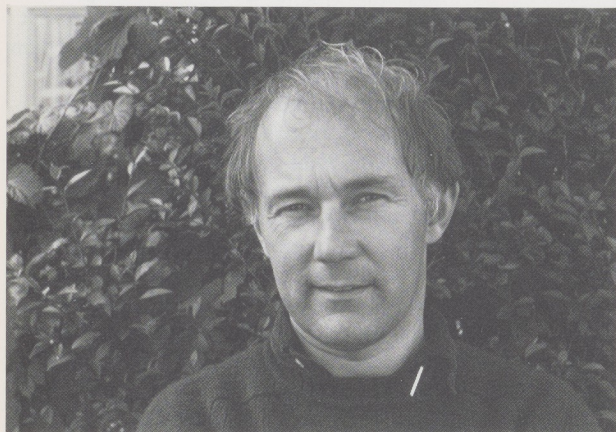


## In gesprek met Gert Dumbar



*Gert Dumbar.*

Vanaf 1980 vindt het Rijksmuseum zijn vorm bij Studio Dumbar in Den Haag. Bij Studio Dumbar werkt men in teamverband. Het is dan ook niet verwonderlijk dat tijdens het interview Gert Dumbar vaak spreekt over 'wij'. Dumbar zit tegenover ons aan een witte vergadertafel in een van de werkruimten van de studio. Rond deze tafel zitten regelmatig alle medewerkers van Studio Dumbar, om – telkens als een nieuwe opdracht zich aandient – gezamenlijk een eerste plan, concept, te formuleren.

Gert Dumbar, de oprichter van de Studio, werd geboren in 1940 in Djakarta. Zijn opleiding kreeg hij aan de afdeling schilderkunst en grafische vormgeving van de Koninklijke Akademie voor Beeldende Kunst

in Den Haag (1959–1963) en aan de 'department of visual communications' van de Royal College of Art in Londen (1964–1967).

In 1967 sloot hij zich aan bij Tel Design in Den Haag en richtte daar de afdeling Grafische Vormgeving op. Van 1968 tot 1976 werkte hij o.a. voor de Nederlandse Spoorwegen, het Ministerie van CRM en het bedrijfsleven. In 1977 richtte hij Studio Dumbar op. Van 1977 tot 1979 ontwierp hij samen met René van Raalte de postcode en samen met Total Design de huisstijl van de PTT. Van 1979 tot 1982 ontwierp hij de huisstijl en de bewegwijzering voor het Westeinde Ziekenhuis in Den Haag (ontving daarvoor de 'Gold Award' van de Engelse 'Design and Art Directors Association'). Sinds 1980 verzorgt hij de grafische vormgeving voor het Rijksmuseum. In 1982 en 1983 ontwierp hij de huisstijl voor de ANWB in samenwerking met Total Design. In 1983 werkte hij in opdracht van de Royal Academy of Art in Londen. En af en toe reist hij naar Indonesië om daar colleges te geven aan de universiteit van Bandung.

*Heeft u wel eens eerder gewerkt voor een museum van oude kunst?*

In het verleden heb ik voor het Haags Gemeentemuseum een aantal dingen gedaan op het terrein van de Haagse geschiedenis, geschiedenis van de muziek, Aziatische kunst. Het Haags Gemeentemuseum heeft



niet precies dezelfde structuur als het Rijksmuseum – is natuurlijk ook veel kleiner – maar toch komen daar alle aspecten van een museum aan bod. Het waren voornamelijk catalogi die wij gemaakt hebben en een enkele affiche.

*En ook de belettering in de tentoonstelling?*

Daar hebben wij advies in gegeven. Ik heb wel in veel andere tentoonstellingen de belettering gedaan, maar niet specifiek toegespitsd op de aard en het karakter van zo'n instituut als het Rijksmuseum.

*Noemt u eens een voorbeeld van een tentoonstelling waar u zelf met vreugde aan terugdenkt.*

In het algemeen? De tentoonstelling 'Dutch design for the public sector', in opdracht van het ministerie van – toen – CRM. Het is een reizende tentoonstelling. Acht jaar geleden hebben wij die ontworpen. Daar heb ik hele nieuwe materialen toegepast, en het blijkt dat dat een hele goede keus is geweest, want die tentoonstelling reist nog steeds over de hele wereld.

*Is er een museum dat u geïnspireerd heeft bij belettering?*

Nu moet ik teruggaan tot mijn Engelse periode, toen ik op het Royal College of Art zat. Onze afdeling, visual communications, was – en is nog steeds – gevestigd naast het Londense Victoria and Albert Museum; grensde aan het museum. Er waren zelfs speciale studentendoorgangen. De sfeer van het Victoria and Albert komt overeen met die van het Rijksmuseum; het V&A is alleen minder indrukwekkend dan het Rijksmuseum. In die tijd hebben we een project gehad op het gebied van belettering voor een instituut als het V&A en we moesten oefeningen doen met plattegronden. De Engelsen zijn meesters op het gebied van de belettering; ze kunnen een letter hanteren op een wijze zoals geen enkel ander volk dat kan. Dat is gewoon zo. Ik heb daar eigenlijk een beetje middenin gezeten.

*In welke jaren?*

Dat is geweest in de jaren '63-'67. En ik ben natuurlijk in veel museums in de gehele wereld geweest. Ik let, vanuit mijn beroep, op de manier waarop een volk zichzelf belettert. Ik begin altijd met verkeersborden. Deze

spreken vaak boekdelen, over een bepaalde cultuur van een volk. Hoe gek het ook klinkt, er is een soort vlekkenplan in Europa.

Fransen kunnen niet met letters omgaan, maar die doen het gevoelsmatig en dan krijg je soms gekke dingen. De Italianen weten niet wat belettering is, de prachtige Romeinse belettering op oude gebouwen buiten beschouwing gelaten. Oostenrijkers, Duitsers, Zwitsers: allemaal keurig netjes, kraak noch smaak. En waar echt iets gebeurt, dat is tóch weer Engeland. Je let dus op de belettering óp gebouwen en je let natuurlijk ook op de belettering in gebouwen, net zoals een architect let op de architectuur, zoals een modeontwerper let op de kleding. Het is gewoon een tweede natuur.

*In welk opzicht is de problematiek die u aantreft in het Rijksmuseum anders dan in andere museums?*

In de eerste plaats de structuur van het gebouw. Die is boeiend omdat het een octopusachtige structuur is. Dan heb ik het dus over de plattegrond.

*Het karakter van het gebouw...*

Ik kwam er eigenlijk al als jongen van 14 jaar, toen ik nog in Amsterdam woonde. En het is natuurlijk een uniek instituut. Alleen al de collectie. Die vind ik zó buitengewoon mooi en ik heb die altijd mooi gevonden. Daar kan je je van je 8ste tot je 80ste mee vermaken. En de zorg waarmee vooral ook de permanente collectie wordt geëxposeerd, dat is knap gedaan. En wat ik ook vind, en dat klinkt misschien heel raar, alle objecten in vitrines, maar ook buiten de vitrines, zien er schoon uit. Daar let ik ook op. Als je dat vergelijkt met andere museums, daar is het vaak veel stoffiger. Zoiets laat de mentaliteit van een instituut zien.

Toen ik in 1980 meedeed aan die sollicitatie voor vaste vormgever van het museum, zei ik tactloos tegen de heer Levie, in een later gesprek: 'meneer Levie, ik mag toch wel aannemen dat u behoort tot de vijf belangrijkste instituten in uw soort in de wereld.' Waarop de heer Levie mij gevat corrigeerde: 'wij rekenen onszelf tot een van de drie belangrijkste instituten in ons soort.'

*Het gebouw zelf speelt ook een heel merkwaardige rol en niet alleen voor de*



*architect, maar ook voor u met betrekking tot de belettering.*

Het ontwerpen van de bewegwijzering is voor ons op het ogenblik een van de moeilijkste opdrachten, omdat het gebouw zelf al zo belangrijk is. Je kan niet zomaar een deur doorbreken. Meestal worden wij erbij gehaald als een gebouw nog gebouwd moet worden. Een bestaand gebouw is eigenlijk een veel grotere uitdaging. Bovendien is de structuur van het gebouw, dus de gedachtenstructuur van de heer Cuypers, ècht uit de vorige eeuw. Het gebouw schreeuwt om iets eigentijds. Ook in bewegwijzering en in architectuur-aanpak, anders wordt het toch te veel een soort hang naar de vorige eeuw. Wat Wim Quist, de huidige architect, op het ogenblik aan het doen is, is een heel duidelijk antwoord daarop. Ondanks het feit dat het gebouw historisch niet kan worden aangetast, slaagt Quist er toch in om er een eigentijdse sfeer in te brengen. En dat contrast, vind ik, is nu juist het unieke van dit instituut. Veel van wat daar is tentoongesteld, was in de tijd dat het gemaakt werd, ook vernieuwend. Rembrandt was ooit vernieuwend, Vermeer was vernieuwend. Prachtige objecten die eens vernieuwend waren, een paar honderd jaar geleden. Die vernieuwing zou je best kunnen doorzetten. Het een bijt het ander ook niet. Ik heb één groot bezwaar. Er is veel te weinig licht in dat gebouw. En dat heeft niets te maken met het feit dat die ramen allemaal zo zijn afgeschermd, want daar is met kunstlicht best wel veel aan te doen. Een probleem, niet voor de architect, maar voor de lichtdeskundige.

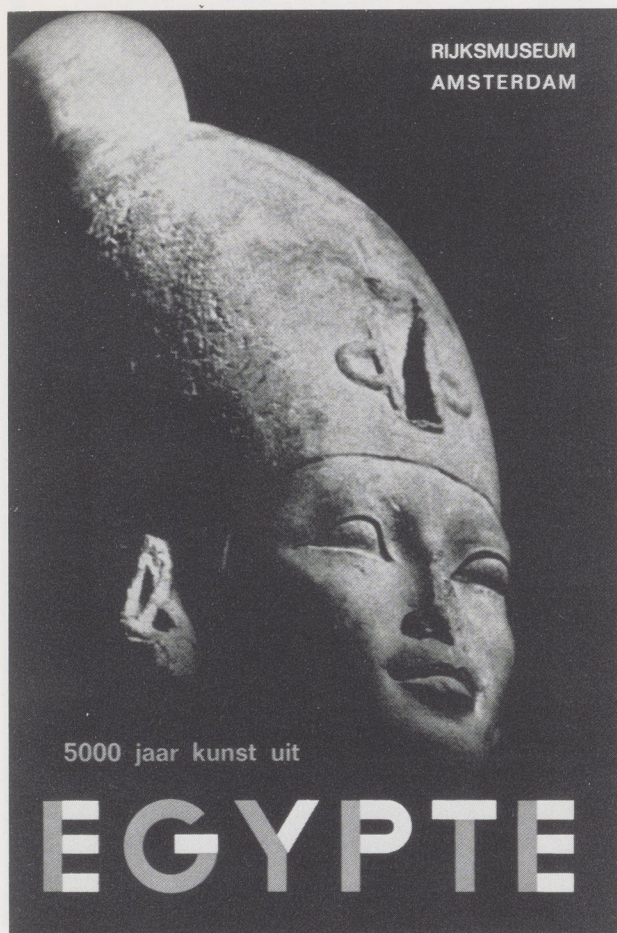
*Nu komt een hamvraag. Uw voorganger, Dick Elffers, heeft een nieuwe vormgeving in het museum gebracht, die – Elffers deed dat bewust – contrasteerde met het gebouw van Cuypers, met de proportionele verhoudingen van het museum. Wij hebben werk van Elffers meegenomen, in overleg met hem gekozen. En wij wilden u dat voorleggen: hoe verhoudt u zich tot uw voorganger. Wat is er nu anders aan Dumber die in de jaren '80 werkt, vergeleken met Elffers die in de jaren '60 werkte. Een generatie zit ertussen, minstens. Ja, ja zeker. Er zit inderdaad een generatie*

tussen. En een heel grote zelfs. Want Dick heeft zijn opleiding gehad in de jaren '30, o.a. bij Piet Zwart, in Wassenaar. En dat is natuurlijk een lange tijd geleden. Ik ben een grote bewonderaar van Dick, niet alleen om zijn werk maar ook om zijn historische achtergrond. Hij heeft aan de wieg gestaan van ons vak in Nederland, bij Piet Zwart. En ja, wie kan het beter vertellen dan hij, wat de beginsentimenten waren van de vormgevers. Het was weliswaar een hele andere tijd, echt een idealistische tijd, een politieke tijd. Je was links òf je was rechts, en daartussen was er niks. En daar is Dick heel duidelijk in geweest. Die duidelijkheid missen we tegenwoordig; die kan soms bijzonder prikkelend zijn en veel inspiratie met zich meebrengen.

Ik ben van een hele andere generatie. Bovendien heeft voor mij mijn opleiding in Engeland de doorbraak betekend. *Een catalogus van Elffers uit 1960: '5000 jaar kunst uit Egypte'.* Het leuke is, deze catalogus heb ik vroeger verzameld. Dat herinner ik mij nog. Omstreeks die tijd ben ik mij ook erg gaan interesseren voor grafische vormgeving, hoewel ik oorspronkelijk mijn opleiding heb gehad in de vrije kunst, de schilderkunst. Deze catalogus is een helder ding. Daar staat precies op wat je in die tentoonstelling kan verwachten. En er valt niets op aan te merken. Alleen, en daar heb je het, ik zou het op het ogenblik volkomen anders doen. Ik zou veel méér willen en dat is eigenlijk de kern van het verschil tussen wat Dick doet en wat ik doe. Dick komt uit een tijd, waarin je de dingen helder zei en zonder omwegen. Een plaatje met een praatje. En het ene mocht het andere niet bijten. En alletwee moest het er groot op staan. Dat is typisch voor die tijd. En daar is Dick Elffers gróót in en een aantal vormgevers met hem, onder andere Otto Treumann, de pioniers van vlak na de oorlog. De grote voorbeelden voor ons destijds op de academie. Maar de tijd is inmiddels veel complexer geworden. Wat op het ogenblik heel erg speelt is vooral het fragmentarische in de vormgeving. Niet alleen in de grafische vormgeving, maar ook in de architectuur. Je probeert dieper te



Afb. 1. Catalogus van Dick Elffers uit 1960.

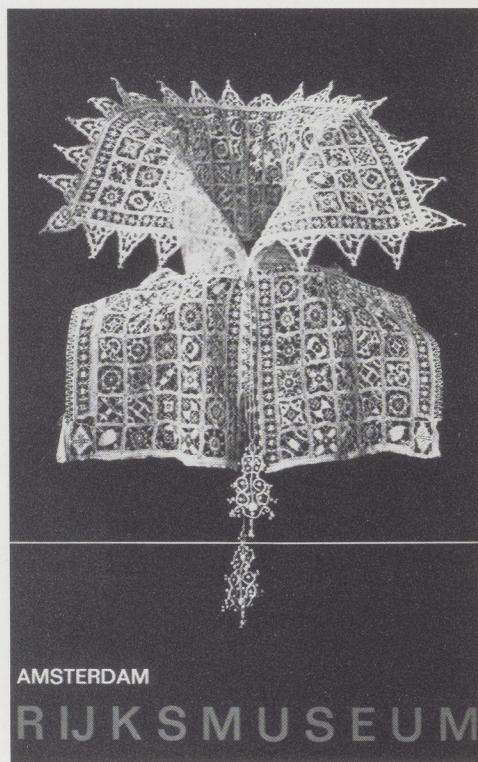


graven naar wat er eigenlijk nog meer te beleven valt in een tentoonstelling. Kunnen wij niet als vormgevers een aantal zijwegen aanbieden, óók op bij voorbeeld een affiche? Vandaar dat binnen het museum, terecht, een aantal mensen zeggen: het lijkt wel een schilderij, zo'n affiche van jullie. Daar is het ons in een aantal gevallen om te doen. Een affiche is namelijk op twee manieren te bekijken. Je kan er met de fiets of met de auto langsrijden en denken: oh, ik ga even naar het Rijksmuseum.

Of je kan een affiche van dichtbij bekijken, en veel affiches van het Rijksmuseum bekijk je van dichtbij, want die worden ook in besloten ruimtes opgehangen, in openbare gebouwen, bankgebouwen. Mensen wachten even, en

Afb. 2. Affiche van Dick Elffers uit 1966.

het is op dát moment dat je meer visuele middelen aanbiedt. Dus meer elementen, meer emoties die je in de tentoonstelling kan vinden en die je daarin terugbrengt. En dat is niet aanwezig bij Elffers.



Dat fragmentarische is een Nederlandse aangelegenheid, een beetje een nationale stroming. Maar daar schuilt een klein gevaar in. Net zo goed als het in de jaren '60 een gevaar was dat het te schraal werd, bestaat nu het gevaar dat het te veel wordt. Het is een kwestie van doseren. En de ene keer vind ik dat wij daar beter in slagen dan de andere keer.

*Een affiche van Elffers voor de vaste collectie, het zgn. 'kant-affiche', een lievelingsaffiche van hem, uit 1966.*

Een schitterend affiche, een 17de-eeuwse kanten kraag. Het staat er duidelijk op. Rijksmuseum: groot, pats boem, in Amsterdam. Maar wij zouden misschien op zoek gaan naar oude afbeeldingen van



Afb. 3. Affiche van Dick Elffers uit 1972.

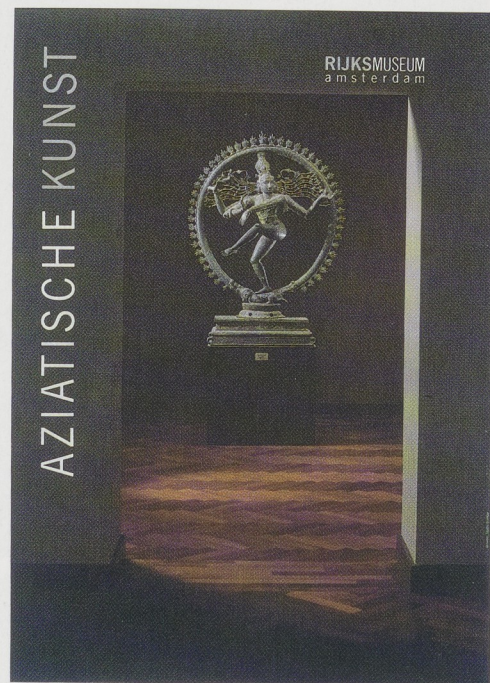


kantklossers; wij zouden het ambacht analyseren en kijken of dit visuele elementen oplevert die geïntegreerd kunnen worden in het affiche.

*Welk voorbeeld van een affiche van Dumbar zou hiermee vergeleken kunnen worden om het verschil duidelijk te maken?*

'Prijst de Lijst' uit 1984. Daar zijn toestanden aan de gang met een doorsnede uit een lijst, waarmee je laat zien dat zo'n doorsnede een onderdeel van het verhaal is. Het feit dat je een hoek uitstanst, dat is een toestand extra, waardoor je ook heel duidelijk laat zien – althans dat probeer je als vormgever – dat het niet om het schilderij gaat maar om die lijst zelf en om de plasticiteit van die lijst. Dát was de tentoonstelling. Het zijn allemaal

Afb. 4 (onder). Affiche van Gert Dumbar uit 1983.  
Afb. 5 (rechts). Affiche van Gert Dumbar uit 1984.



vondsten, kleine ontdekkinkjes die je doet als ontwerper. Die wil je er dan graag instoppen. Het gevaar is ongetwijfeld dat het misschien soms wel eens te veel is.

*Nog een affiche van Dick Elffers, heel typerend voor zijn werk, waarin ook de ruimte een rol speelt, het zgn. 'beeldhouwkunstaffiche' uit 1972, ook een affiche voor de vaste collectie.* Dit vind ik een heel leuk voorbeeld en ik geloof dat je dit voorbeeld moet zetten naast mijn affiche voor de Afdeling Aziatische Kunst (1983). Wat doet Dick en wat doen zijn tijdgenoten in die tijd? Dick, die kiest een foto die perfect is – nog steeds een vereiste overigens – van beelden uit het museum en gaat daar ruimte mee suggereren: zijn eigen ruimte. Hij is dan volkomen zijn







eigen opdrachtgever, hij kan doen en laten wat hij wil: hij gaat op zoek naar een ideale compositie, zoals iedere grafische vormgever dat zou doen, en slaagt daar ook in. Want hier zit ontegenzeggelijk een ruimtelijke werking in, op een geraffineerde manier. Wit vlak voor, donker vlak achter. Suggestie van een sokkel, hoewel het geen sokkel is maar een vlak. Hij is in staat om een eigen ruimte te creëren, plasticiteit met vlakke middelen, in zijn eenvoud ontzettend geraffineerd. Voor dat affiche van de Afdeling Aziatische Kunst heb ik vrij lang door die afdeling gelopen – Dick zal ongetwijfeld ook lang gedacht hebben voor hij tot een definitieve keuze kwam – en toen heb ik uiteindelijk in overleg met de afdeling besloten om de ‘dansende Shiva’ te nemen, maar de foto’s die daarvan ter beschikking waren, vond ik niet ruimtelijk genoeg. Ik vind dat dit beeld in het museum zo mooi tot zijn recht komt. Bovendien staat het daar ook in zijn eenvoud – daar heb je weer die eenvoud – zó ruimtelijk. Wat heb ik nu gebruikt om die ruimtelijkheid te suggereren: gewoon het gebouw zelf, het museum zelf. Ik heb net zo lang met de fotografen zitten prutsen totdat bij voorbeeld die ruimtelijkheid van de bestaande doorgang heel duidelijk werd. Lang hebben wij hier op die slagschaduw zitten priegelen, voordat die echt ook een mooi, scherp vlak was. Dat zijn allemaal traukjies. Om die vloer goed uit te lichten – niet als een mooie egale parketvloer maar als een vlek, een visueel signaal van parket – heeft veel tijd gekost. De schaduw van de rechterkant hebben we geprobeerd te benadrukken en die aan de linkerkant af te zwakken, juist om dat idee van perspectief te stimuleren. Zo’n heel klein bordje met het zaalnummer vind ik belangrijk. Veel fotografen zouden dat weghalen, maar het is een museum, en ja, zo’n bordje, dat zit er. Dat stoort niet, geeft juist dat museale effect. En dan tot slot, een meesterstukje van de fotografen van het museum, het uitlichten van dit topstuk. Je verheugt de realiteit om het beeld te krijgen dat je wilt overbrengen. Ik maak gebruik van het avontuur en de opwinding die ik iedere keer voel wanneer ik in dat idiote gebouw rondloop. Iedere afdeling is totaal anders en je krijgt, als je een

beetje gevoelig bent voor ruimte, telkens weer een optater, in positieve zin dan. Dat proberen wij uit te dragen. En dat is niet alleen het gebouw zelf, dat is ook de collectie, dat zijn ook de mensen die erin rondlopen.

*Werk van Elffers dat heel anders van aard is, de catalogus ‘De grafiek van Jan Toorop’ uit 1969.*

De inhoud van tegenwoordig is niet zo heel veel anders. Maar kijk, dit is voor ons ondenkbaar: een witte pagina! Dat moet ik er wel even bij zeggen. In Elffers’ tijd groeiden de bomen tot aan de hemel. Tegenwoordig worden wij door de Afdeling Financiën van het Rijksmuseum – en terecht – iedere keer weer gemaand om zuinig te zijn. Dat impliceert dat wij ook zuinig zijn met ruimte in een catalogus.

*Zoudt u het willen, meer wit?*

Graag! Wij proberen nu bij de catalogus van de tekeningen van Rembrandt, per pagina ruimte te creëren door de tekst zo economisch mogelijk neer te zetten en eigenlijk een compositie te maken van witte vlakken op een pagina. Dus in plaats van het vullen met typografie, proberen we de pagina te vullen met wit. Om juist die tekeningen tot hun recht te laten komen. Maar Elffers’ soort lege bladzijden is volkomen uit de tijd, dit kan niet meer.

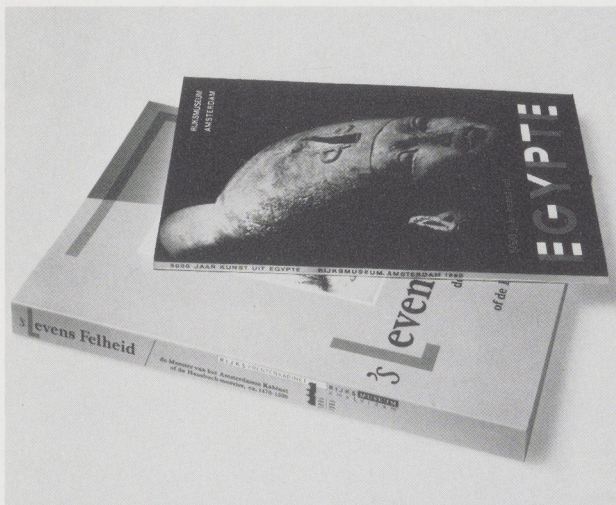
*Om economische redenen uit de tijd?*

Ja, omdat die papierprijs enorm hoog geworden is. De kosten van drukken zijn hoog geworden en alles is duur geworden. En de budgetten lopen terug. Dat geeft voor ons, in deze tijd, een veel grotere uitdaging. Ik moet zeggen dat wij daar niet altijd voor het Rijksmuseum in slagen. Want, wat is kwaliteit en wat is economisch vormgeven? Door dat spanningsveld wordt de uitdaging voor vormgevers veel groter.

Deze Toorop-catalogus is een schitterende catalogus, waarin in één klap te zien is wat er aan de hand is. De typografie zouden wij nú spannender willen maken: meer opgewonden, wat meer lijntjes, wat meer grafische dingen, die we zelf ontwikkeld hebben zou ik erin willen verwerken. En als je de Toorop-catalogus zet naast de typografie van een huidige catalogus dan is daar ook een heel duidelijk tijdsverschil.



Afb. 6 (onder). Catalogus van Dick Elffers uit 1960 (Egypte) en een catalogus van Gert Dumbar uit 1985. Afb. 7 (rechts). Catalogus van Dick Elffers uit 1969.



De grafiek van Jan Toorop

*Welke catalogus bij voorbeeld?*

's Levens Felheid' (1985). Het binnenwerk van 's Levens Felheid is veel speelser, ondanks dat het zo'n serieus onderwerp is. We hebben veel meer gedaan met typografische middelen. Daar heb je weer dat fragmentarische. Ik noem dat zo maar even. Je bent op zoek naar visuele confetti, die het geheel misschien wat verknipt maken. Maar daar staat tegenover, dat er veel nieuwe elementen in komen die nieuwe sensaties tweebrengen. Tussen haakjes, allemaal in bescheiden mate, want natuurlijk gaan mensen niet staan dartelen en springen van oh, oh, wat is dat toch allemaal sensationeel. De indeling en het mechanisme zijn niet zoveel veranderd, want je hebt een vel papier en een bladspiegel en daar moet tekst op en er moet een plaatje bij. Wij maken nu meer gebruik van grafische details, o.a. ook die de zetmachine je ter beschikking stelt.

*De techniek van 20 jaar geleden en nu, maakt dat verschil?*

Oh ja, ik wou dat ik 20 jaar geleden leefde, in de tijd van het loodzetsel. Elke grafische vormgever klaagt steen en been dat filmzetsel de kwaliteit van de letter zo verarmt. Alleen de snelheid waarmee men tegenwoordig een zetsel uit de zetmachine kan rammen is vele, vele malen groter dan vroeger bij loodzetsel.

*Dat is ook niet meer te betalen.*

In Engeland werken nog steeds loodzetter

die concurrerend kunnen werken. De investering in filmzetapparatuur is zo ontzettend hoog. Die wordt in iedere aanslag van een letter doorberekend.

*Aan de andere kant is het opvallend dat u vaak heel bewust gebruik maakt van de technische mogelijkheden. Door bij voorbeeld lettertypes door elkaar te gebruiken, door te spelen met spatiëring en interlinie.*

Dat was vroeger ook mogelijk, alleen zou dat hogere kosten met zich meebrengen. Wij buiten die techniek, voor zover dat kan, wél uit. De kern van het verhaal, dat de kwaliteit van het letterbeeld zo verarmd is, blijft overeind. Dat heeft te maken met deze generatie zetmachines. Ik hoop dat over 10, 15 jaar, met de volgende generatie zetmachines, de heren technici daar raad mee weten.

*U bent niet een techniekfreak, dol op alle grappen die de techniek toestaat: schuine letters, gebolde letters, wapperende en wuivende letters?*

Nee, wij maken er soms gebruik van, niet te veel. Want vaak is het ook een mogelijkheid om te verhullen dat je niet met letters om kunt gaan en dan maken ze er maar een visuele potpourri van.

*De techniek staat ook veel meer toe met betrekking tot kleur.*

Dat is niet helemaal het geval. Tegenwoordig is kleur technisch en economisch gezien



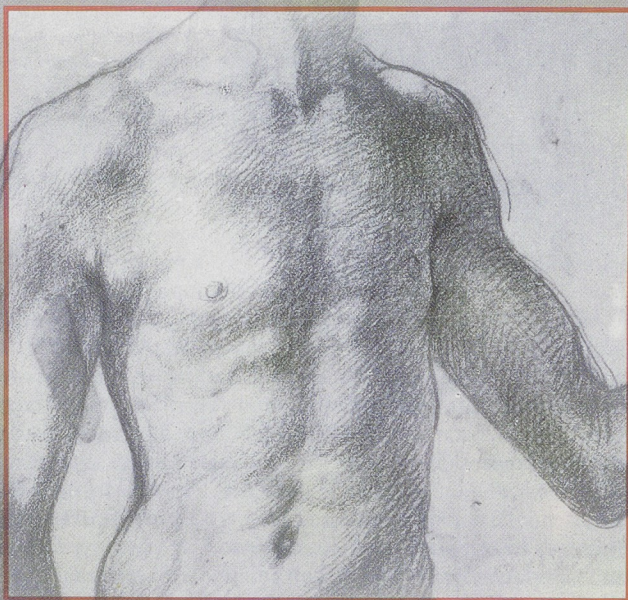
Afb. 8. Affiche van Gert Dumbar uit 1981. De serie waar dit affiche deel van uitmaakt won in 1982 de 'Silver Award' van de Engelse 'Design and Art Directors Association'.

# RIJKS PRENTENKABINET

- *keuze uit de collectie*

MUSEUM  
AMSTERDAM

rechter hoofdingang



ITALIAANSE  
tekeningen

van de 15de en 16de eeuw

26 sep / 13 dec 81

Foto: H. P. G. van der Vliet / De Persgroep

Foto: H. P. G. van der Vliet / De Persgroep







Afb. 14 (boven). Voorwoord in de catalogus 'De grafiek van Jan Toorop'. Dick Elffers 1969.  
 Afb. 15 (rechtsboven). Voorwoord in de catalogus 's Levens Felheid'. Gert Dumbar 1985.

Afb. 16 (linksonder). Pagina uit de catalogus 'De grafiek van Jan Toorop'. Dick Elffers 1969.  
 Afb. 17 (onder). Pagina uit de catalogus 's Levens Felheid'. Gert Dumbar 1985.

EEN WOORD VOORAF

De opmerkelijke vernieuwing van de grafiek die zich in de generatie van 1890 in Europa manifesteerde tradt in de laatste jaren met een meer de aandacht. De belangstelling ervoor trekt zich daarbij niet meer uitsluitend op Frankrijk en op de enkele grote figuren als Munch en Hollar. Men is naast de bijdrage van De Toulouse-Lautrec, Redon, Bonnard, Vuillard en Denis ook de betekenis gaan zien van het werk van kunstenaars in andere landen die tot voor kort in het internationaal forum niet naar voren waren gekomen. Onder hen is Jan Toorop voor ons land een van de weinigen. Door zijn internationale verhoudingen, zijn verblijf in Engeland in de tachtiger jaren, zijn contact met Masterclink en met de Brusselse groep „Les Vingt" kon hij zich eerder ontwikkelen en stond hij meer open voor wat er buiten Nederland gebeurde, waarvan zijn grafiek duidelijk het stempel draagt.

Er is al dikwijls op gewezen hoe in het vroege grafische werk van Toorop een bepaald aspect van de Art Nouveau-kunst naar voren komt die in Frankrijk slechts sporadisch, b.v. in het werk van Carlos Schwabe, aan het licht is getrokken. Een van de meest kenmerkende eigenschappen ervan, waarin zij zich van de grafiek van zijn tijdgenoten onderscheidt, is de uitgesproken voorkeur voor de lijn en vooral het ritmische lijnenspel. Toorop heeft van meet af aan hiervoor een sterk ontwikkeld gevoel gehad en die ook, nadat hij zich van het symbolisme had losgemaakt in de jaren tussen 1895 en 1905, de sterke kant van zijn grafisch werk gebleven. Hij heeft bijvoorbeeld met weinig middelen veel kunnen zeggen en daarmee kwamen bij boven zijn tijdgenoten Witsen, Bauer en Jan Verh uit, die zich in hun etaten en litho's niet van een te veel konden bezieren. Als graficus neemt hij dus een unieke en zeer bijzondere plaats in, die misschien nog te weinig gezien wordt door het ontbreken van een goed overzicht ervan.

De was, met het feit dat in het Rijksprentenkabinet een bijzonder goed overzicht van Toorop's grafiek aanwezig is, de aanleiding die er niet was bracht om een compleet overzicht van zijn grafisch werk in een tentoonstelling te verenigen, waarvan de Heer J. Verbeek de catalogus samenstelde. Het lieek een dankbare taak. Niet alleen omdat de etaten, houtden en litho's van Toorop nog nooit in een chronologisch overzicht waren beschreven, maar ook omdat van verschillende prenten uiteenlopende drukken bekend te bestaan die, evenals de onbeschreven etaten, wijzen op Toorop's bijzondere belangstelling voor de hem zo eigen dure naald-techniek.

Ik ben de Heer Verbeek bijzonder dankbaar dat hij zich met zoveel liefde en aandacht over deze taak gebogen heeft. Zij werd hem niet gemakkelijk gemaakt, omdat de drukken die Toorop zelf maakte heel zeldzaam waren en zelfs in een enkel geval geheel onbereikbaar. Een woord van bijzondere dank moge aan dit voorwoord worden toegevoegd en wel gericht tot de schrijver van de inleiding, een specialist van het Art Nouveau-tijdschrift, Mevrouw Dr. B. Spaustra-Polak. Danken de toelichting die Mevrouw Spaustra in haar inleiding geeft is het mogelijk Toorop's bedoelingen met de soms duister lijkende onderwerpen van zijn vroege grafiek beter te begrijpen. In dit dankwoord wil ik mede de Heer Mr. A. J. M. van Moosel, aan wie wij menige inlichting over Toorop en zijn werk te danken hebben, betrekken, alomede de andere bruikleveringen, particuliere als wellingen, zonder wie hulp diene tentoonstelling niet zo volledig had kunnen zijn als wij haar thans kunnen aanbieden. Mogt zij voor de liefhebbers aanleiding zijn om deze zeldzame bladen nog meer in ere te houden en met zorg te bewaren voor ons nageslacht.

E. G. BOON

WOORDD

In het Rijksmuseum, als geheel in zoveel opzichten gepareerd op de Middeleeuwse architectuur, heeft de kunst uit die periode nooit de hoogste prominentie gehad. En dat is dan eigenlijk nog maar heel vaak ingetrokken. Want de kracht van de collecties, vooral die der schilders en tekensters, in mindere mate ook van de beeldhouwkunst en kunstnijverheid, ligt voornamelijk op eerdere en de latere perioden, dat vergeten daarmee de Middeleeuwen hier een ondergeschikt verzaamelijkheid vormen. Te opmerkelijk ker dan ook, dat in het Rijksprentenkabinet wij bijna het geheel ervan te vinden is van een van de grootste penkunstenaars uit de vroegste tijd van de Europese grafiek. Een artistieke persoonlijkheid uit de late Middeleeuwen, wiens maatschappelijke identiteit niet, steeds onbekend is, maar die vaak wordt aangeduid met de plaats waar al die prenten zo onverwacht worden bevonden. 'Meester van het Amsterdamsche Kabinet'.

Op de tentoonstelling zelf, gebouwen in de zalen van het 'Amsterdamsche Kabinet', is nu voor het eerst 's meesters oeuvre bijeen: alle prenten - op één na, die in de DDK berust niet ter beschikking kon worden gesteld - reizen met het 'Hanshuil', een aantal schilderijen, tekeningen, glaschilderingen en geïllustreerde boeken. Dat heeft de mogelijkheid de werken van deze meester kunstenaar in het origineel met elkaar te vergelijken. Een kans die zich nu voor de eerste maal in de vijftiende eeuw na het ontstaan van de werken voordoen, en die in geen generaties misschien zelfs nimmer - meer terug zal komen. Mogelijk brengt die confrontatie de kunstverschillen op nieuwe gedachten, die logisch even tot de ontsteking van het raai der zaken leiden. Zeker zal zij dauidere blikopen in de baan brengen van 's Levens Felheid, die intieme overvloed waarmee de laat-middeleeuwse vregtelos van het aardse bestaan leed, afgewerkt met de zinnige decoratie of religieuze verovering. Zij zullen naar Buisings's woord de prakkelede, suggestieve ondergang van de laatste vormen waarmee een alles zich aan de geest opdroeg.

Die deze omkele conformatie oververvelijk kon worden danken wij aan de onbekroopen tegenwoordigheid van zoveel musen en andere kunstelingen, maar die van hem die nog als particulier de zorg hebben over laat-Middeleeuwse kunstwerken. Van fundamentele betekenis is natuurlijk de aanwezigheid van het bewoende 'Hanshuil'. Het is nu dusmerre maar één op een tentoonstelling te zien geweest, om wij zijn de rigo-

Met deze kunstenaar zitten we midden in één van de grootste raadsels uit de kunstgeschiedenis. Wie was hij? Waartoe is hij zo hardnekkig verschaakt kunnen blijven in de museum? In hoeverre kon het gebeuren dat bovendien ca. 100 afdraken van zijn prenten op één plaats - hier in Amsterdams - zijn teruggekeerd?

Studs in de negentiende eeuw Max Lehrs die internationale aandacht vestigde op de prenten van onze Meester is ruim honderd jaar terugkeert gezocht naar de oplossing van dit raadsel. Beantwoording zijn er nog altijd niet, maar natuurlijk is al da sporen toch niet zonder resultaat gebleven. Een der belangrijkste onderzoekingen was wel, dat hij de tekentocht met zijn geweest van een groot deel der illustraties in een ander monument van laat-Middeleeuwse kunst, bekend als het 'Hanshuil'.

ook deze catalogus draagt de oplossing van het raadsel niet aan. Hij heeft uitsluitend niet de presentie en onderzoektoeren te trekken in de complete problematiek rond de kunstenaar. Wel is

55. CHARLEY VOOR HET RAAM 1894  
 Druge naald, zink, 11,8 x 13,8 cm.  
 Gesneden r.o. en spou.  
 Charley Toorop atmet voor een raam, waanzeker de zee met schepen en schelpenvisseris te zien is. Er heesen drie staten van deze prent:  
 I. Voor het raam, voor het horloge, voor het beddele, hank.  
 II. Voor het raam, met het horloge en beddele.  
 Den Haag.  
 III. Met het raam, Amsterd., Rotterdam.  
 Vermoedelijk heeft Toorop de prent op een later tijdstip te laat gedrukt. De stijl past geheel bij die van Charley's laatste bekende uit 1894, en ook volgens een aanekening van H. P. Bremmer op het Rijksbureau voor Kunsthistorisch Documentatie dateert de prent uit ca. 1894. Bovendien is de tweede staat reeds afgebeeld in Dekorative Kunst, juli 1900, p. 121. De steklen plaat is in het Rijksprentenkabinet.  
 Lit.: A. Plasschaert, Opmerkingen, p. 61; Plasschaert 1994-21.  
 a. Eerste staat, drnk in oranje.  
 Verz. Mr. A. J. M. van Moosel, Wassenaar.  
 b. Tweede staat, drnk in oranjebruin.  
 Gemeentemuseum, Den Haag.  
 c. Derde staat op Japans papier.  
 Rijksprentenkabinet.

57. ZIEK KIND 1898  
 Druge naald, koper(?) 16,7 x 13,8 cm.  
 Gesneden l.o.  
 In een kamertje zit een ziek meisje met een doek om het hoofd. In de achtergrond bloeddien, takken. Voorgesteld is Toorop's dochterme Charley, mogelijk identiek met de prenter Petrus Vagabonde, die Toorop atmet op de Tentoonstelling Liber Eucharisticus te Brussel in 1900. Er zijn twee staten van de prent bekend:  
 I. Voor de bloeddien takken.  
 II. Met de takken.  
 Lit.: Plasschaert 1898-18; Emporium, juli 1901, p. 21; Amsterd., Haag, Leiden, Rotterdam (alle twee staten).  
 a. Drnk in bruin van de eerste staat, Gesneden l.o. en spou.  
 Verz. Mr. A. J. M. van Moosel, Wassenaar.  
 b. Drnk van de tweede staat op Japans papier. Met de pen l.o., volgend gesneden.  
 c. Met vertien opgeklaarde drnk van de tweede staat. Met de pen l.o., volgend gesneden.  
 Rijksprentenkabinet.

56. GESCHIEDENIS VAN SIMSON 1894  
 Zink en l.o., grotte, 10,5 x 10,5 cm.  
 5. SIMSON OVERVIRT DE LEUZE 1894  
 Zink en l.o., grotte, 10,5 x 10,5 cm.  
 6. DOLLIS LAIPT SIMSON'S HAAR 1894  
 Zink en l.o., grotte, 10,5 x 10,5 cm.  
 In dit reeks prenten heeft een vrouw Simson was, zonde bij, met zijn haren hangen om de leuze. Hij is te zien in de achtergrond, met een doek om het hoofd. In de achtergrond bloeddien, takken. Voorgesteld is Toorop's dochterme Charley, mogelijk identiek met de prenter Petrus Vagabonde, die Toorop atmet op de Tentoonstelling Liber Eucharisticus te Brussel in 1900. Er zijn twee staten van de prent bekend:  
 I. Voor de bloeddien takken.  
 II. Met de takken.  
 Lit.: Plasschaert 1898-18; Emporium, juli 1901, p. 21; Amsterd., Haag, Leiden, Rotterdam (alle twee staten).  
 a. Drnk in bruin van de eerste staat, Gesneden l.o. en spou.  
 Verz. Mr. A. J. M. van Moosel, Wassenaar.  
 b. Drnk van de tweede staat op Japans papier. Met de pen l.o., volgend gesneden.  
 c. Met vertien opgeklaarde drnk van de tweede staat. Met de pen l.o., volgend gesneden.  
 Rijksprentenkabinet.

58. PORTRET VAN ALBERT C. A. PLASSCHAERT 1898  
 Druge naald, zink(?), maten?  
 Plasschaert in profiel met rechte, met naar beneden gedragen oogglazen.  
 Volgens Plasschaert zijn er twee staten van deze prent. Lit.: Plasschaert 1994-14; Plasschaert, Opmerkingen, p. 44.  
 Een exemplaar in het bezit van M. van der Puij-Plasschaert.  
 59. MEISJE ZITTEND AAN HET WATER (1894)  
 Druge naald, zink, 14,9 x 12,0 cm.  
 Niet gesneden.  
 Een meisje met hoofd zit te schrijven aan de voet van een boom bij een water dat de linkerzijde van de prent inneemt. Achter haar een boot. De stijl van de prent lijkt het meest op die van ca. 1894. Oude drukken zijn niet bekend. In 1904 werden ook 10 exemplaren op Japans papier gedrukt. De zinken plaat bevindt zich in het Rijksprentenkabinet.  
 Lit.: geen.  
 Nr. 3 van de posthumie oplage van 10.  
 Verz. Mr. A. J. M. van Moosel, Wassenaar.

16. CHARLEY PAAFTES RIJEND 1898  
 Druge naald, 9,8 x 9,8 cm.  
 Gesneden r.o.  
 In een interieur met Japanslindwandversterking zit Charley Toorop aan een klein groot boek te bekijken. Houde Plasschaert onder 1902-21 een prent noemt: 'Lezend meisje (Charley Toorop)' kan die niet op deze slaat. Op de herdenkingtentoonstelling bij de f. Kleykamp in 1928 werd de prent 1898 gedrukt. De prent moet dus wel identiek zijn met Plasschaert 1898-13 („Lezend meisje"). De zinken plaat bevindt zich in het Rijksprentenkabinet. De prent werd ingegeven door de f. Kleykamp en gedrukt door Johan Scheer. Lit.: Dekorative Kunst 1900, p. 128; Emporium, juli 1901, p. 22; Plasschaert 1898-13; Amsterd., Den Haag, Rotterdam.  
 Drnk op Japans papier, r.o. met de pen gesneden.  
 Amante, links door Toorop met postlood „petite fille Buis", die doorgaakt en er onder geschreven: „Enfant avec le Livre".  
 Rijksprentenkabinet.

17. MEISJE ZITTEND AAN HET WATER (1894)  
 Druge naald, zink, 14,9 x 12,0 cm.  
 Niet gesneden.  
 Een meisje met hoofd zit te schrijven aan de voet van een boom bij een water dat de linkerzijde van de prent inneemt. Achter haar een boot. De stijl van de prent lijkt het meest op die van ca. 1894. Oude drukken zijn niet bekend. In 1904 werden ook 10 exemplaren op Japans papier gedrukt. De zinken plaat bevindt zich in het Rijksprentenkabinet.  
 Lit.: geen.  
 Nr. 3 van de posthumie oplage van 10.  
 Verz. Mr. A. J. M. van Moosel, Wassenaar.

55. CHARLEY VOOR HET RAAM 1894  
 Druge naald, zink, 11,8 x 13,8 cm.  
 Gesneden r.o. en spou.  
 Charley Toorop atmet voor een raam, waanzeker de zee met schepen en schelpenvisseris te zien is. Er heesen drie staten van deze prent:  
 I. Voor het raam, voor het horloge, voor het beddele, hank.  
 II. Voor het raam, met het horloge en beddele.  
 Den Haag.  
 III. Met het raam, Amsterd., Rotterdam.  
 Vermoedelijk heeft Toorop de prent op een later tijdstip te laat gedrukt. De stijl past geheel bij die van Charley's laatste bekende uit 1894, en ook volgens een aanekening van H. P. Bremmer op het Rijksbureau voor Kunsthistorisch Documentatie dateert de prent uit ca. 1894. Bovendien is de tweede staat reeds afgebeeld in Dekorative Kunst, juli 1900, p. 121. De steklen plaat is in het Rijksprentenkabinet.  
 Lit.: A. Plasschaert, Opmerkingen, p. 61; Plasschaert 1994-21.  
 a. Eerste staat, drnk in oranje.  
 Verz. Mr. A. J. M. van Moosel, Wassenaar.  
 b. Tweede staat, drnk in oranjebruin.  
 Gemeentemuseum, Den Haag.  
 c. Derde staat op Japans papier.  
 Rijksprentenkabinet.

56. GESCHIEDENIS VAN SIMSON 1894  
 Zink en l.o., grotte, 10,5 x 10,5 cm.  
 5. SIMSON OVERVIRT DE LEUZE 1894  
 Zink en l.o., grotte, 10,5 x 10,5 cm.  
 6. DOLLIS LAIPT SIMSON'S HAAR 1894  
 Zink en l.o., grotte, 10,5 x 10,5 cm.  
 In dit reeks prenten heeft een vrouw Simson was, zonde bij, met zijn haren hangen om de leuze. Hij is te zien in de achtergrond, met een doek om het hoofd. In de achtergrond bloeddien, takken. Voorgesteld is Toorop's dochterme Charley, mogelijk identiek met de prenter Petrus Vagabonde, die Toorop atmet op de Tentoonstelling Liber Eucharisticus te Brussel in 1900. Er zijn twee staten van de prent bekend:  
 I. Voor de bloeddien takken.  
 II. Met de takken.  
 Lit.: Plasschaert 1898-18; Emporium, juli 1901, p. 21; Amsterd., Haag, Leiden, Rotterdam (alle twee staten).  
 a. Drnk in bruin van de eerste staat, Gesneden l.o. en spou.  
 Verz. Mr. A. J. M. van Moosel, Wassenaar.  
 b. Drnk van de tweede staat op Japans papier. Met de pen l.o., volgend gesneden.  
 c. Met vertien opgeklaarde drnk van de tweede staat. Met de pen l.o., volgend gesneden.  
 Rijksprentenkabinet.





Afb. 18. Affiche van Mart Kempers uit 1977.



## Harunobu en zijn tijd

vroege Japanse prenten, ca. 1700-1780  
14 december '77 t/m 12 maart '78  
Rijksprentenkabinet  
Rijksmuseum Amsterdam

Afb. 19. Affiche van Gert Dumbar uit 1984.

RIJKSMUSEUM  
amsterdam

## Hiroshige

EN DE Utagawa SCHOOL

10 maart t/m 27 mei 1984

RIJKSPRENTENKABINET

makkelijker. Met een vierkleurenpers gaat het er in één keer doorheen. Maar vroeger moest het drogen en dan een volgende drukgang.

En dat brengt met zich mee dat vormgevers meer mogelijkheden krijgen om kleur te gebruiken. Maar in wezen doen ze er precies hetzelfde mee als ze vroeger deden.

*Nog een voorbeeld: een affiche van Mart Kempers, bij de tentoonstelling van Japanse prenten, 'Harunobu en zijn tijd' uit 1977.*

De typografie is mooi, de kleur is schitterend, zonder meer een hoogwaardig affiche.

*Hoe verhoudt het zich tot uw werk?*

Ons affiche in dezelfde reeks, 'Hiroshige en de Utagawa school' uit 1984 laat dat zien.

Wij proberen extra's toe te voegen, op Japan

geïnspireerde typografische elementen. Je krijgt visueel meer voorgeschoteld; er valt daardoor iets meer te beleven.

*Tot dusverre hebben wij het erover gehad hoe u voortbouwt op datgene wat mensen als Elffers en anderen hebben opgebouwd. De volgende vraag ligt nogal voor de hand. Hoe ziet u uw plaats als vormgever te midden van de vormgevers van vandaag en wie zijn uw grote voorbeelden uit het verleden?*

Laat ik beginnen met het laatste. Mijn grote voorbeelden – en voor wie zijn dat niet de grote voorbeelden – zijn Piet Zwart (1885–1977) en Paul Schuitema (1897–1973). Ik heb het geluk gehad om Piet goed te kennen, ik kwam er vaak. Nog steeds heb ik



veel contact met Nel Zwart. Maar ik heb ook het geluk gehad om les te hebben gehad van Paul Schuitema, eveneens een groot typograaf en vormgever. Steeds meer kom ik tot de ontdekking – nu ga ik naast mijn schoenen lopen, maar dat is natuurlijk wel een beetje inherent aan de vraag – dat de ontwikkeling van ons vak, van de moderne typografie, op drie plaatsen in de wereld heeft plaatsgevonden. Dat is in Rusland, in Duitsland en in Den Haag. In 'Pioneers of modern typography' van Herbert Spencer staat het. Op een of andere raadselachtige manier is er altijd in Den Haag iets aan de gang geweest. Je zou niet alleen kunnen spreken over een Haagse School in de schilderkunst, maar ook – heel voorzichtig – over een Haagse School in de vormgeving. Voer voor kunsthistorici over 20, 30 jaar. Ik heb natuurlijk een tik meegekregen van Paul Schuitema. En ik zie mijzelf als antipode van een man als Wim Crouwel. Wim en ik hebben het daar vaak en heel luid over met elkaar.

*Als je Wim Crouwel naar zijn voorbeelden vraagt, noemt hij ook Piet Zwart en Paul Schuitema.*

Ja, maar de sentimenten die Piet Zwart en Paul Schuitema in hun werk stopten vind je niet terug in het werk van Wim Crouwel. Hij zal misschien zeggen van wel, maar dan moet hij dat ook kunnen aanwijzen. Volgens mij kan hij dat niet. Ik denk dat hij, en dat zal hij erkennen, o.a. geïnspireerd is door de Zwitserse school. Overigens bewonder ik zijn werk.

Piet Zwart en Paul Schuitema zijn geïnspireerd door schilders, architecten, beeldhouwers: ze zitten op dezelfde lijn als de beeldende kunst in die tijd. Simultaneïteit heet dat geloof ik met een mooi woord.

Ik word wel eens door mijn Amsterdamse collega's uitgescholden voor de kunstenaar onder de vormgevers. Dat is nu precies wat ik wil. De beeldende kunst heb ik altijd beschouwd als een soort laboratorium voor alles wat daarna komt aan toegepaste vormgeving. Datgene wat wij proberen te brengen aan emoties – vervelend woord – aan grafische sentimenten, gevoeligheid, uitstraling, in ons werk, is al lang onderzocht,

uitgekauwd door beeldende kunstenaars, jaren eerder. Wij proberen heel uitdrukkelijk, wanneer een opdracht zich daartoe leent, om dezelfde gevoelens die kunstenaars voor zichzelf al hebben uitgekristalliseerd te kopiëren, dingen daarvan gewoon te pikken, te brengen in de toegepaste vormgeving. Wim zal ongetwijfeld toegeven: een grafische vormgever heeft een dienende functie. Die functie moet helder overkomen; móét helder overkomen. Hij zal 'móéten' zeggen. Op het moment dat iets moet, zet ik al een vraagteken. Dan wil ik weten waar dat moeten vandaan komt. En dat is ook het grote verschil in mentaliteit. Ik vind dat wij ons veel vrijer bewegen, ook veel vager. Je kunt je anders die vrijheid niet permitteren. Je moet wel vaag zijn, want je kunt zo véél uitgangspunten naar je toe trekken. Wim heeft dat consequent nooit gedaan. Die heeft helderder in de lijn van Dick Elffers gecommuniceerd. En dat doet hij nog steeds, en dat doet hij op een uitstekende manier. Maar hij heeft zich duidelijk laten inspireren door de Duitse kant van het vak. Door Zwitserland en ook door de Hochschule für Gestaltung in Ulm (een voortzetting van het Bauhaus). Een heel belangrijk element in vormgeving vind ik humor. En dat heb ik nog nooit van mijn leven in het werk van Wim Crouwel gezien. En ik vind dat een wezenlijk bestanddeel. Net zoals een maaltijd, daar moet je toch ook af en toe een beetje peper bij doen en zout. En dat is een element waar ontzaglijk veel Nederlandse vormgevers bang voor zijn.

*Welke beeldende kunstenaars zijn voor u inspirerend geweest?*

Waar ik persoonlijk uit put is de conceptuele kunst vanuit Italië uit de jaren '70, Mario Merz, bij voorbeeld. Daar wordt een verhaál verteld, dat vind ik schitterend. Ik ben geïnspireerd door de moderne Engelse beeldhouwkunst. Dat vind je terug in de stijl van ons bureau: dingen ruimtelijk weergeven. We werken met mallen. Wij maken objecten en die fotograferen wij en zo'n foto gebruiken wij als de illustratie op bijvoorbeeld een affiche, als de illustratie voor een boodschap. Zo'n werkwijze heeft ook te maken met een beetje kunnen relativeren van het onderwerp



van het affiche. Veel anderen zouden zo iets nooit doen.

En dat is het leuke in Nederland, dat er zóveel stijlen en ideeën naast elkaar op een gelijkwaardig niveau kunnen bestaan. Veel leuker dan in Frankrijk, want daar katten ze elkaar allemaal af. Duitsland is nog erger, want daar bijten ze elkaar de strot af en in Engeland gunt de een het licht niet in de ogen van de ander. Wat dat aangaat is er een heel goed klimaat in Nederland. Ik heb veel buitenlandse vormgevers over de vloer en het valt hun op, dat er zoveel collegialiteit bestaat tussen de bureaus onderling...

*...die qua mentaliteit behoorlijk verschillen.*

Ja, ja. Die elkaar opbellen en gegevens uitwisselen. En ondanks een heel andere filosofie, heel andere uitgangspunten om met je opdrachtgevers om te gaan, is er een grote mate van collegialiteit.

*U werkt met een team jonge mensen. Steeds nieuwe jonge medewerkers komen erbij. Hoe krijgt u het voor elkaar, dat al die mensen, die stuk voor stuk sterke persoonlijkheden zijn, zó samenwerken dat de producten herkenbaar zijn als van Studio Dumbar. En toch is het geen eenheidsworst; het blijven individuele werkstukken.*

Even over dat verloop: jonge ontwerpers komen hier bij Studio Dumbar, zien hoe het ook kan en dan worden ze zó enthousiast, dat ze voor zichzelf beginnen. Ze stappen niet over naar een ander bureau, ze beginnen allemaal voor zichzelf, een soort uitzaaiing, stekjes.

*Betreurt u dat?*

Nee, ik betreur dat niet. Ik moet altijd wel even slikken, want je hecht aan iemand, maar je kan niet een ingreep doen in een leven en zeggen nee, je mag niet weg. Graag zou ik dat wel eens willen, maar de relatie blijft altijd bijzonder hartelijk. In veel gevallen geven we ze ook wel opdrachten. Wanneer het werk ons te veel is, komen zij het eerst in aanmerking, maar we besteden ook uit aan andere vormgevers, die wij goed kennen en die freelancen. Men gaat altijd in harmonie hier weg; dat vind ik eigenlijk wel tekenend voor de sfeer. Er zijn gelukkig altijd weer jonge mensen die begaafd zijn en een aardig karakter hebben, dus mensen die in een team kunnen opereren.

*De opdrachtgevers binnen het Rijksmuseum voeren gesprekken direct met uw medewerkers. Die museummensen weten niet welke discussies er binnen de Studio plaatsgevonden hebben wanneer de map opengaat en het uiteindelijke ontwerp getoond wordt.*

Een kijkje in de keuken van de ontwerpers bij Studio Dumbar. Het gaat zo. Wanneer zich een belangrijk project aandient dan gaan wij letterlijk met z'n allen om de tafel zitten. Iedereen móét een opmerking plaatsen, iedereen móét zijn gedachten de vrije loop laten. Er wordt niet genotuleerd, er wordt af en toe een schetsje gemaakt, er wordt wat geruzied, en plotseling zegt iemand een woord of een zin die aanleiding geeft om dáár op door te gaan: een conceptueel uitgangspunt. Dát mis je erg bij de Nederlandse vormgever, een concept om onderliggende gedachten uit te werken, hoe je op een wat diepere, andere manier iets kan weergeven. Wij gaan op zoek naar iets wezenlijkers dan een plaatje met tekst. Daardoor begeven wij ons ook op gevaarlijker terrein. Want de ene keer lukt het, en de andere keer niet.

Nu kom ik op een van de dingen die ik zo belangrijk vind: het proces. Bij ons is dat in een aantal gevallen belangrijker dan het eindresultaat. Het is een soort gymnastiek die je als groep blijft doen, en die ons lenig houdt.

*Wordt de uitwerking ook nog voortdurend besproken?*

Nee, degene die die opmerking plaatst of die het begin vormt van het concept, of degene die op dat moment zin of tijd heeft, krijgt de opdracht toegeschoven en die gaat ermee door. Op het moment dat zij of hij feedback – weer zo'n afschuwelijk woord – wil hebben, dan gaan wij weer om de tafel zitten. Dat heeft heel sterk gespeeld – en speelt nog steeds – bij de bewegwijzering van het Rijksmuseum bij voorbeeld.

*'Het proces belangrijker dan het eindresultaat' ... , wat vindt de opdrachtgever daar nu van?*

De opdrachtgever merkt niet veel van onze sensatie tijdens het proces. En des te intenser het proces, des te beter is de kwaliteit van het eindresultaat.

*De opdrachtgever is een andere factor waar u*



*mee te maken heeft. In het Rijksmuseum is die zeer verscheiden, vijf verzamelafdelingen, plus een educatieve dienst, plus een afdeling voorlichting, die eigenlijk de opdracht verlenen per project. Waar wij erg benieuwd naar zijn is hoe u tegen die instelling aankijkt. Als het zevenkoppige monster, met koppen die allemaal op een verschillende manier reageren op uw werk?*

We staan niet aan de kant van de opdrachtgever, dat denkt die opdrachtgever wel, maar wij staan aan de kant van de gebruikers van het gebouw, dat zijn de bezoekers. Die worden vaak vergeten door het zevenkoppige monster. Het Rijksmuseum heeft een aantal gelaagdheden in ervaring. Er is een restaurant, er zijn interessante scheepsmodellen, schitterende schilderijen, prachtige Aziatische kunst. Dat is die gelaagdheid, die de bezoeker ervaart. Wij werken voor het bedrijfsleven en voor de overheid. Het bedrijfsleven heeft de naam dat het daar allemaal goed en handig gebeurt; dankzij concurrentie, innovatie, in tegenstelling tot ambtenaren. Maar de ingeslagenheid bij sommige bedrijven: 'Omdat het al zo goed gaat, waarom zouden wij het veranderen'. Een levensgevaarlijk uitgangspunt! Bij jullie is bij alle afdelingen een grote gemotiveerdheid; je verwacht juist dat Kafka-achtige bureaucratische, maar dat is absoluut niet het geval. Dat heeft te maken met het feit dat jullie geen groot ministerie zijn (daar werken wij overigens ook voor). Jullie hebben te maken met het voortbrengen, het uitdragen van cultuur, in de breedste zin van het woord.

Dat weten jullie ook wel; jullie zijn een van de leukste opdrachtgevers. Iedere keer wordt je weer opgeschrikt; hier een vuurtje blussen, en dáár gaat het goed, en daar gaat het weer helemaal verkeerd. Naar ons toe zijn jullie dat zevenkoppige monster, dat ons almaar attaqueert.

*Rijksmuseummedewerkers hebben door de aard van hun vak een sterke behoefte om zich met vorm en vormgeving te bemoeien en gaan soms zelfs op de stoel van de vormgever zitten. Is dat erger dan bij andere instellingen?*

Ja, dat is méér het geval dan bij elke andere instelling. Iedereen in het museum heeft wel

verstand van kleur en vorm; is daar ook in geïnteresseerd. Soms gaat het op een onredelijke manier. Ik vind dat niet zo erg, als het maar niet te vaak gebeurt.

*Wordt u wel eens tot concessies gedwongen?*

Soms worden wij gedwongen door de persoonlijke voorkeur van een aantal mensen om oorspronkelijk enthousiaste ideeën te temperen in een meer traditionele vorm.

Maar ook daarvan zeggen wij: dat moet dan een uitdaging zijn.

Het is wél zo dat alles wat uit de koker rolt, daar staan wij achter. Dat wil ik heel uitdrukkelijk zeggen.

*Hoe is dat bij andere instellingen?*

Bij de Royal Academy of Arts bij voorbeeld word je binnengehaald als een kunstenaar; daar word je veel vrijer gelaten. De enige eis die ik bij een opdracht kreeg was: doe iets goeds. De directie had radicaal het roer omgegooid naar een andere vormgeving. Het gevolg was wel – mag ik even weer naast mijn schoenen lopen – dat er behalve het oudere publiek ook jeugd kwam, en de tentoonstellingen dubbele aantallen bezoekers trokken.

*Noemt u eens een paar dingen die u voor het Rijksmuseum gemaakt heeft, waarvan u zegt: dat is Studio Dumbar op zijn best.*

De Nachtwachtbegeleiding. De eerste affiches die wij gemaakt hebben voor het Prentenkabinet, 'Prijst de Lijst'-affiche maar ook een low-budget productie als de 'Witte Leeuw'. Het boekje komt overigens in het Centre Pompidou te liggen op een grote tentoonstelling over typografie in het najaar. De bewegwijzering in het Rijksmuseum, waarvan ik nu alvast trots kan meedelen, dat ik een aantal buitenlandse vormgevers hier heb gehad die in verbazing hebben staan kijken.

*Waarom?*

In deze bewegwijzering zitten zoveel tegenstrijdigheden, die met elkaar zo'n harmonie vormen, dat een totaal eigen karakter ontstaat. Bovendien is hij functioneel en, dat wil ik ook luidkeels zeggen: hij is relatief niet duur! Vergeleken bij een bewegwijzering die statisch is, niet veranderd kan worden.

*Welke tegenstrijdigheden?*



Als je het stramien analyseert, dan vind je daar allerlei typische Studio Dumbar-achtige grafische symbooltjes. Het stramien is functioneel, want langs dat stramien kan straks intern iedere tekst gezet worden. Maar als je dat nu goed bekijkt, vind je daar in hele kleine lettertjes de namen van de medewerkers van Studio Dumbar, die aan dat project hebben gewerkt, je vindt de naam van meneer Rembrandt erop, je vindt de naam van meneer Vermeer erop. Haast niemand heeft het in de gaten. Dat noem ik nou humor. Die namen zijn een voortzetting van het stramien. Dan kun je zeggen: 'waarom doe je het dan?' Maar dan kun je evengoed zeggen: 'waarom zou je het niet doen?' Dat is nu precies die humor die erin zit. In de moderne vormgeving moet er strak, helder en duidelijk met materialen gewerkt worden: geen flauwekul. Wij hebben in het profiel een (decoratief) element aangebracht, dat normaal de functie heeft van hier begint de nieuwe x-hoogte van de volgende regel. Daar kun je je dan over opwinden, maar er wordt nooit gevraagd: 'waarom zou je dat niet doen?' Dat stramien plus het grillige patroon, daarvoor hebben wij een systeem ontwikkeld, zodat het allemaal industrieel vervaardigd kan worden. Ook zo'n rode vlek hier en daar geeft er een accent aan, dat het museum net nodig heeft. Het museum zelf is ook een verzameling van allerlei tierelantijntjes en schilderkunstige en beeldhouwkunstige grapjes door de eeuwen heen; de bewegwijzering is daar op geïnspireerd.

*Welke ambities heeft u met betrekking tot het Rijksmuseum? Wat zoudt u met het museum willen? De gedroomde opdracht ...*

Grote affiches maken, ècht hele grote affiches, gigantische formaten. En proberen om ook eens die affiches op een commerciële manier op de reclamezuilen te krijgen. Want van alles komt op een reclamezuil behalve een affiche van het Rijksmuseum. En de bewegwijzering doorzetten in de belettering van het hele museum, belettering in vitrines. Dat vind ik belangrijk, dat is een doorgaande lijn. En ik blijf knokken voor het idee van de plattegrond, een nieuw idee, inzichtelijk en helder.

Ik wil terugkeren naar het begin van het

gesprek, dat het Rijksmuseum een museum is met een vormgevingsmentaliteit; dat met vallen en opstaan een filosofie ontwikkelt ten aanzien van zijn vorm. Die ontwikkeling is aan de gang, heeft een open einde; daar wil ik dolgraag aan meedoen.

Den Haag, mei 1985