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

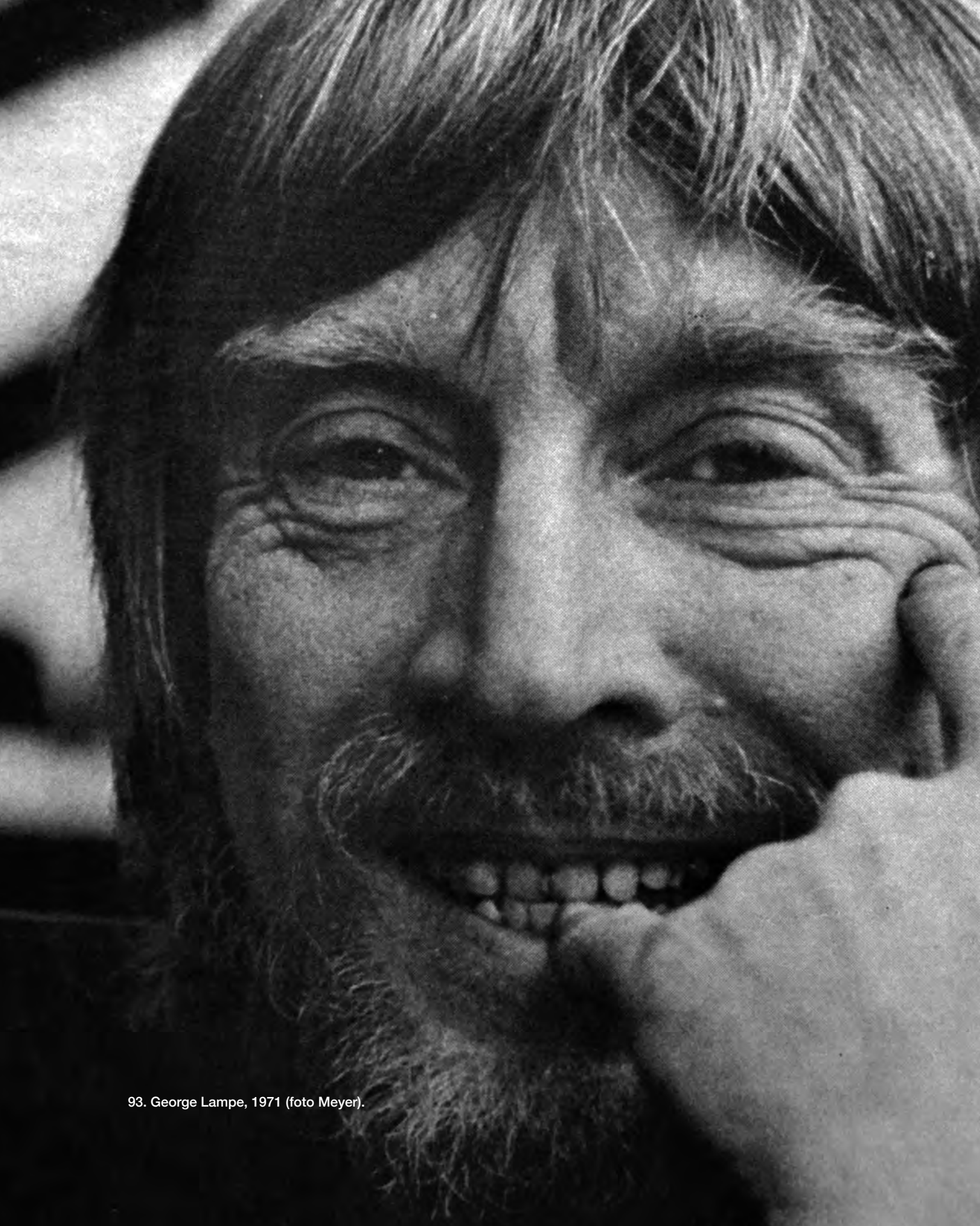
Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

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



93. George Lampe, 1971 (foto Meyer).

Deel II

De Vrije Academie onder George Lampe
1964-1982

1. Georg Gustav Lampe, illustrator, kunstcriticus en docent

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Ideologische achtergronden en inhoud van het kunstonderwijs van Lampe

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

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

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

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

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

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

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

a. Vrije Academie Nieuwe Stijl 1964-1968

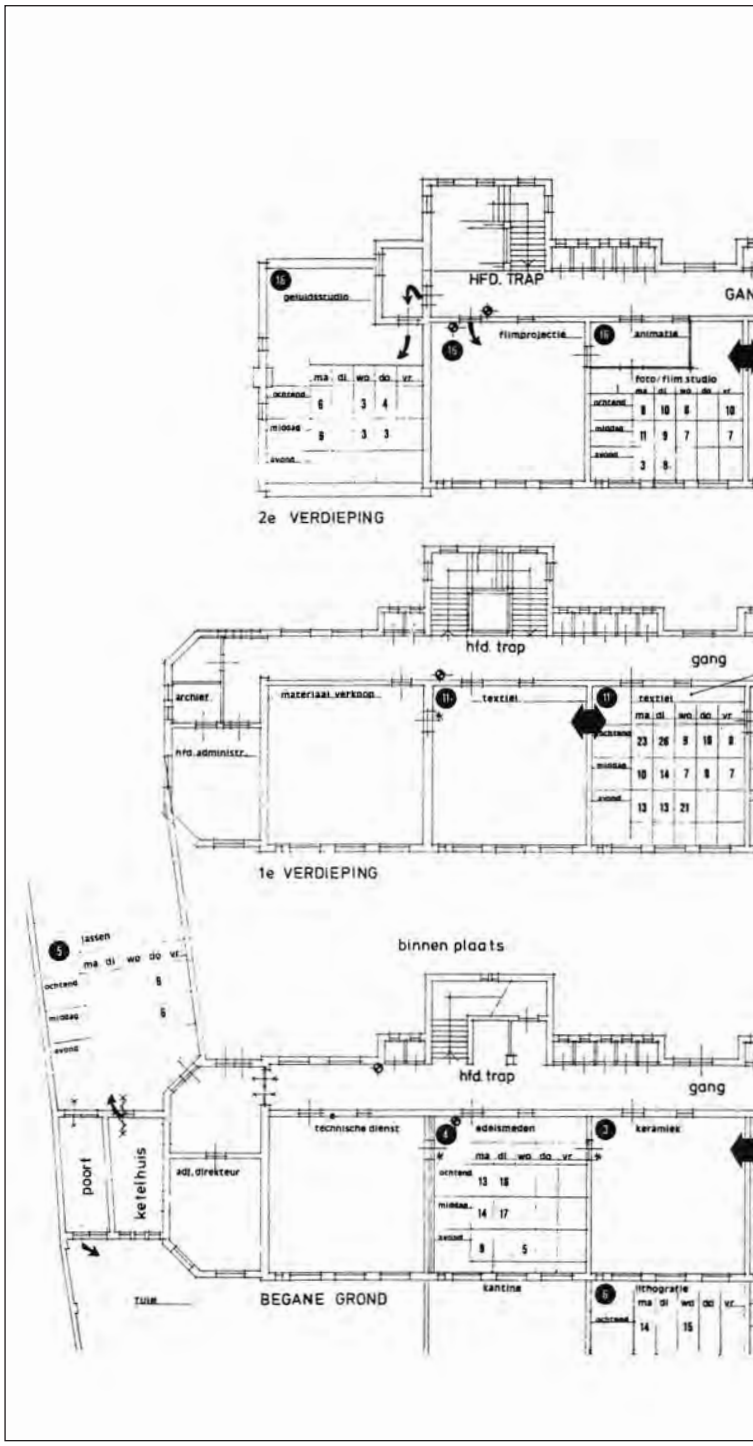
Nieuw Babylon

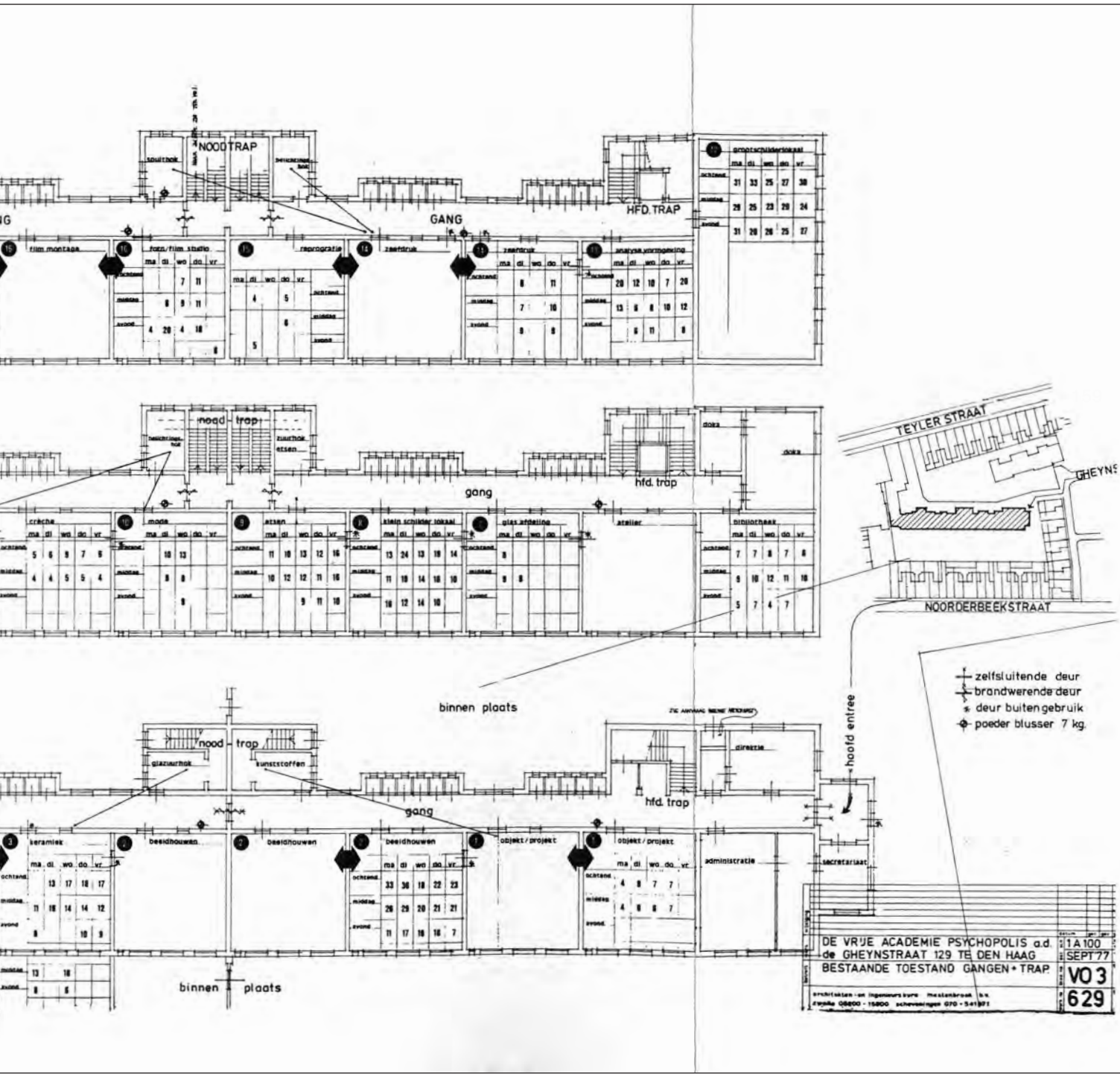
Op 15 september 1964 startte de Vrije Academie het nieuwe schooljaar in de helft van de oude Haagse School voor Detailhandel en Winkelpersoneel in de De Gheijnstraat 129, een helft die achttien lokalen telde, verspreid over de begane grond en twee verdiepingen. De andere helft van het gebouw werd bezet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

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

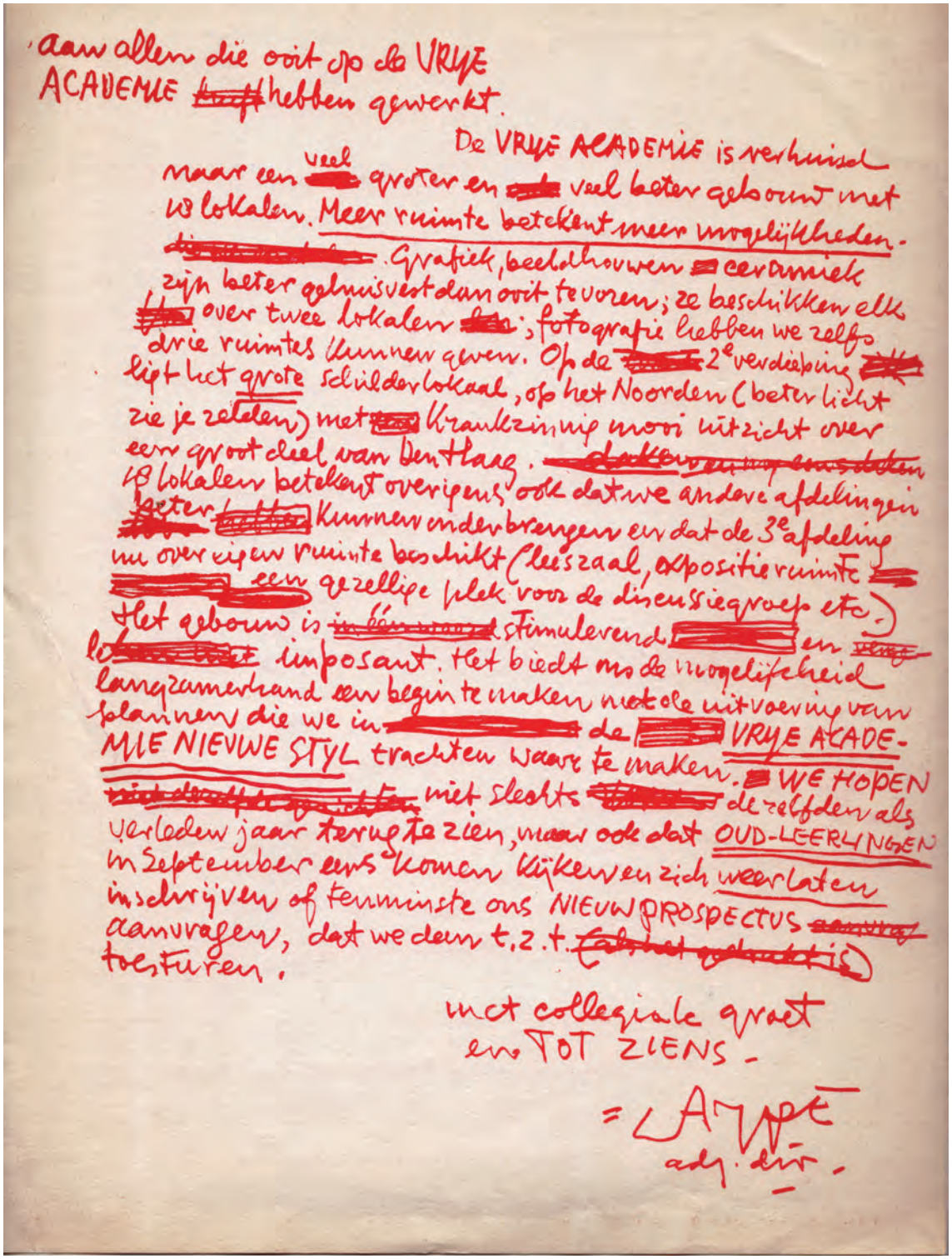
Dit waren geen nieuwe gezichtspunten. Vrijheid, collegialiteit, het ontwikkelen van persoonlijkheid, de introductie van wetenschappers en het experiment: dat was er allemaal al. De nieuwe lesvakken op het gebied van elektronica, geluid, kinetische kunst en film kwamen direct voort uit Livinus’ vondsten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

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





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


aan allen die ooit op de VRIJE ACADEMIE hebben gewerkt.

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

met collegiale groet
en TOT ZIENS.

= Lampe
adj. dir.

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

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

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

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

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

Experimenten met licht, beweging en geluid

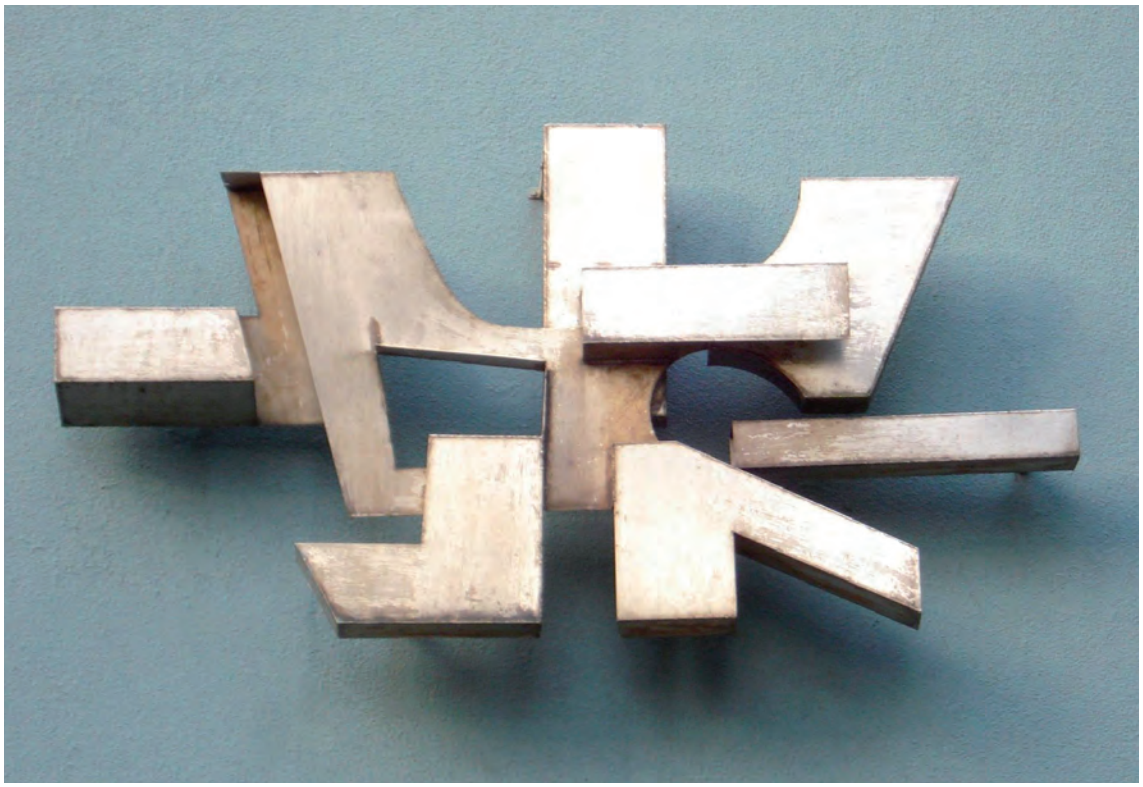
Het leerjaar 1964-65 kwam te snel om de nieuwe lesvakken te introduceren; het vakkenpakket bestond, zoals eerder ook al het geval was, uit schilderen, beeldhouwen, tekenen, grafiek, fotografie, ceramiek, illustratief ontwerpen en modeontwerpen. Vierentwintig docenten gaven deze vakken, waarbij de afdeling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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

102. Leerlingen in kleding van papier, 1967.

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

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

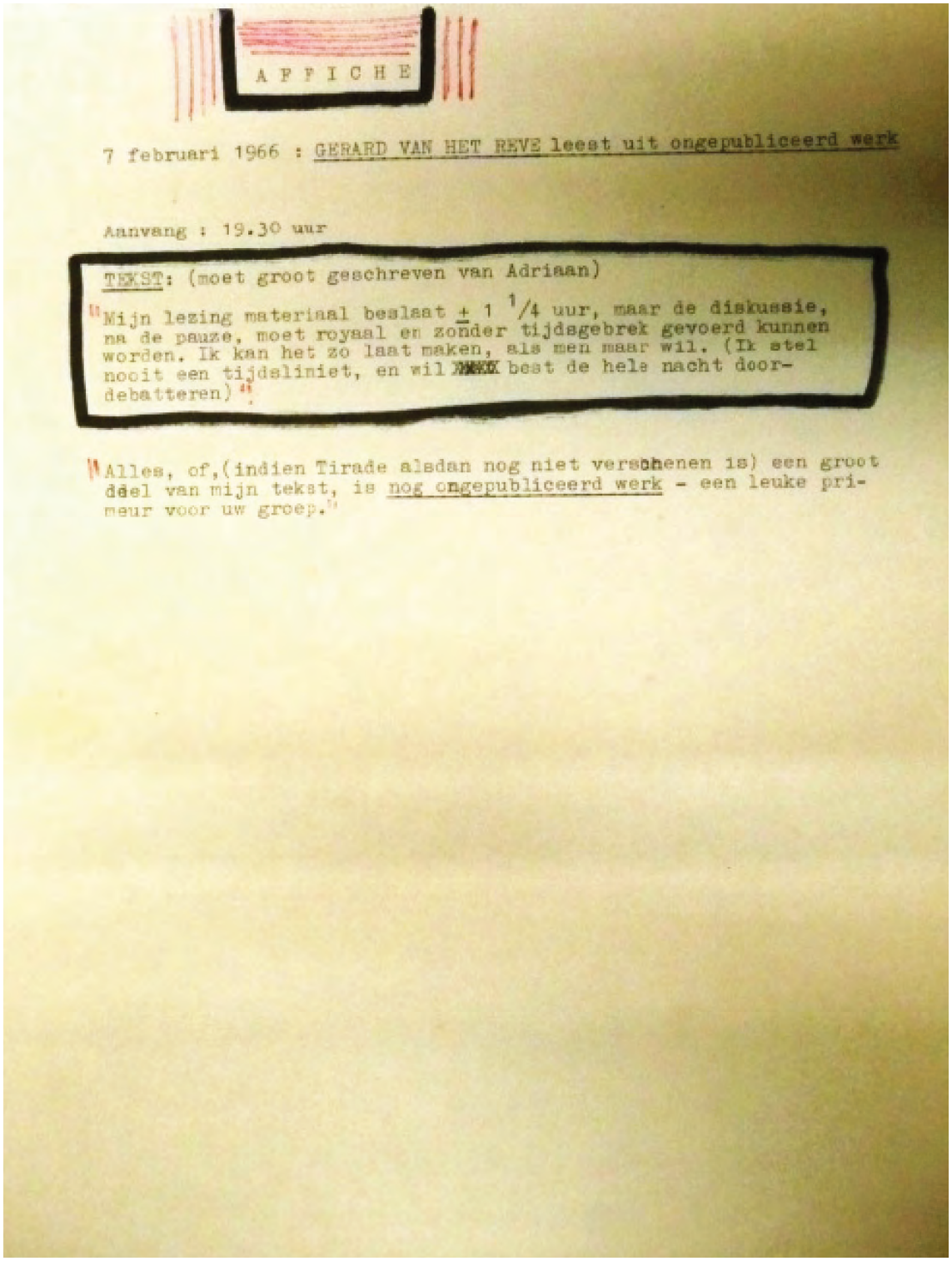
Omdat zijn taken als 'fungerend directeur', zoals hij zich was gaan noemen, steeds meer omvatten, verzocht hij het bestuur Aat Verhoog te benoemen tot adjunct-directeur.[79] Als argument voerde hij aan dat de grote vrijheid die de leerlingen werd toegestaan, het uiterste vergde van de leiding. 'Wat er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

Provo en Xoelapepel

De socioloog Adriaan van der Staay, die al eerder opgevallen was als discussieleider, werd de nieuwe ideoloog van de Cultuurwetenschappelijk afdeling, afdeling III, met Eva Schamhardt als

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

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



AFFICHE

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

Aanvang : 19.30 uur

TEKST: (moet groot geschreven van Adriaan)

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

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

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

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

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

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

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

Financiën

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

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

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

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

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

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

Mentale sanering

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

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

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

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

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

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

Psychomotor en Cineworkshop

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

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

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

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

108. Psychomotor in Lampes atelier, ca. 1970.

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

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

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

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

110. Lampe in zijn kantoor, ca. 1970.

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

In 1969 kreeg de Vrije Academie de andere

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

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

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

Politiek

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

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

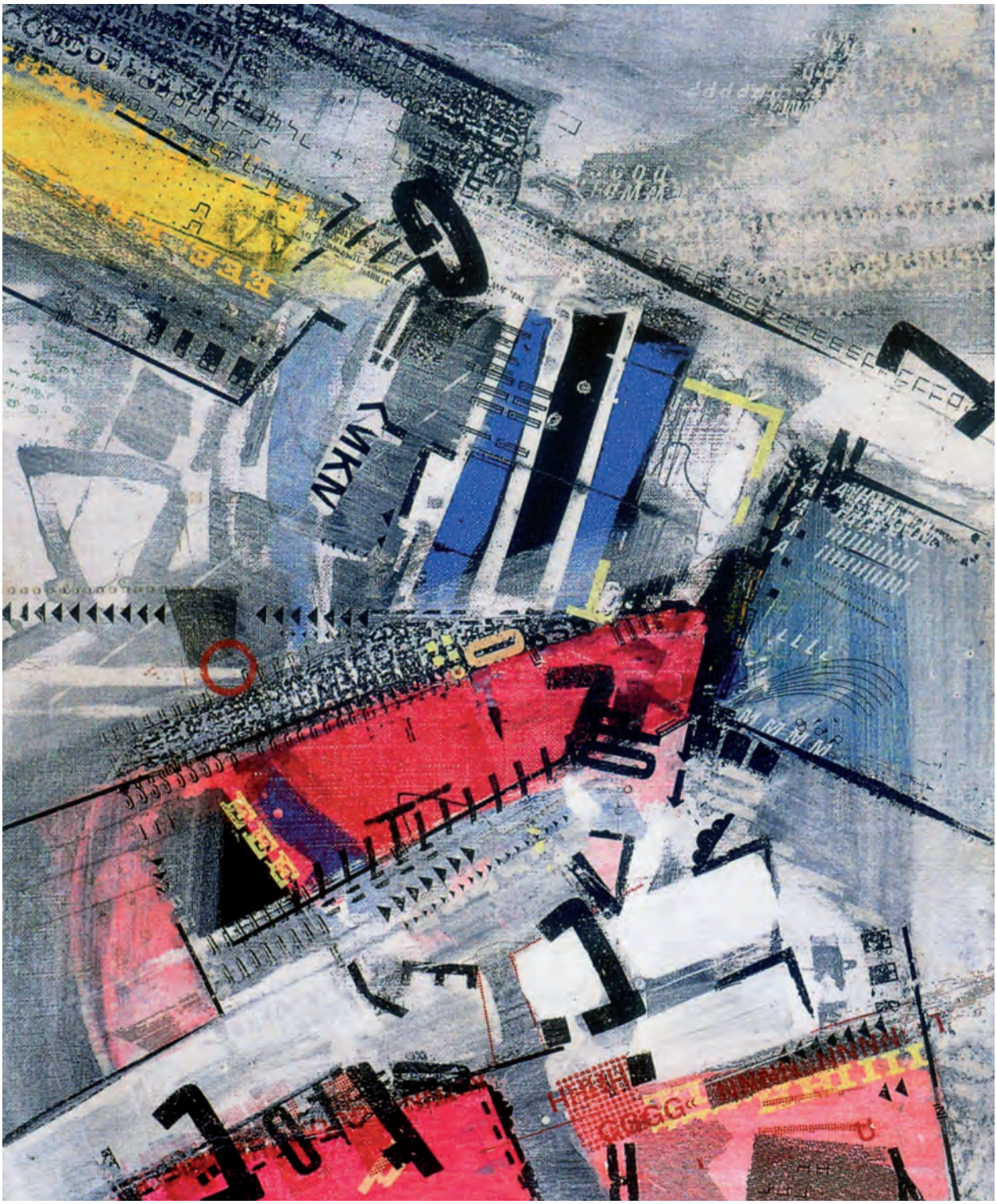
Het cruciale punt was dat de Vrije Academie geen kunstenaars wilde kweken, maar mensen een mentaliteit bijbrengen waaruit eventueel het kunstenaarschap geboren zou kunnen worden. Bij die mentaliteit hoorde ook de verantwoordelijkheid voor het instituut via de democratische stem. Wanneer het kunstenaarschap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

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

Aktualiteitsonderzoek

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

113. Zeefdruklokaal, 1969.



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

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

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

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

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

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

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

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

Antipsychiatrie

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

117. Kees Westerduin, leerling van 1965 tot 1967.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c. Psychopolis de Vrije Academie 1970-1976

Het labyrint

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

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

Of:

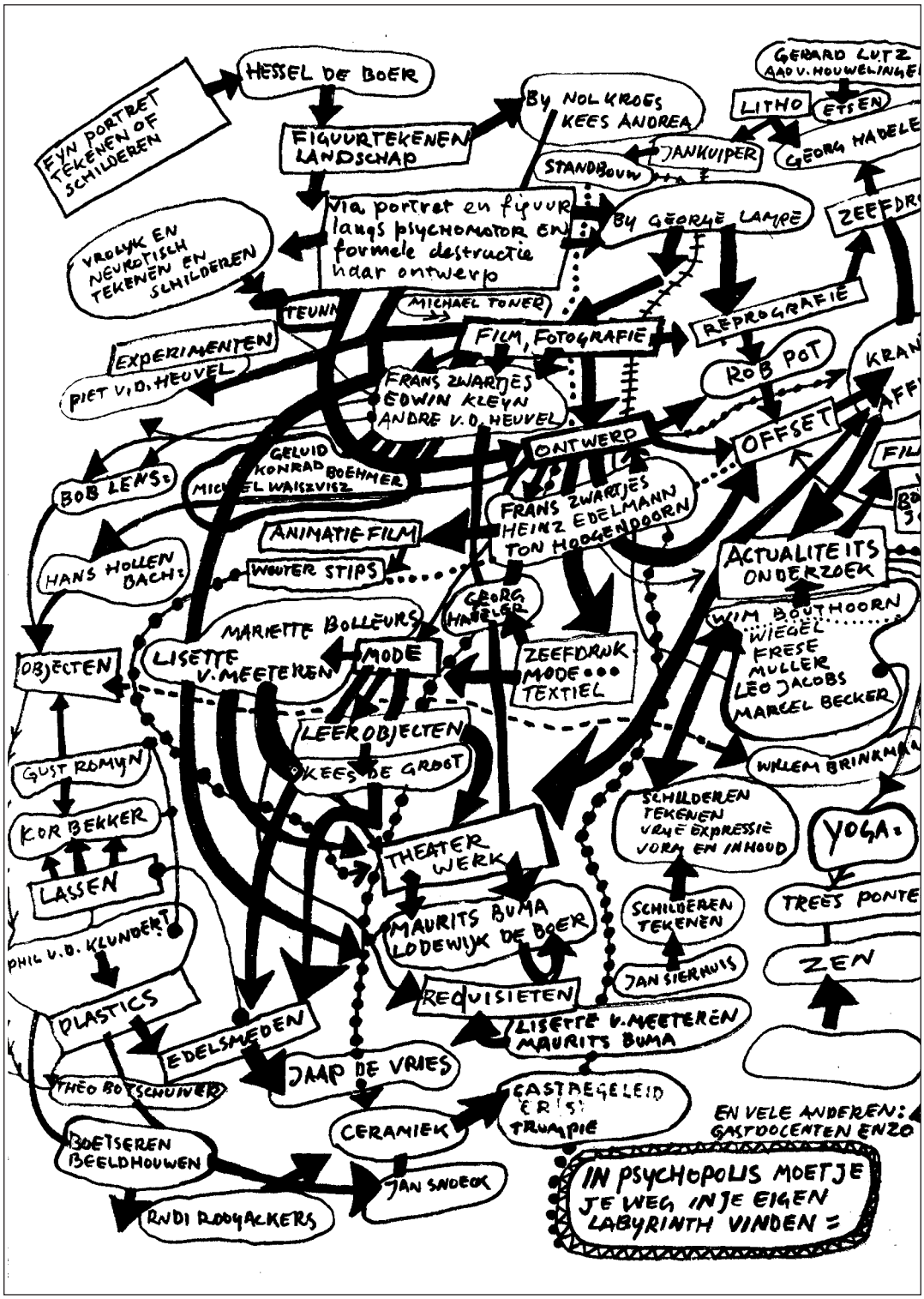
'Psychopolis is relaxed; dus hou je maar rustig, het verschil tussen jou en een kunstenaar is niet zo groot…'

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

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

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

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



118. Pagina uit de prospectus van 1970-1971.

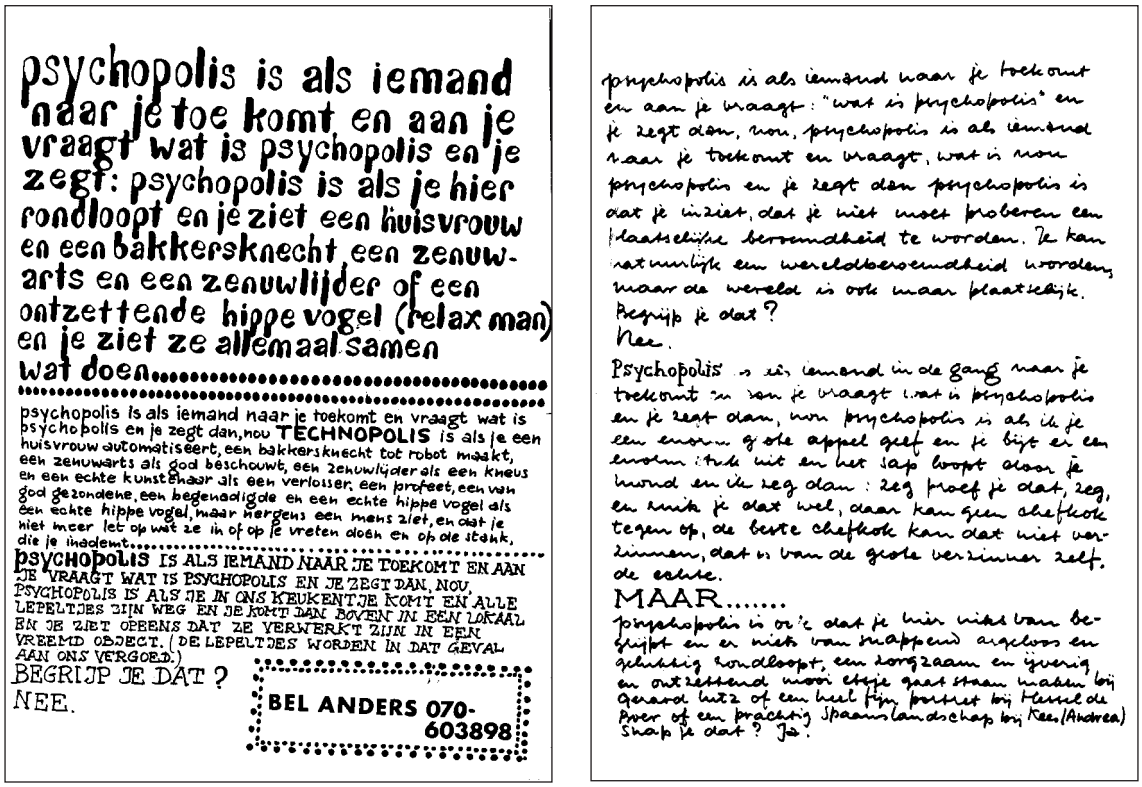
napalm, te onderbreken.[167] De vrije uiting van lichaam en woord kwam ook naar voren in Xoelapepelachtige *happenings* in het theaterlokaal, waarbij de deelnemers op psychedelische muziek met impulsieve bewegingen over de grond kronkelden. Het ging erom elkaars energie gewaar te worden, aura's te ontdekken,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

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

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

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

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



120. Berichten uit Psychopolis, prospectus 1970-1971.

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

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

De rol van Frans Zwartjes

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

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

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

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

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

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

122. Sonoprakticum, 1971.

122. Sonoprakticum, 1971.

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

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

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

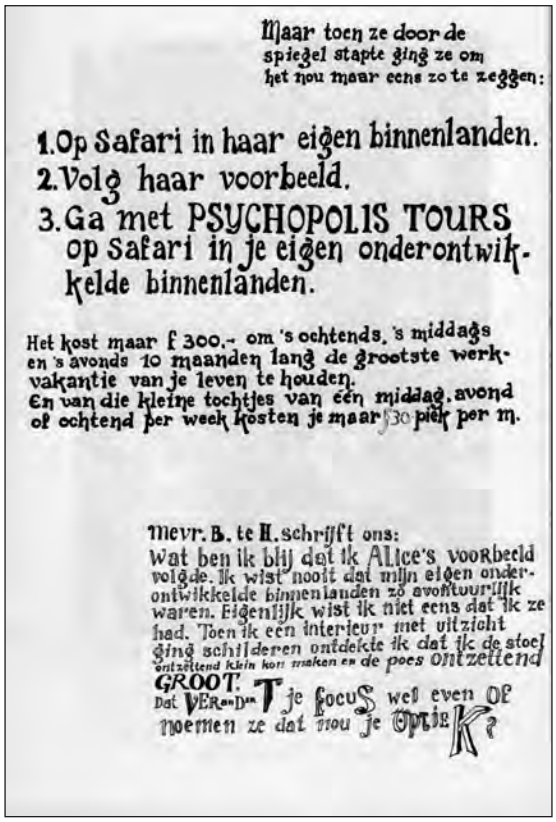
123. Gust Romijn en zijn groep, ca. 1970.

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

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

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

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



124. Berichten uit Psychopolis 2, 1971-1972.

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

Werkdemocratie

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

125. Zeefdruk, z.j.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vrije Academie géén onderwijsinstelling

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

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

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

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

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

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

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

d. De jaren van bezinning – Psychopolis 1976-1982

Werkplaats

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

128. Lilian Spoelstra, oriëntatiecursiste in 1976-1977.

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

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

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

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

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

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

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

129. Wervingsadvertentie van Psychopolis, 1975.

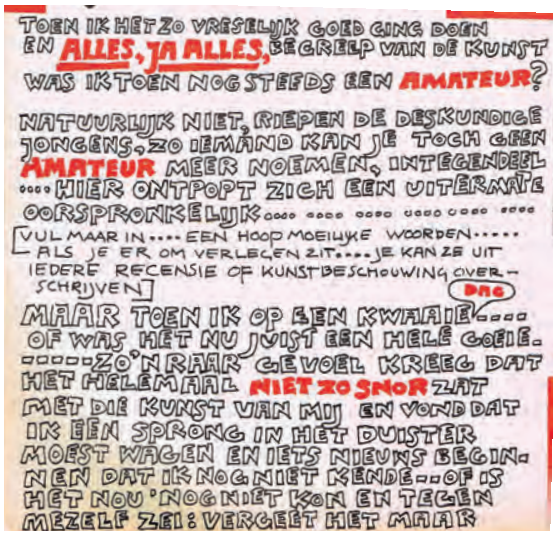
werkzaamheid bevorderd worden. Na 1978 werd de groei nog verder bevorderd doordat 65-plussers zich toen voor half geld konden inschrijven.

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

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

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

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



130. Uit de prospectus van 1977-1978.

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

Kwaliteit

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

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

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

131. Uit de prospectus van 1980-1981.

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

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

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

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

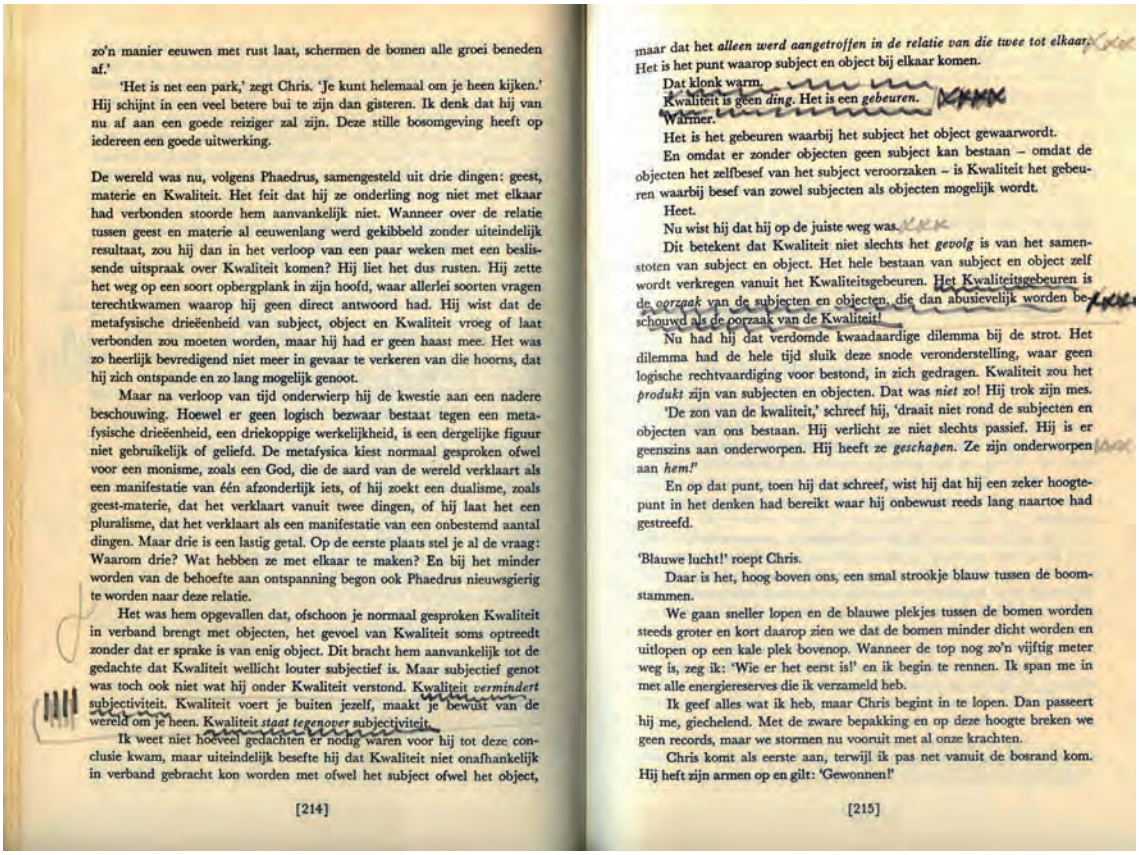
In september 1980 kwam een nieuw beleidsplan tot stand. In dit plan was voor het eerst sprake van de *special*, een unit uitsluitend bestemd voor gevorderden, deelnemers voor wie 'een speciale dialoog' noodzakelijk zou zijn.[263] Het idee was dat zij tekort zouden komen als ze moesten werken tussen deelnemers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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

[214]

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

Dat klonk warm.

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

Warmer.

Het is het gebeuren waarbij het subject het object gewaarwordt.

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

Heet.

Nu wist hij dat hij op de juiste weg was.

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

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

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

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

'Blauwe lucht!' roept Chris.

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

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

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

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

[215]

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

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

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