

Jan van Toorn over affiches

Het werk van Jan van Toorn: een kwestie van mentaliteit

'Darum soll die typographische Plastik durch ihre Optik das tun, was die Stimme und die Geste des Redners für seine Gedanken schafft' (El Lissitzky, *Typographische Tatsachen*, Gutenberg Festschrift, Mainz, 1925)

(Daarom moet de typografische opbouw vanuit zijn zienswijze dat doen, wat de stem en het gebaar van de redenaar voor zijn gedachten bewerkstelligt)

'Bedenk dat drukwerk gemaakt wordt om in een situatie te functioneren. De waarde wordt daar dan ook in de eerste plaats bepaald'. (Jan van Toorn: *Catalogus Fodor 8*, Amsterdam, 1972)

Als typograaf is Jan van Toorn autodidact. Toch legt hij grote nadruk op vakmanschap bij de beoefening van zijn beroep. Dit vakmanschap is echter - hoewel het in het produkt duidelijk afleesbaar moet zijn - niet gebonden aan het gehoorzamen aan wetten en regels. Zijn werk immers getuigt juist van het doorbreken daarvan. Hij wil echter ook geen revolutionair zijn, althans niet op het gebied van de vormgeving op zich genomen. Wanneer hij aan vernieuwing op het gebied van de typografie in Nederland een bijdrage geleverd heeft, dan juist omdat hij niet een nieuwe vorm nagestreefd heeft, omdat bij hem vorm de uitkomst was van een bezinning op de taak, die typografie in onze samenleving kan vervullen.

De gerichtheid in zijn vakbeoefening op de sociale taak, die de typografie in zijn ogen heeft, maakte het hem mogelijk door de esthetiek, die de moderne typografie zozeer bepaalde, heen te breken en tot nieuwe vormen en uitdrukkingsmiddelen te komen. Het was een kwestie van instelling, een kwestie van mentaliteit.

In 1935, dus in de crisistijd, verhuisde het gezin Van Toorn, van Tiel naar Amsterdam. Vader Van Toorn, van beroep kleermaker, zocht in de grote stad naar nieuw werk en zou pas tegen het einde van de tweede wereldoorlog zijn eigenlijk vak weer uit kunnen oefenen. De overgang van Tiel naar Amsterdam was voor zoon Jan niet gemakkelijk. Eerst de contacten op de middelbare school gaven hem een nieuw inzicht om zich in de nieuwe stad thuis te gaan voelen.

Zijn interesse in tekenen, en de waarde die in het gezin aan vakmanschap gehecht werd, deed hem de loopbaan van lithograaf kiezen. Op de drukkerij Mulder en Zn., Amsterdam, kwam hij echter niet in de litho-afdeling te staan, maar op de tekenkamer.

Deze drukkerij verzorgde onder andere veel prentenboeken, waarvoor hij de illustraties hielp vervaardigen. Zijn beroepsopleiding ging dus de kant op van illustrator. Dit vak werd in deze drukkerij beoefend vanuit een grote ambachtelijke traditie, komende uit de 19e eeuw. Een traditie dus, die weinig of geen weet had van de vernieuwingen die in artistieke zin op dit gebied voltrokken waren in de jaren voor de tweede wereldoorlog door instellingen als het Bauhaus in Duitsland.

Jan van Toorn kwam daarmee pas in aanraking, toen hij, om zich in zijn nieuwe bezigheden te bekwamen, de avondopleiding van de Kunstnijverheidsschool in Amsterdam (de latere Rietveld-Academie) ging volgen.

Was het hem als illustrator vooral te doen om een betere vakbeheersing, door vakken als 'vrije grafiek' werd hij geboeid om het vrije kunstenaarsschap. Deze neiging kwam dan te staan tegenover het sterke besef dat hij van huis uit meegekregen had om de wijze waarop je je brood kon verdienen, zeker te stellen. Er was echter in die tijd nog iets anders, dat zijn gedachtenwereld sterk bepaalde. De chef van de tekenkamer van de drukkerij waar hij werkte, zette hem aan tot lezen. Deze chef, voorheen een lithograaf, was sterk sociaal geëngageerd. Zijn opvattingen gingen de kant van het Marxisme en het historisch materialisme uit, en waren nogal bepalend voor de nu nog bij Jan van Toorn bestaande grote interesse voor sociale en politieke geschiedenis en actualiteit.

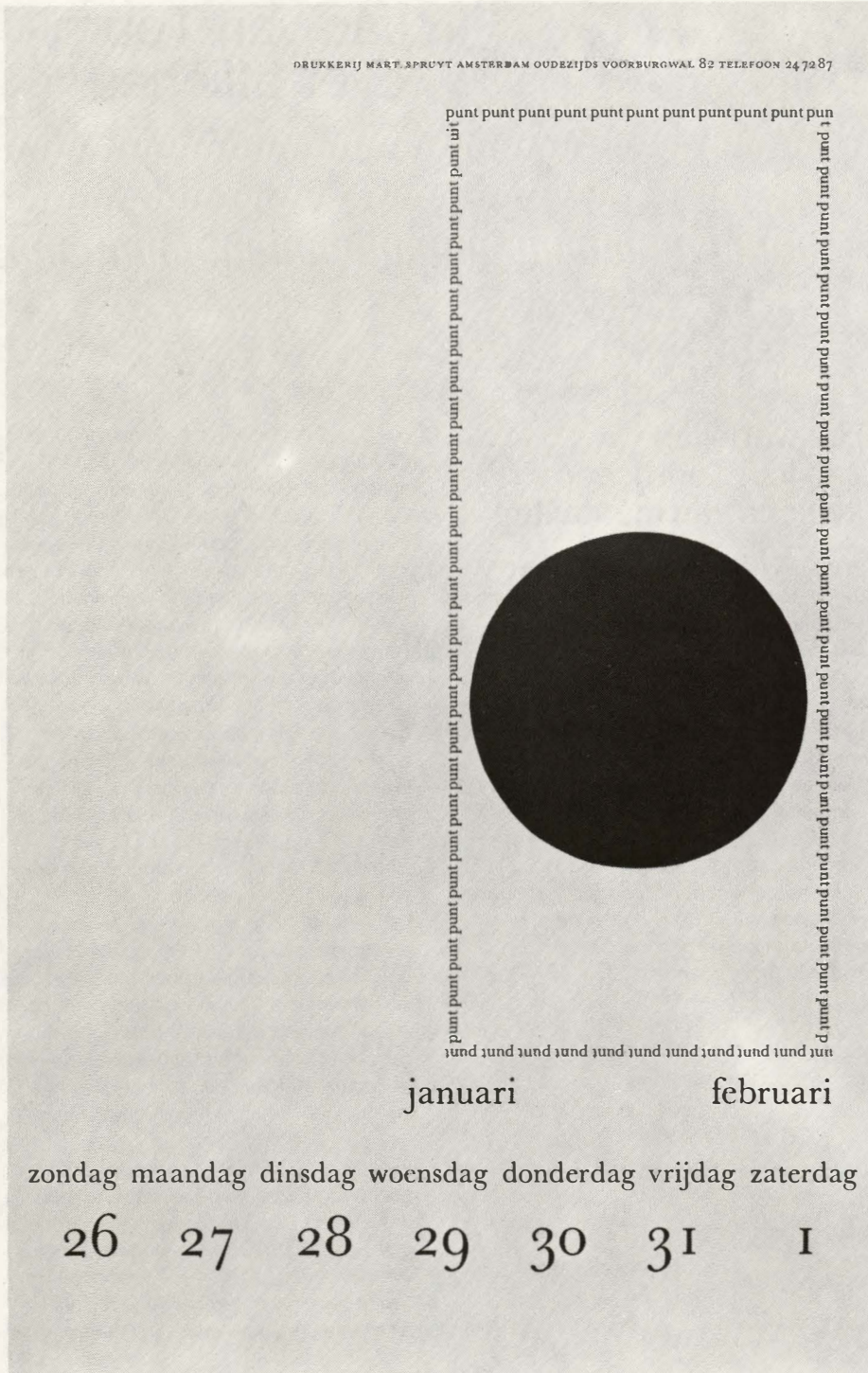
Door het lezen van literatuur die daarop betrekking had, begon hij zich af te vragen of er geen mogelijkheden te vinden waren om de verschillende ambities, die hij binnen zich voelde, als de vakbeoefening op basis van ambachtelijkheid, de neiging tot beoefening van de vrije kunst, de sociale inzetbaarheid van beeldende vormgeving, met elkaar te versmelten. De kans om aan dit beeld, dat hem vaag voor ogen stond, een concrete gestalte te geven zou echter nog jaren op zich laten wachten.

Na zijn militaire dienst (1953-1955) en een korte periode waarin hij ontwerpen maakte voor onder andere plastic tafellakens, besluit hij zich zelfstandig te vestigen. Zijn eerste zuiver typografische opdracht,

waarmee hij amper raad weet krijgt hij in 1959 van het Voedingsinstituut van TNO (Instituut voor Toegepast Natuurwetenschappelijk Onderzoek). De te maken folder werd gedrukt bij drukkerij Spruyt, Amsterdam, die hem daarop vraagt een kalender te ontwerpen voor het jaar 1960. Deze kalender, gemaakt dus door een autodidact, krijgt de eerste prijs van het Gerrit Jan Thiemenfonds in de categorie typografische kalenders.

Ondanks de ironie van het gebeuren zegt de prijs wel iets over het talent van Jan van Toorn, om zich snel te kunnen inwerken. Dat zal hem van pas komen bij zijn verdere ontwikkeling. Overigens schijnt het resultaat bij zijn opdrachtgever - bijna even oud, en ook jong in de zaak - zo goed bevallen te zijn, dat Van Toorn ze tot heden toe voor de firma is blijven maken. Het heeft de ontwerper een terrein geboden, waarop hij - naast de vormgeving van een vrij simpel functioneel gegeven - kon experimenteren wat betreft vorm en inhoud. Van een drukkerij verwacht men iets extra's: niet alleen druktechnisch moet zo'n kalender een visitekaartje zijn, ook door de inhoud van de toegevoegde beelden mag deze best opvallen. Daarvan heeft Jan van Toorn met menig experiment ruimschoots gebruik gemaakt. Door de vrijheid die de opdrachtgever hem hierin liet, ontstond iets, dat Lissitzky, een van de gangmakers der moderne typografie in de jaren twintig, 'visuelle Dichtung' (visuele poëzie) noemde.

Niet voor niets wordt naar deze Russische kunstenaar verwezen. Want diens werk, waarvan Van Toorn in 1965 pas goed kennis kon nemen ter gelegenheid van de eerste grote overzichtstentoonstelling in het Van Abbemuseum te Eindhoven, oefende een grote aantrekkingskracht op hem uit. Niet zozeer om de vorm alleen, maar veeleer om de maatschappelijke noemer, waarop deze kunstenaar (Lissitzky was naast typograaf, schilder, fotograaf, architect en tentoonstellingsvormgever) het vak beoefende. In diens werken kon hij zien, dat de droom om zijn vakbeoefening naast de esthetische ook een maat-



schappelijke dimensie te verlenen, werkelijkheid zou kunnen worden. De omstandigheid dat hij juist dat jaar door het Van Abbemuseum uitgenodigd werd om publikaties als catalogi en affiches te gaan verzorgen, bood nieuwe kansen op ontplooiing, te meer daar hem ook hier - na een inlooptijd - grote vrijheid gegeven werd. De genoemde inlooptijd was niet zonder gewicht, althans zo voelt de schrijver van deze inleiding het, die namelijk in die tijd directeur van dit museum was. Vele discussies werden gehouden over vorm en inhoud en vooral ook over de vraag:

is het tentoonstellingsaffiche er slechts om nog eens een 'mooi stuk drukwerk' aan de stroom van beeldinformatie toe te voegen? Op de dag van het huwelijk van Beatrix en Claus trokken we België in om de aldaar gebruikelijke reuzenaffiches met hun aandachttrekkende felle kleuren te bekijken: zij hadden iets uitzonderlijks, maar bezaten tegelijkertijd iets gewoons, doordat ze niet vastzaten aan de in Nederland gebruikelijke regels van de esthetiek. Tussen de middag luisterden we in een café naar het nieuws over de rellen in Amsterdam. Jan van Toorn kon toen nog

niet vermoeden dat hij een jaar later met hetzelfde onderwerp als typograaf bezig zou zijn.

In 1967 kreeg hij namelijk de opdracht van de gemeente Amsterdam het jaarverslag van 1966 te maken, wat een mijlpaal in zijn ontwikkeling zou worden.

Had hij bij het Van Abbemuseum veel gelegenheid zijn ideeën over vorm te ontwikkelen, zijn gedachten over de maatschappelijke functie van zijn werk werden slechts ten dele aangesproken door het museumwerk, dat voornamelijk op kunst van anderen gericht was.

Pas toen dit museum zo ongeveer vanaf 1969, tentoonstellingen ging maken met onderwerpen van cultureel-maatschappelijke aard, kreeg de maatschappelijke dimensie ook in zijn werk voor het museum een duidelijk profiel. Dat profiel had hij echter al geschetst in het genoemde jaarverslag. Belangrijk was, dat deze publicatie door een hecht team voorbereid werd. Aan Van Toorn was de visuele redactie van de publicatie toegedacht.

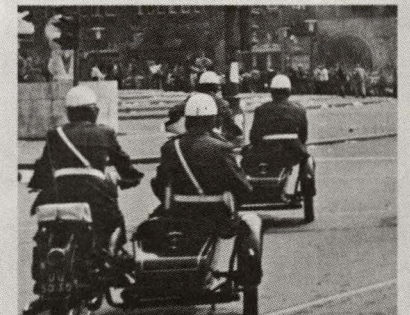
Dat betekende, dat hij niet alleen de typografie van het bijgeschreven materiaal plus de bijgezochte foto's moest verzorgen, maar juist als een redacteur het beeldmateriaal bijeen moest garen, en - in overleg met het team - de keuze hieruit maken, wat zo nu en dan aanpassing van het tekstgedeelte bij het beeldverhaal noodzakelijk maakte. Wat hij probeerde was om van dit woelige jaar, waarvan Amsterdam met zijn Provo-activiteiten het middelpunt was, een publicatie te maken, waarin tekst- en beeldmateriaal éénzelfde verhaal zouden vertellen, en wel als twee gelijkwaardige (maar wel duidelijk te onderscheiden) componenten.

Niet overal slaagden hij en het team hierin, maar wel in de belangrijkste gedeelten van deze publicatie. Wat de vormgeving betreft is duidelijk de invloed te bespeuren, die hij in die tijd van de geïllustreerde weekbladen als Paris Match en The Sunday Times onderging.

In de fotocollage en -montage greep hij duidelijk terug op technieken die in de jaren twintig door lieden als Lissitzky en



Hij heeft het blad 'Provo' niet gekocht. Het exemplaar dient als bewijsstuk voor de rechter, die moet bepalen, of de inhoud wellicht opruiend of beledigend is.



Heartfield (politieke affiches) ontwikkeld waren.

Deze ontwikkeling in de vorm en in het gebruik van visuele middelen vindt een esthetisch hoogtepunt in de publicatie 'Sikkens Varia', nr 56, in 1968 bij het 175-jarig bestaan van deze firma uitgegeven. Hoewel de inhoud van deze publicatie, op zijn maatschappelijke noemer bekeken, nauwelijks door de vernislaag van de glamour uit die dagen heen kraste, werd een grote eenheid tussen woord en beeld bereikt. Beide elementen schoven als bij een collage ineens, waren elkaars complement.

Tegelijkertijd treedt echter in de kalenders een belangrijke verandering op: het ontwerpen omwille van het 'mooie ontwerp' neemt af, de keuze van het onderwerp dat hij aan de orde stelt wordt belangrijker. Wel moet de vormgeving met grote zorg en vakkundigheid geschieden, maar in de keuze van het onderwerp en hoe dit aangepakt wordt, komt de instelling van de ontwerper bloot, die voor de

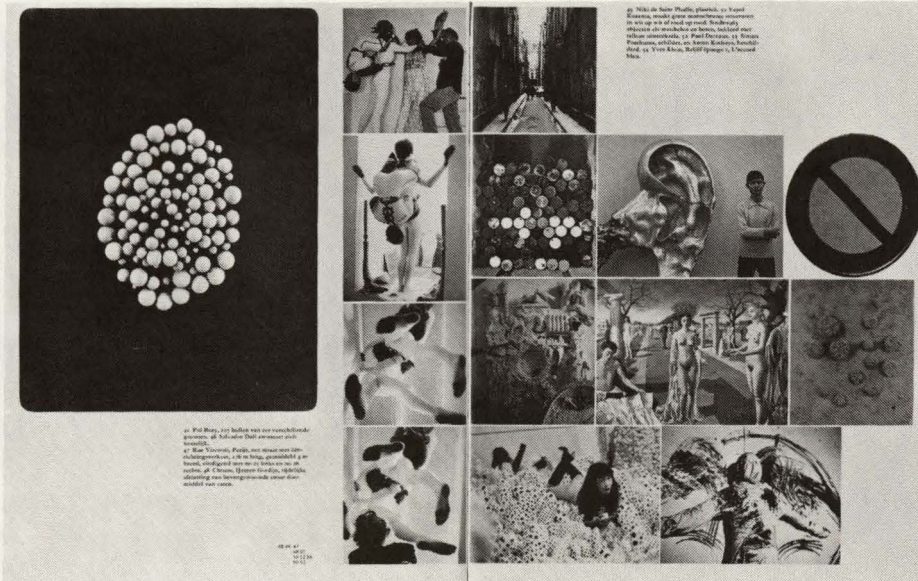
best geslaagde gedeelten van het genoemde jaarverslag van Amsterdam verantwoordelijk was. Lag deze gerichtheid in het jaarverslag nog in de te behandelen gebeurtenissen van 1966 besloten, in de kalenders was het een kwestie van vrije keuze. In die jaren had hij het geluk, dat voor die nieuwe mentaliteit, die uit zijn werk sprak, van verschillende kanten een zodanige belangstelling ontstond, dat hij die opdrachten kon kiezen, die aan deze ambitie beantwoordden. Zo is hier te noemen het kerstnummer van het Drukkersweekblad 1969.

Ook breidde zijn werkterrein zich uit: naast de vormgeving van affiches en catalogi werd hij in het Van Abbemuseum betrokken bij de organisatie en opzet van enkele tentoonstellingen als 'Bouwen '20-'40' en 'De straat - vorm van samenleven', die vanuit eenzelfde mentaliteit gemaakt werden.

Hij voelde zich bij dit museum thuis, omdat hij er een gelijke instelling vond.

Jan van Toorn, Sikkens Varia nr 56, 1968.

Jan van Toorn, Kalender 1972/3 voor
drukkerij Mart. Spruyt.



Ook Jan van Toorn probeerde in zijn werk identiteit, dat is herkenbaarheid, te bewerkstelligen op inhoudelijke basis: een voortdurende mentaliteit zou de vorm moeten binden, die best van geval tot geval verschillend kon zijn.

Daarom zijn zijn catalogi niet altijd van hetzelfde formaat, vormen zij geen mooi rijtje in de boekenkast, maar bij alle verschil getuigen zij wel steeds van een zelfde mentaliteit.

Met de vormgeving van tentoonstellingen betrad hij een voor hem nieuw gebied: een overstap van het twee-dimensionale ontwerp naar de ruimtelijke opgave, zeg van het vak van de typograaf naar dat van de (interieur-)architect, geen gemakkelijke stap voor hem. Maar met het enthousiasme, een autodidact eigen, gaat hij het avontuur aan. Typerend is, dat hij zich eerst een helder idee wil vormen over de aard van een tentoonstelling als middel van overdracht. Hoe pak je een gegeven als 'De straat' aan? Moet je de tentoonstellingsbezoeker eerst een verhaal vertellen - in woorden dus - waarbij de beelden als illustratie fungeren, of moet de bezoeker, juist zoals op de straat zelf gebeurt, zich door een menigvuldigheid van visuele indrukken heenworstelen tot betrokkenheid bij hem gewekt wordt, op basis waarvan pas begrip voor het tentoongestelde thema kan ontstaan? Kiesend voor het laatste gaf hij de tentoonstelling 'De straat - een vorm van samenleven' heel duidelijk een ruimtelijke vorm: na een ruim bemenen inleiding op het thema werden via verschillende ruimtelijke overgangen de kernpunten van het thema aan de orde gesteld, waarbij de vraag, wat wij met de straat als vorm van samenleven moeten beginnen, steeds pregnanter gesteld werd.

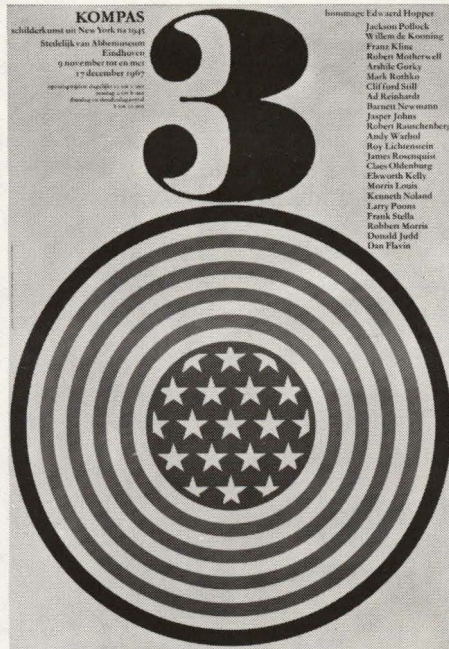
Was in die zin de opgave, die een tentoonstelling ruimtelijk stelt tot een oplossing gebracht, in de gebruikte tentoonstellingsmiddelen ontbrak het nog al eens aan deze ruimtelijke kwaliteit: te veel bleef het een prentenboek of fotoboek, dat in de ruimte opgesteld werd. In de tentoonstellingen, die hij later in het

Teamwork stond voorop, inhoudelijke discussies binnen het team werden niet geschuwd, maar tevens gepaard aan besluitvaardigheid, teneinde het vele werk in de vaak korte tijd te kunnen doen. Ook was belangrijk dat dit museum wettig trouwend stond ten opzichte van de overall

in zwang zijnde zogenaamde 'house-style': de eenheid van het gezicht naar buiten zocht dit museum meer in de keuze van zijn activiteiten en de wijze van aanpak daarvan, dan in de uiterlijkheid van een meer of minder karakteristieke vormsaus, die over alle activiteiten werd uitgedragen.

Jan van Toorn, Affiche tentoonstelling
Bouwen 20-40, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1971.

Jan van Toorn, Affiche tentoonstelling
Kompas 3, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1967.



Tropenmuseum maakt, worden deze opgaven, die hier nog niet tot een oplossing gebracht werden, dan ook opnieuw aangepakt. Wat is een tentoonstelling? Voor Jan van Toorn is het een visueel communicatiemiddel, dat zich niet in één oogopslag laat vangen, dat zich in de ruimte ontwikkelt, en zich anderzijds onderscheidt van de film door de vrijheid die het de bezoeker laat in wat hij wil zien en hoe lang en in welke volgorde. Typischer is, dat deze inhoudelijke vraagstelling de voorrang kreeg boven de vraag, hoe je een tentoonstelling 'lekker' in een vorm kon steken. En dit is opnieuw het probleem, nu hij zich is gaan bezighouden met televisie (medewerking aan het Machiavelli-programma van de V.P.R.O.). Voor Jan van Toorn geschiedt overdracht pas op basis van subjectiviteit, dat wil zeggen, hij meent dat de ontvanger voor wie de informatie of boodschap bedoeld is, pas de mogelijkheid tot kiezen of tot het bepalen van een standpunt krijgt, wanneer de zender (dat is de opdrachtgever maar ook de vormgever) zich subjectief, dat is kwetsbaar, opstelt in plaats van zich te verschuilen achter een eigenlijk niet bestaande objectiviteit.



Het subjectieve nu spreekt uit de wijze waarop met gebruik van bijvoorbeeld allerlei associaties, die in de beeldvorm ingebouwd worden, het emotionele element in de visuele ervaring van de kijker aangesproken wordt. Daarin ook vindt het veelvuldig gebruik van de collage- en montageteknik in de typografie van Jan van Toorn zijn reden. Toch is voor Van Toorn onderzoek geboden. Onderzoek naar de wijzen hoe bijvoorbeeld mensen visuele informatie opnemen, maar dan niet los van het besef, dat onder deze 'mensen' verschillende grote en kleine lagen van de bevolking te onderscheiden zijn, ieder met hun eigen traditie op het gebied van de visuele taal, waarin hun visuele ervaringen gestalte aannemen. In die zin zijn affiches voor hem een goed voorbeeld. Neem bijvoorbeeld het circusaffiche, dat nu nagenoeg nog op dezelfde vorm-uitgangspunten gemaakt wordt als een eeuw geleden. In zo'n gebied ligt nog een geweldig arsenaal van visuele uitdrukkingsmogelijkheden, die niet zozeer door de groten van de geschiedenis der typografie ontsloten werden, maar door de vaklieden die direct aan de pers met het materiaal omgingen. Het is een traditie, die langs de officiële lijn van de culturele traditie (bijvoorbeeld Toulouse-Lautrec, Behrens, enzovoort) heen loopt, maar een publiek bereikt en onderwerpen aan de orde stelt, die niet samenvallen met die van de culturele bovenlaag. Ten behoeve van zijn collages en montages verzamelt Jan van Toorn voortdurend beeldmateriaal. Beeldmateriaal dat geknipt wordt uit tijdschriften, folders, programmaboekjes en andere publikaties

en daarna veelal geordend op onderwerp (bijvoorbeeld Midden-Oosten, President Ford, Amin) opgeborgen wordt in mappen. Onderwerpen, waar hij mentaal mee bezig is en waarvan hij weet dat hij er iets mee zal gaan doen, zij het een kalender dan wel een t.v.-programma. Een persoonlijke wijze van werken, waarom hij ook niet geïnteresseerd is in het verkrijgen van zoveel mogelijk opdrachten, die hem zouden noodzaken tot het houden van een groot bureau. Liever werkt hij op zichzelf met de mogelijkheid om van opgave tot opgave de assistentie van enkele, overigens meestal steeds uit dezelfde kring van medewerkers komende ontwerpers, aan te trekken. Zodoende kan hij een voor elke opgave geëigend team samenstellen, dat vanuit een gelijke gerichtheid werkt. Hij is niet verplicht wat de opdrachtgevers betreft, water in de wijn te doen om zijn bureau draaiende te houden. Hij verkiest die opdrachten te doen, die aansluiten bij de opgave, die hij voor zijn vak als belangrijk ziet in de samenleving van vandaag. Uiteindelijk dus: een kwestie van mentaliteit.

Jean Leering

Alle in deze serie gereproduceerde affiches zijn afkomstig uit de verzameling van het Stedelijk Museum te Amsterdam, tenzij anders is vermeld.

Literatuur

Max Gallo, *Affiches*, Het Spectrum, Utrecht-Antwerpen, 1975.
John Barnicoat, *A concise history of posters*, Thames and Hudson, Londen, 1972.

Het naturalistische affiche

Deze affiches zijn bijna altijd anoniem, de lithograaf-ontwerper is zelden bekend. Het beeldgebruik komt niet voort uit de culturele bovenlaag en richt zich altijd tot een groot publiek.

Bij het circus, dat een groot publiek heeft, bestaat het naturalistische affiche daarom nog steeds, al had het zijn (vakkundig) hoogtepunt in de 19e eeuw, toen het veel algemener werd toegepast. Ze zijn vaak complex van beeld: je kunt er in 'rondkijken'.

Ze geven een misschien wat rooskleurig, maar voor iedereen begrijpelijk beeld van de werkelijkheid.

De tekst is tot het essentiële beperkt, vaak op een aparte strook eraan geplakt.

Het Italiaanse overlijdens-'affiche' heeft in zijn voorstelling dezelfde kenmerken en gaat ook op heel oude tradities terug.

A. Friedländer, Hamburg, lith., *Circusaffiche*, zonder jaar, 80 x 65 cm.

A. Friedländer, Berlijn, lith., *Circusaffiche*, zonder jaar, 85 x 65 cm.

Anoniem, *Circusaffiche*, Zweden, ± 1972, 124 x 185 cm.

Overlijdensaankondiging, Alghero, Italië, 1972, 50 x 68 cm.





TRAVAILLEURS FRANCAIS IMMIGRES TOUS UNIS

A TRAVAIL EGAL SALAIRE EGAL
 A LAVORO UGUALE SALARIO UGUALE
 A TRABAJO IGUAL SALARIO IGUAL
 ΙΔΙΑ ΔΟΥΛΕΙΑ ΙΔΙΑ ΠΛΗΡΟΜΗ
 A TRABALHO IGUAL SALARIO IGUAL
 KAKAV UČINAK TAKVA ZARADA
 لأعمال مساوية أرباح مساوية

WAR IS OVER!

IF YOU WANT IT

Love and Peace from John & Yoko

Stadsschouwburg

Koninklijke Vereniging: HET NEDERLANDSCH TOONEEL.

Woensdag 19 Februari:

Ter gelegenheid van 's Konings Verjaardag
BUITENGEWONE VOORSTELLING
 bij te wonen door **Onderofficieren en Korporaals**
 der d.d. Schutterij.

DE TERUGKOMST VANDEN KOLONIAAL

toneelspel in drie bedrijven door D. M. MAALDRINK

| | | |
|------------------------|---------------------------|---------------------------------------|
| Martina Bijkers | Mevr. Sophie de Verin | Johan, zijn zwg. Emile, Luitenant des |
| Yolande, zijn zwg. | de Htr. Claas | avants |
| W. Bismarck, zijn zwg. | Mrs. Marie-Louise | Terheijl |
| zwg. de Htr. de Verin | de Htr. Marie | de Htr. zwg. van de Htr. de Verin |
| Louise, zijn zwg. | Mevr. F. de Htr. de Verin | de Htr. |
| Martina | Mrs. Sophie de Verin | de Htr. de Verin |

Het stuk speelt op de villa van eerste komerch in de nabijheid van Rotterdam.

Tot slot: **APOTHEOSE**

en Dichtregelen uit te spreken door den Heer C. J. SCHUIZE.

AANVANC TE ACHT UUR.

PRIJZEN DER PLAATSEN: Stelen en Hoofdstelen / 1.00 te Amstelhuizen / 1.25 Dieren / 1.50
 de Amstelhuizen / 1.50 - vaandels / 1.50 de Amstelhuizen 20 Ct. de Glanders 30 Ct.
 Plaatsen kunnen bezocht worden iedere dag van 10 tot 3 uur na betaling van 10 Ct. per persoon.

internationale

expositie van het goede

AFFICHE

tot 21 september '54

VAN BAERLESTRAAT AMSTERDAM

bij 't stedelijk museum

AMSTERDAMSE MUSEUMKRING VOOR
 MODERNE KUNST
 voor 1/2 cent
 per dag - 11.75 per jaar -
 kunt u een heel jaar -
 drie musea bezoeken:
 stedelijk museum p. Potterstraat 13
 willek hofhuysen, herengracht 605
 amsterdams historisch museum
 in het waaggebouw, nieuwmarkt
 inlichtingen bij reproductieafdeling
 stedelijk museum tel. 72 02 04

Het letteraffiche

Atelier Populaire, Parijs, *'Franse geïmmigreerde arbeiders allen verenigd'*, 1968, 56 x 44 cm.

John Lennon, *'De oorlog is voorbij, als jij dat wilt'*, 1969, 74 x 51 cm.

Anoniem, *Toneelaffiche voor de Schouwburg in Amsterdam*, 1889, 86 x 63 cm, Verzameling Toneelmuseum Amsterdam.

Willem Sandberg, *Tentoonstellingsaffiche*, 1954, 100 x 70 cm.

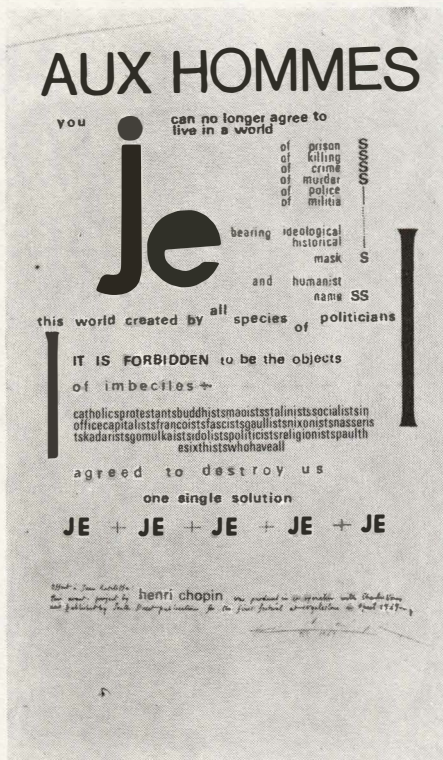
Bij het letteraffiche is alleen maar sprake van taal. Het wordt gebruikt voor het meest simpele doel: het doen van een mededeling. Dat zie je heel duidelijk bij een theateraffiche uit de vorige eeuw. En bij 'War is over (if you want it)' ook al wordt de taal daar meer poëtisch gebruikt. De typische beperking van het letteraffiche is het taalgebied: het is alleen maar verstaanbaar voor degene die de betreffende taal kan lezen. 'Travailleurs Français immigrés' kàn nog voor alle kijkers in Frankrijk, maar voor de verschillende publieksgroepen is telkens maar één zinnetje begrijpelijk.

Sandberg heeft voor zijn letteraffiches gebruik gemaakt van letters, die in de bak van de Stadsdrukkerij van Amsterdam lagen. Zijn affiche heeft daardoor iets anoniems en is in zoverre vergelijkbaar met het 19e-eeuwse theateraffiche, dat de mededeling voorop staat.

Het affiche van Chopin kan je al bijna geen affiche meer noemen: het is 'kunst'. Daar gebeurt iets met taal wat alleen ingewijden (in de concrete poëzie) kunnen begrijpen.

Henri Chopin, *Affiche voor festival van concrete poëzie*, 1969, 97 x 58 cm.

Gerrit Rietveld, *Tentoonstellingsaffiche voor 'De Stijl'*, 1960, 70 x 70 cm.



De kunstenaar-ontwerper

Beeldende kunst ontstaat steeds meer in een maatschappelijk isolement. De beeldende middelen die worden gebruikt zijn dan ook niet algemeen bekend, omdat ze binnen dat isolement ontstaan zijn. In de vorige eeuw begint de beeldende kunstenaar (o.m. Toulouse Lautrec) geïnteresseerd te raken in het maken van het affiche.

Het is niet toevallig dat affiches door kunstenaars meestal gemaakt worden voor culturele manifestaties of commerciële produkten, die bereikbaar zijn voor de maatschappelijke bovenlaag: deze is immers dezelfde publieksgroep die ook vertrouwd is met hun beeldende kunst. Hetzelfde zie je bij Van der Leck en Rauschenberg.

Lissitzky's affiche, ontstaan uit verbondenheid met de Russische revolutie, is voor een groot publiek bedoeld. Het is gebruikt als propaganda. Toch is daar weer de taal nodig om het abstracte beeld, een witte cirkel waarin een rode wig wordt gedreven, begrijpelijk te maken.

Het affiche van Karel Appel uit 1968 is bedoeld als politieke oproep. Maar daar vertelt het beeld niets over. Het is de tekst die duidelijk maakt dat het hier om een sociale betekenis gaat.

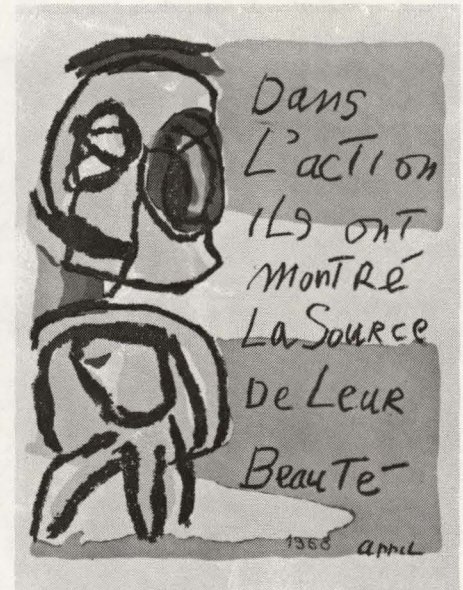
El Lissitzky, 'Sla de Witten met de rode wig', 1919, 48 x 69 cm, verzameling Van Toorn.

Bart van der Leck, *Tentoonstellingsaffiche met het schilderij 'Ruiter' uit 1918*, 116 x 55 cm.

Robert Rauschenberg, *Concertaffiche voor het 'St.-Louis symphony orchestra', 1968*, 76 x 63 cm.

Henri de Toulouse Lautrec, 'La troupe de Mlle. Eglantine', *Cabaretaffiche, 1896*, 62 x 80 cm.

Karel Appel, 'In de daad hebben ze de bron van hun schoonheid getoond', *affiche ten bate van de opstand in mei 1968*, Parijs, 79 x 60 cm.

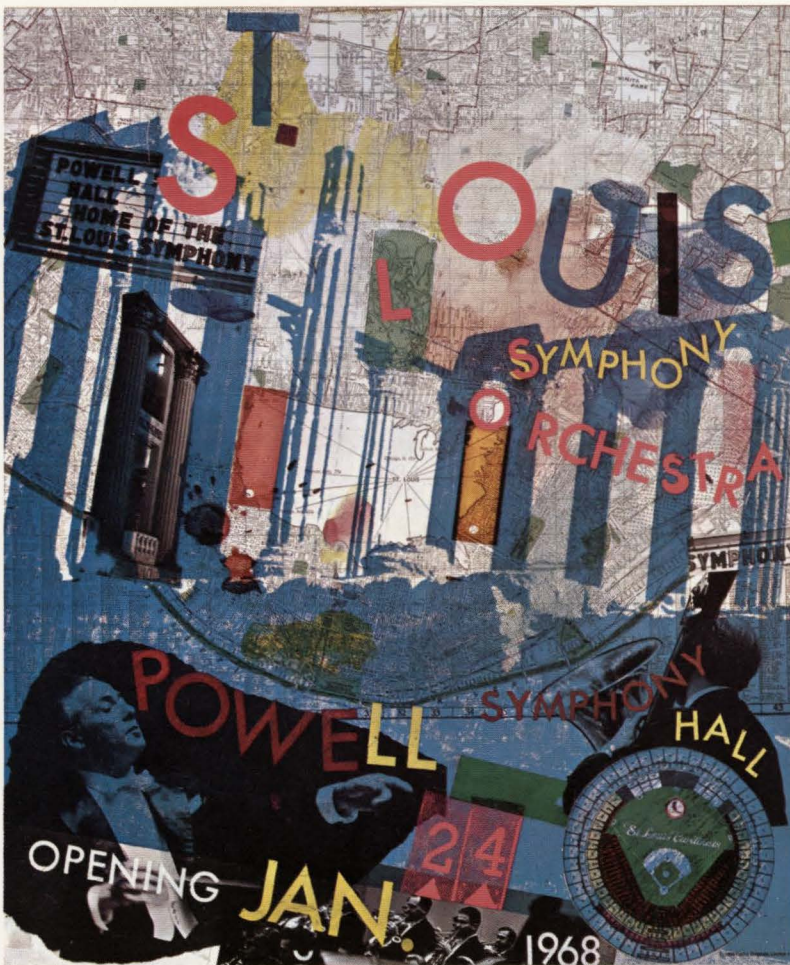


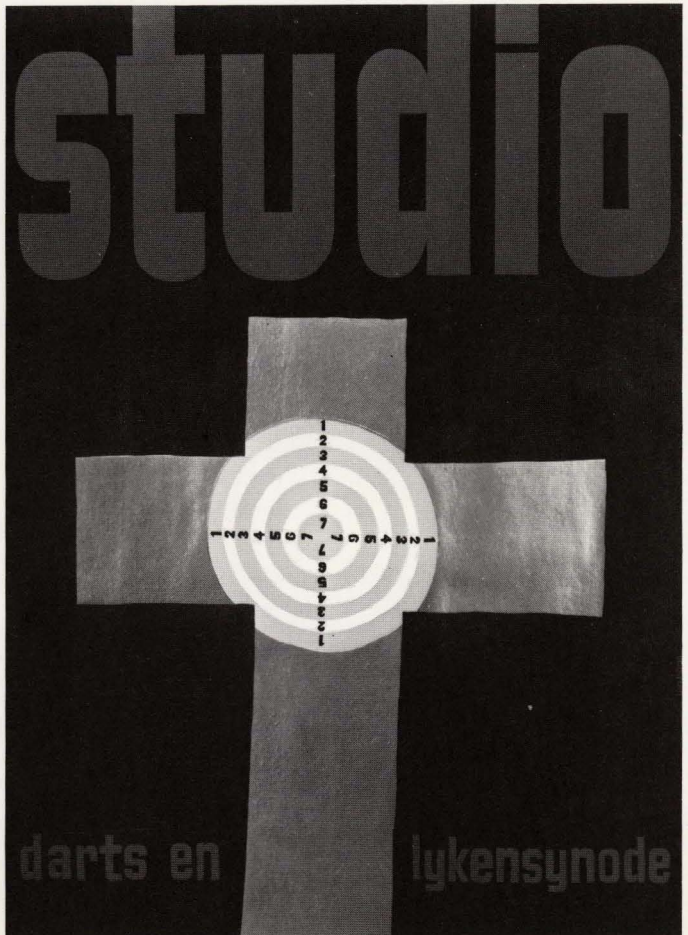
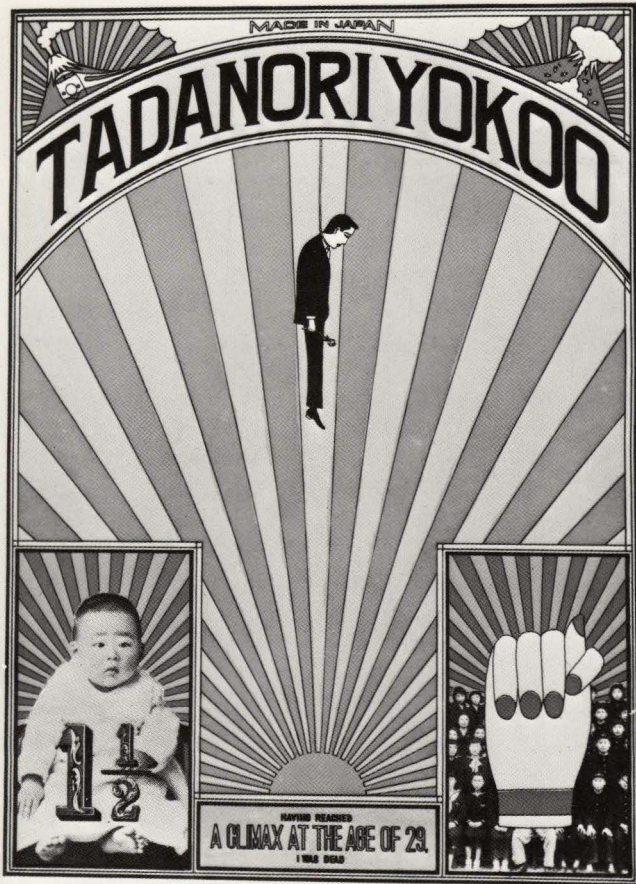


TENTOONSTELLING
K.O. LECK. 12 JAN. 9 FEB.



VOOR DE KUNST
NOBELSTR. UTRECHT





De ontwerper-kunstenaar

Tadanori Yokoo, *Een climax op 29-jarige leeftijd*, 1965, 105 x 75 cm.

Seymour Chwast, *'Een eerbetoon aan Arthur Freed'*, concertaffiche, 1967, 102 x 75 cm.

Franciszek Starowieysky, *Affiche voor de Braziliaanse film 'Tragische jacht'*, 1967, 84 x 58 cm.

Jan Bons, *Affiche voor toneelgroep Studio*, 1969, 116 x 83 cm.

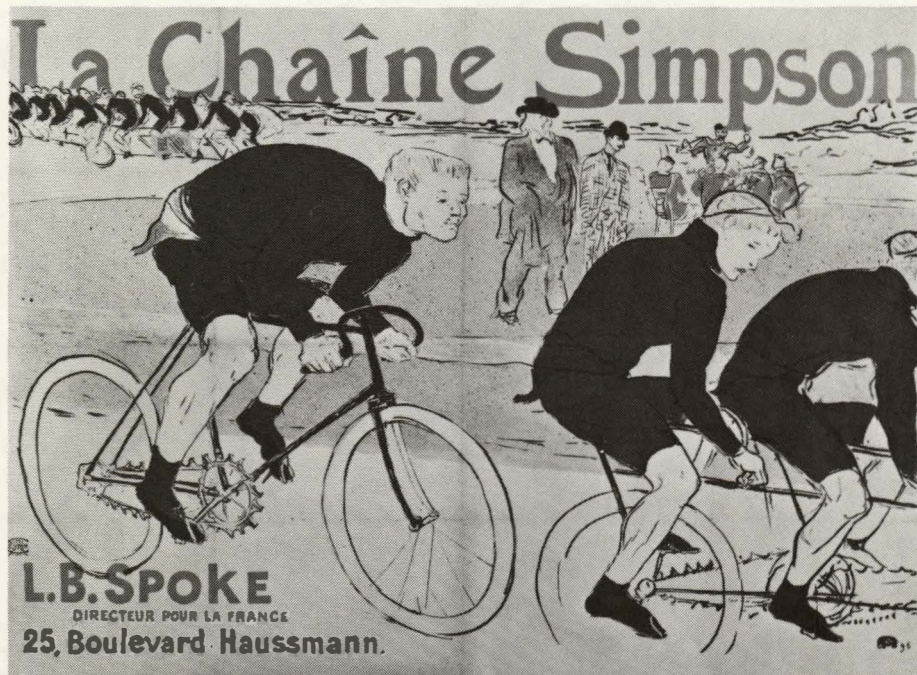
Deze groep ligt in het onmiddellijk verlengde van de vorige. Hier maken professionele ontwerpers gebruik van middelen die horen bij een bepaalde bevolkingsgroep en daar ook vaak zijn ontstaan. De wat hippe affiches van Tadanori Yokoo en Seymour Chwast zijn ontstaan *nadat* er uit de underground nieuwe mogelijkheden naar voren waren gebracht, waardoor ze diezelfde groep ook bereiken.

Deze ontwerpers functioneren vooral daar, waar de beeldende taal van de ontwerpers duidelijk aansluit op de culturele groep.

De boodschap staat bij dit affiche van Lautrec meer voorop dan in 'La troupe de Mademoiselle Eglantine': hij heeft hier meer als ontwerper dan als kunstenaar gewerkt. Toch is het niet toevallig dat Lautrec juist deze opdracht had: hij bereikt de fietsende 'upper-ten', die met zijn werk bekend was.

Inmiddels spreekt zo'n affiche een veel groter publiek aan. Het tijdstip waarop je het ziet is erg belangrijk.

Henri de Toulouse Lautrec, *Affiche voor Simpsonfietsen*, 1896, 87 x 120 cm.



De architect-ontwerper

Ook architecten hebben zich sinds de vorige eeuw bemoeid met het affiche. Zij hebben te maken met een 'opdrachtsituatie', dit wil zeggen dat ze voor een gebruiker iets maken en dus functie-gericht bezig zijn. Bij de architect zie je als gevolg daarvan een meer rationele opbouw van visuele middelen dan bij de beeldend kunstenaar.

Bij Behrens is dat duidelijk: het is een van tevoren bedachte ordening, de indeling is geconstrueerd. Evenals de kunstenaar-ontwerper bereikt deze groep de maatschappelijke bovenlaag die door de 'moderne' vorm wordt aangesproken.

Wijdeveld werkt met typografisch materiaal (gebaseerd op het typografisch maatsysteem).

Uit deze groep ontstaat ook de 'echte' ontwerper, dit wil zeggen de specialist. Schuitema is eigenlijk meer een overgangfiguur: hij 'bouwt' wel iets op, maar voert beeldende elementen (fotografie) in, die direct herkenbaar zijn voor een groot publiek.

Peter Behrens, *Affiche voor het elektriciteitsbedrijf*, 1910, 66 x 52 cm.

H. Th. Wijdeveld, *Tentoonstellingsaffiche*, 1929, 64 x 49 cm.

Piet Zwart, *Affiche voor een filmtentoonstelling*, 1928, 85 x 61 cm.

Walther Dexel, *Affiche voor een sporttentoonstelling*, 1929, 84 x 59 cm, privé-verzameling.

G. Kiljan, *Affiche ten bate van het misdeelde kind*, 1931, 96 x 63 cm.

Paul Schuitema, *Affiche voor de transportarbeidersbond*, 1928, 115 x 75 cm.



**ALLGEMEINE
ELEKTRICITÄTS
GESELLSCHAFT**

AEG-METALLFADENLAMPE

ZIRKA EIN WATT PRO KERZE

**INTERNATIONALE
ECONOMISCH-HISTORISCHE
TENTOONSTELLING**

4 JULI
15 SEPT.
1929

SCHILDERIJEN
MINIATUREN
GOBELINS
DOCUMENTEN
MODELLEN
GRAFIEKENZ

STEDERMUSEUM

AMSTERDAM

**INTERNATIONALE
TENTOONSTELLING
OP FILMGEBIED**

FILM

14 APRIL
15 MEI

928 GROOTE KONINKLIJKE
BAZAR ZEESTRAAT 82
DEN HAAG

ZWART.

25. SEPTEMBER
-13. OKTOBER

**DIE
SPORT**

**AUSSTELLUNG
MAGDEBURG
1929**

AUSSTELLUNGSHALLEN
AM ADOLF-MITTAG-SEE

SONDERSCHAU DES DEUTSCHEN HYGIENE-MUSEUMS DRESDEN

DER MENSCH UND DER SPORT

SPORTLICHE WETTKÄMPFE

EINTRITT 50 PF.
SCHÜLER 25 PF.
MITTWOCHS, SONNABENDS UND SONNTAGS
EINSCHL. WETTKÄMPFE 70 PF. SCHÜLER 35 PF.
DAUERKARTEN 3.-RM.
SCHÜLER 1.50 RM.

GEÖFFNET TÄGLICH
SONNABENDS U. SONNTAGS 9-21 UHR
9-19 UHR

ENTWERF. DRUCK. VERLAGSSTÄTTE: MAGDEBURG

végh-quartett musica viva
paul hindemith
alban berg
béla bartók

1-koncertmuziekbund der Tonhalle-gesellschaft
 zürich, stonewerkstr. 20 oct. 1968, 20.15 uur
 klaus tonhalle-saal

Paul Hindemith, Alfred Schnittner
 Alban Berg, Arnold Schönberg
 Béla Bartók, vieres Strichquartett

kaartjes za fr. 3,80, 7,70
 voorbestel tonhalle-saal, hooftpost, kopel
 100, kasse centrum der schweiz, kopelstraat

19. volkerkonzert der
 tonhalle-gesellschaft
 zürich
 dienstag, 5. mai 1959
 20.15 uur
 tonhalle großer saal

musica viva heitung
 hans roosbaud
 solist
 wolfgang marschner

anton von webern
 sechs orchester-
 stücke op. 6
 alfred schönberg
 volkerkonzert op. 36
 alban berg
 drei orchesterstücke
 op. 6

kaartjes za fr. 1,-, 2,-, 3,-
 tonhalle, hooftpost, kopel
 kuit, gemessen-
 schriftbuchhandlung

wij

werk van de fotografengroep 'magnum'
 14 december 1963 tm 2 februari 1964

geopend op werkdagen van 10-17 uur
 dinsdag- en donderdagavond van 20-22 uur
 zon- en feestdagen van 14-18 uur

stedelijk van abbemuseum, eindhoven

koornmarktspoori te kampen 4 juli tot 30 augustus 1958

RUIMTE

100 jaar landschappen van nederlandse kunstenaars

geopend op werkdagen van 10-12 en van 2-5

De ontwerper als specialist

Josef Müller-Brockmann, *Concertaffiche*, 1957, 128 x 90 cm.

Josef Müller-Brockmann, *Concertaffiche*, 1959, 127 x 90 cm.

Wim Crouwel, *Tentoonstellingsaffiche*, 1959, 60 x 52 cm.

Will van Sambeek, *Affiche voor fotografietentoonstelling*, 1963, 88 x 61 cm.

Maria Vieira, *Affiche voor luchtvaartmaatschappij*, Brazilië, 1969 (±).

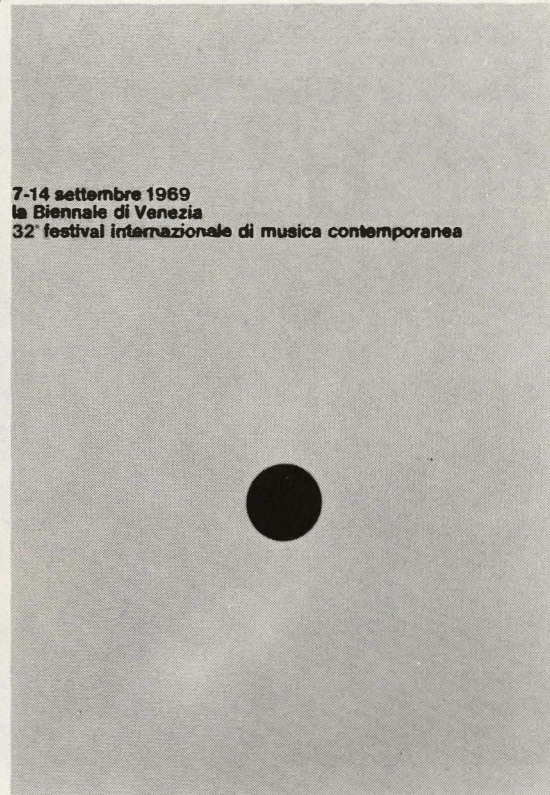
A.G. Fronzoni, *Affiche voor festival van de hedendaagse muziek*, 1969, 100 x 70 cm.

In de dertiger jaren, in het Bauhaus en na de tweede Wereldoorlog dacht men door analyse van de functie tot vormen te komen die zouden kunnen bijdragen tot verbetering van de levensomstandigheden. Dit gebeurde in een periode van economische en industriële ontwikkeling gericht op massaproductie.

Dat heeft geleid tot het ontstaan van een internationale stijl (in de industriële landen) van de architectuur en de vormgeving van produkten en in de grafische vormgeving tot het ontstaan van een internationaal beeldgebruik dat door de specialist is geformuleerd. In een wereld waar stromen van informatie op ons afkomen, wordt gezocht naar middelen waarmee snel gewerkt kan worden: men gaat uit van een stramien (of 'grid') waarop ontworpen wordt.

Functionaliteit is primair en alle emotionele factoren worden overbodig geacht. De keuze van de letter blijft beperkt tot een enkel - schreefloos - type en de kleur wordt gekozen uit een (beperkt) stalenboek.

Bij Fronzoni is er alleen nog maar een zwarte stip. Het is een code die je moet kennen: in eerste instantie herkenbaar voor een kleine groep, later opgelegd aan iedereen.



Het affiche dat wil 'verkopen'

Deze affiches willen heel duidelijk in één keer iets 'verkopen', overtuigen, conditioneren. Terwille van de algemene verstaanbaarheid wordt gebruik gemaakt van naturalistische beelden. De informatie wordt beperkt en suggestief gebruikt.

Aan de hand van deze affiches kan nauwelijks enige meningsvorming plaatsvinden.

Bij 'Mao' en 'Warloan' wordt op die manier gebruik gemaakt van de beeldende middelen: beide zijn naturalistisch, bij beide komen mensen enthousiast op je af, de een zwaait met geld, de ander met een rood boekje.

'Levi's' en 'Javaanse Jongens' zijn ook naturalistisch, maar laten een alternatief detail zien, wat verband houdt met de doelgroep.

Bij dit soort affiches is de originaliteit ook erg van belang, in tegenstelling tot een circusaffiche, dat net zo naturalistisch is, maar voortbouwt op een lange traditie en veel meer laat zien. Het erin kunnen 'rondkijken' maakt interpretatie, beoordeling van de kwaliteit van het gebodene door de kijker mogelijk.

De affiches 'Would you be more careful' en de 'autogordel' (gebruikt langs de Belgische autowegen) willen aanzetten tot sociaal gedrag met dezelfde middelen als de reclame.

Anoniem, *Affiche van de Volksrepubliek China*, 1968, 77 x 107 cm.

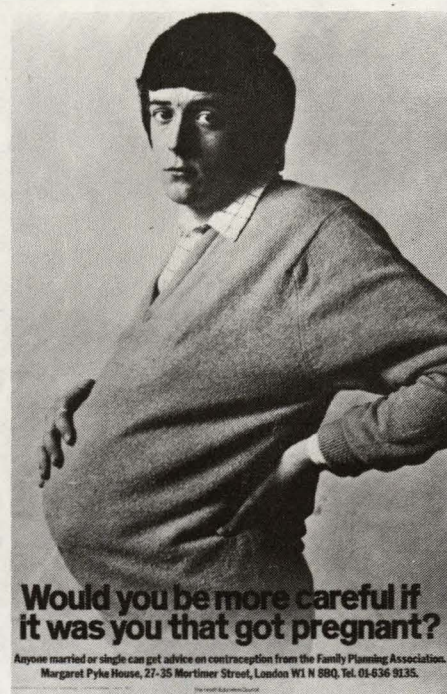
Anoniem, *'Oorlogslening', Affiche van het Amerikaans Ministerie van Financiën*, 1945, 71 x 50 cm.

Ida van Bladel, *Affiche voor Levi's spijkerbroeken*, 1971, 93 x 63 cm.

Theo Stradman, *Affiche voor Javaanse jongens-shag*, 1968, 115 x 83 cm.

Hoge Raad voor de Verkeersveiligheid, *Belgisch veilig-verkeer-affiche*, 1973, 224 x 226 cm.

Anoniem, *'Zou je voorzichtiger zijn als jij degene was die zwanger werd?'*, *Affiche van het Health Education Council, Londen*, zonder jaar, 76 x 51 cm.





革命委员会的基本组织有三点：一条是有革命
干部的代表，一条是有军队的代表，一条是有革命
群众的代表，实现了革命的三结合。革命委员会要
实行一元化的领导，打破重叠的行政机构，精简部
局，组织起一个革命化的联系群众的领导班子。

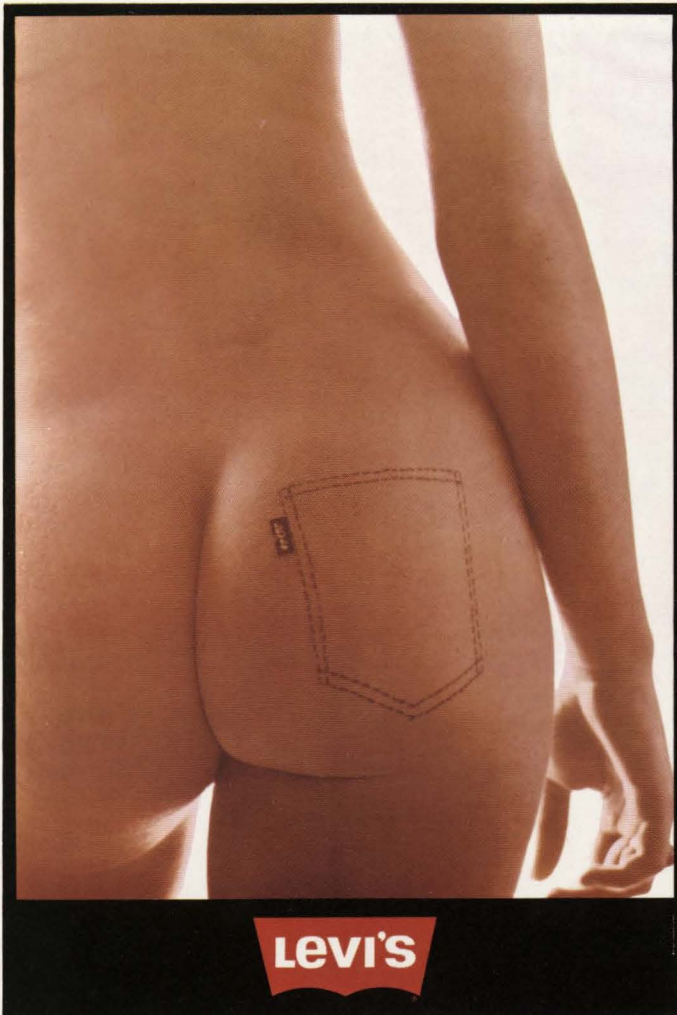
毛泽东

革 命 委 员 会 好

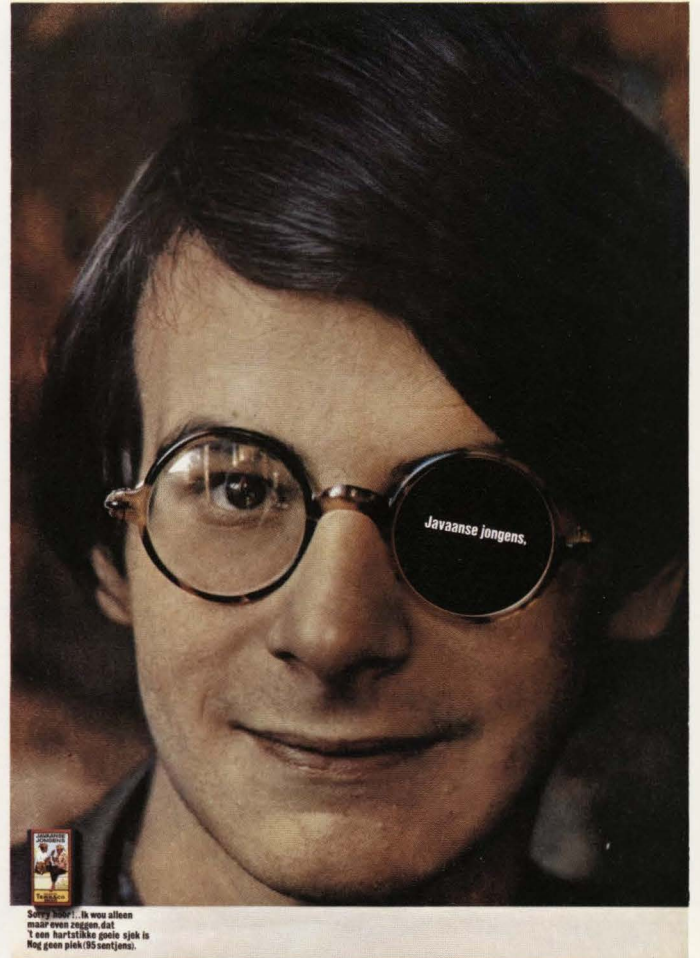


BUY NOW FOR THE
BIGGER 7TH
WAR LOAN
Through Payroll Savings

OPOL & MERRY POST

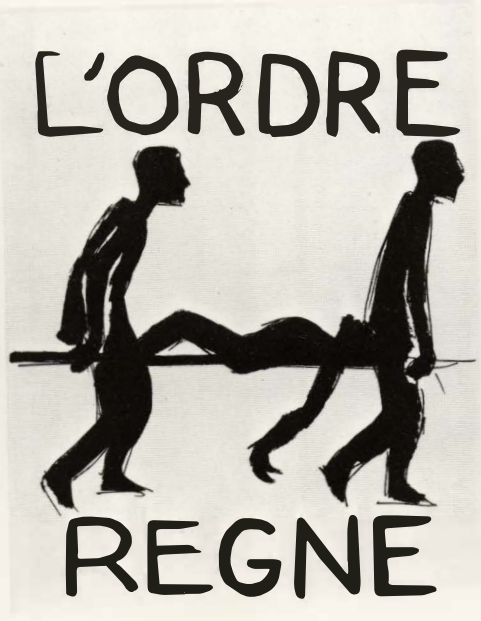
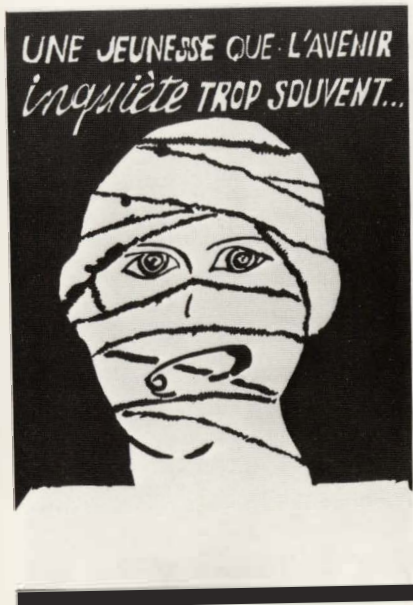


Levi's



Sorry sorry! Ik was alleen
maar even zeggen dat
't een hartstikke goeie sjiek is
Nog geen piek (95 met jens).

ROTE



Het affiche als protest

Atelier Populaire, ORTF (= Franse radio- en televisie-organisatie), Parijs, 1968, 32 x 48 cm.

Atelier Populaire, 'Een jeugd die te vaak door de toekomst wordt verontrust', Parijs, 1968, 49 x 32 cm.

Anoniem, 'De orde heerst', Parijs, 1968, 55 x 43 cm.

Universiteit van Berkeley, Afdeling omgevingsontwerpen, 'My Lai, wij liegen, zij sterven', 1970, 58 x 45 cm.

Willem, 'Provo 1965-1967', Amsterdam, 1967, 61 x 43 cm.

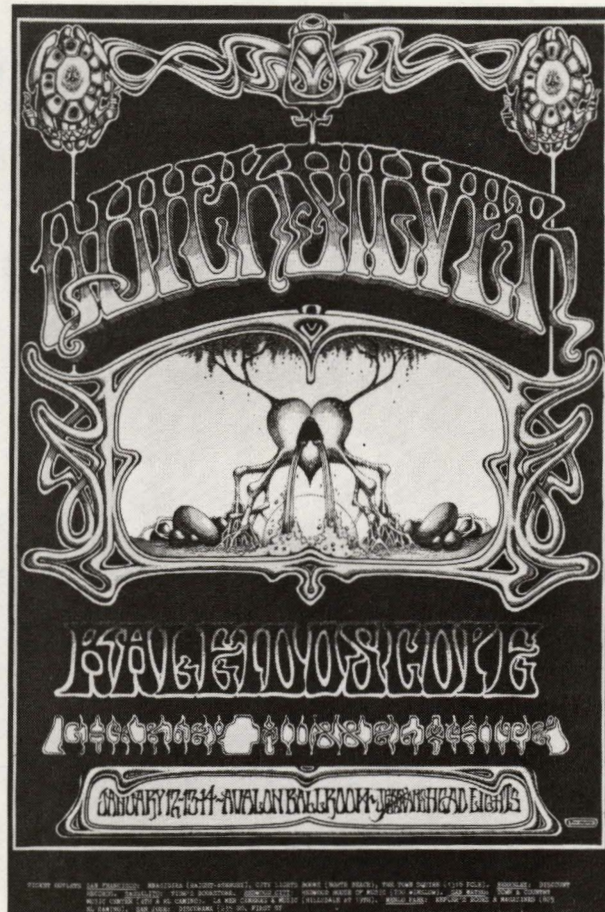
Anoniem, Popconcertaffiche voor 'The Grass Roots' en andere groepen, ± 1968, 52 x 33 cm.

Rick Griffin, 'Kaleidoscoop', Popconcert- affiche, 1968, 51 x 35 cm.

De officiële ontwerper hoort typisch bij de industriële maatschappij en beschikt daarom nauwelijks over beeldmiddelen die hén aanspreken, die kritiek hebben op de bestaande maatschappelijke verhoudingen. Vandaar het bestaan van het niet door 'echte' ontwerpers gemaakte affiche, wat deze functie wél vervult:

a) als middel tot politieke actie (voor studentenbewegingen als Parijs 1968) met een direct en simpel beeldgebruik, vaak in één kleur en gemakkelijk te maken. Daarbij wordt gebruik gemaakt van algemeen bekende symbolen, waaraan in de beste voorbeelden iets 'extra's' is toegevoegd (zie onder andere O.R.T.F.);

b) als uitdrukking van een 'ander levensgevoel' (hippies), waarbij de directe verbondenheid van de makers (vaak beginnende ontwerpers) er voor zorgt dat de eigen groep wordt aangesproken. De gebruikte vormen grijpen meestal terug op beeldmiddelen uit vroeger tijden.



Okb jan/mrt 1976

Selectief gebruik van beeldende middelen

Hier zijn een aantal voorbeelden bijeen van affiches die je niet elke dag ziet, waarbij in alle gevallen de beeldende middelen heel bewust zijn gekozen met het oog op wat moet worden overgedragen, wie bereikt moet worden en op welk moment.

Hoewel deze affiches voor verschillende doelen zijn ontworpen, zijn ze zeer vakkundig gemaakt, voor iedereen begrijpelijk en overheerst de vormgeving niet.

Voor een ontwerper is het heel belangrijk om verschillende antwoorden te kunnen geven, afhankelijk van de situatie.



Cassandre (Jean Marie Moreau), *Affiche voor de krant 'L'Intransigeant'*, 1925, 120 x 160 cm.
 Klaus Steack, *'De hemel behoort allen toe, de aarde weinigen'*, 1973, 84 x 59 cm.
 Ben Shahn, *Affiche ten bate van de progressieve partij, afgebeeld zijn Truman en Dewey*, New York, 116 x 77 cm.
 M. Urbaniec, *'A.B.C.'*, *1e prijs van het Poolse vredescomité*, ± 1972, 98 x 68 cm.
 Art workers Coalition, P. Brandt, *'(raag): en babies? a(ntwoord): en babies'*, naar aanleiding van een interview over de massamoord in My Lai, Vietnam, 63 x 96 cm.

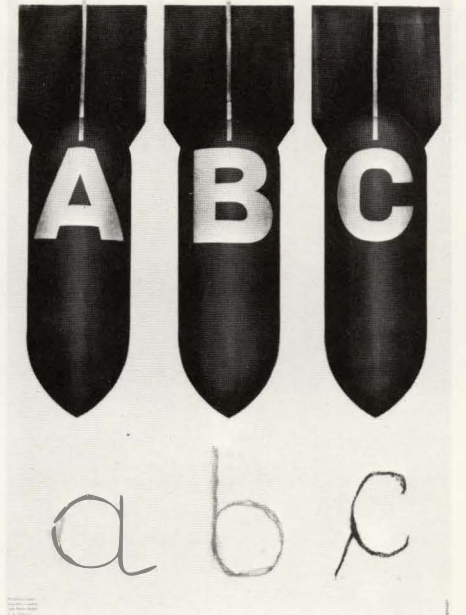
Holger Matthies, *Affiche voor het toneelstuk 'De Amerikaanse droom' van E. Albee*, 1973, 84 x 59 cm.
 Lindholm, Näränen, Raman en Ruuhinen, *'Wie zal de volgende zijn?'*, affiche naar aanleiding van de moorden op de gebroeders Kennedy en Martin Luther King, ± 1970, Finland, 79 x 119 cm.
 John Heartfield (Helmut Herzfeld), *'Steunpilaren van de maatschappij: 'Alles in schönster Ordnung''*, 1933, (uit: J. Heartfield dokumentation, Berlijn, 1969).
 Stenberg (gebr.), *Affiche voor de film 'Aarde'*, 1930 (uit: Constantine & Fern: Revolutionary Soviet Film Posters).
 Olivio Martinez, *'Het zijn er al acht'*, 1970, Cuba, 73 x 40 cm.

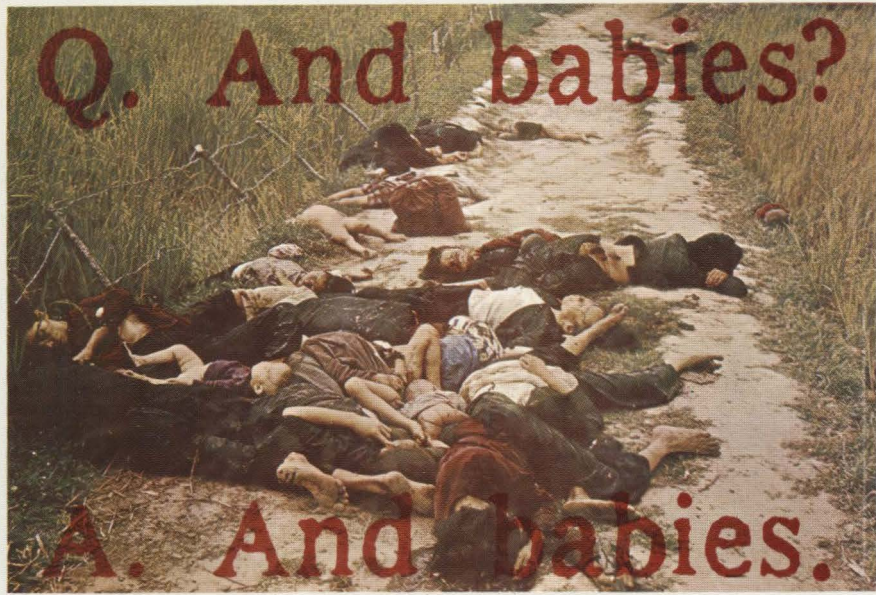
Anoniem, *Wandkrant (vergroting van 'Geillustreerd Nieuws')*, 102 x 152 cm.



AMCASSANDRE

**Der Himmel gehört allen
die Erde wenigen**





Stützen der Gesellschaft: „Alles in schönster Ordnung“

