



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



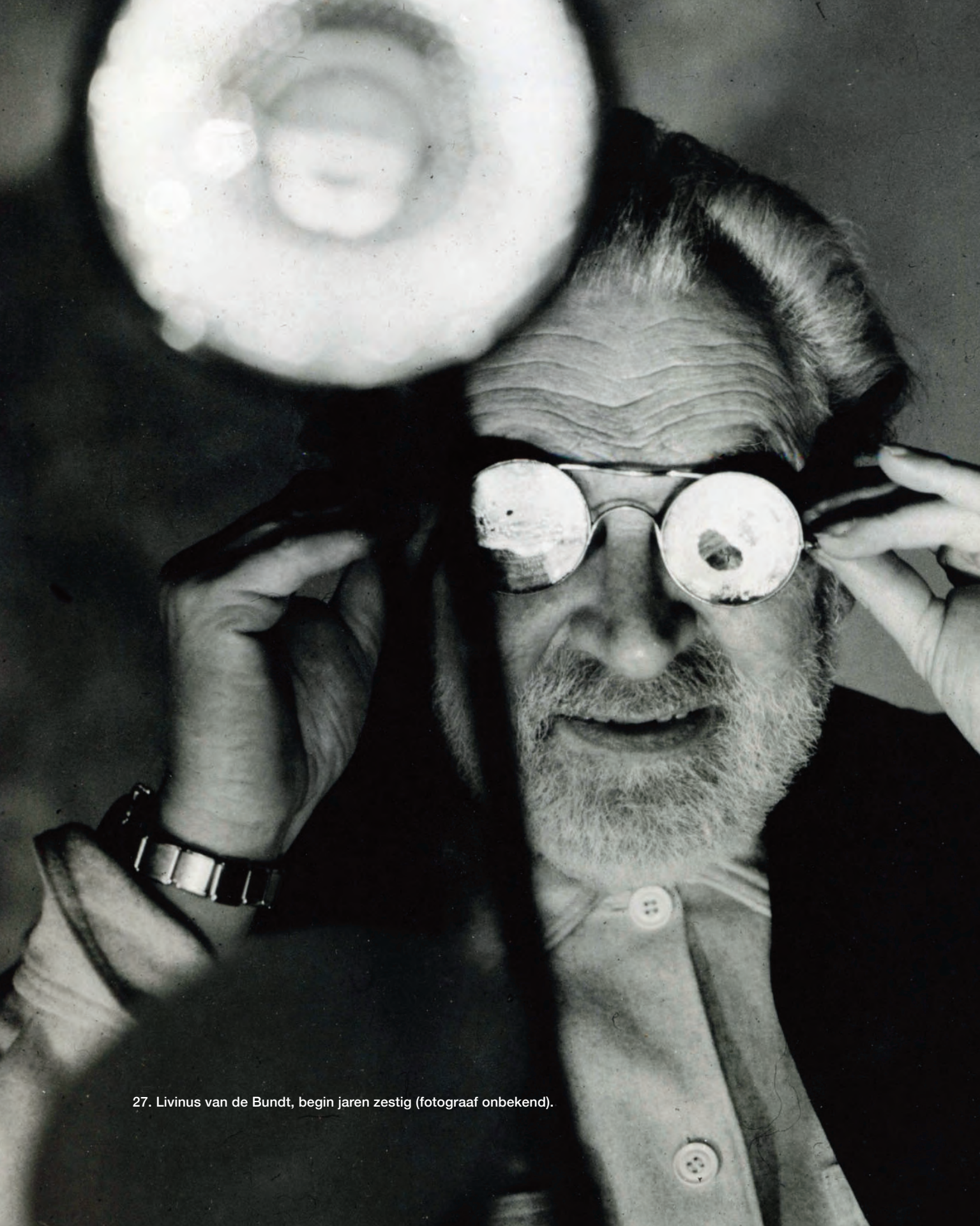
The following handle holds various files of this Leiden University dissertation:

<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



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

Deel 1

**De Vrije Academie onder Livinus
1947-1964**

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

Livinus Arie Cornelis Jan van de Bundt werd geboren op 5 maart 1909 te Zeist, als oudste zoon van een winkelier in tabak, koffie en thee aan de 1e Hoogeweg 11.¹ Zijn roepnaam was Jantje.² Het was een streng religieus Nederlands Hervormd gezin, waarin na Jantje twee dochters geboren werden. Vader Van de Bundt was een respectabel burger van Zeist, lid van de Burgerwacht, die, zoals zijn kleindochter Levina zich herinnert, 'goed kon schieten en veel medailles ontving'. Hij stond bekend als streng, maar rechtvaardig en voedde Livinus waarschijnlijk met harde hand op.

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

Van de Bundt senior zag niets in het kunstenaarschap voor zijn zoon. Nadat Livinus het vierjarig ULO verliet zonder diploma, met veel onvoldoendes maar met een negen voor tekenen,

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

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

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

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

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

Grafiek werd vanaf dat moment zijn specialisme. Aan de Vrije Studio doceerde hij het lesvak vanaf 1935.⁶ Bij hem kon iedere leerling werken naar eigen inzicht en hoefde niemand zich aan normatieve regels te houden. Hij gaf les in etsen, voor hem een nieuwe techniek, want hij was gewend met de burijn in staal te steken en koper te bewerken. Etsen bood hem de mogelijkheid om de tekening vlotter en soepeler, in vloeiende lijnen, in het metaal te krijgen. Livinus stond bekend om zijn voorliefde voor het uitproberen en onderzoeken van ongewone materialen en technieken. Diepdruk, hoogdruk en vlakdruk, hij beoefende het allemaal.

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



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

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

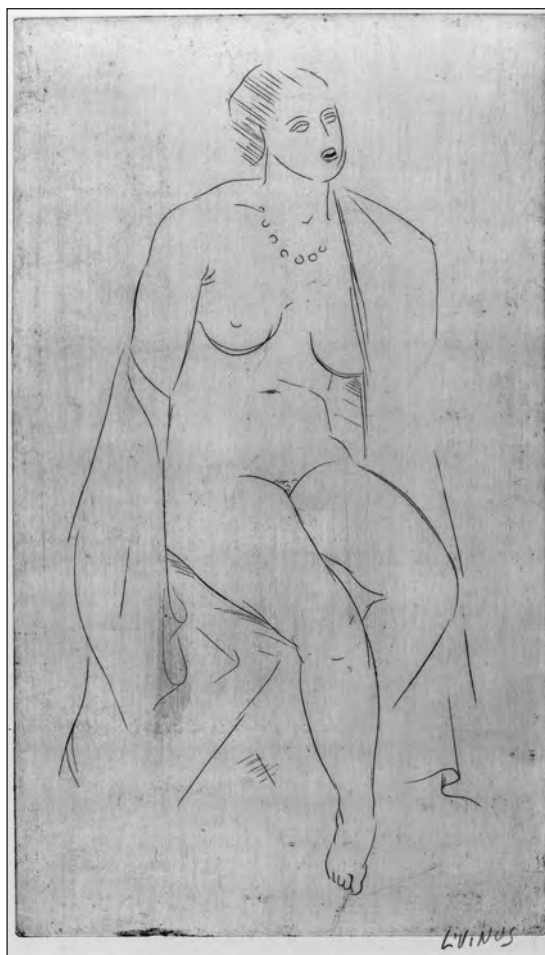
In 1936 deed Livinus mee met de gerucht-
makende internationale expositie 'De Olympiade
Onder Dictatuur' (D.O.O.D) in Amsterdam.
Kunstenaars protesteerden hiermee tegen de
Duitse Olympische Spelen, omdat onder de nazi's
een groot aantal kunstenaars was uitgesloten van
deelname aan de kunstolympiade.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



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

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

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



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

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

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

aan het licht te brengen. De droge naald-techniek was voor hem een soort schrijven, dat hij zo spontaan mogelijk, zonder verstandelijk nadenken, probeerde uit te voeren.

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

71



31. Livinus in zijn grafisch atelier aan het Westeinde, 1948.

Livinus: *Álles kan op een steen...*

In 1938 was Livinus weer terug in Den Haag en hervatte hij zijn werkzaamheden als docent grafische technieken aan de Vrije Studio. Ongetwijfeld paste hij toe wat hij in Parijs had geleerd; hij had in Hayter als docent een prikkelend voorbeeld gevonden. In de jaren tussen 1942 en 1944, toen de Vrije Studio door de oorlogsomstandigheden gesloten was, besteedde Livinus zijn tijd aan het formuleren van zijn gedachten over grafische mogelijkheden, als verwerking van de Parijse ervaringen. Hij stelde in twee aantekenboeken een oeuvre-catalogus op van zijn grafisch werk, zo'n honderd stuks, in chronologische volgorde van 1934 tot 1943.¹⁸ Kleine schetsjes verduidelijken over welke grafiek het gaat. Hij noteerde allerlei bijzondere experimentiemogelijkheden, zoals gaten boren of ponsen in de platen, ze bewerken met schuurpapier en vlekken laten inbijten door zwavelpoeder. De lijst van grafische proeven besloeg bijna drie bladzijden. Hij verzond methoden om de plaat van reliëf te voorzien en om witte partijen te behouden door uitgezaagde delen toe te passen. Hij bedacht experimenten met meerdere platen over elkaar heen en stelde zich voor om grammofoonplaten met krassen af te drukken. Hij opperde tevens mogelijkheden voor titels die hij zou kunnen gebruiken voor nieuw werk, zoals 'een bloemengevecht', 'het wilde leven', 'het gezaagde hout'. Het zijn stuk voor stuk titels die associaties oproepen met het fantasietekenen aan de Haagse Academie. Hij verbaasde zich over de geringe belangstelling van recensenten voor grafische kunst. De opvatting dat de monotype, die, omdat dat een eenmalige afdruk betreft, volgens sommigen geen grafiek zou zijn, vond hij onzinnig. 'De monotype staat (...) in 't verdomhoekje, maar hoort daar totaal niet!' Naast de monotype experimenteerde hij met de preegdruk en de blinddruk: drukprocedés zonder kleur, maar in reliëf, waarin alleen het licht, of eigenlijk de schaduw, het beeld bepaalt. De aantekenboeken van Livinus verhalen van zijn experimentele, onderzoekende geest. Zijn opvattingen over grafiek zou hij enkele jaren later

uitdragen als docent grafische vakken aan de Vrije Academie aan het Westeinde. De eerste prospectus die hij voor de opleiding uitgaf, kreeg een omslag met een blinddrukje.¹⁹ En hij schreef over zichzelf als grafisch kunstenaar: 'het wit uit het zwart purend, het zwart doorgravend toon ik het licht achter alle donker'.²⁰

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

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

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

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

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

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

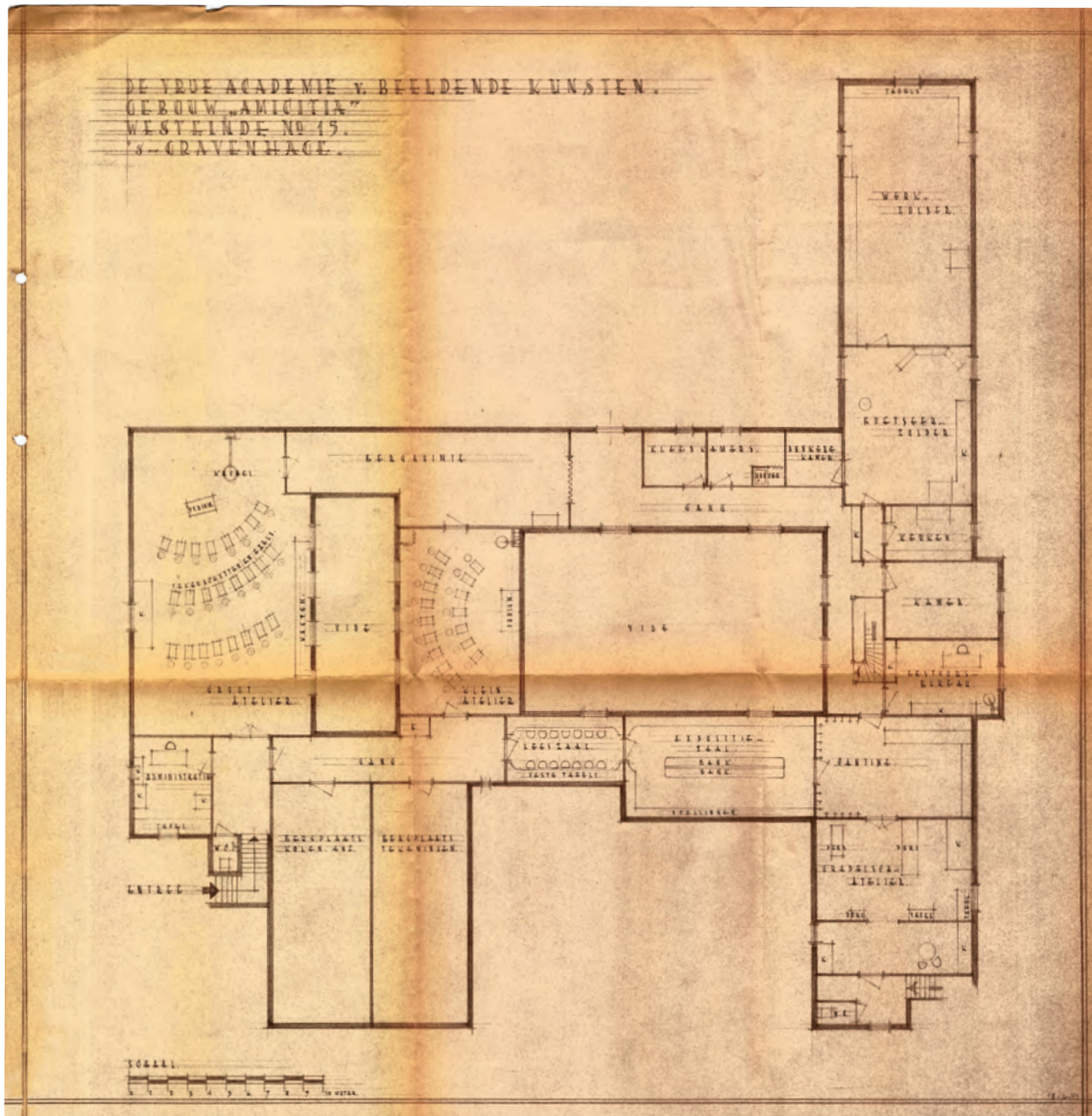
a. Opening en oprichtingsdoelstellingen

De opening van de Vrije Academie Amicitia op de zolder van een zalencomplex aan Westeinde 15 werd op 1 november 1947 feestelijk gevierd. Modellen traden op als danseressen en van



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

iedere aanwezige werd een kleurige handafdruk gemaakt. Schilderijen van de docenten waren tentoongesteld en Jos de Gruyter hield een lezing. Livinus had de academie in de voorafgaande maanden met hulp van wat vrienden ingericht. Hij woonde zelf met Mieke van der Burgt in twee kamers op de ruime zolder. Het gedeelte naast hun appartement verbouwden ze tot academie. Ze trokken twee ateliers op, een groot en een klein, beide voorzien van een podium voor het model. In een halve cirkel daaromheen kwamen ezels en tekenschotten. Op een plattegrond is te zien dat in het grote atelier vierentwintig werkplekken zijn ingetekend en in het kleine zestien. Afgaande op de schaalverdeling links onderin moet het grote atelier ongeveer 82 m² en het kleine 25 m² gemeten hebben. Zestien ezels op 25 m², dat lijkt optimistisch. Een leerling uit 1948 herinnert zich dat er in het kleine atelier zo'n acht ezels stonden.²⁷ Vlakbij de trap bevond zich een



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

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

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



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

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

Het beurzenstelsel diende in de eerste plaats om talentvolle jongeren die een cursus aan de academie niet konden betalen de mogelijkheid tot kunstonderwijs te bieden; in de tweede plaats om jonge kunstenaars, die voor anderen stimulerend waren, leven in de brouwerij te laten brengen. Een van die jongeren was de eigenzinnige, 21-jarige schilder Anton Martineau, die niet als leerling was ingeschreven, maar wel mocht komen schilderen, ook naar model. 'Ik kwam als een witte raaf daar aanvliegen. Livinus zei: jij betaalt niets, ik vind het leuk als jij tussen die leerlingen in staat, als je daar gewoon werkt met jouw gretigheid, met je

dikke zwarte krijt'.³⁸ Martineau, die was opgeleid aan de Haagse Academie bij Schuitema en Kiljan, had er dus een rol als animator. Hij droeg tussen de tekentafels zijn surrealistische gedichten voor en dat vond Livinus prachtig. 'Dat zoek ik nou, dat zoek ik nou', moet hij uitgeroepen hebben. Martineau declameerde dichtregels als 'Ik waak over jouw uitwisbare lijnen - omtrekken rond jouw vlees aanraken is een zwerftocht met ogen vol hongerig licht...'³⁹

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



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

Kunsten was. Als eenvoudige doelstelling formuleerde hij: 'Het opwekken tot en bevorderen van de praktische studie van de vrije beeldende kunsten'. In het persbericht lichtte hij de lezer over de bijzonderheden in. Er was geen leerplan nodig, want elke docent stelde zich in op de individuele aanleg van de leerling. 'Wij zullen trachten psychologen te zijn', schreef hij. De docenten adviseerden 'van binnenuit'. De leerlingen konden zelf beslissen bij welke docenten zij lessen wilden volgen, op welke tijdstippen en in welk tempo; ze waren vrij om te komen en te gaan. 'Wie geen interesse heeft voor projectie of perspectief krijgt dit niet opgedrongen. Voelt men behoefte aan anatomische studie, dan wordt men daarin

gesteund'.⁴¹ De docenten verstrekten geen rapporten en diploma's, want een vaste norm voor kunst was niet te stellen.⁴² In plaats daarvan organiseerden zij exposities met werk van leerlingen zodat de leerling zijn werk kon vergelijken met dat van anderen: tentoonstellingen 'van paedagogische aard'.⁴³ Zoiets werkte meer stimulerend dan cijfers, vond Livinus. Door vergelijking ziet de leerling zelf wat hij wil verbeteren. Discussie over de resultaten vond de directeur dan ook fundamenteel. Toelatingseisen waren er niet, alleen een leeftijdsgrens van achttien jaar, waarop overigens uitzonderingen mogelijk waren. Livinus sprak herhaaldelijk uit dat het niet om diploma's ging, maar 'om wat je als mens bent'.⁴⁴ Dat betekende dat in de praktijk



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

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

Hij sprak met de aspirant-leerlingen, bekeek hun meegebrachte werk en kwam dan tot een intuïtief oordeel, dat mede was gebaseerd op de manier waarop aankomende leerlingen hun werk toelichtten. Toen Marinus Boezem zich meldde, deelde Livinus hem al na vijf minuten mee dat hij de lessen gratis mocht volgen. Dat had niet zozeer met zijn werk te maken, maar wel met het gegeven dat de 21-jarige Boezem, afkomstig uit

Leerdam, moeite gedaan had werk en huisvesting in Den Haag te vinden, speciaal om de opleiding te volgen. Hij gaf dus blijk van grote bevoegenheid en interesse.⁴⁵

Zelfontplooiing, de vrijheid van kunst-opvatting, het ontbreken van eindnormen en een drempelloos toelatingsbeleid waren in eerste instantie de belangrijkste onderwijs-ideologische punten. Gedurende het gehele eerste jaar was er inderdaad geen nauw omschreven lesprogramma. Maar vanaf september 1948 bood Livinus een opmerkelijk lespakket aan, dat hij in de eerste



38. Expositieruimte, 1948.



39. Klein atelier, 1948.



40. Klein atelier met klas van Ferry Slebe, 1948.⁴⁶



41. Leeszaal, 1948.⁴⁷

prospectus toelichtte. Hierin verklaarde hij zijn ideeën nader en maakte hij duidelijk hoe die naar de praktijk vertaald zouden worden. De Vrije Academie bood lesvakken aan die uitgingen van verbeelding en fantasie, van experimenten, spontaniteit, van spiritualiteit en poëzie. Er was sprake van fantasietekenen, experimenteel tekenen, spontane kleuruitingen en 'spiritueel schrift'. Kunst had voor de Vrije Academie niets te maken met esthetiek, stond er, maar alleen met 'zelfuitbeelding van de ziel'. Daardoor kon kunst alleen beoordeeld worden aan de hand van de persoonlijkheid van de maker. Het onderwijs was

erop gericht de leerling te leren zichzelf vrij te uiten; dan zou vanzelf de 'goede' kunstenaarsinstelling naar buiten komen en daarmee zou de kunstenaar de samenleving gunstig kunnen beïnvloeden. Persoonlijkheidsvorming moest beslist niet gezien worden als een paternalistische bemoeienis van de docent. De mens, die volledig vrij is, niet bekneeld wordt door dwingende normen, voelt vanzelf 'het goede' aan. Zo kwam in de eerste prospectus de morele component van de onderwijsideologie aan de orde, in een tekst die opgesteld was door kunstpsycholoog Hans Roem.



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



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



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

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

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

Deze idealen en dit lesprogramma getuigen van een visie die aan een aantal verwante theorieën raakt, die gezamenlijk van invloed waren op de beslissingen van Livinus. Die visie, waarin persoonlijkheidsontwikkeling belangrijker is dan een esthetisch resultaat, waarin fantasie en verbeelding vrijgelaten worden, zodat het irrationele en rationele met elkaar in evenwicht raken, harmonie ontstaat en uiteindelijk een betere maatschappij, leunde deels op de vooroorlogse experimentele onderwijsvisies, zoals die van de Haagse Montessorianen, de theosofen en de tekenleraren van de Haagse Negen. Die visie was deels ook terug te vinden aan de *académies libres* in Parijs en aan het Bauhaus in Weimar en Dessau. De wetenschap van de kunstpsychologie, die aan de Vrije Academie werd geïntroduceerd door psycholoog Hans Roem, stelde op ideeën van de Engelsman Herbert

Read. Tegelijkertijd speelde eind jaren veertig, zeker onder de kunstenaars die verenigd waren in de Stichting Kunstenaarsverzet, de doorbraakpolitiek van Gerardus van der Leeuw en diens personalistische opvatting een grote rol. Deze moderne inzichten waren onder kunstenaars vanaf het begin van de 20^{ste} eeuw steeds vanzelfsprekender geworden, maar hadden op het kunstonderwijs nog geen invloed gehad.

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

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



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



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

gericht. In 1947 was die moderne kunst aan de kunstacademies, zoals de Haagse Academie van Beeldende Kunsten en de Amsterdamse Rijksakademie, in het geheel nog niet geaccepteerd.⁴⁹ Voor en tijdens de oorlog had een aantal docenten, waaronder Livinus, Van Heel en Meys in Frankrijk gewoond en geëxposeerd. Het Parijse kunstenaarsechtpaar Marie Raymond en Frits Klein, goede bekenden van Livinus, De Moor en Meys, kreeg dat eerste jaar een betrekking als gastdocenten aan de Vrije Academie. Zij waren moderne, abstract en kubistisch werkende kunstenaars.⁵⁰ De organisatie van de academie deed in praktisch opzicht denken aan die van de Parijse onafhankelijke *académies*. Kunstenaars bundelen de krachten, huren een ruimte en een

model en geven les, meestal als welkome aanvulling op het inkomen. Vanzelfsprekend ontstaat dan een vorm van kunstonderwijs zonder examens, rapporten en programma, zoals een kunstenaar die in zijn atelier privélessen geeft. Maar Livinus wilde met zijn onderwijsprogramma verder reiken. Het ging hem om een speciale attitude, het vormen van een hechte gemeenschap en van een maatschappelijk verantwoord kunstenaarschap. In 1950 verwoordde hij dit zo: 'De naam Vrije Academie is niet de vertaling van *académie libre*, maar een uitbreiding daarvan. Want we voelden dat als de vriendschap die er tussen ons (de Equipe, SG) bestond, werkelijk hecht was, [deze] ook zou kunnen uitstrekken over onze leerlingen, deze onze hele persoon zou



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

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

Het geloof in kunstenaars die het al te rationele in de samenleving compenseren doordat zij, meer dan anderen, in contact zijn met hun gevoel, was ook een van de theorieën van Professor Dr. Gerardus van der Leeuw. Van der Leeuw was godsdienstwetenschapper en theoloog, en tevens minister geweest van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in het eerste naoorlogse kabinet Schermerhorn-Drees. Livinus, politiek medestander van Van der Leeuw, bewonderde hem. De wederzijdse waardering blijkt uit citaten van Van der Leeuw, die jarenlang in elke prospectus opgenomen werden, en uit de aanstelling in 1951 van Van der Leeuws persoonlijk adviseur en oud-minister Gerrit Bolkestein als bestuursvoorzitter van de Vrije



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

Academie. Van der Leeuw schreef het voorwoord bij de eerste prospectus, waarin hij Livinus' initiatief prees: 'De Vrije Academie voor Beeldende Kunsten te 's Gravenhage stelt zich niet slechts hoge kunstidealen, maar zij wil ook ernst maken met de gedachte van de werkgemeenschap, die het al te individuele uitsluit samen met het louter technische en die streeft naar een gezamenlijk leven door en voor de kunst'.⁵⁴ Van der Leeuw verwoordde hiermee het ideaal van Livinus: samenwerken met een groep gelijkgestemde en bevlogen mensen, die in vriendschap elkaar inspireren en solidair zijn met elkaar.

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

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

Onder Van der Leeuw als minister van OKW was Hammacher hoofd van de afdeling Kunsten. Hij was tevens actief in de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, een organisatie waar Livinus van de Bundt ook bij betrokken was. Ook vanuit deze Federatie werd een grotere rol voor de vrije kunstenaar in het maatschappelijk leven bepleit, vooral door zijn inzet bij de toegepaste kunsten en industriële vormgeving.⁶⁰ Een op het Bauhaus geïnspireerd curriculum zou daarom aan alle kunstnijverheidsopleidingen in Nederland moeten worden ingevoerd. Het lukte Hammacher niet in de korte tijd dat hij in functie was op het ministerie een dergelijk plan doorgevoerd te krijgen. De

kabinetsperiode Schermerhorn-Drees duurde slechts een jaar; de confessionele opvolgers Jos Gielen en Theo Rutten vonden niet dat de overheid hier een taak had.⁶¹ Maar de ideeën vielen wel in vruchtbare aarde bij Livinus van de Bundt. Vanaf het najaar van 1949 kwamen Bauhaus-lessen op het programma, mede als gevolg van de aanstelling van Paul Citroen. Citroen had zelf onderwijs genoten bij Johannes Itten, de charismatische leraar aan het Bauhaus in Weimar. Diens lesmethoden had Citroen overgenomen. Oud-leerlingen herinnerden zich hoe hij muziek opzette en zijn leerlingen eerst op *Kinetismus*-achtige wijze met de armen liet zwaaien, voordat hij ze liet tekenen.⁶² Livinus voerde in 1949 de afdeling Kunstvaktechnieken, de toegepaste kunsten, in als nieuwe afdeling. Die noemde hij afdeling II. Daarnaast bestond de afdeling van de Vrije Beeldende Kunsten (I) en die van de Cultuurwetenschappen (III). Hij vatte het plan op te starten met cursussen materiaalkennis en -behandeling (typische Bauhausvakken), toegepaste grafiek, ceramiek, 'textiel-design', fotografie, film en monumentale kunsten. De slogan 'Zo zijn Gemeenschap, Vrijheid, Experiment en Integrale Vorming de centrale beginselen van de Vrije Academie' vatte zijn toekomstplannen samen. Hij voegde er aan toe dat Amicitia de enige experimentele academie in ons land was.⁶³ Het beginsel van integrale vorming, dus het samengaan van de vrije beeldende kunsten (door hem gekarakteriseerd als 'experiment') en de toegepaste kunsten, werd daarmee een nieuw element in zijn onderwijs-ideologie.

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



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

b. Cultiveren en Socialiseren

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

Herbert Read was voor hem één van de grote voorbeelden in zijn vakgebied. Het boek *Education through Art*, dat Read tijdens de oorlogsjaren had geschreven, werd veel bediscussieerd.⁶⁵ De auteur sprak, evenals Roem, over individualisering en sociale integratie als voornaamste middelen tot de opvoeding van de mens. Doel van de opvoeding was volgens hem het tot ontwikkeling brengen van het unieke in de mens, tegelijk met zijn saamhorigheidsgevoel. Dat was precies het doel van de opleiding aan de Vrije Academie, zoals Roem in de eerste prospectus verwoordde. Al het unieke zou waardevol zijn voor de samenleving. Voor Read was kunst de basis voor opvoeding en onderwijs. Via kunst-uitingen leerde de mens namelijk het unieke in zichzelf ontdekken. Het begrip 'kunst' definieerde hij heel simpel: het was naar zijn idee niets anders dan op de juiste manier, dat wilde zeggen trouw aan het eigen karakter, beelden en klanken voortbrengen. Er bestond voor Read niet één type kunst dat maatgevend was voor alle mensen-typen, maar evenveel typen in de kunst als er mensen zijn. Esthetische opvoeding had dan ook uitsluitend als doel om bij alle vormen van

expressie trouw te blijven aan de persoonlijke natuur. Voor Read was elk type kunst de legitieme expressie van een bepaald persoonlijkheidstype. De voornaamste zorg van het kunstonderwijs was zijns inziens 'loten die niet in een gewenste richting willen buigen, niet te breken'. Dat was een visie die ook Livinus aansprak. Read trad in die jaren eenmaal op als gastspreker in het schildersatelier van de Vrije Academie.⁶⁶ Oud-leerlingen Leon Zeldenrust en Adèle de Beaufort konden zich de avond nog goed herinneren, maar ook dat niemand iets van zijn Engelse vakterminologie begreep.

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

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

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



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

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



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

schapsvorming' en de morele component van het kunstonderwijs; het tweede spoor was de oprichting van de Werkgroep. In de prospectus van 1948 kondigde Livinus het bestaan ervan aan en was een foto van een 'met assistentie van de Werkgroep' vervaardigde muurschildering afgebeeld. Vermoedelijk kwam het ontstaan van de Werkgroep voort uit de praktijk. Livinus schreef er in zijn eerste persbericht immers nog niets over. Het was geen doelbewust gepland lesonderdeel, maar het ontwikkelde zich als zodanig toen er in de loop van 1948 grote opdrachten van buitenaf op Livinus afkwamen, die hij alleen samen met anderen kon uitvoeren.

Voor het Haagse poppentheater van Guido van Deth aanvaardde Livinus zo'n veelomvattend project. In de loop van het seizoen 1948-49 vervaardigde een groepje leerlingen tientallen poppen.⁷² Leon Zeldenrust noemde deze gezamenlijke opdracht het belangrijkste evenement uit zijn Vrije Academieperiode, niet het minst vanwege het saamhorigheidsgevoel.⁷³ Het verdiende honorarium kwam de Vrije Academie ten goede, terwijl de studenten als beloning gratis lessen mochten volgen en de faciliteiten mochten gebruiken.

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



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

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

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

Het gemeenschapsideaal kwam verder tot uiting in een gedeelde verantwoordelijkheid voor het hele instituut. De ateliers konden behoorlijk koud zijn en lekkages verstoorden geregeld de lessen. Het kwam voor dat terwijl een model poseerde de regendruppels het atelier in spatten. Dan moesten de leerlingen eerst nog even het dak repareren. Soms moest er uit het ene atelier een lamp uit de fitting gedraaid worden om een andere ruimte te kunnen verlichten. De leerlingen

stookten de kachel op en zorgden voor koffie. Ze hielden de leestafel bij en stelden knipselmappen samen. Geregeld stond de academiëpopulatie te schuren, te gronden en te verven om het gebouw op te knappen of een tentoonstelling in te richten. Gebeurtenissen waarop in later jaren vertederd werd teruggeblikt. Vriendschap, geestdrift en verantwoordelijkheidsgevoel losten alle problemen op, zo werd gememoreerd.⁷⁷ Zo werkten leerlingen en docenten samen om het instituut mogelijk te maken. De houding van Livinus, die de leerlingen kansen bood, of er nu geld voor was of niet, speelde daarin mee. Hij promoveerde leerlingen tot assistent; die assistenten zetten weer een nieuwe Werkgroep op. Dat kweekte onderlinge solidariteit en droeg bij aan een zekere morele vorming, die eigenlijk niets meer, maar ook niets minder, inhield dan het bijbrengen van verantwoordelijkheidsbesef. Tegenover de grote mate van vrijheid stond dus een individuele verantwoordelijkheid voor gemaakte keuzes, zowel voor het instituut als voor de maatschappij.

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

c. Statuten en Subsidie

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

Administratief was de onderneming een rommeltje; privé- en zakelijke uitgaven van Livinus en Mieke van de Bundt liepen door elkaar. Materiaal

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

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

94



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

Algemeen Bestuur bestond onder meer uit de administrateur Herman Swart, de leerling-vertegenwoordigster Adèle de Beaufort en een vertegenwoordiger van de Vereniging van Vrienden van de Vrije Academie, Jan Andriessen.⁸⁶ Dit Algemeen Bestuur stond onder toezicht van de Raad van Bestuur, dat onder zijn leden vele zwaargewichten telde. De oud-minister van onderwijs Dr. Gerrit Bolkestein, Jan Hulsker, hoofd van de Afdeling Kunstzaken van de Gemeente Den Haag, de kunstcritici Jos de Gruyter, Cees Doelman en Jan Engelman, Philips' industrieel ontwerper Louis Kalff en Piet Zwart namen zitting.⁸⁷ Verder werden benoemd de Utrechtse hoogleraar pedagogiek Martinus Langeveld, de socioloog en theoloog Ad van Biemen en Mr. Arie Mout, bekend strafpleiter die dat jaar optrad als verdediger van Willem Frederik Hermans in het proces tegen de vermeende belediging van de katholieke bevolkingsgroep. Stuk voor stuk mensen die naam hadden gemaakt op het terrein van cultuurpolitiek, kunsten, onderwijs en de personalistische filosofie. De Equipe moet flink gelobbyd hebben. Niet alleen Livinus, maar ook Jan van Heel had een groot netwerk. Hij was in vele overheidscommissies vertegenwoordigd. Vooral de deelname van oud-onderwijsinspecteur Gerrit Bolkestein, die tijdens de oorlog minister was geweest in Londen en daarna persoonlijk adviseur van Van der Leeuw in het kabinet Schermerhorn-Drees, bleek cruciaal. Al vóór de eerste vergadering van de Raad had hij achter de schermen met Nico Vroom, hoofd afdeling Kunsten van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW), over een mogelijke subsidie aan de Vrije Academie gesproken.⁸⁸ Bolkestein verklaarde zich bereid het voorzitterschap op zich te nemen. Op de eerste vergadering van de Raad van Bestuur, op 14 september 1951, stond de subsidieaanvraag op de agenda.⁸⁹ Meteen bleek al dat Livinus het extra geld niet in de eerste plaats zou willen gebruiken om de docenten beter te honoreren, maar om het onderwijsprogramma uit te breiden. Hij wilde door verlaging van de les-

gelden bevorderen dat de leerlingen meer cursussen zouden volgen, waarbij ze vooral cursussen uit de afdelingen I (de vrije beeldende kunsten) en II (de toegepaste kunsten) zouden combineren. Alleen dan zou zijn ideaal van integrale vorming van de grond kunnen komen. Hij wilde een werkelijk totaalprogramma aanbieden, een volledige opleiding, zoals hij dat noemde. Uit de prospectus van september 1952 blijkt dat inderdaad het lesgeld voor een volledige opleiding was vastgesteld, waardoor leerlingen die de hele week kwamen werken, goedkoper uit waren. Het lesgeld voor losse cursussen werd wél verhoogd.⁹⁰ Wanneer een leerling minimaal twee cursussen volgde en daarbij een of meer dagdelen per week vrij werkte, loonde het een volledige opleiding te doen. Wat zo'n opleiding inhield werd niet verduidelijkt; in de prospectus stond alleen dat Livinus dat in overleg met de betrokken leerling vaststelde. Afhankelijk van interesse en talent adviseerde hij de aanmelders om bepaalde onderdelen te volgen, zowel uit afdeling I als II. Die leerlingen mochten dan net zo vaak komen als ze maar wilden. De cursussen van de Cultuurwetenschappelijke afdeling (III) waren bij de prijs inbegrepen, zodat er geen beletsel was om deze in de ogen van Livinus essentiële vorming te volgen.⁹¹

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

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

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

Met Redeker aan de Vrije Academie veranderde het taalgebruik. Hij sprak niet van cultiveren en socialiseren, maar zag zijn afdeling III meer als een experimenteel studiecentrum, een Studium Generale.⁹⁷ Vlak na zijn aanstelling organiseerde hij de conferentie 'de Hedendaagse Kunst en het Abnormale', waarvoor hij onder andere de Utrechtse criminoloog professor Th. Kempe uitnodigde.⁹⁸ Kempe sprak over de

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

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

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

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

belangrijke issues. De opvatting van Hulsker en Gispen deed naar zijn idee geen recht aan de authentieke gevoelens van het individu.

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



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

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



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

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

Dit ambitieuze programma werd gunstig beoordeeld door zowel het Rijk als de gemeente. Anderhalf jaar na de aanvragen (in juni en oktober 1953) kwamen de beschikkingen binnen; beide instanties hadden besloten tot een subsidie van 5000 gulden.¹⁰⁶ De vreugde aan de kant van de Vrije Academie was groot, vooral vanwege de erkenning dat een instituut dat zich niet aan de rijksexamenregelingen hield toch bestaansrecht had. Burgemeester en wethouders van Den Haag lieten weten grote waarde toe te kennen aan het bestaan van de Vrije Academie 'als tot dusver enig instituut van deze soort in den lande'.¹⁰⁷ Het ideaalplan van de aanvraag contrasteerde echter behoorlijk met de werkelijkheid van alledag. Het rooster van de afdelingen I en II van het jaar 1951-1952 behelsde slechts acht dagdelen schilderen, schetsen en tekenen in verschillende vormen door Berserik, Andrea, Meys, Van de Bundt en Van Heel, verder één dagdeel boetseren en beeldhouwen door Rudi Rooijackers en één

middag etstechnieken door Gerard Lutz.¹⁰⁸ Op het gebied van de toegepaste kunsten bood de academie vijf dagdelen mode aan door Lisette van Meeteren en twee dagdelen keramiek door Jaap de Boer. In totaal zeventien cursussen in de week, zonder *Vorkurs*, Abstractie, Materiaalleer of Synthese en Compositie, zonder glas, mozaïek of tapijt. Wèl herinnert Wil Mannesse, toentertijd leraar geschiedenis aan het Haags Montessori-lyceum, zich het vak kunstsociologie te hebben gedoceerd.¹⁰⁹ Ook andere specialisten waren voor een korte cyclus van buiten aangetrokken, waaronder psychologen, een musicoloog, een kleuren-specialist en industriële vormgevers zoals Louis Kalff, Wim Gispen en Piet Zwart.¹¹⁰

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

d. Hoefkade 101

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

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



56. Hoefkade 101, vijftiger jaren.

geforceerd. De kachel verdween. Livinus spande een rechtszaak aan tegen De Residentie. In de aanklacht stelde de advocaat, het bestuurslid mr. A. Mout: 'Van een bloeiend onderwijsinstituut hebt ge een ruïne gemaakt'.¹¹⁴ In augustus 1954 verbood Bouw- en Woningtoezicht de lokalen nog te betreden. Voor de maanden oktober en

november wist Livinus een lokaal om de hoek te huren op Laan 5, waar bij lange na niet het hele lesprogramma uitgevoerd kon worden. In de maanden augustus, september en oktober kon de academie zelfs in het geheel geen lessen verzorgen. Een enorme schade voor het instituut dat net in de lift zat. De eerste vier maanden van 1954 hadden een opgaande lijn laten zien: een omzet van f 8358,38, een stijging van 90%. De rest van het jaar verliep financieel dramatisch. De inkomsten aan leselden over de resterende acht maanden bedroegen nog niet de helft. Alle reden om een forse schadevergoeding te eisen.

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

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

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



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

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

De tien jaar aan de Hoefkade zijn slecht gedocumenteerd. Er rolden niet elk jaar prospectussen van de persen en verslagen van vergaderingen zijn verloren gegaan. Livinus produceerde nauwelijks nog ideologische verhandelingen. Wel liet hij weten de fotografie als lesvak uiterst essentieel te vinden. Hij zag het als de volkskunst van de toekomst; er waren inmiddels 'miljoenen zg. amateurs' en hij wilde met het lesvak de fotografie verheffen tot kunst. Om dat van de grond te krijgen moest hij in 1955 bij de Voorlopige Raad voor de Kunst praten als Brugman om de foto-

grafie als kunstvorm erkend te krijgen.¹¹⁷ Eén van de gevolgen van de gesubsidieerde status van de Vrije Academie; de subsidiënten accepteerden namelijk niet direct dat fotografie thuis kon horen in het kunstonderwijs. Maar de conclusie van de Raad luidde dat de opleiding gerechtigd was een oordeel te vellen over de aard en betekenis van de fotografie, die inderdaad een vorm van kunst kon zijn. Een belangrijke uitspraak, niet alleen vanwege de subsidie voor het lesvak, maar vooral omdat hiermee fotografen die hun opleiding op de Vrije Academie hadden genoten vestigingsmogelijkheden kregen. Livinus deed alle mogelijke moeite ook amateurs - immers 'op de Vrije Academie is het onderscheid tussen professionals en amateurs moeilijk aan te geven'-

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

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

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

ling van de Vrije Academie, Christa van Santen.¹²⁵

In 1957 dwongen de subsidiënten forse bezuinigingen af. Zij wilden de geldstroom alleen voortzetten wanneer Livinus een aantal maatregelen nam om de kosten te drukken. Bij het eerste besluit tot subsidie was namelijk vastgesteld dat het geld in eerste instantie gebruikt zou worden voor honoraria van de docenten.¹²⁶ Daarvan was echter weinig terecht gekomen. De docenten kregen niet op tijd en ook niet volledig uitbetaald. Zowel Rijk als gemeente eisten nu dat onder meer de afdeling Cultuurwetenschappen en de organisatie van tentoonstellingen werden opgegeven, omdat deze onderdelen teveel geld kostten.¹²⁷ Waar Livinus al vóór de subsidieaanvraag bang voor was geweest, gebeurde uiteindelijk toch: inhoudelijke bemoeienis met het onderwijs. De Raad van Bestuur had bij de subsidiënten voortdurend om meer subsidie gevraagd om de sociale positie van de docenten te kunnen verbeteren. Zij repte herhaaldelijk van 'noodtoestanden'.¹²⁸ Toch waren de subsidies inmiddels opgelopen van in totaal f 10.000,- in 1953 tot 36.500,- in 1955 en 38.000,- in 1957.¹²⁹

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



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



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

Door de sluiting van de Cultuurwetenschappelijke afdeling kreeg De Vrije Academie een ander gezicht. Zonder spraakmakende discussie-avonden en gastsprekers werd zij veel meer een werkplaats met ateliers dan een all-round opleiding waarin serieus werk gemaakt werd van de vorming van studenten. Hoe moest de sociale en morele opvoeding van de leerlingen van de grond komen zonder die afdeling? Dat kunstenaars een bijdrage konden leveren aan een betere wereld stond voor Livinus vast en dat dit dringend noodzakelijk was had voor hem de Tweede Wereldoorlog bewezen. Aan het Westeinde was het hem gelukt dat gevoel te delen met de mededocenten en de kleine kern van leerlingen. De oorlog was toen nog maar net voorbij en velen hadden het zwaar gehad. De vrijheid werd in die jaren gevierd en dat gevoel manifesteerde zich op tal van terreinen. Maar de groei van de academiëpopulatie zette het gevoel van saamhorigheid onder druk. De verhuizing naar de Hoefkade en de daarmee gepaard gaande toename was dan ook niet iets dat Livinus had nagestreefd; het was hem overkomen. In brieven aan de subsidiënten probeerde hij hen er steeds van te overtuigen dat de Vrije Academie met hoge kosten was geconfronteerd door de catastrofe aan het Westeinde. Gereed-



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

schappen waren verloren gegaan, de hoge proceskosten en vervolgens de deplorabele toestand van het gebouw aan de Hoefkade hadden tot forse uitgaven genoopt. Maar hij wist de geldschietters niet te overtuigen. Zonder subsidie had Livinus immers die eerste jaren aan het Westeinde ook een Cultuurwetenschappelijke afdeling kunnen runnen, conferenties en tentoonstellingen kunnen organiseren? Om alles te wijten aan de verbouwing van Amicitia ging de gemeente te ver.¹³²

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

en regelde banen aan de academie voor getalenteerden.

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

In de jaren tussen 1957 en 1962 verscheen er geen enkel inhoudelijk of ideologisch geschrift. Tot 1964 gaf de Vrije Academie ook geen prospectus meer uit. Door de sluiting van de Cultuurwetenschappelijke Afdeling waren er tot 1963 geen lezingen, conferenties en georganiseerde discussies binnen de muren van het instituut te beleven. Livinus hield zich in toenemende mate met zijn vrije werk bezig en liet de organisatie en invulling van zijn academie steeds meer los. De gemeenteambtenaren betreurden deze situatie. Zij verkeerden in de overtuiging dat ook de Werkgroep was opgeheven. Zij beschouwden de Cultuurwetenschappelijke afdeling en de Werkgroep als de meest onderscheidende aspecten van de Vrije Academie en waren van mening dat de beide disciplines als zichzelf bedruipende afdelingen best hadden kunnen blijven bestaan. De Werkgroep functioneerde echter nog steeds. Maar Livinus liet de werkgroep-activiteiten helemaal weg uit de begrotingen en verdere administratie, omdat hij

het lastig vond om van tevoren de aard en omvang van de opdrachten in te schatten. Toen dat duidelijk werd, groeide de irritatie bij de ambtenaren vanwege de lichtvaardigheid waarmee de directeur met dit soort boekhoudkundige zaken omging.¹³⁷

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

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



61. Leon Zeldenrust, leerling van 1947 tot 1952.

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

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

Livinus was toen al aan het nadenken over een plaats voor film- en geluidstechniek aan de Vrije Academie. Maar in 1962 kreeg hij te kampen met ziekte. Kees Andrea en Ber Mengels namen een tijdje waar, totdat George Lampe benoemd werd tot adjunct-directeur. Nu kregen, door de energieke Lampe, Livinus' ideeën over het inzetten van nieuwe media op het gebied van beeld en geluid handen en voeten. Ondertussen was in 1963 door een extra subsidie van Provinciale Staten de Cultuurwetenschappelijke Afdeling weer opgezet. Hans Janssen, toenmalig administrateur, zette zich vooral voor het programma in. Het moest anders dan in de jaren van Roem en Redeker; geen lezingen en conferenties meer, maar een eigentijdse vorm. Zo werd besloten een discussiegroep in te stellen voor de echt actieve en bevlogen leerlingen. De docenten besloten hen rechtstreeks per brief te benaderen, zodat de groep meteen het vereiste niveau zou hebben en 'remmende elementen' zouden worden geweerd, namelijk diegenen die zich 'louter vanuit een zekere nieuwsgierigheid' zouden aanmelden. Een selecte groep van tweeënzestig leerlingen ontving thuis een brief die een moeilijk af te wijzen uitnodiging bevatte: 'We hebben de deelname moeten beperken tot diegenen waarvoor een actieve deelname naar onze mening doeltreffend zou zijn, op grond van aanleg en toewijding. Wij hebben het genoeg U hierbij tot deelname (...) uit te nodigen.'¹⁴⁰ Na enkele dagen hadden drieëntwintig mensen positief gereageerd.¹⁴¹ De lerarengroep verwachtte dat deze competitieve werkwijze prikkelend zou werken. De niet-uitgenodigde zou er vanzelf voor zorgen een volgende keer wel benaderd te worden. Het zal niet verbazen dat

deze maatregel genomen werd terwijl Livinus in het ziekenhuis lag. Zo'n exclusieve benadering paste niet bij zijn karakter en ideeën. Het was dan ook George Lampe die inmiddels het beleid aan de Vrije Academie voerde. Onder de eerste leerlingen die zich aanmeldde voor de discussiewerkgroep bevond zich de 31-jarige, ambitieuze socioloog Adriaan van der Staay. Hij viel meteen op door zijn actieve aandeel in de discussies en ontpopte zich tot een 'uitmuntend discussieleider'.¹⁴² Hans Janssen regelde voor de maandelijkse open avonden, bedoeld voor alle cursisten, meestal een film. De ochtend daarop kwam de discussiegroep dan bijeen om over het thema na te praten in een klein gezelschap. De sociale en culturele vorming betrof dus nu alleen die kleine groep, voornamelijk leerlingen die een integrale opleiding volgden. Zij gingen ook op excursie naar musea en andere kunstacademies, bezochten experimenteel toneel en werkvoorstellingen van het Nederlands Danstheater. De groep voerde gesprekken met professor Willem Nagel, Willem Frederik Hermans en de kunstenaar Constant (Nieuwenhuys).

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

dat onderscheid er natuurlijk wel was.

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

3. Praktijk van het onderwijs onder Livinus

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

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

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

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

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



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

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

De meeste docenten doceerden één dagdeel per week. Bij de lessen van Jan van Heel, Chris de Moor, Ferry Slebe en Livinus was doorgaans een model aanwezig. Zij gaven les in het grote atelier, dat het schildersatelier werd genoemd. Het kleine atelier was het tekenatelier. Oppervlak-

vlakkelig gezien leek het doel aan de Vrije Academie: je bekwamen in het tekenen van het menselijk lichaam, maar als het goed was ging het om de weergave van karakter en gevoel.

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



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

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



63. Leon Zeldenrust, tekening, ca.1943.

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



64. Leon Zeldenrust, tekening, ca. 1950.

al maakte een individuele benadering noodzakelijk.

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

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

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

zes vingers, die ze titels gaf als 'Wortelman-netjes', 'Vrolijke gek' of 'Oerdans'. De andere leerlingen keken hier vreemd van op. Terwijl zij in het beeldhouwatelier wél eerst de basistechniek leerden, bijvoorbeeld hoe een beeld opgebouwd wordt met behulp van een armatuur, werd dat Lotti principieel onthouden.

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

112



66. Jan van Heel, 1948.

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



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

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

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

Vooraf in het grafiekonderwijs bracht Livinus zijn experimenteerzin over. Aat Verhoog ontdekte als leerling het bijzondere karakter van die lessen aan den lijve. Ieder ongebruikelijk materiaal dat spannende effecten kon oproepen, mocht worden benut en iedere experimentele vondst werd toegejuicht.¹⁵¹ 'Alles kan je op een steen krijgen!' zei Livinus en hij spoorde iedereen

aan om nieuwe methodes uit te denken. Het bewerken van de steen met mengsels van vetten en water, waardoor structuren ontstonden, waarin vormen te ontdekken waren; het gebruik van allerlei soorten gaas, waardoor netvormige patronen ontstonden; of het toepassen van een per ongeluk gebroken steen, het kon allemaal, al dan niet bij toeval, een interessant beeld opleveren.

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



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

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

De leerlingen vonden het bijzonder dat ze met de docenten op voet van gelijkheid konden omgaan. Leraren boden een leerling een slaapplek aan als hij die nodig had. Willy Rieser, die in Amsterdam woonde, mocht van Livinus op het modelkussen blijven slapen, zodat hij niet steeds tussen Amsterdam en Den Haag heen en weer hoefde te pendelen. Hij kon ook bij Slebe of Andrea thuis terecht. Op andere academies was de afstand tussen leraar en student veel groter; op de Rijksakademie bijvoorbeeld spraken de leerlingen de docent met professor aan. Op de Vrije Academie werkten leerlingen en leraren vaak

samen. De onderlinge collegialiteit bleek uit het oliebollenfeest van 1 november 1952, toen de leerlingen alvast op de toekenning van de subsidie vooruit liepen. Livinus had uit geldgebrek besloten het lustrum niet te vieren, maar de leerlingen oordeelden daar anders over. Ze organiseerden een feest dat zichzelf betaalde. Zij verstuurden de uitnodiging: 'Een oliebollenreünie zal aan U opgedrongen worden. Zorgt U voor ons met alles en nog wat. Toeback suighen alleen toegestaan uit lange stenen pijpen, bij Arie verkrijgbaar voor 50 cent.'¹⁵⁴ Om klokslag 12 uur gaat het rookgordijn op.¹⁵⁵ De gasten, tweehonderd in totaal, mochten die avond geen sigaret of sigaar roken, op straffe van een boete van 50 cent. Wel mochten er stenen pijpen worden gerookt, die eveneens voor 50 cent verkrijgbaar waren. Hans Roem gaf het sein; hij wierp zijn sigaret op de grond, trapte hem uit en ontstak een stenen pijp. Vanaf dat moment gold het verbod op andere rookwaar. Samen met de verkochte oliebollen werd er aardig wat geld opgehaald. De magere jaren werden klokslag 12 uur beëindigd door het stukslaan van de pijpen en het aansteken van dikke sigaren, als



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

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

Samenwerking was altijd van belang en vooral de Werkgroep droeg daaraan bij. Hier werkten de verschillende disciplines samen, zodat de integrale vorming zijn beslag kon krijgen. De vrije beeldende kunstuitoefening fungeerde als experiment voor de toegepaste kunsten. Op vele momenten gebeurde dat letterlijk, bijvoorbeeld toen Livinus voor een beurs in de Ahoyhallen een bromfietsstand ontwierp vol knipperende lichten: een praktische uitvoering van de lichtkunstwerken die hij in die jaren

vervaardigde. En het was ook het geval toen de Werkgroep de opdracht kreeg om de decoraties voor het Boekenbal van 1953 te verzorgen. Livinus leverde een basisplan met een groot aantal hangende en bewegende objecten, die naar analogie van de werken van Alexander Calder 'Kolders' gedoopt werden. Ton Hoogendoorn en Piet Nieuwenhuijsen vervaardigden de ontwerpen, waarna zij zoveel mogelijk leerlingen opriepen om de modellen uit te voeren. De lessen werden even opgeschort, zodat ieder zich in deze 'plezierige bezigheid' kon storten.



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

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

Het type kunstonderwijs droeg dus zeker bij aan de collegialiteit en onderlinge sfeer, die gemoedelijk en vriendelijk was. Zeker in de beginjaren, toen de academie nog kleinschalig was. Er heerste aan het Westeinde een 'bijna commune-



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

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

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

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

Bij Nol Kroes was de naturalistische weergave van minder belang. Kroes was een populaire leraar, zijn klassen zaten altijd vol. 'Mooie Nol', zoals hij vaak genoemd werd, begon de dag meestal met een glaasje cognac en vertelde verhalen. Hij werd door velen gezien als een échte leraar, iemand die aanwijzingen gaf vanuit zijn eigen kennis van het tekenen. Hij zorgde voor bijzondere modellen, niet de geijkte types, maar ook bijvoorbeeld mensen met een handicap. Of hij liet zijn modellen in de meest vrijpostige poses

liggen of staan. Het figuurtekenen was bij hem nooit voorspelbaar. Hij hing Bauhausachtige denkbeelden aan, zoals dat je iets pas goed kan tekenen als je het ook met je andere zintuigen hebt ervaren. Het voorbeeld was de citroen: je kunt pas een goede citroen schilderen als je hem eerst in al zijn zuurte en wrangheid geproefd hebt. Zo propageerde Kroes dat je een vrouwenborst pas goed kan tekenen als je die eerst even hebt betast. Je moest de huid gevoeld hebben. 'Voel je het? Want anders kun je het niet na tekenen' (zie afb. 54).¹⁶⁴

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

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



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



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

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

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

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



75. Balletgroep Marjo (foto Ed van Wijk).

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

b. De vrijheid van kunstopvatting

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



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

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

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

indoctrinatie, zoals hij dat noemde. Bovendien maakte het de keuzemogelijkheid voor de leerlingen groter.

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



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

waaruit een uitgesproken individualistische visie op de kunsten af te leiden valt, was opgesteld door Vrije Academiedocent (kunstgeschiedenis) Jos de Gruyter. Verve streefde geen vastomlijnde stijl of vormgeving na. Dogmatiek moest vermeden worden 'om niet bij voorbaat het uitzicht op andere gebieden te ontnemen'. Een kunstwerk moest 'een vorm van mededeling' zijn, het moest de beschouwer iets te vertellen hebben. Het bestaat niet alleen in zichzelf. Door de verschillen in kunstenaarspersoonlijkheden ontstonden stijlverschillen en kon bij de ene kunstenaar een heftig expressionisme op de voorgrond treden en bij de ander juist een meer weloverwogen picturale of plastische vormgeving. Dit Verve-idee deelden de leraren aan de Vrije Academie. Kees Andrea, Herman Berserik, Wil Bouthoorn, Nol Kroes, George Lampe, Theo van

der Nahmer, Rudi Rooijackers, Ferry Slebe, Co Westerik en Aart van den IJssel, allen leden van Verve, waren doordrongen van dit gedachtegoed. En veel leerlingen ook. Voor Willy Rieser was deze kunstopvatting aan de Vrije Academie een verademing. De visie sloot nauw aan bij zijn eigen mening. Dat ging bij hem heel ver. Toen hij de schilderijen van Miep de Leeuwe zag, wist hij al, nog voor hij haar ontmoet had: met de maakster hiervan ga ik trouwen, zozeer was hij er van overtuigd haar ziel en persoonlijkheid al in haar werk te herkennen.

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

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

Binnen de toegepaste kunsten was de kunstopvatting minder duidelijk. Livinus schreef dat deze vakken vooral bedoeld waren 'om een brug te slaan naar de brede lagen van ons volk'.¹⁷¹ Dat gebeurde ook, maar op een andere manier dan hij bedoelde. De invoering van de toegepaste kunsten betekende vooral een grote toeloop van amateurs. Daarmee kwam Livinus in een spagaat. De toegepaste vakken waren voor hem essentieel om het kunstonderwijs meer maatschappelijk te maken, om de integrale vorming te bereiken die hem voor ogen stond. Maar dan moesten de leerlingen wel een combinatie volgen van vrije beeldende kunst met toegepaste kunst. Dat was juist niet de bedoeling van de meeste amateurs. De docenten van afdeling II probeerden wèl het kunstzinnig en experimenteel element in hun onderwijs in te voeren. Jaap de Boer, keramiekdocent, gaf les in vormen en handknedens van gebruiksvoorwerpen,

maar ook in vrije vormen, want 'hij werd een beetje doodziek van al die vaasjes'...¹⁷² Dat was echter wel wat het grootste contingent amateurs op de Vrije Academie wilde vervaardigen en dat werd niet tegengegaan. 'Als mensen iets mooi vinden hebben wij niet het recht dat te verbieden', vonden docenten en bestuursleden.¹⁷³ Net als Livinus en Redeker, zoals al was gebleken uit hun reactie op de tentoonstelling Kunst en Kitsch van het Haags Gemeentemuseum. Maar tegelijkertijd wilden de nijverheidsdocenten zelf het liefst hun vak verheffen tot vrije en experimentele kunst. De keramist Theo Dobbelsmann hield een pleidooi voor 'autonome ceramiek', kunstzinnige voorwerpen waaraan een persoonlijke artistieke expressie ten grondslag lag. 'Handknedens gaat langzaam en dromerig', zei hij. 'Het geeft de expressie van de maker beter door dan het machinale proces'.¹⁷⁴

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

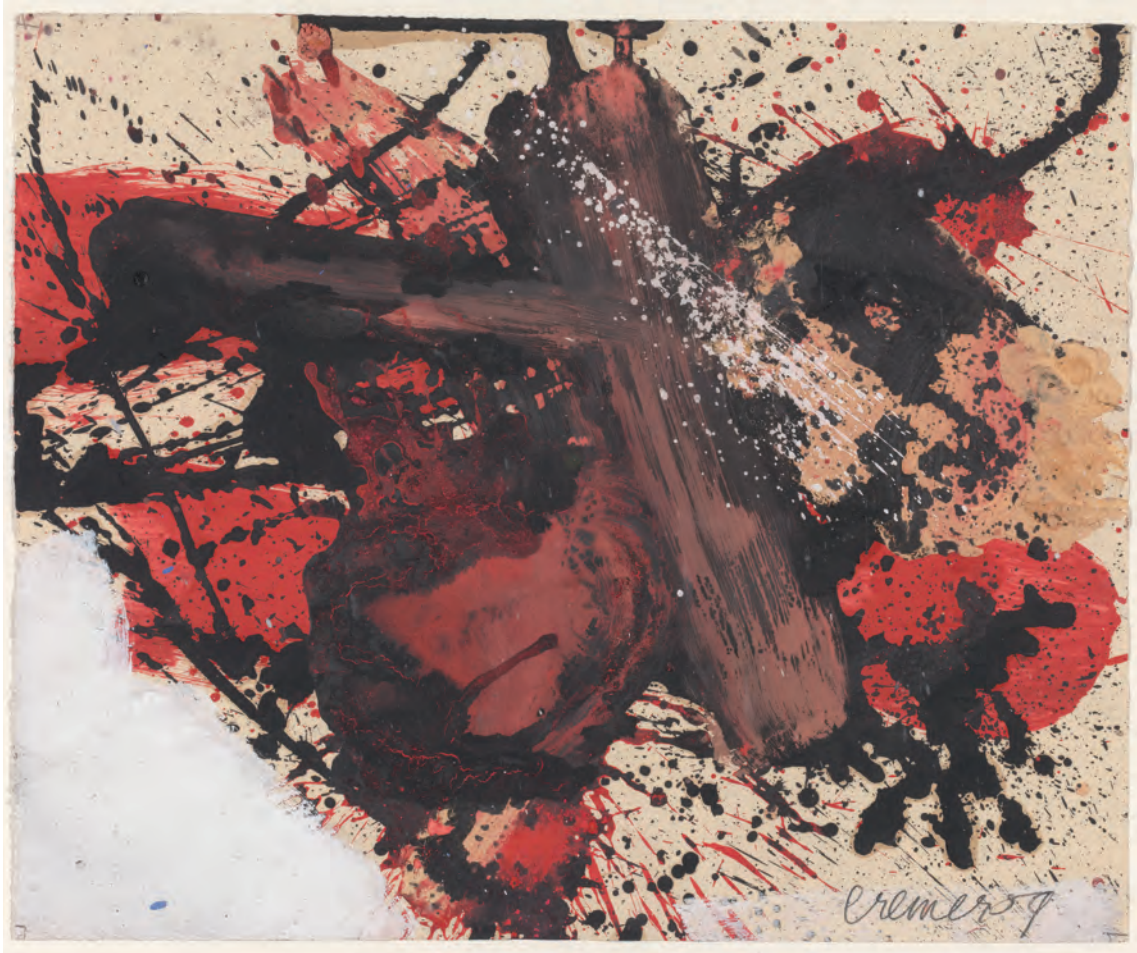
Uiteraard werd geen enkele leerling van de Vrije Academie verplicht de toegepaste vakken samen met de vrije beeldende kunsten te volgen. Verplichten tot een lesprogramma paste niet in de ideologie. De hoopvolle verwachting was dat door het enthousiasmerend aanbieden van lesvakken leerlingen gestimuleerd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



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

Willy Rieser: *Toen vroeg ik: 'van wie zijn die schilderijen?'*

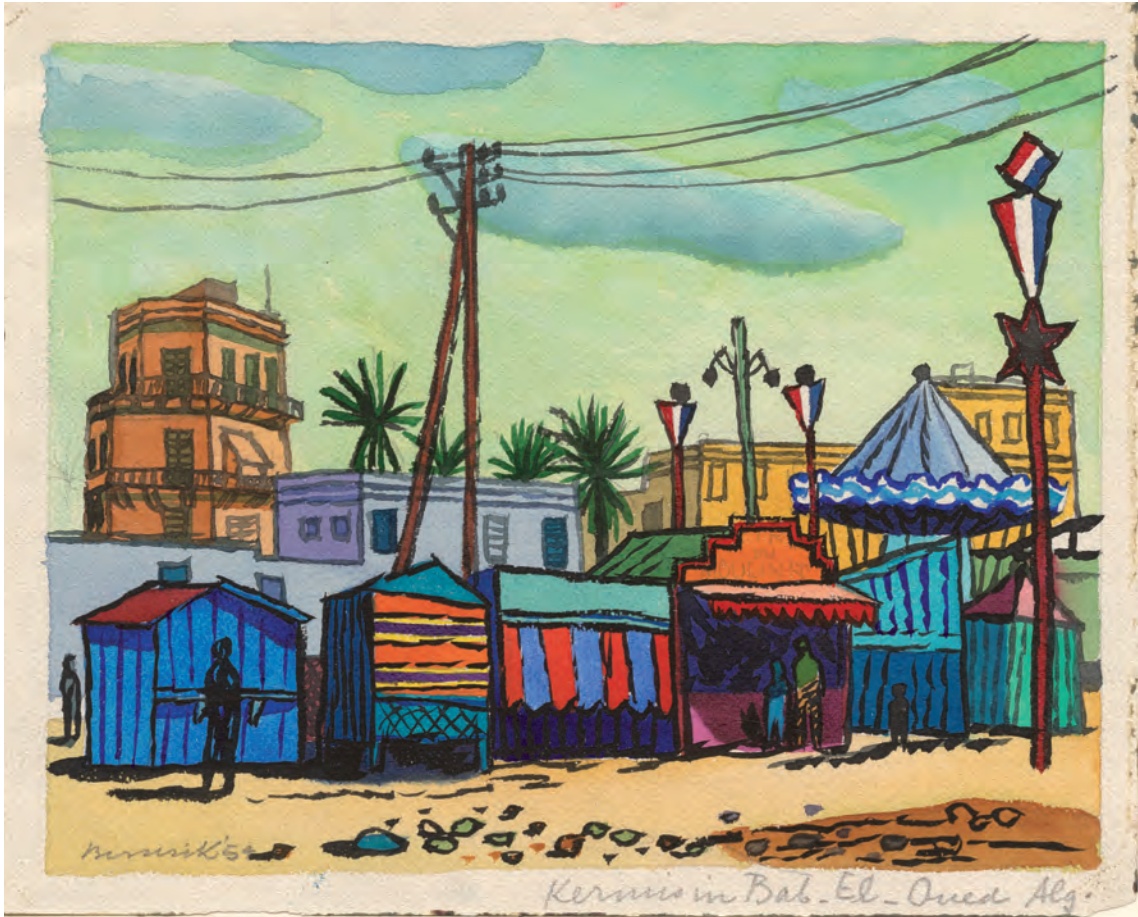
'Van een mevrouw die hier ook werkt'. Ik zeg: 'Diè ga ik trouwen'.



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

borg zou staan voor een goed ontwerp. De combinatie van vrije beeldende kunst en toegepaste kunst werkte wel goed voor de toegepaste grafiek. Die cursus leverde relatief veel professionals af. Zij werden in eerste instantie opgeleid door Hermanus Berserik, die jarenlang illustraties maakte voor Philips, de PTT en KLM en boekomslagen voor o.a. de Salamander- en Ooievaarpockets. Voor Berserik zelf was zijn leermeester Willem Rozendaal, die voor de oorlog de eerste Nederlandse docent illustratie was aan de Haagse Academie, het belangrijkste voorbeeld.¹⁷⁶ Kunsthistoricus Saskia de Bodt onderscheidt in de jaren vijftig en zestig een typische Haagse experimentele school van illustreren, die zich

kenmerkt door expressieve lijnen en een stevige vormgeving.¹⁷⁷ Zij brengt die experimentele stijl in verband met het reclamevak en de aanwezigheid van bijzondere docenten als Schuitema, Kiljan en Zwart aan de Haagse Academie.¹⁷⁸ Dezelfde typische illustratiestijl is ook terug te vinden aan de Vrije Academie. Het onderscheidt zich door vlakke tweedimensionale, lineaire ontwerpen, disproportionele, wat bevreemdende figuren, ongebruikelijk perspectief en afgewogen, gematigde kleuren. Chris de Moor zorgde geregeld voor opdrachten van de kant van de PTT. Max Velthuijs, die vanaf 1957 het vak illustratief en experimenteel tekenen verzorgde, werd beroemd met zijn creaties Kikker en Klein



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

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

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



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

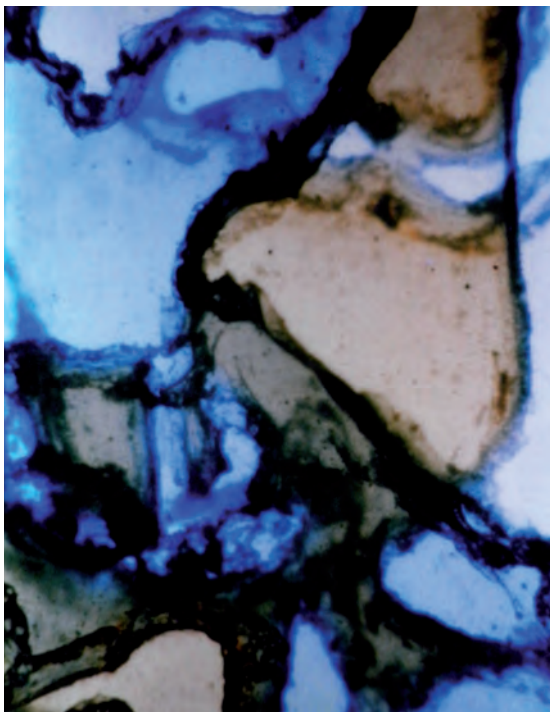


82. Vrije Academie-affiche, 1953.

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

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





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

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

Voor alle kunstopvattingen bestond in principe ruimte en niemand werd iets opgelegd, ook niet wanneer dat het kunstonderwijs ten goede zou zijn gekomen. Het ideaal van integrale vorming zou meer uit de verf gekomen zijn wanneer meer leerlingen de vrije beeldende kunsten zouden hebben gecombineerd met toegepaste kunsten, maar het aspect van persoonlijke keuzevrijheid woog zwaarder dan dat ideaal. Het enige waar bezwaar tegen gemaakt werd, was bewuste imitatie van anderen, want dan kwam de ontwikkeling van de eigen persoonlijkheid in het geding. De artistieke opvattingen van de nijverheidsleraren druisten in tegen het industriële, dus maatschappelijke aspect van de onderwijsvisie, maar ze hadden geen gevolgen voor hun lessen. Waarschijnlijk waardeerde



Livinus het dat deze leraren binnen hun eigen vak de experimentele dimensie wisten te incorporeren. Zo'n weefclub echter, die alleen maar ambachtelijk was, ging voor hem over de grens. Die werd dus gesloten, al kostte hem dat goodwill bij de gemeenteambtenaren.

c. Het drempelloze toelatingsbeleid

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

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

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

Ook financiële barrières mochten het volgen van cursussen aan de Vrije Academie niet in de weg staan. Daar was het beurzenstelsel voor, maar Livinus had daarnaast andere mogelijkheden om mensen op de academie te krijgen en te behouden. Door de jaren heen regelde hij talloze malen functies aan de academie voor mensen in wie hij iets zag. Een einddiploma behoorde dan wel niet tot de mogelijkheden, maar er was wel perspectief op een betrekking, bijvoorbeeld als assistent. Er waren verschillen in beloning tussen assistenten; zo verdienden eerste assistenten een salaris en volgden tweede assistenten alleen gratis cursussen. Livinus stelde leerlingen aan als assistent zodat ze, ook al konden ze de lessen niet betalen, toch een kunstenaarsbestaan konden opbouwen. In veel gevallen betekende dit beleid dat de opleiding aan de academie overging in een baan aan de academie. Soms was die overgang vaag. Ton Hoogendoorn en Ber Mengels begonnen beiden als leerlingen van Jan van Heel en waren vervolgens decennia lang docent.¹⁸⁴ Aat Verhoog kwam in 1953 Amicitia binnen als betalend leerling van Livinus, werkte vervolgens enige tijd als onbezoldigd assistent, verdiende daarna een periode een klein salaris, dat allengs meer werd naarmate zijn verantwoordelijkheden groeiden. In 1970 verliet hij de Vrije Academie als adjunct-directeur. Piet Nieuwenhuijsen was een van de beursstudenten van het eerste uur. Enige jaren later werd hij als vervanger van Livinus en leider van de Werkgroep aangesteld. Ook Andries Minderhout functioneerde als assistent van

Livinus; tijdens ziekte nam hij de hele administratie over. Max Velthuis, Aart van den IJssel en Geery de Bakker waren eerst leerling en later docent.¹⁸⁵ Aart van den IJssel functioneerde bovendien nog een tijdje als onbetaalde huisknecht.¹⁸⁶ En zo zijn er vele voorbeelden te geven. Toen in 1958 Estelle van Bilderbeek zich met een portfolio tekenwerk meldde, adviseerde Livinus haar de volledige opleiding te doen.¹⁸⁷ Dat was voor haar onmogelijk, omdat ook zij haar brood moest verdienen, net als Lotti van der Gaag tien jaar eerder. Zij kreeg het aanbod om dagelijks een dagdeel in het kantoor te komen werken tegen een salaris van f 110,- per maand en gratis toegang tot elke cursus waar zij maar behoefte aan had. Zo kon zij lithografie bij Verhoog volgen, modellessen bij Mengels en Kroes en schilderen bij Andrea. Het dienstverband hield in dat zij presentielijsten bijhield, modellen regelde of zelf model stond en ook wel inviel in de kinderklas. Deze gang van zaken werd door de subsidiërende gemeente-ambtenaren met argusogen bekeken. Dat Livinus iemand aanstelde die niet in staat was de diensten van het administratiekantoor van Van der Vlies overbodig te maken, hetgeen werkelijk een bezuiniging zou hebben betekend, vervulde hen met wantrouwen.¹⁸⁸

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



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

Boezem: Het was er ook wel kneuterig en sektarisch, erg in zichzelf gekeerd. De wereld hield op bij Rijswijk en Voorburg. Ik zag het allemaal wat ruimer...

Die van de Koninklijke: dat waren de lulletjes, de brave Hendriken. Die van de Vrije Academie: dat waren de veelbelovende, de echte, de horzels in de pelzen!

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

In 1952 voerde Livinus' oom Van der Vlies, wiens raad en daad gevraagd was om de Vrije Academie meer levensvatbaar te maken, een nieuwe administratievorm in met strengere controles op aanwezigheid en betalingen. De vrijheid van de leerling werd toen iets ingeperkt. Leerlingen konden zich niet meer per week of per les aanmelden, iets wat eerder wel mogelijk was geweest. Een langere verbintenis werd gevraagd van minimaal een maand. Lessen mochten alleen ingehaald worden na toestemming van de directeur. Maar Livinus liet wel in de officiële handleiding opnemen dat hij te allen tijde de vrijheid had af te wijken van de regels. Wanneer een leerling betalingsachterstand had, moest hij het - in geval van ziekte bijvoorbeeld - kunnen kwijtschelden of simpelweg kunnen afboeken onder het hoofdje 'heeft geen geld'. Hij vond dat het open karakter van de Vrije Academie niet in gevaar mocht komen. 'Met enige moeite kan echter wel iets meer regel ontstaan', schreef hij.¹⁹¹ En bovendien: 'Leerlingen die van de lessen wegblijven moeten aangeschreven en opgewekt worden'. Ook uit zo'n officieel document als een

handleiding voor de administratie blijkt hoeveel belang gehecht werd aan een persoonlijke en tolerante benadering van iedere leerling. Onderlinge vriendschap, solidariteit, laagdrempeligheid, het rekening willen houden met verzachtende omstandigheden, respect voor andermans beslissingen, dat waren maatstaven die gehandhaafd moesten blijven.¹⁹² Dat dit toch wel tot een erg grote vrijblijvendheid leidde, bleek toen George Lampe adjunct werd in 1964. Het innen van achterstallige leselden was het eerste wat hij deed en dat leverde de academie toen f 21.000 op.

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



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

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

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

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

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

d. Normen ter beoordeling van de vorderingen

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

Normen zijn er natuurlijk altijd. Het is onmogelijk, zeker in het onderwijs, om geen maatstaf te hanteren. Maar er werd niet getoetst, er waren geen rapportages en geen eindexamen. In principe betekent het ontbreken van een eindnorm dat de opleiding nooit voltooid is. Er

waren inderdaad leerlingen die tientallen jaren aanbleven. Vooral leraren als Kees Andrea en Nol Kroes hadden een vaste kern van mensen om zich heen die jarenlang eenmaal per week bij hen kwamen schilderen.

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

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

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

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

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

Er waren leerlingen die toch graag een diploma wilden ontvangen en die zoiets als een vorm van erkenning hadden beschouwd. Die leerlingen gingen na de Vrije Academie meestal

alsnog naar een van de andere academies. Opvallend is dat zij in hun cv's vaak de Vrije Academie als vooropleiding niet noemen. Daaruit kan opgemaakt worden dat zij die opleiding niet al te serieus hebben genomen. Sommigen noemen zichzelf ook ná de opleiding aan de Vrije Academie autodidact. Dat kan betekenen dat zij de opleiding niet op waarde schatten of dat zij principieel vonden dat het kunstenaarsberoep niet viel aan te leren, omdat het kunstenaar-zijn altijd een verdienste van de persoon zelf zou zijn.

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

Voor veel leraren was 'leren kijken' het belangrijkste doel. Toch konden oud-leerlingen zich daarnaast specifieke voorbeelden van lesopdrachten herinneren. Er zijn herinneringen aan het leren werken met kleur: een stilleven, dat eerst in zwart-wit werd opgezet, waarna één kleur toegevoegd werd, zoals oker, en dan stap voor

stap steeds een kleur erbij. Of de opdracht om niet het model te tekenen, maar alles eromheen, zodat uiteindelijk de contour van het model, maar dan uitgespaard, zichtbaar werd. Iedere amateur moest leren dat als hij een boom wilde schilderen, hij eerst de lucht moest opzetten, anders kreeg hij die er nooit meer achter. Zulke elementaire zaken moesten altijd weer verteld worden. Herman Berserik gold als leraar die duidelijke opdrachten gaf: 'Volgende week wil ik een boom zien en dan wil ik ook kunnen zien dat het een beuk is en niet alleen een boom'. Berserik kon heel precies zijn, terwijl iemand als Van Heel, die werkte met papier en lappen stof, de leerling net zo lang liet 'rotzooien' met het materiaal tot het er 'lekker' uitzag.

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

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

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

Er zijn een paar docenten die op iedereen indruk gemaakt hebben. Het ligt voor de hand dat oud-leerlingen herinneringen hebben aan Livinus en Lampe. Lampe, die in 1958 aan de Hoefkade startte, maakte ook voor zijn adjunct-directeurschap al veel indruk. Dat komt ook doordat veel leerlingen uit de late jaren vijftig langer aanbleven en herinneringen hebben aan de latere directeur. Zo herinnerde zich een cursiste uit de kinderklas Lampe als charismatisch persoon, terwijl zij zelf nog maar zeven jaar was. Maar zij kwam dan ook negen jaar later terug op de academie. Verder werden Rudi Rooijackers en Kees Andrea het vaakst genoemd; zij hoorden bij de leraren die het langst betrokken zijn geweest bij de Vrije Academie. Beiden werkten zij er bijna hun hele leven. Zij werden als bijzonder goede leraren beschouwd en waren beide van uitzonderlijk belang voor de kwaliteit van de academie. Andere leraren die indruk hebben gemaakt, nog in de begintijd aan het Westeinde, waren Jan van Heel

en Paul Citroen. Chris de Moor werd gezien als een aardige, nette meneer met een goede baan bij de PTT, die 'zo nu en dan zijn hoofd om de deur stak en zag dat het goed ging'. Uit de Hoefkadeperiode waren Nol Kroes en Ber Mengels de meest opvallende leraren.

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

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

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

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

De beoogde morele vorming was de meeste oud-leerlingen niet opgevallen. Dat dit de taak van de Cultuurwetenschappelijke afdeling was geweest, was hen over het algemeen ontgaan.

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



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

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

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

niet leerzaam. Het was niet voor iedereen gemakkelijk om toegang te krijgen tot de *incrowd*. Daarnaast was voor sommigen de Vrije Academie en de connecties met die typisch Haagse kunstwereld ook wel verstikkend. 'Het was er ook wel kneuterig en sektarisch, artistiek hield de wereld op bij Rijswijk en Voorburg'.¹⁹⁹ Er waren leerlingen die na een aantal jaren werkelijk het gevoel hadden weg te moeten uit Den Haag, omdat ze de kunstwereld, met de academies, kunstenaarsverenigingen, sociëteiten en galeries als een in zichzelf gekeerd geheel ervoeren, zonder belangstelling voor internationale ontwikkelingen.

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

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

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



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

ik anders had kunnen doen, als 17-jarige zonder vereiste vooropleiding, was naar Parijs gaan', vertelde Bob Bonies.²⁰⁰ Bij toelating aan de Vrije Academie voerde de aankomende leerling een gesprek met Livinus, Andrea of De Moor en later Lampe, waarbij hij het een en ander aan werk liet zien. Degenen die op grond van hun portfolio afgewezen waren aan de Haagse Academie kregen aan de Vrije Academie een tweede kans. Livinus en zijn docenten zagen talenten waar de Haagse Academie ze niet had herkend. Het was de meeste mensen niet bekend dat 18 jaar de minimumleeftijd was voor toelating aan de Vrije Academie. Sterker nog, een groot deel van de ondervraagden was zelf jonger bij toelating en juist voor hen was die drempelloze toelating

essentieel. De Haagse Academie van Beeldende Kunsten vereiste voor toelating de leeftijd van 18 jaar en bezit van het HBS-diploma. Leerlingen zonder HBS-diploma waren vaak jonger, dus voor die groep was het prettig om meteen op de Vrije Academie terecht te kunnen. Voor anderen was een opleiding aan de Haagse Academie eenvoudigweg niet te bekostigen. Die opleiding was moeilijk te combineren met een betaalde baan; die aan de Vrije Academie, met zijn vrije lesuren, wel. Zodoende konden aankomend kunstenaars uit de minder draagkrachtige sociale klasse gemakkelijker terecht aan de Vrije Academie. Marinus Boezem werkte in de ochtenden bij de Haagse giro, waar de ponskaart-functionarissen mochten vertrekken zodra ze klaar waren met hun

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

Aan oud-deelnemers is gevraagd hoe zij de invloed van de Vrije Academie op hun werk en leven hebben ervaren. Op de vraag of en in hoeverre zij die gunstig of ongunstig beoordeeld hebben, is door iedereen in positieve zin geantwoord. De meeste oud-leerlingen zijn uiterst positief over de invloed van de Vrije Academie zoals die zich manifesteerde in de periode dat Livinus directeur was. Maar het bleek moeilijk onderscheid te maken tussen alle mogelijke invloeden die in werk en leven een rol kunnen hebben gespeeld. De vraag of het leven er anders uitgezien zou hebben na het volgen van een andere kunstopleiding geeft hetzelfde dilemma, want die vragen raken aan de autonomie van de kunstenaar. Alle ervaringen en opleidingen droegen bij aan de persoonlijke zoektocht, zo was de overtuiging, dus wanneer die zoektocht geslaagd is, zou het werk er nooit anders hebben kunnen uitzien dan het er nu uitziet. De meeste kunstenaars gaan er vanuit dat wat ze maken, het beste is waartoe ze in staat zijn. Dus verwachten

ze dat ze hoe dan ook op hun huidige werkwijze zouden zijn uitgekomen. Toch geeft een substantieel deel aan dat hun werk en hun leven er anders uitgezien zouden hebben zonder Vrije Academie. Dat heeft dan te maken met vriendschappen, of de wijze waarop ze zelf zijn gaan lesgeven. Oud-leerlingen geven aan dat ze hebben 'leren kijken', dat ze hebben leren experimenteren en geleerd hebben vrij om te gaan met materialen en technieken. Voor velen werd het unieke karakter van de opleiding pas duidelijk in een terugblik, toen hen de bijzondere positie van de Vrije Academie te midden van het overige kunstonderwijs opviel. De terugblik was dan vaak wel nostalgisch gekleurd, een valkuil voor een realistische beoordeling. Desondanks is er een duidelijke overeenstemming over het geleerde: zelfstandigheid, het ontwikkelen van een vrije geest en de waarde van een zoektocht naar de eigen individualiteit. Of dat de meerwaarde van het onderwijs was die Livinus voor ogen stond, valt te betwijfelen. Maar het feit dat zovelen zijn vrije, niet-dogmatische houding overnamen betekent dat in ieder geval een deel van zijn doelstelling is gehaald.

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



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

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

5. Conclusie Deel I

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

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

In de eerste plaats: al waren er geen examens of andere toetsingsmomenten, de tegenstelling 'goede kunst' en 'slechte' kunst bestond wel degelijk. Dit verschil werd destijds alleen niet onder woorden gebracht. Livinus volstond met de opmerking dat een vaste norm niet te stellen was: 'wat bij de een voor mooi en goed geldt (sic), noemt een ander weer lelijk. (...) Een ieder bepale het voor zich en kome er voor uit'.²⁰¹ Maar het verschil was wel te herkennen. Het adagium was dat in een goed kunstwerk de persoonlijkheid en het individuele handschrift van de maker te herkennen moest zijn. Het verschil tussen 'goed' of 'slecht' zat ook in de mate waarin de maker in staat was zijn persoonlijkheid over het voetlicht te

brennen. Een tamelijk arbitraire en diffuse beoordelingsmethodiek. Het begrip 'persoonlijkheid' is hoe dan ook al niet eenduidig, laat staan dat het in een kunstwerk coherent tot uiting zou kunnen komen. Hoe moeten we ons een onbelemmerde transpositie van het innerlijk naar het papier, doek of klei voorstellen? Zoiets is op zichzelf al onbestaanbaar en het is een onmogelijke opgave om daar criteria voor vast te stellen. Het arbitraire beoordelingsmechanisme functioneerde bij de toelating, bij het bepalen van de toekenning van een beurs en bij deelname aan exposities. Was een leerling toegelaten tot de lessen, dan kon hij blijven zolang hij wilde. Of deze leerling vervolgens tot kwaliteit kwam of niet, was niet per se belangrijk. De leraar gaf met eindeloos geduld altijd weer aanwijzingen en poogde de leerling - maar altijd vrijblijvend - tot een persoonlijke signatuur te bewegen. De tijdsduur kon in principe oneindig zijn. Vrijheid betekende in dit geval dat de leerling niet hoefde te vertrekken. Hij werd tot niets gedwongen, en het onderwijs leidde in sommige gevallen ook tot niets. Livinus ging er van uit dat iedere leerling zijn eigen verantwoordelijkheid nam voor zijn lesprogramma en die niet afschoof op de docenten. Wat betekende het voor deelnemers dat er geen kwaliteitsnorm werd gehanteerd? Kennelijk werkten veel mensen gewoon lekker door en bepaalden ze hun eigen kwaliteitsnorm, precies zoals Livinus dat bedoeld had. Maar sommigen hadden wel behoefte aan erkenning in de vorm van een diploma. Er zijn veel gevallen bekend van leerlingen die na de Vrije Academie de Koninklijke Academie of een andere klassieke academie bezochten en daar examen deden. De opleiding aan de Vrije Academie werd niet door iedereen even serieus genomen.

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

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

In de derde plaats: ondanks het feit dat de Vrije Academie zich afficheerde als een zeer vernieuwende beeldende kunstopleiding met unieke lesvakken, werd er in de praktijk bijzonder veel aan modeltekenen gedaan. Dat betekent, dat ondanks het gewenste individualisme de meeste mensen bijna continu met eenzelfde onderwerp bezig waren. Het verschil met de klassieke academie was dat het modeltekenen niet verplicht was. Niemand hoefde het dus te doen, maar doordat het wel aangeboden werd, was het

vanzelfsprekend om mee te doen. Dat maakte de vrijheid om tot iets anders te komen toch beperkt. Een ander verschil was de meer gevarieerde keuze van de modellen, de ongebruikelijke standen en de snelheid van de standen. De docent wandelde van leerling naar leerling om ieder persoonlijke aanwijzingen te geven, waardoor hij toch individueel les gaf. De ene docent lag het individueel-gerichte onderwijs beter dan een ander. Daarbij komt dat het verschil met het onderwijs aan de Haagse Academie niet zo'n scherpe tegenstelling inhield als Livinus in theorie propageerde. Een aantal docenten had stevige banden met de Haagse Academie. Zij koesterden, anders dan Livinus, wel goede herinneringen aan hun leertijd daar en gaven niet zo heel anders les dan zij daar gewend waren geweest – denk aan Co Westerik bijvoorbeeld. De meest bewonderde docenten van de Haagse Academie waren mensen als Rein Draijer, Willem Rozendaal en Gijs van Koppenhagen. Net als de leraren aan de Vrije Academie waren zij er ook niet op uit een stempel te drukken op hun leerlingen. In het Haagse kunstcircuit, waar docenten en assistenten van de Vrije Academie deel van uitmaakten, speelde de kloof tussen Haagse en Vrije Academie helemaal niet. Binnen *Verve*, de *Posthoorn*groep en *Fugare* leefden de kunstenaars van beide bloedgroepen vreedzaam naast elkaar. Het was bekend dat ook de Haagse Academie wel eens van de regels afweek en zo nu en dan leerlingen jonger dan achttien jaar aannam, of leerlingen die niet de vereiste voor-opleiding hadden, al was het dan geen beleid. Er waren daar leraren die hun leerlingen naar de Vrije Academie verwezen; zij waren blij met die extra mogelijkheid in hun stad.

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

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

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

Het is opmerkelijk dat de waarden die Livinus beoogde mee te geven achteraf door de deelnemers niet zijn herkend als onderdeel van het kunstonderwijs. De vriendschappen en het groepsgevoel die ontstonden zagen de leerlingen eerder als eigen verdiensten dan als iets van Livinus. Dat gold ook voor de waarden die binnen zo'n groep golden, zaken als maatschappelijke betrokkenheid, verantwoordelijkheidsgevoel, respect voor anderen, eerlijkheid, authenticiteit,

afkeer van materialisme. Er was altijd meer in het leven dan alleen de opleiding aan de Vrije Academie dat tot blijvende waarden had geleid. Iets dergelijks gold ook voor de beeldende opleiding; wanneer het uitgangspunt is dat de eigen persoonlijkheid allesbepalend is voor het werk, dan kan dat betekenen dat een opleiding weliswaar bijdraagt, maar nooit doorslaggevend kan zijn.

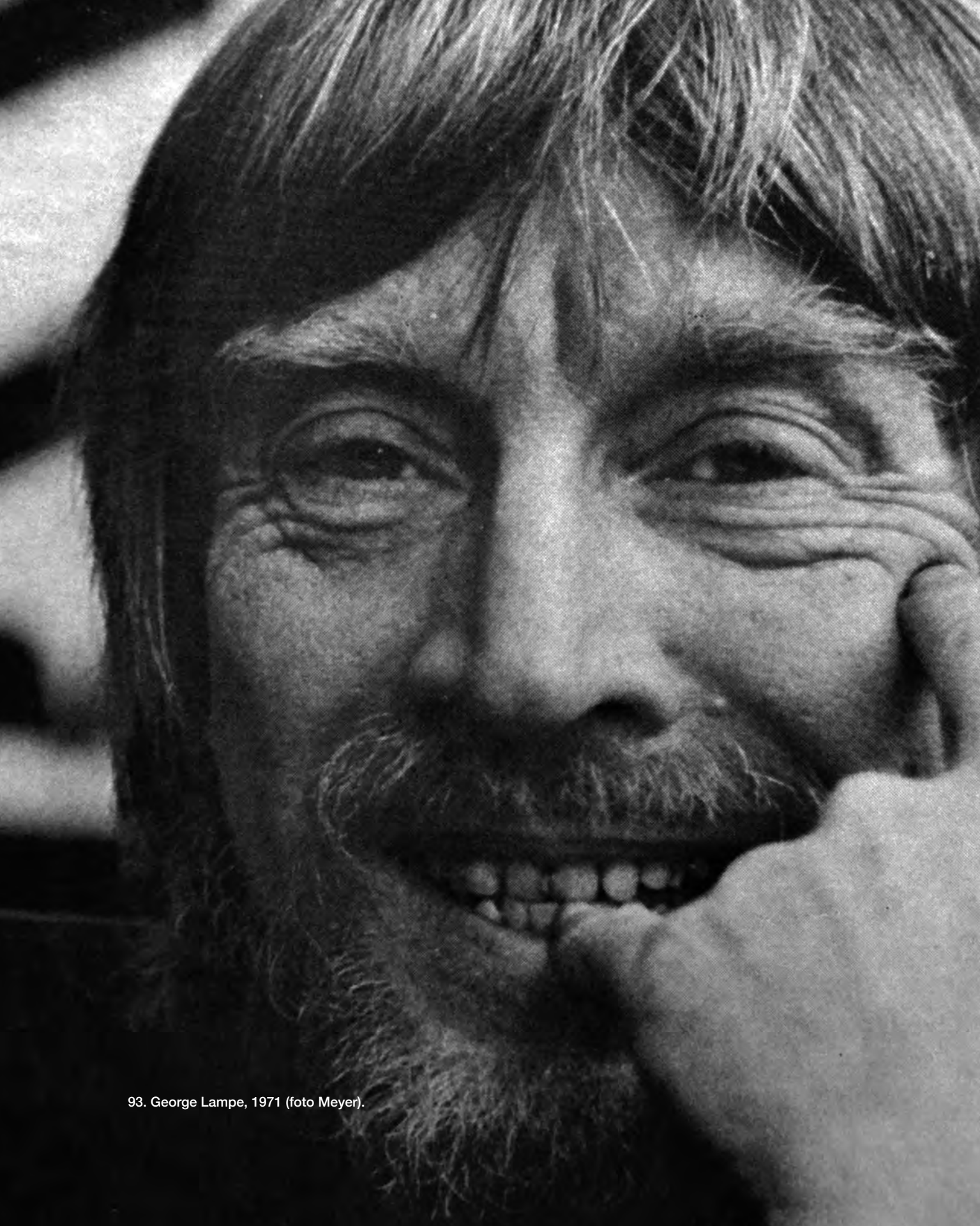
'Iemand die elke dag zijn tuintje wiedt en snoeit, zal nooit een bijzondere plant tegenkomen, want die groeit daar niet.' Zo karakteriseerde Jan Snoeck het instituut van Livinus. Doordat er geen regels waren en weinig structuur, konden talenten groeien en bijzondere kunst ontstaan. Kunstenaars als Marinus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

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



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

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



93. George Lampe, 1971 (foto Meyer).