

Saskia Gras

**Nieuwe
Haagse School
Bovenal vrij
1945-1975**

 BOOKS



Inhoud

7	Voorwoord
9	Inleiding
15	Opmaat
15	De vooroorlogse jaren
27	De oorlogsjaren
37	Nieuwe Haagse School in perspectief
37	Bevrijding en Vrijheid in Den Haag - 1945-1964
57	Abstracte geometrie en Nieuwe Realisten - 1964-1975
68	<i>Naar Parijs, naar Zadkine</i>
71	Haagse kunstenaarsgroepen
73	De Equipe 1947-1950
74	Verve 1951-1957
79	De Nieuwe Ploeg, artistieke werkgroep in Voorburg, 1951-1959
82	Posthoorngroep 1956-1962
84	Atol 1959-1962
86	Fugare 1960-1967
89	O.D.I.S. (ODIS) 1927-2004
91	Haagse Aquarellisten 1955-1992
95	Overzicht kunstenaarsgroepen
97	<i>Kunstenaars uit Indonesië, Suriname en de Antillen</i>
99	Jacob Marisstichting, kunstprijzen en de Haagse Salon 1948-1969
119	Jacob Marisstichting - de prijzen 1949-1969
125	Haagse Beeldende Kunst in het openbaar
142	<i>Postzegels</i>
144	<i>Etnografica</i>
147	Nabeschouwing
151	Kunstenaarsbiografieën
234	Noten
241	Algemene literatuurlijst
245	Persoonsregister
256	Colofon



Voorwoord

Een frisse, kleurrijke blik op de Haagse kunst van vlak na de Tweede Wereldoorlog. Abstracte, non-figuratieve en modern-figuratieve kunst, onder de verzamelnaam Nieuwe Haagse School. Dat was wat, nu twee jaar geleden, Saskia Gras en Joop van der Stelt ons in het Kunstmuseum Den Haag wilden laten zien. Den Haag en de Haagse kunst worden nogal eens afgeschilderd als ‘gematigd’, ‘chic’ en ‘netjes’. Zij wilden juist laten zien dat er ook andere kanten zijn: rauwer, barbaarser, expressiever en experimenteler.

Een nieuwe, uitgebreide publicatie over de Nieuwe Haagse School, Haagse kunstenaars die actief waren tussen 1945 en 1975, was dan ook hun doel. Als Kunstmuseum Den Haag ondersteunen wij dit plan graag. Het museum bezit een uitzonderlijke collectie kunst uit deze periode.

We kenden Joop van der Stelt als oprichter van de Stichting Haagse Beeldende Kunst en Kunstnijverheid (HBKK), die zich de afgelopen 25 jaar onvermoeibaar inzette voor het zichtbaar maken van Haagse kunst, met onder andere de reeks monografieën in de serie ‘Palet’. Saskia Gras, die eerder onze medewerking kreeg bij haar promotieonderzoek naar de Haagse Vrije Academie en de daarop volgende tentoonstellingsreeks, had in haar eerdere publicaties al blijk gegeven van haar visie op deze kunst-historische periode. Daarin was tot nu toe veel onderbelicht gebleven, vooral het werk van vrouwelijke kunstenaars.

Het Kunstmuseum heeft een naam hoog te houden als het gaat om het tonen van Haagse kunst. Tussen 1947 en 1959 organiseerde het museum acht tentoonstellingen onder de noemer ‘Haagse Kunstenaars’. De Nieuwe Haagse School kreeg aandacht in 1972 en 2003. Winnaars van Jacob Marisprijzen en de daarop volgende Ouborgprijzen kregen expositie in het Kunstmuseum Den Haag. Vele van de in deze publicatie genoemde kunstenaars hadden solo-exposities in de museumzalen. We zijn blij als museum bij de presentatie van dit boek een kleine tentoonstelling te kunnen verzorgen.

Het resultaat is verrassend. Haagse kunst blijkt veelzijdiger dan gedacht. Het devies ‘bovenal vrij’ was niet zomaar een uit-

spraak, maar een gevoel, een levenshouding die tot in de haartaten van de Haagse kunstwereld was doorgedrongen. Tolerantie ten opzichte van de ander was het hoogste goed. Niet alleen in de wereld van kunstenaars en kunstdocenten zelf, maar ook in die van bestuurders, juryleden, kunstcritici, conservatoren en kunstcommissies van die jaren. Ook voor radicale opvattingen moest ruimte zijn. De vrijheid om te mogen experimenteren stond centraal in hun denken en werken. Hoe kon dat zo ontstaan? De wortels ervan stammen al van vóór de Tweede Wereldoorlog. De herwonnen vrijheid van 1945 deed er nog een schep bovenop. Wat dat bij elkaar heeft opgeleverd, leest en ziet u op de volgende pagina's.

Doede Hardeman

Hoofd Collecties Kunstmuseum Den Haag



Inleiding

Bovenal moesten wij ons vrij voelen in onze kunstuitingen...

JAN ROËDE

‘Nieuwe Haagse School’ als begrip is heden ten dage ingeburgerd en bovendien historisch. In 1953 muntten de kunstcritici Jan Hulsker en Ru Penning de term; in 1956 herhaalde de directeur van het Gemeentemuseum Louis Wijsenbeek het begrip.¹ Het betrof naoorlogse kunstenaars uit Den Haag en de regio. Typisch Haags was in hun ogen een ‘poëtisch expressionisme’, gemengd met een ‘gestileerd realisme’ en een ‘licht surrealisme’, alles gedrenkt in warme, gedempte kleuren. De beide critici herkenden bij de Hagenaars een thematiek van clowns, kermis, circus, oud speelgoed en andere gebruikte huisraad, nostalgie en folklore.

De Haagse schilder- en beeldhouwkunst uit de periode 1945-1975 is in de literatuur vaak afgezet tegen die van Amsterdam. Kunstjournalisten noemden de Amsterdamse kunst fel, rauw, brutaal en revolutionair, terwijl ze de Haagse kunst gematigd, verfijnd, smaakvol en chic vonden. Schandalen vonden plaats in Amsterdam, gemoedelijke feestjes in Den Haag. Haagse kunst was gelukkig niet ‘à la Appel’, schreef de pers.² Kunsthistorici onderscheidden twee kampen: de ‘gematigd modernen’ en de ‘radicaal modernen’.³ De radicalen met de groep Vrij Beelden bevonden zich in Amsterdam, de gematigden met Verve in Den Haag. De radicale groep bestond uit abstract werkende kunstenaars, de gematigde uit figuratieven. Maar klopt dit wel, of is deze stereotypering te zwart-wit?

Het rauwe en radicale Den Haag

Nog ervan afgezien dat het soort werk dat als Haags getypeerd wordt ook buiten Den Haag en in Amsterdam werd vervaardigd, is het zeker zo dat er in de hofstad radicaal en abstract werd gewerkt en dat daar de nodige schandalen plaatsvonden.

Zo veroorzaakte Karel Appel in 1949 opschudding met zijn -figuratieve- *Vragende Kinderen* in het Amsterdamse stadhuis, maar was een jaar later het landelijk tumult minstens zo groot toen de Haagse Piet Ouborg de Jacob Marisprijs ontving voor zijn -abstracte- tekening *Vader en Zoon* (afb. p. 101). De Cobra-schilders werden ‘driftschilders’ genoemd, maar die benaming is evengoed van toepassing voor de Hagenaars Kees van Bohemen, Jan Cremer

en Jan Olyslager. De Haagse Lotti van der Gaag was niet minder bohemien dan haar Amsterdamse collega’s. Jan Roëde, opgeleid in Den Haag, liet zich al inspireren door de kindertekening voordat Cobra opgericht was. De Haagse tekenaar en fotograaf Gerard Fieret zou de *art brut* persoonlijk uitgevonden kunnen hebben. Het ‘radicale’ Amsterdamse Vrij Beelden telde verschillende Hagenaars onder haar leden, onder wie Jan Roëde, Piet Ouborg, Wim Sinemus en Willem Hussem. Omgekeerd telde de ‘gematigde’ groep Realisten in 1948 negen Amsterdammers en één Hagenaar, te weten Kees Andrea.

En zo kunnen we doorgaan. Het verschil in *framing* tussen beide steden heeft vooral te maken met de vérstrekkende invloed van Willem Sandberg, die met zijn exposities in het Amsterdams Stedelijk Museum meer aandacht wist te genereren dan welke museumman of -vrouw dan ook in Nederland op dat moment. Hij hield van ophef. Niet voor niets mochten de Realisten pas in het Stedelijk Museum exposeren wanneer ze beloofden voor flink wat kabaal te zorgen. Sandberg kreeg op die manier heel wat kunstenaars op de Amsterdamse - en vervolgens nationale en internationale - kaart. Het is niet zo dat Sandberg als geen ander de ‘polsslag van de mensen van zijn tijd’ wist te signaleren, zoals Wim Beeren opmerkte; het is eerder zo dat Sandberg die polsslag heeft bepaald.⁴ Vruchtbaarder dan het koesteren van zo’n zwart-wit-tegenstelling tussen twee steden is het om te onderzoeken wat en hoe de bijdragen waren van de kunstentourage in Den Haag. Hoe komt het dat de aandacht voor die rauwe kant van de Haagse kunst zo minimaal is?

‘Typisch’ Haags

Tegenwoordig is het potsierlijk om aparte regio’s binnen Nederland een dergelijke eigen typering mee te geven. Zeker op het gebied van de kunsten is zo’n identificatie met één stad niet te doen. Met de toegenomen mobiliteit en toegankelijkheid tot academies zijn veel stedelijke verschillen grotendeels verdwenen. In de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw gold dat in mindere mate.

tie Kröller-Müller, waar destijds nog geen expressionisten, futuristen of fauvisten te vinden waren.

Daarnaast waren er de nodige exposities van moderne kunst bij de kunstenaarsverenigingen Haagse Kunstkring en Pulchri Studio, in de kunsthandels en galeries. Jos de Gruyter schreef in 1932 enthousiast hoeveel eigentijdse kunst de Haagse galeries brachten: 'Wij worden den laatsten tijd bijna verwend door mooie exposities van zoowel binnen- als buitenlandsche schilderkunst en grafiek. (...) Ook bij d' Audretsch, Liernur, Kleykamp en elders krijgt men echter vaak het goede en zelfs het zeer goede te zien.'¹¹ Critici als Jos de Gruyter en Bram Hammacher getroostten zich veel moeite de minder toegankelijke moderne kunst uit te leggen aan de lezers.

In de Haagse Kunstkring vond in januari 1923 de eerste geruchtmakende Dada-avond van Theo en Nelly van Doesburg, Kurt Schwitters en Vilmos Huszar plaats. De ledententoonstellingen van de Kunstkring werden vaak aangevuld met werk van anderen, bijvoorbeeld van De Onafhankelijken, zoals Harmen Meurs, Wim Oepts en Pyke Koch. Ook was bij deze vereniging de eerste officiële Van Gogh-tentoonstelling te zien geweest. Pulchri Studio liet zo nu en dan nieuwe kunst zien. Zo waren er exposities met George Gross, Picasso en Kandinsky. De bijzondere manifestatie 'Esac-1929' (expositions sélectes d'art contemporain), met veel abstracte kunst, was een unicum in die jaren in Nederland. De Nederlandse versie van deze tentoonstelling was georganiseerd door Pétro (= Nelly) van Doesburg en was eerder in Amsterdam te zien. Naast Mondriaan en Van Doesburg werden hier onder anderen Arp, Mirò, Kupka, Picasso, Severini en Villon getoond.

De Kunstzaal Kleykamp, vanaf 1920 Koninklijke Kleykamp, gevestigd in het Witte Huis tegenover het Vredespaleis, bracht voortdurend interessante manifestaties. Naast exposities van oude en moderne kunst en Aziatica was er aandacht voor de Vlaamse kunstenaar Constant Permeke, aan wie Kleykamp in korte tijd drie exposities wijdde. Met de manifestatie 'Kunst in Nood' in 1934 liet Kleykamp zijn sociale gezicht zien. Dat beleid zette de kunsthandel voort met veel aandacht voor Duitse *entartete* kunst, van onder meer Käthe Kollwitz.

Ook Kunsthandel De Bron, gevestigd in de Zoutmanstraat, was een spraakmakende, internationaal georiënteerde galerie. De eigenaresse was theosofof Ditte van der Vies, echtgenote van Chris Lebeau, wiens werk daar permanent werd getoond, evenals dat van vrienden als Willem Schröfer en Rein Draijer. Het jaar 1929 bracht een reeks hoogtepunten, die begon in maart met een expositie van recente aquarellen van Wassily Kandinsky. De galerie was ingericht met ultramodern stalen buismeubilair, met zwarte stof bespannen. Architect en academiedocent Jan Buijs verrichtte de opening. Daarna volgde een expositie van de Berlijnse dadaïste Hanna Höch. Toen Willem Schröfer bij De Bron exposeerde werd

zijn werk vergeleken met dat van Kandinsky: 'vreemdsoortige hemellichamen' die zich met grote snelheid door de ruimte wentelen, als een soort 'kosmische verschijningen'.¹²

Esher Surrey Art Galleries aan het Lange Voorhout 58, was een van de meest vooruitstrevende galeries en kunsthandels in Den Haag.¹³ Op de bovenverdieping vestigde zich hier in 1933 een *académie libre*, de Eerste Nederlandsche Vrije Studio. In de galerie beneden konden de cursisten schilderijen van Marc Chagall en René Magritte bekijken. Met drieënveertig schilderijen en twaalf aquarellen, gedateerd vanaf 1908, was de presentatie van Chagalls werk in 1932 indrukwekkend. De aanwezigheid van de kunstenaar zelf bij Esher Surrey was een spectaculaire gebeurtenis.

Moderne beeldende kunst was dus op veel plaatsen in Den Haag te zien. Het belangrijkste was dat dit moderne werk tevens in permanente collecties opgenomen was die te allen tijde bezocht konden worden. Voor aankomend kunstenaars was zoiets van cruciaal belang. Kees Andrea schreef dat de collectie Van Goghs van Kröller-Müller aan het Lange Voorhout, die hij met eigen ogen had kunnen zien, letterlijk een eye-opener was geweest.

Hooggestemde idealen

Daarnaast was er uiteraard een ruime markt voor traditionele kunst. In alle galerieën en bij de kunstenaarsverenigingen waren er altijd, naast de moderneren, laat-impressionistische en Haagse Schoolachtige landschappen te zien, en veel stillevens, boerentaferelen en zeestukken. De grote meesters in Den Haag in deze periode waren Jan Toorop en Willem van Konijnenburg. Van Konijnenburg bekleedde vele invloedrijke posities. Hij was bestuurslid van zowel Pulchri Studio als van de Haagse Kunstkring. Vanaf 1933 was hij lid van de net opgerichte Rijkscommissie van Advies voor Opdrachten aan Hedendaagsche Beeldende Kunstenaars. Zo was hij mede verantwoordelijk voor opdrachten aan Christiaan de Moor en aan Henk Meijer, docent aan de Haagse Academie.¹⁴ De Rijkscommissie moest niets van modernisme hebben, 'geen extravaganties'; ze bevorderde alleen traditionele en 'hooggestemde' kunst.¹⁵

Willem van Konijnenburg was boegbeeld van het idealistische symbolisme. Het streven naar schoonheid en uitdrukking geven aan een hoge moraal stond bij hem voorop. Van hem is de gewichtige spreuk op het kalkstenen muurreliëf in de hal van het Gemeentemuseum 'Eer het God'lijk licht in d'openbaringen van de Kunst'. De Haagse stedemaagd als personificatie van goddelijke inspiratie wijst het volk aan haar voeten de weg naar de kunst. In dit kunstwerk komen al Van Konijnenburgs heroïsche idealen betreffende het Ware, Goede en Schone samen.

Niet alleen de traditionele kunstenaars koesterden zo'n



Willem Schröfer, *Compositie*, 1930-1935, olieverf op doek, 63,5 x 75 cm.

verheven opvatting van kunst. Bijna alle kunst werd in die vooroorlogse decennia in verband gebracht met hooggestemde idealen, ook die van avant-gardisten als Mondriaan en Van Doesburg. Kunst werd door bijna iedereen gezien als uitdrukking van een hoger streven. Een waar kunstenaar zou doordrongen zijn van een heilig ontzag voor het hogere, dat hij in het kunstwerk tot uiting moest laten komen. Zijn bevlogenheid maakte het beeld of schilderij pas tot een waar kunstwerk. Hammacher en De Gruyter droegen uit dat de kunstenaar 'gevoelsgetrouw' moest zijn, een woord dat de krantenlezer in de kritieken geregeld tegen kon komen. Een goed kunstwerk was 'beziel'd'; het drong door 'tot het wezen der dingen'. De grootste kunstenaar was voor bijna alle tijdgenoten Vincent van Gogh. Vooral diens hartstocht en zijn worsteling om in zijn werk de hartstocht onder controle te krijgen werd bewonderd. De Vlaming Constant Permeke was een goede tweede.

In deze visie paste het niet wanneer de kunstenaar telkens van stijl wisselde. Een kunstenaar moest consequent zijn; zijn werk moest in overeenstemming zijn met zijn 'persoonlijkheid'. Al teveel stijlwisselingen zouden blijk geven van een onvolgroeide identiteit. Als een werk echt 'beziel'd' was, kon het zowel expressief, abstract als realistisch zijn, passend bij de persoonlijkheid van de maker.

Spinozisme en esoterische belangstelling

Het geloof dat het hogere, het absolute of het eeuwige zichtbaar zou zijn in al het aardse, het alledaagse, wordt ook wel 'Spinozisme' genoemd. De spinozist ziet de aanwezigheid van God in alle aardse materie. Juist in echte, goede kunst, die zich van nature al verheft boven het puur praktische, moest je 'het absolute' kunnen terugvinden. Het spinozisme was voor sommigen zoveel als een religie. Helene Kröller-Müller en haar adviseur Henk Bremmer waren voorbeelden van zulke spinozistische overtuigden. Zij geloofden beiden dat de ware kunstenaar doordrongen is van een heilig ontzag voor het hogere. Zij zagen dat in het bijzonder terug bij moderne kunstenaars, zoals de vroege Mondriaan en Van der Leek.¹⁶ Voor het stileren of abstraheren van de herkenbare vorm had Bremmer de term 'veralgemening' uitgevonden, ofwel het 'absoluter' van de werkelijkheid. Abstractie zag hij als teken van universaliteit; met het weglaten van alle overbodige details houdt de kunstenaar alleen nog het Goddelijke over. Alleen wanneer de gestileerde werkelijkheid tegelijkertijd nog herkenbaar is, was voor Bremmer het materiële en het spirituele aspect in balans.

In Den Haag was grote belangstelling voor dit soort spinozistische metafysica, die de plaats kon innemen van de traditionele geloofssystemen. Esoterische overtuigingen zoals het spinozisme,



Voormalig gebouw van de Academie van Beeldende Kunsten aan de Prinsessegracht, Den Haag, 1926, door architect Zeger Reyers.

tekenonderwijsvernieuwer Bart Merema. Merema was eind jaren twintig en in de jaren dertig - net als de vijftien jaar oudere Jan Ros - een hoofdpersoon in de discussies over het tekenonderwijs. In 1936 was hij de initiatiefnemer geweest van de Haagse Negen (H9), aanvankelijk negen Haagse tekenleraren, die zich hadden afgescheiden van de behoudende Nederlandse Vereniging van Tekenonderwijs.²⁰ De Haagse tekenleraren Rein Draijer, Jan van Heel, Gijsbert van Koppenhagen, Henk Munnik, Willem Schröfer en Henk Voskuyl behoorden tot deze groep.²¹ Het belangrijkste denkbild dat H9 uitdroeg, was dat het aanleren van ambachtelijke vaardigheid moest worden vermeden, omdat dit de spontaneiteit van de expressie zou remmen. De overtuiging dat de persoonlijkheid van de leerling door klassiek tekenonderwijs, gebaseerd op slaafs natekenen, zelfs bedorven zou worden, deed bij H9 voor het eerst in Nederland opgeld. De tekenleraren beschouwden een tekening in de eerste plaats als de verbeelding van de persoonlijkheid van de maker en pas in de tweede plaats als een artistiek product.

Plantenga zocht op aanraden van Merema zijn nieuwe leraren actief onder de bevlogen tekenleraren in zijn stad, ook al omdat hij wettelijk verplicht was om leraren met een onderwijsbevoegdheid aan te trekken.²² Tekenleraren hadden in ieder geval die benodigde akte. Zo stuitte hij op Draijer, Van Koppenhagen, Munnik, Schröfer en Voskuyl, allen gegrepen door de nieuwe inzichten in het tekenonderwijs. Van Koppenhagen, Schröfer en Voskuyl waren leraren die gewend waren aan tekenonderwijs aan kinderen van zes tot achttien jaar. Aan de Academie gingen zij lesgeven aan jongvolwassenen, die gekozen hadden voor het kunstenaarschap als beroep. Zij waren als leraren van mening dat fantasie, beleving, keuzevrijheid en individualiteit van het hoogste belang zijn bij het tekenonderwijs aan kinderen. Nu kwam de pedagogisch-psychologische benadering van het tekenvak binnen het domein van het beeldende kunstonderwijs te liggen. Dit betekende niet minder dan een revolutie in de academische wereld.²³ De nieuwe leraren achtten de individuele

fantasie en beleving een belangrijker instrument dan pure waarneming. Om te inspireren tot fantasie werkten ze met verhalen, gedichten, dromen en alles wat maar kon oproepen tot verbeeldingskracht. Vanaf dat moment, rond 1937, verschoof aan de Haagse opleiding, de Academie van Beeldende Kunsten, ook voor de vrije kunstenaar-in-opleiding het accent meer in de richting van vrijheid, fantasie en individualiteit. Daarbij moeten we wel in ogenschouw nemen dat de landelijke exameneisen niet meebewogen met de drastische vernieuwingen, zodat daarnaast ook alle traditionele lesmethoden bleven bestaan. Het leeuwendeel van het onderwijs bestond nog altijd uit natekenen van ornamenten en kopiëren van 'pleisterkoppen' naar objectieve, klassieke maatstaven, die eeuwige waarden zouden representeren.

Draijer, Van Koppenhagen en Schröfer waren geliefde leraren die door bijna al hun leerlingen genoemd worden als leraren van wie ze veel leerden en door wie ze zich gezien voelden. Leraren die rekening hielden met de individualiteit en persoonlijkheid van hun leerlingen en ook buitenschools veel voor ze betekenden. Zij namen het karakter, het eigene, de persoonlijkheid van de leerling als uitgangspunt en waren er niet op uit hun eigen manier van schilderen aan de leerlingen op te leggen. Dat gold overigens ook voor de leraren Henk Meijer, Willem Rozendaal en Han van Dam. Zij waren niet afkomstig van H9, maar ook wars van hokjesdenken. Rozendaal werkte volgens traditionele methoden, maar lette er op dat de leerlingen hun eigen pad volgden. Hij had een hekel aan gewichtigheid en artistieke pretenties.²⁴ Meijer was al vanaf 1921 docent aan afdeling I, tekenen en schilderen. Hij onderwees op traditionele, klassieke wijze perspectiefleer en anatomie; de natuurgetrouwe weergave stond bij hem voorop. Nauwkeurig natekenen en naschilderen was het devies. Maar hij stond ook open voor vernieuwingen. Zo bracht hij zijn oudleerling Wim Sinemus met nauwkeurige schriftelijke aanwijzingen en oefeningen op de hoogte van de expressieve vernieuwingen die plaatsvonden aan de Academie.

Bauhaus-invloed aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten

Plantenga was niet alleen revolutionair met de invoering van het fantasietekenen, maar al eerder met zijn reorganisaties naar voorbeeld van het Duitse Bauhaus. Hij richtte de unieke afdelingen 'Reclametekenen' met Gerard Kiljan en Paul Schuitema en 'Meubelconstructie en Binnenhuiskunst' met Cor Alons en Jan Buijs op. Kiljan en Schuitema gaven op het Bauhaus geënte lesvakken als 'optisch-grammaticale studies', waarbij zwart-wittonaliteiten en de kleurencirkels werden bestudeerd. Plantenga introduceerde tevens vooruitstrevende leraren als Piet Zwart, Paul Citroen en Paul Guernonprez. Op het gebied van design,



Jan Buijs & Joan Lürsen, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, in 1938.

typografie, fotografie, industriële vormgeving en architectuur liep de Haagse Academie voorop.

De oude afdeling I voor tekenen, schilderen en boetseren bleef daarnaast bestaan als traditionele opleiding. Hier volgden de leerlingen de klassieke methode van kunstonderwijs; van het natekenen naar plaat via gipsmodel naar levend model. Met het aantreden van Paul Citroen en Willem Schröfer kwamen er voor het eerst naast de reproductieve lesvakken - het natekenen en naschilderen - ook inventieve vakken. Daarbij introduceerde Citroen Bauhaus-onderdelen als 'analyse en synthese (zwart-wit)', 'analyse en synthese (kleur)' en Schröfer gaf het al eerder genoemde fantasietekenen.²⁵ Citroen was opgeleid aan het Bauhaus in Weimar, waar hij al kennis gemaakt had met een veel creatievere opleidingsvorm. De lessen van zijn leraar Johannes Itten waren geheel gericht op individuele expressie en 'materiaalgevoeligheid'.²⁶ Persoonlijk experimenteren met materiaal, vooral om los te komen van stereotype beelden, en 'kinetisch tekenen' om dezelfde reden was essentieel.²⁷ Dus behalve dat Jan Ros vanuit de theosofie de basis legde voor vrije expressie, deed Citroen dat vanuit de Bauhausfilosofie van Itten. Aan het Bauhaus te Weimar heersten in feite twee stromingen: de vrije expressie-kant van Johannes Itten en de functionalistisch-industriële kant van Walter Gropius. Aan de Haagse

Academie waren beide kanten vertegenwoordigd met enerzijds Paul Citroen en Jan Ros; anderzijds Kiljan en Schuitema, die met hun voorkeur voor massaproductie en standaardisatie vereenvoudiging van vormen bepleitten met behulp van geometrie.

Naast de inhoudelijke veranderingen vernieuwde Plantenga ook het imago van de Academie door nieuwbouw van de school. De klassieke façade met de imposante Ionische zuilen werd afgebroken. Plantenga trok Jan Buijs en Joan Lürsen aan, architecten die kort tevoren het modernste gebouw van Den Haag hadden voltooid, *De Volharding* aan de Botermarkt. Zij bouwden samen met hem de nieuwe Academie aan de Prinsessegracht tussen 1934 en 1937, een zakelijk gebouw met staal en glas in de gevel, net als het Bauhaus in Dessau.

Ondanks de nieuwe lesvakken ervoeren veel studenten de Haagse Academie als een behoudend bastion. De studenten die lessen volgden van Citroen, Schuitema of Kiljan vormden dan ook maar een klein percentage van de totale leerlingenspopulatie. Negentig procent van het lesprogramma aan de Academie bestond uit traditionele vakken; het keurslijf van examens en landelijk vastgelegde eisen maakte dat de revolutionaire opvattingen het aflegden tegen ouderwetse verplichtingen. De leerlingen waren verplicht op de vastgestelde uren aanwezig te zijn en het hele curriculum te volgen. Kwam je een keer vijf minuten te

Naar Parijs, naar

Vlak na de Tweede Wereldoorlog was de interesse voor Frankrijk wijdverbreid. Veel kunstenaars probeerden een Parijse expositie te regelen, of wilden hun opleiding voltooien aan een *académie libre*, bijvoorbeeld in het atelier van Ossip Zadkine of een van de andere particuliere *académies* in Montparnasse. Menigeen reisde per trein naar Parijs met een pocketboek van Sartre in de borstzak, liefst zo dat de naam van de schrijver er bovenuit stak. Velen waren voor de oorlog al korte of langere tijd in Parijs of elders in Frankrijk geweest; dat geldt bijvoorbeeld voor Toon Kelder, Chris de Moor, Willem Hussem, Jan van Heel, Livinus van de Bundt, Wim Sinemus, Charlotte van Pallandt en Julie van der Veen. Na de oorlog vertrok de nieuwe lichting in hun voetsporen, gestimuleerd door tentoonstellingen van Franse kunst in de Haagse en Amsterdamse musea en geïnspireerd door de kunsttijdschriften. Picasso, Braque,

Matisse en Bonnard; hun werk trok de jongere generatie opnieuw naar Parijs zodra dat weer mogelijk was.

In Parijs had het kunstleven niet zo stil gelegen als in Nederland, omdat er geen Kultuurkamer was geweest en de modernen nog wel in de galeries te zien waren geweest. Jonge Franse kunstenaars stichtten na de oorlog een nieuwe École de Paris, vol verfrissende kleuren; hun grootste held was Picasso. In februari 1946 was er net als in Amsterdam ook in Parijs een bevrijdingstentoonstelling, *Art et Résistance*, georganiseerd door de Franse verzetsgroep *Francs Tireurs et Partisans Français*.⁷⁶ Deze tentoonstelling reisde door naar New York en Moskou. Naast Picasso exposeerden hier ook Nederlandse kunstenaars, waaronder Livinus van de Bundt.

Jan van Heel trok meteen na de oorlog opnieuw naar Parijs, op zoek naar een nieuw werkklimaat. Hij kon in Sinemus' oude atelier terecht.⁷⁷ Jan Roëde verbleef

Zadkine

er ook een tijdje. Hij wist een expositiecontract af te sluiten met een galerie aan de Faubourg St. Honoré. Bij zijn tentoonstelling verscheen een catalogus met kleurenafbeeldingen, een bijzonderheid. Will Leewens en Karel Bleijenberg arriveerden eveneens in Parijs. Henk Peeters studeerde er met een Franse studiebeurs zowel aan de *École des Beaux Arts* als aan de *Académie de la Grande Chaumière*. Jaap Nanninga verbleef kort na de oorlog een tijdje in Zuid-Frankrijk en trok van daaruit naar Parijs, waar hij eveneens de *Grande Chaumière* bezocht. De reis door Frankrijk was voor hem van beslissende invloed op zijn kleurgebruik en abstracte vormtaal. De kunstenaars Leon Zeldenrust en Adèle de Beaufort startten een nieuw leven in St. Remy-de-Provence; heel wat Haagse collega's zochten hen daar elke zomer weer op.

Ook Lotti van der Gaag zocht haar heil in Parijs. Na haar opleiding aan de Vrije Academie nam zij lessen bij Zadkine, die

haar leerde haar beelden ruimtelijker op te vatten. Ze betrok in 1950 een voormalige leerlooierij in de Rue Santeuil, het ateliercomplex waar Appel en Corneille bij introkken, en later ook haar partners Bram Bogart, Kees van Bohemen en Jan Cremer. De sculpturen van Zadkine hadden in Nederland grote indruk gemaakt. De directie van De Bijenkorf schonk in 1949 de stad Rotterdam het beeld *De Verwoeste Stad*. Het model daarvoor was in Amsterdam en Sonsbeek te zien geweest. Zadkines atelier werd voor veel Nederlanders een trekpleister. Ook Jan Snoeck zocht hem op in 1955. Hij kon met een studiebeurs voor zeven maanden naar Parijs. Hij kwam tot de ontdekking dat Zadkine voor hem niet de beste leermeester was, maar greep de beurs aan om Parijs verder te verkennen. Hij maakte er sculpturen en wist exposities te regelen. In dezelfde tijd verbleef ook Gerard Verdijk in Parijs. Hij volgde er lessen in 1957 en had er een expositie.



Hubert Bekman, *Acht figuren*, 1952, houtsneede, 24,2 x 36,2 cm.

Collectie Kunstmuseum Den Haag. *Gedeelde Jacob Marismateriaalprijswinnaar in 1952.*



Co Westerik, *Touwtjespringers*, 1953/1954, olieverf en tempera op doek, 107 x 107 cm.

Collectie Agnes & Frits Becht, Naarden. *Gedeelde Jacob Marishoofdprijswinnaar in 1955.*

Juryrapporten

De jury's voor de Marisprijzen hadden het vaak lastig om totaal verschillend werk met elkaar te vergelijken. Hoe konden ze in 1952 zulke uiteenlopende schilderijen als het abstracte *Dans* van Hussem vergelijken met het klassiek-figuratieve *Haringvliet* van Draijer? Dan maar allebei een halve prijs. Kiezen tussen een surrealistische Andrea of een abstracte Nanninga was ondoenlijk; het werd Toon Wegner met *Twee Mannen*. In 1955 besloot de jury tot verdeling van de hoofdprijs tussen Hussems abstracte *Compositie* en Westeriks realistische *Touwtjespringers*. Het bestuur verdedigde zich; het was niet zozeer het 'mooiste' dat de jury beloonde, want dat was immers niet mogelijk met zoveel diversiteit. Als vaklieden keken de juryleden naar de expressiemiddelen en het expressiedoel. Zij bekeken vooral hóé een kunstwerk vervaardigd was en of het gestelde doel bereikt was. Zoiets kon een leek niet onderscheiden, want die zag alleen het eindresultaat. Het proces beoordelen daarentegen was het terrein van een professionele vakjury. 'De vakman ziet het werk van binnen, de leek alleen van buiten'. Daarnaast zou de jury altijd kiezen voor die kunstenaar die de meeste mogelijkheden in zich herbergde.²³ Alleen bij volmaakte gelijke kwaliteit zou de voorkeur uitgaan naar het meest moderne. De jury was werkelijk wel in staat door 'epatante knaleffecten' heen te kijken en ook in een

bescheiden werkje het 'artistiek-grote' te zien, zei Van Heel.²⁴

Blijkbaar achtte de jury zich niet alleen in staat het proces te beoordelen, maar ook om vast te stellen wat het 'expressiedoel' was. Want de beoordeling ging niet samen met een mondelinge of schriftelijke toelichting van de kunstenaar; het expressiedoel moest aan het werk zelf afgelezen worden. In de juryrapporten domineren woorden als persoonlijkheid, krachtige expressie, grote gevoeligheid, eerlijke visie, persoonlijke zeggingskracht. Het woord 'persoonlijk' valt het vaakst. Zo was een gouache van Sinemus een zeer 'persoonlijke en zuivere uiting van een fijnzinnig in vorm en kleur gerealiseerd gevoel'. Achter *Haringvliet* van Draijer moest wel een 'sterke persoonlijkheid' schuil gaan; tegelijkertijd werd zijn compositie wat 'stroef' gevonden, waardoor hij de hoofdprijs misliep. De vakjury prees in 1958 Meike Sund om haar poëzie en naïviteit: 'naast de primitieve uitbeelding spreekt een diep gevoel'. In 1952 won Berserik de hoofdprijs met zijn figuratieve *Zwangere Vrouw*, een portret van zijn echtgenote, maar het had niet veel gescheeld of Bekman had hem gekregen voor het abstracte *Acht figuren*. De 'suggestieve werking van de zwart-wit-tegenstelling en de expressieve waarde van de compositie als geheel' beviel namelijk zeer goed. In 1953 wonnen Westerik en Rozendaal allebei een materiaalprijs, maar was het portret door Rozendaal minder 'sensitief' dan *De Angstige* van



Wim Beuning, *Haan en Kip*, 1950, litho, 46,5 x 63,8 cm.

Collectie Kunstmuseum Den Haag. **Jacob Marismateriaalprijswinnaar in 1950.**



Wil Bouthoorn, *Compositie met figuren*, 1954, olieverf op board, 100 x 75 cm.

Westerik. Wim Beuning kreeg in 1954 de materiaalprijs voor *De Bacchische Vaten* omdat de juryleden onder andere zijn poëzie en rijke fantasie waardeerden. Tegelijkertijd dachten ze dat jaar lang na over Wil Bouthoorn. Ten slotte kreeg ook hij een prijs vanwege zijn 'onpretentieuze schildersdrift' en 'robuuste gerythmeerde plastic'.²⁵

Afvallers stelden teleur vanwege missers als een 'tekort aan gevoelsinhoud', 'niet verantwoorde deformaties', gebrek aan 'voldoende beeldend element' of te 'weinig spanning'. De jury was in staat in één jaar het ene werk af te wijzen wegens gebrek aan visie, terwijl een ander werk bekroond werd ondanks een gebrek aan visie.²⁶ Soms was de kritiek heel expliciet, zoals over *Vrouw in ligstoel* van Rudi Rooijackers. Dit beeld was weliswaar imposant, maar 'de opvallende plaatsing van de bloemen vormde een storend element in de compositie'.

Geregeld werd een prijs niet uitgereikt 'bij gebrek aan een duidelijk hoogtepunt'.²⁷ Dat gebeurde toen er voor het eerst na het echec met Piet Ouborg, drie jaar later, weer een tekenprijsvraag was. Was er echt geen duidelijk hoogtepunt, of liet de jury zich leiden door vrees voor onrust? Een bedrag van f1.000,- voor een tekening lag maatschappelijk moeilijk, zoveel geld voor 'een paar krabbels'. Vooral bij de beeldhouwkunstprijsvragen reikte de stichting keer op keer de hoofdprijs niet uit. Aart van den

IJssel en Lotti van der Gaag grepen ernaast in 1954. *De Roofvogel* van Lotti van der Gaag had een 'te geringe eigen plastische zeggingskracht'. In 1958 vertoonde haar beeld *Tortakel* gelukkig wel 'krachtige spanningen en een levendig spel van vormen' en ontving ze de materiaalprijs. Zes jaar later kreeg ze eindelijk van een unanieme jury de hoofdprijs, een van de weinige die voor beeldhouwkunst is uitgereikt, voor *Dreefdier*. Nu werd haar onmiskenbaar eigen geluid geroemd. 'Zij had geen werkelijke concurrenten', meldde de jury toen. Dat jaar werd de tweede materiaalprijs voor de beeldhouwkunst niet toegekend, maar zou de prijs aan Rudi Rooijackers zijn gegund 'als het geld anders verloren zou zijn gegaan'. Helaas voor de kunstenaar.

In 1961 bekroonde de jury tot haar eigen bevreemding alleen maar figuratieve kunst. Dat was niet de bedoeling, maar de kwaliteit vereiste dat nu eenmaal en dat was het beslissende criterium. Het was het jaar waarin Co Westerik maar liefst twee hoofdprijzen won, zowel voor schilderen als voor tekenen.²⁸ Berserik won de prijs voor grafische kunst. De jury had de uitverkoren figuratieve werken keer op keer vergeleken met de non-figuratieve inzendingen; één van de juryleden had heel graag Kees van Bohemen willen bekronen. In 1964 zag de jury dat ook de 'nieuwste ontwikkelingen' in de beeldende kunst weerklank hadden gevonden, zij het 'nog niet geheel overtuigend'. Bouthoorn won



Willem Hussem, *Compositie*, ca. 1950-1960, olieverf op doek, 1,6 x 8 meter. Theater Dakota, Zuidlarenstraat, Den Haag.

Willem Hussem, *wandschildering*, ca. 1955-1960, 3 x 10 meter, Theater Dakota, Zuidlarenstraat, Den Haag.

natuurgetrouwe werkelijkheid, maar tevens door een vrijheid van werkwijze, techniek en materialen. Ook de beeldhouwers wilden zich onderscheiden van de door de Kultuurkamer voorgeschreven vormgeving, en tegelijkertijd van alles dat ooit via academische normen was opgelegd. Theo van der Nahmer experimenteerde met boetseerwas om sneller en speelser te kunnen werken, Lotti van der Gaag leerde geen traditionele methoden aan om haar authenticiteit te behouden en Aart van den IJssel begon met ijzer en lastechnieken te werken. Nieuwe expressieve vormen ontstonden. De inspiratie daarvoor kwam niet meer van de klassieken, maar uit Afrika, Mexico of Indonesië. Zo kon een drie meter hoge totempaal verschijnen op het schoolplein aan de Pachtersdreef, ontworpen door Henk Oostenbrink. De eerste naoorlogse beeldhouwkunst was vaak optimistisch en idealistisch; de kunstenaars wilden hun hoop op een betere samenleving uitdragen met hun beelden met titels als *Vreugde* of *Zon*.

Midden jaren vijftig raakten de Nederlandse beeldhouwers meer en meer op de hoogte van de internationale ontwikkelingen en ontdekten ze nieuwe sculpturale mogelijkheden. Enerzijds kwam dat door de reizen die de kunstenaars ondernamen, anderzijds door internationale expositie in ons land. Steeds vaker toonden de Nederlandse musea het werk van Henry Moore, Ossip Zadkine, Constantin Brancusi, Marino Marini, Alexander

Calder, Julio Gonzalez en Jacques Lipchitz. De tentoonstelling '13 beeldhouwers uit Parijs' in het Stedelijk Museum van Amsterdam van 1948-49 en de internationale openluchttentoonstellingen in Park Sonsbeek in Arnhem en Park Middelheim bij Antwerpen toonden de nieuwe visies van buitenlandse beeldhouwers. Zo verscheen ook in Nederland in de openbare ruimte meer abstracte en abstraherende plastiek, met composities van horizontalen en verticalen, hollen en bollen, al dan niet refererend aan de natuur of menselijke vormen. *Abstracte Compositie* van Rudi Rooijackers (afb. p. 211) en *Schelpen* van Rein Draijer zijn daar voorbeelden van. Theo van der Nahmers bronzen beeld *Signalement* aan de Groenhovenstraat uit 1968 is een van de weinige abstracte plastieken die deze kunstenaar vervaardigde. De gemeente had voor deze locatie expliciet om een abstract beeld gevraagd.

Constructivisme

Doordat de hoogte van het te besteden bedrag bij aanvang van het bouwproject niet bekend was, werden de kunstenaars meestal pas ingeschakeld als het gebouw al klaar was. Dat was voor veel beeldhouwers een onbevredigende situatie. Het begrip 'decoratieve versiering' werd een beschimping. Zo kon men nooit architectuur en beeldhouwkunst op elkaar afstemmen, toch het oude ideaal. Op die onvrede speelde de Liga Nieuw



Albert Termote, *Leeuw*, 1939, natuursteen, h. ca. 80 cm. Vaillantplein, Den Haag.



Lotti van der Gaag, *Wandreliëf*, 1963, beton, h. 1 meter en l. 21 meter, Zuidlarenstraat, Den Haag.

Beelden in in 1955. De kunstenaars van de Liga streefden naar de integratie van architectuur en beeldende kunst. Ze waren gefascineerd door de vooroorlogse ideeën van De Stijl, net als zij voorvechters van één stijl voor alle gebieden van vormgeving. De Liga was pleitbezorger van abstracte, 'objectief' genoemde kunst, in strakke, geometrische vormen. Kleurontwerpen voor de wanden, zoals Vilmos Huszar ze voor de oorlog al ontworpen had, waren een voorbeeld. Deze vorm van kunst werd meestal 'constructivistisch' genoemd. De toepassing van kleur in de architectuur was voor de Liga een van de manieren om de integratie tot stand te brengen. Paul Kromjong ontwierp voor drie gashouders in Den Haag geometrisch-abstracte kleurcomposities in grijs, wit, zwart en primaire kleuren (afb. p. 43), waarvoor hij internationale waardering kreeg. Hij kreeg een verzoek uit Duitsland voor soortgelijke kleurontwerpen voor gashouders, maar dat wees hij af.¹³

De kunstenaars waren van mening dat het leven aan kwaliteit zou winnen wanneer de mens omringd werd door formele harmonie. Door volledige abstractie, zoals in de schilderkunst bij de Nulbeweging en Minimal Art, zou die kwaliteit bereikt worden. Een zichtbaar persoonlijk handschrift zou alleen maar storend werken. Plaats en maten van de vaak roestvrij stalen buizen of platen moesten afgestemd zijn op de gebouwde omgeving of het stratenplan. Bob Bonies, André Volten en Joost

Baljeu waren belangrijke vertegenwoordigers van deze stroming. Hun staal- en ijzerplastieken, zoals Bonies' metaalconstructie uit 1966, *Moderne Stad* van Volten en *Synthetische constructie F8-1B* van Baljeu lieten dit zien. Ook het *Metalen Object* van Huub Hierck, *Fuga* van Hussem en *l'Homme* van Lon Pennock pasten in deze constructivistische traditie.

Omgevingskunst

Begin jaren '70 ontstond een specialisme dat 'omgevingskunst' werd genoemd. Kunstenaars maakten objecten met een maatschappelijke of architecturale component, sculpturen die een extra functie in de omgeving hadden. Zo ontstonden bij scholen en in parken zit- of speelattributen en beeldhouwwerken waarop geklauterd mocht worden. Kunstwerken die de toeschouwer omringden of erbij betrokken. Opdrachtgevers wilden graag dat kunstenaars een karakterloze omgeving een vriendelijker uitstraling gaven. Peter Struycken is een van de grondleggers van de omgevingsvormgeving. Als leraar aan de Arnhemse Academie van Beeldende Kunsten leidde hij daarin een hele generatie op. De betonnen *Plastiek* van Rudi Rooijackers uit 1969 was zo'n beeld (afb. p. 211). Het stond oorspronkelijk in een winkelcentrum en was bedoeld als 'speelbeeld' voor kinderen, maar werd in de loop van de tijd misbruikt als hangplek en graffiti-ondergrond. Het is

Jan van Heel werd geboren in Rotterdam, waar hij de onderwijzersopleiding volgde en zijn eerste baan als leraar vervulde. Daarnaast volgde hij de Aktenopleiding M.O. tekenen aan de Rotterdamse Academie. Hij haalde zijn diploma in 1925 en vertrok naar Den Haag, de enige stad die gediplomeerde leerkrachten tekenen aanstelde bij het lager onderwijs. Rein Draijer, ook onderwijzer, kwam eveneens om die reden rond 1925 naar Den Haag. Hij en Jan van Heel veroorzaakten samen met geestverwanten via Hg een omwenteling in het tekenonderwijs. Ze stelden het tekenen naar 'beleven' voorop, ten koste van het aloude 'natuurtekenen'.³¹

Van Heel had zijn eerste solo-expositie in 1929. Zijn werk was somber. 'Angstige jeugdzonden' noemde hij het later. Een verblijf in Parijs in de jaren dertig maakte alles anders. Stadsgezichten en clownsportretten verrijkten zijn repertoire. Na de oorlogsjaren keerde hij terug naar Parijs. Hij werkte er twee jaar in het voormalige atelier van Wim Sinemus. Het zwaarmoedige verdween, zijn palet werd lichter en zijn onderwerpen iets lichtvoetiger. Die varieerden van een uit het nest gevallen vogeltje tot een popje met een gebroken armpje. 'Stamelingen', noemde hij ze, 'motieven die mij ontroerden'.

Het onderwijs liet hem niet los. Van 1946 tot 1968 was hij een geliefd tekenleraar aan het Haagse Johan de Witt Lyceum, waar hij zijn eigen atelier had in een leeg lokaal. Van 1947 tot 1955 gaf hij tevens les aan de Vrije Academie en hield hij zich bezig met de Equipe-tentoonstellingen. Van Heel was een groot organisator. In 1951 was hij een van de oprichters van Verve. Na het uiteenvallen van deze groep sloot hij zich aan bij Fugare. Uit de Fugare-tijd stammen Van Heels meest abstracte werken: zijn Spaanse landschappen. Met ruige penseelstreek en in warme kleuren, soms pasteus, soms schraal poogde hij het



Vogel, 1970, olieverf op doek, 100 x 90 cm. Collectie Gemeente Harderwijk.

karakter, de ruwheid en het grootse van het zuidelijke landschap weer te geven. Jos de Gruyter beschreef hoe Van Heel zich door Spanje ontwikkelde. 'De bodem van steen en gruis; de grote naakte structuurlijnen van heuvels of bergen, het scherpe licht en het aspect van schroeiende hitte en dorre droogte (...). Roestige bruinen, okers, gelen, roden, het wit en het zwart en daar tussendoor soms een mooi grijsblauw of een vreemd dorgroen – dit alles tezamen dwong tot op zekere hoogte tot een nieuwe werkwijze, ruiger, kloeker, strenger dan voorheen'.³²

Van Heel was actief in tal van besturen, advies- en aankoopcommissies en jury's. Hij was viermaal commissaris van de Nederlandse inzending naar Venetië, drie

keer van die naar Parijs, en in de jaren vijftig vijf jaar lang lid van de jury van de Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst. Lange tijd maakte hij deel uit van de Rijksaankoopcommissie voor Schilderkunst en adviseerde hij de Nederlandsche Bank bij kunstaankopen. Hij was oprichter en bestuurslid van de Jacob Marisstichting, lid van de adviescommissie van het Gemeentemuseum Den Haag, lid van de Haagse commissie voor kunstopdrachten. Hij kwam met het initiatief van de Haagse schoolprenten. Het was duidelijk dat daar waar beeldende kunst en onderwijs samenvielen zijn grootste interesse lag. Tegelijkertijd stond bij al zijn taken, naast de kunstzinnige opvoeding van kinderen, steeds het kunstenaarsbelang voorop. Zijn



Paysage Rouge, 1958, olieverf op doek, 90 x 100 cm. Collectie Gemeente Harderwijk.

vijfvoudig functioneren als overheidsbestuurder, organisator van tentoonstellingen, publicist, tekenleraar en kunstenaar maakte hem tot spil van de Haagse kunstwereld. Toch schreef hij, die zoveel kunst beoordeelde, nooit een doorwrocht artikel over kwaliteit. Hij gebruikte het woord vaak, maar beschouwde het herkennen van kwaliteit als een aangeboren vermogen.

Toen hem in 1965 de ere-tentoonstelling van de Jacob Marisstichting ten deel viel, wilde hij als schilder gepresenteerd worden en niet als vormgever van gelegenhedsgrafiek, illustrator of affichekunstenaar. Toch vervaardigde hij veel gebruiks-

grafiek. Zo ontwierp hij in 1956 samen met Harry Disberg en Piet Wetselaar een serie postzegels voor de Olympische Zomerspelen en in 1963 de Deltapostzegel (afb. p. 142).

Zijn collega's kenschetsten hem als een wat ruwe, eerlijke, recht-door-zee man zonder gevoel voor diplomatie, met onder een harde schil een zachtaardige, gevoelige natuur die hij liever niet toonde. Hij kon gesloten en bakkig zijn. In dit beeld bleek Van Heel zich beslist te herkennen.³³ Desondanks was hij overduidelijk een netwerker pur sang en wist hij contacten te leggen met iedereen die er in de kunstwereld toe deed.

Verder lezen

- W. Jos de Gruyter, *De Van Heels van Jan van Heel* (Den Haag 1965).
- Dolf Welling, *Jan van Heel* (Maassluis 1973).
- Max Danser, 'Jan van Heel, kunstenaar, leraar en kunst koper', *Pulchri* 10 nr. 1 (1982) 3-7.
- Max Danser, 'Jan van Heel, kunstenaar, leraar en kunst koper (2)', *Pulchri* 10 nr. 2 (1982) 3-5.
- Charles Wentinck, *Jan van Heel* (Hoorn 1993).
- Sophie van Steenderen, *Van Heel Harderwijk*, Stadsmuseum Harderwijk (Harderwijk 2019).

Aat Verhoog 1933

Aat Verhoog werd in 1933 geboren in Rijs-
wijk en volgde van 1952 tot 1955 de Haagse
Academie van Beeldende Kunsten. Willem
Rozendaal was een van zijn belangrijke
docenten. Hij vervolgde zijn opleiding
aan de Vrije Academie bij Livinus van de
Bundt, omdat hij zich wilde bekwamen in
de lithografie. Experimenteren was aan de
Vrije Academie belangrijk. Van leerling
werd Verhoog vrij snel assistent en do-
cent, waarna zijn litho's in brede kring be-
kend raakten. Hij kreeg tentoonstellingen
en won prijzen, waaronder tussen 1957 en
1964 driemaal een Jacob Marisprijs voor
zijn litho's. In 1960 kreeg hij de Konink-
lijke Subsidie voor de Schilderkunst. Zijn
werk deed bepaald niet liefelijk aan; agres-
sie en geweld overheerste in zijn figura-
tieve voorstellingen. 'Bloederige
onheilstaferelen', schreef Ru Penning in
de *Haagsche Courant*.⁹¹

In 1959 sloot Verhoog zich aan bij de
kunstenaarsgroep Atol. George Lampe
typeerde Verhoog in de catalogus als een
kunstenaar die grenzen wist te overschrij-
den, als iemand die met zijn 'koele intelli-
gentie' angst en emotionaliteit wist te
'bevrozen'. Vervormingen, spookachtige
beelden, bederf en dreiging kenmerkten
Verhoog's vroege werk, angstige beelden
die teruggingen op Verhoog's oorlogserva-
ringen. In zijn Atolperiode zocht Verhoog
tegelijktijd een abstraherende vormge-
ving in de materieschilderkunst (afb. p.
86).

Vanaf 1962 maakte Verhoog deel uit
van de Amsterdamse Groep Scorpio, waar-
aan onder anderen Jan Sierhuis meedeed.
Het verontrustende, provocerende
karakter van Verhoog's werk paste bij deze
kunstenaars, die, net als een venijnige
schorpioen na een aanval, scherp wilden
terugslaan.

Na 1964 liet Verhoog het abstraheren
achter zich. In een artikel in *Vrij Nederland*
betoogde hij dat het onderwerp van een



Drie vrolijke vrouwtjes, 1972, tempera op doek, 50 x 50 cm.

schilderij van belang is. 'Een kunstwerk
met inhoud kan niet zonder voorstelling',
schreef hij.⁹² Hij sprak zich bewonderend
uit over het werk van Co Westerik. Zijn
eigen werk werd in de loop van de jaren
zestig lichter, met meer relativering en
humor. Verhoog hield van thema's uit de
klassieke oudheid, zoals Romeinse keizers
te paard of mythologische figuren. Hij gaf
er graag een eigen draai aan. Voor hem
was het Paard van Troje niet een symbool
van een spitsvondige overval door de
Grieken, maar van de verlossing van
doodsangst van de Trojanen (afb. p. 113).
Ook al was zijn werk klassieker en realis-
tischer geworden, de oude fascinatie voor
geweld en angst bleef bestaan.

In Verhoog's latere werk kwam de 'ge-
wone sterveling' centraal te staan, waarbij
met name de vrouw een belangrijk onder-
werp werd. Verhoog schildert verhalen,
die hij van tevoren construeert. Hij zet het
doek op als een theaterstuk, waarin hij de

onbegrijpelijke mens met zijn ongrijp-
bare gedachten en gevoelens toont, in
figuurstudies, sport- en spelscènes, bui-
tentaferelen en interieurs, zoals het atelier
van de schilder. Verhoog plaatst zich be-
wust in de schilderkunstige traditie, met
thema's die citaten zijn van en referenties
aan vroegere collega's. Het kost hem geen
moeite zich in zijn werk te beperken tot
'de zachte glans van het oppervlak'. Hij
gelooft niet meer in de diepere dramatiek,
het gepsychologiseer. Naar zijn mening is
dat slechts een uiting van onvermogen
om met de harde werkelijkheid te leven.

Verder lezen

Louis Coolen, Maarten van Nierop, Dolf Welling, Gerrit
Kouwenaar, *Aat Verhoog, een monografie* (Venlo
1979).

Lo van Driel en Aat Verhoog, *Aat Verhoog, de schilder
en zijn verhaal* (Venlo/Antwerpen 1993).

Aat Verhoog, *Aat Verhoog, litho's en etsen* (Groningen
1993).

Joop Vreugdenhil 1904-1969

Joop Vreugdenhil werd geboren in Den Haag. Na een opleiding aan de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, waar hij een leerling was van Henk Meijer, werkte hij als graficus en schilder. Voor de oorlog schilderde hij figuratief. In 1941 werd hij lid van Pulchri Studio.

In 1943 exposeerde Joop Vreugdenhil samen met Willem Minderman bij Kunstzaal Plaats, een expositie die onder andere in het Kultuurkamerblad *De Schouw* werd besproken. De recensent zag bij Vreugdenhil een zwakke nagalm van Gauguin en tegelijkertijd 'iets Japans'.⁹³ Vreugdenhil moest er voor waken niet 'tot abstract gestamel' over te gaan.

Na de oorlog ondernam Vreugdenhil diverse studiereizen naar Frankrijk, waar hij invloeden onderging van onder anderen Picasso. Zijn stijl evolueerde naar een figuratief expressionisme (afb. p. 148). In de jaren vijftig raakte hij tevens onder de indruk van het werk van Willem Hussem. Hij nam deel aan de Posthoorngroep vanaf 1956. Hij had enkele malen een solo-expositie in De Posthoorn die gunstig besproken werd. Zijn titels, zoals *Dictator*, verduidelijkten het abstracte werk. 'In enkele lijnen en kleurvlakken heeft de schilder het afzichtelijke van de super-
autoriteit uitgedrukt.'⁹⁴ In 1959 bracht hij zijn serie *Tekens, vlakken en schrift*, die als 'oervormen' werden opgevat. Hij schilderde in heldere kleuren zijn schematische figuren op een egaal, felrood of okergeel fond.

In de jaren zestig legde Vreugdenhil zich toe op geometrische abstractie, een forse ommezwaai van persoonlijk getinte, lyrische abstractie naar cleane, koele rangschikking. Na zorgvuldige afweging van onderlinge verhoudingen bouwde hij met rechthoekige elementen in helrood of helblauw zijn composities op tot een harmonische ordening (afb. p. 85). Hij probeerde intuïtief een evenwicht in



Krijger, 1959, olieverf op doek, 130 x 100 cm.

vorm en kleur te bereiken; de balans stond niet uit mathematische berekeningen. In 1967 had hij met dit abstract-geometrisch werk een expositie in Brussel. Op de uitnodiging stond te lezen dat Vreugdenhil nationaal en internationaal exposeerde, onder andere in Los Angeles, Bern, Parijs, Dublin en Bandoeng.

In april 1969 overleed hij, na een ernstige ziekte. Bijna niemand wist dat hij, overigens net als Willem Minderman, heel goed was in de botanische weergave van vegetatie, die hij jarenlang vervaardigde voor de wetenschap. Hij maakte ook vele schoolplaten met exacte voorstellingen van bloemen en planten.

Enkele maanden na zijn overlijden werd een herdenkingstentoonstelling georganiseerd in Pulchri Studio. Hier was zijn ontwikkeling door de jaren heen goed te zien. Vreugdenhil was steeds verder gaan vereenvoudigen en versimpelen, wellicht op zoek naar een universeel oerbeginsel.

Verder lezen

Jan Vegter, 'Tuingalerie', *Pulchri* 13 nr.3 (1985) 39.

Colofon



Dit boek verschijnt ter gelegenheid van het 25-jarig jubileum van stichting Haagse Beeldende Kunst en Kunstnijverheid uitgegeven door WBOOKS Zwolle

Coördinatie:
Joop van der Stelt

Auteur:
Saskia Gras

Adviezen:
Peter van de Geer
Leo van Heijningen

Ontwerp en vormgeving:
Cees van Rutten Grafische vormgeving

Fotografie:
J.P.A. Antonietti, 22
René de Caluwé, p. 17 (r), 26, 29, 86 (l), 88 (l), 102 (l), 114 (r), 118, 152, 183, 186, 187
Piet Gispen, p. 2, 8, 10 (l), 11 (l), 19, 30, 33 (r), 36, 40, 41 (l), 42 (rb), 44 (l), 45 (l), 49, 50 (lb), 56, 60 (l), 65 (l), 89 (l), 92, 98, 103 (r), 108 (r), 126-127, 128 (l), 129 (l), 130, 132, 133, 134, 136 (rb en lo), 137 (r), 138, 139, 156 (b), 159 (b), 160, 165, 172, 176, 184, 189, 190 (b), 192, 193 (o), 194, 199, 202, 204 (b), 208 (b en lo), 209, 215 (o), 216, 219, 220 (r), 221 (b), 224, 225, 252, 255
Wouter van Gool, p. 106 (l)
Tom Haartsen, p. 106 (r), 107 (l), 159 (o), 175 (o), 180, 181
Ralph Kämena, p. 129 (r), 131, 135, 136 (lb en ro), 137 (l), 140, 141, 210 (b), 211, 212
Rik Klein Gotink, p. 16, 17 (l), 171, 178, 179
Marten de Leeuw, p. 53 (lb), 200
Kees Lutkie, p. 182, 215
Cary Markerink, p. 80
Rob Mostert, p. 32 (r), 47 (r), 48, 175 (b)
Nico Naeff, p. 74
Gilles van Niel, p. 31
Jeroen Rooijackers, p. 210 (o)
Cees van Rutten, p. 94, 100 (l), 110 (r), 144, 145, 156 (o), 195 (o), 227 (o)
Huug Schipper, p. 76
Studio Tromp, p. 62, 102 (r), 106 (r)
Fotoburo Thuring, p. 43 (r)
Herman Vollenbroek, p. 50 (rb), 222 (o)
Hans Westerink, p. 54 (lb), 58-59, 168
Jan Zweerts, p. 150

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever en de Stichting HBKK.

De uitgever heeft er naar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden. Van werken van beeldende kunstenaars, aangesloten bij Pictoright, zijn de publicatierechten geregeld met Pictoright te Amsterdam.

NUR 646

ISBN: 978 94 625 8727 4

1e druk september 2025
oplage 1500 exemplaren

© 2025 Stichting Haagse Beeldende Kunst en Kunstnijverheid (hbkk.nl)
© 2025 WBOOKS (wbooks.com)

W BOOKS