



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

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 besommeringen 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 wél 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 onregelde 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 schilderen 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 kleur-

gebruik.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 raakteijd 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 dat moment nog maar heel bescheiden ontpopte. Het was ook Charlotte van Pallandt opgefallen; 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.

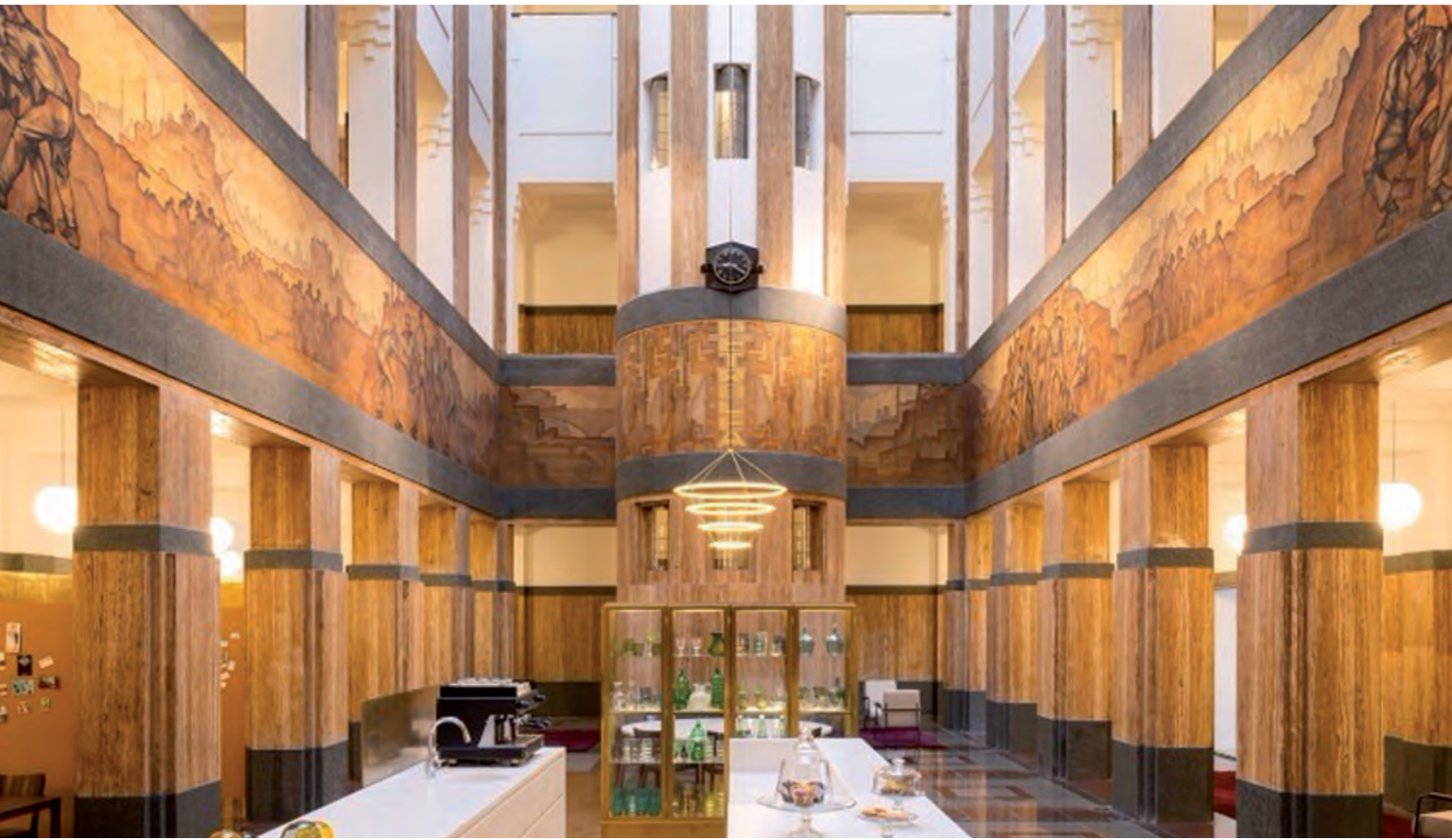
De idealen van de Académie Ranson zouden De Moor zijn hele leven bijblijven. Het benadrukken van individuele vrijheid en van het gemeenschapsgevoel pasten goed bij zijn levenshouding. Ook het kunstzinnige ideaal van vormvereenvoudiging en de bescheidenheid ten aanzien van het werk zijn aspecten die in zijn onderwijsvisie terugkeerden. Het ideaal van het collectieve kunstwerk in dienst van de gemeenschap, een ideaal dat in Nederland werd verwoord door kunstenaarsdocenten 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 tegenover-

gestelde van 'niet een plek van uitzonderlijke inspiratie', zoals John Sillevius 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 galeriën. 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 expositiën. De Moor meldde zich er als lid, trad al kort daarna toe tot het bestuur van de *Eerste Afdeling*, 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 Leek 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 galeriën 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 galeriën. Deze werden uitgebreid toegelicht in de *Nieuwe Rotterdamse 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 verward 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 galeriën 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

Péto (= 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 landentoonstellingen, 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 wendelen, als een soort 'kosmische verschijningen'.⁴⁶

Begin jaren dertig tekende zich een kentering af in het expositiebeleid van de Haagse kunsthandelaars. 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 akten-opleiding.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. Tekenenonderwijs 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 doodelijk 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 montessoribenaadering, 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-

43



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 leren 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 geheugenteekenen. 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 wél 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 polemieek 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 Voskuil 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 geëliminering), 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 bevoegen 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 Voskuil, allen lid van de H9. Van Koppenhagen en Voskuil

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 bedaaide 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 Montessori-methode?' 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 theosoof 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 onderwijs-

taken 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 alle 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 mecenasen, 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.

51



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 ontplooiën, ontwikkelen van persoonlijkheid; wij willen opwekken en enthousiasme kweken. 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 kweken', 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 verfgbruik.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 tekenafels. 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

EERSTE NEDERLANDSCHE VRIJE STUDIO
 voor Schilderen en teekenen naar levend model en Stillven
 en beoefening der Grafiek
 gevestigd in HUIZE ESHER SURREY Lange Voorhout 58

zakelijk leider:
CHARLES BIGNELL

De cursusgelden bedragen:

voor ochtend en middag per maand	f 35,—
met correctie	
idem zonder correctie	f 25,—
Voor ochtend of middag per maand	f 25,—
met correctie	
idem zonder correctie	f 17,50
voor 1 avond	f 0,50
voor 10 avonden bij vooruitbetaling	f 4,—

Leden van federatie genieten extra korting
INSCHRIJVING DAGELIJKS VAN 10—12 EN VAN 2—4 UUR
BIJ DE DIRECTIE **LANGE VOORHOUT 58**



VAN MARLE & BIGNELL
LANGE VOORHOUT 58
's-GRAVENHAGE

VEILINGEN VAN:

ANTIQUEITEN
SCHILDERIEN
KUNSTVOORWERPEN
MEUBILAIRE GOEDEREN
WIJNEN enz. enz.

VRAAGT ONZE CONDITIES — TAXATIES

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 overliep.

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 aanschaffen 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 uitverkozen 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 Teeke-



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



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

nen 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.

Het is onduidelijk hoe Livinus van de Bundt in contact kwam met de Vrije Studio. Mogelijk betrof 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 wél 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 vereniging 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 hoger 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 fundamenteën 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.

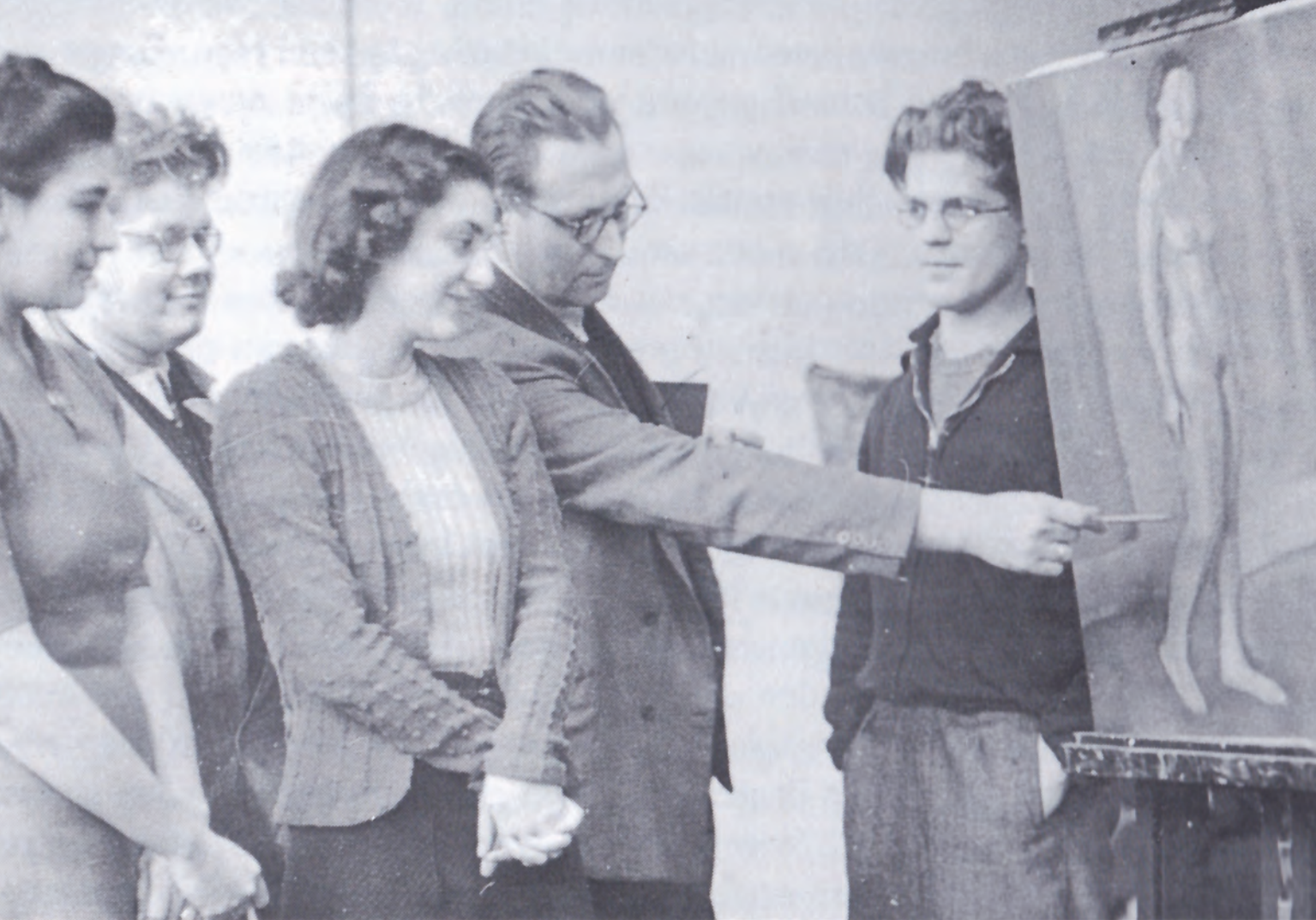
Volgens Erdely had de Vrije Studio de taak kunstenaars te helpen zoeken naar het 'hogere, het oneindige en het volkomene'. Hij zag de meesters Botticelli, Fra Angelico en Lucas van Leyden als natuurvereeërs, waarmee hij wilde zeggen dat zij de werkelijkheid, de natuur, weergaven op een hoger, idealistisch 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 uitdrukkingwijze, die zich verheft boven het materiele 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 kunstkenneren, 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 modieuze isme overnam. Ook De Moor en Erdely beklagden 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 stillevens 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 grijs tinten 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 zo iets 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 gedachte-

wereld 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 belangrijkste. 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 beeldhouw-kunst 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 Montessori-kringen.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 beschikend 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 tegen 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 kunstenunderwijs 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

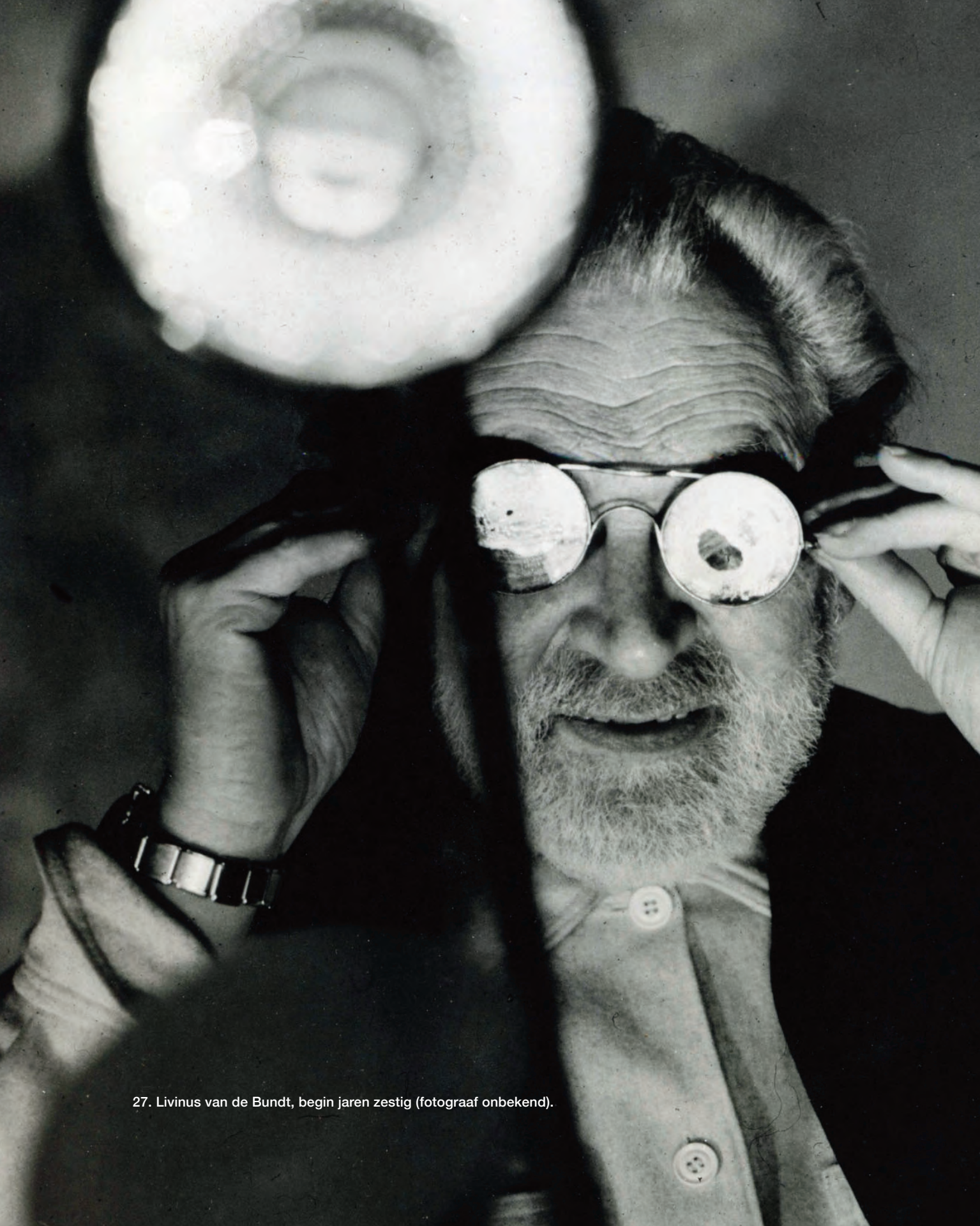
Nederland die hun leerlingen niet meer het perspectivisch correcte natuurtekenen aanleerden, omdat dat funest zou zijn voor hun fantasie. Het idee was dat kinderen, wanneer zij niet alleen hun verstandelijke, maar ook hun spirituele kant ontwikkelden, door gebruik te maken van fantasie en verbeelding, 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 geheugen-tekenen 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 volwassenden 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 geregleerde 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).