

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

Samenvatting proefschrift

Samenvatting proefschrift

Het huis van ik. Ideologie en theorie in het Nederlandse vormgevingsonderwijs

Een actuele vraag naar de rol van theorie in het vormgevings- onderwijs

Net als het internationale ontwerp onderwijs kenmerken Nederlandse opleidingen voor grafische, product- en modevormgeving – gestueerd binnen het Nederlandse kunstonderwijs – zich voor een belangrijk deel door praktisch werkplaatsonderwijs. Deze opleidingen hanteren veelvuldig het onderwijsprincipe van learning by doing waarbij studenten intensief door docenten worden begeleid in werkplaats, atelier of ontwerpstudio. De theoretische kennis die wordt aangeboden beperkt zich doorgaans tot theorievakken als kunst- en cultuurgeschiedenis, lezingenprogramma’s en vakken ter ondersteuning van de praktische vaardigheden. De (ogenschijnlijk) afwezigheid van een eigen theoretisch discours binnen deze opleidingen roept de vraag op of zij wel een eigen body of knowledge kennen die onderzeken kan worden. Studenten worden vertrouwd gemaakt met ontwerpideeën en –theorieën uit het verleden maar die worden meestal beschouwd als tijdsgebonden ideologische opvattingen of dogmatische geloofsovertuigingen. Hebben deze theoretische inzichten enkel een historische waarde of vormen zij onderdeel van de noodzakelijk bagage voor de ontwerper van de eenentwintigste eeuw?

Deze vraag heeft een actuele relevantie gekregen. Het arbeidsintensieve werkplaatsmodel, waarin theorie een ondergeschikte rol speelde, staat al enige tijd onder druk als gevolg van een veranderend onderwijsbestel. De bachelor-masterstructuur die sinds de Bologna-verklaring in 1999 leidend is voor de oprichting van het Europese hoger onderwijs, vraagt om een zwaardere theoretische component van de hbo-master, mede om doorstroming naar wo-(onderzoeks)masters mogelijk te maken. Bovendien verlangt de huidige technologisch georiënteerde kenniseconomie vormgevers met een onderzoekende houding die in staat zijn samen te werken met specialisten uit andere vakgebieden binnen complexe opdracht situaties en samenwerkingsverbanden. Deze context van werken vraagt van ontwerpers een stevig theoretisch fundament. Het eigenhandig materialiseren van een ontwerpidee in de werkplaats volstaat niet meer. De kenniseconomie vereist bovendien van hogescholen dat ze niet langer louter onderwijsinstellingen zijn, maar ook kennisinstellingen die zich bezighouden met praktijkgericht onderzoek. Dit alles heeft de aandacht voor de rol van theorie in het huidige kunstonderwijs vergroot en dwingt de Nederlandse kunstacademies na te denken over de theoretische vorming van hun studenten.

Het huidige debat over de positie van theorie in het kunstonderwijs grijpt regelmatig terug op de traditie van de (academies voor) schone kunsten, en refereert veel minder aan het negentiende-eeuwse kunstnijverheidsonderwijs dat de belangrijkste basis vormt voor het huidige Nederlandse kunstonderwijs. In 2012 bedroef het aantal ingeschreven studenten voor de opleidingen vormgeving (bachelor en master voltijd) circa 6700, tegenover circa 2000 studenten voor de opleidingen in de autonome beeldende kunsten. Wie een blik werpt op de twintigste-eeuwse curricula van de vormgevingsopleidingen, ziet dat er theorievakken op het rooster prijken die doorgaans niet snel met het kunstonderwijs worden geassocieerd zoals bijvoorbeeld vormleer, reclamekunde, marketing en ontwerpmethodologie. Hebben deze theo-

rievakken hun relevantie verloren voor het vormgevingsonderwijs van de eenentwintigste-eeuw?

Theoretisch kader en hypothese

Een belangrijk theoretisch kader voor dit onderzoek is de kunstenaarstypologie waarop de kunstsocioloog Jacob van der Tas in 1990 promoveerde. Hij onderscheidt drie kunstenaarstypen, gebaseerd op de relatie die een kunstenaar (ontwerper, architect) heeft met zijn publiek: *afhankelijk* (de ambachtsman), *gedistantieerd* (de bohemien) en *professioneel* (de professionele kunstenaar). Elk type kenmerkt zich door een dominante vorm van domeinkennis (*body of knowledge*), de ambachtsman hanteert vooral instrumentele kennis (gericht op technische vaardigheden), bij de bohemien is de kennis metafysisch van aard (niet in de waarneming verifieerbaar) en de professionele kunstenaar hanteert bij voorkeur een vorm van discursieve (feitelijke en normatieve) kennis. Van der Tas koppelt aan deze kunstenaarstypen verschillende kenmerken van het kunstonderwijs. De ambachtsman wordt opgeleid met een beeldend vermogen dat *objectief symbolisch* is en daarmee aansluit bij de heersende opvattingen van opdrachtgevers en publiek. De werkplaats is de spil van zijn opleiding waarin hij de vaardigheden leert om die objectieve beeldtaal tot uitdrukking te brengen. De beeldtaal van de bohemien is *subjectief symbolisch* en geheel en al afhankelijk van het persoonlijke, artistieke talent en zijn individuele expressie. De werkplaats is voor hem een vrijplaats waarin hij zijn eigen stijl kan onderzoeken, onafhankelijk van de directe wensen van opdrachtgevers en publiek. Het beeldend vermogen van de professionele kunstenaar is *intersubjectief symbolisch*, dat wil zeggen dat een groep van professionals de betekenis ervan kan duiden. De werkplaats is niet de spil van de opleiding maar staat in dienst van een probleemgerichte ondersteuning.

Op basis van dit theoretisch kader is de volgende hypothese onderzocht: *Nederlandse kunstacademies die zich sinds het ontstaan van het kunst(nijverheids)onderwijs nadrukkelijk hebben toegeleid op het opleiden van het professionele kunstenaarstype, hebben vormen van theorie toegepast en/of ontwikkeld die voor het huidige en toekomstige vormgevingsonderwijs relevant zijn.*

De hypothese is getoetst aan een aantal deelvragen die de structuur van het onderzoek hebben bepaald. De belangrijkste vragen waren:

- Welke kunstenaarstypen werden waar (aan welke kunstacademies en vormgevingsopleidingen) en wanneer (tussen 1921 en nu) bij voorkeur opgeleid?
- Bestaat er een plausibele relatie tussen het ‘dominante’ kunstenaarstype dat aan een bepaald kunstacademie / vormgevingsopleiding bij voorkeur werd opgeleid en de kwaliteit en de kwantiteit van de theoretische vorming aan die opleiding?
- Welke vormen van kennis en theorie werden gebruikt of ontwikkeld aan de onderzochte academies / vormgevingsopleidingen?
- Welke vormen van kennis en theorie zijn relevant voor het hedendaags vormgevingsonderwijs?

Deels konden deze vragen worden onderzocht aan de hand van de reeds geschreven geschiedenis van het Nederlandse kunst(nijverheids)onderwijs. Dit gold niet voor de periode na 1960, die slechts fragmentarisch of vanuit een zeer beperkt perspectief is bestudeerd. Dit onderzoek wil in die lacune

Samenvatting proefschrift

voorzien. Deze studie wil een bijdrage leveren tot een beter begrip van het beeldende-kunstonderwijs in Nederland in het algemeen en de betekenis van de theorie in de vormgevingsopleidingen in het bijzonder.

Het onderzoek naar de ideologie en theorie in het Nederlandse vormgevingsonderwijs richt zich op de opleidingen die vallen binnen het domein van het grafisch ontwerpen (o.a. reclamekunst, illustratie, fotografische vormgeving, typografie, visuele communicatie), productontwerpen (o.a. edelsmeden, productvormgeving, industriële vormgeving) en modevormgeving (o.a. textiel, weven, mode-illustratie en modeontwerpen). Deze opleidingen zijn onderzocht voor de periode van 1921 (het jaar waarin de nieuwe wet voor het kunstnijverheidsonderwijs in werking trad) tot heden voor de kunstacademies van Amsterdam, Arnhem, Breda, Den Haag, Eindhoven, Maastricht, Rotterdam en Utrecht. Waar relevant is informatie wordt gevoegd over de academies van Den Bosch, Enschede, Groningen en Tilburg.

Hoofdstuk iii.4 staan de diverse pogingen centraal die in het kunstnijverheidsonderwijs werden ondernomen om nieuwe onderwijsprogramma’s op te zetten voor industrieel vormgevers. De discussie over de rol van de industriële vormgeving in het kunstnijverheidsonderwijs hing nadrukkelijk samen met het kunstenaarstype dat men wenste op te leiden. Na 1945 verelsten de wederopbouwjaren een ander type ontwerper, een ontwerper die niet vanuit het kunstambacht denkt en handelt, maar vanuit de moderne, geïndustrialiseerde productieprocessen. Voor een deel sloot deze wens aan bij de onderwijsopvattingen van het Bauhaus. Onder invloed van het *industrial design* in de Verenigde Staten ontwikkelde zich echter een ontwerperstpe dat zich minder liet inspireren door de sterk socialistisch gekleurde ideeën van het Bauhaus en meer door de pragmatische en commerciële benadering van de Amerikaanse industrieel ontwerpers en ontwerp bureaus.

Hoofdstuk iii.5 is geheel gewijd aan de Haagse academie, die in 1957 een nieuwe directeur kreeg die 25 jaar lang het bewind zou voeren. Zowel de komst als het vertrek van deze directeur markeren een breuk. In 1957 werd nadrukkelijk afstand genomen van de al te dogmatisch bevonden Bauhaus-ideologie. En in 1983 moest stelling genomen worden tegen de aangekondigde operatie van ‘Schaalvergroting, Taakverdeling en Concentratie’ (stc) die tot de door de politiek gewenste fusies moest leiden. Vertrouwd met de tradities van het (katholieke) kunst(nijverheids)onderwijs, het Bauhaus-onderwijs en het opleiden van industrieel ontwerpers, zou deze directeur gedurende zijn langdurige directeurschap te maken krijgen met de democratiseringsprocessen en de opmaat naar de stc-operatie. De directiekamer in Den Haag laat zien hoe al deze ontwikkelingen de ideeën over het opleiden van kunstenaars hebben beïnvloed.

In hoofdstuk iii.6 staan de democratiseringsprocessen centraal die de positie van menig academiecteur ondermijnden. Studenten kregen meer inspraak in de inrichting van het onderwijs. De op alle fronten beleden ‘ontgrenzing’ van het kunstonderwijs betrof ook het slechten van de muren tussen directiekamers en onderwijsruimten. Studenten hadden nadrukkelijk een andere visie op het gewenste kunstenaarstype. Ze distantieerden zich vooral van een te afhankelijk type kunstenaar.

In hoofdstuk iii.2 wordt een breuklijn geschetst die op verschillende momenten in de geschiedenis van het kunstonderwijs zichtbaar wordt, maar op thematisch gebied wel een verbinding behield, namelijk het opleiden van kunstenaars aan een confessioneel geprofileerde kunstacademie. Al vóór 1945 vond er discussie plaats over de wens een katholieke kunst(nijverheids)school te stichten. Een discussie die na de oorlog werd voortgezet en resulteerde in de enige formeel erkende katholieke kunstnijverheidsschool in Nederland: de Academie voor Beeldende Kunsten St. Joost in Breda. Omdat men midden jaren zestig ook een protestantse kunstacademie wilde oprichten (deze werd in 1978 in Kampen geopend), vond toen een vergelijkbare discussie plaats als indertijd bij de oprichting van St. Joost, namelijk wat de specifieke kennis en kunde zouden moeten zijn van protestantse kunstenaars.

In hoofdstuk iii.3 staat een thematische breuklijn centraal, die zich eveneens voerdeep op verschillende momenten en plaatsen: de invloed die het Bauhaus en zijn ideologie om voor de massa te ontwerpen uitoefenden op het Nederlandse vormgevingsonderwijs. De academies van Den Haag en Amsterdam maakten al aan het eind van de jaren twintig en in de jaren dertig kennis met het vernieuwende Duitse ontwerp onderwijs via oud-docenten en oud-studenten van het Bauhaus. Na de oorlog vormden de Bauhaus-ideeën een belangrijke basis voor de inrichting van het onderwijs aan de kunstacademies van Arnhem en Enschede.

en de specifieke vormen van kennis en theorie. Zo is de meesterklas typerend voor het gedistantieerde type, de ambachtelijke werkplaats voor het afhankelijk type, het teken-, ontwerp- en onderzoeksklokaal voor het professionele type, werken er in de studio zowel afhankelijkje als professionele typen en kan het theorielokaal alle drie de typen representeren. Vervolgens wordt voor de vormgevingsdisciplines grafisch ontwerpen (hoofdstuk iv.1), product- (hoofdstuk iv.2) en modevormgeving (hoofdstuk iv.3) beschreven wat voor de onderzochte kunstacademies de meest kenmerkende onderwijslocaties waren en welke vormen van theorie daarin werden gedoceerd.

Het accent in deel iv ligt op de theorieën die in het ontwerplokaal – vaak impliciet – worden gehanteerd. Voor de theorielokalen worden kort de belangrijkste veranderingen belicht in de traditionele theorievakken kunstgeschiedenis en filosofie. Daarnaast wordt het theorieonderwijs besproken dat van direct belang is voor het vormgevingsonderwijs. Hoewel de instrumentele vakkennis onlosmakelijk verbonden is met het ontwerpproces, is ze hier niet als een zelfstandig gebied onderzocht. Wanneer het theorieonderwijs gedomineerd wordt door praktische vaardigheden en technische kennis, betreft het in de meeste gevallen een kunstacademie of vormgevingsopleiding met een intentie voor het opleiden van afhankelijke ontwerpers.



Schrijfoefening. Academie St. Joost Breda, jaren zestig

Terwijl in deel iii het beleidsniveau centraal staat met een analyse van de algemeen geformuleerde onderwijsdoelstellingen en curricula, worden in deel iv de ideeën van de specifieke opleidingen over het op te leiden kunstenaarstype en de daarbij wenselijk geachte theoretische kennis beschreven aan de hand van concrete leerplannen en de dagelijkse onderwijspraktijk van de afzonderlijke vormgevingsopleidingen. Deel iv wordt ingeleid door een historische analyse van de verschillende soorten lokalen van kunstacademies en opleidingswerkplaatsen. Die lokalen representeren de diverse typen ontwerpers

nijverheidsscholen 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 nadrukkelijk 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 beheoers 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 directeur Jf Scheffers (1935-1971) en de niet-confessionele kunstnijverheidsschool van Amsterdam onder leiding van directeur Johan Smits (1924-1939) en die van Arnhem gedurende het directoraat van Gerard van Leven (1922-1956).

Uitonderingen in deze periode waren de academie van Amsterdam tijdens het directoraat van Mart Stam (1939-1948) en die van Den Haag onder leiding van directeur Jan Plantenga (1928-1940), die zich onder invloed van de Duitse onderwijsvernieuwingen tussen 1920 en ca. 1930 op het professionele kunstenaarstype richtten. In plaats van op te leiden tot ambachtelijke, afhankelijke kunstenaars propageerden deze directieuren het opleiden van progressieve vormingenieurs, die met kennis van de nieuwste materialen en technieken voorwerpen moesten ontwerpen voor de geïndustrialiseerde woon- en werkomgeving 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, eliteaire clientele 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 (kunstnijvereurs) dan wel het professioneel(-gedistantieerde) type (vormingenieurs).

Na 1950 werd het professionele type ook dominant aan de academie in Arnhem onder leiding van directeur Harry Verburg (1957-1978) en aan de nieuw opgerichte kunstnijverheidsscholen in Breda met directeur Gerard Slee (1950-1976) en Eindhoven met directeur René Smeets (1950-1970). Daarentegen kenmerkten de kunstnijverheidsscholen in Enschede onder leiding van Bram Middelhoek (1954-1966) en in Utrecht onder leiding van Marinus 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 is 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 mecenassen kwijtgeraakt en nam als vormgever van een nieuw op te bouwen samenleving een nieuwe rol aan. Directeuren als Joop 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 directieuren die de academie niet op de juiste koers kregen. Pas onder leiding van directeur Jan 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 opleidingsinstuten 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 directieuren van deze academies vooral het opleiden van het professionele kunstenaarstype.

Maar er waren ook academies die in deze tijdgeest floreerden, zoals 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

Samenvatting proefschrift

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 destillieren, 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 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.

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 typografie/docenten als Christ Brand (Breda), Gerrit Noordzij (Den Haag) en Alexander 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 Charles Jongejans aan de Amsterdamse academie (1953-1981), dat een meer gedistantieerd karakter kende. Maar ook Karel 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 geïntroduceerd, 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 opleidingsnamen 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.



Rijk edelbedienden o.l.v. Frans Zwillo Jr., Genootschap Kunstoefening Arnhem, 1911

Samenvatting proefschrift

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 destillieren, 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 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.

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 typografie/docenten als Christ Brand (Breda), Gerrit Noordzij (Den Haag) en Alexander 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 Charles Jongejans aan de Amsterdamse academie (1953-1981), dat een meer gedistantieerd karakter kende. Maar ook Karel 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 geïntroduceerd, 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 opleidingsnamen 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 adelsmeden en sieraadvormgeving vond sinds de start van de eerste cursus op dit gebied in 1897 vooral plaats in werkplaatsen voor de afhangelijke, ambachtelijke kunstenaar. In dit model veranderde nauwelijks iets toen er nieuwe edelsmeedafdelingen ontstonden aan de academies van Den Haag (1914), Amsterdam (1924), Arnhem (1929) en Maastricht (1949). Het afhangelijke 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 riep 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 ontwerpdocent Wim Jaarsveld in Amsterdam (1955–1978) en onder invloed van ontwerper Gijs Bakker in Arnhem (1968–1978) werden opvattingen gehanteerd die contrasterden 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 Kunststofen 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 afhangelijke 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 Kitty van der Mijl Dekker (1934–1972) en aan de textielafdeling in Eindhoven (1950–1983).

De relatie tussen kunstenaarstypen en theoretische vorming

Bestaat er nu een aanneemelijke 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 het 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 bepalend voor het kunstenaarstype waartoe werd opgeleid en 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 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), B. Th. de Hey (1942–1957) en Beljon (1957–1985) en de opleidingen voor reclame (Gerrit 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 Paul Schuiltema, de 'theorie van het schrift' van Noordzij, de 'vormmorfologie' van Beljon en de 'ontwerpmethodologie' die was ontleend aan buitenlandse ontwerptheoretici als Bruce Ancher en Christopher Alexander. Een uitzondering hierop was de textielafdeling, die slechts in beperkte mate werd beïnvloed door vormen van discursieve theorie. Het hoogerlerarschap 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 uittalingen 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 Mijl 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 theorie-docenten Freek Holzhauser en Simon Mari Pruys bij de afdeling Industriële Vormgeving. Vooral Jan 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. Peter 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 Jan Vermeulen de typografische regels van Henri Friedlaender

De relatie tussen kunstenaarstypen en theoretische vorming

en zette Marius Wagner de traditie over 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.

Niet als de Haagse academie laat ook de academie van Breda een lange periode zien waarin zowel de directieuren 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 IJsbrand Pijper en Kees 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 Hugues Boekraad, eerst als theorie-docent 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 Wim Simons (1970–1989). Simons continueerde in Maastricht de praktische en theoretische onderwijsopvattingen van zijn leermeesters in Breda: Brand, Jan Begeer en Wim Smits.

De Akademie voor Industriële Vormgeving Eindhoven liet onder de directoraten van René Smeets, Wim Gilles, Kees 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 afhangelijke 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 aanneemelijk 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

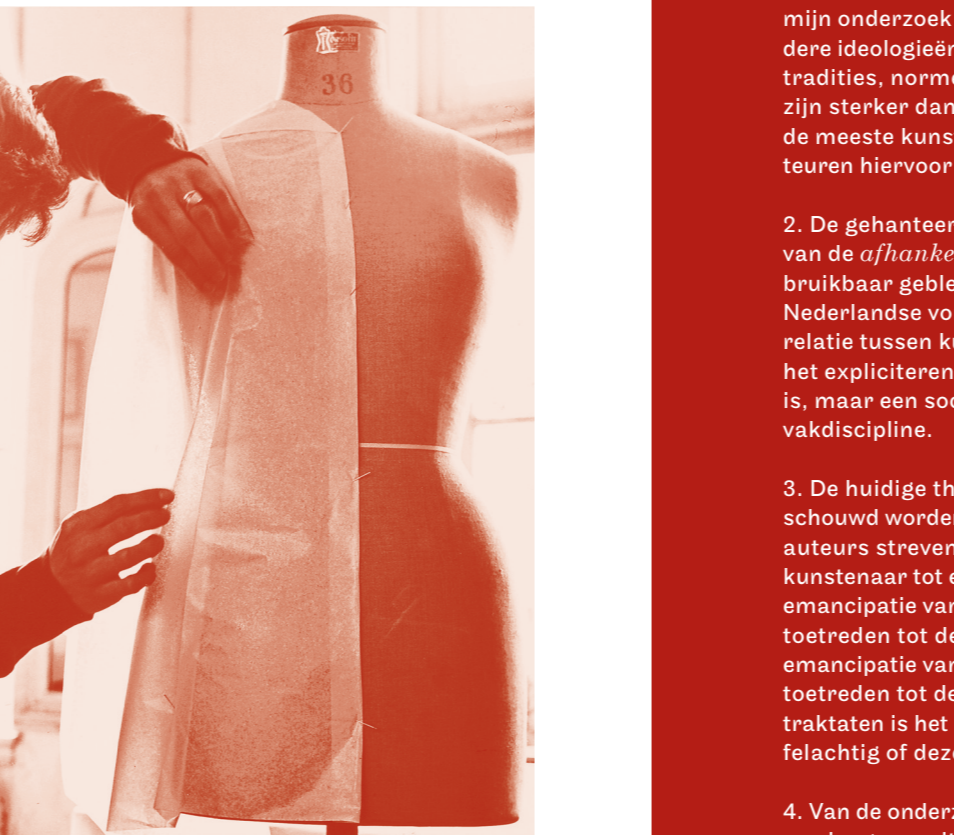
een poging te komen tot wat Van der Tas de 'intersubjectieve symboliek' van het beeldend vermogen noemde. Een voornamelijk die niet is ontleend aan een individuele beleevingswereld (subjectieve symboliek), maar die ook niet zo streng aan wetten en regels is gebonden (objectieve symboliek) dat ze geen 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 ontwerpknis 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 ontwerppraktijk. 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 Schuiltema, 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 anderen 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 kunstacademies, afgezien van een gastdocentschap Design Methods aan de Design Academy Eindhoven.

De waarde van dit onderzoek

De meeste onderzoeken en publicaties die het Nederlands vormgevingsonderwijs tot onderwerp hebben, ontberen een helder theoretisch uitgangspunt.

Het zijn vaak beschrijvende, historische studies – al dan niet in de vorm van een jubileumuitgave – 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.



Molenaar, IvKNO Amsterdam

Stellingen

Stellingen die betrekking hebben op het onderwerp van het proefschrift

1. De hypothese van mijn dissertatie is gebaseerd op de gedachte dat een kunstacademie een sociaal instituut is dat afhankelijk van tijd en plaats is te identificeren met een eigen ideologie voor het opleiden van kunstenaars. Uit mijn onderzoek blijkt dat een kunstacademie vooral een gebouw is dat meerdere ideologieën van de verschillende opleidingen tegelijkertijd huisvest. De tradities, normen en waarden van de afzonderlijke vormgevingsdisciplines zijn sterker dan de identiteit van het instituut. Dat verklaart dat er binnen de meeste kunstacademies – ondanks de veelvuldig beleden wens van directeuren hiervoor – nauwelijks sprake is van interdisciplinaire samenwerking.

2. De gehanteerde kunstenaarstypologie met de drie onderscheiden typen van de *afhankelijke*, de *gedistantieerde* en de *professionele* kunstenaar is bruikbaar gebleken voor een onderzoek naar de rol van theorie binnen het Nederlandse vormgevingsonderwijs. Juist deze typologie – gebaseerd op de relatie tussen kunstenaar en zijn publiek – laat zien dat theorievorming en het expliciteren van kennis en ervaring niet slechts een cognitieve activiteit is, maar een sociale handeling inherent aan de professionalisering van een vakdiscipline.

3. De huidige theoretische geschriften over *artistic research* kunnen beschouwd worden als de zeventiende-eeuwse kunsttraktaten van onze tijd. De auteurs streven immers een vergelijkbaar doel na: de emancipatie van de kunstenaar tot erkend wetenschapper. In de zeventiende eeuw betrof het een emancipatie van de afhangelijke ambachtsman tot een kunstenaar die mag toetreden tot de *artes liberales*. In de eenentwintigste eeuw betreft het de emancipatie van de gedistantieerde kunstenaar tot een kunstenaar die mag toetreden tot de universitaire wetenschap. Maar evenals bij de oude kunsttraktaten is het bij het theoretisch discours over *artistic research* zeer twijfelachtig of deze een essentiële bijdrage levert aan de kunstproductie zelf.

4. Van de onderzochte ontwerpdisciplines kent vooral het grafisch ontwerpen een lange en uitgebreide traditie van instrumentele en discursieve theorievorming. Dit is te verklaren uit het feit dat het grafisch ontwerpen, meer dan product- en modevormgeving, zich al veel langer verhoudt tot industriële productiewijzen en tot de relatie met een (lezers)publiek. Conform de theoretische inzichten van Van der Tas heeft deze vroegtijdige *professionele* relatie tussen kunstenaar en publiek, het vakgebied behoed voor een dominantie van het *gedistantieerde* kunstenaarstype.

5. De dominantie van het gedistantieerde kunstenaarstype aan veel kunstacademies in de jaren zeventig en tachtig, heeft veel vormen van discursieve theorie zoals 'de leer van het ornament', 'vormgrammatica', 'de theorie van het schrift', 'visuele retorica' en 'de morfologie van de vorm' ten onrechte naar de achtergrond verdrongen. Deze vormen van theorie bevatten nog steeds elementen en spelregels die van waarde zijn voor de actuele ontwerppraktijk. Ze vormen de *body of knowledge* waarop het professioneel ontwerperschap is gebouwd en waartoe iedere ontwerpstudent zich dient te verhouden.

Stellingen die betrekking hebben op het vakgebied van het onderwerp van het proefschrift

1. Kunstgeschiedenis is een van de weinige theorievakken die alle studenten moesten volgen aan de Nederlandse kunstacademies in de twintigste eeuw. Toch heeft de kennis die via dit vak werd ingebracht altijd een dubieuze status gehad. Het was 'tendentieuzer voorlichting op onsolide basis' (Gerrit Kiljan) of een vorm van 'mystificatie' omdat 'een geprivilegieerde minderheid ernaar streeft een geschiedenis te verzinnen, die achteraf de rol van de heersende klassen kan rechtvaardigen' (John Berger). Maar de oorzaak van de dubieuze status is waarschijnlijk prozaïscher: het kunstgeschiedenisonderwijs wordt teveel gedomineerd door de traditionele kunstdisciplines schilder- en beeldhouwkunst en architectuur en door het perspectief van de kunstbeschuwer. Het vak zou aan kracht winnen als er meer aandacht zou zijn voor de toegepaste kunstdisciplines (immers het grootste deel van de kunstopleidingen in Nederland) en voor de kennis en betekenis van het produceren van kunst en vormgeving.

2. Wetenschappelijke kunsthistorische studies naar het moderne Nederlandse kunst- en ontwerpnderwijs zijn beperkt. De geschiedschrijving ervan wordt voor een belangrijk deel overgelaten aan het kunstonderwijs zelf. Deze ontbeert echter theoretische uitgangspunten: het zijn vaak beschrijvende, historische studies die hagiografische trekjes vertonen. De traditionele kunsthistorische wetenschap weet met haar sterk op het kunstobject gerichte benadering, nauwelijks raad met dit onderzoek.

3. Zowel de kunsthistorische als sociologische studies naar het Nederlandse kunstonderwijs worden – impliciet of expliciet – gedomineerd door de aandacht voor de autonome beeldende kunst. Dit staat in geen verhouding tot het aantoonbare belang van de toegepaste kunsten binnen het kunst(nijverheids)onderwijs. Blijkbaar heeft de omwenteling die zich binnen het internationale kunstonderwijs aan het begin van de twintigste eeuw voltrok – en die tot doel had niet langer gedistantieerde kunstenaar maar professionele ontwerpers op te leiden – geen effect gehad op de wetenschappelijke geschiedschrijving van het Nederlandse kunstonderwijs en is mogelijk daarmee mede verantwoordelijk voor de onjuiste beeldvorming ervan.

4. Het promotiereglement van de Universiteit Leiden kent een niet objectief toetsbaar en naar mijn oordeel ondeugdelijk artikel, te weten artikel 13.6. Hierin wordt gesteld dat bij een promotie op het gebied van de kunsten de promovendus naast een proefschrift een artistiek werk van 'hoog niveau' levert. Naast dat het oordeel 'hoog niveau' wetenschappelijk niet te toetsen is, impliceert het artikel dat een goed (artistiek) onderzoek een artistiek werk van hoog niveau vereist. Hiermee wordt een belangrijk kenmerk van een goede wetenschapsbeoefening ter discussie gesteld, namelijk dat goed onderzoek mede gebaseerd kan zijn op mislukte (artistieke) resultaten.

Stellingen die betrekking hebben op een onderwerp naar eigen keuze

1. De meest relevante inzichten om het probleem van dyslexie aan te pakken bij jonge kinderen, komen niet van orthopedagogen, psychologen, remedial teachers of logopedisten, maar van typografen als Gerrit Noordzij met hun kennis van het schrift en ervaring met kalligrafie.

2. Dat ik is als kunsthistoricus al meer dan 30 jaar gelukkig samenleef met een arts, heeft te maken met het huwelijk dat al vroegtijdig werd gesloten tussen kunst en geneeskunde. De vele overeenkomsten die vanaf de 13^{de} eeuw zijn te traceren voor hun opleiding en beroepsuitoefening, hebben allemaal te maken met de erkenning dat artsen en kunstenaars alleen goed functioneren indien ze voldoende theoretische scholing en praktijkervaring hebben. Kunstenaars en artsen hanteren een 'inductieve' levenswijze: zij zijn doordrongen van het besef dat elk theoretisch concept (over gelukkig samenleven) slechts waarde heeft als het is gebaseerd op en bijgesteld wordt naar aanleiding van dagelijkse praktijkervaringen.