

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/35370> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Eijnde, Jeroen Nicolaas Maria van den

Title: Het huis van ik : ideologie en theorie in het Nederlandse vormgevingsonderwijs

Issue Date: 2015-09-17

Conclusie

In deze studie onderzoek ik de volgende hypothese: Nederlandse kunst(nijverheids)scholen die zich hebben toegelegd op het opleiden van het professionele kunstenaarstype, hebben vormen van theorieonderwijs toegepast en/of ontwikkeld die voor het huidige en toekomstige vormgevingsonderwijs nog steeds relevant zijn. Om deze veronderstelling te toetsen heb ik onderzocht welk kunstenaarstype in welke periode bij voorkeur aan de verschillende kunstacademies werd opgeleid. Uit deel III en IV blijkt dat de resultaten geen eenduidig antwoord geven. In één en dezelfde academie is het antwoord afhankelijk van de opvattingen in de directiekamer, van de normen en waarden in de onderzochte ontwerpdisciplines (grafisch, product- en modevormgeving) en van de individuele docenten in de werkplaatsen en ontwerplokalen.

Dominante kunstenaarstypen in de directiekamers

Ondanks het versnipperde onderzoeksmateriaal is de vraag relatief het eenvoudigst te beantwoorden voor de situatie in de directiekamers. Jaarverslagen, beleidsstukken en publieke uitlatingen van directeuren gaven hier in veel gevallen voldoende informatie over. Op basis van dit onderzoek zijn uit die resultaten globaal vier perioden te onderscheiden waarin het opleiden van één bepaald kunstenaarstype dominant was: 1921–1950, 1950–1968, 1968–1983 en 1983–2012.

Bij de meeste kunstnijverheidsscholen was tussen 1921 en 1950 het afhankelijke kunstenaarstype dominant. In deze periode werden er plannen gesmeed voor nieuwe kunstscholen of werden ze daadwerkelijk gesticht; het ging om scholen met een katholieke identiteit, zoals de kunstnijverheidsscholen in Tilburg en Maastricht en de Jan van Eyck Academie. Ondanks het feit dat de kunstnijverheidsschool van Maastricht nooit formeel tot een katholieke academie werd hervormd, was het confessionele gedachtegoed er wel aanwezig. Dat bepaalde in belangrijke mate de wens van de directie tot het opleiden van afhankelijke kunstenaars die konden worden ingezet bij het realiseren en (vooral na de oorlog) het renoveren van kerkelijke kunst en architectuur. De ontstaansgeschiedenis van de katholieke kunstnijverheidsschool in Breda toont dat de directie zich nadrukkelijke keerde tegen een vrije academie voor gedistantieerde bohemiens. Maar ook aan de niet-confessionele kunstscholen domineerde in deze periode het afhankelijke type, soms met enkele gedistantieerde trekjes. Dat er in het kunstnijverheidsonderwijs voor het eerst werkplaatsen werden ingezet naar voorbeeld van de Engelse *Arts & Crafts*-beweging, geeft vooral blijk van conservatieve, romantische waarden. In theorie waren de werkplaatsen een instrument om de toekomstige vormgevers praktisch voor te bereiden op hun beroepsuitoefening. In de praktijk bleken ze vooral te fungeren als behoeders van een ambachtelijke productiewijze die door de snel toenemende industrialisering verloren dreigde te gaan. In dat opzicht bestonden er in deze periode weinig ideologische verschillen tussen de meer confessioneel georiënteerde school in Maastricht onder leiding van Scheffers (1935–1971) en de niet-confessionele kunstnijverheidsschool van Amsterdam onder leiding van Smits (1924–1939) en die van Arnhem gedurende het directoraat van Van Lerven (1922–1956).

Uitzonderingen in deze periode waren de academie van Amsterdam tijdens het directoraat van Stam (1939–1948) en die van Den Haag onder leiding van Plantenga (1928–1942), die zich onder invloed van de Duitse onderwijsvernieuwingen tussen 1900 en ca. 1930 op het professionele kunstenaarstype richtten. In plaats van op te leiden tot ambachtelijke, afhankelijke

kunstenaren propageerden deze directeuren het opleiden van progressieve vormingenieurs, die met kennis van de nieuwste materialen en technieken voorwerpen moesten ontwerpen voor de geïndustrialiseerde woon- en werk-omgeving van de nieuwe massamens. In die context vond de discussie plaats over het belang van ambachtelijke versus dat van industriële productie. Het ambacht stond sinds de industrialisatie nog slechts ten dienste van een kleine, elite clientèle die belang hechtte aan de individuele, artistieke kwaliteiten van de kunstnijveraar. Maar wie als ontwerper het grote publiek wilde bedienen, moest het subjectief georiënteerde kunstenaarschap van zich af werpen en zich inzetten voor een objectieve, democratische industriële vormgeving. Deze modernistische onderwijsideologie had een sterk utopisch karakter en de aanhangers ervan hadden weinig oog voor de individuele belangen van opdrachtgevers en consumenten. Daarmee kreeg het professionele type ook gedistantieerde trekken. De vooroorlogse periode kan worden gekenschetst als een discussie in de directiekamers over het opleiden van het afhankelijk(-gedistantieerde) type (kunstnijveraar) dan wel het professioneel(-gedistantieerde) type (vormingenieurs).

Na 1950 werd het professionele type ook dominant aan de academie in Arnhem onder leiding van Verburg (1957-1978) en aan de nieuw opgerichte kunstnijverheidsscholen in Breda met directeur Slee (1950-1976) en Eindhoven met directeur Smeets (1950-1970). Daarentegen kenmerkten de kunstnijverheidsscholen in Enschede onder leiding van Middelhoek (1954-1966) en in Utrecht onder leiding van Diemèl (1948-1969) zich door een voorkeur voor het opleiden van een meer afhankelijk-gedistantieerd kunstenaarstype, een voorkeur die voortbouwde op het kunstnijverheidsonderwijs van vóór de oorlog. In Amsterdam voltrok zich een tegengestelde beweging: met het vertrek van Stam in 1948 evolueerden de opvattingen in de directiekamer naar een voorkeur om vooral onafhankelijke, gedistantieerde kunstenaars op te leiden. De directie van de Maastrichtse kunstnijverheidsschool bleef onder leiding van Scheffers vasthouden aan het afhankelijke-gedistantieerde type.

In de periode 1950-1968 was er veel aandacht voor het opleiden van industrieel ontwerpers, maar dan ontdaan van de dominante, politiek links georiënteerde Bauhaus-ideologie. De wederopbouwjaren vereisten een liberaler en vooral pragmatischer gedachtegoed. De autonome kunstenaar was zijn traditionele opdrachtgevers en mecenasen kwijtgeraakt en nam als vormgever van een nieuw op te bouwen samenleving een nieuwe rol aan. Directeuren als Beljon in Den Haag en Smeets in Eindhoven moesten niets hebben van kunstenaars die zich nadrukkelijk distantieerden van de maatschappelijke verantwoordelijkheid om de wereld mooier en beter te maken. De industrieel vormgever moest iemand zijn die in de toenemend complexe industriële productieprocessen oog bleef houden voor de menselijke maat van de eindproducten. Een maat die werd gemeten met criteria als functionaliteit, efficiënt gebruik van materialen en technieken en de 'objectief' geachte esthetiek van een aan te leren vormleer. Het was een periode waarin de directeuren in Den Haag en Eindhoven kunstenaars van een nieuw type wilden opleiden, die niet alleen artistiek, maar ook economisch en technisch onderlegd waren. De kunstenaar-koopman-ingenieur was een professional die leiding moest kunnen geven aan het complexe proces van het realiseren van een industrieel product ten dienste van mens en samenleving. Die nieuwe rol bleek niet eenvoudig. Eind jaren zestig was de industrieel vormgever niet zozeer de regisseur als wel een onderdeel van een steeds systematischer georganiseerd ontwerp-, productie-, distributie- en marketingproces. Hiermee trad een verschuiving op van het professionele type naar een meer afhankelijk type, en dat leidde steeds vaker tot heftige kritiek van de ontwerpstudenten. Dat culmineerde vooral in Eindhoven in protesten en stakingen

die tot doel hadden het onderwijs radicaal te veranderen. In Eindhoven brak een periode aan met steeds wisselende directeuren die de academie niet op de juiste koers kregen. Pas onder leiding van Lucassen (1983-1999) herwon de academie haar zelfvertrouwen en werd een volledig nieuw onderwijsprogramma geïnitieerd voor de professionele kunstenaar.

De periode 1968-1983 zorgde niet alleen in Eindhoven, maar ook in veel andere directiekamers voor onrust. Onder invloed van de democratiseringsprocessen waren het vooral de studenten die zich vanuit een maatschappijkritische visie gedistantieerd gingen opstellen ten opzichte van opdrachtgevers, consumenten en een in hun ogen te kapitalistische samenleving. Ze eisten meer ruimte voor creatieve zelfontplooiing. Als gevolg daarvan ontstonden er botsingen met de gezagsdragers in de directiekamers. Deze botsingen waren het hevigst in Eindhoven en Breda. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat de nieuwe tijdgeest bij deze academies het meest contrasteerde met de ideologie die in de directiekamer heerste, een voorkeur om toch vooral dienstbare ontwerpers voor de samenleving op te leiden. De confrontaties in Eindhoven en Breda maakten van deze academies weliswaar nog geen opleidingsinstituten voor gedistantieerde kunstenaars, maar ze leidden wel tot een lange periode van crisis en identiteitsverlies. Aan de academies van Den Haag en Arnhem waren de confrontaties eind jaren zestig en begin jaren zeventig tussen de studenten en de directie veel minder heftig of zelfs afwezig. Tegen de tijdgeest in propageerden de directeuren van deze academies vooral het opleiden van het professionele kunstenaarstype.

Maar er waren ook academies die in deze tijdgeest floreerden. Dat waren bijvoorbeeld die van Amsterdam en Enschede. Het op te leiden individu kwam volledig centraal te staan en werd vrijgelaten om zijn eigen positie als kunstenaar te bepalen. In de meeste gevallen betekende dit een keuze voor kritische, weliswaar maatschappelijk geëngageerde, maar toch vooral gedistantieerde kunstenaars die hun persoonlijke creativiteit boven alles stelden. Anders dan aan de academies van Arnhem, Breda, Den Haag en Eindhoven werd het opleiden van dit type kunstenaar in Amsterdam en Enschede verheven tot directiebeleid. Een grote uitzondering op al deze academies vormde het directiebeleid in Kampen (1978-2002), dat tegen de tijdgeest in en onder invloed van een protestants-christelijke emancipatiestrijd de afhankelijke kunstenaar opnieuw centraal stelde.

In de periode 1983-2012 werd er vanuit de politiek sterke druk uitgeoefend op de academiedirecteuren om vooral afhankelijke, beroepsgerichte kunstenaars op te leiden. Deels is dit te verklaren als een reactie op de tendens in de periode 1968-1983 voor het opleiden van gedistantieerde kunstenaars. Kunst werd niet langer gezien als een vorm van zelfexpressie en persoonlijke ontplooiing, maar als een beroep dat alleen goed kon worden uitgeoefend wanneer men beschikte over een aantal startkwalificaties die absoluut noodzakelijk werden geacht. De meeste directeuren dachten daar echter volstrekt anders over. Zij pleitten nadrukkelijk voor het opleiden van een professioneel kunstenaarstype dat met zijn geheel eigen wijze van kijken, (design)denken, maken en (artistiek) onderzoek zinvolle bijdragen kon leveren aan mens en maatschappij. De invulling van dit professionele kunstenaarstype werd echter sterk bepaald door de historie van de verschillende academies: Arnhem wilde interdisciplinaire, artistieke onderzoekers, Den Haag pleitte voor wetenschappelijk erkende artistieke onderzoekers en Utrecht onderzocht de mogelijkheden van een hybride onderzoeker die de grenzen slechte tussen kunst en technologie en kunst en economie. De belangrijkste uitzonderingen in deze periode waren de academies van Enschede en Kampen, die een directiebeleid bleven voeren dat was gericht op respectievelijk het gedistantieerde en het afhankelijke type.

Dominante kunstenaarstypen in de onderwijsvertrekken voor grafisch, product en mode

Voor de diverse onderwijsvertrekken is het veel lastiger vast te stellen tot welk kunstenaarstype bij voorkeur werd opgeleid. De ideeën van de directies speelden daarin een rol, maar even belangrijk waren de opvattingen in de ontwerpdisciplines en die van individuele ontwerpdocenten. Het valt niet mee – ook omdat in veel gevallen schriftelijk bronnenmateriaal ontbreekt of niet toegankelijk was – hieruit een coherent beeld te destilleren, als dat al zou bestaan. Deel iv levert een mozaïek van deelstudies over de opleidingen voor grafische, mode- en productvormgeving aan de verschillende Nederlandse kunstacademies. In deze ontwerpdisciplines werd zeer verschillend gedacht over de rol van de ontwerper. Voor een deel sloot de ideologie in een werkplaats of ontwerplokaal van een vormgevingsopleiding aan bij die van de directie, in sommige gevallen was ze er volledig mee in strijd. Ook tussen de diverse vormgevingsopleidingen van één academie konden de opvattingen over het kunstenaarschap sterk verschillen. Dit werd al in 1963 geconstateerd in het onderzoek van Vermeulen naar de sociale functie van de academie in Breda.

Het onderwijs in het vak grafisch ontwerpen komt in belangrijke mate voort uit de tradities van typografie en (vlakke en ruimtelijke) reclame. Omdat typografie gedurende lange tijd direct was verbonden met de mogelijkheden en beperkingen van handmatig of machinaal drukken en van leesbaarheid, bestonden er al vóór het ontstaan van het Nederlandse vormgevingsonderwijs regels en richtlijnen voor het ontwerpen van letters en lay-outs, die in een groot aantal handboeken zijn beschreven. De typograaf zag zichzelf als een dienstbare kunstenaar die slechts bemiddelde tussen de auteur en de lezer. Deze professionele, soms ook sterk afhankelijke houding is in het typografieonderwijs aan de kunst(nijverheids)scholen dominant geweest tussen 1921 en midden jaren tachtig. Belangrijke typografiedocenten als Brand (Breda), Noordzij (Den Haag) en Verberne (Arnhem) onderwezen de studenten de regels van kalligrafie en typografie zodat ze daarna het spel met professionele attitude konden spelen. Belangrijkste uitzondering hierop was het typografieonderwijs van Jongejans aan de Amsterdamse academie (1953–1981), dat een meer gedistantieerd karakter kende. Maar ook Martens brak in Arnhem al vroeg (vanaf 1977) in het kunstonderwijs een lans voor een houding van de ontwerpstudenten die onafhankelijker was van de regels en gewoonten van wat gold als goede typografie.

Anders lag het in het reclameonderwijs. Theorieën en regels die hiervoor werden ontwikkeld vanuit de reclamekunde, werden maar aan een beperkt aantal academies gedoceerd, en dat ook nog gedurende een veel kortere periode dan het geval was bij de typografieregels. Het waren vooral de academies van Breda en Eindhoven die in de periode tussen 1950 en begin jaren zeventig het reclamevak en de (reclame)psychologie serieus namen. Wie een efficiënte reclameboodschap wilde vormgeven, diende immers kennis te hebben van de effecten die vormen, kleuren en typografie hebben op de aandacht en het begrip van de waarnemer. Het betrof in de meeste gevallen een vorm van instrumentele kennis voor een afhankelijk type reclameontwerper.

De meeste kunstopleidingen zagen er echter niets in om de reclameontwerper te degraderen tot de illustrator of typograaf van reclametheorieën die er vooral op waren gericht het publiek tot kopen te verleiden. De ontwerper had een eigen verantwoordelijkheid voor het op de juiste ethische en esthetische wijze informeren van het publiek. Het woord 'reclame' werd na de jaren zestig op de meeste academies taboe verklaard en vervangen door oplei-

dingsnamen als 'publiciteitsvormgeving' en 'visuele communicatie'. Anders dan het woord 'reclame' zijn deze namen een uiting van de wil het publiek zo objectief en transparant mogelijk te informeren. Dat vroeg om een meer professionele houding van de publiciteitsvormgever.

In de opleidingen voor productvormgeving zijn eveneens meerdere tradities te onderscheiden, waarin steeds een ander kunstenaarstype dominant was. Het kunst(nijverheids)onderwijs in edelsmeden en sieraadvormgeving vond sinds de start van de eerste cursus op dit gebied in 1897 vooral plaats in werkplaatsen voor de afhankelijke, ambachtelijke kunstenaar. In dit model veranderde nauwelijks iets toen er nieuwe edelsmedeafdelingen ontstonden aan de academies van Den Haag (1914), Amsterdam (1924), Arnhem (1929) en Maastricht (1949). Het afhankelijke type – al dan niet met enkele gedistantieerde trekjes – bleef dominant zolang er duidelijke opdrachtgevers waren, zoals de katholieke Kerk of een draagkrachtige en kunstminnende clientèle. Toen die verdwenen werd het onderwijs in edelsmeden en sieraadvormgeving een vorm van vrije beeldende kunst, uitgeoefend door een meer gedistantieerd type.

Heel anders was de situatie bij de opleidingen voor industriële vormgeving die na de oorlog van start gingen in Den Haag (1950) en Eindhoven (1955). Hier bestond nadrukkelijk de wens een professioneel type ontwerper op te leiden, een ontwerper die over voldoende kennis en vaardigheden beschikt op zowel artistiek als technisch en economisch gebied. Dit model kwam eind jaren zestig onder druk te staan doordat studenten steeds luider riepen om meer persoonlijke creativiteit en intuïtie in het ontwerpproces. Maar in de Cursus Industriële Vormgeving in Den Haag en aan de Akademie voor Industriële Vormgeving Eindhoven leidde dat niet tot de wens om een wezenlijk ander kunstenaarstype op te leiden, en deze situatie bleef tot eind jaren negentig bestaan.

In de toenemende aandacht voor industriële vormgeving tenderden de opleidingen edelsmeden in Amsterdam en Arnhem naar ontwerplokalen voor het professionele type. Onder leiding van Jaarsveld in Amsterdam (1955–1978) en onder invloed van Bakker in Arnhem (1968–1978) werden opvattingen gehanteerd die contrasteerden met de ideologie van het gedistantieerde type die in de academie (Amsterdam) of de opleiding (Arnhem) de overhand had. Het ontwerplokaal industriële vormgeving in Amsterdam wist zich lange tijd in die geïsoleerde positie te handhaven. In Arnhem werd de afdeling Vormgeving in Metaal en Kunststoffen na het vertrek van Bakker weer meer een werkplaats voor het gedistantieerde type kunstenaar.

In het modeonderwijs zijn eveneens twee tradities te onderscheiden: textiele vormgeving en het ontwerpen van kleding. De belangrijkste ontwikkelingen speelden zich pas na de oorlog af met het ontstaan van nieuwe modeopleidingen in Arnhem (1953), Breda (1950), Maastricht (1953) en Utrecht (1963). Het modeonderwijs in Breda, Maastricht en Utrecht was decennialang werkplaatsonderwijs voor het opleiden van het afhankelijke type. Het modeonderwijs in Amsterdam en Arnhem werd eveneens in werkplaatsen onderwezen, maar in de periode 1950–1983 werden die vooral ingezet voor het opleiden van meer gedistantieerde modeontwerpers, met een sterke nadruk op de ontwikkeling van een eigen artistieke visie. Omdat kleding moet voldoen aan functionele, sociale en symbolische eisen was er in deze opleidingen behalve voor kostuumgeschiedenis ook aandacht voor de psychologische, sociale en antropologische aspecten van het kledingontwerp. Dit alles gold niet voor het textielontwerpen, dat na eind jaren zestig een vorm van vrije kunst werd.

In de mode en de vormgeving vinden we het opleiden van het professionele type vooral in de ontwerplokalen voor wevers en textielontwerpers die

ook voor de industrie werden opgeleid, zoals in Amsterdam onder Van der Mijll Dekker (1934–1972) en aan de textielafdeling in Eindhoven (1950–1983).

De relatie tussen de kunstenaarstypen en de theoretische vorming

Bestaat er nu een aannemelijke relatie tussen welk kunstenaarstype dominant was in de opleiding en de kwaliteit en de kwantiteit van de theoretische vorming op een kunstacademie of aan een ontwerpopleiding? Uit mijn onderzoek blijkt dat het niet eenvoudig is om voor een academie of opleiding te benoemen tot welk kunstenaarstype er bij voorkeur werd opgeleid. In de meeste gevallen zijn de opvattingen binnen de ontwerptradities van de grafische, product- en modevormgeving en de individuele opvattingen van de docenten bepalender voor het kunstenaarstype waartoe werd opgeleid dan de ideologie in de directiekamer. In sommige gevallen kleuren de ideeën in een opleiding wel mee met de visie die de directeur uitdraagt.

De belangrijkste conclusie die uit mijn onderzoek kan worden getrokken is dat discursieve theorie vooral een belangrijke rol speelde in het Nederlandse vormgevingsonderwijs wanneer zowel de directie als de opleiding een voorkeur had voor het professionele type kunstenaar. Voor de academie in Den Haag was dat het geval gedurende een lange periode onder de directoraten van Plantenga (1928–1942), De Hey (1942–1957) en Beljon (1957–1985) en de opleidingen voor reclame (Kiljan, 1921–1968), (typo)grafisch ontwerpen (Noordzij, 1960–2012) en industriële vormgeving (1950–2012). Hier werden nieuwe theoretische inzichten toegepast en/of ontwikkeld, zoals de ‘vormontwikkeling’ en ‘vormgrammatica’ van Kiljan, de ‘beeldende organisatie van de reclameopdracht’ van Schuitema, de ‘theorie van het schrift’ van Noordzij, de ‘vormmorfologie’ van Beljon en de ‘ontwerpmethodologie’ die was ontleend aan buitenlandse ontwerptheoretici als Bruce Archer en Christopher Alexander. Een uitzondering hierop was de textielafdeling, die slechts in beperkte mate werd beïnvloed door vormen van discursieve theorie. Het hoogleraarschap typografie van Unger past in deze lange traditie van theorieonderwijs en -ontwikkeling aan de Haagse vormgevingsopleidingen.

Voor de Amsterdamse academie ziet het beeld er vergeleken met die van Den Haag volstrekt tegengesteld uit. Daar heerste gedurende een lange periode (van ca. 1950 tot 1983) bij directie en docenten de opvatting dat er vooral gedistantieerde kunstenaars moesten worden opgeleid. Er was nauwelijks sprake van een geformaliseerd theorieonderwijs en ook de uitlatingen van de docenten laten zien dat er geen aandacht was voor het onderwijzen van discursieve vormen van theorie. Het werd aan de individuele docent overgelaten of hij dit wel of niet wilde onderwijzen. Alleen in de daaraan voorafgaande periode, toen de academie onder leiding stond van Stam (1939–1948), werd het professionele type nadrukkelijk nagestreefd, zowel door de directie als door enkele opleidingen, zoals de weefafdeling van Van der Mijll Dekker. Zij doceerde de ontwerptheorie van het Bauhaus en de ‘bindingsleer’ als een praktische ontwerptoepassing. Toch waren er ook in de periode na Stam individuele docenten die aandacht hadden voor de discursieve theorie van het vakgebied, zoals Van Toorn en Boterman bij het grafisch ontwerpen en de theorielocenten Holzhauser en Pruys bij de afdeling Industriële Vormgeving. Vooral Van Toorn was van belang met zijn ontwerpstrategie van de ‘operationele kritiek’.

De invloed van de Haagse academie op het Arnhemse vormgevingsonderwijs was onmiskenbaar onder het directoraat van Verburg (1957–1978). Deze jaren vormden de hoogtijdagen van het toepassen en ontwikkelen van

theoretische inzichten voor vormgevers. Struycken ontwikkelde toen zijn ‘algemene beeldinformatie’ voor de basisjaarstudenten van alle opleidingen en Bakker zijn ‘fundamentalistische’ ontwerpbenadering aan de afdeling Vormgeving in Metalen en Kunststoffen. Bij het grafisch ontwerpen onderwezen Verberne en Vermeulen de typografische regels van Friedlaender en zette Wagner de traditie voort van Kiljans vormgrammatica. Het modeonderwijs vond weliswaar plaats in de werkplaats, maar had relatief veel aandacht voor de (cultuur)historische, psychologische en sociale context waarin kleding wordt ontworpen en gedragen. Een aandachtsgebied dat met de komst van het modelectoraat in 2002 een officieel onderzoeksgebied werd.

Net als de Haagse academie laat ook de academie van Breda een lange periode zien waarin zowel de directeuren als de docenten van de opleiding grafisch ontwerpen de intentie hadden om het professionele type op te leiden. Ook in Breda zijn invloeden te traceren van de Haagse academie, via docenten als Pijper en Zwart. Vanaf de oprichting van de academie in 1950 tot in 2012 was er steeds veel aandacht voor de theoretische en (cultuur)historische achtergronden van reclame, typografie en grafisch ontwerpen. Nieuwe theoretische inzichten werden ontwikkeld door Boekraad, eerst als theorielocent vanaf 1988 en later als lector Visuele Retorica (2003–2012). Maar aan de modeopleiding heersten heel andere opvattingen over het gewenste kunstenaarstype. In de eerste decennia ging het bij de modeconfectie vooral om een afhankelijk type, vanaf de jaren zeventig gold voor het eigen modeontwerp een meer gedistantieerd, artistiek type als wenselijk. Vormen van discursieve theorie speelden er nauwelijks een rol.

Hetzelfde geldt voor de modeopleiding in Maastricht. De belangrijkste opleiding voor het professionele type was in Maastricht het grafisch ontwerplokaal onder leiding van Simons (1970–1989). Simons continueerde in Maastricht de praktische en theoretische onderwijsopvattingen van zijn leermeesters in Breda: Brand, Begeer en Smits.

De Akademie voor Industriële Vormgeving Eindhoven liet onder de directoraten van René Smeets, Gilles, Houtman en Lucassen het meest expliciet zien dat de wens om professionele ontwerpers op te leiden gepaard ging met relatief veel en diverse vormen van theorieonderwijs. De academie in Eindhoven heeft zich altijd nadrukkelijk geprofileerd als een ontwerpopleiding en distantieerde zich van het artistieke vormgevingsonderwijs van de andere kunst(nijverheids)scholen. Het leidde tot het meest uitgebreide curriculum van praktijk- en theorievakken. Opvallend daarbij is dat directeur en docent Smeets voortdurend op zoek was naar een vormgeving en ornamentiek die niet individueel van aard was, maar aansloot bij de traditionele volksculturen en de negentiende-eeuwse ‘leer van het ornament’ alsook bij de beeldtaal van de avant-gardekunst en de nieuwste inzichten in de waarnemingspsychologie.

Wanneer we naar de academie in Kampen kijken, waar lange tijd het afhankelijke type dominant was, zien we inderdaad dat daar vooral wordt benadrukt hoe noodzakelijk instrumentele kennis is voor het realiseren van de ontwerpen. Het is dus aannemelijk dat er een relatie is tussen het dominante kunstenaarstype en de kwaliteit en kwantiteit van de theoretische vorming, vooral als dit op alle niveaus – zowel door directie en opleidingshoofden als door docenten – wordt nagestreefd.

Welke kennis en theorie zijn nog relevant voor het hedendaagse vormgevingsonderwijs?

De discursieve vormen van theorie die in het Nederlandse vormgevingsonderwijs werden ontwikkeld en toegepast, zijn afkomstig van of werden ontleend

aan diverse wetenschapsgebieden, zoals de (waarnemings- en reclame)-psychologie (met name de Gestaltpsychologie), marketing, semiotiek, cybernetica, (visuele) retorica, kunstgeschiedenis, cultuurgeschiedenis en -filosofie en antropologie. Veel van deze kennis werd vooral toegepast in een poging te komen tot wat Van der Tas de 'intersubjectieve symboliek' van het beeldend vermogen noemde. Een vormtaal die niet is ontleend aan een individuele belevingswereld (subjectieve symboliek), maar die ook niet zo streng aan wetten en regels is gebonden (objectieve symboliek) dat ze geen vrijheid meer laat aan de ontwerper voor individuele, inventieve en artistieke interpretaties. Bij de intersubjectieve symboliek gaat het om een zich steeds vernieuwend en inventief spel met regels die voor iedereen herkenbaar blijven. Dat vereist van het vormgevingsonderwijs dat het de studenten vertrouwd maakt met deze regels, hun leert ze toe te passen en hun, indien wenselijk, de ruimte biedt ze te verwerpen voor een beter alternatief. Op zijn minst is het relevant de studenten kennis te laten maken met vormen van discursieve theorie als 'de leer van het ornament', 'vormgrammatica', 'de beeldende organisatie van de reclameopdracht', 'de theorie van het schrift', de 'Systematical Method for Designers', 'algemene beeldinformatie', 'visuele retorica', 'de morfologie van de vorm', 'het fundamentalistisch ontwerpen', de 'productanalyse', de 'cubistische constructies' en 'de operationele kritiek', zodat ze inzicht krijgen in de spelregels die ooit zijn ontwikkeld en hun waarde hebben gekend in een specifieke cultuurhistorische context. Ze vormen de *body of knowledge* waarop het professioneel ontwerperschap is gebouwd en waartoe de ontwerpstudenten zich dienen te verhouden. Studie- en praktijkopdrachten moeten uitwijzen in hoeverre deze kennis situationeel en strategisch nog van waarde is.

De geschiedenis van het Nederlandse vormgevingsonderwijs laat echter ook zien dat wetenschappelijke (domeinspecifieke) kennis niet onmiddellijk tot bruikbare ontwerp-kennis leidt. Steeds zijn er weer mensen nodig die, onderlegd in de verschillende wetenschapsgebieden, in staat zijn om wetenschappelijke inzichten te vertalen naar de praktijk van de ontwerper. In de meeste gevallen zijn dat mensen die met het ene been in het theoretische discours van hun vakgebied staan en met het andere been in de ontwerp-praktijk. Zij zijn dun gezaaid, maar ze kunnen een voorbeeld nemen aan enkele belangrijke bewoners van *Het huis van ik*: Gijs Bakker, Joop Beljon, Hugues Boekraad, Wim Gilles, Gerrit Kiljan, Gerrit Noordzij, Paul Schuitema, René Smeets, Peter Struycken, Jan van Toorn en Nico van de Vecht. Zij allen hebben zich beziggehouden met ontwerptheorieën gebaseerd op wetenschappelijke kennis alsook op eigen en andermans ervaringen bij het praktisch ontwerpen. Zij bouwden weer voort op de inzichten van vergelijkbare theoretische pragmatici als Gottfried Semper, Jan Slothouber, Jan Tschichold, Le Corbusier en Christopher Alexander. Hoewel hun theoretische opvattingen en inzichten tijdgebonden zijn en mogelijk niet meer bruikbaar in het actuele vormgevingsonderwijs, zal nieuw ontwikkelde kennis uit bovengenoemde wetenschapsgebieden altijd relevant blijven voor professionele ontwerpers die zich bezighouden met producten en diensten die nadrukkelijk zijn bedoeld om in een samenleving praktisch of symbolisch te functioneren ten dienste van een individu of een groep. Maar dan zijn er wel mensen nodig die in staat zijn de wetenschappelijke kennis om te zetten in bruikbare ontwerpstrategieën. De in de inleiding van deze studie genoemde ontwerptheoreticus Kees Dorst is zo'n persoon. Des te zorgwekkender is het dat hij nauwelijks nog binding lijkt te hebben met het actuele vormgevingsonderwijs aan de Nederlandse kunst-academies, afgezien van een gastdocentschap Design Methods aan de Design Academy Eindhoven.

De waarde van dit onderzoek

Het moge duidelijk zijn dat er ondanks dit uitgebreide onderzoek nog wel enkele gaten te vullen zijn. De masters aan de kunstacademies, voortgekomen uit de zogenoemde tweedefaseopleidingen, hebben de afgelopen twintig jaar een belangrijke bijdrage geleverd aan theorie en onderzoek in het kunstonderwijs. Het onderzoeksmateriaal maakte een meer gedetailleerde studie hiervan niet mogelijk. Op basis van het beschikbare en/of toegankelijke schriftelijke materiaal lag het accent vooral op de academies van Amsterdam, Arnhem, Breda, Den Haag en Eindhoven. De academies van Enschede, Kampen, Maastricht, Rotterdam en Utrecht zijn slechts gedeeltelijk onderzocht; en dan gaat het zowel om de directiekamer als om de onderwijsvertrekken. Vervolgonderzoek naar het belang van de masters en de niet of slechts gedeeltelijk onderzochte kunstacademies zal moeten uitwijzen of de bovenstaande conclusies bevestigd of juist genuanceerd moeten worden.

Het onderzoek ontbeert ook een vergelijkend internationaal perspectief. Ik heb weliswaar de buitenlandse invloeden beschreven die aantoonbaar aanwezig waren in het onderzoeksmateriaal, maar ik heb niet onderzocht hoe de opvattingen over het gewenste kunstenaarstype in de directiekamer en de onderwijsvertrekken van de Nederlandse kunstacademies zich verhouden tot die in het buitenland. Op basis van een eerste oriëntatie hierop aan het begin van mijn onderzoek lijkt vooral een vergelijking met het ontwerp-onderwijs in de Verenigde Staten en Japan tot interessante inzichten te kunnen leiden.

De meeste onderzoeken en publicaties die het Nederlands vormgevingsonderwijs tot onderwerp hebben, ontberen een helder theoretisch uitgangspunt – met uitzondering van de dissertatie van Welten. Het zijn vaak beschrijvende, historische studies – al dan niet in de vorm van een jubileum-uitgave – die het culturele belang van de betreffende kunstacademie voor stad en (buiten)land moeten onderschrijven. Niet zelden vertonen deze publicaties hagiografische trekjes. Met het theoretische kader voor mijn onderzoek, gebaseerd op de kunstenaarstypologie van Van der Tas, hoop ik een structuur te hebben aangereikt die dienstbaar kan zijn aan het toekomstige onderzoek naar het Nederlandse en buitenlandse kunst- en vormgevingsonderwijs. Nu heb ik zelf nooit de intentie gehad om de theoretische kaders van Van der Tas te toetsen op hun waarheidsgehalte. Eerder bood het een bruikbaar instrument om mijn onderzoeksmateriaal te ordenen en de vragen die ik had over de betekenis van theorie voor het Nederlandse vormgevingsonderwijs scherper te stellen. Daarbij verwijs ik graag naar de woorden die William van Baskerville – hoofdpersoon in Umberto Eco's beroemde roman *De naam van de roos* – zijn leerling Adson toespreekt als deze zijn bewondering uit voor zijn leermeester omdat hij de 'waarheid' over de moorden in een middeleeuws klooster heeft achterhaald. William zegt dat hij de waarheid over de moorden nooit heeft gekend en slechts 'de waarheid van de tekens' heeft gevolgd zonder 'het verband tussen de tekens te kennen'. Zijn leerling werpt tegen: 'door een verkeerde orde te bedenken [hebt] u toch iets gevonden'. William antwoordt daarop: 'Je hebt iets heel moois gezegd, Adson, ik dank je. De orde die onze geest bedenkt, is als een net, of een ladder, die men construeert om ergens te komen. Maar daarna moet men de ladder wegwerpen omdat men ontdekt dat ze, hoewel ze goede diensten had bewezen, van zin verstoken was. *Er muoz gelichesame die Leiter abewerfen, sô er an ir ungestigen ist... Zeg je dat zo?*'

