

idealisme  
in de context  
van het  
modernisme /  
postmodernisme

**idealisme in de context van het  
modernisme / postmodernisme**

esmée erdtsieck

# Inhoud

<b>Voorwoord</b>	<b>7</b>
<b>Modernisme en Postmodernisme</b>	<b>9</b>
ontstaan van modernisme	9
van modernisme naar postmodernisme	11
architectuur en postmodernisme	11
ondergang van modernisme	13
grafisch ontwerpen en modernisme	14
<b>Idealisme</b>	<b>19</b>
de term idealisme nader bekeken	19
postmodernistisch grafisch ontwerp	20
kritiek van binnen uit	22
onbewust idealisme	24
underground ontwerp	26
discussie	27
<b>Nawoord</b>	<b>31</b>
discussie crouwel - van toorn	31
conclusie	32
<b>Bronnenlijst</b>	<b>35</b>

# Voorwoord

Mijn interesse gaat uit naar idealisme in het grafisch ontwerpen. Wat ik interessant vind aan idealisme is dat het essentieel is voor een goed ontwerp, want zonder een ideaal voor ogen te hebben wordt het erg moeilijk om een boodschap over te brengen. Hierbij zie ik idealisme als een zeer breed begrip. Het lijkt namelijk een groot woord: idealisme, maar het kan zich in de kleinste dingen bevinden. Vaak ben je onbewust al met idealen bezig, zonder een duidelijk doel vast te stellen. Ook hoeft het ideaal niet per sé voltooid te worden, want wat als je je doel bereikt hebt? Waar ga je dan heen? Idealisme is een abstract begrip, op vele manieren te interpreteren en op vele disciplines toepasbaar. Daarom lijkt het mij een geschikt startonderwerp voor mijn scriptie.

Ik stuitte in mijn onderzoek – via een artikel van Max Bruinsma ‘An Ideal Design is Not Yet’ – op een filosoof uit de jaren '50: Ernst Bloch, die interessante en unieke theorieën had over idealisme in het algemeen. Het leek mij interessant om deze theorieën te koppelen aan grafisch ontwerp. Tijdens dat proces kwam ik weer vele andere namen tegen en vond ik ook het boek ‘No More Rules’ van Rick Poynor. Poynor bleek ook een goede ingang te zijn naar de termen modernisme en postmodernisme, die voor mij altijd enigszins abstract zijn gebleven. Vooral van postmodernisme was me nooit helemaal duidelijk wat het inhield.

Via Ernst Bloch realiseerde ik me dat deze twee stromingen ook alles te maken hebben met idealisme en dat ik de ideologieën van de stromingen dus goed zou kunnen gebruiken. Ten eerste om meer vorm en betekenis te geven aan deze begrippen en ten tweede om een helder beeld scheppen van het begrip idealisme en de verschuivende betekenis hiervan van het modernisme naar het postmodernisme. De leidende vraag in mijn onderzoek is hiermee: Hoe is de betekenis van het begrip idealisme verschoven bij de overgang van het modernisme naar het postmodernisme?

Ik begin met een algemeen deel over modernisme en postmodernisme. Ik zal het vooral hebben over het ontstaan van het modernisme en de overgang naar postmodernisme en de rol de architectuur hierin gespeeld heeft. Daarna volgt er een deel over idealisme, waarin de verbanden tussen dit begrip en het modernisme en postmodernisme worden gelegd. Ik haal hierbij verschillende namen van ontwerpers naar voren om verschillende tendensen in het postmodernisme te verklaren en zo ook idealisme op verschillende manieren te benaderen.

In het nawoord zal ik nog even verdiepen op de verhouding tussen Wim Crouwel en Jan van Toorn naar aanleiding van een artikel uit Items nummer 6 uit 2008 en de publicatie die voortkwam uit het debat tussen Crouwel en van Toorn in 1972, die recentelijk is gepubliceerd.

# Modernisme en postmodernisme

## Ontstaan van Modernisme

Modernisme en postmodernisme zijn misschien enigszins abstracte begrippen, daarom zou ik deze eerst willen verhelderen door middel van voorbeelden en citaten.

Ik begin met een citaat van Rick Poynor uit zijn boek: 'No More Rules: Graphic Design and Postmodernism.'

"While the 'post' prefix might seem to suggest that postmodernism comes after modernism, or that it replaces or rejects it, many commentators point out that postmodernism is a kind of parasite, dependent on its modernist host and displaying many of the same features – except that the meaning has changed."

Dus om postmodernisme te begrijpen moet het modernisme eerst uitgelegd worden.

Ik ben op internet op zoek gegaan naar teksten over modernisme, één van de teksten die ik heb gevonden is van Mary Klages, zij geeft een duidelijke vergelijking van modernisme en postmodernisme. Een andere tekst, 'Masters of Modernism' van Anthony S. Denzer vertelt over een aantal basis gedachten van het modernisme, hier wil ik graag mee beginnen. Denzer haalt in zijn verhaal een aantal namen aan die zeer belangrijk zijn geweest voor het ontstaan van modernisme, zoals William Morris, Louis Sullivan en Adolf Loos. Zij reageerden op de grote veranderingen in de techniek. Door de ontwikkeling van machines werd massaproductie steeds meer mogelijk, wat volgens sommige voor verlies van kwaliteit, identiteit en uniciteit zorgde. Zo pleitte de Engelse kunstenaar William Morris, voor handgemaakte goederen van goede kwaliteit, in plaats van massa-geproduceerde goederen.

"Have nothing in your house that you do not know to be useful, or believe to be beautiful."

Dit is een bekend statement van Morris; nut is net zo belangrijk als schoonheid. In het verlengde daarvan heeft de Amerikaanse architect Louis Sullivan het wereldbekende 'Form Follows Function' de wereld in geholpen, nog steeds een veel gevolgd motto, maar vooral de onderlegger van het modernisme. Functionaliteit betekent in het modernisme het weglaten van decoratie en het gebouw puur z'n functie laten uitstralen. Oostenrijkse architect Adolf Loos was het hiermee eens en schreef een manifest genaamd 'Ornament and Crime', waarin hij betoogde dat het vermijden van het ornament 'een teken van spirituele kracht' was. Loos' tekst is één van de fundamentele teksten van het modernisme geworden.

Het lijkt alsof er toen meer samenhang was dan nu, meer mensen die hetzelfde over de dingen dachten, wat misschien ook een mooie illustratie is voor het verschil tussen modernisme en postmodernisme. In het modernisme ontstond een samenwerkingsmentaliteit, die nu niet of minder lijkt te leven. Ik vind het daarom fijn om op die tijd terug te kijken, het straalt een soort vredigheid uit, een samenhang van meningen die je je in deze tijd niet meer

**Rick Poynor**

Britse schrijver over grafisch ontwerp en visuele cultuur

9

**Mary Klages**

**Anthony S. Denzer**

**William Morris**

1834 - 1896

**Louis Sullivan**

1856 - 1924

**Adolf Loos**

1870 - 1933

voor kunt stellen. Zelfs oorlog leek uiteindelijk meer voor samenhang dan voor scheiding te zorgen. Na de Eerste Wereldoorlog ontstond er een nieuw soort bewustzijn dat werd gestimuleerd door de gevolgen van de oorlog, zoals armoede en inflatie. Ook deze negatieve gevolgen zorgde uiteindelijk voor een wil naar ontwikkeling en niet alleen een wil, maar ook de overtuiging dat de mens kon blijven ontwikkelen. Er was een verlangen om te ontwikkelen en dit kan alleen als je de ontwikkeling van de technologie omarmt en deze gebruikt. Rond deze tijd werd dan ook eindelijk de technologie geaccepteerd en werd de esthetiek die voortvloeide uit de massa-productie een belangrijk onderdeel van modernisme. Ik vind het interessant dat een oorlog op de lange duur toch zo'n positieve invloed kan hebben, die ook puur door de mensen zelf werd veroorzaakt, een omschakeling van mentaliteit in plaats van verzet. Juist gebruik maken van de situatie om te kunnen ontwikkelen en zo de armoede tegen te gaan door efficiënt te zijn. Inmiddels zijn we zo veel verder ontwikkeld dat deze mentaliteit misschien veel minder leeft. In een geval van armoede, of andere negativiteit, heb ik het idee dat er niet naar een oplossing wordt gezocht door middel van ontwikkeling van mens of technologie, maar door naar dingen te zoeken die er al zijn, of eerdere situaties te bekijken. Er lijkt dus minder een drang naar vooruitgang te zijn dan in het modernistische tijdperk.

Ik had het al eerder even kort over de tekst van Klages, zij gaat wat dieper in op de typische kenmerken van het modernisme. Zo vertelt ze over de twee kanten ervan. Op een gegeven moment bestond het modernisme namelijk uit twee kanten die elkaars tegenovergestelde leken te zijn. De ene kant ging over subjectiviteit, interpretatie en het vertellen van verhalen. De andere kant over rationaliteit, functionaliteit en simpelheid, begrippen die wij eigenlijk eerder met modernisme zouden associëren. Toch spelen de andere begrippen ook een rol bij het modernisme. Zo lag de nadruk bij schrijvers en kunstenaars bijvoorbeeld op gefragmenteerde verhalen en vormen, schreven bepaalde schrijvers poëzie en proza die uit verschillende standpunten benaderd werd en vervaagden de grenzen tussen verschillende disciplines waardoor poëzie bijvoorbeeld dicht bij documentaire kwam te staan [bijvoorbeeld T.S. Elliott en E.E. Cummings] en proza meer op poëzie begon te lijken [bijvoorbeeld Virginia Woolf en James Joyce].

De andere kant van modernisme neigt meer naar de karakteristieken van de Bauhaus stroming. Het bepaalde bewustzijn na de Eerste Wereldoorlog, waar ik het eerder over had, speelde namelijk ook een grote rol in de ontwerp-, architectuur- en kunstwereld, een van de stromingen die hieruit voortvloeide wordt Bauhaus genoemd. Bauhaus staat voor efficiëntie; ze wilden het gat dichten tussen bepaalde idealismen en commerciële haalbaarheid. Het gevolg hiervan is dat strakke lijnen, vloeiende geometrische vormen, simpelheid en weinig decoratie het handschrift werd van de Bauhaus stroming. Modernisten hadden een erg duidelijk beeld van hoe de wereld zou moeten zijn, een bepaald streven waar ze naartoe konden leven. Dit uitte zich voor een groot deel in de kunst en een duidelijk voorbeeld hiervan is dus Bauhaus. De stijl van Bauhaus straalde een soort klinische sfeer uit, een functionaliteit, die het idealisme van de stroming illustreert. Alles moest functioneel en tegelijkertijd comfortabel en aantrekkelijk zijn. Geen afleiding en geen nutteloze decoraties, dat was juist de kracht en de schoonheid van Bauhaus. Het Bauhaus had dus een realistisch ideaal opgesteld.

Ik vind het opvallend dat er onder één noemer – het modernisme – twee facetten zijn, die elkaar lijken tegen te spreken; aan de ene kant subjectiviteit, interpretatie en impressie en aan de andere kant directheid en functionaliteit. Het is echter eerder een paradox dan een tegenspraak, want in hoeverre spreken ze elkaar eigenlijk tegen? Functionaliteit hoeft volgens mij niet altijd eenzijdig te zijn, door meerdere kanten te laten zien kunnen dingen ook duidelijker worden, maar aan de andere kant zijn het schrijven vanuit

verschillende standpunten en het begrip 'simpelheid' wel erg moeilijk op één lijn te zetten en poëzie dat documentaire lijkt gaat niet zomaar samen met het begrip efficiëntie. Ik vind het een interessante stroming, die denk ik op een bepaalde manier juist niet over eenduidigheid gaat, hoewel dat wel één van de termen is waarmee het modernisme vaak omschreven wordt.

### Van modernisme naar postmodernisme

Dan nu de vraag wanneer het modernisme veranderde in postmodernisme. In de tekst van Klages stuitte ik op Fredric Jameson. Klages schrijft over Jameson's benadering van postmodernisme via het kapitalisme. Ik wilde graag op zoek naar de primaire bron hiervan. Ik belandde bij een boek van Jameson: 'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism'. Hier wil ik graag verder op in gaan, in de inleiding van zijn boek staan namelijk al interessante dingen die postmodernisme verder kunnen verklaren.

"Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but in which 'culture' has become a veritable 'second nature'."

Wat Jameson hiermee wil zeggen is dat het modernisme, door al zijn 'regels' een totaal onnatuurlijke stroming was, op een gegeven moment zorgde deze onnatuurlijkheid voor conflicten tussen mensen en de omgang met de modernistische architectuur en kunst. Totdat het op een gegeven moment niet meer samen ging en er een punt kwam dat het modernisme proces compleet was; dit was in 1972. Hier kom ik later op terug. Postmodernisme ligt veel dichterbij cultuur en natuur dan het modernisme, cultuur is na verloop van tijd een steeds belangrijker onderdeel van het leven geworden, bijna belangrijker dan natuur, omdat de mens steeds meer vanuit zichzelf redeneert dan vanuit natuur. Postmodernisme ligt daardoor toch dichterbij natuur dan modernisme ooit gedaan heeft. Het modernisme was rationeler en redeneerde vanuit regels en vooropgezette filosofieën en waarheden, in plaats van een uit zichzelf ontwikkeld gegeven.

### Architectuur en postmodernisme

Jameson's boek is ingedeeld in negen hoofdstukken, elk hoofdstuk focust op een ander aspect van postmodernisme: cultuur, ideologie, video, architectuur, literatuur, ruimte, theorie, economie en film. In de inleiding vertelt hij al dat postmodernisme misschien wel het beste te herkennen is in architectuur, daarom heb ik me vooral gefocust op het hoofdstuk over architectuur: 'Spatial Equivalents in the World System'. Ik vond al snel een interessant stukje tekst, die vooral een esthetische verandering in de architectuur illustreert.

"[...] It is probably time in any case to say something positive about the neoclassical, which may be the submerged, tacit opposite number in the combination scheme on which, so unexpectedly, a few years ago, the post-modern suddenly lit up. Like French cuisine, therefore, this appetite is a solid bourgeois, nineteenth-century one, and it requires if not Paris itself, then at least a solid neoclassical city that still includes the formal category of the street-and-sidewalk that modernism was famously out to abolish with no little success. Postmodernism, I think, went on to abolish something even more fundamental, mainly, the distinction between the inside and the outside [all the modernists ever said about that was that the one ought to express the other, which suggests that no one had yet begun to doubt whether you needed to have either of them at all in the first place]. The former streets then become so many aisles in a department store, which, if you think about it in Japanese fashion, becomes the model and the emblem, the secret inner structure and the concept of the postmodern 'city' already, appropriately enough, realized in

<b>Thomas Stearns Elliott</b>
1888-1965
<b>Edward Estling Cummings</b>
1894-1962
<b>Virginia Woolf</b>
1882-1941
<b>James Joyce</b>
1882-1941

<b>Frederic Jameson</b>
Amerikaanse literatuur criticus en Marxisme theoreticus.
1934

certain sections of Tokyo.

The consequence is, however, that as spatially exciting as the new thing may be, it becomes ever more difficult in this urban landscape to order a high-class architectural meal of the older kind, even though you might like one."

Een van de esthetische veranderingen aan de architectuur die door postmodernisme werd gestimuleerd is dus dat er van de relatie tussen de binnen- en buitenkant afgestapt wordt, wat tot gevolg had dat gebouwen een soort 'merken' werden waarbij er aan de buitenkant van alles aan werd gedaan om mensen naar binnen te trekken. Vandaar dat Jameson de vergelijking maakt met een department store. Dit is natuurlijk maar één van de velen veranderingen die de architectuur heeft ondergaan, voor meer ontwikkelingen wil ik graag door naar de architect en theoreticus Charles A. Jencks, die vele werken heeft geschreven over architectuur en postmodernisme en de term postmodernisme min of meer de wereld in heeft geholpen. Ik heb twee interessante en relevante boeken gevonden van Jencks: 'What is Post-Modernism?' en 'The New Paradigm in Architecture'.

Aangezien Jencks een architect is en zich dus vooral bezig houdt met die discipline, definieert hij in 'What is Post-Modernism?' postmodernisme vooral via de architectuur. Zoals ik eerder al heb gezegd heeft er vooral in de architectuur een grote verandering plaatsgevonden tussen modernisme en postmodernisme en is het verschil ertussen dus gemakkelijk te illustreren. Jencks begint zijn verklaring met een verwijzing naar een artikel uit 1945 van Joseph Hudnut genaamd 'The Post-Modern House', waarin hij vervolgens de term niet meer gebruikt en er geen verklaring van geeft. Sindsdien is de term weinig gebruikt totdat Jencks er zelf over begon te schrijven in 1975. Hij beschreef postmodernisme vooral als een tijdperk dat werd verlaten en niet waar we naartoe gingen. In zijn eigen woorden:

"The observable fact was that architects as various as Ralph Erskine, Robert Venturi, Lucien Krol, the Krier brothers and Team Ten had all departed from Modernism and set off in different directions which kept a trace of their common departure. To this day I would define Post-Modernism as I did in 1978 as double coding: the combination of modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects. The point of this double coding was itself double. Modern architecture had failed to remain credible, partly because it didn't communicate effectively with its ultimate users – the main argument of my book 'The Language of Post-Modern Architecture' – and partly because it didn't make effectieve links with the city and history. Thus the solution I perceived and defined as Post-Modern: an architecture that was professionally based and popular as well as one that was based on new techniques and old patterns."

Een duidelijke uitleg van het ontstaan van de term postmodernisme. Het lijkt er dus op dat het niet toevallig is dat het postmodernisme zo goed verklaren is via architectuur, de term is er immers uit ontstaan.

Uit Jameson's stuk over postmodernisme in de architectuur lijkt ik te kunnen concluderen dat er negatief tegen het postmodernisme aan wordt gekeken, dat de gevolgen vooral negatief zijn. Het platgeslagen beeld van overlagen straten, waar het ene gebouw nog meer aandacht probeert te vragen dan de ander. Maar dit eenzijdige beeld is ook daadwerkelijk maar één zijde van de postmodernistische architectuur. De manier waarop Jencks het illustreert geeft een veel breder en positiever beeld van postmodernisme.

Jencks gaat ook in op het late modernisme, niet te verwarren met postmodernisme. Het late modernisme is een ontwikkeling waarbij het modernisme naar extremen werd getrokken, een bekend voorbeeld: het Centre Pompidou in Parijs. Ontworpen door Renzo Piano en Richard Rogers en gebouwd in 1971-1977. Ook al zou dit theoretisch al in het tijdperk van het postmodernisme zijn, toch is dit geen postmodernisme te noemen. De modernistische

**Charles A. Jencks**  
Amerikaanse architectuur theoreticus en  
landschapsarchitect.  
1939

**Joseph Hudnut**  
1886 - 1968

12 **Ralph Eskine**  
1887-1965  
**Robert Venturi**  
1925  
**Lucien Krol**  
**the Krier Brothers**  
**Team Ten**

**Renzo Piano**  
1937  
**Richard Rogers**  
1933

benadrukking op structuur, industrieel detail, abstractie en ruimte wordt naar extremen getrokken, waardoor het de typische heldere modernistische identiteit kwijtraakt en qua uitstraling en ontwerp meer naar postmodernisme neigt maar het in principe nog steeds vanuit dezelfde modernistische ideeën is ontworpen. Het wordt daarom het late modernisme genoemd.

### Ondergang van modernisme

Zoals ik al meerdere keren heb gezegd is de overgang naar postmodernisme in de architectuur een goed aantoonbare overgang geweest, er wordt zelfs gesproken over één moment waarop modernistische architectuur 'ten onder' ging, namelijk: 15 juli 1972 om 15.32 uur. Op dat moment werden een aantal flats van het Pruitt-Igoe complex opgeblazen omdat het al langere tijd werd geterroriseerd door vandalisme door de inwoners zelf. Na miljoenen dollars geïnvesteerd te hebben in reparatie werd er toch besloten in één klap van alle ellende af te zijn door een lading dynamiet. Oscar Newman schoof de oorzaak van het vandalisme in zijn boek 'Defensible Space' af op de modernistische architectuur, die volgens hem te weinig semi-private-spaces hadden. Dit houdt in dat er te weinig ruimtes waren zoals bijvoorbeeld tuinen, ruimtes die wel privé-terrein zijn, maar waar mensen wel in aanraking komen met andere mensen zodat zij niet geïsoleerd raken in hun eigen woonruimte. Ook zorgden de lange, uniforme gangen voor anonimiteit, wat het contact tussen mensen niet bevorderde. Dit alles resulteerde erin dat de mensen in een soort isolement raakten. Uiteindelijk is men zich vandalistisch gaan afreageren waar ook uit blijkt dat er niet van veel affiniteit met de omgeving

**Oscar Newman**  
Amerikaanse architect en stadsplanner.  
1935-2004

**Pruitt-Igoe Complex**



gesproken kan worden. Vanaf dat moment is het een neergaande spiraal, door vernieling voelen mensen zich nog minder prettig in hun woonomgeving, wat weer in vandalisme resulteert.

In 1951, toen het complex was ontworpen, met de meest vooruitstrevende idealen van het CIAM [Congress of International Modern Architects], heeft het een prijs gekregen van the American Institute of Architects omdat het de leer uitstraalde van de ontwikkeling van de moderne stad. Er was ontworpen vanuit Le Corbusier's 'three essential joys of urbanism': zon, ruimte en groen, in plaats van de traditionele: wegen, tuinen en semi-private-spaces, die Le Corbusier verbande. Het modernisme ging uit van rationaliteit zoals ik eerder al heb verklaard en rationaliteit is zelden goed voor de mens. De vooropgezette filosofieën en idealen waar het modernisme vanuit werkte, hebben uiteindelijk voor een achteruitgang gezorgd in de leefbaarheid van de

**Le Corbusier /**  
**Charles-Édouard Jeanneret-Gris**  
Zwitserse architect, ontwerper, schrijver  
en schilder.  
1887-1965

[modernistische] architectuur. Want hoewel de drie begrippen van Le Corbusier positieve associaties veroorzaken, zijn het toch niet de ultieme uitgangspunten voor leefbare architectuur. De focus ligt vooral op de ruimte buiten de privé-woongelegenheden, dus parken en de ruimtes in de wooncomplexen, ook al zijn dit aantrekkelijke plekken om contact te maken met mensen en niet in een isolement te raken. Het onderzoek van Oscar Newman wijst uit dat mensen zelfs in hun privé plek gemakkelijk contact moeten kunnen maken met anderen. Ook denk ik dat het gevoel van anonimiteit versterkt wordt door het leven met zo velen op een hoop. Mensen voelen daardoor minder een eigen identiteit en laten zich in de massa opgaan. Daarbij komt nog de esthetische kant van het modernistische verhaal. Neutraliteit in architectuur stond centraal, deze neutraliteit veroorzaakt een enorme anonimiteit en als de architectuur, de leefruimte van mensen, geen uniek karakter meer heeft, hoe moeten de mensen zelf dat dan nog hebben?

Door de focus op de publieke ruimte en de algemene kijk op architectuur komen privé en persoonlijkheid op de tweede plaats te staan en vervalt de balans hiertussen. Want op zich is het modernistische idee van de focus op de publieke ruimte zo gek nog niet, het is belangrijk dat mensen zich graag mengen tussen anderen in publieke ruimte zodat zij niet te veel geïsoleerd raken. Maar op het moment dat mensen niet meer de drang hebben of de kans krijgen op hun eigen plek hun eigen identiteit te ontwikkelen, voegt het mengen van mensen niets meer toe. Door te weinig drang naar eigen identiteit is er tegelijkertijd geen drang meer naar het leren kennen van anders identiteit en persoonlijkheid. Zo lijkt een focus op publieke ruimte dus gek genoeg tegen te werken.

### Grafisch ontwerpen en modernisme

Hier wil ik graag de overgang maken naar grafisch ontwerpen, dit is namelijk weer een verhaal apart. In het algemeen, maar ook in de architectuur wordt het postmodernisme afgebeeld als een soort ideaal-loos tijdperk, waarbij er geen samenhang was en geen drang naar vooruitgang. Het klinkt bijna als een passieve tijd, zonder kritiek, maar het tegendeel is waar. In het grafisch ontwerpen ontstond er in de jaren '60 en '70 des te meer een bewustzijn en een drang om zich kritisch op te stellen, zelfs in de ontwerpen. Om maar gelijk met de deur in huis te vallen, een citaat uit 'De Wereld Moe(s)t Anders: Grafisch Ontwerpen en Idealisme':

"In 1972 had in museum Fodor Amsterdam het debat tussen Wim Crowel en Jan van Toorn, waarin de laatste het functionalisme van Total Design, dat tot een formalisme was geworden, ter discussie stelde. Het debat markeerde de veranderde houding van de ontwerper ten aanzien van opdracht, opdrachtgever en maatschappij.

In datzelfde jaar ontwierp Gert Dumbar [1940] een affiche voor een tentoonstelling van Piet Mondriaan voor het Haags Gemeentemuseum. Het affiche toont een tevreden poserende Mondriaan na gedane arbeid. Hij heeft zojuist een schilderij gecomposeerd in de welbekende neoplastische stijl. Het kunstwerk is van kinderlijke eenvoud en de beschouwer mag veronderstellen, aangezien de voorraad gekleurde vlakjes en lijntjes nog strekt, dat de reeks hiermee niet ten einde is. Dit ironische kijkje in de keuken van de moderne schilderkunst reduceerde de verheven idealen van het modernisme tot een simpel kunstje. 'Of hij wel goed bij zijn hoofd was?', informeerde de toenmalige conservator moderne kunst van het Haags museum bij Dumbar naar aanleiding van het affiche.

Dumbar: 'Ik koos destijds die vorm om te protesteren tegen de overdreven, bijna religieuze eerbied waarmee Mondriaan op affiches en in publicaties werd behandeld. Mijn nogal romantische interpretatie was tegelijkertijd een commentaar op de in die tijd gehuldigde vormgevingsregels die star waren, rigide



14

#### Gert Dumbar

Nederlandse grafisch ontwerper, oprichter van Studio Dumbar en docent aan de Koninklijke Academie Beeldende Kunsten Den Haag.

1940

#### Piet Mondriaan

1872-1944

en voorspelbaar. Om in een steeds complexer wordende wereld te blijven communiceren moesten emotionele aspecten ook een rol kunnen spelen. Met het rationele alleen kom je er niet.'

Het beeld dat onder de functionaristen tot een bloedarmoedig bestaan was veroordeeld, werd door Dumbar en zijn in 1976 opgerichte studio in ere hersteld. De complexe en geënceneerde beelden appeleerden aan het gevoel, zaaiden verwarring of wekten irritatie op. Ze waren zelden eenduidig, tastten de grenzen van de leesbaarheid af en namen 'tijd' van de beschouwer."

Dit is slechts één voorbeeld van de vele manieren waarop vooruitstrevende ontwerpers zich in die tijd afzetten tegen het modernisme. Je eigen mening verwerken in je ontwerp, dat kon echt niet. Niet zonder de helderheid in je ontwerp aan te tasten, die in het modernisme zo geliefd was. Maar nog steeds zijn er ontwerpers en theoretici die zich afzetten tegen het modernisme. Zo liep ik tijdens mijn onderzoek voor een opdracht tegen het 'Post-Typographic Manifesto' aan, geschreven door het Amerikaanse ontwerp-bureau Post-Typography. Dit is een manifest die tegen de eindeloze regels in de typografie is en zij lappen deze het liefst aan hun laars. Een van de zinnen in het creatief geschreven manifest is:

"Type historian and critic Beatrice Ward compared good modernist typography to a crystal goblet, a clear, unadorned vessel that does not cloud the content. Your shallow cup runneth over with lies and platitudes. If the letters used to construct your words are invisible, does not the message also go unnoticed and unheeded? We step on your crystal goblet of typography at the marriage of liberty and design."

Het modernisme blijft dus doorleven in sommige aspecten van disciplines, maar mensen lijken aan het eind van het modernistische hoogtepunt wakker te zijn geschud en lijken zich sneller af te zetten tegen deze modernistische kenmerken. Dit voorbeeld van modernisme in typografie zou vergelijkbaar kunnen zijn met de modernistische architectuur. De regels die zorgen voor helderheid, uniformiteit en – in het geval van typografie – leesbaarheid, zijn onmenselijk. Hier kan op een gegeven moment een botsing ontstaan tussen de cultuur en natuur van de mens zit en de rationele regels van het modernisme. Want wat is leesbaarheid? Rationeel is het typografie die zo helder mogelijk is, zonder errors, een tekst waar je in top-snelheid doorheen kan gaan, zonder over woorden te struikelen, zonder twee keer aan dezelfde regel te beginnen, een tekst met een kristalachtige helderheid, waarbij je de typografie in principe niet meer ziet. Maar dat klinkt niet goed, typografie is er om gezien te worden, typografie is deel van het bericht wat het moet overbrengen, als de typografie doorzichtig is, wordt het bericht zelf daar dan niet doorzichtig en minder betekenisvol van? Dit is vergelijkbaar met wat er in de architectuur is gebeurd, tegenwoordig straalt een gebouw vaak direct uit wat het is en scheidt het ontwerp een specifieke sfeer. Het grote verschil is dat architectuur toch een directere invloed heeft op de levensstijl van mensen en typografie wat minder. Daarbij leeft het modernisme – ook in de typografie en het grafisch ontwerpen – nu natuurlijk veel minder als toen het op z'n hoogtepunt was. Het is dus wat minder relevant dan de achteruitgang in de architectuur in de jaren '60 en '70, maar daardoor niet minder belangrijk. Want zoals de mannen van Post-Typography al duidelijk willen maken: de wereld leeft méér als de vormgegeven aspecten ervan meer identiteit, betekenis en gevoel uitstralen, in plaats van de uniformiteit, anonimiteit en perfectie die voortkomt uit rationele regels.

Een goed voorbeeld van die regels vond ik in een bijlage van het boek 'Mondriaan, de stijl en de nieuwe typografie'. Deze bijlage was oorspronkelijk een brochure voor drukkerij Trio, Piet Zwart zette hierin de regels die door Jan Tschichold in 1928 in Die Neue Typographie al waren beschreven.

"Terwijl de oude typografie symmetrisch geordend was, de regels ten opzichte van een middenas op het blad gerangschikt werden en deze vooropgestelde

### Mondriaan affiche, Gert Dumbar



#### Beatrice Ward

1900-1969

15

#### Piet Zwart

Nederlandse typograaf, fotograaf en industrieel ontwerper.

1885-1977

#### Jan Tschichold

Duitse typograaf en ontwerper en pionier op het gebied van modernistische typografie.

1902-1974

ordering behouden werd ook indien ze feitelijk onlogisch was, ordent de nieuwe typografie de regels van links af en laat ze naar rechts eindigen naar 't zoo uitvalt of om een gewenschte spanning in den tekst te verkrijgen (b.v. Bij reclame). De nieuwe typografie werkt derhalve asymmetrisch voor normaal leeswerk.

De nieuwe typografie is functioneel. De oude typografie was decoratief; ze versierde niet slechts met ornamenten, randen, vignetten, ze gaf de bladzijde (voorpagina) een decoratief cachet door de toepassing van verschillende lettertypen onder elkaar. 'De nieuwe typografie past de lettersoorten functioneel toe; naar de belangrijkheid der "werking" eischt. 'Ze heeft geen behoefte aan ornamentiek. 'Ook de schijnbaar onschuldige overblijfselen van versierlust, de lijnen en randen, bant ze voorzooverre ze niet functioneel zijn. 'Zooals de beschaafde mensch de tatoueerende neger in zich overwon en de zuiver menschelijke vorm als schoonheid ervaart, zoo streeft de typografie naar de zuiver functioneele vorm zonder tatouering met versierstukken of lijnen.

De nieuwe typografie is elementair. Een vooropgesteld formeel vormschema negeert ze, ze bouwt de vormen naar de functie op; ze bouwt een pagina met wit en zwart zóó op, dat de spanningen in den tekst tot uitdrukking komen: uitdrukkelijke of beeldende vorm. 'In de reclame met haar indringend actieven tekst past ze alle vormwaarden toe die de druk- en trekspanningen van de mededeeling belichamen. Niet slechts door zwart-wit alleen, ook door kleur. 'In de oude typografie was de kleur (het rood van beginkapitalen b.v.) decoratief, gericht op een smakelijk effect. De nieuwe typografie verwerkt het actieve rood als functioneel element: als een signaal, een blikval.

In verband met haar elementair functioneele tendenz eischt ze elementaire lettertypen. De versierde antiqua en mediaeval (fractuur komt feitelijk niet meer voor in ons land) hebben hun bestaansrecht verloren.

Wij verlangen zakelijker letters; reclame eischt brutale leesbaarheid. 'De "grotesk" voldoet over 't algemeen voorloopig het best aan dezen eisch; voorloopig: ideaal is de vorm allerminst. 'Hoewel er een zinlooze, bandelooze vermeerdering is van het aantal lettersoorten. Door variaties op en "verbeteringen" van bestaande typen, werd een elementair functioneele wetenschappelijk gefundeerde lettervorm nog niet gemaakt. Derhalve is de nieuwe typografie gedwongen zich voorloopig te behelpen met een keuze uit de simpelste. Minst versierde, meest zakelijke lettertypen: enkele grotesken en een paar antiqua-typen.

In elk geval zijn dié lettersoorten te vermijden die een eigendunkelijk, persoonlijk, particularistisch cachet hebben; hun pretentieuze karakter is tegengesteld aan het dienend wezen van de typografie; hoe oninteressanter de letter, hoe typografisch bruikbaar. Een letter is oninteressanter naarmate ze minder historische overblijfselen heeft en ze meer voortkomt uit de exacte, gespannen geest der 20ste eeuw. 'Iedere tijd had zijn karakteristieke typeerende type, de onze moet zijn "eigenaardige" letters nog scheppen. Deze letters zullen gebaseerd moeten zijn op physiologische optische eischen; niet op individualistische overwegingen en voorkeuren.

De oude typografie werkte "vlak": statisch. Indien ze houtsneden of andere illustraties toepaste, deed ze dit decoratief als bijkomstigheid, niet als vormend deel in het geheele zetsel, 'de toepassing van de fotografie (fotogrammen en fotomontages inbegrepen) als integreerend element in de compositie, maakt de nieuwe typografie ruimtelijk werkend: dynamisch. 'Ruimte en beweging zijn in haar gebied betrokken.

Over 't algemeen zijn de nieuwe mogelijkheden nog slecht begrepen, 'men ziet evenals in de oude typografie, de illustratie, de foto meestal als illustratief toevoegsel, als een dualiteit. 'De eenheid tusschen het ruimtelijk werkende beeld en het vlak werkende zetsel is inderdaad een opgave die met formeel decoratieve methoden niet op te lossen is, juist in het contrast tusschen beiden ligt het actieve element in de compositie. 'Deze tot uitdrukkelijke vorm te

beelden is opgave der foto-typografie. 'Dat zij ter bereiking van dit doel iedere historiseerende lettervorm zal hebben te weeren ligt opgesloten in de overweging, dat de foto een tijd-typeerend objectief element is. 'Het middeleeuwsche miniatuur laat zich evenmin vereenigen met de typemachineletter, '(een waarschijnlijk onopzettelijke poging tot combineering van een miniatuurachtige versiering en machineschrift werd gedaan in de "gelukstelegrammen"; ongelukkiger effect is moeilijk denkbaar), 'bij het componeeren van foto letter zal telkens weer blijken, dat het meest objectieve type dat we vooralsnog bezitten, de grotesk, zich het best met de foto laat combineeren."

# Idealisme

## De term idealisme nader bekeken

Mijn onderzoek begon in eerste instantie met de term idealisme. Al gauw in de ontwikkeling van het onderwerp kwamen de termen postmodernisme en modernisme erbij omdat deze onafscheidelijk van elkaar bleken te zijn, dat realiseerde ik me als eerste toen ik tijdens mijn onderzoek een citaat van Rick Poynor tegenkwam in zijn boek 'No More Rules':

"Where postmodernism differs, above all, is in its loss of faith in the progressive ideals that sustained the modernists, who inherited the eighteenth century Enlightenment's belief in the possibility of continuous human progress through reason and science."

Poynor zegt dus dat postmodernisme geen progressieve idealen meer had, die juist zo aanwezig waren in het modernisme. Dit statement wil ik verder gaan uitpluizen en hier werk ik ook meer naar de essentie van mijn scriptie toe, die in het eerste deel wat meer op de achtergrond stond.

Het is interessant om je te realiseren dat beide stromingen een bepaald idealisme hebben, maar van een heel ander soort. Zoals gezegd geloofden de modernisten erin dat de mens zich eindeloos kon blijven ontwikkelen, door een bepaald ideaal aan te houden, een bepaalde visie en manier van werken. Er wordt gezegd dat er in het postmodernisme geen idealisme is, maar naar mijn mening is het maar net op welke manier je idealisme bekijkt. Deze gedachte heb ik vooral geput uit het artikel van Max Bruinsma 'An Ideal Design is Not Yet' waarin hij ook Bloch uitgebreid aanhaalt, sterker nog, de titel van het artikel is gebaseerd op een citaat van Ernst Bloch.

Deze titel zal ik eerst even nader verklaren door de eerste alinea van het artikel te citeren.

"Er is een notie van idealisme, die nog maar zelden ter sprake komt en die de toekomst eenvoudigweg omschrijft als: 'noch niet'. De formulering is afkomstig van de Duitse filosoof Ernst Bloch. De betekenis ervan is subtieler en dieper dan je op het eerste gezicht zou denken. Natuurlijk, alles wat niet is, maar wat kan komen, is nog niet. Het gaat erom wat je wilt, nietwaar? Wat je voor ogen staat – dat is de ideale toekomst. Maar Bloch bedoelde iets anders. Idealisten zijn vaak geneigd de wereld zoals die zou moeten zijn als een onwrikbaar model op te vatten, als een ontwerp dat welomschreven voortekent hoe de toekomst eruit zal gaan zien. Dat het heden daar niet op lijkt, is de fout van het heden. Bloch nu, stelt dat deze visie op een toekomst, die al klaar is en alleen nog erkend moet worden om realiteit te zijn, verlamd kan werken. De afstand tussen ideaal en werkelijkheid kan te groot zijn om nog te bevatten. De fixatie op het uiteindelijke doel kan de weg erheen verduisteren en de blik op de werkelijkheid van het heden vertroebelen. Vandaar Bloch's benadrukken van het 'noch niet'-aspect van elk idealisme, elke utopie elke hoop op verbetering. Het besef dat het ideaal nog niet bereikt is, drukt de utopist op de noodzaak om in het heden te werken aan verandering,

Rick Poynor

19

Max Bruinsma  
onafhankelijk design- en kunstcriticus

Ernst Bloch  
Duitse Marxistische filosoof  
1885 - 1977

vanuit de realiteit van de mensen en de maatschappij van nu. De utopist mag een visie hebben op de wereld zoals die zou kunnen zijn, hij begrijpt ook dat de realisering van die visie een continu proces is, waarbij het 'einddoel' eerder een ijkpunt is dan een a-priori uitkomst. In Bloch's korte formule is noch dus belangrijker dan nicht."

Een goed voorbeeld van dat onwrikbare idealisme is het modernisme. Het modernisme wat altijd als het ultieme idealisme wordt gezien, bevraagt Bloch in dit geval, in Bloch's omschrijving bestaat idealisme misschien meer in het postmodernistische tijdperk, wat het citaat van Poyner hiervoor compleet tegenspreekt. Een interessante tegenstelling waar ik graag verder op in zou gaan. Eerst nog een verdere verheldering van het artikel van Bruinsma.

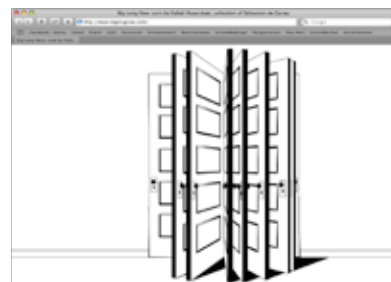
Ook al was Ernst Bloch een filosoof uit de jaren 50, nog midden in het modernisme, zijn theorieën zijn in dit tijdperk opnieuw actueel geworden in het grafisch ontwerp. "Enerzijds als een idee van praktisch idealisme, waarin het actuele proces van communicatie minstens even belangrijk is als het gefixeerde eindresultaat." Zegt Bruinsma. Door een ontwerp een open eind te geven en het niet helemaal af te maken, laat je in eerste instantie ruimte over voor interpretatie, van jezelf en beschouwers en ten tweede ontstaat er hierdoor een suggestie van hoe het zou 'kunnen' zijn, je geeft geen vaste regel van hoe het hoort en wat het ideale zou zijn, maar "het opent een dialoog over zijn eigen functioneren in het communicatieproces waarvan het deel uitmaakt." Zoals Bruinsma het omschrijft. Aan de andere kant wordt er tegenwoordig vooral met de computer ontworpen en deze leent zich er ook als geen ander voor om een ontwerp opnieuw te bekijken en met enkele muis-klikken het ontwerp compleet te veranderen.

"Tot op het moment dat het naar de drukpers gaat (of in de cd-brander, of uitgezonden wordt, of online gaat), is het ontwerp een schets een mogelijkheid, nog niet. En als het voor het internet bestemd is, blijft het dat in zekere zin altijd: nog niet."

Bruinsma omschrijft het in zijn artikel omschrijft zo dat 'ouderwetse', modernistische ontwerpers ontwerpen met de mentaliteit dat een ontwerp een voorschrift is, een te realiseren werkelijkheid in plaats van een voorstel. Dat laatste is meer de mentaliteit geworden na de val van het modernisme. Modernistische ontwerpers zullen elke afwijking van het voorschrift, elke verandering in het plan van het ontwerp, opvatten als een overtreding. Het ontwerp was immers al af, het hoefde alleen nog gemaakt te worden.

### Postmodernistisch grafisch ontwerp

Maar met de huidige technologie kun je bijna niet meer anders dan de veranderlijkheid van een ontwerp accepteren. Zo ziet een website er op elke computer waarschijnlijk anders uit en nog beter, is er de mogelijkheid om andere mensen deel te maken van of te laten deelnemen aan je ontwerp, allemaal vanwege de technologie, die zo veel dingen mogelijk heeft gemaakt. Met een definitief, onveranderlijk ontwerp moet je op een medium als het internet niet aankomen. Als er dan toch zo veel mogelijkheden zijn, zou je die dan ook niet gewoon uitbuiten? Er zijn vele voorbeelden op het internet van websites die puur en alleen om de interactiviteit gaan en uitnodigen om online ergens op te reageren, wat elke keer weer voor een nieuw resultaat zorgt. Twee echte website ontwerpers waar ik tegenaan liep zijn Rafaël Rozendaal en Miltos Manetas. Zij maken autonome websites waar de gebruiker daadwerkelijk participant is van het ontwerp en het resultaat. Miltos Manetas houdt het echter niet bij het internet, hij laat zich ook door het internet inspireren om analoog autonoom werk te maken. Zo heeft hij het project Internet Paintings gestart, hij maakt schilderijen waarop beelden van het internet zijn te zien, het zijn letterlijke vertalingen van websites naar het doek, maar daar blijft het niet bij. Manetas' schilderijen zijn namelijk nooit af. Omdat het internet een



**Rafaël Rozendaal**

Nederlandse Braziliaanse website ontwerper.  
1980

**Miltos Manetas**

Griekse schilder en multimedia-artiest, momenteel gebaseerd in Londen.  
1964

bewegelijk iets is waarvan de pagina's constant veranderen, voegt Manetas ook steeds meer beelden toe aan de schilderijen, wat voor een bepaalde gelaagdheid zorgt. Een gelaagdheid die op het internet niet te zien is, maar

Miltos Manetas - 'off, june 2007'



op het moment dat het vereeuwigd wordt wel degelijk. Op zijn website wordt het omschreven als:

"A sentimental landscape of technology, an ever-changing biography of the internet and himself, the computer screen becomes a window for new and unexplored worlds: many of the websites represented in the paintings are there because they have changed the way we use the Internet, others are Internet artworks created by Manetas or his friends who use this medium as their studio and their place to exhibit their works. But most important, for Manetas these paintings have become a place to reflect on and recall different moments of his life."

Dit project illustreert ook zeer goed waar Max Bruinsma het in 'An Ideal Design is Not Yet' over heeft. Een verdiepend persoonlijk werk dus, maar ook werk dat verandering en veranderlijkheid laat zien, in dit geval van het internet zelf.

Ikzelf werd ook erg geïntrigeerd door dit werk, ik heb altijd een interesse gehad in het vereeuwiggen van informatie die zich op het internet bevindt, op die manier heb ik ook een aantal opdrachten op de academie aangepakt. Waar je altijd tegenaan loopt is de vraag of de beweeglijkheid van het internet inderdaad duidelijk zichtbaar moet zijn in het werk. Bij de Internet Paintings van Manetas is het overduidelijk dat het over het internet gaat, ten eerste omdat hij letterlijke websites gebruikt in het werk en ten tweede omdat de schilderijen altijd in beweging en verandering blijven. Een opdracht die ik ooit heb gemaakt in het tweede jaar van de academie ging over de veranderlijkheid van wikipedia pagina's, elke verandering op elke pagina werd op een bepaalde manier in een bepaald format verwerkt en geprint, zo zou er uiteindelijk een grote stapel papier met alle minuscule veranderingen ontstaan. Dit laat vooral de hoeveelheid en de enorme beweeglijkheid zien door de hoeveelheid prints die er ontstaan. Uiteindelijk is dat denk ik toch één van de beste manieren om deze massa communicatie te vertalen naar print, door de veelheid te laten zien. Net zoals Manetas dat in zijn schilderijen doet. De veelheid doet het 'm toch. Zo heb ik ook nog een keer een andere opdracht gedaan over de G8, waarbij ik Google als grote informatiebron gebruikte. Door middel van zoektermen zocht ik uit waar elk G8-land zich het

Miltos Manetas - 'on, june 2007'



meeste mee bezig hield. Het eindresultaat was een serie affiches met de top 5 van de meest voorkomende termen. Achteraf bekeken had ik me misschien wat meer moeten richten op het gegeven van de vertaling van internet naar affiche. Het enige element wat daarnaar verwees was dat de affiches als ze naast elkaar werden opgehangen één geheel vormden, met steeds een loop van dezelfde visuele elementen. Dit was een verwijzing naar de constante stroom van informatie die zich op het internet manifesteert. Als ik verder zou gaan met de opdracht zou ik vooral het gegeven tijd en de verandering van informatie er ook in willen verwerken.

Terugkomend op de rol van het internet in de ontwikkeling van het postmodernistische grafisch ontwerp denk ik dat het internet wel degelijk invloed heeft op de manier waarop het grafisch ontwerp nu uitgeoefend wordt. Er wordt minder uitgegaan van een standaard en internet speelt daarbij een grote rol. Niet alleen op de letterlijke manier zoals eerder uitgelegd, maar de beweeglijkheid van het internet zorgt in het geheel voor een andere mentaliteit. Onveranderlijke standaarden en regels zijn niet meer mogelijk doordat deze in het niet vallen tegenover de hoeveelheid informatie – met weinig hiërarchie – die er de ronde gaat. Dit maken de vele media van nu, maar vooral het internet, mogelijk.

Aan het einde van zijn artikel heeft Bruinsma nog een interessante conclusie:

“Een ontwerp dat een betekenisvolle structuur aanbrengt – al is het voorlopig – in de chaos van mogelijke betekenissen en verbanden in het spiegelpaleis van de informatiecultuur; dat de eendimensionaliteit van vanzelfsprekendheden – al zijn ze nog zo politiek correct – ter discussie stelt; dat zijn originaliteit – ongeacht het medium of de uiteindelijke vorm – ontleent aan de onafhankelijke en goed geïnformeerde en geargumenteerde visie van de ontwerper; dat – in echte ‘metadisciplinariteit’ – een werkelijke integratie van vorm, inhoud, techniek en media verwezenlijk. Zo’n ontwerp mag, omdat het nooit af is, altijd nog niet, idealistisch heten.”

Er worden hier doelen voor ogen gesteld die niet meteen haalbaar zijn, doelen die niet concreet zijn, of simpelweg alleen nog maar uitgevoerd hoeven worden. Er moet namelijk gereageerd worden op de huidige staat van de maatschappij en de media, iets wat constant in verandering is en waar we telkens opnieuw op moeten blijven reageren.

### Kritiek van binnen uit

Nu wil ik graag terugkomen bij Rick Poyner en de gedachtegangen van Ernst Bloch, om te beginnen bij nog een citaat uit ‘No More Rules’:

“The products of postmodern culture may sometimes bear similarities to modernist works, but their inspiration and purpose is fundamentally different. If modernism sought to create a better world, postmodernism – to the horror of many observers – appears to accept the world as it is. Where modernism frequently attacked commercial mass culture, claiming for its superior perspective to know what was best for people. Postmodernism enters into a complicitous relationship with the dominant culture.”

Poyner zegt dat postmodernisme de wereld accepteert als het is, maar dat wil niet zeggen dat er geen idealisme is, dat er geen drang is naar verandering. Ik denk dat hij de wereld in sommige gevallen namelijk accepteert om deze te gebruiken tegen zichzelf. Er wordt gezegd dat waar het modernisme de commerciële massa cultuur aanviel, het postmodernisme deze juist gebruikt. Maar is dat niet de beste manier om er ook daadwerkelijk invloed op te hebben? In plaats van van buitenaf je mening erover te uiten en misschien alleen kunstliefvend publiek te bereiken laat je veel duidelijker zien wat er aan de hand is als je de commercie juist gebruikt om je mening duidelijk te maken. Zo bereik je in eerste instantie al een veel groter publiek en laat je in één uiting een bericht zien met een bepaalde dubbelzinnigheid die mensen

Esmée Erdsieck - G8 posters



niet alleen probeert te vertellen hoe het zit, maar ze misschien ook aan het denken zet door de dubbele boodschap die erin zit. Een goed voorbeeld hiervan is de ‘AdBusters Billboard’ een reclamebord wat in Las Vegas was neergezet om het ‘First things First 2000’ manifest te promoten. De tekst op het billboard luidt: ‘Designers, stay away from corporations that want you to lie for them’, wat de essentie is van het manifest. Het is interessant om te bedenken dat in 1964 een vergelijkbaar manifest is geschreven, waar dit manifest uit 2000 de opvolger van is. Destijds was het slechts een bericht en

Jonathan Barnbrook, Billboard



werd het niet op deze manier omgezet in bepaalde ontwerpen. De teksten van de manifesten zijn in principe hetzelfde, het is slechts de manier waarop het in de wereld wordt gebracht dat verschilt. Dit is wat van First Things First 2000 een postmodernistisch manifest maakt, terwijl het manifest uit 1964 als modernistisch gelabeld zou worden. Een interessant verschil wat ook het verschil tussen het modernisme en postmodernisme goed illustreert. Om terug te komen op het billboard van Jonathan Barnbrook, het ontwerp is op alle manieren te associëren met commercie en massa cultuur. Hij gebruikt reclame-posters als hoofdonderdeel van het ontwerp, deze worden verknipt en zelfs weer terug naar hun oorspronkelijke plek teruggeplaatst: het billboard als een soort gerecyclede reclame. Daarbij dient het billboard hier ook als een symbool voor massacommercie. Vooral door de tekst die gebruikt wordt en de negatieve aard ervan, wringt er iets aan het beeld: reclame is gewoonlijk alleen positief. Door de tekst is er iets wat anders is als gewone reclames, wat de aandacht van de beschouwers trekt. Hiermee overwint dit billboard het van de duizenden reclames die je elke dag tegenkomt en waarbij de één amper van de ander te onderscheiden is.

Ik vind het een erg mooi gegeven dat hier het postmodernisme zoals Poyner het in het laatste citaat beschrijft, goed geïllustreerd wordt, maar tegelijkertijd ook tegengesproken. Het klopt namelijk dat deze manier van het manifest promoten de wereld accepteert zoals hij is. Er wordt gewoon gebruik gemaakt van commercie om de boodschap over te brengen terwijl dit in het modernisme altijd via een eigen weg gedaan zal worden. Één die zich onderscheidt van de ‘gewone’ wereld en deze op die manier aanvalt. Maar dit AdBusters voorbeeld spreekt het citaat van Poyner vooral ook tegen, want er

Jonathan Barnbrook

Britse grafisch ontwerper en typograaf.

1966

AdBusters

Anti-consumerisme organisatie opgericht door Kalle Lasn en Bill Schmalz.

1989

is blijkbaar nog steeds een grote groep ontwerpers die massacultuur aanval- len, kijk maar naar het aantal namen wat onder het First Things First 2000 manifest staat. Dat er door Jonathan Barnbrook voor werd gekozen om de commercie van binnen uit aan te vallen is zo mogelijk een nog idealistischere aanpak dan die van de modernisten, omdat zij zo nog meer en nog krachtigere kritiek leveren op een subtielere manier.

### Onbewust idealisme

Om op een ander deel van het eerder genoemde citaat in te gaan, wil ik graag verder met Peter Saville. Het gaat om het deel waarin Poynor zegt dat het postmodernisme wel eens gelijkenissen vertoont met het modernisme, maar dat de inspiratie en bedoeling ervan altijd zeer verschillend is. In 'No More Rules' zit een hoofdstuk 'Appropriation' wat erover gaat dat in het post-modernisme een trend ontstond waarin er veel verwijzingen en soms zelfs directe kopieën, zijn van eerdere werken en stijlen. Dit kwam onder andere voor in de ontwerpen voor platenhoezen. Ik zal beginnen met een voorbeeld van Peter Saville en zijn ontwerp voor de plaat van New Order: 'Movement'. Naar mijn mening een prachtige hoes, die ik zelf ook in mijn platenkast heb staan, maar ik kwam er in Poynor's boek achter dat het een bijna regelrecht kopie is van een futuristische poster uit 1932 van Fortunato Depero, afgezien van dat het misschien 'copyright schending' is, is het een duidelijk voorbeeld van de trend die Poynor in zijn boek beschrijft. Het wordt als een postmodernistisch ontwerp gezien terwijl het overduidelijk de modernistische esthetiek uitstraalt, het is namelijk een terugblik op deze stijl en is niet vanuit dezelfde originele motivaties van het modernisme ontworpen. De originele motivaties zijn echter niet om warm van te worden en hebben jammergenoeg weinig te maken met betekenisvol ontwerp. Peter Saville vertelt in een interview met James Nice in 1984 dat hij het album niet gehoord had, de band zelf geen ideeën hadden en daarom het beeld uit een boek kozen. Een aanvullend citaat uit een interview met Rick Poynor uit de 'Eye' in 1995:

"Poynor: Do you view your work as a kind of art? Saville: Yes, it is in certain examples where the innovation was the appropriation. But I'm happier with the pieces where I created a genuinely new image or new combination of things, as in Power, Corruption & Lies where I began to mix A and B, instead of just presenting A or B. Then the whole period around New Order's Substance in 1986-1987, because that was when I felt really compelled to produce something new."

Hij maakt hier dus ook duidelijk dat hij zich – vooral aan het begin – graag liet inspireren, soms zover dat hij weinig hoefde te veranderen aan het originele beeld. Dit komt misschien over als het meest on-idealistische wat je kan doen op ontwerp-gebied, maar dat is niet per sé zo. In dit geval ging het namelijk om uitbreiding van kennis, het was een soort onderzoek voor Saville. Veel van zijn projecten en ontwerpen die hij maakte kwamen voort uit zijn eigen inter-esses en onderzoeken waar hij mee bezig was. Hij had als onbewust ideaal dat hij gewoon zo goed mogelijke ontwerpen wilde maken met de kennis die hij vergaarde van stijlen uit het modernisme. Het is ook nog eens interessant om te bekijken of deze stijlen en esthetieken 50 jaar later nog steeds dezelfde kracht hebben en of zij in de moderne context een nieuwe betekenis krijgen.

"If Saville's designs weren't outright plagiarism, then they had to be understood as a graphic examples of the kind of postmodernist 'appropriation' seen in the art world in the early 1980's, where works by earlier artists were absorbed and 'recontextualized' by contemporary artists as new artworks."

Zegt Poynor. Er zijn nog controversiëlere voorbeelden van deze vorm van toe-eigening, zo presenteerde de Amerikaanse kunstenaar Sherrie Levine foto's van Edward Weston en Walker Evans als zijnde haar eigen foto's, met de

**Peter Saville**  
Britse grafisch ontwerper gebaseerd in Londen.  
1955

**Fortunato Depero**  
1892-1960

**James Nice**

24

Peter Saville / Fortunato Depero



**Sherrie Levine**  
1947

**Edward Weston**  
1886-1958

**Walker Evans**  
1903-1975

motivatie dat als ze op deze manier werden gepresenteerd het nieuwe werken waren. Hier zie je dus ook dat het een kwestie van een grens opzoeken is, iets wat onmisbaar is voor vooruitgang en idealisme.

Graag schrijf ik nog even verder over Peter Saville, het is toch één van de ontwerpers die mij altijd al heeft gefascineerd, vooral door de unieke platenhoezen die hij heeft ontworpen voor goede bands uit de jaren '80 en '90. Poynor omschrijft hem in het eerste hoofdstuk van 'No More Rules' als een instinctieve ontwerper in plaats van theoretische ontwerpers als Malcolm Garrett, Neville Brody en April Greiman. Die laatsten maakten hun werk zo expressief mogelijk om aandacht te trekken en mensen alert te maken op het bestaan van grafisch ontwerp. Saville probeerde daarentegen zijn werk juist te reduceren, iets waar je in eerste instantie juist van zou denken dat het vooral bij het modernisme past. Het verschil is alleen dat het er in dit geval niet om gaat om gelijkheid en uniformiteit te creëren, nee, het was juist om op te vallen, om anders te zijn dan het meeste ontwerp wat in die tijd speelde. Door zijn instinct te gebruiken in zijn ontwerpen bleek hij het nieuwe culturele 'humeur' al snel te begrijpen.

"I was in London for the weekend and I picked up a book that was Philip Johnson's proposals for the AT&T tower in New York, and on top of a 650 foot skyscraper, he was proposing a broken pediment, a classical ornamental finial to this skyscraper. I thought: 'if Philip Johnson can put a broken pediment on the top of a skyscraper, I can use a bit of serif type!' It was postmodernism in architecture and it was happening everywhere."

Dat is de eerste keer dat Saville zich realiseerde wat het postmodernisme precies inhoudt, niet op het feitelijke gebied, maar meer instinctief: wat is de algemene mentaliteit van ontwerpers in het postmodernisme? Daar had hij al gauw een beeld van en om zichzelf daarin een plek te kunnen geven, ontwierp hij vooral reducerend. Zoals gezegd voegde veel ontwerpers des te meer elementen toe aan hun ontwerp om er de aandacht op te vestigen, om te laten zien dat grafisch ontwerp nog steeds van belang is en bestond. Maar Saville vestigde de aandacht op zijn werk door juist niet met de stroom mee te gaan en zijn werken te reduceren tot een minimale hoeveelheid aan elementen. Nog een goed voorbeeld daarvan is het ontwerp voor het album 'Closer' van Joy Division – die ik trouwens wederom met trots in mijn platenkast heb staan – waarin de overheersende kleur wit is en de typografie dezelfde elegante stijl heeft op alle vier de kanten: de voor- en achterkant van de hoes en de binnenhoes. Er is één beeld gebruikt, die gelijk ook raadsels oproept. Het is een zwart-wit foto van Bernard Pierre Wolff die vier figuren afbeeldt, rouwend om een dode man. De foto is op meerdere manieren te bekijken en roept vragen op. Is de dode man Christus of iemand anders? Is het een foto van echte mensen of van sculpturen? Of is het een schilderij? En ook het ontwerp zelf is een mix van stijlen, de typografie is revivalistisch, de afbeelding neo-klassiek en de sfeer historicistisch. Dat dit zo'n aparte sfeer creëert komt echter niet puur door deze combinatie van stijlen, het is vooral het feit dat deze stijlen plaatsvinden op een rock album-hoes. Saville gedenkt, door deze sfeer te creëren, de inhoud – muziek van exceptionele emotionele kracht – op een manier die destijds volslagen onbekend was.

"No matter how arbitrary Saville's intimations and borrowings may be, they often struck a chord."

Zegt Poynor. En het is waar, Saville's ontwerpen lijken gauw random en misschien 'gestolen', maar werken tegelijkertijd heel goed, deze combinatie komt waarschijnlijk door het instinctieve karakter van Saville. Dit vind ik mooi weergegeven dat ontwerpen voor een groot deel ook instinctief werk is, dat er niet altijd vanuit theorieën en concepten uitgegaan hoeft te worden, zoals in het modernisme, maar dat het werken vanuit het gevoel, soms tot hele interessante resultaten kan leiden.

**Malcolm Garrett**  
1956

**Neville Brody**  
1957

**April Greiman**  
1948

**Philip Johnson**  
1906-2005

25

**Bernard Pierre Wolff**  
1930

Peter Saville - Joy Division platenhoes



## Underground ontwerp

In het hoofdstuk 'Deconstruction' vertelt Poynor dat er in de postmoderne periode steeds meer mensen in vele verschillende disciplines begonnen na te denken over het beperkende, aan regels gebonden denken. Zo schreef Paul Feyerabend – een wetenschappelijke filosoof – over wetenschappelijke methodes: 'The only principle that does not inhibit progress is: anything goes.' Hij wil hiermee juist niet zeggen dat er binnen bepaalde perken gedacht of gewerkt moet worden, integendeel, hij bedoelt dat vergissingen en afwijkingen belangrijke stimulansen zijn van progressie. Uit slordigheid en chaos komen theorieën voort waar de groei van kennis en wetenschappelijke vooruitgang zich op baseren.

Wederom gaan we verder met grafisch ontwerp in de context van muziek, we gaan een aantal jaar terug in de tijd, naar de punk en de meest vooraanstaande ontwerper in dit genre: Jamie Reid. In de jaren '70 en begin jaren '80 was er een beweging die zich afzette tegen de nette methodes van professionele ontwerpers, zij gingen de uitdaging aan met chaos en afwijking en weigerde mislukking onder een bepaalde categorie te zien. Jamie Reid was een belangrijke figuur in deze beweging en hij heeft voor een groot deel de esthetiek van punk bepaald. Zo was hij de vaste ontwerper voor de The Sex Pistols en ontwierp hij iconische platenhoezen als die van 'God Save The Queen'. De welbekende methode van de uit kranten geknipte letters en woorden werd symbool voor de punk-beweging. In zijn ontwerpen haalde hij ook graag de actualiteit aan. Voordat hij bezig was met platenhoezen maakte hij de ontwerpen voor een aantal uitgaven van het tijdschrift 'Suburban Press', met veel teksten bevatten van de Situationisten. Hij raakte geïnspireerd door de teksten van de Situationisten, maar vond ze omslachtig en wilde de ideeën ervan op een simpelere manier tot uiting brengen. Hij begon met het verknippen van artikelen en krantenkoppen en wilde via deze weg de media terugkeren op zichzelf door de inhoud ervan in nieuwe contexten te plaatsen. Hij maakte onder andere een serie stickers op fluorescerend papier met teksten als 'Save petrol, burn cars' en 'Special Offer. This store welcomes shoplifters', die op winkels in Oxford Street, de grootste winkelstraat in Londen, werden geplakt. Reid werd daarna door de manager van The Sex Pistols, een vriend van de kunstacademie, gevraagd of hij ontwerpen wilde maken voor zijn archetype punkrock band wat hem de kans gaf om zijn ideeën en projecten naar een veel zichtbaardere schaal te brengen. Het ontwerp van 'God Save The Queen' was naar aanleiding van de koningin haar 25 jarige jubileum. Voor het eerste album 'Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols' legde Reid de nadruk op de controversie van de titel en gaf de typografie een rauw karakter op een felgeel gekleurde achtergrond. Hiermee deed hij ook een aanklacht tegen het harmonieuze, smaakvolle, professionele ontwerp.

"We wanted to make the audience think for themselves, always with that element of questioning the status quo and what is considered normal."

Verklaart Reid. Jamie Reid onderscheidde zichzelf op die manier van de professionele ontwerpers die ik eerder al genoemd heb. Het was een interessante ontwikkeling die plaatsvond. Nooit eerder was amateur ontwerp belangrijk geweest in de ontwerp-wereld, het werd er nooit toe gerekend en had geen waarde maar sinds de opkomst van de punk en daarmee de openheid voor mislukking en directe uitingen over politiek kregen amateur-ontwerpers een kans hunzelf te uiten in deze scene. Het bleef underground maar drong wel langzaam maar zeker door in de 'mainstream' ontwerp-wereld.

### Paul Karl Feyerabend

1924-1994

### Jamie Reid

Britse kunstenaar en ontwerper, met anarchistische achtergrond. 1947

### Jamie Reid - Sex Pistols platenhoezen



### Jamie Reid - Sex Pistols platenhoezen



## Discussie

Een Nederlands voorbeeld van dit type ontwerp is de grafisch ontwerp-groep Hard Werken, met Rick Vermeulen, Tom van den Haspel, Henk Elenga en Gerard Hadders. Hard Werken zaten zelf dichterbij de mainstream dan de eerste stroming van de punk maar zette zich wel af tegen het functionalisme van ontwerpers als Wim Crowel. Ze hielden zich niet aan bepaalde regels en maakte zich geen zorgen over functionaliteit of leesbaarheid. Het belangrijkste was het totaalplaatje, ook al was die soms onleesbaar. Hoewel Hard Werken, door zulke subjectieve ontwerpen te maken en regels af te zweren, de suggestie wekte dat ze sterke ideologieën of theorieën hadden waar zij vanuit ontwierpen, bleek het tegendeel waar te zijn. Er was geen sprake van idealen en naast hun 'vrije' ontwerpen gingen zij ook toegankelijker ontwerpen maken, waardoor uiteindelijk de groep in de negentiger jaren een commerciële basis kreeg waardoor zij in 1995 hun naam veranderden. Gerard Hadders doet in het boek 'De Wereld Moe(s)t Anders: Grafisch Ontwerpen en Idealisme' uitspraken over idealisme en grafisch ontwerpen die het nutteloos lijken te maken om überhaupt nog te zeggen dat postmodernisme en idealisme aan elkaar gerelateerd zijn:

"Ik denk dat grafische vormgeving en idealisme eigenlijk geen bal met elkaar te maken hebben, je kan alleen zeggen dat we historisch gezien een bepaalde tijd is geweest waarin je onder ontwerpers veel vooruitstrevende mensen aantrof en het grappige is dat dat samenviel met de wording van het vak."

Het heeft een tijdje geduurd voor ik deze tekst van Gerard Hadders volledig begreep. Wat mij opviel is dat Hadders het over een soort toevallige overeenkomst heeft met de wording van het grafisch ontwerp. Ik vind het gek om dit op deze manier onder woorden te brengen, voor mijn gevoel spreekt hij zichzelf namelijk tegen. Het feit dat er ontwerpers waren die vooruitstrevend waren en die ervoor zorgden dat het vak grafisch ontwerpen een idealistische tint kreeg, heeft namelijk niks met toevaligheid te maken. Dat de aard van het grafisch ontwerp niet idealistisch was, hoeft nog niet te betekenen dat deze twee niets met elkaar te maken hebben. Daarbij is idealisme iets wat juist alles met ontwikkeling te maken heeft en idealisme zal dus naarmate het vak ontwikkelt, ook pas een rol gaan spelen en niet gelijk vanaf het begin. Maar goed, Hadders geeft hiermee dus aan dat hij idealisme en grafisch ontwerp niet graag gerelateerd ziet, wat naar mijn mening een curieus statement is als je naar de ontwerpen van Hard Werken gaat kijken. Deze doen voor mijn gevoel namelijk wel degelijk idealistisch aan, onder andere omdat ze ergens naar leken te streven zoals bijvoorbeeld naar een grafisch ontwerp zonder regels. Hadders is echter in het algemeen vrij pessimistisch over de onderscheidende en idealistische kracht van grafisch ontwerpen. Zo zegt hij dat als je een goede ontwerper bent en je effectieve communicatie pleegt, je onderdeel wordt van de wereld van de publiciteit en media. Grafisch ontwerpen heeft geen eigen taal zegt hij.

"Er bestaat alleen maar reclametaal. Grafisch ontwerpen is een verzameling esthetiek en stijlen en organisatieprincipes. En alles wat zich bedient van retorische elementen is gewoon reclame. Als Dumbar voor het Holland Festival een schitterende serie affiches maakt, dan mag je hopen dat hij dat doet om het Holland Festival te verkopen. Als hij dat ergens anders voor doet is er iets mis."

Interessant dat Hadders hier nu net Dumbar aanhaalt, die ik eerder al als voorbeeld heb gebruikt van een idealistisch ontwerper met het affiche voor de Mondriaan-tentoonstelling waarin hij wel degelijk zijn eigen mening laat doorschemeren. Hadders vindt dat het grafisch ontwerpen als reclame moet zijn omdat er volgens hem in het grafisch ontwerpen van nu te veel over esthetiek en stijl gepraat wordt, wat afleidt van de communicatie. Dit is een nog minimalere benadering dan die van het modernisme, een benadering waarin weinig vrijheid mogelijk lijkt te zijn. Daarbij heb ik wederom het gevoel

Rick Vermeulen

1950

Tom van den Haspel

Henk Elenga

Gerard Hadders

Nederlandse grafisch ontwerper en docent aan de Academie voor Kunst en Vormgeving St. Joost in Breda.

1954

dat Hadders zichzelf tegenspreekt. Zo vind hij dat er te veel over esthetiek gepraat wordt in het vak, tegelijkertijd vind hij dat een affiche hetgeen het adverteert moet verkopen, maar is esthetiek en misschien ook stijl, niet een manier om de aandacht op iets te vestigen? Dit zijn de dingen die het grafisch ontwerpen nu net interessant maken. Wat mensen uitnodigt om erop te reageren, wat een discussie kan veroorzaken of gaande houdt. Als een ontwerp op een manier behandeld wordt waarbij de ontwerper puur het bericht op een zo natuurgetrouw mogelijke manier weer moet geven, zullen er geen grenzen meer verlegd worden die discussies uitlokken en levende houden. En dit zijn toch wel de drijfveren voor ontwikkeling.

Wat dat betreft is Hadders het ideale voorbeeld voor het citaat van Poynor die ik aan het begin aanhaalde waarin hij zegt dat er in het postmodernisme geen progressieve idealen meer waren.

Op die manier is het postmodernisme trouwens ook progressiever als het modernisme. In het modernisme mochten dan wel duidelijke ideeën zijn over hoe de toekomst eruit moest zien, maar uiteindelijk resulteerde dat vaak in stagnering, omdat het doel onhaalbaar leek, of omdat de regels om het doel te bereiken te rationeel waren. In het postmodernisme is er sprake van veel verschillende ontwerpers die allemaal op hun eigen unieke manier grenzen verleggen, of dat nou bewust, of onbewust is. Het resultaat is dat er een constante ontwikkeling is waarin nieuwe dingen worden ontdekt en uitgeprobeerd, dit lijkt progressie en vooruitgang meer te stimuleren dan de modernistische ideeën.

Hadders had duidelijk andere ideeën over wat grafisch ontwerpen moest zijn, vooral het statement dat een grafisch ontwerper zich moet opstellen als een reclameontwerper vind ik frappant. Als ontwerpers niet vooruitstrevend of grensverleggend mogen zijn, bewust of onbewust, stagneert de ontwikkeling van het vak toch? Hadders lijkt weer naar een vastgesteld ideale situatie te streven, een grafische ontwerp-wereld waarin ontwerpers niet meer doen dan communiceren op het meest functionele niveau, zonder de eigen mening of persoonlijkheid het werk te laten vertroebelen, slechts de boodschap overbrengen zoals hij is bedoeld, zodat er geen ruis ontstaat in de communicatie. Deze ideeën neigen in karakter erg naar het modernisme, in beide situaties is er sprake van een ideaal wat door middel van concrete regels nagestreefd kan worden. Er is weinig ruimte voor vrijheid en daardoor ook weinig ruimte voor ontwikkeling.

Een andere reden dat Hadders wilde dat grafisch ontwerpers weinig vrijheid hadden is omdat hij vond dat grafisch ontwerpers en kunstenaars anders te dicht bij elkaar kwamen te staan, hij zij zelf eens – naar aanleiding van de idealistische werken van de sociaal geëngageerde Franse ontwerpers-groep van Gérard Paris-Clavel – “Het opereren op de grens van kunst en grafische vormgeving past niet meer in deze tijd”, in het verlengde hiervan een citaat van Crouwel uit 1996:

“Ontwerpers en ook grafisch ontwerpers hebben heel veel last van de gedachte dat ze bij de culturele poot horen, dat ze bij de kunst horen. Ik heb altijd de neiging gehad om een flinke scheiding te laten tussen de beeldende en de toegepaste kunst. Ik heb altijd gezegd: ze horen bij elkaar, ze leren van elkaar, maar ze kunnen beter niet bij elkaar in bed liggen.”

Een mooi citaat, maar er is weinig verklaring waarom het zo zou moeten zijn. Waarom zouden de twee apart gehouden moeten worden. Mag grafisch ontwerpen dan geen kunst zijn? Want het zal het vak toch alleen maar interessanter kunnen maken? Hadders voorspelde destijds dat het grafisch ontwerpen de komende jaren heel sterk zou gaan veranderen, dat beweerde hij naar aanleiding van het volgende:

“Het vak leunt veel te zwaar op een esthetische en te weinig op een effectieve traditie. Dat is een veel te dunne laag. Grafisch ontwerpers willen geen intellectuele verantwoording dragen voor wat ze doen, Het zijn eigenlijk

een soort kunstenaars die voor geld iets leuks maken voor de opdrachtgever. Als je ze daarop aanspreekt, voeren ze juist het esthetische en de stijl op als heel belangrijk. Omdat ontwerpers, ook idealistische ontwerpers, zich te weinig vergewissen van wat ze nou werkelijk aan het doen zijn worden ze aan alle kanten opgegeten. Over twintig jaar zijn wij allemaal ouwe knarren. Dan gebeurt het op een andere manier. Dan is er iemand opgestaan die het geheel coördineert. Mijn ideaal zou zijn dat dat iemand is zoals een architect. Een architect snapt in ieder geval dat je een gebouw overeind moet houden, die legt daar een programma overheen om het gebouw zo te kunnen makken als hij het zelf wil. Dat vraagt om een behoorlijke kennis van bepaalde principes waaronder constructie en economische belangen; die moet een filosofisch overzicht hebben. Dat is een kwestie van scholing. Grafisch ontwerpen gaat de komende jaren heel sterk veranderen.”

De reden waarom ik Hadders zo veel naar voren haal, is omdat hij eigenlijk een heel goed voorbeeld is van de postmodernistische denkwijze. Ook al heb ik hem eerder al vergeleken met het modernistische denken, een klein verschil maakt dat het toch een echte postmodernist is, dat is namelijk het feit dat hij de wereld accepteert hoe hij is, hij wil wel degelijk wat veranderen aan het vak grafisch ontwerpen, maar op een manier die juist de wereld accepteert. Hij pleit voor grafisch ontwerp wat zo weinig mogelijk idealistisch is en zo min mogelijk van zijn uiteindelijke doel afwijkt, namelijk: verkopen. Maar we kunnen nog steeds zeggen dat Hadders een idealist is, ook al zegt hij dat grafisch ontwerpen en idealisme niks met elkaar te maken hebben en ook al wil Hadders idealistisch grafisch ontwerp verbannen. Het feit dat hij ergens voor pleit wat volgens hem voor verbetering zal zorgen, staat gelijk aan het begrip idealisme.

Hier blijkt maar weer dat dit begrip op vele verschillende manieren te benaderen is. Naar mijn mening heeft idealisme alles met grafisch ontwerpen te maken. Vooruitgang in dit vak is zo belangrijk en discussies als die Hadders onder andere veroorzaakte zijn essentieel voor de ontwikkeling en ontdekkingen in het vak. Het is dus zelfs essentieel dat er ontwerpers of theoretici zijn die voor het omgekeerde pleiten, al is het alleen maar om discussie te veroorzaken.

Ik vind het mooi gegeven dat er zoveel discussie over het vak is, in het navoord wil ik hier graag op terug komen door het debat wat Jan van Toorn en Wim Crouwel in 1972 hielden aan te halen. De verhouding tussen Crouwel en van Toorn, staat hierbij symbool voor de modernistische en postmodernistische stromingen die er in het grafisch ontwerpen zijn geweest. Toch heb ik me over het geheel niet geconcentreerd op deze twee ontwerpers omdat dit voor velen al een bekend verhaal is en ik me meer wilde focussen op andere tendensen in het vak. Maar als afsluiter wil ik er graag nog wat over schrijven.

# Nawoord

## Discussie Crouwel - van Toorn

In het afgelopen jaar is er weer veel aandacht geweest voor Wim Crouwel en ook Jan van Toorn heeft weer in de spotlights gestaan, dit kwam onder andere door de 80e verjaardag van Crouwel, die aanleiding gaf tot een oeuvre-tentoonstelling in het van Abbe Museum, ook werd er op 2 November 2008 een vervolg georganiseerd op het originele debat uit 1972 tussen Crouwel en van Toorn, wat tegelijkertijd een presentatie was voor een boek over het originele debat en ook in de Items werd een artikel aan Crouwel besteed, dit is eigenlijk een 35 jaar oud artikel van Crouwel zelf die met een inleiding van Max Bruinsma opnieuw werd gepubliceerd. Dit om te bewijzen dat deze in feite gedateerde tekst nog steeds actueel kan zijn. Crouwel heeft het in zijn artikel over vormvoorbereiding, wat een interessante verband naar het 'an ideal design is not yet' stuk in mijn scriptie kan leggen. Ik citeer:

"Ten eerste moet het woord 'vormgeving' worden vervangen door 'vormvoorbereiding'. Ik meen dat vormvoorbereiding langs consequent mathematische weg ons als ontwerpers – als vormvoorbereiders – zou kunnen behoeden voor individuele subjectiviteit. We zullen moeten zoeken naar heldere modulaire structuren ten behoeve van de vormopbouw. Dit geeft de duidelijkste mogelijkheden voor flexibiliteit, variabiliteit, schakelbaarheid, aanvulbaarheid en afbreekbaarheid."

Je ziet dus dat Crouwel het toch al over een hele andere manier van onafheid heeft dan in Max Bruinsma's artikel over Bloch's theorie. Wim Crouwel wil dat ontwerpers structuren aanbrengen zodat zij niet afwijken van een systeem en niet hun eigen subjectiviteit in een ontwerp verwerken. Een hele andere benadering als het verhaal van Bloch, die vooral door openheid een vrije interpretatie wil veroorzaken en dus juist subjectiviteit omarmt. Ik denk dat dit het verschil tussen modernisme en postmodernisme ook erg goed symboliseert. De essentie is in principe hetzelfde, er wordt uitgegaan van een bepaalde onafheid, maar in uitwerking is het een wereld van verschil. Ook is het interessant dat beide benaderingen/theorieën als actueel gezien worden, blijkbaar speelt op het moment dus ook de modernistische denkwijze wel degelijk in de ontwerp-wereld. Er lijkt weer een discussie gaande te zijn die 30 jaar geleden zeer levend was, dat zie je ook aan het feit dat debatten als die van Crouwel en van Toorn vervolgd worden en er publicaties worden gemaakt van het originele debat. Het is nu echter niet zo vurig en levendig als destijds, maar er wordt zeker weer over beide benaderingen nagedacht. Het grappige is echter dat, ook al wordt iets op de modernistische manier benaderd, het blijft een postmodernistisch karakter houden, het blijft namelijk een keuze als je de modernistische benadering toepast, in het modernistische tijdperk was deze manier van werken een gegeven en dat is één van de eigenschappen van de stroming. Nu kun je voor deze benadering kiezen, wat in essentie al een persoonlijke keuze wat het weer een postmo-

Wim Crouwel  
Jan van Toorn

Max Bruinsma

31

Ernst Bloch

derne tint geeft.

De discussie tussen Crouwel en van Toorn en het modernisme en postmodernisme is op het moment nog steeds gaande, maar hij is niet zo heftig, we leven immers in een postmodernistische samenleving, waardoor het buiten de kaders denken en het individualisme veel meer geaccepteerd lijkt te worden als in het modernisme.

### Conclusie

Ik zal nu een kleine samenvatting geven van de hoofdconclusies die ik in de loop van de scriptie heb getrokken.

Poynor zegt dat in het postmodernisme het progressieve idealisme minder leefde en dat is in eerste instantie misschien ook wel waar. In het modernisme ontwierpen praktisch alle ontwerpers met dezelfde drijfveer, om een ideale toekomst te bereiken, dit is in de meest letterlijke zin progressief idealisme, maar dat in de overgang naar het postmodernisme deze drijfveer verdween en veel ontwerpers en kunstenaars hun eigen weg gingen, hoeft niet te betekenen dat het progressieve idealisme ook verdween. Hiermee wil ik Poynor niet tegenspreken, maar vooral een andere kant belichten van het verhaal. De idealen van ontwerpers werden individueler en sommige ontwerpers leken geen ideaal voor ogen te hebben, deze ontwerpers waren tegelijkertijd wel op zoek naar een grens en waren bezig zichzelf te ontwikkelen in hun kennis en ontwerp-vaardigheden, onbewust leefden zij toe naar vooruitgang, naar verbetering en hadden ze, bewust of onbewust wel degelijk idealen. Daarbij komt nog Blochs theorie, die eigenlijk zegt dat men niet te veel bezig moet zijn met vastgezette idealen, omdat je daardoor juist stagneert. Een gevatte theorie, gezien de manier waarop het modernisme ten onder is gegaan na enkele tientallen jaren. De regels waar naar werd gestreefd werden te rationeel behandeld waardoor de mens zich geen houding of plek meer wist te vinden in het industriële karakter van de maatschappij, die juist dingen natuurlijker en makkelijker moest maken. En dan te bedenken dat Bloch zijn theorieën nog vóór de ondergang van het modernisme had geschreven, hij had het hoogstwaarschijnlijk zien aankomen en schepte daarbij een mooie nieuwe betekenis van idealisme die van toepassing kon zijn in het postmodernisme. Jammergenoeg is de 'ouderwetse' betekenis van een ideaal en idealisme nog steeds overheersend en wordt er hierdoor van postmodernisme gezegd dat het geen ideaal meer heeft. Oké, het uniforme ideaal van het modernisme is weg, maar dat betekent niet dat er geen plaats is gemaakt voor een nieuw soort idealisme in dit tijdperk. Een idealisme waar ontwerpers graag hun eigen mening en gevoel uiten in hun ontwerp, als dat niet letterlijk zo is, dan doen ze het wel door op een bepaalde manier te ontwerpen. Het is op het moment in ieder geval erg belangrijk om een persoonlijke tint in het werk achter te laten. Hadders is één voorbeeld van het verlies van idealisme waar Poynor het over heeft, maar is dat genoeg reden om geen aandacht te schenken aan vele andere ontwerpers, die met hun persoonlijkere ontwerpen het vak in beweging houden. Beweging en onderzoek zorgt in dit geval voor vooruitgang, door vastgestelde regels kan de boel stagneren en dat kan een averechts effect hebben op de ontwikkeling.

Rick Poynor

# Bronnenlijst

---

**'No More Rules: Graphic Design and Postmodernism'**

Rick Poynor  
Yale University Press, 2003  
ISBN 0300100345

---

**'Postmodernism'**

Dr. Mary Klages  
2003  
<http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/pomo.html>

---

**'Masters of Modernism'**

Anthony S. Denzer  
2004  
<http://www.mastersofmodernism.com/?page=Modernism>

---

**'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism'**

Frederic Jameson  
Duke University Press, 1991  
ISBN 0822310902

---

**'What is Post-Modernism?'**

Charles Jencks  
Academy Editions, 1986,  
ISBN 0856708801

---

**'The New Paradigm in Architecture'**

Charles Jencks  
Yale University Press, 2002  
ISBN 0300095139

---

**'De Wereld Moe(s)t Anders: Grafisch Ontwerpen en Idealisme'**

Leonie ten Duis & Annelies Haase  
Sandberg Instituut / De Balie, 1999  
ISBN 9066172088

---

**'The Post-Typographic Manifesto'**

Post Typography  
<http://www.posttypography.com/site/index.php?action=manifesto>,

---

**'Mondriaan, de stijl en de nieuwe typografie'**

Kees Broos  
Uitgeverij De Buitenkant, 1994  
ISBN 9070386658

---

**'Perfect Stylistic Attitude: an interview with Peter Saville'**

James Nice  
Glasgow University Magazine GUM, 1984  
<http://home.planet.nl/~frankbri/psainter.html>

---

**'Peter Saville: post-Los Angeles, postmodern'**

Rick Poynor  
Eye Issue 17, summer 1995  
<http://www.eyemagazine.com/issue.php?id=49>

---

**'Vormgeving – door wie?'**

Wim Crouwel  
Items nummer 6, december 2008 - januari 2009  
ISSN 1381-4249

**Tekst, concept & vormgeving**

Esmée Erdtsieck

**Begeleiding scriptie**

Liesbeth Revers

**Begeleiding vormgeving**

Pieter Hildering

**Met dank aan**

Walter Huinink, Janneke Stam  
en Gottfried Erdtsieck



