij het woord op de openbare zitting, die de commissie in mei 1970 organiseerde voor studenten, docenten en directeuren van alle kunstacademies. Zijn voornaamste kritiekpunt was dat kunstonderwijs niet mogelijk en niet nodig was, omdat het onderscheid tussen amateur en professional niet gemaakt kan worden.[134] ‘De Vrije Academie is het eerste en enige instituut dat al 20 jaar in praktijk brengt en onderzoekt wat in Uw stuk als teneur wordt voorgesteld’.[135] Voor hem ging het om mentaliteit, zowel voor professionals als amateurs; alle mensen moesten deel uitmaken van het ludieke *New Babylon* dat op handen was.

Aktualiteitsonderzoek

Diezelfde mentaliteitsverandering streefde ook de Cultuurwetenschappelijke afdeling na. Van der Staay was verdwenen en Lampe nam zijn rol over. Hij gebruikte de afdeling om zijn politiek verder uit te dragen. Alles draaide om de doelstelling: het losmaken van authenticiteit, meer mens worden, ‘ontdekking en ontwikkeling van jezelf’. Zo werd het ook in een wervingsadvertentie van de Vrije Academie verwoord: Wil je experimenteren, boetseren, beeldhouwen, tekenen, schilderen, (…) je zelf zijn, je zelf worden, anders worden, ga dan EXPERIMENTEREN. Ondertekend door De Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, Sociaal Creatief Centrum voor Visuele Communicatie,



113. Zeefdruklokaal, 1969.



114. Gerard Verdijk, *Mouvements*, 1964, olieverf op doek (103 x 83 cm).

de meest experimentele toestand van West-Europa.[136] De academie bood dus een combinatie aan van lessen in beeldende kunsten en de mogelijkheid tot zelfrealisatie. Dat laatste ideaal werd vooral gerealiseerd in de Cultuurwetenschappelijke afdeling, waarvoor nog steeds subsidiegeld binnenkwam van de provincie.

De academie daagde de deelnemer uit met zichzelf te experimenteren binnen de vier muren van haar gebouw, om later goed opgewassen te zijn tegen de maatschappij daarbuiten. Lampe zag het instituut als een proeftuin voor de echte samenleving, waaraan de deelnemer actief en creatief mee moest doen. Persoonsontwikkeling en mentaliteitsverandering waren nodig om je te kunnen verdedigen tegen de manipulaties van autoritaire instellingen. Lampe wilde geen lezingen, forums en filmavonden meer, maar wilde de persoonsontwikkeling verbinden aan alle andere afdelingen. Hij noemde dat 'Projekt Kommunikatie'.[137] In het hele onderwijs zouden de deelnemers geconfronteerd worden met 'het doorlopend verleggen van grenzen, doorlopend ontsnappen aan frustraties, permanent opheffen en vernietigen van formalisme'.[138] Het activiteitenprogramma van het eerste jaar van Projekt Kommunikatie is bewaard gebleven. Daaruit blijkt dat er voornamelijk *speak-ins* gerealiseerd werden, die een hele dag in beslag konden nemen. Dan werd er niet alleen werk van leerlingen en docenten besproken, maar ging het ook over politiek, filosofie, literatuur, wetenschappelijke inzichten en ontdekkingen. De bedoeling was dat er discussie ontstond. Zo waren er bijeenkomsten over de feministische acties van Dolle Mina en de studentenprotesten, over Vietnam, ontwapening, Israël en de Palestijnen. De vele buitenlandse vluchtelingen die zich bij de Vrije Academie meldden, waaronder Tsjechen en Palestijnen, verhoogden de relevantie. Er werd uitgebreid gesproken over hun situatie, hoe het verder moest, waar de deelnemers zich voor konden inzetten. Hoever ging ieders persoonlijke verantwoordelijkheid? Maar ook minder activistische bijeenkomsten waren er, bijvoorbeeld over Marokko, met dadels en thee.

Er kwam een einde aan Projekt Kommunikatie toen een groep deelnemers, ongeveer twintig personen, de gelegenheid kreeg de afdeling te reorganiseren. De groep vond dat zij te weinig inspraak had gehad bij de invulling van de *speak-ins*. De directie stelde hen vervolgens het budget ter beschikking om zelf een programma op te stellen, maar er kwam niets van de grond. De deelnemers verdedigden zich: 'Als we al die tijd onmondig zijn gehouden, moeten jullie ons toestaan dat we nog veel moeten leren. We moeten de kans krijgen ons te ontplooien'.[139] Ze bedienden zich dus van het juiste jargon. Maar Lampe vond dat ze genoeg tijd hadden gekregen om dat programma op te stellen; echte interesse ontbrak naar zijn idee.



115. 'Wil je experimenteren', uit *Het Parool*, 16 augustus 1969.



116. *Speak-in*, ca. 1970 (foto Meijer).

Een andere poging van Lampe om de deelnemers tot maatschappelijk bewustzijn te brengen, was de instelling van de workshop Aktualiteitsonderzoek.[140] Hij trok hiervoor gastbegeleiders aan uit de culturele antropologie, journalistiek, economie, psychologie en orthopedagogiek. Van tevoren trachtte hij inzicht te krijgen in het politiek en psychologisch bewustzijn van de deelnemers. Zij kregen een vragenlijst van vijf kantjes voorgeschoteld, waarop zij zich dienden uit te spreken over hoe de workshop het beste vorm gegeven kon worden en of het alleen betrokken moest zijn op moderne kunst (zo ja, waarom? zo nee, waarom niet?). Moesten er zaken bij betrokken worden als politiek, maatschappij, creativiteit, het marktwezen, contraprestatie, wegwerpkunst, epigonen, kitsch, esthetiek, kinetiek en optisch onderzoek? Moesten er psychologische onderwerpen aan te pas komen, zoals egoïsme, jaloezie, gespletenheid en agressie; moest sociologie aan de orde komen met vragen als: huwelijk of commune? Moest het gaan over automatisering, stedenbouw, seks, pornografie en heldenverering? Zouden we het ook moeten hebben over Marcuse, Rudi Dutschke en Che Guevara? Het was een schier oneindige lijst met punten waar de deelnemer een mening over moest hebben, eindigend met de vragen: weet je een oplossing voor Tsjecho-Slowakije, heb je een opinie over het dienstweigeringsprobleem en wat denk jij eigenlijk over de vorm waarin kunstonderwijs moet plaatsvinden? Laatste vraag: wat denk je van dit formulier?

Als deze vragenlijst iets duidelijk maakt, dan is het wel dat er binnen het kunstonderwijs aan de Vrije Academie geen enkel onderwerp taboe was. Het hele leven werd erin betrokken. Helaas is niet bekend hoe de lijst ingevuld werd, maar dat maakte voor de vormgeving van de workshop niets uit. Hoe minder de deelnemers de psychologische, sociologische en politieke onderwerpen van belang hadden gevonden, des te harder Lampe er tegenaan ging. De lijst geeft aan wat de directie in ieder geval wèl van belang vond.[141] De orthopedagoog Wim Wiegel, destijds bekend van de revolutionaire ontwikkelingen aan de Willem Arntsz Hoeve in Den Dolder, begeleidde de workshop. Lampe verwachtte veel van hem, hij was het 'psychiatertje' dat van de Vrije Academie een waar Psychopolis, een staatje waar de ziel heerst, zou moeten maken.

Antipsychiatrie

Eind 1969 opperde Lampe de naam Psychopolis voor het eerst. Omdat er in die tijd in ons land allerlei creativiteitscentra verrezen, die zich ook 'vrije academie' noemden, wilde hij een duidelijk onderscheid maken.[142] De Haagse Vrije Academie moest gezien worden als een creatief centrum op topniveau, van landelijk belang tussen de andere 'kreatieve centra', waar men zich meer bezighield met het oude vertrouwde en niet uit was op



117. Kees Westerduin, leerling van 1965 tot 1967.

Westerduin: *Composities perfect uitlichten, dat heb ik bij Janmaat geleerd. Om al die glimmende apparatuur, de schoonheid van die machines, er goed op te krijgen was heel lastig...*

bewuste persoonsontwikkeling. Ook wilde hij zich onderscheiden van andere kunstacademies. Hij vond dat zijn instituut zich nog duidelijker moest afkeren van de artistiek-technische norm en veel sterker in de richting van de maatschappelijke kritiek moest bewegen. De Vrije Academie moest meer gaan werken met psychiaters, sociologen en psychologen, die net als hij de stelling aanhingen dat de huidige maatschappij een 'bijzonder gevaarlijk gekkenhuis' is.[143] Lampe parafraseerde hier de Schotse psychiater Ronald Laing, die vooral de maatschappij en zijn machthebbers als gestoord zag. 'Staatslieden die met atoomwapens dreigen zijn veel gevaarlijker dan de mensen waarop wij het etiket "psychotisch" plakken'; dat citaat nam Lampe over in zijn publicaties.[144] De zinsnede kwam uit Laings boek *The Divided Self*. Een ander begrip dat Laing veel gebruikte, en Lampe met hem, was 'vervreemding'.[145] Wanneer je je conformeerde aan de gestoorde burgermansmaatschappij en geld verdienen je enige doel in het leven was, leidde dat tot vervreemding. 'Als-ie maar geen voetballer wordt (…), maar liever dat nog dan het bord voor zijn kop van de zakenman', zong Boudewijn de Groot. In Nederland was de Amsterdamse psychiater Jan Foudraine, bekend van zijn boek *Wie is van hout*, de belangrijkste vertolker van Laings visie, de antipsychiatrie. Foudraine's thema was dat psychiatrische patiënten slachtoffers zijn van de 'vervreemding' in de westerse samenleving. De man met de aktentas zag hij als abnormaler dan de schizofreen.[146] Lampe omarmde deze visie; hij veronderstelde dat de Vrije Academie deelnemers kon redden van de vervreemding. 'De meeste mensen hebben tot nu toe dingen moeten doen waarmee ze van binnen maar weinig te maken hadden, een levensvulling die tot vervreemding leidt – maar nu krijg je de kans om dingen te gaan maken waar je van binnen juist erg veel mee te maken hebt.'[147] De anti-psychiatrie was voor Lampe de ultieme consequentie van zijn visie op Constants *New Babylon*. Immers, de geautomatiseerde maatschappij kwam er toch, nu moest iedereen zich er nog tegen te weer stellen. Alleen maar spelen was niet genoeg. Het contrast met de opvattingen van Livinus werd nu nog groter. Zag deze zichzelf nog als maatschappelijk, evenals de rol van zijn academie, Lampe zette zich juist af tegen de maatschappij. Livinus dacht dat kunstenaars met hun artisticiteit een tegenwicht zouden bieden aan de technocratie, en dat er met zoveel mogelijk kunstenaars in de samenleving een balans zou ontstaan; Lampe vond dat creatieve mensen zich beter konden terugtrekken uit de harde maatschappij, die hij Technopolis noemde. Ze moesten een eigen, veel betere samenleving creëren, die uiteindelijk de plaats zou innemen van de oude. Lampe was een exponent van de protestgeneratie, waar Livinus nog niet toe behoord had. Lampes opvattingen liepen parallel met die van Carel Muller, de net benoemde directeur van Dennendal, een afdeling van de psychiatrische instelling de Willem Arntsz Hoeve in Den Dolder. Daar zouden verstandelijk gehandicapten uit hun isolement gehaald worden en verbroederen met de verpleegkundigen. Ook daar wilden de activisten, geïnspireerd door Provo en de Kabouters, een vrijstaatje oprichten; rond de woning van Carel Muller op het terrein van de instelling werd geëxperimenteerd met nieuwe leefvormen.[148] Lampe had connecties met Dennendal; hij contracteerde de orthopedagoog Wiegel, die in Den Dolder aangesteld was en stuurde Muller namens de directie van de academie per telegram een adhesiebetuiging toen hij onder vuur kwam te liggen.[149] Jan Snoeck herinnerde zich er met een groepje Vrije Academiedocenten te zijn geweest.

Overigens distantieerde Livinus zich niet van Lampes opvattingen. Geregeld werden ze gezamenlijk geïnterviewd of namen ze deel aan een forum, waarbij ze een gelijke mening over kunstonderwijs lieten horen.[150]

Psychopolis werd min of meer geruisloos geïntroduceerd; de nieuwe naam dook al op in de kranten. In maart 1970 zond Teleac een televisieprogramma uit over Lampe en Psychopolis, waarin het begrip werd gedefinieerd als tegen-

hanger van de gevreesde Technopolis, de geautomatiseerde maatschappij waarin de technocraten de overhand zouden krijgen.[151] Met de start van het schooljaar 1970 werd 'Psychopolis de Vrije Academie' de officiële naam. Maar eerst kwam de Vrije Academie nog even in het nieuws met een ontslagkwestie die zijn gelijke niet kende. In juni van dat jaar werd bijna de helft van de docenten ontslagen. Dat niemand zijn positie veilig kon weten, ondervonden negentien van de veertig docenten. Niet door toedoen van gedemocratiseerde studenten, maar door toedoen van de directeur zelf. Het werd ze per stencil medegedeeld. Van deze negentien hadden overigens acht docenten zelf al ontslag genomen, onder wie Hannes Postma, die problemen had met de overdracht van zijn nogal ingewikkelde lesstof en Aat Verhoog, die het niet eens was met de ingeslagen psychologische koers.[152] De docent Jean Paul Vroom kon niet instemmen met Zwartjes' ontkenning van het belang van filmtechniek, een aspect dat Vroom wèl essentieel vond, al was het maar om deelnemers te leren voorzichtig om te gaan met de dure apparatuur.[153] Lampe ontsloeg maar liefst elf docenten wegens onbekwaamheid en desinteresse, onder wie oudgedienden als Mieke van de Bundt, Ed van Wijk en Emmy van Deventer.[154] Pieter Geraedts, die enige maanden eerder op verzoek van Lampe geformuleerd had hoe hij aan het vak Keramiek een andere invulling kon geven (keramiek zien als 'ruimte') voldeed desondanks niet.[155] Lampe vond dat 'niet-gecontinueerde' docenten konden terugkeren als deelnemer, wat sommigen ook deden.[156] Dat verdiende in zijn ogen lof, want dan begreep een begeleider werkelijk waar het bij de Vrije Academie om ging: je altijd openstellen voor de mogelijkheid tot groei en verandering. Er was veel onvrede over de wijze waarop deze mega-ontslagronde had plaatsgevonden; het onpersoonlijke stencil, het gebrek aan motivering en het ontbreken van vooroverleg. Het gedrag van Lampe werd door velen, docenten en leerlingen, als autoritair gezien. Dat de vermeende onbekwaamheid van de docenten openlijk over tafel was gegaan, in het bijzijn van deelnemers, werd als vernederend ervaren. Emmy van Deventer schreef een cynische brief. 'Misschien zal eens de tijd komen dat (..) koppigen en onwilligen onder dwang, desnoods met geweld, de weg zal worden gewezen naar psychische Vrijheid ...'[157]

Maar het bestuur onder leiding van Victorine Hefting steunde Lampe. Zij organiseerde een openbare discussie over de gang van zaken, zodat iedereen, ook de niet ontslagen docenten, zijn onvrede en bezwaren kon uiten. Intussen gingen de plannen door. Van het ontslag en het tumult werd uitgebreid verslag gedaan in de Haagse kranten.[158] Wethouder Wilzen zei tijdens een vergadering van de Haagse gemeenteraad dat de Vrije Academie hem 'wel eens zorgen baarde, doch dat het hem nog meer zorgen zou baren als ze hem geen zorgen meer baarde'.[159] Ook de vertegenwoordigers van de gemeente stonden blijkbaar welwillend tegenover de stormachtige ontwikkelingen aan de Vrije Academie.

In *Vrij Nederland* verscheen een artikel over de heftige stroomversnelling waarin het instituut was geraakt. Journalist Johan Phaff beschreef Lampe als de Minotaurus in zijn labyrint. 'Tja', schreef Phaff, 'waar gedemocratiseerd wordt vallen spaanders'.[160] Blijkbaar zag hij niet dat de ontwikkelingen weinig met democratie te maken hadden. Oudgedienden als Kees Andrea, Hessel de Boer, Nol Kroes, Gerard Lutz, Ber Mengels en Jan Snoeck bleven wel aan. Allemaal leraren die, al waren ze niet allemaal even vernieuwend, volle groepen hadden en goed waren in de overdracht van hun ideeën. Zij hadden vaak al jarenlang eigen leerlingen, een eigen publiek, maar trokken ook steeds nieuwe deelnemers aan.

Op de ontslaggolf volgde de aanstelling van een groot aantal nieuwe docenten in de zomermaanden. Mensen van buiten die niet de gebruikelijke relatie met de Vrije Academie hadden en geen moeite hadden met het wijzigen van oude gewoontes. Dat was ook Lampes strategie. Hij scherpte de regels aan. Iedere nieuwe medewerker ontving een brief met de

arbeidsvoorwaarden, waaronder standaard een proeftijd van drie maanden. De voorwaarden stonden in de kop van de aanstellingsbrief vermeld, zodat niemand zich kon beroepen op onbekendheid met de regels: 'Begeleiders worden per definitie voor 1 jaar of minder aangesteld. Wijzigingen in de aanstelling voorbehouden op grond van de wijze waarop de begeleider functioneert t.o.v. de processen die dit instituut stimuleert en de samenwerking met de deelnemers'.[161] Onder de nieuwe docenten die hun entree maakten waren Jan Sierhuis, wiens expressieve schilderstijl in combinatie met zijn communistische interesse Lampe hadden aangetrokken, en Lodewijk de Boer, spraakmakend theaterregisseur.

Sinds Lampe Livinus daadwerkelijk had vervangen als directeur, had een trendbreuk plaatsgevonden. De beoogde mentale sanering viel niet te miskennen. Het klimaat aan de Vrije Academie was politiek geworden. De protesten en de democratisering waren niet in gang gezet door leerlingen, maar geleid door een strijdbare directie en ondersteund door welwillende overheden. Dat dit in Nederland een gangbaar proces was, verwoordde James Kennedy in zijn boek *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. Het waren vooral sociologen, psychologen, maatschappelijk werkers, jeugdwerkers en docenten die de rebellie van de jaren zestig ondersteunden en mogelijk maakten, schreef hij. De overheden achtten creatieve uitlaatkleppen voor de jeugd, zoals Paradiso en Fantasio in Amsterdam, heel nuttig, zelfs als er illegale zaken plaatsvonden, zoals drugsgebruik. Vandaar dat zulke instellingen, net als Psychopolis in Den Haag, ruimhartig gesubsidieerd werden.[162] Het rechtssysteem in Nederland, met zijn gedoogbeleid als uitzonderlijk instrument, was sterk beïnvloed door de Utrechtse School van psychologen en juristen, onder wie de pedagoog Langeveld, die lid was van het bestuur van de Vrije Academie. De psychologische aanpak, waarin begrip voor onaangepast gedrag altijd belangrijker was dan straf, was daar een belangrijk kenmerk van. Hier klonk het personalisme weer door, met het begrip voor de hele mens, met zijn rationele èn irrationele kanten. De Utrechtse School was sterk doordrongen van dat personalistisch gedachtegoed. Die ideeën hadden veel invloed op het cultureel-maatschappelijk werk van de jaren zestig, met zijn nadruk op 'de geborgen mens'. Opeens werd een enorm belang gehecht werd aan een brede, plezierige vrijetijdsbesteding door iedereen en het ministerie van CRM besteedde daar veel aandacht en geld aan.[163] De cultuurwetenschapper Dr. Frans Ruiter betoogde dat *New Babylon* van Constant een eigentijdse vertaling was van het aloude personalistische gemeenschapsideaal.[164] En waarom zouden die producten van vrijetijdsbesteding niet als kunstwerken gezien mogen worden? Ruiter wees er in dat verband ook op dat het niet voor niets was dat in 1965 de Kunsten werden overgeheveld van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschap naar het nieuwe CRM: Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk. Kunst werd Cultuur en werd in organisatorisch verband gebracht met maatschappelijk werk. Allemaal aspecten die we in Psychopolis terugvinden.

c. Psychopolis de Vrije Academie 1970-1976

Het labyrint

De prospectus van 1970-71, een dikke krant van ruim veertig pagina's, liet zien wat er behalve de naam nog meer veranderd was. Teksten, meer bedoeld als sfeerbeeld dan als informatievoorziening, gaven een idee van een academie waar de verbeelding aan de macht was.
'Op 1 september 1970 begint de nieuwe jaartelling, dan breekt het jaar 1 van Psychopolis aan'. Dat klonk als een revolutie. Tekeningen van een labyrint, ook in het logo, droegen bij aan het beeld dat de zoektocht op deze academie centraal stond.[165] Lange volzinnen suggereerden dat logica er niet toe deed:

'Psychopolis is als iemand naar je toekomt en aan je vraagt wat is Psychopolis en je zegt: Psychopolis dat ben jij en ik, en de hele toestand tussen jou en mij en de anderen, en dat is bijv. dat je hier binnenkomt en wat gaat doen en dat je niet denkt dat je niet vrij bent en als je dat wel denkt dat je dan merkt dat het niet nodig is. Begrijp je dat? Nee.'

Of:

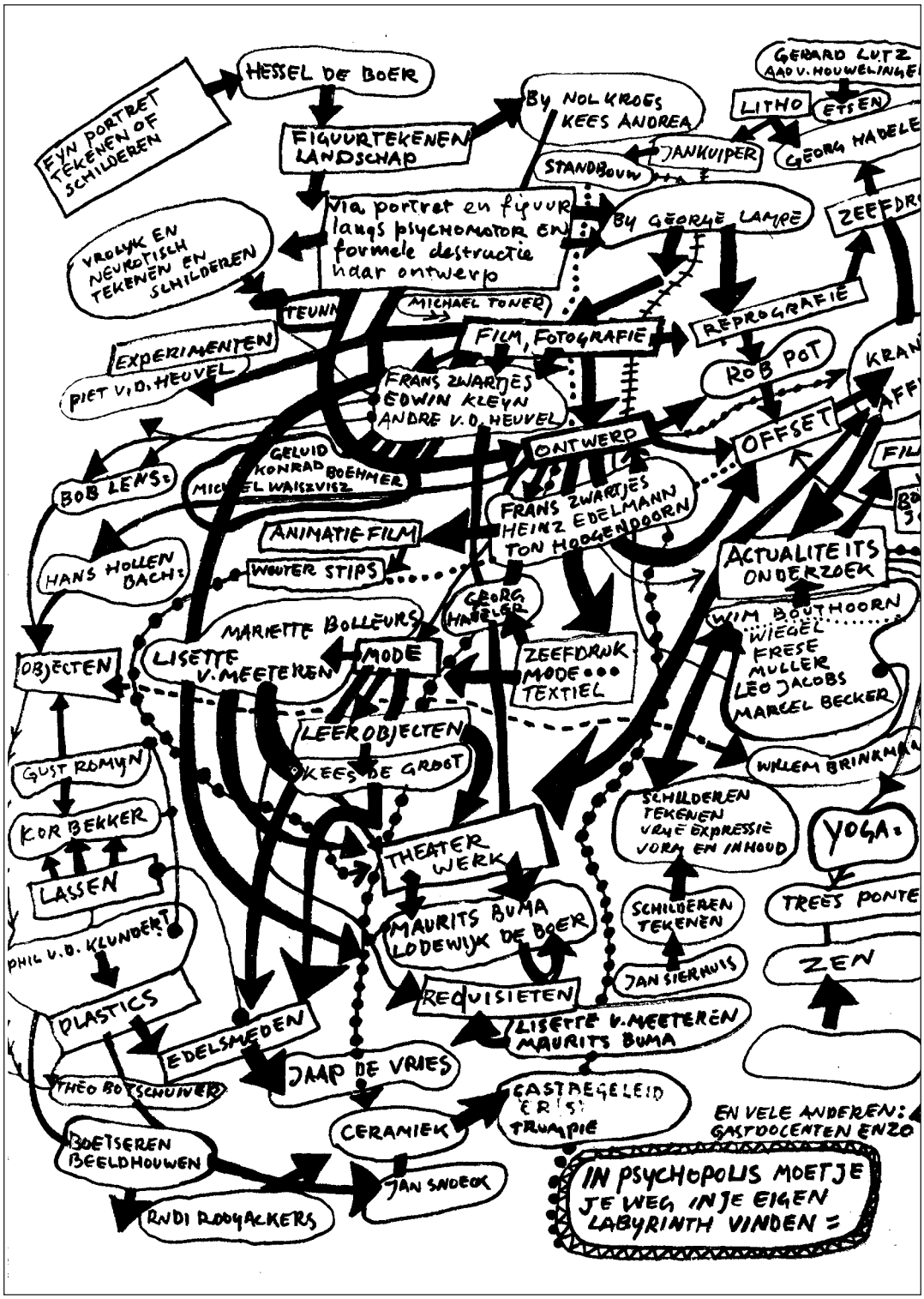
'Psychopolis is relaxed; dus hou je maar rustig, het verschil tussen jou en een kunstenaar is niet zo groot…'

Vele pagina's werden gewijd aan zulke paragrafen die steeds eindigen met de opmerking: 'Begrijp je dit? Nee'. De laatste cryptische volzin luidde:

'Maar… Psychopolis is ook dat je hier niks van begrijpt en er niets van snappend argeloos en gelukkig rondloopt, een zorgzaam en ijverig en ontzettend mooi etsje gaat staan maken bij Gerard Lutz of een heel fijn portret bij Hessel de Boer of een prachtig Spaans landschap bij Kees (Andrea). Snap je dat? Ja.'

Voor de goede verstaander was de boodschap duidelijk. Op deze academie werd afgerekend met standaardisatie, vaste normen, automatisering, 'robotisering' en met elitaire kunst. De huiver voor schematisering leidde tot bewuste vaagheid en de keus voor het labyrint als symbool. Psychopolis was onderverdeeld in vier afdelingen, nu windrichtingen genaamd: vlak, ruimte, cine/sono en aktualiteitsonderzoek. In een nevelig overzichtsmodel waren de vier windrichtingen uiteengezet en daar stond bij geschreven: 'een schema is natuurlijk erg schematisch (...) buitendien is dit nog verwarrend ook. Dat is ekspres. Want dit schema is een beetje tegen al te schematische oplossingen. Het laat zien dat alles in Psychopolis betrokken kan worden op iets anders.' De bedoeling was te laten zien dat de deelnemer te allen tijde kon overlopen van de ene afdeling naar de andere. Het moest duidelijk zijn dat het goed was om gewoon maar wat rond te lopen, overal binnen te stappen en op zoek te gaan naar de passende begeleiders. 'In Psychopolis moet je je weg in je eigen labyrinth vinden'.

Onder het kopje psychopolitiek bekritiseerde Lampe de 'eliteproducenten', kunstenaars die het traditionele kunstonderwijs hadden gevolgd, die alleen maar zouden werken voor 'een nog kleiner groepje elite-afnemers'. Zoiets had te weinig betekenis voor de samenleving, want het was te geïsoleerd. De afkeer van kunst als eliteproduct leidde tot een groot aanbod van cursussen die gecombineerd werden met experimenteel theater. Theater was, net als de performance, in principe al geen verkoopbare vorm van kunst en onttrok zich dus aan het economisch systeem. Het onderdeel theaterwerk stond bij zeker zes verschillende docenten in combinatie met een ander vak op het programma. Kees de Groot gaf leerbewerking, theaterwerk; Wouter Stips animatie, cartoons, strips, ontwerp en theaterwerk; Mariette Bolleurs mode, theaterwerk, boetiekideeën; Hans Hollenbach objekten, kunststoffen, theaterwerk; en Maurits Buma alleen theaterwerk. Armand Perrenet, die bij het fameuze Amerikaanse *Living Theatre* betrokken was, werd speciaal voor theaterwerk aangetrokken. Bij het *Living Theatre* was publieksparticipatie een vast onderdeel. Perrenet kreeg de kans aan de Vrije Academie improviserend theater op te zetten, een vorm waarbij niemand een tekst uit het hoofd hoefde te leren. Het draaide om de vrije uiting van het lichaam en van het woord.[166] En het ging om het aan de kaak stellen van de absurditeit van de burgermansmaatschappij. Een groepje deelnemers richtte samen met Perrenet de straattheatergroep *New Society of the Fifth Sun* op. Ze gingen de straat op om 'interventies te plegen'. Zo stapten ze bijvoorbeeld met de hele groep de tram in en betaalden met een tomaat, daarbij zingend over tomaten. Of ze bezochten een traditionele toneelvoorstelling om die met een eigen performance, bijvoorbeeld over



118. Pagina uit de prospectus van 1970-1971.

napalm, te onderbreken.[167] De vrije uiting van lichaam en woord kwam ook naar voren in Xoelapepelachtige *happenings* in het theaterlokaal, waarbij de deelnemers op psychedelische muziek met impulsieve bewegingen over de grond kronkelden. Het ging erom elkaars energie gewaar te worden, aura's te ontdekken, te ervaren of je 'geaard' was of niet. Spontane vrijpartijen gingen de deelnemers niet uit de weg. De schoonmaakster Hennie van der Tang vertelde dat ze geregeld meemaakte dat als ze 's ochtends om acht uur het gebouw betrad, de hele groep er nog lag te slapen.[168]

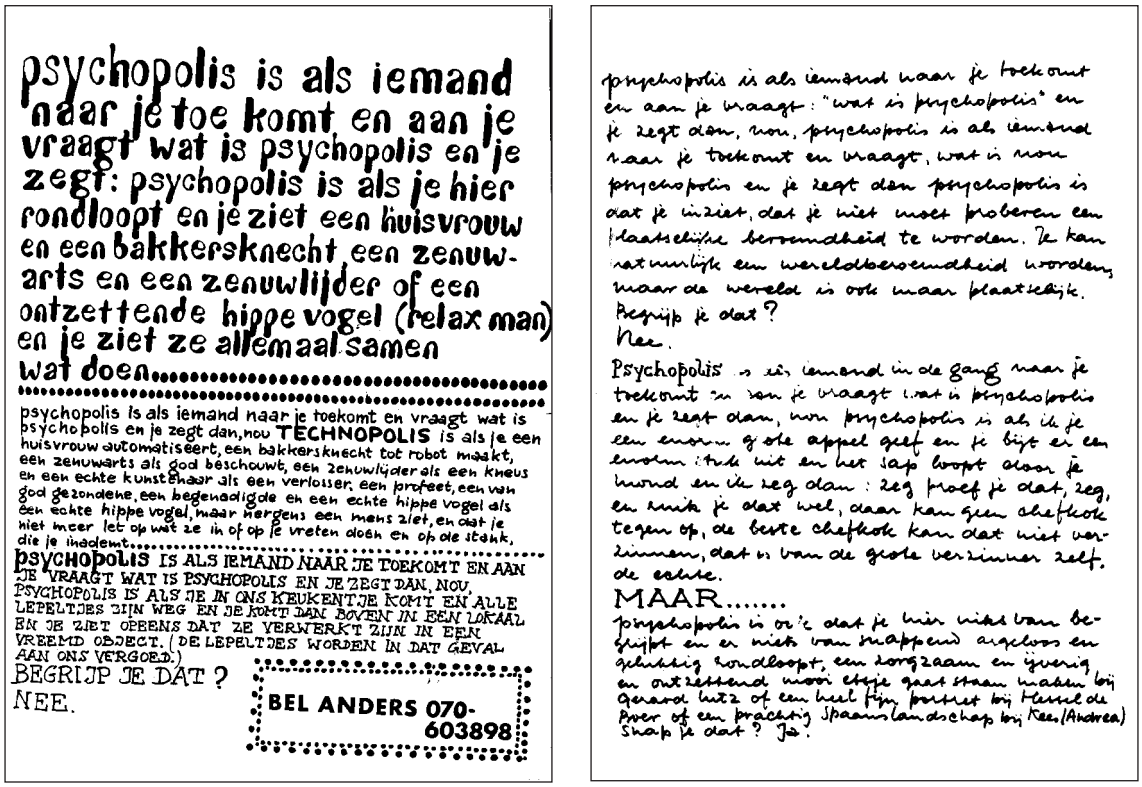
Hoe moest je je een lesvak als 'leerbewerking en theaterwerk' voorstellen? De deelnemers warmden zich eerst op door middel van vrije uiting van lichaam en woord, om zich vervolgens, als zij zich daar klaar voor achtten, aan de leerbewerking te zetten. Ook bij de filmafdeling kwam het theater de studio binnen; daar was regisseur Lodewijk de Boer als gastbegeleider aangetrokken. De Boer, net als Zwartjes begonnen als altviolist, stond bekend om zijn 'totaaltheater', de integratie van verschillende disciplines op toneel.[169] Hij bracht in 1972 zijn vierdelig theaterstuk *The Family* op de planken. Bij de Cineworkshop gaf hij les in acteren voor de camera.

Grensoverschrijding was de bedoeling. Het ging erom dat alle deelnemers van lokaal naar lokaal trokken, schilders theater gingen maken, beeldhouwers decors, filmers zich met het theater bemoeiden of video's maakten van activiteiten van anderen, de musici apparaten bouwden. Kortom, alles moest op alles worden betrokken. 'Edelsmeden als totaalgebeuren'. Er mochten in principe geen geïsoleerde eilandjes zijn.

Lampe achtte het nog altijd essentieel om zoveel mogelijk mensen te bereiken, dus moest de cursusprijs drastisch omlaag. Hij wilde vooral meer volledige dag- en avonddeelnemers inschrijven en bedacht een nieuw tariefsysteem, waarbij de deelnemer zich, in plaats van eerder voor *f* 400,- (of zelfs *f* 500,- als hij een opleidingscursus volgde zoals de Praktische Publiciteitscursus of de Cineworkshop) nu voor *f* 300,- per jaar inschreef voor het totale programma, dat inmiddels uit meer dan honderd keuzevakken bestond.[170] Hieruit kon hij zijn eigen programma samenstellen. Voor dat bedrag volgde de deelnemer tien maanden lang elke dag van tien uur 's ochtends tot tien uur 's avonds alles wat hij maar wilde. Dit had inderdaad tot gevolg dat veel meer 'volledige' cursisten zich inschreven. Logisch, want voor de prijs van één losse cursus per week kon een deelnemer evengoed vijftien cursussen volgen.[171] De prijs van één losse cursus was nu *f* 30,- per maand geworden. Dat betekende dat de leskosten voor cursisten die, sommigen zelfs al jarenlang, een dagdeel per week een les volgden bij bijvoorbeeld Nol Kroes, Ber Mengels of Kees Andrea, binnen een periode van drie jaar werden verdubbeld.[172] Het tariefsysteem moest bevorderen dat meer mensen er toe kwamen ook eens bij een andere begeleider of discipline een kijkje te nemen, en gemakkelijker de mogelijkheid hadden alle lesvakken met elkaar te combineren.[173] En inderdaad draaide toen de verhouding vaste leerlingen tegenover losse cursisten om. In het jaar 1969-70 was de verhouding volledige cursisten tegenover losse



119. Psychopolis, ca. 1970 (foto Meijer).



120. Berichten uit Psychopolis, prospectus 1970-1971.

cursisten nog 388 tegen 522 geweest; twee jaar later was dat 765 tegen 200.

De volledige opleidingen met certificaat waren geschrapt; de directie was tot het inzicht gekomen dat dit niet paste bij de uitgangspunten van de Vrije Academie. Het certificaat had toch al geen wettelijke status en Lampe vond dat bij een sollicitatie, in plaats van een papiertje, altijd het werk en de persoonlijkheid van de maker doorslaggevend moesten zijn. Verkrampt bezig zijn met het eindresultaat kwam de kwaliteit van het onderwijs niet ten goede. Docenten moesten te allen tijde de mogelijkheid hebben de leerlingen uit te dagen en tot verandering te stimuleren, los van enig einddoel. Dat was wat het 'ontwerpklimaat' werd genoemd. Leraren en leerlingen moesten zich bezighouden met 'design' en niet met 're-design', niet namaken wat anderen al hebben voorgekauwd.[174] En je dus niet richten op een eindnorm die anderen hebben bepaald.

De rol van Frans Zwartjes

Frans Zwartjes gaf steeds meer cursussen. Naast elementair filmen doceerde hij ook de vakken fotografie, geluid en fotografie, fundamenteel design en idee-ontwikkeling. Frans' echtgenote Trix werd aangesteld voor textiel. De Cineworkshop maakte furore. Zwartjes en zijn leerlingen leverden films af die op festivals werden gedraaid en prijzen wonnen. Op de Westdeutsche Kurzfilmtage in Oberhausen in 1970 draaiden vier films van Zwartjes en een film van Jean Paul Vroom.[175] Aan de films van Zwartjes werkten leraren en deelnemers mee als acteurs en geluidsmensen. Vaste acteurs in zijn vroege films waren naast Trix Zwartjes Moniek Toebosch en Lodewijk de Boer. Later acteerden vaak de theaterdocenten Armand Perrenet, Mike Paschenegger en Luc Boyer. Vrije Academieleraar Anton Martineau figureerde ook wel in de films; hij herinnerde zich Zwartjes' voor-









121. Psychopolis, 1970-71. Rechtsonder : Anton Martineau en Ineke Vermolen.

keur voor het 'morbide, kleverige, blubberachtige'. Zo was er de stomme film *Visual Training* uit 1969, waarin drie personen elkaar met een stroopachtige substantie besmeuren en met met meel bestrooien: 'Frans genoot daarvan'.[176] Zwartjes was wars van techniek, een principekwestie waar Jean-Paul Vroom al eerder tegenaan gelopen was. 'Techniek leer je in een half uur', vond Zwartjes.[177] Maar meer nog was hij tegen de zogenaamde filmwetten, 'recepten', zoals dat je de groothoeklens niet zou mogen gebruiken bij een portret of de telelens niet zou mogen hanteren zonder statief.[178] Met dat soort expliciete middelen experimenteerden de deelnemers van de Cineworkshop daarom juist wel. Ook in de fotografiecursussen speelde dat. Frederick Linck, die enige tijd assistent bij Zwartjes was, herinnerde zich de effecten

daarvan. Wanneer een deelnemer zijn filmpje ontwikkeld had en het zat door beginnersfouten helemaal onder de krassen, of het was overbelicht of te kort ontwikkeld, dan zei Zwartjes: 'Helemaal fantastisch, helemaal Andy Warhol'…[179] Deelnemers aan de Cineworkshop vertoonden hun films in de kantine, als onderdeel van het leerproces. Samen met anderen kijken naar het eindproduct en de reacties peilen vond Zwartjes essentieel om een goed beeld van de kwaliteit van de film te krijgen.[180] Recensenten begonnen een bepaalde stijl in de films van de Cineworkshop te ontdekken, mede doordat alles uit de hand gefilmd werd. Ze spraken van 'de Vrije Academie-look' of de 'Haagse School'. Daarmee doelden zij op een absurdistische stijl, vaak onheilspellend van sfeer en zonder veel verhaallijn, pantomime-achtig geacteerd, in contrastrijk zwart-wit gefilmd, zonder direct geluid of dialogen, maar eventueel met elektronische muziek. Zwartjes vond het normaal dat een leerling in het begin zijn leermeester imiteerde, maar verwachtte op den duur wel een eigen stijl.[181] Hij propageerde dus een vrije, losse stijl van leren, 'alles zelf doen en uitproberen', maar tegelijkertijd was zijn invloed zo sterk dat er toch een school ontstond. Een leerling van Zwartjes, de regisseur George Schouten, vertelde dat alleen al zijn aanwezigheid hem veel geleerd had, 'alleen al zijn manier van kijken, praten èn zwijgen'.[182] Het was een manier van leren die niet voor iedereen vruchtbaar was; van de twintig personen die zich elk jaar inschreven waren er meestal aan het eind van het jaar maar een paar over.[183] Maar door de jaren heen groeide een generatie van eigenzinnige cineasten en geluidsmensen op, die Frans Zwartjes als groot inspirator en leermeester bewonderden.[184]

Uit de eerdere geluid- en muziekafdelingen was het sonopraktikum voortgekomen, met Michel Waisvisz en Konrad Boehmer als docenten. Zij produceerden met hun leerlingen de elektronische muziek voor de films van Zwartjes, zoals voor de film *Living* uit 1971.[185] Het sonopraktikum bestond uit twee lokalen, een experimenteerruimte om te leren werken met elektronische apparatuur, zoals synthesizers en mengpanelen en een musiceerruimte voor collectieve experimenten. Het praktikum groeide uit tot s.t.e.a.m: de studio voor electro-akoestische muziek. Leerlingen formeerden samen met de docenten een improvisatiegroep, die werkte aan de hand van eigen thema's maar ook met bestaande composities. Waisvisz ontwikkelde de zogenaamde kraakdozen, *crackleboxes*.[186] Door dit sonopraktikum beschikte Den Haag over een unieke elektro-akoestische opleiding, waar bovendien, anders dan op het conservatorium, mensen aan mee konden doen die geen vooropleiding hadden. Het bood dus geschoolde componisten de gelegenheid experimentele muziek te maken met de bijzondere apparatuur, en tegelijkertijd konden ook ongeschoolde, maar getalenteerde musici een waardevolle bijdrage op dit terrein leveren.[187] De projecten van s.t.e.a.m. leidden tot concerten die in het hele land uitgevoerd werden, zoals de 'Konserten voor de oortjes', met composities van onder andere John Cage, Iannis Xenakis en Karlheinz Stockhausen. Het sonopraktikum fungeerde tot 1976, toen Waisvisz vertrok en de afdeling geïntegreerd werd in de Cineworkshop.[188]

Gust Romijn startte binnen de windrichting 'Ruimte' het lesvak 'Objekten, kunststoffen, metaal', dat zich onder zijn leiding ontwikkelde tot 'Objekt/Projekt'. In het eerste jaar bedacht de groep een 'verzendprojekt', een raadselachtige postzendingsactie, waarover de Haagse wethouder van onderwijs vragen stelde aan het bestuur. De groep had 800 gulden aan postzegels uitgegeven; hoe kon die 'zinloze uitgave' worden verantwoord?[189] Aan driehonderd willekeurig gekozen adressen in het land had de groep zes pakketjes gestuurd, met daarin de eerste keer een injectiespuit met zes bruine bonen, vervolgens een lucifersdoosje, toen een aantal zonnebloempitten met aarde, daarna een plastic balletje met water en een veiligheidsspeld en als vijfde zending een puzzelstukje en een stukje geluidsband. Met de laatste zending werd het



122. Sonoprakticum, 1971.



122. Sonoprakticum, 1971.

project verklaard. De driehonderd geadresseerden kregen een uitnodiging om op het Malieveld achter de poffertjeskraam bijeen te komen voor een groepsfoto. Ondertussen maakte de pers in Friesland zich druk over de vraag of de dood van een weduwe uit Nij Beets wellicht versneld was door de toezending van vreemde pakketjes.[190]

Romijn was een van de eersten die zijn vraagtekens zette bij het 'rommelige' karakter van Psychopolis. Hij ergerde zich aan de bewuste uitstraling van vaagheid en onduidelijkheid, die ook nog eens gepaard ging met een gebrek aan gereedschap en materialen. Hij had zijn deelnemers gevraagd wat het verschil was tussen de Vrije Academie en Psychopolis en de uitkomst van zijn kleine onderzoekje heette: 'Vrije Academie was werken, Psychopolis is praten'.[191]

De Vrije Academie trad met de nieuwe vakken en de nieuwe benadering meer dan ooit naar buiten. Ook letterlijk, met kunst op straat. Lampe introduceerde straatfilm: vanuit een kraakpand aan het Haagse Westeinde werden films op de tegenoverliggende gevel geprojecteerd, zodat passanten daar kennis van konden nemen.[192] Anton Martineau bracht met zijn deelnemers een *practical joke* ten uitvoer: midden in de nacht beschilderden zij een lantaarnpaal heldergeel, als 'verrassing/kick van Psychopolis en Martineau aan de buurt'.[193] Op scholen en in vormingscentra traden deelnemers op als begeleiders van een creatieve week, een theaterproject of een sociale opdracht. Voor bejaarden en gehandicapten werden projecten opgezet; er werd samengewerkt met buurtcomités en actiecomités. En andersom kreeg het Haagse opbouwwerk een plek binnen de muren van de academie. Het bureau *Release*, dat jongeren met problemen opving en adviseerde, van drugsgebruik tot en met woonkwesties, kreeg een kantoor bij Psychopolis.[194] De directie, vooral de adjunct Rudi Rooijackers, hield zich bezig met het aanvragen van studiebeurzen, medische zorg, psychologische begeleiding, betaalbare woonruimtes, verblijfsvergunningen en huisvesting voor de vele buitenlandse deelnemers. Korte tijd werd een experiment uitgevoerd met een programma voor mensen met lichamelijke en verstandelijke beperkingen. De Haagse instanties voor gehandicaptenzorg (A.V.O.) namen hierover contact op met Lampe en hij was direct van het idee gecharmeerd. De verwachting was dat de gehandicapten juist in Psychopolis, met zijn



123. Gust Romijn en zijn groep, ca. 1970.

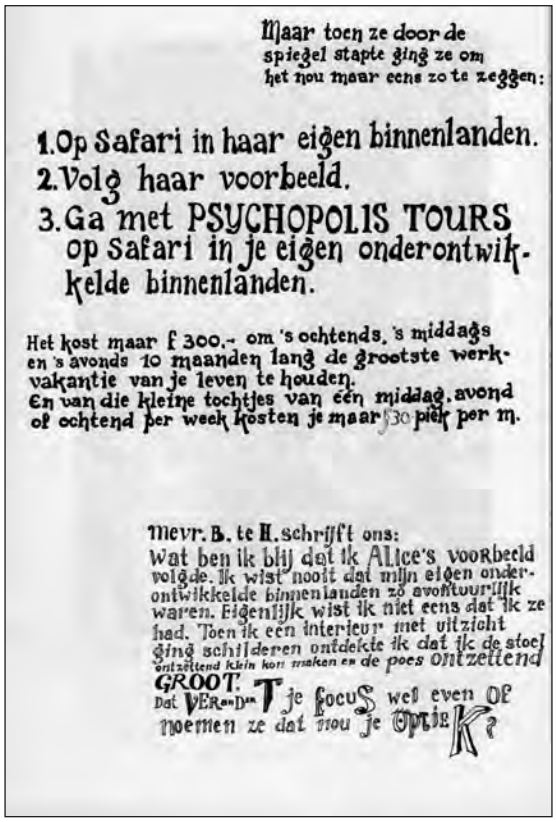
taboe op prestatiedwang, tot hun recht zouden komen. Arbeid was er immers losgekoppeld van economisch rendement. Deze groep zou een zinvoller bestaan hebben door creatieve bezigheid en contact met niet-gehandicapten. Ondanks een mooi seizoen voor zo'n twintig gehandicapten, vooral door de inspanningen van de theatergroep onder leiding van Armand Perrenet, mislukte het experiment, voornamelijk door geldgebrek. Om er langere tijd mee door te kunnen gaan waren aanpassingen aan het schoolgebouw nodig, zoals invalidentoiletten en rolstoeltoegankelijke lokalen. Daarvoor was een groot bedrag aan subsidie nodig. Tot grote spijt van Lampe lukte het niet dat bedrag bij elkaar te krijgen.[195] Maar nog belangrijker was dat de A.V.O. de goede invloed van Psychopolis op hun protegées betwijfelde; die vrije moraal die er heerste, onder het motto 'iedereen heeft recht op seks' kon leiden tot onverantwoorde toestanden.[196]

De aanwezigheid van mensen met psychosociale problemen bleek een meer constante factor. Psychopolis zette de deur wijd open voor mensen met onaangepast gedrag. Zij werden door de sociale instanties en de reclassering naar de Vrije Academie verwezen om te resocialiseren, een beleid dat Lampe van harte had ontwikkeld. Het waren veelal ex-psychiatrische patiënten, waarvan gedacht werd dat hun terugkeer in de maatschappij vloeiender zou verlopen door de contacten die ze opdeden binnen de academie. Er waren echter mensen bij die niet zonder toezicht in een lokaal konden blijven en grote problemen veroorzaakten voor de naaktmodellen. Het kwam wel voor dat die op de vlucht moesten slaan.[197] In sommige groepen bevonden zich zelfs ex-gedetineerden die een moord op hun geweten hadden, iets wat de deelnemers niet wisten maar de begeleiders wel. Sommige begeleiders voelden zich hier absoluut niet veilig bij.[198] De meeste psychiatrische patiënten straalden een milde vorm van onaangepastheid uit, maar er zaten ook messenzwaaiers tussen.

Zo kwam de hele maatschappij binnen bij Psychopolis, en dat was precies wat Lampe nodig vond om de samenleving te veranderen. Hij droeg daar op deze wijze actief zijn steentje aan bij.

Toch zette na vier jaar mentale sanering onder Lampe de ontnuchtering langzamerhand in. Nadat Wim Wiegel, de orthopedagoog van de Willem Arntsz Hoeve, was benoemd tot 'begeleider van de begeleiders' nam onder de docenten het ongenoegen over de verregaande psychologisering toe.[199] Het was de bedoeling dat Wiegel het denken van docenten zou bijscholen. Maar hij bood vooral ruimte aan het eindeloos ventileren van onlustgevoelens, waardoor de sessies ontaardden in oeverloos gezeur. Uiteindelijk had niemand daar meer zin in.[200] Wiegel vond dat de democratie aan de Vrije Academie niet 'open' genoeg was, waarna hij voorstelde bij wijze van experiment een letterlijke openheid te creëren door het wegbreken van alle muren op de eerste verdieping. Een voorstel waar Lampe in alle ernst met tegenargumenten op reageerde: 'Bij reprografie bijvoorbeeld zou je geen enkele opname zuiver krijgen, want vanwege al dat ge-





124. Berichten uit Psychopolis 2, 1971-1972.

loop dat niet gedempt wordt, trilt je apparaat.'[201] In de zomer van 1971 hadden Wiegel en Lampe een conceptplan opgesteld, waarin stond dat deelnemers zich meer met het collectief bezig moesten houden, maar dat er eerst nog gesleuteld diende te worden aan de individuen: 'de deconditionering waaraan de deelnemers van Psychopolis onderhevig zijn dwingt hen zich aanvankelijk in hoge mate met hun eigen IK bezig te houden. Het hieruit voortvloeiende egocentrisme sluit voorlopig het bewust gebruik van groepsaktiviteiten vrijwel uit'… Fasisch gezien beschouwen we het laatste als het vervolg op een goede ontwikkeling van de identiteit van de deelnemer'…[202] Dit conceptplan, waarin de deelnemers zo duidelijk psychologisch werden gediagnosticeerd, wezen de begeleiders rigoureus af. Het was zó verregaand psychotherapeutisch, dat in één klap duidelijk was dat dit niet de goede weg kon zijn. Dit was een ideologische stap terug, waar was de vrijheid gebleven? Dit was taal van sociologen en psychologen, 'schrijftafelbetweterij'. Mede door het conceptplan werd een ommezwaai in gang gezet, die leidde tot het ontslag van Wiegel en een nog grotere invloed van Frans Zwartjes, die zich profileerde als woordvoerder van de tegenstanders van de psychologisering.

Werkdemocratie

Het was ook Lampe wel duidelijk geworden dat de grote vaagheid en vrijheid hadden geleid tot onaanvaardbare toestanden. De one man, one vote-democratie had tot gevolg dat de directie te vaak wensen en klachten van een kleine groep deelnemers honoreerde. Zij lieten luidruchtig van



125. Zeefdruk, z.j.

zich horen, terwijl de grote meerderheid zich afzijdig hield. Zo was het Projekt Kommunikatie al gestrand, omdat een groepje deelnemers dacht het beter te kunnen organiseren; zo liep ook de openbare bespreking van gemaakt werk op de klippen. Een aantal deelnemers vond beoordeling door 'Sjors en Rudi' autoritair. Daarop kreeg die groep de gelegenheid de besprekingen zelf te organiseren, zonder aanwezigheid van directieleden. Vervolgens accepteerden andere deelnemers dat weer niet, want die wilden geen beoordeling door mede-deelnemers. Dat betekende het einde van dit onderdeel. De situatie kwam erop neer dat een kleine (wisselende) groep aan de academie in staat was een 'dictatuur' te vestigen waarbij ze al datgene wat hen niet lag kapot konden maken.[203] Lampe zei: 'we hebben ervan geleerd dat je niet voorbij moet gaan aan het feit dat mensen in beginsel alleen in zichzelf geïnteresseerd zijn'.[204] De directie, een min of meer vaste club waar behalve Lampe en Rooijackers ook Frans Zwartjes, Wil Bouthoorn, Ber Mengels, Carla Hartjesveld, Floor Peters, Charles den Hartogh, Eva Schamhardt en Wim Stapert deel van uitmaakten, zat met het probleem hoe het klimaat van de academie te bewaken, mèt behoud van het democratisch model. Het meest kenmerkende aspect van de Vrije Academie was juist een tolerantie waarin iedereen zoveel mogelijk kon blijven 'bewegen en ademen'.[205] Zoals er voor gewaakt moest worden dat niet de meest conventionele groepen op grond van hun aantal de kleinere, meer speelse, vernieuwende groepen zouden verstikken, moest er eveneens op toegezien worden dat niet een andere kleine groep het speelse element zou smoren. Op sommige momenten dienden dus bepaalde groepen wat afgeremd te worden en andere gestimuleerd.[206] Daarom verving Lampe de one man, one vote-democratie door de 'werk-

democratie', een model naar de opvattingen van de Oostenrijkse psychiater Wilhelm Reich.[207] Werkdemocratie hield in dat de directie luisterde naar de meningen van mensen uit het werkveld ('de konkrete werksituatie'), die in ieder geval de basiskennis over hun eigen terrein in huis hadden, maar daarna een zelfstandig besluit nam. Om dit model te laten slagen werd de 'equipe' opgezet, nu als een verband van begeleiders èn deelnemers die wekelijks de equipevergadering bezochten. De gedachte was dat iedereen die naar die vergadering kwam, kennelijk gemotiveerd was om zich met de organisatie bezig te houden. Aanwezigheid bepaalde het lidmaatschap van de equipe en gaf spreek- en adviesrecht. Zo kon de equipe, ook wel directieraad genoemd, steeds wisselend samengesteld zijn, maar zou ze altijd bestaan uit mensen die zich interesseerden voor de ideeënontwikkeling binnen de Vrije Academie.[208] Optimale inspraak was gegarandeerd door iedereen die aanschoof tot lid van de equipe te benoemen.[209] Het tijdstip van de wekelijkse vergadering werd op half negen 's ochtends gesteld, zodat diegenen die 's ochtends om tien uur cursussen gaven of eraan deelnamen aanwezig konden zijn en mensen die liever wilden uitslapen dan hun belangen verdedigen, wegbleven. De equipe zag haar nieuwe rol goed omschreven in het woord 'laboratorium', een nieuw begrip dat het oude 'labyrint' verving. Onderzoeken in plaats van zoeken; dat was de essentie van de ommezwaai. Vanaf dat moment sierde het stempel 'Psychopolis International Art Lab' de publicaties van de Vrije Academie. Het moest weer om kunst, om *Art* gaan, om een onderzoekende, experimentele houding en het internationale karakter van Psychopolis met zijn vele buitenlandse deelnemers en gastbegeleiders mocht meer op de voorgrond treden.[210]

Werkdemocratie volgens Reich ging uit van een natuurlijke en vanzelfsprekende autoriteit, die berustte op motivatie, kennis en liefde voor het instituut.[211] Daardoor week het af van andere democratische modellen; de directie hield, als natuurlijke autoriteit, de uiteindelijke beslissing aan zichzelf. Haar grootste verantwoordelijkheid was het bewaken van de kwaliteit van de organisatie. Zo zagen Lampe en Rooijackers dat ook. Een model waarin alle individuen gelijke invloed uitoefenen zou democratischer zijn, maar dat had op de Vrije Academie niet goed van de grond kunnen komen, ook al door het komen en gaan van begeleiders en deelnemers. Er school in het werkdemocratisch model uiteraard wel het gevaar van een dictatuur van de autoriteit. Maar Lampe ging er van uit dat hij, evenals de equipe en de rest van de directie, op grond van hun opvattingen over vrijheid, het instituut behoedde voor indoctrinatie. Naar zijn idee heersten er aan de academie geen dogma's en geen ideologie. Net als de deelnemers konden ook de begeleiders zich in vrijheid ontwikkelen en ieder mocht dat op zijn eigen manier doen. Dat was wat hij 'humanitair personalisme' noemde: het recht van ieder individu zich zo vrij mogelijk op een eigen manier te ontplooien en te uiten, zonder gebonden te zijn aan een ideologie of dogma.[212]

Maar die vrijheid was relatief. Het recente verleden had daarvan al het bewijs geleverd, met de ontslagronde van 1970. Uiteindelijk bepaalde alleen de directie of iemand, een assistent of een begeleider, geschikt was voor zijn taak. Wanneer de begeleider zich ook na zijn proeftijd niet bewezen had, werd hij ontslagen. De directie ging uit van een bepaalde rijpheid die ontwikkeld moest worden, bij zowel deelnemers als begeleiders. Hoe die ontwikkeling eruitzag en wat die rijpheid voorstelde, bepaalde Lampe met zijn medestanders, die aannamen dat allemaal te weten. Daarin was niets veranderd. Tijdens de equipevergaderingen kwam soms de lastige rol van de directieleden ter sprake. Zij realiseerden zich dat zij wel eens iets dwingend moesten opleggen, ook al wilden zij niet autoritair zijn. Maar, zo zei Frans Zwartjes: 'de directie en wij ook herkennen onmiddellijk of zo'n dwingen op z'n plaats is of niet'.[213] Het is duidelijk dat met het instellen van het systeem van Reich de institutionele democratie de nek was omgedraaid.

Inmiddels begreep Lampe ook dat je de deelnemers geen recht deed wanneer je geen eisen aan ze stelde. Vrijheid bleek ook stilstand te kunnen veroorzaken. Wanneer een deelnemer zijn aanvangsniveau niet wist te verhogen, kon een situatie ontstaan waarin er helemaal geen ontwikkeling meer op gang kwam. De directie ging zich realiseren dat in de kunstuitingen wel degelijk kwaliteit te onderscheiden viel. Dat maakte op sommige docenten de indruk van een volledige revolutie: 'eerst is het kunst vies, dan is het kunst hoezee'.[214] Aan het eind van het cursusjaar 1971-72 formuleerde de directie met de gedachte aan kwaliteit in het achterhoofd opnieuw de rol van de begeleider.[215] Ze onderscheidde drie soorten begeleiders met even zovele vaardigheden: begeleiders die naast hun discipline op grond van hun mentaliteit en denkraam een bijdrage leveren aan het instituut; begeleiders die goed functioneren in het overdragen van hun discipline en bij de deelnemer een artistiek-technische ontwikkeling teweeg brengen; en begeleiders die functioneren als excellent werkmeester. Als een begeleider geen van die drie vaardigheden bezat, was hij onaanvaardbaar. Bezat hij er één of twee, dan was hij waardevol. Voor de begeleider die alle drie vaardigheden combineerde lanceerde Lampe de titel *pilot*-begeleider, een zwaargewicht binnen de afdeling.[216] Daarvan was Frans Zwartjes het ultieme voorbeeld. Cineworkshop was onder zijn leiding uitgegroeid tot een zelfstandige afdeling voor vrije filmkunstbeoefening, waar undergroundfilms werden gemaakt, los van commercie of specifiek beroepsbeeld. Het was low-budgetfilmen, waar de deelnemer alles zelf leerde doen, vanaf het opnemen, ontwikkelen, ensceneren, monteren, van geluid voorzien tot en met in roulatie brengen. De Cineworkshop stond in het teken van het creatieve ontwerpproces, niet gebonden aan een door de traditie bepaald eindproduct. Daarmee vormde de afdeling voor Lampe het bewijs dat het concept van Psychopolis mogelijk was en werd Zwartjes ook hèt voorbeeld van de goede begeleider. Iemand die naast de kwaliteit van zijn actief kunstenaarschap een sterke motivatie had om zich voor zijn afdeling in te zetten, met een groot engagement voor het experiment van de Vrije Academie en de capaciteiten daar een bijdrage aan te leveren, ook als het ging om de integratie van disciplines.

De kunstkwaliteit die de directie voor ogen stond zou dus niet bereikt worden door de deelnemers normen op te leggen, maar door het kaliber van de begeleiders op te vijzelen via een drietrapssysteem. De leerlingen konden gewoon op hun eigen manier doorwerken; de overtuiging dat het unieke in ieder mens ontwikkeld moest worden en dat kunst niet viel te beoordelen met vaste maatstaven veranderde niet.

De grote bewondering die Lampe had voor Zwartjes leidde ertoe dat hij hem betrok bij het hele beleid en voortdurend met hem van gedachten en ideeën wisselde, veel meer dan met Rooijackers.[217] Het was Zwartjes' invloed dat na twee jaar Psychopolis de toon weer wat nuchterder werd en er over kwaliteit viel te spreken. Lampe had er veel voor over om hem in de buurt te houden. Hij verhoogde diens salaris, bezorgde hem en zijn echtgenote veel groepen en trof (uitsluitend) voor hem een goede pensioenregeling.[218] Dat deze maatregelen wrevel opwekten bij andere begeleiders hoeft niet te verbazen.

Het paste in het nieuwe beleid van Psychopolis als International Art Lab om veel buitenlandse gastdocenten aan te zoeken. Heinz Edelmann werd in de prospectus van Psychopolisjaar 3 aan de lezer voorgesteld als internationaal ontwerper, bekend door zijn Beatlestekenfilm *Yellow Submarine*.[219] Die prospectus was wederom een lijvige krant vol gruizige foto's van veelal chaotische taferelen, overschreven met handgeschreven tekstjes die verwezen naar begeleiders en activiteiten. Daaronder waren bekende namen, zoals Willem Breuker, Peter Faber, Bert Haanstra, Joris Ivens, Shireen Strooker en Jan Vrijman. Joseph Beuys en Hans Magnus Enzensberger waren uitgenodigd; de prospectus liet in het midden of ze ook daadwerkelijk van de partij zouden zijn. Hoewel



126. Frans Zwartjes en de Cineworkshop, ca. 1970-1974.

Joseph Beuys niet kwam, werd er wel geregeld aan hem en zijn Duitse kunstonderwijsexperiment gerefereerd. Lampe zag in diens *Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung*, die hij in 1973 oprichtte in Düsseldorff en in zijn uitspraak *Alles ist Kunst, Jeder ist ein Künstler* duidelijke parallellen met zijn eigen academie en opvattingen, hoewel dat vooral strookte met zijn eerdere opvattingen over mentaliteit en minder met de nieuwe ideeën over kunstkwaliteit.

De *pilot*-rol van Zwartjes is terug te vinden in het cursusprogramma van 1974. Waren eerder vele lesvakken gerelateerd geweest aan theaterwerk, vanaf dat jaar was dat het geval met film en video. Er stonden zeker zeventien onderdelen, 'units', op het programma die met film en video te maken hadden, zoals elementair filmen/regie/ video onder begeleiding van Frans Zwartjes en foto/film/ kleur/animatie door Floor Peters. Daarnaast waren er aparte cursussen gerelateerd aan geluid, zoals elektro-akoestische muziek en experimenten met geluid onder begeleiding van Peter Beijls. Allemaal lesvakken waarin de stem en mening van Zwartjes zwaar woog. In totaal was zo'n 30% van alle cursussen gewijd aan film, geluid en fotografie, nog afgezien van de fotografiecursussen die meer met reproductietechniek te maken hadden dan met een artistieke benadering.[220] Traditionele cursussen waren er ook nog, zoals beeldhouwen, portretschilderen en keramiek. En Kees Andrea bleef onverstoorbaar zijn schilderlessen geven op de zaterdagochtend. Toen de zaterdag als werkdag werd afgeschaft, ging hij door op vrijdagavond, meestal naar een stilzittend model.[221]



127. Nol Kroes, Rudi Rooijackers, Wil Bouthoorn, George Lampe en ? in vergadering, ca 1969 (foto P.J.W. Kentie).

Vrije Academie géén onderwijsinstelling

Terwijl begeleiders en deelnemers bezig waren met hun creatieve projecten, bogen bestuur, equipe en directie zich over elementaire financiële zaken. Een moeizaam subsidiëntenoverleg was begonnen met het ministerie van CRM en de gemeente Den Haag.[222] Deze gesprekken waren een gevolg van de algemene herbezinning op het kunstonderwijs, die al enkele jaren aan de gang was. Nadat alle kunstacademies administratief waren overgeheveld naar het ministerie van Onderwijs, zat men bij CRM in zijn maag met de twee recalcitrante instituten Vrije Academie en Ateliers 63. CRM was er niet van overtuigd dat beide niets met onderwijs te maken hadden.[223] Wettelijk mocht de Vrije Academie zich niet bezighouden met vakonderwijs, want dat moest overgelaten worden aan de kunst(nijverheids)-academies, maar enkel ontplooiing van het individu kon óók geen grond voor subsidie zijn. De problemen waren ontstaan doordat de Vrije Academie zich teveel in de richting van een professionele opleiding had bewogen met zo'n grote groep volledige dag- en avondcursisten. De rol van de academie als een soort vooropleiding voor andere instituten viel volgens de rijks-overheid niet te rijmen met de oorspronkelijke uitgangspunten. Het aspect volksontwikkeling en de wisselwerking tussen professionals en amateurs waren zaken die beter overeenstemden. Achterliggende gedachte bij CRM was de vrees dat een te grote groep deelnemers een beroeps-matige intentie had. Wanneer die duizenden deel-nemers later een beroep zouden doen op de BKR, samen met de honderden per jaar die aan de andere instituten afstudeerden, werd de situatie financieel gezien onhoudbaar. In 1971 telde het totale door het ministerie van Onderwijs en Wetenschappen gesubsidieerde Nederlandse

kunstonderwijs ongeveer drieduizend leerlingen, terwijl daarnaast alleen al aan de Vrije Academie nog eens 750 mensen deelnamen aan een volledig programma.[224] Een bijkomende kostenpost voor de overheid was dat deelnemers aan de Vrije Academie, door meer dan 16 uur per week lessen te volgen, aanspraak konden maken op sociale voorzieningen zoals een studietoelage, kinderbijslag, belastingaftrek en uitstel van militaire dienst. Kortom, deelname aan de cursussen van deze academie bood alle voordelen die vastzaten aan het volgen van een opleiding, iets waar in de prospectussen ook steeds op gewezen werd. De Vrije Academie zou met een duidelijke stellingname over haar positie moeten komen, anders kwam de subsidie helemaal te vervallen.

Noodgedwongen nam de directie dan ook het standpunt in dat de Vrije Academie geen vakopleiding zou zijn in welke zin dan ook en dat zij geen toegang zou bieden aan cursisten die met dat oogmerk binnenkwamen.[225] De subsidiegevers grepen dit uitgangspunt in eerste instantie aan om zich helemaal terug te trekken, met als argument dat ze de groep amateurs niet wilden subsidiëren. De Vrije Academie moest dan maar een zichzelf bedruipend creativiteitscentrum worden. Argumenten van Lampe over volksontwikkeling en bestrijding van jeugdwerkloosheid deed CRM af - in de vertaling van Lampe - als 'mystificatie en gezwam'.[226] Inmiddels had het ministerie besloten dat Ateliers 63 wèl rijkssteun kreeg. De equipe begon alvast na te denken over grotere zelfstandigheid, voor het geval het subsidieschip helemaal zou stranden. Een ruimere avondbezetting, eigen producties op het gebied van film en muziek, aantrekkelijke filmcursussen, zoals acteren voor camera en componeren van filmmuziek, voorstellen die meer 'eigen' geld zouden opleveren. Lampe opperde het idee een grammofoonplaat te maken met Toon Hermans, Wim Kan, Willem Breuker en de Zangeres zonder Naam, een vermenging van *low* en *high culture*.[227] De equipe kon zelfs al wel enig enthousiasme opbrengen voor het idee subsidieloos door te gaan en volledige beslissingsbevoegdheid over het eigen programma te hebben.

Maar zover kwam het niet. In januari 1975 kwam het overleg tot een afronding. De Vrije Academie moest voortaan alles vermijden wat in de richting van onderwijs of vakopleiding tendeerde en de grens tussen professionele kunstbeoefening en amateurbeoefening kwam op zeventien en een half uur te liggen, oftewel zeven units van elk twee en een half uur. Het rijk eiste een nauwkeurige omschrijving van het deelnemersbestand, een indeling in de categorieën A t/m F.[228] Categorie A was bedoeld voor de amateurs, die een onbeperkt aantal jaren cursussen mochten volgen, maar niet meer dan zeven units per week; categorie B was bedoeld voor kunstenaars, die maximaal vijftien units mochten volgen, maar niet langer dan één jaar. De overige vier categorieën waren er voor uitzonderingen op A en B en voor stagiairs en psychiatrische patiënten. Met dit systeem konden de ambtenaren in het vervolg gedetailleerd controleren hoe het deelnemersbestand van de academie opgebouwd was. Door onder het ministerie van CRM te vallen en niet onder Onderwijs konden in ieder geval alle begeleiders, ook degenen zonder lesbevoegdheid, aanblijven. Dat gold namelijk voor de meeste, ook voor Lampe zelf. De categorisering was nodig om aan te kunnen tonen dat de Vrije Academie geen beroepskunstenaars opleidde, legde Lampe aan de deelnemers uit. Hij vermoedde dat het weinig uitmaakte: in feite was slechts een zeer kleine groep daadwerkelijk meer dan zeven dagdelen aanwezig. Toen een deelnemer vroeg of iemand met beroepsmatige intenties nu niet meer terecht kon aan de Vrije Academie, antwoordde Lampe dat er verschil in interpretatie bestond over het begrip 'beroepsmatig'. Wat hem betrof mocht iedereen zelf uitmaken hoe hij zich voelde; aan zijn academie was er nooit een verschil geweest tussen een professional en een amateur. Het werk bewees zichzelf.[229] Hiermee ondergroef Lampe binnenshuis meteen de nieuwe regeling. In de

prospectus van 1976 nam hij op: ‘iedereen die er behoefte aan heeft kan bij ons terecht. Het doet er niets toe of je jezelf amateur of professioneel voelt. Als je maar goed weet, dat wat wij hier doen, geen kunstopleiding wil zijn.’ ‘Je vind (sic) hier dan ook geen studenten, maar deelnemers en in plaats van docenten begeleiders’.[230] Dat deze benamingen oorspronkelijk voortkwamen uit een geheel andere visie, namelijk die van de antiautoritaire opleiding die Psychopolis wilde zijn, deed er even niet toe. Het totaalprogramma kostte nu *f* 400,- evenals het jaar ervoor, maar het aantal uren was dus niet meer onbeperkt. De losse cursussen werden goedkoop, omgerekend *f* 10,- per maand, een daling van 200% ten opzichte van de vorige jaren. Het gevolg was dat de verhouding vaste dagcursisten ten opzichte van losse cursisten weer keerde.

De regeling verplichtte Lampe om allen die zich aanmeldden voor een vakmatige opleiding door te sturen naar de ‘erkende instituten voor kunstonderwijs’. Alléén wanneer zij daar niet terecht konden, mochten zij een oriëntatiejaar aan de Vrije Academie volgen, in eerste instantie voor een onbeperkt aantal uren per week. Over die onbeperkte duur ontstond ook weer onenigheid, waarna het oriëntatiejaar werd teruggebracht van fulltime naar minder dan halftime.[231] Elke categorie, A tot en met F, kreeg in de kaartenbak van de administratie zijn eigen kleurcode. Er zat voor de directie van de Vrije Academie, die zo tégen schematisering was en tégen de scheiding tussen professionals en amateurs, niets anders op dan deze oekaze te accepteren. Maar de overige principes hielden stand: geen selectie, geen toetsing, geen eisen en geen vaste normen. Bij toelating volstond nog altijd een gesprekje, waarbij Lampe vooral op zijn hoede moest zijn voor professionele intenties. Wanneer je, als aankomend Vrije Academieleerling, een portfolio had meegenomen, wat niet hoefde, dan wilde Lampe dat best belangstellend inkijken, maar noodzakelijk was dat niet.[232] De officiële leeftijdsgrens voor toelating werd in verband met het oriëntatiejaar verlaagd naar 17 jaar, omdat veel havoleerlingen op die leeftijd van school komen.[233]

Ideologisch was de periode Psychopolis een voortzetting van de radicale koerswijziging die ingezet was vanaf 1968, met het Sociaal-Creatief centrum voor visuele communicatie. De beoogde mentaliteitsverandering leidde er toe dat deelnemers aan zichzelf overgelaten werden, om hun eigen grenzen te testen en hun mogelijkheden te verruimen, door middel van een breed aanbod van cursussen. De zoektocht door het labyrint was essentieel. Deelnemers werden zoveel mogelijk uitgedaagd tot verandering, los van een einddoel. Meer dan ooit traden deelnemers en begeleiders naar buiten, waar ze projecten deden voor wijken, buurthuizen, actiecomités, scholen en vormingscentra. Op deze manier probeerden ze de maatschappij te veranderen. Toen duidelijk werd dat de Vrije Academie meer een therapeutische instelling werd in plaats van een kunstacademie, grepen de docenten in. Toen kwam er toch weer aandacht voor kwaliteit. Het bestuur, vanaf 1974 geleid door de uitgever Bert Bakker, stond steeds vierkant achter Lampes visie.[234] Het was uitgebreid met een waarnemer van het ministerie, toen de directeur een enorme subsidieaanvraag had gedaan voor een grote verbouwing in 1969. Daarop had het rijk geprikkeld gereageerd en geklaagd over gebrekkig overleg en summiere jaarverslagen.[235] De boeken moesten beter op orde zijn; er mochten geen ongedekte tekorten zijn en ambtenaren moesten de boeken mogen bekijken.[236] Vanaf 1975 werden ook staf, technisch personeel en deelnemers vertegenwoordigd in het bestuur; Frans Zwartjes trad toe namens de begeleiders.

d. De jaren van bezinning – Psychopolis 1976-1982

Werkplaats

Nu de Vrije Academie in naam géén onderwijsinstituut meer was, moesten directie en equipe



128. Lilian Spoelstra, oriëntatiecursiste in 1976-1977.

Spoelstra: *Lampe zei: 'Dit is de vrije academie, hier kan je van alles uitproberen, en misschien dat je op het eind van het jaar wel heel wat anders wil'. Je mocht alles volgen, 's morgens, 's middags en 's avonds, en je kon natuurlijk altijd advies vragen, dat kon wel, maar de docenten waren heel angstig om ook maar iets vast te leggen.*

met man en macht werken aan een herdefiniëring. Het was beter de woorden academie en onderwijsinstelling niet te veel meer te gebruiken. 'Werkplaats' kwam er voor in de plaats. En wat moest begeleiden inhouden, als het in ieder geval geen lesgeven mocht zijn? Dat begeleiden altijd een leerproces inhield, was wel duidelijk. De nieuwe slogan werd: 'In deze werkplaats proberen we de deelnemers eenheid van denken, voelen en handelen te laten ontwikkelen (…)'.[237] Begeleiders zouden de deelnemers slechts stimuleren na te denken over wat zij wilden verbeelden, dat idee vervolgens ook echt in te voelen en daarna uit te voeren. De naam Psychopolis werd steeds minder gehanteerd, hoewel de Vrije Academie officieel nog altijd zo heette. De prospectussen werden zakelijker en slechts af en toe werd nog gerefereerd aan de vroegere sfeer. In de prospectus van 1977: '..want iemand anders maakte zo'n vreemde winterpeen en een ander een soort muurtje en opeens kregen we het allemaal goed te pakken en die vreemde winterpeen werd dus een toren en een bal werd een koepel (…) en zo ontstond een stad, (..) een soort labyrinth, Psychopolis eigenlijk en toen herinnerde ik me uit een oud prospectus 'ga op safari in je eigen onderontwikkelde binnenlanden'.

Uit de jaarverslagen spreekt vanaf dat moment een zekere gelatenheid, die samenvalt met een drastische afname van het aantal berichten in de pers. Het oude enthousiasme leek even verdwenen. Een idee van Georg Hadeler om een manifestatie op de Pier van Scheveningen te houden, werd vanwege de kosten en de angst voor negatieve kritiek afgewezen. De subsidiegevers zouden zich eraan kunnen storen.[238] Een idee om een tentoonstelling te organiseren met werk van de gezamenlijke kunstacademies strandde, omdat Lampe meende dat toch nooit het bijzondere van de Vrije Academie viel te tonen. Het verschil met andere academies zat niet zozeer in de eindproducten, 'die verschillen niet zoveel met andere instituten', maar in de manier waarop het product tot stand was gekomen. Dat proces kon je in een tentoonstelling niet laten zien.[239] Dat was iets waar hij nog maar enkele jaren eerder totaal anders over dacht, bijvoorbeeld in 1971 toen studenten van zeven verschillende kunstacademies de tentoonstelling 'Bielsbouwsels' hadden ingericht op het station van Utrecht met werken vervaardigd van afgedankt spoorwegmateriaal. Toen was Lampe er trots op dat alleen de leerlingen van de Vrije Academie zich níét hadden geuit in het gangbare, serieuze abstract-constructivistische idioom en uit de hoek waren gekomen met artistieke grappen zoals het 'broodje rail' en op water drijvend treinspoor.[240]

Ook voor de Cineworkshop werden de uitgangspunten geherformuleerd. Het was nu geen filmopleiding meer, het was een plek waar 'faciliteiten waren om tot verkenning van expressiemogelijkheden' te komen.[241] Het zwaartepunt lag op de ontwikkeling van het creatieve denken en het stimuleren van zelfwerkzaamheid, niet heel anders dan het altijd was geweest. In het jaarverslag tekende Lampe op dat Frans Zwartjes een leidraad voor beginners opstelde, om hen te leren met de 16mm film- en geluidsapparatuur om te gaan. En ook dat Zwartjes zijn deelnemers verplichtte zich minimaal vier van de toegestane zeven units per week bij de Cineworkshop te melden en zelfs om een examen af te leggen. Ze moesten een plan opstellen voor een korte film en zich schriftelijk vastleggen op uitvoering en afronding. Daar stonden zelfs sancties op, want Zwartjes zou hen anders de toegang tot de Cineworkshop ontzeggen. Hij stelde inderdaad de leidraad op, maar deed er vervolgens niets mee en ook de andere eisen werden niet opgelegd.[242] Alles was bedacht om de subsidiënten duidelijk te maken dat er serieus met het toegekende geld omgesprongen werd; maar er werd hen wel min of meer een rad voor ogen gedraaid.

Bij alle units bleef het accent liggen op zelfontplooiing en persoonlijkheidsontwikkeling, maar dat was nu zo vanzelfsprekend geworden dat het niet meer nadrukkelijk in jaarverslagen en prospectussen werd verwoord. Alleen Egbert de Bruijn, die het programma voor zijn foto-unit op

papier zette, deed dat wel. Hij richtte een besloten clubje op voor negen deelnemers die wat dieper op de materie wilden ingaan. Zij wilden graag ontdekken op welke manier ze hun werk persoonlijker konden maken. In vier avonden maakte hij ze bewust van hun individuele keuzes op de terreinen van waarneming, lichtbehandeling, kadrering en eigen visie. 'We gaan proberen elkaars "gesettelde" opvattingen een beetje af te breken en trachten voorzichtig/rigoureus, een basis te leggen voor een fantasie/creativiteit die oorspronkelijk/echt van je zelf is.'[243] Maar dergelijke teksten kwamen niet meer in de officiële verslagen terecht.

Het viel te verwachten dat na de ingreep van de subsidieverleners het deelnemersaantal zou zakken of hoogstens stabiel blijven. Maar nee, het bleef juist stijgen, van 1471 deelnemers in 1975 tot 1891 deelnemers in 1977 en zelfs 2360 in 1980. Leerlingenaantallen zeggen echter niet alles. Er waren wel veel meer deelnemers, maar in tegenstelling tot vroeger volgden de meesten nu slechts één unit per week. De verhouding volledig-programma-deelnemers tegenover degenen die alleen een losse unit volgden, was drastisch gekeerd. Lampe en Rooijackers hadden becijferd dat bij een optimale bezetting van het gebouw een kleine 1900 deelnemers konden worden aangenomen.[244] Met deze berekening kregen zij gelijk. Zij streefden ernaar helemaal niemand af te wijzen en vanaf 1975 boden ze vierentwintig cursussen extra aan. Toen de aanmeldingen binnenstroomden, werd weer gekozen voor het principe van verdubbeling: de deelnemers spreiden over twee lokalen en naast de begeleider een goede assistent aanstellen.[245] Dat was economisch lucratief, want het salaris van een assistent bedroeg minder dan de helft van dat van een docent. Op deze manier kon het deelnemersaantal spectaculair stijgen.[246] In sommige schilderklassen was sprake van 'een opeenhoping' van vijftig personen.[247] En het systeem had een onderwijskundig voordeel, want met de steun van toezichthoudende assistenten zou het Vrije Academie-principe van zelf-



129. Wervingsadvertentie van Psychopolis, 1975.

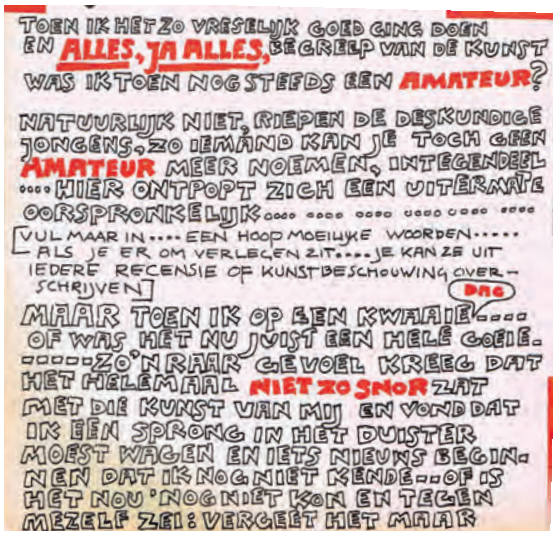
werkzaamheid bevorderd worden. Na 1978 werd de groei nog verder bevorderd doordat 65-plussers zich toen voor half geld konden inschrijven.

Nieuw was vanaf 1975 de oriëntatiecursus voor degenen die niet op een officiële kunstacademie terecht konden. Voor elke deelnemer aan deze cursus zette Lampe een persoonlijk programma in elkaar, dat overeenstemde met het aanbod in het kunstvakonderwijs.[248] Daardoor waren de oriëntatiedeelnemers verspreid over alle afdelingen en konden zij zich voorbereiden op

toelating aan een andere academie. Een speciale commissie van begeleiders bekeek op gezette tijden hun resultaten. Er meldden zich het eerste jaar zo'n veertig deelnemers, waarvan in de loop van het jaar een groot aantal afviel. De begeleiders gaven vrijblijvende adviezen, want ze konden geen eisen stellen als die niet werden opgevolgd. Dat was hun rol niet. Ten eerste was de oriëntatiecursus geen officiële opleiding, ten tweede paste zoiets al helemaal niet binnen de sfeer van de Vrije Academie. Maar hier wreekte zich de tweeslachtigheid. Schoolverlaters die een oriëntatiecursus gingen doen verwachtten wel degelijk een duidelijk programma waarin eisen aan hen werden gesteld.[249] Degenen die het jaar vol maakten, vervaardigden een portfolio voor hun toelatingsexamen voor het officiële kunstvakonderwijs. Daarmee werd het oriëntatiejaar niet zozeer een jaar waarin de leerlingen zich oriënteerden, maar meer een overbruggingsjaar, waarin naar een duidelijk einddoel werd toegewerkt. In het tweede jaar meldden zich nog maar zestien personen, vermoedelijk omdat de cursus toen niet meer fulltime was. De cursisten van het eerste oriëntatiejaar waren, ondanks het verbod erop, wèl meer dan zeven dagdelen per week aanwezig, een gegeven dat de directie wijselijk niet opnam in het jaarverslag. Deze leerlingen ontvingen, in weerwil van de bedoelingen, kinderbijslag en een studietoelage, alsof ze wel degelijk een opleiding volgden.[250] En dat hadden ze dus ook verwacht.

Wat was er gebeurd met de groep deelnemers die in de eerdere jaren van Psychopolis hele dagen, liefst vijf per week van 10 uur 's ochtends tot 10 uur 's avonds, doorbracht op de academie? In deze groep bevonden zich veel jongeren onder de 25 jaar, die vanwege een ontoereikende vooropleiding of een inschrijfstop niet eens een poging hadden gedaan zich bij een reguliere kunstacademie aan te melden. Na invoering van de nieuwe regeling bleek dat bijna niemand zich voor categorie B aanmeldde, de beroepskunstenaars. Voor de meesten was het veel aantrekkelijker zich in te schrijven als amateur. Dan kon je half-time, zeven dagdelen, terecht, officieel als amateur, maar je hoefde niet na één jaar weg en het was een stuk goedkoper. Het deed er inderdaad niets toe of je je amateur of professional voelde, het was alleen financieel voordeliger om officieel amateur te zijn. In de brochure van 1977 werd een grappige pagina aan dit gegeven gewijd: 'Toen ik het zo vreselijk goed ging doen, en alles, ja alles begreep van de kunst, was ik toen nog steeds een amateur?' In 1980 hadden van de 2360 mensen die zich aanmeldden, meer dan tweehonderd al een kunstopleiding achter de rug. Beroepskunstenaars dus. Zeventig van hen kwamen van de Koninklijke Academie, maar niemand schreef zich in voor categorie B. En er was niemand die controleerde of de 'amateur' per ongeluk niet langer dan zeven dagdelen aanwezig was. Over die inperking werd ook niet met de deelnemers gesproken; de meesten wisten niet eens dat ze niet meer altijd in het gebouw mochten zijn. Het stond met heel kleine lettertjes in de prospectussen, maar meer ook niet. De 'amateurs' betaalden dus feitelijk niet voor al hun uren en de directie omzeilde de door de subsidiënten opgelegde eisen.

Categorie F, die van de psychisch-sociaal en medisch-sociaal geïndiceerde deelnemers, zorgde voor problemen. Die waren er al jaren, maar ze kwamen meer aan het licht na de verplichte categorisering.[251] In het cursusjaar 1976-77 vielen officieel vierendertig deelnemers onder categorie F, maar het waren er feitelijk veel meer, doordat een aantal probleemgevallen zich in de goedkopere amateurscategorie liet inschrijven. Voor de ontstane moeilijkheden zocht Lampe hulp bij de gemeente. Hij wilde graag een aparte functionaris aanstellen voor deze groep, die ternauwernood door de Vrije Academie zelf opgevangen kon worden. 'We zijn geen therapeutisch instituut', zei hij nu.[252] Dat het zwaar werk was om deze mensen te begeleiden bewijst een briefje van Wil Bouthoorn, die enige tijd voor hen als ombudsman optrad: 'Morgen ben ik helaas nog niet aanwezig. Ik heb een beetje teveel kontakt met gekken gehad en ben daar-



130. Uit de prospectus van 1977-1978.

door een beetje tureluurs'.[253] Enige jaren was de Vrije Academie afhankelijk van stagiairs voor het opvangen van deze groep, die er geen gemakkelijke klus aan hadden. Er waren 'kliënten' die het wel comfortabel vonden om met behoud van uitkering te existeren op de academie, er waren er ook met grote pretenties ten aanzien van hun 'kunstenaar-zijn', zonder dat ze er ooit een les volgden. De opdracht van de stagiairs was om een wegwijzer te zijn in de wirwar van sociale voorzieningen en gesprekspartner voor iedere individuele cliënt die daar behoefte aan had.[254] Toen dat mis ging, voornamelijk doordat een dergelijke opdracht veel te zwaar was voor een stagiair, nam Rudi Rooijackers de opvang over.[255] De gevraagde functionaris kwam er niet.

Kwaliteit

Hoewel Psychopolis geen opleidingsinstituut meer was, kwam er vanaf 1976 toch meer aandacht voor theorie. Lampe richtte een nieuwe unit op: 'Analyse Vormgeving'.[256] De deelnemers kregen inzicht in het proces van ideevorming en de vormgeving van die ideeën: de 'grammatica van de taal van de beeldende kunst'. Het vak was mede bedacht voor de oriëntatie-cursisten. Verschillende begeleiders, onder wie Lampe zelf, gaven deze lessen, die goed bezocht werden. Dat was aanleiding om het lesvak flink uit te breiden, door het te verbinden aan alle afdelingen. In 1980 stonden er maar liefst veertien units 'Analyse Vormgeving' op het rooster, niet alleen gegeven door Lampe, maar ook door Trix Zwartjes, Jan Snoeck, Rudi Rooijackers en anderen.

Andere nieuwe theoretische vakken waren cultuurbeschouwing en kunstbeschouwing. De directie veronderstelde gebrek aan elementaire kennis van kunst- en cultuurgeschiedenis bij de deelnemers en zag dat als een belemmering voor hun ontwikkeling. In de beleidsvoornemens werd *éducation permanente* als doel opgenomen. De eerste lessen kunstbeschouwing waren nog braaf, met dia's over de kunst vanaf 1920, in een vriendelijk clubje zonder discussies. Maar vanaf 1980 werd de kunstbeschouwing toegespitst op de kunst van de jaren zestig, met de nadruk op performances, environments en installaties. Toen kreeg het vak meer het karakter van een workshop. De Educatieve Workshop werd er speciaal voor opgericht, als gratis service voor alle deelnemers. Deelname viel dan ook buiten de maximaal toegestane zeven dagdelen. Het onderdeel 'Eigentijdse Kunst' zorgde ervoor dat er weer meer manifestaties kwamen binnen de muren van de Vrije Academie. De performance 'ben ik mooi ben ik lief' van Ellie Rietveld en Marianne Smits viel op, ook al omdat in de prospectus van 1980, waarin geen enkele tekst was opgenomen en alle hoofden van de gefotografeerde personen waren vervangen door dierenkoppen, naast de kinderen uit de crèche en een paar tekenende mannen alleen deze twee performance-kunstenaressen herkenbaar zijn.[257]

Het doel van de Educatieve Workshop was om zelf tot een performance of installatie te komen, maar ook om kunst uit het recente verleden te leren begrijpen. Lampe trok er interessante gastbegeleiders voor aan, zoals Marinus Boezem en Nan Hoover.[258] Veel van de acties werden opgenomen op video en



131. Uit de prospectus van 1980-1981.

gepresenteerd in een breder verband. Lampe meldde in het jaarverslag dat het ‘binnen verrassend korte tijd’ gelukt was om ‘volwassen kunstenaars af te leveren die zich voor hun productie in de verschillende kunstcircuits niet hoeven te schamen’.[259] Een merkwaardig bescheiden vaststelling. De workshop was opgezet om het historisch kunstklimaat te leren kennen, met de nadruk op het recente verleden. Het was oorspronkelijk niet de bedoeling dat daar dan weer autonome kunst uit voort zou komen, maar dat gebeurde blijkbaar wel. De producties werden door de directie welwillend, maar niet laaiend enthousiast onthaald. Het was dan ook een prachtig staaltje van ‘redesign’, waar Lampe en Zwartjes altijd zo op tegen waren geweest.

Niet alleen theorievorming nam in belang toe, ook de technische vaardigheid van realistisch schilderen werd in ere hersteld. Wim Beuning kreeg een aanstelling voor anatomie, Lynn Warnaar gaf stilleven en er werd weer volop naar model getekend en geschilderd, zowel ’s ochtends, ’s middags als ’s avonds.[260] De afkeer voor dit traditionele onderdeel was verdwenen. De lesprogramma’s laten zien dat er minder tijd werd besteed aan vrije expressie en meer aan realistisch en naturalistisch schilderen en beeldhouwen. Het oude lesvak visualisering/realisering van Lampe, dat jarenlang op de maandagen op het programma stond, kreeg nu veelzeggend de titel ‘uitsluitend exact tekenen en schilderen naar de realiteit’. De directeur zelf had

een groot exact-realistisch groepsportret vervaardigd waarop begeleiders, assistenten, personeel, modellen en deelnemers afgebeeld stonden en dat de prospectus van het jaar 1976-77 sierde. In zijn atelier op de eerste verdieping stond de ene na de andere Vrije Academie-persoonlijkheid voor hem model. Nol Kroes, met naast hem twee 'struise meiden', deelneemsters aan de oriëntatiecursus, was in januari 1976 overleden, maar werd in dit schilderij geëerd met zijn portret in zwart kader op de ezel.[261]

In de loop van 1979 kwam er weer schwung in het programma. De academie bood een eindeloze reeks cursussen, met heel veel specialismen.[262] Wie tekenles wilde volgen kon uit meer dan twintig verschillende teken- en schildercursussen kiezen, waaronder '(model)tekenen en schilderen', door verschillende docenten gegeven zoals Carla Hartjesveld, Peter Gentenaar, Leo van der Kruk, Kees Andrea of Mel Cooper, maar ook 'tekenen en schilderen naar stilleven, dieren, planten, objecten, foto's', of 'tekenen en schilderen expressieve typering van het model' of 'portrettekenen uitsluitend exact' tot en met 'modeltekenen korte en lange standen' en 'tekenen, schilderen aquarelleren stilleven grote formaten'. Ook op het gebied van beeldhouwen was er iets dergelijks aan de hand: de deelnemer kon kiezen uit beeldhouwen/boetseren naar model, of juist niet naar model, portret, klein-plastiek experimenteel, hout en/of steen, wel of niet lassen erbij, al dan niet met gebruik van gips en was.

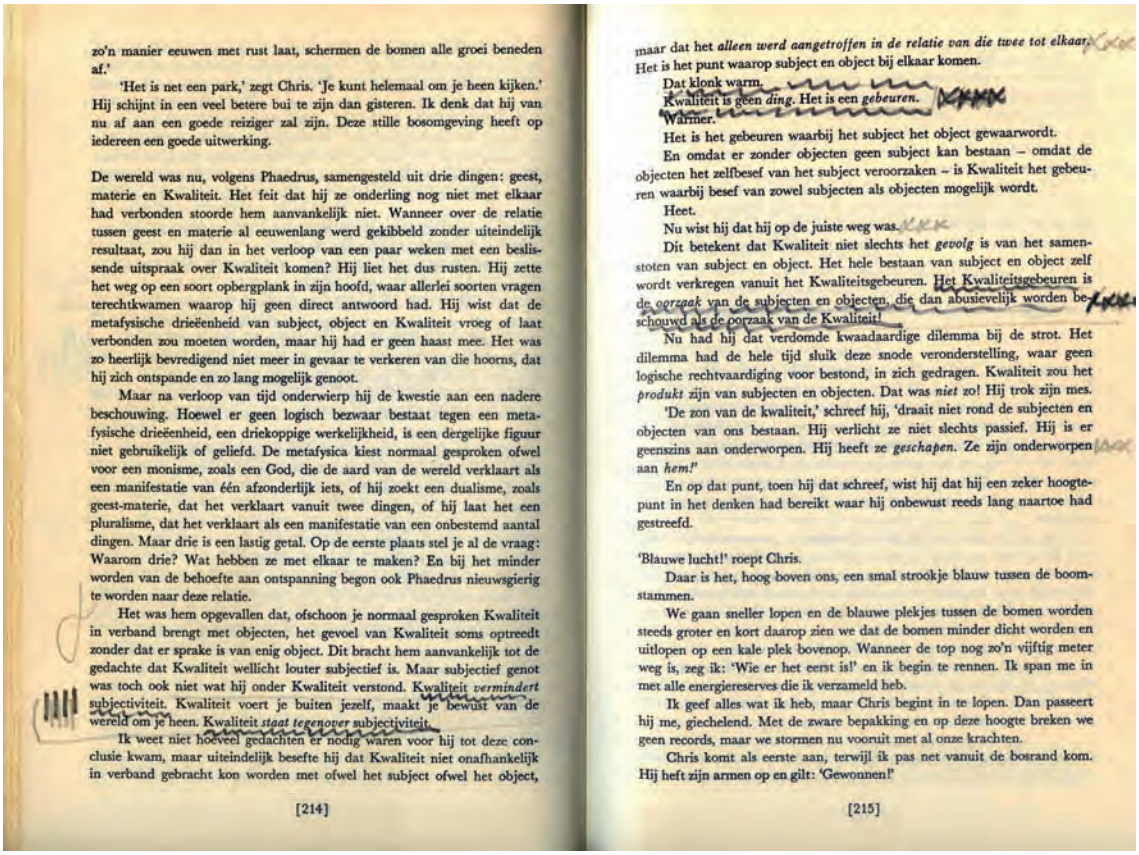
In september 1980 kwam een nieuw beleidsplan tot stand. In dit plan was voor het eerst sprake van de *special*, een unit uitsluitend bestemd voor gevorderden, deelnemers voor wie 'een speciale dialoog' noodzakelijk zou zijn.[263] Het idee was dat zij tekort zouden komen als ze moesten werken tussen deelnemers met typische beginnersproblemen. Deelname aan een *special* was alleen mogelijk na goedkeuring van de begeleider. Dat hield een aanzienlijke onderwijskundige omslag in; de begeleiding van de gevorderde zou nu niet meer terloops geschieden, zoals vroeger, maar in een aparte afgebakende groep. 'Dieptebegeleiding', werd dit genoemd.[264] Voor een *special* kon je je niet aanmelden; je moest ervoor worden gevraagd. Lampe verdedigde dit met onderwijskundige argumenten en sprak van een 'kritiek moment' dat zo'n gevorderde zou beleven. Een typisch montessori-gezichtspunt; als je zo'n moment niet benutte zou er veel verloren gaan. Hij vond nu dat je gevorderde deelnemers niet in de kou mocht laten staan. Zij mochten ook aan alle andere 'gewone' units deelnemen, maar moesten dan wel voor lief nemen dat de beginners daar relatief meer aandacht zouden krijgen.[265]

De Cineworkshop kwam ook met een groot aantal cursussen waarvoor de deelnemer zich alleen kon aanmelden na overleg met Frans Zwartjes. Er was nu dus een selectie, een norm ingevoerd, die individueel bepaald werd en alleen in het hoofd van de begeleider bestond. *Specials* konden worden gevolgd bij Lampe, Frans en Trix Zwartjes, Stan Spoorenberg (edelsmeden), Bouthoorn, Snoeck, Rooijackers en Egbert de Bruijn. Ter voorbereiding op deze speciale lessen raadde Lampe de docenten aan het cultboek *Zen en de kunst van het motoronderhoud* van Robert M. Pirsig te lezen, omdat dat over het begrip kwaliteit gaat.[266] Hij had er een aantal citaten uit gekopieerd, die dienden als leidraad bij de voorbesprekingen over de *specials*. Die fragmenten handelden over kwaliteit die voor iedereen herkenbaar is, maar niet te omschrijven. Het leven zonder kwaliteit zou saai en waardeloos zijn, betoogt de hoofdpersoon in het boek. 'Wanneer je in de kunst geen onderscheid meer kunt maken tussen goed en slecht, verdwijnt iedere kunst. Het heeft geen zin een schilderij aan de muur te hangen, wanneer de kale muur er even goed uitziet.' Kwaliteit bleek uiteindelijk wel degelijk iets te zijn dat te ontwikkelen was, iets dat verder ging dan een resultaat op grond van intuïtie en handigheid of talent. Pirsig omschreef het - en Lampe kopieerde en verspreidde ook deze omschrijving - als 'het regelrechte resultaat van contact met de diepste *werkelijkheid*'. 'Wanneer je (…) een motorfiets wilt repareren (...)

dan is klassieke, gestructureerde, dualistische subject-objectkennis alleen, ofschoon noodzakelijk, toch niet voldoende. Je moet over enig gevoel beschikken over de kwaliteit van het werk. Je moet kunnen voelen wat goed is. *Dat* brengt je vooruit. Dit gevoel is niet zomaar iets waarmee je geboren bent, hoewel je het met je geboorte hebt meegekregen. Het is ook iets wat je kunt ontwikkelen.'[267] De docenten hadden aan één bespreking over dit onderwerp niet genoeg, dus de discussies werden voortgezet. Ze moesten volgens de directeur in ieder geval uitgaan van de subjectieve aard van het werk van de deelnemer, maar daarbuiten moest er ook een objectieve achtergrond zijn als uitgangspunt. En ze moesten 'streng' zijn, niet in de zin van *Kadaverdisziplin*, maar zakelijk en serieus gericht op de ontwikkeling van kwaliteit, zonder de zelfontplooiing van de deelnemer aan te tasten en zonder een eigen stijl op te dringen.[268]

Lampe beschreef het doel van zijn eigen *special*, de cursus met de weidse naam 'tekenen en schilderen exacte uitbeelding realiteit op basis van exacte abstractie' als: het scheppen van 'een klimaat waarin met extreme concentratie uitsluitend wordt gedacht en gewerkt aan kwaliteitsverhoging'. Het woordje 'extreme' had hij zelf onderstreept. 'Iedere deelnemer aan deze unit moet leren voor zichzelf een harde leermeester te worden. Onze werkwijze is een mentale training. Essentieel daarvoor is de streng studieuze opzet. De deelnemer wordt aanhoudend geconfronteerd met het feit dat hij op het vlak dat boven dat van beginners ligt nog weinig weet en kan'. Iedere vrijblijvendheid en 'artistieke koketterie' verbood hij bij voorbaat; het ging in deze cursus om studie en niet om zaken als 'dit vind ik niet leuk' of 'dit vind ik niet interessant' of 'ik werk liever klein'. Spontaniteit zou hier dus niet aan de orde zijn. Een deelnemer die geen ernst maakte met deze werkhouding en onregelmatig verscheen werd van de cursus verwijderd.[269] Het is duidelijk dat Lampe zich volledig had afgewend van zijn beginselen van tien jaar eerder. In feite keerde de Vrije Academie zich hiermee geheel af van haar basisprincipes. Cursussen uitsluitend voor gekwalificeerde deelnemers, voor een 'elite' dus, goedkeuring door begeleiders die streng de vooruitgang en serieuze werkhouding moesten bewaken, dat was ongekend in de geschiedenis van de Vrije Academie. Lampe moest op dat moment opnieuw tegemoetkomen aan de eisen van subsidiënten en zich nu teweerstellen tegen het etiket van amateurisme. Het ministerie van CRM wilde, nu de Vrije Academie definitief onder haar verantwoordelijkheid viel en geen onderwijsinstelling was, het instituut ambtelijk verplaatsen van de afdeling Beeldende Kunst naar Amateuristische Kunstbeoefening. Weer een nieuwe aanval waar Lampe zich tegen moest verdedigen.[270] Hij probeerde ieder jaar opnieuw een jaarverslag te produceren waar de subsidiënten niet over zouden vallen en tegelijkertijd een eigen koers te blijven varen. Nu wilde hij in ieder geval laten zien dat de Vrije Academie door haar klimaat hardwerkende kunstenaars afleverde, zonder dat ze er opgeleid werden. En met succes, want CRM trok het voorstel in. Maar hij vond ook werkelijk dat kwaliteit een doel moest zijn. Het boek van Pirsig werd in die tijd veel gelezen door intellectuelen die teleurgesteld waren over de resultaten van het vrijheidsdenken van de jaren zeventig. De nieuwe gedachtegang paste helemaal in het veranderde tijdsbeeld van *no nonsense*. Lampe had een scherp ontwikkelde sensor voor wat er aan het borrelen was in de samenleving; ook nu weer. Daarbij was hij pragmatisch en stond het voortbestaan van het instituut de Vrije Academie hem na aan het hart.

In het laatste jaarverslag waaraan hij meewerkte, dat van het werkjaar 1979-1980, publiceerde Lampe een historisch overzicht waarin hij memoreerde dat, misschien wat laat, maar wel definitief, afscheid was genomen 'van het alles op losse schroeven zettende klimaat' van de jaren zestig.[271] Hij was op dat moment al ernstig ziek, maar verscheen nog elke dag op de academie, waar de conciërges Jan en Gerrit hem de trap opdroegen naar zijn atelier.[272] Er 'speelden zich, geheel in de trant van die dagen,



zo'n manier eeuwen met rust laat, schermen de bomen alle groei beneden af.'

'Het is net een park,' zegt Chris. 'Je kunt helemaal om je heen kijken.' Hij schijnt in een veel betere bui te zijn dan gisteren. Ik denk dat hij van nu af aan een goede reiziger zal zijn. Deze stille bosomgeving heeft op iedereen een goede uitwerking.

De wereld was nu, volgens Phaedrus, samengesteld uit drie dingen: geest, materie en Kwaliteit. Het feit dat hij ze onderling nog niet met elkaar had verbonden stoorde hem aanvankelijk niet. Wanneer over de relatie tussen geest en materie al eeuwenlang werd gekibbeld zonder uiteindelijk resultaat, zou hij dan in het verloop van een paar weken met een beslissende uitspraak over Kwaliteit komen? Hij liet het dus rusten. Hij zette het weg op een soort opbergplank in zijn hoofd, waar allerlei soorten vragen terechtkwamen waarop hij geen direct antwoord had. Hij wist dat de metafysische drieëenheid van subject, object en Kwaliteit vroeg of laat verbonden zou moeten worden, maar hij had er geen haast mee. Het was zo heerlijk bevredigend niet meer in gevaar te verkeren van die hoorns, dat hij zich ontspande en zo lang mogelijk genoot.

Maar na verloop van tijd onderwierp hij de kwestie aan een nadere beschouwing. Hoewel er geen logisch bezwaar bestaat tegen een metafysische drieëenheid, een driekoppige werkelijkheid, is een dergelijke figuur niet gebruikelijk of geliefd. De metafysica kiest normaal gesproken ofwel voor een monisme, zoals een God, die de aard van de wereld verklaart als een manifestatie van één afzonderlijk iets, of hij zoekt een dualisme, zoals geest-materie, dat het verklaart vanuit twee dingen, of hij laat het een pluralisme, dat het verklaart als een manifestatie van een onbestemd aantal dingen. Maar drie is een lastig getal. Op de eerste plaats stel je al de vraag: Waarom drie? Wat hebben ze met elkaar te maken? En bij het minder worden van de behoefte aan ontspanning begon ook Phaedrus nieuwsgierig te worden naar deze relatie.

Het was hem opgevallen dat, ofschoon je normaal gesproken Kwaliteit in verband brengt met objecten, het gevoel van Kwaliteit soms optreedt zonder dat er sprake is van enig object. Dit bracht hem aanvankelijk tot de gedachte dat Kwaliteit wellicht louter subjectief is. Maar subjectief genot was toch ook niet wat hij onder Kwaliteit verstond. Kwaliteit *vermindert* subjectiviteit. Kwaliteit voert je buiten jezelf, maakt je bewust van de wereld om je heen. Kwaliteit *staat tegenover* subjectiviteit.

Ik weet niet hoeveel gedachten er nodig waren voor hij tot deze conclusie kwam, maar uiteindelijk besefte hij dat Kwaliteit niet onafhankelijk in verband gebracht kon worden met ofwel het subject ofwel het object,

[214]

maar dat het *alleen werd aangetroffen in de relatie van die twee tot elkaar*. Het is het punt waarop subject en object bij elkaar komen.

Dat klonk warm.

Kwaliteit is geen *ding*. Het is een *gebeuren*.

Warmer.

Het is het gebeuren waarbij het subject het object gewaarwordt.

En omdat er zonder objecten geen subject kan bestaan – omdat de objecten het zelfbesef van het subject veroorzaken – is Kwaliteit het gebeuren waarbij besef van zowel subjecten als objecten mogelijk wordt.

Heet.

Nu wist hij dat hij op de juiste weg was.

Dit betekent dat Kwaliteit niet slechts het *gevolg* is van het samenstoten van subject en object. Het hele bestaan van subject en object zelf wordt verkregen vanuit het Kwaliteitsgebeuren. Het Kwaliteitsgebeuren is de *oorzaak* van de subjecten en objecten, die dan abusievelijk worden beschouwd als de oorzaak van de Kwaliteit!

Nu had hij dat verdomde kwaadaardige dilemma bij de strot. Het dilemma had de hele tijd sluik deze snode veronderstelling, waar geen logische rechtvaardiging voor bestond, in zich gedragen. Kwaliteit zou het *produkt* zijn van subjecten en objecten. Dat was *niet* zo! Hij trok zijn mes.

'De zon van de kwaliteit,' schreef hij, 'draait niet rond de subjecten en objecten van ons bestaan. Hij verlicht ze niet slechts passief. Hij is er geenszins aan onderworpen. Hij heeft ze *geschapen*. Ze zijn onderworpen aan *hem!*'

En op dat punt, toen hij dat schreef, wist hij dat hij een zeker hoogtepunt in het denken had bereikt waar hij onbewust reeds lang naartoe had gestreefd.

'Blauwe lucht!' roept Chris.

Daar is het, hoog boven ons, een smal strookje blauw tussen de boomstammen.

We gaan sneller lopen en de blauwe plekjes tussen de bomen worden steeds groter en kort daarop zien we dat de bomen minder dicht worden en uitlopen op een kale plek bovenop. Wanneer de top nog zo'n vijftig meter weg is, zeg ik: 'Wie er het eerst is!' en ik begin te rennen. Ik span me in met alle energiereserves die ik verzameld heb.

Ik geef alles wat ik heb, maar Chris begint in te lopen. Dan passeert hij me, giechelend. Met de zware bepakking en op deze hoogte breken we geen records, maar we stormen nu vooruit met al onze krachten.

Chris komt als eerste aan, terwijl ik pas net vanuit de bosrand kom. Hij heft zijn armen op en gilt: 'Gewonnen!'

[215]

132. Pagina's uit Lampes eigen exemplaar van *Zen en de kunst van het motoronderhoud*.

schilderachtige en soms vermakelijke tonelen af langs de vloedlijn van onstuimige democratiseringsgolven', schreef hij. 'De beschrijving daarvan, een verleidelijke bezigheid, zullen we moeten overlaten aan een met veel gevoel voor anecdote toegeruste geschiedschrijver'. Hij merkte op dat Provo's, Kabouters en Dolle Mina's moeiteloos door het instituut stroomden zonder gehinderd te worden, maar ook zonder veel merkbare invloed uit te oefenen. Er viel naar zijn idee aan de Vrije Academie nu eenmaal niet zo veel te bestrijden. De academie was immers al gedemocratiseerd, ludiek en vrouwvriendelijk. Lampe stelde vast dat de afgelopen periode er één van bezinning was geweest. Een aantal stokpaardjes uit de jaren zestig bleken op illusies te zijn gebaseerd en een rationelere instelling was noodzakelijk geworden. Nog altijd richtte het beleid van de Vrije Academie zich op de verhoging van de kwaliteit van het bestaan, liefst voor iedereen. Hij eindigde zijn artikel met een laatste advies aan zijn collega's en leerlingen: 'Laten wij de "verhoging van de kwaliteit van het bestaan" maar beginnen met de "verhoging van de kwaliteit van het werk".'[273] Kort hierop overleed George Lampe na een ziekbed van enkele maanden op 18 maart 1982, zestig jaar oud.

Enige maanden daarvoor, per 1 september 1981, was Kees Andrea, na 34 jaar lesgeven, met zijn cursus gestopt. Het instituut telde op dat moment 2060 deelnemers met vijftig begeleiders en vijftig ondersteunende personeelsleden. Twaalf disciplines uit de beeldende kunst werden bestreken. De Vrije Academie was wettelijk en theoretisch geen onderwijsinstituut meer, maar in de praktijk in ieder geval wel.

3. Praktijk van het kunstonderwijs onder Lampe

Toen Lampe in 1964 met zijn adjunct-directeurschap begon, bouwde hij voort op de ideologische basis van Livinus. Zijn 'verscherpingen en verdiepingen' intensiveerden diens oorspronkelijke filosofie. De academie was een instituut voor iedereen, ongeacht vooropleiding of financiën. Primair bleef het om persoonlijkheidsvorming gaan, die de maatschappij ten goede moest komen. Daar mocht van Lampe dus een schepje bovenop. Liever nog zou de maatschappij drastisch veranderen. Niet het creëren van kunstenaars was de intentie, maar het scheppen van een klimaat, met als idee autonome mensen, eventueel kunstenaars, te laten opkomen tegen de misstanden in de absurde maatschappij. Voor dat doel was de deelnemersgroep zo groot mogelijk, waardoor de academie laagdrempelig behoorde te zijn. Er was evenals onder Livinus een onbeperkte vrijheid voor de leerling in kunstopvatting, docentenkeuze, tijdstippen van komen en gaan. Voor Livinus was dit een gevolg van het feit dat hij de leerling, die de verantwoordelijkheid nam voor zijn keuzes, serieus nam. Lampe nam die vrijheid als uitgangspunt en stuurde de leerling, of hij dat aankon of niet, zonder veel aanwijzingen het gebouw in. In de zoektocht zag hij een extra leermiddel. Omdat zo'n zoektocht niet in normen te vatten viel en Lampe normen bovendien opvatte als conformistische en autoritair bepaalde gegevens, waren rapportages, examens en diploma's niet aan de orde. Toen duidelijk werd dat vrijblijvendheid ook tot stilstand kon leiden, richtten de begeleiders de aandacht op artistieke kwaliteit, hoewel ze dat begrip moeilijk helder wisten te maken en al helemaal niet naar normen konden vertalen.

Hoe voerden de begeleiders deze aspecten in de dagelijkse praktijk van het onderwijs uit? Dit bekijken we aan de hand van de vier kenmerken van de basisideologie:

a) het streven naar persoonlijke ontplooiing en de opvoeding tot het 'goede',
b) de vrijheid van kunstopvatting,
c) het drempelloze toelatingsbeleid en
d) het ontbreken van eindnormen ter beoordeling van de vorderingen.

a. Het streven naar persoonlijke ontplooiing en opvoeding tot het 'goede'

Het 'goede' was voor Lampe iets anders dan voor Livinus, voor wie dat begrip vooral solidariteit, gezamenlijkheid en het gemeenschapsideaal inhield, waarbij kunstenaars hun authenticiteit inzetten op alle gebieden van vormgeving in de maatschappij. Livinus' onderwijs was gericht op artistieke vrijmaking; dat van Lampe op activisme. Hij wilde verzet organiseren; tegen het gezag, tegen de autoriteiten, tegen de absurditeit van de geautomatiseerde samenleving. Ontplooiing betekende voor hem conformisme opheffen, bewust worden van ingesleten patronen, buiten de eigen grenzen treden, deconditioneren en remmingen opheffen. Leerlingen moesten vooral in staat zijn te veranderen. Mentaliteitsverandering zocht hij in algemene ontwikkeling op het gebied van cultuur en politiek; en daarnaast door de introductie van lesvakken die met 'losmaken' te maken hadden, zoals psychomotor en de theatervakken. De aanstelling van leraren met een linkse politieke overtuiging en het ontslag van diegenen die niet in dit beeld pasten was een extra middel om mentaliteitsverandering te bevorderen.

Tussen 1964 en 1968 veranderde er nog niet heel veel. Hoewel Lampe nieuwe onderdelen introduceerde, was het nog altijd Livinus die uiteindelijk besliste, of het nu ging om nieuwe lesvakken of de aanstelling van nieuwe docenten.

Meer dan voorheen werden binnen de lesvakken groepsprojecten opgestart. De Werkgroep was stilzwijgend opgeheven, maar de leerlingen werkten op die manier nog altijd veel samen. De keramiekgroep van Jan Snoeck vervaardigde een maaltijd van klei, met gedekte tafels met borden en bestek en al. De keramiekgroep onder leiding


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50



134. George Lampe, *MCMLXXVI - MCMLXXVII*, 1976-77, olieverf en acryl op doek (200 x 1200 cm), met ingevoegde nummering (betekenis: zie noot).[274]

van Henk Trumpie produceerde een monumentale zithoek voor in de tuin van Psychopolis. Bij de kleurenfotografielessen van Janmaat bouwden de leerlingen met elkaar in het lokaal composities, waarna door zorgvuldig uitlichten en focussen het oorspronkelijk idee zo goed mogelijk op de gevoelige plaat kwam. Bij Wil Korrelboom werkte de hele groep aan een modeshow met een thema. Cargelli, die ook mode gaf, ging jaarlijks met een groep deelnemers naar Parijs. Hij organiseerde eveneens shows met werk van de deelnemers, liefst met medewerking van de afdelingen voor beeld en geluid. Een groepje van de Vrije Academie verzorgde de aankleding van het Boekenbal van 1974 in Pulchri Studio. Het sonopraktikum organiseerde projecten zoals 'Geluid, leven, wonen, werken' op Terschelling. Kleine groepjes gingen op excursie naar ateliers en bedrijven, zoals naar Sikkens en naar de Marten Toonder Studios en het bezoek aan landelijke musea en exposities werd vanaf 1975 weer gebruikelijk. Ton Hoogendoorn ging met zijn afdeling Illustratie jaarlijks naar de NOS-studio's in Hilversum om zich te informeren over de nieuwste vormen van tv-graphics en animaties. Egbert de Bruijn en Peter Gentenaar realiseerden themaweken en gingen met hun groepen naar Ameland, de Veluwe of Drenthe om te schilderen. Trix Zwartjes organiseerde themaweekenden, waarvan zij de resultaten exposeerde. Docenten organiseerden in galeries kleine tentoonstellingen voor hun groepen. Dit waren allemaal initiatieven die door toedoen van de betreffende begeleiders met hun deelnemers tot stand kwamen en geen structurele activiteiten die van bovenaf opgelegd waren.

Nol Kroes gaf als vanouds modellessen, maar specialiseerde zich daarnaast in monumentale



135. De modegroep van Wil Korrelboom in de Hoogstraat, Den Haag, 1967.



136. Maxi-jurken van Cargelli, 1969-1970, wol/kunststof.

kunst.[275] De gemeente gaf toestemming om de muren langs de parkeerplaats en entree van het academiegebouw daarvoor te bestemmen. Haagse buurtkinderen, 'Mondriaantjes', beschilderden onder leiding van Kroes en zijn leerlingen de muren kleurrijk.[276] Monumentale kunst werd een activiteit die een vervolg kreeg. Kroes leidde voor de Vrije Academie tevens een gevangenisproject, waarbij gedetineerden van de Scheveningse gevangenis 400 meter muur van hun luchtplaats beschilderden met figuratieve en non-figuratieve beelden, onder de idealistische leuze 'wij bewijzen dat ieder een magiër is'.[277] De gevangenisdirectie wilde veiligheidshalve de gedetineerden binnenshuis laten werken op weerbestendige boards, die later op de luchtplaats zouden worden bevestigd, maar Kroes stond erop dat zij direct buiten op de muur schilderden. Vrije expressie, zei hij, was juist het **niet** van tevoren een plan maken en in de buitenlucht werken zou de vrije expressie bevorderen. Het moest een vrolijke muurschildering worden, die later gemakkelijk met andere voorstellingen overschilderd kon worden, wanneer een volgende groep gedetineerden dat zou willen. Zoiets moest altijd mogelijk zijn, 'permanente creatieve activiteit' moest worden gestimuleerd.[278] Kroes kreeg zijn zin; de enige twee eisen waaraan de directie vasthield, waren het verbod voor de gevangenen om bij het muurschilderen op een trap te staan en het verbod op aanstootgevende beelden. De kranten stonden bol van deze geschiedenis, juist omdat Nol Kroes bekend stond om zijn scandaleuze erotische tekeningen, waardoor hij zelf in aanraking met justitie was gekomen.[279]

Na de introductie van de Monumentale kunst als lesvak en het beschilderen van de buitenmuren werd ook het interieur van de Vrije Academie al snel kleurrijk gedecoreerd. Nu niet gerealiseerd door Haagse buurtjeugd, maar door de leerlingen van de Vrije Academie, die wanneer ze maar wilden altijd een kwast en verf ter hand



137. De muur van de Scheveningse gevangenis, 1969.

konden nemen om gangen, trappen, lokalen, kantine en directievertrekken te verlevendigen met bloemen, vogels en vissen in frisse kleuren. Ook de tafels in de kantine waren gedecoreerd.[280] Het spontane samen schilderen, al dan niet begeleid door muziek, sloot aan bij Lampes overtuiging dat het maatschappelijk goed was om zoveel mogelijk creativiteit te laten stromen. Niet alleen door academieleerlingen, maar ook door anderen, zoals buurtkinderen en gedetineerden. Het was een manier om het *New Babylon* van Constant een stap dichterbij te brengen, de *homo ludens* kreeg de ruimte.

In veel groepen heerste een collegiale sfeer. Deelnemers waren vrijuit aan het werk, veelal naar model of stilleven en over het algemeen werd hen niets opgelegd, niet qua schilderstijl, opdrachten of techniek. De deelnemerspopulatie was divers, zoals dat altijd geweest was; mensen van verschillende leeftijden en sociale achtergronden zaten zij aan zij. Alleen liepen er nu meer mensen met psychosociale problemen rond. Het kunstenaarschap, karakter en temperament van de leraren maakte het verschil van les tot les. Bij een leraar als de bedachtzame Wil Bouthoorn werd veel over filosofie en psychologie gepraat. Hij liet zijn leerlingen niet naar model of stilleven werken. Voor hem betekende schilderen de weergave van een introverte binnenwereld. De leerlingen werkten naar eigen inzicht abstract of figuratief en bediscussieerden met Bouthoorn de noodzaak van hun keuzes van vormen en kleuren. Zo probeerden de leerlingen hun gevoels- en gedachtenwereld te verbeelden op het doek of papier. Bouthoorn was qua karakter een tegenpool van zijn expressieve collega's Anton Martineau en Jan Sierhuis.

Sierhuis was, net als Nol Kroes, omringd door vrouwen die dol op hem waren. Hij stond bekend als een persoonlijk geïnteresseerd docent, maar wel voornamelijk gericht op slechts enkelen. Martineau, die al een heel verleden aan de Vrije Academie had, werd op voorspraak van Sierhuis aangetrokken als vervanger voor Bouthoorn toen



138. Joséphine Verbist, leerlinge van 1975 tot 1979, met een tekening van haarzelf en een signatuur van Jan Sierhuis.

Verbist: *Jan heeft mij de essentie van schilderen geleerd. Bij mij mocht hij wel in mijn werk verbeteren: wat Jan zei was zó wat ik wilde.*

deze ziek werd. Anders dan Bouthoorn gaf Martineau wèl modelschilderen en stilleven. Hij beschouwde zijn lokaal als een theater, waarin hij het model drapeerde tussen kleurrijke lappen met een palmboompje ernaast, à la Henri Matisse. Hij nam boeken mee over Matisse, las citaten voor en bereidde de schildersessie voor door diens opbouw en compositie uit te leggen. Niet met het oogmerk om na te schilderen, maar om de deelnemers de ruimte te geven alle nadruk te leggen op de kracht en lading in het schilderij. Hij vond het noodzakelijk om les te geven over proporties en maatverhoudingen: 'Kunst is niet alleen maar wat met een kwast in een bak roeren en kak maar an, Jan'. Hij probeerde bij elke leerling het hoogst haalbare niveau te bereiken. Het was hem volstrekt duidelijk dat de een talent had en de ander niet. Met deze opvatting kwam hij in conflict met Lampe, die in hem een ouderwetse, elitaire 'ezelschilder' zag. Lampe vond het onbelangrijk of de een beter kon schilderen dan de ander; hij wilde vooral dat niemand in zijn vrijheid beperkt werd. Martineau legde naar zijn idee de deelnemers een norm op en normen waren beperkend. Inderdaad was Martineau het niet eens met Lampes visie. Hij vond dat Lampe een egalitaire 'heilstaat' nastreefde, waarin geen plaats was voor uitschieters en dat stond hem tegen. Maar Lampe verbood hem op zijn manier te werken. Uit protest zaagde Martineau voor het oog van de filmcamera een schildersezel van de Vrije Academie in 56 stukken.[281] De ezel was immers in Psychopolis niet meer nodig? Lampe deed het in zijn commentaar bij de documentaire, die in december 1970 door de VPRO werd uitgezonden, voorkomen alsof de actie in de film een ludieke happening was van Martineau, alsof hij juist wilde laten zien dat het ouderwetse ezelschilderen passé was. Maar kort daarop verlengde hij het contract van deze docent niet, tot spijt van diens leerlingen.

De VPRO-documentaire gaf een mooi beeld van de sfeer en de nieuwe lesmethoden in Psychopolis. Te zien is hoe bij Psychomotor twee blote, met aluminiumfolie versierde vrouwen traag bewegen op experimentele muziek, voortgebracht door een groepje deelnemers op slagwerk, gitaar, blokfluit en saxofoon. De deelnemers, achter hun ezels, kijken niet naar hun papier maar laten hun armen leiden door de bewegingen van de modellen en door het ritme van de muziek. Sommigen houden hun ogen dicht; felle lampen flitsen aan en uit. Met een viltstift trekken de deelnemers lijnen op hun papier. Lampe legt ondertussen uit dat hij hiermee een 'aanslag' pleegt op de vaste gewoontes, die hij 'kapot wil slaan'. Overal in het gebouw hangen posters met aansporingen tot actie. In de lokalen zitten clubjes rokende jongeren bij elkaar, meisjes in kleermakerszit bovenop de tafel, mensen in de raamopening met de benen naar buiten en op de binnenplaats worden opgestapelde kubussen in brand gestoken. Een meisje geeft een baby de fles in het schilderlokaal, terwijl Martineau zijn ezel in stukken zaagt op de klanken van Crosby Stills Nash & Youngs *I need someone to comfort you*. Lampe roept om via de intercom: Psychopolis dat is dat je je keukentje gaat opverven en daarna de voorkamer en zo het hele huis en als je klaar bent, begin je met het huis van de buren en zo de hele straat, de hele wereld tot in Tibet aan toe… De VPRO-film, onder redactie van oud-docent Hans Redeker, was zorgvuldig geregisseerd. Alleen de meest nieuwe, spraakmakende facetten van de Vrije Academie waren in beeld gebracht.[282]

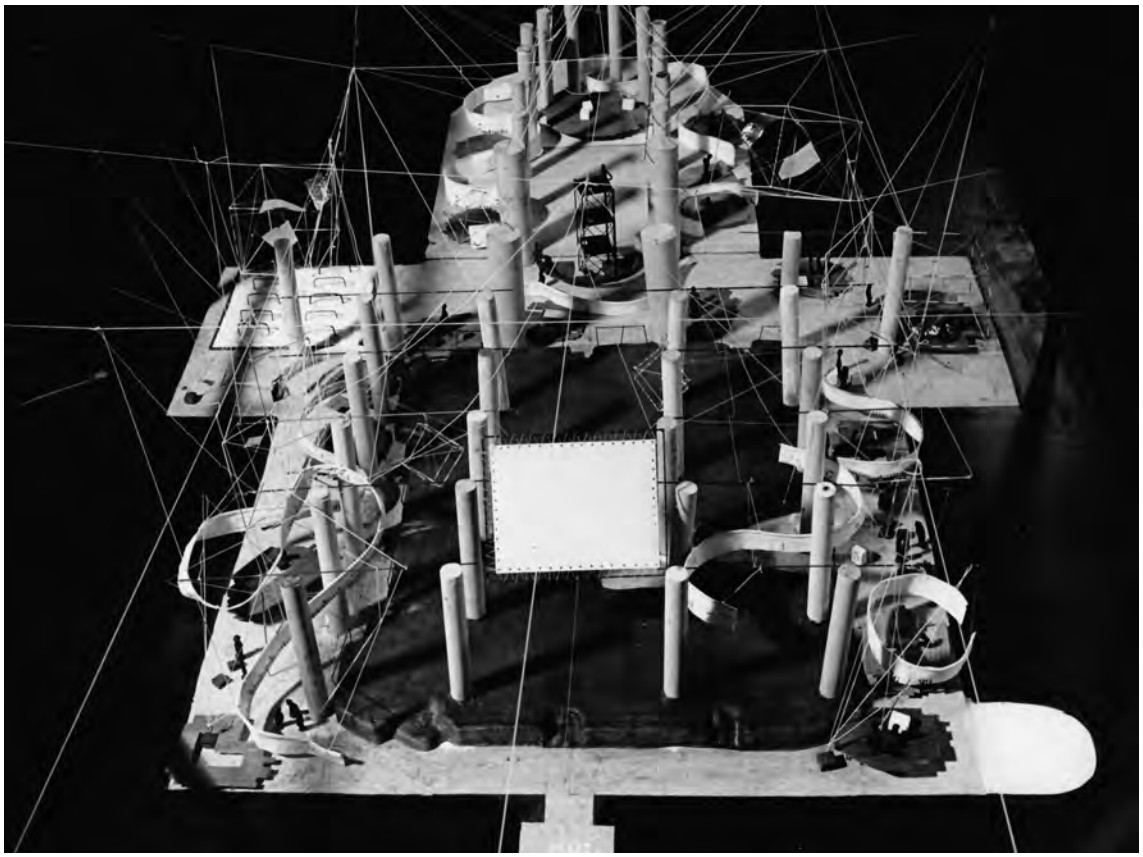
De nadruk op groepsprojecten leidde ook tot integratie van de verschillende afdelingen, zoals beoogd was. Schilders, beeldhouwers, grafici, filmers en geluidsmensen werkten samen. Een van de meest spraakmakende ondernemingen was in 1970 het *environment*, dat deelnemers van de Vrije Academie inrichtten in de Leidse Pieterskerk ter ere van de lustrumviering van de universiteit dat jaar.[283] Het thema van het Leidse lustrum was Wetenschap en Welzijn; het uitgangspunt van het Psychopolisproject was 'de mens als individu en leven in het algemeen'.[284] De studenten vervaardigden eerst een weinig verontrustende maquette.[285] Maar toen het *environment* eenmaal



133. Muurproject voor de binnenplaats van de Vrije Academie, van de keramiekgroep o.l.v. Henk Trumpie, 1976-1977.

was geïnstalleerd, veroorzaakte het een rel. Alpinisten hadden bovenin de gewelven van de Pieterskerk 5000 meter touw verwerkt tot katrollen en stroppen, waaraan losse elementen hingen: spandoeken, collages van was- en reinigingsmiddelen, een plastic hart en een pop van vijf meter lengte waarin kanaries floten en goudvissen rondzwommen. Aan de pop was een microfoon bevestigd waarin bezoekers hun hartenkreten konden spuien. Ook het preekgestoelte kon voor een speech benut worden, maar daar stond de microfoon in verbinding met een deformator, zodat er alleen onverstaanbaar gebrabbel te beluisteren viel als iemand iets wilde zeggen. Barnevelder leghorns scharrelden op het graf van Boerhaave. De protesten richtten zich vooral tegen de subsidie van *f* 20.000 die het ministerie van CRM eraan had besteed. Uiteindelijk verwijderde de organisatie een negental objecten die ze het meest aanstootgevend vond. Daaronder bevond zich het kippenhok, een pop met spuitbussen en een aantal spandoeken.[286] Uiteraard vatten de studenten van de Vrije Academie dat op als een grove vrijheidsinperking en dictatoriale censuur. Ze waren in hun vrije expressie beknot. Door berichtgeving hierover in de landelijke pers kwam de academie uitgebreid in het nieuws.

Vanouds was de IIIe afdeling, de afdeling Cultuurwetenschappen, speciaal voor de artistieke, sociale, morele en politieke ontwikkeling van de deelnemers bestemd, dus voor de opvoeding tot het ‘goede’. Voor Livinus was de afdeling een van de meest onderscheidende aspecten geweest, die van de Vrije Academie méér maakte dan alleen een opleiding in schilder-



139. Maquette van het project in de Pieterskerk, Leiden, 1970.

en beeldhouwvaardigheden. De afdeling was, na gesloten te zijn in 1957, weer opgericht in 1963, maar na 1972 verdwenen de aankondigingen opnieuw uit de prospectussen. De activiteiten werden toen ad hoc georganiseerd en niet als jaarlijkse onderdelen geprogrammeerd. Ze werden alleen nog bekend gemaakt via de muurkrant in de gang. Bedoelingen in morele of opvoedkundige zin werden niet aangegeven. Adriaan van der Staay was vertrokken, maar de contacten met de Rotterdamse Kunststichting, waarvan hij directeur was geworden, en de daaronder ressorterende organisaties Lijnbaancentrum, De Lantaarn en 't Venster in Rotterdam waren intens. In Rotterdam richtte Van der Staay *Poetry International* op en samen met Huub Bals *Film International*, waar de Vrije Academie altijd bij betrokken was. Niet alleen werden er films van Zwartjes en zijn leerlingen vertoond, ook verzorgden Gust Romijn en zijn groep jarenlang de publiciteit rond deze twee festivals. Docenten van de academie verzorgden Cineworkshop-achtige cursussen in De Lantaarn en hun films werden gedraaid in 't Venster.[287] In 1973 traden Zwartjes en Waisvisz op met 'sketches uit de oude doos', een kluchtig muziektheater waaraan ook Willem Breuker, Floor Peters en Moniek Toebosch meededen.[288]

Toen Lampe directeur werd, omschreef hij de IIIe afdeling als iets zeer breeds: [de afdeling] 'geeft contact met het veranderende element in de maatschappij, ideologie, wetenschap, techniek, kunst en religie. Lezingen, manifestaties, happenings, discussiegroepen, excursies, films, wat er aan de hand is in politiek, economie, voeding, geboorteregeling, wereldbevolking,



140. Foto van de manifestatie in de Pieterskerk, Leiden, 1970.

anthropologie, sociologie, literatuur, filosofie, elektronische muziek, mime-theater, provotariaat, poetry-reading, etc. Discussiegroepen voor sociologische, psychologische etc. thema's.'[289] Het doel dat Lampe wilde bereiken, namelijk 'ontdekking en ontwikkeling van jezelf', was zo veelomvattend geworden, dat hij de IIIe afdeling integreerde in alle andere onderdelen. Provinciale Staten zagen echter geen grond meer voor subsidie, nu de afdeling niet meer bestond in de oude vorm met een spreker en publiek.[290] In een afscheidsbrief verwoordde het bestuur welke activiteiten hadden plaatsgevonden. Aktualiteits-onderzoek, de theaterafdeling en het opknappen van de tuin door deelnemers waren de onderdelen die de communicatie en integratie van deelnemers en begeleiders het meest hadden bevorderd.[291] Voortaan financierde de Vrije Academie deze essentiële faciliteiten zelf.

Lampe stimuleerde steeds dat leerlingen een krant opzetten, acties voerden met spandoeken of politiek geïnspireerd straattheater uitvoerden. Inderdaad werden er ook kranten gemaakt en acties gevoerd. Zo riepen de deelnemers in de krant 'Psch' op tot een boycot van de Algemene Volkstelling van februari 1971, met als motto 'Pas op je tellen, laat je niet tellen'. Massale weigering zou de ontregeling van het justitieel apparaat teweeg brengen, verwachtten de makers, 'indien justitie tot hoofdelijke vervolging, en dat moet ze, zal overgaan'. 'Laat je niet imponeren door het dreigement van twee weken gevangenisstraf of *f* 500,- boete.'[292] Toch vond Lampe dat er nog te weinig van de grond kwam op dit gebied, want steeds weer riep hij op tot het maken van een krant en dat lukte niet echt. Misschien was de geheel lege krant met in het midden een brandgat dat door alle pagina's heenliep, wel een reactie daarop. Die lege krant werd in oplage uitgebracht.

De workshop Aktualiteitsonderzoek werd ook wel aangeduid als 'mensontwikkeling'. Het doel was niet minder dan: 'het ontstaan van verhoogde graad van bewustzijn over de samenhang tussen bepaalde actualiteiten en de "ontwikkeling van de mens" met als nevendoel mogelijkerwijs een bijdrage leveren tot de oplossing van een actualiteit als deze conflictueus van aard was'.[293] De workshop werd al vrij snel weer van het programma afgevoerd. De gastbegeleiders hadden met moeite deelnemers kunnen werven. Uiteindelijk was het iedereen onduidelijk wat de bedoeling van dit onderdeel was. Het vroeg een behoorlijk inzicht en verbaal talent om mee te doen en daar bleek lang niet elke deelnemer over te beschikken. Door velen werd het binnen een schilder- of beeldhouwopleiding als wezensvreemd beschouwd.[294] Toen ook de *speak-ins* ten onder gingen, bedacht de directie een alternatief om meer contact mogelijk te maken tussen begeleiders en deelnemers. Lampe organiseerde een sociëteit, iedere donderdagmiddag van vier tot half acht in de kantine. Deelnemers namen ongedwongen wat werk mee, waarover ze dan praatten. Het leerproces zou aldus ongemerkt gestimuleerd worden, tijdens een drankje en bij een goedkope maaltijd. Het was Lampe intussen duidelijk geworden dat het dwingend karakter van zijn initiatieven tot niets had geleid. In principe was hij met Nol Kroes altijd aanwezig op de donderdagmiddagen en geregeld werd aansluitend een film vertoond.[295]

Ondertussen gebeurde er van alles aan de Vrije Academie wat wel degelijk onder het hoofdstuk 'mensontwikkeling' valt te categoriseren. Met name bij de vele theaterachtige activiteiten waren de deelnemers voortdurend bezig met ontplooiing en ontwikkeling, hetzij van henzelf, hetzij op de buitenwereld gericht. Door middel van improvisatie probeerden de deelnemer-acteurs zo veel mogelijk hun gevoelens in eigen woorden of liedjes om te zetten, terwijl ze in de keuze van hun thema's voornamelijk met de actualiteit bezig waren. Ze ontwikkelden theaterstukken die ze in buurthuizen ten tonele brachten, bijvoorbeeld voor actiegroepen of werkende jongeren. Met het Vrije Academie-theater werd opgetreden in theatertjes en buurthuizen door het hele land. De theatergroep probeerde samen te werken met werkende jongeren, bijvoorbeeld door een hele dag gezamenlijk oefeningen te



141. Marijke Verhoef, leerlinge van 1971 tot 1976, docente tot 2011.

Het voorwerp dat voor haar het gevoel de Psychopolistijd het beste uitdrukte, bezat ze helaas niet meer: de krant met enkel lege pagina's en een brandgat dat door alle pagina's heenging.

doen, decors te schilderen en een nieuw stuk te ontwikkelen. De theaterdocent Armand Perrenet ontving opdrachten als 'maak iets over imperialisme' en dan ging de groep met het thema aan de slag. Vrij associërend en improviserend ontstond een theaterstuk, waarin de deelnemers zo mogelijk gebruik maakten van lichteffecten, geluidsbanden en film, waarvoor ze de Cineworkshop en de geluidsafdeling bij de opdracht betrokken. Voor de decors, kostuums en attributen werden de schilder-, mode-, clean-art en lasafdelingen ingezet. Het verslag van deelnemer Henk Engel geeft inzicht in hoe zo'n theaterproductie tot stand kwam en hoe het ontvangen werd. Het thema imperialisme werd verbeeld met bloedspuitende poppen en een dictatoriale redevoering, terwijl het publiek de opdracht kreeg vliegtuigjes te vouwen en die gedurende het stuk over de set te gooien. De opvoering vond plaats, hoewel de groep nauwelijks geoefend had en Perrenet opeens ziek geworden was. De groep dacht op te treden voor actiegroepen, maar het publiek bleek uit werkende jongeren te bestaan. Die hadden niets van het stuk begrepen. Dat was wel begrijpelijk, vond ook Henk Engel, want het geheel was een enorme, onverstaanbare chaos geworden. Uit de nabespreking bleek dat de jongeren de verachtelijke dictator een 'toffe bink' hadden gevonden en het vouwen en gooien van de vliegtuigjes het leukste onderdeel. Desalniettemin schreef Engel: 'de hele groep (…) is blij dat ze het gedaan hebben, het was gewoon een goede ervaring.'[296] En ze zouden het nog eens over komen doen.

Verslagen van sociale academie-leerlingen die hun stage aan de Vrije Academie vervulden geven een beeld van de in gang gezette mentaliteitsverandering. Het verslag van bijvoorbeeld ene Kivo of Qivo - beide spellingen kwamen voor - bestaat uit een losse opsomming van wat indrukken. Hij omschreef de bestuursvergaderingen die hij had bezocht als 'vaak een wat gejaagde duffigheid of zo en heel soms wel tof…'; en over de stagebegeleiding schreef hij: 'er is verdomd weinig gestructureerde werkbegeleiding geweest… gelukkig maar… 't Zou me echt belemmerd hebben…' Verder had Kivo/Qivo zijn stage benut om deelnemersvergaderingen bijeen te roepen om discussies op gang te brengen. Op zo'n deelnemersbijeenkomst, 'die behoorlijk ga-oties' was, besloten de aanwezigen dan dat er nòg een deelnemersbijeenkomst moest komen.[297] Ook Henk Engel leverde een onconventioneel verslag in. Het was opgesteld in dagboekvorm en doorspekt met persoonlijke opmerkingen als: 'Verliefd zijn is niet zomaar iets! Dat had je gedacht?!' Hij had zijn verslag bewust niet geschreven volgens de richtlijnen, want hij had zich door de opgegeven vragen te zeer ingeperkt gevoeld.[298]

Verschillende begeleiders integreerden hun lesvak met het 'werken in de wijken', waarbij overleg en inspraak met actiegroepen, bewoners en bestuurders een wezenlijk onderdeel van het programma vormden. Gust Romijn en zijn groep Objekt/Projekt wilden met hun project 'Grasduinen' het terrein van de oude Frederikskazerne achter de Denneweg verfraaien, liefst met een bos, heuvels, een amfitheater en een markt.[299] De groep kon ook ingehuurd worden voor de aankleding en inrichting van bedrijven en organisaties. Een grootschalig project was de totale metamorfose van een loods, gelegen langs een spoorlijn en tegenover een school voor gehandicapte kinderen, tot een raderboot.[300] Ze vervaardigden ook spandoeken, decors voor manifestaties en ander demonstratiemateriaal voor buurtcomités, zoals tegen de neutronenbom.[301] Ook de afdeling Zeefdruk produceerde heel wat protestposters. De kunstenaar Armando Bergallo, die aangetrokken was voor theater, trok met zijn groep de wijk in om voor de Elandbuurt een speeltuin te realiseren, gebaseerd op tekeningen van kinderen uit de buurt.[302] Andere projecten kwamen van de grond via de Workshop Eigentijdse Kunst. Zo voerde Bander van Ierland een eenmalige installatie uit in het gebouw van het ministerie van CRM in Rijswijk, waarbij hij 'op absurdistische wijze de gevestigde maatschappelijke structuren' aan de kaak wilde stellen. In

twee liften werd een aquarium met toebehoren geïnstalleerd onder de titel ‘Taping Fish’, zodanig dat de liften naar de 11e tot en met de 19e verdieping niet meer te gebruiken waren.[303] Bij een *happening* ‘Strand Art’ wierpen deelnemers kunstwerken vanuit een logger in zee. De bedoeling was om na te gaan wat er met de werkstukken zou gebeuren nadat ze aangespoeld waren.[304] Stuk voor stuk ludieke, ontregelende acties, die de maatschappijkritiek lieten zien die Lampe voor ogen stond.

In het algemeen werd er enthousiast aan al deze projecten gewerkt, maar soms bleek dat de initiatieven niet op steun van de deelnemers konden rekenen. Docent Jan Juffermans had samen met Gerard Verdijk het project ‘Milieu-verkenning en vormgeving’ opgezet, waarbij zij een analyse maakten van overheidsinstellingen die met ruimtelijke ordening en inspraak te maken hadden. Hun vraag was: werd de kunstenaar niet als alibi voor slechte oplossingen misbruikt? Het project strandde doordat deelnemers en ook Verdijk geen zin hadden in vage gesprekken met buurtcomités en adviesraden. Juffermans raakte zo gefrustreerd dat hij zijn contacten met de academie helemaal verbrak. ‘De Vrije Academie wijkt niet wezenlijk af van andere academies’, schreef hij, ‘alleen de vrijheid is er iets groter en de koffie-, lunch- en theepauzes zijn er iets langer. Vakken die heel progressief “realisme, realisatie en visualisering” heten behelzen niets meer dan het traditionele stillevenschilderen’.[305] En de deelnemers willen liever schetsen dan met actiecomités praten, mopperde hij. De reactie van Lampe hierop bleef bewaard en die is voorspelbaar. Het was jammer, maar Juffermans had het niet begrepen. Hij had blijkbaar niet gezien dat de deelnemers nog in een ontwikkelingsproces zaten. ‘Als je denkt hier de resultaten van een proces, dat we juist op gang brengen al kant en klaar aan te treffen, dan wijst dat er op dat iets essentieels je ontgaan moet zijn’.[306] En Lampe nodigde hem uit om toch nog eens te komen praten. Hij koos in zulke gevallen altijd de kant van de deelnemers. Immers, als de deelnemers liever samen met Verdijk schilderden dan met actievoerders praatten, dan zou dat voor hun ontplooiing en ontwikkeling op dat moment vast het beste zijn.

De saamhorigheid die de Vrije Academie eerder ook al kenmerkte, was in de De Gheijnstraat opnieuw sterk, zij het net als tevoren, uitsluitend binnen bepaalde groepen, gebonden aan cursussen of afdelingen. Het werd nog bevorderd door het gebruikelijke benoemingssysteem, waarbij oud-leerlingen en partners van docenten aan de academie in dienst genomen werden.[307] In de begintijd, toen de academie net gevestigd was aan de De Gheijnstraat, was een betrekkelijk kleine club mensen, een ploegje van docenten, assistenten en leerlingen rond George Lampe bijna continu aanwezig. Onder Lampe werd het arbeidsethos van deze assistenten erg losjes. Een aantal van hen hield zich het liefst, net als Lampe zelf, in de kantine op, drinkend, rokend en pratend, terwijl zij door aanwezigheid in hun lokaal verspilling van materiaal en diefstal van spullen hadden moeten voorkomen. Voor het eerst was het nu noodzakelijk een taakomschrijving voor assistenten op te stellen, zodat Lampe deze mensen kon ontslaan wanneer ze niet voldeden. Hij dacht er zelfs aan voor bepaalde taken toch maar mensen van buitenaf aan te trekken, hoewel hij vreesde dat het salaris voor hen te laag zou zijn.[308] Uiteindelijk bleek dat toch de beste oplossing en stelde hij facilitair medewerkers aan die niet gerecruteerd werden uit het leerlingenbestand.

Het streven naar persoonlijke ontplooiing en opvoeding tot het goede werd ernstig bemoeilijkt doordat aan de gezamenlijke activiteiten voornamelijk werd meegedaan door diegenen die daar toch al zin in hadden. Een grote groep deelnemers onttrok zich eraan en ging, individualistisch, zijn eigen gang. Niet iedereen vond aansluiting bij de vaste groepjes. De vrijheid die geboden werd maakte het ook mogelijk dat deelnemers weigerden zich in te zetten voor het beoogde doel. Er waren deelnemers die zich ergerden aan de oproepen van Lampe via de

intercom en er grappen mee uithaalden, iets dat Lampe beslist niet kon waarderen. De zelfselectie die Lampe had ingesteld, bevorderde dat zijn programma van mentaliteitsverandering slechts uitgevoerd werd door degenen die al overtuigd waren van het waardevolle van die mentaliteit. Voor hen waren de geboden mogelijkheden een geweldige stimulans om grensverleggende, maatschappij-ontregelende en ludieke projecten op te zetten. Anderen gingen hun gang zoals ze dat altijd al gedaan hadden.

b. De vrijheid van kunstopvatting

Vrijheid van kunstopvatting was altijd heilig geweest. Creativiteit mocht niet worden afgeremd door welke opvatting dan ook. Lampe rekte de grenzen van kunst sterk op: 'kunst op zichzelf is niets, dus alles kan op een goede of een kwade dag kunst genoemd worden', schreef hij.[309] Daarom gaf hij de begeleiders de expliciete boodschap mee dat ze alles goed moesten vinden en geen eisen mochten stellen aan de resultaten.[310] Vrijheid stond voorop, want zonder dat zou er geen persoonlijke ontwikkeling en mentaliteitsverandering kunnen plaatsvinden. Wanneer een begeleider vond dat een deelnemer niet functioneerde, moest hij hem niet demotiveren, maar naar een andere begeleider sturen, want dan had hij geen goede keuze gemaakt. 'De keuze van de begeleiders door de deelnemers is vergelijkbaar met die van boeken in hun kast. Een boek dat niet aanspreekt schuift men terzijde.'[311] Zo iemand kon mogelijk ergens anders wèl opbloeien. Veel begeleiders dachten dat ze vooral 'lief' moesten zijn voor de deelnemer; die impliciete boodschap zou al in de naam 'sociaal-creatief centrum' en in het woord Psychopolis, 'het staatje van de ziel', besloten zitten, dachten ze. Geen normen, geen eisen. Expliciet kregen ze de opdracht mee de leerling te stimuleren tot permanente verandering, constante beweging en mentaliteitsverandering.

De cursist moest na aanmelding allereerst aan de slag met de zoektocht naar de bij hem passende begeleiders, de 'boeken' in de boekenkast. Die zoektocht, in het labyrint dat de Vrije Academie beoogde te zijn, was onderdeel van het leerproces. Hieruit konden de deelnemers in het beste geval leren wie ze waren, wat ze wilden en hoe ze dat konden bereiken. De deelnemer kon totaal verschillende artistieke vakken volgen, van tekenen en schilderen tot en met lassen, filmen en theater. Een staalkaart van mogelijkheden, waarmee de cursist fundamenteel zijn perspectieven kon onderzoeken. In het cursusjaar 1971-72 bijvoorbeeld kon hij kiezen uit 33 leraren en meer dan honderd cursussen. De docenten probeerden de leerlingen aan te moedigen om van het ene vak naar het andere te gaan, om verschillende lokalen binnen te wandelen en uit nieuwsgierigheid lessen bij diverse docenten te volgen. Alles kon een deelnemer op andere gedachten brengen. Toen Ed van Wijk in het lokaal van Kroes aan het fotograferen was, vroeg tekenleerling Frederick Linck of hij eens door diens Rolleiflex mocht kijken en toen was hij verkocht. Hij maakte in tien minuten twaalf opnames van het model dat op de bank lag; daar kon niet tegen op getekend worden. Linck besloot verder te gaan in de fotografie.[312]

Al waren alle kunststijlen, technieken en opvattingen in principe mogelijk, de norm was beweging, verandering, linkse politieke activiteit. George Lampe was zèlf het voorbeeld. In zijn eigen atelier binnen de Vrije Academie werd die norm het meest duidelijk uitgedragen. De schilderijen van zijn hand die daar hingen en stonden, konden niets anders betekenen dan een mogelijke standaard. In mindere mate gold dat ook voor het eigen werk van andere begeleiders. Dat werd weliswaar minder ter plekke geëxposeerd, maar was natuurlijk aan de leerlingen bekend; zij kozen de begeleider meestal op grond van diens werk. Dus was ook het werk van Zwartjes, van Bouthoorn, van Sierhuis of van Rooijackers een norm.

Toen Lampe in 1968 directeur werd, bracht hij direct onder woorden dat de kloof met de tradi-

tionele academies diep was. Dat schreef hij als boodschap aan toekomstige leerlingen. In de eerste prospectus waarin de naam Livinus niet meer voorkwam, maakte hij duidelijk dat academisme niet werd getolereerd. We zijn zo vrij 'de weg naar het academische (…) eventjes te versperren, te blokkeren'. Hij zette de nieuwe lesvakken scherp af tegen het traditionele academische onderwijs. Vakken als visuele relaties, plastische relaties en figuratieve relaties waren bedoeld om 'hele gekke, fantastische mogelijkheden, waar je in de ouderwetse academische discipline nooit aan toe komt' te ontdekken. Met deze lessen zouden de cursisten het niveau van het gehate academische naakttekeningetje ontstijgen. Aan Lampes academie schilderden de leerlingen geen ouderwetse stillevens, maar vormstudies naar de binnenkant van apparaten, zoals radio- en televisietoestellen.[313] Het vak figuratieve relaties werd uitgelegd als 'niet-akademisch onderzoek naar de betekenis en gebruik van figuur'.[314] Voor iedereen kon dus meteen duidelijk zijn dat er wel een negatieve maatstaf was, namelijk de academische.

Het is de vraag in hoeverre de cursussen daadwerkelijk zo sterk veranderden. Namen van lesvakken wisselden weliswaar steeds, maar er werd nog altijd geschilderd, gebeeldhouwd, geboetseerd. Wie liever voor het vertrouwde koos, kon even goed met het lesprogramma uit de voeten. Geregeld waren er van docenten kritische geluiden te horen dat de Vrije Academie meer moderniteit aankondigde dan ze waarmaakte. Van Juffermans was dat al duidelijk; ook Zwartjes en Sierhuis spraken dat uit.[315] Iedere docent trachtte er in ieder geval voor te waken dat leerlingen hun stijl overnamen. Maar zoiets was lastig te voorkomen; het gebeurde toch. In principe brachten docenten geen correcties aan binnen het werk van een leerling, maar sommige deelnemers wilden dat nu eenmaal graag en dan konden ze toch hun zin krijgen. Invloed van leraren viel niet te vermijden. Uit het lokaal van Kroes kwamen opvallend veel erotische tekeningen naar buiten; Bouthoorns leerlingen maakten gevoelige kleurcomposities en de foto's van de leerlingen van Zwartjes waren, net als die van hem, grofkorrelig en gruizig. Maar alles mocht. Zowel een heftig expressionisme als een stemmig impressionisme, pietepeuterig miniaturisme, magisch realisme of een Dali-achtig surrealisme, een naïeve zondagstijl of geometrisch-abstract constructivisme. Het naschilderen van foto's werd niet ontmoedigd; het werd in tegendeel als lesmethode serieus genomen. Nogal wat begeleiders werkten met reproducties als voorbeeld, niet zozeer om na te schilderen, maar om te laten zien hoe driedimensionaliteit en composities in elkaar zaten. Sierhuis gebruikte daarvoor een klassiek anatomieboek, Martineau bracht boeken mee over Henri Matisse en Egon Schiele.

Maar als een leerling wilde breien in het lithografielokaal, zoals Rob van Koningsbruggen deed, was dat ook prima. Alles wat vanuit de juiste mentaliteit werd ondernomen was in orde. Dat was het verschil met de eerdere periode onder Livinus; toen moest het hoe dan ook om de registratie van de eigen persoonlijkheid gaan. Nu moest het niet alleen gaan om zelfuitbeelding, maar ook een uiting zijn van een veranderingsgezinde, non-conformistische mentaliteit. De directie en een kleine groep docenten en assistenten deden er veel aan om die gewenste mentaliteit over te brengen. Dat kreeg therapeutische allure; als er binnen een groep niet de juiste mentaliteit heerste, kwam Lampe in actie. Dan werd er een vergadering belegd of een avond Psychomotor gegeven. Individuen hoefden niet opgevoed te worden, die zouden wel vertrekken als het ze niet beviel; het ging altijd om de groep. De opvoeding tot de gewenste mentaliteit kon niemand ontgaan, want daar was geheel Psychopolis van doordrenkt. Meer nog buiten de klaslokalen dan daarbinnen. Via de prospectussen, de posters in de gangen en de muziek in het gebouw; in de gangen, in de kantine, op de binnenplaats, op straat en in het theater leefden leerlingen, docenten en conciërges zich nonconformistisch uit. Iedereen was vrij zich op



142. Leerlingen in het zeefdruklokaal, jaren ‘70 (foto Paul Melief).

welke manier dan ook te uiten; sommige leerlingen begonnen hun dag met een vlotte boogiewoogie op de piano, anderen construeerden een lichtorgel in de kantine, de conciërges fabriceerden een boot op de binnenplaats, terwijl de theatergroep bengaals vuurwerk ontstak, oudere dames de gangen en de directiekamer kleurden, leerlingen een lantaarnpaal geel verfden. Dat was allemaal prima, sterker nog: het was ‘wow, te gek man, whoeeee’.[316] Lampe droeg ook via de intercom de boodschap uit. ‘Psychopolis is als iemand naar je toekomt en vraagt wat is Psychopolis en je zegt: heee relax man’. Het was vooral buiten de muren van de academie, in de maatschappij, waar de mentaliteit nog aangepakt moest worden. Binnen het gebouw waren ondertussen nogal wat (aspirant) kunstenaars bezig in lege lokalen zonder begeleiding; ze gebruikten het lokaal dus als een eigen atelier met veel extra faciliteiten. Ze zaten door de hele school verspreid, deden hun werk terwijl ze er een plaatje bij draaiden en in de pauzes gingen ze bij elkaar kijken of in de kantine zitten.

Beweging en geluid; dat waren veruit de belangrijkste uiterlijke veranderingen op de Vrije Academie in de De Gheijnstraat. De docenten draaiden bijna allemaal grammofoonplaten of zetten de transistorradio aan. Anton Martineau bouwde zelfs een hele boksring in zijn lokaal, waarin hij ten behoeve van zijn leerlingen een vuistgevecht hield met zijn bokspartner. Daaromheen zat zijn klas te tekenen en ook uit andere



143. Leo van der Kruk, leerling van 1969 tot 1972, docent vanaf 1974, met Pauwenvrouw, een karakteristiek werk uit de Psychopolistijd, balpen en oostindische inkt.

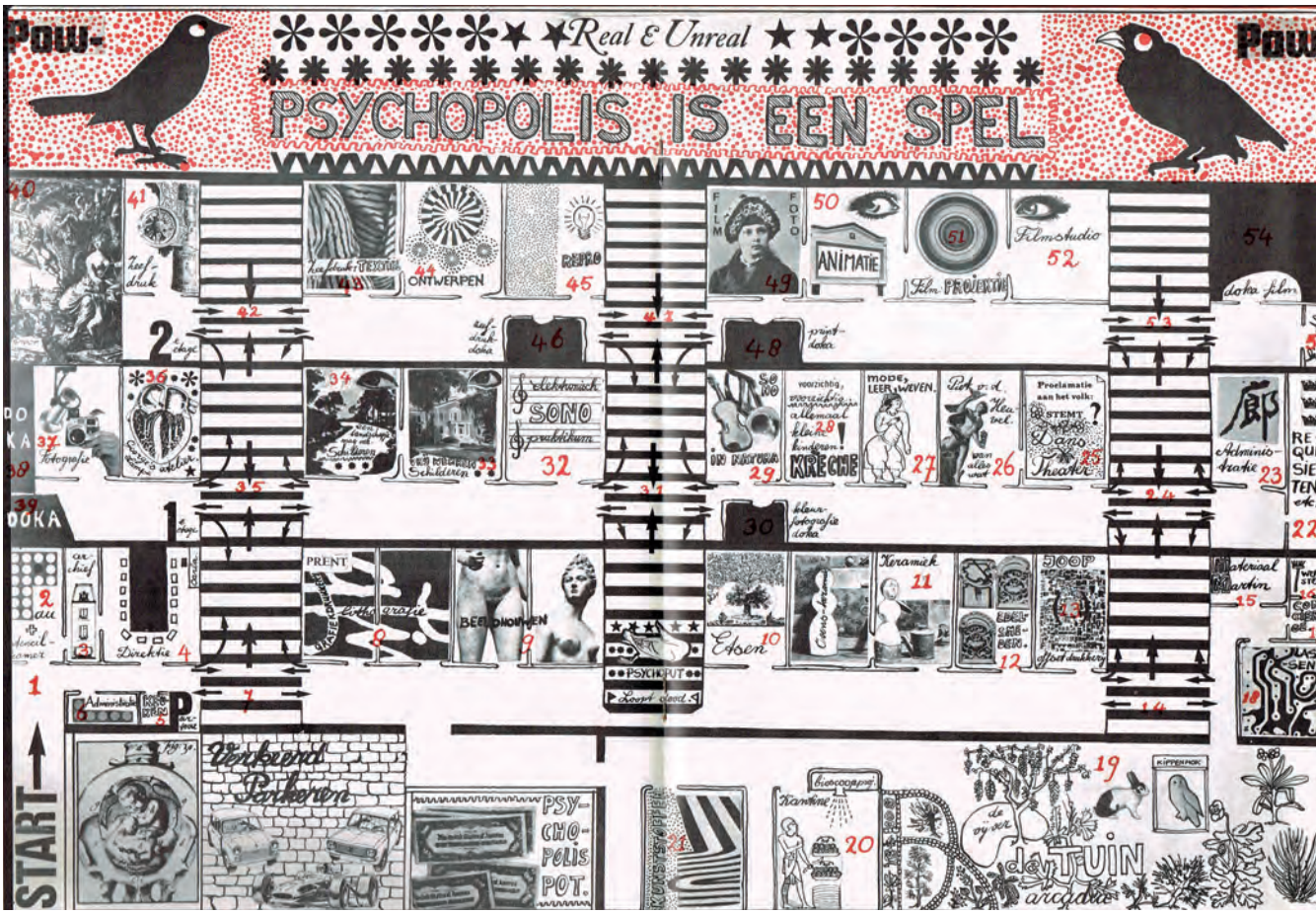
Van der Kruk: *De academie heeft mij alles geleerd en mijn levensloop bepaald…*

afdelingen kwamen leerlingen op de geluiden af, waardoor ook de fotografen het gebeuren vastlegden. Martineau beoordeelde, lopend op zijn boksers-rijglaarsjes, het werk en stimuleerde zijn leerlingen vooral de reflexen snel te noteren: 'Je moet het geluid "paf, paf, boem" ook horen in de tekening!' Na afloop van deze sessie borg hij zijn kostbare boksspullen op in een locker, die hij, zoals iedereen in die tijd, uit principieel vertrouwen niet afsloot. Toen hij zijn spullen weer wilde ophalen, was alles, behalve zijn tandenbeschermer, verdwenen. Een Amerikaanse deelnemer had de laarsjes en de handschoenen in een enorm doek van twee bij drie meter geassembleerd, kennelijk zijn manier om de bokspartij te verwerken.[317]

De norm was dus een anti-academische, maar dat kon veel inhouden; dat begrip vertelt alleen wat de norm niet is. Bovendien werd het begrip academisch ook niet omschreven. Anti-academisch stond aan de Vrije Academie voor niet-traditioneel, modernistisch, nonconformistisch, onconventioneel en vrij. Afgaande op de productie uit de jaren zeventig kan de norm verder omschreven worden als origineel, persoonlijk, absurdistisch, humoristisch, links, anarchistisch. Typisch Psychopolis was tevens een zekere zuinigheid, een houding van antimaterialisme. Gebruikmaken van wat voor handen is en maar kijken wat het wordt. Verspilling en luxe hoorden er niet bij. Was een bepaalde kleur niet beschikbaar, dan nam de deelnemer een andere kleur, was er niet genoeg klei, dan maakte hij zijn werk een beetje kleiner. Hij moest het kunnen doen met wat er was. Dit principe is goed te zien aan de poppen van kippengaas die deelnemers ooit maakten voor een project; telkens kwamen de poppen opnieuw uit de rekwisietenvoorraad tevoorschijn voor verschillende producties. Het aanspreken van inventiviteit was een belangrijke voorwaarde voor een goed eindresultaat. In het archief bevindt zich een briefje van Lampe aan de Haagse politie waarin hij vraagt om oude fietsen om kunstwerken van te maken.[318] Die kwamen te pas bij *environments*, in theaterstukken en voor autonoom werk. Ook bij de Cineworkshop was inventiviteit ten aanzien van het materiaal en de omgeving het meest in het oog lopende vormgevingsprincipe. Het was onzinnig een thema in het buitenland te situeren als dat net zo goed om de hoek kon. Een leerling wilde eens filmen bij een speciale brug in Parijs, en dat 'terwijl we hier aardige bruggen genoeg hebben', aldus Zwartjes. Verspilling. Dat wat voor handen was, ook wanneer het wellicht van mindere kwaliteit was, kon bij toeval voor de mooiste beelden zorgen. Een loszittend onderdeel in de camera dat onverwacht voor een trillend beeld zorgt bij een treffende scène: 'een engeltje kijkt dan op je schouder mee'. Door er een passend geluid onder te zetten, kon je een verrassend effect creëren.[319]

De collagetechnieken waren populair: knippen en plakken. Dat stond zelfs in de prospectus: er zou geen modelstudie meer zijn (wat er natuurlijk wel was), maar film en fotografie, en 'dingen die je in elkaar moet plakken'.[320] De Psychopolisprospectussen en jaarverslagen zelf zijn een goed voorbeeld van die stijl; het is een en al knip- en plakwerk, waar Lampe en de leden van de administratie druk mee bezig waren. Afbeeldingen uitknippen, opplakken, kopiëren tot een geheel, erbij tekenen en kalligraferen en spelen met de licht- en donkerknoppen van het kopieerapparaat. Het Psychopolisspel dat Eva Schamhardt maakte is er een mooi voorbeeld van: een combinatie van tekeningen met gekopieerde, uitgeknipte en opgeplakte beelden. De plattegrond van het academiegebouw als basis voor een soort ganzenbordspel.

Dat niemand afgewezen kon worden en suggesties voor verbetering niet waren toegestaan, maakte het begeleiden voor de docenten lastig. Zij zagen de lokalen volstromen en de kwaliteit omlaag schieten, maar waren niet bij machte daar iets tegen doen. Wanneer een docent een leerling bekritiseerde, dan had de docent 'het niet begrepen'.[321] Niet alleen Lampe zei dat, de mondige leerlingen namen het over. Sommige leraren klaagden over de 'invasie van



144. Eva Schamhardt, *Psychopolis is een spel* (uit 2e Bericht uit Psychopolis, 1971).

prutsers' die bezit nam van de lokalen, 'mensen zonder enige aanleg'.[322] Voor Lampe was het de maatschappij die binnenkwam; iedereen mocht zich op de academie ontplooien. Hij zag geen wezenlijk verschil tussen een professional en een amateur, terwijl voor veel begeleiders het verschil wel degelijk duidelijk was. Toch richtte Lampe zich in de prospectus van 1968 speciaal tot de amateurs, toen hij hen de aanbeveling deed zich verre te houden van 'aftandse huisvlijt'.[323] Beter voor hen was het ontwikkelen van tastzin en het leren vertalen van emoties. 'Leer maar een beetje spelen', schreef hij vaderlijk. Hij moedigde dus het experiment aan en trachtte huisvlijt te voorkomen, in ieder geval op papier. Desondanks zijn er heel wat ambachtelijke vazen en eierdoppen vervaardigd in de keramiekwerkplaatsen van de De Gheijnstraat. Maar Wil Korrelboom van de mode-afdeling, Jan Snoeck bij keramiek en Trix Zwartjes bij textiel trachtten bewust het experiment en de onderzoekende houding te bevorderen. Zij probeerden met abstracte opdrachten en niet voor de hand liggende materialen conformisme te bestrijden en amateurisme naar een hoger niveau te verheffen. Daarmee hielden ze zich stringenter aan de anti-academische norm dan anderen, die geen opdrachten gaven en iedereen vrij lieten.

Voor veel begeleiders was het verschil wel duidelijk tussen amateur en professional, talent of geen talent, kwaliteit of niet. Het ging hen er niet om of de producten met een professionele inten-

tie werden gemaakt, of het broodwinning was of juist niet. Het ging er alleen om of het werk goed was, al konden ze niet precies omschrijven wat een werk precies goed maakte. Maar de vele vrijblijvende resultaten, de vrijetijdsbesteding, de kunst zonder urgentie, zonder noodzaak of als decoratie; de docenten vonden het lastig om daarmee om te gaan. Veel werd geëxposeerd, zowel binnen de Vrije Academie als in de Haagse galeries. Daarmee kwam de directie in een lastige spagaat. Immers, niet het eindproduct was voor de directie belangrijk, maar het proces. Het was niet de bedoeling dat een amateur een elitekunstenaar voor een elitepubliek zou worden; dat kapitalistisch systeem moest juist verdwijnen. Op dit punt hinkte Lampe op twee benen, want hoewel hij er eigenlijk op tegen was, gaf hij toch geregeld namen door van 'afgestudeerde' kunstenaars, als hem daarnaar gevraagd werd, bijvoorbeeld door CRM of de Raad voor de Kunst. Want hij wilde niemand benadelen die eventueel iets met zijn werk zou kunnen verdienen. In het archief bevindt zich een lijst met 270 namen van deelnemers met professionele ambitie, vanaf de start van de Vrije Academie tot ongeveer 1980. Het gaat overwegend om aankomend kunstenaars uit de Psychopolistijd, naast namen van toen al gevestigde kunstenaars als Lotti van der Gaag en Jan Cremer. Deze lijst kan niet anders dan een voor Lampe en de equipe duidelijke kwaliteitsnorm vertegenwoordigen, die zij ondanks hun theorieën, toch duidelijk voor ogen zagen.[324] Maar tentoonstellingen en exposities waren in Lampes ogen eigenlijk ouderwets, een extra reden om de *happening*, performance, het theater of de buurtactie te promoten.

De *speak-ins* waren gelanceerd om elkaars werk te bespreken, van leerlingen èn docenten. Hoewel de Vrije Academie zichzelf als niet normatief beschouwde, waren de *speak-ins* wel als zodanig te beschouwen. Het was de bedoeling dat er één maal per maand zo'n werkbespreking werd gehouden. Via de intercom riep Lampe om dat de sessie begon. Meestal bezochten tussen de tachtig en honderd mensen de bijeenkomst. Op een podium was een ezel opgesteld, waarop de deelnemer of de begeleider zijn werk neerzette. De overige deelnemers zaten op de grond. In de praktijk bleek dat vooral de meer zelfverzekerde mensen, die hun werk toch al goed vonden, daaraan meededen. De ongeschreven regel waaraan een deelnemer had te voldoen, was de groepsnorm geworden: origineel, persoonlijk, absurdistisch, humoristisch, links of anarchistisch. Daarvan afwijken kon confronterend zijn, dus geen wonder dat velen deze mogelijkheid tot zelfontplooiing aan zich voorbij lieten gaan. Een *speak-in* kon een hele dag duren. De conciërges en schoonmaaksters zagen het verbaasd aan. Ze zagen de sessies meer als een excuus om de kantine op te zoeken en wijn en whisky te nuttigen.

Het heikele punt in Lampes kunstopvatting was dat het werk van de deelnemers ofwel een zekere psychologische diepte, ofwel een politiek-maatschappelijke lading moest vertegenwoordigen. Probleem is alleen hoe op enigerlei wijze viel te achterhalen of de cursist hierin was geslaagd. Het betekende in de praktijk dat de deelnemer bij zijn werk een goed verhaal moest hebben. In die zin was de vrijheid van kunstopvatting beperkt, want die norm vereist naast psychologisch en maatschappelijk inzicht verbaal talent. Daar stond tegenover dat niemand afgewezen of weggestuurd werd, zodat uiteindelijk alle kunstopvattingen, ook traditionele of academische, werden gehonoreerd, hoe dwingend de directie ook probeerde iedereen in de richting van de door hen gewenste mentaliteit te sturen. Maar al die onconventionele en antiburgerlijke activiteiten lieten de deelnemers, ook de amateurs, niet onberoerd, al hadden ze er slechts zijdelings mee te maken. Een gevolg van de anarchie, die zij voor hun ogen zagen ontstaan, was dat, al hadden ze er minder affiniteit mee, zij dat toch toepasten in hun eigen werk. Iedereen werd er ongemerkt wat vrijer van. En mede daardoor ontstonden er aan Psychopolis andere kunstuitingen dan aan andere academies.



145. George Lampe in de directiekamer: *Denk niet dat die muur achter mij door een stel ludieke figuren is gemaakt. Er is ook een stel oudere dames aan bezig geweest,* citaat uit *Het Vrije Volk,* 28 januari 1970 (foto Rob Hendriksen).

c. Het drempelloze toelatingsbeleid

Lampe vond een beoordelingsgesprek bij toelating tot de academie elitair. De leeftijdsgrens was officieel nog altijd achttien jaar en vanaf 1975 zeventien jaar, maar daar hield Livinus zich al niet aan en Lampe evenmin. De cursussen waren duurder geworden, maar nog altijd betaalbaar en het volgen van een volledig dagprogramma werd aan het begin van de jaren zeventig zelfs uitermate goedkoop. Lampe voerde begrippen als ‘natuurlijke selectie’ of ‘zelfselectie’ in. Hij was van mening dat dat inhield dat er geen selectie was, maar dat klopte uiteraard niet. Zelfselectie was een vorm van ballotage die bepaald werd door toeval, door mores en regels waarvan deelnemers en begeleiders zich nauwelijks bewust waren. Lampe liet de deelnemers alles zelf uitzoeken. De nieuw-aangekomene werd daarmee afhankelijk van degenen die hij toevallig tegenkwam. De directie had voor een mildere methode kunnen kiezen waarin meer mensen tot hun recht zouden zijn gekomen dan door deze harde stijl, die mensen uitsloot. Zo had hij introductiebijeenkomsten of andere structurele vormen met groepsmomenten voor beginners kunnen creëren.

De studiebeurs, waarmee leerlingen onder Livinus gratis aan de slag konden, was altijd een

wezenlijk element geweest in de praktijk van de Vrije Academie. Getalenteerden zonder geld moesten zonder probleem kunnen komen werken. Hierdoor beïnvloedde Livinus de sfeer in de ateliers en klaslokalen; het systeem bevorderde dat jonge, ambitieuze aspirantkunstenaars met hun talent anderen inspireerden. Het Burgemeester de Monchyfonds had gedurende een periode van zes jaar de beurzen voor haar rekening genomen, maar hield daar vanaf 1969 mee op. Daarop nam de directie het systeem in haar eigen administratie op; elk jaar regelde de adjunct voor enkele tientallen deelnemers studietoelagen van gemeentes, provincies en ambassades. Maar het was lang niet iedere deelnemer bekend dat de mogelijkheid van een beurs bestond.[325] In 1973, toen er zo'n duizend leerlingen waren, ontvingen zestig personen een of andere vorm van een studietoelage.[326] Een leerling kon zoiets aanvragen, maar hij kon het ook ongevraagd cadeau krijgen. Eén leerling herinnerde zich dat zij op een zeker moment met een boodschap naar het Provinciehuis werd gestuurd en daar tot haar eigen verrassing een envelop met een behoorlijke inhoud meekreeg, die ze mocht houden: 'Voor jou, lekker doorgaan!' Lampe had een aanbeveling voor haar gedaan als getalenteerde, jonge kunstenaar en zo kreeg zij een extraatje van Provinciale Staten.[327] Nogal willekeurig dus. De opleiding was toen al wel zeer goedkoop geworden; voor *f* 300 per jaar kon een deelnemer fulltime aan de slag. Daardoor werd de Vrije Academie aantrekkelijk voor werkloze schoolverlaters, voor jongeren die hun middelbare schooldiploma niet haalden en voor drop-outs. Zij konden door het gemis van een middelbare schooldiploma geen studie volgen, maar ze konden wel naar de Vrije Academie, ook met behoud van uitkering. De uitkeringen voor jongeren waren in die jaren genereus; wel of geen arbeid scheelde slechts enkele tientjes per maand. Dat was een groot verschil met de jaren vijftig en zestig, toen sociale achtergrond nog bepalend was voor het volgen van een middelbare schoolopleiding. Vanaf de jaren zeventig verschenen er steeds meer vrijgevochten jongeren in de klaslokalen die om allerlei redenen geen zin hadden in school. Toen het rijk gemakkelijker en voor langere periodes studiebeurzen verstrekte, vanaf het midden van de jaren zeventig, werden studenten steeds creatiever met de beurzen; ze meldden zich aan voor een studie aan een universiteit of hogeschool en werkten ondertussen met behoud van hun studiebeurs aan de Vrije Academie.[328]

Net als Livinus regelde Lampe banen aan de academie voor deelnemers die hij financieel ter zijde wilde staan, om voor hen de studie mogelijk te maken. Zo kregen Eva Schamhardt, Carla Hartjesveld en Roebijn van Haselen een arbeidsplaats bij de administratie en konden andere deelneemsters tegen een klein salaris in de crèche werken. Georg Hadeler, Peter Gentenaar, Frits Droog en Leo van der Kruk en vele anderen waren eerst deelnemer en daarna docent. Uit de eerder genoemde lijst van 270 deelnemers met professionele ambitie blijkt dat meer dan een kwart van hen benoemd werden tot assistent en/of begeleider. Anders gezegd, bijna alle assistenten kwamen voort uit de deelnemersgroep. Nog altijd nam de directie gemakkelijk partners of andere familieleden van docenten in dienst; zo kwamen Trix Zwartjes, Sjoerdje Waijers, Karin Bouthoorn en anderen aan hun functies. Overigens hadden partners van docenten toch al eenvoudig een ingang, want zij mochten gratis cursussen volgen. Wil Korrelboom kon, toen zij ophield met het geven van haar modelessen, tekenfilms gaan maken, omdat haar echtgenoot Jaap de Boer nog een aanstelling had.

Er werd meer gedaan om het leven voor de jonge, fulltime deelnemers betaalbaar te houden en daarmee deelname aan het kunstprogramma gemakkelijker te maken. Zo werd de Stichting Woon- en Atelierruimte opgericht, waarvoor Pau Voute en Wil Bouthoorn goedkope woonruimtes met atelier opspoorden in de Haagse saneringswijken. De woningnood onder studenten was op dat moment groot en daar kwam nog eens de huisvestingsproblematiek voor de vele buiten-



146. Het textiellokaal met Trix Zwartjes, 1972.

landse studenten bij. De bedoeling was om tijdelijke opvang tegen een lage huur voor noodgevallen te kunnen realiseren. In 1975 had de Stichting zeven panden in de verhuur voor ongeveer dertig deelnemers, allemaal centraal in Den Haag gelegen. Er was weinig geld in kas; voorzieningen als kachels en dergelijke werden tweedehands aangeschaft.[329] Uiteindelijk was de exploitatie van de panden niet op te brengen, omdat de bewoners in gebreke bleven in het voldoen van de huur en het plegen van onderhoud. Na vijf jaar ging de Stichting over in een materiaalfonds, waar armlastige studenten een beroep op konden doen.

De aanwezigheid van de vele buitenlandse studenten aan de academie leverde, naast huisvestingsproblematiek, extra werk op voor de directie om verblijfsvergunningen te regelen. Aanmelding aan de Vrije Academie was voor buitenlandse kunststudenten een simpele manier om aan een visum te komen. Iedereen werd er immers zonder enige toetsing aangenomen en met het deelnamebewijs kreeg de buitenlandse student destijds zonder problemen een visum. Daar waren ook de buitenlandse ambassades van op de hoogte. Ten tijde van Psychopolis reikte de faam van de academie door alle publiciteit tot ver over de grenzen, en buitenlandse kunstenaars

zochten het instituut speciaal op.[330] Psychopolis bood kunstonderwijs dat niet alleen in Nederland, maar ook in de rest van Europa, en daarbuiten, ongekend was. Er kwamen ieder jaar meer dan honderd deelnemers van alle continenten: Amerika, Australië, Indonesië, Japan en de Arabische wereld. 'Misschien klop ik nu wel een beetje op mijn borst, maar ik weet dat er in Amerika wordt aanbevolen om naar ons toe te gaan', reageerde Lampe.[331] Uit het archief blijkt dat vele malen subsidies voor buitenlanders aangevraagd werden en verblijfsvergunningen geregeld. Onvermoeibaar schreef Rudi Rooijackers instantie na instantie aan. Zo probeerde hij bijvoorbeeld voor de Surinamer Josef Klas, de maker van het beroemde Kwakoestandbeeld in Paramaribo, een extra studiebeurs te regelen zodat hij een reis kon maken langs drie Europese steden. De directie zag die tour als een onontbeerlijke afronding van zijn studie. Wanneer Klas eenmaal weer in Suriname zou zijn, zou er nooit meer iets van komen, want hij zou naar alle waarschijnlijkheid nooit meer naar Europa terugkeren, schreef Rooijackers. Hij vroeg voor hem *f* 1500,- aan en kreeg die ook.[332] Ook verzocht hij het Prins Bernhardfonds om financiële ondersteuning voor buitenlandse studenten, of riep hij hulp in via politieke partijen, zoals de Partij van de Arbeid voor twee Tsjechische studenten.[333] Voor de buitenlanders was de categorieënregeling die vanaf 1975 ingevoerd werd problematisch. Toen deelnemers niet meer dan zeven units per week mochten volgen, konden zij daarop geen verblijfsvergunning meer krijgen. De regeling voor kunstenaars, in categorie B, was kostbaar en bovendien slechts voor een periode van één jaar bedoeld. Desalniettemin bleven er nog altijd veel buitenlanders komen; na 1975 was er een stabiel aantal van rond de 150 à 160 per jaar, vooral veel Engelsen, Fransen, Duitsers, Israëli en Amerikanen.

Voor vrouwen met kinderen werd de academie toegankelijker door de oprichting van een crèche. In de jaren zeventig meldden zich meer vrouwen aan dan in eerdere perioden, vooral als professional voor het volledige dagprogramma. De crèche kwam speciaal naast het textiellokaal te liggen. De ruimte was ingericht voor de kinderen met kussens en bankjes, maar dat trok 's avonds onbedoeld cursisten aan die joints gingen liggen roken in de kussens. Toen moest er een slot op de deur.

Het ideaal van de laagdrempelige toegang, in Livinus' tijd vooral gefinancierd ten koste van salarissen en materialen, viel nu te realiseren dankzij subsidies en overheidsregelingen. Lampe was bijzonder succesvol in het organiseren van subsidiestromen. De jaren zeventig waren de jaren van de royale overheden en daar profiteerde Psychopolis van. Al waren de bedragen in verhouding met die voor andere kunstacademies nog laag, de subsidies stegen jaarlijks. In 1980 bedroegen de toegekende bedragen van gemeente en rijk respectievelijk anderhalf miljoen en bijna 400.000 gulden.[334] Daarnaast verleenden het Anjerfonds en het Prins Bernhardfonds regelmatig subsidies voor extra uitgaven. De amateurs betaalden naar verhouding stelselmatig meer dan de volledige-dagcursisten, maar de overheid nam het leeuwendeel van de kosten voor zijn rekening. Tekorten werden steeds aangevuld. Het prijsbeleid van Lampe was efficiënter dan dat van Livinus. In 1974 was het leerlingenaantal niet eens zoveel groter dan dat van 1968, maar de inkomsten uit lesgelden bijna drie maal zoveel hoger. De leerlingen van 1974 waren in groten getale bijna fulltime aanwezig en hadden dus veel meer profijt van de faciliteiten. Ze konden kiezen uit meer vakken en meer leraren, assistenten en gastbegeleiders.[335] Het surplus aan inkomsten, samen met de hogere subsidies, maakte het steeds mogelijk om weer meer docenten en assistenten aan te trekken.

Al was er geen aanwezigheidsplicht, ten behoeve van de subsidiënten hielden de conciërges in de De Gheijnstraat presentielijsten bij. Maar zij vroegen nooit naar een lidmaatschapskaart. Er zaten zeker ook deelnemers in de lokalen die niet ingeschreven waren, die zomaar binnen kwamen lopen en niets betaalden. Daar werd niet veel tegen gedaan. Voor Livinus waren

het bewuste vrijstellingen van betaling geweest, nu werd er zo nu en dan een oogje dichtgeknepen. Doordat de deelnemerspopulatie zo massaal werd, was het onmogelijk voor begeleiders en conciërges om iedereen te kennen.

Lampe deed er alles aan om leerlingen te trekken. Hij streefde steeds naar uitbreiding van het gebouw, door meer lokalen en barakken, om vervolgens die lokalen te vullen met zoveel mogelijk deelnemers, tegen zo laag mogelijke kosten. Het was zijn strategie om mensen te trekken met aansprekende cursussen en opleidingen, door opvallende publiciteit te genereren en bekende kunstenaars als begeleiders te werven. Hij trachtte deelnemers die hij tegemoet wilde komen zoveel mogelijk financieel bij te staan, door een beurs, een baan, goedkope huisvesting of oogluikend gratis toegang toe te staan. Het geld dat binnenkwam werd gebruikt om de brede mentaliteitsverandering die de directeur voor ogen stond te realiseren. Een kleurrijk gebouw vol deelnemers, dat gonsde van de grensverleggende activiteiten, was daarvoor noodzakelijk. De laagdrempeligheid droeg daar aan bij.

d. Normen ter beoordeling van de vorderingen

Zoals al duidelijk is geworden waren er normen, maar geen eindnorm, in de zin van een examen. De opleiding die de Vrije Academie al dan niet wilde zijn, was in principe nooit voltooid. Maar evenals in Livinus' tijd waren er desondanks andere vormen van beoordeling. Aanstellingen als assistent of leraar, en het verkrijgen van een beurs, kon als een vorm van beoordeling worden opgevat. De *speak-ins*, waar werk van deelnemers en begeleiders werd besproken, kunnen niet anders dan een oordeel hebben opgeleverd, net als de *specials*, waarvoor docenten alleen gevorderden uitnodigden. De films van Cineworkshop, die op festivals en in musea speelden, werden door jury's en collega's beoordeeld. Het ontbreken van toetsingsmomenten kon vrijblijvendheid opleveren, maar door het projectmatig werken werd dat toch beperkt. Een project had meestal een einddoel in zichzelf: de speelplaats in de wijk of het park in de stad, de film of documentaire, het theaterstuk, de modeshow of de tentoonstelling. Er werd dan wel naar een eindresultaat toegewerkt, maar niet naar een beoordeling. Dat was nooit zo geweest en werd nu ook niet verwacht. Voor velen was het halen van een diploma niet belangrijk. Wie wel een diploma wenste, wendde zich tot een van de andere kunstacademies. Als de directie al eisen stelde, was dat veel meer aan de docenten dan aan de leerlingen. Toen docent Cor Bekker twee maanden de cursus lassen had gegeven, beschreef hij zijn ervaringen in een openbaar rapport. Het was hem opgevallen dat zijn leerlingen een afwachtende houding aannamen. 'Er lopen een stel wandelaars rond die nooit tot zelfselectie zullen overgaan', schreef hij.[336] Hij vond het te laat binnenkomen van leerlingen onacceptabel. Hij meende dat hij als docent het beste zelf een selectie kon toepassen om met een gemotiveerd groepje verder te gaan. 'Ik heb nog nooit zoveel lieve mensen bij elkaar gezien als op de Vrije Academie (…) iedereen is toch blij, behalve, denk ik, met de eindresultaten'. Maar in een gesprek met Lampe was hem duidelijk gemaakt dat zijn manier van denken niet klopte. De docent behoorde geen eindnormen te hebben, maar de deelnemer te stimuleren om zijn idee, wat voor idee dan ook, vorm te geven. Desnoods bij een andere begeleider, in een ander lokaal. Lampe had gezegd: 'Wij maken er gewoon een gekkenhuis van, met een psychiatertje en zo, weet je!' Bekker waarschuwde vervolgens voor de chaotische situatie die het zou opleveren als alle begeleiders de leerlingen langs alle lokalen zouden sturen, opgezadeld met hun idee over vormgeving. 'Het zou voor kunnen komen dat er zo nu en dan 4 begeleiders tegelijk in 1 lokaal zijn met 4 tegenstrijdige meningen. Nu het psychiatertje erbij die het geouwehoer en gefrustreer van de begeleiders in banen kan leiden en we hebben een heerlijke Academie'. En zo stelde Lampe het

zich ook precies voor. Daarom schreef hij duidelijk op: ‘Er wordt bij ons dan ook niet gepraat over hoe dingen er behoren uit te zien’.[337] De psychiater die alles in banen zou leiden, Wim Wiegel, eigenlijk orthopedagoog, kreeg toen een aanstelling.

Toen het Lampe uiteindelijk, aan het eind van zijn leven, duidelijk was geworden dat kwaliteit van het werk toch een einddoel moest zijn, werd het lastig daar de eisen voor te formuleren. De directie en begeleiders brainstormden over kwaliteit, maar kwamen er vooralsnog niet uit. Het devies was om voorlopig vooral veel te praten met de deelnemers over hun werk en hun intenties. Daar werden toen de cursussen op ingericht.

In de jaren zeventig maakten veel jonge deelnemers de overstap naar de Koninklijke Academie of een meer vakgerichte kunstopleiding, zoals de modevakschool, de School voor fotografie of de Filmacademie. Zij hadden hun tijd aan de Vrije Academie gebruikt om een portfolio samen te stellen. Het was geen gemakkelijke overstap naar de reguliere academies, want het verschil was groot. Ineens kwam de leerling in aanraking met docenten die niet alles best vonden en niet voor elk idee respect opbrachten. Daar was het niet voldoende om dingen alleen maar voor het eigen plezier te doen. Maar een diploma werd steeds vaker vereist vanaf het midden van de jaren zeventig.[338] Op de Koninklijke Academie troffen oud-leerlingen oude bekenden, zoals Georg Hadeler die ook daar docent was. Lichel van den Ende, die van Psychopolis naar de Koninklijke Academie ging, begreep dat hij bij zijn eindexamen meer succes zou hebben als zijn werk een relatie had met de Griekse mythologie. Zo kwam hij, als kostuumkunstenaar, op het idee van klassieke Schikgodinnen, die levenslijnen sponnen van metaaldraad. Hij slaagde er glansrijk mee. Andersom kwamen ook veel kunstenaars van de Koninklijke Academie naar Psychopolis, om zich te specialiseren of bij te scholen in vakken die ze daar niet hadden gehad, of om van de atelierfaciliteiten gebruik te maken. Voor hen was het ontbreken van eindnormen een vanzelfsprekendheid.

Er werd altijd veel gedaan vanuit de Vrije Academie om exposities voor en door leerlingen te organiseren, waardoor leerlingen lid konden worden van kunstenaarsorganisaties zoals Pulchri Studio of de Haagse Kunstkring. Op deze manier kwamen de leerlingen in het kunstcircuit terecht. Door de jaren heen wonnen vele Vrije Academieleerlingen Haagse prijzen zoals de Anjerpenning, de Jacob Hartigprijs, Jacob Marisprijs en Ouborgprijs. Op die manier functioneerde de Vrije Academie, in weerwil van de ideologie, voor velen toch als een beroepsopleiding.

Zo waren in de dagelijkse praktijk van de Vrije Academie onder Lampe de vier genoemde basisidealen duidelijk terug te vinden. Het streven naar persoonlijke ontplooiing en de betere maatschappij stond centraal. Een goed kunstwerk, of dat nu een traditioneel schilderij, beeld of een grensverleggende happening, film of theaterstuk was, getuigde van een psychologisch inzicht, van een relaxte houding of van maatschappijkritiek. De persoonlijkheid, doordrongen van de juiste mentaliteit, moest erin zichtbaar zijn. Decoratieve en toegepaste kunst werd minder gewaardeerd. Zoveel mogelijk mensen moesten meedoen met het experiment van Psychopolis, waarbij diploma’s gezien werden als een typisch fenomeen van de burgerlijke maatschappij.

4. Invloed van de Vrije Academieideologie op de deelnemers

Wat betekende dit kunstonderwijs voor de leerlingen ten tijde van George Lampe? Leverde dit type onderwijs een meerwaarde op voor de leerlingen, zoals verondersteld werd? Om deze vraag te kunnen beantwoorden zijn negentien oud-leerlingen bevraagd.[339] Hoe hebben zij de lespraktijk ervaren en wat kwam er van de beoogde doelen terecht: persoonlijke ontwikkeling en ontplooiing, het ‘losmaken’, remmingen opheffen, het leren spelen? Hoe vonden ze de vrijheid van kunst-

opvatting, het drempelloze toegangsbeleid en het feit dat er geen eindnormen waren?

Het eerste dat opviel is dat er een heel duidelijke caesuur ligt bij het cursusjaar 1968/69, toen George Lampe directeur werd en Livinus niet meer betrokken was. Over de periode 1964-68 zijn oud-deelnemers enthousiast; die jaren werden als een vruchtbare en inspirerende tijd gezien. De muziek, de bandjes, de goede films die er draaiden; de bruisende atmosfeer moet verfrissend en inspirerend zijn geweest. Leerlingen, maar ook docenten, ervoeren de vrijheid in het nieuwe gebouw in al hun vezels. Lampe als adjunct-directeur was de aanjager van die sfeer, maar was voor alle beslissingen nog gebonden aan het fiat van Livinus. Toen hij vervolgens als directeur eerst het Sociaal-Creatief Centrum en daarna Psychopolis opzette, ontstond er een 'underground'-sfeer, waar je bij hoorde of niet. De academie werd vrijgevochten, maar minder vrij, want er ontstond een druk op deelnemers om zich te conformeren aan de Psychopolisnorm. 'Die kliekjes van mensen die er altijd waren: daar kwam je niet tussen'.[340] Het was voor veel deelnemers lastig om aansluiting te vinden bij de verschillende groepjes in de kantine of in de lokalen, want daar heerste geen open atmosfeer.

Het tweede dat duidelijk werd, is dat vrouwen de Vrije Academie onder Lampe heel anders hebben ervaren dan de mannen. Hoewel ook veel vrouwen zich uitleefden in de vrijgevochten sfeer van eind jaren zestig, begin zeventig, hebben de mannen in grotere getale genoten van de vrijheid van seks, drank en drugs. De vrouwelijke deelnemers hadden achteraf meer oog voor de nare gevolgen ervan: seksuele intimidatie, waar velen mee te maken hadden, de onzekerheid, de jaloezie en de verwikkelingen die de promiscuïteit veroorzaakte. Het was gewoon dat de leraren wisselende relaties hadden met jonge leerlinges, terwijl weinigen stil stonden bij de persoonlijke gevolgen en de effecten voor de groep. De nare gevolgen van alcoholmisbruik en drugsverslaving waren eveneens zichtbaar. Leraren dronken in de ochtendkoffiepauzes in de kantine al alcoholische dranken en keerden de hele dag niet meer terug naar hun lokaal. Ook George Lampe deed dat wel. Hij bleef geregeld slapen in zijn atelier in de Vrije Academie of hij nam een taxi naar huis. 's Ochtends werd hij dan opgehaald door een van de conciërges van de academie. Het vrijheidsideaal beperkte zich bij lange na niet tot de opvattingen over kunstonderwijs, maar drong verregaand het persoonlijk leven binnen.

De meningen over George Lampe zelf zijn sterk verdeeld en neigen aan beide kanten naar het extreme. Hij liet niemand koud; leerlingen bewonderden hem of verafschuwden hem, een middenweg bestond nauwelijks. Er zijn oud-deelnemers die hem beschouwden als een vaderfiguur, omdat hij begaan was met zijn leerlingen en veel, ook persoonlijk, voor hen regelde. Hij was sociaal, kende zijn leerlingen goed en assisteerde bij problemen. Hij stuurde jongens naar de dokter om zich op kosten van de academie te laten onderzoeken op geslachtsziekten, met het argument om de gezondheid van de andere leerlingen te kunnen waarborgen. Zulke zaken bleken uit de archiefstukken. Anderen vonden hem rauw en horkerig, verweten hem goeroegedrag of een opgeblazen ego, noemden hem onverantwoordelijk, omdat hij zichzelf en zijn naaste medewerkers niet in de hand had. Gedocumenteerde voorbeelden van deze kant van Lampe zijn er eveneens vele.[341] Zo waren ook de meningen over zijn lessen verdeeld. In het algemeen werden activiteiten als het losgooien van de armen en dergelijke als sturend of zelfs dwingend ervaren. Leerlingen beleefden de lessen als één groot spektakel, maar ook als interessantdoenerij. Toch hadden leerlingen ook baat bij het snelle en impulsieve tekenen op muziek, omdat daar onverwachte resultaten uit naar voren konden komen. Zij zagen dat die methode goed was voor de lijnvoering, voor de ontwikkeling van de hand. Aanwijzingen van Lampe bij het tekenen en schilderen waren basaal: degene die met grote gebaren werkte kreeg het advies het kleiner aan te pakken, terwijl degene die pietepeuterig werkte het grootser

moest doen. Zijn instructies bestonden er vooral uit om buiten de eigen grenzen te treden en iets anders te durven dan de leerling gewend was. Mannelijke oud-leerlingen meldden niet zo'n last te hebben van Lampes sturende wenken, want 'zijn aandacht ging vooral naar de vrouwen uit'. Maar door die aandacht waren de cursussen voor sommige vrouwen eenvoudigweg niet te doen. 'Bij Lampe ben ik gestopt; hij stond maar in mijn nek te blazen, ik dacht: dan vindt hij me maar niet meer aardig'. In zijn laatste, beschouwende tekst over de Vrije Academie noemde hijzelf het klimaat vrouwvriendelijk. Zijn perceptie van dat begrip was beslist een andere dan van de vrouwen zelf. Maar voor velen (ook vrouwen) was hij behulpzaam, maakte hij extra tijd vrij om te bespreken hoe zo iemand verder kon met zijn of haar werk. De beste kwaliteit die Lampe werd toegeschreven was dat hij een voorbeeld kon zijn voor de omgang met mensen, en voor het leggen van contacten.

Toen Lampe Psychopolis had opgericht, kwam er protest van een groep van ongeveer honderd deelnemers die via de *Haagsche Courant* van zich liet horen. Er was een aanzienlijke belangstelling voor Psychopolis ontstaan in de lokale en landelijke pers, in kranten, tijdschriften, op radio en televisie. Veelal positief of afwachtend, maar soms ook negatief.[342] De protesterende groep vond dat er teveel negatieve aandacht was voor iets, dat slechts een experiment was, waarvan zij verwachtten dat het wel weer over zou waaien. Zij waren bang dat al die aandacht zou afschrikken en de academie deelnemers zou kosten. De naam Psychopolis vonden ze slecht gekozen, omdat die te veel associaties had met psychiatrische patiënten. Ook hadden ze kritiek op de vele nieuwe leraren die zich aandienden na het grootschalig ontslag en de zucht van Lampe naar beroemde namen. Veel geld ging naar Cineworkshop, schreef de groep: 'Zwartjes, die zit wel goed'.[343]

Velen beschouwden de verregaande democratisering als achterhaald. 'Dat is hier niet nodig, dat hebben we allemaal al'.[344] Studenten die zelf hun docenten kiezen, een principieel punt bij de Maagdenhuisbezetting; dat bestond aan de Vrije Academie allang. In vergelijking met de jaren vóór Psychopolis was de academie rommeliger geworden, vonden veel leerlingen, minder gericht op de beeldende kunst. Er kwamen steeds nieuwe elementen bij; dan had je Xoelapepel, dan weer de *speak-ins*, het actualiteitsonderzoek, de equipe en de kernequipe; om de haverklap was er iets nieuws. De bewuste vaagheid die gecreëerd werd, was aan weinig mensen besteed. Het kon leiden tot het gevoel aan je lot overgelaten te zijn, en dat kon niet iedereen aan, maar het was ook niet iets waar iedereen zin in had. Dan trad zelfselectie in werking; zulke mensen vertrokken van de academie, wat in sommige gevallen misschien wel een gemiste kans was. Een zekere mate van ego-sterkte was noodzakelijk om je in de creatieve chaos van Psychopolis te kunnen handhaven. Veel mensen verzandden daar in. Zij die binnenkwamen en al wisten wat ze wilden, die zelfdiscipline hadden, hadden baat bij de Vrije Academie, want je kon er pijlsnel afstevenen op je doel. Aan de andere kant was de academie voor mensen met veel talent, maar nog maar met weinig levenservaring, te zwaar. Er heerste een bewuste chaos, maar daarnaast waren veel zaken slecht georganiseerd, iets waar de directie mee weg kwam in het kader van het leerzame karakter van zo'n doolhof. Oud-leerlingen gaven aan daar vooral van geleerd te hebben hoe belangrijk het is dat de basale organisatie van de lesruimte en de benodigde materialen wèl op orde is: 'Als je dat doet, kan je veel beter luisteren naar je leerlingen'.[345] Het is achteraf voor oud-deelnemers de vraag of de structuurloosheid en wanorde te maken hadden met bewuste strategie, of gewoon voortkwam uit slordigheid. Evalueerden de docenten de lessen bewust niet, vanuit de motivatie van teveel sturing, afremming van eigen initiatief en zelfredzaamheid, of vergaten ze het gewoon? Kritiek op zelfselectie was al in een vroeg stadium te horen. De 'introverte bende' van ongeïnteresseerde deelnemers, die geen belangstelling hadden voor de nieuwkomer, en een



147. Ruud Monster, cineast, deelnemer fotografie in 1971-1972, met zijn eerst gepubliceerde foto en de *Topcon* camera waarmee hij de foto maakte.

Monster: *Het gaat erom te leren kijken. Meestal zijn de dingen die je niet gepland hebt, leuker dan wat je wel gepland hebt.*

directie die elke vorm van kritiek slim wist te pareren, waren al thema's in een artikel in *De Groene Amsterdammer* in het eerste jaar van Psychopolis.[346] Ook Myriam Penn schreef al in haar onderzoek van 1972 dat het vrijheidsideaal van Lampe, gestoeld op humanitair personalisme, gebaseerd was op de foutieve aanname dat iedereen de mogelijkheid zou hebben de geboden vrijheid te benutten. Door angst bijvoorbeeld kunnen mensen van die mogelijkheid afgesloten zijn, concludeerde zij.[347]

Maar er waren ook leraren die iedereen beschouwde als goede, echte 'grote leermeesters', die lange tijd aanbleven aan de Vrije Academie en dus voor een constante kwaliteit zorgden. Andrea, Bouthoorn, Gentenaar, Hadeler, Kroes, Lutz, Van der Maas, Mengels, Rooijackers, Sierhuis, Snoeck, Verdijk, Frans en Trix Zwartjes worden door bijna iedereen genoemd als geweldige leraren. Je kon nog altijd op de Vrije Academie, of hij Psychopolis heette of niet, terecht om heel goed te leren tekenen en schilderen of beeldhouwen, op diverse manieren. Daar stonden de verschillende methoden, eigenlijk de persoonlijkheden van de leraren als kunstenaars, garant voor. Geen van deze mensen legden de leerling iets op, maar ze bewaakten wel de eigen stijl van de leerling. Het voorbeeld van die leraren was van groot belang, vooral als ze bevlogen waren en extra activiteiten organiseerden zoals reizen, excursies en leerlingtentoonstellingen. Waren ze zelf serieus en hardwerkend, dan waren hun leerlingen dat ook. Sommigen hadden een gestructureerd lesprogramma, maar de meesten niet. Sommigen brachten verbeteringen aan in het werk van een leerling, anderen bewust niet; sommige leerlingen zouden beledigd zijn geweest als een leraar zoiets zou wagen. Je kon heel goed technische en ambachtelijke vaardigheden leren op de Vrije Academie, maar de meeste leerlingen vonden toch dat het daar niet om ging; want ná de techniek kwam de eigen persoonlijkheid. Wanneer je de vaardigheden eenmaal beheerste, moest je nog leren jezelf te uiten en je eigen stijl te vinden. Dat er binnen alle uitingsmogelijkheden geen grenzen waren, vond vrijwel iedereen bijzonder. Je aanmelden als leerling schilderen, maar uiteindelijk fotograaf of filmer worden, binnenkomen als tekenaar, maar als zeefdrukker aan de slag gaan, willen leren beeldhouwen maar vervolgens bij het theater terechtkomen, dat wordt achteraf als de grootste kwaliteit van de Vrije Academie beschouwd. Die vrijheid was de belangrijkste vrijheid in deze vorm van kunstonderwijs. Dat de leerling alle vakken mocht uitproberen zonder zich op een richting vast te leggen, integendeel, dat verandering van richting en experimenteren in verschillende disciplines juist werd bevorderd, was een groot goed. Dat de leerling de vrijheid had om dat uit te zoeken, zonder dat er een toetsmoment aan te pas kwam, dat hij zichzelf kon ontwikkelen zonder dwang, ook de leerling met een vaste baan die slechts half-time of minder vaak aanwezig was, maakte de Vrije Academie tot een bijzondere kunstopleiding. Alle 'gekte' van Psychopolis beïnvloedde uiteindelijk iedereen, al was het maar omdat je om je heen zag dat je je eigen normen moest uitvinden. Voor degenen die dat aankonden was dat bevrijdend voor hun werk. 'Je kwam daar met tweeduizend paradijsvogels in aanraking, totaal tegen de stroom in van wat toen de geldende norm was in de samenleving'.[348] Dat de Vrije Academie dat kon bieden, was een ervaring waarmee de meesten, erop terugkijkend, blij zijn.

Alle geïnterviewden waren zich bewust van het feit dat zij cursussen volgden op een onnavolgbare en onvergelijkbare academie. Het verschil met de Koninklijke Academie, waar toelatingseisen waren gesteld aan de leerlingen en een eindexamen afgenomen werd, voelde aan als bijzonder groot. Op de Vrije Academie was de stemming familiair; de leerlingen konden in principe alles met de leraren en de directie bespreken, ieder idee lanceren en uitvoeren. Dat werd gestimuleerd. De gezamenlijkheid was groot en het samen ondernemen van projecten werd positief gewaardeerd. De leerlingen hadden in het algemeen wel het gevoel dat er normen waren.



148. Modelklas van Peter Gentenaar, ca. 1975.

Het ging erom dat je 'psychologie in je werk bracht'; dat de leerling op de een of andere manier moest kunnen uitleggen hoe zijn persoonlijkheid af te lezen viel in zijn werk, of dat nu een schilderij, een installatie of een theaterstuk was. Het was daarnaast ook heel duidelijk dat hij niet moest proberen het liberale gedachtegoed te verdedigen.

De deelnemers van de Cineworkshop waren zich bewust van het grote contrast met de Filmacademie in Amsterdam. Op festivals zagen de cineasten elkaars films; de Hagenaars vonden die uit Amsterdam buitengewoon braaf, met een keurig scenariootje dat zich vaak afspeelde in een dure villa van de ouders van een student, terwijl omgekeerd de Amsterdammers het hadden over die 'jongens en meisjes die met een spijker over de film krassen'.[349] Het was het verschil tussen de reguliere bioscoopfilm en de experimentele arthouse-film, dat bijna onoverbrugbaar was. In Amsterdam kregen de studenten scenarioschrijven als lesvak; in Den Haag scheurden de deelnemers op willekeurige plaatsen pagina's uit vier of vijf boeketreeksboekjes, typten dat door elkaar over en gingen dat filmen: 'Prachtig scenario, voor een film met veel verwikkelingen..'.[350]

Lampe wilde leerlingen opvoeden, in de zin van barrières wegnemen en remmingen opheffen en een andere mentaliteit bijbrengen. Diegenen die *speak-ins* bijwoonden herkenden dat achteraf wel, maar op het moment zelf was het voor hen iets dat er bij hoorde. Zij hadden dan vaak het idee dat zijzelf die mentaliteit al hadden, maar dat anderen het nog bijgebracht moest worden. Dat kon voor 'die anderen' behoorlijk confronterend zijn. Deze mensen vonden het nuttig om te leren hun artistieke en politieke opvattingen te verwoorden. Ook de politieke scholing werd gewaardeerd door degenen die er voor kozen zich eraan te onderwerpen. Aangesproken te worden op maatschappelijke verantwoording en humanitaire capaciteiten zagen zij als waardevol.



149. Kantine, jaren ’70.

‘We zaten op de kentering van de tijd. Tegenwoordig zou je zeggen “ jongens, er is een mindshift en die moeten we pakken”’.[351] Het is vanzelfsprekend dat degenen die de *speak-ins* bijwoonden, die ook waardeerden, want anders gingen zij er niet heen. Verplicht was het niet. Het waren steeds een kleine honderd deelnemers, die de politieke acties ondersteunden. Het feit dat er bij deze bijeenkomsten ruimte was voor het feministisch standpunt en dat de Dolle Mina’s een avond hebben mogen organiseren, zagen sommigen als bewijs van de vrouwvriendelijkheid van de academie. Anderen ergerden zich aan al die afleidingsmanoeuvres die gepaard gingen met Psychopolis. Lang niet iedereen deed mee aan de nieuwigheden; velen vonden het een verstoring van hun gewone werk. Zij kozen ervoor zich niet te laten ophouden door de intercom die opriep tot een activiteit. Zeker degenen die afgewezen waren aan de Koninklijke, of die zich voorbereidden op toelating daar, hadden graag een uitsluitend gedegen kunstopleiding gehad aan de Vrije Academie, zonder poespas. Hen ging het primair om kunst en een artistieke opleiding. Zij vonden dat de mentaliteitsopvoeding uit de hand liep, vergaderingen die uren en uren duurden, ‘een wolk van gebabbel’, onderbroken door de maaltijd, waarna het weer uren verder ging.

Veel principes die aan de Hoefkade nog vanzelfsprekend waren, verdwenen in de De Gheijnstraat, zoals de gedeelde verantwoordelijkheid voor de lokalen en het gebouw. Bij sommige leraren was het vanzelfsprekend dat er opgeruimd werd na afloop van de les, maar bij velen gebeurde dat niet en werd in de loop van het jaar het lokaal steeds rommeliger en slordiger. En alles mocht: sommige deelnemers namen hun kinderen of hun hond mee naar de lessen. De crèche zag er, hoewel het er waarschijnlijk leuk was voor de kinderen, geregeld uitgesproken smerig uit en werd vaak niet al te best geleid. Diefstal kwam veel voor. De stijl van Lampe was niet: vrijheid in



150. Lichel van den Ende, leerling van 1976 tot 1979, met het model voor een jurk met een diameter van tien meter.

Van den Ende: *Met mensen omgaan, dat heb ik geleerd aan de Vrije Academie. Samenwerken met heel veel verschillende mensen, fantastisch! Die sfeer is essentieel voor mijn werk.*

gebondenheid, het montessori-ideaal. Dat paste meer bij Livinus. Absolute vrijheid was het ideaal en totaal geen gebondenheid. Het woord anarchie viel geregeld in de gesprekken met oud-deelnemers. In de leslokalen, in de kantine en op de binnenplaats werd geblowd en alcohol gedronken. Begeleiders en deelnemers waren ook wat dat betreft niet van elkaar te onderscheiden. Ook op de administratie heerste een drankprobleem; het was bekend dat de pallets met drank die bestemd waren voor de kantine regelrecht naar het bureau van de administrateur gingen. Begin jaren zeventig kwamen nogal wat Amerikanen, op zoek naar de flower-power-mentaliteit in Nederland, op de Vrije Academie terecht. Toen zag je de eerste Afghaanse jassen, de fladderende zelfgemaakte gewaden, de lange haren en de wijde jurken, jasjes gemaakt van Perzische tapijten. Een zeventienjarige oriëntatiedeelnemer, die zich met haar ouders aanmeldde bij Lampe: 'Het leek een beetje een Sodom en Gomorra, en dan wisten we nog niet eens van dat hasj roken, wat iedereen deed. Ik keek er van op dat ze je dan ook zo'n stickje voorhielden, ik dacht: zien ze niet aan me dat ik daar niet aan meedoe?'[352]

En zo had dat klimaat van vrijheid ook iets beangstigends: groepen van naar binnen gerichte mensen die elkaar goed kennen en geen nieuwkomers toelaten, dat was lastig. Doordat er zo weinig structuur was, was er weinig houvast. Iemand die maar even afweek door gedrag, kleding of een opmerking, kon daar op afgerekend worden. In die zin was het voor velen een strijd om te overleven. Door maar aan de slag te gaan kon er op een gegeven moment aansluiting ontstaan, maar dat ging niet vanzelf en dat ging zeker niet van de academie en de kernpopulatie uit.

In de latere jaren van Psychopolis was het de leraren wettelijk verboden om kunstonderwijs te verzorgen, maar dit werd met de leerlingen niet duidelijk overlegd. De docenten van de vrije vakken zoals schilderen, tekenen en beeldhouwen veranderden feitelijk niet veel aan hun lessen, maar de toegepaste cursussen, zoals de modecursus, de keramiek of de fotografiecursus vielen wel vaak tegen. Omdat het hier de Vrije Academie betrof, verwachtten deelnemers toch een opleiding waarbij basisvaardigheden en techniek werden aangeleerd. Zij verwachtten niet dat het een vrijblijvende cursus zou zijn, als een vorm van vrijetijdsbesteding, maar dat werd het vaak wel. Oud-deelnemers spraken van te gemakkelijke cursussen zonder opbouw of structuur, waarin de cursisten voornamelijk voor zichzelf aan het werk waren. In die laatste jaren waren er meer dan tweeduizend leerlingen, van wie het merendeel zo'n losse cursus volgde. De categorisering van die jaren, dus de onderverdeling van leerlingen in de groepen A t/m F, is door bijna niemand opgemerkt. Niet door de deelnemers, noch door de meeste docenten. Dat er enkele oriëntatie-leerlingen waren wisten sommigen wel, maar dat andere studenten bijvoorbeeld niet meer dan vijftien uur aanwezig mochten zijn, daar heeft niemand iets van gemerkt. De deelnemers wisten zelf ook niet dat hun aanwezigheid op de Vrije Academie gelimiteerd was. Er was ruimte genoeg in het gebouw, overal viel te werken en ook al waren er meer dan tweeduizend leerlingen, dat werd toch niet als heel veel ervaren. In het algemeen vond iedereen het leuk en interessant dat de populatie zo divers was.

Niemand heeft de invloed van de Vrije Academie op zijn werk of op zijn leven als negatief ervaren. Maar vele oud-deelnemers plaatsten kanttekeningen bij de vraag over een eventuele positieve invloed van Psychopolis. Ook voor de deelnemers van deze periode was het lastig een onderscheid te maken tussen de invloed van Psychopolis en alle andere mogelijke factoren die een rol hebben gespeeld. Maar vergeleken met Livinus' tijd was er meer kritiek op het kunstonderwijs, dat voor hen best iets minder vrij of minder antiautoritair had mogen zijn. Dat ging dan niet over de keuzevrijheid binnen de verschillende richtingen, niet over de vrijheid om te mogen switchen van vak naar vak, maar meer over de vage organisatie, het gebrek aan



151. Paul Hošek, cineast, deelnemer vanaf 1977, begeleider van 1979 tot 1984.

Hošek: *Het werken met het materiaal moet vanzelfsprekend worden. De camera als verlengstuk van jezelf, ook letterlijk. Dan rende je met zo'n camera keihard door de duinen en dan dacht je nou doe ik een salto en dan ging dat ding de lucht in en dan werd die weer opgevangen. Prachtig beeld! Of een acteur die steeds een beweging over moet doen: als je al die bewegingen gewoon organisch achter elkaar laat staan, dan krijg je die herhaling, heel mooi. De stotteraar spreekt ook de waarheid.*

materialen, het gebrek aan evaluatie van een opdracht, de afwezigheid van de leraren en het gebrek aan structuur en lesopbouw. Daar stond tegenover dat het voorbeeld van de goede leraren voor velen stimulerend is geweest voor hun latere werk. Zij denken dat het met name het voorbeeld van die begeleiders is geweest dat een zekere invloed had op de rest van hun leven, niet alleen wat betreft werk maar ook qua levenshouding, al is dat heel lastig aan te geven. Veel oud-leerlingen zijn zelf ook weer gaan lesgeven en namen de inspirerende voorbeelden van docenten als Sierhuis en Kroes ('afgezien dan van de enorme hoeveelheden drank') over. Peter Gentenaar, die de cursussen van Jan Sierhuis overnam, 'sampelde alle leuke dingen van de leraren van vroeger bij elkaar' en maakte er zo op zijn manier iets goeds van. Hij wilde absoluut niet boven de leerlingen staan als een autoriteit, maar sprak eerder over 'wij', benadrukte dus de gezamenlijkheid. 'Nooit afzeiken', zei Frederick Linck over zijn manier van lesgeven. Anderen gaven aan dat zij vooral geleerd hebben om met mensen om te gaan, om gemakkelijker contacten te leggen. Weer anderen noemden het vrij en zelfstandig worden als beeldend kunstenaar, ontwerper, filmer of fotograaf. Er zijn zeker kunstenaars die hun vakkennis, het gevoel van saamhorigheid, respect voor anderen, het gevoel dat iedereen een kans moet krijgen, het projectmatig werken met anderen toeschrijven aan hun leertijd aan de Vrije Academie. Een kunstenaar als Lichel van den Ende is overtuigd van de invloed van de Vrije Academie op zijn werk: 'Het was de bron van alles'. In zijn werk is het bij elkaar brengen van mensen essentieel; iets dat voor hem hoort bij de atmosfeer van de Vrije Academie.

De cineasten gaven aan dat inventief omgaan met beperkingen en het benutten van serendipiteit een duidelijk gevolg was van de Vrije Academie-leertijd. Het leren omgaan met een beperkt budget maakte ze creatief en inventief. Niet het zoeken naar een dekkend budget voor een film is bepalend voor het werk: 'het is niet: ik kan niks doen want ik heb dat budget van een miljoen nog niet rond, maar: ik heb een tientje, ik kan een film maken'.[353]

Van veel respondenten was te horen dat ze ook na hun leertijd een band bleven houden met de Vrije Academie. Ze gingen er nog eens een cursus volgen of ze bleven lokalen en gereedschappen gebruiken, of ze kregen er een baan als assistent of conciërge, of ze werkten er samen met andere oud-deelnemers. Veel oud-leerlingen van Frans Zwartjes bleven op de een of andere manier contact met hem houden. Al met al neigden de reacties eerder naar een positieve dan naar een negatieve invloed. Het meest werden gewaardeerd de saamhorigheid, de vrije keuze tussen de enorme hoeveelheid lesvakken en de mogelijkheid steeds van richting te veranderen. Voor een groot deel waren dat dezelfde waarden als die de deelnemers toekenden aan de Vrije Academie met Livinus als directeur, al waren er nu veel meer lesvakken waaruit gekozen kon worden. Het extra aspect dat Lampe toevoegde, namelijk de mentaliteitsverandering, werd minder gewaardeerd. Dat werd voornamelijk gezien als een onserieuze uitwas van de jaren zeventig.

5. Conclusie Deel II

Lampe zette de lijn van Livinus voort. Nog altijd kon iedereen in Den Haag zich aan de Vrije Academie ontplooien op kunstzinnig terrein, ook zonder vooropleiding en met beperkte financiële middelen. De cursussen waren duurder geworden, maar goed betaalbaar en de mogelijkheid om een beurs te verkrijgen bestond ook nog steeds, zij het dat dat minder gemakkelijk ging dan onder Livinus. Een gratis opleiding, zoals in de voorgaande jaren veelvuldig voorkwam, behoorde niet meer tot de mogelijkheden. Maar meer dan vroeger was het voor de student mogelijk een staalkaart van lesvakken uit te proberen en docenten te kiezen uit een professioneel en uitgebreid docentencorps. Nog altijd waren er geen toetsingsmomenten; het was en bleef een academie, gebaseerd op een ideologie van

vrijheid. Maar, zoals al eerder duidelijk werd, het begrip vrijheidsideologie is een tegenstrijdig concept. Onder Livinus kwam die ideologische vrijheid ook al op diverse punten in het gedrang. Al deed hij er veel aan om het aantal regels te beperken en de invloed van heersende normen zo min mogelijk bepalend te laten zijn, zijn academie was een gesloten bolwerk met een ploeg van oud-leerlingen, vrienden en familie, die de ideologie waarborgden. En al profileerde Livinus de academie als vernieuwend en anti-academisch, in de praktijk van het kunstonderwijs waren er ook overeenkomsten met de klassieke academie. Subsidiënten kregen invloed op de inhoud van het kunstonderwijs. Onder Lampe golden deze vrijheidsbeperkende aspecten ook, maar het verschil met de traditionele academies werd nu wel zeer groot. Lampe propageerde onbeperkte vrijheid voor de deelnemer, onder de noemer van het humanitair personalisme. Het hele beleid stond in het kader van die vrijheid, omdat hij geloofde dat alleen in onbeperkte vrijheid creativiteit tot uitdrukking kon komen. Daaraan werd alles ondergeschikt gemaakt, met name het belang van de docent.

Psychopolis was Lampes vertaling van Constants *New Babylon*, een plaats waar ieder mens, als *homo ludens*, kunstenaar kon worden en waar de grenzen tussen kunstenaarschap en amateurisme vervaagden. Een plaats waar mensen ronddolen en voortdurend hun omgeving veranderen, een plaats waar iedereen evenveel macht heeft. Het democratisch principe van Psychopolis, het one man-one votemodel, liep echter al vrij snel vast. In Psychopolis was de democratisering niet van onderop gekomen, vanuit de studenten georganiseerd zoals aan de universiteiten, maar van bovenaf opgelegd. Zo kon de directie het ook weer vrij snel afvoeren. Lampe en zijn equipe achtten het vervangen van het one man, one vote-model door de werkdemocratie van Reich noodzakelijk om de ideologie van de Vrije Academie te kunnen bewaken. Met de werkdemocratie kwam de macht weer in handen van de directie. Echt democratisch was dat niet, maar Lampe had het bestuur en zijn naaste medewerkers achter zich staan. In feite leek het model echter eerder op *Animal Farm* (‘alle dieren zijn gelijk, maar sommige dieren zijn meer gelijk dan andere’) dan op *New Babylon*.[354]

Evenals Constant huldigde Lampe het principe ‘kunst leeft in ieder mens’. De kunstopvatting was vrij en speels, zoals te zien was aan de spontane, decoratieve muurschilderingen in het gebouw en het knip- en plakwerk in de prospectussen en jaarverslagen. De afkeer van elitekunstenaars en het verzet tegen het elitaire marktmechanisme van de kunsthandel was typerend voor Lampes Psychopolis. Hierdoor zette Lampe zich ook af tegen de acties van de BBK, die zich sterk maakten voor een betere positie van kunstenaars en een betere prijs voor hun werk. Dat daarmee weer een dogma geboren werd, zag hij niet meteen. Want dat er dus ook kunstenaars waren die niet binnen het universum van Psychopolis thuishoorden, werd hiermee duidelijk. Geheel in strijd met het egalitaire kunstprincipe zette Lampe cursussen op voor extra getalenteerde mensen en gaf hij aan de instanties de namen door van getalenteerde kunstenaars ten behoeve van tentoonstellingen. Lampe gaf in zijn atelier aan de Vrije Academie altijd al lessen uitsluitend aan getalenteerden. Ook de *specials* van de laatste jaren, cursussen voor gevorderden, pasten niet in dat egalitaire beeld.

Lampe adopteerde Constants utopie, maar hij voegde er ook iets aan toe. Constant hoopte op een maakbare, vreedzame samenleving zonder oorlog en agressie, Lampe geloofde niet dat agressie uit te bannen was. Hij was zelfs overtuigd van de meerwaarde van spanning, frustratie en ongemak. Dat kwam met name tot uiting in zijn lessen, die gericht waren op het afbreken van vastgeroeste patronen. Het gebeurde onder de titel van vrijheid, maar het werd door sommigen als dwingend ervaren. Lampe koppelde van begin af aan kunstonderwijs aan psychologie. Al in zijn vroegste artikelen sprak hij over de mentaliteit van de kunstenaar en hij pakte het streven naar



152. Uit de prospectus van 1980-1981.

mentaliteitsverandering direct op toen hij directeur werd in 1968. Mentale sanering was voor Lampe niet zachtzinnig; het uitte zich in stevige termen als ‘tot de grond afbreken’ en opnieuw opbouwen, ‘jezelf worden’. Termen uit de psychologie en anti-psychiatrie van die dagen. Het systeem van natuurlijke selectie was eveneens een onderdeel van de therapeutische werkwijze. Het dolen en dwalen van de deelnemer zou hem vanzelf sterker maken. Maar zelfselectie die leidde tot vertrek van de deelnemer, betekende niets anders dan een harde afwijzing en uitsluiting van het kunstonderwijs. Via een dergelijke vorm van selectie viel iedereen af die niet direct mee kon gaan met de beoogde mentaliteitsverandering, zoals de mensen die braaf en burgerlijk werden gevonden. Zo creëerde Lampe een zichzelf versterkend universum, waarin gelijkgestemden ruimhartig binnen gehaald werden, samen met de drugsverslaafden en psychiatrische patiënten.

In de Psychopolisjaren ontstond een sterk gepolariseerd wij-zij-denken. Lampe verdeelde de samenleving in wij, de spelende Vrije Academiemensen, tegenover de anderen, de kunstinstituten, de burgerlijke maatschappij en de culturele elite. Een stringente indeling in goed en fout. Begeleiders met de nieuwe mentaliteit zette hij tegenover de oubollige, autoritaire ‘afschuwlijke betweters’, vooral om duidelijk te maken dat betweterigheid niet getolereerd werd en dat deelnemers te allen tijde konden protesteren tegen dergelijke lieden. Tegelijkertijd pareerde hij daadwerkelijke klachten over de gang van zaken met de verdediging dat de deelnemer zich nog moest ontwikkelen en de mentale sanering nog niet was voltooid. Zo iemand had de nieuwe mentaliteit nog niet begrepen of moest zelf maar eens iets gaan organiseren of zijn mogelijkheden beter benutten. Dat gold eveneens voor leraren. Ook zij moesten begrijpen dat de academie zich nog in een proces van mentaliteitsverandering bevond.

Op die manier kon iedere klacht, ieder verwijt, ieder protest afgedaan worden. Dat Lampe en zijn equipe hiermee zelf ook 'afschuwelijke betweters' waren geworden, overtuigd van het eigen gelijk, hadden ze niet door. Zij dachten oprecht dat zij antiautoritair en antidogmatisch waren. En zo kwam er van Lampes humanitair personalisme niet veel terecht, want er waren wel degelijk dogma's en ideologieën en er stonden bovendien sancties op wanneer men zich er niet aan hield. Het ontplooien en ontwikkelen van de persoon moest binnen de gestelde voorwaarden gebeuren. Dat neemt niet weg, dat de opleiding aan Psychopolis voor allen die zich hierbij thuisvoelden - en dat waren er zeer velen - plezierig was.

Het beleid was steeds gericht op schaalvergroting en uitbreiding, vanuit de ideologische achtergrond dat de nieuwe samenleving dichterbij kwam naarmate meer mensen zich inschreven aan de Vrije Academie. Het grotere gebouw aan de De Gheijnstraat vroeg om uitbreiding, maar daarnaast was Lampe steeds bezig met expansie binnen het pand en op de binnenplaats, door er lokalen en barakken bij te trekken. Het beleid was al die jaren gericht op een zo groot mogelijke bezetting van de ruimtes, zowel overdag als 's avonds. Daartoe bedacht Lampe eerst de volledige vakopleidingen, om te trachten meer cursisten voor overdag te krijgen. Nadat hij de vakopleidingen afschafte, omdat hij inzag dat die niet strookten met de filosofie van de Vrije Academie, stelde hij de drastisch goedkopere volledige opleidingen in, waardoor veel meer mensen zich inschreven voor een langere lestijd in het gebouw. De verhouding losse cursisten-vaste leerlingen draaide toen om. Hij ving de tekorten op door de prijs van de losse cursussen op hetzelfde niveau als die van de volledige dagopleidingscursussen te brengen. Dat betekende dat de leskosten voor cursisten die, sommigen zelfs al jarenlang, één dagdeel per week een les volgden bij bijvoorbeeld Nol Kroes of Kees Andrea, binnen een periode van drie jaar werden verdubbeld. Toen CRM ingreep, omdat de academie aan te veel mensen een volledige opleiding bood, richtte de directie het beleid weer op de werving van amateurs, door het aanbieden van een groot aantal losse cursussen tegen een lagere prijs dan voorheen. Al met al had het prijsbeleid, linksom of rechtsom, een enorme groei van het cursistenaantal tot gevolg, die de academie als onderwijsinstituut uiteindelijk in de problemen bracht. Lampe laveerde voortdurend tussen zijn inzichten en die van de subsidiënten en probeerde met geschipper de subsidies te behouden. Hij ging uiteindelijk steeds zijn eigen gang en omzeilde de gestelde eisen. Na zijn dood leidden de onduidelijkheden ten slotte tot de totale subsidiestop van de kant van het ministerie onder leiding van Elco Brinkman, op 20 januari 1983.

Ook de vele publiciteitsstunts van Lampe leidden tot de enorme groei. Steeds weer wist hij met wervende publiciteit, originele bewoordingen en namen, en spraakmakende artikelen aandacht te krijgen. Het valt op dat Lampe grote verschillen ten toon spreidde in zijn diverse hoedanigheden. Een dergelijk verschil zag je bij Livinus niet. Er was duidelijk onderscheid tussen Lampes richtlijnen als directeur, de ronkende brochure- en persteksten en de dagelijkse praktijk. De teksten voor de brochures en zijn intercom-speeches waren simplistisch en ludiek, 'relax man, het verschil tussen jou en een kunstenaar is niet zo groot', terwijl die voor de pers wervend en idealistisch waren: 'Bij ons kan de leerling zich, van binnen vervreemd van de wereld, bewust worden van zijn mogelijkheden tot verbetering'.[355] Zijn beleidsstukken voor bestuur en subsidiënten, zoals de jaarverslagen, waren zakelijk van toon. 'Een democratie die zichzelf serieus neemt, kan het zich niet permitteren mogelijkheden, van wie dan ook, van ontwikkelingskansen uit te sluiten, tenminste, als men aan een rijke en pluriforme gemeenschap de voorkeur geeft'.[356] Lampe was in staat bij elke gelegenheid een effectieve toon te treffen. De vraag rijst wat hij precies wilde bereiken; waarom was die enorme schaalvergroting noodzakelijk? De conclusie is gerechtvaardigd dat de beleidswijzigingen die Lampe inzette winstgevend waren voor de academie en banen met financiële zekerheid mogelijk maakten



153. Uit de prospectus van 1976-1977.

voor veel docenten en assistenten. De subsidiënten ondersteunden het beleid met jaarlijks stijgende bedragen. Er zijn geen aanwijzingen dat het verdienmodel van de Vrije Academie de bedoeling had Lampes eigen positie te verbeteren. Weliswaar had hij gezorgd voor een goede pensioenregeling voor zichzelf en voor Frans Zwartjes, maar hij was niet primair uit op eigen gewin. Zijn zorg lag bij de sociale positie van de begeleiders. Hij vond het moeilijk te verdragen dat docenten aan andere academies veel meer verdienden. Zijn bemoeienissen waren er vooral op gericht van de Vrije Academie een succes te maken, als een persoonlijke prestatie, een eigen creatie. Vaak zeiden zijn collega's dat Lampes grootste kunstwerk de Vrije Academie was en die opmerking beviel hem.

De adoratie van Lampe voor Frans Zwartjes gaf problemen en leidde tot afgunst en ontevredenheid binnen het team. Zwartjes was in staat de bedoelingen van Psychopolis begrijpelijk onder woorden te brengen; bovendien lieten de resultaten van de Cineworkshop zien dat zijn visie vruchten afwierp. Lampe deed er alles aan om hem voor de academie te behouden en creëerde voortdurend nieuwe faciliteiten. Zwartjes was de best betaalde docent, beter betaald dan Lampe zelf en de enige *pilot*.[357] Een specificatie van salarissen en honoraria over 1971 liet zien dat de half-time leerkracht Zwartjes veruit het meest

verdiende van iedereen, slechts een kleine *f* 200,- bruto per maand minder dan Lampe, die meer dan fulltime aanwezig was. Georg Hadeler werkte meer dagdelen dan Zwartjes, maar ontving ruim duizend gulden per maand minder. Een situatie die afgunst in de hand werkte. In 1974 was 30% van alle vakken gerelateerd aan film, foto en geluid, allemaal lesvakken waar Zwartjes invloed op had en die de academie veel geld kostten. Grote delen van het subsidiegeld gingen met instemming van het bestuur naar zijn afdelingen, ten koste van de anderen. De Cineworkshop, met zijn dure en snel verouderende apparatuur, overschreed geregeld de begroting.[358] Slechts een enkele maal werd er voor een andere afdeling iets aparts geregeld, zoals een werkbank of een lasapparaat.

Zo moest aan alle afdelingen iedereen toch zuinig aan doen. Al was Lampe in Nederlands vette jaren een ster in het verkrijgen van subsidies, er waren toch altijd tekorten. Met behulp van de gemeentelijke- en rijksbijdragen kon de Vrije Academie maar net overleven. Wanneer de overheidssubsidies vergeleken worden met die aan andere instituten is dat ook te begrijpen. In 1970 bedroeg de subsidie aan de Vrije Academie vier ton, 'vergeleken met de andere academies een schijntje', zei Lampe. De Amsterdamse Rijksakademie zou dat jaar 1,6 miljoen ontvangen, vier maal zoveel, terwijl daar slechts 160 leerlingen waren ingeschreven, tegen 200 vaste en 700 losse cursisten in Den Haag.[359] De tekorten werden echter onder Lampe niet, zoals ten tijde van Livinus, afgewenteld op de docenten, maar waren vooral voelbaar in de kwaliteit van de materialen en de gereedschappen. Het zuinig aan doen met materiaal was een tweede natuur geworden, een typisch kenmerk van de Vrije Academie. De directie sprak uit dat het tot de principes van de Vrije Academie behoorde de mensen te leren werken met zo min mogelijke kosten.[360] Frans Zwartjes was er, ondanks de ruimere budgetten voor zijn afdeling, trots op zijn deelnemers te leren omgaan met een minimum aan middelen. De *low budget*-film, de onvolmaakte foto, juist de imperfectie verleende de kunst zijn schoonheid. Onverwachte resultaten, die bij toeval ontstonden door incompleet of ontoereikend materiaal, werden toegejuicht. Maar als deelnemers klaagden, had het vaak met gebrek aan materiaal of met kapotte apparatuur te maken. Ook kon de afwezigheid van assistenten of modellen een bron van ergernis zijn. 'Het is storend, als je toch al weinig tijd hebt, dat het model vaak te laat komt. Dat maakt de ochtend nog korter.' [361] De zuinigheid en slordigheid werd geregeld verdedigd vanuit het oogpunt van beleid, maar dat is nauwelijks geloofwaardig. Het was een kwestie van keuzes.

Lampe positioneerde de Vrije Academie tussen de andere kunstinstellingen en creativiteitscentra als een creatief centrum op topniveau, van landelijk belang en anders dan gewone creativiteitscentra, omdat de Vrije Academie uit was op persoonsontwikkeling en maatschappijkritiek de basis was. Hij had ook kunnen stellen dat de Vrije Academie zich onderscheidde van creativiteitscentra doordat de leerlingen er cursussen konden volgen bij goede kunstenaars. De Vrije Academie onderscheidde zich van andere kunstacademies door het brede aanbod van lesvakken en de afwezigheid van toetsmomenten. Het was en bleef een instituut dat kunstenaars opleidde, of de subsidiënten dat nu wilden of niet. Er kwamen nog altijd mensen naar de Vrije Academie die niet aan de Koninklijke Academie of een andere academie terecht konden; door de lage drempel konden zeer velen toch een kunstopleiding volgen. De Vrije Academie leverde onder Lampe veel kunstenaars af. Dat was aan de goede kunstenaars-docenten te danken. De invloed van Psychopolis op het werk en leven van de deelnemers was vooral merkbaar door het voorbeeld van deze mensen, wat betreft manier van lesgeven en levenshouding. Naast de technische vaardigheden waren kwaliteiten als respect voor anderen en het gevoel van saamhorigheid het vaakst genoemd als waarden die leerlingen overhielden aan hun tijd aan de Vrije Academie.



154. Klaslokaal, jaren ’70.

De doelstelling van de Vrije Academie, al in 1952 onder woorden gebracht, was nog altijd het streven naar ‘een steeds onderzoekende beoefening der vrije beeldende kunsten, waardoor uitkomsten verwacht worden, die de vormgeving in de samenleving op hoger peil kunnen brengen’. Lampe liet dit streven niet los, hoewel hij tussen 1968 en 1972 eerder de zoekende dan de onderzoekende houding stimuleerde. De definitie van de begrippen vrije beeldende kunsten en vormgeving nam hij erg ruim. De grenzen van de vrijheidsideologie waren duidelijk voelbaar bereikt. Het was Lampe zelf aan het eind van zijn leven duidelijk dat kwaliteit meer op de voorgrond moest komen, maar het was aan de invloed van Frans Zwartjes te danken dat de Vrije Academie weer terugkeerde naar zijn oorspronkelijke doelstelling en de vrije beeldende kunsten opnieuw centraal kwamen te staan.



155. Zeefdruklokaal, De Gheijnstraat, jaren zeventig.



Epiloog

Frans Zwartjes, Bob Bonies, Ingrid Rollema en Marie Jeanne de Rooij

Na de dood van George Lampe volgde een omslag in de cultuur van de Vrije Academie. Zijn opvolgers zetten de discussies over meer kwaliteit in het kunstonderwijs voort en trokken daar consequenties uit. De Vrije Academie verloor gaandeweg haar oorspronkelijke en unieke karakter.

1. Frans Zwartjes, directeur van 1983 tot 1988

Na Lampes overlijden op 18 maart 1982 zette Rudi Rooijackers als waarnemend directeur het beleid voort, met assistentie van de bestuursleden Peter Paul van Loon en Marcel Beckers. Zij namen zich voor in de geest van Lampe door te gaan. In hun eerste jaarverslag zetten ze op een rijtje wat de Vrije Academie nu eigenlijk was: een kunstlaboratorium, géén opleidingsinstituut en géén creativiteitscentrum. Alle stromingen en bewegingen in de kunst liet de academie toe, zodat ze op waarde getest werden en kwaliteitsbesef zou ontstaan. De subsidiegevers konden zich vinden in de omschrijving: 'een werkplaats waar amateurs en professionals elkaar kunnen ontmoeten en samenwerken'.[1] Het atelier van Lampe werd een gewoon lokaal en Rooijackers legde de lange pauzes aan banden, zowel voor docenten als leerlingen. 'Jongens, twee koffie en dan weer aan het werk'.[2]

Eind 1982 werd Frans Zwartjes benoemd tot directeur. Hij liet in eerste instantie veel bij het oude, maar schafte wel de naam Psychopolis af en liet de kleurige muren van de directeurskamer overschilderen in een abstract bruin patroon. Hij kreeg al snel te maken met een nieuwe bezuinigingsronde; in januari 1983 ontving hij de brief van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC), waarin het stopzetten van de subsidie per januari 1984 aangekondigd werd. De Raad voor de Kunst had subsidie weliswaar aanbevolen, maar het ministerie koos voor een constructie waarbij de gemeente Den Haag het hele bedrag voor haar rekening zou nemen.[3] Dit betekende echter wel een bezuiniging. De grote vraag die onder begeleiders, directie en bestuur steeds meer ging spelen was of de Vrije Academie een breed, laagdrempelig instituut moest blijven of juist een kwalitatief hoogstaand en veel kleiner instituut moest worden. Het conflict over deze kwestie liep hoog op. Veel begeleiders associeerden een kleiner instituut met de officiële kunstacademie; ze laakten 'de morbide monocultuur van het kunstvakonderwijs', het 'specifieke taalgebruik' van de kunstvakacademies, het hanteren van normen en de suggestie van de 'aanleerbaarheid' van het kunstvak.[4] Toch kwam Zwartjes in 1986 met een voorstel tot inkrimping, dat zou neerkomen op de sluiting van een aantal afdelingen. Hij wilde de kwaliteit verhogen door het aanbod van cursussen te verkleinen en deelname van amateurs te ontmoedigen. Hij stelde een selectieprocedure voor om alleen nog getalenteerde mensen aan te nemen. Hij constateerde dat de academie niet meer aantrekkelijk was voor amateurs omdat het 'op de een of andere manier voor hen toch te moeilijk' was en concludeerde dat de professionals in toenemende mate wegbleven omdat er teveel amateurs zaten.[5] Er ontstond groot tumult naar aanleiding van deze plannen. Begeleiders zagen hun baan op de tocht staan, en daarnaast ontstonden de problemen ook door de persoon van Zwartjes, die bij een deel van de begeleidersgroep niet goed lag, zoals al eerder gebleken is. Op z'n minst vonden de docenten dat Zwartjes dit alles autoritair probeerde door te drukken. Zijn beleid was voor veel belanghebbenden ondoorzichtig door gebrekkige communicatie. Hoe onduidelijk zijn communicatie kon zijn, verduidelijkt de prospectus van 1985. Een speelse, grappige krant, in zwart-wit, met rode steunkleur, vol foto's en veel donkere achtergronden, die associaties oproepen met de sfeer in de directeurskamer. De inleiding vertelt in veel woorden wat de academie allemaal niet is:

'geen… school, kleuterschool, lagere school, fröbelschool, kakschool, maîtresseschool,

kweekschool, moedermavo, vaderneum, meao, berlitzschool, nijverheidsschool, middelbare handelsschool, tweemansschool, onderbouw, hts, bovenkast, gymnasium, lyceum, alma mater, sportschool, talenpracticum, rijksacademie, vrije universiteit, landbouw-hogeschool, volksuniversiteit, clubhuis, groot-seminarie, kunstenaars-vakopleiding…'.

Wat was de Vrije Academie dan wel?

'een steenworp, twee gangen, open deuren, kantine, toiletten, oven, donkere kamers, kleihok, scheppingskans, kopieermachine, film-camera, inkt, licht, tekenpapier, administratie, bibliotheek, tekenezels, tuin, rustpunt, aktie-plek, denktank, hakzaal, klaplokaal, vijvertje, aquarelbenodigdheden, winkel, parkeerplaats, modellen, paspop, animatietafel, lintzaag, crèche, direkteur, lijmtang, vergaderkamer, begeleiders en plm. 2000 deelnemers…'.

Samenvattend stond er over de functie van het instituut vermeld: 'de Vrije Academie verschaft klimaat, faciliteit, begeleiding en ruimte'. Zwartjes' visie op het kunstlaboratorium bleef in de prospectus dus tamelijk vaag. In feite koketteerde de directie hier met warrigheid en onduidelijkheid, niet veel anders dan in de inmiddels verfoeide Psychopolistijd. Ondertussen was een daling van het aantal deelnemers ingezet. Waren er in het cursusjaar 1982-83 nog 2065 leerlingen; in september 1986 meldden zich er nog maar 1187. De daling gold evenzeer de voltijdse dag-leerlingen als de losse cursisten.

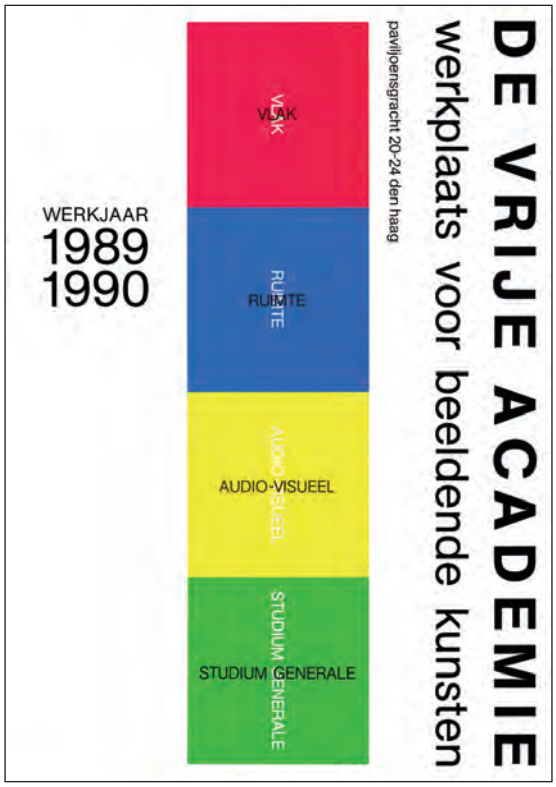
Het bestuur steunde Zwartjes niet; het stelde zich daarentegen op achter het deel van de docenten dat het vertrouwen in de directeur opzegde. Dat leidde uiteindelijk tot zijn 'vrijwillig' ontslag in 1988. De problemen waren zo groot geworden dat de wethouder, Jack Verduyn Lunel, een commissie instelde om advies uit te brengen over de voortgang van de academie. Deze adviseerde rigoureus een nieuwe directeur mèt zakelijke ondersteuning en een nieuw bestuur, dat in overleg met de gemeente moest worden benoemd. De gemeente moest op haar beurt op korte termijn de onduidelijkheden over een eventueel nieuw pand wegnemen en helderheid over subsidie op lange termijn verschaffen.[6] Voorlopig kwam er een - door de gemeente aangesteld - interim-bestuur en een interim-directie; weer werd Rooijackers gevraagd als waarnemend directeur op te treden. Het interim-bestuur stelde zich, net als Zwartjes eerder, op het standpunt dat de Vrije Academie kleiner moest worden en er alleen deelnemers moesten worden toegelaten na beoordeling van hun kwaliteit en intenties. Wéér konden deze plannen rekenen op stevige kritiek van de equipe, die nog steeds bestond in de oude vorm. Zij was niet gehoord, en de leden ervan vonden het typisch een beleid van managers, wat niet paste in de traditie van de academie als kunstenaarsbolwerk. Ze wees erop dat veel mensen in de loop van de geschiedenis op basis van vrijblijvendheid waren binnengekomen, maar zich desalniettemin tot volwaardig kunstenaar ontwikkeld hadden. Het voorstel was om het principe van zelfselectie te handhaven in plaats van een kwaliteitstoets in te stellen.

Het standpunt van het interim-bestuur bleek allesbehalve vrijblijvend te zijn; de gemeente dreigde de jaarlijkse subsidie van anderhalf miljoen gulden helemaal stop te zetten wanneer de stellingname niet werd opgevolgd. De belangrijke rol van de gemeente werd bekrachtigd door een statutenwijziging op 1 mei 1989, waarin zij vastlegde dat het college van B en W voortaan het bestuur benoemde en dat dat bestuur de directeur aanstelde, schorste en ontsloeg na instemming van het college. En zo werd tijdens de bestuursvergadering van 27 februari 1987 de radicale beslissing genomen dat alle medewerkers werden ontslagen; de academie zou met een schone lei opnieuw beginnen. Dat collectieve ontslag maakte het mogelijk een strengere selectie voor het personeel door te voeren, waardoor alleen de 'echt' goede begeleiders konden terugkomen.[7] Het plan hield ook in een nieuwe directeur te zoeken. Dat werd de 51-jarige Bob

Bonies, oud-leerling uit de jaren vijftig en bekend Haags kunstenaar van constructivistisch, abstract-geometrisch werk.

2. Bob Bonies, directeur van 1988 tot 2001

Toen Bonies in 1988 aangesteld werd, voerde hij de plannen van Frans Zwartjes uiteindelijk uit.[8] ‘Het heeft alleen drie jaar, het hoofd van Zwartjes, het verdwijnen van een wankelmoedig bestuur, een grote mate van onrust, het verdwijnen van twee-derde van de 1800 deelnemers, een verdere vermindering van subsidie van de gemeente met tien procent en een nieuwe (…) analyse gekost, voordat Zwartjes’ conclusies werden bevestigd’, aldus Bonies.[9] Het verschil was dat er nu een bestuur was dat de zware, maar nuchtere conclusies accepteerde. Bovendien kostte het collectief ontslag Bonies minder moeite dan Zwartjes. Zwartjes wist dat het moest, maar vond het lastig om uit te voeren. Bonies ging voortvarend aan de slag. Na het ontslag kon een aantal begeleiders weer terugkomen op basis van een tijdelijk contract.[10] Een goede begeleider moest in zijn optiek een kunstenaar zijn met een praktijk van aangetoonde kwaliteit; hij moest op de hoogte zijn en blijven van ontwikkelingen in de internationale beeldende kunst, kennis hebben van de kunsthistorische context, didactische kwaliteiten bezitten, ervaring als docent hebben, een duidelijke motivatie en visie hebben, interdisciplinair kunnen werken, enthousiast zijn, behept zijn met financieel inzicht en het vertrouwen van andere begeleiders genieten.[11] De begeleidersgroep werd ongeveer gehalveerd, maar Frans Zwartjes kwam onder Bonies weer terug, evenals oudgedienden als Jan Snoeck, Wil Bouthoorn en Pim van der Maas. De amateurs werden naar het creatief centrum Het Koorenhuis verwezen, dat extra subsidie kreeg om meer docenten te kunnen aanstellen. Vervolgens maakte Bonies korte metten met het drank- en drugsgebruik en liet hij alle ruimtes opruimen en hagelwit schilderen. De



156. Omslag van de prospectus van 1989-1990, ontwerp Bob Bonies.

eerste prospectus onder Bonies ademde een totale transformatie: op de omslag een heldere vormgeving van vier gekleurde blokken in rood, blauw, geel en groen, die de vier nieuwe afdelingen reflecteerden: vlak, ruimte, audio-visueel en studium generale. De vier blokjes werden ook in het logo van de academie opgenomen. Constructivistisch, zoals het artistieke werk van de directeur zelf. De teksten waren in heldere taal gesteld. De Vrije Academie heette nu: Werkplaats voor Beeldende Kunsten.

Bonies vond dat de academie weer moest functioneren volgens de uitgangspunten van Livinus van de Bundt: de steeds onderzoekende beoefening van de vrije beeldende kunst moest centraal staan. Daar had hij zelf als 17-jarige leerling goede ervaringen mee gehad. Naar zijn idee was er met Psychopolis teveel bezigheidstherapie en te weinig kwaliteit voortgebracht. Hij richtte

zich vooral op het herstellen van het kwaliteitsaspect. Het ging hem niet om het onderscheid tussen amateurs en professionals, centraal stond voor hem de gedrevenheid en de wil om onderzoekend bezig te zijn.[12] Deelnemers moesten in de eerste plaats gemotiveerd zijn om zich verder te ontwikkelen tot kunstenaar. Amateurs waren welkom, mits zij een professionele intentie nastreefden.

In het eerste jaar van zijn directoraat telde de academie nog maar 600 leerlingen, evenveel als toen Lampe begon aan de De Gheijnstraat. Het idee was nu dat dat wel een realistisch aantal was. Het werk van de deelnemers werd nu niet alleen bij toelating beoordeeld, maar ook jaarlijks geëvalueerd, en Bonies wilde de deelneming tot een jaar of vijf beperken. Er golden dus kwaliteitsnormen en net als aan andere kunstopleidingen werden de normen bepaald op basis van *common sense*. Een ballotagecommissie bestaande uit ervaren personen, die jaarlijks van samenstelling veranderde, moest voor een redelijke waarborg zorgen. Het aantal deelnemers bleef dalen, ook al doordat er nu mensen werden geweigerd.[13] Niettemin klonken er enthousiaste geluiden: 'Men hoeft slechts een lokaal binnen te wandelen om te ervaren dat de deelnemer van nu serieus bezig is met zelfontwikkeling en vormgeving (…). Specials zijn nu niet meer nodig, er is nu voldoende ruimte (letterlijk en figuurlijk) om iedereen een kwalitatief goede begeleiding te geven'.[14]

De academie verhuisde in 1989 terug naar de binnenstad van Den Haag. De gemeente stelde een pand ter beschikking aan de Paviljoensgracht 20, omdat het oude gebouw in het Regentessekwartier vanwege stadsvernieuwing werd gesloopt. Het nieuwe pand werd verbouwd tot een serie werkplaatsen, met daarbij tien studio's als eenpersoonsateliers. In de grote hal op de begane grond was ruimte voor het Studium Generale en exposities. De ruimtelijke capaciteit was duidelijk minder dan die van het oude gebouw; er pasten sowieso al geen tweeduizend deelnemers meer in. Een nieuwe leerweg was de postacademische werkplaats, specifiek opgericht voor afgestudeerde kunstenaars van andere kunstopleidingen. De begeleiders bemiddelden voor hen expliciet om kunstopdrachten uit de praktijk te verkrijgen.[15] Het zal niet verbazen dat ten gevolge van alle koerswijzigingen de deelnemerspopulatie sterk veranderde. Uit een onderzoek van 1994 bleek dat de gemiddelde leeftijd van de voltijds-deelnemers tussen de 30 en 50 jaar lag, aanzienlijk hoger dan in voorgaande jaren, en dat het merendeel van deze mensen een kunstvakopleiding achter de rug had of anderszins hoger opgeleid was. De 'losse' cursisten waren gemiddeld jonger, tussen de 20 en 30 jaar. Schoolverlaters meldden zich niet meer; het reguliere kunstonderwijs was voor hen financieel aantrekkelijker geworden. Een groot deel van de deelnemers was dus al kunstenaar en gebruikte de Vrije Academie - naast ontwikkelings- en ontplooiingsmogelijkheid - als atelierfaciliteit.[16]

De gemeente bleef jaar na jaar onduidelijk over subsidie op lange termijn.[17] Op de Vrije Academie ontstond de indruk dat de gemeente, nadat ze de belangrijkste bevoegdheden naar zich toegetrokken had en de academie gedwongen had de kwaliteit op te schroeven, bezig was om van het instituut af te komen. Iedere keer weer werd het voortbestaan ter discussie gesteld. Keer op keer voerden deelnemers campagnes, soms ludiek met straattoneel, nachtelijke acties met fakkels en t-shirts met 'de Vrije Academie moet blijven!', soms zakelijk met vergaderingen en handtekeningenacties. Den Haag was echter 'praktisch failliet', zoals in de gemeentelijke Voorjaarsnota van 1991 viel te lezen.[18] De stad had structureel te veel geld uitgegeven aan spectaculaire stadsvernieuwing, reden waarom uiteindelijk de artikel-12 status werd aangevraagd en toegewezen. Tijdens Bonies' directoraat werd de gemeentelijke subsidie geleidelijk afgebouwd naar steeds lagere bedragen, met af en toe een eenmalige financiële injectie.[19] Bonies bezuinigde vooral op materiaal en vast personeel. Ondertussen daalde het aantal deelnemers; in 1994 bleek al dat het er te weinig waren om budgettair

neutraal te kunnen draaien. Het aantal moest omhoog of de tarieven moesten stijgen.[20]

Omstreeks 1998 ontstonden er opnieuw problemen tussen bestuur en directie. Leden van het bestuur, met de voormalige wethouder Jack Verduyn Lunel als voorzitter en Abe van der Werff als secretaris, vonden dat er stagnatie optrad. Zij zagen te weinig nieuwe deelnemers en constateerden dat de oude te lang bleven zitten, en er waren te veel deelnemers die geen vorderingen maakten in artistieke zin. De directie miste naar hun idee de aansluiting met ontwikkelingen in de kunst, in ieder geval op het gebied van videokunst. De apparatuur was verouderd. Deze conclusies werden bevestigd in een onderzoek in opdracht van de gemeente, het rapport Buys, dat verscheen in september 1999.[21] De gemiddelde leeftijd van de deelnemer bleek op dat moment 44,3 jaar te zijn.[22] Er waren nog slechts 165 voltijds-deelnemers en 250 cursisten. Voor het volledige programma betaalden zij *f* 1900 per tien maanden, een bedrag dat kon oplopen tot *f* 2800 wanneer de deelnemer koos voor toegang tot alle workshops, projecten, praktijk- en applicatiecursussen.[23] Het bestuur was van mening dat Bonies, die door ziekte op halve kracht werkte, terug moest treden. Zij stelde Van der Werff aan als interim-manager, die vervolgens het nieuwe beleidsplan opstelde: de Beleidsvisie Vrije Academie Kunstenplanperiode 2001-2004.[24] Daarin stelde Van der Werff vast dat de academie meer aandacht zou gaan besteden aan de individuele ontwikkeling van deelnemers en dat actuele vraagstukken, ook op internationaal terrein, een grotere rol zouden gaan spelen. Samenwerking met andere instituten, zoals Het Koorenhuis, Theater Zeebelt, Stroom en het Gemeentemuseum zou meer diepgang brengen. Er zou geïnvesteerd gaan worden in digitale media.

Bonies wenste ondertussen als directeur aan te blijven tot aan de start van de nieuwe beleidsperiode. Maar daarmee waren de meningsverschillen niet uit de lucht. Er ontstond een heikele situatie met twee kapiteins op één schip. De controverse ging vooral over de samenwerking met andere instituten. De gemeente had de nieuwe beleidsvisie gehonoreerd en erkend dat de Vrije Academie een eigen positie bekleedde tussen Het Koorenhuis en de Koninklijke Academie in. Dus vond Bonies dat die erkenning niet in gevaar gebracht moest worden door een intensieve samenwerking met andere instellingen, terwijl het bestuur juist van mening was dat de academie in de toekomst financieel sterker en onafhankelijker zou zijn in een collectief. Het geschil liep zo hoog op dat Bonies zijn directeursfunctie niet wilde opgeven, zo lang niet duidelijk was dat zijn opvolger leiding zou gaan geven aan een kleine, maar zelfstandig opererende Vrije Academie.[25] Zijn opvatting werd gedeeld door de deelnemers en de medewerkers, die dreigende taal uitten in de richting van het bestuur. Zij zouden ‘hun vertrouwen in het bestuur opzeggen’ en ‘een onafhankelijk en diepgaand onderzoek eisen’, wanneer het bestuur met hen geen overeenstemming zou weten te bereiken.[26] De *move* van Verduyn Lunel, die zijn positie van bestuursvoorzitter van de Vrije Academie verruilde voor die van directeur van de Koninklijke Academie, werd als verraad beschouwd.

Deelnemers, medewerkers en Bonies kregen hun zin. De Vrije Academie ging verder als zelfstandige, kleine organisatie. Maar dat betekende niet dat de samenwerking met andere instituten van de baan was en ook niet dat de financiële positie van de academie nu veilig was gesteld. Medio 2001 trad Van der Werff terug als interim-manager en werd Bob Bonies opgevolgd door de 48-jarige Ingrid Rollema.

3. Ingrid Rollema, directeur van 2001 tot 2009.

In de zomer van 2001 trad beeldhouwer en volkenrechtjurist Ingrid Rollema aan als nieuwe directeur. Meteen bij haar entree maakte ze indruk door de bevlogenheid waarmee ze haar idealen over het voetlicht bracht. De Vrije Academie zou



157. September 2009. Entree Vrije Academie (Gemak) bij de gelegenheid van de tentoonstelling *Entering Europe*, een fotoreportage van de fotograaf Joël van Houdt van zijn oversteek met 28 illegale immigranten van Marokko naar Lanzarote.

een geëngageerde plek worden, een academie van de straat waar de essentialia van het leven aan bod kwamen. Ze sprak over multiculturaliteit, immigranten, asielzoekers en de globalisering. Een 'wervelwind' werd ze genoemd.[27] Ze nam de statutaire doelstelling van de academie over, maar voegde er nog een regeltje aan toe: 'De resultaten op het vlak van de autonome beeldende kunsten behoren zowel een verrijking van individuen als van het culturele klimaat in Den Haag te betekenen.'[28]

Rollema kende het instituut van haver tot gort; ze had er als kind al cursussen gevolgd en op haar zestiende actief meegewerkt aan de *speak-ins*, het straattheater en actualiteitsonderzoek van Psychopolis. Haar ervaringen met Lampe waren positief, waardoor zij zich eerder door hem geïnspireerd voelde dan door Livinus, vooral in politiek en maatschappelijk opzicht. Naar haar idee hadden kunstenaars een belangrijke maatschappelijke verantwoordelijkheid en dat inzicht probeerde zij in het curriculum te incorporeren. Bovendien moest de cultuuropvatting niet alleen westers, maar ook op Afrika en het Oosten gericht zijn. Net als Lampe eerder was ook Rollema sterk in het regelen van huisvesting, ateliers en exposities voor buitenlandse deelnemers, met name voor Palestijnen. In haar eerste beleidsplan nam ze een oud, maar lang niet gehoord statement op: 'Begeleiding is eerder een persoonlijke vorm van raadplegen en coachen dan van lesgeven.'En: 'Adviseren en begeleiden is belangrijker dan beoordelen'.[29] Deze uitspraken betroffen de geaccepteerde deelnemers, die uiteraard al beoordeeld waren. Want Rollema scherpte, om het niveau te

verhogen, de toelatingscriteria verder aan. Professionaliteit kwam nog hoger in het vaandel te staan. Dat trof ook die deelnemers, die al geruime tijd van de academie-faciliteiten gebruik maakten, waarvan sommige al meer dan twintig jaar. Het instituut werd inmiddels wel gekenschetst als 'hangplek voor oudere kunstenaars'; en al had het nog de naam van een broedplaats, je trof er in plaats van jonge kuikens vooral 'volwassen vogels die al heel lang op hun nesten zitten'.[30] Het was de bedoeling het proces van verjonging en vernieuwing van de deelnemerspopulatie behoedzaam aan te pakken. Rollema geloofde dat als de werksfeer en de verbinding met de buitenwereld veranderde, diegenen die zich daardoor niet aangesproken voelden wel zouden vertrekken. Zelfselectie dus.[31]

Het kostte haar twee jaar om de Vrije Academie na alle bestuursproblematiek en financiële malaise weer op poten te krijgen. De vitaliteit kwam terug, de deelnemerspopulatie groeide, werd diverser en verjongde in rap tempo. In het jaar 2003 waren er bijna anderhalf maal zoveel deelnemers als in 2000, namelijk 146 voltijdsdeelnemers en 524 cursisten, tegenover respectievelijk 104 en 370 in 2000.[32] De nieuwe media kregen een volwaardiger plaats, waardoor de academie aantrekkelijker werd voor een jonger publiek. Door samenwerking met de *World Wide Visual Factory*, eerder het *World Wide Video Festival*, beschikte de academie nu wèl over vakinhoudelijke en vaktechnische expertise en over een internationaal netwerk van videokunstenaars. De directeur wist ruime subsidies binnen te slepen, onder andere van het Fonds 1818, waardoor ze haar plannen kon uitvoeren. Zo richtte ze het 'artistiek asiel' op, een mogelijkheid voor gevluchte kunstenaars zonder verblijfsvergunning om op de academie te komen werken.[33] Ze verwachtte veel van de ideeënuitwisseling tussen niet-westerse en westerse kunstenaars.[34] Ze trok gerenommeerde kunstenaars uit binnen- en buitenland aan als *artist-in-residence*, als begeleiders aan de academie. Kunstenaars uit China, Japan, Marokko, Kongo, Kenia, Brazilië en het Midden-Oosten gaven workshops en lezingen en exposeerden hun werk in de tentoonstellingsruimte. Daarnaast zette ze het onderzoeksproject PAIK (Platform Actuele Interculturele Kunst) op, met presentaties over prangende vraagstukken in de wereld, bijvoorbeeld over voedselproblematiek, energievoorziening of bevolkingsdichtheid. De mondiale benadering paste uitstekend in het beleid van de gemeente, die zich wilde profileren als Internationale Stad van Vrede en Recht en de ambitie had Culturele Hoofdstad 2018 worden. Er was behoefte aan een internationaal cultuuraanbod, zo viel te lezen in gemeentelijke publicaties. De gemeente honoreerde haar inspanningen in eerste instantie dan ook met een verdubbeling van de subsidie, mede op instigatie van de externe fondsen die de academie gesteund hadden. Bij sommige deelnemers rees nu wel de vraag of politiek belangrijker was geworden dan kunst; deze groep vond dat Rollema te weinig aandacht besteedde aan de persoonlijke zoektocht van ieder individu. Zij nam daarop in haar beleidsplan expliciet op dat die individuele ontwikkeling op nummer één behoorde te staan.[35]

In het najaar van 2007 opende oud-minister Jan Pronk 'Gemak', als centrum voor kunst, maatschappij en politiek, naar voorbeeld van hoofdstedelijke debatcentra als De Balie en Felix Meritis. Gemak was een samenwerkingsverband tussen het Haags Gemeentemuseum en de Vrije Academie (Gem-AK). Onder deze paraplu organiseerde de academie tentoonstellingen en debatten, die 'reflecteren op kunst en de maatschappij'. Samenwerking met andere Haagse instanties was een kernpunt in het beleid van Rollema. Ook met Stroom, het Institute of Social Studies, Clingendael, de Haagse Hogeschool, Toneelgroep De Appel, diverse galeries en festivalorganisaties organiseerde zij verbanden. Met de Koninklijke Academie kwam een regeling tot stand waarbij de kunststudenten extra punten kregen als ze het Studium Generale van de Vrije Academie volgden, tentoonstellingen bezochten en aan workshops meededen.

Om een nieuw publiek aan te trekken startte de academie in 2007 naast al haar andere activiteiten met DNA (De Nieuwe Academie). De organisatie hiervan en het bijbehorende Studium Generale was in handen van Felix Villanueva. DNA was opgezet als *postgraduate* instelling, zoals in Amsterdam ook bestond aan De Rijksakademie en De Ateliers, voorheen Ateliers '63. Recent afgestudeerden, die actief werden gescout, en getalenteerden zònder kunstopleiding konden aan de Paviljoensgracht een atelier en een eigen programma krijgen. Een vast beoordelingsteam legde zich toe op de ballotage en intakegesprekken. De kandidaten werden beoordeeld op beeldend talent, mentaliteit en kritisch vermogen.[36] Het programma bestond uit workshops, waarvoor om de zes weken gerenommeerde kunstenaars, curatoren en kunsttheoretici uit binnen- en buitenland werden uitgenodigd. De deelnemers ontwikkelden vervolgens onderzoek dat uitmondde in lezingen, debatten en presentaties.

Rollema stopte vrij abrupt met haar directeurschap in 2009, nadat ze een nieuw plan had geformuleerd voor de periode 2009-2012. Daarin gaf ze aan voort te willen gaan op de ingeslagen weg. Ze vroeg de gemeente een uitbreiding van de subsidie van bijna 4 ton, meer dan een verdubbeling ten opzichte van 2007.[37] Onder haar leiding was de Vrije Academie een unieke werkplaats van kunst en debat geworden, die ook landelijk aandacht trok. En: het was een instituut waar getalenteerde en gemotiveerde kunstbeoefenaars, met of zonder opleiding, gelegenheid werd geboden zich verder te ontwikkelen.

4. Marie Jeanne de Rooij, directeur van 2009 tot 2016.

In 2009 stelde het bestuur Marie Jeanne de Rooij (1961) aan, de eerste directeur zonder een Vrije Academievverleden. Zij was conceptueel kunstenares en tentoonstellingsmaker, en had haar sporen verdiend als directeur van Den Haag Sculptuur, dat de jaarlijkse beeldententoonstellingen op het Lange Voorhout organiseerde. Zij bouwde inhoudelijk en praktisch voort op de stand van zaken, die bij aanvang van haar directeurschap stabiel leek.[38] Bij haar start waren er nog vijftien kunstenaars aan het instituut verbonden als begeleider. De academie bood drie mogelijkheden voor inschrijving: als 'deelnemer talentontwikkeling', als professioneel kunstenaar op projectbasis of als deelnemer aan het postacademische DNA. Aanmelders gingen een intakegesprek van een uur tegemoet aan de hand van een meegebracht portfolio. Met het beoordelingsteam bespraken zij hun motivatie, waarna eventueel nog tot een proefperiode van drie maanden kon worden besloten. Na inschrijving als 'deelnemer talentontwikkeling' volgde er twee maal per jaar een evaluatiegesprek. Maximaal mocht zo'n deelnemer zes jaar ingeschreven blijven. Wanneer hij het niveau van zelfstandig kunstenaar had bereikt, kon hij zich, net als ieder ander professioneel kunstenaar, op projectbasis inschrijven voor een zelfstandig werkjaar en gebruik maken van de faciliteiten. De inschrijving voor DNA was aan een scherpere beoordeling onderhevig en deelname was bovendien van kortere duur. De DNA-er mocht voor een periode van twee jaar een postacademische werkplaats in gebruik nemen. Verder professionaliseren van de academie was het doel. In de jaren tussen 2009 en 2012 meldden de kandidaten voor DNA zich steeds meer direct aan vanuit heel Nederland en ook daarbuiten.

Als tentoonstellingsmaakster was De Rooij vooral geïnteresseerd in het onderdeel Gemak, met name omdat de grote ruimte bijzondere mogelijkheden bood. In 2010 trok het Gemeentemuseum zich uit de samenwerking terug en organiseerde de Vrije Academie de exposities op eigen kracht. De Rooij was minder sterk geïnteresseerd in wereldproblematiek dan haar voorganger, maar meer gericht op maatschappelijke thema's dichtbij huis. Van begin af aan organiseerde ze samen met deelnemers spraakmakende tentoonstellingen, waarbij soms de hele

ruimte werd verbouwd met stellages en installaties, en dwarsverbanden met andere disciplines zoals muziek werden aangegaan, maar ook wel puur klassieke tentoonstellingen werden ingericht.

Het beleid lag goed op koers, maar onverwacht kwam er met het Advies Meerjarenbeleidsplan Kunst en Cultuur 2013-2016 van de gemeente een kink in de kabel. Ondanks de goede resultaten en een realistisch nieuw beleidsplan werden de voorstellen voor de jaren tot 2016 niet gehonoreerd. De werkplaatsen en DNA, dus de hele onderwijstak, werden niet meer als subsidiabel gezien. De tarieven waren in 2012 verhoudingsgewijs nog altijd laag: een deelnemer betaalde 200 euro per maand (of 1395 euro per jaar) om elke dag in een van de werkplaatsen te mogen werken, of 1000 euro per jaar voor één dag per week. Zelfstandig werken was duurder dan onder begeleiding.[39] De gemeente eiste voor de jaren 2013-2016 dat de academie een marktconforme prijs zou rekenen voor de werkplaatsen en zou samenwerken met de Koninklijke Academie en het Koninklijk Conservatorium (inmiddels samengebracht in de Haagse Hogeschool voor de Kunsten).[40] Zij zou vanaf 2013 alleen nog Gemak en het Studium Generale subsidiëren en zo geschiedde het ook, een beslissing die insloeg als een bom bij bestuur, directie, team, deelnemers en begeleiders.[41] De subsidie werd omlaag gebracht van 6,5 naar 1,5 ton. De nieuwe directeur was gedwongen de werkplaatsen en DNA te sluiten en moest bijna al haar tijd besteden aan de zoektocht naar passende huurders voor de twee verdiepingen die niet meer werden gebruikt. Afdelingen van de Koninklijke Academie startten nu op de tweede verdieping. De tentoonstellings- en debatruimte Gemak was nog het enige actieve onderdeel van het meer dan 65-jarige instituut. De vaste, personele bezetting, voor administratie en de directie zelf, werd teruggebracht van 4,7 naar 1,7 fte.[42]

Desondanks had de directie nog altijd het voornemen de oorspronkelijke doelstelling trouw te blijven. De Rooij bood in ieder geval een podium aan het artistieke werkproces en kunstexperiment, door vooral de kunststudenten hun tentoonstellingen te laten maken. Zij probeerde op die manier de kunstacademische ambiance, die van het jonge, aanstormende talent, vast te houden. De trits kunst, politiek en samenleving bleef de leidraad, maar was niet de enige mogelijkheid; er heerste binnen Gemak vrijheid van kunstopvatting en in principe was alles mogelijk. Zo bleef de Vrije Academie, ondanks de gemeentelijke dreun, non-stop actief als tentoonstellings- en debatpodium. De grootste uitdaging voor De Rooij was om reuring en dynamiek te behouden door steeds weer interessant te programmeren, 'de saaiheid voorbij'.[43] Haar doel was om ook zonder de werkplaatsen en DNA 'talent te ontwikkelen, kunstenaars te ontdekken en vast te houden voor de stad, en om 'kunst te tonen die uitnodigt tot debat'.[44] Gemiddeld eenmaal per maand werden exposities, lezingen en debatten georganiseerd met maatschappelijke en politieke thema's.

Op 4 december 2015 werd de laatste, eendaagse tentoonstelling geopend, getiteld *All art is political*. De gemeente Den Haag trok, nogal onverwacht, ook de subsidie voor Gemak in zijn geheel in. Als stelling was de titel van deze laatste tentoonstelling prikkelend bedoeld. Oorspronkelijk had de directeur de regel als motto mee willen geven aan het volgende beleidsplan. Ze had daarin de vraag aan de orde willen stellen in hoeverre kunstenaars tegenwoordig nog autonoom kunnen zijn. Of moeten ze alleen nog leveren waar de maatschappij om vraagt? Als titel voor de afsluitende expositie was het motto vooral een cynisch gebaar. Als afsluiting organiseerde De Rooij een ongemakkelijk debat waarbij wethouder Joris Wijsmuller aanwezig was, die echter alle verantwoordelijkheid van zich af liet glijden.[45] De directeur hield een vurig, maar zinloos geworden pleidooi voor het nut van een presentatie-instelling als Gemak, waar de wethouder inhoudelijk niet op reageerde. Daarmee sloot het instituut de deuren en kwam er ook aan het laatste onderdeel van de Vrije Academie een einde.

5. Conclusie

Wat ging er die afgelopen decennia mis? Er valt een aantal oorzaken aan te wijzen voor de teloorgang van de Vrije Academie. In de eerste plaats was er de afhankelijkheid van nog maar één subsidiënt, de gemeente. Dat leverde een kwetsbare positie op, waarin de Vrije Academie speelbal werd van niet altijd voorspelbare gemeentepolitiek. De gemeente stelde keer op keer eisen waaraan voldaan moest worden op straffe van sluiting. Op die manier is het antwoord op de principiële vraag of de academie breed en laagdrempelig moest blijven of juist hoogwaardig en klein, eenvoudig afgedwongen. Ingrid Rollema kon met haar programma voort, doordat zij zich van de financiële steun van externe partijen had verzekerd, die bovendien hun macht ten aanzien van de gemeente konden aanwenden. De vaardigheid van directeuren om subsidies binnen te slepen bleek een voorwaarde voor overleving.

In de tweede plaats verloor de Vrije Academie haar uniciteit door zich verregaand te professionaliseren. Zij ging meer en meer op een gewone kunstacademie lijken. Het werd steeds lastiger om de bijzondere rol van het instituut te verdedigen. Directies hinkten wat dat betreft op twee gedachten; enerzijds verdedigden ze de laagdrempelige toegankelijkheid, anderzijds de professionele kwaliteit. De academie was in het verleden uniek geweest, doordat persoonlijke ontplooiing van de deelnemer belangrijker was dan het artistieke resultaat. Door het weren en wegsturen van de amateurs kwam de nadruk te liggen op professioneel kunstenaarschap. Het ging er niet om of er een boterham verdiend werd met de kunst; het ging erom of de geproduceerde kunst de toets van kwaliteit kon doorstaan. Normen en toetsen: dat waren de nieuwe aspecten. De vraag of kunstenaarschap eigenlijk wel ‘aanleerbaar’ is werd niet meer gesteld. Stilzwijgend gingen bestuur en directie daar nu vanuit. De academie was nog in zoverre laagdrempelig, dat een bepaalde vooropleiding niet noodzakelijk was. Maar de Koninklijke Academie was inmiddels net zo laagdrempelig geworden, al was daar een vooropleiding wel verplicht.

Zelfontplooiing als doel van de opleiding was niet meer populair in de jaren tachtig; daar kwam het streven naar kunstkwaliteit voor in de plaats. In de eerdere jaren had de persoonlijke ontplooiing tot doel om de wereld te verbeteren, en dat hogere morele doel verdween onder Zwartjes en Bonies. Onder Rollema kwam het weer terug, maar in een andere vorm: nu ging het om artistieke kwaliteitsverhoging om de wereld te verbeteren. Geloofde Livinus nog dat de samenleving als geheel vriendelijker en milder zou worden wanneer meer mensen aan kunst deden, Rollema geloofde dat niet, maar was er wel van overtuigd dat een goed artistiek beeld de ogen opent, mensen doordringt van de werkelijkheid en tot actie oproept. Tegelijkertijd was juist dàt aspect, waarvoor de Vrije Academie in beginsel was opgericht, namelijk het individualistische, subjectivistische kunstonderwijs gericht op persoonlijke ontplooiing, ook aan de traditionele academies normaal geworden. Nergens was nog, zoals in de jaren vijftig, zestig en zeventig, uitsluitend het tekenen en schilderen naar de natuur de leidraad.

Voor iedere kunstopvatting moest ruimte zijn, een gegeven dat vanzelfsprekend was geworden voor iedere kunstacademie. Uiteindelijk was er aan de Vrije Academie in ieder geval niet méér vrijheid dan aan andere, traditioneler academies. Ook op dit punt onderscheidde het instituut zich dus niet meer. Als tentoonstellings- en debatpodium was de Vrije Academie wel uniek, maar er was ook overlap met andere instellingen in Den Haag.

Kortom, de Vrije Academie onderscheidde zich nauwelijks nog van andere academies. Er waren nu in Den Haag twee vergelijkbare instituten, waartussen diverse samenwerkingsverbanden bestonden. In dat gegeven zag de gemeente Den Haag vermoedelijk de legitimatie om de subsidie in te trekken. Tekenend is de gelatenheid waarmee de deuren gesloten werden. Er ontstond geen protest, geen betogingen, geen handtekeningenacties. En zo eindigde het door Livinus ontstoken vuur als een nachtkaars.



158. Leerlingen beschilderen een lokaal, jaren zeventig.



Slotconclusie

Ware kunst is altijd de uitdrukking van de persoonlijkheid van de maker. Zo luidde de kern van de onderwijsideologie van Livinus van de Bundt. In deze visie was het in vrijheid ontwikkelen van de eigen persoonlijkheid het belangrijkste middel om tot goede kunst of creativiteit te komen en zou het vervaardigen van kunst tevens een hoger maatschappelijk doel dienen.

Het begrip 'ideologie' klinkt weidser dan het feitelijk was. Van de Bundt en Lampe stelden geen doortimmerde theorie op. Het was eerder een verzameling min of meer coherente ideeën over mens en maatschappij, ingebed in bestaande onderwijskundige inzichten en in filosofieën als het personalisme en het existentialisme. Hierop baseerden ze hun kunstonderwijs, dat moest dienen als alternatief voor de klassiek-academische onderwijsopvatting.

Deze studie begon met de hoofdvragen: op welke wijze is aan de Haagse Vrije Academie inhoudelijk en praktisch vormgegeven aan de vrije onderwijsideologie van Livinus van de Bundt en hoe hebben de leerlingen dit onderwijs ervaren? Hadden Van de Bundt en Lampe gelijk met hun hypothese dat de leerling tijdens zijn opleiding in de beeldende kunsten ook een sociale attitude en maatschappelijk verantwoordelijkheidsbesef ontwikkelde? Andere vragen waren: op welke wijze geeft deze studie meer inzicht in de Haagse stadsgeschiedenis; en op onderwijskundig terrein werd de vraag gesteld in hoeverre de geschiedenis van de Vrije Academie zou kunnen bijdragen aan de discussie over moraliteit in het onderwijs en het maatschappelijk belang van verbeeldingskracht; en kan het onderzoek bijdragen aan het debat over zelfontdekkend leren en het objectief beoordelen van subjectieve, artistieke prestaties?

Haagse stadsgeschiedenis

De Vrije Studio kon in 1933 opgericht worden omdat de stad ondanks de economische crisis welvarend, dynamisch en internationaal georiënteerd was en bleef. In de galeries en musea werd veel moderne kunst getoond. Er woonde een welvarende klasse, vaak geïnteresseerd in spiritualiteit, die betaalde teken- en schilderlessen kon en wilde volgen en tegelijk kunstenaars ondersteunde. Aan de Vrije Studio speelde het klassieke Haagse onderscheid tussen 'zand' en 'veen' geen rol; rijk en arm werkten er naast en met elkaar. Kunstenaars konden er als docent of assistent aan de slag. Het Haags Gemeentemuseum profiteerde van dezelfde omstandigheden: er was onder de bewoners interesse voor moderne kunst en particulieren schonken kunst. De directeur was daardoor niet alleen in staat een moderne collectie op te bouwen, maar ook om de minder welgestelden goedkope museumkaarten te verschaffen en gratis rondleidingen te verzorgen.

Na de oorlog beschikte Den Haag - en dat was uniek voor Nederland - door de Vrije Academie over een experimentele, werkplaatsachtige vorm van kunstonderwijs. De overheid zou deze vorm tijdens de korte periode van het kabinet Schermerhorn-Drees graag doorgevoerd hebben aan alle kunstopleidingen. Met als doel de vrije kunstenaar een grotere rol te laten spelen in het maatschappelijk leven, vooral door diens inzet bij de toegepaste kunsten en industriële vormgeving. Dat programma, dat de Vrije Academie wel uitvoerde, werd door de gemeente ondersteund vanaf 1953. Dat betekende dat ook na de oorlog in Den Haag lange tijd de situatie bestond dat getalenteerde kunstenaars in spe ook zonder geld en vooropleiding een kunstopleiding konden volgen. Door dit beleid kon de stad al vroeg beschikken over een laagdrempelige fotovakopleiding, een grafische- en een mode-opleiding en vervolgens ook over een internationaal vermaarde film- en geluidsopleiding.

Niet alleen voor de minder bemiddelde klasse, ook voor ingezetenen van Den Haag die tijdelijk in de stad verbleven bood de Vrije Academie mogelijkheden. Van begin af aan bood het instituut een opleiding die bij uitstek geschikt was voor expats, ambassadepersoneel en buitenlandse kunstenaars op doorreis. In de De Gheijnstraat klopten

steeds meer internationale studenten aan, die door deel te nemen aan de opleiding een visum konden krijgen. De roem van het instituut reikte tot ver over de grenzen, en ook buiten Europa. Nog in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw wist de gemeente de internationale benadering te waarderen en bleek de Vrije Academie uitstekend te passen in het profiel van de Internationale Stad van Vrede en Recht die Den Haag wilde zijn. De vele buitenlandse deelnemers zorgden voor een internationaal cultuuraanbod dat de gemeente op de kaart kon zetten als beoogde Culturele Hoofdstad.

In de jaren zestig van de twintigste eeuw speelde de academie een belangrijke rol in de bloei van Den Haag als popstad. Het gebouw aan de De Gheijnstraat fungeerde als gratis oefenruimte voor de vele bandjes die de stad telde. Psychopolis als undergroundfenomeen vormde een niet te onderschatten bestanddeel van het Haagse kunstleven. Door de grote hoeveelheid deelnemers waren veel mensen kunstzinnig en creatief bezig, niet alleen binnen de muren van het instituut, maar ook in de wijken, via actiegroepen, buurtcentra, scholen en theaters. Spandoeken, protestposters en andere demonstratiematerialen kwamen van de Vrije Academie. De geschiedenis van de provobeweging kent een Haagse voetnoot; de nabijheid van het regeringscentrum betekende dat de Vrije Academie een bijdrage kon leveren aan de acceptatie van vermeend staatsgevaarlijke lieden. De academie speelde niet alleen een culturele en politieke rol, ook op het terrein van de psychiatrie eigende het instituut zich een taak toe. Psychopolis fungeerde jarenlang als vangnet, vanuit het idee dat psychiatrisch patiënten het best gedijden in de maatschappij in plaats van binnen een instelling. Het instituut gold als officieuze opvang voor tientallen psychisch-sociaal en medisch-sociaal geïndiceerde (ex)patiënten, met medeweten en medewerking van de gemeentelijke overheid. Die situatie was niet zonder gevaar en had ook verkeerd kunnen aflopen.

Samengevat: de Vrije Academie en haar voorloper De Vrije Studio oefenden op het gebied van laagdrempelig kunstonderwijs, op dat van de populaire muziek en op creatief niveau een sterke invloed uit op het stadsleven en het kunstklimaat van Den Haag. Een invloed die verder reikte dan alleen de stad.

Hoofdvragen

De ideologie van Van de Bundt vindt zijn oorsprong in stromingen uit het begin van de twintigste eeuw. Het adagium *Wachsen lassen* van Franz Cizek klonk door in zijn opvattingen en echode na in uitspraken van Lampe. Livinus schreef: ‘Houd u open voor alles wat er uit u kan groeien’; Lampe zei: ‘Het verschil tussen jou en een kunstenaar is niet zo groot. Leer maar een beetje spelen’. Het ging beiden er in principe om dat kunst niet valt aan te leren, maar dat alle voorwaarden voor kunstenaarschap in essentie binnen een mens aanwezig zijn. Het laagdrempelige, open en vrije leraar-leerlingsysteem van de Vrije Academie was afgeleid van de Parijse *académies libres*, maar daar kwam een aantal factoren bij. In de eerste plaats de morele vorming, waardoor de kunstopleiding aan een betere maatschappij zou bijdragen; in de tweede plaats het belang van het experiment; ten derde de democratisering van het kunstonderwijs. Hierdoor zou toegang gewaarborgd zijn voor iedereen. Dat overheden subsidie gingen verlenen aan deze vorm van kunstonderwijs was een vierde nieuwe factor.

Morele vorming

De vooroorlogse Vrije Studio was spinozistisch georiënteerd. Kunst werd gezien als uitdrukking van een hoger, spiritueel streven en goede kunst zou de verheffing van het aardse, het materiële, verbeelden. Chris de Moor huldigde deze opvatting en wilde zijn leerlingen die ook bijbrengen. Hij

ging ervan uit dat kunstenaars met zulk 'hoger' geïnspireerd werk een bijdrage leverden aan het onderdrukken van het kwade. Zij zouden zorgen voor een tegenwicht aan de al te rationele, aardse werkelijkheid. Goede kunst was zijns inziens vooral 'gevoelsgetrouw'; om die reden raakte de nog jonge wetenschap van de psychologie betrokken bij het kunstonderwijs.

De zoektocht naar een balans tussen het materiële en het spirituele was ook de grondgedachte van de leer van de theosofie. De opleiding voor tekenleraren aan de Haagse Academie bleek hiervan geheel doordrongen. Toekomstige tekenleraren leerden er om gevoelsmatig, d.w.z. naar fantasie en beleving te tekenen om dat later op hun leerlingen te kunnen overbrengen. Daarmee zouden ze een tegenwicht bieden aan het verstandelijk georiënteerde onderwijs. Ze werden ook geacht gevoelsmatige tekeningen te duiden en aard en aanleg van de maker te herkennen. Een groep Haagse tekenleraren (de Haagse Negen) zag zichzelf als psychologen. Ze wezen het aanleren van techniek af, want dat zou de spontaniteit afremmen en de registratie van het gevoel belemmeren. Vanaf 1937 konden overigens ook kunststudenten aan de Haagse Academie zich wijden aan het gevoelsmatige tekenen vanuit fantasie en beleving.

Na de Tweede Wereldoorlog verwoordde Van de Bundt bij de oprichting van de Vrije Academie in navolging van theoloog en oud-minister Van der Leeuw de personalistische visie. Ook in die filosofie waren kunstenaars bij uitstek geschikt om te zorgen voor balans in de maatschappij. Met hun gevoel voor magie zouden ze evenwicht brengen in de overwegend technologische maatschappij. Termen als het 'hogere' werden na de oorlog niet meer gebruikt. Religieuze begrippen pasten niet in het personalistische gedachtegoed, dat het kerkelijke juist wilde overstijgen. Het draaide om de ontwikkeling en ontplooiing van de persoon, zowel spiritueel als rationeel, niet afgeremd door religieuze of politieke dogma's. Het nieuwe ideaal was gericht op samenwerking tussen alle gezindten, en ging om een bredere moraal dan die de kerken voorstonden. Solidariteit en dienstbaarheid werden de nieuwe maatstaven voor het 'goede'. Zo ver strekten de ideeën van Livinus over de morele vorming van zijn leerlingen.

Het bestuur van de Vrije Academie bestond voor een deel uit aanhangers van het personalisme, die op culturele avonden ook voordrachten hielden. In hun denkwereld heerste veel begrip voor elk soort gedrag van mensen, ook voor wat abnormaal of onaangepast genoemd kon worden. Ze legden de nadruk op de geborgenheid van de werkgemeenschap; de milde aanpak binnen een veilig klimaat werd geprefereerd boven een strenge, normatieve aanpak met straffen en uitsluiten. Alleen bij spontane en in volle vrijheid geuite expressie zou het 'echte' en 'authentieke' van het individu naar voren komen - en dat mocht evenzeer lelijk zijn als mooi. Echt, eerlijk en authentiek waren de begrippen die in de plaats kwamen van 'het hogere' en 'gevoelsgetrouwheid'. De maatschappij zou vooral gedijen bij uitgegroeide 'volledige' persoonlijkheden. Spontane expressie werd verondersteld een bijdrage te leveren aan de ontwikkeling van uitgebalanceerde, niet-beknotte persoonlijkheden.

George Lampe gebruikte de term 'humanitair personalisme' voor zijn visie op het onderwijs. Voor hem betekende het de plicht om de universele rechten van de mens te beschermen, waaronder die van de vrijheid van ontwikkeling en ontplooiing en die van menings- of kunstuiting. De mens moest niet in dienst van een ideologie staan, maar zelf ideeën ontwikkelen. Het democratisch systeem diende ervoor om basisrechten te beschermen. Hij paste het personalisme vooral toe om zijn democratische onderwijsmodellen te rechtvaardigen en leerlingen te stimuleren aan ideevorming te doen. Veel meer dan Livinus werd Lampe daarmee een activist. Het kunstonderwijs draaide voor hem in eerste instantie om het aankweken van een mentaliteit bij zijn leerlingen, gericht op 'jezelf worden'. Individualisering en zelfrealisatie van de leerlingen was het primaire doel. Livinus had zijn onderwijstaak gezien als bijdrage aan het maatschappelijk leven; Lampe zette zich daarentegen juist af tegen diezelfde maatschappij. Hij vond dat

creatieve mensen zich beter konden terugtrekken uit de technocratische maatschappij, en als lichtend voorbeeld een eigen 'staatje' oprichten, om van daaruit de harde buitenwereld aan te pakken. Psychopolis was in de ogen van Lampe een veilige 'geborgen gemeenschap', een proeftuin waar de deelnemers zich konden voorbereiden op het echte leven.

Zowel inhoudelijk als praktisch was morele vorming gedurende de hele periode een hoofddoel aan de Vrije Academie, maar in hoeverre kregen de leerlingen hier iets van mee? Zeker is dat oud-leerlingen waarden als respect voor anderen, afkeer van materialisme, saamhorigheidsgevoel, betrokkenheid en zuinigheid met materiaal herkenden als iets dat typerend was voor de opleiding. Zowel door hun wijze van lesgeven als door hun levenshouding konden de docenten voor de leerlingen een inspiratiebron vormen. Daarnaast werkte het werkklimaat en de sfeer van onderlinge verbondenheid enthousiasmerend. De docenten fungeerden kortom als rolmodellen voor de deelnemers. Het ideaal van Livinus werd vooral waargemaakt door de vele goede kunstdocenten die hij en Lampe aantrokken. Daar staat tegenover dat de oud-leerlingen waarden als maatschappelijk verantwoordelijkheidsbesef, een sociale attitude en solidariteit met anderen niet opvatten als wezenlijk onderdeel van het kunstonderwijs. Zij zagen de vriendschappen en het groepsgevoel eerder als een eigen verdienste dan als een resultaat van de bemoeienis van Livinus. Er vond immers in hun leven meer plaats dan alleen de opleiding.

In de Psychopolistijd nam het project van individualisering uiteindelijk zulke proporties aan dat er spanningen ontstonden tussen de belangen van het individu en die van de academie als geheel. De vrijheid van de individuele leerling was zo groot geworden dat het de werkbaarheid van het hele instituut ondermijnde. Het open democratisch model leidde tot een antiautoritair systeem waarin docenten werden gezien als dragers van de macht die bestreden moest worden. Van iedereen die niet in het kamp van de directie of equipe zat, konden de belangen worden opgeofferd aan het vrijheidsideaal van Psychopolis. Uiteindelijk leidde de grenzeloosheid tot structuurloosheid, een onveilig werkklimaat en verslechtering van het onderwijs.

Samengevat: morele vorming als voorwaarde voor een evenwichtige samenleving stond van begin af aan hoog op de prioriteitenlijst, maar in de jaren zeventig liep de persoonlijke ontplooiing van leerlingen uit op een verregaande individualisering. Niet meer het solidariteitsbeginsel, maar zelfrealisatie werd het doel, desnoods ten koste van de ander.

Experimenteel leren

Experimenteren was noodzakelijk voor persoonlijke groei, daarom kon er geen vastgelegde kunstopvatting zijn. Zowel Livinus als Lampe zagen zichzelf als anti-dogmatisch.

Net zoals veel leerlingen morele vorming niet beschouwden als resultaat van het kunstonderwijs, schreven ook lang niet alle leerlingen hun resultaten op het experimentele, beeldende terrein toe aan de inspanningen van de Vrije Academie. De lessen zouden volgens hen weliswaar bijgedragen hebben aan het uiteindelijke resultaat, maar konden nooit cruciaal geweest zijn, omdat voor hen het uitgangspunt was (en voor velen nog altijd is) dat de eigen persoonlijkheid bepalend is voor het werk. De opvatting dat een persoonlijkheid iets eenduidigs is, dat zich maar op één manier kan uiten en dan nog uitsluitend wanneer die persoonlijkheid niet in een verkeerde richting is gestuurd, belemmerd of beknot, leidde tot de gedachte dat onderwijs slechts een beperkte invloed kan hebben op de ontwikkeling tot kunstenaar. Het betekende voor hen dat altijd het eigen individuele beeldend vermogen tot één uiteindelijke vorm van kunst zou leiden, bij wat voor onderwijs dan ook. Daarom beschouwden die leerlingen juist de afwezigheid van sturend kunstonderwijs als cruciaal. Het bieden van een omgeving om in vrijheid te experimenteren was het belangrijkste en zo'n omgeving bood de Vrije Academie. Maar voor

velen ging het te ver om deze voorziening als onderwijs te betitelen; zij zagen het juist als positief dat het instituut geen onderwijs bood.

Nagestreefde doelen zoals 'het goede', gevoelsgetrouwheid, authenticiteit, persoonlijkheid, individualiteit en mentaliteit waren uiterst diffuus. Het zijn categorieën die nauwelijks te definiëren zijn, net zo min als de mate van experimenteren daarbinnen moeilijk vast te stellen is. Op grond van deze arbitraire maatstaven werden echter wel de kunstzinnige resultaten beoordeeld; ze bepaalden de nieuwe norm. Daar konden gratis cursussen, beurzen, assistentschappen, exposities en leraarsbanen van afhangen. Omdat een onbelemmerde registratie van de persoonlijkheid op doek of papier feitelijk onmogelijk was, gold vooral de eigen overtuiging dat die registratie gelukt was, als bepalend. Met andere woorden: de kunstenaar moest er zelf in geloven en met overtuiging zijn vermeende authenticiteit aan anderen kunnen overbrengen. De mate van bevlogenheid en van verbaal vermogen speelden een grote rol bij het succes.

Van de Bundt en Lampe presenteerden zich als radicaal anti-academisch; zij waren typisch ideologen die het begrip academisch associeerden met behoudend, bevoogdend en dogmatisch. Toch had tot 1968 het klassieke onderwijs binnen de Vrije Academie niet geheel afgedaan. Een aantal docenten had stevige connecties met de Haagse Academie van Beeldende Kunsten; ze waren er leerling of leraar, soms ook tegelijkertijd met een docentschap aan de Vrije Academie. Zij onderwezen niet anders dan zij daar zelf ervaren hadden. Ook aan de Haagse Academie waren er goede docenten, die respect en saamhorigheid hoog in het vaandel hadden staan. De Vrije Academie was een vernieuwende beeldende kunstopleiding met unieke lesvakken, maar er werd in de praktijk veel aan klassiek modeltekenen gedaan. De verschillen met de klassieke opleiding waren vooral zichtbaar in de totaal andere leerlingenpopulatie, het afwijkende curriculum, het zuinige materiaalgebruik en de afwezigheid van toelatings- en exameneisen. De verschillen in kunstopvatting, zeker tot het jaar 1968, moeten niet overdreven worden. Daarna echter kon het verschil niet groter zijn. Toch gingen serieuze kunststudenten na hun Vrije Academietijd graag naar de Koninklijke, evenals andersom de Koninklijke Academieleerlingen graag bij Psychopolis cursussen volgden. De beide instituten vulden elkaar, met hun verschillende invalshoeken, goed aan; de ene als pure beroepsopleiding, de ander als experimenteel laboratorium.

Onderdeel van de experimentele werkwijze was dat de leerling gemakkelijk van discipline kon veranderen. De Vrije Academie bevorderde bewust de mogelijkheid om eenvoudig te wisselen van lesvak en om andere dan de oorspronkelijk beoogde terreinen te verkennen. Hierdoor kwamen deelnemers sneller in het voor hen passende domein terecht. Kunststudenten werden meteen geconfronteerd met nieuwe specialismen, zoals fotografie, film, geluid, illustratie, mode, lassen, werken met kunststoffen en konden daarmee direct aan de slag als ze dat wilden. De experimentele werkwijze vroeg om een grote mate van zelfstandigheid. De rol van toeval en serendipiteit was vanzelfsprekend groter dan bij vormen van meer sturend onderwijs. Door experimenterend, zelfontdekkend leren kwamen onverwachte en boeiende resultaten tot stand.

Samengevat: echte vrijheid van kunstopvatting was onmogelijk en de resultaten van het experimentele, vrije kunstonderwijs werden grotendeels beoordeeld op grond van verbaal vermogen en bevlogenheid van de leerling. Het belangrijkste effect van de experimentele benadering was de grote keuzevrijheid in lesvakken en de grotere rol van toeval en serendipiteit.

Democratisering van kunstonderwijs

Vanaf 1933 bestond in Den Haag een laagdrempelige kunstopleiding, waar talentvolle kunstenaars in spe die de officiële opleiding niet konden of mochten volgen, werden ondersteund.

Meer dan 55 jaar, tot 1989, heeft die opleiding bestaan, eerst als Vrije Studio, daarna als Vrije Academie. Al in de jaren dertig, maar vooral tussen 1950 en 1980, konden mensen die anders niet tot een kunstopleiding toegelaten zouden zijn, toch deelnemen aan een kunstacademische opleiding. Veel van hen zijn kunstenaars geworden, een klein deel landelijk en een groot deel vooral in Den Haag bekend. De ledenbestanden van Haagse kunstenaarsverenigingen als Pulchri en de Haagse Kunstkring bestaan voor een significant deel uit kunstenaars die opgeleid zijn aan de Vrije Academie. Ook het kunstcentrum Stroom, de organisatie voor actieve, Haagse beroepskunstenaars, telt onder zijn 900 ingeschreven kunstenaars een groot deel oud-leerlingen van de Vrije Academie. Uit het rapport van Buys uit 1999 bleek dat op dat moment ongeveer de helft van de ingeschreven Haagse kunstenaars deelnemer was geweest aan de Vrije Academie.

De conclusie is gerechtvaardigd dat de Vrije Academie tussen 1947 en 2012, net als de Koninklijke Academie in dezelfde periode, een groot aantal serieuze kunstenaars afleverde. Hun verschillende achtergronden spelen, eenmaal opgenomen in het Haagse kunstleven, geen rol van betekenis. Dat betekent dat de opleiding aan de Vrije Academie, in de zin van een beroepsopleiding, net zo waardevol was als die van de Koninklijke. Uit de casus van de Vrije Academie valt in ieder geval af te leiden dat onvoldoende vooropleiding geen goede reden is om iemand uit te sluiten van een beeldende kunstopleiding. De Vrije Academie leverde tot 1989 actieve beroepskunstenaars af, zonder dat er ook maar iets getoetst werd; daarna zette dat proces zich voort, toen er wel normen gehanteerd werden en een zo breed mogelijk samengestelde examencommissie de vervaardigde kunstwerken beoordeelde. Ook de Koninklijke Academie, waar maatstaven op dezelfde manier vastgesteld werden, leverde actieve kunstenaars af. De beoordeling van artistieke prestaties is een precaire zaak, waarover het laatste woord niet is gezegd. Ook de klassieke academies hanteren vanaf de jaren tachtig van de twintigste eeuw een individualistisch en vrij lesprogramma, waarin de kunststudent moet proberen een persoonlijk thema te ontwikkelen, iets waarvan de resultaten uiteraard moeilijker objectief te beoordelen zijn dan die van het vroegere natuurtekenen. Nadeel van zo'n persoonlijk thema is dat het van de leerling de gave van het woord vraagt. Hij moet bij een examen zijn relatie tot het thema kunnen toelichten en verbinden aan zijn werk. De vraag is of een beoordelingscommissie dat wil en kan toetsen. Het plaatste de kunstdocenten in ieder geval voor een didactisch dilemma, door de eis van normering en de schijnbare objectiviteit die men probeert te combineren met een ultieme vrijheid van kunstopvatting. Zulke zaken zijn per definitie moeilijk te verenigen. Docenten moeten kunstwerken beoordelen die niet aan vaste normen kunnen voldoen.

De Vrije Academie liet zien dat een dergelijke aanpak niet nodig is. Met een vrij en experimenteel onderwijssysteem zonder toetsing zijn eveneens goede resultaten te bereiken, net als met toetsing. Net als de Koninklijke Academie en de Rijksakademie was ook de Vrije Academie in staat leerlingen voor te bereiden op de beroepspraktijk. Met andere woorden, vooropleiding als toetsinstrument is geen graadmeter voor kunstenaarschap en eindtoetsing kan ook achterwege gelaten worden. Uit de literatuur en uit de vraaggesprekken met oud-leerlingen bleek dat studenten het liefst technische vaardigheden aanleren. Alles wat verder van belang is om een werk tot een kunstwerk te maken, ontwikkelen ze zelf. Technische vaardigheden zijn te toetsen. Daarnaast hebben vrije academies bestaansrecht, met goede kunstenaars als docenten en zonder toetsing. Vrije individuele ontplooiing is onlosmakelijk verbonden met de notie van ontoetsbaarheid. Toetscriteria zijn niet vast te stellen wanneer geen eindnormen zijn te bepalen. Wanneer we niet weten wat hedendaagse kunst moet zijn (en dat weten we per definitie niet), kunnen we geen toelatingscriteria en geen exameneisen voor kunstenaars opstellen.

Samengevat: de grote toegankelijkheid van de Vrije Academie was het meest onderscheidende kenmerk. Dit laagdrempelige, vrije, niet-toetsende instituut leverde goede kunstenaars af, net als andere moeilijker toegankelijke, normatieve Nederlandse kunstinstituten.

De Januskop van subsidie

Subsidiënten kregen, zoals Livinus aanvankelijk al vreesde, spoedig invloed op de inhoud van het kunstonderwijs en deden al snel afbreuk aan zijn oorspronkelijke gedachtegoed. De goedkeuring van de overheden leidde in eerste instantie tot voldoening, maar al snel ontstond onduidelijkheid over de status van de academie. Het instituut moest zich steeds opnieuw verdedigen tegen het verwijt óf toch een beroepsopleiding, óf eerder een creativiteitscentrum voor amateurs te zijn. De onduidelijke status was een van de factoren waardoor uiteindelijk de ondergang inzette. Dat de Vrije Academie principieel een kunstopleiding was zonder drempels, erkenden de subsidiënten in feite niet. In eerste instantie stonden zij de onstuimige groei toe, waardoor het leek alsof zij het laagdrempelig, niet normatief onderwijs accepteerden; vervolgens deed juist de grootschaligheid van de academie haar de das om, omdat er teveel amateurs waren die aanspraak konden maken op voorzieningen die voor kunstenaars waren bedoeld. De enige mogelijkheid om met behoud van subsidie uit deze spagaat te komen was óf een overgang naar een kleinere academie waar wel getoetst werd, óf grootschalig en niet-normatief blijven, maar dan ook niet de schijn wekken dat er sprake van een opleiding zou zijn. Voor deze tweede optie koos Lampe. Had de Vrije Academie kunnen voortbestaan zonder subsidie en daarbij alle idealen hoog kunnen houden?

De Parijse Académie Ranson en de Haagse Vrije Studio functioneerden beide zonder subsidie. Rijkere deelnemers droegen toen bij aan kunstonderwijs voor minder draagkrachtigen, zij het dat op tamelijk willekeurige gronden werd bepaald wie er wel en wie er niet voor in aanmerking kwamen. Beide academies bewezen dat in ieder geval in de vooroorlogse jaren subsidieloos vrij kunstonderwijs mogelijk was. Vermoedelijk had Livinus het ook zonder subsidie, maar met een beter georganiseerde financiële administratie langer kunnen volhouden. Maar naarmate de Vrije Academie grootschaliger werd, werd het steeds moeilijker om zonder subsidie te functioneren, als dat al aan de orde zou zijn geweest. In ieder geval droeg de schaalvergroting niet bij aan de onafhankelijkheid.

De schaalvergroting onder Lampe vond plaats om diverse redenen, waaronder die van het verdienmodel. Daarnaast speelden ideologie en prestige een rol. Uit deelnemerslijsten, die op verschillende momenten in de geschiedenis werden opgesteld, bleek dat de directie het percentage serieuze kunststudenten steeds inschatte op zo'n 10 à 12 procent. De rest van de deelnemerspopulatie beschouwde de directie dus als amateurs, die op grond van het idee dat een grote, actieve creatieve groep mensen van maatschappelijk belang zou zijn, aan de academie bezig waren. Met hun lesgeld maakten zij tegelijkertijd de extra's mogelijk voor anderen; in Livinus' tijd voor armlastige kunststudenten, in Lampe's tijd voornamelijk voor docenten en assistenten.

Lampe en zijn equipe overwogen eind jaren zeventig serieus om subsidieloos verder te gaan; helemaal ondenkbaar was het dus niet. Voor een dergelijk plan zou, zoals de geschiedenis bewijst, een kleine groep studenten met professionele intentie gecombineerd moeten worden met een grote groep amateurs. Zonder subsidie had ongetwijfeld het lesgeld verhoogd moeten worden en zou het ideaal van laagdrempeligheid ook in enige mate aangetast zijn, maar had de wens om niet te toetsen in stand kunnen blijven.

Samengevat: de toegekende subsidie leek op erkenning, maar de overheden ontkenden feitelijk het wezen van de Vrije Academie, namelijk het bieden van een vrije, laagdrempelige, niet normatieve vorm van kunstonderwijs. Uiteindelijk leidde

die ontkenning tot onduidelijkheid over de functie van de academie.

Verbeeldingskracht moet

Het woord kwaliteit dook in de stukken van de Vrije Academie op in 1972, toen voor het eerst werd uitgesproken dat bij een aantal leerlingen stagnatie optrad. De directie dacht door het verhogen van het niveau van de begeleider de kwaliteit van het werk van de leerlingen te verbeteren. Kwaliteit was lange tijd een elitair begrip geweest. Het was geen onderwerp van discussie toen het onderwijs alleen om persoonlijkheid en mentaliteit draaide. Toch waren er eerder al wel speciale kwaliteitsgroepjes geweest, zoals de discussiegroep van 1964 en de speciale lessen die Lampe in zijn atelier gaf aan extra getalenteerde mensen. Na 1980 werd het begrip kwaliteit het hoofdthema in de beleidsdiscussies. De vraag was toen steeds hoe het verder moest met de Vrije Academie. Moest het instituut breed, laagdrempelig en grootschalig blijven, zoals het altijd was geweest, of moest het klein en kwalitatief hoogwaardig worden? De vraag die niet aan de orde kwam: kon het ook breed, laagdrempelig èn kwalitatief hoogwaardig? Uiteindelijk gooide de directie met de keuze voor klein en kwalitatief hoogwaardig het kind met het badwater weg. Het kunstlaboratorium zonder drempels, met zijn niet-normatieve ideologie, met de brede ontwikkeling van personen met een maatschappelijke meerwaarde als doel ging op de helling. Het was 1989, ruim veertig jaar nadat Livinus van de Bundt individuele ontplooiing had gezien als wapen tegen ontwikkelingen als technologisering en automatisering; en individuele vrijheid als antwoord op de terreur van de Tweede Wereldoorlog. In die vier decennia was de vrijheid algemener geworden en individuele ontplooiing niet meer voorbehouden aan een elite.

In de jaren tachtig van de vorige eeuw verloor het sterk politiek-ideologisch getint onderwijs zijn populariteit. Toch worden er nog altijd typen van onderwijs bepleit waarin aandacht is voor moraliteit en humanitaire opvoeding, al gaan die vormen niet uit van individuele mentaliteitsverandering. Het gaat er niet om dat mensen door het vervaardigen van kunst unieke, volledige individuen worden die als vanzelf geneigd zijn tot het goede, maar dat zij door gebruik te maken van hun creativiteit hun verbeeldingskracht stimuleren en ontwikkelen. Verbeeldingskracht is nodig om steeds opnieuw vergezichten te creëren, nieuwe utopieën. Het verlangen naar een betere wereld is van alle tijden. Creativiteit en fantasie zijn nodig om ‘de doornen in het vlees van onze maatschappij’ voort te brengen. Verbeeldingskracht helpt ook om inleving in de situatie van anderen mogelijk te maken, waardoor empathie kan ontstaan. Door middel van empathie vallen morele oordelen en democratische beslissingen beter te funderen, een reden om kunstonderwijs breed en verstrekkend te integreren in alle vormen van educatie.

Het kunstonderwijs aan de Vrije Academie paste tot 1982 in deze trend. Alle mensen die er terecht konden, waren bezig met het stimuleren van hun creativiteit en verbeeldingskracht. De opleiding, met al zijn amateurs, was niet alleen gericht op de economische praktijk van de culturele ondernemer, maar op het veel bredere, humanistische belang van harmonie en evenwicht in de samenleving. Zo leverde de academie een bijdrage aan de democratische geest die Martha Nussbaum heeft beschreven. Zeker is dat door het instituut duizenden mensen extra toegelaten zijn tot kunstonderwijs. Zij hebben hun creativiteit kunnen ontwikkelen en de Vrije Academie-idealen verder kunnen toepassen in onderwijs, opvoeding, in tal van andere functies en als kunstenaars. Iedereen die een samenleving voorstaat waarin verbeeldingskracht, kritisch vermogen, inleving en empathie belangrijke waarden zijn, zou een instituut zoals de Vrije Academie was, moeten willen - en beschermen.

BIJLAGE I

VRAGENLIJST

Naam: _____

Telefoon/ e-mailadres: _____

Datum: _____

1. In welk(e) jaar/jaren volgde u lessen aan de Vrije Academie?

2. Welke docenten kunt u zich herinneren?
(meer of minder dan 5 namen is ook mogelijk)

a. _____

b. _____

c. _____

d. _____

e. _____

3. Kenmerken van de Vrije Academie

A. Was het voor u van belang dat er voor de Vrije Academie geen toelatingseisen waren?

1= van geen belang						7= van groot belang
1	2	3	4	5	6	7
○	○	○	○	○	○	○

B. Was het voor u van belang dat op de Vrije Academie de nadruk lag op fantasie en experiment?

1= van geen belang						7= van groot belang
1	2	3	4	5	6	7
○	○	○	○	○	○	○

C. Was het voor u van belang dat er op de Vrije Academie geen examens waren?

1= van geen belang						7= van groot belang
1	2	3	4	5	6	7
○	○	○	○	○	○	○

D. Was het Voor u van belang dat de docenten U begeleidden op niet-autoritaire wijze?

1= van geen belang						7= van groot belang
1	2	3	4	5	6	7
○	○	○	○	○	○	○

E. Speelden de kosten van de opleiding een rol bij de keuze voor de Vrije Academie?

1= van geen belang						7= van groot belang
1	2	3	4	5	6	7
○	○	○	○	○	○	○

F. Was het voor U van belang dat er geen vastgelegd studieprogramma was?

1= van geen belang						7= van groot belang
1	2	3	4	5	6	7
○	○	○	○	○	○	○

Eventueel toelichting of aanvulling op uw antwoorden op vraag 3:

4. Welke opleiding(en) heeft u (eventueel) gevolgd na de opleiding aan de Vrije Academie?

5.Welk(e) beroep(en) heeft u uitgeoefend, of oefent u uit?

_____

_____

_____

_____

_____

6. Vindt u dat de Vrije Academie van positieve invloed is geweest op uw <u>werk</u>?
Kruis in onderstaande reeks het rondje aan dat de mate van positieve invloed het best weergeeft:

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
(weinig positieve invloed) (veel positieve invloed)

7. Vindt u dat de Vrije Academie van negatieve invloed is geweest op uw <u>werk</u>?
Kruis in onderstaande reeks het rondje aan dat de mate van negatieve invloed het best weergeeft:

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
(weinig negatieve invloed) (veel negatieve invloed)

8. Vindt u dat de Vrije Academie van positieve invloed is geweest op uw <u>leven</u>?
Kruis in onderstaande reeks het rondje aan dat de mate van positieve invloed het best weergeeft:

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
(weinig positieve invloed) (veel positieve invloed)

9. Vindt u dat de Vrije Academie van negatieve invloed is geweest op uw <u>leven</u>?
Kruis in onderstaande reeks het rondje aan dat de mate van negatieve invloed het best weergeeft:

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
(weinig negatieve invloed) (veel negatieve invloed)

10. Zou uw <u>werk</u> er anders hebben uitgezien, wanneer u een andere kunstopleiding had gevolgd, bijvoorbeeld de Haagse Academie van Beeldende Kunsten of de Rijksakademie te Amsterdam?
Kruis in onderstaande reeks het rondje aan dat het verschil voor u het best weergeeft:

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
(hetzelfde) (heel anders)

11. Zou uw <u>leven</u> er anders hebben uitgezien, wanneer u een andere kunstopleiding had gevolgd, bijvoorbeeld de Haagse Academie van Beeldende Kunsten of de Rijksakademie te Amsterdam?
Kruis in onderstaande reeks het rondje aan dat het verschil voor u het best weergeeft:

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
(hetzelfde) (heel anders)

12. Welke medestudenten kunt u zich herinneren?

13. Heeft u nog bepaalde herinneringen, verhalen of anekdotes, die u zou willen noteren?

BIJLAGE II

‘Quelques Préceptes’ (pour l’académie Ranson)
par Roger Bissière

Académie Ranson, 7, rue Joseph Bara

- Ne vous jetez pas sur votre papier ou sur votre toile et ne commencez pas à les couvrir au hasard.
- Regardez longuement votre modèle et commencez à dessiner ou à peindre seulement lorsque vous savez ce que vous voulez faire.
- Ne tracez jamais un trait, ne posez jamais un ton sans vous demander pourquoi vous leur donnez telle forme, telle direction, telle surface ou telle couleur.
- Si votre dessin est mauvais, n’espérez pas l’améliorer en poignant, soyez sûrs qu’au contraire vous le rendrez plus mauvais.
- N’attaquez pas tous les problèmes à la fois, sériez-les sans quoi vous vous perdrez dans leur complexité.
- La peinture, comme le dessin, vit de rapports, n’envisagez jamais une partie isolée du tout.
- Ne copiez pas la nature, faites un choix parmi les elements qu’elle vous offre.
- Devant la nature efforcez vous de ramener des formes complexes à des formes simples, plus vous vous rapprocherez des formes essentielles, cube, triangle, cône, pyramide, cylinder, cercle, etc.,etc. plus votre travail sera expressif.
- Gardez vous de croire que la palette la plus multiple est apte à engendrer le tableau le plus coloré, soyez sûrs au contraire que c’est la palette la plus sobre qui est la plus expressive.
- Un ton n’est beau que quand il est suggeré.
- Apprenez à conduire votre travail logiquement sans vous fier au hazard, commandez toujours à votre toile, ne lui obéissez jamais.
- Soyez sincères et n’essayez pas de vous servir de modes d’expression contraires à votre tempérament.
- Sachez accepter vos qualités et vos défauts et en tirer le meilleur parti possible, c’est un courage que tous les maîtres ont su savoir.
- Ne cherchez pas à faire un dessin ou un tableau ‘réussi’ cela n’a aucun intérêt. Cherchez plutôt à apprendre quelque chose et à faire un pas en avant.

Quand vous vous serez astreints à ces lignes de conduit vous posséderez une discipline et une méthode qui vous éviteront de longs tâtonnements.
Alors, mais alors seulement, vous pourrez sans danger oublier ces directives, vous fier à vos seules forces, c’est-à-dire à votre sensibilité propre, car en dernier ressort, c’est le coeur qui justifie tout et là je ne puis rien pour vous.

(Gepubliceerd in *Montparnasse années 30 – Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly et les autres… Éclosions à l’Académie Ranson, 15*).

BIJLAGE III

Leerlingen van de Vrije Studio (voor zover achterhaald):

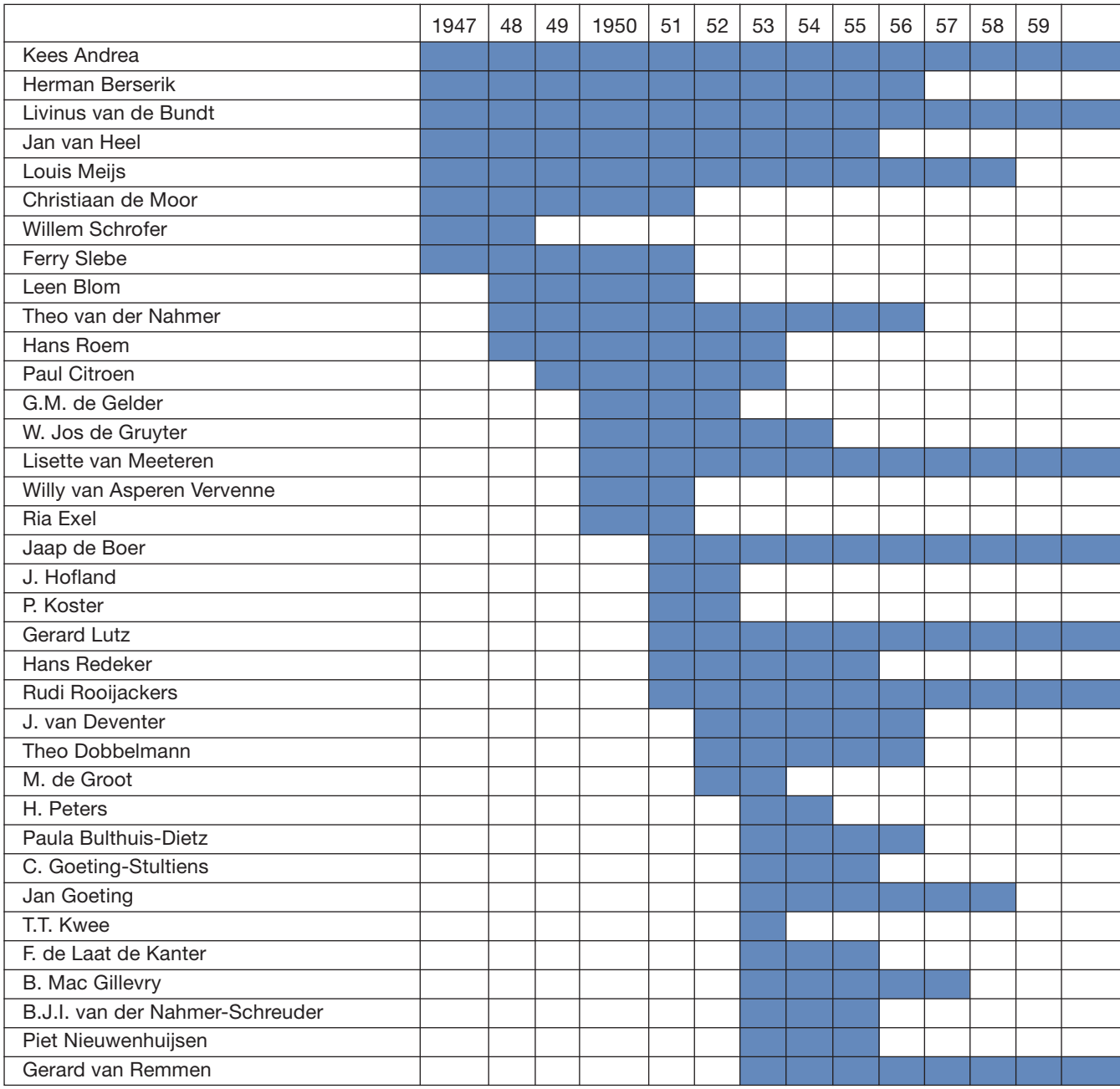
1. Gunnvor Advocaat, 1912-?
2. Heleen Tutein Nolthenius - Albarda, 1901-1985
3. Kees Andrea, 1914-2006
4. Ida Johanna van Ankum - ten Oever, 1889-1961
5. mej. M.A. Backer
6. Louis Baer
7. Jos (Joshua Michiel) van den Berg, 1905-1978
8. de heer Berkhout
9. de heer Raden Basoeki-Abdullah, 1915-1993
10. An Biesiot,1909-2006
11. Theo Bitter, 1916-1994
12. de heer Blokpoel
13. de heer van Boren
14. Dick Braam
15. Agnes van den Brandeler, 1918-2002
16. Enno Brokke, 1919-2007
17. Henk Brokke
18. de heer Brouwer
19. Mien Byning
20. Jan de Cler, 1915-?
21. Gerard Coljé, 1922-2014
22. Otto Cramer, 1912-1980
23. de heer Damstee
24. mevr. Dankmeyer
25. Claudine Doorman, 1907-2004
26. Paula van Dusseldorp
27. Paul van Eeden, 1907-1996
28. mevr. Elink Schuurman
29. Theo Eschauzier
30. Carel (B.C.) van Ettinger, 1916-1991
31. mevr. D.M. Evers - Hooykaas
32. Phien (J.M.) Faber
33. Fabery de Jonge
34. mevr. Goitheim
35. J.J. Gregoor (Jan), 1914-1982
36. mevr. Greve
37. de heer van Gulik
38. de heer Harscoaurt

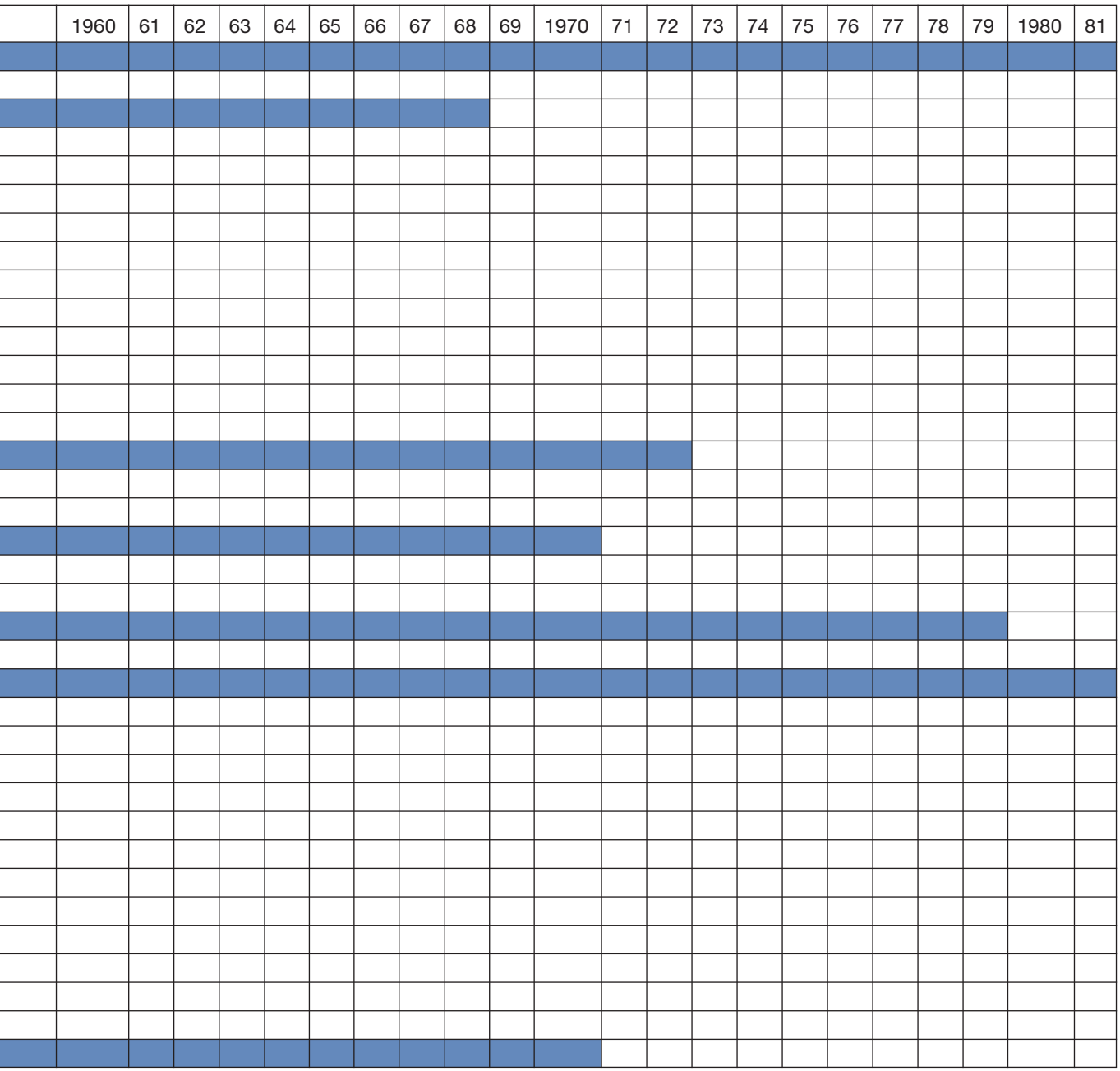
39. Henk Hartog, 1915-1942
40. Alida Sophia Hendriks, 1901-1984
41. Everdine Henny, 1910-1996
42. Pauline Johanna Gesine van Heukelom - Mouthaan, 1892-?
43. Frida Holleman, 1908-1999
44. Ina (G.A.A.M.) Hooft, 1894-1994
45. Jan Hendrik Hoowij, 1907-1987
46. mr. H.A. Idema
47. M. Jansen
48. de heer de Jong
49. J. Keizer
50. de heer Kiel
51. mevr. Koulikoff
52. Paul F. Kromjong, 1903-1979
53. mej. P. Lambe
54. Helena Lambrechtsen - de Baat, 1909-2003
55. Marcel van der Lans, 1915 -?
56. Ilse Sophie Leembruggen, 1900-1936
57. Henriette Johanna van Lent - Gort, 1890-1977
58. ? Margadant
59. Piet Martinot
60. Louis Meurs, 1913-1988
61. Bernardina Midderigh - Bokhorst,1880-1972
62. Lotte (1914), Lidi (1917) of Cootje (1920) van Mourik - Broekman
63. jhr. A.Th de Muralt
64. F.R.L. Nauta
65. Rinus van der Neut, 1910-1999
66. Caroline Neytzell de Wilde
67. Wim Noordhoek, 1916-1995
68. Charlotte van Pallandt, 1898-1997
69. jhr. Ir. C.E.W. van Panhuys
70. Truus Pannekoek - van Bemmel, 1887-1975
71. Beatrice Jacoba Pauw, 1920-?
72. Mevr Payne - Best
73. Henk Peeters, 1925-2013
74. de heer Popken
75. J.M. Prange, 1904-1972
76. W. Rakhorst
77. de heer Ramaker
78. Hermanus Regters, 1892-1984
79. mevr. P. Repelaer van Driel
80. de heer Reydon
81. Jan Roede, 1914-2007
82. mevr. Roosmale Nepveu
83. de heer v.d. Schaft

84. mevr. Schröder
85. Henk Schuurman,1897-?
86. mej. Schweitzer
87. Marinus Pieter Semeijn, 1892-1978
88. Ferry Slebe, 1907-1994
89. G. Arnold Smith, 1905-1995
90. de heer Sponsen
91. Agnes van Stolk, 1898-1980
92. mevr. de Stoppel
93. Piet Struik
94. mevr. Swaal
95. mej. J.E. Thomas
96. Lilia Tieffenbach
97. ? Tromp van Holst
98. Harry (H.M.J.) Verburg, 1914-1986
99. de heer Vriend
100. Hans (J.P.) Vogelpoel, 1903-1997
101. jkhr. I. de Vos
102. mevr. de Vries
103. ir. Warnaars
104. de heer Waterreus, 1918-1968?
105. de heer van Wees
106. Willem Weverling, 1902-?
107. mevr. Wijnvoord
108. Klaas Zandstra

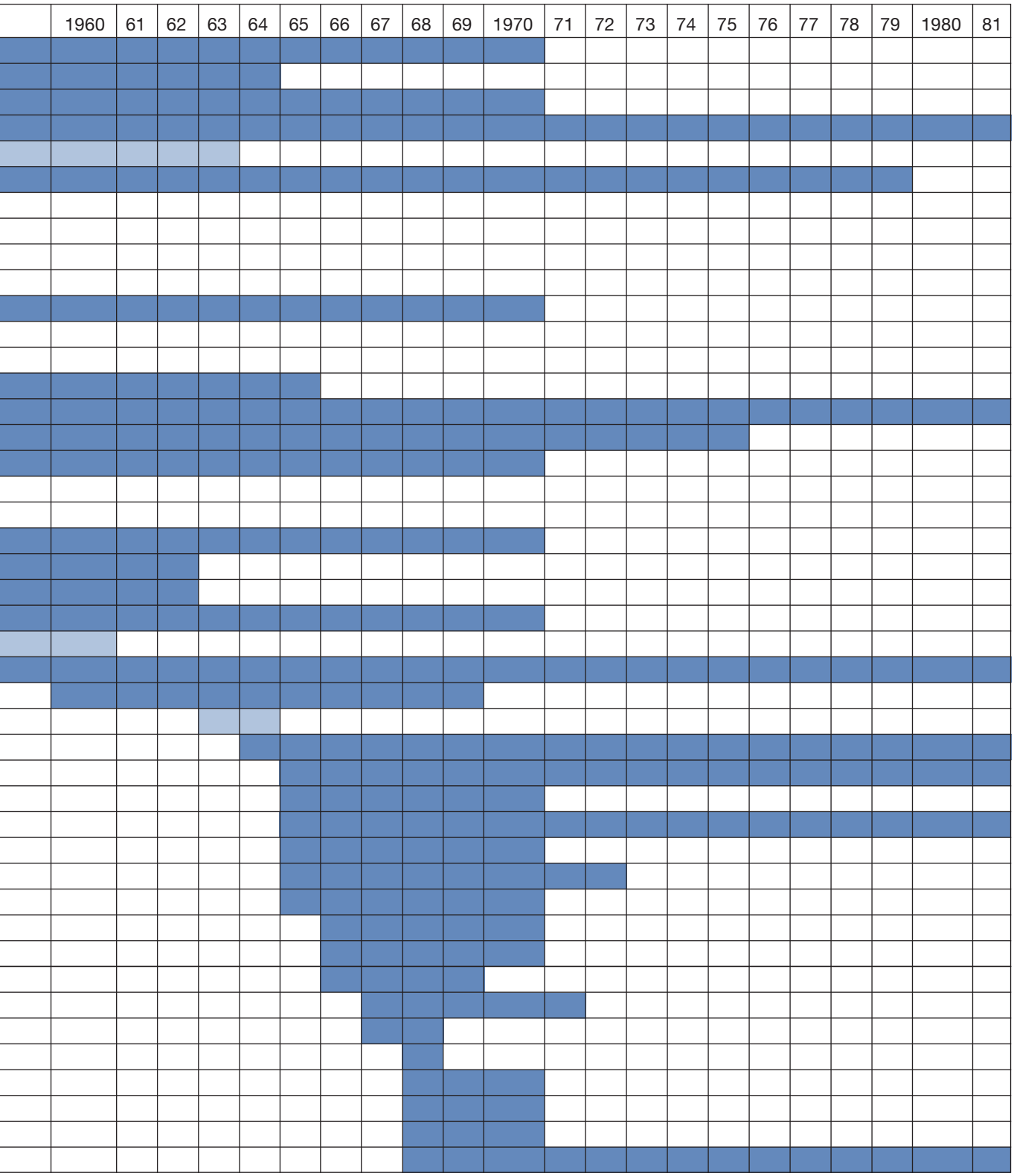
BIJLAGE IV

Docenten Vrije Academie (1947-1982)

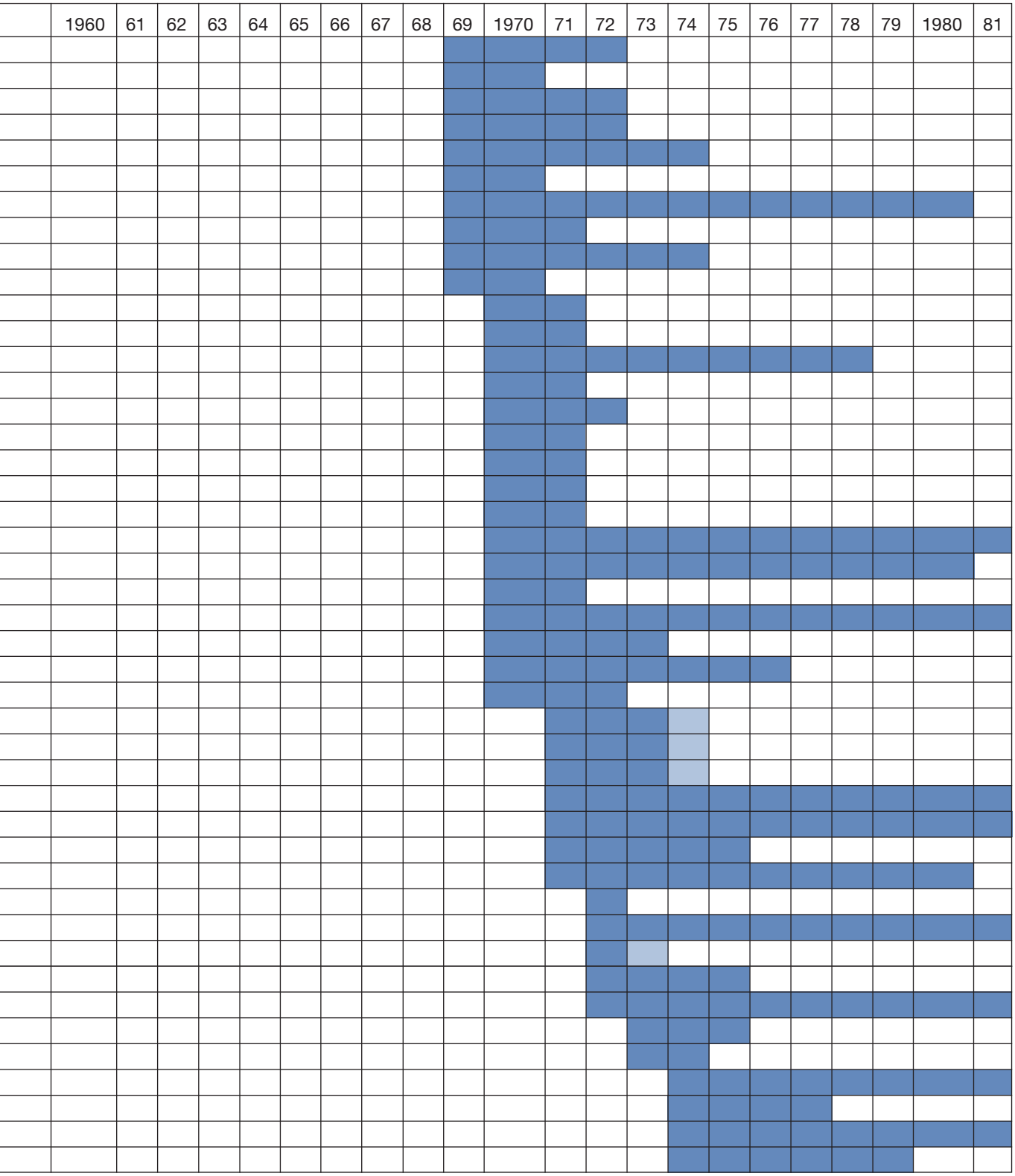



1960
61
62
63
64
65
66
67
68
69
1970
71
72
73
74
75
76
77
78
79
1980
81

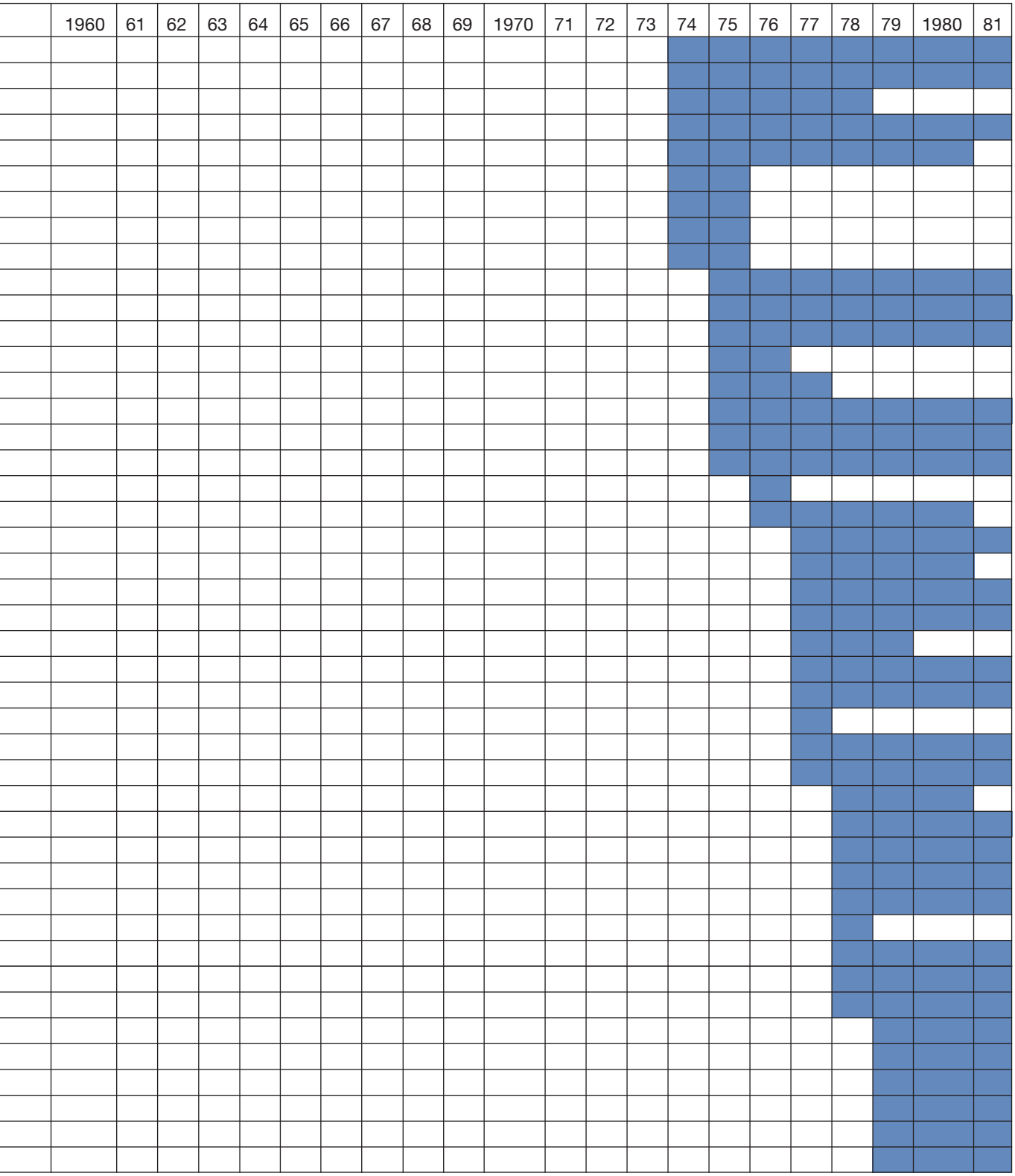
	1947	48	49	1950	51	52	53	54	55	56	57	58	59	
Henk Tieman														
Aart van den IJssel														
Mieke van der Burgt														
Hessel de Boer														
Co Westerik														
Hubert (Ber) Mengels														
Geery de Bakker														
Wim Beeren														
Feike Boschma														
Rico Bulthuis														
Emmy van Deventer- Molt														
Piet Franz														
Herman Gordijn														
Huub Hierck														
Ton Hoogendoorn														
Nol Kroes														
Victor Meeussen														
R.E. Penning														
Don Vermeire														
Ed van Wijk														
Joop P. van Kralingen														
Max Velthuijs														
Aat Verhoog														
Hans van der Lek														
George Lampe														
Wil de Boer-Korrelboom														
Atze Pheifer														
Jan Snoeck														
Wil Bouthoorn														
Pieter de Groot														
Georg Hadeler														
Pieter Janmaat														
Phil van de Klundert														
Ed van Rijn														
Pieter Geraedts														
Johannes van Hoften														
Jan Koning														
Jan Kuiper														
Arthur Verkoren														
André Goewie														
Anton Martineau														
Tony van Muyden														
Jean Paul Vroom														
Frans Zwartjes														


1960
61
62
63
64
65
66
67
68
69
1970
71
72
73
74
75
76
77
78
79
1980
81

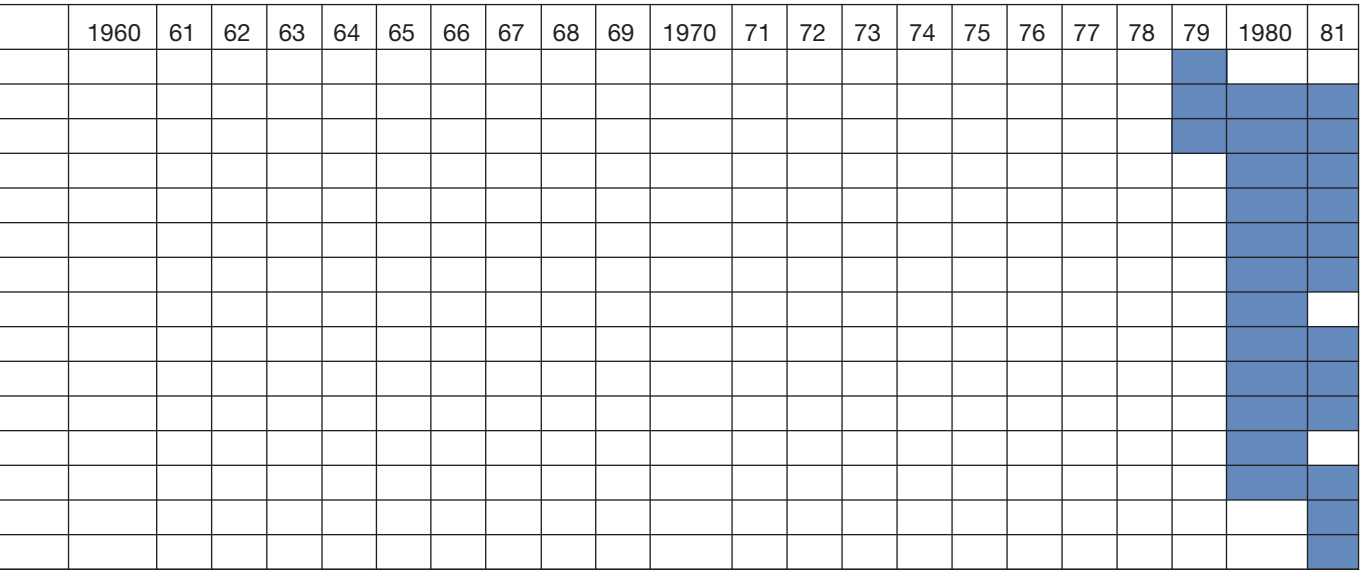
	1947	48	49	1950	51	52	53	54	55	56	57	58	59	
Cor/Kor Bekker														
Nic Blans														
Konrad Boehmer														
Roger Chailloux														
Aad van Houwelingen														
Hannes Postma														
Jan Sierhuis														
Michael Toner														
Gerard Verdijk														
Henk van der Vet														
Mariette Bolleurs														
Maurits Buma														
Kees de Groot														
André v.d. Heuvel														
Piet v.d. Heuvel														
Hans Hollenbach														
Edwin Klein														
Bob Lens														
Trees Ponten														
Robert Pot														
Gust Romeijn														
Wouter Stips														
Henk Trumpie														
Jaap de Vries														
Michel Waisvisz														
Wim Wiegel														
Leon Bouter														
Hans de Jong														
Gerard Lubbe														
Pim van der Maas														
Floor Peters														
Armand Perrenet														
Thomas Rajlich														
Lilith Stoffels														
Trix Zwartjes														
Alfons Dirkse														
Charles den Hartogh														
Stan Spoorenberg														
Armando Bergallo														
Ralph Prins														
Carl Gellings (Cargelli)														
Berry Holslag														
Peter Gentenaar														
Annelies Snoek														


1960
61
62
63
64
65
66
67
68
69
1970
71
72
73
74
75
76
77
78
79
1980
81

	1947	48	49	1950	51	52	53	54	55	56	57	58	59	
Paul de Mol														
Beatrice Matias														
Frits Sergeant														
Madeleen Brinkman														
Reinier Gerritsen														
Peter Beijls														
Victor Pomar														
Carolina Schneiders														
Jacob Bijl														
Werner Brenneisen														
Egbert de Bruijn														
Ger Jansen														
Patrick Jeanette Walen														
Joan Mc Neill														
Guy Stapert														
Sjoerdje Waijers-v.d. Maas														
Leo van der Kruk														
Sally Brusse														
Hero Wouters														
Carla Hartjesveld														
Renske Morks														
Willem Broer														
Nick Mollee														
Maryan Roebers														
Martine van de Ven														
Mel Cooper														
Nico Crama														
Frits Droog														
Noud Visser														
Ronald Beer														
Wim Beuning														
Roel Jonges														
Connie van Loon-Denis														
Anja Mul														
Hans Nassenstein														
Ruud Roos														
Lynn Warnaar														
Ella van Schaick														
Wim Bettenhausen														
Francien Kluijtmans														
Jaap Kuypers														
Paul Mulder														
Philip Peters														
Annelies Spronk														


1960
61
62
63
64
65
66
67
68
69
1970
71
72
73
74
75
76
77
78
79
1980
81

	1947	48	49	1950	51	52	53	54	55	56	57	58	59	
Frans de Wit														
Norman Trapman														
F.W. Frijn														
Christine Nijland														
Marianne Smits														
Pieter Spruit														
Jacques Verbeek														
Bas Verplanken														
Tony van de Vorst														
Lex Wegchelaar														
Marit Wegchelaar														
Jehuda Yatsiv														
Karin Bouthoorn														
Pieter van Ark														
Natascha Zaludova														



N.B. De tabel is samengesteld op grond van prospectussen, jaarverslagen en archiefstukken. Prospectussen geven geen startdatum aan, zodat het mogelijk is dat een docent al eerder aangesteld was dan op het moment van verschijnen. Sommige docenten stonden wel op begeleiderslijsten vermeld, maar waren in de praktijk niet aanwezig en werden vervangen; wanneer en door wie viel niet altijd te achterhalen. De lichtere balken hebben betrekking op docenten waarvan niet 100% zeker is dat ze in dat jaar aan de Vrije Academie verbonden waren. Assistenten, gastbegeleiders en docenten die minder dan een jaar aangesteld waren zijn niet opgenomen in de tabel.

BIJLAGE V

Bestuursleden Vrije Academie 1947-1982

1951

Voorzitter	Gerrit Bolkestein	tot medio 1953 (blijft erevoorzitter)
Secretaris	Chris de Moor	tot 1964, daarna bestuurslid
Financiële commissie	C. van der Vlies	tot 1964
	Ir. J.J. van der Wal	niet langer dan tot 1956
	A. van Velsen	tot 1952
Leden	J.F. van Aalst	tot 1969
	Ad van Biemen	tot 1972
	Bob Bruijn	afgetreden tussen 1965 en 1968
	Ans Dijk	afgetreden tussen 1965 en 1968
	Cees Doelman	tot 1969
	Jan Engelman	afgetreden tussen 1958 en 1964
	Dr. J. Hulsker	afgetreden tussen 1958 en 1964
	Louis Kalff	tot 1969
	W. Jos de Gruyter	tot 1969
	Prof. M.J. Langeveld	afgetreden tussen 1958 en 1964
	Arie Mout	tot 1952
	H. Molendijk	niet langer dan tot 1956
	Piet Zwart	afgetreden tussen 1965 en 1968.

1953

Voorzitter/President	Victorine Hefting	tot 1964, daarna bestuurslid, in 1970 weer voorzitter
Nieuw Lid	J.H. Plokker	tot 1972

1957

Nieuw Lid	Mr. J. Hollander	afgetreden tussen 1958 en 1964

1964

President	C.A. Abspoel	tot 1970
Vice-president	Chris (C.J.) Buijtendijk	
Secretaris	N. Wijnen	tot 1965, daarna bestuurslid
	J.C. Binnerts	tot 1970
Penningmeester	H. Maarse	tot 1971
Gemeentelijk gedelegeerde	Drs. G. Kamphuis	tot 1971
Nieuwe Leden:	Victorine Hefting	tot 1970, daarna voorzitter
	Mevr. S. Schuuring-Radsma	tot 1969
	Chris de Moor	tot 1972

1965

Secretaris	J.C. Binnerts	tot 1970
Nieuw lid	N. Wijnen	tot 1972

1969		
Secretaris	Mr. A.G.J. van Abeelen	secretaris tot 1971, daarna lid tot maart 1975
Nieuwe Leden	Hein (Drs. H.J.A.M.) van Haaren	tot 1972
	Lex (Drs. A.) Kroonenberg	tot 1980
	Prof. Ir. J.A. Lucas	tot 1972
	Drs. A. v.d. Staay	tot 1972
1970		
Voorzitter	Victorine Hefting	tot 1974, daarna nog 1 jaar bestuurslid
1971		
Penningmeester	Marcel Becker	
Secretaris	De heer A.A. J. M. van Lier	
Lid	Mr. A.G.J. van Abeelen	tot maart 75
Gemeentelijk gedelegeerde	J. Meulenbelt/ A.P.S. Ponten	
Waarnemer CRM	mw. G.P. Stips-van Weel	
	J. Houtenbrink	
1973		
Waarnemend secretaris	Bert Bakker	
Lid	Arne Mastenbroek	tot 1978
1974		
Voorzitter	Bert Bakker	tot juni 1976
Secretaris	Jhr. Mr. W.H. de Beaufort	tot 1981
Nieuw Lid	Victorine Hefting	tot mei 1975
1975		
Nieuwe Leden	Roebijn van Haselen	
	Frans Zwartjes	
	Peter van Bentum	tot 1976
	Jan (Prof.dr. J.H.) Buiter	
1976		
Voorzitter	Jan Buiter (juni 76)	tot 1981
Leden	Conny van Loon	tot december 1977
1978		
Leden	Peter Paul van Loon	tot 1981, daarna secretaris
	Stijn Hogenhuis	tot 1981
1979		
Leden	Charles den Hartogh	

BIJLAGE VI

Aantallen leerlingen (zoals aangetroffen in archiefstukken, krantenartikelen, jaarverslagen).

januari 1948	80
september 1948	100
oktober 1952	160
november 1953	383
1957	412
1964	600
1965	700 (120 voltijdse leerlingen en 580 cursisten)
1966	650 (168 voltijdse leerlingen en 482 cursisten)
1968	800
1969	ca. 1000 leerlingen
1970	950
1971-1972	765 (565 voltijdse leerlingen en 200 cursisten)
1972-1973	913
1973-1974	870
1974-1975	981 (730 voltijdse leerlingen en 251 cursisten)
1975-1976	1470 (650 voltijdse leerlingen en 820 cursisten)
1976-1977	1332 (557 voltijdse leerlingen en 775 cursisten)
1978-1979	2211 (561 voltijdse leerlingen en 1650 cursisten)
1979-1980	2421 (ca. 600 voltijdse leerlingen en 1805 cursisten, waarvan 288 met 2 of meer units)
1980-1981	2360 (ca. 620 voltijdse leerlingen en 1739 cursisten)
1981-1982	2059 (ca. 514 voltijdse leerlingen en 1545 cursisten)
1982-1983	2065 (ca. 536 voltijdse leerlingen en 1529 cursisten)
september 1986	1187
september 1999	165 voltijdse leerlingen en 250 cursisten
2000	104 voltijdse leerlingen en 370 cursisten
2003	146 voltijdse leerlingen en 524 cursisten.

BIJLAGE VII

Overzicht Lesgelden (N.B. een jaar is een schooljaar van 10 maanden).

1957-1958
Totaalprogramma dag en avond: *f* 210,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 160,-
Losse cursussen: varieert.

1964-1965
Totaalprogramma dag en avond: *f* 275,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 220,- per jaar
Losse cursussen: varieert.

1965-1966
Totaalprogramma dag en avond: *f* 325,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 275,- per jaar
Losse cursussen: varieert.

1966-1967
Totaalprogramma dag en avond: *f* 325,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 275,- per jaar
Opleidingscursussen: *f* 300,- per jaar
Cineworkshop: *f* 40,- per kwartaal
Separate units *f* 15,-, *f* 17,50 of *f* 20,- per maand.

1967-1968
Totaalprogramma dag en avond: *f* 350,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 300,- per jaar
Opleidingscursussen: *f* 325,- / 350,- per jaar
Cineworkshop: *f* 200,- per jaar
Separate units *f* 15,- of *f* 20,- per maand.

1968-1969
Totaalprogramma dag en avond: *f* 400,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 325,- per jaar
Opleidingscursussen: *f* 350,- / 450,- per jaar
Cineworkshop: *f* 300,- per jaar
Separate units *f* 15,- of *f* 20,- per maand.

1969-1970
Totaalprogramma dag en avond: *f* 400,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 350,- per jaar
Opleidingscursussen: *f* 500,- per jaar
Separate units: *f* 20,-, *f* 25,- of *f* 30,- per maand.

1970-1971
Totaalprogramma dag en avond: *f* 300,- per jaar
Separate units: *f* 25,- per maand.

1971-1972
Totaalprogramma dag en avond: *f* 300,- per jaar
Separate units: *f* 30,- per maand.

1972-1973
Totaalprogramma dag en avond: *f* 320,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 220,- per jaar
Separate units: *f* 30,- per maand.

1973-1974
Totaalprogramma dag en avond: *f* 350,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 240,- per jaar
Separate units: *f* 30,- per maand.

1974-1975
Totaalprogramma dag en avond: *f* 400,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond: *f* 300,- per jaar
Separate units: *f* 30,- per maand.

1975-1976
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 400,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 600,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 300,- per jaar
Separate units: *f* 50,- per semester.

1976-1977
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 440,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 660,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 330,- per jaar
Separate units: *f* 120,- per jaar.

1977-1978
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 475,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 700,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 355,- per jaar
Separate units: *f* 130,- per jaar.

1978-1979
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 480,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 720,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 360,- per jaar
Separate units: *f* 135,- per jaar.
Vanaf 1978-79 kregen deelnemers van 65+ 50% korting.

1979-1980
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 485,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 730,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 365,- per jaar
Separate units: *f* 135,- per jaar.

1980-1981
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 500,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 765,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 380,- per jaar
Separate units: *f* 150,- per jaar.

1981-1982
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 520,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 800,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 400,- per jaar
Separate units: *f* 160,- per jaar.

1983-1984
Totaalprogramma van 7 units dag en avond: *f* 595,- per jaar
Totaalprogramma van 15 units dag en avond: *f* 880,- per jaar
Totaalprogramma alleen avond, 5 units: *f* 460,- per jaar
Separate units: *f* 225,- per jaar.

1985-1986
Totaalprogramma dag en avond: *f* 610,- per jaar
Totaalprogramma avond (4 avonden per week): *f* 400,- per jaar
Dagprogramma (1 dag per week, ochtend, middag en avond aaneengesloten): *f* 375,- per jaar
Separate units: *f* 225,- per jaar
Voor deelnemers van 65+ golden gereduceerde tarieven: *f* 425,- / 280.- / 260,- / 155,-.

1989-1990
Totaalprogramma dag en avond: *f* 850,- per jaar
Totaalprogramma avond (4 avonden per week): *f* 700,- per jaar
Dagprogramma (1 of 2 dagen per week, incl. de avond): *f* 450,- / *f* 700,- per jaar
Avondprogramma (1 avond per week): *f* 400,- per jaar.

2012

	Prijzen per jaar/ Prijzen per maand
Deelnemerschap werkplaats	1395 euro / 200 euro
Deelnemerschap DNA	3300 euro per jaar
Deelnemerschap werkplaats (één dag per week)	1000 euro per jaar
Projectruimte n.v.t.	300 euro (en in overleg)
Deelnemer zelfstandig werkjaar	2000 euro / 300 euro

BIJLAGE VIII

Overzicht subsidies 1953-1987

1953
Gemeente: *f* 5000,-
Rijk: *f* 5000,-.

1955
Gemeente: *f* 28.500,-
Rijk: *f* 8000,-.

1963
Naast subsidies van Gemeente en Rijk:
Gedeputeerde Staten van Zuid-Holland voor de Cultuurwetenschappelijke Afdeling: *f* 5000,-
Burgemeester de Monchyfonds: onbekend.

1964
Naast subsidies van Gemeente en Rijk:
Gedeputeerde Staten van Zuid-Holland voor de Cultuurwetenschappelijke Afdeling: *f* 5000,-
Totale subsidie: *f* 82.000,-
Burgemeester de Monchyfonds: onbekend.

1968
Naast subsidie van Gemeente:
Rijk: *f* 61.595,-.
Burgemeester de Monchyfonds: onbekend.

1971-1972
Gemeente: *f* 480.000,-
Rijk: *f* 160.000,-
Extra subsidie voorhands toegezegd i.v.m. salarismaatregelen: *f* 86.102,83
Provincie: *f* 10.000,-
Prins Bernhardfonds t.b.v. s.t.e.a.m.: *f* 15.000,-
Anjerfonds t.b.v Cineworkshop: *f* 2000,-.

1973
Gemeente: *f* 550.000,-
Rijk: *f* 175.000,-
60 deelnemers kregen een studietoelage van de verschillende provincies.

1974-1975
Gemeente: *f* 665.000,- exclusief salarismaatregelen
Rijk: *f* 240.000,- exclusief salarismaatregelen
Anjerfonds: *f* 7000,- (voor gereedschap bij het lassen).
80 deelnemers kregen een studietoelage van de verschillende provincies.

1975-76
Gemeente: *f* 763.675,- exclusief salarismaatregelen
Rijk: *f* 282.000,- exclusief salarismaatregelen
Prins Bernhardfonds: *f* 21.000,- voor film/foto/geluid.
51 deelnemers kregen een studietoelage.

1976-1977
Gemeente: *f* 1.008.750,- exclusief salarismaatregelen
Rijk: *f* 264.000,- exclusief salarismaatregelen
Prins Bernhardfonds: *f* 21.000,- voor film/foto/geluid.
36 deelnemers kregen een studietoelage.

1977-1978
Gemeente: *f* 1.115.400,- exclusief salarismaatregelen
Rijk: *f* 275.781,- exclusief salarismaatregelen.
22 deelnemers kregen een studietoelage.

1978-1979
Gemeente: *f* 1.381.600,- exclusief salarismaatregelen
Rijk: *f* 325.700.- exclusief salarismaatregelen
27 deelnemers kregen een studietoelage.
85 deelnemers maakten gebruik van de kortingsregeling voor 65-plussers.

1979-1980
Gemeente: *f* 1.458.700,- exclusief salarismaatregelen
Rijk: *f* 338.800,- exclusief salarismaatregelen
Anjerfonds: *f* 6500,- voor apparatuur voor Object/Project
Prins Bernhardfonds: *f* 22.000,-.
33 deelnemers kregen een studietoelage.

1980-1981
Gemeente: *f* 1.536.300,- inclusief salarismaatregelen
Rijk (voorschot): *f* 365.950,-.

1981-1982
Gemeente: *f* 1.529.000,- inclusief salarismaatregelen
Rijk: *f* 371.550,- exclusief salarismaatregelen.
24 deelnemers kregen een studietoelage.
Enkele deelnemers werden gesteund door het Materiaalfonds.

1982-1983
Gemeente: *f* 1.529.000,-
Rijk: *f* 385.426,-.

1983-1984
Gemeente: *f* 1.537.000,-
Rijk (over 1983 in totaal): *f* 385.300,-.

1984
Gemeente: *f* 1.907.000,-.

1985
Gemeente: *f* 1.7774.800,-.

1986

Gemeente: *f* 1.812.000,-.

1987
Gemeente: *f* 1.662.000,-.



159. Piet de Koning, *z.t.*, ca. 1968.

BIJLAGE IX

Tentoonstellingen

Amicitia en Hoefkade

De Vrije Academie opende met een tentoonstelling van de Equipe, wat praktisch was, want zo konden nieuwe leerlingen gemakkelijker en meer gefundeerd hun vrije keuze maken uit de docenten. De Equipe presenteerde zich met de tentoonstelling als kunstenaarsgroep, die in deze samenstelling een tournee langs de Nederlandse musea maakte. De organisatie daarvan was voornamelijk in handen van Livinus, Van Heel en Meys. Bij openingen en in recensies werd vermeld dat de groep de Vrije Academie in Den Haag had opgericht en met welke doelstellingen dat was gebeurd. Vanaf de oprichting in november 1947 tot en met het jaar 1950 was de Equipe in de Leidse Lakenhal te zien, in de Rotterdamsche Kunstkring, in Dordrecht bij Pictura, in het Haags Gemeentemuseum, in het Catharina-Gasthuis te Gouda en in het Schielandshuis in Rotterdam. Er waren contacten met het Van Abbemuseum in Eindhoven en het Stedelijk Museum van Amsterdam, maar de tentoonstellingen op die laatste twee locaties gingen niet door.[1] Die in Amsterdam stond in de steigers, maar werd uitgesteld omdat de uitbreiding van het Stedelijk aan de Van Baerlestraat nog niet klaar was. Uit een briefwisseling met Willem Sandberg bleek dat de Equipe hier samen met leerlingen had willen exposeren en bewust het werkplaatsachtige karakter van de Vrije Academie had willen laten zien.[2] De reizende tentoonstelling werd steeds zoveel mogelijk overgenomen, met inbegrip van catalogi en affiches. Verkocht werk werd aangevuld met nieuw. De openingen werden verricht door collega's als Jos de Gruyter, Hans Roem en Hans Redeker.

Een collectie Haagse schoolprenten werd in januari 1951 wel in het Amsterdams Stedelijk Museum geëxposeerd: het betrof hier een serie die door Haagse kunstenaars was gemaakt om de gangen en lerarenkamers van Haagse scholen te sieren; niet de lokalen. De vervaardiging van de serie was een initiatief geweest van Jan van Heel.[3] In 1959 wist Van Heel het ministerie van OKW te overtuigen dit initiatief over te nemen voor het hele land. Toen werden voor rijksscholen de zogenaamde 'schoolprenten' gedrukt, originele grafiek, waardoor 'de kunstzinnige vorming van de jeugd kan worden bevorderd en aantrekkelijke opdrachten aan kunstenaars kunnen worden verleend.'[4] Van de Vrije Academie deden Citroen, Livinus, Andrea, Berserik en Slebe mee.

Mogelijk stopte de Equipe met exposeren omdat Jan van Heel in de zomer van 1951 Verve oprichtte. Een groot deel van de Equipe sloot zich daarbij aan, zoals Andrea, Berserik, Slebe, Theo van der Nahmer en Rudi Rooijackers. Livinus was op dat moment druk met de reorganisatie van de Vrije Academie, de vorming van de stichting en het samenstellen van het bestuur. De oud-Vrije Studioleerlingen Roëde en Van der Neut maakten eveneens deel uit van Verve.



160. Joseph Stad, *z.t.*, ca. 1968.

Tentoonstellingen aan het Westeinde en de Hoefkade (voor zover bekend); exposities van docenten en leerlingen zijn niet in het overzicht opgenomen.

Vóór april 1952, data onbekend:
- het grafisch werk van Anton Prinner, een graficus die evenals Livinus voor de oorlog in *Atelier 17*[5] van Stanley William Hayter in Parijs werkte.[5]
- Glasschool Leerdam. In de convocatie aan leerlingen en leden beschreef Livinus hoe goed het was het werk van deze 'jonge arbeiders' te bekijken. Het was een mooi voorbeeld van ontwerpen voor de samenleving: 'Wonderlijke esthetische resultaten'.
- Grafiek en plastieken van Arta.
- Experimenteel fotografisch werk van Pim van Os.
- One-manshows van J. IJssel Muiden.
- Mrs. Abell.
- Prijsvraag. Zou propaganda opleveren voor de Vrije Academie en publiciteit en naamsbekendheid voor de deelnemers. De academie wilde een map samenstellen met werk van leerlingen en oud-leerlingen om het succes van het instituut te kunnen tonen. Leerlingen en oud-leerlingen werd gevraagd een ontwerp in te leveren met het thema 'feest'. De prijswinnaar zou een reis winnen.

1949
- 12 oktober - 12 november: Franse kleurenreproducties onder de titel *Le Musée chez soi*, van o.a. Braque en Picasso, Matisse, Rouault, de Vlaminck. Opening door Jos. L.A. Panhuysen.
- Kindertekeningen, december 1949 met tekeningen van 13- en 14-jarige leerlingen van Jan van Heel.

1950
- 9 t/m 31 oktober: Beeldende Expressie van Geesteszieken, ingeleid door professor Plokker, die als directeur van de psychiatrische instelling Hulp en Heil te Leidschendam tekeningen van patiënten verzamelde. Ter gelegenheid van deze expositie werd de Conferentie Hedendaagse Kunst en het Abnormale gehouden.

1951
- 17 augustus - 15 september: Cartoons van Jenny Dalenoord, Ton Hoogendoorn, Max Velthuijs en Ralph Prins. Hierbij werd werk van leerlingen tegenover dat van professionele illustratoren geplaatst.
- 8 oktober - ? Charmante Kitsch, naar aanleiding van de tentoonstelling 'Kunst en Kitsch', in het Haags Gemeentemuseum.[6]
- november - december: verkooptentoonstelling van vier leerlingen c.q. assistenten van de Vrije Academie, namelijk Aart van den IJssel, Mieke van der Burgt, Leon Zeldenrust en Piet Nieuwenhuijsen.[7] Het werd een 'verkoopexperiment' genoemd, omdat het een soort veiling was. De bezoekers konden een bod uitbrengen en na afloop mocht de hoogste bieder het werk kopen.[8]
- 23 december - 20 januari: Rotterdamse grafici, geopend door Paul Citroen. Han van Reede, Wim van de Weerd, Ed van Zanden, A. Schotel, Guus de Ruiter, Wally Elenbaas, Ap Sok, Wout van Heusden, Guus (Gust) Romeijn, Wim Zwiers. Romeijn kreeg een solo-expositie in 1957 en werd later aangenomen als docent aan de Vrije Academie. De toespraak van Paul Citroen is bewaard gebleven. Hij zei dat het de mensen van de Vrije Academie prettig leek zich door het werk van collega's uit andere steden te laten inspireren; artistieke uitwisseling tussen verschillende steden zou gestimuleerd moeten worden. 'Wat wij altijd weer nodig hebben is niet stil te staan, niet te verroesten, maar

levendig te blijven (...).' Dit werk leek Citroen jong, fris en ondernemend. Hij sprak over de beperkte middelen van de Vrije Academie, waardoor er niet meer 'op de reclametrommel geroerd' was.

1952

- 16 februari - 1 maart: Ied Bekker-Kok; zij was twee jaar in India geweest, waar zij de bevolking tekende. Het waren zeer kleine tekeningetjes, soms nauwelijks groter dan een postzegel.[9]
- 29 maart: opening van de tentoonstelling 'Duitse Expressionisten' door Cees Doelman. De expositie bestond uit prenten uit de collectie van de Amsterdamse galerie *Le Canard*. De leerlingen hadden hiervoor enorme belangstelling. In hun werk zou dat ook te zien zijn geweest.
- 10 - 20 oktober: Tadeusz Kulisiewicz, eveneens met medewerking van *Le Canard* en tevens van 't Venster, Rotterdam.

1953

- Oktober: 'Pluche en plastic' was een tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum. Een conferentie met dat thema werd in de Vrije Academie gehouden; daar werd tevens een eigen tentoonstelling aan gekoppeld: Pluche van Plastic.

1955

- De eerste tentoonstelling op de Hoefkade was gewijd aan werk van Kees Andrea.
- Tsjechoslowaakse grafiek.
- Groepjes uit de academie, en ook van andere academies, zoals uit Antwerpen.
- Collectie schoolprenten.
- Frans Boers.
- Frieda Hunziker.
- November: Tien Humoristen. Vermeld werd dat de cartoon met zijn tijd is meegegaan; de tekening zelf moet het hem doen, ook zonder onderschrift. Met o.a. Ton Hoogendoorn, Max Velthuijs, Emile Brumstede, Jenny Dalenoord, Hans de Graaf, Ger Nooy, Arnold Trippelaar, Ted Schaap, Ralph Prins en Bertram Weihs.

1957

- In het voorjaar van 1957 werd de tentoonstelling *Images inventées* georganiseerd. De Brusselse *Galerie Aujourd'hui* had een groep fotografen samengebracht, die in Brussel, Den Haag en Leverkusen exposeerde. Onder de Nederlandse deelnemers waren Livinus, Martien Coppens, Victor Meeussen, Pim van Os, Willy Schurman, Guus van Houweninge, Frans Vink en Meinardus Woldringh. Het ging om abstracte en semi-abstracte fotografie, met als inspiratiebronnen vooral natuurlijke oervormen: steen, zand, water, bloei en verwering, golven en luchtbellen, delen van structuren en doorsneden van de aarde.
- Livinus had enige maanden later een tentoonstelling van gravures in het Stedelijk Museum van Amsterdam.[10] Hij had een nieuwe techniek ontwikkeld waarbij hij, met gebruikmaking van kunststoffen, reliëf wist te verkrijgen in zijn grafiek. Dat combineerde hij met oude, Japanse in-inktmethodes. Hierdoor werden zijn gravures, volgens de recensent, zeer persoonlijk en intens. Rodenko had er lyrische titels bij bedacht.
- 16 maart - 15 april: Gust Romeijn exposeerde schilderijen en tekeningen. Hij had in 1954 studiebeurs gekregen van de Franse regering, waarmee hij in Parijs bij Stanley William Hayter kon studeren. In 1956 won hij een prijs voor grafiek, waardoor zijn bekendheid toenam en hij op vele

internationale exposities vertegenwoordigd was, o.a. op de Biënnale van Venetië in 1956.
- November: expositie ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van de Vrije Academie. Schilderkunst, beeldhouwkunst, grafische kunst, fotografie, keramiek en modetekeningen waren te zien. Alle lesvakken waren vertegenwoordigd. Volgens de pers gaf deze expositie een aardig beeld van de toenmalige stand van beeldende en 'dienende' kunst in Den Haag.[11] Livinus liet hier ook zijn revolutionaire reliëfdruk zien.

1958
- Jen van der Sloot. De 82-jarige Van der Sloot was een zondagsschilder uit Friesland en broer van de bekendere Andries van der Sloot. Hij kwam zijn werk laten zien, dat Livinus meteen zo goed vond, dat hij tot de tentoonstelling besloot en een doek kocht.
- Maart: Guus Melai, oud-leerling, exposeerde non-figuratieve schilderijen. Na een loopbaan in de reclame, onder andere bij de KLM, was hij naar Dublin verhuisd. In Ierland werd zijn reclamewerk een aantal malen bekroond.[12]
- Idonia Fraissinet, Ad van Dijk en Frans de Haas exposeren in de Vrije Academie.[13]

De Gheijnstraat

1964 Leerlingen van de Vrije Academie exposeren in de Gemeentelijke Openbare Bibliotheek.
Leerlingen van de Vrije Academie exposeren in het Gemeentemuseum ter gelegenheid van het jeugdfestival.
Leerlingen van de Vrije Academie exposeren in het Rijswijks winkelcentrum De Boogaard.
November: expositie van de zes Marisprijswinnaars in de net geopende Vrije Academie in De Gheijnstraat: Lotti van der Gaag, Aat Verhoog, Gerard Verdijk, Frank Letterie, Marius J.F. Bisschop en Hans Peters.

1965 16 januari - 16 februari: verkooptentoonstelling Vrije Academie Grafiek: Herman Berserik, Pauline Braat, Livinus van de Bundt, Ad van Dijk, Georg Hadeler, Johannes van Hoften, Hens de Jong, Gerard Lutz, Hanneke Suringh, Aat Verhoog, Cees Vlag, Redi v.d. Willigen in het gebouw van de Vrije Academie.
6 - 27 november: tentoonstelling van leerlingen onder auspiciën van het Nederlandsch Kunstverbond in kunsthandel Esher Surrey.

1966 September: versiering voor het slotfeest van de *World Council Conference*, Kurhaus.

1967 Juli: leerlingen van de Vrije Academie exposeren in en om de St. Nicolaasschool te Uithoorn. De tentoongestelde beelden waren te koop en twee leerlingen, namelijk Mariette Mulder en Willem Stapert, gaven leiding aan 'creatief bezig zijn' in een lokaal dat ingericht was als atelier.
Exposanten: Annemarie Bennink, Léon Bouter, Hans Citroen, Marijke Clay, Mario de Col, Nico Emons, Peter Gentenaar, Hanneke Groenewegen, Berry Holslag, Piet de Koning, Hanneke Kop, Rob Mastenbroek, Mariëtte Muller, Klaas Noordenbos, Thea van Paddenburgh, Ilse Renz, Sjef Schuurman, Willem Stapert, Ernst Varkevisser, Eveline Verbiest, Fransje Vervoort, Eduard Wind, Elisa Winter, Fredi Wolf.
Augustus: in de tekenzaal van het Rhedens Lyceum richtten George Lampe en Dolf Welling ieder een tentoonstelling in ter gelegenheid van het Jeugdfestival Velp '67: ruim 300 jongeren in confrontatie met eigentijdse kunst en kunstenaars.

December: tentoonstelling van werk van leerlingen van de Vrije Academie in het gebouw naast de Algemene Bank Nederland aan het Toernooiveld. Een gangsterfilmpje van 10 minuten werd vertoond, vervaardigd door leerlingen van de Cineworkshop. Eva Schamhardt kreeg de 'Kritiekprijs' voor haar wandkleed.[14]

1968 Tentoonstelling van beeldhouwwerk in het hoofdkantoor van de ANWB.

1969 Maart: beeldhouwwerken in Nootdorpse straten.

1970 Pieterskerk, lustrumproject.

1971 Februari: Bielsbouwsels op het Centraal Station van Utrecht.

1974 Economische School Rotterdam: project Vrij Schilderen van Bouthoorn.
Er werd vormgegeven aan een Imaginaire Kunstenaar (de I.K.figuur).
Het boekenbal in Pulchri; thema Couperus. Georg Hadeler en drie studenten kleedden Pulchri aan.

1975 Mei: de afdeling lithografie onder leiding van Georg Hadeler hield een tentoonstelling in Galerie Abtswoude.
Expositie in het kader van het Holland Festival in het Circusgebouw, Scheveningen.

1976 Expositie voor deelnemers en begeleiders in filialen van Amrobanken.
De afdeling lithografie onder leiding van Hadeler organiseerde een tentoonstelling in ESTEC en wisselende exposities in studentenuitzendbureau ASA.
Manifestatie van de afdeling beeldhouwen o.l.v. Berry Holslag in het Congresgebouw.
Werkpresentatie van verschillende disciplines in de gangen van de Vrije Academie.

1977 Expositie voor deelnemers en begeleiders in filialen van Amrobanken.
Werkpresentatie van verschillende disciplines in de gangen van de Vrije Academie.

1978 Expositie voor deelnemers en begeleiders in filialen van Amrobanken.
Werner Brenneisen verzorgde met zijn deelnemers een glasapplicatie voor het bestuursgebouw van de Erasmus Universiteit te Rotterdam (1978-1979).
Werkpresentatie van verschillende disciplines in de gangen van de Vrije Academie.
Reinier Gerritsen organiseerde een eenmalig audio-visueel project; hiervoor werd het plafond van de benedengang benut over een lengte van 12 meter.

1979 Expositie voor deelnemers en begeleiders in filialen van Amrobanken.
Werkpresentatie van verschillende disciplines in de gangen van de Vrije Academie.

1980 Expositie voor deelnemers en begeleiders in filialen van Amrobanken.

1981 Expositie voor deelnemers en begeleiders in filialen van Amrobanken.
Onder leiding van Trix Zwartjes waren er exposities van deelnemers in het ANWB-gebouw te Den Haag, de Waag in Leiden, het Nias te Wassenaar en het Gemeentehuis van Wassenaar.

1982 Expositie voor deelnemers en begeleiders in filialen van Amrobanken.

Noten

Noten Inleiding

1 Typoscript van Livinus van de Bundt, archief Vrije Academie, oktober 1947. Het betreft een rondschrijven of persbericht, dat alleen bestaat in de vorm van een kladversie waarin Livinus delen met potlood doorstreepte. De definitieve versie is niet teruggevonden. Aangezien delen van het bericht letterlijk in de pers werden geciteerd, valt aan te nemen dat het bericht daadwerkelijk is geschreven en verstuurd. Bijvoorbeeld in W. Jos de Gruyter, '"Amicitia", een vrije academie voor beeldende kunsten', *De Nieuwe Courant*, 10 oktober 1947, Anon., 'Kiem voor kunstcentrum', *Het Dagblad*, 11 oktober 1947, Anon., 'Studiebeurzen Vrije Academie Amicitia', *Haagsch Dagblad*, 18 oktober 1947, Anon., 'Vrije Academie voor Beeldende Kunsten "Amicitia"', *De Maasbode* 19 oktober 1947, alle knipsels in: RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD), Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971.

2 Ibidem.

3 Rapport over het middelbare kunst- en kunstnijverheidsonderwijs in Nederland op verzoek van de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, uitgebracht door de Vereniging van Middelbare Scholen voor Kunst en Kunstnijverheid in Nederland ('s-Gravenhage 1955), 7. Geciteerd bij B. Welten, *Kunstonderwijs in Nederland. Een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunstnijverheidsonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960* (Leuven 1960), 269-270.

4 Foto uit de prospectus van 1948 'op het schilderatelier' (foto Piet van der Ham). Staand van rechts naar links (volgens Leon Zeldenrust, interview december 2012): Etty Stomps, Leon Zeldenrust, Miep de Leeuwe, Mieke van der Burgt, ?, Jan van Heel. Zittend vooraan links: Jan Groeneveld.

5 Herbert van Rheeden, "'Nieuw Inzicht', een vooruitstrevend tijdschrift voor het tekenonderwijs 1936-1940", in: Marc Adang e.a (red), *Met eigen ogen, opstellen aangeboden aan Jaffé* (Amsterdam 1984); Herbert van Rheeden, *Om de vorm, geschiedenis van het kunstonderwijs in de 20e eeuw* (Amsterdam 1989); Adi Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, diss. UvA, (Amsterdam 1990); Vera Asselbergs-Neessen, *Kind, kunst en opvoeding: de Nederlandse beweging voor beeldende expressie* (Amersfoort 1989).

6 Livinus van de Bundt, *Overzicht en Uitzicht*, september 1950, archief Vrije Academie.

7 Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers* (Cambridge 1996).

8 Manifest aan de Kunstenaars van Nederland, 1946, 21; geciteerd in: Herbert van Rheeden, 'Om de kunst of voor de industrie: een vernieuwing die faalde aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs te Amsterdam in de jaren vijftig', in: Prof. Dr. M. van der Kamp e.a. (red), *De Lucaskrater. Historie en analyse van en meningen over het beeldende-kunstonderwijs aan de kunstacademies in Nederland* (Assen 1984) 56.

9 Maarten van Doorn, *Het leven gaat er een lichten gang, Den Haag in de jaren 1919-1940* (Zwolle 2002).

10 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (New York 1971); Rafael Cardoso Denis and Colin Trodd (ed.), *Art and the academy in the nineteenth century* (Manchester 2000).

11 Goldstein (1996).

12 A.W.A. Boschloo (red), 'Academies of Art. Between Renaissance and Romanticism', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* V-VI (1989) 10-13.

13 Nicolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge 1940).

14 Michael van Hoogenhuyze, *De post-ideale academie*, n.a.v. symposium Is kunst te leren?, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Den Haag (1994); Johan Heilbron, *Kunst leren: het werkplaatsmodel in de beeldende kunst* (Rijswijk/Zoetermeer 1992); Martis (1990); Jacobus Martinus van der Tas, Kunst als beroep en roeping

(diss.) (Rotterdam 1990); Asselbergs-Neessen (1989); Van Rheeden (1989); Van der Kamp (red) (1984); Adi Martis, 'Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland en de geschiedenis van de Quellinusschool te Amsterdam (1879-1924)' in: *Kunstonderwijs in Nederland, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30, (Haarlem 1980) 79-171.

15 Michael van Hoogenhuyze sprak zich uit over een serieuze positie voor het autodidactische talent, waarbij hij de Vrije Academie in een terzijde ter sprake bracht. Van Hoogenhuyze (1994).

16 Heilbron (1992) 21-33.

17 Van der Tas (1990) 142-144.

18 Van der Tas (1990) 147.

19 In mijn essay 'Ontplooiing' heb ik deze benadering van het kunstonderwijs beschreven. Saskia Gras, 'Ontplooiing', in A. in 't Groen, C. de Roon en P. Slaman (red), *Leids-Haags Allegorieënlexicon* (Delft 2016) 237-243.

20 Bert Taken & Jeroen Boomgaard, 'Between Romantic Isolation and Avant-Gardist Adaptation' in: Pascal Gielen en Paul De Bruyne (red), *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynism* (Amsterdam 2012) 87-99.

21 Zie ook: Henk Borgdorff en Peter Sonderen (red). *Denken in kunst. Theorie en reflectie in het kunstonderwijs* (Leiden 2012) 20.

22 Onder andere: Els van Odijk (red), *Er is een Rijks-Akademie, over ruimte voor kunstenaars* (Bussum 1995); Jenny Reynaerts, *'Het karakter van onzer Hollandsche School'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (diss. Leiden 2001); *Blues Tuesdays: de Ateliers 1963-2003* (Amsterdam 2004); Michael van Hoogenhuyze, *Geschiedenis van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. De laatste 50 jaar* (Den Haag 2007); Wilma van Giersbergen, *Rotterdamse Meesters. Twee eeuwen kunstacademie in Rotterdam 1773-1998* (Leiden 2012).

23 Van Hoogenhuyze (2007) 31.

24 Folkert Haanstra, 'Authentieke Kunsteducatie: een stand van zaken', *Authentieke Kunsteducatie, Cultuur + Educatie* 31, jaargang 11 (Utrecht 2011) 27-28; www.cultuurnetwerk.nl/producten_en_diensten/publicaties/pdf/cpluse31.pdf.

25 Ibidem. Haanstra noemt Mary Hafeli, Judith Gullikers en Diederik Schönau. (Mary Hafeli, 'What happened to authenticity? "Assessing Students' Progress and Achievements in Art" Revisited'. In: R. Sabol & M. Manifold (eds), *Through the Prism: Looking into the Spectrum of Writings by Enid Zimmerman* (Reston VA 2009) 125-137; Judith Gullikers, 'Authentiek beoordelen: kansen voor het kunstonderwijs', *Authentieke Kunsteducatie, Cultuur + Educatie* 31 (Utrecht 2011) 38-61; Diederik Schönau, 'Towards developmental self-assessment in the visual arts: supporting new ways of artistic learning in school', *International Journal of Education through Art* 8 (2012) 49-58.

26 Doug Boughton, 'Assessing art learning in changing context: High-stakes accountability, international standards, and changing conceptions of artistic development'. In: E. Eisner & M. Day (eds), *Handbook of Research and Policy in Arts Education* (Mahwah NJ 2004) 585-605.

27 C.M. Dorn, S.S. Madeja, F.R. Sabol, *Assessing Expressive Learning: a Practical Guide for Teacher-Directed authentic assessment in K-12 visual arts education* (Mahwah NJ 2004).

28 Genoemd bij Haanstra (2011) 28.

29 Folkert Haanstra & Diederik Schönau, 'Evaluation Research in Visual Arts Education'. In: L. Bresler (red), *International Handbook of research in Arts Education* (Dordrecht 2007) 427-443; Marie-José Corsten, Christianne Niesten, Huib Fens, Pascal Gielen (red), *Autonomie als waarde. Dilemma's in kunst en onderwijs*, uit de serie Arts in Society, (Amsterdam/Tilburg 2013).

30 Anja van den Broek (et al), *Selectie in het Kunstonderwijs. Onderzoek in opdracht van het Ministerie van OCW*, Den Haag 1998; *Onderscheiden, verbinden, vernieuwen. De toekomst van het kunstonderwijs. Advies van de commissie-Dijkgraaf voor een sectorplan kunstonderwijs*, mei 2010.

31 Martha C. Nussbaum, *Cultivating Humanity, a Classical Defense of Reform in Liberal Education* (Harvard 1998).

[32] Hans Renders, ‘De biografische methode’, in: Gerrit Voerman en Dirk Jan Wolffram (red), *Benaderingen van de geschiedenis van politiek* (Kossmann Instituut, Groningen 2006), 39-42; Hans Renders en Binne de Haan (eds), *Theoretical Discussions of Biography, Approaches from History, Microhistory, and Life Writing* (New York 2013).

[33] Wim Willems, *Van wie is de geschiedenis. Bekentenissen van een biograaf* (Amsterdam 2013); Wim Willems, ‘Biografie’, in: A. in ’t Groen, C. de Roon en P. Slaman (red), *Leids-Haags Allegorieënlexicon* (Delft 2016) 59-64.

[34] Selma Leydesdorff, *De mensen en de woorden* (Amsterdam 2004).

[35] Bijlage 1

[36] Pierre Bourdieu, ‘Understanding’, in: Pierre Bourdieu e.a., *The Weight of the World, Social Suffering in Contemporary Society* (Cambridge UK/Malden USA 1999) 607-626.

[37] Livinus was directeur tot 1968, maar vanaf 1964 nam George Lampe als adjunct de leiding over. Vandaar dat voor deel I gekozen is voor de afbakening tot 1964, toen het beleid veranderde onder invloed van Lampe.

[38] Elsje Drewes, *Willem Schröfer (1898-1968), Schilder, nonconformist* (Zutphen 1998) 30.



161. Klaslokaal De Gheijnstraat, begin jaren zeventig.

Noten Proloog

[1] Christiaan Nicolaas Everhard de Moor (1899-1981). Voor deze paragraaf van de proloog is onder andere gebruik gemaakt van het boek van Chr. de Moor, van commentaar voorzien door drs. H.P.S. de Groot, *De eeuw is mooi begonnen, maar niet uitgegroeid, Herinneringen van Christiaan de Moor* (Amsterdam 1994) 1-23. Dit boek is gebaseerd op De Moors herinneringen, die hij optekende in 1981. Terugkijkende op zijn leven zijn niet alle feiten meer even helder en niet alle jaartallen kloppen. Geciteerde feiten zijn vergeleken met andere bronnen, voor zover dat niet door drs. H.P.S. de Groot is gedaan. In een gesprek met Laura de Moor, dochter van Chris de Moor, op 15 december 2011, zijn de feiten zoveel mogelijk geverifieerd.

[2] Hildelies Balk, *De Kunstpaus H.P Bremmer 1871-1956* (Bussum 2006). Hierin wordt de familie De Moor echter niet genoemd.

[3] Annie Cohen-Solal, *Naar levend model, de opkomst van de Amerikaanse kunstenaars, Parijs 1867-New York 1948* (Amsterdam 2003) 114.

[4] Chr. de Moor, *De eeuw is mooi begonnen, maar niet uitgegroeid, Herinneringen van Christiaan de Moor* (Amsterdam 1994) 114.

[5] Hetty de Roos was de dochter van de architect Jacobus Hermanus de Roos (1875-1942). Laura de Moor vermoedt dat zijn ouders hem financieel steunden.

[6] Conrad Kickert (1882-1965); diens woonhuis en atelier aan *26 Rue du Départ* was het voormalige (en ook latere) atelier van Piet Mondriaan.

[7] Voor de sfeer in Parijs en de manier van werken door de avant-garde: Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Londen 1989).

[8] In St. Rémy-les-Chevreuse, ca. 40 kilometer van het centrum van Parijs; bereikbaar met de trein vanaf Gare d'Orsay. Hier vormde zich een kleine kunstenaarskolonie. Behalve Chris de Moor kocht ook Marcel Gromaire er een vervallen boerderijtje.

[9] Frits Klein (1898-1990). In 1948 was hij samen met zijn vrouw Marie Raymond (1908-1989) een jaar gastdocent aan de Vrije Academie. Hun zoon Yves Klein werd beroemd als kunstenaar van het *Nouveau Réalisme*.

[10] Wat betreft de termen 'Académie' en 'École': De Académie des Beaux Arts is één van de vijf Académies die deel uitmaken van het Institut de France. De Académie des Beaux-Arts had destijds toezicht en controle over de École des Beaux Arts.

[11] Vrouwen werden tot 1897 niet toegelaten; maar ook later nog beperkt, omdat het officiële kunstonderwijs aan vrouwen aan allerlei voorwaarden was gebonden; zo mochten zij geen gebruik maken van de ateliers, een beperking die in 1900 werd opgeheven. Zie verder Weisberg, Gabriel P. en Jane R. Becker, *Overcoming all obstacles: the woman of the Académie Julian* (New Brunswick NJ 1999); Gill Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-garde (*Manchester 1995).

[12] Anon., 'Haagsche Ateliers. Bij Christiaan de Moor', *Het Vaderland*, 4 december 1932.

[13] Alexandra Charvier, *L'Académie Ranson, creuset des individualités artistiques, 1919-1955,* (Mémoire, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, Paris 2003). Alexandra Charvier, 'L'Académie Ranson dans le Paris artistique de l'entre-deux-guerres', *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, Paris (16 janvier 2004) 116-117.

[14] Claire Mangon, 'Singulière Académie Ranson dans les années 30' in: *Montparnasse années 30 - Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly & les autres… Éclosions à l'Académie Ranson*, Rambouillet, Palais du roi de Rome (Heule 2010).

[15] Alexandra Charvier, 'L'Académie Ranson à la croisée des chemins', *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, Paris (12 mars 2004) 248-249.

[16] Ook Zingg en Demetrios Galanis waren er leraar in 1922 en 1923. Mail van Alexandra Charvier d.d. 6 mei 2011: 'Par ailleurs, concernant les professeurs qui enseignent à l'académie Ranson à cette epoque, entre 1920 et 1922,

il s'agit encore essentiellement encore des Nabis et de quelques autres professeurs qui ont souvent été leurs élèves. Il y a différents cours peinture, art décoratif, croquis. 1921: M. Denis, P.Sérusier, E. Vuillard, M. Quelvée. Arts décoratifs: Claude Sérusier. 1922: M. Denis, G.L. Jaulmes, J. Zingg, M.F.A. Quelvée – decoration-gravure sur bois: M.M.P.Vera-G. Faure'.

17 Léger aan de Académie Moderne; André Lhote stond bekend als de leraar waar de student naar toe moest wanneer hij zich 'kubistisch' wilde laten scholen. Hij had de naam direct het doek van een leerling over te nemen als hij iets niet goed vond. Hij hanteerde strenge voorschriften over kleurgebruik. Charlotte van Pallandt, die bij Lhote had gestudeerd, herinnerde zich dat de leerlingen bij hem nooit twee koude of twee warme kleuren naast elkaar mochten zetten: *toujours un chaud à coté d'un froid*. Lambert Tegenbosch en Marian Koekkoek, *Charlotte van Pallandt, Beelden en tekeningen* (Zwolle 1994) 14.

18 *Préceptes*, zie Bijlage II, afgedrukt in *Montparnasse années 30 - Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly & les autres… Éclosions à l'Académie Ranson*, 15.

19 *Préceptes*, zie Bijlage II.

20 Dit was ook een van de conclusies van de Parijse onderzoeksgroep met o.a. Alexandra Charvier naar de Académie Ranson. Lydia Harambourg, 'Quel fut l'heritage de l'académie Ranson dans les années 1950?', *Montparnasse années 30 - Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly & les autres… Éclosions à l'Académie Ranson*, 23.

21 Tegenbosch en Koekkoek (1994) 19.

22 Claire Maingon, 'Singulière Académie Ranson dans les années 30', *Montparnasse années 30 - Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly & les autres… Éclosions à l'Académie Ranson*, 12.

23 'De Rode Olifant', Benoordenhoutseweg, nu Zuid-Hollandlaan 7, Den Haag. Het gebouw werd ontworpen en uitgevoerd door J.H. de Roos en W.F. Overeijnder. De Roos was De Moor's schoonvader. De Moor (1994) 32.

24 Cornelis van Traa (1899-1970), vriend en achterneef van De Moor.

25 John Sillevis, 'Beeldende Kunst', In: T. de Nijs en J. Sillevis (red), *Den Haag, geschiedenis van de Stad, deel 3, Negentiende en Twintigste eeuw* (Zwolle 2005) 318.

26 Stokvis, P.R.D., *De wording van modern Den Haag, De stad en haar bevolking van de Franse tijd tot de Eerste Wereldoorlog* (Zwolle 1987) 11.

27 Hans Martin, *Wat niet in Baedeker staat* (Amsterdam 1931) 59.

28 Martin (1931) 160-161: een hoofdstuk voor de Engelstalige toerist door W.P.F. van Deventer.

29 Van Doorn (2002) 244.

30 CBS, Statistiek der inkomens en vermogens in Nederland 1930/31- 1939/40, 's Gravenhage, 1931-40. Uitgelegd en verklaard in Van Doorn (2002) 98-99.

31 Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* (Amsterdam 1939) 170-173. Zie de post 'gelden voor aankoop'.

32 Pieter de Ruiter, *A.M. Hammacher, Kunst als levensessentie* (Baarn 2000) bevat een lijst met recensies van de hand van Hammacher van Haagse exposities die verschenen zijn in *de Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Hieruit is een beeld te destilleren van de belangrijkste exposities die gehouden zijn in de jaren 1927-1933. Daarnaast geeft het archief W. Jos de Gruyter (RKD) een tweede indicatie van de belangrijkste Haagse exposities over de periode 1930-1955.

33 Werken van Cézanne, Picasso en Kandinsky waren al eerder in Amsterdam te zien geweest, maar kortstondig: jaarlijks een maand tussen 1911 en 1915. Italiaanse futuristen hadden in 1912 en 1913 geëxposeerd in Den Haag, Amsterdam en Rotterdam. Na 1920 was in Amsterdam geen moderne kunst meer te vinden in een permanente collectie. Wel waren er veel kortdurende tentoonstellingen te zien, zoals de grote exposities van Franse schilderkunst uit de twintigste eeuw in 1932 en in 1935.

34 Jan van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland, 1910-2000. Picasso als pars pro toto*

(Amsterdam 2001) 175-176 .

35 De Haagsche Kunstkring bracht exposities met werk van leden, die extra onder de aandacht gebracht werden door het aanbieden van een aantrekkelijk thema, dat op de tentoonstelling zelf meestal ver te zoeken was. Voorbeelden: de tentoonstelling *Naaktschilderingen* in 1931, *Eros in de beeldende kunst* in 1932. Ook werd het werk van leden geregeld aangevuld met dat van anderen, vaak met dat van realisten van *De Onafhankelijken*, zoals Harmen Meurs, Wim Oepts en Pyke Koch. Chris de Moor was ook vaak met zijn werk op deze tentoonstellingen vertegenwoordigd.

36 De Moor (1994) 44: een beschrijving van de Schimmenclub en een programma dat uit dertien onderdelen bestaat zijn hier opgenomen. Het groepje schreef korte verhalen, waarbij Robert de Roos en Jan Odé muziek componeerden en waarvoor Chris de Moor, J.B.R. de Roos (geen familie van Hetty) en Vilmos Huszar schaduwpoppen, schimmen genoemd, sneden. De Schimmenclub trad op in Den Haag en Rotterdam met een avondvullend programma; in Den Haag onder andere bij de Kunstzalen Kleykamp en in Diligentia, in Rotterdam in de Rotterdamsche Kunstkring. Ook De Moors echtgenote Hetty droeg actief bij.

37 Eva Rovers, *De eeuwigheid verzameld. Helene Kröller-Müller (1869-1939)* (Amsterdam 2011) 109-110, 183-199, 304-309. Zij gaat uitgebreid op de motieven voor de collectievorming in.

38 Rovers (2011) 379-380. De auteur beschrijft hoe en welke tijdelijke exposities Helene Kröller-Müller in haar museum organiseerde; zo was in de zomer van 1927 Bart van der Leck te zien, in 1928 Dirk Nijland met Mendes da Costa en in het voorjaar van 1929 Odilon Redon. In juli 1929 organiseerde ze aan het Lange Voorhout een ongekend grote expositie van Van Gogh, die alle schilderijen, aquarellen en tekeningen uit haar bezit omvatte. Niemand in Den Haag kon deze expositie ontgaan. Ze ontketende een media-event met reclame op de radio en op de treinstations. De tentoonstelling trok ruim 3500 bezoekers uit de hele wereld, ook vanuit Japan en de Verenigde Staten.

39 Balk (2006) 418.

40 Van Adrichem (2001) 175.

41 Ibidem, 166-176.

42 Anon., ‘Rondleiding in ons Gemeente-museum’, *Het Vaderland*, 24 oktober 1931.

43 H.E. van Gelder, ‘De Musea en de Jeugd’, *Nieuw Inzicht* 4 no. 2 (1939) 19.

44 W. Jos de Gruyter, ‘Fransche en Belgische grafiek’, *Het Vaderland*, 1 november 1932.

45 In december 1927 startte de serie met de *Esposizione d’Arte Italiana in Olanda*, een expositie die eerder in Amsterdam te zien was geweest. Hier was Severini’s schilderij *Moederschap* te zien, gecombineerd met werk van Morandi en De Chirico, de *pittura metafisica*. Hammacher merkte op dat ‘het sectarisme van de futuristische en cubistische leuzen (..) is overwonnen’; Hammacher, ‘Pulchri Studio. Moderne Italiaansche Kunst I’, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 23 december 1927. Hij bespeurde het einde der 'ismen' en een hernieuwd realisme. Een jaar later volgde de expositie *Een eeuw Spaansche kunst* bij Pulchri Studio. Twintig Goya’s werden hier gepresenteerd. Goya werd geëerd als vader van de Spaanse moderne school ‘en misschien van de geheele moderne school’ (‘Opening Spaansche tentoonstelling’, *Het Vaderland*, 3 december 1928). Daarop volgde *Poolsche schilder- en beeldhouwkunst*, waarbij de ontwikkelingen van de voorbije dertig jaar werden getoond ‘in een zeldzame verscheidenheid’. Als opmerkelijk feit werd geschreven dat ook ‘abstracten’ waren tentoongesteld. (G. Knuttel, ‘Moderne Poolsche Kunst’, *Het Vaderland*, 3 februari 1929). Pulchri Studio zette de landenthematiek voort met *Russische schilders, Portugeesche schilderkunst* en in maart 1933 *Hedendaagsche Engelsche schilderkunst*, met kunstenaars als Duncan Grant en Vanessa Bell. Recensenten probeerden steeds het typisch ‘land-eigene’ in zo’n tentoonstelling te zien.

46 W. Jos de Gruyter, ‘Willem Schröfer bij De Bron’, *Het Vaderland*, 24 april 1930.

47 In het voorjaar van 1932 begon Esher Surrey Art Galleries van Charles Bignell een belangrijke rol te spelen. Bignell bracht in februari een historisch overzicht van het werk van Chagall, waarover in de pers veel te doen

was. Met 43 schilderijen en 12 aquarellen, gedateerd vanaf 1908, was het een indrukwekkende presentatie. De aanwezigheid van Chagall zelf bij Esher Surrey was een spectaculaire gebeurtenis. In een voordracht werd over de schilder gezegd: 'Hij werkt slechts voortgedreven door zijn emotie.(…) Hij is voor ons als geen andere hedendaagsche schilder de vertolker van de hoogere werkelijkheid der gevoelswereld. De navolging van Picasso heeft veel gevaar opgeleverd voor de hedendaagsche schilderkunst, die aan den anderen kant wordt bedreigd door een academische terugkeer tot de natuur. Deze terugkeer kan slechts vrucht dragen als het avontuur is beleefd. Tegen beide gevaarlijke opvattingen heeft Chagall zich gekeerd'. (André de Ridder over Marc Chagall, *Het Vaderland*, 10 maart 1932). De tentoonstelling reisde door naar Arti et Amicitiae in Amsterdam, waar de voordracht nogmaals werd gehouden.

[48] Van Doorn signaleert dit ook. Hij denkt dat het te maken heeft met het grote aantal Indische inwoners van Den Haag. Verder onderzoek hiernaar acht hij gewenst. Esoterie kwam veel meer voor in kringen van welgestelden. Den Haag was naast het eveneens welvarende Laren en Blaricum het spirituele centrum van Nederland.

[49] Ir. J.W. Albarda (1877-1923) was van 1917 tot 1923 wethouder van Onderwijs te Den Haag; goede vriend van tekenonderwijsvernieuwer Bart Merema en jarenlang bestuurslid van de Haagse Academie van Beeldende Kunsten.

[50] Architect en kunsthistoricus, directeur van de Haagse Academie van 1928 tot 1942. Zie voor de geschiedenis van de Haagse Academie van Beeldende kunsten: Beljon, J.J., *300 jaar Koninklijke Academie van beeldende Kunsten 's Gravenhage 1682-1982* (Den Haag 1982).

[51] Haags Gemeentearchief, 0058-01 Academie van Beeldende Kunsten, inv. nr. 543, stuk 142.

[52] Van Rheeden (1989) 96 e.v.

[53] Johannes Itten, *Beeldende Vormleer* (De Bilt 1993), bew. en uitgebr. vert. van *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre* (Ravensburg 1963); Dolores Denaro e.a., *Johannes Itten, Wege zur Kunst* (Ostfildern-Ruit 2003); Christa Lichtenstern en ChristophWagner, *Johannes Itten und die Moderne* (Ostfildern-Ruit 2003).

[54] Joke Hofkamp en Evert van Uitert, 'De Nieuwe Kunstschool (1933-1943)' in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30 (Haarlem 1979) 233-300.

[55] Chris Rehorst, *Jan Buijs, architect van De Volharding* (Den Haag 1983).

[56] Over de relatie tussen theosofie en kunst: Bax, M., *Het web der schepping, theosofie en kunst in Nederland, Van Lauweriks tot Mondriaan* (Amsterdam 2006).

[57] Het periodiek was spreekbuis van de Nederlandsche Vereeniging Schoonheid in Opvoeding en Onderwijs, opgericht door Jan Ros en zijn echtgenote Wilhelmina Vrijman. Zij waren tevens de drijvende krachten van de Haagse theosofische loge. Ze hingen een vrijheidsideaal aan dat er op neer komt dat de mens vrijheid nodig heeft om naast al het aardse, dat gevoed wordt door kennis, het 'hoogere' te bereiken.

[58] K. Boeke, *Ervaringen en perspectieven van 'De Werkplaats' te Bilthoven* (Utrecht 1934); R. Joosten-Chotzen, *Montessori-Opvoeding en haar toepassing in ons land* (Utrecht 1937); L. Heyting, *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920* (Amsterdam 1994); Marjan Schwegman, *Maria Montessori 1870-1952, kind van haar tijd, vrouw van de wereld* (Amsterdam 1999); Daniela Hooghiemstra, *De geest in dit huis is liefderijk, Het leven en De Werkplaats van Kees Boeke* (1884-1966) (Amsterdam 2013).

[59] Geciteerd in: Asselbergs-Neessen (1989) 92.

[60] De Vereniging produceerde in 1924 Brochure nr. VII, genaamd *Teekenen*, waarin vastgesteld werd dat het doel van alle tekenonderwijs het ontwikkelen van fantasie en schoonheidszin moest zijn, naast het trainen van het waarnemingsvermogen. Het onderwijs moest de zelfwerkzaamheid, de spontane activiteit en het initiatief van de leerling aankweken. Kleine kinderen moesten vrij kunnen tekenen op speciaal laag aan de wand aangebrachte schoolborden. *Schoonheid en Opvoeding* (18e jaargang, no. 5) 65-75. De commissie die dit opstelde bestond uit

mej. J. v.d. Gaag, onderwijzeres fröbelschool Den Haag, P.J.A.M. Haaring, leraar academie Den Haag, J.D. Ros, Martha de Vries, hoofd ener fröbelschool te Den Haag, R.W.P. de Vries, NVTO, Hilversum, A.H.S. Wirtz, leraar MO Tekenen op een HBS en een gymnasium, Breda en mej. A.G. Dyserinck, lid van het Hoofdbestuur.

61 Deze formulering werd gebruikt in een versie van het voorlopig onderwijsprogramma van de akten-opleiding uit 1933 die is komen te vervallen (Haags Gemeentearchief, 0058-01 Academie van Beeldende Kunsten, inv. nr. 805). In de latere versie (z.j.) staat geformuleerd: 'om aard en aanleg van de leerlingen te leeren kennen' (ibidem, inv. nr. 806).

62 Haags Gemeentearchief, 0058-01 Academie van Beeldende Kunsten, inv. nr. 805, het vervallen onderwijsprogramma. In de latere versie (inv. nr. 806) staat geformuleerd: 'bij uitzondering het vrij harmoniëeren in zwart-wit en in kleur naar een abstract gegeven'.

63 De resultaten van het cursusjaar 1931-32 waren bedroevend. Voor de akte MA slaagden maar vier van de achttien kandidaten. De Raad van Bestuur, waarin ook Chris de Moor zitting had, stelde een onderzoek in. Plantenga weet de slechte resultaten aan de totaal verouderde akten-opleiding en aan onvoldoende inspiratie bij veel van de leerkrachten. Hij stelde Ros daarvoor verantwoordelijk. Haags Gemeentearchief, 0058-01 Academie van Beeldende Kunsten, inv.nr. 810.

64 Ibidem, inv. nr. 810.

65 Ibidem, inv. nr. 822.

66 B. Merema, *Het onderwijs in de Kennis der Beeldende Kunst* (Amsterdam 1919); B. Merema, *Beeldende Kunst: het leren zien en begrijpen* (Bilthoven 1935-60); B. Merema, *Levensontplooiing in vorm en kleur* ('s Gravenhage 1938); B. Merema, *Aesthetische vorming door de beeldende kunst* (Bussum 1948).

67 NVTO, *Vijftig jaren teekenonderwijs in Nederland. Beknopt verslag van het congres te Amsterdam in 1930*, uitgegeven ten behoeve van het onderwijs en van studeerenden, met steun van het departement van OKW (Rotterdam 1930).

68 Van Rheeden, 'Nieuw Inzicht', een vooruitstrevend tijdschrift voor het tekenonderwijs 1936-1940', in: *Met eigen ogen, opstellen aangeboden aan Jaffé* (Amsterdam 1984) 201.

69 Van Rheeden (1989); Martis (1990); Asselbergs-Neessen (1989); Ben Koevoets en Herbert van Rheeden (red), *Geen dag zonder lijn. Honderd jaar tekenonderwijs in Nederland 1880-1980* (Bussum 1980).

70 De kern van H9 bestond uit negen tekenleraren: J.M.T. Arnold (1884-1967), lyceum Stokroosplein; G.J. van Koppenhagen (1909-1977), openbare lagere school op gewijzigde Montessori- grondslag, lyceum en Haagse Academie van Beeldende Kunsten; J. de Kruijf (1885-1966), lyceum, Haagse Academie; mej. A. Mansholt (1900-?), openbare lagere school op gewijzigde Montessori-grondslag; mej. A Meijer (1908-1944), MMS, Academie van Beeldende Kunsten (Akte N XI); B. Merema (1891-1973), Haags Stedelijk Gymnasium en een aantal andere scholen; S. van Vliet (1899-?) HBS; H. Voskuijl (1893-1980), HBS, later Haagse Academie en A. Wijkniet (1894-1937), leraar aan het VCL.

71 De complete lijst: Van Rheeden (Amsterdam 1984) 217. In sommige nummers van *Nieuw Inzicht* (het tijdschrift van H9) werden de werkende leden vermeld; in 1937 waren dat er 35. In 1938 telde de werkgemeenschap 43 leden.

72 Wet op het Nijverheidsonderwijs (1921).

73 Deze revolutionaire verschuiving heb ik eerder beschreven in mijn artikel: Saskia Gras, 'Haagse Expressie, de kiemen van een merkwaardige vrijheid', *Tiq* nr.15 (2012), catalogus bij de tentoonstelling *Happy Days*, Den Haag 1947-1967, Gemeentemuseum Den Haag, september 2012- januari 2013, 46-47.

74 In Dresden had De Moor met net zo'n geëngageerde club kennisgemaakt rond Otto Dix. Dat gaf hem de inspiratie voor de oprichting van deze club. Zie voor de geschiedenis van de club: Ketelaar, F.C.J. en E.A. Ketelaar-de Vries Reilingh, *Intelligent engagement. Vijftig jaar Sociëteit voor Culturele Samenwerking 1929-1979* ('s-Gravenhage 1979).

[75] Net als Dix schilderde De Moor groteske koppen als symbool voor de gegoede burgerij.

[76] De Moor (1994) 75.

[77] Trude Jalowetz (1910-1976) was opgeleid in Keulen, Halle en Berlijn. Bij Het Paapje werkte ook de Duitse Betty Scheuffler, die weefsels vervaardigde in de traditie van het Bauhaus. M. Groot, *Vrouwen in de Vormgeving 1880-1940* (Rotterdam 2007) 493.

[78] De Moor (1994) 61.

[79] Anon., 'Haagsche Ateliers. Bij Christiaan de Moor', *Het Vaderland*, 4 december 1932.

[80] Voor deze vorm van tekenen was speciaal materiaal ontworpen, omtrekvormen zoals een cirkel, driehoek en vierkant, die de kinderen moesten natrekken en inkleuren. Met behulp van de omtrekvormen maakten de kinderen decoratieve patronen die ze naar eigen wens mochten inkleuren met potlood of waterverf. Dat inkleuren moest arcerend gedaan worden. Pas veel later mochten de Montessorikinderen vrij werken, maar nadrukkelijk pas als ze in staat waren om de figuren die ze zelf wilden maken met vaste hand uit te voeren. Een leerkracht van een Amsterdamse Montessorischool schreef: 'De zogenaamde "vrije" tekeningen, die je op andere scholen wel eens ziet, maken onze kinderen niet. Onze kinderen leren tekenen zonder tekenleraar, de kinderen leren het zichzelf, m.b.v. de geometrische figuren. Het is een bewijs van hoe geweldig het materiaal is dat Maria Montessori heeft bedacht'. In: M.Haas, 'Fantasie deel II', *Montessori Opvoeding* (1925) 61-63.

[81] Noch in de archieven van de Nederlandse Montessorivereniging, noch in die van de Haagse opleiding heb ik een aanwijzing kunnen vinden dat er apart tekenonderwijs aan leidsters in opleiding werd gegeven. Misschien is het docentschap van De Moor iets eenmaligs geweest.

[82] Anon., 'Haagsche Ateliers. Bij Christiaan de Moor', *Het Vaderland*, 4 december 1932.

[83] Haags Gemeentearchief, 0058-01 Academie van Beeldende Kunsten, inv. nr. 543.

[84] François Erdely (1904-1959, Francis de Erdely), leerling Academie voor Beeldende Kunsten te Boedapest, later assistent. Hij maakte in 1921 een reis door Spanje, had in 1923 een tentoonstelling in Madrid, in 1924 in Barcelona, in 1925 in Algiers. In maart 1927 won hij de *Grand Prix Paul Szinyei de Merse* te Boedapest. In 1928 had hij een tentoonstelling in Brussel, 1929 in Antwerpen, 1930 in Bratislava, 1931 in Parijs. Er bevinden zich werken van hem in musea te Brussel, Gent en Antwerpen, Madrid, Barcelona en Bratislava. Hare Majesteit Maria Christina, in 1933 koningin-moeder van Spanje, bezit werk van Erdely.

[85] De Moor (1994) 114-115.

[86] Erdely had zijn eerste tentoonstelling bij Esher Surrey van 28 januari tot 17 februari 1933. Hij verkocht twaalf werken. Van 14 april tot 4 mei 1934 had hij er een tweede tentoonstelling, waarbij hij acht werken verkocht.

[87] RKD, Archief Van Marle-Bignell, inv.nr. 78-85.

[88] Esher Surrey Art Galleries was genoemd naar de geboortestreek van Bignells vader.

[89] Anon., 'De crisistentoonstelling in Pulchri', *Het Vaderland*, 23 februari 1932.

[90] Anon., 'Schilderijen ook hier een ruilobject', *Het Vaderland*, 26 februari 1932.

[91] De Moor doneerde *Stilleven met Speelgoed*, dat door W. Jos de Gruyter in zijn recensie werd beoordeeld als 'een van de knapste dingen op de tentoonstelling'. W. Jos de Gruyter, 'De crisistentoonstelling in Pulchri Studio', *Het Vaderland*, 10 maart 1932.

[92] Anon., 'Er hangt een schilderij', *Het Vaderland*, 4 maart 1932.

[93] W. Jos de Gruyter, 'De crisistentoonstelling in Pulchri Studio', *Het Vaderland*, 19 maart 1932; Anon., 'De jury', *Het Vaderland*, 5 maart 1932; Anon., 'Is het lot U gunstig geweest in Pulchri?'*Het Vaderland*, 6 april 1932. 330 kunstwerken, waaronder het olieverfschilderij *Bosch* van Piet Mondriaan en een landschap van Vilmos Huszar.

[94] De Moor (1994) 124. De Moor schrijft dat hij samen met de directeur van Kleykamp, Luc Willink, recensent van *Het Vaderland*, 'Kunst in Nood' oprichtte.

[95] In september 1934 was er een dergelijke Kunst in Nood-tentoonstelling in Den Haag, in Kunstzaal Kleykamp.

[96] Van Doorn (2002) 102.

[97] Ibidem, 97.

[98] D. Brongers, '"Zaken zijn zaken" – het veilinghuis Van Marle & Bignell en het ondernemerschap van Charles John Robert Bignell (19 febr 1890-7 maart 1957)', *Jaarboek Geschiedkundige Vereniging Die Haghe* (1999) 102-119.

[99] Anon.,'Haagsche Causerieën. Uit de kunstwereld', *Algemeen Handelsblad*, 9 september 1933.

[100] Jury van 1933: Hein von Essen, J. Franken, Dr. G. Knuttel, Willem van Konijnenburg, Ernst Leyden, Willy Sluiter en Jan Sluijters.

[101] Jan Sluijters, Willem van Konijnenburg, G. Knuttel, W. Jos de Gruyter, Jan Kalf, Carel van Lynden en Hein von Essen. Prins Hendrik was korte tijd beschermheer (hij overleed op 3 juli 1934).

[102] Een van hen was G. Arnold Smith (1905-1995).

[103] Wellicht moest De Moor denken aan de categorie leerlingen van de Haagse Academie die overdag academisch onderwijs genoten aan de akten-opleidingen en als tegenwicht 's avonds gingen schilderen aan de avond-opleiding van de afdeling Teekenen en Schilderen. Sierk Schröder en Kees Andrea deden dat. Vanuit de akten-opleiding werd extra avondonderwijs in de jaren '30 zelfs krachtig gepromoot. Dat leverde de Academie extra inkomsten op, maar de hoofdreden was dat de examenresultaten hard achteruitgingen en er gezocht werd naar mogelijkheden om die te verbeteren.

[104] John Sillevis en Max Danser, *Kees Andréa* (Venlo 1981); Erdely, de Moor en Andrea waren liefhebbers van de Vlaamse schilder Permeke.

[105] *Bulletin Internationale Kunst*, nr. 9 (1936-37). De kosten bedroegen *f* 35,- per maand mèt correctie en *f* 25,- zonder correctie, voor cursussen van hele dagen.

[106] Telefonisch interview met Gerard Coljé op 3 november 2011.

[107] Zij overleed kort na aankomst in Boedapest.

[108] RKD, Archief Van Marle & Bignell, bankboeken, inv.nrs. 119, 120, 121, 122, 123.

[109] RKD, Archief Van Marle & Bignell, Jaarstukken boekjaar 1936, inv.nr. 111.

[110] *Bulletin Internationale Kunst*, nr. 2 (1931-32); hierin staat dat het blad zich tot een maandschrift wilde ontwikkelen. Dat is niet gelukt, er verschenen enkele Bulletins per jaar, meestal twee. Mij zijn tien afleveringen bekend, die zich bevinden in het RKD, te weten: 1931-32 nr.1 en nr.2; 1932-33 nr. 4; 1933-34 nr.5 en 6;1934-35 nr.7 en nr.8; 1936-37 nr. 9; 1937-38 nr. 10; 1938-39 nr. 1. Er ontbreekt dus nr. 3 uit 1932; wat eventueel na nr. 1 uit 1938 is verschenen is mij onbekend.

[111] Werken van o.a. Chagall, Renoir, Utrillo, Derain en Sluijters.

[112] RKD, Archief Van Marle & Bignell, kasboeken, inv.nrs. 78 t/m 85.

[113] De Moor schreef in zijn memoires dat de toeloop meteen groot was. Hoe groot valt niet te achterhalen. De boekhouding van Bignell geeft hier ook geen uitsluitsel over.

[114] Zie Bijlage III, lijst met namen van leerlingen. Adelijke namen: Van den Brandeler, Backer, Hooft, Neytzell de Wilde, Van Pallandt, De Muralt, Van Panhuys, Repelaer van Driel, De Vos. Namen uit het patriciaat: Albarda, Doorman, Van Dusseldorp, Elink Schuurman, Eschauzier, Greve, Henny, van Heukelom, Holleman, Lambrechtsen, Leembruggen, Meurs, Van Mourik, Mouthaan, Nauta, Pauw, Roosmale Nepveu, Schuurman, Van Stolk, Tromp van Holst, Tutein-Nolthenius, Warnaars. Ongeveer 20% van de gevonden namen van deelnemers komt voor in de lijsten van *La Haye Diplomatique et Mondain* (1923-1940).

[115] *Bulletin Internationale Kunst*, nr. 5 (1933-34).

[116] De Moor (1994) 115.

[117] Niet alle namen van leerlingen die kosteloos mochten studeren zijn bekend. Alle tot nu toe bekende namen zijn die van mannen.

[118] *f* 800,- per jaar was de ondergrens voor de verplichting tot het betalen van inkomstenbelasting; Van Doorn (2002) 95.

[119] In 1935 viel die eer te beurt aan de eerdere prijswinnaar Arnold Smith.

[120] *Bulletin Internationale Kunst*, no 5 (1933-34).

[121] Niet voor niets noemde Bignell in zijn administratie de Vrije Studio de eerste keer 'Teeken-academie ENVS', RKD, archief Van Marle & Bignell, inv.nr. 79.

[122] In 1930 behaalde Van de Bundt de Akte LO aan de Haagse Academie van Beeldende kunsten, archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[123] Sillevis en Danser (1981) zonder paginanummers.

[124] Ibidem.

[125] De Moor (1994) 117.

[126] Sillevis en Danser (1981); Andrea vertelde dat het er 's avonds gezellig was met zijn kunstbroeders Jan Roede, Paul Kromjong, Wim Noordhoek, Enno Brokke en Jan Gregoor.

[127] Anon.,'Een grafische studio hier ter stede', *Haagsche Courant*, 7 november 1935.

[128] Anon.,'Eerste Nederlandsche Vrije Studio', *Nieuwe Rotterdammer*, 19 september 1936.

[129] Anon.,'Opening Tentoonstelling Eerste Ned. Vrije Studio', *Het Vaderland*, 19 september 1936. In een tekst van Hein von Essen, 'J.M.Prange en Livinus van de Bundt', gedeeltelijk opgenomen in Livinus' plakboek (in archief Levina Floothuis-van de Bundt), wordt deze techniek uitgelegd.

[130] Dit vak werd vanaf september 1933 gegeven door docent Johan Giesen.

[131] Anon., 'Eerste Nederlandsche Vrije Studio geopend. Beschouwingen van De Moor en Erdely', *Het Vaderland*, 15 september 1933.

[132] Het spinozisme van Bremmer en Kröller-Müller wordt uitgelegd in Balk (2006) 34, 112-113,155-157 en in Rovers (2011) 85-91. Ook Hammacher hield zich korte tijd bezig met het spinozisme, zie De Ruiter (2000) 34-36.

[133] Balk (2006) 117, 118.

[134] Anon.,'Vier jaar Vrije Studio. Christiaan de Moor opent de tentoonstelling met een pleidooi voor vakkennis', *Het Vaderland*, 2 oktober 1937.

[135] Er bevindt zich documentatie over leerlingen (zie Bijlage III) in RKD/Persdocumentatie; verder: Ileen Montijn en Alied Ottevanger, A*ltijd heimwee: Agnes van den Brandeler, een aristocrate in de kunst* (Amsterdam 2009); Caroline Neytzell de Wilde, *Een Mary-Gold als verjaarscadeau, aquarellen en schetsen 1942-1945* (Franeker 1987); Erik Slagter, *Jan Roëde, een kunstenaar keert terug tot zijn middelpunt* (Venlo 1999); John Sillevis, Jan Roëde, een verborgen dialoog, deel 25 uit de serie Haags Palet (Voorburg 2010); Lambert Tegenbosch, *Tekeningen van Charlotte van Pallandt* (Venlo 1981); Lambert Tegenbosch, *Jan Gregoor* (Breda 1965); W.Welling, *Frida Holleman, de wereld in een zandkorrel* (Rotterdam 1998).

[136] Anon.,'Haagsche Ateliers. Bij Christiaan de Moor', *Het Vaderland*, 4 december 1932.

[137] Anon.,'Opening Tentoonstelling Eerste Ned. Vrije Studio', *Het Vaderland*, 19 september 1936. Deze woorden werden uitgesproken door G.H. 's Gravesande, redacteur van *Het Vaderland*, die het vierde cursusjaar en de bijbehorende tentoonstelling opende.

[138] W. Jos de Gruyter, 'Werk van Leerlingen der E.N.V.S.', *Het Vaderland*, 26 september 1936.

[139] In het RKD bevindt zich het origineel (MHK/Ned/ Kunstenaarsverenigingen E-F). Dat doet vermoeden dat elk jaar een brochure werd uitgegeven, maar meer zijn er tot nog toe niet teruggevonden.

[140] François Erdely (1904-1959) reisde eerst naar zijn geboorteland Hongarije met zijn echtgenote en leerlinge Ilse Leembruggen. Zij overleed al in december 1936 in Boedapest. Hij werd in 1945 benoemd tot hoogleraar in de schone kunsten in Los Angeles. Een jaar na zijn dood verscheen een groot In Memoriam in *Het Vaderland* (28 december 1960), geschreven door M. Andreas-Kuiper, 'Erdely, een betreurd kunstenaar, werkte ook in Den Haag'. Hij wordt beschreven als een sterke en invloedrijke persoonlijkheid, die het initiatief nam tot het oprichten van de Vrije Studio. Hij zou vanuit Hongarije eerst - met zijn schilderijen - zijn uitgeweken naar Londen, om in maart 1939 definitief naar de VS te vertrekken. Hij werkte in New York en in Detroit, kreeg vele prijzen en eervolle vermeldingen. In 1945 circuleerde een tentoonstelling met zijn schilderijen langs de steden van de West Coast.

Toen de collectie in Los Angeles was, werd hij gevraagd daar *Art Professor* te worden. Tot zijn dood in november 1959 vervulde hij die functie. De faculteit richtte kort na zijn overlijden te zijner nagedachtenis het Francis de Erdely Art Scholarship op.

[141] Anon.,'Uitbreiding Eerste Nederlandsche Vrije Studio', *Het Vaderland*, 8 september 1939.

[142] Anon.,'Eerste Nederlandsche Vrije Studio'. Volgens een bijschrift van Livinus: 24 september 1938. Onbekend uit welke krant. Ingeplakt in plakboek van Livinus van de Bundt (in archief Levina Floothuis-van de Bundt). Emil Epple (1877-1948).

[143] Dit werd aangekondigd in de brochure bij de opening van het cursusjaar 1936-37, de enige brochure die is teruggevonden. RKD /MHK/Ned/ Kunstenaarsverenigingen E-F.

[144] Haags Gemeentearchief, 0058-01 Academie van Beeldende Kunsten, inv. nr. 543 behelst alle inkomende en uitgaande correspondentie van de academie in de periode van oktober 1929 tot juni 1934. Zo'n 90% van de correspondentie is post van en aan het ministerie van OKW.

[145] Anon., 'Vier jaar Vrije Studio', *Het Vaderland*, 2 oktober 1937.

[146] Cornelis Veth, 'Haagsche Exposities', *Telegraaf*, 22 oktober 1937.

[147] Al in 1924 plaatste Claudine Doorman advertenties voor haar kleurprenten in *Montessori Opvoeding* (1924) 136. Zij vervaardigde die in opdracht van enkele leidsters voor de Montessoriklassen. In latere artikelen werden haar prenten aanbevolen als waardevolle opvrolijking van het klaslokaal; ze zouden niet schadelijk zijn voor kinderen. Haar werk werd ook geregeld besproken in het blad *Schoonheid en Opvoeding* van Jan Ros.

[148] Anon., 'Eerste Ned. Vrije Studio', datum volgens bijschrift van Livinus: 28 september 1938. Onbekend welke krant. Uit plakboek van Livinus van de Bundt (in archief Levina Floothuis-van de Bundt).

[149] Anon., 'Eerste Nederlandsche Vrije Studio', volgens een bijschrift van Livinus: 24 september 1938. Onbekend welke krant. Ingeplakt in plakboek van Livinus van de Bundt (in archief Levina Floothuis-van de Bundt) .

[150] Anon., 'Eerste Nederlandsche Vrije Studio, tentoonstelling van werk der leden geopend',.z.j. Ingeplakt in plakboek van Livinus van de Bundt (in archief Levina Floothuis-van de Bundt). Cornelis Veth, 'Eerste Nederlandsche Vrije Studio', z.j.

[151] Uitwisselingsprogramma, georganiseerd door Jan Wils (1891-1972) als voorzitter van de Nederlands-Hongaarse Vereniging Hungaria.

[152] A.H. Wegerif (1888-1963), architect; van 1938-1942 voorzitter van de Haagsche Kunstkring. Samen met architect Jan Wils nam hij in 1931 het initiatief tot de oprichting van de Vereniging Tempelbouw als onderdeel binnen de Vrijmetselarij, die het streven had 'de vrijmetselarij door de kunst te dienen en de kunst door de vrijmetselarij'.

[153] Anon.,'Tentoonstelling. Eerste Nederl. Vrije Studio', *Het Vaderland*, 28 september 1939.

[154] Anon.,'Eerste Nederlandsche Vrije Studio', *Het Vaderland*, 13 september 1940.

[155] Een lijst met leerlingen, voor zover achterhaald, is opgenomen als Bijlage III.

Noten Deel I

[1] Briefkaart van Livinus aan zijn ouders, 1947, archief Vrije Academie. Toen de winkel niet meer kon bestaan van de verkoop van koffie, thee en tabak werd het een verkooppunt van de Staatsloterij. Voornaamste bronnen voor dit hoofdstuk: een door Livinus opgestelde lijst met biografische gegevens, archief Vrije Academie; Chris Dercon, 'Livinus 1909-1979, Er is zo ontzaglijk veel mogelijk', *Die Haghe* 1980 (Den Haag 1981) 169-173; archief van en gesprekken met Levina Floothuis-van de Bundt, dochter van Livinus van de Bundt.

[2] RKD/ archief A.C.J. (Livinus) van de Bundt, inv. nr.1.

[3] Ibidem, inv. nr. 4.

[4] RKD/ archief Van Kempen & Begeer, archiefnummer 0707, inv. nr. 2.5, over Gerritsen & Van Kempen.

[5] RKD/ persdoc./ Karel Krol.

[6] Plakboek van Livinus, archief Levina Floothuis-van de Bundt: Anon., 'Een grafische studio hier ter stede', met de hand erbij geschreven: H.C. 7 nov. 35. Het artikel meldt dat de Grafische Studio aan de ENVS binnenkort wordt geopend.

[7] In september-oktober 1935 exposeerde Livinus bij Joh.D. Scherft, als onderdeel van een groepstentoonstelling gewijd aan grafiek. W. Jos de Gruyter in *Het Vaderland*, knipsel in plakboek van Livinus, archief Levina Floothuis-van de Bundt. Een paar weken eerder exposeerde Livinus twee droge naaldjes, waaronder 'Dans' bij Kunst S.O.S. bij Kon. Kunstzalen Kleijkamp, knipsel in plakboek van Livinus, archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[8] B. Dokter, C. van Lakerveld (red), *Een Kunstolympiade in Amsterdam, reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D.* 1936 (Zwolle 1996) 47.

[9] Plakboek van Livinus, archief Levina Floothuis-van de Bundt: Anon., 'Tentoonstelling Eerste Ned. Vrije Studio', *Haagsche Courant*, 1 oktober 1936; Anon.,'Haagsche kunstkring, Voorjaarstentoonstelling', *Avondpos*t, 26 september z.j.; W. Jos de Gruyter, 'Werk van leerlingen der E.N.V.S. Bij Esher Surrey', *Het Vaderland*, 26 september 1936; Anon., 'Haagsche kunstkring Voorjaarstentoonstelling der Eerste Afdeeling', *Haagsche Courant*, z.d. 1937.; Anon., 'De Haagsche Kunstkring exposeert werk van leden', *Residentiebode* 24 februari 1937; Cornelis Veth, 'Zomerexpositie Haagsche kunstkring', *Telegraaf*, 22 oktober 1937. Titels van kranten en data met de hand bijgeschreven.

[10] RKD/ archief A.C.J. (Livinus) van de Bundt, inv. nr. 2; J.S., *Boekcier*, nr. 3, 6e jaargang, 1 maart 1937.

[11] Stanley William Hayter, 1901-1988. C. Esposito, 'Stanley William Hayter et l'Atelier 17', *Nouvelles de l'estampe*, 127 (1993) 4-16. In: RKD/ Persdoc./ Hayter.

[12] Graham Reynolds, 'S.W. Hayter: a tribute', *Apollo CVX* (februari 1982) 119. In: RKD/ Persdoc./ Hayter.

[13] Susan Smith, 'The still experimental Hayter', *International Herald Tribune*, 11-12 juni 1977. In: RKD/ Persdoc./ Hayter.

[14] Anon.,'Zoeker', *Het Parool*, 20 maart 1970. In: RKD/ Persdoc./ Hayter.

[15] Anon. (M), 'Atelier 17 en "Vrij Beelden" in Amsterdam', *De Tijd*, 12 december 1953. In: RKD/ Persdoc./ Hayter.

[16] Expositie in het Stedelijk Museum met de Vereeniging tot bevordering der grafische kunst, februari 1938. Kasper Niehaus van de *Telegraaf* schrijft over Livinus' vrije fantastische composities (in plakboek Livinus: Kasper Niehaus,'Vereeniging tot bevordering der Grafische Kunst, Exposities van prenten en teekeningen', *Telegraaf* 11 februari 1938; M.V., 'Vereeniging tot bevordering der Grafische Kunst. Werk van leden in het Stedelijk Museum', *Handelsblad*, 11 februari 1938: 'omvangrijke etsen, de weelderige verbeeldingen van Livinus van der Bundt (sic), de lijn in deze prenten is soepel en van een zinnelijke gratie' (plakboek van Livinus, archief Levina Floothuis-van de Bundt).

[17] In plakboek van Livinus, archief Levina Floothuis-van de Bundt; Anon.,'Galerie Robert. Willy Boers, Livinus van de Bundt, Maurice Grosser', *Nw Rotterd* (handgeschreven, sic), 15 februari 1938.

[18] Archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[19] Eerste prospectus Vrije Academie, september 1948, archief Vrije Academie.

[20] L.v.d. Bundt, H.A.C. Roem, P. Heus, 'Nederlandse Prentkunstenaars vertellen van hun werk III, Livinus van de Bundt', *Phoenix* (jrg. 2, nr 9, november 1947) 220, geciteerd in Dr. H.A.C. Roem, *Theoretische beschouwingen rond de Beeldende Lichtkunst van Livinus van de Bundt*, 1967, 3.

[21] Tentoonstelling in het Stedelijk met *De Onafhankelijken*, maart 1938. Er was een uitwisseling met Parijs, waardoor Livinus' werk ook daar te zien was. In april 1938 schreef een recensent van de Franse *Revue des Arts* o.a. over zijn twee etsen 'Commérage' en 'l'Aestheet', te zien op de *Salon des Indépendants* te Parijs. Hij meldde dat Livinus het liefst op metaal (i.p.v. hout of linoleum) werkte, vanwege: 'Il en tire, du reste, un merveilleux parti, de vibration sonore'. De *simplicité* en de soberheid van Livinus beviel (plakboek Livinus, archief Levina Floothuis-van de Bundt). Mei 1938: jubileum-Haagsche Kunstkring tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum. September 1938: expositie bij Martinus Liernur: tekeningen en droge naald. De ENVS hield een najaarsexpositie in 1938, waar Livinus' werk ook te zien was. December 1938: de NEK (Nederlandsche Ex-libris-Kring) exposeerde twee prenten van Livinus. November 1940: in *Het Vaderland* (3 november 1940) stond Livinus' Steigerend Paard afgebeeld. De droge naaldets werd aangekocht door de Haagsche Kunstkring om te worden verloot. Livinus signeerde met alleen 'Livinus'.

[22] J. Giphart, 'Voorjaar 1945 gaf Livinus van de Bundt een illegale "postzegel" uit', *PTT-Bedrijfsbanden* (jaargang 26, mei 1965) 11, in archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[23] Archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[24] Krantenknipsel in archief Vrije Academie zonder datum en zonder vermelding van krant. Anon., 'Kunstenaars-verzet eerde zijn dienaren'. Met foto van o.a. Sandberg en Livinus. In de tekst wordt het jaartal 1951 genoemd.

[25] H.A.C. Roem, *Beschouwing over het werk van W. Schrofer en L.v.d. Bundt* (Den Haag, uitgave in eigen beheer, mei 1946). De uitgave is in bezit van de Koninklijke Bibliotheek. Piet Heus, 'Schrofer en Liv. v.d. Bundt', zonder datum en zonder vermelding van krant, (moet mei 1946 zijn) in: archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[26] Lijst met biografische gegevens, door Livinus opgesteld, archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[27] Interview Willy Rieser, 16 januari 2013.

[28] Livinus berekende dat in deze ateliers 140 personen tegelijk praktijklessen konden volgen en 230 personen theorielessen. Voor de praktijklessen ging hij uit van vijftig leerlingen zowel in het grote als in het kleine atelier, tien in het grafisch atelier en vijftien in het beeldhouwatelier, de boetseerzolder. Deze getallen gaf Livinus in een overzicht behorende bij de plattegrond die bedoeld was voor de subsidieaanvraag van 1952. Het is niet duidelijk of dit gaat om aantallen leerlingen per dag of per dagdeel. Per dagdeel lijkt nauwelijks mogelijk, maar verdeeld over de dag zou het kunnen. De aantallen gingen vergezeld van opmerkingen over beschikbaar en benodigd meubilair; er waren op dat moment 85 ezels en 190 banken en stoelen voor theorieleerlingen.

[29] Over Berserik en zijn werk: Hermanus Berserik 1921-2002, *Werk* (Den Haag 2009).

[30] Onder de naam Equipe exposeerde de groep ook buiten Vrije Academieverband. Chris de Moor begon zijn Vrije Academietijd als docent en functioneerde vanaf 1951 als bestuurslid, de eerste 13 jaar als secretaris, daarna tot 1972 als gewoon lid.

[31] Het begin van hun jarenlange vriendschap lag bij een gezamenlijke tentoonstelling in Rotterdam, lang voor de oorlog. Jan van Heel, 'Chris de Moor', *Pulchri* 9, no 5 (1981) 30. Over Jan van Heel en zijn werk: W. Jos de Gruyter, Jan van Heel (Den Haag 1965); Dolf Welling, Jan van Heel, (Maassluis 1973).

[32] H. Berserik, 'Een kleine hommage', *Pulchri 9*, no 1 (1981) 25.

[33] Louis Meys, Landscapes, Portraits and Still Lifes, uitgegeven door de Stichting Louis Meys (Den Haag 1995).

[34] Miep de Leeuwe ontving de beurs in ieder geval tweemaal; Marianne Dommisse, 'Miep de Leeuwe', *Pulchri 13*, no 5 (1985) 8.

[35] Leerlingen van het eerste jaar waren o.a. Adèle de Beaufort, Frans Braun, A. Bronkhuysen, A.A. Brouwer, Mieke van de Bundt, Bernard de Bij, Edla Dettingmeijer, Isabelle Dolhain, J.H. Duhen, G.H. van Engelenburg, M. Fischer,

Jan Groeneveld, Mevrouw Halkema, P. Hartman, Mevrouw van Hemert, Frans Hoek, Frieda Holleman, C. Jol, Eva Kann, Pieter Klaui, Mevrouw Koolen, Mevrouw Koolschijn, H.M.A. Kuyt, Mady Laurens, Miep de Leeuwe, Dick Loef, Gonny Loze, Guus Melai, Andries Minderhout, Piet Nieuwenhuijsen, J.A. Olyslager, Jan P. van Oostrom, H. Raab, W.F. de Regt, Joke van der Reijden, Willy Rieser, M.P. Ringelberg, Jan Snoeck, Wim Smit, T. Smits, L. Spijkman, Etty Stomps, Otto Tärre, K.G. Thung, C.J.A. van der Toorn Vrijthof, Max Velthuijs, Reinder Visscher, Mevrouw van Walraven, Aart van den IJssel, Léon Zeldenrust, A. Zijlmans van Emmichoven, L.Lafeber.

36 RKD/Persdoc./ Frieda Holleman.

37 Anon., z.t., *Ons Noorden*, 15 januari 1948 (RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971); brief van secretaresse Oet Zijlstra aan Levina van de Bundt, Den Haag 31 mei 1995, archief Levina Floothuis-van de Bundt.

38 Interview Anton Martineau, 28 december 2012.

39 Anton Martineau, gedicht geschreven op een schilderij in zijn atelier, jaren zestig.

40 Typoscript van Livinus van de Bundt, archief Vrije Academie, oktober 1947. Het betreft een rondschrijven of persbericht, dat alleen bestaat in de vorm van een kladversie waarin Livinus delen met potlood doorstreepte. De definitieve versie is niet teruggevonden. Aangezien delen van het bericht letterlijk in de pers werden geciteerd, valt aan te nemen dat het bericht daadwerkelijk is geschreven en verstuurd. Bijvoorbeeld in W. Jos de Gruyter, '"Amicitia", een vrije academie voor beeldende kunsten', *De Nieuwe Courant*, 10 oktober 1947, Anon., 'Kiem voor kunstcentrum', *Het Dagblad*, 11 oktober 1947, Anon., 'Studiebeurzen Vrije Academie Amicitia', *Haagsch Dagblad*, 18 oktober 1947, Anon., 'Vrije Academie voor Beeldende Kunsten "Amicitia"', *De Maasbode* 19 oktober 1947, alle knipsels in RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971. Livinus streepte de zin weer door, maar het is veelzeggend. De ene academie was de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, de andere was 'een door kitserige reclame in 't oog lopende, louter zakelijke, gecompromitteerde'. Vermoedelijk bedoelde Livinus hiermee de Hofstad-Academie uit 1947, waarvan een foldertje, voorzien van potloodaantekeningen, werd aangetroffen in het archief van de Vrije Academie. De Hofstad-Academie bood een zo kort mogelijke opleiding tot zelfstandig werkend kunstenaar aan, tegen hogere tarieven dan de Vrije Academie ging rekenen. Beide academies, zowel de officiële als de particuliere commerciële, vertegenwoordigden kennelijk visies waartegen Livinus zich wenste af te zetten.

41 Anon., z.t., *Ons Noorden*, 15 januari 1948 (RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971).

42 Letterlijk schreef hij: 'En dan nog, wat bij de een voor mooi en goed gelt (sic), noemt een ander weer lelijk. Welke afspraak zullen we voor schoon en waarachtig maken? Een ieder bepale het voor zich zelf en kome er voor uit.'

43 Dit staat vermeld in de prospectussen van 1952 t/m 1957. In die van 1964 staat dit niet meer.

44 Myriam Penn-Kuyper, *Verslag van een stage* (1972) 7. In: Archief Vrije Academie.

45 Telefoongesprek met Marinus Boezem, 22 januari 2016.

46 Van links naar rechts: Joke v.d. Reijden, A. Zijlmans van Emmichoven, Andries Minderhout, ?, Jan Snoeck, Ferry Slebe, Adèle de Beaufort, Leon Zeldenrust.

47 Tweede van links: Miep de Leeuwe, daarnaast Leon Zeldenrust, helemaal achteraan: Piet Nieuwenhuijsen.

48 Theo van der Nahmer gaf in de jaren '50 lessen aan de Werkplaats van Boeke. Marianne Dommisse, 'Theo van der Nahmer, begeleid door de Muze', *Haags Palet 6* (Voorburg 2002) 44.

49 Dit is o.a. te lezen in de biografieën van Schrofer en Theo van der Nahmer (*Pulchri 5*, no. 2 (1977) 5) en blijkt uit diverse interviews; in de literatuur over de Rijksakademie (B.Welten, *Kunstonderwijs in Nederland. Een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunstnijverheidsonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960* (Leuven 1960); Joost Willink, 'De Rijksakademie en de ideologie van de "vrije kunst"', *Kunsthistoriese schriften 2* (Amsterdam 1979) 6-75.

50 Frits Klein (1898-1990) was een vriend van Louis Meys en bekende van Chris de Moor. Hij was gehuwd met Marie

Raymond (1908-1989).

[51] Foto, eigendom van Leon Zeldenrust, opgenomen in Saskia Gras, *Aart van den IJssel, kwetsbaar gepantserd*, Haags Palet 10 (Voorburg 2004) 4.

[52] Citaat uit handgeschreven artikel met motto van Rico Bulthuis, waarschijnlijk mei-juni 1950, ter gelegenheid van de stichtingsoprichting, archief Vrije Academie.

[53] Anon., z.t., *Ons Noorden*, 15 januari 1948, in: RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971; Typoscript van Livinus van de Bundt, archief Vrije Academie, oktober 1947.

[54] In de prospectus van 1957-58 wordt de quote niet meer vermeld op de eerste pagina, maar na de docentenbiografieën.

[55] Hans van Dulken, 'De cultuurpolitieke opvattingen van prof. Dr. G. van der Leeuw (1890-1950)' in: Hoogenboom, Annemieke (red), *Kunst en Beleid in Nederland* (Amsterdam 1985) 117.

[56] Anon., 'Grote belangstelling voor kunstenaarscongres. Meer dan 400 deelnemers', *Haagsche Courant*, 30 september 1949. Bij de zitting van het kantongerecht d.d. 4 juni 1955 (Conclusie van repliek) overlegden de vertegenwoordigers van de Vrije Academie een fotoalbum, waarin een foto van het Kunstenaarscongres van 1949 was opgenomen, met als spreker de oud-minister van Onderwijs professor van der Leeuw.

[57] H. Brugmans, 'Het Personalisme leeft voort', *De Gids* 154 (1991) 607-614.

[58] F.J.F.M. Duynstee en J. Bosmans, *Het kabinet Schermerhorn-Drees*, *24 juni 1945-3 juli 1946* (Assen/Amsterdam 1977) 518-519.

[59] In *Wegen en grenzen* (1932), dat drie herdrukken beleefde, onderzocht Van der Leeuw de relatie tussen het primitieve en kunst.

[60] Manifest aan de Kunstenaars van Nederland, 1946, p. 21, geciteerd in: Van Rheeden (Assen 1984) 56.

[61] Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945* (Den Haag 1990) 65-66.

[62] Interviews Leon Zeldenrust en Adèle de Beaufort, 15-16 december 2012.

[63] Livinus van de Bundt, *Na drie jaar Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, Een Overzicht en Uitzicht*, september 1950, archief Vrije Academie.

[64] Boekillustratie, lijncliché, autotypie, boekomslagen, lay-out, zwart-wit; prentenboek, kleurendruk, linosnede, zwart-wit, druktechniek; affiche, kleurendruk, lino-offset, layout; grafiek: etsen, linosnede, litho, stoffendruk.

[65] Herbert Read, *Education through Art*, London 1958.

[66] Zitting kantongerecht 4 juni 1955, Conclusie van repliek. De vertegenwoordigers van de Vrije Academie overlegden twee prospectussen en een fotoalbum. Op p. 2 staat: 'In het album zijn de foto's genummerd 1 t/m 20. Nr. 9 is een foto van de organisatoren van het Kunstenaarscongres van 1949. No. 8 is een opname tijdens een lezing van Herbert Read in een van de lokalen van de vrije academie.' De volgorde van de foto's kan erop wijzen dat de lezing van Read plaatsvond nog vóór het Kunstenaarscongres. Foto gemaakt door Piet van der Ham.

[67] Hans Roem (1918-1968) studeerde rechten en psychologie aan de VU Amsterdam, publiceerde over de wijsgerige aspecten van abstracte kunst en over psychologische achtergronden van jazzmuziek. Hij was bestuurslid van de Haagse Vereniging voor Wijsbegeerte en lid van de Haagse kring voor theologisch grondslagenonderzoek. Na zijn studie werkte hij als psycholoog bij de Haagse Centrale Penitentiaire Inrichtingen. Zie voor zijn literair oeuvre de literatuurlijst.

[68] G.M. de Gelder, *Hegel. Enige essentiële gedachten van zijn philosophie*, uitgave Vrije Academie (Den Haag 1949); Anon., *De Nieuwe Courant*, 8 juli 1949 (RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971). De Gelder publiceerde enige filosofische boeken, onder andere *Russische Denkers* (1934) en *De mensch en de techniek* (1936). Na de oorlog: G.M. de Gelder, 'Culturele aspecten en perspectieven in Nederland omstreeks 1775', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde*, 1950-1951,

Leiden 1952, 33-38. (www.dbnl.org/tekst/_jaa003195001_01/_jaa003195001_01_0004.php#a003, op 22 februari 2017).

[69] Anon., z.t., *De Nieuwe Courant*, 8 juli 1949; A. Colenbrander e.a., *Nalatenschap: kunst en cultuur in de ogen van W. Jos de Gruyter (1899-1979)* (Groningen 1995) 10-12.

[70] W. Jos de Gruyter, 'Ethnografie', *De Groene Amsterdammer*, 8 augustus 1931, 9, geciteerd in A. Colenbrander e.a. (Groningen 1995) 21.

[71] Interviews Willy Rieser, 16 januari 2013; Andries Minderhout 4 januari 2013 en 14 januari 2014.

[72] L.H.R., 'Poppen gaan leven door Guido van Deth', *De Hervormde Kerk*, 1 juli 1949; Anon., 'De "verloren zoon" als poppenspel. In het Haagse Poppentheater', *Algemeen Handelsblad*, 30 mei 1949; A.T. Kamphoff, 'Vadere, ik ga eizen', *Haagsch Dagblad*, 31 mei 1949; Anon., 'Kunst en Letteren. Guido van Deth's poppentheater brengt "I'eternel retour"', *Nieuwe Haagsche Courant*, 31 mei 1949; A.W.S., '"Vader, ik ga reizen". Guido van Deth. Verenigde Poppenspelers', *De Waarheid*, 1 juni 1949. Zeker is dat de Werkgroep de poppen maakte voor 'Zeeman, Dood en Duivel' van Guido van Deth. Dit stuk telde 35 poppen. Folder van dit stuk in archief Levina Floothuis-van de Bundt.

[73] Interview Leon Zeldenrust en Adèle de Beaufort, 15-16 december 2012.

[74] Uit de brochure van 1952 blijkt dat de Werkgroep als leermiddel wordt gezien. Uitgebreider dan in 1948 werd toen het leerdoel verwoord. De bedoeling was om het contact in stand te houden tussen de academie als theoretisch experimenteel instituut en de maatschappij die praktisch werk verlangde. Gemeenschapszin werd aangekweekt door het gezamenlijk uitvoeren van opdrachten. De leerlingen werden in de gelegenheid gesteld (soms in een onderlinge wedstrijd) een ontvangen opdracht naar eigen inzicht te verwezenlijken en dat ook te verdedigen. Opdrachtgevers hadden het voordeel dat het werkstuk al een 'zeef' van kritische beoordeling door de docenten had gepasseerd.

[75] Livinus van de Bundt, *Na drie jaar Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, Een Overzicht en Uitzicht*, september 1950, archief Vrije Academie.

[76] Stukken voor de notaris, zomer 1951, archief Vrije Academie. Daaruit blijkt dat de inkomsten van die anderhalf jaar aan lesgelden f 6934,80 bedroegen en aan inkomsten van de Werkgroep f 8114,04, een bedrag waarin de onkosten waren verwerkt.

[77] Typoscript, z.j., (23 pagina's), vermoedelijk uit 1964, archief Levina Floothuis-van de Bundt. Dit zou geschreven kunnen zijn ter gelegenheid van de verhuizing naar de De Gheijnstraat.

[78] Livinus van de Bundt, *Na drie jaar Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, Een Overzicht en Uitzicht*, september 1950, archief Vrije Academie.

[79] Typoscript van Livinus van de Bundt, oktober 1947, archief Vrije Academie. Het betreft een rondschrijven of persbericht, dat alleen bestaat in de vorm van een kladversie waarin Livinus delen met potlood doorstreepte. De definitieve versie is niet teruggevonden.

[80] Het is lastig om aan de hand van de cijfers van lesgelden te berekenen hoeveel de docenten per (les)uur verdienden. Ten eerste waren niet alle groepen even groot, ten tweede werden de docenten tijdens afwezigheid vervangen door anderen, ten derde ontving de ene docent procentueel meer dan de andere.

[81] Ton Hoogendoorn, 'Livinus', *Pulchri, 7* no. 5 (1979) 9. De actie veroorzaakte veel commotie en leidde volgens Hoogendoorn zelfs tot Kamervragen.

[82] Cornelis van der Vlies was een broer van Livinus' moeder. Hij was assuradeur te Bilthoven.

[83] Bestuursnotulen 19 november 1952, archief ISSG/ Van Biemen, map 945.

[84] Van der Kamp (red) (Assen 1984) 44, 81-82.

[85] Over het jaar 1950 en de helft van 1951 is een lijstje met baten en lasten bewaard gebleven. Daaruit blijkt dat er over die anderhalf jaar een verlies te boeken viel van *f* 1945,-. Aan inkomsten uit lesgelden werd voor dezelfde periode een bedrag genoteerd van f 6934,80 (onderverdeeld in *f* 4619,30 voor 1950 en *f* 2315,50 voor 1951 tot

1 juni). Daar stond een uitgavenbedrag voor honoraria tegenover van *f* 4415,47 en een bedrag aan huur voor de zolder van Westeinde 15 van *f* 2182,50 (honoraria: onderverdeeld in *f* 2988,30 voor 1950 en *f* 1427,17 voor 1951 tot 1 juni; huur zolder: *f* 1500,- voor 1950 en *f* 682,50 voor 1951 tot 1 juni). De kosten van onderhoud, schoon maak en brandstof bedroegen *f* 4354,81. Bureaukosten, waaronder ook het drukwerk, kwamen uit op *f* 2123,57. Honoraria van de modellen en het administratief personeel: *f* 4616,05. Met de kosten voor materialen en een bedrag van *f* 2582,- dat Livinus afboekte als 'privé-opname' was het totaal van de uitgaven over die anderhalf jaar *f* 21.921,53. Overigens was zo'n privé-opname niet zo vreemd, afgezien van het weinig specifieke oormerk, aangezien Livinus en zijn gezin te midden van de academie en de inventaris woonden en die inboedel in feite ook privébezit was van Livinus. Privé- en zakelijke financiën waren verweven. Naast de al genoemde inkomsten uit lesgelden kwam er geld binnen uit opdrachten, verricht door de Werkgroep, een bedrag van *f* 8114,04. Dan waren er nog inkomsten uit het verhuur van lokalen aan derden, te weten *f* 1936,50 en uit de verkoop van werk: *f* 2991,19. Het totaal van inkomsten bedroeg *f* 19.976,53. De verhuur van lokalen aan derden, zoals aan de HFK, de HAF en de HIVO, was dus zeer lucratief. Terwijl Livinus zelf voor de hele zolder een bedrag betaalde van *f* 1500,- per jaar, ontving hij van de clubs in totaal *f* 1300,- jaarlijks. Daar stonden onderhouds- en schoonmaakkosten voor rekening van Livinus tegenover. Zonder de 'privé-opname' zou geen verlies zijn gemaakt, maar ook nauwelijks winst. Deze boekhouding liep tot 1 juni 1951, dus toen het drietal die zomer bij de notaris een startkapitaal meldde van *f* 50,- klopte dat aardig met de gegevens.

86 Drs. H.L. (Herman) Swart (1911-1992), econoom en kunstliefhebber, directeur en oprichter van de Stichting Kunst en Gezin, later Nederlandse Kunststichting, op 15 september 1951 opgericht. L. Hamburger, *Herman Swart* 1911-1992, in Decorum XVI 2 (1998) 6-11. J.W. (Jan) Andriessen, Laan van Poot 122. Hij was oprichter van Kriterion en broer van cursiste Lies Andriessen. Adres Vrienden: Aronskelkweg 266, Den Haag.

87 J.F. van Aalst (eerste voorzitter van het Centraal Orgaan Scheppend Ambacht, belangenbehartiger van de ambachtskunstenaar), Dr. A. (Ad) van Biemen (1914-1984, socioloog en theoloog, directeur van de Vereniging Arbeidersgemeenschap der Woodbrookers), Dr. G. Bolkestein (1871-1956), zie de biografie Caspar Kirkels, *Architect van Onderwijsvernieuwing. Denken en daden van Gerrit Bolkestein 1871-1956* (Nijmegen 2008): 'tot op de dag van vandaag wordt het denken over onderwijs beïnvloed door de principes van zelfstandigheid, individualisering en karaktervorming die Bolkestein al in de eerste helft van de 20e eeuw ontwikkelde en uitdroeg' (tekst van de uitgever); J. (Bob) Bruyn (1906-1989) schilder en docent aan het Kunsthistorisch Instituut Utrecht, Dra. A. (Ans) Dijk, vanaf 1958 Ans van Haersolte-Dijk, (1911-1991). Zij studeerde Germaanse taal en letterkunde te Nijmegen. In 1963 ging zij beeldhouwen; C. Doelman (1903-1972), kunstcriticus bij de *Nieuwe Rotterdamse Courant*; J. Engelman (1900-1972), kunstcriticus bij *De Tijd* en in 1953 leraar Esthetiek en moderne kunstgeschiedenis aan de Jan van Eyck Academie te Maastricht, W.J. de Gruyter, Dr. J. (Jan) Hulsker (1907-2002) kunsthistoricus en neerlandicus, Van Gogh-deskundige, hoofd van de afdeling Kunstzaken van de gemeente Den Haag, in 1953 hoofd afd. Kunstzaken ministerie van OKW, Ir. L.C. Kalff (1897-1976), industrieel vormgever en artistiek directeur bij Philips, Professor M.J. Langeveld (1905-1989), hoogleraar pedagogiek, Mr. Arie Mout (1900-1978), A. van Velsen, C. van der Vlies, Ir. J.J. van der Wal. Later kwamen er nog bij: H. Molendijk (burgemeester van Amersfoort) en Piet Zwart, als afgevaardigde van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars.

88 Dr. N.R.A. Vroom was van april 1947 tot eind 1953 hoofd van de afdeling Kunsten van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen onder minister Gielen. Van 1953 tot 1971 was hij directeur van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Zijn opvolger bij het ministerie was Jan Hulsker.

89 W. Jos de Gruyter meldde zich af voor de eerste vergadering op 14 september 1951.

90 Prospectus 1952-1953. Volledige opleiding: *f* 192,- per jaar. Volledige avondcursus: *f* 96,- per jaar.

91 Prospectus 1952-1953: Alle cursussen konden ook apart gekozen worden, de prijzen daarvan liepen uiteen van *f* 10,- tot 12,- per maand. Vrij Werken kostte *f* 2,- per maand voor één dagdeel per week. De modecursussen

waren goedkoper: van *f* 6,- tot 7,50 per maand. Ceramiek kostte *f* 35,- per maand, maar daarin waren drie dagdelen per week opgenomen plus (alleen voor de vakklasse) drie dagen Vrij Werken. De jeugdclub kostte *f* 4,- per maand. Cultuurwetenschappen: zij die uitsluitend de cycli volgden, betaalden *f* 4,- per cyclus (voor zes avonden met lezingen).

[92] Statuten van de Stichting Vrije Academie der Beeldende Kunsten, april 1952. Artikel II. Onderdeel van de Subsidie-aanvraag, archief Levina Floothuis-van de Bundt; tevens archief Vrije Academie. Een jaar eerder was de volzin geformuleerd: te komen tot integrale vorming van de kunstenaar, alsmede van de amateur door tegenwicht scheppende ontplooiing der persoonlijkheid en kunstzinnige zelfwerkzaamheid, waarbij wordt gestreefd naar een zodanige beoefening van de vrije beeldende kunsten, dat een experimenteel laboratorium ontstaat, waar vondsten worden gedaan, welke de vormgeving in het leven bepalen. Statuten van de Stichting Vrije Academie der Beeldende Kunsten, juli 1951. Artikel II. Archief Vrije Academie.

[93] De middelen die in de Statuten, artikel II, genoemd worden om het doel te bereiken:
a. het opwekken tot en het bevorderen van de practische studie der vrije beeldende kunsten
b. de toepassing van haar waarden ten bate van de samenleving
c. de bestudering van haar problemen en geestelijke achtergronden.

[94] B. Welten, *Kunstonderwijs in Nederland. Een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunstnijverheidsonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960* (Leuven 1960) 79-88.

[95] Hans Redeker (1918-1992) studeerde rechten, kunstgeschiedenis, sociologie en philosofie in Groningen en Utrecht. Docent aan de Internationale School voor Wijsbegeerte. Auteur van *Existentialisme* (Amsterdam 1949) en *De dagen der artistieke vertwijfeling* (Amsterdam 1950).

[96] Frans Ruiter, 'De nieuwe schikking: van experimentele kunst tot versierkunst' in: *Literatuur* jaargang 18 (2001) 290-298.

[97] Livinus van de Bundt, *Na drie jaar Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, Een Overzicht en Uitzicht*, september 1950, 6. Archief Vrije Academie.

[98] Er waren diverse sprekers waaronder N.E. Reine en hoogleraar criminologie Professor Th. Kempe. Prof.mr. dr. G. Th. Kempe (1911-1979) was buitengewoon hoogleraar criminele sociologie en criminele psychologie, met een grote belangstelling voor kunst, muziek, toneel en literatuur. Een syllabus van de voordracht van Redeker ('Tussen oude en nieuwe normen') is bewaard gebleven, evenals die van prof. dr. Th. Kempe ('Van schelmenroman tot schuldige existentie'), archief Vrije Academie.

[99] 'Beeldende expressie van Geesteszieken', 9 t/m 31 oktober 1950. Het fenomeen creatieve therapie was nieuw. J.H. Plokker was een van de eersten die zo'n afdeling oprichtte, in psychiatrisch ziekenhuis Hulp en Heil te Leidschendam.

[100] Professor Dr. J.H. Plokker (1907-1976) behandelde aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten de gedichten van Paul van Ostayen, aldus Berserik in *Pulchri*, nr.1 (1981) 5. Plokker verzamelde tekeningen van zijn patiënten en was zelf ook kunstenaar, opgeleid door Willem Schrofer. Hij promoveerde in 1962 op zijn dissertatie *Geschonden Beeld. Beeldende expressie bij schizophrenen.*

[101] De tentoonstelling in het Gemeentemuseum opende op 4 oktober. Op 8 oktober hield de Vrije Academie haar conferentie. Op 16 oktober was er een conferentie in het Gemeentemuseum, waar o.a. Wim Gispen een voordracht hield.

[102] De collectie van de Weduwe Lopez Suasso was als onderdeel van de Amsterdamse stadscollectie vanaf 1895 permanent te zien geweest in stijlkamers van het Stedelijk Museum te Amsterdam. Tentoonstellingscatalogus Gemeentemuseum Den Haag. *Sieraden 1800 -1900, Collectie Suasso Amsterdam* (Den Haag 1974).

[103] E. Mann, 'De verzameling Suasso', *Kunstlicht* 1 no.1 (1980) 15-18.

[104] Subsidie-aanvraag 2 en 16 april 1952. Bijlage V, 14. Archief Levina Floothuis- van de Bundt.

[105] Inleiding Leerplan voor Afdeling II, archief Vrije Academie.

[106] Voor het Rijk was minister en KVP-er Jo Cals, uit kabinet Drees II, verantwoordelijk. Hoofd van de afdeling Kunsten was Nico Vroom, met wie al gelobbyd was. Voor de gemeente was verantwoordelijk de PvdA-wethouder van Onderwijs en Kunstzaken Co van Zwijndregt, goede vriend van Victorine Hefting en Bert Bakker en bevlogen kunstliefhebber. Hij omringde zich graag met kunstenaars. (www.dbnl.org/tekst/_zl_001200701.../_zl_001200701_01_0009.php, op 22 februari 2017).

[107] Anon., 'Subsidie voor de Vrije Academie', *Het Vaderland*, 15 september 1953, RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971.

[108] Chris de Moor gaf geen lessen meer, maar nam als secretaris plaats in de Raad van Bestuur; Slebe, Blom en Van der Nahmer traden terug als docent. Van der Nahmer kwam in het seizoen 1953-54 weer terug. G.J.M. Lutz (1914-1983) en R. Rooijackers (1920-1998) traden aan. Voor mode was naast Lisette van Meeteren-de Mos Willy van Asperen Vervenne (1913-?) aangesteld. P. Koster en R. de Boer gaven ceramiek. Docenten afdeling III: Paul Citroen (kunstgeschiedenis en tekenen), Hans Redeker (filosofie) en Hans Roem (psychologie).

[109] Interview Wil Mannesse, 3 januari 2013.

[110] Voor de cyclus met het thema Vormgeving en Expressie: P.D. Landaal, psychotherapeut te Wassenaar, Drs. P.J. Mulder, muzikaal medewerker bij de A.V.R.O. en de kleurenspecialist E. Rijgersberg. Persbericht van de Vrije Academie: RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971; Recensies van de contactweek: Anon., 'Contactweek der Vrije Academie', *Het Vaderland*, 1 december 1952; W.A.L.B. (= Wim Beeren), 'Contactweek Vrije Academie', knipsel zonder bronvermelding, archief Vrije Academie.

[111] Prospectus 1953-1954. Docenten van afd. I: Andrea, Berserik, Goeting, Van Heel, Van der Nahmer, Van de Bundt, Lutz, Meys, Rooijackers, P. Nieuwenhuysen en P. van Os. Docenten van afd. II: Berserik, de Bruin, Bulthuis-Dietz, van de Bundt, Lisette van Meeteren-de Mos, Van Deventer, Dobbelmann, Goeting-Stultiens, Kwee, de Laat de Kanter, MacGillevry, van der Nahmer- Schreuder, Aart van den IJssel en Fr. Vink. De vernieuwing was vooral terug te vinden bij de Gebonden Vormgeving. Hier gaf Goeting decoratief en symbooltekenen en Aart van den IJssel gipsgieten; Aalbers-Kollewijn gaf boekbinden in een besloten club, Bulthuis-Dietz handweven, B.J.I. van der Nahmer-Schreuder kunstnaaldwerk, De Laat de Kanter sieraden en corsages. Kwee gaf toegepaste grafiek (zeefdruk, screen-printing = behandeling van de beginselen van filmdruk-procedee). Veel cursussen waren gericht op foto en film.

[112] Kladje, archief Levina Floothuis-van de Bundt. Het jaar ervoor hadden zich 160 personen aangemeld.

[113] In de zomer van 1952 verhuisden Livinus en Mieke van de Bundt met hun kinderen Levina en Jeep naar de buitenplaats De Voorde in Rijswijk, zie: Erik de Boer, *De Voorde, Buitenplaats,werkplaats* (Rijswijk 2005) 28.

[114] Aanklacht tegen Buffetmaatschappij De Residentie, 15 november 1954. De zaak kwam voor de rechter. Dagvaarding van de gerechtsdeurwaarder aan De Residentie, januari 1955; Zitting Kantongerecht 23 april 1955; Conclusie van Antwoord. Zitting kantongerecht 4 juni 1955; Conclusie van repliek. Zitting van 10 september 1955, conclusie van dupliek. Stukken in archief Vrije Academie.

[115] Van de Bundt kon in 1955 het complete gebouw Hoefkade 101 huren voor *f* 2422,- per jaar, aanmerkelijk duurder dan de zolder aan het Westeinde, die *f* 1500,- per jaar kostte. Verplichtingen: zelf schoonhouden. Dat deden de leerlingen en soms was er een werkster. In het contract was opgenomen dat het gebouw, wanneer De Vrije Academie het zou verlaten, in dezelfde staat moest zijn als het in 1954 aangetroffen was.

[116] Haags Gemeentearchief, 0828-01 Gemeentebestuur Den Haag 1953-1990, inv. nr.10837, brief van Hoofd afdeling Kunstzaken aan Wethouder, 11 december 1958.

[117] De Voorlopige Raad voor de Kunst werd op 27 februari 1948 geïnstalleerd; in 1956 kreeg de Raad zijn definitieve status. Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten, overheid en cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000) 254, 259.

[118] Notulen bestuursvergadering, 26 februari 1957, archief Vrije Academie.

[119] Victor Meeussen (1911-1986), Ed. van Wijk, (1917-1992). Zij waren lid van de Nederlandse Foto Kring (NFK).

Livinus moet Van Wijk al gekend hebben uit de HFK. Van Wijk was bovendien bekend vanwege zijn fotoboek over het gebombardeerde Bezuidenhout. Zie verder: I. Leijerzapf (red), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie: in monografieën en thema-artikelen* (Alphen aan den Rijn 1984-2011).

[120] Prospectus van de Cursus Fotografie (A), archief Vrije Academie. Er werd bij aangetekend dat een cursus Fotografie B in de maak was voor een selecte groep fotografen.

[121] Een lucratieve zaak, want de huurinkomsten (van HFK, HAF en H.I.V.O.) dekten voor een groot deel de totale huur van de zolder. Over het jaar 1950 en de helft van 1951 is een lijstje met baten en lasten bewaard gebleven, archief Vrije Academie. De huur van de zolder bedroeg *f* 1500,- per jaar; de inkomsten van verhuur aan derden bedroeg *f* 1300,-.

[122] Pim van Os (1910-1954); W. van Sinderen, *Fotografen in Nederland, een anthologie 1852-2002* (Amsterdam-Gent 2002) 300-301.

[123] Over de Werkschuit: Joke van Kampen, *De Werkschuit* (Zutphen 1995).

[124] Samen met de inspecteur Dr. D.G.G. van Ringelestein: de HAJA (Haagse Algemene Jeugd Actie).

[125] Bertus Bakker, *Elk zijn Museum, Openbaar kunstbezit 1956-1988*. *Esthetische vorming van het Nederlandse volk* (diss. Alkmaar 2013) 105.

[126] Haags Gemeentearchief, 0828-01 Gemeentebestuur Den Haag 1953-1990, inv. nr.10837, stukken betreffende het verlenen van subsidie aan de Vrije Academie 1953-1960.

[127] De zomercursus, die van begin af aan had bestaan en waar veel buitenlanders op af kwamen, werd opgeheven in 1959.

[128] Ongedateerde Brief aan de Gemeente aan het college van B en W, geschreven door het bestuur van de Vrije Academie, archief Vrije Academie. Zie verder brieven van de gemeente onder de data en nummers:14 mei 1959 nr 512462 afd. K; 28 juli 1959 nr. 512462 afd. K; 21 augustus 1959 nr. 524537 afd. K;16 februari 1960 nr. 506282 afd. K; 21 maart 1960 nr. 538479 afd K.

[129] Deze bedragen waren vastgesteld voor het jaar 1955; de gemeente besloot voor 1958 tot een bedrag van *f* 30.000 (bron: Haags Gemeentearchief, 0828-01 Gemeentebestuur Den Haag 1953-1990, inv. nr.10837, stukken betreffende het verlenen van subsidie aan de Vrije Academie 1953-1960). Bedragen voor 1957 zijn niet bekend.

[130] Wim Beeren (1928-2000) was van 1951 tot 1955 assistent van W. Jos de Gruyter bij *Het Vaderland*. In 1954 werd hij medewerker aan het Haags Gemeentemuseum, afdeling Moderne Kunst. ‘Gesproken Kunstkritiek’ was een serie waarbij verschillende sprekers inleidingen hielden. Zo sprak in maart 1956 Mr. E.A. Hof (psychologisch drs) over Max Beckman, n.a.v. de tentoonstelling over Beckman in het Gemeentemuseum en in april Wim Beeren over Gerrit Benner. Ander onderwerp van Beeren was: ‘Vijftig jaar moderne kunst in de U.S.A.’ (op vrijdag 9 maart 1956), archief Vrije Academie.

[131] Saskia Gras, *De Nieuwe Ploeg, artistieke Werkgroep in Voorburg, 1951-1959* (Zwolle 2007) 10-44.

[132] Haags Gemeentearchief, 0828-01 Gemeentebestuur Den Haag 1953-1990, inv. nr.10837, stukken betreffende het verlenen van subsidie aan de Vrije Academie 1953-1960.

[133] Ibidem. Brief van Bestuur Vrije Academie aan College van B en W, betr. brief van 26 mei 1961, archief Vrije Academie.

[134] Notulen van de bestuursvergadering van 26 februari 1957, archief Vrije Academie.

[135] Idem.

[136] Anon, ‘Vrije Academie bestaat tien jaar’, *Binnenhof*, 18 november 1957, knipsel in Plakboek Publiciteit deel 2, archief Vrije Academie. Drs. Victorine Bakker-Hefting (1905-1993) was van 1948 tot 1950 directeur van het Haags Gemeentemuseum; zij promoveerde in 1969 op de schilder Johan Barthold Jongkind. Zie verder Nienke Begeman, *Victorine* (Amsterdam 1987).

[137] Haags Gemeentearchief, 0828-01 Gemeentebestuur Den Haag 1953-1990, inv. nr.10837, stukken betreffende het verlenen van subsidie aan de Vrije Academie 1953-1960.

[138] George Lampe, 'Waarom schilderen jullie zo raar?', *Vrij Nederland*, 27 augustus 1955.

[139] RKD/ Persdoc./ Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971: 'docenten vrije academie voor beeldende kunsten', in de Gevangenpoort van 24 maart tot 15 april 1962; Exposerende docenten: Kees Andrea, Hubert Mengels, Atze Pheifer, Livinus, Ton Hoogendoorn, George Lampe, Gerard Lutz, Joop P. van Kralingen, Nol Kroes, Hessel de Boer, Lisette van Meeteren, Gerard van Remmen, Aat Verhoog, Jaap de Boer, Mieke van de Burgt, Hubert Hierck, Henk Tieman, Victor Meeussen, Ed van Wijk, Rudi Rooijackers.

[140] De docenten gingen uit van een groep van 62 serieuze kunststudenten onder al hun leerlingen, zo'n 12,5 % van het totaal. Het leerlingenaantal is niet exact bekend, maar het moeten er ongeveer 500 zijn geweest.

[141] Een ledenlijst uit 1965 laat zien dat 27 studenten deelnamen, waaronder de latere docenten Pim van der Maas, Peter Gentenaar, Georg Hadeler, Johannes van Hoften, Jos Burcksen en Phil van de Klundert, en de latere secretaresses Eva Schamhardt en Roebijn van Haselen. In 1966 nam ook Carla Hartjesveld, later secretaresse en docent, deel.

[142] Brief van Hans Janssen aan Annie Dijk en J.H. Plokker, 21-3-1964, archief Vrije Academie.

[143] Prospectus Vrije Academie, september 1964. In: RKD/ Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971.

[144] Interview Adèle de Beaufort en Leon Zeldenrust, 15-16 december 2012.

[145] De 47 leerlingen van het eerste jaar die deelnamen aan de Vrije Academie-expositie van augustus-september 1948: Frans Braun, A. Bronkhuysen, A.A. Brouwer, Mieke van de Bundt, Bernard de Bij, Edla Dettingmeijer, J.H. Duhen, G.H. van Engelenburg, M. Fischer, Jan Groeneveld, Mevrouw Halkema, P. Hartman, Mevrouw van Hemert, Frans Hoek, F. Holleman, C. Jol, Eva Kann, Pieter Klaui, Mevrouw Koolen, Mevrouw Koolschijn, H.M.A. Kuyt, Mady Laurens, Miep de Leeuwe, Gonny Loze, Guus Melai, Piet Nieuwenhuijsen, J.A. Olyslager, Jan P. van Oostrom, H. Raab, W.F. de Regt, Joke van der Reijden, M.P. Ringelberg, Wim Smit, T. Smits, L. Spijkman, Etty Stomps, Otto Tärre, K.G. Thung, C.J.A. van der Toorn Vrijthof, Mevrouw Velthuijs, Max Velthuijs, Reinder Visscher, Mevrouw van Walraven, A. van de Yssel, Léon Zeldenrust, A. Zijlmans van Emmichoven, L. Lafeber.

[146] Cijfers van aantallen leerlingen per cursus per docent over de jaren 1950 en 1951 werden meegeleverd met de subsidieaanvraag van 1952. De lessen van Jan van Heel, Chris de Moor en Livinus waren het meest populair. Subsidieaanvraag, Bijlage XIII, archief Vrije Academie.

[147] Elfred van der Vliet, 'Jan van Heel: een doe mens'. *Het Vrije Volk*, 24 juli 1963.

[148] Wouter Welling, 'Lotti's Lotgevallen, een openhartig verhaal', *Pulchri*, 13 no. 3 (1985) 11-13; Laura Soutendijk, *Lotti van der Gaag* (Zwolle 2003) 58-59. Bibeb, 'Ik heb zo vaak de zon in het water zien schijnen, nu is het wel genoeg geweest' (interview met Lotti van der Gaag), *Vrij Nederland*, 21 februari 1987, 13.

[149] De foto is gebruikt als omslag voor de dichtbundel van Gerard Petrus Fieret, *De trommel van de vrijbuiter en de begeerte van vijf* (Den Haag 1973).

[150] E. Hansen, *Meer zwart dan wit. Herinneringen & brieven aan Gerard Fieret* (1924-2009) (Alkmaar 2012) 207; Interview Anton Martineau, 28 december 2012.

[151] Aat Verhoog, *Aat Verhoog, Litho's en etsen* (Groningen 1993).

[152] Gras (2004) 5.

[153] R.E. Penning, 'Docenten exposeren in Vrije Academie', *Haagsche Courant*, 22 november 1957, knipsel in Plakboek Publiciteit 2, archief Vrije Academie.

[154] Arie (geen achternaam bekend) was een betaalde kracht aan het Westeinde 15, in dienst van de Vrije Academie. Hij hield o.a. het gebouw schoon. Zie Handleiding nieuwe administratie, 28 april 1952, archief Vrije Academie. Zijn salaris viel onder de huisvestingskosten.

[155] Uitnodiging, archief Vrije Academie. De uitnodiging kwam van de 'sociëteitscommissie': Anneke Drop, Atie Verkerk, Jaap van Gugten, Wim Sprangers, Arnold Trippelaar, Max Velthuijs.

[156] Knipsels in archief Vrije Academie: Anon., 'Eerste lustrum Vrije Academie uitgeluid', *Haagsche Courant*, z.j.;

Anon., ‘Symbolische lustrumviering Vrije Academie’, *Het Vaderland*, 3 november 1952.

[157] Handgeschreven tekst van Livinus met een motto van Rico Bulthuis, waarschijnlijk mei-juni 1950, archief Vrije Academie.

[158] RKD/ Persdoc./ Ned/ Kunstonderwijs ’s-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971, brief namens de heer Berserik aan L.S., ondertekend door Oet Zylstra, Den Haag, 7 mei 1951.

[159] Interviews Andries Minderhout, 4 januari 2013 en 14 januari 2014; interviews Adèle de Beaufort en Leon Zeldenrust, 15 en 16 december 2012.

[160] Daarnaast: Miep de Leeuwe en Willy Rieser, Gerard Lutz, Hans Roem en R.E. Penning.

[161] Interview Channah Malta, 28 maart 2011.

[162] Kroes, K, Karoline Legel e.a, *Nol Kroes 1918-1976*. Uitgave t.g.v. tentoonstelling in Pulchri Studio (Den Haag 1998).

[163] Interview Co Westerik, 9 januari 2013.

[164] Interview Frederik Linck, 6 december 2012.

[165] Dantzig, Rudi van, *Herinneringen aan Sonia Gaskell* (Utrecht 2013).

[166] Interview Bob Bonies, 12 februari 2014.

[167] Oktober 1956. In het archief van de Vrije Academie bevindt zich een map krantenknipsels over deze kwestie.

[168] Anon., ‘De Haagse Equipe: acht plus een’, *Algemeen Dagbla*d, 28 december 1948.

[169] R.E.Penning, ‘Docenten exposeren in Vrije Academie’, *Haagsche Courant* 22 november 1957, knipsel in Plakboek Publiciteit 2, archief Vrije Academie.

[170] Interview Aat Verhoog, 20 februari 2013.

[171] Handgeschreven tekst van Livinus met een motto van Rico Bulthuis, waarschijnlijk mei-juni 1950, archief Vrije Academie.

[172] Interview Wil Korrelboom, 2 oktober 2013.

[173] Uitspraak van bestuurslid en industrieel ontwerper Louis Kalff, artistiek directeur bij Philips, geen strenge, pure functionalist. Hij hield altijd rekening met de smaak van het grote publiek. Peter van Dam, *Ir. Louis Christiaan Kalff (1897-1976): het artistieke geweten van Philips* (uitgave [Z]OO producties 2006) 72.

[174] Th. Dobbelman, ‘Functionele en autonome keramiek’, *Maandblad der Nederlandse Vereniging voor tekenonderwijs* (febr./maart 1957) 19-21.

[175] Onder andere H. Berserik, ‘Sandberg’, *Pulchri*, 12 no. 3 (1984) 14.

[176] Saskia de Bodt, *De verbeelders, Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw* (Nijmegen 2015) 181.

[177] Ibidem.

[178] Jan Middendorp, *‘Ha daar gaat er een van mij!’, Kroniek van het grafisch ontwerpen in Den Haag 1945-2000* (Rotterdam 2002) 13-52.

[179] Ton Hoogendoorn gaf les aan o.a. Harri van den Berselaar, F.S.L.A. Boeie, A. Houtman, Harry Kamoen, Godfried Lonis, A.R. Venselaar en Fred Wouters.

[180] Anon. ‘Livinus Arie Cornelis Jan van de Bundt: ik ben een lichtgek’, zonder bronvermelding, uitgeknipt en ingeplakt in Plakboek Publiciteit 2, archief Vrije Academie.

[181] Later betrok ook Arja van den Berg er een atelier. De Boer (2005) 30.

[182] Fotopeinture, Stedelijk Museum Amsterdam, 19 december 1958 - 19 januari 1959; Livinus-fotopeinture (alleen projectie) Stedelijk Van Abbe, Museum Eindhoven, 29 januari – 24 februari 1959; Projectie van fotopeinture bij concert van Badings, Aula Gemeentemuseum Den Haag, 22 januari 1959; Livinus grafiek, fotografiek, fotopeinture, Rijksprentenkabinet Leiden 14 maart – 11 april 1959; Foto 1959, Het Hessenhuis, Antwerpen 27 juni – 10 juli 1959; waarop in de jaren daarna tentoonstellingen volgden in Basel, Brugge, Parijs, Brussel en Milaan.

[183] Chris Dercon, ‘Livinus 1909-1979, Er is zo ontzaglijk veel mogelijk’, *Die Haghe* 1980 (Den Haag 1981) 169-173.

[184] E. Drewes, *Mengels 1921-1995 Schilderijen – Beelden - Muziekinstrumenten,* tentoonstellingscatalogus Museum

Rijswijk (2004) 10, 22, 108-109.

[185] Piet Nieuwenhuijsen (1914-2010); Andries Minderhout (1920-2014); Ton Hoogendoorn (1927-1983) was in 1949 beursstudent; Aat Verhoog (1933); Geery de Bakker (1924) was leerlinge geweest van Jan van Heel en werd in 1955 of misschien al eerder docent; Jan Snoeck (1927) volgde in 1947 vijf maanden lang lessen en ging daarna naar de Koninklijke Academie. Hij wilde beeldhouwen en die mogelijkheid was er toen nog niet aan de Vrije Academie. In 1964 werd hij er docent.

[186] Max Danser, 'Aart van den IJssel: "groot hoeft niet altijd goed te zijn"', *Pulchri*, 10 no. 4 (1982) 3-6. Andries Minderhout heeft zelfs in de hoedenwinkel aan het Noordeinde gewerkt.

[187] S. Tell (Estelle van Bilderbeek), in: *Hommage aan Livinus 20 mei-19 juni 1995*, Pulchri Studio 1995.

[188] Haags Gemeentearchief, 0828-01 Gemeentebestuur Den Haag 1953-1990, inv. nr.10837, stukken betreffende het verlenen van subsidie aan de Stichting 'De Vrije Academie voor Beeldende Kunsten', 1953-1960.

[189] H. Righart, *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 1995) 133.

[190] In 1948 waren volgens de prospectus de leskosten voor vrij werken *f* 12,- per maand, het volgen van een cursus, 1 dagdeel per week, kostte *f* 10,-, *f* 12,- of *f* 15,-. 's Avonds kon de leerling bij Livinus terecht voor *f* 6,- per maand of *f* 10,- per maand (zonder of met begeleiding). Bij het volgen van meerdere cursussen kreeg de leerling reductie, bijv. drie cursussen voor *f* 24,- of *f* 28,-. De leskosten zijn onduidelijk. Het lijkt erop dat men daarover persoonlijk afspraken moest maken met Livinus. De deelnamekosten voor de leergangen van de afdeling Cultuurwetenschappen bedroegen *f* 22,50 voor het geheel; daarvoor volgde de leerling één semester alle lessen van Roem, de Gruyter en de Gelder. Hij ging dan 12 x op dinsdagavond naar De Gelder (twee uur), 12 x op donderdagavond naar De Gruyter en drie maal per maand een uur naar Roem. Een buitenstaander betaalde hiervoor *f* 35,-. De leergangen konden ook apart gevolgd worden; elk semester werd dit programma op deze voorwaarden herhaald. Pas met de prospectus van 1952 werden nieuwe voorwaarden bekend voor alle cursussen.

[191] Handleiding met formulieren, toelichtingen en slotbeschouwing, 28 april 1952, door Livinus van de Bundt en de heer Cramer, archief Vrije Academie.

[192] Uit de Handleiding blijkt verder dat aan de inkomstenkant naast lesgelden en inschrijfgelden de post 'verhuur ruimten' bestond. Die post hield niet alleen de verhuur aan andere organisaties in, maar ook verhuur ten behoeve van exposities. Dat verklaart sommige exposities die niet in het beleid van de Vrije Academie lijken te passen: er werd wat geld mee verdiend. Ook kon de verkoop van werk van leerlingen iets opbrengen. Aan de uitgavenkant blijkt uit de administratie dat er nog twee panden werden gehuurd, naast Westeinde 15: Noordeinde 117a en Katwijksestraat 140. Dat zijn geen woonadressen van Livinus, want de huur van het woongedeelte van Westeinde 15 werd nu apart gespecificeerd op een bedrag van *f* 30,- per maand. Het is onbekend waarvoor deze panden dienden.

[193] Interview Josephine Sloet, 10 januari 2013; behalve aan de Haagse Academie volgde zij ook lessen aan de Amsterdamse Rijksakademie. Aat Verhoog, leraar grafiek, bevestigde dit verhaal, interview 20 februari 2013.

[194] Christa van Santen, telefoongesprek 21 november 2012. Zij was jarenlang leerling van Huub Hierck.

[195] Ingrid Rollema, telefoongesprek 5 oktober 2012.

[196] Dat aantal van negentien personen betekende dat hij ca. 12,5 % van de deelnemers als serieuze kunststudent zag en 87,5 % als amateur.

[197] Brief van Livinus aan Gemeente Den Haag, afdeling Kunstzaken, 15 januari 1953, archief Vrije Academie. Hij noemde Wim Hessen, Jan P. van Oostrom, K.G. Thung, Andries Minderhout, Guus Melai, Miep de Leeuwe, Gertrud Janssens, Lottij v. d. Gaag, Piet Nieuwenhuijsen, Leo Zeldenrust, Tineke Drijber, Ton Hoogendoorn, Aart van den IJssel, A. van Onck, Jan Olyslager, Wim Sprangers, Hans Leeuwendal, mej. A.J. Spies, J. van Holthe.

[198] Betreffende de periode Livinus werden 21 oud-deelnemers geïnterviewd: Adèle de Beaufort en Leon Zeldenrust, Andries Minderhout, Willy Rieser, Belleke Dolhain, Jan Snoeck, Anton Martineau, Lies Andriessen, Aat Verhoog, Bob Bonies, Christa van Santen, Channah Malta (A. den Baars), Georg Hadeler, Frederick Linck, Chris Rehorst,

Ingrid Rollema, Eva Schamhardt, Josephine Sloet, Peter Gentenaar, Marinus Boezem en Jan Henderikse. Schriftelijk zijn wetenswaardigheden uitgewisseld met één oud-deelnemer, die tevens een vragenlijst heeft ingevuld (Jan Cremer). Van deze in totaal 22 deelnemers hebben 15 personen een vragenlijst ingevuld. Sommige oud-deelnemers werden benaderd in de hoedanigheid van oud-docent; zij bleken vervolgens onverwacht ook deelnemer te zijn geweest. In die gevallen zijn aan hen ook vragen gesteld over het deelnemerschap. Verder is - betreffende deze periode - gesproken met drie oud-docenten (naast diegene die behalve leerling ook docent waren): W.H. Mannesse, Wil Korrelboom en Co Westerik. De uitkomsten van de vragenlijsten pretenderen geen representativiteit, daar zijn de aantallen te klein voor. De bedoeling was om de respondent alvast aan het denken te zetten over de effecten van de Vrije Academie. Van de meeste oud-deelnemers is een foto gemaakt met een voor hun Vrije Academie-ervaring karakteristiek voorwerp. Een aantal van deze foto's is in het manuscript opgenomen.

[199] Interview Marinus Boezem, 16 maart 2016.

[200] Interview Bob Bonies, 12 februari 2014.

[201] Typoscript, 1947, Archief Vrije Academie. Brief (kladversie waarin Livinus gedeeltes met potlood doorstreepte) gericht aan iedereen die belangstelling zou kunnen hebben voor de toekomstige Vrije Academie, eind september, begin oktober 1947.

[202] Uit een onderzoek uit 1999 blijkt dat ca. 50% van de ingeschreven Haagse kunstenaars deelnemer is geweest aan de Vrije Academie. In: *Het programma van de Vrije Academie Den Haag. Een evaluatie en een behoeftenonderzoek onder Haagse beroepsbeeldende kunstenaars en de deelnemers van de Vrije Academie*, rapporteur Drs. L.A.A. Buys (Nijmegen 1999) 15. In: Haags Gemeentearchief, 1466-01 De Vrije Academie – Gemak 1950-2006, inv. nr. 55.



162. Beeldhouwlokaal De Gheijnstraat, begin jaren zeventig.

Noten Deel II

1 Zijn officiële naam was ‘Georg Gustav’, naar zijn vader Gustav Wilhelm Lampe, afkomstig uit Celle, Pruissen.

2 Jonneke Jobse en Catrien Schreuder, *What’s happening? Neo-avant-garde en de Nederlandse kunstkritiek 1958-1970* (Rotterdam 2015) 276. Peter Gentenaar herinnerde zich dat Lampe Rein Draijer noemde als zijn leermeester, interview 12 november 2013.

3 George Lampe, ‘Een feestelijk soort Bauhaus voor nieuwe kunstenaars’, *Vrij Nederland*, 5 november 1957.

4 Anon.,‘Tien jonge Haagsche schilders. Kunstzaal Kleykamp’, *Het Vaderland*, 26 oktober 1940.

5 W. Jos de Gruyter,‘Arya Plaisir en George Lampe. Kunstzaal “Kunst van Onzen Tijd”’, *Het Vaderland*, 22 november 1941.

6 John Jansen van Galen, *De gouden jaren van het linkse levensgevoel. Het verhaal van Vrij Nederland* (Amsterdam 2016) 161, vermoedelijk gebaseerd op informatie van de zoon van Bibeb, de heer W. Schaper.

7 Interview Peter Gentenaar, 12 november 2013.

8 Lidy van Marissing, ‘George Lampe, Kunstenaars zijn niet veel méér dan klonten in de pap’, *de Volkskrant*, 4 januari 1969. Het is onbekend waar Lampe als creatief therapeut aangesteld was. Er zijn aanwijzingen, maar geen bewijs, dat dat bij Dr. J.H. Plokker was, directeur van Hulp en Heil te Leidschendam en tevens bestuurslid van de Vrije Academie.

9 George Lampe, ‘Waarom schilderen jullie zo raar?’, *Vrij Nederland,* 27 augustus 1955.

10 Een greep uit zijn recensies is te vinden op de website www.georgelampe.com. Verder Jobse en Schreuder, ‘George Lampe de grootst mogelijke klap op het oog’, *What’s happening ? Neo-avant-garde en de nederlandse kunstkritiek 1958-1970*, (Rotterdam 2015) 112-119. Jonneke Jobse, *De schilderkunst in een kritiek stadium? Critici in debat over realisme en abstractie in een tijd van wederopbouw en Koude Oorlog 1945-1960* (Rotterdam 2014) 240-244.

11 George Lampe, ‘Strengere maatstaven nodig voor abstracte kunst’, *Vrij Nederland*, 8 november 1958.

12 George Lampe, ‘Geen Pathos, maar innigheid’, *Vrij Nederland,* 29 januari 1955.

13 George Lampe, ‘De schilder Jan van Heel’, *Vrij Nederland*, 7 december 1963.

14 Johan Phaff, ‘Psychopolis in heftige stroomversnelling’, *Vrij Nederland*, 27 juni 1970.

15 Gesprek met de heer W. Schaper, 7 februari 2013.

16 George Lampe, ‘De schizofreen is nooit kunstenaar’, *Vrij Nederland*, 16 maart 1963, 9.

17 J. Bitnlakowsky, ‘Gezonde vorm van neurose’, *NRC*, 2 oktober 1970.

18 Anon., z.t., *Haagse Post*, 1 november 1958; Lampe stond niet vermeld in de prospectus van 1957; pas in 1962 werd hij genoemd in een uitgave van de Vrije Academie. Op 1 november 1958 werd hij geïnterviewd door een journalist van de *Haagse Post* en vermeldde hij zijn docentschap aan de Vrije Academie.

19 De Posthoorngroep bestond van 1956 tot 1962. T. Knoester en R. Knoester-Penninkhof, *Nieuwe Haagse School* (Den Haag 2003) 127-149.

20 Hierover zijn tot nu toe geen archiefgegevens te vinden; niet bekend is gedurende welke periode Lampe exact in dienst was bij het Haags Gemeentemuseum en wat zijn functie inhield. Dat hij kinderen rondleidde blijkt uit krantenartikelen: Anon., ‘Publiek en schilder komen tot meer onderling begrip’, *Haagsch Dagblad*, 1 februari 1961; Anon., ‘In de werkplaats van de kunstenaar’, *Het Binnenhof*, 1 februari 1961.

21 Fugare bestond van 1960 tot 1967. Knoester (2003) 103-125.

22 Verder waren lid: Theo Bitter, Harry Disberg, Willem Hussem, Joop Kropff, Jaap Nanninga (overleden 1962) ,Wim Sinemus, Frans de Wit en oud-docent Theo van der Nahmer.

23 Het Oprichtingsmanifest is integraal opgenomen in Knoester (2003) 105.

24 George Lampe, ‘Voldoende kwaliteit, teveel charme. Expositie “De Stad” in de Haagsche Kunstkring’, *Haagsch Dagblad*, 30 september 1961; George Lampe, ‘Leden van de Kunstkring exposeren’, *Haagsch Dagblad*, 26 september 1962.

[25] George Lampe, ‘Bissier, een ‘bescheiden’ kunstenaar’, *Vrij Nederland*, 12 december 1959.

[26] George Lampe, ‘De vernietiging in de moderne kunst’, *Vrij Nederland*, 13 juni 1964.

[27] Lidy van Marissing, ‘George Lampe, Kunstenaars zijn niet veel méér dan klonten in de pap’, *de Volkskrant*, 4 januari 1969.

[28] Idem.

[29] De vergelijking met Bacon werd o.a. door Lidy van Marissing gemaakt (*de Volkskrant*, 4 januari 1969) en door R.E. Penning, ‘Gruwelen, Nol Kroes en George Lampe, Galerij Orez, Javastraat 17. Tot 9 mei’, *Haagsche Courant*, 24 april 1968.

[30] Alain Teister, ‘George Lampe: “Ik vind de kunst van geen betekenis”. Bij een Parijse tentoonstelling’, *Vrij Nederland*, 16 juli 1966. R.E. Penning, ‘Gruwelen, Nol Kroes en George Lampe, Galerij Orez, Javastraat 17. Tot 9 mei’. Erotische tekeningen van Kroes gecombineerd met ‘gruweltaferelen’ van Lampe.

[31] Anon., ‘Zelfonderzoek van George Lampe leidde tot: Weer mensen maken in “geschonden techniek”’, *Haagsche Courant*, 29 juli 1966.

[32] George Lampe, ‘De toekomst van de abstracte kunst’, *Vrij Nederland*, 28 januari 1961.

[33] George Lampe, ‘Vasarely: een eindeloos gedeformeerd schaakbord’, *Vrij Nederland,* 2 oktober 1964.

[34] Mogelijk is er meer informatie te vinden in het persoonlijk archief van George Lampe, dat beheerd wordt door zijn zoon Wouter Schaper in Scheveningen. Dit archief was ten tijde van dit onderzoek om redenen van privacy niet toegankelijk, maar vragen konden wel beantwoord worden. Over Bibeb: Adinda Akkermans en Roos Menkhorst, *Bibeb, biechtmoeder van Nederland* (Amsterdam 2017).

[35] George Lampe, ‘Een avondje met Karl Heinz Stockhausen’, *Vrij Nederland,* 10 februari 1962; Chris Dercon, ‘Livinus 1909-1979, Er is zo ontzaglijk veel mogelijk’, 169-173. Met het kleurenorgel wist Livinus steeds van vorm en kleur wisselende beelden op een scherm te projecteren, een vondst waarin componisten als Karl Heinz Stockhausen, Andriessen en Boulez geïnteresseerd raakten. In 1964 won Livinus hiermee de Sikkensprijs, die hem uitgereikt werd in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

[36] Verslag van de adjunct-directeur over het cursusjaar 1964-1965, archief Vrije Academie. Interview Georg Hadeler, 25 september 2013.

[37] Anon., ‘Oude school aan nieuwe stijl en vorm aangepast’, *Nieuwe Haagse Courant*, datum onbekend, knipsel in archief Vrije Academie.

[38] Prospectus 1964, RKD/ Persdoc./ Ned/ Kunstonderwijs ’s-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971.

[39] Idem.

[40] Drewes (2004) 17-19. In 1964 begon Mengels ook te experimenteren met licht, beweging en geluid. Hij exposeerde samen met Livinus.

[41] G. Lampe, ‘Mentaliteit veranderen voor een betere samenleving’,*’s-Gravenhage* nr. 2 (februari 1971) 19.

[42] Anon.,‘Ciné Workshop is de nieuwste loot. Vrije Academie tast met zijn “tengels” recente dingen af. Creatie stimuleren bij 700 leerlingen’, *Algemeen Dagblad*, 31 maart 1965. In de De Gheijnstraat startten meteen zes nieuwe cursussen: lay out, beginners keramiek, tekenen, fotografie, beeldhouwen en zeefdruk. De 565 deelnemers aan de losse cursussen, de 91 deelnemers aan de dag- en 33 aan de avondcursussen konden kiezen uit 24 docenten (archief Marc v Bilderbeek, plakboek Publiciteit deel 3). N.B. Van de 700 deelnemers volgden dus zo’n 120 leerlingen een volledig programma. In het cursusjaar 1967-68 werden 57 losse cursussen aangeboden door 25 docenten. Aan de volledige cursussen gaven nog eens 5 extra docenten les. In totaal waren er dus 30 docenten actief in 1968.

[43] Plakboek Publiciteit, deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[44] G. Lampe, ‘Vrije Academie’, *Vrij Nederland*, 19 september 1964.

[45] Penn-Kuyper (1972), 44.

[46] G. Lampe, ‘Cobra en Nieuw Babylon, de geniale utopieën van Constant’, *Vrij Nederland*, 30 oktober 1965.

[47] *Constant. New Babylon. Aan ons de Vrijheid.* Catalogus Haags Gemeentemuseum (Den Haag 2016) 7-9.

[48] Laura Stamps, 'Constants New Babylon. Pushing the Zeitgeist to its limits', in *Constant, New Babylon, Aan ons de vrijheid*, catalogus Haags Gemeentemuseum, (Den Haag 2016) 12-27.

[49] Hilde Heynen, 'New Babylon of de antinomieën van de utopie', *Oase* nr. 43 (1995) 36-49.

[50] G. Lampe,'Cobra en Nieuw Babylon, de geniale utopieën van Constant', *Vrij Nederland*, 30 oktober 1965.

[51] Prospectus 1964, RKD/ Persdoc./ Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971; G. Lampe, 'Cobra en Nieuw Babylon. De geniale utopie van Constant', *Vrij Nederland*, 30 oktober 1965; Anon., 'George Lampe van Vrije Academie: vechten tegen de techniek die gevaar is voor ons leefklimaat', *Het Vrije Volk*, 28 januari 1970; J.V., "Psychopolis. Vrije Academie kweekt geen kunstenaars maar mentaliteit waaruit kunstenaarschap geboren wordt', *Binnenhof*, 29 augustus 1970.

[52] Pagina met uitgeknipte foto's uit een krant van 26 oktober 1964. Onbekende krant, plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[53] 'Kroniek door Victor Voorhout. V.A. Nieuwe Stijl', Onbekende krant, 12 juni 1965, plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[54] Interview Peter Gentenaar, 12 november 2013.

[55] Brief van Lampe aan de collega's, 23 februari 1966, waarin hij schrijft dat de uitvoeringen in de avonduren tot zijn spijt sedert enige weken verboden zijn in verband met klachten van de buren. Hij meldt verder nog dat extra modellen en muziekgroepen niet geëngageerd mogen worden dan na toestemming van de directie.

[56] Jaarverslag van de adjunct-directeur 1965-66, 3, archief Vrije Academie.

[57] 'Boris Vian in jazz en literatuur', *Haagsche Courant*, 27 oktober 1967, o.l.v. Freddy de Vree in het groot schilderlokaal van de VA op woensdag 1 november (plakboek Publiciteit deel 3, Archief Marc van Bilderbeek). Hans Dulfer deed mee in Pieter Boersma's Muzikantenclub; 'Muziek uit India, door Drs. F. van Lamsweerde op donderdagavond 30 november, in de Vrije Academie', krantenbericht z.j., z.t. De spreker zal de sitar bespelen, samen met Joep Bor en Wim Bosboom (resp. sarangi en tabla) (plakboek Publiciteit deel 3, Archief Marc van Bilderbeek); E.V. 'Creatief Musiceren. Ensemble Musica-Elettronica Viva', *De Groene*, 16 december 1967 (plakboek Publiciteit deel 3, Archief Marc van Bilderbeek).

[58] Manuscript van een brief van Constant aan Janssen, gedateerd 15 oktober 1964, archief Vrije Academie. Dolf Welling hield zijn lezing op 31 oktober 1964; Constant op 28 november 1964.

[59] Op 17 oktober 1964 filmavond met *Ballet Mecanique* (1923) van Fernand Léger, *Le Chien Andalou* (1929) van Luis Bunuel, en De Aarde (1930) van Alexander Dovjenko. Er waren 125 personen aanwezig. Op 14 november 1964: filmavond met *Figures in a Landscape, La Coquille et le Clergyman, Das Kabinett des Dr.Caligari*. Op 20 februari 1965: *Butterflies do not live here* (kindertekeningen uit het nazikamp Theresienstadt); Joris Ivens *REGEN*, en *Menschen am Sonntag* van Robert Siodmak.

[60] Interview Frederick Linck, 16 november 2011.

[61] Opgericht door Livinus, Lampe, Mengels, Verhoog, Hadeler en Hoogendoorn. Verder behoorden tot de eerste bezetting van de CineWorkshop: Jos Burcksen (assistent fotografie), Piet Ruivenkamp (filmcriticus, cineast), Boud Smit (cineast), Elfred van Vliet (kunstred. *Het Vrije Volk*) en echtgenote (?). De bedoeling van de workshop was om 'pionierswerk [te] leveren voor de inbouw van cinematografische mogelijkheden in onze academie (nieuwe stijl)', waarbij overigens gepionierd zou worden op eigen kosten, zodat er geen gevolgen voor de begroting zouden zijn. (Brief van Lampe aan bestuur betreffende goedkeuring van de oprichting, archief Vrije Academie, 18 januari 1965).

[62] Prospectus 1964, RKD/ Persdoc./ Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971.

[63] Interview Georg Hadeler, 25 september 2013.

[64] Scenario, archief Vrije Academie (twee versies, namelijk van 28 februari 1965 en van 1 maart 1965); brief van Boud Smit aan George Lampe.

[65] George Lampe, 'Haagse Vrije Academie bestaat 20 jaar, Nederland 2, 9.20 uur', *Varagids*, 8 februari 1967, knipsel in archief Vrije Academie.

[66] Jaarverslag van de adjunct-directeur 1965-66, 6, archief Vrije Academie. Correspondentie met Van der Vlies 1965, archief Vrije Academie.

[67] Interview Eva Schamhardt, 29 januari 2014; interview Josephine Sloet, 10 januari 2013.

[68] Interview Ingrid Rollema, 8 oktober 2013.

[69] Jaarverslag van de adjunct-directeur 1965-66, 3, archief Vrije Academie.

[70] Paul Kattestaart en Hans Koolschijn, 'De Vrije Academie, Veertig jaar kunst zonder selectie', *Vrij Nederland*, 10 oktober 1987, 9. Wil Bouthoorn legt zijn werkwijze uit.

[71] Voor de Praktische Publiciteitscursus (PPC) wilde de directie de volgende vakken combineren: 1 avond illustratief tekenen en ontwerpen; 1 avond lay out en typografie; 1 avond zeefdruk; 1 avond fotografie beginners gecombineerd met fotografie PPC. Voor de Modeopleiding wilde de directie de volgende vakken combineren: 1 avond patroontekenen en moulage (techn. prakt. basis); 1 avond modetekenen; 1 avond mode- en textielontwerpen (incl. theaterkostuums en –rekwisieten).

[72] Gedurende de hele week bevonden zich 120 mensen in 18 lokalen: gemiddeld zo'n zeven personen per lokaal. De overige 570 cursisten kwamen verspreid over 17 dagdelen: gemiddeld zo'n 34 personen per dagdeel, verspreid over 18 lokalen, dus nog eens ongeveer twee per lokaal. In totaal gemiddeld de hele week dus negen personen per lokaal. Het is bekend dat er ook overbezette cursussen waren, wat betekent dat het gemiddelde voor de overige, minder drukbezette cursussen nog lager lag.

[73] Brief aan B en W, met de besluiten van het Dagelijks Bestuur, 25 april 1966, archief Vrije Academie.

[74] Interview Wil Korrelboom, 2 oktober 2013.

[75] Anon., z.t., *Het Vaderland*, 12 april 1967, 15; Anon., 'Mode in golfkarton' zonder vermelding van krant, zonder datum. Knipsels in Plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[76] Anon., 'In herfst vier nieuwe elementen. Vrije Academie via nieuwe wegen naar samenspel, kunst en techniek', Krantenknipsel uit 1966, zonder vermelding van krant, datum onbekend. Plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[77] Pagina met uitgeknipte foto's uit een krant van 26 oktober 1964. Zonder vermelding van krant, Plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek. Foto van Lampes atelier met de getalenteerde leerlingen.

[78] Brief Lampe aan het Dagelijks Bestuur, 17 mei 1968, archief Vrije Academie. Interview Eva Schamhardt, 29 januari 2014.

[79] Brief Lampe aan het Dagelijks Bestuur, 18 december 1967, met het verzoek tot benoeming van Aat Verhoog tot adjunct-directeur, archief Vrije Academie.

[80] Brief Lampe aan het Dagelijks Bestuur, 17 mei 1968, archief Vrije Academie.

[81] Brief van Hans Janssen aan Annie Dijk en J.H. Plokker, 21 maart 1964, archief Vrije Academie.

[82] Adriaan van der Staay, soc.drs, 'Plan van de Kultuurwetenschappelijke Afdeling, jaar 1965/66, Thema beïnvloeding en bevrijding', archief Vrije Academie.

[83] Het jaar was begonnen met twee avonden over Oosterse vechtkunst. Daarbij werden films vertoond, o.a. over Kabuki-theater. Beide avonden telden ca. 150 bezoekers. In januari 1966: Experimenten in de Intermenselijke communicatie, met o.a. Simon Vinkenoog. Discussie en wetenschappelijke reacties; De gekleurde bril. Nachtvoorstelling films in Kriterion. In februari en maart 1966 Hans Citroen sr.: Gebruikelijk en ongebruikelijk geluid; H. Wielek, De Duitse literatuur nu, met o.a. aandacht voor Brecht; Jan Molitor over Kafka. Verder in maart 1966: Schierbeek – Diederen: De Val, gecombineerd met expositie. Bibliofiele uitgave van 'De Val'; Provo en provotariaat. Drs. Frenkel en Roel van Duyn. Mei 1966: Moderne aanpak van neurotische moeilijkheden, door psychotherapeute Mevr.drs. L. Onderwater-Twijnstra; Poëzieavond met Vinkenoog, Deelder, Verhagen en the Selfkicker en de Jazz Workshop van de Vrije Academie. Juni 1966: Licht en Kleur, lezing met diavertoning en

demonstratiemateriaal. Juli 1966: kinetiek en concrete poëzie: lezing met demonstratiemateriaal en geluidsbanden.Verder een excursie naar Boymans: 12 Italiaanse beeldhouwers.

[84] Op 7 februari 1966 Gerard van het Reve, in maart van dat jaar Roel van Duijn.

[85] Anon., 'Na de witte fiets: de witte kip. Provo no 1 legt beginsel uit' (krant onbekend), 29 maart 1966, met foto en onderschrift: 'het (voornamelijk jeugdig) publiek luistert ernstig en aandachtig', Plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[86] Interview Adriaan van der Staay, 2 december 2016.

[87] F.E. Frenkel (red) met voorwoord van C. Egas, *Provo, kanttekeningen bij een deelverschijnsel* (Amsterdam 1966) 7.

[88] Adriaan van der Staay, *Trage Vertellingen (2)* (Leiden 2009) 43-46.

[89] Adriaan Van der Staay, 'Terugzien en Vooruitzien, conclusies n.a.v. bezigheden van de IIIe, Cultuurwetenschappelijke, afdeling in het cursusjaar 1966-67', archief Vrije Academie.

[90] Notulen 12 april 1966, bijeenkomst van de kleine groep van de IIIe afdeling, archief Vrije Academie.

[91] Idem.

[92] Anon., 'Mentaliteit veranderen voor een betere samenleving',*'s-Gravenhage*, nr. 2 (februari 1971).

[93] Een salarisverhoging van 6,8%, Brief van Burgemeester en Wethouder van de Gemeente 's Gravenhage aan het Dagelijks Bestuur van de Stichting Vrije Academie No 746349, 2 september 1966, archief Vrije Academie.

[94] De volledige avondopleiding was iets goedkoper: *f* 220,-, respectievelijk *f* 275,-. Voor alle jaren geldt dat avondopleidingen werden aangeboden tegen een lagere prijs. Lesgelden per jaar: zie bijlage VI. Voor de overzichtelijkheid noem ik in dit hoofdstuk alleen de bedragen voor de volledige dagopleidingen, naast die van de losse cursussen.

[95] Namelijk 200 volledige dagcursisten. Daartegenover stonden zo'n 700 'losse' cursisten, die de Vrije Academie ca. *f* 1400,- per maand opleverden, terwijl de 'vaste' leerlingen gemiddeld *f* 8000,- per maand opbrachten. Het is begrijpelijk dat Lampe met die grote groep 'losse' mensen voorzichtig was bij het aanbieden van al te veel moderniteiten; zij vormde een substantieel onderdeel van de omzet.

[96] Brief van Lampe aan de docenten, 3 januari 1968, archief Vrije Academie.

[97] Notulen Bestuursvergadering, 4 april 1974: de gemeente Den Haag heeft geen model voor iemand als Livinus; Notulen Bestuursvergadering 1 juli 1974: Raad voor de Kunst heeft positief geadviseerd w.b. aanvraag eregeld voor Livinus; Notulen Bestuursvergadering 6 december 1974: Eregeld Livinus is ingewilligd; hij krijgt van het ministerie van CRM, na een positief advies van de Raad voor de Kunst, *f* 3000,- per jaar.

[98] Verslag van de adjunct-directeur over het cursusjaar 1964-1965, 2, archief Vrije Academie.

[99] Notulen docentenvergadering 24 februari 1968, archief Vrije Academie.

[100] Tekst afkomstig uit de Prospectus 1967-68, onder het hoofdje 'Afdelingen, lessen, manifestaties, teamwork, of hoe de zaak werkt', archief Vrije Academie.

[101] Anon.,'Vrije Academie gaat zich nog meer tot amateur richten. Naar mogelijkheid vrije tijd creatief door te brengen', *Het Binnenhof*, 3 april 1968, Plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[102] Anon., z.t., *Sociaal Den Haag,* 12e jaargang (mei 1968) 10-11.

[103] Penn-Kuyper (1972) 35, interview met Lampe.

[104] Leo Jacobs, 'George Lampe's psychopolis, een VRIJE academie', *Het Vrije Volk*, 30 mei 1970.

[105] Jan Juffermans, 'De VA als knagend geweten', onbekend welke krant, december 1969, knipsel in archief Vrije Academie.

[106] L. van Duinhoven, 'Alles opblazen en opnieuw beginnen', Algemeen Dagblad, 30 mei 1970.

[107] De lage salariëring, waarover ook Lampe overigens voor zichzelf ontevreden was, was de reden dat Verhoog zich terugtrok. Hij kon aan de universiteit van Wageningen een veel beter betaalde (deeltijd)functie krijgen.

[108] Brief van Lampe aan de vice-voorzitter van het bestuur, Chris Buijtendijk, 14 juni 1968, archief Vrije Academie.

[109] Ook Rooijackers had problemen met het lage salaris. Tijdens een vergadering van het Dagelijks Bestuur,

11 september 1969, stelde hij dit aan de orde. Nog in dezelfde vergadering werd besloten dat Rooijackers ‘een bedrag ineens’ tegemoet kon zien vanwege de werkzaamheden van het afgelopen jaar, en in afwachting van de verhoging van zijn maandsalaris alvast een verdubbeling van zijn salaris. (Korte Notities van de bijeenkomst van het DB, 11 september 1969, archief Vrije Academie).

[110] Lidy van Marissing, ‘George Lampe. Kunstenaars zijn niet veel méér dan klonten in de pap’.

[111] Kattestaart en Koolschijn, ‘De Vrije Academie, Veertig jaar kunst zonder selectie’, 13.

[112] R.E. Penning en P. Ruivenkamp, ‘Deur wijd open in De Gheijnstraat’, *Haagsche Courant*, 8 oktober 1969.

[113] Interview Ingrid Rollema, 8 oktober 2013.

[114] Interview Frits Droog, 20 november 2013.

[115] De AIVE (nu Design Academy) kreeg de subsidie daarvoor niet rond, omdat er al een Filmacademie was in Amsterdam. Meer filmonderwijs wilde het ministerie niet subsidiëren. Het uitgangspunt was dat één gespecialiseerde filmacademie in ons land voldoende was.

[116] Gertjan Zuilhof, ‘frans zwartjes en de haagse school’. In: 10e Nederlandse Filmdagen, catalogus, (Utrecht 1990) 20-38; Gert-Jan Zuilhof, ‘Frans Zwartjes als leraar, De tovenaar en zijn leerlingen’, (tekst uit 1990), Frans Zwartjes, *The Great Cinema Magician, serie experimentele films*, tekstboekje in dvd-box Nederlands Filmmuseum.

[117] Tekst afkomstig uit de Prospectus 1969-70, onder het hoofdje ‘Cineworkshop’, archief Vrije Academie.

[118] Interview Ruud Monster, 19 augustus 2016.

[119] Interview Paul Hošek, 22 augustus 2016.

[120] Naast de hier genoemde lesvakken gaf Michael Toner ‘visualisering’; Cor Bekker ‘lassen’; Roger Chailloux ‘theaterbouw en ruimtelijke visualisering’; Wil Bouthoorn ‘Actualiteitsonderzoek’.

[121] Tekst afkomstig uit Prospectus 1969-70, onder het hoofdje ‘geheugen en deformatie’, archief Vrije Academie. Een jaar later nam Postma ontslag, moedeloos geworden door de desinteresse van de deelnemers (beleidsstuk Lampe n.a.v. de ontslagen, zomer 1970, archief Vrije Academie).

[122] Tjeerd Boersma, ‘Vrije Academie gaat binnenkort krant uitgeven’, *Het Vrije Volk*, 23 augustus 1969.

[123] Prospectus 1969-70, archief Vrije Academie, onder het hoofdje ‘de funkties van de Vrije Academie samengevat’.

[124] Hemmo B. Drexhage, ‘De VA: de school die geen school is’, *NRC*, 5 juli 1969.

[125] ‘De toekomst van de Rijksakademie. Open brief aan de minister van CRM’, *Vrij Nederland*, 28 september 1968, 3. Ondertekend door Woody van Amen, Kees van Bohemen, Wil Bouthoorn, Wessel Couzijn, Pieter Defesche, Ad Dekkers, Pieter Engels, Edgar Fernhout, George Lampe, Ger Lataster, Reinier Lucassen, Lucebert, Jaap Mooy, Jan van Munster, Kees Okx, Pearl Perlmutter, Hannes Postma, Rudi Rooyackers, Pierre van Soest, Arthur Sproncken, Peter Struycken, Shinkichi Tajiri, Aat Verhoog, Carel Visser, André Volten, Jaap Wagemaker en Co Westerik.

[126] J.V., ‘Psychopolis’, *Binnenhof*, 29 augustus 1970.

[127] R.E. Penning en P. Ruivenkamp, ‘Deur wijd open in De Gheijnstraat’, *Haagsche Courant*, 8 oktober 1969.

[128] Over de BKR: Otto Valkman, *De BKR en de krisis van de verzorgingsstaat*, (Amsterdam 1982).

[129] Hannes Postma, ‘Het Plan Postma: de open werkplaats, een uitweg uit de BBK-frustratie’, *Vrij Nederland*, 27 september 1969; Aat Verhoog, ‘Geen subsidie voor het kunstwerk, maar voor creatieve werkzaamheid’, *Vrij Nederland*, 4 oktober 1969.

[130] Marga Klompé, minister van CRM van 1967-1971 van KVP-huize. Brief George Lampe aan Marga Klompé, 12 september 1969; Idem, 10 maart 1970, archief Vrije Academie.

[131] Brief Marga Klompé aan Lampe, 19 augustus 1975, archief Vrije Academie. De opmerking tegen Bibeb wordt geciteerd in James C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam 1995) 143.

[132] Afschrift Tussentijds Verslag van de Studiecommissie Onderwijs Beeldende Kunsten, archief Vrije Academie.

[133] Pau Voute, *Psychopolis, de Vrije Academie voor Beeldende Kunst en haar plaats naast het officieel erkende kunstonderwijs* (1972) 43. Lampe werd uitgenodigd zitting te nemen in de Commissie De Jong, maar hij sloeg de

uitnodiging af omdat hij er geen heil van verwachtte. Hij zag het als tijdsverspilling. Het Bestuur van de Vrije Academie was dat met hem eens, zie Korte Notities van de vergadering van het Dagelijks Bestuur, 13 maart 1970, archief Vrije Academie.

134 Anon., 'George G. Lampe op openbare zitting: "Kunstonderwijs is niet mogelijk en niet nodig"', *Trouw*, 30 mei 1970; Open brief aan de Commissie de Jong, archief Vrije Academie.

135 Open brief aan de Commissie de Jong, archief Vrije Academie.

136 Advertentie 'Wil je experimenteren', *Het Parool*, 16 augustus 1969, knipsel archief Vrije Academie.

137 Tekst afkomstig uit Prospectus 1969-70, onder het hoofdje 'Projekt Kommunikatie', archief Vrije Academie.

138 George Lampe, 'de vrije academie, den haag', *Maandblad voor beeldende vorming - NVTO – tijdschrift van de Ned. Ver. voor Tekenonderwijs,* (april 1969) 80.

139 Penn-Kuyper (1972) 14.

140 Het doel hiervan was: 'Het ontstaan van verhoogde graad van bewustzijn over de samenhang tussen bepaalde actualiteiten en de "ontwikkeling van de mens" met als nevendoel mogelijkerwijs een bijdrage leveren tot de oplossing van een actualiteit als deze conflictueus van aard was', uit: Anon., 'Evaluerend artikel over Aktualiteits-onderzoek', zonder datum; archief Vrije Academie.

141 Vragenlijst, zonder datum, archief Vrije Academie.

142 In het jaarverslag van 1970-71 legt Lampe dit uit: 'De ontwikkelingen om ons heen geven te zien dat een deel van de impuls die de VA heeft gegeven in de ontwikkeling van allerwege uit de grond schietende creacentra zijn beslag vindt. Deze centra deden veelal geen moeite een eigen naam te ontwerpen, zodat het aantal instituten dat zich vrije academie noemt, snel stijgende is. Bij ons ontstond ten gevolge hiervan een duidelijke behoefte aan onderscheiding. Wij kozen voor de naam Psychopolis, de Vrije Academie.' Geciteerd bij Penn-Kuyper (1972) 16.

143 Korte Notities van de bijeenkomst van het Dagelijks Bestuur, 11 december 1969, 2, archief Vrije Academie.

144 R.D. Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. Harmondsworth: Penguin (1960).

145 R.D. Laing, *The Politics of Experience and the Bird of Paradise,* Harmondsworth: Penguin (1967).

146 Jan Foudraine, *Wie is van hout. Een gang door de psychiatrie* (Amsterdam 1971).

147 Tekst uit Prospectus 1970-71, 'Psychopolitiek in Psychopolis', archief Vrije Academie.

148 http://www.nieuw-dennendal.nl/samenvattingwebsite.html, op 22 februari 2017.

149 *Vrij Nederland* besteedde veel aandacht aan de Willem Arntsz-stichting; daarnaast kan Lampe ook via zijn creatief-therapeutische contacten in aanraking zijn gekomen met Dennendal. Hierover zijn geen archiefstukken gevonden, behalve een afschrift van het telegram. In 1970 stelde Lampe Wim Wiegel aan, orthopedagoog van Dennendal.

150 Bijv: Ruud Brouwers, *'Psychopolis. Gesprek met George Lampe en Livinus van der Bunt' (sic), Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunst* (23 november 1970) 557 e.v.

151 Penn-Kuyper (1972) 16.

152 De overige zes die zelf ontslag namen: Nic Blans, Victor Meeussen, Jean Paul Vroom, Ed van Rijn (wiens functioneren door inspraak van deelnemers al onmogelijk was geworden), Paul de Nooijer en Jaap de Boer. Over Postma: zie ook Johan Phaff, 'Psychopolis in heftige stroomversnelling', *Vrij Nederland*, 27 juni 1970; Brief van Verhoog aan Lampe van 25 maart 1970, Archief Vrije Academie. Verhoog beval per brief Nic Blans aan als zijn gedroomde opvolger. Maar Blans accepteerde een baan aan de Universiteit van Wageningen, waar Verhoog ook al een aanstelling had.

153 Brief van J.P. Vroom aan Lampe, 7 maart 1970, archief Vrije Academie; Leo Jacobs, 'Negentien docenten keren niet terug; Frans Zwartjes, stafdocent Psychopolis de Vrije Academie: "filmtechniek leer je in een half uur"', *Het Vrije Volk*, 12 juni 1970.

154 De andere acht: Pieter Geraedts, Gerard van Remmen, Henk Tieman, Wouter Stamkart, Tony van Muyden, Johannes van Hoften, Pieter de Groot, Pieter Janmaat.

[155] Brief van Geraedts aan Lampe van 21 november 1969, archief Vrije Academie.

[156] Johannes van Hoften, Paul de Nooijer, Tony van Muyden.

[157] Brief van Emmy van Deventer-Molt aan Lampe, 24 juni 1970, archief Vrije Academie.

[158] Anon., 'Massaal ontslag docentencorps Vrije Academie', *Haagsche Courant*, 3 juni 1970; Anon., 'Ontslagen bij Haagse vrije academie', *NRC*, 3 juni 1970; Anon., 'Academie-leraren in actie tegen ontslag', *de Volkskrant*, 3 juni 1970; Leo Jacobs, 'Negentien docenten keren niet terug, Frans Zwartjes, stafdocent Psychopolis de Vrije Academie: "filmtechniek leer je in een half uur"', *Het Vrije Volk*, 12 juni 1970; Anon., 'Conflict van stelsels bij Vrije Academie', *Haagsche Courant*, 13 juni 1970.

[159] Notulen Bestuursvergadering 14 juli 1970, 3, ISSG/ Archief Van Biemen.

[160] Johan Phaff, 'Psychopolis in heftige stroomversnelling. In de voormalige Vrije Academie worden geen bloemstillevens meer gemaakt', *Vrij Nederland*, 27 juni 1970.

[161] Bijvoorbeeld: standaardbrief van Lampe aan Gust Romijn en aan Kees de Groot: 'beste medewerker', 9 december 1970, Archief Vrije Academie.

[162] Kennedy (1995) 128, 139-140.

[163] Frans Ruiter, 'De nieuwe schikking: van experimentele kunst tot versierkunst' in: *Literatuur* jaargang 18 (2001) 290-298.

[164] Idem.

[165] De tekening van het labyrint in het logo komt uit Pompeïi: *Labyrinthus hic habitat minotaurus* staat er bij geschreven.

[166] Kattestaart en Koolschijn, 'De Vrije Academie, Veertig jaar kunst zonder selectie', 13.

[167] Interview Ingrid Rollema, 8 oktober 2013.

[168] Interview Hennie van der Tang, 8 november 2013.

[169] Jan Paul Bresser, 'Arrabal komt los van zijn obsessies', *de Volkskrant*, 6 juni 1970.

[170] Een jaar eerder waren de kosten voor een volledig dagprogramma *f* 400,-, en de kosten voor de opleidings-cursussen (publiciteitscursus, keramiekopleiding en Cineworkshop) *f* 500,- per jaar.

[171] Het schooljaar telde tien maanden. In 1970 kostte het volgen van één losse cursus per week *f* 25,-; in 1971 *f* 30,-. Dat betekende dus dat het volgen van één cursus per week net zo duur was als het volgen van vijftien cursussen per week. In het jaar 1969-70 was de verhouding volledige cursisten tegenover 'losse' cursisten nog 388 tegen 522 geweest; twee jaar later waren er 765 volledige cursisten en nog slechts 200 'losse'.

[172] De prijs steeg van *f* 15,- per maand in 1968 naar *f* 30,- per maand in 1971. Ca. honderd à honderdvijftig cursisten hadden met deze verdubbeling van kosten te maken.

[173] Voute (1972) 28.

[174] Penn-Kuyper (1972) 11.

[175] Anon., z.t., *NRC*, 6 maart 1970 (knipsel in archief Vrije Academie). Vier films van Zwartjes zijn ingezonden voor de Westdeutsche Kurzfilmtage in Oberhausen: *Square Bedroom, Birds, Eating, Seats Two*. Verder zijn films van Jan Wiegel, Marcel van Hoorn, Wim Schlebaum, Jean Paul Vroom, Jac. Verheul en Niko Paape ingezonden.

[176] *Visual Training*: www.youtube.com/watch?v=PduxpGsIGnY, op 22 februari 2017. Interview Anton Martineau, 28 december 2012.

[177] Leo Jacobs, 'Negentien docenten keren niet terug; Frans Zwartjes stafdocent Psychopolis de Vrije Academie: Filmtechniek leer je in een half uur'.

[178] Hanna Dons, *Stageverslag Vrije Academie / DNA / GEMAK* (Utrecht 2012) 42.

[179] Interview Frederick Linck, 16 november 2012.

[180] Dons (2012) 30. Zij citeert hier Anna Abrahams (e.a. red), mm² – *Experimentele film in Nederland vanaf 1960* (Amsterdam 2004) 201.

[181] Ibidem, geciteerd bij Dons (2012) 31.

[182] George Schouten, ‘Retrospectief Frans Zwartjes: De prince van de Lage Landen’, *Filmkrant*, september 1990. Geciteerd bij Dons (2012) 31.

[183] Dons (2012) 31.

[184] Gertjan Zuilhof, ‘Frans Zwartjes als leraar. De tovenaar en zijn leerlingen’, tekst uit 1990 in: Frans Zwartjes, The Great Cinema Magician, serie experimentele films, tekstboekje in dvd-box Nederlands Filmmuseum (2007).

[185] www.youtube.com/watch?v=eY96WZ9cE_g, op 22 februari 2017.

[186] Rudy Koopmans, ‘De kraakdozen van Michel Waisvisz’, *de Volkskrant,* 16 september 1975. In dit artikel wordt het principe van de kraakdozen uitgelegd. Vermeld wordt dat Waisvisz zijn opleiding had genoten aan het Koninklijk Conservatorium, waar hij een vrijwel ongebruikte studio vol elektronica aantrof. Ik vermoed dat hij die studio bij de Vrije Academie aantrof.

[187] Michel Waisvisz in ‘2e Bericht uit Psychopolis’, 1971, archief Peter van Loon.

[188] Vanaf april 1976 werd Michel Waisvisz van zijn taken ontheven; het is onduidelijk wat er is misgegaan met steam. In het archief van de Vrije Academie bevinden zich hoge rekeningen en brieven die over betalingsmoeilijkheden voor geluidsapparatuur gaan. Alle lesvakken die met muziek en geluid te maken hadden, werden vanaf september 1976 opgeheven. Na vertrek uit Den Haag richtte Waisvisz met anderen in Amsterdam s.t.e.i.m. op.

[189] Brief van de wethouder van Onderwijs van de Gemeente Den Haag. Hij protesteert bij het Bestuur tegen een ‘raadselachtige postzendingsactie’ die toch zeker *f* 800,- moet hebben gekost, 10 mei 1972, archief Vrije Academie.

[190] ‘Overleed weduwe uit Nij Beets als gevolg van toezending vreemde pakketjes?’, *Leeuwarder Courant* z.d., 1972; ‘Lucifers en geluidsband’, *Nieuwsblad van het Noorden*, 26 april 1972; ‘Dood bejaarde dame wellicht versneld door pakketpost-experiment?’, 4 mei 1972; Krantenknipsels in archief Vrije Academie, met onvolledige data.

[191] Stencil van Afdeling ‘Ruimte’, gedateerd 1 februari 1972, archief Vrije Academie.

[192] Dit betrof films gemaakt door Lampe en leerlingen van de Cineworkshop. Anon., ‘Alternatieve Cinema in huize De Krakeling’, *Haagsche Courant*, 1 september 1970.

[193] In de Haagse Vermeerstraat. Brief van Anton Martineau aan George Lampe, 24 september 1970, archief Vrije Academie.

[194] Op initiatief van *Release* zelf. Er was op dat moment alleen nog een vestiging in Amsterdam. Notities van de vergadering van het Dagelijks Bestuur, 15 mei 1970, archief Vrije Academie.

[195] In het jaarverslag 1971-72: Perrenet schreef voor A.V.O. (Actio Vincit Omnia – eerder: Arbeid Voor Onvolwaardigen) een ‘aangrijpend’ rapport.

[196] Interview Leo van der Kruk, 6 november 2013.

[197] Brief van Ralph Prins aan Lampe, 8 mei 1974, archief Vrije Academie.

[198] Interviews Georg Hadeler, 25 september 2013; Trix Zwartjes, 11 oktober 2013.

[199] Penn-Kuyper (1972) 39.

[200] Idem, 17.

[201] Wim Wiegel hield zich op de Willem Arntsz Hoeve bezig met een nieuwbouwproject voor een nieuwe leefgemeenschap, die het isolement van de psychiatrische patiënt zou doorbreken. Daar werd ook gesproken over ‘muren wegbreken’, ook letterlijk.

[202] ‘Formuleringen, doelstelling, methodiek en organisatie van Psychopolis’, 1971, geciteerd bij Voute (1972) 29.

[203] Samenvatting van enkele equipes – zonder datum, 1, 1976-77, archief Vrije Academie.

[204] Penn-Kuyper (1972) 14.

[205] Samenvatting van enkele equipes – zonder datum, 1, 1976-77, archief Vrije Academie.

[206] Idem.

[207] Wilhelm Reich, *Arbeitsdemokratie* (Kopenhagen 1937).

[208] George Lampe, ‘Info voor de begeleiders’, 31 januari 1972, archief Vrije Academie.

[209] Binnen de equipe ontwikkelde zich na verloop van tijd ‘op natuurlijke wijze’ een kerngroep, die de ‘kernequipe’ werd genoemd: dit was een club van vaste mensen die de equipevergaderingen bijeen riep en stof kon aandragen. De kernequipe hield zich bezig met beleidszaken en continuïteit. In 1972 bestond de groep uit George Lampe, Rudi Rooijackers (directie), Frans Zwartjes, Ber Mengels, Wil Bouthoorn en Charles den Hartogh. Later werd de kernequipe meer geïnstitutionaliseerd, maar het was een gremium dat min of meer natuurlijk gegroeid was.

[210] Jaarverslag 1971-72, inleiding. De equipe was van observatorium laboratorium geworden.

[211] Lampe geciteerd bij Penn-Kuyper (1972) 15.

[212] Lampe geciteerd bij Penn-Kuyper (1972) 44.

[213] Equipeverslag, 24 oktober 1972, archief Vrije Academie.

[214] Penn-Kuyper (1972) 35.

[215] De ‘Reactie op de verkennende kunstnota’ (van de Gemeente Den Haag) werd als een driejarenplan geformuleerd.

[216] A. Dalen Gilhuys, ‘Vrije Academie: Kwaliteit boven expansie’, *NRC*, 25 november 1972; dit artikel gaat over de reactie op de verkennende kunstnota en het driejarenplan. Lampe vertelt dat hij zich bezint op de vraag hoe de academie zich het beste op de hele bevolking kan richten. Er zijn nu 1000 deelnemers, het lijkt wenselijk zich nu op de kwaliteit te gaan richten.

[217] Voute (1972) 27.

[218] Brief aan CRM, 12 december 1972, met een specificatie van de salarissen en honoraria, sociale lasten en pensioenpremies over 1971; brief van het Bestuur van de Stichting de Vrije Academie aan B en W, 8 juni 1973, met salarisvoorstel en voorstel voor pensioenregelingen voor 1973.

[219] Anon., ‘Heinz Edelmann (35)’, *Haagse Post*, december 1969/januari 1970. Vermeld wordt dat hij in Scheveningen gaat wonen. Vanaf september 1970 was hij gastdocent aan de Vrije Academie.

[220] Nieuwe begeleiders in het jaar 1974-75 waren: Carl Gellinga (Cargelli) en Werner Brenneisen (zij startten op 1 februari 1975), Peter Gentenaar (verving Ber Mengels) en Leo van der Kruk (starten op 1 april 75). Reinier Gerritsen kwam erbij als docent fotografie. Berry Holslag gaf klei/steen/hout/kunststoffen. Brenneisen nam de lessen van Charles den Hartog over: monumentale activiteiten.

[221] In Psychopolis jaar 2, het cursusjaar 1971-72, was Gerard Verdijk samen met de gastbegeleider Jan Juffermans aangesteld voor het vak ‘milieuverkenning en vormgeving’, werd Trix Zwartjes als docente textiel aangesteld en werd het lesvak van Gust Romijn dat eerder ‘objekten, kunststoffen, metaal’ heette, omgedoopt tot ‘objekt/projekt’. Andere nieuwe docenten: Armand Perrenet voor theater, Piet v.d. Heuvel voor het vak ‘situaties’, Thomas Rajlich voor ‘zeefdruk’ en Gerard Lubbe voor ‘beweging’. Pim van der Maas werd aangetrokken voor lassen, boetseren en beeldhouwen, Floor Peters werd begeleider foto, film, kleur. Ber Mengels kwam na enige tijd van afwezigheid weer terug. Hans de Jong was een nieuwe begeleider keramiek. Onder de gastbegeleiders viel de filmer Jan Vrijman op, evenals geluidmensen als Han Bennink en Gilius van Bergeyck. Leon Bouter (ex-deelnemer) en Lilith Stoffels gaven mode.

[222] Hierover werd al geschreven in het jaarverslag 1971-72.

[223] Vanaf 1953 vond subsidiëring door het rijk plaats via het loket van de Kunsten (CRM) en niet via dat van Onderwijs, juist omdat de Vrije Academie zich niet met toetsingseisen had willen inlaten.

[224] Voute (1972) 40.

[225] Voorstel uitgangspunten voor een nieuwe wijze van functioneren van de Vrije Academie, 25 september 1974, archief Vrije Academie.

[226] Notulen Bestuursvergadering, 6 december 1974, archief Vrije Academie.

[227] Equipeverslag, 17 september 1974.

[228] De categorieën:

A. De echte amateurs: mogen een onbeperkt aantal jaren lessen volgen, maar niet meer dan 7 units per week

(7 x 2,5 uur = 17,5 uur).

B. Kunstenaars: mogen max. 15 units volgen, in principe niet langer dan 1 jaar. Na overleg kan daar van afgeweken worden.

C. Personen die een vakmatige opleiding willen volgen, worden doorverwezen naar erkende instituten voor kunstonderwijs. Kunnen zij daar niet terecht, dan biedt de Vrije Academie de mogelijkheid zich gedurende 1 jaar te oriënteren, voor een onbeperkt aantal uren per week; dit werd teruggebracht naar niet meer dan 7 units per week.

D. Mensen die een gezamenlijk kunstzinnig project willen verwezenlijken en daarvoor accommodatie, outillage en/of begeleiding van de Vrije Academie nodig hebben, mogen dat aan de Vrije Academie doen. Hiervoor geldt geen beperking van 7 units.

E. Stagiairs e.d. zijn toegestaan, op verzoek van de instelling voor HBO.

F. De Vrije Academie kan besluiten gegadigden toe te laten die niet aan de categorieën A t/m E voldoen. Het gaat hier om personen die - blijkens deskundig advies - alleen aan de Vrije Academie zich kunnen ontplooien en waarvan een positieve invloed verwacht kan worden.

[229] Equipeverslag, 22 januari 1975, archief Vrije Academie.

[230] Tekst in de Prospectus 1976-1977, archief Vrije Academie.

[231] In de bestuursvergadering van 5 september 1975 kwam een schrijven van het ministerie van CRM (26 augustus 1975) aan de orde. Het ministerie bleek het niet eens te zijn met de wijze waarop de oriëntatiecursus in de nieuwe prospectus werd aangeboden, namelijk 15 units per week en de mogelijkheid tot verlenging. Notulen Bestuursvergadering 5 september 1975, archief Vrije Academie.

[232] Interview Lilian Spoelstra, 7 december 2012.

[233] Overigens was hiermee de kous niet af. In 1980 kwam het ministerie van CRM opnieuw met een voorstel, ditmaal om de Vrije Academie ambtelijk te verplaatsen van de afdeling Beeldende Kunst en Bouwkunst naar de afdeling Amateuristische Kunstbeoefening en Kunstzinnige Vorming. Na veel besprekingen, nota's, evaluaties etc. is dit voorstel van CRM ingetrokken. Zie Werkjaarverslag 1980-81. Op 20 januari 1983 kwam het bericht van het ministerie (onder Elco Brinkman) dat de rijkssubsidie per 1 januari 1984 stopgezet werd.

[234] Bert Bakker, neef van de eerste uitgever, de ex-echtgenote van Victorine Hefting.

[235] Brief aan B en W, 18 oktober 1969.

[236] Brief van CRM aan het Bestuur, 27 april 1970.

[237] Werkjaarverslag 1977-78, 2.

[238] 'Samenvatting enkele equipes', zonder datum, 1976-77, archief Vrije Academie.

[239] Werkjaarverslag 1977-78, 7.

[240] Jan Juffermans, 'Vreemde expositie in Utrechts station. Broodje rail boven het perron', *Algemeen Dagblad*, 2 maart 1971; Dolf Welling, 'Bielbouwsels'(sic), *Haagsche Courant*, 26 februari 1971.

[241] Werkjaarverslag 1977-78, 7.

[242] Interview Frans Zwartjes, 11 oktober 2013.

[243] Egbert-J de Bruijn, Informatie/verslag. Vrijdagavond unit fotografie, 4 maart 1977, archief Vrije Academie.

[244] Jaarverslag 1975-76: het deelnemersaantal groeide dat jaar tot 1471. Voor het grootste deel bestond dit aantal uit mensen die zich inschreven voor een losse cursus (801), maar er zaten toch ook nog 535 deelnemers in categorie A, feitelijk de belangrijkste categorie en daarnaast 57 mensen die een volledig avondprogramma volgden. Voor het groeiend contingent deelnemers waren maatregelen nodig; daarom stak de equipe veel tijd in plannen voor een optimale bezetting van het gebouw. Zeker 400 deelnemers meer zouden geplaatst kunnen worden wanneer meer lessen 'uitgesplitst' zouden worden; d.w.z. de deelnemers spreiden over twee lokalen en naast de begeleider een goede assistent aanstellen.

[245] Zo werd in september 1975 Leo van der Kruk naast Lampe aangesteld en Peter Gentenaar naast Jan Sierhuis.

[246] In 1977 meldden zich in totaal 1891 deelnemers, waarvan 1290 personen voor een losse unit. Het aandeel deelnemers dat zich voor een omvangrijker programma inschreef bleef constant: elk jaar rond de 500 à 600 personen.

[247] Verslag van een vergadering met CRM, Gemeente, Bestuur en Direktie, 29 januari 1976, archief Vrije Academie.

[248] Jaarverslag 1975-76, X; Notulen Bestuursvergadering 2 mei 1975, archief Vrije Academie.

[249] Interview Lilian Spoelstra, 7 december 2012.

[250] Zowel in de prospectus van 1975 als in die van 1976 staat niet vermeld dat deelnemers van de oriëntatiecursus niet meer dan zeven units mochten volgen. Vanaf 1977 werd deze beperking wel opgenomen.

[251] Lampe stuurde een aantal equipe-leden (Frans en Trix Zwartjes. Mengels, Bouthoorn, Rooijackers, Floor Peters) een brief (12 december 1973) dat hij een aparte vergadering wilde beleggen, die, hoewel ongebruikelijk, niet voor iedereen toegankelijk zou zijn. Het ging over de problemen die ontstaan waren met de mensen die in psychiatrische behandeling waren (geweest). Deze aparte vergadering werd gepland om half 9 ’s ochtends. De volgende dag was er een vergadering ook om half 9 ’s ochtends, die wel voor iedereen toegankelijk was.

[252] Verslag over het werkjaar 1975-76, VII Categorie F, archief Peter Paul van Loon.

[253] Los briefje, ongedateerd, archief Vrije Academie.

[254] Bernadette van Oosterom en haar collega Dirk van Ostaden vervulden bijna twee jaar de taak als stagiairs van de Sociale Academie. Voor een overzicht van de problemen waar zij op stuitten: werkjaarverslag 1977-78, 17-20.

[255] In 1978. Jaarverslag 1979-80, 23.

[256] De eerste jaren, 1976-79, was de naam van deze cursus voluit: algemene vorming analyse/ begripsontwikkeling/ ideeontwikkeling/vormgeving/ beeldvorming. Daarna werd het kortweg Analyse Vormgeving.

[257] Deze prospectus is ongedateerd. De performance ‘ben ik mooi ben ik lief’ werd uitgevoerd in het werkjaar 1979-80. Dat betekent dat de prospectus op zijn vroegst van 1980-1981 moet zijn. Marianne Smits noemt zichzelf tegenwoordig Marianne Grootenboer. De prospectus is te zien op: www.youtube.com/watch?v=DrnEQF KoEYA, op 22 februari 2017. Zie ook afbeelding 152.

[258] Gastbegeleiders in 1980-81 waren o.a. Harry Kroon, Nan Hoover, Marinus Boezem, Pier van Dijk en Robert Joseph.

[259] Verslag werkjaar 1981-82, 6-7.

[260] Prospectus 1978-79.

[261] Interview Lilian Spoelstra, 7 december 2012.

[262] Werkjaarverslag 1979-80; in 1979 schreven zich 2421 personen in, 1805 daarvan voor losse units, en zo’n 550 personen halftime.

[263] Verslag werkjaar 1979-80, 12.

[264] Ibidem, 13.

[265] Prospectus 1980-81.

[266] Robert M. Pirsig, *Zen en de kunst van het motoronderhoud* (Amsterdam 1976). Exemplaar met aantekeningen en onderstrepingen van Lampe is in bezit van Gerrit Jan de Rook.

[267] G. Lampe, Aan de begeleiders van analyse vormgeving en specials voor het werkjaar 1980/1981, Uitnodiging tot een werkvergadering op donderdag 29 mei 1980 van 16.30-19.00 uur in de bibliotheek, archief Vrije Academie.

[268] Idem.

[269] Verslag Werkjaar 1979-’80, Stichting de Vrije Academie voor Beeldende Kunsten Psychopolis, 19-21. In dit jaar was de naam van de unit nog: ‘Tekenen en schilderen naar de realiteit uitsluitend exact’; het jaar erop werd de naam: ‘tekenen en schilderen exacte uitbeelding realiteit op basis van exacte abstractie’.

[270] Verslag Werkjaar 1980-81, 1-2.

[271] Lampe, ‘VR: Verander je nou steeds of blijf je dezelfde? ANT: Inderdaad’, *Verslag Werkjaar 1979-1980*, Stichting de Vrije Academie voor Beeldende Kunsten Psychopolis, 27-31.

[272] Interview Paul Hošek, 22 augustus 2016.

[273] Verslag Werkjaar 1979-1980, 27-31. Lampe schreef hierin dat professor Van der Leeuw tot de 'initiatiefnemers voor de oprichting van deze academie behoorde'. Dit artikel was Lampes zwanenzang, waarschijnlijk zijn laatst geschreven tekst.

[274] Afgebeeld staan onder andere: 3. Trix Zwartjes, 7. Rudi Rooijackers, 10. Carla Hartjesveld, 13. Leo van der Kruk, 16. Frans Zwartjes, 18. Jan Sierhuis, 19. Wil Bouthoorn, 22. Jan Snoeck, 27. Lynn Warnaar, 28. George Lampe, 29. Ton de Bruin, 30. Guy Stapert, 31. Bo Seibel, 32. Egbert de Bruijn, 33. Roebijem van Haselen, 34. Gerard Lutz, 35. Gerrit van der Bosch, 36. Bibeb, 37. Berry Holslag, 38. Victorie Hefting, 39. Gust Romijn, 40. Hessel de Boer, 41. Jan van Vliet, 42. Georg Hadeler. Op de ezel portret van Nol Kroes (47) met aan weerzijden Lilian Spoelstra (45) en Marian van Heelsbergen (49), 50. Cargelli.

[275] In het najaar van 1966 introduceerde de Vrije Academie het lesvak Monumentale kunst.

[276] Anon., '"Mondriaantjes" beschilderen grauwe muren vrije academie', *Het Vrije Volk*, 24 november 1967, Plakboek Publiciteit deel 3, archief Marc van Bilderbeek.

[277] Uitspraak van Louis Gans van het Prins Bernhardfonds. Verslag van de vergadering gehouden 17 april 1969 in de kamer van de heer Mouwen in Gevangenis I te Den Haag, archief Vrije Academie.

[278] Het Prins Bernhardfonds subsidieerde dit project met een bedrag van *f* 20.000 voor één jaar begeleiding (brief Prins Bernhardfonds aan Lampe, 1 mei 1969, archief Vrije Academie). Anon., 'Uniek experiment: Gevangenen beschilderen 400 meter muur', *Het Vrije Volk*, 23 augustus 1969; Anon., 'Uitgerekend Nol Kroes', *Haagsche Courant*, 26 augustus 1969.

[279] Anon., 'Uitgerekend Nol Kroes', *Haagsche Courant*, 26 augustus 1969.

[280] Interview Marijke Verhoef, 15 januari 2014.

[281] VPRO-documentaire *Psychopolis, beeldende kunst* werd uitgezonden op 10 december 1970. Zie www.youtube.com/watch?v=Wi_LK5erPgc, op 22 februari 2017. (Psychopolis lange versie 1 van 3, etc)

[282] Psychopolis 1 t/m 6 www.youtube.com/watch?v=Vi3lHfq5x8A, op 22 februari 2017.

[283] Chris Rehorst, toen student in Leiden en oud-deelnemer van de Vrije Academie was hierbij betrokken. Hij noemde Rob van Koningsbruggen als een van de deelnemers. Interview Chris Rehorst, 10 april 2014.

[284] Anon., '"Environment" lustrumviering', *Het Vaderland*, 27 juni 1970; Anon., 'Environment onderwerp van discussie en kritiek', *Leidsch Dagblad* 29 juni 1970; Anon.,'Verzet tegen ontwijding Pieterskerk', *Leidsch Dagblad*, 25 juni 1970; Anon., 'Leidse lustrum met wetenschap en welzijn', *NRC*, 25 juni 1970; Anon., 'Aanstootgevende objecten uit Pieterskerk verwijderd', *Nieuwe Leidse Courant*, 27 juni 1970; Anon.,'Leids lustrumcongres een flop', *Trouw*, 3 juli 1970; Anon.,'Pieterskerk kan niet ontheiligd worden, meent prof. Berkhof', *Trouw*, 6 juli 1970. Knipsels in archief Vrije Academie.

[285] Anon.,'Gematigd optimisme rond lustrum Leidse Universiteit', *Het Vaderland*, 26 maart 1970. Hierbij is een foto van de maquette afgebeeld.

[286] Anon., '"Environment" lustrumviering', *Het Vaderland*, 27 juni 1970. Poppen werden steeds hergebruikt.

[287] Floor Peters startte een filmopleiding in Rotterdam. Knipsel in archief Vrije Academie: 'Unieke filmopleiding start in De Lantaarn', waarbij genoteerd staat : HVV 6-10.

[288] 'Kluchtige verwikkelingen met Frans Zwartjes, Floor Peeters, Michael Waisvisz, Anje Robertson, Willem Breuker, Gerti Jansen, Monique, Margreet en Linda', kladje in het archief Vrije Academie, gedateerd 30 maart 1973.

[289] Tekst in Prospectus 1968-69, archief Vrije Academie.

[290] Provinciale Staten beëindigden de subsidie in de loop van 1974.

[291] Brief van Bestuur aan Gedeputeerde Staten, 27 maart 1974, archief Vrije Academie.

[292] Studentenblad 'Psch', 1970-71.

[293] Anon.,'Evaluerend artikel over Aktualiteitsonderzoek', zonder datum, archief Vrije Academie.

[294] Rapport Workshop Actualiteitsonderzoek (stuk zonder datum, maar moet eind van het cursusjaar 1970-71 zijn),

archief Vrije Academie.

[295] George Lampe, 'Info voor de begeleiders', 31 januari 1972, Info 2, archief Vrije Academie.

[296] Stageverslag Henk Engel (1972-73), archief Vrije Academie.

[297] Stageverslag Kivo/Qivo (pseudoniem van Joop van der Brugge), daarin 'proses-krant, van begin december tot nu/= eind januari' (juni 1972), archief Vrije Academie.

[298] Stageverslag Henk Engel (1972-73), archief Vrije Academie.

[299] Verslag van de afdeling Projekt en Objekt, 1 februari 1972.

[300] Werkjaarverslag 1980-81, 39.

[301] Dag van de Voet, 1976; Neutronenbom, Jaarverslag 1978-79.

[302] Brief van Armando Bergallo aan Mr. Lampe, z.d., Project Psychopolis, archief Vrije Academie.

[303] Werkjaarverslag 1980-81, 40. *Het Vaderland*, 2 februari 1981, 7. Foto in Haagse Beeldbank.

[304] Werkjaarverslag 1980-81, 40. *Het Vaderland*, 16 februari 1982, 1. Foto in Haagse Beeldbank.

[305] Brief van Juffermans aan Lampe, Verdijk, Hadeler en deelnemers, z.j., archief Vrije Academie.

[306] Brief van Lampe aan Juffermans, 7 oktober 1971, archief Vrije Academie.

[307] Prospectus 1964: 'Het unieke instituut van het uit leerlingen opgebouwde assistenten-apparaat'; Lijst van deelnemers, assistenten, begeleiders, gastbegeleiders en bestuursleden in het verleden of nu, ca. 1980, archief Vrije Academie.

[308] Notulen docentenvergadering, 1 juli 1966. Over verspilling bij beeldhouwen: verslag vergadering afd. Beeldhouwen, 12 februari 1966; Verslag adjunct-directeur 1965-66, 8, archief Vrije Academie.

[309] Tekst in Prospectus 1970-71 onder het hoofdje 'Psychopolitiek in Psychopolis.

[310] Dit was een van de uitkomsten van het onderzoek van Penn-Kuyper (1972) 34.

[311] 'Concept 2 Formuleringen: Doelstelling, Methodiek en Organisatie van Psychopolis', 24 augustus 1971, 4; geciteerd in brief van Jan Juffermans aan Lampe, Verdijk, Hadeler en deelnemers, z.j. (september/oktober 1971), archief Vrije Academie.

[312] Interview Frederick Linck, 16 november 2012.

[313] Tekst in Prospectus 1968-69, archief Vrije Academie.

[314] Tekst in Prospectus 1969-70 onder het hoofdje 'Toelichtingen', archief Vrije Academie.

[315] Samenvatting equipevergadering 14 januari 1976; interview Sierhuis, 23 januari 2014; interview Frans Zwartjes, 11 oktober 2013.

[316] Interview Ingrid Rollema, 8 oktober 2013.

[317] Interview Anton Martineau, 28 december 2012.

[318] Brief Lampe aan Haagse Politie, 6 april 1970, archief Vrije Academie.

[319] Interview Ruud Monster, 19 augustus 2016.

[320] Tekst in Prospectus 1968-69, archief Vrije Academie.

[321] Kattestaart en Koolschijn, 'De Vrije Academie, Veertig jaar kunst zonder selectie', 15.

[322] Ibidem, 10.

[323] Tekst in Prospectus 1968-69, archief Vrije Academie.

[324] 'Deelnemer, assistent, begeleider, gastbegeleider of bestuurslid in het verleden of nu', ca. 1980, archief Vrije Academie. Dit betreft een lijst met 270 namen van o.a. (oud)deelnemers en hun huidige plaats in het kunstleven en eventuele andere artistieke beroepen. Het is een duidelijke poging om het resultaat van het kunstonderwijs tot dan toe weer te geven vanaf het begin van het bestaan van de Vrije Academie tot op het moment waarop de lijst tot stand kwam. De lijst is niet gedateerd, maar doordat sommige deelnemers (Anja Mul, Lynn Warnaar) genoemd worden als docent, valt af te leiden dat de lijst ongeveer rond 1980 moet zijn opgesteld. De lijst is verre van compleet, maar in grote lijnen zijn de genoemde namen ook terug te vinden op artindex.nl.

[325] Na 1964 werd de mogelijkheid tot het verkrijgen van een studiebeurs niet meer in de prospectussen vermeld. Na

1972 werden deelnemers er op gewezen dat ze een studietoelage konden aanvragen, evenals kinderbijslag, belastingaftrek en uitstel van militaire dienst.

326 Notulen bestuursvergadering, 28 augustus 1973, archief Vrije Academie.

327 Interview Ingrid Rollema, 8 oktober 2013.

328 Pieter Slaman, *Staat van de student, tweehonderd jaar politieke geschiedenis van studiefinanciering in Nederland* (Amsterdam 2014) 183, 263-264.

329 Notulen Bestuursvergadering, 9 januari 1976, archief Vrije Academie.

330 Dries Ekker, ‘’Vrije’ voor vijfde decennium’, *Pulchri* 2 (1986) 17-18.

331 Anon., ‘Mentaliteit veranderen voor een betere samenleving’, ’s Gravenhage, nr. 2 (februari 1971) 25.

332 Brief van Kabinet van de gevolmachtigde minister van Suriname aan de adjunct-directeur van Psychopolis de Vrije Academie, 7 januari 1972, archief Vrije Academie.

333 Rudi Rooijackers vroeg het Prins Bernhardfonds een eenmalige subsidie voor de Nigeriaanse student Josiah Onemu, 17 juni 1968. Via de PvdA vroeg hij hulp bij het verkrijgen van een verblijfsvergunning voor twee Tsjechische jongens die bij de Vrije Academie stonden ingeschreven. 12 oktober 1971, archief Vrije Academie.

334 Zie Bijlage VII.

335 Een berekening aan de hand van leerlingenaantallen en lesgelden uit het jaar 1968 levert een bedrag aan eigen inkomsten op van ongeveer *f* 94.000 voor dat jaar. Zes jaar later, in het boekjaar 1974, bedroeg de opbrengst uit lesgelden *f* 261.316,-, en dat terwijl het leerlingenaantal in 1974 nauwelijks meer was dan dat van 1968, namelijk 800 in 1968 en 870 in 1974. Het aantal volledige dag- en avondcursisten was nu veel hoger, terwijl de amateurs het dubbele aan lesgeld betaalden. De leerlingen van 1974 waren dus veel meer uren in de academie aanwezig dan die van 1968 en hadden in principe dus meer profijt van de faciliteiten. De prijspolitiek was een ideële kwestie, een gevolg van de wens één grote creatieve macht van zelfbewuste individuen te creëren die het ‘industrieel-elitaire complex’ van repliek zou kunnen dienen (Notulen equipevergadering, 7 september 1976). Maar tegelijkertijd legde deze antikapitalistische visie de Vrije Academie geen windeieren. Het surplus aan inkomsten, samen met de hogere subsidies, maakte het mogelijk om meer docenten en assistenten aan te trekken.

336 Rapport Cor Bekker, november 1969, archief Vrije Academie

337 Bericht uit Psychopolis, prospectus 1970-71. Onder het hoofdje ‘psychopolitiek in psychopolis’.

338 Bijvoorbeeld om in aanmerking te komen voor de BKR, sinds januari 1972.

339 Ik heb over de periode Lampe gesproken met 19 oud-deelnemers (Georg Hadeler, Eva Schamhardt, Peter Gentenaar, Chris Rehorst, Kees Westerduin, Frederick Linck, Josephine Sloet, Frits Droog, Leo van der Kruk, Ingrid Rollema, Marijke Verhoef, Joséphine Verbist, Lilian Spoelstra, Lichel v.d. Ende, Annemieke Vink, Barney de Krijger, Ruud Monster, Paul Hošek en Adriaan van der Staay). Van deze 19 deelnemers hebben 11 personen een vragenlijst ingevuld. De vragenlijsten zijn niet representatief. Ze werden opgestuurd aan de respondenten, om ze bij voorbaat alvast na te laten denken over het gesprek, vooral over de vraag wat de academie voor hun leven en werk betekend heeft. Sommige oud-deelnemers werden benaderd in de hoedanigheid van oud-docent; zij bleken vervolgens onverwacht ook deelnemer te zijn geweest (Georg Hadeler, Peter Gentenaar, Frits Droog, Leo van der Kruk, Ingrid Rollema). In die gevallen zijn aan hen ook vragen gesteld over het deelnemerschap. Verder is gesproken met zeven oud-docenten (naast diegene die behalve leerling ook docent waren): Wil Korrelboom, Aat Verhoog, Jan Snoeck, Anton Martineau, Jan Sierhuis, Frans en Trix Zwartjes. Daarnaast is gesproken met oud-directeur Bob Bonies en de schoonmaakster Hennie v.d. Tang.

340 Interview Kees Westerduin, 24 januari 2014.

341 Interviews Marijke Verhoef, 15 januari 2014; Wil Korrelboom, 2 oktober 2013; Eva Schamhardt, 29 januari 2014; Hennie van der Tang, 8 november 2013; Josefine Verbist, 5 februari 2014.

342 Ruud Brouwers, ‘Psychopolis. Gesprek met George Lampe en Livinus van der Bunt’ (sic), *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunst*, 23 november 1970, 557 e.v.; Dolf Welling, ‘Psychopolis maakt niets waar van

schone opzet', *Haagsche Courant*, 13 november 1970.

343 Dolf Welling, 'Psychopolis is de Vrije Academie is Psychopolis niet', *Haagsche Courant*, 24 september 1970.

344 Interviews Peter Gentenaar, 12 november 2013; Aat Verhoog, 20 februari 2013.

345 Interview Eva Schamhardt, 29 januari 2014.

346 Wim de Jong, 'De Vrije Academie in Den Haag wil de techniek de baas blijven. Psychopolis, een vogel die zich niet laat vangen', *De Groene Amsterdammer*. Knipsel in archief Vrije Academie, z.j. (moet 1970/71 zijn).

347 Penn-Kuyper (1972) 44.

348 Interview Ingrid Rollema, 8 oktober 2013.

349 Interview Ruud Monster, 19 augustus 2016.

350 Interview Paul Hošek, 22 augustus 2016.

351 Interview Ingrid Rollema, 8 oktober 2013.

352 Interview Lilian Spoelstra, 7 december 2012.

353 Interview Paul Hošek, 22 augustus 2016.

354 George Orwell, *Animal Farm, a fairy story* (London 1945).

355 L. van Duinhoven, 'Alles opblazen en opnieuw beginnen', *Algemeen Dagblad*, 30 mei 1970.

356 Jaarverslag 1971-72, 1, archief Vrije Academie.

357 De bedragen waren niet gebaseerd op de geldende docentensalarissen, maar op die van begeleiders bij creativiteitscentra.

358 Zie bijvoorbeeld equipeverslag van 6 november 1973, archief Vrije Academie.

359 Lidy van Marissing, 'George Lampe, Kunstenaars zijn niet veel méér dan klonten in de pap', *de Volkskrant*, 4 januari 1969; L. van Duinhoven, 'Alles opblazen en opnieuw beginnen', *Algemeen Dagblad*, 30 mei 1970.

360 Verslag van een vergadering met CRM, Gemeente, Bestuur en Direktie, 29 januari 1976, archief Vrije Academie.

361 Brief van F.A. Wijbrans-Roosa, 15 mei 1966, archief Vrije Academie.



163. Deelnemers De Gheijnstraat, begin jaren zeventig.

Noten Epiloog

1 Jaarverslag Vrije Academie 1981-82, 2, archief Vrije Academie.

2 Interview Hennie van der Tang, 8 november 2013.

3 Brief van het ministerie van WVC aan de Raad voor de Kunst, 5 december 1983, kenmerk K/BK 12558, archief Peter Gentenaar.

4 De Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, Manifestatie donderdag 21 juni 1984 van 14.00 – 22.00 uur, 5-6 , archief P.P. van Loon.

5 Dons (2012) 37.

6 De Vrije Academie, beleidsplan van het interim-bestuur, met daarin de rapportage en advies van de Commissie van Goede Diensten t.b.v. De Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, 1987, archief Vrije Academie.

7 Notulen bestuursvergadering 27 februari 1987, geciteerd bij Dons (2012) 39.

8 Het plan om een collectief ontslag door te voeren riep veel weerstand op onder personeelsleden. Zij namen contact op met de vakbond ABVA/KABO. Voor het ontslag waren twee kort gedingen noodzakelijk. De ondernemingsraad (opgericht voorjaar 1988, secretaris Peter Gentenaar) vocht het collectief ontslag aan. Iedereen kreeg een gouden handdruk mee.

9 Dries Ekker, 'Vrije Academie nu toch terug naar "af"", *Pulchri*, 2 (1989) 8.

10 Concept verzoek kantonrechter (De Brauw Blackstone Westbroek advocaten & notarissen), 26 september 1990, geciteerd bij Dons (2012) 40.

11 Inventarisatie van visies van het profiel van de hoofdbegeleiders, taakvoorwaarden. 18 november 1988, geciteerd bij Dons (2012) 41.

12 Interview Bob Bonies, 12 februari 2014.

13 Brief van advocatenkollektief nachtegaalstraat utrecht aan het Gewestelijk Arbeidsbureau te 's Gravenhage, 9 februari 1990, betreffende ontslagaanvragen Vrije Akademie (sic) 4, archief Peter Gentenaar.

14 Marina Peters, *De Vrije Academie, op weg naar een nieuw elan* (1987) 7,8, in: Haags Gemeente-archief, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 129.

15 Naam van deze postacademische werkplaats: IRAME (*Institute for Research on Art-Media and Environment*).

16 Annemiek Hulleman, Stageverslag (1994) XXIV-XXV, Haags Gemeentearchief, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 120.

17 Anon., Spannend steekspel om Vrije Academie, brede steun voor reddingspoging, *Haagsche Courant*, 28 juni 1991. In: Hulleman (1994) 24.

18 Vergaderingen van het bestuur van de Vereniging van Deelnemers 1991-2004, Haags Gemeentearchief, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 76.

19 Zie Bijlage VIII, Overzicht Subsidies.

20 Vergaderingen van het bestuur van de Vereniging van Deelnemers 1991-2004, 7 december 1994, Haags Gemeentearchief, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 76.

21 *Het programma van de Vrije Academie Den Haag. Een evaluatie en een behoeftenonderzoek onder Haagse beroepsbeeldende kunstenaars en de deelnemers van de Vrije Academie*, rapporteur Drs. L.A.A. Buys (Nijmegen 1999), 9-11. In: Gemeentearchief Den Haag, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 55.

22 Idem, 10.

23 Beleidsvisie Vrije Academie Kunstenplanperiode 2001-2004, Bijlage III (5), Haags Gemeentearchief, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr 56. Tarief voor één avond per week: *f* 1200 per tien maanden.

24 Idem.

25 Notulen bestuur van de Vereniging van Deelnemers 25-1-2001, Vergaderingen van het bestuur van de Vereniging van Deelnemers 1991-2004, Haags Gemeentearchief 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 76.

[26] Verslag bijeenkomst VA-medewerkers, 7-2-2001, 2, Haags Gemeentearchief, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv.nr. 76.

[27] Notulen deelnemersvergadering 25-9-2001, Haags Gemeentearchief, 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 76.

[28] Meerjarenbeleidsplan 2005-2008, 2, Haags Gemeentearchief 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 56.

[29] Ibidem, 2.

[30] Beleidsplan 2009-2012, Bijlage 3, 19, Haags Gemeentearchief 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 56.

[31] Idem, 22.

[32] Meerjarenbeleidsplan 2005-2008, 17, Haags Gemeentearchief 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr 56.

[33] Telefoongesprek Ingrid Rollema, 10 januari 2017. Officieel betrof het vluchtelingen met een status, maar in de praktijk waren het mensen zonder verblijfsvergunning. De wethouder was hiervan op de hoogte.

[34] Meerjarenbeleidsplan 2005-2008, 5, Haags Gemeentearchief 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr 56.

[35] Ibidem, 2.

[36] Beleidsplan 2009-2012, 11, Haags Gemeentearchief 1466-01 De Vrije Academie – GEMAK 1950-2006, inv. nr. 56.

[37] Ibidem, 12

[38] Op de website van de academie stond in 2012: De Vrije Academie (Werkplaatsen, DNA, GEMAK) biedt kunstenaars, ongeacht hun vooropleiding, faciliteiten en begeleiding om tot verdere ontplooiing van hun beeldend werk en kunstenaarschap te komen. (…) Zij kunnen in alle vrijheid werken in een gemeenschappelijk atelier en worden technisch en inhoudelijk begeleid in de ontwikkeling van hun werk door ervaren kunstenaars. Deze begeleiders stimuleren de deelnemers tot onderzoek van het eigen beeldend vocabulaire en moedigen hen aan om te experimenteren met andere disciplines. In: Dons (2012) 23.

[39] Zie voor tarieven Bijlage VII. Deelnemerschap werkplaats 1395 euro per jaar of 200 euro per maand; deelnemerschap DNA 3300 euro per jaar; deelnemerschap werkplaats (één dag per week) 1000 euro per jaar; projectruimte 300 euro per maand (en in overleg); deelnemer zelfstandig werkjaar 2000 euro per jaar en 300 euro per maand (min. 3 maanden).

[40] Advies Meerjarenbeleidsplan Kunst en Cultuur 2013-2016, Het Cultureel Kapitaal van Den Haag, 223, archief Marie Jeanne de Rooij.

[41] Stichting Vrije Academie voor Beeldende Kunsten te 's-Gravenhage, Jaarverslag 2012, 6, archief Marie Jeanne de Rooij.

[42] Directieverslag GEMAK 2013, 1, archief Marie Jeanne de Rooij.

[43] https://www.youtube.com/watch?v=L3frDN4MriU, op 22 februari 2017.

[44] Directieverslag GEMAK 2013, 3, archief Marie Jeanne de Rooij.

[45] Joris Wijsmuller, Haagse Stadspartij, wethouder van Stadsontwikkeling, Wonen, Duurzaamheid en Cultuur.

Noten Bijlagen

[1] Leiden, 13 november-5 december 1948 in De Lakenhal; Rotterdam, 22 december 1948-10 januari 1949; Dordrecht opening op 22 januari 1949; Gemeentemuseum Den Haag 6 oktober-6 november 1949; Gouda 16 september-16 oktober 1950; Rotterdam, Schielandshuis 28 oktober-12 november 1950.

[2] Kladversie van brief van Livinus van de Bundt aan D.A.M. Binnendijk, hoofd afdeling Kunstzaken en referendaris der Gemeente Amsterdam, 11 mei 1950; antwoord van Sandberg aan Livinus van de Bundt, 10 juni 1950, archief Vrije Academie.

[3] Fransje Kuyvenhoven, *De Staat koopt kunst. De geschiedenis van de collectie 20ste-eeuwse kunst van het ministerie van OCW 1932-1992* (Amsterdam/Leiden 2007) 142-144 .

[4] Ibidem. De regeling heeft tot 1984 bestaan. Ook voor overzeese rijksscholen werden schoolprenten vervaardigd.

[5] Anton Prinner, 1902-1983, Frans-Hongaars schilder, graficus, beeldhouwer.

[6] De tentoonstelling in het Gemeentemuseum was opgezet door het HCC en beoogde ‘het publiek een inzicht te geven in hetgeen naar hedendaagse maatstaven goed en verantwoord mag heten te midden van het vele lelijke dat ons omringt’. Daarom waren de toegangsprijzen lager dan normaal. Deze tentoonstelling werd op 4 oktober geopend. Op 8 oktober hield de de Vrije Academie de conferentie ‘Charmante Kitsch’ en opende de gelijknamige tentoonstelling.

[7] R.E. Penning, ‘4 van de Vrije Academie exposeren’, *Haagsch Dagblad*, 30 november 1951.

[8] In het archief van de Vrije Academie bevindt zich een blad met vier uitgeknipte artikelen over deze expositie, o.a. uit *Het Vrije Volk*, december 1951.`

[9] R.E. Penning, ‘Ied Bekker-Kok’, *Haagsch Dagblad*, 22 februari 1952.

[10] Julien Coulommier, ‘Livinus van de Bundt. Revolutionaire Grafiek’, *Telegraaf*, 1 oktober 1957.

[11] Anon., ‘Vrije Academie bestaat tien jaar’, *Binnenhof*, 18 november 1957; R.E. Penning, ‘Docenten exposeren in Vrije Academie’, *Haagsch Dagblad*, 22 november 1957.

[12] P. Oudshoorn, ‘Guus Melai exposeert in vrije Academie’, *Haagsch Dagblad*, 21 maart 1958.

[13] A.B., ‘Uit de Haagse Kunstzalen. Idonia Fraissinet, Ad van Dijk en Frans de Haas’, *Het Vaderland*, 24 april 1958; H.A. Gerretsen, ‘Jonge kunstenaars in de Vrije Academie’, *Het Vrije Volk*, 25 april 1958.

[14] Anon., ‘Vrije Academie twintig jaar. Kritiekprijs voor Eef Schamhardt’, *Haagsche Courant*, z.d.; december 1967-januari 1968. De boeven in de gangsterfilm werden gespeeld door: Lampe, Kroes, Hoogendoorn en andere docenten. Alle leerlingen werden ‘meedogenloos neergeknald’ (knipsel in archief Marc van Bilderbeek, plakboek Publiciteit deel 3).

Bronnen en Literatuur

Vraaggesprekken

Levina Floothuis-van de Bundt, 4 januari 2011
Channah Malta, 28 maart 2011
Familie Talma (Merema), 29 oktober 2011
Gerard Coljé, † 2014, 11 november 2011
Laura de Moor, 15 december 2011
Christa van Santen (telefonisch), 21 november 2012
Marc van Bilderbeek, 28 november 2012
Frederick Linck, 6 december 2012
Lilian Spoelstra, 7 december 2012
Leon Zeldenrust, † 2017, 15 en 16 december 2012
Adèle de Beaufort, † 2014, 15 en16 december 2012
Anton Martineau, † 2017, 28 december 2012
Wil Mannesse, 3 januari 2013
Andries Minderhout, † 2014, 4 januari 2013 en 14 januari 2014
Co Westerik, 9 januari 2013
Josephine Sloet, 10 januari 2013, 8 januari 2014, 22 januari 2014
Wil Rieser, 16 januari 2013
Belleke Dolhain (telefonisch), 30 januari 2013
Wouter Schaper, 7 februari 2013
Aat Verhoog, 20 februari 2013
Peter Paul van Loon, 7 mei 2013
Conny Denis, 7 mei 2013
Georg Hadeler, 25 september 2013
Jan Snoeck, 27 september 2013
Wil Korrelboom, 2 oktober 2013
Ingrid Rollema, 8 oktober 2013
Frans Zwartjes, 11 oktober 2013
Trix Zwartjes, 11 oktober 2013
Leo van der Kruk, 6 november 2013
Hennie van der Tang, 8 november 2013
Peter Gentenaar, 12 november 2013 en 3 december 2013
Frits Droog, 20 november 2013
Marijke Verhoef, 15 januari 2014
Lichel van den Ende, 17 januari 2014
Jan Sierhuis, 23 januari 2014
Annemieke Vink, 24 januari 2014
Kees Westerduin, 24 januari 2014
Eva Schamhardt, 29 januari 2014
Joséphine Verbist, 5 februari 2014
Bob Bonies, 12 februari 2014

Chris Rehorst, 10 april 2014
Lies Andriessen (telefonisch), 14 februari 2015
Marinus Boezem, 22 januari 2016 (telefonisch) en 16 maart 2016
Jan Henderikse, 27 januari 2016 (telefonisch)
Barney de Krijger, 9 februari 2016
Ruud Monster, 19 augustus 2016
Paul Hošek, 22 augustus 2016
Adriaan van der Staay, 2 december 2016

Tijdschriften en kranten

Binnenhof
Bulletin Internationale Kunst, uitgave van de Haagse kunsthandel Esher Surrey
Haagsche Courant
Montessori Opvoeding, orgaan van de Nederlandsche Montessori-Vereeniging, jaargangen 1918-1940
Nieuw inzicht- gewijd aan de belangen van het onderwijs in het tekenen en het onderwijs in het leren zien van kunstwerken - geïllustreerd orgaan van de studiegroep H9
Pulchri
Schoonheid en Opvoeding, orgaan van de Nederlandsche Vereeniging 'Schoonheid in Opvoeding en Onderwijs', jaargangen 1919-1942
Het Vaderland
Vrij Nederland

Documentaire

VPRO-documentaire *Psychopolis, beeldende kunst* werd uitgezonden op 10 december 1970. Zie www.youtube.com/watch?v=Wi_LK5erPgc

Archieven

ARCHIEF VRIJE ACADEMIE

RIJKSINSTITUUT VOOR KUNSTHISTORISCHE DOCUMENTATIE
Archief A.C.J. (Livinus) van de Bundt
Archief Paul Citroen
Archief Jos W. de Gruyter
Archief Jan van Heel
Archief Van Kempen & Begeer, archiefnummer 0707
Archief Van Marle-Bignell
Persdoc./Ned/ Kunstonderwijs 's-Gravenhage/ Vrije Academie Psychopolis t/m 1971
Persdocumentatie – diverse kunstenaars

INTERNATIONAAL INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS
Archief Van Biemen, map 945.
Archief Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars

HAAGS GEMEENTEARCHIEF
Archief Cornelia Philippi
Archief De Vrije Academie – Gemak 1950-2006, 1466-01
Archief Gemeentebestuur Den Haag 1953-1990, 0828-01, inv. nr.10837
Archief Haagse Academie van Beeldende Kunsten, 0058-01

AMSTERDAM GEMEENTEARCHIEF
Archief Montessorivereniging

NATIONAAL ARCHIEF
Archief NVTO

PERSOONLIJKE ARCHIEVEN
Marc van Bilderbeek
Levina Floothuis-van de Bundt
Peter Gentenaar
Peter Paul van Loon en Conny Denis
Familie Merema
Laura de Moor

WEBSITES
www.artindex.nl/ovidius
www.delpher.nl/nl/kranten
www.georgelampe.com

Literatuur

Abrahams, Anna (e.a. red), *mm2 – Experimentele film in Nederland vanaf 1960* (Amsterdam 2004).
Adrichem, Jan van, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland, 1910-2000. Picasso als pars pro toto* (Amsterdam 2001).
Akkermans, Adinda en Roos Menkhorst, *Bibeb, biechtmoeder van Nederland* (Amsterdam 2017).
Asselbergs-Neessen, *Vera, Kind, kunst en opvoeding: de Nederlandse beweging voor beeldende expressie* (Amersfoort 1989).

Bakker, Bertus, *Elk zijn Museum, Openbaar kunstbezit 1956-1988. Esthetische vorming van het Nederlandse vol*k (diss. Alkmaar 2013).
Balk, Hildelies, *De Kunstpaus H.P Bremmer 1871-1956* (Bussum 2006).
Bax, Marty, *Het web der schepping, theosofie en kunst in Nederland, Van Lauweriks tot Mondriaan* (Amsterdam 2006).
Begeman, Nienke, *Victorine* (Amsterdam 1987).
Beljon, J.J., *300 jaar Koninklijke Academie van beeldende Kunsten 's Gravenhage 1682-1982* (Den Haag 1982).
Berserik, Hermanus, *Hermanus Berserik 1921-2002, Werk* (Den Haag 2009).
Blues Tuesdays: de Ateliers 1963-2003 (Amsterdam 2004).
Bleich, Herman M., *Miep de Leeuwe, vroeg werk, schilderijen, aquarellen, tekeningen 1948-1957* (Den Haag 1992).
Bodt, Saskia de, *De verbeelders, Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw* (Nijmegen 2015).
Boeke, Kees, *Ervaringen en perspectieven van 'De Werkplaats' te Bilthoven* (Utrecht 1934).
Boekman, Emanuel, *Overheid en kunst in Nederland* (Amsterdam 1939).
Boer, Erik de, *De Voorde, Buitenplaats,werkplaats* (Rijswijk 2005).
Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (New York 1971).
Borgdorff, Henk en Peter Sonderen (red), *Denken in kunst. Theorie en reflectie in het kunstonderwijs* (Leiden 2012).
Boschloo, A.W.A. (red), 'Academies of Art. Between Renaissance and Romanticism', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek V-VI* (1989).
Boughton, Doug, 'Assessing art learning in changing context: High-stakes accountability, international standards, and changing conceptions of artistic development'. In: E. Eisner & M. Day (eds), *Handbook of Research and Policy in Arts Education* (Mahwah NJ 2004) 585-605.
Bourdieu, Pierre, 'Understanding', In: Pierre Bourdieu e.a., *The Weight of the World, Social Suffering in Contemporary Society* (Cambridge UK/Malden USA 1999).
Broek, Anja van den (et al), *Selectie in het Kunstonderwijs. Onderzoek in opdracht van het Ministerie van OCW* (Den Haag 1998).
Brongers, D., '"Zaken zijn zaken" – het veilinghuis Van Marle & Bignell en het ondernemerschap van Charles John Robert Bignell (19 febr 1890-7 maart 1957)', *Jaarboek Geschiedkundige Vereniging Die Haghe* (1999) 102-119.
Brouwers, Ruud, 'Psychopolis. Gesprek met George Lampe en Livinus van der Bunt' (sic), *Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunst* (23 november 1970) 557 e.v.
Brugmans, H., 'Het Personalisme leeft voort', *De Gids 154* (1991).
Buys, Drs. L.A.A., *Het programma van de Vrije Academie Den Haag. Een evaluatie en een behoeftenonderzoek onder Haagse beroepsbeeldende kunstenaars en de deelnemers van de Vrije Academie* (Nijmegen 1999).

Cardoso Denis, Rafael and Colin Trodd (ed.), *Art and the academy in the nineteenth century* (Manchester 2000).
Charvier, Alexandra, *L'Académie Ranson, creuset des individualités artistiques, 1919-1955* (Mémoire, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, Paris 2003).
Charvier, Alexandra, 'L'Académie Ranson dans le Paris artistique de l'entre-deux-guerres', *La Gazette de l'Hôtel Drouot,* Paris (16 janvier 2004) 116-117.
Charvier, Alexandra, 'L'Académie Ranson à la croisée des chemins', *La Gazette de l'Hôtel Drouot,* Paris (12 mars 2004) 248-249.
Cohen-Solal, Annie, *Naar levend model, de opkomst van de Amerikaanse kunstenaars, Parijs 1867-New York 1948* (Amsterdam 2003).
Colenbrander, A. e.a., *Nalatenschap: kunst en cultuur in de ogen van W. Jos de Gruyter (1899-1979)* (Groningen 1995).
Constant, New Babylon. Aan ons de Vrijheid, Catalogus Haags Gemeentemuseum (Den Haag 2016).
Corsten, Marie-José, Christianne Niesten, Huib Fens, Pascal Gielen (red), *Autonomie als waarde*. *Dilemma's in kunst en onderwijs, uit de serie Arts in Society* (Amsterdam/Tilburg 2013).

Dam, Peter van, *Ir. Louis Christiaan Kalff (1897-1976): het artistieke geweten van Philips*, uitgave [Z]OO producties (Eindhoven 2006).
Dantzig, Rudi van, *Herinneringen aan Sonia Gaskell* (Utrecht 2013).
Denaro, Dolores e.a, *Johannes Itten, Wege zur Kunst* (Ostfildern-Ruit 2003).
Dercon, Chris, 'Livinus 1909-1979, Er is zo ontzaglijk veel mogelijk', *Die Haghe* 1980 (Den Haag 1981) 169-173.
Dobbelmann, Theo, 'Functionele en autonome keramiek', *Maandblad der Nederlandse Vereniging voor Tekenonderwijs* 72 (1957) 19-20.
Dons, Hanna, *Stageverslag Vrije Academie / DNA / GEMAK* (Utrecht 2012).
Dokter, B., C. van Lakerveld (red), *Een Kunstolympiade in Amsterdam, reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936* (Zwolle 1996).
Dommisse, Marianne, *Theo van der Nahmer, begeleid door de Muze*, Haags Palet 6 (Voorburg 2002).
Doorn, Maarten van, *Het leven gaat er een lichten gang, Den Haag in de jaren 1919-1940* (Zwolle 2002).
Dorn, C.M., S.S. Madeja, F.R. Sabol, *Assessing Expressive Learning: a Practical Guide for Teacher-Directed authentic assessment in K-12 visual arts education* (Mahwah NJ 2004).
Drewes, Elsje, *Mengels 1921-1995 Schilderijen – Beelden - Muziekinstrumenten* (Den Haag 2004).
Drewes, Elsje, *Willem Schröfer (1898-1968), Schilder, nonconformist* (Zutphen 1998).
Duynstee, F.J.F.M. en J. Bosmans, *Parlementaire geschiedenis van Nederland na 1945 , deel 1, Het kabinet-Schermerhorn-Drees (1945-1946)* (Assen/Amsterdam 1977).
Dulken, Hans van, 'De cultuurpolitieke opvattingen van prof. Dr. G. van der Leeuw (1890-1950)'. In: Hoogenboom, Annemieke (red), *Kunst en Beleid in Nederland* (Amsterdam 1985).

Esposito, C., 'Stanley William Hayter et l'Atelier 17', *Nouvelles de l'estampe*, 127 (1993).

Foudraine, Jan, *Wie is van hout. Een gang door de psychiatrie* (Amsterdam 1971).
Frenkel, F.E. (red) met voorwoord van C. Egas, *Provo, kanttekeningen bij een deelverschijnsel* (Amsterdam 1966).

Galen, John Jansen van, *De gouden jaren van het linkse levensgevoel. Het verhaal van Vrij Nederland* (Amsterdam 2016).
Gelder, G.M. de, *Hegel. Enige essentiële gedachten van zijn philosophie,* uitgave Vrije Academie (Den

Haag 1949).
Gelder, G.M., ‘Culturele aspecten en perspectieven in Nederland omstreeks 1775’, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde*, 1950-1951 (Leiden 1952).
Gielen, Pascal en Paul De Bruyne (red), *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynism* (Amsterdam 2012).
Giersbergen, Wilma van, *Rotterdamse Meesters. Twee eeuwen kunstacademie in Rotterdam 1773-1998* (Leiden 2012).
Goldstein, Carl, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers* (Cambridge 1996).
Gras, Saskia, ‘Ontplooiing’, in: A. in ’t Groen, C. de Roon en P. Slaman (red), *Leids-Haags Allegorieënlexicon* (Delft 2016) 237-243.
Gras, Saskia, ‘Haagse Expressie, de kiemen van een merkwaardige vrijheid’, *Tiq* nr.15, catalogus bij de tentoonstelling *Happy Days*, Den Haag 1947-1967, Gemeentemuseum Den Haag (2012).
Gras, Saskia, *Aart van den IJssel, kwetsbaar gepantserd*, Haags Palet 10 (Voorburg 2004).
Gras, Saskia, *De Nieuwe Ploeg, artistieke Werkgroep in Voorburg, 1951-1959* (Zwolle 2007).
Groot, Marjan, *Vrouwen in de Vormgeving 1880-1940* (Rotterdam 2007).
Gruyter, W. Jos de, *Jan van Heel*, (Den Haag 1965).
Gullikers, Judith, ‘Authentiek beoordelen: kansen voor het kunstonderwijs’, *Authentieke Kunsteducatie*, *Cultuur + Educatie* 31 (Utrecht 2011) 38-61.

Haanstra, Folkert, ‘Authentieke Kunsteducatie: een stand van zaken’, *Authentieke Kunsteducatie, Cultuur + Educatie* 31, jaargang 11 (Utrecht 2011) 27-28.
Haanstra, Folkert & Diederik Schönau, ‘Evaluation Research in Visual Arts Education’ in: L. Bresler (red), *International Handbook of research in Arts Education* (Dordrecht 2007) 427-443.
Haas, M., ‘Fantasie deel II’, *Montessori Opvoedin*g (1925) 61-63.
Hafeli, Mary, ‘What happened to authenticity? “Assessing Students’ Progress and Achievements in Art” Revisited’. In: R. Sabol & M. Manifold (eds), *Through the Prism: Looking into the Spectrum of Writings by Enid Zimmerman* (Reston VA 2009) 125-137.
Hamburger, L.,‘Herman Swart 1911-1992’, in *Decorum* XVI 2 (1998) 6-11.
Hansen, Els, *Meer zwart dan wit. Herinneringen & brieven aan Gerard Fieret (1924-2009)* (Alkmaar 2012).
Harambourg, Lydia, ‘Quel fut l’heritage de l’académie Ranson dans les années 1950?’, *Montparnasse années 30 - Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly & les autres… Éclosions à l’Académie Ranson*, Rambouillet, Palais du roi de Rome (Heule 2010) 23-26.
Heilbron, Johan, *Kunst leren: het werkplaatsmodel in de beeldende kunst* (Rijswijk/Zoetermeer 1992).
Hertmans, Stefan, ‘Teaching Art and The Essence’, in: *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynism*, P. Gielen en P. de Bruyne (red) (Amsterdam 2012).
Heynen, Hilde, ‘New Babylon of de antinomieën van de utopie’, *Oase* nr. 43 (1995) 36-49.
Heyting, Lien, *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en Blaricum 1880-1920* (Amsterdam 1994).
Hofkamp, Joke en Evert van Uitert, ‘De Nieuwe Kunstschool (1933-1943)’ in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30 (Haarlem 1979) 233-300.
Hoogenhuyze, Michael van, K. Herzog, H. van Rheeden en O. Schilstra, *De post-ideale academie*, n.a.v. symposium ‘Is kunst te leren?’, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Den Haag (Den Haag 1994).
Hoogenhuyze, Michael van, *Geschiedenis van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. De laatste 50 jaar* (Den Haag 2007).
Hooghiemstra, Daniela, *De geest in dit huis is liefderijk, Het leven en De Werkplaats van Kees Boeke*

(1884-1966) (Amsterdam 2013).
Itten, Johannes, *Beeldende Vormleer*, bewerkte en uitgebreide vertaling van *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg 1963 (De Bilt 1993).

Jobse, Jonneke en Catrien Schreuder, *What's happening? Neo-avant-garde en de Nederlandse kunstkritiek 1958-1970* (Rotterdam 2015).
Jobse, Jonneke, *De schilderkunst in een kritiek stadium? Critici in debat over realisme en abstractie in een tijd van wederopbouw en Koude Oorlog 1945-1960* (Rotterdam 2014).
Joosten-Chotzen, R., *Montessori-Opvoeding en haar toepassing in ons land* (Utrecht 1937).

Kamp, Prof. Dr. M. van der (red), *De Lucaskrater. Historie en analyse van en meningen over het beeldende-kunstonderwijs aan de kunstacademies in Nederland* (Assen 1984).
Kampen, Joke van, *De Werkschuit* (Zutphen 1995).
Kattestaart, Paul en Hans Koolschijn, 'De Vrije Academie, Veertig jaar kunst zonder selectie', *Vrij Nederland*, 10 oktober 1987, 6-17.
Kennedy, James C., *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam 1995).
Ketelaar, F.C.J. en E.A. Ketelaar-de Vries Reilingh, *Intelligent engagement. Vijftig jaar Sociëteit voor Culturele Samenwerking 1929-1979* ('s-Gravenhage 1979).
Kirkels, Caspar, *Architect van Onderwijsvernieuwing. Denken en daden van Gerrit Bolkestein 1871-1956*, (Nijmegen 2009).
Knoester, Ton en Roelie Knoester-Penninkhof, *Nieuwe Haagse School* (Den Haag 2003).
Koevoets, Ben en Herbert van Rheeden (red), *Geen dag zonder lijn. Honderd jaar tekenonderwijs in Nederland 1880-1980* (Bussum 1980).
Kroes, Kim, Karoline Legel e.a, *Nol Kroes 1918-1976*. Uitgave t.g.v. tentoonstelling in Pulchri Studio (Den Haag 1998).
Kuyvenhoven, F.R.E., *De Staat koopt kunst. De geschiedenis van de collectie 20ste-eeuwse kunst van het ministerie van OCW 1932-1992* (Amsterdam/Leiden 2007).

Laing, R.D., *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (Harmondsworth 1960).
Laing, R.D., *The Politics of Experience and the Bird of Paradise* (Harmondsworth 1967).
Leijerzapf, Ingeborg Th. (red), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie: in monografieën en thema-artikelen* (Alphen aan den Rijn 1984-2011).
Leydesdorff, Selma, *De mensen en de woorden* (Amsterdam 2004).
Lichtenstern, Christa en Christoph Wagner, *Johannes Itten und die Moderne* (Ostfildern-Ruit 2003).
Linders, Joke, *Ik bof dat ik een kikker ben. Leven en werk van Max Velthuijs* (Den Haag 2003).
Louis Meys, Landscapes, Portraits and Still Lifes, uitgegeven door de Stichting Louis Meys (Den Haag 1995).

Maingon, Claire, 'Singulière Académie Ranson dans les années 30', *Montparnasse années 30 - Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne-Martin, Stahly & les autres… Éclosions à l'Académie Ranson*, Rambouillet, Palais du roi de Rome (Heule 2010) 11-14.
Mann, E., 'De verzameling Suasso', *Kunstlicht 1* no.1 (1980) 15-18.
Marissing, Lidy van, 'George Lampe, Kunstenaars zijn niet veel méér dan klonten in de pap', *de Volkskrant*, 4 januari 1969.
Martin, Hans, *Wat niet in Baedeker staat* (Amsterdam 1931).
Martis, Adi, *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, diss. UvA (Amsterdam 1990).

Martis, Adi, 'Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland en de geschiedenis van de Quellinusschool te Amsterdam (1879-1924)' in: *Kunstonderwijs in Nederland, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30, (Haarlem 1980) 79-171.
Merema, Bart, *Het onderwijs in de Kennis der Beeldende Kunst* (Amsterdam 1919).
Merema, Bart, *Beeldende Kunst: het leren zien en begrijpen* (Bilthoven 1935-60).
Merema, Bart, *Levensontplooiing in vorm en kleur* ('s Gravenhage 1938).
Merema, Bart, *Aesthetische vorming door de beeldende kunst* (Bussum 1948).
Middendorp, Jan, *'Ha daar gaat er een van mij!', Kroniek van het grafisch ontwerpen in Den Haag 1945-2000* (Rotterdam 2002).
Montijn, Ileen en Alied Ottevanger, *Altijd heimwee: Agnes van den Brandeler, een aristocrate in de kunst* (Amsterdam 2009).
Moor, Chr. de, *De eeuw is mooi begonnen, maar niet uitgegroeid, Herinneringen van Christiaan de Moor*, van commentaar voorzien door drs. H.P.S. de Groot (Amsterdam 1994).

Neytzell de Wilde, Caroline, *Een Mary-Gold als verjaarscadeau, aquarellen en schetsen 1942-1945*, (Franeker 1987).
Nijs, T. de, en J. Sillevis (red), *Den Haag, geschiedenis van de Stad, deel 3, Negentiende en Twintigste eeuw* (Zwolle 2005).
Nussbaum, Martha C., *Cultivating Humanity, a Classical Defense of Reform in Liberal Education* (Harvard 1998).
NVTO, *Vijftig jaren teekenonderwijs in Nederland. Beknopt verslag van het congres te Amsterdam in 1930*, uitgegeven ten behoeve van het onderwijs en van studeerenden, met steun van het departement van OKW (Rotterdam 1930).

Odijk, Els van (red), *Er is een Rijks-Akademie, over ruimte voor kunstenaars* (Bussum 1995).
Onderscheiden, verbinden, vernieuwen. De toekomst van het kunstonderwijs. Advies van de commissie-Dijkgraaf voor een sectorplan kunstonderwijs, mei 2010.
Oosterbaan Martinius, Warna, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945* (Den Haag 1990).
Orwell, George, *Animal Farm, a fairy story* (London 1945).

Penn-Kuyper, Myriam, *Verslag van een stage* (Leiden 1972).
Perry, Gill, *Women Artists and the Parisian Avant-garde* (Manchester 1995).
Pevsner, Nicolaus, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge 1940).
Pirsig, Robert M., *Zen en de kunst van het motoronderhoud* (Amsterdam 1976).
Plantenga, J.H., *De Academie van 's Gravenhage en haar Plaats in de Kunst van ons Land, 1682-1937* ('s Gravenhage 1938).
Pots, Roel, *Cultuur, koningen en democraten, overheid en cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000).

Read, Herbert, *Education through Art* (London 1958).
Redeker, Hans, *De dagen der artistieke vertwijfeling, een essay over de crisis van het kunstenaarschap* (Amsterdam 1950).
Reich, Wilhelm, *Arbeitsdemokratie* (Kopenhagen 1937).
Rehorst, Chris, *Jan Buijs, architect van De Volharding* (Den Haag 1983).
Renders, Hans, 'De biografische methode', in: Gerrit Voerman en Dirk Jan Wolffram (red), *Benaderingen van de geschiedenis van politiek* (Groningen 2006) 39-42.
Renders, Hans en Binne de Haan (eds), *Theoretical discussions of Biography, Approaches from History,*

Microhistory, and Life Writing (New York 2013).
Reynaerts, Jenny, *'Het karakter van onzer Hollandsche School'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (diss. Leiden 2001).
Reynolds, Graham, *S.W. Hayter: a tribute*, Apollo CVX (febr. 1982).
Rheeden, Herbert van, "'Nieuw Inzicht", een vooruitstrevend tijdschrift voor het tekenonderwijs 1936-1940', in: Marc Adang e.a (red), *Met eigen ogen, opstellen aangeboden aan Jaffé* (Amsterdam 1984).
Rheeden, Herbert van, *Om de vorm: een eeuw teken-, handenarbeid- en kunstnijverheidsonderwijs in Nederland* (Amsterdam 1989), een bewerking van de dissertatie *Formalisme en expressie. Ontwikkelingen in de geschiedenis van het teken- en kunstonderwijs in Nederland en Nederlands-Indië gedurende de 19e en 20e eeuw,* UVA (Amsterdam 1988).
Rheeden, Herbert van, 'Om de kunst of voor de industrie: een vernieuwing die faalde aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs te Amsterdam in de jaren vijftig', in: Prof. Dr. M. van der Kamp (red), *De Lucaskrater. Historie en analyse van en meningen over het beeldende-kunstonderwijs aan de kunstacademies in Nederland* (Assen 1984) 50-71.
Righart, H., *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 1995).
Roem, Dr. H.A.C., *Theoretische beschouwingen rond de Beeldende Lichtkunst van Livinus van de Bundt* (Den Haag 1967).
Roem, H.A.C., *Beschouwing over het werk van W. Schrofer en L.v.d. Bundt*, uitgave in eigen beheer (Den Haag, 1946).
Roem, H.A.C., *Geestelijke abnormaliteit als fundamentele menselijke mogelijkheid naar begrip en verschijnsel,* in: Feestbundel-Waterink (1951).
Roem, H.A.C., *Structuurphenomenologische systematisering van het menszijn door centraalstelling van de vrijheidsbeleving* (1952).
Roem, H.A.C., *Zijn, zin en zelfbeleving, referaat door Hans Roem, psycholoog van de Penitentaire Inrichten te 's Gravenhage*, 23 september 1955 (Den Haag 1955).
Roem, H.A.C., *De taal van de schilderkunst* (Den Haag 1957).
Roem, H.A.C., *De gespreksgroep als regulatiegroep* (Den Haag 1965).
Rovers, Eva, *De eeuwigheid verzameld. Helene Kröller-Müller (1869-1939)* (Amsterdam 2011).
Ruiter, Frans, 'De nieuwe schikking: van experimentele kunst tot versierkunst' in: *Literatuur* jaargang 18 (2001) 290-298.
Ruiter, Pieter de, *A.M. Hammacher, Kunst als levensessentie* (Baarn 2000).

Sieraden 1800 -1900, Collectie Suasso Amsterdam, tentoonstellingscatalogus Gemeentemuseum Den Haag (Den Haag 1974).
Schönau, Diedrik, 'Towards developmental self-assessment in the visual arts: supporting new ways of artistic learning in school', *International Journal of Education through Art* 8 (2012) 49-58.
Schwegman, Marjan, *Maria Montessori 1870-1952, kind van haar tijd, vrouw van de wereld* (Amsterdam 1999).
Sillevis, John en Max Danser, *Kees Andréa* (Venlo 1981).
Sillevis, John, 'Beeldende Kunst', In: T. de Nijs en J. Sillevis (red), *Den Haag, geschiedenis van de Stad, deel 3, Negentiende en Twintigste eeuw* (Zwolle 2005).
Sillevis, John, *Jan Roëde, een verborgen dialoog*, Haags Palet 25 (Voorburg 2010).
Silver, Kenneth E., *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Londen 1989).
Sinderen, W. van, *Fotografen in Nederland, een anthologie 1852-2002* (Amsterdam-Gent 2002).
Slagter, Erik, *Jan Roëde, een kunstenaar keert terug tot zijn middelpunt* (Venlo 1999).

Slaman, Pieter, *Staat van de student, tweehonderd jaar politieke geschiedenis van studiefinanciering in Nederland* (Amsterdam 2014).
Snouckaert van Schauburg, W. (red), *La Haye diplomatique et Mondain,* 18 delen (Den Haag 1923-1940).
Soutendijk, Laura, *Lotti van der Gaag* (Zwolle 2003).
Staay, Adriaan van der, *Trage Vertellingen (2)* (Leiden 2009).
Stamps, Laura, 'Constants New Babylon. Pushing the Zeitgeist to its limits', in *Constant, New Babylon, Aan ons de vrijheid*, catalogus Haags Gemeentemuseum, (Den Haag 2016) 12-27.
Stokvis, P.R.D., *De wording van modern Den Haag, De stad en haar bevolking van de Franse tijd tot de Eerste Wereldoorlog* (Zwolle 1987).

Taken, Bert & Jeroen Boomgaard, 'Between Romantic Isolation and Avant-Gardist Adaptation' in: *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynism*, Pascal Gielen en Paul De Bruyne (red) (Amsterdam 2012) 87-99.
Tas, J.M.van der, *Kunst als beroep en roeping, dissertatie* (Rotterdam 1990).
Tegenbosch, Lambert en Marian Koekkoek, *Charlotte van Pallandt, Beelden en tekeningen* (Zwolle 1994).
Tegenbosch, Lambert, *Tekeningen van Charlotte van Pallandt* (Venlo 1981).
Tegenbosch, Lambert, *Jan Gregoor* (Breda 1965).
Tiq nr.15 (2012), catalogus bij de tentoonstelling *Happy Days*, Den Haag 1947-1967, Gemeentemuseum Den Haag, september 2012- januari 2013.

Valkman, Otto, *De BKR en de krisis van de verzorgingsstaat* (Amsterdam 1982).
Verhoog, Aat, *Aat Verhoog, Litho's en etsen* (Groningen 1993).
Voute, Pau, *Psychopolis, de Vrije Academie voor Beeldende Kunst en haar plaats naast het officieel erkende kunstonderwijs* (1972).

Weisberg, Gabriel P. en Jane R. Becker, *Overcoming all obstacles: the woman of the Académie Julian* (New Brunswick NJ 1999).
Welling, Dolf, *Jan van Heel* (Maassluis 1973).
Welling, W., *Frida Holleman, de wereld in een zandkorrel* (Rotterdam 1998).
Welten, B., *Kunstonderwijs in Nederland. Een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunstnijverheidsonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960* (Leuven 1960).
Willems, Wim, *Van wie is de geschiedenis. Bekentenissen van een biograaf* (Amsterdam 2013).
Willems, Wim, 'Biografie', in: A. in 't Groen, C. de Roon en P. Slaman (red), *Leids-Haags Allegorieënlexicon* (Delft 2016) 59-64.
Willink, Joost, 'De Rijksakademie en de ideologie van de "vrije kunst"', *Kunsthistoriese schriften* 2 (Amsterdam 1979).

Zuilhof, Gertjan, 'frans zwartjes en de haagse school' in: *10e Nederlandse Filmdagen*, catalogus (Utrecht 1990).
Zuilhof, Gertjan, 'Frans Zwartjes als leraar. De tovenaar en zijn leerlingen', tekst uit 1990 in: *Frans Zwartjes, The Great Cinema Magician, serie experimentele films*, tekstboekje in dvd-box Nederlands Filmmuseum (2007).

Verantwoording afbeeldingen

Foto's Saskia Gras: 2, 4, 5, 54, 61, 65, 85, 86, 89, 91, 117, 128, 138, 141, 143, 147, 150, 151.
Archief Vrije Academie: 34, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 105, 107, 108, 110, 113, 115, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131,133, 137, 139, 140, 142, 144, 146, 149, 152, 153, 154, 156.
RKD/ MHK/Ned? Kunstenaarsverenigingen E-F: Brochure 'Tentoonstelling, schilderijen, grafiek en teekeningen van Leerl. der Eerste Ned. Vrije Studio, 1936: 24, 25.
RKD/ archief A.C.J. (Livinus) van de Bundt: 28, 29.
Privé-collecties: 27, 44, 50, 56, 63, 64, 68, 71, 72, 83, 84, 87, 102, 106, 109, 112, 132, 135, 148, tekeningen op pagina 136 en 137.
Haags Gemeentemuseum: 30, 32, 43, 45, 46, 70, 77, 79, 80, 101, 111, 136.
Haags Gemeentearchief: 3, 49, 51, 62, 82, 116, 119, 145, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163.

De Moor (1994): 6, 12, 13, 16, 17, 23.
Maingon (2010): 7.
Rovers (2011): 9.
Plantenga (1938): 10.
Knoester (2003): 11, 26, 35, 42, 53, 57, 58, 74, 114.
Dokter (1996): 19, 20, 21.
Gras (2004): 48.
Verhoog (1993): 69.
Bleich (1992): 78.
Linders (2003): 81.

Vrije Academie-prospectus 1948 (foto's Piet van der Ham): 1, 31, 38, 39, 40, 41, 47, 52, 66, 88.
Bulletin Internationale Kunst 4 (1932-33): 14.
Bulletin Internationale Kunst 1 (1938-39): 15.
Bulletin Internationale Kunst 9 (1936-37): 18.
Bulletin Internationale Kunst 5 (1933-34): 22.
George Lampe, 'de vrije academie, den haag', *Maandblad voor beeldende vorming - NVTO - tijdschrift van de Ned. Ver. voor Tekenonderwijs* (april 1969): 103.
Anon.,'Van Vrije Academie naar Psychopolis in 's-Gravenhage', 's-Gravenhage, 20e jaargang, nr. 2 (februari 1971): 93, 121, 122.

Internet (allen gezien op 27-3-2017):
8: anno1900.nl/2014/06/29/wedergeboorte-van-de-rode-olifant/
33: haagsebeeldbank.nl/afbeelding/a673433d-5c48-47ef-9f06-4e8de84b528e
36: www.artnet.de/künstler/louis-meys/french-landscape Hw3XcKnegqeSaLGLYm01JQ2
37: images.memorix.nl/nfm/thumb/800x600/a8dd1a8e-ce6e-af63-3a2d-1201e6518ad5.jpg
55: hart.amsterdam/nl/page/3628
59 en 60: www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Luminogramm---1949-52/EC7764E3E409E94E
67: www.invaluable.com/auction-lot/lotti-van-440-c-ef6c70f953
73: 8weekly.nl/recensie/karakteristieke-kleurcomposities-van-een-enthousiasteling/
75: collectie.nederlandsfotomuseum.nl/nl/zoeken-in-de collectie/indeling/detail/start/4?f_fotograaf_naam%5B0%5D=Wijk%2C+Ed+van&f_colorid%5B0%5D=Zwart-wit&f_city%5B0%5D=Den+Haag

92: s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/e0/ba/f7/e0baf7c78633e32c164813cde826211e.jpg.
94 en 134: startwarehouse.com/collections/george-lampe/george-lampe-the-65-to-68-years/
100: nl.wikipedia.org/wiki/Lijst_van_beelden_in_Den_Haag-Noord
157: gemak.org/images/2010-04/overzicht_programma_en_activiteiten_2009_copy3.pdf

Summary

In October 1947, the 38-year-old artist Livinus van de Bundt founded the *Haagse Vrije Academie* as a reaction to the normative education being given at the *Haagse Academie van Beeldende Kunsten*. This put two views of visual arts education at odds with one another. The results oriented, traditional academic view, which strove for images optically true to nature and which assumed objective, testable norms for art against the liberal view, which propagated subjective work 'from within' and which didn't apply any criteria to this. In this study, the liberal educational ideology of Livinus van de Bundt is studied, as well as the way in which his successor, George Lampe, applied it.

The Vrije Academie differentiated itself from all other art courses in the Netherlands in four ways. In the first place, through the premise that personal development and upbringing 'towards the good' were fundamentally more important than any artistic results. In the second place, due to the lack of a structured lesson composition, because there needed to be space for every idea about art. In the third place, the demand that the Vrije Academie should be accessible for all, without prejudice, for the ordinary man or woman without any previous education and with no financial means as well. In the fourth place, finally, there were no norms to be achieved by the end of the course, which could in theory last for ever. This led to the research question: in which way did the Haagse Vrije Academie shape the liberal educational ideology of Livinus van de Bundt, both in terms of content and practically, and how did the students experience this form of education? The four characteristics named above form the basis underlying this research.

The liberal educational ideology flourished mainly under the first two principals, Livinus van de Bundt (1909-1979) and George Lampe (1921-1982). That is why this research has been limited to the period between 1947, the year in which it was founded, and 1982, the year in which George Lampe died. In addition to the period 1947-1982, the pre-war predecessor, the *Vrije Studio* is discussed as well as the role of the founder Christiaan de Moor (1899-1981). The period after 1982 is described in an epilogue.

Christiaan de Moor and the Vrije Studio (1933-1942)

Christiaan de Moor followed most of his artistic training in Paris. He enrolled in one of the *académies libres*, the Académie Ranson. The institute distinguished itself by its attention to artistic freedom for the students, to individuality and sense of community. In terms of painting techniques, the artistic educational component was basically cubist simplification of form with the aim of giving a clearer representation of nature. In addition, they propagated the idea that a 'good' work of art was mainly done with the heart or the 'soul'. These Parisian ideals stayed with De Moor. When he was asked to set up the Vrije Studio in The Hague in 1932, where he had established himself, the Académie Ranson became a practical and rich source of inspiration.

The wealthy classes in The Hague had a relatively great interest in esoteric and theosophical issues and educational reform, which led to many schools based on experimental philosophies, such as Montessori schools. Innovative insights into art teaching found welcome ears here. That could be seen at the *Aktenopleiding* for art teachers at the Haagse Academie van Beeldende Kunsten. Although the Haagse Academie was traditional and classical in a lot of ways, it was there that the new subject of imaginative drawing was introduced. This was based on the theosophical idea that learning to draw using their fantasy, would lead to a more centred pupil, whose spiritual and cognitive aspects would be more in balance. The later lecturers, Kees Andrea and Livinus van de Bundt, belonged to the first who followed classes in

imaginative drawing. The drawing teachers of the *Haagse Negen* (H9 – The Hague Nine) garnered a lot of influence at the Haagse Academie: their most important concept was that learning craft skills should be avoided, because this would limit the spontaneity of expression. They saw themselves as Psychologists, who regarded drawings primarily as an image of the personality of the producer and only then as artistic products. In 1937, imaginative drawing was also introduced to the department of Fine Arts at the Haagse Academie as well. Here there was no link to becoming a teacher in the future. Now it was about the use of imagination by the artists themselves.

The Hungarian artist François Erdely and the art dealer Charles Bignell asked De Moor to help them set up and implement the Vrije Studio. Financial necessity – it was the Great Recession – was the most important motivation for these two men. De Moor turned it into an idealistic project. He set the organisation up so that poor, talented students could study without payment. There were no entry requirements; just as in Paris, everyone could enrol. There was no fixed curriculum in which students should take their final examination. De Moor was clear that the Haagse Academie was the 'real' course, with examinations and education in a class format, but that the artist could thereafter freely develop their personality at the Vrije Studio. Freely developing your personality was new, known to De Moor from the Académie Ranson and from his experience as an art lecturer at the Montessori training college. De Moor and Erdely thought this was important, because in their vision, only a great personality could make a great work of art. Only the inspiration of the artist, their 'soul' or 'heart' could turn a work into real art. It was precisely in the uncertain years of the 1930's, that they saw a need for such art. As the personality of the artist was a precondition for the quality of works of art, Psychology grew into a supporting science for art reviewers.

Around 1935 Van de Bundt and Andrea began their work at the Vrije Studio, the former as a lecturer in graphics, and the latter as an assistant for drawing and painting. In their work, you can see that the aspects imagination and fantasy, which they had encountered during their teaching qualification course at the Haagse Academie, played an important role. Their approach served a social aim. They viewed training people into well balanced individuals, where rationality and spirituality were in harmony, as a way of achieving a better society.

In 1942, the Vrije Studio closed down its studios, because the German occupier demanded that they register with the *Kultuurkamer*.

Livinus van de Bundt, principal of the Vrije Academie (1947-1968)

After the war, Livinus van de Bundt (who preferred to call himself Livinus and to sign that way as well) developed a plan to set up the Vrije Academie. He set up the institute in the attic of the Amicitia halls on Westeinde 15 in The Hague following the example of the Vrije Studio. He maintained the principle that talented young people without any financial means could take lessons for free. Entrance demands were minimal – after an interview and showing some work, almost everyone was allowed to start. In his first press release, Livinus wrote that the lecturers adapted to the individual talents of the students. Self-development, freedom of artistic expression, lack of final norms and an entrance policy without barriers were the most significant educational, ideological assumptions. He offered lessons with subjects which assumed imagination and creativity, experimentation, spontaneity, spirituality and poetry. The education was aimed at letting the student express themselves freely. In this way, the 'right' artistic inclination would emerge and this would mean that the artist could influence society in a positive way. He also

wanted to set up a close community, where a group of like-minded and enthusiastic people could work together, inspiring each other in friendship and solidarity. Van de Bundt chose lecturers who adhered to this vision as he did, from the Vrije Studio or members of H9.

The education at the Vrije Academie was divided into three faculties: Fine Arts (I), Applied Arts (II) and Cultural Studies (III). The aim was integral shaping: letting free, visual artists work in applied art and industrial design as much as possible, so that Livinus' social ideal could became achievable. His approach was individual, not just on ideological grounds, but also out of practical necessity. Students from very different backgrounds applied: people who had completed academic studies, but also beginners who had never put brush to canvas. Rich and poor, young and old, beginners and advanced students were in mixed groups. That was seen as positive, because in a heterogenous group, students would learn more from one another than in a more homogenous group. The students were permitted to draw or paint what they liked. They didn't need to acquire technical skills first; the traditional lesson structure was discarded and everyone was allowed to start using all the colours in one go. A good deal of life drawing took place, but in a particular way. One example is that students had to draw the figure very quickly, so there was no time to think about anatomy or plasticity. In this way, students would be able to instinctively discover their own personal style. On the surface, the lessons seemed like drawing the human form, but their essence was the representation of character and emotions. The circumstances within the academy were frequently not up to scratch, such as heaters being out of order, leaking roofs and insufficient equipment. However, on the whole this wasn't a problem, because of their conviction that 'real life' would lead to better work. Coincidences, occurring through old materials or a brush that dropped hairs, could also lead to better work. It is certain that some were denied the chance to learn technical skills so as not to destroy the authentic character of their work.

Faculty III was meant for the moral shaping of students, in the form of lectures, debating evenings, theoretical courses, exhibitions and museum visits. At the same time, the *Werkgroep* was set up to carry out large, joint commissions, so that the contribution of free visual artists could start benefitting society straightaway. The community ideal was further expressed in a joint responsibility for the entire institute. Members of the academy were often to be found sanding and painting to improve the building or prepare for an exhibition. This fed mutual solidarity and contributed to moral shaping. Along with a great amount of freedom came individual responsibility, for both the institute as well as society. *Freedom within limits* – Livinius wrote this statement explicitly. It wasn't as much the programmed parts of lessons which ensured moral shaping, but rather the everyday example of the lecturers and principal. Their students were on an equal footing with them. The role model of the lecturers, not just in their work, but also in their way of living, was inspiring and that could give a developmental impulse. Respect for each other and for each other's work was a given. During the fifties, the philosophy aimed at community forming was pushed back by a more individualistic, existentialist oriented vision. At that point, spontaneous expression became the most important premise. Each spontaneous, individual expression was valuable, was the thinking behind this. The distinction between beautiful and ugly became increasingly more relative. Real and authentic became the new defining categories.

Livinus offered his students a lot of opportunities. On numerous occasions, he arranged functions at the academy for people whom he found promising. You may not have been able to gain a final diploma, but there was the chance of a position. He promoted students to assistants and these assistants went on to set up new work groups, which also generated extra income for the academy. Even so, it was difficult

for the institute to make ends meet, at which point they considered applying for subsidies. In 1953, national and local structural subsidies were granted. The lecturers were pleased because of the recognition that an institute which didn't meet national examination regulations could have a role to play. Livinus used the extra money to extend the educational programme, so that his ideal of integral shaping could be better achieved. He wanted to offer a complete education, in which students followed courses in all three faculties. Faculty II was expanded by thirteen lecturers after the subsidy was granted, amongst which were fashion, jewellery making, ceramics and silk screen printing. The number of students grew enormously following this, particularly due to applications from a lot more amateurs. That wasn't actually a problem, because the new categories 'real' and 'authentic' didn't apply to a professional situation. Combining lesson subjects was not however made compulsory. The integral shaping would have been better realised if more students had combined the fine arts with the applied arts, but the aspect of personal freedom of choice weighed more heavily than the ideal.

At the end of 1954, the academy moved to Hoefkade 101. This building offered options to achieve facilities for photography, which led to setting up a real professional photography course. The children's club was new as well, following the example of the Amsterdam *Werkschuit*. However, just as Livinus had feared, the subsidy providers got involved with the contents of the course. In 1957, they demanded that the institute gave up Faculty III, because this part was too expensive. As a result, the academy got a new image. With no discussion evenings or guest speakers, it became more of a workplace with studios than an all-round course in which serious attention was paid to the social and moral shaping of students. Still, Livinus stuck to his principles. He allowed a lot of students to study for free and kept organising positions for those with talent. However, he also became increasingly focused on his own, free work, photo peinture and the lumo dynamic machine. Lecturers gave their lessons from a common ideology, but this was no longer put to paper. As most of them were members of artists groups publishing manifesto's, their points of view were in fact already known. These lay close to existentialist principles: structural denial of any kind of doctrine or dogma. The differences between lecturers could be great. Where one gave almost traditional lessons, no different than at the Haagse Academie, the other opted for the opposite approach. Such differences were seen as an advantage: it increased the freedom of choice for the students. The option to change from one lecturer to another easily, half way through, was one of the most special educational characteristics of the Vrije Academie.

The free educational ideology also provided some inconsistencies. In the first place, you couldn't enforce freedom, just as it was also impossible not to apply some norms. The contrast between good and bad art, despite the message of freedom of artistic opinion, proved to be clear. When enrolling at the academy, when determining who would receive a grant, promotion to assistant or when taking part in exhibitions, appraisal of work was always at play, even if the norm was never committed to paper. In the second place, creating a mutual bond, the principle of solidarity, was of great important to Livinus. However, because the group of lecturers and assistants formed a kind of fortress, it was difficult for outsiders to connect with them. Taking students on as assistants and lecturers was a way of ensuring their chosen ideology and of maintaining the familiar atmosphere. This meant that new impulses, which could have come from outside, became less likely.

On the other hand, the example of the many good and charismatic lecturers led to more than just the visual results. When later asked, alumni most often mention self-reliance and developing a free spirit. Strangely enough, the ex-students then also didn't recognize the values which Livinus had intended to give them as part of their

artistic education. The friendships and the group atmosphere which emerged were seen as more the fruit of their own efforts than of the principal. This was also true of values such as social involvement, sense of responsibility, respect for others, honesty, authenticity and rejection of materialism. There was always something extra which had happened and had led to long lasting values than just the Vrije Academie education. Something similar was true for the visual course: if students proceed from the assumption that their own personality is all-important for their work, then this means that a course can contribute, but can never be decisive. In that case it is the very absence of directive artistic education which is crucial. That was, of course, exactly what the Vrije Academie offered.
In 1962, Livinus came down with an illness. George Lampe, who had been taken on as a lecturer in 1958 was named vice-principal.

George Lampe and Psychopolis (1968-1982)

In June 1964, several months after his appointment, Lampe heard that the academy would need to move to a school building at De Gheijnstraat 129, where initially 18 and later even 27 classrooms were available. The institute was now called the *Vrije Academie-Nieuwe Stijl*. Using this name, the vice-principal, along with Livinus, introduced a new series of lesson subjects in image and sound, for which he obtained extra subsidies. The Cineworkshop was also set up at this time. Initially Lampe followed the line which Livinus had set out, both in terms of content and ideology, but after his appointment as principal in 1968, he changed policies. In 1970, the Vrije Academie launched *Psychopolis*, which was in fact his translation of Constants *New Babylon*. This was a place where every person, as a *homo ludens*, could become an artist and where the boundaries between professional artistry and amateurism became fuzzy. It was a place where people could wander around and change their environment constantly using their creativity, a place where everyone had the same amount of influence. This was also what Lampe aspired to with Psychopolis. It was a large building which buzzed with ground-breaking activities, where everyone was welcome. You could hear music everywhere, live and from transistor radios and gramophones. The approach to art was liberal and playful – you could see it in the spontaneous, colourful murals in the building and the cutting and pasting in the prospectuses and annual reports. Creativity wasn't allowed to be held back by any norm or opinion whatsoever. Lampe gave his lecturers the explicit message that they were not allowed to make any demands of the students, because without freedom there could be no personal development, which was still seen as the most important aim. If a student wasn't functioning, they shouldn't be discouraged but should go in search of another tutor.

Many lesson subjects were introduced, such as *clean art*, jewellery making, welding, electronic music and leather work. The unique subject Psychomotor was given by Lampe himself, in sessions which were directly aimed at breaking down ingrained patterns of behaviour and thinking. Experimental, improvisional theatre became part of the programme in several varieties, aimed at the free expression of the body and the word. It was meant to 'release authenticity' and remove inhibitions. The Cineworkshop entered a new phase with the appointment of Frans Zwartjes, who gave the workshop an enormous boost through his unorthodox approach. The students could start working with film cameras without any technical or theoretical background and learned how to make do with limited means. The Cineworkshop cooked up a storm very quickly. Zwartjes and his students produced films which were shown at festivals and won prizes. This provided him with a privileged, influential position with Lampe, even in areas of policy. He was given an increasing number of lesson hours, in various disciplines.

An anti-materialistic attitude was typical for Psychopolis, not just for the Cineworkshop. The most important thing was to make use of what was available. Everyone had to be thrifty in all the faculties, despite the large subsidies which Lampe had been able to acquire. There were always shortages, which was mainly noticeable in the quality of the materials and the equipment. Students adapted their work to the available means. Being thrifty with materials became second nature and just as earlier on, it was the imperfection itself which was valued. Unexpected results, occurring accidentally due to incomplete or insufficient materials were applauded. The artistic abilities, characters and temperaments of the lecturers were what made the difference from one lesson to the next. Many lecturers were seen as the real 'great teachers'. A lot of these remained attached to the Vrije Academie for a long time and ensured a constant quality level in this way. None of these people enforced anything on the students, but they tried to guard the student's own style. Even so, it was apparent to most of the students that the norm was that their work should represent either psychological depth or a socio-political statement.

When he started, Lampe applied the democratic principle of one man, one vote, which guaranteed far reaching influence for the students. The students, who he officially referred to as participants, could discuss anything at any time, from the advisors (now the official term for lecturers) and the management, as well as the programme and the way of working. In principle, it was possible, with a majority vote, to fire lecturers (which did actually happen) or to change the entire programme of lessons. In Psychopolis the democratisation didn't come from below, as at the universities, but from the top. After a few years when it became apparent that that much consultation could also lead to inertia, the management removed this democratic model. Introducing the Work Democracy allowed Lampe to guard the ideology of the Vrije Academie better.

Differently to Constant (*New Babylon*), Lampe didn't believe in a peaceful Utopia. He was more convinced of the extra value of tension, frustration and discomfort. From the start, he coupled Art Education with Psychology. Right from his earliest articles, in reviews for *Vrij Nederland*, Lampe wrote about the mentality of the artist. He seemed to know exactly what the 'correct' mentality was. As the principal of the Vrije Academie, mentality change became his most important aim: for him this coincided with the individual personal development of the participants. If for Livinus everything that could grow out of people was in principle 'good', Lampe aimed his policy entirely at breaking down ingrained patterns of thought and behaviour. He didn't want to educate artists, but rather bring about a mentality in his students out of which artistry could be born. He called it mental cleansing and it wasn't gentle; it was expressed in strong terms such as 'razing to the ground' and building someone back up again, 'becoming yourself'. These were terms from the Psychology and Anti-Psychiatry of the day. The students were stimulated to philosophise about their own thinking and feeling. A new idea was the *speak-in,* a public discussion of the work that had been produced. This was an appraisal, even if it wasn't by the lecturers, but from the collective. As they went on, the *speak-ins* changed into meetings which could take a whole day, in which discussions took place about politics, philosophy, literature, Dolle Mina (women's movement), Vietnam, disarmament, Israel and the Palestinians. No subject was taboo.

Policy was still aimed at the academy's growth. The large building with the many classrooms needed to be utilised completely and as many people as possible needed to join in. The earlier admissions interviews were stopped and new participants were consciously not given any introductory information. They needed to find their own way to the suitable advisors for them. If they didn't enjoy the system, the student would leave by themselves. Lampe called this principle

self-selection. He viewed the academy as a labyrinth, in which the participants undertook their own search. The main thing was that they went from classroom to classroom and ignored the boundaries between disciplines: painters should make theatre, sculptors decors, filmmakers get involved with theatre or make videos of activities of others and musicians should build devices. The sample card of options which were offered was unique. Psychopolis offered a student the chance, having arrived as a trainee photographer, to become a painter or filmmaker, or instead of a painter a sculptor, silk screen printer or theatre maker. Changing direction and experimenting in different disciplines was encouraged. Working with others was still very important. The Werkgroep may have been stopped, but the students still carried out a relatively large number of joint projects. This also allowed the different faculties to integrate. Painters, sculptors, graphical artists, filmmakers and audio technicians all worked together.

The solidarity was again strong in the De Gheijnstraat, albeit only within certain small groups just as before. This made Lampe's striving for a change in mentality more difficult, because it was mainly those who already felt some connection to this idea, who took part in the joint activities. A large group of participants withdrew and went their own, individualistic way. Not everyone could connect to the established groups. The freedom on offer made it possible for participants to refuse to work towards a proposed goal. The principle of self-selection meant that anyone who couldn't work with the change in mentality immediately dropped out, such as those who were considered too safe or bourgeois. In this way, they created a self-reinforcing universe, in which only like-minded people would be welcomed openly.

The Vrije Academie increasingly took the new approach beyond its walls. This was literally the case as well, with street art, in schools and in youth centres, with theatre projects or social commissions. Projects were set up for the elderly and handicapped; working alongside local committees and action committees. Community work in The Hague had its own place within the walls of the academy. The *Release* agency, which helped youths with their problems, was also given an office. In addition, the door was opened wide for people with psychosocial problems. The entire community came to Psychopolis and that was exactly what Lampe thought was needed to change society. It will be obvious that this also caused a lot of unease.

Lampe had increasingly started to view the traditional artist as an 'elite producer', who crafted art for an elite audience. He divided society into *us*, the playful Vrije Academie people, and *them*, the art institutes, bourgeois society and the cultural elite. It was a rigorous division between good and bad. He saw Psychopolis as a separate mini-state, a testing ground, an example for the rest of society. So, it was more anti-society than a contribution to life in the society, as Livinus had thought. However, at the same time, he didn't want to disadvantage his students; if they could obtain a commission or exhibition, he, along with the lecturers, would also put effort into students' exhibitions leading to a possible membership of artists organisations such as *Pulchri Studio* or the *Haagse Kunstkring*.

The conscious vagueness and the chaos which was coupled with the change in mentality didn't appeal to many people. A lot of things were badly organised, which the management justified by referring to the educational character of such a maze. In hindsight, it is debatable whether the lack of structure and the disorder were a conscious strategy or stemmed from carelessness. Any complaints by the students were always about the bad organisation, the lack of materials and equipment, the lack of evaluation for an assignment, the absence of lecturers and the absence of (didactic) structure. Compared to Livinus' time, there was a lot more criticism of art education, which many considered could easily have been a little less liberal or less anti-authority. Any complaints were usually dismissed by the

management by referring to the change in mentality which still needed to occur. This was also the case with complaints made by lecturers. They were also expected to understand that the academy was still in period of growth. If they protested, Lampe generally defended the students and not their supervisors. The principle of solidarity was no more, the aim had become self-realisation for the students, at the cost of others if needs be. The open, democratic model had led to an anti-authoritarian system in which lecturers were viewed as bearers of the power which needed to be combatted.

After a few years when it became clear that Lampe's model had led to a lot of psychological discussions and not a lot of art, the concept of quality became more significant. The symbol of the 'labyrinth' was replaced by the 'laboratory'. The essence of the change was researching instead of searching. Quality proved to be something which could in fact be developed, which went further than a result on the grounds of intuition, dexterity or talent. It was, however, difficult to explain. The management offered more theoretical courses, which were to provide insight into the process of ideation and more was done in the area of cultural and artistic criticism. The technical skill of realistic painting was introduced and less time was spent on free expression. The *special* was introduced for advanced students, to which a student could only gain admission after approval from their lecturer. In the meantime, the government had become increasingly uncomfortable with the academy's status. In 1975, the government decided that the institute was not a professional training course and that they were not allowed to train any professional artists, without risking the cessation of their subsidy. The Vrije Academy was officially a workshop and not a training course. George Lampe, however, didn't take much notice of any such restrictions applied by regulators. He simply continued his accessible educational institution, with even more emphasis on quality, structure and discipline, with theoretical courses and with a normative difference between beginners and advanced students. This was completely at odds with his own, earlier egalitarian artistic principles, as well as with the initial ideological principles of Van de Bundt.

Lampe died in 1982. The academy then counted more than 2000 participants, fifty supervisors and fifty supporting staff members.

Epilogue

Following the death of George Lampe, a cultural change took place at the Vrije Academie. His successors continued the discussions about quality in artistic education. Frans Zwartjes, principal from 1983 to 1988, quickly experienced a major cessation in subsidies. As of 1984, the governmental subsidy was stopped completely. The council at The Hague was now the only remaining subsidising body. This dependency meant that they were left in a vulnerable position. The issue doing the rounds between the supervisors, management and board, was whether the Vrije Academie should remain a broad, accessible institute or rather a high quality and much smaller institute. Zwartjes was a proponent of the latter, but the conflict which erupted with the board and body of lecturers as a result cost him his position. His successor, artist Bob Bonies, ultimately carried out Zwartjes' plans with the support of the council. Participants needed to be primarily motivated to develop themselves further to become artists for Bonies. Amateurs were welcome if they intended to work professionally. In the first year of his tenure, the academy only counted 600 students, but that was seen as a realistic amount. Participants' work was evaluated not only on admission but also annually. So, there were quality norms and just as with other art courses, the norms were determined by a ballot committee, with an annual change of membership. The Vrije Academie started to become more and more like an ordinary art academy. The choice for smallness and high

quality had led to the institute throwing away the good with the bad. The question which had not been put was whether it might have been possible to create breadth, accessibility and high quality. The art laboratory without restrictions, with its non-normative ideology, broad personal development and with its aim of social added value, disappeared in 1989.

In that year the academy moved to Paviljoensgracht 20. In the meantime, the council subsidy had been slowly reduced to increasingly lower amounts, with an occasional one-time cash injection. By mid-2001, the artist and international lawyer Ingrid Rollema followed Bonies. Her leadership led to a more diverse and younger group of participants. She was able to bring in extensive subsidies, particularly from external parties, so that she could carry out her plans. She particularly promoted the exchange of ideas between western and non-western artists. She organised exhibitions and debates under the umbrella of 'Gemak', a collaboration between the *Gemeentemuseum* and the Vrije Academie. Rollema stopped being principal quite abruptly in 2009. She was followed by artist and curator Marie Jeanne de Rooij. The policy was well underway on its course, but there was an unexpected hitch. In 2012 came the bombshell that the council wouldn't honour any more proposals. The workplaces and the educational function would no longer be subsidised, only the section Gemak would be supported. At that time, the academy organised on average one exhibition or debate per month with social and political themes. On the 4th of December 2015, De Rooij opened the last, one day exhibition, entitled *All art is political*. The council in The Hague had then, quite unexpectedly, also ceased its subsidy for Gemak. Presumably, they no longer saw any more reason to support an institute which barely differentiated itself from other institutes in The Hague. Individualistic, subjectively oriented art education was now also being offered at all other art academies in the Netherlands. The world had changed, freedom had become more everyday and individual development was no longer the preserve of the elite. Strongly political, ideologically tinted education had lost its appeal.

Along with the closure of the Vrije Academie, came the disappearance of the easily accessible art course in The Hague, where talented future artists, who were unable or not allowed to follow official courses were supported. Between 1947 and 1989 (and afterwards as well), the Vrije Academie had produced many well-respected professional artists, whose work is of no less value than those who had graduated from other academies. The course at the Vrije Academie, as a professional course, proved to be valuable, like the one at the Haagse (Koninklijke) Academie, even though during this entire period no works of art were criticised or adjudged. The Vrije Academie had shown that it was possible to achieve good results with a liberal and experimental educational system. So, it offered a good educational system, but with far more accessibility. In that way, thousands of people, who would otherwise not have been admitted to art education, were able to develop their imaginations at the Vrije Academie and to apply the Vrije Academie ideals to education, upbringing, to numerous other functions and as artists. Everyone who thinks that this is important for society should want (to protect) an institute such as the Vrije Academie.

Vertaling Lynn Coleman

Register (personen)

Aalbers-Kollewijn, mw 329
Aalst, J.F. van 296, 327
Abeelen, Mr. A.G.J. van 297
Abell, Mrs. 306
Abspoel, C.A. (Kees) 170, 296
Advocaat, Gunnvor 283
Albarda, Ir. J.W. 42, 316, 319, 375
Albarda, Heleen Tuthein-Nolthenius- 283, 319
Alons, Cor 42
Amen, Woody van 340
Andrea, Kees 13, 39, 42, 44, 55, 56, 60-64, 68, 69, 74, 76, 94, 99, 107, 111, 114, 116, 122, 127, 129, 133, 134, 138, 142, 154, 171, 186, 188, 190, 200, 210, 212, 243, 252, 305, 307, 319, 320, 329, 331, 366, 367
Andriessen, Jan 95, 327
Andriessen, Lies 327, 333, 355
Andriessen, Louis 336
Ankum - ten Oever, Ida Johanna van 283
Ark, Pieter van 294
Arnold, J.M.T. 317
Arp, Jean/Hans 71
Asperen Vervenne, Willy van 286, 329
Asselbergs-Neessen, Vera van 17,19, 45

Backer, mej. M.A. 283, 319
Bacon, Francis 153, 155, 336
Baer, Louis, 283
Bakker, Bert 203, 297, 329, 345
Bakker (sr), Bert 48
Bakker, Geery de 129, 288, 333
Bals, Huub 221
Beaufort, Adèle de 86, 89, 95, 116, 140, 323, 324, 325, 326, 331, 332, 333, 354
Beaufort, Jhr. Mr. W.H. 297
Becker, Marcel 258, 297
Beer, Ronald 292
Beeren, Wim 102, 288, 329, 330
Beijls, Peter 200, 292
Bekker, Cor/Kor 238, 290, 340, 349
Bekker- Kok, Ied 307, 353
Bennink, Annemarie 308
Bennink, Han 344
Bentum, Peter van 297
Berg, Jos van den 55, 283
Berg, Willem van den 60
Bergallo, Armando 225, 290, 348
Bergeyck, Gilius van 344
Berkhout, de heer 283
Berlage, H.P. 47
Berselaar, Harri van den 332
Berserik, Hermanus 13, 74, 75, 84, 87, 94, 99, 100, 111, 116, 122, 125, 126, 127, 133, 137, 286, 305, 308, 323, 328, 329, 332
Bettenhausen, Wim 292
Beuning, Wim 209 292
Beuys, Joseph 199, 200
Bibeb (Elisabeth Maria Soutberg) 16, 152, 153, 155, 174, 180, 331, 335, 336, 340, 347
Biemen, Ad van 95, 296, 326, 327, 342, 356
Biesiot An 283
Bignell, Charles 50-54, 60, 315, 318, 319, 320, 355, 367
Bij, Bernard de 323, 331
Bijl, Jacob 292
Bilderbeek, Estelle van 129, 333
Bilderbeek, Marc van 354, 356, 386
Binnerts, J.C. 296
Bisschop, Marius J.F. 308
Bissier, Julius 154, 336
Bissière, Roger 35, 36, 62, 282
Bitter, Theo 283, 335
Blans, Nic 290, 341
Bloem, J.C. 38
Blokpoel, de heer 53, 283
Blom, Leen 286, 329
Bodt, Saskia de 125, 332
Boehmer, Konrad 193, 290
Boeie, F.S.L.A. 332
Boeke, Kees 43, 48, 83, 94, 324
Boer, Hessel de 101, 117, 134, 186, 188, 288, 331, 347
Boer, Jaap de 99, 123, 235, 286, 329, 331, 341
Boer, Lodewijk de 187, 190, 191
Boers, Frans 307

Boers, Willy 322
Boezem, Marinus 78, 130, 142, 147, 208, 324, 334, 355
Bohemen, Kees van 340
Bolkestein, Gerrit 86, 95, 105, 296, 327
Bolleurs, Mariette 188, 290
Bonies (Nieuwenhuis), Bob 13, 27,117, 142, 147, 179, 257, 260-262, 267, 332, 334, 349, 351, 354, 373, 374
Bor, Joep 337
Bordewijk, F. 38
Boren, de heer van 283
Bosboom, Wim 337
Bosch, Gerrit van der 211, 347
Boschloo, Anton 19
Boschma, Feike 288
Boughton, Doug 22
Bourdieu, Pierre 26
Boutens, P.C. 38
Bouter, Leon 290, 308, 344
Bouthoorn, Karin 235, 294
Bouthoorn, Wil 122, 165, 171, 179, 197, 201, 207, 210, 217, 219, 227, 228, 235, 243, 260, 288, 309, 338, 340, 344, 346, 347
Boyer, Luc 191
Braak, Menno ter 47
Braam, Dick 283
Braat, Pauline Mengels- 308
Brandeler, Agnes van den 283, 319, 320
Braun, Frans 323, 331
Brecht, Bertolt 169, 338
Bremmer, H.P. 32, 39, 40, 58, 313, 320
Brenneisen, Werner 292, 309, 344
Breuker, Willem 199, 202, 221, 347
Brinkman, Elco 252, 345
Brinkman, Madeleen 292
Broer, Willem 292
Brokke, Enno 283, 320
Brokke, Henk 283
Bronkhuysen A. 323, 331
Brouwer, de heer 283
Brouwer, A. A. 323, 331
Bruijn/Bruyn, Bob 296, 327
Bruijn, Egbert de 205, 210, 215,292, 347
Bruin, M. de 329
Bruin, Ton de 347
Brumstede, Emile 307
Brusse, Sally 292
Buijs, Jan 41, 42, 47, 61
Buijtendijk, C.J. (Chris) 296, 339
Buiter, Prof. dr. J.J. (Jan) 232
Bulthuis, Rico 288, 325, 332
Bulthuis-Dietz, Paula 286, 329
Buma, Maurits 188, 290
Bundt, Livinus van de *passim*
Bunuel, Luis 337
Burcksen, Jos 281, 288
Burgt, Mieke van de Bundt- van der 73, 94, 157, 170, 186, 288, 306, 310, 324, 331
Byning, Mien 283

Cage, John, 193
Campert, Jan 38
Cargelli (Carel Gellink) 215, 216, 290, 344, 347
Cézanne, Paul 34
Chagall, Marc 315, 316
Chailloux, Roger 290, 340
Citroen, Hans 308
Citroen sr., Hans 338
Citroen, Paul 17, 27, 37, 42, 48, 61, 87, 97, 105, 108, 138, 146, 152, 286, 305, 306, 307, 329
Cizek, Franz 43, 44, 64, 83, 271
Clay, Marijke 308
Cler, Jan de 283
Col, Mario de 308
Coljé, Gerard 53, 283
Concetta 35, 56
Constant (Nieuwenhuys) 107, 161, 162, 173, 185, 187, 217, 250, 336, 337, 370, 371
Cooper, Mel 210, 292
Coppens, Martien 307
Couperus, Louis 38
Couzijn, Wessel 340
Crama, Nico, 292
Cramer, Otto 283
Cramer, de heer 333
Cremer, Jan 117, 118, 125, 139, 147, 233, 334

Dalenoord, Jenny 306. 307

Damstee, de heer 283
Dankmeyer, mevrouw 283
Deelder, Jules 169, 338
Defesche, Pieter 340
Dekkers, Ad 340
Denis, Maurice 34, 35, 36
Denis, Conny (van Loon-) 292, 297, 354
Derkinderen, Antoon 36
Deth, Guido van 91, 326
Dettingmeijer, Edla 323, 331
Deventer, J. van 286, 329
Deventer-Molt, Emmy van 186, 288, 342
Dijk, Ad van 308, 353
Dijk, Ans/Annie (van Haersolte-) 327, 331, 338
Dijk, Pier van 346
Dirkse, Alfons 290
Disberg, Harry 335
Dix, Otto 47, 48, 317, 318
Dobbelmann, Th. 123, 286, 329
Doelman, Cees 95, 296, 307, 327
Doesburg, Theo van 39, 41
Doesburg, Nelly van 39, 41
Dolhain, Isabelle (Velthuijs-) 76, 323, 331, 333, 354
Doorman, Claudine 49, 62, 238, 319, 321
Draijer, Rein 41, 45, 46, 108, 146, 152, 335
Drijber, Tineke 333
Droog, Frits 235, 292,340, 349, 354
Drop, Anneke 331
Duhen, J.H. 323, 331
Duijn/Duyn, Roel van 16, 169, 338, 339
Dulfer, Hans 162, 337
Dusseldorp, Paula van 283, 319
Dyserinck, mej. A.G. 317

Edelmann, Heinz 199, 344
Eeden, Paul van 283
Egas, Cees 169, 339
Elenbaas, Wally 306
Elink Schuurman, mevrouw 283, 319
Ellington, Duke 38
Emants, Marcellus 38
Emons, Nico 308
Ende, Lichel van den 239, 246, 249, 349, 354
Engel, Henk 225, 348
Engelenburg, G.H. van 324, 331
Engelman, Jan 95, 296, 327
Engels, Pieter 340
Enzensberger, Hans Magnus 199
Epple, Emil 41, 61, 321
Erdely, François (Francis de) 49, 50-62, 64, 318, 319, 320, 321, 367
Eschauzier, Theo 283, 319
Essen, Hein von 319, 320
Ettinger, Carel B.C. van 283
Evers - Hooykaas, mevrouw D.M. 283
Exel, Ria 286
Eyck, P.N. van 48

Faber, Peter 199
Faber, Phien (J.M.) 283
Fabery de Jonge, ? 283
Fernhout, Edgar 340
Fieret, Gerard 112, 113,120, 147, 331
Fischer, M. 324, 331
Foudraine, Jan 16, 153, 185
Fraissinet, Idonia 308, 333
Franken, J. 319
Franz, Piet 288
Frenkel, F.E. 338
Frijn, mw F.W. 294

Gaag, mej. J. v.d. 317
Gaag, Lotti van der 111, 112, 120, 129, 134, 147, 308, 333
Galanis, Demetrios 313
Gaskell, Sonia 117
Gauguin, Paul 34
Gelder, H.E. van 40
Gelder, Guy Marius de 89, 286, 325, 333
Gellings, Carel: zie Cargelli
Gentenaar, Peter 144, 210, 215, 235, 243, 244, 249, 290, 308, 331, 334, 335, 337, 344, 345, 349, 350, 351, 354
Geraedts, Pieter 186, 288, 341, 342
Gerritsen, Reinier 292, 309, 344
Gielen, Jos 87, 327
Giesen, Johan 45, 60, 320
Gispen, Wim 97, 99, 328
Goeting, Jan 286, 329

Goeting-Stultiens, C. 286, 329
Goewie, André, 288
Gogh, Vincent van 32, 33, 58, 96, 123
Goitheim, mevrouw 283
Goldstein, Carl 17, 19
Gordijn, Herman 288
Graaf, Hans de 307
Gregoor, Jan 283, 320
Greshoff, Jan 38
Greve, mevrouw 283, 319
Groeneveld, Jan 310, 324, 331
Groenewegen, Hanneke 308
Gromaire, Marcel 313
Groot, Kees de 188, 290, 342
Groot, M. de 286
Groot, Pieter de 288, 341
Grootenboer, Marianne (Smits) 208, 294, 346
Gropius, Walter 61
Grütters, Monika 5
Gruyter, W. Jos de 40, 41, 51, 54, 60, 69, 73, 89, 95, 122, 152, 155, 286, 296, 305, 314, 318, 319, 327, 330, 333
Guermonprez, Paul 48
Gugten, Jaap van 331
Gulik, de heer van 283

Haanstra, Prof. Dr. Folkert 22
Haanstra, Bert 199
Haaring, P.J.A.M. 317
Haas, Frans de 308, 353
Hadeler, Georg 157, 162,163, 175, 205, 235, 239, 243, 254, 288, 308, 309, 331, 333, 336, 337, 343, 347, 348, 349, 354
Haesaerts, Paul 48
Hafeli, Mary 23, 311
Halkema, Mw. 324, 331
Hammacher, Bram 18, 40, 41, 48, 54, 87, 314, 315, 320
Harscoaurt, de heer 283
Hartjesveld, Carla 164, 167, 197, 210, 235, 292, 331, 347
Hartman, P. 324, 331
Hartog, Henk 284
Hartogh, Charles den 197, 290, 297, 344
Haselen, Roebijn/Roebijem 235, 297, 331, 347
Havelaar, Just 40
Hayter, Stanley William 70-72, 306, 307
Heel, Jan van 12, 13, 18, 45, 49, 74, 75, 80, 83, 85, 95, 99, 100, 102, 109, 111, 112, 121, 129, 133, 137, 138, 139, 141, 152, 153, 286, 305, 306, 310, 323, 329, 331, 333
Heelsbergen, Marian van 347
Hefting, Victorine 105, 170, 186, 296, 297, 329, 330, 345, 347
Heilbron, Johan 19
Hemert, Mw. van 324, 331
Henderikse, Jan 147, 334, 355
Hendrik (Prins) 319
Hendriks, Alida Sophia 284
Henny, Everdine 284, 319
Hermans, Toon 202
Hermans, Willem Frederik 95, 107
Hesselbach, Arthur 169
Hessen, Wim 333
Heukelom-Mouthaan, Pauline J.G. van 284, 319
Heusden, Wout van 306
Heuvel, André v.d. 290
Heuvel, Piet v.d. 290, 344
Heymans, Gerard 58
Hierck, Huub 88, 101, 131, 288, 331, 333
Hoek, Frans, 324, 331
Hof, Mr. E.A., 330
Hofland, J. 286
Hoften, Johannes van 288, 308, 331, 341, 342
Hogenhuis, Stijn 297
Hollander, Mr. J., 296
Holleman, Frida 75, 284, 319, 324, 331
Hollenbach, Hans 188, 290
Holslag, Berry 290, 308, 309, 344, 347
Holthe, J. van 333
Hooft, Ina (G.A.A.M.) 284, 319
Hoogendoorn, Ton 86, 88, 94, 100, 103, 109, 115, 126, 127, 129, 134, 141, 147, 215, 288, 306, 307, 326, 331, 332, 333, 337, 353
Hoogenhuyze, Michael van 19, 21, 311
Hoorn, Marcel van 342
Hoover, Nan 208, 346
Hoowij, Jan Hendrik 284
Hošek, Paul 248, 340, 347, 349, 350, 355
Houdt, Joël van 263

Houtman, A. 332
Houwelingen, Aad van 177, 290
Houweninge, Guus van 307
Hulsker, Jan 95, 97, 296, 327
Hunziker, Frieda 307
Hussem, Willem 97, 123, 152, 335
Huszar, Vilmos 39, 47, 315, 318

Idema, mr. H.A. 284
Ierland, Bander van 225
IJssel, Aart van den 74, 75, 86, 99, 102, 105, 109, 114, 115, 116, 122, 129, 134, 138, 147, 153, 288, 306, 324, 329, 333
IJssel Muiden, J. 306
Israëls, Isaac 51
Itten, Johannes 17, 21, 42, 87
Ivens, Joris 199, 337

Jalowetz, Trude, 48, 318
Janmaat, Pieter 184, 215, 288, 341
Jansen, Ger 292
Jansen, Gerti 347
Jansen, M. 284
Janssen, Hans 107, 164, 331, 337, 338
Janssens, Gertrud 333
Jaulmes, G.L. 314
Jeanette Walen, Patrick 292
Johnny the Selfkicker 167, 338
Jol, C. 324, 331
Jong, de heer de 284
Jong, Anita de 68, 69, 72, 73
Jong, Hans de 344
Jong, Hens de 308
Jonges, Roel 292
Joseph, Robert 346
Juffermans, Jan 226, 228, 344
Julian, Rodolphe 34

Kafka, Franz 169, 338
Kalf, Jan 319
Kalff, Ir. L.C. (Louis) 95, 99, 296, 327, 332
Kamoen, Harry 332
Kamp, Prof. dr. M. van der 19
Kamphuis, Drs. G. 296
Kan, Wim 202
Kandinsky, Vasily 21
Kann, Eva 109, 324, 331
Keizer, J. 284
Kempe, Prof. Th. 96, 328
Kennedy, James 187
Kickert, Conrad 32, 33, 313
Kiel, de heer 284
Kiljan, Gerrit 42, 61, 76, 125
Kisling, Moïse 35
Kivo/Qivo 225, 348
Klas, Josef 237
Klaui, Pieter 324, 331
Klee, Paul 21
Klein, Edwin 290
Klein, Frits 33, 73, 85, 313, 325
Klein, Yves 313
Klompé, Marga 179, 180, 340
Kloos, Willem 38
Kloot Meyburg, Herman van der 32
Kluijtmans, Francien 292
Klundert, Phil van de 164, 165, 288, 331
Konijnenburg, Willem van 51, 319
Koning, Jan 157, 288
Koning, Piet de 304, 308
Koningsbruggen, Rob van 228, 347
Koolen, mw 324, 331
Koolschijn, mw 324, 331
Kop, Hanneke 308
Koppenhagen, Gijs van 45, 46, 146, 317
Korrelboom, Wil (de Boer-) 166, 215, 216, 232, 235, 288, 332, 334, 338, 349, 354
Koster, P. 286, 329
Koulikoff, mw 284
Kralingen, Joop P. van 288, 331
Krijger, Barney de 349, 355
Kroes, Nol 98, 101, 117, 119, 121, 122, 129, 133, 134, 136, 138, 141, 153, 164, 171, 177, 186, 190, 201, 210, 215, 216, 217, 223, 227, 228, 243, 249, 252, 288, 331, 347, 353
Krol, Karel 68, 69
Kröller-Müller, Helene 38, 39, 58, 315, 320
Kromjong, Paul 62, 73, 284, 320
Kroon, Harry 346
Kroonenberg, Lex 297
Kropff, Joop 335

Kruijf, J. de 317
Kruk, Leo van der 210, 230, 235, 292, 343, 344, 345, 347, 349, 354
Kuiper, Jan, 288
Kulisiewicz, Tadeusz 307
Kuypers, Jaap 292
Kuyt, H.M.A. 324, 331
Kwee, Tik Tjiang 99, 286, 329

Laat de Kanter, F. de 286, 329
Lafeber, L. 324, 331
Laing, R.D. 16, 153, 185
Lambe, mej. P. 284
Lambrechtsen-de Baat, Helena 284, 319
Lampe, George *passim*
Lamsweerde, Drs. F. van 337
Landaal, P.D. 329
Langeveld, Prof. M.J. (Martinus) 95, 187 296, 327
Lans, Marcel van der 284
Latapie, Louis 35
Lataster, Ger 340
Laurens, Mady 324, 331
Lebeau, Chris 41
Leembruggen, Ilse Sophie 54, 284, 319, 320
Leeuw, Prof. dr. Gerardus van der 18, 27, 83, 86, 87, 89, 95, 96, 158, 161, 272, 325, 347
Leeuwe, Miep de 14, 74, 109, 113, 116, 122, 124, 134, 310, 323, 324, 331, 332, 333
Leeuwendal, Hans 333
Léger, Fernand 314
Lek, Hans van der 288
Lens, Bob 290
Lent-Gort, Henriette Johanna van 60, 284
Letterie, Frank 308
Leyden, Ernst 319
Leydesdorff, Selma 26
Lhote, André 314
Lier, de heer A.J.J.M. van 297
Ligthart, Jan 48
Linck, Frederick 98, 192, 227, 249, 332, 333, 337, 342, 348, 349, 354
Livinus van de Bundt *passim*
Loef, Dick 324
Lonis, Godfried 332
Loon, Peter Paul van 258, 297, 354
Loon-Denis, Conny van 292, 297, 354
Lopez Suasso, Weduwe 328
Loze, Gonny 324, 331
Lubbe, Gerard 290, 344
Lucas, Prof. Ir. J.A. 297
Lucassen, Reinier 340
Lucebert 340
Lürsen, J.B. 42
Lutz, Gerard 99, 131, 186, 188, 243, 286, 308, 329, 331, 332, 347
Lynden, Carel van 319

Maarse, H. 296
Maas, Pim van der 243, 260, 290, 331, 344
Mac Gillevry, B. 286, 329
Malfray, Charles 35, 36
Malta, (C)hannah 332, 333, 354
Manen, Hans van 117
Mannesse, Wil 99, 329, 334, 354
Mansholt, mej. A. 317
Margadant, ?, 284
Martin, Hans 37
Martin, Wilhelm 48
Martineau, Anton 76, 108, 110, 112, 191, 192, 194, 217, 219, 228, 229, 231, 288, 324, 331, 333, 342, 343, 348, 349, 354
Martinot, Piet 284
Martis, Adi 17, 18, 19, 45
Mastenbroek, Arne 297
Mastenbroek, Rob 308
Matias, Beatrice 292
Matisse, Henri 17, 40, 61
Mc Neill, Joan 292
Meeteren, Lisette van 87, 99, 163, 286, 329, 331
Meeussen, Victor 102, 288, 307, 329, 330, 331, 341
Meijer, Agta 45, 317
Meijer, Henk 75
Melai, Guus 134, 308, 324, 331, 333
Melle 167
Mengels, Ber 94, 101, 107, 129, 138, 141, 142, 154, 158, 186, 190, 197, 243, 288, 331, 336, 337, 344, 346
Merema, Bart 43, 45, 46, 83, 316, 354
Meulenbelt, J. 297

Meurs, Louis 284, 319
Meurs, Harmen 315
Meys (Meijs), Louis 13, 74, 77, 85, 99, 286, 305, 324, 329
Midderigh - Bokhorst, Bernardina 284
Mills Brothers 38
Minderhout, Andries 129, 132, 133, 134, 148, 324, 326, 332, 333, 354
Miro, Joan 71
Mol, Paul de 292
Molendijk, H. 296, 327
Molitor, Jan 338
Molkenboer, A.H.J. 62
Mollee, Nick 292
Mondriaan, Piet 313, 318
Monet, Claude 34
Monster, Ruud 242, 340, 348, 349, 350, 355
Montessori, Maria 19, 43, 49, 318
Moor, Christiaan de *passim*
Mooy, Jaap 340
Morks, Renske 292
Moulijn, Simon 48
Mourik - Broekman, van Lotte, Lidi of Cootje 284, 319
Mout, mr. Arie 95, 100, 296, 327
Mouthaan, Pauline J.G. van Heukelom- 284, 319
Mul, Anja 348
Mulder, Paul 292
Mulder, P.J. 329
Muller, Carel 185
Muller, Mariëtte 308
Munster, Jan van 340
Muralt, jhr. A. T. de 284, 319
Muyden, Tony van 288, 341, 342

Nagel, Prof. Willem 107
Nahmer, Theo van der 122, 286, 305, 324, 329, 335
Nahmer-Schreuder, B.J.I. van der 286, 329
Nanninga, Jaap 123, 152, 335
Nassenstein, Hans 292
Nauta, F.R.L. 284, 319
Neut, Rinus van der 284, 305
Neytzell de Wilde, Caroline 284, 319, 320
Nieuwenhuijsen, Piet 76, 109, 115, 129, 286, 306, 324, 329, 331, 333
Nijhoff, Martinus 38
Nijland, Christine 294
Nooijer, Paul de 341, 342
Noordenbos, Klaas 308
Noordhoek, Wim 284, 320
Nooy, Ger 307
Nussbaum, Martha 23, 277

Odé, Jan 315
Okx, Kees 340
Olyslager, J.A. (Jan) 74, 134, 324, 331, 333
Onck, A. van 333
Onderwater-Twijnstra, Mw. Drs. L. 338
Onemu, Josiah 349
Oosterom, Bernadette van 346
Oostrom, Jan P. van 324, 331, 333
Os, Pim van 102, 104, 306, 307, 330
Ostaden, Dirk van 346
Ouborg, Piet, 123, 152
Oud, J.J.P. (Bob) 48

Paape, Nico 342
Paddenburgh, Thea van 308
Pallandt, Charlotte van 36, 63, 284, 314, 319
Panhuys, jhr. ir. C.E.W. 284, 319
Panhuysen, Jos L.A., 306
Pannekoek-van Bemmel, Truus 284
Paschenegger, Mike 191
Pauw, Beatrice Jacoba 284, 319
Payne - Best, mw 284
Peeters, Henk 284
Penn, Myriam 243
Penning, R.E. 121
Perlmutter, Pearl 340
Permeke, Constant 39, 41,53, 58, 319
Perrenet, Armand 188, 191, 195, 225, 290, 343, 344
Peters, Floor 197, 200, 221, 290, 297, 344, 346, 347
Peters, H. 286
Peters, Hans 308
Peters, Philip 292
Pevsner, Nicolaus 19
Phaff, Johan 186

Pheifer, Atze 288, 331
Picasso, Pablo 70, 71
Pirsig, Robert M. 210, 211
Pissarro, Camille 34
Plantenga, Dr. Ir. J.H. 42, 45, 46, 53, 61, 317
Plasschaert, Albert 40
Plokker, Prof. Dr. J.H. 96, 107, 153, 167, 296, 306, 328, 331, 335, 338
Polak, Hans 32, 37, 48
Polak, Minnie 32, 37, 48
Pollock, Jackson 152
Pomar, Victor 292
Ponten, A.P.S. 297
Ponten, Trees 290
Popken, de heer 284
Postma, Hannes 177, 179, 186, 290, 340, 341
Pot, Robert 290
Prange, J.M.(Jo) 61, 284, 320
Prinner, Anton 306, 353
Prins, Ralph 290, 306, 307, 343
Pronk, Jan 264

Qivo/Kivo 225, 348
Quelvée, M. 314

Raab, H. 324, 331
Raden Basoeki-Abdullah, de heer 283
Rajlich, Thomas 290, 344
Rakhorst, W. 284
Ramaker, de heer 284
Ranson, France 34
Ranson, Paul-Élie 34
Raymond, Marie 72, 85, 313, 325
Read, Herbert 17, 27, 83, 89, 91, 325
Redeker, Hans 96, 97, 102, 105, 107, 123, 146, 167, 219, 286, 305, 328, 329
Reede, Han van 306
Regt, W.F. de 324, 331
Regters, Hermanus 284
Rehorst, Chris 333, 347, 349, 355
Reich, Wilhelm 198, 250
Reijden, Joke van der 324, 331
Reitmann, Frederic 63
Remmen, Gerard van 286, 331, 341
Renz, Ilse 308
Repelaer van Driel, mevr. P. 284, 319
Reve, Gerard van het 162, 168, 169, 339
Reydon, de heer 284
Rheeden, Herbert van 17, 18, 19, 45
Rieser, Wil 14, 76, 114, 122, 124, 323, 324, 326, 332, 333, 354
Rietveld, Ellie 208
Rijgersberg, E. 329
Rijn, Ed van 178, 288, 341
Ringelberg, M.P. 324, 331
Robertson, Anje 347
Rodenko, Paul 307
Rodin, Auguste 60
Roebers, Maryan 292
Roëde, Jan 63, 284, 305, 320
Roem, Hans 73, 79, 82, 83, 89, 94, 96, 97, 107, 114, 139, 167, 286, 305, 325, 329, 332, 333
Roland Holst, Jany 48
Roland Holst, Richard 36, 48
Rollema, Ingrid 13, 27, 257, 262-265, 267, 333, 334, 338, 340, 342, 348, 349, 350, 352, 354, 374
Rom(e)ijn, Gust/Guus 193, 194, 195, 221, 225, 290, 306, 307, 342, 344, 347
Rooij, Marie Jeanne de 13, 27, 28, 257, 265, 266, 374
Rooijackers, Rudi 13, 99, 102, 116, 122, 138, 139, 171, 173, 179, 194, 197, 198, 199, 201, 206, 208, 210, 227, 237, 243, 258, 259, 286, 305, 329, 331, 332, 340, 344, 346, 347, 349
Roos, Hetty de 32, 313
Roos, Jacobus Hermanus de 314
Roos, Robert de 315
Roos, Ruud 292
Roosmale Nepveu, mw 284, 319
Ros, Jan Dominicus 18, 43, 44, 45, 46, 60, 64, 316, 317
Rost, Nico 48
Rothe, Richard 43, 44, 46, 49, 64, 83
Rozendaal, Willem 125, 146
Ruiter, dr. Frans 187
Ruiter, Guus de 306
Ruivenkamp, Piet 337, 340
Rutten, Theo 87

Sandberg, Willem 18, 72, 97, 305, 323, 332, 353
Santen, Christa van 102, 333, 354
Sartre, Jean-Paul 96
Schaap, Ted 307
Schaft, de heer v. d. 284
Schaick, Ella van 292
Schamhardt, Eva 136, 137, 164, 167, 197, 231, 232, 235, 309, 331, 334, 338, 349, 350, 354
Schaper, Walther 152
Schaper, Wouter 335, 336, 354
Scheuffler, Betty 318
Schlebaum, Wim 342
Schneiders, Carolina 292
Schotel, A. 306
Schouten, George 193
Schröder, mw 285
Schröder, Sierk 63, 319
Schrofer/Schröfer, Willem 13, 18, 28, 41, 45, 46, 73, 74, 83, 85, 121, 133, 152, 286, 328
Schuhmacher, Wim 48
Schuitema, Paul 42, 48, 61, 76, 125
Schurman, Willy 307
Schuuring-Radsma, mevr. S. 296
Schuurman, Henk 285
Schuurman, Sjef 308
Schweitzer, mej. 285
Schwitters, Kurt 39
Seibel, Bo 347
Semeijn, Marinus Pieter 285
Sergeant, Frits 292
Sérusier, Claude 314
Sérusier, Paul 34, 35, 314
Severini, Gino 35, 36, 54
Sierhuis, Jan 187, 217, 218, 227, 228, 243, 249, 290, 345, 347, 348, 349, 354
Sillevis, John 37
Siné 169
Sinemus, Wim 335
Slebe, Ferry 13, 63, 74, 79, 81, 94, 109, 111, 114, 122, 285, 286, 305, 324, 329
Sloet, Josephine 24, 177, 333, 334, 338, 349, 354
Sloot, Andries van der 308
Sloot, Jen van der 308
Sluijters, Jan 319
Sluiter, Willy 319
Smit, Boud 337
Smit, Wim 324, 331
Smith, G. Arnold 55, 285, 319
Smits, Marianne (Grootenboer) 208, 294, 346
Smits, T. 324, 331
Snoeck, Jan 74, 86, 147, 178, 185, 186, 208, 210, 213, 232, 243, 260, 288, 324, 333, 347, 349, 354
Snoek, Annelies 290
Soest, Pierre van 340
Sok, Ap 306
Soutberg, Elisabeth Maria (zie verder onder Bibeb) 152
Spies, mej. A.J. 333
Spijkman, L. 324, 331
Spoelstra, Lilian 204, 345, 346, 347, 349, 350, 354
Sponsen, de heer 285
Spoorenberg, Stan 210, 290
Sprangers, Wim 331, 333
Sproncken, Arthur 340
Spronk, Annelies 292
Spruit, Pieter 294
Staay, Adriaan van der 107, 167, 169, 180, 221, 297, 339, 349, 355
Stamkart, Wouter 341
Stapert, Wim/Guy 197, 292, 308, 347
Stips, Wouter 188, 290
Stips-van Weel, mevrouw G.P. 297
Stockhausen, Karlheinz 193, 336
Stoffels, Lilith 290, 344
Stolk, Agnes van 60, 285, 319
Stomps, Etty 310, 324, 331
Stoppel, mw de 285
Strooker, Shireen 199
Struik, Piet 55, 285
Struycken, Peter 340
Suringh, Hanneke 308
Swaal, mw 285
Swart, Herman 95, 327

Tagore, Rabindranath 23
Tajiri, Shinkichi 167, 340
Tang, Hennie van der 190, 342, 349, 351, 354
Tanguy, Yves 71

Tärre, Otto 324, 331
Tas, J.M. van der 19, 21
Termote, Albert 60, 61, 63
Thomas, mej. J.E. 285
Thung, K.G. 324, 331, 333
Tieffenbach, Lilia 285
Tieman, Henk 288, 331, 341
Tierer,? 68
Toebosch, Moniek 191, 221
Toner, Michael 290, 340
Toorn Vrijthof, C.J.A. van der 324, 331
Traa, Cornelis van 37, 314
Trapman, Norman 294
Trippelaar, Arnold 307, 331
Tromp van Holst, ? 285, 319
Trumpie, Henk 215, 220, 290
Tutein Nolthenius-Albarda, Heleen 283, 319

Varkevisser, Ernst 308
Velsen, A. van 296, 327
Velthuijs, Max 76, 100, 116, 125, 127, 129, 141, 288, 306, 307, 324, 331
Ven, Martine van der 292
Venselaar, A.R. 332
Vera, M.M.P. 314
Verbeek, Jacques 294
Verbiest, Eveline 308
Verbist, Joséphine 218, 349, 354
Verburg, Harry 60, 63, 285
Verdijk, Gerard 153, 177, 181, 226, 243, 290, 308, 344, 348
Verduyn Lunel, Jack 259, 262
Verhagen, Hans 169, 338
Verheul, Jac 342
Verhoef, Marijke 224, 347, 349, 354
Verhoog, Aat 20, 101, 113, 114, 129, 147, 167, 170, 171, 173, 179, 186, 288, 308, 331, 333, 337, 338, 339, 340, 341, 349, 350, 354
Verkerk, Atie 331
Verkoren, Arthur 288
Vermeire, Don 288
Vermolen, Ineke 192
Verplanken, Bas 294
Vervoort, Fransje 308
Vestdijk, Simon 38
Vet, Henk van der 290
Vian, Boris 162
Vies, Ditte van der 41
Villanueva, Felix 265
Vink, Annemieke 349, 354
Vink, Frans 307, 329
Vinkenoog, Simon 16, 162, 169, 338
Visscher, Reinder 324, 331
Visser, Carel 340
Vlag, Cees 308
Vlies, Cees van der 94, 129, 131, 164, 296, 326, 327, 338
Vliet, Jan van 211, 347
Vliet, S. van 317
Vogelpoel, J.P. (Hans) 285
Volten, André 340
Vonk, Jacques 14
Vorst, Carla van der 166
Vorst, Tony van de 294
Vos, jhr. I. de 285, 319
Voskuijl, Henk 45, 46, 317
Voute, Pau 164, 235
Vriend, de heer 285
Vries, Jaap de 290
Vries, Martha de 317
Vries, mw de 285
Vries, R.W.P. de 317
Vrijman, Jan 199, 344
Vrijman, Wilhelmina 316
Vroom, Jean Paul 186, 191, 192, 288, 341, 342
Vroom, dr. R.N.A. (Nico) 95, 327, 329
Vuillard, Édouard 34, 35, 314

Wagemaker, Jaap 340
Waijers, Sjoerdje (v.d. Maas-) 235, 292
Waisvisz, Michel 193, 221, 290, 343, 347
Wal, Ir. J.J. van der 296
Walraven, Mw. van 324, 331
Warnaar, Lynn 209, 292, 347, 348
Warnaars, ir. 285, 319
Waterreus, de heer 285
Weerd, Wim van de 306
Wees, de heer van 285
Wegchelaar, Lex 294
Wegchelaar, Marit 294

Wegerif, Henk 47, 62, 321
Weihs, Bertram 307
Welling, Dolf 308, 337
Werff, Abe van der 262
Westerduin, Kees 184, 349, 354
Westerik, Co 101, 117, 121, 122, 134, 138, 139, 146, 288, 332, 334, 340, 354
Weverling, Willem 285
Wiegel, Jan 342
Wiegel, Wim 183, 185, 195, 196, 239, 290, 341, 343
Wiegman, Matthieu 72
Wielek, H. 338
Wijk, Ed van 78, 102, 120, 148, 186, 227, 288, 329, 330, 331
Wijkniet, A. 317
Wijnen, N. 296
Wijnvoord, mw 285
Wijsmuller, Joris 28, 266, 352
Willem 169
Willigen, Redi v.d. 308
Willink, Luc 318
Wils, Jan 48, 321
Wilzen (wethouder) 186
Wind, Eduard 308
Winter, Elisa 308
Wirtz, A.H.S. 317
Wit, Frans de 294, 335
Woldringh, Meinardus 307
Wolf, Fredi 308
Wouters, Fred 332
Wouters, Hero 292

Xenakis, Iannis 193

Yatsiv, Jehuda 294

Zaludova, Natascha 294
Zanden, Ed van 306
Zandstra, Klaas 285
Zangeres zonder Naam 202
Zeldenrust, Leon 74, 82, 86, 89, 91, 94, 106, 108, 109, 111, 116,134, 306, 310, 324, 325, 326, 331, 332, 333, 354
Zijlmans van Emmichoven, A. 324, 331
Zijlstra, Oet 324, 332
Zingg, J. 313
Zwart, Piet 39, 42, 48, 61, 95, 99, 102, 125, 296, 327
Zwartjes, Frans 13, 27, 157, 174, 175, 176, 186, 190, 191, 192, 193, 196-200, 203, 205 209, 210, 221, 227, 228, 231, 241, 243, 249, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 267, 288, 297, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 354, 370, 373
Zwartjes, Trix 208, 215, 232, 235, 236, 243, 290, 309, 343, 344, 346, 347, 349, 354
Zwiers, Wim 306
Zwijndregt, Co van 105, 329
Zwollo, Frans 68

Dankwoord

De uitvoering van deze studie was geen eenzame exercitie. Velen hebben bijgedragen aan het eindresultaat. In het bijzonder dank ik alle oud-deelnemers en -medewerkers en andere betrokkenen van de Vrije Academie die ik heb mogen spreken. Een lijst met namen van deze personen staat op de pagina's 354-355. Ik bewaar mooie herinneringen aan vele interessante, inspirerende en vaak onvergetelijke ontmoetingen. Speciale dank gaat uit naar Levina Floothuis-van de Bundt, Marc van Bilderbeek en Laura de Moor voor hun gastvrijheid, het gebruik mogen maken van hun archieven en de vele mondelinge informatie. Marie Jeanne de Rooij dank ik voor haar ruimhartige medewerking bij het openstellen van het archief van de Vrije Academie.

Ik ben bij mijn onderzoek begeleid door het Dual PhD Centre van de Universiteit Leiden, Campus Den Haag, waarvan ik de staf mijn grote waardering wil betuigen; daarbij in het bijzonder Adriaan in 't Groen, die er gedurende de inhoudelijke start- en schrijffase van mijn onderzoekstraject directeur was, Pieter Slaman, die tot mijn groot plezier later mijn co-promotor werd en Petra Evers voor haar belangrijke ondersteuning. Het Centre, gehuisvest onder de hanenbalken, deed me vaak denken aan de Vrije Academie in zijn beginjaren, vooral vanwege de genereuze, hartelijke en invoelende sfeer die er heerste. Mijn promotor, Prof.dr. Wim Willems, behoor ik, jammer genoeg, volgens Leidse traditie niet te bedanken.

Ik dank mijn collega Bertus Bakker, wiens belangstelling net als de mijne uitgaat naar de brede verspreiding van kunst en cultuur, voor zijn secure meelezen, meedenken en becommentariëren van alle versies die ik schreef. Mijn moeder Mieke Dorrenboom dank ik postuum; zij heeft iedere versie nageplozen op inconsequenties, maar heeft tot mijn spijt de voltooiing van het manuscript niet meer kunnen meemaken. Tilleke Jansen bedank ik voor het grondig lezen en analyseren van het eindresultaat. Dank gaat verder uit naar Ernst Gras, Susan Dorrenboom, Carolien van der Vorst en mijn zoons Remi en Michel Englebert. Iedereen die ik verwaarloosd heb door zo monomaan bezig te zijn met dit project wil ik danken voor hun begrip.

Ik ben het Haags Gemeentemuseum dankbaar voor het belangeloos beschikbaar stellen van afbeeldingen; en vooral conservator Hans Jansen voor zijn bemiddelende rol daarbij. Kunstenaar en grafisch vormgever Cees van Rutten dank ik voor zijn expertise en de vele uren die hij heeft besteed aan de professionele vormgeving van het proefschrift.

Ten slotte dank ik degene die het hele proces van begin tot eind heeft beoordeeld en meebeleefd, mijn geliefde en kritisch klankbord Kees Lutkie.

Curriculum Vitae

Saskia Gras (Zaandam, 1956) behaalde in 1974 het diploma Gymnasium A aan het Erasmiaans Gymnasium te Rotterdam en studeerde kunstgeschiedenis en klassieke archeologie aan de Rijksuniversiteit Leiden. In 1983 legde ze het doctoraalexamen af met als hoofdvak Kunstgeschiedenis van de Nieuwe tijd. Haar bijvakken waren onder andere Psychodrama, gevolgd aan de vakgroep Klinische Psychologie in Leiden, Cultuurfilosofie en Sociologie van het Bouwen en Wonen aan de Universiteit van Amsterdam. Vanaf 1983 werkt zij als zelfstandig docente kunstgeschiedenis en organisator van reizen en excursies, en als freelance publiciste en tentoonstellingsmedewerkster.