

EL LISSITZKY & ...



Een vergelijkende studie tussen
de geëngageerde vormgeving van El Lissitzky
en het werk van de hedendaagse vormgevers,
Piet Gerards & Gert Dooreman



Anne Verlent

*Words mean more than we mean to express
when we use them:
so a whole book ought to mean
a great deal more than the writer meant.*

EL LISSITZKY & ...



Een vergelijkende studie tussen de
geëngageerde vormgeving van El Lissitzky
en het werk van de hedendaagse vormgevers,
Piet Gerards & Gert Dooreman



Anne Verlent

Deze ruimte wil ik allereerst benutten om mijn waardering te uiten voor mijn promotor *Clara Seutens* voor de begeleiding van deze scriptie. Na de gesprekken die ik met haar had omtrent het onderwerp en de vormgeving van deze tekst, stond ik meestal toch weer een stapje verder. In de dialogen werden de dingen vaak duidelijker. Ik apprecieer ook haar grote interesse voor mijn scriptie-onderwerp.

Graag wil ik ook *Piet Gerards* en *Gert Dooreman* danken. Het gesprek dat ik met elk van hen had, gaf mijn scriptie-inhoud mee vorm. Ook dank aan projectleider *Willem Jan Renders* van het *Van Abbemuseum* te Eindhoven.

Een bijzonder dankwoord nog naar mijn familie en enkele vrienden die met blijvende interesse deze werkperiode hebben gevolgd. *Jeanine*: voor het nalezen van mijn scriptie. *Daeninck*: voor de steun op inhoudelijk, emotioneel en praktisch vlak.

INHOUD

INLEIDING	6-7
HOOFDSTUK 1	
1. EEN VOORGESCHIEDENIS, DE HISTORISCHE AVANT-GARDE IN RUSLAND	8-23
1.1. POLITIEK MAATSCHAPPELIJKE CONTEXT	9
1.2. KUNST ALS PROPAGANDAMIDDEL	12
1.3. AVANT-GARDEKUNST IN RUSLAND EN EUROPA	13
1.3.1. RUSSISCH FUTURISME VERSUS ITALIAANS FUTURISME	13
1.3.2. RAYONISME 1913 - MIKHAIL LARIONOV	14
1.3.3. SUPREMATISME 1915 - KAZIMIR MALEVICH	15
1.3.4. DE CONSTRUCTIVISTEN, DE 'CONSTRUCTEURS' VAN DE NIEUWE MAATSCHAPPIJ	17
1.3.4.1. Vormgeving en de nieuwe typografie	18
1.3.4.2. Vladimir Tatlin (1885-1953)	19
1.3.4.3. Alexander Rodchenko (1891-1956)	20
HOOFDSTUK 2	
EL LISSIZKY	24-36
2.1. LISSIZKY IN KAART	24
2.2. ENGAGEMENT	27
2.3. VORMGEVING	28
HOOFDSTUK 3	
GERT DOOREMAN	37-47
3.1. DOOREMAN IN KAART	37
3.2. ENGAGEMENT	38
3.3. VORMGEVING	40
HOOFDSTUK 4	
PIET GERARDS	48-58
4.1. GERARDS IN KAART	48
4.2. ENGAGEMENT	50
4.3. VORMGEVING	51
HOOFDSTUK 5	
EEN POGING TOT ANALYSE	59-67
5.1. ENGAGEMENT	59
5.2. VORMGEVING	61
5.2.1. SPECIFICITEIT & VORMGEVING	61
5.2.2. VERGELIJKENDE TYPOGRAFIE	62
5.2.3. KLEURGEBRUIK	63
5.2.4. NAVOLGING & LEERERVARING	63
BIJLAGE: drie gesprekken	68-103
GERT DOOREMAN	69
PIET GERARDS	85
WILLEM JAN RENDERS	100
BIBLIOGRAFIE	104-107

INLEIDING

Het grafisch werk van *El Lissitzky* (historisch) en de ontwerpen van *Piet Gerards* en *Gert Dooreman* (hedendaags) fascineren me al geruime tijd.

Deze scriptie biedt me de kans om hun oeuvre van dichterbij te bestuderen en mijn inzicht in hun artistieke positiebepaling aan te scherpen.

Mijn vraagstelling richt zich op de verwantschap en de verschillen op het vlak van het algemeen vormgevingsconcept, de kleurkeuze, de typografie en het eventueel engagement als kunstenaar. Welke onderlinge invloeden zijn er? Wat betekent de zogenaamde historische avant-garde voor de hedendaagse toegepaste kunsten en hoe vertalen deze ideeën zich concreet in het werk van *Piet Gerards* en *Gert Dooreman* ten opzichte van *El Lissitzky*?

Twee tentoonstellingen hebben mijn aanvankelijk enthousiasme alleen maar kunnen vergroten: '*Lissitzky + Deel I: Overwinning van de Zon*' in het Van Abbemuseum te Eindhoven (...2009)¹ en '*Dooreman*' in het Letterenhuis te Antwerpen (...2010). De veelzijdigheid en de omvang van het werk naast de uitgesproken persoonlijke stijl, maken indruk. Opvallend detail: zowel *Lissitzky* als *Dooreman* zijn autodidacten en genoten dus geen specifieke opleiding in vormgeving en typografie.

Vervolgens is er het boek: '*Werktitel, Piet Gerards, Grafisch Ontwerper*' door *Ben van Melick*² dat ik in een antiquariaat op de kop heb kunnen tikken. De interesse van *Gerards* voor de historische avant-garde binnen de vormgeving springt onmiddellijk in het oog. Ontwerpers als *Jan Tschichold*, *Piet Zwart*, *El Lissitzky*, *Joost Van de Woestijne*... inspireren hem in zijn groeiproces van autodidact tot een bekende en zeer gewaardeerde Nederlandse vormgever en boekontwerper. Politiek engagement is eveneens een belangrijke voedingsbodem. Als linkse activist begint hij in de jaren '70 met typografie, maar groeit al snel uit tot een onafhankelijke allround grafisch ontwerper met een eigen aanpak en stijl.

Mijn keuze voor de sleutelfiguur *El Lissitzky* is gestuurd vanuit een esthetische motivatie. De intelligente composities, het trefzeker en beperkt kleurgebruik, de originele typografie en de algehele poëzie van zijn werk, spreken me enorm aan. Hoewel *Lissitzky* een multidisciplinair kunstenaar is en er vaak overlappingen zijn tussen de verschillende domeinen waarin hij actief is, opteer ik ervoor mijn focus voornamelijk op zijn vormgevend werk als zodanig te richten. Hetzelfde geldt voor mijn bespreking van het werk van *Gerards* en *Dooreman*.

Ik realiseer me dat er rond de historische avant-garde waartoe *Lissitzky* behoort en waarnaar *Gerards* en *Dooreman* refereren, zeer veel - vaak polemische - politiek en artistiek theoretische literatuur bestaat. Op deze discussies ga ik niet in. Ik kan me vinden in de eenvoudige en krachtige bewoording waarmee *Hal Foster* de avant-garde typeert: '*a crucial coarticulation of artistic and political forms*'³. De talrijke avant-gardistische bewegingen –waarvan ik er een aantal in kort bestek zal toelichten– hebben als gemeenschappelijk kenmerk het samengaan van experimentele en geëngageerde kunst⁴.

Naast het beschrijvende en analytisch-vergelijkende gedeelte waarin ik het werk van de drie protagonisten zal voorstellen en vergelijken, bevat mijn scriptie tevens de weergave van mijn drie diepte-interviews of gesprekken met *Piet Gerards*, *Gert Dooreman* en *Willem Jan Renders*, de projectleider van de tentoonstellingen rond *El Lissitzky* in het *Van Abbemuseum* te Eindhoven. Deze gesprekken zijn voor mij van cruciale betekenis en bepalen in sterke mate de inhoudelijke structuur en sfeer van mijn tekst. Men dient ze dus niet te beschouwen als een louter illustratief 'aanhangsel', maar als een unieke gelegenheid om kennis te maken met de authentieke visie van drie gepassioneerde mensen.

¹ Deze tentoonstelling is het eerste gedeelte van een ruimer project 'Lissitzky+': drie exposities gespreid over drie jaar met telkens een specifiek thema. Hierdoor komt het hele oeuvre van deze kunstenaar in een nieuw licht te staan.

² Ben van Melick: *Piet Gerards*, Werktitel: *Piet Gerards*, grafisch ontwerper, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam, 2003

³ Hal Foster: 'The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century' (1996), geciteerd in: Thomas Crombez: 'Het antitheater van Antonin Artaud. Een kunstfilosofisch onderzoek naar transgressie toegepast op het hedendaags theater', doctoraal proefschrift, UA, Antwerpen 2006, p.4

⁴ Ibidem; Dit werk van Thomas Crombez biedt een zeer overzichtelijke en leesbare bespreking van de literatuur en de standpunten (Peter Bürger; Hal Foster Paul Mann...) betreffende de historische avant-garde en de zgn. neo-avant-garde.

HOOFDSTUK 1

1. EEN VOORGESCHIEDENIS, DE HISTORISCHE AVANT-GARDE IN RUSLAND

Het begin van de 20ste eeuw wordt gekenmerkt door enorme politieke en technologische ontwikkelingen. De Russische Oktoberrevolutie van 1917 is een sterke stimulans voor de ontwikkeling van het modernisme in alle domeinen van de kunst. Al in 1905 verheft de burgerlijke revolutionaire drang naar zelfbevestiging onder de nieuwe rijken en de gevestigde bourgeoisie. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog in 1914 en de Russische Revolutie in 1917 behoren tot de invloedrijkste gebeurtenissen van de 20ste eeuw. Zowel in Oost- als West-Europa volgen de ontwikkelingen in de wetenschap en de uitvindingen van nieuwe technologieën elkaar in een snel tempo op.

Het tsaristische Rusland biedt op politiek vlak weinig of geen marge tot het uiten van ongenoegen of tot het formuleren van alternatieven of utopieën. Alleen de kunst lijkt, vooral in de grote steden zoals Sint-Petersburg en Moskou, enige uitwegen te bieden. Russische kunstenaars gaan zich - zoals elders in Europa - vaak 'rebels' of zelfs revolutionair opstellen en zoeken de gevestigde machten te provoceren en te shockeren. Er ontstaat een onstuitbare drang naar vernieuwing.

De Historische Avant-garde is een verzamelnaam voor een aantal artistiek-politieke bewegingen tussen 1910 en 1940. Er ontstaat een rijke waaier van vormen en stijlen binnen verschillende maatschappelijke domeinen. De Historische Avant-garde is vooral een Europees fenomeen maar heeft van bij de aanvang een internationaal karakter. Kunstenaars hebben veel contacten met elkaar en beïnvloeden elkaars werk. Ze willen radicaal en luidruchtig breken met alle tradities. De bewegingen engageren zich vaak politiek en hebben een gemeenschappelijk doel: het maken van een nieuw soort kunst die aansluit bij de nieuwe, veranderende wereld. Zij willen breken met de oude artistieke conventies en de kunst weer terugbrengen bij het volk. Kunstenaars zoals *Alexander Rodchenko*, *Vladimir Malevitsj*, *Liubov Popova* en *El Lissizky* zijn hier enkele voorbeelden van.

Het is van belang de context te kennen waarin deze vernieuwingen tot stand zijn gekomen om te begrijpen waarom deze veranderingen juist plaats hebben gevonden.

1.1. POLITIEK MAATSCHAPPELIJKE CONTEXT

Op de drempel van de twintigste eeuw is Rusland nog een land van voornamelijk boeren en adellijke grootgrondbezitters, terwijl in West-Europa de industrialisering en ontwikkeling van productieve landbouwmethodes elkaar in sneltempo opvolgen¹.

Vanaf 1880 zorgen grote injecties van buitenlands kapitaal voor een razendsnelle opmars van de industrie maar dit blijft beperkt tot de grote steden. Dankzij culturele uitwisseling met West-Europa groeit er een intellectuele elite die socialistische en modernistische ideeën importeert². Toch blijft Rusland achter ten opzichte van de sociale en economische ontwikkeling in West-Europa. De onvermijdelijkheid van het doordringen van de kapitalistische productiewijze wordt vanaf 1880 het onderwerp van verhitte discussies tussen de marxisten en de 'Narodniki', een revolutionaire beweging die de opbouw van een egalitaire gemeenschap nastreeft. In januari 1905 geven de nederlagen van het tsaristische leger in de Russisch-Japanse oorlog aanleiding tot een golf van massastakingen en boerenrevoltes. De revolutie van 1905 bereikt haar hoogtepunt met de algemene staking van oktober, met de oprichting van de Sovjet in St. Petersburg en de door de Bolsjewieken geleide opstand in Moskou. De Sovjet van St. Petersburg is een uit zijn voegen gegroeid stakerscomité: onder druk van de omstandigheden neemt het heel wat andere taken op zijn schouders dan het louter coördineren van de staking. Het is een politiek orgaan geworden³.

De deelname van Rusland aan de Eerste Wereldoorlog wordt één van de grootste humanitaire catastrofes in de Russische geschiedenis en maakt de binnenlandse situatie alleen maar erger. De stedelingen lijden honger en de arbeiders leggen het werk neer. Ze komen massaal op straat om te staken, maar al snel slaat deze staking om in een opstand. Ook de soldaten sluiten zich bij deze stakende massa aan en in februari 1917 stort het tsarenregime uiteindelijk in elkaar. Na de troonsafstand van de tsaar, stellen een amalgaam van monarchistische, democratische en socialistische groepen, in maart 1917 een voorlopige regering aan onder leiding van sociaal-democraat *Alexander Kerensky* die de oorlog verder zet. De twee Russische bewegingen: de 'Mensjewieken' of de Witten en de 'Bolsjewieken' of 'Sovjets'⁴ organiseren zich en staan lijnrecht tegenover elkaar wat uiteindelijk uitmondt in een burgeroorlog. De regering krijgt steeds meer tegenstand van de grote massa die enorm te lijden heeft onder de oorlog en de hongersnood. De Sovjets of de radencommunisten, overwinnen. De nieuwe regering wordt geïnstalleerd met *Vladimir Lenin* aan het hoofd⁵.

Eén van de doelstellingen van het bolsjewisme is de creatie van een nieuw type mens. Als marxisten geloven zij dat de menselijke natuur het product is van historische ontwikkelingen en dus veranderd kan worden door de levenswijze van mensen aan te passen.

Lenin is diepgaand beïnvloed door de ideeën van de fysioloog *Ivan Sechenov*, die beweert dat het brein een elektromechanisch apparaat is dat reageert op externe prikkels (de zogenaamde Pavlov-Reflex⁶). Het historisch bolsjewisme is de politieke vertaling van het historisch materialisme van *Karl Marx*.

Marx en *Engels* hebben een methode ontwikkeld voor het bestuderen van de geschiedenis. Deze geschiedenisopvatting wordt ook wel het historisch materialisme genoemd. Het houdt in dat de ontwikkelingsgeschiedenis van de menselijke samenlevingen in de eerste plaats wordt bepaald door de zogenaamde onderbouw (substratum), dat wil zeggen door productiekrachten en productieverhoudingen. Onder productiekrachten wordt verstaan het geheel van productieve vermogens, van natuurlijke hulpbronnen tot technologieën waarover een samenleving beschikt. Dit hele complex van productiekrachten en productieverhoudingen, de 'onderbouw', is bepalend voor de 'bovenbouw' (suprastructuur): recht, politiek, godsdienst, kunst, filosofie, kortom alle uitingsvormen van het bewustzijn van een samenleving⁷. In deze ideologische context worden de kunstenaars geplaatst. Ook *Leon Trotski* laat zich lyrisch uit over de 'reële wetenschappelijke mogelijkheden' om de mens te reconstrueren:

Wat is de mens? Hij is geenszins een afgerond of harmonieus wezen. Nee, hij is nog steeds een hogelijk onhandig, onbeholpen, gevaarlijk en onaangenaam wezen. Als dier heeft de mens zich niet planmatig ontwikkeld, maar spontaan, en er hebben zich in hem vele tegenstrijdigheden opgehoopt. De vraag hoe de mens moet worden opgevoed en gereguleerd, hoe de fysieke en mentale constructie van de mens kan worden verbeterd, is een kolossaal probleem, dat alleen vanuit het socialisme begrepen kan worden. We kunnen een spoorweg aanleggen in de Sahara, we kunnen de Eiffeltoren bouwen en rechtstreeks met New York praten, maar de mens verbeteren kunnen we niet. Ja, dat kunnen we wel! Een nieuwe 'verbeterde versie' van de mens te maken - dat is de toekomstige taal van het communisme. En daarvoor moeten we eerst alles over die mens te weten komen: over zijn anatomie, zijn fysiologie en over dat onderdeel van de fysiologie dat psychologie wordt genoemd. De mens moet naar zichzelf kijken en zichzelf zien als ruwe grondstof, of op zijn best als een halffabrikaat, en zeggen: 'En nu, mijn beste homo sapiens, zal ik je eens onder handen nemen'⁸.

Om die 'nieuwe' alledaagse realiteit van Rusland te illustreren als overgang naar een meer collectieve manier van leven kunnen we kijken naar de huisvestigingspolitiek tijdens de eerste jaren na de Revolutie.

Er ontstaat een grote ‘onteigeningsactie’ waarbij leden van burgerlijke families worden verplicht hun huizen open te stellen. De bestaande huisvoorraad wordt gesocialiseerd: gezinnen krijgen een aantal kamers toegewezen - en soms zelfs nog minder - in de oude huizen van de rijken. Ze delen hun keuken en badkamer met andere gezinnen. Vanaf de jaren twintig worden er echter nieuwe huizen ontworpen om de beoogde mentaliteitsverandering tot stand te brengen⁹. Kunstenaars, waaronder *Lissitzky*, worden verondersteld hieraan mee te werken. Hij ontwerpt eenvoudig lichtgewicht meubilair dat in massaproductie kan worden gefabriceerd. Zijn meubels zijn multifunctioneel en makkelijk verplaatsbaar, wat een groot voordeel is aangezien de regelmatige verhuizingen binnen de communale woningen¹⁰.

Algemeen kan gesteld worden dat de Russische avant-gardekunst niet in oktober 1917 begint. Abstracte schilderijen van *Kazimir Malevitsj*, *Vladimir Tatlin* en *Wassily Kandinsky* dateren al van vóór de revolutie. Het is wel zo dat de avant-garde pas na de Oktoberrevolutie de kans krijgt haar theorieën in praktijk te brengen. Vanaf dat moment gaan avant-gardekunstenaars een meer voorstaande rol spelen in het culturele leven van Rusland.

Vele van hen zijn bereid zich in dienst te stellen van de nieuwe staatsorganen in tegenstelling tot de meer traditionele kunstenaars, die zeer wantrouwig staan tegenover het na de revolutie opgerichte ‘*Volkscommissariaat voor Volksverlichting*’ (Narkompros)¹¹. Toch maken de avant-gardekunstenaars zich zorgen over het verlies van hun autonomie als kunstenaar. Maar aangezien één van de voornaamste doelstellingen van de avant-garde juist het doorbreken van die autonomie is, ligt het meewerken aan de opbouw van een nieuwe maatschappij met een nieuwe rol voor kunst voor de hand. Ze zien het als een opportuniteit.

De meeste avant-gardekunstenaars identificeren zich dus bijna onmiddellijk met de revolutie. Ze beschouwen zichzelf als onmisbaar voor het toekomstig verloop, getuige de uitspraak van *Vladimir Majakovski* uit 1918: ‘*De revolutie van de inhoud - socialisme, anarchisme - is ondenkbaar zonder futurisme*’¹². *Stalin* noemt de kunstenaar in 1932 voor het eerst de ‘*ingenieur van de menselijke ziel*’, maar deze idee is een uitgangspunt van de hele avant-garde, niet alleen van de kunstenaars die aan de leiband lopen van de Partij. Jonge kunstenaars wijzen elk ‘academisme’ af en kiezen voor een radicaal nieuwe richting. Aan het einde van de Oktoberrevolutie wordt vormgeving dan ook een interessant medium om propaganda en politieke boodschappen over te brengen. Kunstenaars willen kunst maken voor het volk, om zo de massa te overtuigen van hun politieke ideologie.

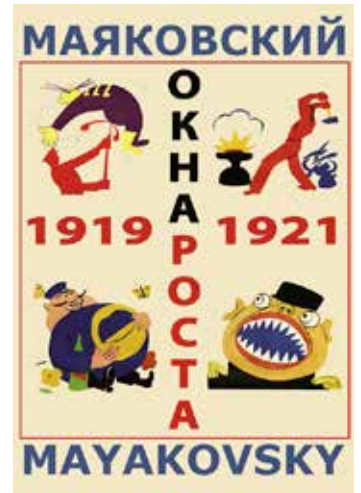
1.2. KUNST ALS PROPAGANDAMIDDEL

Het is dus de bedoeling om via propaganda de mening van het volk te manipuleren. Voor de kunstenaars wordt het verspreiden van de nieuwe ideologie via vormgeving - boeken, posters, fotografie, film, ... - een wezenlijk onderdeel van de artistieke creaties. Uiteraard leggen zij zich vooral toe op de visuele aspecten. Geheel in de modernistische geest worden gevestigde waarden overboord gegooid en kan er volop geëxperimenteerd worden met typografie en lay-out. De formele middelen die een grafisch vormgever ter beschikking heeft, zoals letters, witruimte en verhoudingen tussen tekst en beeld, moeten de avant-garde ideeën uitdrukken en helpen om ze snel en effectief te communiceren¹³.

Mayakovski's beroemde uitspraak incarneert dit ideaal van een in het dagelijks leven geïntegreerde kunst:

'We hebben geen dood mausoleum van de kunst nodig, waar dode werken worden verafgoot, maar een levende fabriek van de menselijke geest, in de straten, in de trams, in de fabrieken-werkplaatsen en in de huizen van de arbeiders'¹⁴.

Voorbeelden uit die periode zijn de 'Rosta'-affiches¹⁵ van onder andere Mayakovski, [afb. 1] die op een simpele, direct herkenbare manier actuele problemen behandelen. Een heel ander soort affiche is die van Lissitzky die rond diezelfde tijd wordt ontworpen: 'Versla de Witten met de Rode Wig'¹⁶ [afb. 2]. Dit werk is gemaakt als propagandaposter voor de Bolsjewieken. De rode driehoek met scherpe punt symboliseert het communistische leger, die de witte cirkel (contra-revolutie), aanvalt. De schuine lijnen van de driehoek geven dynamiek. Het is abstract maar er lijkt van alles te gebeuren. Rood is de kleur van de revolutie en het communisme. Rood is ook de kleur van agressie, passie en gevaar. Lissitzky kiest duidelijk positie in de burgeroorlog en wil met zijn ontwerpen mee helpen aan de vooruitgang van Rusland. Hij zorgt ervoor dat de werken die hij maakt op een lijn liggen met de denkbelden van de toekomstige Sovjetstaat. 'Versla de Witten met de Rode Wig' staat er in Russische woorden geschreven. De woorden bepalen mee het beeld. Hun kleur en richting dragen bij aan de dynamiek van de compositie. Lissitzky gaat vernieuwend om met typografie. Hij wil geen illustraties maken, maar met typografische middelen de inhoud ondersteunen¹⁷.



[afb. 1] Rosta-affiche, Mayakovski, 1919-1921



[afb. 2] Versla de Witten met de Rode Wig', affiche, Lissitzky, 1919-1920

1.3. AVANT-GARDEKUNST IN RUSLAND EN EUROPA

De vernieuwende ideeën en kunststromingen uit Europa hebben de Russische avant-garde sterk beïnvloed. De vele reizen die kunstenaars in die tijd ondernemen zijn slechts één van de manieren waarop transgressie en uitwisseling van ideeën plaatsvinden¹⁸.

1.3.1. RUSSISCH FUTURISME VERSUS ITALIAANS FUTURISME

De eerste groep Europese avant-gardekunstenaars die hun ideologisch programma consequent via manifesten, boeken en andere publicaties formuleren en verspreiden zijn wellicht de Italiaanse futuristen¹⁹.

Op 20 februari 1909 drukt de Parijse krant *Le Figaro* 'Le Futurisme'²⁰ van de schrijver *Filippo Tommaso Marinetti* (1876-1944) af. Hierin kraakt hij het keurslijf van het artistieke verleden, onder meer door de woorden te willen bevrijden uit de grammatica²¹. De hoofdidee van het eerste manifest luidt dat de nieuwe 20ste eeuw in het teken zal staan van energie, dynamiek en snelheid. In een tijd waarin zich de automobielen en het vliegtuig ontwikkelen, heeft de kunst van het verleden ons niets meer te zeggen en moet zij dus in haar geheel verworpen worden om plaats te maken voor iets nieuws. Voor de futuristen is het manifest een ideaal middel om ideeën te propageren, bijvoorbeeld via kranten: het is snel en goedkoop te produceren en te verspreiden. De tekst moet liefst brutaal en schokkend zijn, om zoveel mogelijk opwinding en polemieken teweeg te brengen²². Van het begin af aan zijn de futuristen mediabewust.

Marinetti's ideeën over taal en de heruitvinding van haar visuele, syntactische en semantische aspecten tekent hij o. a. op in 'Les mots en liberté futuristes'²³ [afb. 3]. Zijn vernieuwing beperkt zich echter tot typografische experimenten die op enkele pagina's in het boek gereproduceerd worden. Het boek als geheel blijft 'standaard', op de metalen cover na die dit project een modern en futuristisch uitzicht moet geven²⁴.

De futuristische manifesten [afb. 4] geven een goed beeld van het sociale en artistieke idealisme van de modernisten, en ook van hun onstuitbare vernieuwingsdrang. Talloze nieuwe artistieke concepten worden door de futuristen voor het eerst beschreven en uitgetest. Concepten die we spoedig daarna ook terugvinden bij de dadaïsten en de Russische constructivisten, op wie de futuristen een bepalende invloed zullen hebben²⁵.



[afb. 3] 'Les mots en liberté futuristes', Filippo Tommaso Marinetti, 1919



[afb. 4] Ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van de publicatie van het Futuristisch Manifest van Filippo Tommaso Marinetti op de voorpagina van *Le Figaro*, 20 februari 1909. Het Centre Pompidou presenteert "Futurisme in Parijs - een explosieve avant-garde."

Het Russisch futurisme heeft zowel op de poëzie als op de schilderkunst zijn stevige stempel gedrukt. Deze stroming beïnvloedt ook *Lissitzky* [afb. 5]. Tussen 1912 en 1916 maakt hij zogenaamde futuristische combinaties, waarin hij op basis van dynamische kegel- en cilindervormige figuren configuraties maakt met lyrische kleurenbeelden.

De overeenkomsten tussen het Italiaans futurisme en de 'Proletkult' zijn het geloof in een kunst die zich richt op de massa en rekt op de participatie van het volk, in het bijzonder van het proletariaat. Er is een bloei van avant-gardestromingen na een periode van armoede, revolutie en hongersnood. Oost-en West-Europa hebben elkaar met andere woorden wederzijds beïnvloed. Russische kunstenaars gaan echter stilaan een eigenheid ontwikkelen en zo worden specifiek revolutionaire stromingen zoals het rayonisme, het suprematisme en het constructivisme geboren.



[afb. 5] *Solntse na i ziete* (Uitgedoofde zon): Gedichten van Konstatin Bolshakov, ontwerp van Lissitzky, Moscou, 1916

1.3.2. RAYONISME 1913 - MIKHAIL LARIONOV

Het rayonisme is een reactie op het Italiaans futurisme. *Mikhail Larionov* en *Natalya Goncharova* liggen aan de basis van deze stroming. Aanvankelijk is hun werk vooral neo-primitivistisch van aard²⁶. Ze verwerken traditionele figuren en motieven (iconen) uit de Russische volkskunst en combineren die met felle fauvistische kleuren. Fauvisten gaan kleuren loskoppelen van hun associatie met de werkelijkheid. Zo schilderen ze rode bomen of een groene hemel.

In 1913 publiceert *Larionov* zijn eerste Rayonistisch manifest in de vorm van een klein boekje, getiteld '*Luchizm*'²⁷ [afb. 6]. Hij omschrijft uitgebreid de ideeën en principes die de rayonistische kunststroming bepalen. Dematerialisering, een dynamische vormgeving en een prismatisch kleurgebruik liggen aan de basis. Een object of beeld uit de werkelijkheid wordt door middel van krachtige lijnen weergegeven wat tot een abstractie leidt. Zo worden beelden minder herkenbaar en ontdaan van hun materialiteit²⁸.



[afb. 6] *Luchizm*, Larionov and Goncharova, Moscow, 1913

Het rayonisme haalt zijn inspiratie uit de wetenschappelijke ontdekking van de radioactiviteit en de ultraviolette stralen die een nieuwe vorm van waarneming naar voor brengt. Rayonistische werken zijn opgebouwd uit lichtstralen van verschillende onzichtbare bronnen die elkaar snijden en zich oplossen in steeds veranderende patronen²⁹. Omdat lichtstralen beweging impliceren, krijgen de werken van de rayonist een zeer dynamisch en ook zeer futuristische uitstraling. Een voorbeeld hiervan is zichtbaar in het werk *Rood en Blauw* van *Larionov* uit 1913 [afb. 7] waarbij hij de twee primaire kleuren tegenover elkaar uitwerkt. Dit geeft een dynamische compositie in een spel van lijn en kleur.



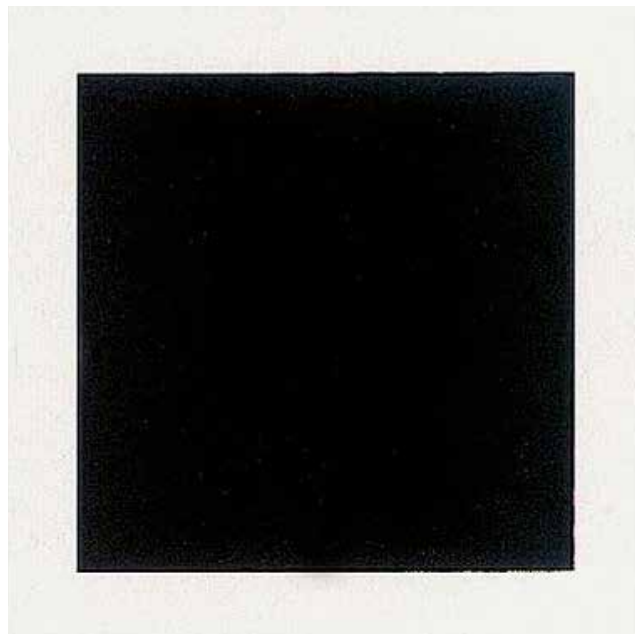
[afb. 7] *Red and Blue (Beach)*, 1911, oil on canvas, 52 x 68 cm, Michail Larionov, Ludwig Collection

1.3.3. SUPREMATISME 1915 - KAZIMIR MALEVICH

De Oekraïense schilder *Kazimir Malevich* (1878 - 1935) is de grondlegger van het suprematisme dat ontstaat rond 1915. *Malevich* heeft zowel het kubisme als het futurisme grondig bestudeerd voordat hij komt tot een nieuwe, voorstellingloze stijl die hij suprematisme noemt. Al snel ontwikkelt zijn werk naar een totale radicale abstractie. *Malevich* verklaart zelf dat deze ommezwaai hem in een plots moment van inspiratie te binnen is gevallen. In 1915 gaat *Malevich* ook effectief de term gebruiken en een theorie formuleren in zijn manifest *‘Van Kubisme en Futurisme naar Suprematisme: Het Nieuwe Realisme van de schilderkunst’*.³⁰

Kerngedachte van het suprematisme is dat alle traditionele schilderkunst die aan het suprematisme voorafgaat, wacht op bevrijding uit de enge naturalistische vormgeving om uiteindelijk een eigen taal te kunnen spreken en niet meer afhankelijk te zijn van rede, betekenis, logica, ...³¹ *Malevich* elimineert niet enkel de figuratie maar ook alle technische ingrepen. Het eerste suprematistische werk van *Malevich*, *Zwart Vierkant op een Witte Ondergrond* [afb. 8] wordt gezien als het startpunt van een nieuwe, non-figuratieve of objectloze kunst.³² Later schrijft hij:

‘Toen ik in 1913 in een wanhopige poging om de kunst van alle ballast te ontdoen, mijn toevlucht zocht in de vorm van het vierkant, en een schilderij tentoonstelde dat alleen een zwart vierkant op een witte ondergrond voorstelde, zuchtten de critici - en met hen de hele society - ‘alles waar we van hielden is verloren’. We zitten in een woestijn. Voor ons staat een zwart vierkant tegen een witte achtergrond’.... Maar die woestijn is vol met de geest van een niet op voorwerpen gericht gevoel dat alles doordringt’.³³



[afb. 8] *Zwart Vierkant op een Witte Ondergrond*, Malevich, 1915

Voor de avant-garde is dit werk een signaal, omdat het de uiterste consequentie aangeeft van het omvergooien van de 'oude waarden'. Vorm en kleur worden tot het uiterste ('suprême') gereduceerd. De dynamische kracht van de eenvoudigste geometrische vormen in combinatie met het gebruik van alleen de hoofdkleuren, wordt evident aangetoond, temeer omdat *Malevitsj* niet zoekt naar evenwicht of harmonie (zoals *Piet Mondriaan* en *Theo Van Doesburg*) maar wel uitdrukkelijk naar beweging en spanning. In tegenstelling tot andere Russische constructivisten erkennen de suprematisten het '*l'art pour l'art*' en verzetten zich tegen elke andere doelstelling. Het zijn de poëten onder de constructivisten die zich niet blind staren op rationalisatie.³⁴

In het suprematisme staat 'kleur' centraal en die heeft vaak een symbolische betekenis. De kleurkeuze draagt dus eveneens bij tot het poëtische karakter van de werken³⁵.

In zijn essay '*Het licht en de kleur*' schrijft *Malevich*:

*We weten niet aan wie kleur toebehoort: aan de aarde, aan Mars, aan Venus, aan de zon, aan de maan? Kleur is eerder iets zonder welke de wereld onmogelijk is. Kleur is een schepper in de ruimte. Het platte oppervlak waarop de schilderkunstige kleur op het witte doek ontbreekt, geeft ons onmiddellijk een sterk gevoel van ruimte*³⁶.

In het suprematisme gaat het niet langer om het object, maar om de kleur en de schilderkunst zelf. *Malevich* verwerpt wel volmaakt effen kleuren en wil dat het werk van mensenhanden zichtbaar blijft³⁷. Zo schijnt bijvoorbeeld het wit van het doek soms door de laag verf op plaatsen waar de verf dunner is aangebracht. Op die manier behouden de suprematistische werken een zekere graad van ambachtelijkheid. De kleurkeuze die *Malevich* maakt, is allesbehalve een willekeurige keuze. Aan elke kleur wordt een symbolische betekenis gekoppeld. Zo staat rood voor revolutie en wit voor zuiverheid en vrede. *Malevich* maakt enkel gebruik van de primaire kleuren en dan meestal nog de niet-kleuren zwart en wit. De suprematisten laten ook vaak een deel van het doek onbeschilderd waardoor er een contrast ontstaat tussen de felle, monochrome kleurvlakken en het witte doek. Er wordt dus spanning gecreëerd door kleur en door vorm. De kleurvlakken zijn monochroom, er wordt geen gebruik gemaakt van degradatie of kleurvermenging. De belangrijkste kleuren binnen het suprematisme zijn zwart, wit en rood. Daarnaast worden ook andere kleuren gebruikt zoals groen, geel en blauw.

Het suprematisme wordt een wapen in de revolutie, zowel binnen de kunst als maatschappelijk. Een grote groep jonge kunstenaars komt via de vorm- en kleurpedagogie die *Malevich* doorspekt met zware en onleesbare mythische

en zelfs pseudo-religieuze “uitleg” tot het constructivisme. Kunstenaars zoals *El Lissitzky*, *Lyubov Popova*, *Alexander Rodchenko*, *Varvara Stepanova*, ... die experimenteren met expressionisme en/of cubo-futurisme, vinden in het suprematisme de overstap naar het constructivisme.

1.3.4. DE CONSTRUCTIVISTEN, DE ‘CONSTRUCTEURS’ VAN DE NIEUWE MAATSCHAPPIJ

Hoewel het Russisch constructivisme een stroming is die steunt op de smelting van rayonisme, kubisme, futurisme en suprematisme, zijn een aantal principes waarop deze revolutionairen zich baseren, al terug te vinden in de principeverklaringen en de geïdealiseerde zelfdefinitie van de renaissancistische totaalkunstenaars. Men kan de vernieuwingen van de renaissance zelfs zien als een soort ‘beginpunt’ van de moderne kunst...



[afb. 10] Piero della Francesca: “De ideale stad”. De ideale wereld van de renaissance voldeed aan de mathematische wetten van het lineair perspectief.

Leon Battista Alberti, *Piero Della Francesca*, *Leonardo Da Vinci*, ... [afb. 9, 10, 11 en 12] zijn kunstenaars-wetenschappers die een synthese beogen tussen de inzichten van de klassieke wiskunde, meetkunde en sterrenkunde, het humanisme als wereldbeeld en de kunsten³⁸. Kunst zien zij als een wetenschap: de wiskundig geanalyseerde en geconstrueerde compositie (de Gulden Snede) wordt prioritair voor architectuur, schilderkunst, beeldhouwkunst, muziek en literatuur. De kunst wordt gezien als middel om een nieuwe maatschappij vorm te geven. Kunst is altijd functioneel. Structuur en ornament moeten een eenheid vormen.

De Russische avant-gardestromingen, vaak samengevoegd onder de verzamelnaam Russisch constructivisme, noemen zichzelf in de eerste plaats ‘constructeurs’. Kunst zien ze overwegend als een toegepaste discipline. Kunst moet bijdragen aan de constructie van de nieuwe maatschappij. De moderne kunstenaar gebruikt hierin de massa-media als weg om kunst toegankelijk te maken voor een groot publiek. De revolutie moet constant gevisualiseerd en geactualiseerd worden. Kunst en productie vormen één geheel. Een nieuw soort kunsttaal wordt ‘geconstrueerd’ gebruik makend van de elementen van deze



[afb. 9] Lucia Pacioli is de figuur in het midden van dit schilderij door Jacopo de Barbieri (ca. 1440 – 1515). Het belichaamt de diepe verbinding die tussen kunst en wiskunde bestond tijdens de renaissance.



[afb. 11] Lucia Pacioli's *proportione* hing sterk af van het werk van Piero della Francesca. Het boek staat ook bekend om zijn afbeeldingen van regelmatige veelhoeken, getekend door Leonardo da Vinci.



[afb. 12] De eerste gedrukte illustratie van een twaalfvlak (dodecaëder) was getekend door Leonardo da Vinci. (deze tekening komt uit Pacioli's *Divina proportione*)

nieuwe maatschappij: techniek, machines (in de constructivistische muziek bv.), nieuwe materialen, arbeiders en de boerencollectieven, ... Een alternatieve benaming voor constructivisme is het 'productivisme'. Compositie wordt gezien als zuivere constructie. Pure esthetica verdwijnt op het achterplan en moet plaats maken voor functionalisme. Het is de opdracht van de kunstenaar uitdrukking te geven aan het streven van het revolutionaire proletariaat om hun maatschappelijke situatie te verbeteren. Maar niet alle kunstenaars zijn deze overtuiging toegedaan. Wanneer later het Stalinisme de constructivistische kunst helemaal wil ombuigen voor propagandistische doeleinden, trekt een aantal kunstenaars naar het westen³⁹.

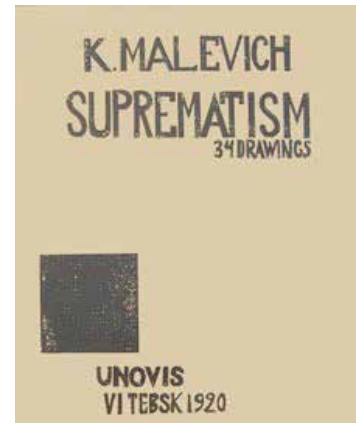
1.3.4.1. Vormgeving en de nieuwe typografie

In 1928 geeft *Aleksei Gan*, één van de belangrijke theoretici van het constructivisme, een basisdefinitie van het 'grafisch aspect' van het constructivisme. Hij verklaart dat het grafisch constructivistisch ontwerp gebaseerd is op een methode die in relatie staat met een esthetisch en utilitair programma. De belangrijkste doelstellingen leggen de nadruk op economische en mechanische productietechnieken. Het gaat over een gestandaardiseerde artistieke taal die ideologisch gedreven wordt door politieke en sociale vereisten en die gericht is op een massapubliek⁴⁰.

De constructivisten gebruiken de media - ook het boek - voornamelijk om hun kunst toegankelijk te maken voor het grote publiek. Vermits het constructivisme erop gericht is de Russische revolutie te actualiseren en te visualiseren, blijft de bijdrage van kunstenaars aan het boek beperkt tot de vormgeving en/of illustratie van teksten en is er eerder sprake van moderne varianten op het *livre de peintre*⁴¹. Modern, omdat de Russische constructivistische beeldtaal gereduceerd wordt tot abstracte dynamische vormen, die de eenvoudige, krachtige slogans van de revolutie weerspiegelen⁴². Uiteindelijk stellen deze kunstenaars hun talenten voornamelijk ten dienste van de propaganda⁴³.

Een uitzondering moet hier weliswaar gemaakt worden voor de boeken *Suprematizmen* (1920) [afb. 13] van *Malevich* (1878-1935) en *Geschiedenis van 2 vierkanten* (1922) [afb. 14] van *Lissitzky* (1890-1941). Beide kunstenaars maken gebruik van een vertrouwd object: het boek. Maar ze maken er een autonoom werk van, los van een literaire of enige andere tekst⁴⁴.

De eerste typografische werken van *El Lissitzky*, *Kurt Schwitters*, *Piet Zwart* en *Van Doesburg* benadrukken fantasie -en contrastrijke toepassingen bij het benutten van de ruimte. Door de verdeling van zwart en wit en door een vakkundig



[afb. 13] *Suprematizmen*
Malevich, 1920



[afb. 14] *Geschiedenis van 2 vierkanten*
El Lissitzky, 1922

gebruik van kleur ontstaan er sterke composities en verrassende typografische tegenstellingen. Als de gewenste lettervormen niet onmiddellijk voorhanden zijn, aarzelen ze niet om die te construeren met behulp van metalen regels en ornamenten die ze vinden in een vergeten hoekje van de zetterij⁴⁵.

In Duitsland wordt de moderne typografie in oktober 1925 voor het eerst geïntroduceerd bij een publiek van professionele drukkers via uitgave van een speciaal nummer van het drukkerstijdschrift *Typographische Mitteilungen*. Met deze publicatie vestigt Jan Tschichold zijn naam als overtuigd pleitbezorger van de asymmetrische typografie. Eind jaren twintig toont Tschichold in zijn praktisch werk hoe subtiel, nauwkeurig en elegant de nieuwe typografie kan zijn⁴⁶. In boeken en artikelen die hij gedurende deze periode schrijft, probeert hij de moderne typografie in een sluitende definitie te dwingen. Asymmetrie en contrast vormen de basis van de moderne typografie. Zijn voorkeur gaat uit naar de schreefloze letter (sans serif). Deze zijn volgens hem leesbaarder dan de schreefletter of serif.

1.3.4.2. Vladimir Tatlin (1885-1953)

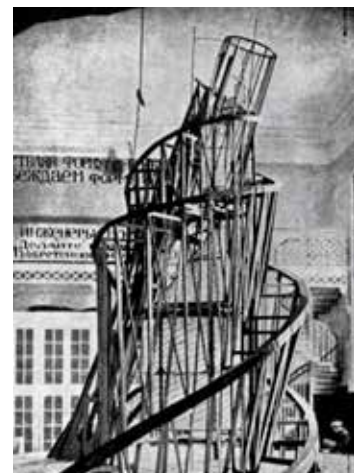
Ondanks de nieuwe definities van de kunst en de kunstenaar als instrument in dienst van de staat zien we binnen het constructivisme een grote diversiteit in de individuele benaderingen en stijlen.

De Russische schilder/beeldhouwer Vladimir Tatlin⁴⁷ [afb. 15] is één van de belangrijkste figuren binnen het constructivisme en een strijder van het eerste uur. Hij wordt voornamelijk geïnspireerd door het Italiaans futurisme en het Frans kubisme. Hij is een veelzijdig kunstenaar, maakt schilderijen, ontwerpt theaterproducties, maakt kleding, ontwerpt meubels, enz., ... In tegenstelling tot Malevitch gelooft hij dat het doel en het resultaat van creatief werk een echt voorwerp moet zijn, een materieel object en geen abstracte combinaties van gekleurde vlekjes.

Het gebruik van geometrische vormen wordt overgenomen van de suprematisten en de fascinatie voor technische constructies en de sterke vereenvoudiging van de werkelijkheid, haalt hij uit het rayonisme. De subjectieve benadering die bij het suprematisme centraal staat, wordt echter volledig afgezworen in zijn versie van het constructivisme. Hij streeft naar een objectieve benadering van de werkelijkheid waaruit elke verwijzing naar de innerlijke beleving of gemoedstoestand wordt geweerd. Heel wat inspiratie komt opnieuw uit Europa, en dan vooral uit de kubistische assemblages van Picasso. In 1914 reist Tatlin een aantal keer naar Parijs om er Picasso te bezoeken.



[afb. 15] Gerationaliseerde en gestandaardiseerde kledij die optimaal gebruik maakt van de stof. Bovendien zou deze kledij geschikt zijn voor alle gelegenheden (zowel voor werk als privé). Vladimir Tatlin, 1914



[afb. 16] Monument van de Derde Internationale, Tatlin, 1920

Hij is diep onder de indruk van diens collages en assemblages die vervaardigd zijn uit materialen zoals hout, metaal en glas.

Tatlin fabriceert zeer veel assemblages en constructies waaronder het befaamde *Monument van de Derde Internationale* [afb. 16], ook wel bekend als 'de *Tatlintoren*', een werk uit 1920. Het is een open spiraalvormige toren uit metaal dat draaiende ruimten bevat waarin kantoren gevestigd kunnen worden. We kunnen hier duidelijk een verweving van beeldende kunst en architectuur opmerken. *Tatlin* was de eerste kunstenaar die de objectloosheid van het platte vlak converteert naar de reële driedimensionale ruimte⁴⁸.

Na zijn 'geschilderde reliëfs' maakt *Tatlin* 'contrareliëfs' [afb. 17] of volwaardige ruimtelijke constructies. De essentie van deze constructies is dat ze zijn gecreëerd om de verschillende objectieve elementen, vormen, kleuren, ruimtes en constructies te ontdekken en ermee te experimenteren. *Tatlin* blijft sterk gefascineerd door de Russische volkskunst, eenvoudige motieven en felle kleuren. Stilaan evolueert het werk van de constructivisten naar een meer abstractere vormgeving, een tendens, die bij kunstenaars, zoals *Lissitzky*, duidelijk zichtbaar is.

1.3.4.3 Alexander Rodchenko (1891-1956)

Alexander Rodchenko is één van de veelzijdigste Russische kunstenaars in de jaren '20 en '30. Aanvankelijk maakt hij internationaal naam als beeldhouwer, schilder en graficus, maakt reclameposters voor films, winkels en fabrieken en ontwerpt boekomslagen en meubels. *Rodchenko* verlaat de zogenaamde 'pure' kunst om een beeldtaal te ontwikkelen die ook de massa zal aanspreken. Om dit te bereiken is hij niet alleen actief als vernieuwend documentaire fotograaf en fotojournalist, maar ook als grafisch ontwerper. Deze ontwerpen zijn vaak doordrongen van de utopische idealen van de revolutie en van de enigszins brutale Stalinistische propagandamachine. Hij legt zich steeds meer toe op het maken van fotomontages⁴⁹. De illustraties bij *Vladimir Majakovski's* dichtbundel *Pro éto* [afb. 18], waarin deze zijn liefde voor *Lilia Brik* uit, zijn hier een voorbeeld van. In het tijdschrift *LEF* toont *Rodchenko* op een advertentie zijn gecombineerde talenten van schilder, ontwerper en fotograaf: de in gouache aangebrachte kleuren rood, blauw en groen, de in corpsgrootte oplopende letters en de met gekantelde camera gemaakte close-up van de stralende en roepende *Lilya Brik* [afb. 19]. Het is een ontwerp dat hedendaagse ontwerpers inspireert waaronder de Schotse band *Franz Ferdinand* [afb. 20] en de Amerikaanse ontwerper *Shepard Fairey* [afb. 21]^{50/51}.



[afb. 17] Contrarelief, Vladimir Tatlin, 1914



[afb. 18] Fotomontage bij Vladimir Majakovski's dichtbundel *Pro éto*, Rodchenko, 1923



[afb. 19] Lilya Brik, ontwerp Alexander Rodchenko, 1924



[afb. 20] CD 'You could have it so much better', Franz Ferdinand, 2005.



[afb. 21] Single CD 'Say Yes' - The Afternoons, ontwerp Shepard Fairey, 2008

Als revolutionaire kunstenaar is hij ervan overtuigd dat fotografie het medium van zijn tijd is en ontwikkelt hij een geheel nieuwe beeldtaal met uitgesproken camerastandpunten, extreme perspectieflijnen en close-ups van verrassende details⁵². Nieuw is dat Rodchenko, grafisch ontwerp als een integraal onderdeel van de fotografie ziet [afb. 22]. Er zit experiment en diversiteit in zijn werk en hij ontwikkelt zich zo tot een belangrijke voortrekker van het fotografisch constructivisme. In 1928 schrijft hij in een essay:

“Om de mens een nieuwe manier van kijken te leren, moet men alledaagse, vertrouwde voorwerpen vanuit volledig onverwachte hoeken en in onverwachte situaties laten zien; nieuwe voorwerpen dienen van verschillende kanten gefotografeerd te worden om een compleet beeld van het voorwerp te geven.”⁵³

Begin jaren dertig legt Rodchenko zich noodgedwongen toe op propagandistische journalistiek. Hij fotografeert in Moskou sportevenementen, officiële parades, het theater en het circus.

In 1933 krijgt hij van de autoriteiten toestemming om de laatste fase van de aanleg van het prestigieuze Witte Zee kanaal te fotograferen en deze beelden worden in het *Foam* ook tentoongesteld. Foto's van vrolijke arbeiders, spelend op hun accordeons, onder een banier met tekst: “Wij liggen op schema!” Het kanaal is in werkelijkheid door politieke gevangenen en dwangarbeiders met de blote hand gegraven. Zo'n 200.000 van hen komen daarbij om het leven. Rodchenko [afb. 23] weet dit, maar manipuleert de beelden. Dit maakt duidelijk dat hij een partijlid was, dienaar(?) van de dictatuur⁵⁴.



[afb. 22] Affiche voor film Kino-eye van Dziga Vertov, ontwerp Rodchenko, 1924



[afb. 23] Rodchenko staande voor een ruimtelijke constructie, 1922

NOTEN

- ¹ VAN DER BIEST, P., *Geschiedenis van de Russische Revolutie*: www.socialisme.be/marxisme/1917rusland1.html. Geraadpleegd op 21 april 2011.
- ² Ibidem.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Sovjets: Oorspronkelijk had het begrip betrekking op lokale raden van arbeiders, boeren en soldaten aan het begin van de twintigste eeuw, gedurende de laatste jaren van de Romanov-dynastie. De ideeën van de Sovjets zijn verbonden met het radencommunisme. Volgens dit systeem verkiezen arbeiders, legereenheden, stadsdelen en dorpen vertegenwoordigers in een zelfbestuursorgaan, de lokale sovjet. Die delegeert op zijn beurt afgevaardigden voor de sovjet op het niveau daar direct boven, enzovoort, tot men op het hoogste niveau is beland.
- ⁵ VERSTEEGH J., *90 jaar na de Russische revolutie*, www.archivesolidaire.org/scripts/article.phtml?section=A2AAABAA&obid=35644, Geraadpleegd op 21 april 2011
- ⁶ Pavlov Reflex: is het experiment van Ivan Pavlov dat bekend staat onder de naam *Hond van Pavlov* en een voorbeeld van klassieke conditionering. Pavlov stuitte op het verschijnsel dat honden beginnen te kwijlen wanneer ze voedsel wordt aangeboden. Hij onderzocht dit verschijnsel door een signaal te geven en daarna de honden te voeren. Oorspronkelijk kwijlden de honden alleen bij het voeren en niet bij het signaal. Nadat de combinatie van signaal gevolgd door voeren enkele keren was herhaald begonnen de honden al te kwijlen bij het geven van het signaal.
- ⁷ FLINTERMAN J. J., Het historisch materialisme voor studenten in 1500 woorden verklaard flinterm.home.xs4all.nl/Historisch-materialisme-verklaard.html. Geraadpleegd op 3 augustus 2011.
- ⁸ FIGES O., Natasja's dans, Uitgeverij Het Spectrum, 2003, p. 436
- ⁹ FIGES O., Natasja's dans, Uitgeverij Het Spectrum, 2003, p. 435
- ¹⁰ FIGES O., Natasja's dans, Uitgeverij Het Spectrum, 2003, p. 438
- ¹¹ FITZPATRICK, S., *The commissariat of Enlightenment*, Cambridge, 2002, p. 114
- ¹² NAKOV, A. B., *Kunst und Revolution in Russland*, tentoonstellingscatalogus: Tendenzen der zwanziger Jahre, Berlin 1977, p. 1/111
- ¹³ MEYER-HERMANN E., *Künstlerbücher I*, p. 5
- ¹⁴ GRAY, C., *The russian experiment in art, 1863-1922*, London 1970, p. 216
- ¹⁵ De naam ROSTA is vooral ook bekend geworden door de agitprop-posters die het persbureau liet maken door bekende avant-gardistische en futuristische kunstenaars als Vladimir Majakovski, Vadim Sjersjnevitsj, Vladimir Lebedev, Aleksej Radakov en Alweksandr Rodtsjenko. De posters beelden vooral revolutionaire propaganda-thema's uit, maar richtten zich ook op alledaagse onderwerpen
- ¹⁶ De Witten of het Witte Leger was één van de strijdende partijen tijdens de Oktoberrevolutie in Rusland in 1917. De Witten, die tegen het bolsjewisme waren, bestonden onder meer uit mensjewiki, vroegere grootgrondbezitters, de vroegere legertop, de Russische adel, maar ook uit buitenlandse troepen.
- ¹⁷ SLO Enschede 2007, *Kunst voor de massa*. Geraadpleegd op 21 april 2011, histoforum.digischool.nl/ckv/
- ¹⁸ PARTON, A., Mikhail Larionov and the Russian AvantGarde, Thames and Hudson, London, 1993, p. 113.
- ¹⁹ SCHWARZ D. (ed.), *Books 1968-89*, Lawrence Weiner; tent. cat., Keulen, Verlag der Buchhandlung Walter König, 1989, p. 12
- ²⁰ 'Le Futurisme': Futuristisch Manifest, www.kubisme.info/kt301m.html. Geraadpleegd op 27 april 2011
- ²¹ www.theartserver.org/artikels/2006/01/31/het-futurisme/. Geraadpleegd op 27 april 2011
- ²² colophon.com/gallery/futurism/7.html. Geraadpleegd op 27 april 2011
- ²³ DRUCKER J., *The visible word: experimental typography and modern art, 1909-1923*, 1991, p. 240
- ²⁴ www.theartserver.org/artikels/2006/01/31/het-futurisme/. Geraadpleegd op 28 april 2011
- ²⁵ hagen.let.rug.nl/~meander/wordpress/wp-content/uploads/2007/04/hoorcollege-8.pdf Geraadpleegd op 30 mei 2011
- ²⁶ PARTON, A., Mikhail Larianov and the Russian Avant-Garde, Thames and Hudson, London, 1993, p. 155
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ www.kijkopkunst.be/taalvande kunst/pagina.asp?pagkey=61665. Geraadpleegd op 30 mei 2011
- ²⁹ SIMMEN, J., Kazimir Malevich: Leven en Werk, VG Bild-Kunst, Bonn, 1999, p. 37.
- ³⁰ FAUCHEREAU, S., *Moscow 1900-1930*, Millard Press, New York, 1988, p. 84.
- ³¹ SIMMEN, J., Kazimir Malevich: Leven en Werk, VG Bild-Kunst, Bonn, 1999, p. 46.
- ³² Bernard S. Myers - Trewin Copplestone, *Atrium, De geschiedenis van de kunst*, 1987, p. 831
- ³³ www.dekunst.net/dk-citaat-constructivisme.htm. Geraadpleegd op 30 mei 2011
- ³⁴ NERET, G., Kazimir Malevich, 1878-1935, Taschen, Köln, 2007, p. 52.
- ³⁵ NERET, G., Kazimir Malevich, 1878-1935, Taschen, Köln, 2007, uit het Duits vertaald, p. 56
- ³⁶ NERET, G., Kazimir Malevich, 1878-1935, Taschen, Köln, 2007, p. 61.
- ³⁷ www.katardat.org/3archiv/3005rusavagarde.htm#Constructivisme%20&%20Functionalisme Geraadpleegd op 20 mei 2011
- ³⁸ vanabbemuseum.collectionconnection.nl/abbe/v2/abbe.aspx?p=stromingen&s=constructivisme Geraadpleegd op 20 mei 2011
- ³⁹ MARGIT ROWELL – DEBORAH WYE, *The Russian avant-garde book 1910-1934*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p. 180
- ⁴⁰ D. SCHWARZ, *Books 1968-89*, Lawrence Weiner (tent. cat.), Keulen, Verlag der Buchhandlung Walter König, 1989, p. 2
- ⁴¹ T. GUEST, *An Introduction to Books by Artists*, in *Books by artists*, Toronto, 1981, p. 8

- ⁴³ BARRON S., M.TUCHMAN, *The Avant-Garde in Russia, 1919-1930, New Perspectives* (tent. cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 105
- ⁴⁴ D. SCHWARZ, *Books 1968-89*, Lawrence Weiner, tentoonstellingscatalogus, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walter König, 1989, p. 2
- ⁴⁵ HERBERT SPENCER, *Pioniers van de moderne typografie*, 1982 p. 60
- ⁴⁶ Ibidem
- ⁴⁷ Monument van de Derde Internationale', www.digischool.nl/ckv2/ckv3/kunstentechniek1/tatlin/vladimir_tatlin.htm, laatst geraadpleegd op 23 juni 2011.
- ⁴⁸ nl.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin, Geraadpleegd op 23 juni 2011
- ⁴⁹ www.fotografie.nl/nieuws/36173/vintage-fotografie-bij-foam, Geraadpleegd op 4 augustus 2011.
- ⁵⁰ FOAM - Amsterdam, www.myfirstartcollection.com/download/2191, Geraadpleegd op 4 augustus 2011.
- ⁵¹ In januari 2010 bezocht ik in het Foam-Fotografiemuseum te Amsterdam, de tentoonstelling 'Revolution in Photography' met werken van Rodchenko. Deze expositie gaf een uniek overzicht met meer dan 200 vintage afdrukken met een overzicht van zijn werken.
- ⁵² www.fotografie.nl/nieuws/36173/vintage-fotografie-bij-foam, Geraadpleegd op 4 augustus 2011.
- ⁵³ www.digischool.nl/ckv1/fotografie/rodsjenko.htm, Geraadpleegd op 4 augustus 2011
- ⁵⁴ Rodchenko moet, net zoals zijn vele collega's, de avantgardistische idealen van de revolutie in de jaren dertig inruilen voor sociaal-realistische projecten. Zo maakt hij, 'modern' vormgegeven, fotoboeken over het Rode Leger en de Sovjet Unie in opbouw. Na zijn dood, in 1956, wordt er in zijn studio zo'n fotoboek gevonden. Het gaat over het land Uzbekistan, waar Stalin in 1937 de gehele politieke leiding laat uitmoorden. Het fotoboek is zeven jaar daarvoor, omstreeks 1930, gemaakt. Er staan veel foto's in van vermoorde politici. Rodchenko had, in opdracht van de Stalinistische leiding, op de groepsfoto's van politici met zwarte inkt de gezichten van de personen die zijn vermoord weggekrast. De politici zijn niet alleen vermoord, maar ze moeten ook uit de geschiedenis verwijderd worden. Geraadpleegd op 4 augustus 2011, www.kunstkanaal.net/kunst/alexander+rodsjenko.html

HOOFDSTUK 2

El Lissitzky 1890 - 1941



De kunstenaar bouwt met zijn penseel een nieuw teken.

Dit teken is geen herkenbare vorm van iets dat al klaar is, dat in de wereld bestaat - het is het teken van een nieuwe wereld, waaraan verder wordt gebouwd, en die door de mensen bestaat¹.

El Lissitzky speelt een sleutelrol in de tijd van de Revolutie in Rusland. Hij is een veelzijdig kunstenaar met meerdere vakgebieden wat hij 'het overstapstation tussen schilderkunst en architectuur' noemt. Dit maakt hem enorm invloedrijk - als schilder, grafisch ontwerper, docent, propagandist, expositieontwerper en als architectuurtheoreticus. Hij is een belangrijke schakel tussen de Sovjetcultuur en westerse kunstgroepen omdat hij veel naar Europa reist om de Sovjetkunst te presenteren en contacten te onderhouden. Hij ontmoet leden van De Stijl, dadaïsten in Zwitserland en Duitsland, Bauhauskunstenaars en -ontwerpers. Hij is een creatieve duizendpoot met een onvermoeibaar doorzettingsvermogen. Door zijn vele reizen brengt hij samenwerkingsprojecten tot een goed einde. Ondanks zijn ziekte (tuberculose) blijft hij dynamisch en vastberaden doorwerken. De laatste jaren van zijn leven houdt hij zich vooral bezig met het ontwerpen van Sovjet-tentoonstellingen en posters voor oorlogspropaganda².

2.1 LISSITZKY IN KAART

El (Eleazar) Markovich Lissitzky, geboren op 23 november 1890, woont in Polsjinok, een kleine joodse gemeenschap bij Smolensk. Vanaf 1909 start hij zijn studie architectuur in Darmstadt (Duitsland). In zijn vroege werk zien we een portret, boomstudies en tekeningen van bouwwerken uit plaatsen die Lissitzky vertrouwd zijn, o.a. uit Vitebsk en Smolensk. In 1911 bezoekt hij voor het eerst Parijs. Een jaar later maakt hij een voettocht door Noord-Italië en bestudeert hij de Italiaanse architectuur. Tekeningen uit deze periode hebben vaak zware omtreklijnen binnen een afgerond kader, vlakken gevuld met hevige kleuren [afb. 1] waardoor ze een illustratief karakter krijgen³.



[afb. 1] Venetië, 1913

Wanneer de Eerste Wereldoorlog uitbreekt moet Lissitzky, evenals veel van zijn landgenoten (o.a. Kandinsky en Chagall) terugkeren naar Rusland. Daar treft

hij een levendige futuristische beweging aan waarin beeldende kunstenaars en schrijvers hun inspiratie halen uit de dynamiek en de gefragmenteerde vormen van het Italiaanse futurisme en het Franse kubisme⁴.

In 1915 vestigt *Lissitzky* zich in Moskou en schrijft hij zich in aan het Polytechnisch Instituut van Riga in Letland, vanwege de oorlog tijdelijk in Moskou gevestigd. Gedurende die periode werkt hij op architectenbureaus en neemt hij als kunstenaar deel aan tentoonstellingen. De Joodse cultuur komt tot bloei en deze terugverhuizing lijkt de Joodse en Russische identiteit van *Lissitzky* te stimuleren. Tussen 1917 en 1919 is het plotseling mogelijk om Jiddische boeken uit te geven. *Lissitzky* zet zich gedurende deze periode vrijwel totaal in voor de Joodse nationale kunst. Hij houdt zich vooral bezig met het ontwerpen van illustraties en omslagen voor Joodse boeken.

In 1919 wordt *Lissitzky* docent aan de kunstacademie in Vitebsk, waar hij *Marc Chagall* en *Kazimir Malevich* ontmoet. Op dat moment richt *Lissitzky* zich tot de suprematistische theorie van de kunst en de UNOVIS-groep⁵. Eén van de allerbelangrijkste contacten in het werk en evolutie van *Lissitzky*, is *Malevitch*. Onder zijn invloed maakt hij experimentele ontwerpen die hij 'Prouns' noemt, zijn eerste non-figuratieve werken⁶. (zie blz. 32, afb. 6).

Tussen 1921 en 1925 werkt *Lissitzky* in Duitsland, Nederland en Zwitserland waar hij verschillende contacten legt. Hij vertrekt voor een korte periode naar Moskou om aan de kunstacademie *Vchutemas*, het Russische Bauhaus, les te geven in de architectuurafdeling. Eén van de docenten daar is *Tatlin*. Met zijn *Monument voor de derde internationale*, wil hij zijn kunst in dienst stellen van de maatschappij. 'De individuele kunstenaar is ondergeschikt aan de gemeenschap' en daar kan *Lissitzky* zich wel in vinden. Tussen 1923 en 1925 ontwerpt hij de 'Wolkenbügel', één voor Moskou geplande hoogbouw op drie pijlers. Gedurende een tijdelijk verblijf in Berlijn, rond 1922, publiceert hij samen met de Russische schrijver *Ilya Ehrenburg* het tijdschrift *Vesjts-Gegenstand-Object* [afb. 2]. Het met de hand getekend ontwerp heeft een strakke typo en diagonalen in de compositie. Met dit tijdschrift willen ze West-Europa informatie bieden over de Russische kunst en literatuur en Rusland informeren over de West-Europese kunst. *Lissitzky* wijdt zich meer en meer aan typografie, toegepaste kunsten en tentoonstellingen. Hij neemt deel aan de organisatie en de opbouw van de eerste Russische Kunsttentoonstelling die in de herfst van 1922 plaatsvindt in Berlijn. Daar kan het Westerse publiek voor het eerst na de wereldoorlog kennis maken met het suprematisme en het constructivisme naast traditionele kunst en voorlopers van het socialistisch realisme⁷.



[afb. 2] *Gegenstand* nummer 1-2, El Lissitzky and Ilya Ehrenburg, 1922

Een jaar later, vergezelt hij deze tentoonstelling naar het Stedelijk Museum van Amsterdam. Hij neemt deel aan de samenkomst van constructivisten en dadaïsten in Weimar, houdt er voordrachten en schrijft een aantal artikelen over de nieuwe kunst in Rusland. Hij bezoekt geregeld het Bauhaus en ontmoet er *Theo Van Doesburg*, *Kurt Schwitters*, *Moholy-Nagy* en *J.J. Oud*⁸. Ondertussen blijft hij *Prounen* schilderen en maakt hij omslagen en illustraties voor boeken, voornamelijk voor Russische uitgeverijen in Berlijn.

Samenwerkingen met *Theo Van Doesburg* en *Vladimir Majakovsky* volgen hierop. In 1923 geeft *Lissitzky* zijn eerste solo-tentoonstelling in het Kestner Gesellschaft in Hannover. In datzelfde jaar leert hij *Sophie Küppers* kennen. Zij is weduwe van *Paul Küppers*, die artistiek leider is geweest van het Kestner Gesellschaft. Enkele jaren later trouwen ze en gaan ze in Moskou wonen.

In Hannover werkt hij samen met *Kurt Schwitters* aan de vormgeving van het avant-gardetijdschrift *Merz*. [blz 36, afb. 13]. Hij gaat zich meer en meer interesseren voor fotografie als grafisch medium. Een voorbeeld hiervan is een fotomontage van *Kurt Schwitters* [afb. 3]. In Zwitserland begint hij aan een reeks fotografische experimenten en werkt hij met *Hans Arp* aan *De ismen in de kunst*, [blz. 37, afb. 14]⁹.

Eind 1923 wordt *Lissitzky* ernstig ziek. Pelikan, de firma in kantoorbenodigdheden, helpt *Lissitzky* met een vaste maandvergoeding in ruil voor het maken van bedrijfsreclame. Vanaf dan schildert hij geen *Prounen* meer, maar concentreert zich vooral op typografische ontwerpen en experimenteert met fotogrammen en meervoudige opnamen. Ondanks zijn ziekte blijft hij actief doorwerken aan allerlei projecten. Wanneer *Lissitzky's* visum voor Europa wordt afgewezen, gaat hij in 1925 terug naar Rusland en concentreert hij zich op het ontwerpen van architectonische projecten en tentoonstellingen voor de Sovjet-overheid. Hij wordt in Moskou opnieuw benoemd aan de *Vchutemas*, nu als docent voor interieurarchitectuur. Daar doceert hij tot 1930¹⁰.

Vervolgens reizen *Lissitzky* en *Sophie Küppers* naar Wenen, Stuttgart, Frankfurt en Parijs en bezoeken daar verschillende architecten en kunstenaars. In Parijs ontmoeten ze *Piet Mondriaan*. Het is hun eerste ontmoeting.

“Ondanks het gebrek aan kennis van Frans en Duits begrepen de beide kunstenaars elkaar direct. Hun experimenten, die van *Lissitzky* in de ruimte, die van *Mondriaan* op het vlak, vulden elkaar wederzijds aan. *Lissitzky* was in *Mondriaan's* atelier zeer onder de indruk van de heldere kleurvlakken; hij voorspelt hem een grote toekomst voor de toepassing van de kleur als component van de architectuur”¹¹.



[afb. 3] Kurt Schwitters gefotografeerd door *Lissitzky*, 1924-1925

Lissitzky blijkt een trouw propagandist onder het bewind van Stalin. Voorbeelden hiervan zijn de ontwerpen voor de kinderboeken, *Die vier Grundrechnungsarten* [afb. 35] en *Dlja Golosa* [afb. 34]. In de jaren '30 doet Lissitzky vormgeving en montage voor verschillende afleveringen van het Sovjet propagandablاد *USSR im Bau* (USSR in opbouw) [afb. 4]. Het doel van deze vormgeving is een gemythologiseerd beeld van de Sovjet-werkelijkheid geven. Hij blijft het communisme trouw en de vraag is in hoeverre hij in het ideaalbeeld van de Sovjet-Unie is blijven geloven. Speelt angst een rol of is er op een bepaald moment geen weg meer terug? Ondanks zijn ziekte blijft hij ontwerpen tot het einde. Op 21 december 1941 sterft Lissitzky in zijn huis in Schodnja bij Moskou¹².



[afb. 4] Sovjet propagandablاد *USSR im Bau*, 1933

2.2. ENGAGEMENT

Na 1917 verandert Rusland radicaal. Commerciële galerieën verdwijnen, privécollecties worden door de staat in beslag genomen en genationaliseerd. Kunstenaars moeten leren overleven in een communistisch systeem. Engagement is verplicht in deze harde strijd¹³. Bij Lissitzky ligt dit nog anders. Zijn vaardigheden en flexibiliteit blijken nuttig in een systeem waar collectief bezit de individuele eigendom verdringt en hij voelt zich verbonden met de doelstellingen van de nieuwe Sovjet-maatschappij. Lissitzky aanvaardt ook dat kunst politiek moet zijn, dat die dient om het besef van de politieke doelstellingen van een nieuwe regering te vergroten¹⁴.

Kort na de oorlog verricht hij werk voor culturele afdelingen van de nieuwe regering. Zo ontwerpt hij een Sovjetvlag die op 1 mei 1918 door de regeringsleden over het Rode Plein wordt gedragen¹⁵. In haar boek *'El Lissitzky, life, letters, text'* geeft Sophie Lissitzky-Küppers een interessante beschrijving van hoe revolutionaire kunst zich profileert:

'Art born of a time like this well worth contemplating and studying. The formulation of its aesthetics and the analysis of its nature presupposes some basis other than criticism of the artistic endeavours of earlier revolutionary epochs. The problem of art born of the Revolution should be tackled only by those who carry the spirit of revolution in their own souls. The works in the exhibition which do justice to the rebel art, this modernized art created in opposition to all that is obsolete, should not be assessed by standard criteria. Art produced during the Revolution is itself a revolution. Through it the shock-waves of total Revolution are relayed outwards. New standards of evaluation will have to be created for it. This new art, gushing forth like water from pure springs, will force aesthetics to adapt and submit to the everlasting desire for change, which

*most clearly manifests itself in the social revolution. The aesthetics developed from the Revolution will not merely be a facet of the Revolution, but a revolution itself - not just one of the Revolution's many-sided manifestations, but a reflection of the whole creative urge of time*¹⁶.

De kunstenaar moet dus in een periode van 'revolutie', revolutionaire kunst maken. Kunst bestaat volledig en in functie van de staat. Veel Russische kunstenaars die gewoon zijn her en der door Europa te reizen komen ook onder invloed van de wereldoorlog in een isolement terecht en kunnen hun talenten slechts in dienst stellen van de propagandamachine ¹⁷.

Een ander belangrijk aspect is dat *Lissitzky* van Joodse afkomst is. In de tijd van het 'Tsaristische Rusland', worden de Joden naar bepaalde plekken in Rusland verbannen. Daar kunnen ze wonen maar hebben veel minder rechten dan de gewone burger. Voor de Joden is de Revolutie een hoopvolle gebeurtenis. Toen *Lissitzky*, net zoals *Chagall*, in de omgeving van Vitebsk in Smolenk woont, worden vele Joden daar naartoe gestuurd. De Revolutie belooft hun een hele hoop dingen maar eigenlijk hebben ze weinig rechten. De val van het tsarenrijk versterkt bij de Joden de wil en de mogelijkheid hun eigen identiteit vorm te geven¹⁸. *Lissitzky* is dus erg gedreven om die idealen te verwezenlijken.

2.3. VORMGEVING

In deze uiteenzetting wordt op een aantal werken van *Lissitzky's* dieper ingaan ten einde beter de verbanden te kunnen leggen met hedendaagse vormgevers *Gert Dooreman* en *Piet Gerards*.

De meeste kennen *Lissitzky* als vormgever maar eigenlijk is hij in dit gebied een autodidact. Zijn bijzonder sterk ruimtelijk en compositorisch inzicht ver-raadt zijn voorgeschiedenis als interieurarchitect. Hij tekent veel en dankzij zijn veelzijdige interesse, de invloeden van andere kunstenaars en zijn historische kennis, kan hij zijn talent als vormgever snel ontplooien.

Het werk, *Khad Gadya* [afb. 5], is een aanzet naar de geometrisch-abstracte kunst die datzelfde jaar nog in zijn werk zal opduiken. De aanwezigheid van vormen en figuren met een geometrisch karakter geven zijn werk een zekere dynamiek.

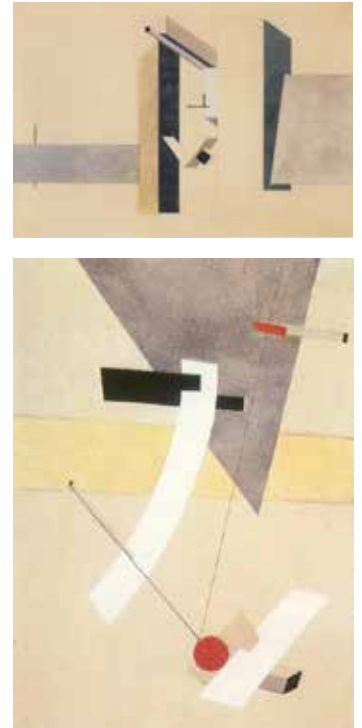
'Prouns', *Lissitzky's* experimentele ontwerpen ontstaan onder invloed van *Malevitch*. Het zijn non-figuratieve ontwerpen die een synthese vormen van suprematistische en constructivistische elementen. Deze composities bestaan



[afb. 5] Khad Gadya, 1919

vaak uit verplaatsbare assen en veelvormige perspectieven om een idee van draaiing in de ruimte te brengen. “We transformeren het doek tot cirkels”, verklaart hij in 1921, “en terwijl we in de ruimte rond draaien verheffen we onszelf de ruimte in”¹⁹. Een voorbeeld hiervan zijn de Prounen [afb. 6]. De verschillende ruimtelijke verhoudingen en de bizarre perspectieven spreken elkaar tegen door de manier waarop Lissitzky al die grote en kleine vormen naast en over elkaar plaatst in het vlak. Er ontstaan ingewikkelde en fascinerende composities.

Voor Malevitch’ futuristische opera ‘Overwinning op de zon’ bedenkt Lissitzky dat je een theaterstuk ook kan mechaniseren. Hij ontwerpt een aantal figuren en een dynamische omgeving waarin die geplaatst kunnen worden. In het stuk wordt de zon begraven, en verrijst de Nieuwe Mens, verlicht door elektriciteit²⁰. Het uiteindelijk resultaat is het ontwerp ‘de Figurinenmappe’: een map met litho’s van een aantal personages uit de opera. Een duidelijke typografie met daartegenover litho’s van dynamische figuren maken dit ontwerp mooi en origineel [afb. 7]. Ze zijn zo exact uitgewerkt dat het haast architectonische bouwtekeningen lijken.



[afb. 6]. Prounen, ca 1919/23



[afb. 7] Figurenmappe, Overwinning van de Zon, 1919/1920



In deze periode maakt *Lissitzky* een groot deel van zijn meest bekende werk, waaronder de litho uit 1919 '*Versla de Witten met de Rode Wig*'. [afb. 8], Deze propagandaposter wordt gezien als een suprematistische interpretatie van de militaire kaarten. In eerste instantie hebben de kleuren hier duidelijk een symbolische betekenis. Wanneer *Lissitzky* het over 'wit' heeft dan heeft hij het over de Wit-Russen, de monarchisten, conservatieven, liberalen en socialisten, die tegen de bolsjewistische revolutie vechten.



[afb. 8]. '*Versla de Witten met de Rode Wig*', 1919, poster, lithografie, 48,8 x 69,2 cm

Wanneer hij rood gebruikt is het de kleur van de Revolutie, de communisten en de bolsjewieken, onder leiding van *Lenin*. Deze invloed van kleurgebruik is doorontwikkeld nadat hij met *Malevitch* in contact is gekomen. Die was natuurlijk bezig met het zwarte vierkant, met het einde van de schilderkunst, met wit op wit²¹. Dit ontwerp straalt een dynamiek uit net door het beperkt kleurgebruik en het minimum aan geometrische vormen en letters.

Anderzijds ziet *Lissitzky* kleur als een vormprincipe. net zoals bijvoorbeeld *Rodchenko* en *Popova*, die vrij ingetogen met kleuren omgaan. Ze zien deze beperking als een voordeel, omdat ze hierdoor de ontwerp-opdracht tot de essentie kunnen leiden. Met zwart en wit maken ze composities en verdelingen zonder enige andere kleur waardoor het 'vlak' en de compositie veel belangrijker worden. Accenten worden daarna met één of twee kleuren toegevoegd. Dit evolueert tot een soort stijlprincipe, een principe van 'zo geven wij nu éénmaal vorm'²².

Een boek dat *Lissitzky* volledig zelf schrijft en vormgeeft is het '*Suprematistische verhaal over twee vierkanten in 6 constructies*' (*Suprematitsjeskij skaz pro dva kvadrata v shesti postrojках*) [afb. 9] Het is een eerste kinderboek en lijkt op een draaiboek voor een film met zes afbeeldingen, 'zes constructies'. In dit verhaal maakt *Lissitzky* gebruik van suprematistische vormen.



[afb. 9] El Lissitzky *Suprematistisch verhaal over twee vierkanten in zes constructies*, Berlijn, 1922

De tekst is opgebouwd uit verschillende lettertypes van diverse formaten, meestal diagonaal bij de afbeeldingen geplaatst. Het verhaal gaat over twee vierkanten, een rood en een zwart, die naar de aarde vliegen. “Ze zien zwart, onrust, een slag, en alles vliegt uit elkaar. Op het zwart wordt helder rood geplaatst.” De suprematistische vormen, verbeelden zo de komst van een nieuwe maatschappij, waar het socialisme (het rode vierkant) en het suprematisme (het zwarte vierkant) samen aan werken²³. Het zwarte en het rode vierkant bundelen hun krachten om de chaos te vernietigen en een nieuwe orde te scheppen.

Hij gebruikt dit grafisch ontwerp zowel voor educatieve doeleinden als voor het overbrengen van een ideologie. Hij spoort de lezer aan om het gebeuren op de eerste bladzijde met papieren stokjes en derdelijke na te spelen. Een geometrisch ontwerp met ingebouwde propaganda! Meer en meer begint hij typografische elementen in zijn ontwerpen op te nemen. Tekens zoals letters en nummers, waaronder ook het wortel- en oneindigheidsteken, worden in hun traditionele betekenis toegepast.

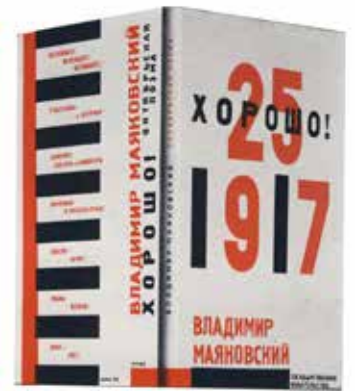
[afb. 10] Dichtbundel *Dlja Golosa* (Voor de Stem), oorspronkelijk gedrukt in rood, zwart en oranje, 1922



Theo Van Doesburg was erg onder de indruk van dit boek en publiceerde *Pro Dva Kwadrata* in een Nederlandse bewerking als een speciaal nummer van de *Stijl* (nr10/11, 1922). Hij neemt ook een artikel van Lissitzky over de *Prounen* in zijn tijdschrift op²⁴.

Lissitzky ontwikkelt zijn carrière als grafisch ontwerper verder met een aantal historische werken. Een samenwerking met Vladimir Mayakovsky leidt tot een boek met dertien van zijn bekendste gedichten, *Dlja Golosa* (Voor de Stem) [afb. 10]: een gedichtenbundel waarin de standpunten van Mayakovsky worden uiteengezet. Dit boek gaat ook over het communisme en de positie van de gewone man. Door de vormgeving van Lissitzky wordt het 'beeldende poëzie' en een provocerend werk op zich. Hij brengt door middel van het duimregister een grote vernieuwing op typografisch en vormelijk vlak. "Mijn pagina's staan tot de gedichten in ongeveer een gelijke verhouding, als een piano tot de viool die hij begeleidt"²⁵, schrijft Lissitzky. Niet alleen als nauwgezet boekontwerper maar ook als docent en pedagoog gebruikt hij grafische ontwerpen; de ene keer voor educatieve doeleinden, de andere keer voor het overbrengen van een ideologie. Hij gebruikt daartoe alleen materialen uit de typografische zetkast zoals grote en kleine letters, lijnen, cirkels en rasters en maakt er figuren mee waarvan sommige sterk aan zijn 'prounen' doen denken. Soms gebruikt hij een ouderwetse schreeffletter die hij in de letterbakken van

de drukkerij vindt. Maar in de echte vormgeving gebruikt *Lissitzky* meestal de schreefloze letter. Nog een ander ontwerp dat *Lissitzky* in samenwerking met *Majakovski* maakt is het boekomslag *Khorosho!* (Goed en Wel!) [afb. 11], een twee-kleurendruk in een typisch modernistisch stijl. Na 1917, is er een grote schaarste aan papier en drukinkt. De oorlogsomstandigheden hebben dus duidelijk hun invloed op zijn vormgeving²⁶.



[afb. 11] Gedichtenbundel van *Majakovski* *Khorosho!* (Goed en Wel!), ontwerp cover en backcover *Lissitzky*, 1930



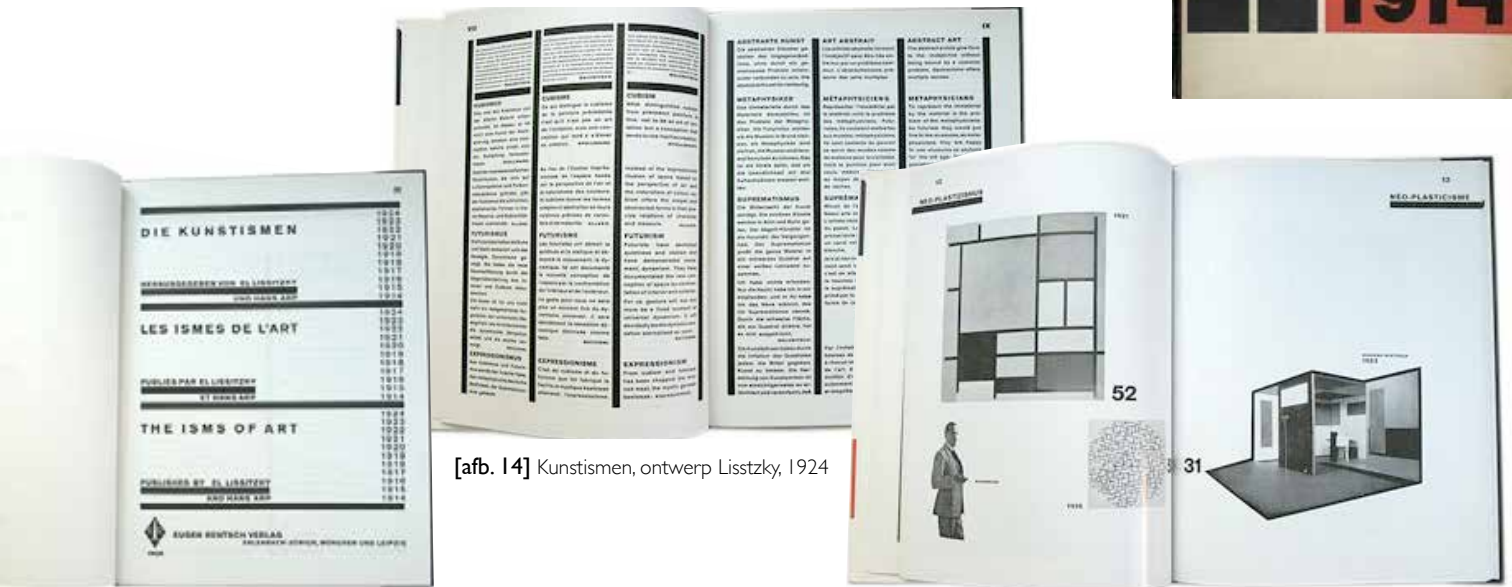
[afb. 12] *Die vier Grundrechnungsarten*, *Lissitzky*, 1930

Tijdens zijn verblijf in Berlijn ontmoet hij vele kunstenaars, waaronder *Kurt Schwitters*. Met hem brengt hij het nummer van april-juli 1924 van het dada-tijdschrift *Merz* uit [afb. 13]. Het wordt vormgegeven door *Lissitzky* en krijgt de naam *Nadci* (Natuur). De tekst, die bestaat uit een voorwoord en koppen voor een serie van paarsgewijs gerangschikte beelden roept kunstenaars op om de machine opzij te zetten ten gunste van 'natuurlijke' vormen zoals kristallen en planten, en pleit ervoor dat de kunst principes van organische groei, economie en evenwicht moet volgen. *Lissitzky's* typografisch ontwerp presenteert deze ideeën visueel door middel van een spaarzame lay-out. Ook is er een ruimhartig gebruik van lege ruimte en een harmonieuze ordening van tekst op de verticale en horizontale assen van het raster²⁷. Het is een experiment met typo en lay-out volgens de voorschriften van de Nieuwe Typografie.



[afb. 13] Tijdschrift *Merz* vol 2, no 8/9, ontwerp *Lissitzky*, 1924

Vanaf 1923 begint Lissitzky zich meer en meer te interesseren voor fotografie. In Zwitserland werkt hij met Hans Arp aan de *Kunstism* [afb. 14] in een typisch modernistische stijl²⁸. De vette sans-serif en grote vetgedrukte cijfers tonen duidelijk de invloed van Jan Tschichold's en Piet Mondriaan: verwerping van klassieke regels, zakelijkheid, technische precisie, functionaliteit en asymmetrie.



[afb. 14] Kunstismen, ontwerp Lissitzky, 1924

De reeks advertenties voor de Zwitserse firma Pelikan, bevatten ondermeer een advertentiereliëf op een houten paneel voor Pelikan schrijfmachinelinten [afb. 15], bestemd voor de etalage. Hij experimenteert ook met fotogrammen en meervoudige opnamen. Het beeld van de hand van de kunstenaar met Pelikan tekeninkt en passer [afb. 16] heeft zijn oorsprong in 'De Constructeur' [afb. 17]. Lissitzky beeldt zichzelf hier af als de 'kunstenaar-constructeur'. Het constructivistische concept van de kunstenaar als ingenieur van de wereld. Dit zelfportret is uit 6 opnamen samengesteld.



[afb. 16] Advertentie voor Pelikan inkt, 1925



[afb. 17] De constructeur, (zelfportret) 1924
Gelatine/zilverdruk met Lissitzky's opdracht aan Jan Tschichold, juli 1925



[afb. 15] Advertentie voor Pelikan inkt, 1925

Vanaf 1932 verzorgt *Lissitzky* de vormgeving en montage voor verschillende edities van het Sovjet propagandablاد *USSR im Bau* [afb. 19]. Het verschijnt in vier talen, met als doel de verworvenheden van de Sovjet-Unie onder Stalin in het buitenland aan te prijzen. Soms verzorgt *Lissitzky* alleen de lay-out, andere keren schetst hij ook de foto's die erin moeten komen. Vaak zien we wat van zijn vroegere werk doorschemeren: hij snijdt foto's diagonaal af of plaatst ze in ronde kaders; hij gebruikt soms brede banen om paginagedeelten van elkaar te scheiden en laat foto's van verschillende schalen met elkaar contrasteren. Hij maakt uitklappagina's en vanuit zijn fascinatie voor verschillende materialen gebruikt hij vaak diverse papiersoorten. *Lissitzky* geeft verschillende publicaties van de Sovjetregering vorm, over het rode leger, de zware industrie en de levensmiddelensector. Wanneer de Sovjet-Unie in 1941 in de Tweede Wereldoorlog betrokken raakt, ontwerpt hij zijn laatste affiche met een oproep tot het maken van oorlogsmateriaal [afb. 18].



[afb. 18] Geef meer tanks!
Propagandaposter,
ontwerp Lissitzky, 1941

We kunnen besluiten dat de aanwezigheid van de politieke en sociale context binnen het werk van *Lissitzky* in geen geval onderschat mag worden wanneer we de verschillende vernieuwingen binnen zijn vormgeving en beeldende kunsten bekijken en waarderen.

Bij de meeste avantgardisten zien we een toenemende vervaging van de grens tussen beeldende kunsten en de vormgeving als zodanig. *Lissitzky* is hierin een spilfiguur. Hij heeft zich bezig gehouden met een groot aantal creatieve en maatschappelijke kwesties. Zijn werk blijft actueel en nodigt nog steeds uit om aandacht te besteden aan zowel belangrijke onderwerpen, die om een engagement vragen, als aan zeer specifieke vormgeversaspecten. Met zijn gedreven enthousiasme voor nieuwe ontwikkelingen en zijn experimenten heeft hij als kunstenaar grenzen verlegd, normen doorbroken en nieuwe wegen geopend waar de hedendaagse generatie nog steeds uit kan putten.



[afb. 19] Magazine *USSR im Bau*,

NOTEN

- ¹ Geciteerd naar de Duitse vertaling van 'Suprematizm tvortsjestva' (het Suprematisme van het scheppende werk), 1920, Sophie Lissitzky-Küppers en Jen Lissitzky, El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden 1977, p. 20
- ² KLEIJN K., Communisme in Eindhoven. Geraadpleegd op 9 augustus 2011, www.zuiderlucht.eu/communisme-in-eindhoven/
- ³ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 14
- ⁴ Vanabbemuseum, Geraadpleegd op 10 februari 2011, <http://vanabbe.nl/lissitzky/nederlands>
- ⁵ Is een Russische kunstenaarsvereniging. Malevich staat in deze groep centraal en ontwikkelt er zijn ideeën verder. Deze groep houdt zich vooral bezig met het organiseren van evenementen en straatkunst voor Vitebsk, lesgeven, experimenteel werk met letters en geometrische vormen, grafische ontwerpen voor allerlei publieke commissies, publicaties,...
- ⁶ Interview Willem Jan Renders, organisator tentoonstelling Lissitzky+, Vanabbemuseum Eindhoven, 30 september 2010
- ⁷ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 18
- ⁸ Ibidem
- ⁹ SPENCER H., Pioniers van de moderne typografie. Amsterdam: Meulenhoff, 1983, p. 70
- ¹⁰ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 24
- ¹¹ LISSITZKY-KÜPPERS S., El Lissitzky, life, letters, text', Thames and Hudson, 1968, p. 87
- ¹² Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 26
- ¹³ Interview Willem Jan Renders, organisator tentoonstelling Lissitzky+, Vanabbemuseum Eindhoven, 30 september 2010
- ¹⁴ MILNER J., Ontwerpen - Lissitzky, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 2009, p. 9
- ¹⁵ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 15
- ¹⁶ LISSITZKY-KÜPPERS S., El Lissitzky, life, letters, text', Thames and Hudson, 1968, p. 12
- ¹⁷ Barron S., M. Tuchman, The avant-Garde in Russia. 1919-1930. New Perspectives, tentoonstellingscatalogus, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 105.
- ¹⁸ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 15
- ¹⁹ Vanabbemuseum, Geraadpleegd op 10 februari 2011, <http://vanabbe.nl/lissitzky/nederlands>
- ²⁰ www.vanabbemuseum.nl/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=493&cHash=02deb8eb48
- ²¹ Interview Willem Jan Renders, organisator tentoonstelling Lissitzky+, Vanabbemuseum Eindhoven, 30 september 2010
- ²² Ibidem
- ²³ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 18
- ²⁴ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 19
- ²⁵ Ibidem
- ²⁶ Interview Willem Jan Renders, organisator tentoonstelling Lissitzky+, Vanabbemuseum Eindhoven, 30 september 2010
- ²⁷ Vanabbemuseum, Geraadpleegd op 10 augustus 2011, vanabbe.nl/lissitzky/nederlands
- ²⁸ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 23
- ²⁹ Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, El Lissitzky, architect, schilder; fotograaf, typograaf, p. 26

HOOFDSTUK 3

Gert Dooreman 1958

*Mijn dienstbaarheid is niet meer 'de mens'
maar 'het eindresultaat van mijn vormgeving'.*



Gert Dooreman, bekend als boek- en afficheontwerper, studeert Vrije Grafiek aan het Sint-Lucasinstituut te Gent. Hij begint als illustrator (o.m. voor *De Standaard Magazine*, *De Morgen*, *Playboy*, *Humo*,...), maar verlegt het zwaartepunt van zijn activiteiten naar typografie en vormgeving. Hij is de vaste vormgever van de publicaties van *Tom Lanoye* en werkt in opdracht van verschillende theaterhuizen en gereputeerde uitgeverijen. Meerdere auteurs doen beroep op zijn vakmanschap. Naast boekvormgeving is de theateraffiche het andere grote specialisme van Dooreman. Goede en precieze belettering aanbrengen, noemt Dooreman zelf 'de poëzie van het meten'. Daarnaast is muziek zijn grote passie.

3.1. DOOREMAN IN KAART

Gert Dooreman wordt geboren in een familie van drukkers. De loden letters en de verslavende geur van inkt zijn hem lief. Hij wil striptekenaar of dierenarts worden, kent *Pieter Paul Rubens* en *Pieter Bruegel* maar vindt een *Willy Van der Steen* zeker even sterk. *Toulouse Lautrec* is één van zijn grote voorbeelden².

Hij volgt drie jaar kunsthumaniora als voorbereiding op een architectuurstudie, één jaar animatiefilm, om te eindigen met drie jaar vrije grafiek. Hij volgt dus geen opleiding grafische vormgeving en noemt zichzelf een 'autodidact'. Na zijn studies blijft hij in Gent wonen.

Begin jaren tachtig is Gent de stad waar alles mogelijk lijkt. Er is behoorlijk wat rumoer over het mogelijk verdwijnen van het kunstencentrum 'de Vooruit'. De redactie van *De Morgen* hokt in Gent en neemt deel aan het maatschappelijk en cultureel debat. Theater- en muziekgroepen vernieuwen zich en een gedreven figuur als *Jan Hoet* maakt met *Chambres d'Amis* (kunstinstallaties bij de mensen thuis) in 1986 furore. Iedereen uit het Gentse artistieke milieu trekt zich interdisciplinair uit de slag. Gent is zich hoe langer hoe meer als artistieke centrumstad en profileert zich internationaal³.

Alhoewel Dooreman zich veel beter voelt in zijn atelier thuis, wordt hij toch als het ware binnengesleurd in de grafische vormgeving door zijn artistieke partners Michiel Hendrickx en Tom Lanoye⁴.

Begin jaren tachtig lopen tekenen en vormgeving voor Dooreman parallel. Hij tekent voor 'de Morgen' en de samenwerking met Erik Meynen leidt tot opdrachten voor Humo, Flair, de Franstalige omroep RTBF en zelfs bedrijven als Renault en UCO. Hij ontwerpt een huisstijl en drukwerk voor de Beursschouwburg, het podium voor baanbrekend theater in Brussel. Enkele jaren later maakt hij Tom Lanoye's eerste cover bij Kritak (KRITiek en AKtie)⁵. 'Rozegeur en Maneschijn' [afb. 1] is de titel van dit boekje vol helse kritieken. Op de cover een treurige plant en een kitscherig beeldje van een 'blote madame' en op de achterflap een sanseveria. Dooreman is er op uit getrokken om typisch Vlaamse vensterbanken te fotograferen⁶.



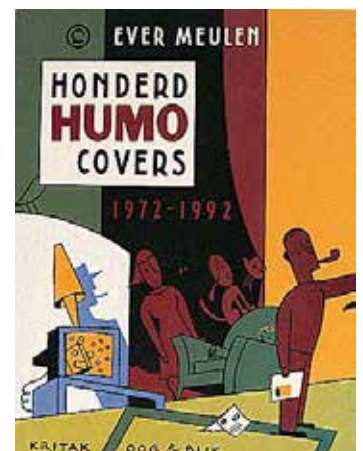
[afb. 1] Rozegeur en Maneschijn, Tom Lanoye, 1983

Hij geeft een tijdje les maar stopt met doceren omdat hij vindt dat hij veel te veel les doceert vanuit zijn eigen praktijk gerichte ervaring.

'Ze leren tegenwoordig studenten eerst beeldend te denken en niet vanuit de praktijk te ontwerpen'.

Hij leert zichzelf het vak, ziet 'vormgeven' als een ambacht. Het is één van zijn passies. In de jaren '80 wordt de zogenaamde *atoomstijl* heel populair. Ever Vermeulen [afb. 2] en de Expo '58 hebben een grote invloed op Dooremans illustraties. In die periode ontmoet hij ook fotograaf Michiel Hendrickx (*1951) met wie hij een lange tijd samenwerkt.

Door zelfstudie en door veel te kijken naar de grote typografische voorbeelden bouwt hij zijn kennis op. Hij verslindt de beroemde drukkersjaarboeken 'Penrose Annual' en leert zichzelf hoe je verschillende corpora met maximaal effect combineert en hoe kapitalen onberispelijk worden uitgespatieerd. De laatste jaren werkt hij vooral voor Meulenhoff/Manteau en zijn ontwerpen worden meermaals bekroond. Voor velen is hij één van de beste vormgevers van België⁷.



[afb.2] Honderd Humo covers, Ever Vermeulen

3.2. ENGAGEMENT

Engagement is voor Dooreman zijn broodwinning. Hij ontkent niet dat hij commercieel werkt. Toch zal hij geen dingen doen die tegen zijn overtuiging indruisen. Onder engagement verstaat hij: eerlijk zijn tegenover zichzelf.

‘Mijn engagement is dat alles wat ik maak een soort waarachtigheid zal hebben. Ik zal nooit dingen doen waar ik niet in geloof. Al de ideeën die komen, zijn gevoelsmatig omdat ik nu eenmaal alles opzuig wat daar mee te maken heeft⁸.’

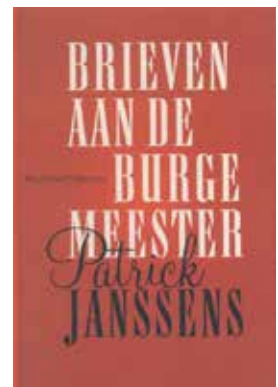
Hij neemt altijd een dienstbare houding aan, maar dat wil niet zeggen dat hij slaafs instructies volgt, dat hij geen eigen signatuur heeft of dat hij geen eigenzinnige visie heeft op zijn eigen werk. Zijn dienstbaarheid betekent wél dat zijn werk steeds functioneel is. Elk ontwerp is ondergeschikt aan het doel en dat verschilt per opdracht. Het helder communiceren van de boodschap vindt Dooreman de essentie⁹.

Waarom kiest een getalenteerd beeldenmaker überhaupt voor ontwerpen en niet voor ‘vrije’ kunsten? Hij had andere richtingen kunnen uitgaan. Zijn opleiding is trouwens grafiek, een vrije richting. Toch voelt hij zich aangesproken door die dienstbaarheid. Eigen aan het ambacht ‘vormgeven’ werkt hij graag op basis van een welomschreven opdracht. Zodra hij de verantwoordelijkheid heeft om een boek te ontwerpen, zal hij nooit zijn eigen ideeën opdringen¹⁰.

Hij aanvaardt een opdracht met zijn beperkingen maar ook met zijn vrijheden. Het is eigenlijk taak niet om dingen te creëren, zegt hij; eerder om de creaties van anderen te doen schitteren¹¹. Hij studeert heel de tijd en is een maniakale documentalist en perfectionist. Naar bijeenkomsten, seminars of voorstellingen rond vormgeving gaat hij zelden. Voor hem zijn het meestal kortstondige trends en daar wil hij zich niet voor engageren. Door zwart te kiezen terwijl iedereen wit kiest, oogst hij een licht shockeffect. Hij wil dat alles de tand des tijds kan doorstaan. Originaliteit interesseert hem niet, authenticiteit wel.

Een voorbeeld van zijn ‘engagement’ in vormgeving is de omslag ‘Brieven aan de burgemeester’ van Patrick Janssens’ [afb. 3] hoewel hij die minder geslaagd vindt. Hij kiest bewust om de naam van Patrick in een Script-letter te zetten wegens de populistische bijsmaak van de voornaam.

“Het boek, ‘Brieven aan de burgemeester’, is een verzameling van een paar honderd brieven. Het boek is kwalitatief uitgegeven, mooi en aangenaam om vast te nemen. De cover is zeer impactvol, zowel wat het kleurgebruik als de typografie betreft. Ik weet uit ervaring dat je een creatief iemand, die weet wat de doelstellingen zijn en zijn vak kent, moet laten doen. Wanneer je moet ingrijpen als auteur of als klant betekent dat meestal dat je de boodschap niet goed hebt overgebracht of dat hij zijn vak niet. Bij Dooreman is dit aan de orde. Ik heb het goed uitgelegd en Gert is een vakman dus sturing was niet nodig”¹².



[afb. 3] ‘Brieven aan de burgemeester’
Patrick Janssens 2001

3.1. VORMGEVING

In de jaren '80 is Vlaanderen op vlak van vormgeving nog enigszins braakliggend terrein en tal van kunstenaars en allerlei verwante beroepen overschrijden zonder schroom het vak waarvoor ze gestudeerd hebben. Kunstcatalogi worden vaak door de galerijhouders, museummedewerkers of door de kunstenaar zelf vormgegeven. De Vlaamse podiumkunsten met figuren als *Jan Fabre*, *Anne-Teresa De Keersmaecker* en *Jan Lauwers* beleven een soort renaissance en veroveren al snel de internationale scene. Dit nieuwe elan brengt een bescheiden opbloei van eigentijdse vormgeving met zich mee. Maar het is dan ook geen toeval dat ontwerpers uit de *Dooreman-generatie*, op het vlak van de typografie vrijwel allen autodidacten zijn¹³.

Nog tijdens zijn studies krijgt *Dooreman* via zijn vriendschap met fotograaf *Michiel Hendrickx* een eerste opdracht als tekenaar. Voor de rubriek, 'Konzjee Peejee', van *De Morgen* tekent hij tragikomische beelden van vakantieperikelen. Stilistisch combineert *Dooreman* in deze tekeningen het lichte en directe van een strip met rake waarnemingen van menselijke types [afb. 4]. Hierop volgen enkele jaren waarin *Dooreman* zijn tekenstijl verder uitzoekt en ontwikkelt. Hij maakt illustraties voor *Playboy* [afb. 5] en nu hij zijn draai gevonden heeft, gaat hij op hetzelfde elan verder in een reeks tekeningen die tussen 1993 en 1996 verschijnen in de *De Standaard Magazine*. Het is een lange, vruchtbare periode, waarin hij naast *Jan De Maesschalck*, *Ever Meulen*, *Herr Seele* en *Benoît*, het beste van zichzelf geeft¹⁴.



[afb. 4] *Konzjee Peejee*, tekening bij de vakantierubriek van *De Morgen*, 1981



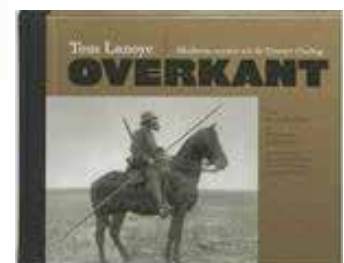
[afb. 5] *Playboy*, illustratie bij de column 'Vrij Belgisch' van *Ivan Heylen*, 1993



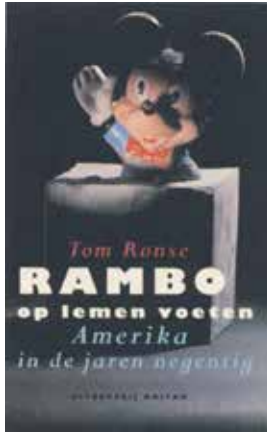
De laatste reeks gepubliceerde tekeningen van *Dooreman* dateren van 2002 en 2004, voor *Tom Lanoye's 'Gedichten uit de Groote Oorlog'*. Het worden twee boekuitgaven waarin vormgeving en tekeningen samenkomen. '*Niemand's Land*' (2002) [afb. 6] en '*Overkant*' (2002) [afb. 7] bundelen gedichten van *Tom Lanoye*, foto's van *Michiel Hendryckx* en tekeningen van *Dooreman* (en *Marichal*). In het binnenwerk van '*Niemand's Land*' toont *Dooreman* een typografisch experiment. Hij laat zich leiden door de expressieve typografie van *Dada*



[afb. 6] *Niemand's Land*, *Tom Lanoye*, 2002 (beeld *Michiel Hendricks*)



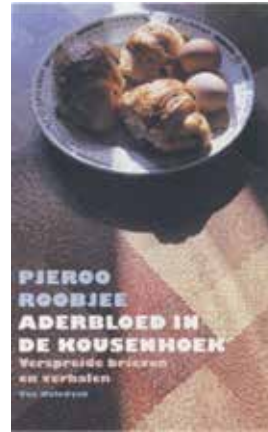
[afb. 7] *Overkant*, *Tom Lanoye*, 2004 (i.s.m. *Nicolas Marichal*, beeld uit het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis)



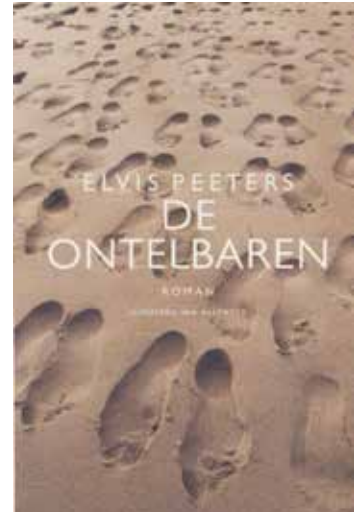
[afb. 8] *Rambo op lemen voeten*, Tom Ronse, 1990



[afb. 9] *De laatste communisten* Ivan Ollevier, 1997



[afb. 10] *Aderbloed in de kousenhoek*, Pjero Roobjee, 1999



[afb. 11] *De ontelbaren*, Elvis Peeters, 2004.

en *Paul van Ostaijen*. Het is een explosie van uiteenlopende lettervormen. Het duo *Dooreman-Hendrickx* publiceert in diezelfde periode een hele reeks boekomslagen. Enkele voorbeelden zijn: *Rambo op lemen voeten* 1990 (Tom Ronse) [afb. 8], *De laatste communisten* 1997 (Ivan Ollevier) [afb. 9], *Aderbloed in de kousenhoek* 1999 (Pjero Roobjee) [afb. 10] en *De ontelbaren* 2004 (Elvis Peeters) [afb. 11]. Dooreman zoekt naar een zo juist mogelijk samenspel tussen concept en visuele taal waardoor een inzichtelijke orde ontstaat.

Voor 'De ontelbaren' van Elvis Peeters reden we op een koude winterdag naar de kust. In de visionaire roman wordt het oude testament overspoeld, vertrappeld door miljoenen vreemdelingen. Op het koude strand drukten Gert en ik, broeders naast elkaar, onze blote voeten in het natte zand, aldus Michiel Hendrickx¹⁵.

Typografie wordt het domein bij uitstek voor *Dooreman*. Eind jaren tachtig gebruikt hij vooral plakletters en wordt heel handig in het nauwkeurig spatiëren van de losse letters, die hij met een spateltje van het moedervel op het millimeterpapier wrijft. De letterboeken van *Dan X. Solo*¹⁶ zijn een inspiratiebron voor hem. Hij fotokopieert uit deze boeken alfabetten die hij letter voor letter uitknipt en op stand monteert.

Zetterijen en drukkerijen zetten de langere teksten en doen het precisiewerk. Het is een tijdrovende maar leerrijke manier om de beperkingen van het vormgeven met letters onder de knie te krijgen. Bij bijvoorbeeld de boekomslagen 'Het oog' van Georges Bataille [afb. 12], en 'Zwarte aarde' van Osip Mandelstam [afb. 13] werkt hij in 2001 samen met drukkerij *Snoeck - Ducaju & Zn* te Gent die maar 5 lettertypen heeft: de *Bembo*, de *Copperplate*, *Times*, *Plantin*, en *Helvetica* en daar moet hij het mee doen¹⁷.



[afb. 12] *Het oog*, Georges Bataille, 2001



[afb. 13] *Zwarte aarde*, Osip Mandelstam 2001

Dooreman wordt enorm aangetrokken door echte authentieke lettertypen en dan vooral de houten exemplaren. *JMH Berckmans – ‘4 laatste verhalen’* [afb. 14], vind hij één van zijn beste boekomslagen.

‘Ik ben toen naar een typodrukker geweest, heb in de laden gekeken wat er allemaal in zat aan houten letters en heb dit laten drukken. Het ontwerp was in een kwartier gemaakt’¹⁸.

De sobere vormgeving en het eenvoudig elementaire kleurgebruik verlenen deze cover een tijdloos uitzicht.

In Gent opent het bureau ‘Aanzet’ van *Françoise Opsomer* en *Wil Trommelmans*, twee literair geïnteresseerde zettters-redacteuren. ‘Aanzet’ probeert de oude waarden van het typografisch vak met nieuwe middelen te lanceren. ‘Boek over het maken van boeken’ door *Huib van Krimpen* geldt als leidraad voor de nieuwe generatie vormgevers, waaronder *Dooreman* en *Filip Tacq*. Er ontstaat een wisselwerking waarvan beide partijen profiteren¹⁹. ‘Aanzet’ heeft de *Gill Sans* in huis van de Engelse ontwerper *Eric Gill*. Deze letter speelt een sleutelrol in Dooremans vormgeving. En dan is er nog de *Perpetua*, ook een letter van *Eric Gill* die *Dooreman* ontdekt in geschiedenisboeken over typografie. Met deze twee letters krijgt *Dooremans* typografie een maturiteit.

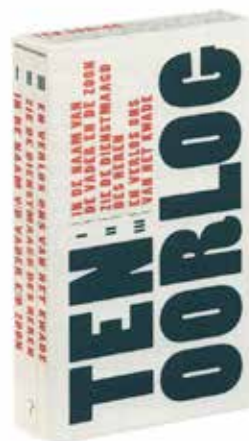
Dooreman gelooft in het zich toeëigenen van een letter! Door de *Gill Sans* jarenlang met ijzeren consequentie en in wisselende contexten succesvol toe te passen, is deze letter emblematisch voor zijn werk. Niemand kan nog een evenwichtige typografie met de *Gill Sans*-kapitalen maken of het lijkt op ‘een *Dooreman*’²⁰.

Ontwerpen is voor *Dooreman* naar de juiste letter zoeken met de juiste uitstraling en het juiste gevoel. De tekst primeert op de typografie die daaraan gestalte geeft. Voor hem moet een tekst altijd leesbaar zijn, ook al maakt hij een verschil tussen wervende tekst en broodtekst. Een boekcover moet de lezer kunnen prikkelen. Het moet nieuwsgierigheid opwekken naar de inhoud en daarnaast moet het binnenwerk zo goed mogelijk aansluiten bij de omslag.

‘Ontwerpen kan heel snel gaan. enfin, het basisidee moet er zijn, maar ik kan wel lang finetunen. Ik houd de evolutie in het proces ook bij. Ik overschrijf nooit een bestand en bewaar al mijn kladjes. Zo kan ik altijd teruggaan naar een idee dat beter was, een stap terugzetten als ik te ver ben gaan zoeken. Ik kan heel kritisch zijn tegenover mijn eigen werk en ik kan er naar kijken alsof ik het voor de eerst keer zie. Veranderingen breng ik daarna vooral aan uit ergernis of wrevel. Het eindresultaat komt zelden voort uit een aha-blijgevoel, maar eerder uit het rechtzetten van wat fout is’²¹.



[afb. 14] *4 laatste verhalen*, J.M.H. Berckmans, 2009



[afb. 16] 'Ten oorlog', Affiche 1997
Cassette met drie boekdeeltjes
Lanoye & Perceval naar Shakespeare

[afb. 15] 'Ten oorlog', Affiche 1997
Lanoye & Perceval naar Shakespeare

De Blauwe Maandag Compagnie, onder leiding van *Luk Perceval*, speelt in 1997-'98 *Ten oorlog*, een Shakespeare-bewerking van *Tom Lanoye*. Dooreman verzorgt de vormgeving van de affiche. Hij maakt een ontwerp met een krachtig sprekend letterbeeld.

'Bij dit ontwerp moet de typo dwingend zijn en ook niet teveel design. Het water staat aan je lippen als je 'ten oorlog' gaat, dus heb je zware typografie nodig'²².

De affiche [afb. 15] moet voor hem iets ongeschaafd hebben. Er moet een zekere 'drang' van uitgaan, zoals een affiche die nog inderhaast in elkaar wordt gebokst terwijl de oorlog voor de deur staat. Hij heeft dat principe ook toegepast op de tekst: de acteurs worden alleen bij hun achternaam genoemd, alsof hun namen afgeroepen worden in een militair appel. Decleir! Dottermans²³! De pamfletachtige stijl en het beperkt kleurgebuij maken dit ontwerp opvallend en sterk.

De tekstuitgave van *Ten oorlog* [afb. 16] bestaat uit een cassette met drie deeltjes, waarbij de ontwerplijn van de affiche wordt doorgetrokken. Er ontstaat een sterk beeld door de monumentale belettering zonder nood aan verdere visuals.

Naast boekontwerpen verzorgt *Dooreman* ook de vormgeving voor de publieke ruimte. Hij ontwerpt voor de Antwerpse stadsdichters en vooral de magistrale laatste strofe uit 'De Boerentoren schrijft' [afb. 17] van *Tom Lanoye* spreekt aan. Deze banner siert maandenlang de KBC-toren te Antwerpen. Weinig versregels uit de lage landen zijn door zoveel mensen in zo'n korte tijd gelezen. Zoals het hoort staat de vormgeving van dit spandoek ten dienste van de inhoud,

van de tekst, van de woorden, van de letters. De kapitalen in versregels bazuinen over de stad. Dat werkt prima in de gebiedende wijs, je hoort het *Lanoye* zo uitschreeuwen. Maar evenzeer is *Dooreman* de vormgever van het intimistische gedicht 'een minimum' [afb. 18] van *Ramsey Nasr* op het Mechels Plein dat gaat over armoede. En van 'Ons geheugen' [afb. 19] van *Bart Moeyaert* in het voormalige Felix-Pakhuis dat nu het stadsarchief is geworden²⁴.



[afb. 19] *Ons geheugen*, Bart Moeyaert, 2007



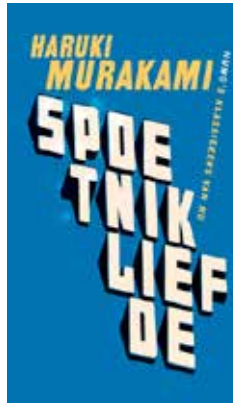
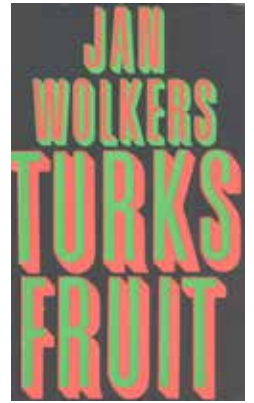
[afb. 18] *Een minimum*, Ramsey Nasr, 2007

[afb. 17] *De Boerentoren schrijft*, Tom Lanoye, 2004

In 2007 geeft het Vlaamse weekblad *Humo* vijf weken na elkaar een bekroonde roman van een hedendaagse schrijver uit [afb. 20]. *Gert Dooreman* en *Herman Houbrechts* zijn de vormgevers. Het is duidelijk dat zij zich laten inspireren door een ontwerp van *Jan Vermeulen* [afb. 21] uit de jaren 60: 'Turks fruit' van *Jan Wolkers*. Opvallend is dat de Nederlandse verkiezingscampagne [afb. 22] van de SP uit 2006 eenzelfde sfeer uitstraalt²⁵: Kleur en typo bepalen het visueel beeld. Op die manier worden in perspectief gezette letters eigenlijk beelden.



[afb. 20] *Humo's Klassiekers van nu* (i.s.m. Herman Houbrechts)



[afb. 21] *Turks Fruit*, Jan Wolkers
ontwerp Jan Vermeulen

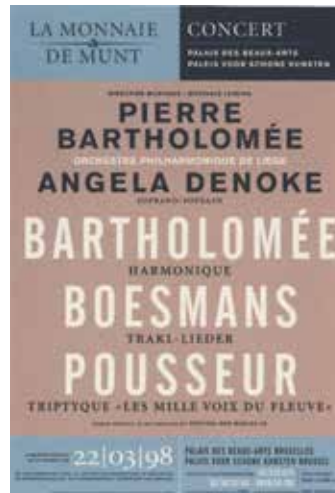
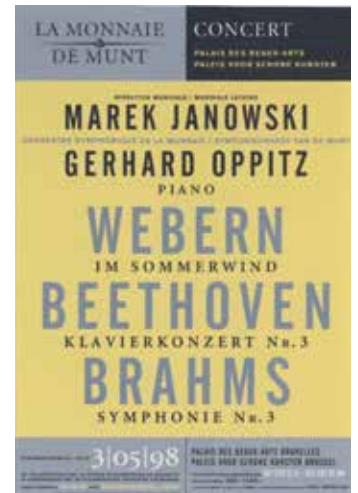
Het kleurenpalet van *Dooreman* is doorgaans sober: veel zwart, rood, grijs en vuilwit. Soms wat aardetinten en af en toe een uitschieter in blauw, rood of geel. Bij bovenstaande ontwerpen is er gebruik gemaakt van sterke kleurcontrasten. Telkens opgebouwd uit drie kleuren.

Ondanks de kleurenblindheid van *Dooreman* kan hij heel goed met kleur overweg. Voor hem is kleur niet afhankelijk van of bepalend voor zijn ontwerpen. Een goed ontwerp moet kunnen blijven staan zonder kleur. Hij ontwerpt met zwart en meestal ook rood ten einde een contrast te scheppen. Maar dat kan daarna evengoed blauw of groen worden naargelang de wens van de opdrachtgever.

Zo maakt hij in de jaren negentig prachtige ontwerpen voor de Muntscouwburg [afb. 23] waarbij hij de kleur heel doordacht afweegt en werkt met een klassieke typografie. Zijn affiches hebben een sprekend herkenbare identiteit, een noodzakelijk kenmerk van elke goede huisstijl. Zijn historische kennis en inzicht is duidelijk merkbaar in zijn hertekening van de krant *De Standaard*. Hij wil niets liever dan 'gewoon een 19e-eeuwse krant maken' maar het wordt uiteraard een puur 21e-eeuws concept, zonder enige nostalgie, maar met een zekere substantie, een degelijkheid, waarvoor *Dooreman* die negentiende eeuwse voorbeelden nodig heeft.



[afb. 22] Verkiezingscampagne SP
Nederland, 2006



[afb. 23] Affiche's voor de Muntschouwburg 1998-1999

De hechte samenwerking tussen vormgever *Dooreman* en schrijver *Tom Lanoye* vormt een rode draad in hun carrière. Niet alleen *Lanoye* maar andere auteurs waaronder *Saskia de Coster*, *Pjeroo Roobjee* en *Marita de Sterck* tot *Rik Coolsaet*, *Luc Huyse*, *Marc Reynebeau* en *Patrick Janssens*, ...doen een beroep op het vakmanschap van *Dooreman*. Meer dan dertienhonderd boeken in het fonds van *Lannoo*, *Meulenhoff* | *Manteau*, *Ludion*, *Van Halewyck*, *Kritak*, *Davidfonds* en *Poëziecentrum* staat op zijn palmares.

Dooreman heroriënteert zich als illustrator naar meer toegepast werk. Soms gebeurt die overstap uit economische noodzaak. Maar soms floreert creativiteit ook beter wanneer er beperkingen gelden. Dat is ook een beetje het verhaal van *Dooreman*. In 2006 krijgt hij de prijs voor vormgeving van de provincie Oost-Vlaanderen. Met zijn tentoonstelling in het *Letterenhuis* in 2009 zet hij zijn oeuvre als illustrator, typograaf, afficheontwerper en vormgever op schitterende wijze in de kijker.

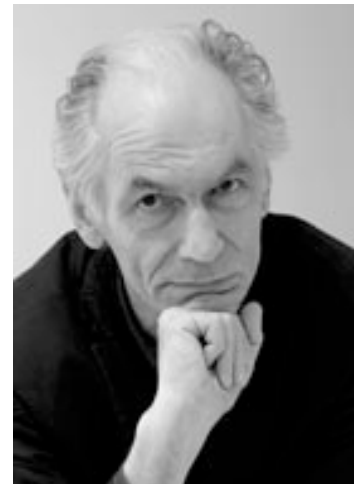
NOTEN

- ¹ Letterenhuis. Geraadpleegd op 3 november 2009, www.letterenhuis.be/eCache/MDN/30/18/104.bWFpbj0zMDE4MTAzNjYz04MDQ0MDQ3.html
- ² Uit interview met Gert Dooreman, 16 april 2010, zie bijlagen
- ³ JANSEN Y., 'Antwerpen mij neemt mijziet mij', www.deredactie.be. Geraadpleegd op 2 november 2009
- ⁴ Ibidem
- ⁵ Tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009, p.6
- ⁶ Tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009, p.18
- ⁷ Uit interview met Gert Dooreman, 16 april 2010, zie bijlagen
- ⁸ Uit interview met Gert Dooreman, 16 april 2010, zie bijlagen
- ⁹ CLEEREN S. Kwintessens magazine, Dooreman, letterman - a man of letters 2009-4, p.23
- ¹⁰ Tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009, p.8
- ¹¹ Tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009, p.8
- ¹² JANSSENS P. uit filmfragment VIP tour, de vrienden van dooreman. Geraadpleegd op 18 april 2010 www.garagetv.be/video-galerij/vidantz/de_vrienden_van_dooreman_patrick_janssens.aspx
- ¹³ Deze teksten zijn voornamelijk gebaseerd uit de tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009
- ¹⁴ Tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009, p.164
- ¹⁵ HENDRYCKX M., Tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009, p.38
- ¹⁶ DAN X. SOLO is een Amerikaanse verzamelaar van antieke lettersoorten. Hij gaf een heel reeks boeken uit met alfabetten en ornamenten.
- ¹⁷ Uit interview met Gert Dooreman, 16 april 2010, zie bijlagen
- ¹⁸ Ibidem
- ¹⁹ Tentoonstellingscatalogus 'dooreman', uitgeverij Lannoo, 2009, p.13
- ²⁰ Ibidem
- ²¹ CLEEREN S. Kwintessens magazine, Dooreman, letterman - a man of letters 2009-4, p.25
- ²² Uit interview met Gert Dooreman, 16 april 2010, zie bijlagen
- ²³ CLEEREN S. Kwintessens magazine, Dooreman, letterman - a man of letters 2009-4, p.25
- ²⁴ JANSSEN P., Dooreman is een dienstbaar man, maandag 28 september 2009, artikel in de De Standaard.
- ²⁵ Hardcopy, geraadpleegd op 12 augustus 2011, www.hard-c.com/2006/02/10/verkiezingsposters-sp/

HOOFDSTUK 4

Piet Gerards 1950

Ik ben geen kunstenaar, want als ik niet gevraagd word iets te ontwerpen, doe ik niets.



Piet Gerards, is gefascineerd door auteurs en kunstenaars die geen knieval maken voor publiek of commercie en door dwarsliggers die een bestaan in de marge voor lief nemen. Met zijn *Uitgeverij Clos* geeft hij ze een podium.

Als autodidact ontwerpt hij affiches, vlugschriften, is uitgever, bekroond boekenmaker en organisator van culturele producties. Experimenterend in die geest ontwikkelt hij in de loop van drie decennia een geheel eigen benadering, waarin esthetische idealen en dienstbaarheid elkaar in evenwicht houden. In Nederland is hij een prominent grafisch ontwerper.

4.1 PIET GERARDS IN KAART

Piet Gerards wordt op 29 november 1950 geboren te Heerlen (NL) en groeit op in een onderwijzersgezin in de Mijnstreek. Via gymnasium, havo en drie jaar kunstacademie in Maastricht volgt hij een zeer kortstondige studie op de gepolitiseerde Hogeschool voor Theologie en Pastoraat (Heerlen).

In het links-anarchistische, activistische milieu van de jaren zeventig ontdekt hij al doende wat vormgeving inhoudt. Hij ontpopt zich als politiek activist en wordt lid van de Pacifistische Socialistische Partij (PSP). Hij doceert een jaar tekenen op een huishoudschool en via het onderwijs komt hij in het vormgevingswerk voor jonge volwassenen terecht. Daar houdt hij zich vooral bezig met de organisatorische aspecten van publiciteit, politieke vormgeving en filmvoorstellingen. Een opleiding tot 'grafisch ontwerpen' komt niet in hem op, wel trekt hij in werk en actie alle vormgeving naar zich toe¹.

De jaren '70 worden ook wel de 'alles-kan-en-alles-mag' periode genoemd. Stijlen vermengen zich met een grote diversiteit. In de nabloeï van de 'golden sixties' is er veel belangstelling voor vernieuwing, inspraak en progressieve politiek merkbaar².

Voor Piet Gerards hebben deze jaren een beslissende impact.

'Ik voel mij helemaal doordrongen van de Tweede Wereldoorlog. Mijn oma kon er geweldig spannende verhalen over vertellen zoals in 'De Kapellekesbaan' van Louis Paul Boon'. Dan is er de Cuba-crisis in 1962, dat hamsteren, zodat de hele zolder vol lag met zeep omdat men dacht dat er weer een oorlog op komst was. Hongarije '56, de Berlijnse muur, de 7-daagse oorlog in Israël, Praag '68, de Vietnamoorlog, Martin Luther King, ... het waren allemaal enorm grote momenten! Dat alles vormde je. Wat je deed, had ook een directe relatie met wat in de wereld gebeurde. Mijn generatie heeft 'de geschiedenis' veel meer gevoeld dan de generatie nu!'''

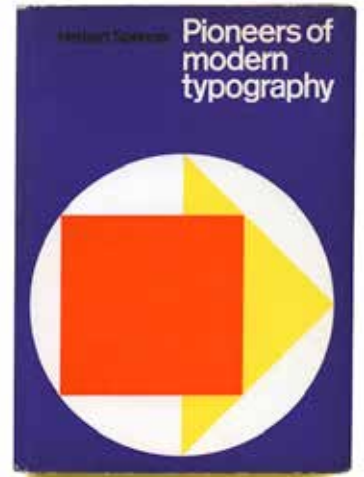
Ergernis over de communistische dominantie in de culturele sector leidt in 1977 tot de oprichting van *Sircus Ana*⁴ en de *Coöperatieve Vereniging Anarcho Artistieke Productie (AAP)*⁵ en Gerards zegt zijn lidmaatschap van de PSP op. Rond die periode leest hij het boek *'Pioneers of the modern typography'* [afb. 1] van Herbert Spencer. Dit boek maakt grote indruk op Piet Gerards. In dit boek zitten zijn inspiratiebronnen. Vooral het kleurgebruik rood/zwart en wit spreken hem aan en hij gelooft in de pionierstijd van het modernisme.

AAP produceert affiches over kopstukken van het anarchisme en participeert in het Vlaamse anarchistische tijdschrift *Kladdaradatsch* [afb. 9], wat leidt tot de eerste contacten met *Arthur Lehnig*⁶, een Nederlandse anarchist, publicist en vertaler. Deze man wordt voor Gerards een vriend voor het leven.

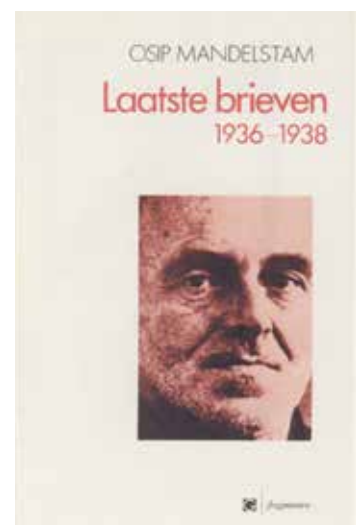
Piet Gerards en zijn vrienden nemen anarchistische stellingen in, radicale standpunten en spelen een rol in de anti-militaristische bewegingen van de jaren zeventig. Dit leidt tot enkele boeiende ontwerpen waaronder de affiche *'Banaal'*, 1978 [afb. 4] en *'Anarchisme sieklus'* in 1979 [afb. 8].

In 1980 huurt hij eerst een atelier onder de naam *'Piet Gerards/AAP, Zeefdruk & lay-outing'*. Hij leert het vak door experiment, vakliteratuur, kunsthistorische belangstelling en door zich te omringen met de juiste mensen. In Maastricht (Heerlen) koopt hij in 1985 een pand waar hij het oorspronkelijk AAP-concept verwezenlijkt (ontwerpen, zeef- en boekdruk, uitgeven en exposeren...).

Fascinatie voor bijzonder literair werk, liefde voor vormgeving en voor goedverzorgde boeken zijn de drijfveer van *Gerards & Schreurs uitgevers*, die Gerards twee jaar later met zijn vriend *Joep Schreurs* opricht. Het tweetal geeft zo'n 25 boeken uit. *'De Laatste Brieven 1936-1938'* [afb. 2] van de Russische dichter *Osip Mandelstam* opent de fragmentenreeks van de uitgeverij. In deze reeks wordt verder onder meer werk van *Louis Paul Boon* (naast *Gerard Reve*, één van de literaire helden van *Piet Gerards*) en *X kijkt in Y* over *Pierre Kemp* van *Wiel Kusters* gepubliceerd⁷.



[afb. 1] *Pioneers of the modern typography*, Herbert Spencer, 1968



[afb. 2] *'De Laatste Brieven 1936-1938'*, Osip Mandelstam
Gerards & Schreurs 1986

Hij richt ook *Gallery & Artcenter Signe* op en de combinatie van deze activiteiten levert hem nieuwe contacten. In 1990 neemt de Leidse uitgeverij *Plantage* het fonds van *Gerards & Schreurs* over en geeft *Gerards* alle uitgaven van *Plantage* vorm⁵.

Het statige pand aan de Akkerstraat in Heerlen is zijn woon- en werkplek. Hij koopt een proefpers en zet die in het souterrain. Als de machine aanslaat, trilt het pand op al zijn fundamenteën. *Huis Clos* heet het huis, naar een boek van *Sartre*, 'Met gesloten deuren' dat vanaf 1986 onder de *marge-uitgeverij* verdergaat, waar *Gerards* mee verder gaat, ook na het opheffen van *Gerards & Schreurs* in 1990.

"Het was een huis dat alles behalve gesloten was", zegt hij. "De deur stond altijd open. Maar ik vond dat beeld wel mooi: een veste, die zich af en toe opent om iets moois te baren." *Huis Clos*. In een melige bui omschrijft *Gerards* het ook wel als *Huize De Klos*⁷.

Intmiddels groeit het ontwerpbureau. *Gerards* is zich gaan toeleggen op complexe uitgaven over architectuur, beeldende kunsten en literatuur. Hij heeft een imponerende reeks bekroningen 'Best Verzorgde Boek' op zijn naam. Dankzij zijn succes breidt zijn klantenbestand uit buiten de regio. Zijn Bureau 'Piet Gerards Ontwerpers', bevindt zich in een Amsterdams herenhuis.

4.2. ENGAGEMENT

In de jaren '70, onder het mom van *Sircus Ana* en *Coöperatieve Vereniging Anarcho Artistieke Productie (AAP)* worden er vergaderingen georganiseerd, culturele manifestaties, tentoonstellingen en concerten opgezet, tijdschriften, affiches en vouwbladen vormgegeven. Ze laten zo veel mogelijk, liefst provocerend, van zich horen. Ze willen een andere kunst, gebaseerd op het antiautoritair denken: het publiek moet geconfronteerd worden met subversieve kunst die aan het denken zet, intelligent maakt en kwaliteit heeft. Hun inspiratie vinden ze in de revolutionaire ontwikkelingen van de vroege twintigste eeuw.

De in kunst geïnteresseerde, politieke jongeren stuiten op de nieuwe Amerikaanse kunst. Free jazz, eigentijds gecomponeerde muziek, geëngageerde beeldende kunst: *Piet Gerards* is de spil in dit web van activiteiten en doet vanaf het begin de vormgeving. Dit is wat voor hem overblijft van zijn 'politieke engagement' uit de jaren zeventig. Hij ontwikkelt zich van een nogal radicale linkse man (met ook wel foute ideeën, denkt hij achteraf bekenen) tot een anarchist die cultuur organiseert.

Wat zijn geloof betreft, betekent de breuk met de kerk voor *Piet Gerards* een breuk met het geloof in een god en met het instituut. Het waardensysteem waarin hij opgevoed en gevormd is, blijft zoals bij zovele 'bevrijden', onderhuids werkzaam. Naastenliefde en solidariteit behoren politiek tot verschillende categorieën. Ze zijn als zodanig misschien wel tegengestelden van elkaar, maar komen in praktijk vaak op hetzelfde neer⁸.

Verder engageert *Piet Gerards* zich voor de dingen waar hij achter staat, die hij goed vindt en waarin hij gelooft. Hij ziet engagement als een soort vriendschap, die zich niet noodzakelijk op mensen uit zijn directe omgeving richt, maar voor bijvoorbeeld bepaalde kunstenaars of schrijvers die hij belangrijk vindt en die aansluiten bij één van zijn projecten.

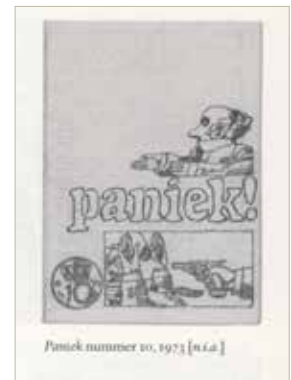
4.3. VORMGEVING

Voor de jonge *Gerards* begint het allemaal met het zogenaamde Paniekkollectief (1971-1975) dat het vlugschrift *Paniek* [afb. 3] verspreidt. Voor hem is dit blaadje geen 'grafisch ontwerp' maar het toont *Gerards* politieke statement aan. Eind jaren zestig bloeit in de Oostelijke Mijnstreek het parochie-activisme. Veelal jonge priesters stimuleren groepjes geëngageerde jongeren door hen de organisatie en middelen van de parochie ter beschikking te stellen. *Piet Gerards* keert zich tegen de katholieke kerk en stort zich volledig op politieke acties⁹.

Wat de organisatie van Limburgse Anarcho-Socialisten, het groepje dat zich *Sirkus Ana* noemt, in de jaren '70 in eerste instantie samenbindt, is een marxistische visie op maatschappij en geschiedenis, met accent op 'revolutie'. Daarmee is de link gelegd met de historische avant-garde, met anti-kunst en de ontwikkelingen van kunst en cultuur in Rusland¹⁰. *Gerards'* affiniteit met dada-techniek en als montage en collage, de idee van het 'Gesamtkunstwerk' en de verwantschap met agitprop, waarin politieke agitatie en propaganda samenvloeien in een artistiek statement, hangen daar nauw mee samen¹¹.

Banaal uit 1978 [afb. 4] is één van de affiches met het statement van een politiek activist. De affiche dient voor de aankondiging van een anarchistische manifestatie, georganiseerd door AAP (*Anarcho Artistieke Productie*). Dit ontwerp is deel van de actie en wil het cultureel establishment ludiek tarten.

'De affiche is een eerste verkenning van de grenzen van de leesbaarheid. Bewust 'slordige typografie' in een politiek verantwoorde kleurstelling. Door het over elkaar heen stempelen, wisselende spatiering, gespiegelde en ondersteboven geplaatste tekst, schrale, te vette en verkeerde letters (een omgekeerde Q voor een O) bereikte ik de anti-typografie die ik beoogde'¹¹.



[afb. 3] *Paniek* nummer 19, *Piet Gerards* 1973



[afb. 4] Affiche *Banaal*, 61 x 29 cm zeefdruk, 1978

Een andere affiche, *Emma Goldman* (1978) [afb. 5] wordt verspreid via boekhandels en op bestelling via de post. De bedoeling is de boegbeelden van de anarchistische beweging opnieuw onder de aandacht te brengen via een populair medium. Piet Gerards maakt deze affiche uit een reeks van vijf. De zwierige handtekening lijkt uit de hoed van *Emma Goldman* te krinkelen. Hij gebruikt hier voor het eerst een horizon als ordenend element. *Alexander Berkman*, de kleine figuur op de achtergrond, geeft deze vormgeving perspectief. Het is een historisch doordacht en duidelijk voorbeeld van vormgeving met de invloed van agitprop, een duidelijke slogan die de kern van de mededeling is, de betekenisvolle verbinding tussen tekst en beeld en vormgegeven vanuit een manifestatieachtig statement.

In die tijd begint Gerards ook te zeefdrukken. Hij start met het drukken van allerlei linkse propaganda. Wanneer hij, eind jaren '70 de richting 'anarchisme' opzij schuift, heeft hij een toevallige ontmoeting met een paar interessante mensen en is er ook de kleurstelling zwart en rood. Een voorbeeld hiervan is de vormgeving van de uitgave '*Van twee kwadraten*' van *Majakovski/El Lissitzky* in 1984 [afb. 6]. Een sprookje waarin *Lissitzky* literatuur, architectuur, beeldende kunst en grafische vormgeving tot een eenheid maakt. Het wordt uitgegeven door Gerards & Schreurs. gevolgd door een tentoonstelling¹².

Gerards werkt in de sociale sector en doet jongerenwerk. Voor het filmhuis organiseert hij filmdagen en -nachten. Er wordt rond die jaren met bescheiden middelen gewerkt, ook in technisch opzicht. Hij moet dus consciëntieus en vindingrijk zijn om de mogelijkheden van het beperkte materiaal uit te buiten. Hij maakt verschillende affiches waaronder de affiche voor de '*Italiaanse filmdag*' [afb. 7]. Hij geeft vorm met snippers papier en voor de cijfers speelt hij met 222 dat staat voor 22 februari, de datum waarop de activiteit plaatsvindt.

Langzaam aan maar zeker leert hij de knepen van het vak door steeds nieuwe antwoorden op nieuwe problemen te zoeken.

"Toen ik begin jaren tachtig feitelijk startte met vormgeving, waren er nog geen computers. Maar op het moment dat ik zelf een boek wilde maken, moest ik natuurlijk wel weten wat een letter was, wat interlinie betekende, wat de ideale zetbreedte en een bladspiegel is volgens klassieke regels. Dat leerde ik met vallen en opstaan bij mijn eigen uitgeverij AAP (Anarcho Artistieke Producties) die ik toen opstartte. Ik heb toen het boek van Huib van Krimpen, 'Boek over het maken van boeken' gelezen. Daarin kon ik alle vragen die ik had, opzoeken. Hoe meer je jezelf openstelt voor verschillende invloeden hoe breder je je oriënteert"¹³.



[afb. 5] Affiche *Emma Goldman*, zeefdruk, Coöperatieve Vereniging Anarcho Artistieke Productie (AAP) Heerlen, 1978



[afb. 6] *El Lissitzky – Van twee kwadraten*, 1985



[afb. 7] Affiche *Italiaanse filmdag* Filmhuizen Brunssum, Heerlen en Hoensbroek, 1981

De activistische affiche, *Anarchisme Sieklus* (1979) [afb. 8] is een voorbeeld van een ontwerp door 'toeval'. Het maken van de filmen voor deze affiche kan maar tot een bepaalde breedte.

“Op een gegeven moment lagen de filmen zo, zoals ze nu op de affiche staan. Dit vond ik ‘toevallig’ heel mooi en dus heb ik ze zo ook gebruikt. Een vriend boekhouder zei: ‘dit kan toch niemand lezen’? Ik heb hem toen gezegd dat als je deze affiche op een lantaarnpaal plakt en ze tegen elkaar zet, ze zeker wel leesbaar wordt!’¹⁴”

Het afgebeelde gespleten portret is zowel het beeld van de ‘filmster’ als van de intellectueel, zowel van de ambtenaar als van de kunstenaar. De foto is afkomstig van een Philips-advertentie. Het bebloede hoofd refereert naar de bekende foto van de gewonde student uit mei ‘68. Hier is het echter de bourgeoisie die verwond is en wel door de ‘a’ van anarchisme¹⁵.

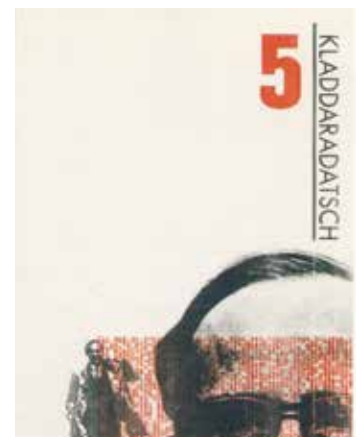
In 1978 verschijnt het 0-nummer van het tijdschrift ‘*Kladdaradatsch*’ [afb. 9], een Vlaams tijdschrift dat met een aantal mensen uit Belgisch Limburg, Hasselt en Leuven wordt uitgegeven. Het zijn een stel partijloze, anarchistisch georiënteerde politieke theoretici die tien jaar na de studentenrevolte de geest van mei ‘68 kritisch willen ‘bevragen’. Gerards vindt dit heel interessant en vanaf nummer 4 (mei 1979) doet hij de vormgeving en het drukwerk van dit tijdschrift. De vormgeving verandert radicaal: de lay-out wordt speelser door het gebruik van stempels en typemachine, hier en daar verschijnt de kleur rood en er wordt geëxperimenteerd met beeld en tekst. De kop op de omslag staat in een modernistische ‘*Futura*’¹⁶.



[afb. 8] Affiche *Anarchisme sieklus*, zeefdruk, Sirkus Ana Heerlen, 1978



[afb. 9] Politiek tijdschrift *Kladdaradatsch* Coöperatieve Vereniging AAP, Heerlen, 1979



Voor dat magazine maken ze een interview [afb. 10] met Arthur Lehning. 'Toen hij zesentwintig of zevenentwintig was, richtte hij het tijdschrift *i10* op waarvoor hij naar het Bauhaus ging en met Kandinsky een afspraak maakte. Hij is continu op dat raakvlak van politiek en cultuur actief bezig geweest. Hij reisde heel Europa rond. Ook in Indonesië heeft hij op verzoek van de nieuwe Indonesische regering een bibliotheek over sociale geschiedenis opgezet. Op deze foto [afb. 10] zie je ons staan. Voor mij was dit een keerpunt! Toen begreep ik dat 'platte politiek' niet genoeg was en dat kunst voor mij toch de drijfveer achter alles was. Zeker wanneer je dit met elkaar kan verbinden, samen met maatschappelijke dingen of eventueel met politiek'¹⁷.



[afb. 10] Interview Arthur Lehning (links), Amsterdam. Met mederedacteur John Lenaerts (midden) en Piet Gerards (rechts) (foto Joep Schreurs), 1979

Bij de omslag nummer 4 is de typografie brutaal over een gereproduceerde fotopagina uit een boek van de Catalaanse anarchist *Durutti* gezet. Een boekpagina als drager voor de omslagtypografie zou Gerards later meer toepassen. Door in de vormgeving de inhoud meteen prijs te geven, zonder beeldende impact van de omslag aan te tasten, benadrukt de ontwerper dat het boek communicatiemiddel en autonoom object kan zijn¹⁸.

Piet Gerards, als autodidact, heeft zich het vak van typograaf zelf eigen gemaakt. Hij leert het door steeds antwoorden op problemen te moeten zoeken. Zo ontstaat er een typische stijl, een aanpak die wel invloeden kent van typografen/ontwerpers *Jan Tschichold*, *Piet Zwart*, *Harry Sierman*, *Joost van de Woestijne*, *Karel Martens*, ... Hij wil zich niets aantrekken van mode en trends en is een geboren perfectionist.

Als boekmaker manifesteert hij zich voor het eerst in de uitgave van het gedicht *Europa* [afb. 11] (1982) van de Poolse avant-gardist *Anatol Stern*. Hij ontdekt *Europa* tijdens de door AAP georganiseerde 'Anarchisme sieklus', een serie lezingen over anarchisme. Het gedicht wordt voorgedragen door dichter/activist *Steeff Davidson* en *Piet Gerards* vindt het fantastisch. Hij laat het herwerken door *Paul Westerneng* gebaseerd op de Engelse versie van *Stefan Themerson* en *Michael Horovitz*. Gerards volgt voor zijn editie het ontwerp van de oorspronkelijke Poolse uitgave van 1929. Hij maakt wel een nieuwe omslag, een titelpagina en een nawerk en zeefdrukt deze op LP-formaat zodat hij er een boek kan insteken. Hij heeft er honderd exemplaren van gemaakt en is er toen één eigenhandig gaan overhandigen in Londen waar de Themersons woonden.

Anatol Stern is de naam van de dichter en '*Mieczyslaw Szczuka*' is ontwerper van dit boek. Door de kleuren zwart en rood in het woord '*europa*' te laten voorkomen en de letters van kleur te laten veranderen, verwijst dit naar een ultieme samenwerking van deze twee kunstenaars. Wat wil zeggen dat de vormgever in dit geval net zo belangrijk is dan de dichter¹⁹.



[afb. 11] Boek/affiche literaire manifestatie 'europa', Anatol Stern/Mieczyslaw Szczuka 1982

Gerards weet met letters om te gaan. Met de 'Bembo' maakt hij een hele reeks ontwerpen. Hij vindt het echt een volmaakte letter. De 'Perpetua', 'Gill Sans', 'Scala Sans', 'Fresco' en de 'Arnem' zijn voor hem mooie letters. De technische aspecten van het vak (zetwerk op de computer) laat hij nu uitvoeren door anderen. Daar wil hij zich niet mee bezig houden. Hij vindt de organisatie bij het ontwerpen en de globale vorm veel interessanter.

Het omslagontwerp van de catalogus *Sieraad en sieraad* (1990) [afb. 12] vindt hij één van de meest geslaagde ontwerpen uit die tijd. Kleur, suggestieve reliefwerking, de combinatie van romein en cursief, het gebruik van subtiele tekens in een afwijkende kleur en de herhaling van het titel-etiket op de flappen, maken deze uitgave tot een elegant, luchtig en harmonisch geheel.

*'Dit ontwerp had ik niet kunnen maken zonder zelf zetter te zijn. De pc veroorzaakt een revolutie in het vak. 'Wat voordien geduldig via uitgebreide instructies, codering en correctie werd bereikt, kon nu in één keer goed zijn'*²⁰.



[afb. 12] *Sieraad en sieraad* - Paul Derrez, Stichting Kunst en Cultuur Limburg, Maastricht, 1990

Het boek *'i10 sporen van de avant-garde'* [afb. 13] is een thematische inventarisatie van het internationale tijdschrift van Gerards oude anarchistische vriend Arthur Lehning. Gerards bedenkt dat er op de buitenkant iets zou moeten getoond worden van de binnenkant. Het zou een papieren band worden maar door tijdsdruk wordt er voor een typografische oplossing gekozen. Het bevat facsimile's van een aantal artikelen uit *i10* die als illustratie dienen bij de essays. Wie een bijgesneden exemplaar heeft –van een deel van de oplage zijn de *i10*-pagina's handmatig ingekort– waant zich al lezend in de jaren twintig, zonder de weg kwijt te raken. De doorlopende paginering houdt hem in de tijd. Het experimenteel spel van vorm en type maakt dit boek klassevol en origineel²¹.



[afb. 13] i10 sporen van de avant-garde
Toke Van Helmond, 1994

Dit concept omvat, in de geest van i10, een scala aan activiteiten waaronder een grote expositie. Gerards ontwerpt hiervoor de affiche, het programmablad, de uitnodiging, een cd-boekje en de belettering van een stadsbus [afb. 14]. In dit ontwerp kiest Gerards voor pure typografie. Het zwart en rood en de kantelende, aangesneden tekens geven het tekstgeheel een dynamisch uitzicht.



[afb. 14] i10 sporen van de avant-garde,
belettering van een stadsbus en cd-boekje
1994



Gerards begint zijn ontwerpen steeds met zwart en rood, eigenlijk omdat hij altijd een potlood, een rode en zwarte pen in zijn zak heeft zitten.

'Ik kan moeilijk overal een hele verfdoois bij me hebben, plus het zijn prachtige tegenstellingen'

Wat hij ook een mooie kleur vindt, is blauw. Een voorbeeld is het boekje *'Dit is Dat'* van Leo Herberghs. De kaft heeft een donkerblauwe kleur en de binnenkant is fel rood. Dit zorgt voor een verrassingseffect [afb. 15]. Als je de boodschap met één kleur kan zeggen, is dat voor hem voldoende.



[afb. 15] *'Dit en Dat'* - Leo Herberghs
Twee boekjes in cassette,
uitgeverij Plantage, Leiden, 2009



[afb. 15] "Dat is architectuur". 2001

Ook in het boekontwerp 'Dat is architectuur' [afb. 15] uit 2001 speelt Gerards met typografie, kleur en vorm. De namen van de architecten vinden we integraal terug op de rugzijde. Robuuste typografie en eenvoud in kleur zorgen voor een interessante opvallendheid.

Gerards begin altijd met de tekst. Bij een ontwerp werkt hij van binnen naar buiten. Voor *Cover art* [afb. 16], waarin alle hoesontwerpen van jazz-slagwerker Han Bennink bijeen zijn gebracht, zijn 750 omslagen gemaakt waarvan er geen twee hetzelfde zijn. Met het afval van het drukwerk uit het binnenwerk hebben ze bij de drukker de omslag gemaakt. De bladen worden nog een zestal keer door de pers gehaald in verschillende richtingen. Zo hebben ze 18 stapels papier met varianten van het binnenwerk gemaakt. De cover heeft maar één drukgang maar op elke cover kan je iets herkennen van de binnenkant.

"Eigenlijk is vriendschap het Leitmotiv bij alles wat we doen", zegt Piet Gerards in zijn studio. Iemand heeft iets gelezen, iets gezien, en zegt: 'Daar moeten we wat mee doen!' Dan gaan we erover denken, praten, verder denken, discussiëren, en zo ontstaat een nieuw boek." Over één ding heerst absolute consensus: als er een boek komt, moet het mooi zijn, en goed verzorgd. Van ontwerp tot druk²².



[afb. 16] 'Han Bennink: Cover art'-
Ben van Melick
750 verschillende omslagen,
uitgeverij Huis Clos, Rimborg, 2008

Piet Gerards is van een culturele activist uit de jaren zeventig, gegroeid tot een veelzijdige ontwerper met meer dan 500 boeken op zijn palmares. Hij is een dienstbaar vormgever en laat zich de wet niet voorschrijven. Hij blijft een individualist, perfectionist en volgt zijn intuïtie. Het plezier van 'het maken', elke keer weer, houdt hem creatief en alert.

NOTEN

- ¹ De teksten in dit hoofdstuk zijn voornamelijk gebaseerd op VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003.
- ² De oliecrisis in de jaren '70. Geraadpleegd op 18 augustus, <http://voidaplaza.nl/schoenenvandewereld/oliecrisis/index.htm>
- ³ Interview Piet Gerards, zie bijlagen
- ⁴ Heerlen/Maastricht is vanaf 1978 het intrigerende opschrift voor een aantal activiteiten op tentoonstellingen, tijdschriften- en boekengebied..
- ⁵ Organisatie van Limburgse Anarcho-Socialisten was de dekmantel voor geconcentreerde provocatie van de vrienden aan het einde van de jaren zeventig.
- ⁶ Paul Arthur Müller-Lehning (Utrecht, 23 oktober 1899 - Lys-Saint-Georges, 1 januari 2000), zoon van Duitse ouders, was een Nederlandse anarchist, publicist en vertaler: Hij heeft economie in Rotterdam en geschiedenis in Berlijn gestudeerd. Tussen 1927 en 1929 publiceert hij in Amsterdam het tijdschrift i10, waaraan intellectuelen, kunstenaars en libertairen meewerkten: onder andere Le Corbusier, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Piet Mondriaan, Upton Sinclair, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Max Nettlau, Otto Rühle, Henriette Roland Holst, Alexander Berkman en Alexander Shapiro. Van 1933 tot 1936 was hij secretaris van de Association Internationale des Travailleurs (AIT). In 1935 is hij een van de medeoprichters van het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis. In oktober 1936 bevindt hij zich in Catalonië, bij de Spaanse Burgeroorlog. Nadat de Catalonische anarchistten eerst door communisten werden verraden en later door de fascistten onder de voet werden gelopen heeft Lehning in zijn verdere leven anarchisme vooral als een kritische theorie beschouwd. In de jaren vijftig schreef hij voor het tijdschrift Libertinage. Hij is begraven in het franse dorpje Lys-Saint-Georges. Zijn grafsteen is ontworpen door Piet Gerards, die ook boeken van en voor Lehning heeft vormgegeven.
- ⁷ ELBERSEN F., De veste die af en toe iets moois baart. Zuiderlucht. (bijlagen) April, 2010
- ⁸ Ibidem
- ⁹ VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003, p 296.
- ¹⁰ VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003, p 295.
- ¹¹ Agitprop is de samengestelde afkorting die staat voor "agitatie en propaganda", waarbij de propaganda op de geest moet werken en de agitatie op de emoties. In feite is het een dwingende agressieve vorm van propaganda.
- ¹² VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003, p 42
- ¹³ Interview Piet Gerards, zie bijlagen
- ¹⁴ Interview Piet Gerards, zie bijlagen
- ¹⁵ VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003, p 16
- ¹⁶ VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003, p 19
- ¹⁷ Interview Piet Gerards, zie bijlagen
- ¹⁸ VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003, p 23
- ¹⁹ Interview Piet Gerards, zie bijlagen
- ²⁰ Ibidem
- ²¹ VAN MELICK, B., Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper; Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2003, p 167
- ²² ELBERSEN F., De veste die af en toe iets moois baart. Zuiderlucht. (bijlagen) April, 2010

HOOFDSTUK 5

EEN POGING TOT ANALYSE

In deze analyse wil ik mij vooral toespitsen op overeenkomsten en verschillen tussen het werk van *El Lissitzky*, *Piet Gerards* en *Gert Dooreman*. Zoals gesteld in de inleiding, oriënteer ik mij voornamelijk op de vormgeving als zodanig en steun ik hierbij op wat zij zelf hierover vertellen in de interviews (zie bijlage).

5.1. ENGAGEMENT

De historische context van het revolutionaire Rusland begin twintigste eeuw waarbinnen *Lissitzky* zijn oeuvre heeft geproduceerd, is heel erg verschillend van de moderne Westerse welvaartstaat die het levens- en werkklimaat bepaalt van de hedendaagse vormgevers. *Piet Gerards* is een typische exponent van de naoorlogse generatie die volwassen wordt tijdens de woelige opstandige late jaren zestig, terwijl *Dooreman* opgroeit tijdens de jaren van ontzuivering van elkaar opvolgende olie- en andere economische en politieke crisissen die vandaag het grimmige gelaat tonen van verontrustende financiële instabiliteit en een fundamentele crisis van de overheid als beheerder van de welvaartstaat.

Lissitzky ontwikkelt zich als kunstenaar/vormgever voor en na de revolutie. In tsaristisch Rusland kennen de kunstenaars een relatieve vrijheid en produceren ze binnen een markt die enigszins vergelijkbaar is met de situatie in Europa. Zoals beschreven in de vorige hoofdstukken, onderhouden de verschillende avant-garde kunstenaars intensieve contacten en beïnvloeden ze elkaars werk.

Lissitzky identificeert zich kennelijk wel met de idealen van de nieuwe Sovjet-maatschappij en gelooft in de dienstbaarheid van de kunst ten opzichte van dit grote project. Hij gelooft met andere woorden in het opgeven van de geprivilegieerde en marginale positie van de kunstenaar. Het is zoals *Tatlin* het stelt: ‘alle kunst is toegepaste kunst’¹.

Over de ware draagwijdte van het engagement van *Lissitzky* na zekere tijd, zijn de meningen verdeeld. *Jeroen Boomgaard* stelt in zijn boek ‘*Theorie en praktijk van de Russische avant-garde*’ dat het met *Lissitzky* verlopen is zoals met zoveel Russische avant-garde kunstenaars in de USSR. Na 1932 worden zijn ontwerpen veel vaker afgewezen totdat hij tenslotte volledig wordt genegeerd. *Willem Jan Renders* beweert echter het tegendeel². In zijn ogen voelt *Lissitzky* zich juist erg verbonden met de doelstellingen van de nieuwe autoritaire staat.

De waarheid ligt waarschijnlijk ergens in het midden. Men kan ervan uitgaan dat de kunstenaar weinig keuze heeft gehad. Hij plaatst zich niet in het centrum, wil onderdeel zijn van een grotere, het individu overstijgende ontwikkeling, maar gaat tegelijkertijd gebukt onder de enorme druk van de dictatuur. We kunnen misschien eerder spreken van een 'opgelegd' engagement. Zijn werk is zijn broodwinning, het zijn zeer harde, schrale en gevaarlijke tijden en het wordt een kwestie van zuiver overleven. De grote idealen zullen hem theoretisch blijven inspireren. Zijn vormgeving blijft continu uitzonderlijk inventief en kwalitatief mooi. Kan een kunstenaar zo'n werk afleveren zonder gedrevenheid en passie?

Hedendaagse kunstenaars en vormgevers kunnen hun engagement zelf kiezen. Doorgaans zijn grafisch ontwerpers minder begaan met politieke opvattingen. Hun werk maakt vlugger abstractie van persoonlijke ideeën daaromtrent. *Piet Gerards* vormt hierop toch een uitzondering. In de beginjaren '70 engageert hij zich als een radicale politieke activist en linkse propagandist die cultuur organiseert. Ook samenwerking met andere kunstenaars beschouwt hij als een vorm van engagement. Uiteindelijk is hij politiek gezien vandaag veel milder geworden en hebben die standpunten minder direct invloed op zijn vormgeving. Tijdens het gesprek verwijst hij ook voortdurend naar een aantal historische gebeurtenissen die een blijvende indruk nagelaten hebben. Via de vele verhalen van zijn oma is hij doordrongen van de impact van de Tweede Wereldoorlog. Zijn generatie, de zogenaamde babyboomers, vindt het evident om mee te draaien in een netwerk van progressieve ideeën die vaak zeer moralistisch zijn. Voor *Gerards* is dienstbaar zijn evengoed gelegen in het organiseren van tentoonstellingen, snufjes, filmavonden e.d. en dus niet uitsluitend gelegen in het uitoefenen van zijn vak. Hij komt over als een mensenvriend en geniet van het enthousiast samenwerken aan maatschappelijk relevante projecten. *Gerards* komt over als iemand met een behoorlijke historische bagage. Hij staat midden in de wereld, is een belezen man en weet zeer goed hoe het zit met de kunstenaars ten tijde van de dictatuur.

Voor *Dooreman* is er op het eerste gezicht geen sprake van politiek engagement. Hij gelooft wel in een soort humanisme waarin intelligentie gebruikt kan worden om de wereld te verbeteren. Engagement is voor hem uiteindelijk zijn broodwinning. Hij ziet het beroep van vormgever als een dienstbaar beroep. *Het belangrijke van mijn vormgeving is niet de mens maar het eindresultaat van mijn vormgeving*⁴. *Dooreman* plaatst een interessante kanttekening bij de zo hooggeprezen artistieke autonomie. Hij vindt vormgeving geen synoniem van 'zijn ding doen'⁵. De hele idee van een kunstenaarsschap als 'de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' (*Willem Kloos* over *Herman Gorter*⁶), vindt hij pure onzin. Hoe zit het dan met de autonomie van het kunstwerk? Persoonlijk begrijp ik deze visie van *Dooreman* wel.

Elke kunstenaar zij het, schilder, vormgever, schrijver, muzikant... heeft welbepaalde redenen waarom hij iets creëert en deze zijn niet noodzakelijk te situeren binnen het zuivere artistieke. Het ontvangen van applaus en bijval, succesvol zijn, enz..., zijn motieven die zelden als zodanig geuit zullen worden. Voor de vormgever is er altijd het aspect van het toegepast zijn en dit gegeven vermindert sowieso het belang van de autonomie. *Dooreman* maakt zijn werk ondergeschikt door het een directe functie te geven.

5.2. VORMGEVING

Een grafisch ontwerper moet informatie ordenen en communiceren. Door verschillende visuele middelen te gebruiken en een passende sfeer te creëren, stuurt hij een bepaalde boodschap naar een bepaalde doelgroep. Dit gegeven wijst dus op het 'dienstbaar karakter' van grafische vormgeving. Het is een 'toegepaste kunst' met een maatschappelijke relevantie. Toch kan een grafisch ontwerp een artistieke lading bezitten en minder direct commercieel zijn. In de tijd van *Lissitzky* zijn het eerder kunstenaars, architecten en typografen die zich met vormgeving bezighouden. In het begin van de 20ste eeuw worden de modernistische vormgeving en typografie meer en meer internationaal van aard. Voorbeelden hiervan zijn de covers van *De Stijl Magazine* door *Theo Van Doesburg* [afb. 1] en 'Wendingen'⁷ [afb. 2], een ontwerp van *Lissitzky*. Pas na WO II evolueert grafische vormgeving naar een aparte discipline.

5.2.1. SPECIFICITEIT & VORMGEVING

Lissitzky maakt ons meteen duidelijk waarmee hij mee bezig is. Zijn architectuurstudie geeft zeker een meerwaarde aan zijn ontwerpen. Wat mij opvalt tijdens mijn bezoek aan de tentoonstelling is de grote 'tastbaarheid' en de aantrekkelijke textuur van zijn werk. Ik zie in gouache geschilderde letters. Ze vormen een reliëfachtige dikte die contrasteert met heel dunne potloodlijntjes op de achtergrond. Ook zie ik, de in aquarelle en gouache ingeschilderde 'prouns', waar elementen twee- en driedimensionaal gemaakt zijn. Zijn werk evolueert van vrij naar toegepast. *Lissitzky* weet het 'functionele' met het 'esthetische' te combineren. Door zijn vormgeving in onze huidige tijd te plaatsen, krijgt het naar mijn mening een unieke meerwaarde. Zijn ontwerpen lijken zeer arbeidsintensief en tijdrovend. Ze krijgen pas vorm wanneer ze op voorhand met de hand worden uitgetekend. Ook letters worden handmatig gezet. Zijn werk is ambachtelijk en getuigt van een doordachtheid.

Er is in die periode een grote schaarste aan papier en drukinkt. Er zijn maar enkele kleuren om te drukken en daar moeten ze het dan maar mee doen. Hierdoor kan hij het ontwerp tot zijn essentie herleiden en wordt de vlakverdeling



[afb. 1] *De Stijl* magazine
Theo van Doesburg, 1917



[afb. 2] *Wendingen*, vol. 4, no. 1
El Lissitzky, 1921

belangrijker. De werken van *Lissitzky* vertoeven als het ware in een andere dimensie. De heldere, originele, hoog artistieke uitvoering, de beeldende symboliek, het ritme in de tekst, ... maken zijn ontwerpen uitermate sterk. De scherpzinnige en uitstekende lay-out brengt de vernieuwing van het 'visuele' boek in praktijk. De vorm en alle andere specifieke eigenschappen zijn complementair ten opzichte van elkaar.

Piet Gerards vindt dat de opkomst van de computer, de letterzetter buitenspel zet. Ontwerpers beschikken nu over middelen om alles zelf te doen: de complete montage, het zetwerk, en dan nog eens alles kant en klaar maken voor de drukker⁸. Dit geeft de ontwerper een grote verantwoordelijkheid. De aura van het grafische werk is minder aanwezig door digitalisering⁹. De tastbaarheid verdwijnt. Maar daartegenover staat dat de bereikbaarheid groter is. Via verschillende mediakanalen bereikt de boodschap sneller en massaler zijn doel.

In de beginjaren zijn de ontwerpen van *Piet Gerards* een verweving van politiek en vormgeving. Hij gebruikt eenvoudige beeldtaal en thema's in de geest van die tijd. Hij is veel meer een conceptuele ontwerper dan *Dooreman*. Doordat hij vaak zelf boeken uitgeeft via uitgeverij *Huis Clos*, zit hij bij de bron en kan hij zijn ideeën vanaf het begin conceptueel vorm geven. Hij experimenteert vaak gedurende zijn ontwerpproces. Een boek moet voor hem in de eerste plaats mooi zijn. Het is de juiste balans tussen het denken en het echte handwerk. *Sommige ontwerpen kun je niet 'bedenken', maar moet je 'gewoon doen'*. Net zoals *Dooreman* vindt hij het modernistische principe 'less is more' belangrijk.

Dooreman heeft een grote passie voor 'letters' en vertrekt vaak vanuit een bepaald gevoel. Dit gevoel probeert hij om te zetten naar vorm. De letterkeuze gaat gepaard met het gevoel dat hij rond een ontwerp heeft, na een gesprek met de klant. De lay-out komt dan wel vanzelf door de letterkeuze¹⁰. Hij maakt veel liever zuiver typografische boekomslagen omdat hij dan de sfeer beter naar zijn hand kan zetten.

5.2.2. VERGELIJKENDE TYPOGRAFIE

Net als *Gerards* heeft *Dooreman* een voorkeur voor specifieke lettertypen. De *Bembo*, de *Gill Sans* en de *Perpetua* vinden ze mooie fonts. *Dooreman* heeft ook een liefde voor de echte authentieke lettertypen en dan vooral de houten exemplaren. Letters uit oude lettercatalogi en typodruk. Allebei komen ze uit een tijdperk waarin manuele technieken nog overheersend zijn en waarbij ontwerpen met de hand moeten worden uitgewerkt en dit op millimeterpapier.

Lissitzky daarentegen gebruikt vaak alleen materialen uit de letterkast van de drukker. Hij experimenteert met typo en lay-out volgens de voorschriften van

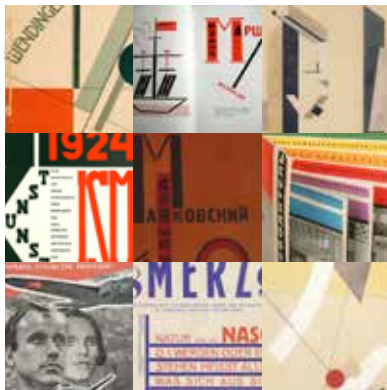
ditioneel gecentreerde typografie passief is en de modernistische daartegenover als actief wordt beschouwd. Dit wil niet zeggen dat de modernistische typografie daarom noodzakelijk agressief moet zijn. Asymmetrie en een hoog contrast vormen de basis van de moderne typografie¹¹.

5.2.3. KLEURGEBRUIK

Het kleurgebruik is zowel bij *Dooreman* als *Gerards* vooral gebaseerd op rood en zwart. Voor *Dooreman* is het doorgaans sober: veel zwart, rood, grijs en vuilwit. Soms ook aardetinten en af en toe een uitschieter in blauw, rood of geel. Kleur is niet bepalend en zijn ontwerp moet er zonder kunnen staan. Bij hem is aan kleur geen enkel politiek statement symboliek gekoppeld.

Gerards ontwerpt in eerste instantie altijd met grijs, rood en zwart omdat hij altijd een potlood, een rode en zwarte pen op zak heeft. Hij vindt het prachtige kleurtegenstellingen. In zijn ontwerpen gebruikt hij kleur voornamelijk als symbool voor 'de revolutie'.

Lissitzky ziet kleur als een stijlprincipe. Rood, wit en zwart worden symbolische kleuren van de revolutie. Accenten worden daarna met één of meerdere kleuren toegevoegd maar door de economische toestand (schaarste) blijft dit beperkt. Via het naast elkaar leggen en combineren van enkele ontwerpen valt mij op hoe gelijkend hun kleurkeuze is [afb. 7].



[afb. 7] ontwerpen Lissitzky



ontwerpen Gert Dooreman



ontwerpen Piet Gerards

5.2.4. NAVOLGING & LEERERVARING

Is de vormgeving van *Lissitzky* voor hedendaagse vormgevers een modernistisch idioom geworden en slechts een stijl die mooi gevonden wordt?

Het is van groot belang dat onafgezien van de schoonheid van zijn werk, men de historische achtergronden moet kennen en incalculeren. De ideale kijker

zou eigenlijk niet 'waardevrij' mogen kijken. Zo krijgt het werk een diepgaander betekenis en wordt het meer in zijn authenticiteit gewaardeerd. Deze positie ligt bij alle drie verschillend. Blijkbaar kunnen de ontwerpen van *Lissitzky*, hedendaagse vormgevers nog altijd bekoren en hen helpen hun grenzen te verleggen.

Ook voor mij is vormgeving een passie. Ik zie het als een ambacht dat moet steunen op een sterk concept. 'Wat, waar, wie, waarom, wanneer', zijn belangrijke vragen. Een vormgever moet beseffen waarmee hij bezig is en een visie ontwikkelen op zijn ontwerp. De moderne computertechnieken halen veel hedendaagse vormgevers weg van de tekentafel. Hun ontwerpen zitten vaak vol technologische snufjes en ogen dikwijls inhoudsloos en vlak.

Dooreman en *Gerards* komen nog uit een generatie van 'het witte blad' en dit zie ik als een groot voordeel. Zij gebruiken de computer enkel als hulpmiddel om hun ideeën uit te werken. Kleur is inderdaad van minder belang maar creëert wel een sfeer en geeft het ontwerp een extra betekenis. Bij *Lissitzky* zouden zijn ontwerpen een totaal ander uitzicht krijgen wanneer het rood bijvoorbeeld groen zou zijn [afb. 8]. Het gebruik van kleur en de context bepalen mee het eindresultaat en dragen ook bij tot de leesbaarheid van het geheel.



[afb. 8]. 'Versla de Witten met de Rode Wig', 1919, poster; lithografie, 48,8 x 69,2 cm

Persoonlijk zie ik kleur altijd het eerst, pas daarna ervaar ik de vorm en andere details. Ik geloof wel dat een ontwerp goed kan staan zonder kleur maar het geeft een extra accent aan de vormgeving. Typografie krijgt in mijn eigen werk een belangrijke plaats. Door mij te verdiepen in het werk van *Lissitzky*, *Dooreman* en *Gerards* zie ik dat zij op een briljante wijze met het beeldend aspect van letters omgaan. Ik zie dat zij de inherente eigenschappen van lettertypen op een voor mij leerrijke manier benutten.

Bij *Lissitzky* valt het mij op dat zijn typografie bijna altijd een onderdeel is van de boodschap. Hij maakt gebruik van diagonalen of verticalen in zijn asymmetrische composities waarop hij titels en teksten zet. Hij kiest meestal voor *Sans Serifs*, vet gezet. Zij geven de kijker duidelijke leesbaarheid, opvallendheid en evenwicht.

Dooreman en *Gerards* schenken veel aandacht aan de keuze van het papier en het formaat. De bladspiegel wordt zorgvuldig bepaald naargelang de inhoud en ze weten met 'witruimte' om te gaan. Ze hebben oog voor detail. Het onderscheidt hun ontwerpen ook van zovele andere. *Dooreman* werkt voor andere soorten klanten dan *Gerards*. *Gerards* kan genieten van meer autonomie in zijn professie en keuze van opdrachten. Wat ik bijzonder bewonder is het feit dat deze drie ontwerpers stuk voor stuk autodidact zijn. Dit doet automatisch ook vragen rijzen omtrent het echte nut van opleidingen in de kunsten.

NOTEN

- ¹ <http://www.kunstkanaal.net/kunst/constructivisme.html>. Geraadpleegd op 9 augustus 2011
- ² BOOMGAARD J. Theorie en praktijk van de Russische avant-garde, Den Helder; Talsma & Hekking Uitgeverij, 1981 p. 37
- ³ zie interview met Willem Jan Renders, p. 103
- ⁴ zie interview met Gert Dooreman, p. 77
- ⁵ zie interview met Gert Dooreman, p. 77-78
- ⁶ <http://nl.wikipedia.org/wiki/Tachtigers>
- ⁷ Het kunstmagazine 'wendingen' had haar debuut in 1918 en bleef voortbestaan tot 1932. De uitgave was een initiatief van het Amsterdamse genootschap 'Architectura et Amicitia', onder leiding van H.Th. Wijdeveld. Alle uitgaven van 'Wendingen' zijn gewijd aan een specifiek thema op het gebied van architectuur of daaraan gerelateerde kunst en vormgeving.
- ⁸ zie interview met Piet Gerards, p. 111
- ⁹ ik ga hier niet dieper op in maar verwijs toch graag naar de basistekst van Walter Benjamin, *"Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid"* (1985), waarin gesproken wordt over het verlies van aura van het kunstwerk als gevolg van massale reproductie.
- ¹⁰ zie interview met Gert Dooreman, p. 77
- ¹¹ SPENCER H., Pioniers van de moderne typografie, Amsterdam, Uitgeverij: Meulenhoff/Landshoff 1983, p. 11

BIJLAGE: drie gesprekken

INTERVIEW

Gert Dooreman ■ Gent, 16 april 2010 – 14 uur

Wanneer ik voor het huis van Dooreman sta en aanbel, hoor ik de hond blaffen. De familie Dooreman - Dendooven woont aan de vaart, in de buurt van Gent Dampoort. Het is er rustig en het huis kijkt uit op het water en er is een parkje aan de overkant. Even later openen Dooreman en zijn hond de deur en laten mij binnen in het oude herenhuis. We zetten ons aan een lange houten tafel. Dooreman wrijft enkele broodkruimels weg, resten van het ontbijt. Terwijl ik enkele boeken uit mijn tas neem, leg ik hem uit waarover ik met hem wil praten. Hij neemt onmiddellijk het boek over El Lissitzky ter hand en vindt het fantastisch... 'Via internet?', vraagt hij. 'Hoeveel heb je betaald?' Dan begint ons gesprek.

Ken je Piet Gerards? Zo ja, hoe heb je hem leren kennen?

Ja, ik ken hem wel. Via drukwerk van hem en omdat ik aandacht heb voor boekontwerp, ben ik hem tegengekomen –Dooreman bekijkt het boek 'Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper'–. Ik weet dat hij in het verleden wel eens werd bekritiseerd omdat zijn werk niet zuiver genoeg was. Dat aspect vind ik goed aan hem. Hij laat zijn buik ook werken.

Tegenwoordig is de *Times* weer ontzettend populair en beginnen vormgevers deze letter op de meest lelijke manieren te gebruiken, terwijl ze enkele jaren terug deze letter lelijk vonden. Voor mij blijft de *Times*, een *Times* voor wat hij waard is. Alles moet nu ook links bovenaan gelijnd staan en dan nog liefst in een *Akzidensk Grotesk*. Ik zie al die dingen rond mij gebeuren en de clou is dat ik dit ook wel toepas maar niet als statement. Ik zie dat *Piet* ook totaal lak heeft aan deze modes en trends. Er zit ook iets lyrisch in zijn werk.

Eigenlijk wil ik niets te maken hebben met vormgevers. Voor mij gaat het om wat ik maak en om het onderwerp. Momenteel ben ik bezig met een boekontwerp van *Lanoye* maar ik ben niet bezig met wat andere vormgevers ervan zouden denken. Soms heb ik het gevoel dat die allemaal voor elkaar aan het werken zijn. Als ze een *Times Italic* met een streep eronder zetten is dit bijna om aan elkaar te tonen 'zie eens wat ik durf'. Heel gevoelsmatig heb ik iets tegen modes en tendenzen.

In '80 dachten we: die olifantenpijpen komen nooit terug. Ineens zijn ze terug in de mode. Twee jaar later zullen de aanpassende pijpen komen en vinden we die olifantenpijpen weer lelijk. Dat begrijp ik niet. Een ontwerper die zegt: wat ik vorig jaar gedaan heb, daar sta ik niet meer achter. Dat vind ik belachelijk. Alles wat ik maak, zal de tand des tijds doorstaan. Dat maakt dat ik mij niet aan-

gesproken voel om tendenzen te volgen. Ik herinner me wel dat ik in alle bibliotheken van Sint Lucas en de Academie voor Schone Kunsten Antwerpen ben geweest. Daar heb ik al die oude grafische manuals gaan fotokopiëren, gewoon om het te leren 'kennen' en te leren 'zien'. Soms zag ik bijvoorbeeld op de uitnodiging van *Queen Elisabeth* een geweldige *Gill* uitgespatieerd. Dit was voor mij adembenemend mooi. Ik voel zoiets aan als schoonheid en niet als iets van vroeger. Daardoor heb ik alles opgepikt wat goed was qua vormgeving en typografie.

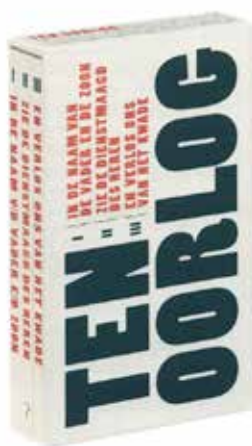
Voor mij is *Piet Gerards* niet altijd met 'typo' maar wel vooral met 'vorm' bezig. Ik ben bezig met een boodschap en niet met een ei te willen leggen. Bij '*Ten Oorlog*' moet de typo dwingend zijn en ook niet teveel design. Het water staat aan je lippen als je 'ten oorlog' gaat, dus heb je zware typografie nodig! Conceptueel denk ik dat *Piet* sterker is dan ik.

Heb je ooit de behoefte gehad om een beeldend kunstenaar te zijn?

Zo was mijn opleiding en ik had dat altijd wel willen zijn, ja. Maar dat zijn andere ideeën. Ik heb heel veel ideeën voor boekomslagen maar ik wil geen telefoon krijgen van een uitgever die mij zou zeggen dat hij geen meter van een boek door mij vormgegeven, verkocht heeft. Ik wil die verantwoordelijkheid niet op mijn geweten hebben! Zodra ik de verantwoordelijkheid heb om een boek te ontwerpen, ga ik nooit mijn eigen ideeën naar voor schuiven, nee.

Ik laat *Gert* onderstaande ontwerpen zien. '*Gert*, hier zie je een boekontwerp van *Piet Gerards* en een van jou. Wat denk je?'

Buiten de kleur zie ik niet onmiddellijk overeenkomsten. De sfeer is misschien wel wat gelijkend.



1997
Ten oorlog
Lanoye & Perceval naar Shakespeare
Cassette met drie boekdeeltjes
boekontwerp Gert Dooreman



2001
'Dat is architectuur'
boekontwerp Piet Gerards

Wat vind je van de Nederlandse typografie en vormgeving en de Belgische?

Hij (*Piet Gerards*) maar ook de Nederlandse ontwerpers, zijn nog meer bezig met die vormgeving. Als ik dit ontwerp (zie vorige pagina) bekijk, zou ik zeker niet die aanhalingstekens gebruiken. Ook die grijze tekst van 'Redactie' heeft weinig zin.

Piet mailde je ooit wel eens met de vraag welke letter je gebruikt had voor een van je ontwerpen. Hij kreeg er nooit antwoord op!

Oh, daar ben ik eigenlijk niet goed in. Misschien heb ik die mail dan niet aangekregen. Hoe oud is *Piet Gerards* eigenlijk? **Hij wordt zestig, dit jaar.**

Dan is hij nog in een betere periode dan ik begonnen. Ik begon net op de rand dat er een andere tijd aankwam. Maar hij, hij kon helemaal van alles uitproberen. Ik bedoel iets ontwerpen en hop, naar de drukker.

In je boek las ik dat je kleurenblind bent. Vind je kleur belangrijk?

Ja, inderdaad. Iedereen vindt dat ik ondanks die kleurenblindheid heel goed met kleur overweg kan, en dat vind ikzelf ook wel. Gisteren gaf ik paarse kapitaalbandjes door voor een boek en het bleken er groene te zijn. Ik had het niet gezien! Ik vind kleur echt niet belangrijk. Kleur is niet onderhevig aan mijn ontwerpen. Een goed ontwerp moet kunnen blijven staan zonder kleur. Ik zal altijd ontwerpen met zwart en dan meestal met rood om een contrast te hebben. Maar dat kan daarna evengoed blauw of groen worden op vraag van de opdrachtgever.

Ik heb de kleursamenstellingen in mijn hoofd. Ik ken het verschil wel tussen bloed- en wijnrood. Maar dit is dan meer een verschil in intensiteit dan in de kleur zelf. Ik gebruik ook heel graag geel, dat knalt! Maar als basis ga ik ervan uit dat als het met een minimum kan, ik het liever eenvoudig hou. Wanneer je kijkt naar mijn boek, vind ik deze nauwelijks vormgegeven en het beste compliment is wanneer mensen niet kunnen zien van wanneer dit boek dateert. Ik denk dat ik mezelf daar ook sterk in heb gemaakt. Je zou in principe niet mogen zien aan mijn werk, wat er in de jaren 80 of 90 is gemaakt.

Wanneer ik door het boek van *Piet Gerards* blader, kan ik duidelijk zien dat hij een sterk conceptuele ontwerper is. Iemand die met meer bravoure zijn grenzen verlegt. Ik vind mezelf daarentegen geen traditionalist. Wel een veel puurdere typograaf. Ik denk dat mijn typografie evenwichtiger staat dan die van hem maar daar boet je ook iets voor in.

Ik toon *Gert Dooreman* het boek 'Pioniers van de typografie' van *Herbert Spencer*.

Eigenlijk is het ook maar een stijl. Ik heb geen idee waarover dit boek gaat maar het spreekt mij wel aan. Ik zal eerder de voorkeur geven aan letters die gedrukt

zijn in typodruk. Maar veel van die zaken ga ik zeker niet doen. Echt geweldig vind ik het niet allemaal.

Ik vertel Dooreman dat ik Gerards geconfronteerd heb met zijn werk en dat ik hem ook zijn boek heb laten zien. Gert is heel benieuwd om te weten wat Piet Gerards van zijn werk vindt!

Zijn er werken in je boek waarvan je nu zegt: “hier ben ik minder tevreden over”?

Sommige covers waarvoor ik de foto's kreeg van *Michiel Hendrickx*, vind ik niet goed. Ik had weinig keuze en moest het boek met dat bepaald beeld vormgeven. Bij de oplijsting van mijn tentoonstelling had ik een twaalfhonderd à dertienhonderd boeken. Bij het maken van bijvoorbeeld de omslag ‘*Brieven aan de burgemeester – Patrick Janssens*’ vind ik de cover minder geslaagd dan ‘*Het zit zo – gedichten van Jeroen Theunissen*’ maar ik heb er wel bewust voor gekozen om zijn naam in een Scriptletter te zetten omdat zijn naam vaak geschreven voorkomt, als een soort populisme. Ik werk niet aan een oeuvre maar aan een boekomslag! ‘*JMH Berckmans – 4 laatste verhalen*’, vind ik mijn beste boekomslag ooit. Waarom? Omdat die in een kwartier is gemaakt. Ik ben toen naar een typodrukker geweest, heb in de laden gekeken wat er allemaal in zat aan houten letters en heb dit laten drukken.

Lees je veel?

Nee... Ik heb daar geen tijd voor. Als ik lees is het informatief, of over componisten. Muziek is mijn passie! Ik ben nu bezig met alle klassieke muziek te beluisteren. Ik heb nog een hele lijst van werken waar ik door moet gaan. Ik ben ook aan ‘opera’ begonnen en dat is best wel veel. Komende zondag heb ik gepland om ‘*Wagner die Meistersinger*’ volledig te beluisteren en deze cd duurt 4 uur. Waarom ik graag ontwerp? Ik kan dit doen terwijl ik naar muziek luister. Momenteel ben ik iets aan het lezen over *Paul Rand*. Ik ben wel eens benieuwd naar de achtergrond van die man.

Ik las in een tijdschrift dat je ook veel bezig bent met muziek. Je speelt zelf ook gitaar. Voelt dit aan als een gelijkaardige passie?

Nee... muziek is mijn enige passie, buiten vrouwen natuurlijk (*lacht*)! Eigenlijk is het zoals koken. Je doet dat graag of niet. Sommige koks maken gerechten met een chocoladelijntje enzovoort, ik vind dat pure kitsch. Af en toe vind ik in het boek van *Piet Gerards* wel wat kitsch. Sommige vormgevers selecteren foto's en zetten ze vager. Dat zijn dingen waar ik allemaal ver van af sta.

Hij bladert verder in het boek ‘Werktitel’. Ik hoor hem de hele tijd vastberaden zeggen: ‘dat is goed, dat is goed, dat is slecht, dat is goed, dat is slecht’,...



‘Brieven aan de burgemeester’
Patrick Janssens,
boekontwerp Gert Dooreman



‘Het zit zo’
gedichten van Jeroen Theunissen
boekontwerp Gert Dooreman, 2009



‘JMH Berckmans – 4 laatste verhalen’
boekontwerp Gert Dooreman, 2009

Ik zie een grote vrijheid maar hij is misschien ook niet streng genoeg voor zichzelf. Ik denk dat elk ontwerp nét iets beter kan. Dus vind ik niet dat dit (ontwerp *Piet Gerards*) de soliditeit heeft van dat (ontwerp *Gert Dooreman*). Hij wijst naar de twee boekomslagen ‘*Ten oorlog*’ en ‘*Dat is architectuur*’. Die aanhalingstekens hadden niet gemoeten en ‘redactie’ in het grijs is ook overbodig. Dat maakt het zwakker. De rug is nog het sterkste. Ik zou ook nooit ‘010’ op de voorkant in het rood zetten en op de rug in het wit. Dus in die zin vind ik het niet streng genoeg. Ik probeer altijd de balans te zoeken tussen speelsheid en relevantie.

Piet Gerards vond je reeks ‘Het oog – Georges Bataille, Zwarte aarde’ – Osip Mandelstam en ‘De naam van de Maan’ – Li Bo, minder sterke vormgeving...

Dat is ook ‘jong werk’. Ik heb die wel heel graag gedaan, eind jaren ’80. Ik had hier enkel wat plakletters en daar moest ik het mee vormgeven. Ik werkte toen samen met een drukkerij *Snoeck* en die hadden maar 5 lettertypen: de *Bembo*, de *Copperplate*, *Times*, *Plantin*, en *Helvetica* en daar moest ik het mee doen. Veel van mijn ontwerpen rond die tijd zijn met deze letters vorm gegeven.

Op één van jouw lezingen samen met Tom Lanoye had je het over een Tsjechische letterontwerper ‘Storm’. Hoe ben je bij hem terecht gekomen?

Ja, die heb ik via *Jan Middendorp* leren kennen. We zaten toen in Gent. Ik was juist met de *Scala* beginnen werken. Dat was fantastisch want deze familie had alles: kleine kapitalen, kapitalen, medieval cijfers, schreven en schreeflozen. Ik heb met deze letter een reeks boeken vormgegeven. Maar wat later zag ik ze niet meer zo graag. Het is een Hollandse stijl. Toen vroeg ik Jan of hij letters kende met iets meer ziel in. Hij vertelde mij dat hij iemand kende die letters maakte die eigenlijk niet helemaal af zijn en wat slordig ogen. Wanneer je ze niet te groot zet, zijn ze mooi. Deze *Walbaum* is ook van hem. Als je op de letter inzoomt kan je zien dat de schreven rond staan, een beetje gebogen. Terwijl als je een *Walbaum* van *Berthold* vergroot, dan zie je die perfecte afrondingen. Wel, van perfectie krijg ik kriebels. Dat soort perfectie zoek ik niet. Ik zoek perfectie in een evenwicht dat mij bevalt.

Koop je alle lettertypen aan?

Dat is de bedoeling ja. (*lacht*)

Dus niet?

Dat zeg ik niet. Vanaf ik met iets naar buiten kom: wel, ja! Maar er is hier een hele reeks die ik niet aangekocht heb. Vooral omdat *Stijn*, die hier soms bij mij werkt, een echte ‘fontspotter’ is. Hij vindt fonts op internet en zegt dan wel eens: ‘hier moeten we eens iets mee proberen’

Momenteel zijn we bezig voor het NTGent. We zijn dagenlang aan het zoeken geweest naar het juiste lettertype dat zou matchen bij het NTGent. *Wim Opbrouck* wordt de nieuwe artistieke leider. Hij is bij mij terecht gekomen omdat het wel klikte tussen hem en mij als tekenaar. Ik ga met zijn tekeningen werken. We hebben lang gezocht naar de juiste letter en als dit ontwerp zal worden goedgekeurd, koop ik het zeker aan. Ik heb al een paar lettertypen klaar staan om uit te proberen. Van zodra ik ze effectief ga gebruiken, koop ik ze.



Nieuw logo voor NTGent
ontwerp Gert Dooreman, 2010

Ontwerpen is voor jou heel hard zoeken naar een letter en minder naar 'beeld'?

Ja, naar de juiste letter die de juiste uitstraling heeft en het juiste gevoel. Die helemaal overeenkomt met het gevoel dat ik rond een bepaald ontwerp heb. Ik denk dus niet in beelden. Ik denk in gevoelens. Ik denk dat ik een heel groot empathisch vermogen heb om aan te voelen hoe de sfeer zit. Dit kan ik in een lettertype vertalen en omzetten. Veel vormgevers denken meer van 'oh, dit vind ik een toffe letter, die ga ik eens gebruiken'. Ik zoek een bepaalde sfeer, bvb. 'Het Toneelhuis'. Daar zitten ook mensen van de dienst Pers en Communicatie. De manier waarop ze praten (gebruiken 5 keer het woord 'leuk') zegt voor mij genoeg. Ik moet niet afkomen met de sfeer van het boekontwerp 'Ten Oorlog'! De letterkeuze gaat dus gepaard met het gevoel dat ik rond een ontwerp heb, na een gesprek met de klant. De lay-out komt dan wel vanzelf vanuit die letterkeuze.

Wat als *Michiel Hendrickx* jou dan een 'beeld' bezorgt?

Ja, maar dat is iets anders. Sommige mensen zijn vrij dominant en ook hun beelden zijn zo. Vanaf het moment dat ik het beeld krijg, moet ik enkel zorgen dat het ontwerp daarbinnen lukt. Omgekeerd werkt het ook moeilijk. Als ik een bepaalde letter voor een ontwerp in mijn hoofd heb en ik zou een fotograaf vragen om hierbij een bepaald beeld te fotograferen, zou dit beeld misschien wel anders gekadreed zijn en niet meer bij mijn typografie passen. Dat doe ik niet graag. Ik werk liever met typografische omslagen. Dan kan ik zelf de sfeer bepalen.

Vind je jezelf hierin wat eigenzinnig en wil je toch liever je eigen ding doen?

En wat is dat, 'uw ding'? Ik heb nooit gesnapt wat dat is 'uw ding doen'! In zo'n wereld leven wij toch niet. Zelfs *Jan Fabre* doet 'zijn ding' niet. Hij verkoopt dingen waar mensen willen naar komen kijken. Niemand doet zijn ding! Ik vind dat pure onzin. Geen enkele auteur doet 'zijn ding'. Ja, misschien *Daniël Robberechts* (Belgische dichter en schrijver). Maar die pleegde dan ook zelfmoord. Wie bijvoorbeeld een boek schrijft, doet 'zijn ding' niet, maar het ding van de uitgever. Ik heb geen ei te leggen, nee. Dat zou misschien anders zijn als ik vrij werk zou maken. Maar nu niet: van zodra een auteur of een theaterstuk op mijn bureau komt te liggen is dat 'mijn ding' niet. Het is ook helemaal mijn taak niet om er 'mijn ding' van te maken. Heel die idee dat een kunstenaarschap de aller-

individueelste uiting zou zijn van de allerindividueelste emotie, vind ik pure onzin! Niemand stelt zich bijvoorbeeld die vragen bij *Bach* of *Beethoven*. Zij kregen ook een opdracht, de vraag om iets bepaald voor iemand te schrijven. Ik begrijp het niet. Kijk, wanneer ik iets maak, doe ik dat dan voor mezelf? Heb ik dan 'mijn ding' gedaan? Je wilt het dan tonen aan een ander. Met welke bedoeling? Om applaus te krijgen of omdat je niet zeker bent. Wel, dan is het 'je ding' al niet meer! Want in beide gevallen heb je iemand anders nodig om te bepalen of je ontwerp wel of niet geslaagd is. Ik geloof niet in 'je eigen ding doen'!

Ik voel mij in 'vormgeving' absoluut niet geremd. Ik heb de inschatting van het werk verlegd. Ik moet hier niet meer over nadenken. Er komt iets binnen, en ofwel lees ik het, ofwel hoor ik wat bepaalde mensen verwachten. Dat gooi ik samen met mijn gevoelens in de pot. Iedereen staat op de rem, zelfs de grootste kunstenaar.

Ooit had ik een vriend die vrij kunstenaar was. Hij maakte alleen etsen. Op een bepaald moment vroeg hij mij wat ik van zijn werk vond, waarop ik antwoordde dat zijn werk alsmaar slechter werd. Ondertussen zijn we geen vrienden meer. Ik merkte dat hij meer en meer dingen begon te maken die steeds beter verkochten. Dan besef ik maar al te goed dat vrij werk maken eigenlijk één grote illusie is. Een auteur schrijft ook niet zomaar een boek. Uiteindelijk wil hij het gepubliceerd krijgen. De uitgever zegt hem dan: 'dat stuk werkt niet en moet eruit of aangepast worden'. Filmmakers zijn so wie so verplicht om met een groter geheel rekening te houden. Zij moeten bijvoorbeeld rekening houden met acteurs die net iets anders acteren dan verwacht. *Hitchcock* is één van mijn grote idolen. Hij heeft enerzijds gedaan wat hij vond dat hij moest doen. Anderzijds moest hij rekening houden welke acteur hij welke rol zou geven. Niemand stelt zich die vraag en hij heeft dan wel 'zijn ding' gedaan. Ik heb een bijdrage. Wat ik ondertussen weet is dat ik door mijn bijdrage, het object dat in mijn geval 'het boek' is, een ander leven probeer te geven. Ik zorg ervoor dat het in de juiste vorm is van zodra het zich materialiseert. Maar dat is niet 'mijn ding'!

Maar wel met passie?

Passie? Ik doe dat met overgave, want er moet maar iemand een scheef woord over zeggen en ik ga door het lint. Dus het moet zijn, ja. Ik heb nogal lange tenen. Ik heb het verlegd. Vroeger werkte ik voor een uitgever die wel eens zei: "Kunnen we dit ontwerp niet in het rood zetten?" Waarop ik hem uitlegde dat dit niet paste bij de titel. Hij antwoordde daarop: "ik zal je er wel voor betalen". Dat irriteerde mij mateloos, dat hij dit zomaar kon zeggen.

Soms maak ik een boekomslag met een letter die ik niet graag zie of een kleur die niet echt de mijne is maar het is dan wel de enige kleur die ik bij dat bepaald ontwerp kan bedenken. Ik heb ook paarse omslagen gemaakt, ver weg van mijn eigen smaak. Ik vind dat ik mijzelf moet kunnen overstijgen. Ik heb enkele uitgeverijen gelaten voor wat ze waren. Die konden niet mee met mijn denken. Nu werk ik met uitgeverij *Harold Polis* en *Manteau* en ik merk dat wij over 'het boek' bezig zijn en niet over 'de smaak' van vorm. Er wordt gepraat over datgene waar een bepaalde auteur mee bezig is. Het gevoel dat ik dan krijg, probeer ik om te zetten in vorm. Dat lukt mij vrij goed. Ik voel heel goed aan hoe ik het moet veruitwendingen. Passie van de auteur met passie van de uitgever plus dan nog mijn passie om het ontwerp zodanig te maken dat ik achter de vormgeving kan staan. Maar of dat het dan elke keer gaat uitdraaien op houten typo-letters? Nee, want dat is mijn grote passie! Wanneer ik vrij werk zou maken zou ik misschien composities maken met houten letters, ik zou het niet weten. Of misschien alleen maar gitaar spelen. Nee, tekst zonder inhoud is zinloos. Muziek is het enige dat je kan maken voor niets of niemand.

Momenteel heb je twee richtingen op Sint Lucas Gent, grafische vormgeving en grafisch ontwerp. Grafisch ontwerp is: dat jij ontwerpt. En grafische vormgeving is: dat je moduleert. Het lijkt overeen te komen met een architect en een metser. Nee, ik vrees dat men probeert deze richtingen een hoger aanzien te laten krijgen terwijl ik vind dat dit niet nodig is.

Wat kan de bijdrage van een opleiding 'grafisch ontwerp' dan wel zijn?

Wel, vakmanschap. Men vindt dit woord een verschrikking, want als je dat woord daar soms laat vallen... Ik hoor wel eens van de drukker dat al die afstuderende studenten 'grafisch ontwerp' nog niet weten hoe ze een drukklare pdf moeten maken. Soms zijn er ontwerpen in vierennegentig pantone-kleuren gemaakt, zulke toestanden. Wat leren ze dan op school? Blijkbaar dat niet! Elke architect is er voor verantwoordelijk dat een gebouw blijft staan. Dus als je van school komt, na het tekenen van een ontwerp, verbind je je ertoe dat dit gebouw niet ineens stort. Dat is quasi bij elke kunstdiscipline zo. Ik bedoel niet dat het folklore moet worden maar er moet meer aandacht zijn voor het ambacht op zich. Ik heb er ook les gegeven.

Stijn (freelance vormgever waar *Dooreman* mee werkt) is zesentwintig. Hij studeert heel veel bij. Hij heeft zelf ontzettend veel bijgeleerd op dit vlak. Veel meer dan tijdens die vier jaar studie. Hij vertelde mij onlangs dat hij al zijn werk van zijn studiejaar naar het containerpark heeft gebracht: als een teken, om te kapen met die tijd. Hij was door zijn studie altijd heel geremd. Hij had heel fel het gevoel van 'aan die dingen moet ik beantwoorden want anders tel ik niet meer

mee'. Ik heb hem daar vanaf gebracht. Ik ken enkele collega 's, leeftijdsgenoten, die niet weten waarover het gaat wanneer ik praat over cmyk. Dit is zo jammer! Het kan toch niet zo moeilijk zijn om dat in deze studie te voorzien. Dat moet geen twaalf uur in de week zijn. Ik heb altijd gedacht: hoe meer ik het ambacht, de techniek bemachtig, hoe meer ik typografie beheers. Hoe meer ik drukwerk beheers, hoe meer ik 'papierkennis' beheers, des te beter werk maak ik! Ik ben gestopt met lesgeven omdat ik vond dat ik veel te veel les gaf vanuit mijn ervaring. Het is inderdaad wel zo dat ze die studenten eerst beeldend willen leren denken. Ik bekeek de studenten vaak vanuit de pure praktijk en dan zei ik soms dat sommige ontwerpen gewoon onbetaalbaar zouden zijn in praktijk. Of dat een bepaald ontwerp van een student toch nooit uitvoerbaar zou kunnen zijn. Dan zegden ze mij dat ik die studenten al hun plezier ontnam. Ik kan daar wel inkomen. Dat is de reden dat ik gestopt ben. Langs de andere kant zijn sommige afgestudeerden ontgoocheld wanneer ze met de realiteit geconfronteerd worden.

Hoe lang heb je les gegeven?

Twee keer drie jaar. Dat vond ik ook net genoeg om niet in herhaling te vallen. De laatste twee jaar heb ik les gegeven in illustratie, op eigen verzoek. Ik val een beetje tussen wal en schip. De oudere garde zag mij graag komen omdat ze weten dat ik graag degelijk werk aflever. Maar ik ben ook niet echt een 'klassieke' vormgever. De jongere garde wou geen oud ambacht. En uiteindelijk heb ik beslist om illustratie te geven. Ik gaf ook les in het atelier 'experimentele typografie'. En daar maakten ze dan posters met teksten die zo'n dertig keren over elkaar stonden. Ik vond dat decoratie of grafiek. Zij vonden niet dat je dat moest kunnen lezen. Sommige leerlingen zeiden mij dat ze dat zo hadden vormgegeven omdat het een moeilijke tekst was. In die zin was ik voor de studenten een conservatief iemand. Bij de richting illustratie ging het geven van typografie beter.

Bij sommigen is het financiële aspect toch ook belangrijk en zijn ze blij met zo'n job?

Ja,... dat is juist. Toen ik vier uur les gaf en het eigenlijk gezegd had in twee uur en geen enkele student nog langs kwam, dacht ik vaak van: 'ik wil naar huis'. Ik zat daar, met zes studenten en iedereen was dan met zijn eigen werk bezig, wetende dat er thuis nog een hele stapel werk lag te wachten. Dat kon voor mij op den duur niet meer. Ik had het gevoel dat ik de voorkeur moest geven aan mijn eigen werk. Maar anderzijds heb ik dat lesgeven dus financieel niet nodig, nee.

Mijn vriendin, *Gerda Dendooven*, heeft het in principe ook niet nodig maar zij is daar ietsje berekender in. Heel het sociaal belastingssysteem is voor haar beter. Ik betaal mij blauw aan belastingen.

Ik denk dat in de tijd van 'Bauhaus' 'ambacht' duidelijker aanwezig was. Ik weet niet wanneer men in het onderwijs het begrip 'ambacht' als minderwaardiger is gaan beschouwen. In mijn ontwerpen ga ik ervan uit dat 'less is more' van toepassing is. Dus als het niet nodig is om veel kleur te gebruiken, zal ik dat ook niet doen. *Hitchcock*, *Fellini*, *Billy Wilder* waren enkele van mijn favorieten. Van kinds af aan, een jaar of twaalf, wist ik al heel goed wat ik wou gaan doen. Ik wilde striptekenaar worden of dierenarts. Mijn moeder schilderde wel als hobby. Zij is van de jaren dertig. In de jaren veertig is ze in Antwerpen op de Academie 'schilderen' gaan volgen in de avondschool. Ze mocht dit niet van thuis. Zij kan echt Rubensachtig schilderen. Dat heeft ze daar echt geleerd. Er hangen wel wat reproducties in het ouderlijk huis. Ik kende dus een *Rubens* en *Breugel* maar ik vond een *Willy Van der Steen* zeker even sterk. Daarom wil ik in het onderwijs het artificiële onderscheid tussen major and minor, 'major art', absoluut bevechten. Daarom dacht ik ook niet van, 'ik ga later mijn brood verdienen'. Nee ik wou strips tekenen en ik wilde ook kunnen tekenen zoals *Toulouse Lautrec*. Hij was één van mijn grote voorbeelden. Het was een man die schilderde maar ook posters maakte en karikaturen tekende! Tegenwoordig wordt iedereen in een hokje geduwd. Sommige kunstenaars waarvan ik denk, oh, ik ga een werk van hen gebruiken op een boekomslag, zegden me dat dit hun werk zou kunnen devalueren. Heel flauw vind ik dat. *Picasso* maakte vrij werk. Dat kon pottenbakken inhouden of een schilderij maken of een menukaart voor een restaurant. Dat waren nog grote kunstenaars, creatieve zielen. Die gooiden dat allemaal open.

Wat versta jij onder de term 'engagement'?

Ik zou kunnen zeggen dat engagement mijn broodwinning is en ik mag absoluut niet zeggen dat ik niet commercieel ben. Ik eet ervan en leef ervan. Maar ik kan het wel vrijwaren dat ik geen dingen ga doen die tegen mijn overtuiging indruisen gewoon omdat het zou opbrengen. Daar ben ik altijd aan ontsnapt. Mijn engagement is dat alles wat ik maak een soort waarachtigheid zal hebben. Ik zal nooit dingen doen waar ik niet in zou geloven. Al de ideeën die komen, komen gevoelsmatig omdat ik nu eenmaal alles opzuig wat daar mee te maken heeft. *Tom Lanoye* is zeker *Peter Verhelst* niet en omgekeerd. Wanneer ik met *Tom* samenwerk, zal ik waarschijnlijk op iets anders uitkomen dan bij *Peter*. Dat is mijn engagement, eerlijk te zijn met mezelf. Ik ben heel slecht in liegen. Als mensen mij bijvoorbeeld vragen wat ik van een bepaald toneelstuk vond en ik vond het niet goed of slecht, dan zal ik dat ook rechtuit zeggen! Ik zal dit dan wel proberen diplomatisch aan te pakken maar het komt altijd wel aan, ja.

Eerlijkheid is toch een deugd?

Ja, maar daardoor heb ik niet veel vrienden. Ik ben opgegroeid in de jaren '70. Het waren jaren van grote 'eerlijkheid'. We staken ons niet weg achter façades.

Die eerlijkheid kwam tijdens mijn puberteit heel erg aan de oppervlakte te liggen. Daarna kwam de punk, die waren helemaal tegen establishment en tegen leugens. Wij werden allemaal mismeesterd door de regering. Het is natuurlijk niet altijd even makkelijk om eerlijk te zijn maar het is zeker mijn betrachting. Ik heb heel lang geworsteld met mijn tekenstijl. In de jaren tachtig was er de *atoomstijl*. Ik ben toen beïnvloed geweest door de stijl van *Ever Vermeulen* en de *Expo '58* invloeden en ik kon dat allemaal. Ik kon dit en ik kon dat maar hetgeen mij vooral overtuigde waren tekenaars die niet in een bepaalde stijl wilden werken maar die gewoon wilden 'tekenen'. Wanneer ik teken wil ik dus gewoon tekenen. Daardoor zijn mijn tekeningen vrij archaïsch: ik kan mij er niet toe brengen om iets te maken dat vrij stilistisch is.

Sommigen zeggen van mijn werk dat ze niet weten wanneer het gemaakt is. Veel van de posters uit eind 19de eeuw trekken mij ook aan omdat veel van die posters rechttop rechtaan waren.

Heeft die eerlijkheid ook niet te maken met opvoeding?

Nee, nee, wij hebben ook heel hard moeten vechten tegen ouders die ontzettend burgerlijk waren enz... Ik heb mijn ouders ook lang moeten overtuigen vooraleer ik een artistieke richting mocht gaan volgen. Ze vonden dat zo'n studie geen toekomst had.

Ben je met politiek bezig?

Ja hoor, groen en rood! (*lacht*) Nee, ik ben er niet fanatiek mee bezig maar toen ik afstudeerde vroeg mijn vader voor wie ik gestemd had. Toen ik antwoordde dat ik voor rood gestemd had, heeft hij nachten lang liggen wenen in zijn bed. Hij stemde voor de Volksunie. Hij verstond niet dat ik een andere stem had. Hij zag dat als stemmen tegen de zelfstandigen.

Ik heb hem toen proberen uit te leggen dat ik stemde voor de grotere wereld, voor een 'betere wereld'. Een alternatief, waarschijnlijk komt het uit mijn jaren '70, als we maar strenger worden tegenover onszelf. *Bart de Wever* kan op dit moment best wel de nagel op de kop slaan. Ik blijf mij op één of andere manier concentreren op het sociologisch aspect, in dit geval het 'groene' aspect. Ook al denk ik soms wel eens: ze kunnen mij allemaal gestolen worden.

Anderzijds ben ik een misantroop. Ik vind de mensheid absoluut mislukt. Ik geloof alleen maar in de slechtheid van de mensen en dat het een humanistische taak is om er het beste van te maken. Ik geloof niet in de mensheid maar het zal mij niet cynisch maken. Ik ga er van uit dat alle mensen opportunistisch zijn. Ik geloof echt niet dat de mens goed is want dan zou de wereld er beter uitzien. Maar ik geloof wel in een soort humanisme waarin je je intelligentie gebruikt om

het beter te maken dan dat het in se is. Uiteindelijk denken de socialisten ook maar aan zichzelf. Als zij staken, is dat ook maar enkel voor hun portemonnee.

Het lijkt me dat je weinig vertrouwen hebt?

Geen. Enkel diegene die hun eigen wantrouwen kunnen overstijgen zoals ik. Ik geloof ook niet dat alle mensen gelijk zijn. Jij wel?

Nee, zeker niet, maar mensen kunnen mij zeker boeien.

Serieus?

Niet veel mensen maar diegene die ik echt boeiend vind, daar kan ik ook wel heel veel van genieten.

Ik vind muzikanten meestal boeiend. Vormgevers zelden. Het zijn eigenlijk allemaal bekrompen mensen. Het is zo'n rijkdom. Ik maak kunstboeken, literatuur en -theatervormgeving en ik word in al die dingen betrokken. Ik ben gulzig en absorbeer enorm. Terwijl al die vormgevers maar 'hun ding' willen doen.

Kunstboeken maak ik alleen nog voor mensen waarvan ik het werk kan appreciëren. Ooit dacht ik wel eens: als ik een boek maak voor die kunstenaar dan maakt dat wel indruk om achteraf te kunnen zeggen dat ik dat boek gemaakt heb. Hoe ouder ik word, des te minder wil ik dat dit nog meespeelt. Ik heb niet alle romans gelezen die ik vormgaf. Misschien al goed, want anders had ik sommige misschien niet meer kunnen ontwerpen!

Uiteindelijk is het toch wel een luxe dat je de dingen kan doen die je nu doet?

Ja, dat is zeker zo. Ik twijfel heel de tijd. Het had ook anders kunnen lopen. Ik had evengoed een striptekenaar kunnen zijn. Het leven loopt zoals het loopt. Ik had ook een vrije kunstenaar kunnen zijn. Als ik kijk naar een *Borremans*. Toen ik op Sint Lucas studeerde, zat mijn werk in dezelfde richting als zijn werk. Dat had ik dus ook kunnen doen. Ik heb misschien opportuniteiten laten liggen om meer vrijer werk te maken. Waarschijnlijk is alles ook wel zo gelopen omdat het één van mijn passies was maar ik heb die weg niet zelf gekozen. Hij is mij 'overkomen'. *Tom Lanoye* heeft mij wel op het spoor gezet, maar hij heeft mij ook van het andere gehaald. Vormgeven is heel de tijd denken en afwegen. Ik denk dat het eenvoudiger is voor vormgevers die enkel maar vormgeven. Wanneer ik niet zou tekenen zou ik dat probleem misschien niet hebben. *Herman Huybrechts* worstelt niet. Hij doet wat hij doet en hij drumt nog wat. *Tom Hautekiet* is heel ontspannen. Hij heeft zijn stijl vastgelegd. Hij voelt zich daar naar mijn weten echt goed in.

Ik studeer heel de tijd. Naar bijeenkomsten, seminaries of voorstellingen rond vormgeving ga ik zelden. Het zijn meestal tendensen. Het gaat vooral over het

feit van niet tot een groep te willen behoren. Er liggen hier enkele monografieën en ik lees boeken over vormgevers. Ik ben nu een boek aan het lezen over *Paul Rand*, *Josef Brockmann*, *Tschichold*. Dit is heel boeiend en ik slorp dat allemaal op, net zoals ik naar *Beethoven* luister. Ik kan nooit een trend volgen want dan voel ik mij heel flauw. Door zwart te kiezen terwijl iedereen wit koos, heeft dit een licht shockeffect gegeven. Niemand rijdt nu nog voor mijn wielen. Ik merkte dat sommigen mijn toon overnamen. Sommigen zie ik nu mijn letters gebruiken. Originaliteit interesseert mij niet zozeer, wel de authenticiteit.

Lees je de boeken die je vormgeeft?

Diagonaal. Wanneer je die boeken vormgeeft zijn ze meestal nog niet op de markt. Ze zijn er zelfs soms nog niet aan begonnen! Als ik van *Lannoo* een twintig titels binnenkrijg verdeel ik die met *Herman Huybrechts*. Ik heb dan geen tijd om al die boeken te lezen.

Mail je je ontwerpen soms naar elkander door voor feedback?

Vroeger wel maar nu niet meer. Dat is soms wel geestig geweest. Samen aan boeken werken is ook een amicale aangelegenheid. Maar onvermijdelijk zie je: hij heeft er twaalf gemaakt en ik vijf en welke gaan we nu kiezen? Toen hebben we beslist om niet meer apart aan hetzelfde ontwerp te werken. We gaven elkaar advies. Ze vielen dan onder de titel *Gert Dooreman* en *Herman Huybrechts*. Ik moet wel zeggen dat wanneer het boek dan klaar was, ik mij afvroeg: van wie is dit ontwerp nu? Het is een heel persoonlijke zaak. Mijn empathie gaat echt wel naar het boek maar met andere vormgevers ligt dit gevoelig. Een andere reden waarom we ermee gestopt zijn, is dat Herman minder goed is in het binnenwerk, in abstracte typografie. Hij is beter in pop, beeld en titels erop. Hij wist niet hoe je typogrammen moest maken, insprongen wanneer wel en wanneer niet, ligaturen. Dat is dan de Antwerpse school. *Hautekiet* en *Rob Marcelis* kennen er ook niet veel van. In Antwerpen worden in die zin geen typografen opgeleid. In Gent is het in die zin beter. Het vervelende was dat ik daardoor altijd het binnenwerk deed en *Herman* de cover. Dat is niet eerlijk hé ook al vind ik het binnenwerk een grote abstracte kunstvorm. Om goed binnenwerk te kunnen maken moet je heel fijngevoelig zijn. Het verschil te maken tussen een goede bladspiegel en een heel goede bladspiegel vraagt finesse. Maar, daar kijken de mensen niet naar. Ze zullen eerder zeggen: 'toffe omslag'. Mijn ego ziet daarom een boek als een geheel. Ook al is het binnenwerk het belangrijkste, de omslag maakt het af. Vandaar dat ik nu denk: laat het mij maar alleen doen, en *Herman* doet het ook alleen.

Ben je soms onzeker tijdens het vormgeven?

Onzekerheid is een continue staat van zijn en in de goede zin is dat je jezelf continu in vraag stelt, ja. Zolang ik niet het gevoel zal hebben van 'nu ben ik er totaal', zal ik altijd onzekerheid voelen. Bij het ontwerpen van een nieuw logo voor NTGent dacht ik wel eens: ben ik wel goed bezig? Op zo'n momenten ben ik blij dat Stijn hier soms is om hem te vragen wat hij ervan vindt. Door de respons van al die verschillende mensen bij de bespreking van het logo, word ik soms onzeker. Ik heb verschillende versies gemaakt in verschillende kleuren. Toen het logo gekozen was, heb ik enkele dagen later ineens een ingeving gekregen en het juiste lettertje gevonden voor dit logo. Ik heb die mensen onmiddellijk verwittigd om het rondzenden van dit logo te stoppen. Gelukkig heb ik het toch nog kunnen aanpassen. Ik besef ook dat mijn manier van ontwerpen heel vaak berust op 'ontevredenheid'. Ik ben streng voor mezelf maar wanneer een ontwerp lukt, heb ik ook wel een groot gevoel van zaligheid. Die ontevredenheid zie ik niet als iets negatief want die maakt dat ik verbeter.

Jan Bosschaert en ik zijn samen opgegroeid en samen werden we zo'n beetje gezien als virtuozen. Ik vond de vergelijking niet echt geslaagd omdat ik vond dat ik in een heel andere lijn werkte dan hij. Maar technisch waren we gelijk. Jan is iemand die heel graag tekent maar ik mis altijd de diepgang. Ik ga ervan uit dat als je jezelf niet een klein beetje kwelt, de diepgang ook niet enorm zal zijn. Ik ben wel bevriend met enkele vormgevers uit het Antwerpse. *Tom Hautekiet, Rob Marcelis*,... Ik heb het niet zo voor de jongere vormgevers, mensen van nu dertig, veertig jaar. Ze werken volgens de nieuwe Zwitserse stijl. Laten we zeggen: ik vind dat die heel fascistoïde denken. Ze gebruiken bijvoorbeeld een *Times* in de linkerbovenhoek van hun blad. Ook zij vinden onze manier van vormgeven veel te populistisch. Daar wil ik mij tegen verzetten. Wanneer ik werk voor Lanoye is dat natuurlijk voor een populairder opdrachtgever dan wanneer ik voor het *Muhka* ontwerp. Ik voel mij daardoor zeker niet in een hoekje geduwd. Ik heb in het verleden ook wel al vormgegeven voor het *Mukha* en *deSingel*. Misschien ben ik wel een beetje verbrand nu ik een naam heb en een groter publiek mij kent. Het rare is dat dit ook wel mijn geloofwaardigheid aantast. Of ik zo'n beetje de Will Tura van de vormgeving ben, wat ik zeker niet het geval vind hoor. Mijn ego voelt zich daar zeker niet beter door. Na mijn tentoonstelling in het *Letterenhuis* had ik trouwens een serieuze dip.

Wat vond je zelf van deze tentoonstelling?

Die tentoonstelling was zeker niet gemaakt voor andere vormgevers. Dan had ik ook zaken moeten laten zien over het binnenwerk van een boek. Maar ik zou nog

wel eens graag iets doen waarbij de vormgeving op zich meer belicht wordt, en niet alleen de covers van de boeken. Ik denk dat ik voor het publiek wel de meest aantrekkelijke dingen heb getoond.

Zou je zo'n tentoonstelling, als een project ook helemaal alleen kunnen of willen organiseren?

Ja, ik heb het ook helemaal gedaan ginder in het Letterenhuis en niet veel hulp gekregen. Vooral mijn boek 'Dooreman' was veel werk. Alle materiaal voorbereiden. Ik heb daarvoor speciaal een hele goede scanner gekocht. Stijn heeft ook heel veel meegewerkt. Hij heeft drie maanden onafgebroken fotogravure gedaan. Heel veel beelden zijn gescand, andere zijn gefotografeerd en sommige zijn pdf's van de opmaak. Ik heb willen tonen hoe variërend mijn vormgeving is. Ik heb de volledige opmaak gedaan. Een paar maanden werk. Technisch vind ik dat mijn boek uiteindelijk heel goed gelukt is. Het papier is een Lessebo, ongestreken en toch zijn de kleuren zo zwart en het contrast zit goed. Deze editie is volledig uitverkocht.

Gert toont mij enkele ontwerpen uit zijn boek. Hij toont mij enkele boekontwerpen geïnspireerd door Dick Bruna, ook het werk waarbij Gerda Dendooven de illustraties maakte.

Piet Gerard zei mij dat het een luxe moet zijn om zo'n vrouw in huis te hebben?

Nee, nee, dat is niet waar. We hebben daar heel vaak ruzie over. Bij sommige ontwerpen kom ik als eerste en zij als tweede. Soms moet ik tekst zetten bij een tekening van haar. (voorbeelden) Altijd is er die aanpassing. Zij werkt beeldend en ik moet er vaak om vechten wat de overhand krijgt. Bij de affiche 'Samen in bed – Bart Embrechts en Erik Vanthillo met illustratie van Gerda Dendooven' is die prent niet gemaakt om er tekst bij te zetten. Beiden willen we de overhand hebben. Het heeft puur te maken met ego en Gerda heeft een gigantisch ego wat dat betreft. Nee, ik zie dat niet als een luxe. Meestal werk ik tegenwoordig met Nicolas Marichal. Hij is een illustrator en ik hou van zijn tekeningen. Hij geeft mij enkele zwart/wit-tekeningen en ik doe er dan mee wat ik wil. Hij mailt mij zijn tekeningen. Ik heb echt teveel werk om zelf de tekeningen te maken. In 'de Overkant' heeft hij de illustraties ook gemaakt. Ik vul de kleuren in.

Hij is een oud studentenvriend van mij. Ik ben ook gestopt met lesgeven toen ik merkte dat ik geen vrienden meer kon maken en de generatiekloof te groot werd. Sommige karakters hebben zo hun eigen idee. Michiel Hendrickx, Vanfleteren, Gerda, het zijn allemaal artiesten met al op voorhand een beeld in hun hoofd, hoe het er voor hun moet gaan uitzien. Zo heb ik met Michiel lang geleden enkele boeken ontworpen. Hij bepaalde hoe zijn foto moest worden uitgesneden

en zei mij zelfs waar hij de tekst wilde. Dan is het niet interessant werken. Mijn dienstbaarheid is niet meer 'de mens' maar 'het eindresultaat van mijn vormgeving'.

Ik moest recent een cover maken voor een biografie over de Stad Antwerpen. Antwerpen moest een identiteit krijgen op de cover. Ik wou er iets menselijks in steken en had het geweldige idee van een echte hand te nemen. Ik zou die dan wel ergens vinden in een lijkenhuisje... Dat gaat de mensen enerzijds choqueren maar als *Stefan Vanfleteren* een heel mooi beeld maakt van zo'n hand kan dat prachtig ogen. De auteur van het boek kon zich in dit idee zeker vinden maar toen het werd voorgelegd op een vergadering, steigerde iedereen. Daaraan zie je dat ik niet altijd 'mijn ding' kan doen, ook al zou het geweldig mooi zijn. Van de uitgever wel, van de Stad Antwerpen niet. In die zin moet ik mezelf heel erg inbinden. Proberen zo te werken dat je met je uitgever en auteur alles in functie van eenzelfde eindresultaat ziet.

Uiteindelijk heb ik een ander ontwerp gemaakt dat ook nog wel choquerend zal werken. Ik heb uiteindelijk aan *Koen Broos* gevraagd om dan toch maar de Brabo te fotograferen. Deze foto wordt zodanig genomen dat het een modernistische sfeer krijgt, zoals de Boerentoren. Het boek moet iets moderns uitstralen en niet zijn zoals het zoveelste toeristische boek over Antwerpen. Ik heb de typografie van de cover ook met een modernistische letter vormgegeven, in het rood. Voor die dingen heb ik geen rechtstreeks contact met de klant. Mijn uitgever doet die klantencontacten en maar goed ook. Soms krijg ik het telefoonnummer van een bepaald auteur, bel ik hem op om te praten over zijn boek en start dan met vormgeven. Maar soms is het goed dat er een uitgever is die diplomatischer is dan ik om het ontwerp erdoor te krijgen.

Dooreman bekijkt nogmaals het boek van El Lissitzky. Hij is er duidelijk door geboeid. Het papier dat gebruikt is in dit boek spreekt hem aan. Ook de manier van productie waarbij er enkel in twee kleuren is gedrukt. Hij vertelt mij dat hij heel graag op internet op zoek gaat naar boeken zoals deze.

We beëindigen het gesprek en ik bedank hem. Dooreman, een man met een sterk ego, een boeiende ziel doordrenkt met wantrouwen. Enkele dagen na dit interview ontvang ik een mail van hem. Hij vraagt om de titel en het ISBN-nummer door te mailen van het boek over El Lissitzky.

INTERVIEW

Piet Gerards ■ Amsterdam, 26 februari 2010 - 13 uur

Ik kom binnen in een stijlvol interieur met een boekenwand van zo'n vier op vijf meter. *Piet Gerards* stelt voor dat we elkaar 'tutoyeren', laat mij zitten op een van de zwarte designstoelen en brengt me een koffie met gebakje: een warme ontvangst... Het is een aimabel man, die *Piet Gerards*.

Hij heeft deze week al twee interviews achter de rug: één voor de *VPRO* en één voor '*Zuiderlucht*', een Nederlands-Limburgs maandblad. Ik stel mezelf voor en leg hem uit wat de bedoeling is van dit gesprek.

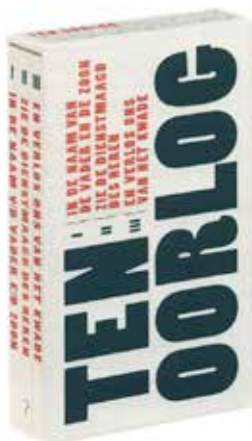
'Het voordeel van het grote nadeel' zegt hij wanneer ik hem vertel over mijn jaar studie te Praag in 1989, het jaar waarin de fluwelen revolutie plaatsvond.

Ooit werd hij wel eens gevraagd door Gerard Unger, één van Nederlands meest bekende letterontwerpers en typografen, om een les te geven op de Plantijn Hogeschool Antwerpen. 'Lesgeven is niet echt mijn ding', zegt hij.

Ik leg hem uit hoe ik tot het thema van mijn scriptie gekomen ben en geef hem het boek '*Dooreman*' cadeau. Hij is er heel blij mee en wanneer hij de cover bekijkt, zegt hij meteen: 'oh ja, zo zag de poster er ook uit'. Piet kent *Dooreman* al zo'n tweetal jaren. 'Als boekontwerper let je constant op wie de ontwerper van een bepaald boek is'.

Het interview start...

Piet, bij het lezen van je boek, en het bezoeken van de tentoonstelling '*Dooreman*' zie ik duidelijk gelijkenissen. Hoe komt dat denk je? (ik laat hem onderstaande voorbeelden zien)



1997
'*Ten oorlog*'
Lanoye & Perceval naar Shakespeare
Cassette met drie boekdeeltjes
boekontwerp Gert Dooreman



2001
'*Dat is architectuur*'.
boekontwerp Piet Gerards

Dat klopt wel ja, het is fijn om de catalogus 'Dooreman' nu te hebben en wat meer van zijn werk te zien. Ik heb natuurlijk wel enkele *Tom Lanoye's* en de *Shakespeare-bewerkingen* en nog wel enkele dingen.

Op vlak van typografie en letterontwerp vind ik Nederland toch wel vóór staan op België, wat denk jij?

Ja, dat geloof ik ook. Jullie lijden ontzettend onder die tweedeling. Er wordt zoveel geld verknoeid omdat er twee landdelen zijn die alles dubbel moeten betalen. Een Nederlander is gewoon ook veel arroganter. Dit boek - hij neemt wat verderop een boek van de tafel - maakten we twee jaar geleden: 'Dit is Nederland' van *Hans den Hartog Jager*, uitgeverij *Athenaeum*. Een selectie van tachtig uit de allerbekendste, puur Nederlandse schilderijen, zijn in 'Dit is Nederland' op een rijtje gezet. Vanaf de vijftiende tot en met de eenentwintigste eeuw. Nu zijn we bezig aan een boek over de Belgische schilderkunst. Je kan dan zien dat het eigenlijk één cultuur is. Die twee boeken zou je eigenlijk naadloos in elkaar kunnen schuiven want de Vlaamse Primitieven staan er natuurlijk bij en die zijn er in Nederland niet. Wat het ene boek mist, zit in het andere. Je ziet dat na *Breugel* en *Rubens*, Vlaanderen helemaal stil valt. Het heeft waarschijnlijk ook met economie te maken.

Alle geld gaat naar die economie. Pas tijdens de twintigste eeuw, waarschijnlijk ook door de gerichtheid op Frankrijk en door een hele andere kijk op de wereld, zie je dat 'surrealisme' bij jullie weer. Het is hier ook gewoon een hele handelscultuur, zonder veel diepgang. Je ziet precies waar het vandaan komt. De Eerste Wereldoorlog hebben wij helemaal niet meegemaakt. Ik kom uit Limburg, een provincie die zowat overal bij heeft gehoord, eigenlijk zonder identiteit. Ik voel mij ook geen Hollander. Als je de kaart voor je ziet, met de jaartallen erbij, kun je precies zien waar het allemaal vandaan komt.

Ik voel Amsterdam ook niet echt aan als 'mijn stad' en merk dat ik mij ook een buitenlander voel in mijn eigen stad. Ik kom hier wel al vanaf mijn twintigste omdat ik steeds vriendinnen had die in Amsterdam gingen studeren. Ik kom oorspronkelijk uit Heerlen en nam sinds mijn negentiende elke donderdagavond de trein naar Amsterdam.

Dooreman zegt in zijn boek dat 'ontwerpers die zichzelf het vak zelf hebben bijgebracht, vaker dan hun gediplomeerde collega's, de drang hebben hun schepend werk met historische en theoretische studiës te onderbouwen'?

Ja, mijn eerste reactie zou zijn, 'dit is flauwekul', maar even later denk ik: 'omdat het vak je niet is voorgedaan, omdat je geen leermeester hebt, of geen studiegenoten om je mee te vergelijken, ga je toch anders kijken naar de dingen'.



2008

Dit is Nederland.

In tachtig meesterwerken.

Hans den Hartog Jager:

Uitgeverij Athenaeum, Amsterdam

Boekontwerp **Piet Gerards**

Misschien is deze uitspraak dus wel juist. Ik heb nooit het vak geleerd, zelfs niet uit een boek. Ik heb het vak geleerd door steeds antwoorden op problemen te moeten zoeken.

Toen ik eindelijk een boek wilde gaan maken wist ik wel wat een letter was maar niet wat een 'font' betekende. Ik had wat plakletters maar wist niet wat 'zetwerk' was en hoe dat in zijn werk ging. Toen ik begin jaren tachtig feitelijk startte met vormgeving, waren er nog geen computers. Toen begon ik de boeken van 'Atheneum', een gebonden literaire reeks en van 'Privédomein' die toen net uitgegeven werden, wel mooi te vinden. In die tijd vielen mij ook de bladtittels op. Bijvoorbeeld bij 'de Bezige Bij' maakte *Peter Renard*, pseudoniem van *Peter Vos* -hij was illustrator-, heel gedurfde bladspiegels, met werk van *Hermans*, *Lucebert*, enzovoort...

Ik heb blind gelezen in de jaren zeventig. 'Bijna de hele wereldliteratuur' klinkt wel wat overdreven, maar toch bijna alle Zuid-Amerikanen, literatuur over het existentialisme, *Thomas Mann*,.... Ik heb het allemaal zitten lezen en ondertussen vroeg ik mij af in welke letter het gezet was.

Maar op het moment dat ik zelf een boek wilde maken, moest ik wel weten wat een letter was, wat interlinie betekende, wat de ideale zetbreedte en een bladspiegel is volgens klassieke regels. Dat heb ik geleerd met vallen en opstaan bij mijn eigen uitgeverij AAP (*Anarcho Artistieke Producties*) die ik toen opstartte. Ik heb toen het boek van *Huib van Krimpen*, 'Boek over het maken van boeken' gelezen. Daarin kon ik alle vragen die ik had, opzoeken. Ik begrijp pas iets, wanneer ik het moet begrijpen. Ik ben dus absoluut het tegendeel van een intellectueel die het gewoon interessant vindt om dingen te bestuderen. Mogelijk is dit wel een handicap en dus heeft Dooreman misschien wel gelijk als hij zegt dat je je meer openstelt voor invloeden en je je daardoor breder oriënteert en niet zo heel vakgericht tewerk gaat.

Inderdaad. Tegenwoordig zijn aan de academie vakken zoals 'wereldliteratuur' uit het lessenpakket geschrapt. Een stukje geschiedenis gaat verloren, niet?

Dat vind ik echt krankzinnig!!!!

Ik word dit jaar zestig. Ik ben helemaal doordrongen van die Tweede Wereldoorlog. Mijn vader wou er nooit over praten, die had ooit ondergedoken gezeten. Maar mijn oma kon er geweldig spannende verhalen over vertellen, zoals in 'De Kapellekensbaan' van *Louis Paul Boon*! Daar zou je een boek over kunnen maken. Dat heeft mij enorm beïnvloed.

Dan de Cuba-crisis in 1962, dat hamsteren, dat de hele zolder vol lag met zeep omdat men dacht dat er weer een oorlog op komst was. Hongarije '56, kan ik mij nog vaag herinneren, de Berlijnse muur, de 7-daagse oorlog in Israël, Praag '68. En dan Vietnam, dat toen het eindpunt was... Dat alles vormde je. En ik toen maar al die linkse boeken lezen! Wat je deed, had ook een directe relatie met

wat in de wereld gebeurde. De rassenhaat, *Martin Luther King*, ... het waren allemaal enorm grote momenten! Mijn generatie heeft 'de geschiedenis' veel meer gevoeld dan de generatie nu. Ik denk dat alles veel overzichtelijker was tot een jaar of... 25 geleden. De wereld leek een stuk simpeler. De hele kunstgeschiedenis kon je duidelijk voor je zien, leek logisch op elkaar te volgen.

Daarna hebben we nog eens alles in zijn 'post'-vorm meegemaakt. 'Technieken' zijn nu misschien de nieuwe stromingen, nieuwe videokunst, multimedia, enz... Daar heb ik natuurlijk veel minder voeling mee. Een schilderij is een meer afgekoeld werk, dat kan je bevatten. Je kan er elke keer opnieuw naar kijken en andere dingen ontdekken. Videokunst, naar eindeloze videobeelden kijken die je dan met elkaar moet in verband brengen, dat is voor mij zo ongrijpbaar. Het zijn enerzijds allemaal geweldige ontdekkingen die anderzijds ook heel veel nadelen met zich mee brengen. Je kunt er gebruik van maken of je doet het niet. Het is dus niet zo dat je de dingen die je zelf leuk vindt zoals in mijn geval 'boeken maken', dan maar laat.

Je bent beïnvloed door de avant-garde en het modernisme. In je boek komt de naam *El Lissitzky* ook voor. Is hij een belangrijk iemand voor jou geweest?

In de jaren 70 kocht ik het boek '*Pioneers of the Modern Typography*' van *Herbert Spencer*. In dit boek zaten mijn inspiratiebronnen. Het kleurgebruik zwart/rood en wit sprak mij aan. Ik begon toen ook met zeefdruk, was politiek activist bij de PSP (*Pacifistische Socialistische Partij*) en startte toen met het drukken van allerlei linkse propaganda. Toen ik later, eind jaren '70, richting anarchisme opschoof, had ik toevallige ontmoetingen met een paar heel interessante mensen en was er ook de kleurstelling tussen de balans zwart/rood. Een voorbeeld hiervan is de vormgeving van *Majakovski*/ *El Lissitzky's 'Van twee kwadraten'*, een sprookje waarin *El Lissitzky* literatuur, architectuur, beeldende kunst en grafische vormgeving tot een eenheid maakt. Dit werd uitgegeven door *Gerards & Schreurs*¹. Hierrond organiseerden we ook een tentoonstelling.

Deze dingen spraken mij wel aan en pas later realiseer je je waarover het gaat en wat daar eigenlijk staat geschreven. Het rode is het goede en het zwarte is de chaos en dan overwint het 'rode' het 'zwart'. Toen ik mij 'anarchistisch' voelde, vond ik dit wel crimineel maar uiteindelijk hebben we het dan toch uitgegeven. In 1985 versterkt Joep Schreurs de uitgeverij, die vanaf dan de naam '*Gerard & Schreurs*' draagt.



El Lissitzky – Van twee kwadraten
Boekontwerp Piet Gerards, 1985

Vind je kleur belangrijk in je ontwerpen?

Ja kijk, ik begin altijd met zwart en rood omdat ik altijd een zwarte en rode viltstift en een potlood in mijn zak heb (*Piet* haalt het schrijfgereief uit zijn broekzak). Ik kan moeilijk overal een hele verfdoois bij me hebben. Ik vind het een prachtige tegenstelling. Zoveel kleur heb ik niet nodig, als je ziet wat er op de tafel ligt (hij wijst naar enkele boeken verderop). Wat ik ook wel een hele sterke kleur vind is blauw. Hij toont één van zijn recent gemaakt boekjes., '*Dit en Dat*' - *Leo Herberghs*. De kaft heeft een donkere kleur. Wanneer je het opendoet is de binnenkant fel rood. Dit zorgt voor een verrassingseffect.

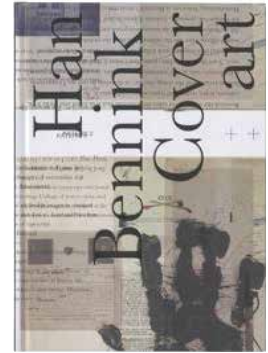


'Dit en Dat', Leo Herberghs - Twee boekjes in cassette, uitgeverij Plantage, Leiden
Boekontwerp Piet Gerards, 2009

Piet laat mij nog een ander boekje zien: *Han Bennink*, '*Cover art*'. Als je het met één kleur kan zeggen, is dat voldoende. Met het afval van het drukwerk uit het binnenwerk hebben we bij de drukker de kaft gemaakt. Deze bladen werden nog een zestal keer door de pers gehaald in verschillende richtingen. We hadden 18 stapels papier met varianten van het binnenwerk.

Zo hebben we 750 boekjes gedrukt en elke boekje heeft een andere omslag. De cover heeft dus maar één drukgang maar op elke cover kan je iets herkennen van de binnenkant. De idee was er al langer en nu kon ik het eindelijk eens gebruiken.

Daarnaast ligt een boek van beeldend kunstenaar *Ine Schröder* die ik goed vind. Bij het maken van dit boekje hadden we aan tien mensen die deze artiest kenden gevraagd om iets over haar te schrijven. In ruil voor het schrijven van een tekst van maximum 450 woorden, kregen ze een kunstwerkje van haar. Op basis van de langste tekst is het interlinie bepaald en de bladspiegel in de hoogte bekeken. Vervolgens zijn alle teksten in de hoogte gelijk gebleven maar naarmate de lengte is de breedte breder of smaller geworden. Tenslotte zijn voor het vormgeven van de cover al de teksten over elkaar heen gezet waardoor je deze rare structuur



'Han Bennink: Cover art'- Ben van Melick
750 verschillende omslagen,
uitgeverij Huis Clos, Rimborg
Boekontwerp Piet Gerards, 2008



Ine Schröder – Henriëtte Heezen
uitgeverij Huis Clos, Rimborg
Boekontwerp Piet Gerards, 2009

krijgt. Ik had gedacht dat we hier nog meer variatie zouden verkregen hebben, nog meer sprongen zouden zien. ‘Dit laat ik je zien om aan te tonen dat je met heel weinig middelen veel kan doen’.

Ik geloof dat je in de tijd van het modernisme - hij verwijst naar het boek ‘Pioneers of the Modern Typography’ van Herbert Spencer - met enorme economische en vooral technische beperkingen te maken had. Anderzijds, wanneer mensen zoals El Lissitzky in deze tijd hadden geleefd, hadden ze dan ook niet de gekste dingen gedaan? In mijn geval omdat ik net zoals Dooreman het vak zelf heb geleerd, begin je ook maar met een plaklettertje.

Bij het boek ‘i10 sporen van de avant-garde’ had ik bedacht dat we op de buitenkant iets zouden laten zien van de binnenkant. Het zou een papieren band worden maar door tijdsdruk werd er voor een typografische oplossing gekozen. Dit boek was gebaseerd op een vroeger bestaand tijdschrift i10 opgericht door mijn oude anarchistische vriend Arthur Lenning, die honderd is geworden en die ik twintig jaar heb gekend.

‘In i10 sporen van de avant-garde, een thematische inventarisatie van waar het internationale tijdschrift van Arthur Lenning voor stond, hebben samenstelster en vormgever tal van verrassingen voor de lezer in petto. Zo bevat het boek de facsimile’s van een aantal artikelen uit i10 die als illustratie dienen bij de essays. Wie een bijgesneden exemplaar heeft – van een deel van de oplage zijn de i10-pagina’s handmatig ingekort – waant zich al lezend in de jaren twintig; zonder de weg kwijt te raken, want de doorlopende paginering houdt hem in de tijd’ (uit ‘Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper, p165).



i10 sporen van de avant-garde – Toke van Helmond
Algemeen Burgerlijk Pensionfonds
Boekontwerp Piet Gerards, 1994



i10 sporen van de avant-garde
Belettering van een stadsbus
vormgeving Piet Gerard



cd-boekje gekoppeld
aan de tentoonstelling
vormgeving Piet Gerard

‘Natuurlijk’, ‘wanneer ik mijn allereerste boek niet had gemaakt waarvan ook een poster is ontworpen, in zeefdruk nog, dan was het misschien helemaal anders gelopen’.

Ik werkte toen onder de naam ‘AAP’, ‘Anarcho Artistieke Productie’. Ik was in die tijd niet zo’n goede zeefdrukker en dus gebruikte ik zwart en rood. De letters die ik gebruikte, had ik gekregen van een vriend van mijn vader. Ze zijn gemaakt van letters van leesplankjes. Deze letters heb ik allemaal op film laten zetten. Dan heb ik die allemaal uitgeknipt en in postzegelzakjes gedaan. Met deze films heb ik de affiche uiteindelijk gemaakt. Het eindresultaat vind ik nog steeds sterk, net omdat alles zo eenvoudig was.

Een ander voorbeeld is ‘europa’. Wat ik toen ook wel een vondst van mezelf vond en nu misschien nog steeds, is dat ‘Anatol Stern’ de naam van de dichter is en ‘Mieczyslaw Szczuka’ de ontwerper van dit prachtige boek. Ik heb dit gerespecteerd. Door de kleuren zwart en rood in het woord ‘europa’ te laten voorkomen en de letters van kleur te laten veranderen, verwijst dit naar een ultieme samenwerking van deze twee kunstenaars. Wat wil zeggen dat de vormgever in dit geval net zo belangrijk is als de dichter.

El Lissitzky, die Architectuur studeerde, was eigenlijk op vlak van typografie en vormgeving een autodidact?

Dat is waar, maar dat gaat op voor heel veel van die mensen. Gisteren zat ik op de trein en kwam ik toevallig in dit boek, ‘Natasha’s dans’ van Orlando Figes, een stuk tegen over de Lissitzky’s en de Rodchenko’s, over hoe die kunstenaars zich met toegepaste kunst zijn gaan bezig houden en dit echt in dienst van dat ‘ideaal’ - met hele grote aanhalingstekens- !!! Vertrekkende vanuit de idee dat de mens echt veranderd moest worden om een betere wereld te krijgen. Schilderen had geen betekenis, het was elitair, maar propaganda: daar ging het om! Ik begrijp tegenwoordig ook echt niet hoe mensen kunnen kijken naar de foto’s van Rodchenko zonder de historische achtergrond te kennen.



1982
Boek/affiche literaire manifestatie
‘europa’
Anatol Stern/Mieczyslaw Szczuka
ontwerp Piet Gerards

Momenteel loopt er hier in Amsterdam een grote *Rodchenko* tentoonstelling. Die zou je zeker eens moeten gaan zien. Wel, in die tentoonstelling zijn er twee zuiltjes waarin een boek ligt en de foto's die *Rodchenko* gemaakt heeft. Dit gaat over de aanleg van het Witte Zeekanaal. Van 1932 tot 1933 is er ten noorden van Sint-Petersburg een 227 kilometer lang kanaal gegraven dat de Oostzee met de Witte Zee verbindt. Daar zijn volgens diverse bronnen tussen de honderd- à tweehonderdduizend dwangarbeiders omgekomen. In opdracht van *Stalin* moest dit kanaal binnen de twee jaar af zijn. Onder leiding van de lievelingsschrijver van *Stalin*, die eerst gevlucht was naar het westen en daarna met overredingskracht is teruggelokt, organiseerde men een soort propaganda naar een reeks schrijvers, schilders en fotografen. Die moesten samen een boek maken over het grote werk en daar heeft *Rodchenko* de foto's voor gemaakt. Als je dat ziet!

In NRC handelsblad verscheen onlangs een artikel, '*Rodchenko als huisfotograaf voor de Goelag*' (de holocaust). Eerst zie je een foto met arbeiders die werken met in de buurt een orkest om het zagezeggd moreel aan te kunnen. Daarnaast zie je net dezelfde foto maar bewerkt. Alle rommel is weggewerkt, een propaganda-leugen! Dit is de montage van de terreur! In deze tentoonstelling hangen zeker twintig van deze foto's, in de vitrine ligt dat boek met een briefje ernaast. Gewoon op een A4'tje, gezet in een andere typografie dan de rest van de tentoonstelling, dus er later bij geschoven. Wat is het toch moeilijk om te zeggen van, 'kijk, dit is eigenlijk een soort van 'donkere' kamer'! Je kan misschien wel zeggen: 'hij had weinig keuze' en ik zou waarschijnlijk hetzelfde gedaan hebben. Je moet dit dus altijd van twee kanten bekijken.

Misschien was *Rodchenko* wel een geweldig beeldend kunstenaar geweest indien hij niet terug naar Rusland had moeten uitwijken? Ik heb hier altijd een heel dubbel gevoel bij. Mensen kijken vaak zo onwetend naar die foto's zonder enige historische achtergrond. Bij zoiets moet je informatie hebben! Als je weet dat daar zoveel mensen opgeofferd zijn aan hun waanidee, dat illustreert ook de positie van de kunstenaar. Bij de tentoonstelling ontbrak deze informatie jammer genoeg! Onafgezien dat *Rodchenko* een ontzettende vakman was en ook fantastische foto's heeft getrokken. Je kan er niet 'waardevrij' naar kijken of puur vanuit een esthetische visie. Je moet het verhaal erachter kennen! Net zoals je ook niet waardevrij naar foto's van het Nazi-Duitsland kan kijken.

Alexander Rodchenko - Revolution in Photography

18 december 2009 t/m 17 maart 2010

Foam_Fotografiemuseum Amsterdam presenteert een uniek overzicht van het werk van de wereldberoemde Russische avant-gardist Alexander Rodchenko. De tentoonstelling omvat meer dan 200 vintage afdrukken waarvan sommigen nooit eerder in het Westen

zijn getoond. Alexander Rodchenko (1891-1956) behoort tot de grote vernieuwers binnen de avant-garde kunst van het begin van de twintigste eeuw en is een van de meest veelzijdige kunstenaars van de avant-garde beweging. Aanvankelijk maakte Rodchenko internationaal naam als schilder, beeldhouwer en grafisch ontwerper. Omdat hij ervan overtuigd was dat fotografie het medium van zijn tijd zou worden, koos hij in het begin van de twintiger jaren voor de fotografie. Gedurende de volgende twee decennia ontwikkelde hij een geheel nieuwe beeldtaal met uitgesproken camerastandpunten, extreme perspectieflijnen en close-ups van verrassende details. Nieuw was ook dat Rodchenko grafisch ontwerp als een integraal onderdeel van de fotografie zag. Bijzonder is dat hij formele overwegingen verenigde met zijn vurige wens het sociale en politieke leven in de Sovjet-Unie vast te leggen. Tijdens zijn leven had hij niet alleen grote invloed op de manier waarop mensen fotografie zagen, maar ook hoe de rol van de fotograaf werd ervaren.

<http://www.foam.nl/index.php?pageld=10&tentoonId=187>

Spreekt Rodchenko je meer aan dan El Lissitzky?

Nou, eigenlijk vind ik ze allemaal heel dubieus.

Ik kocht deze week nog een boek van Karel Teige!

Oh ja, dat is geweldig! Tsjecho-Slowakije. Dat laatste boek heb ik niet - Piet wandelt naar zijn 'boekenwand' naar de letter T -. Ik heb enkel maar een heel klein boekje van hem.

Lees je veel?

Nee, heel weinig, alleen wat moet. Zo heb ik ook het vak geleerd. Door mij te oriënteren op dingen die ik interessant vind.

In het boek van Dooreman zag ik duidelijk overeenkomsten met jouw werk?

Ik vind hem echt wel heel erg goed. Ik heb Dooreman een jaar of twee geleden één keer gemaild over een bepaalde letter in een van zijn ontwerpen. Ik heb nooit antwoord op deze mail gekregen. Uiteindelijk hebben we deze letter wel gevonden. 'Ik zie zeker wel een relatie tussen mijn werk en het zijne'. Hij zal mij waarschijnlijk wel niet kennen?

Wat versta jij onder de term 'engagement'?

'Je engageert je voor de dingen waar je achter staat en die je goed vindt'. Je engageert je bijvoorbeeld voor bepaalde kunstenaars of schrijvers die je belangrijk vindt. In mijn carrière zou je het engagement kunnen zien al een soort vriendschap die niet noodzakelijk op mensen uit je directe omgeving gericht is. Ik werk natuurlijk altijd samen met mensen die zich aansluiten bij één van mijn projecten. Met sommigen hou je slechts gedurende korte tijd contacten, met anderen ga

je dertig jaar om. Engagement betekent dat je iets wil doen zonder dat je denkt 'wat levert het op?' of 'is het goed?', maar vooral omdat je het belangrijk vindt en erin gelooft! Soms maken we boeken drie keer omdat ik streef naar kwaliteit. Je engageert je voor kwaliteit. Dit is wat misschien wel overgebleven is van het 'politieke engagement' van vroeger. Ik heb mij ontwikkeld van een nogal radicale linkse man, met ook wel foute ideeën denk ik achteraf, tot een anarchist die cultuur organiseert.

In '79 hadden we met een aantal mensen uit Belgisch Limburg, Hasselt en Leuven het tijdschrift 'Kladdaradatsch'. Ik vond dit heel interessant. Wij deden de vormgeving en het drukwerk van dat tijdschrift. Voor dat magazine zijn we toen een interview gaan maken met *Arthur Lehning*. Toen hij zesentwintig of zevenentwintig was, richtte hij het tijdschrift i10 op waarvoor hij naar het *Bauhaus* ging en met *Kandinsky* een afspraak maakte. Hij is continu op dat raakvlak van politiek en cultuur actief bezig geweest. Hij reisde heel Europa rond. Ook in Indonesië heeft hij op verzoek van de nieuwe Indonesische regering een bibliotheek over sociale geschiedenis opgezet. Op onderstaande foto zie je ons staan. Voor mij was dit een keerpunt! Toen begreep ik dat 'platte politiek' niet genoeg was en dat kunst voor mij toch de drijfveer achter alles was. Zeker wanneer je dit met elkaar kan verbinden, samen met maatschappelijke dingen of eventueel met politiek. Momenteel ben ik sociaal democraat (*PvdA - de Partij van de Arbeid*). Deze partij lijkt mij mild, hier kunnen geen vreselijke dingen in gebeuren. Dat is wat er overgebleven is van dat 'politiek engagement'.

Was de financiële druk soms niet hoog?

Ik had twee grote voordelen. Ik had een baan tot begin jaren tachtig. Daardoor had ik een minimum bestaanszekerheid. Daarnaast had ik het heel grote geluk dat ik in '85 mijn huis in het centrum van Heerlen kon kopen. Dit huis heb ik helemaal gerenoveerd met hulp van vrienden en later ingrijpend laten verbouwen. Daarin had ik een zeefdrukkerij, een magazijn, een uitgeverij en een ontwerp-bureau. Ik woonde daar ook.

Ik werkte in de sociale sector en deed jongerenwerk. In de jaren zeventig was er geld genoeg. Voor het filmhuis organiseerde ik filmdagen en -nachten. Hiervoor maakte ik dan de affiches (zie bijv. affiche 'Italiaanse filmdag' gemaakt met snippers papier). Dit gaf mij dus de mogelijkheid om een reeks ontwerpen te maken en dit was een aanzet tot meer.

Ik moet redelijk veel produceren omdat ik zo goedkoop ben. (*lacht!*) Wanneer ik het dubbele zou vragen van wat ik nu vraag, zou ik ook veel minder werk krijgen. Ik heb mijn 'boeken' en maak er nu zo'n vijftientig per jaar.



Politiek tijdschrift Kladdaradatsch 7
Coöperatieve Vereniging AAR, Heerlen
1979



Interview Arthur Lehning (links),
Amsterdam. Met mederedacteur John
Lenaerts (midden) en Piet Gerards (rechts)
(foto Joep Schreurs), 1979

Wanneer er twee minder zijn, is dat niet zo erg dan wanneer ik er maar tien per jaar zou maken. Eigenlijk werk je voor je eigen boekenkast!

Piet toont mij de kelderverdieping. Daar heeft hij zijn bureau. Er staan 3 mac's en weer heel veel boeken. De meeste zijn door hem vormgegeven. Hij kijkt nog even zijn mail na, krijgt ondertussen nog een telefoontje en zet koffie.

Wat vind je van de nieuwe generatie vormgevers?

Wat mij bij jongeren tegenwoordig opvalt: het lijkt allemaal op elkaar. Het is vaak zo'n ding op zichzelf aan het worden, toch zeker in Nederland. Misschien wel door de vervaging van de kunstvormen, wordt vormgeving bijna op dezelfde manier behandeld als de beeldende kunst. Terwijl ik altijd gevonden heb dat 'grafische vormgeving' een dienstbaar beroep is. Het is iets dat veel groter is dan fotografie, literatuur of beeldende kunst. Het dient om heel veel zaken presentabel, hanteerbaar en zichtbaar te maken. Je moet dus 'dienstbaar zijn' aan dat 'grotere'.

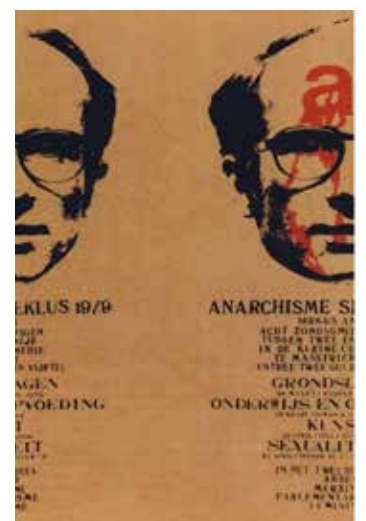
Als ik *Stravinsky* niet zou bewonderen, zou ik ook geen geweldige affiche voor een concert van hem kunnen maken. Wanneer iemand totaal niet weet wie *Stravinsky* is, alles moet gaan opzoeken in een boek, dan wordt alles zo inwisselbaar. Wat men in een opleiding 'grafisch ontwerp' tegenwoordig zou moeten kunnen bereiken, is een juiste balans tussen het denken en het echte handwerk, de handeling zelf moet samenvallen. Sommige ontwerpen kun je niet 'bedenken' maar moet je gewoon 'doen'.

Het nadeel van jonge mensen is dat zij nog maar weinig weten en vaak ook heel snel tevreden zijn met wat ze maken. Wanneer je veel leest, naar de film gaat, ga je vanzelf dingen begrijpen die op je afkomen. Wanneer er een architect op gesprek komt voor een bespreking van een boek, is dit een geschenk. Je moet 'bewondering' hebben en open staan voor dingen rond je. Proberen naar het hoogste te grijpen. Ik heb de popmuziek gemist maar toen ik twintig was ontdekte ik *Stravinsky*! Ik vond dat echt verbijsterend! Het weinige geld dat ik had, ging naar klassieke, experimentele muziek en jazz.

Het boek 'europa' is gemaakt voor een reeks lezingen die we organiseerden in '79. '*Anarchisme sieklus*' heette het, met *Steven De Batselier*. Het ontwerp is echt een voorbeeld van toeval. Een vriend van mij werkte in een fotolaboratorium. Daar kon ik de filmen laten maken maar dit kon maar tot een bepaalde breedte. Ik moest ze dus aan elkaar plakken. Op een gegeven moment lagen de filmen toevallig zo, zoals ze nu op de affiche staan. Ik vond dit 'toevallig' heel mooi dus heb ik ze zo ook gebruikt. De mensen (vrienden met wie we dit circus



Affiche Italiaanse filmdag
Filmhuizen Brunssum, Heerlen en
Hoensbroek, 1981



Affiche 'Anarchisme sieklus' / zeefdruk
Sirkus Ana, Heerlen/Maastricht, 1979

ANA hadden) zagen dit natuurlijk niet direct zitten. Een vriend boekhouder zei: 'dit kan toch niemand lezen'? Ik heb toen gezegd dat als je deze affiche op een lantaarnpaal plakt, ze zeker wel leesbaar wordt, en toen was hij tevreden!

Op een van die middagen hadden we het over 'kunst'. Daar hadden we *Scheef Davidson* voor uitgenodigd. Hij was een Amsterdamse activist en lid van 'provo', de antiautoritaire groep. Hij las een futuristisch gedicht voor dat hij vertaald had voor *Anatol Stern 'europa'*. Nou, dat vond ik echt fantastisch. Hij bracht het ook met een enorme bravoure! Het is een geweldige tekst. Ik vroeg of ik dat van hem kon kopen want hij had het gefotokopieerd en verkocht dat voor een paar gulden. Toen dacht ik 'daar wil ik een boek van gaan maken'.

Ik heb hem gevraagd of ik de vertaling mocht gebruiken want de originele tekst in het Pools kon ik niet lezen. In de eerste druk zit zelfs een aantekenvelletje met een manifestatie rond dat thema. Toen ik ermee bezig was en er met *Paul Western* over praatte, zei hij dat hij dacht dat er al een Engelse editie van dat boekje bestond, uitgegeven door *Stefan Themerson*. *Stefan Themerson* is ook een hele interessante figuur samen met *Fransisca*, zijn vrouw. Ik heb ooit een manifestatie georganiseerd over hun. Ze zijn beiden gestorven in 1988.

Ik ben dit boek gaan opzoeken en heb het meteen besteld. Toen ik het zag, zag ik die geweldige vormgeving van *Soukari* en vond ik dit fantastisch. Zo heb ik dit uitgegeven in een Nederlandse editie. Toen ik *Paul Western* hierover aansprak en hem de tekst liet lezen van *Scheef Davidson* schrok hij want deze tekst zat vol met blunders. Dus hij heeft het opnieuw vertaald en haalde zelf nog fouten uit de Engelse vertaling. Ik ben het toen gaan zeefdrukken op LP-formaat opdat ik het boek dan in een hoes kon steken. Er bestonden ook enveloppen in dat formaat zodat ik het kon versturen. Ik had er honderd gemaakt en het werd een succes met bij de voorstelling ervan een optreden van *Hans Bennick*, jazzdrummer, percussionist, multi-instrumentalist en beeldend kunstenaar. Zo zie je, ik werd gegrepen door die tekst, ook al was hij slecht vertaald, door toeval, door connecties en doordat je in boekenwinkels komt of vrienden hebt die ook met dezelfde onderwerpen bezig zijn, kom je tot zulke ideeën. Wanneer je de Engelse editie bekijkt, moet je zo flexibel zijn om te denken: hoe zou ik dit beter kunnen doen?

Het eerste exemplaar ben ik naar Londen gaan brengen waar de *Themersons* woonden. Die vertegenwoordigden de rechten voor de dichter. Heel impo-
rend ondanks dat ik maar twee woorden Engels spreek. Door dit gesprek kreeg ik de introductie om naar Polen te gaan en hebben ze mij toen geïntroduceerd bij 'literatuurwetenschappen'. Als je eenmaal op het goede spoor zit, kom je vaak ook de juiste mensen tegen en kunnen dingen in elkaar vallen. Hoe kom ik tot ideeën... Doordat je enthousiast en gedreven bent en ook financieel geluk hebt.

Ik was als kind al zo. Ik had een tante in Belgisch Kongo. Zij heeft in de jaren zestig gewerkt in een kinderziekenhuis waar zij in de vuurlinie heeft gelegen. Toen dacht ik al en later nog meer: 'dit zijn toch echt helden'. Zij vond het verschrikkelijk toen ik afstand deed van het geloof. Ik had ook een oudoom die in Mozambique priester was. Daardoor was mijn wereld toch al wat groter dan alleen maar dat dorp. Dus ik organiseerde tentoonstellingen, filmvoorstellingen en poppenkast. Ik heb altijd dingen georganiseerd, altijd samen met vrienden. Manifestaties en tentoonstellingen, enz... Ik heb eigenlijk nooit stilgezeten.

Mijn vader had een typemachine en daar kon ik nooit van afblijven, dat vond ik fantastisch. Mijn enige diploma is dan ook mijn typediploma dat ik op mijn zestiende haalde. Ik denk achteraf bekeken dat dat typen wel heel belangrijk is geweest, boven het handschrift uit.

Ik heb mijn oude typemachines allemaal weggegeven. Nu vind ik dat wel een beetje jammer. Ook het werken met loden of houten letters kan zo mooi zijn. Je mag hierin ook niet overdrijven natuurlijk. Vaak worden er in de opleidingen klonen van hun docenten afgeleverd. Er treedt een enorme vervlakking op. Zoals bijvoorbeeld het ontwerp bureau 'Mevis & Van Deursen'. Zij is hoofddocent op de Rietveld Academie. Ik heb haar nooit ontmoet ook al zitten ze hier vlakbij. Je ziet dat zij 'school maken'. Teksten onderstrepen, cursieve hoofdletters Times, een lijn dwars erdoorheen, echt bewust 'lelijke typografie' die daardoor dan weer iets moois krijgt. Ik hou er niet echt van.

Heb je een bepaalde voorkeur in letters?

De 'Bembo' (1920) vind ik echt fantastisch. Daar heb ik heel veel mee gewerkt. Later hebben we deze nog eens laten aanpassen en er een 'Open Type' van laten maken. De Bembo vind ik een volmaakte letter. De 'Perpetua' (1929) vind ik ook een heel mooie. Vooral omdat dit voor mij een heel onevenwichtige letter is en daardoor ook weer heel goed is. Ook de 'Gill', een humanistische schreefloze is echt prachtig. Momenteel heb je in Nederland een enorme productie letterontwerpers. De 'Scala' is ook een hele mooie! Niet de 'Scala Sans' maar de gewone 'Scala' vind ik heel sterk. Ik heb echt zitten wachten tot die te koop was en heb er met veel plezier mee gewerkt. Ook de 'Fresco', de Arnhem, van Fred Smeyers zijn mooi. Momenteel heb ik niet een hele grote behoefte aan nieuwe letters.

Piet Gerard toont mij twee kleine zelfgemaakte fontcatalogi die ze intern hebben uitgeprint. Dit is hun letterbibliotheek.

We hebben deze letters allemaal aangekocht. Ik heb toch wel voor 40.000 euro in letters geïnvesteerd. Je kan het niet maken om te kopiëren, vind ik. Ik kopieer niet, uit respect voor de letterontwerpers! Ergens is dit het grote nadeel van de

Mac, dat je als ontwerper nu 'alles' kan. De complete montage, het zetwerk kan je nu volledig zelf doen en eigenlijk is dat toch wel een vak apart. Hierdoor komt er een heel groot deel van het werk naar de vormgever maar ook een heel grote verantwoordelijkheid. Dit had je vroeger niet. Ik kan zelf niet veel, ik kan niet scannen, in ken de programma's niet voldoende. Ik laat het technische aspect van het vak uitvoeren. Daar wil ik mij niet mee bezig houden.

Ben je kritisch?

Ik ben wel kritisch maar ik kan bijvoorbeeld geen kleur beoordelen. Scherpste in beeld zie ik ook niet. Ik vind de organisatie bij het ontwerpen en de globale vorm veel interessanter.

Dooreman zegt in zijn boek dat het zijn taak niet is om dingen te creëren maar eerder om creaties van anderen te doen schitteren?

Ja, daar ben ik het echt wel mee eens. Daarmee zegt hij dat we niet noodzakelijk zelf iets geweldigs moeten bedenken. We moeten het uiterste uit het materiaal halen dat we 'krijgen'. Er zijn ontwerpers die dan met vier kleuren genoeg hebben. Bij mij komt het door mijn twee pennen dat mijn kleurenpalet beperkt blijft, denk ik. Vroeger moest ik zeefdrukken. Je had inkt op voorraad en dat werd gemengd. Soms had je een beetje inkt over en werd dit op termijn grijs. Je ging weinig met kleur om, misschien wel door gemakzucht. Als je door mijn boek gaat, zou je er een heel lijnenwerk door kunnen trekken met connecties die er in de afgelopen 25 jaar zijn geweest. Zo'n lijnenboek zou misschien wel een idee zijn voor een volgend boek.

Ik herinner mij in mijn opleiding schilderkunst die ik drie jaar volgde, een docent die vorig jaar overleden is. Een paar maanden voor zijn overlijden heb ik hem voor het eerst bezocht. Ik vond het niet zo'n goede docent maar hij was zo ontzettend bevlogen, heel erg emotioneel, en dat sprak mij aan. Die kon zo gedreven over *Modigliani* of over *Sartre* of de kathedraal, praten. Iemand die nooit reisde maar de paar keer dat hij gereisd heeft, heeft dat zo'n verpletterende indruk op hem gemaakt... Hij kon daar niet over uit.

We gingen eens naar de Picasso Tentoonstelling in het Stedelijk Museum. Hij zag dit niet zitten totdat we er kwamen en hij naar een heel klein doekje rende en uitriep: 'hij kan het wel, als hij maar wil!'. Toen kwamen twee suppoosten die dachten dat hij het schilderij wou aanraken,... zo'n man was dat! Toen ik les volgde, stond hij voor de klas te praten over *Mandelstam*, en vertelde dat de memoires van de weduwe van *Mandelstam* waren verschenen. Ik heb ze later ook gelezen, heel indrukwekkend. Toen stond hij (*Dhr. Gooverson*) huilend voor de klas te vertellen.

Maar toen ik mijn eerste boek had gemaakt.... , één van de eerste boeken van mijn uitgeverij, *'De laatste brieven van Osip Mandelstam 1936-1938' - Mandelstam* was ook in de *Stalin-terreur* omgekomen -, heb ik hem een boekje opgestuurd met een verzoenende brief. Hij belde mij heel emotioneel op, om mij een gelukkig jaar te wensen. Op zijn sterfbed ben ik bij hem op bezoek geweest en had hij het weer over die brief. Zo zie je dat alles terugkomt.

Hoe heb je Dooreman eigenlijk leren kennen?

Zijn werk viel mij op. Het gedicht op de Boerentoren ken ik. Het is eigenlijk schandalig hoe weinig contact er tussen Nederland en Vlaanderen is. *Boon* wordt hier nauwelijks gelezen. *Claus* meer nog dan *Boon*. 'Ik vind *Dooreman* echt wel goed'. Dat moet je zeker tegen hem zeggen.

Ik doorblader het boek van *Dooreman* met *Piet*. Het ontwerp van de serie KRITAK 1986 vindt hij minder goed. 'De keuze van de letter hier vind ik afschuwelijk en dan dat gecentreerde, nee dat zit niet OK'. Het is goed dat dit boek ook minder sterk werk laat zien. Dat heb ik in mijn boek ook getoond. Het boek moet ook een soort 'wordingsgeschiedenis' zijn van iemands oeuvre, dus moet je ook de mislukkingen laten zien. De reeks '*Dichters van nu*' spreekt hem ook minder aan. 'Hij heeft wel ongelofelijk veel werk'. Veel van zijn boeken kent *Piet* en een aantal heeft hij ook in zijn boekenkast staan: '*Ten Oorlog*', '*Fenomenale Feminatieek*' van *Boon*. 'Ik vind die *Boon* zo geweldig!'. '*Boon* weet de geweldigste en banaalste dingen met elkaar te combineren'. 'Feliciteer *Dooreman* maar'. Het omslag van '*Amsterdam*' van *Ian McEwan* laat mij heel sterk aan de omslag van *Turks Fruit* denken, een ontwerp van *Jan Vermeulen* die de omslagen voor *Wolkers* maakte. Er is ook een boekje door hem gemaakt in een houten doos... dat heb ik natuurlijk gekocht!'. Wanneer ik hem de covers toon waarvoor *Gerda Dendooven* de illustraties maakte en aan *Piet* vertel dat zij *Gerts* vrouw is, zegt hij: 'wat fantastisch als je dat in huis hebt'. 'Erg mooi'!

Ik rond ons gesprek af. Hij geeft mij nog enkele nieuwsbrieven met info over zijn ontwerp-bureau. Ik laat hem het boek 'Werktitel' dat ik onlangs kocht, nog even signeren. Hij tekent het met 'voor Anne, als herinnering aan een inspirerend gesprek'. Na een drie uur durend gesprek bedank ik hem hartelijk.

INTERVIEW

Willem Jan Renders ■ vanabbemuseum eindhoven

30 september 2010 – 13 uur

Wat denk je over 'het gedreven engagement' van El Lissitzky?

In eerste instantie moet je je realiseren dat in 1917, na de Russische Revolutie, de situatie van de kunst in Rusland totaal veranderde. Het ging van een situatie vóór de Revolutie waarin er gewoon een vrije markt was voor beeldende kunst naar de toestand na de Russische Revolutie waarin er geen privé-eigendom was of mocht zijn. Dus ook geen vrije markt voor kunst. De gedachte dat een kunstenaar in zijn atelier zit te werken, dan naar een galerie stapt en zijn werk aan deze galerie verkoopt was toen in Rusland totaal onmogelijk. Vandaar dat kunstenaars, wilden ze blijven werken, zich wel moesten engageren. Er zijn er ook geweest die gewoon verder deden met wat ze bezig waren maar die konden eigenlijk geen droog brood verdienen. Anderen hebben zich geëngageerd vanuit een soort lijfsbehoud. Zij dachten van: "ja, ik moet toch mijn brood verdienen". Ik heb het idee dat het bij *Lissitzky* nog heel anders ligt, dat hij zich ook wel echt verbonden voelde met de nieuwe doelstellingen van de nieuwe Sovjet-maatschappij en dat is volgens mij zijn 'echte' engagement.

Denk je dat hij echt achter die overtuiging stond ?

Ik denk dat hij er echt in geloofde! Ik denk dat hij echt geloofde in de communistische idealen. Je moet niet vergeten dat hij Joods was van afkomst. Hij woonde net zoals *Chagall* in de omgeving van Vitebsk in Smolenk. Dat waren gebieden waar veel Joden woonden die eigenlijk daar naartoe waren gestuurd en die verder weinig rechten hadden. De Revolutie beloofde deze mensen een hele hoop dingen. Ze mochten eindelijk gewoon aan de officiële instituten studeren en hadden mogelijkheden om zichzelf ook op andere manieren te ontplooiën. Daarvoor, in de tijd van het 'Tsaristische Rusland', werden de Joden naar bepaalde plekken in Rusland verbannen. Daar konden ze dan wonen maar hadden ze veel minder rechten dan de gewone burger. Dus, voor de Joden was de Revolutie een hele hoopvolle gebeurtenis.

Wat je de eerste jaren na de Revolutie ziet is dat die idealen ook door de Joden erg werden gepropageerd. Ik denk dus dat *Lissitzky*, net zoals *Chagall*, erg gedreven was om die idealen te verwezenlijken.

Dooreman en Piet Gerards kwamen op de juiste momenten in hun leven de juiste mensen tegen. Wie zijn voor jou 'de vrienden van Lissitzky'.

In eerste instantie, en de allerbelangrijkste in het hele werk en de evolutie van *Lissitzky*, is *Malevitch*. Hij zorgde voor de grote omkering in het werk

van Lissitzky. Zij hebben samen zelfs een tijdje aan de Academie in Vitebsk gedoceerd. Van daaruit zijn ook de Unovis-gedachten ontstaan, een club van jonge kunstenaars die collectief werkte. Vanuit *Unovis* is ook de 'Proun-serie' van *Lissitzky* ontstaan, pro-Unovis. *Malevitsj* is van onschatbare waarde en is de voornaamste bron voor hem. Daarna, in 1922-23, wanneer *Lissitzky* gaat reizen naar Duitsland, Nederland en Parijs zijn er natuurlijk ook andere contacten die van belang zijn. Bijvoorbeeld de architect *J. J. P. Oud*. en in de Stijlgroep de contacten met *Theo van Doesburg*. Binnen de 'dada' is het *Kurt Schwitters*. Dit zijn voor mij de belangrijkste.

Wat denk je over het kleurgebruik van *Lissitzky*. Heeft kleur enkel een politieke betekenis of is het ook een component voor esthetiek ?

In eerste instantie hebben de kleuren betekenis. Wanneer *Lissitzky* het over 'wit' heeft dan heeft hij het over de Wit-Russen. Als hij rood gebruikt is het de kleur van de Revolutie. Dat is ook een invloed die is doorontwikkeld nadat hij met *Malevitsj* in contact is gekomen. Die was natuurlijk bezig met het zwarte vierkant, met het einde van de schilderkunst, met wit op wit. Dat zijn allemaal heel vergaande stappen in de schilderkunst. *Lissitzky* nam dit over en heeft dat verder ontwikkeld en toegepast op bepaalde gebieden zoals vormgeving, boekdrukkunst, architectuur enz.

In de affiche '*Versla de Witten met de Rode Wig*' heb je dus de rode driehoek die een wig drijft in het witte vlak. Daar is de symboliek van die kleuren heel duidelijk aanwezig. Maar anderzijds denk ik dat *Lissitzky* kleur ook als een vormprincipe is gaan hanteren. Net zoals bijvoorbeeld *Rotchenko* en *Popova* die vrij ingetogen met kleuren omgingen. Ik denk dat ze blij waren met die beperking omdat ze hierdoor de ontwerpopdracht tot de essentie konden brengen. Er waren die beperkte kleuren en met die kleuren moest je een ontwerp maken. Daardoor wordt 'vlak' veel belangrijker! Met zwart en wit maakten ze de compositie en verdeling zonder enige andere kleur. De accenten werden daarna met één of twee kleuren eraan toegevoegd. Dit is uitgegroeid bij *Lissitzky* en bij andere Russische kunstenaars tot een soort stijlprincipe, een principe van 'zo geven wij nu éénmaal vorm'. Dit was hun manier van werken.

De typografie gebeurde meestal met schreefloze letters....

Ja en soms gebruikte hij wel eens een ouderwetse schreefletter die hij waarschijnlijk in de letterbakken van de drukkerij vond. Maar in de echte vormgeving gaat het inderdaad meestal om de schreefloze letter. Je moet natuurlijk niet vergeten dat het een tijd van schaarste was. Na 1917 tot 1922 was het de tijd van de burgeroorlog in Rusland. Er was een grote schaarste aan papier en drukinkt. De economische kanten sluiten daarom ook bij deze crisis aan.

Denk je dat wanneer hij in een andere tijd had geleefd, hij een beeldende kunstenaar zou zijn of zie jij hem dan toch als een toegepaste kunstenaar ?

Dat is een moeilijke...

Hij heeft inderdaad wel werken gemaakt waarvan je denkt, daar had hij misschien wel meer van gemaakt indien hij niet 'in opdracht van' gewerkt had. Zijn meest vrije werken zijn de series voor de *Prouns*. Ook al zitten daar al wel architectuurelementen in. Als je de ontwikkeling in het werk bekijkt dan zie je telkens dat er in de proun-series, elementen driedimensionaal en tweedimensionaal gemaakt worden. Hierdoor krijgen ze een toepassing. Dus die ontwikkeling gaat bij *Lissitzky* van vrij naar toegepast. Ik vraag mij inderdaad af of als er sprake was geweest van een vrije kunstmarkt of dat vrije werk niet een grotere plaats in zijn oeuvre had gekregen?

Het is allemaal speculerend natuurlijk. Ik denk dat *Lissitzky* behoorlijk kon doorwerken zonder dat hij een opdracht had gekregen. Maar het was wel zo dat hij in die tijd geen geld had verdiend met vrij kunstenaar te zijn. Anders had hij naar het buitenland moeten gaan om te exposeren. Dat deed hij natuurlijk ook wel maar het bleef beperkt.

Misschien heeft zijn ziekte ook een rol gespeeld en is hij daardoor ook toegepaste gaan werken ?

Nee, ik denk niet dat het met zijn ziekte te maken had. Hij heeft zich in het algemeen niet zoveel van zijn ziekte aangetrokken. Behalve dan op momenten wanneer het echt niet goed met hem ging en hij echt geen adem meer had. Dan ging hij naar een sanatorium toe om te recupereren. Het was een langdurige ziekte maar hij heeft zich daardoor niet toe laten beperken in zijn mogelijkheden. Hij was dag in dag uit 'druk bezig'. Je ziet het ook toen hij in Düsseldorf is geweest. Hij heeft daar direct contact met die, die en die, en heeft daar onmiddellijk een project op poten staan. Nee, het is niet zo dat hij zich daardoor heeft laten beperken.

Voor jou is hij dus een sociaal iemand die vlug contacten legde ?

Ja, dat moet wel zijn. Hij heeft zoveel gemeenschappelijke projecten met andere mensen gedaan. Dat krijg je niet voor mekaar al je een soort autistische eenling bent.

Is een opleiding 'grafische vormgeving' nodig?

Ik weet niet of dit voor iedereen geldt om je als autodidact te ontwikkelen. Er is ook nog wel wat meer dan enkel aanleg en talent. Je moet ook een doorzettingsvermogen hebben, denk ik. En je moet zeker zijn van jezelf.

In het geval van *Lissitzky* kan je rustig zeggen dat hij op vlak van ontwerp en vormgeving een autodidact was.

Wat spreekt jou het meeste aan in hem?.

Zijn veelzijdigheid. Zowel op vlak van de vrije kunst als kunst in allerlei toepassingen. Daarnaast ook zijn enorme doorzettingsvermogen.

Die tijden zo vlak na de Revolutie dat is gewoon, in vergelijking met wat wij hier nu hebben, verschrikkelijk geweest. Als je weet dat er in 1918 in Moskou gewoon hongersnood was. Dan denk je toch wel van dat is toch niet te vergelijken met onze toestand nu.

Bij deze *Lissitzky*-tentoonstelling hebben we beslist van naast de schilderijen van *Lissitzky*, *Malevitsj* en anderen de informatie over die tijd te plaatsen. Als je dat niet doet is het net alsof je een altaarstuk uit een kerk verplaatst en in een witte ruimte zet. Dan wordt alles totaal uit zijn context getrokken. Kunst en vormgeving zijn op geen enkele manier los te zien van de tijd waarin het ontstaan is. Als je dat eruit haalt dan is het eigenlijk een soort esthetisering van het werk en daar is het absoluut niet voor bedoeld. Het heeft natuurlijk zijn esthetische kanten, maar dat zeker niet alleen!

BIBLIOGRAFIE

TENTOONSTELLINGSCATALOGI

Barron S & Tuchman M., *The Avant-Garde in Russia, 1919-1930: New perspectives.*

Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1980

Dooreman, Lannoo 2009

Guest T., *An Introduction to Books by Artists, in Books by artists,*

Toronto, Art Metropole, 1981, 1981

Margit Rowell – Deborah Wye, *The Russian avant-garde book 1910-1934,*

The Museum of Modern Art, New York, 2002

Milner J., *El Lissitzky Ontwerpen*, Antique Collectors' Club, Van Abbemuseum, 2009

Schwarz D., *Books 1968-89*, Lawrence Weiner, Keulen,

Verlag der Buchhandlung, Walter Köning, 1989

Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven en de auteurs,

El Lissitzky, architect, schilder, fotograaf, typograaf, 1990

LITERATUUR

Benjamin W., *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid (1935),*

Uitgeverij SUN, Nijmegen, 1996

Bernard S. Myers, *De geschiedenis van de kunst*, Trewin Copplestone, Atrium, 1987

BIS Publishers, *Never use more than two different typefaces*, 2010

BOOMGAARD J. *Theorie en praktijk van de Russische avant-garde,*

Den Helder, Talsma & Hekking Uitgeverij, 1981

Bürger P., *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1974

de Visser A., *De tweede helft - Beeldende kunst na 1945*, Uitgeverij SUN 2010

de Visser A., *De tweede helft gedocumenteerd*, Uitgeverij SUN 2002

Drengenburg, H. J., *Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917-1934,*

Berlin, 1972

Drucker J., *The visible word: experimental typography and modern art 1909-1923*, 1991

Fauchereau, S., *Moscow 1900-1930*, Millard Press, New York, 1988

Figes O., *Natasja's dans, een culturele geschiedenis van Rusland*, Het Spectrum, 2003

Fitzpatrick, S., *The commissariat of Enlightenment*, Cambridge, 1970

Foster H., *The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996

Foster H., Krauss R., Bois Y., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, 2004

Gray, C., *The russian experiment in art, 1863-1922*, London, 1970

German M., *Die Kunst der Oktoberrevolution*, Aurora - Kunstverlag Leningrad, 1979

Harrison C., *Stromingen in de Moderne Kunst - Modernisme*, Uitgeverij THOTH, 2000

Hemenway P., *De geheime code - De gulden snede als goddelijke verhouding in kunst,*

natuur en wetenschap, Libero, 2010

Itten J., *Kleurenleer*, Cantecler, 1994

Libero, *Retro grafisch vormgeven*, 2007

- Lissitzky-Kuppers Sophie, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Thames and Hudson, 1968
- Meyer-Hermann E, *Kunstler : Bücher I*, Kunstmuseum, Krefeld, 1993.
- Milner J. , *Ontwerpen - Lissitzky*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven,
Antique Collectors' Club, 2009
- Néret G., *Kazimir Malevich, 1878-1935*, Taschen, Köln, 2007
- Parton, A., *Mikhail Larionov and the Russian AvantGarde*, Thames and Hudson, London, 1993
- Rerloff N. & Reed B., *Situating El Lissitzky, Vitebsk, Berlin, Moscow*, Issues & Debates, 2003
- Simmen, J., *Kazimir Malevich: Leven en Werk*, VG Bild-Kunst, Bonn, 1999
- Spencer H, *Pioniers van de moderne typografie*, Nederlandse uitgave
Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam, 1983
- Tschichold J., *Opstellen over typografie*, vertaald door Huib van Krimpen,
Gerards & Schreurs, 1988
- van Helmond T., *110 sporen van de avant-garde*, Algemeen burgerlijk pensionfonds,
Heerlen, 1994
- van Melick B, Piet Gerards, *Werktitel: Piet Gerards, grafisch ontwerper*,
Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam, 2003
- Weston R., *Modernisme*, Phaidon PRESS, 2001

INTERVIEWS

- Piet Gerards, *Boekontwerper*, Amsterdam, 26 februari 2010
- Gert Dooreman, *Boekontwerper en illustrator*, Gent, 16 april 2010
- Willem Jan Renders, *project leader Lissitzky +*, vanabbemuseum, Eindhoven, Nederland

ARTIKELS

- De Standaard* - za 8/05/2004 - Inge Schelstraete
Letters voor een hoekig karakter - Gert Dooreman kleedt de Boerentoren aan
- De Standaard* - do 21/04/2005 - Marc Reynebeau
INTERVIEW. Tom Lanoye en Gert Dooreman over hoe een boek eruit moet zien
Vorm is inhoud
- De Standaard Online* - za 28/10/2006 - An Olaerts
Antwerpen mij neemt mij ziet mij - Gert Dooreman
- De Standaard* - za 6/10/2007 - Geert Van der Speeten
Ook in een paperback kruipt veel energie
- De Standaard* - za 26 en zo 27/10/2009 - Michaël Bellon
De man zonder stijl - overzichtexpo Dooreman in Antwerps Letterenhuis
- deredactie.be* - di 03/11/2009 - Yves Jansen
Antwerpen mij neemt mij ziet mij - Gert Dooreman
- De Standaard* - za 14/11/2009 - Katrien Steyaert
Licht in het hoofd - Gert Dooreman /Vormgever
- De Standaard* - ma 28/09/2009
Dooreman is een dienstbaar man

Knackweekend - 2009

Duo Bookmakers - Tom Lanoye / Gert Dooreman

Zuiderlucht - maart 2010

Communisme in Eindhoven - El Lissitzky

Zuiderlucht - april 2010

De veste die af en toe iets moois baart - Piet Gerards

Kwintessens Magazine - april 2009

Dooreman, letterman - a man of letters

ONLINE BRONNEN

Crombez T., *Het antitheater van Antonin Artaud*,

<http://www.zombrec.be/srs/thomascrombezproefschrift.pdf>

(8 augustus 2011)

Flinterman J. J., *Het historisch materialisme voor studenten in 1500 woorden*

verklaard, [flinterman.home.xs4all.nl/Historisch-materialisme-](http://flinterman.home.xs4all.nl/Historisch-materialisme-verklaard.html)

[verklaard.html](http://flinterman.home.xs4all.nl/Historisch-materialisme-verklaard.html). (3 augustus 2011)

FOAM - Amsterdam, www.myfirstartcollection.com/download/2191.

(4 augustus 2011)

Kleijn K., *Communisme in Eindhoven*.

www.zuiderlucht.eu/communisme-in-eindhoven/ (9 augustus 2011)

SLO Enschede 2007, *Kunst voor de massa*.

histoforum.digischool.nl/ckv/ (18 april 2011)

Van der Biest P., *Geschiedenis van de Russische Revolutie*,

www.socialisme.be/marxisme/1917rusland1.html. (21 april 2011)

Versteegh J., *90 jaar na de Russische revolutie*,

[www.archivesolidaire.org/scripts/article.phtml?section=](http://www.archivesolidaire.org/scripts/article.phtml?section=A2AAABAA&obid=35644)

[A2AAABAA&obid=35644](http://www.archivesolidaire.org/scripts/article.phtml?section=A2AAABAA&obid=35644), (19 april 2011)

'Le Futurisme': *Futuristisch Manifest*,

www.kubisme.info/kt301m.html. (27 april 2011)

www.theartserver.org/artikels/2006/01/31/het-futurisme/. (27 april 2011)

colophon.com/gallery/futurism/7.html. (27 april)

www.kijkopkunst.be/taalvande kunst/pagina.asp?pagkey=61665. (30 mei 2011)

www.dekunst.net/dk-citaat-constructivisme.htm. (30 mei 2011)

www.kunstkanaal.net/kunst/constructivisme.html. (9 augustus 2011)

<http://nl.wikipedia.org/wiki/Tachtigers> (9 augustus 2011)

Vanabbemuseum, <http://vanabbe.nl/lissitzky/nederlands> (10 februari 2011)

www.digischool.nl/ckv2/ckv3/kunstentechniek1/tatlin/vladimir_tatlin.htm,

(23 juni 2011)

nl.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin (23 juni 2011)

www.fotografie.nl/nieuws/36173/vintage-fotografie-bij-foam.

(4 augustus 2011)

www.digischool.nl/ckv1/fotografie/rochtsjenko.htm. (4 augustus 2011)
www.kunstkanaal.net/kunst/alexander+rochtsjenko.html (4 augustus 2011)
www.letterenhuis.be (3 november 2009)
Janssens P. uit filmfragment VIP tour, *de vrienden van dooreman*,
www.garagetv.be, (18 april 2011)
Hardcopy, www.hard-c.com/2006/02/10/verkiezingsposters-sp/
(12 augustus 2011)
De oliecrisis in de jaren '70.
<http://voidaplaza.nl/schoenenvandewereld/oliecrisis/index.htm>
(18 augustus 2011)

