

$$O = F (E - S)$$

WIM CROUWEL, TIJDLOOS ONTWERPER VAN DE
TWINTIGSTE EEUW

Ontwerpen is het product van functie en esthetiek-minus-subjectiviteit. Zo zou de formule kunnen luiden van het crouweliaanse ontwerpen, de visuele manifestatie van een levenslang streven naar een objectieve, functionele communicatie, onbedoeld maar prettig gehinderd door subjectieve esthetica.

In 2011 waren Crouwels werk en visie te zien in zijn “retrospectieve” tentoonstelling *Wim Crouwel. A Graphic Odyssey*, eerst in het Londense Design Museum, daarna in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Ik schrijf met nadruk *zijn* tentoonstelling vanwege de koppeling met 1928, het jaar waarin Crouwel in Groningen werd geboren en dat tegelijk een bijzonder jaar zou blijken voor architectuur en design.

1928 is een jaar van visuele vernieuwingsdrift, waarin hoop en ideologie uit eenzelfde bron lijken op te wellen. De Milanese architect Giò Ponti richt het nog altijd gezaghebbende tijdschrift voor vormgeving en architectuur *Domus* op, dat later nog geleid zal worden door onder anderen Alessandro Mendini, hoofdarchitect van het Groninger Museum. In La Sarraz, Zwitserland, neemt Le Corbusier zowel het initiatief als de leiding bij het eerste Internationale Congres voor Moderne Architectuur. Bij Bauhaus neemt Hannes Meyer het stokje over van Walter Gropius en verlegt de koers naar een socialistischer getint urbanisme. De Duitse letterontwerper Jan Tschichold, die zich in bewondering voor het Russische constructivisme nog een tijdlang Iwan noemt, publiceert zijn essay *Die neue Typographie*, waarmee hij afstand neemt van het classicistisch-humanistische boekontwerp. Later zweert hij overigens die eigen visie weer af en promoot een neoklassieke ontwerppraktijk. De geometrisch getekende lettertypes zijn sterk in opkomst. Paul Renner, Duits Bauhaus-adept, ontwerpt zijn

GEERT SETOLA

werd in 1945 geboren in Brugge. Studeerde vrije en toegepaste grafiek aan Sint-Lukas in Brussel. Is vormgever, illustrator en publicist. Richtte in 1967 mede het Vlaams Verbond van Grafische Ontwerpers op. Was gastdocent en jurylid aan academies in Nederland, België, Frankrijk en Ierland. Was in 1995 initiatiefnemer en mede-oprichter van Post-St.Joost, de postacademische opleiding grafisch ontwerpen aan de Academie St. Joost te Breda, waar hij ook docent was.

Publiceerde *Verloren brood*, een bundel verhalen, toespraken, gedichten. Richtte samen met Joep Pohlen de kleine uitgeverij Fontana op, waar *Letterfontein* verscheen, een introductie tot de typografie. Dit boek werd vertaald in het Frans, Engels, Duits en Spaans. Schrijft sinds 2003 libretti en poëzie voor hedendaags muziektheater.

Adres: geert@setola.com.

bestselling constructivistische letter *Futura*. De Londense beeldhouwer en ontwerper Eric Gill tekent het niet minder beroemde humanistisch-schreefloze lettertype *Gill Sans*, dat schatplichtig is aan de *Johnston*, de *London Underground*-letter van Edward Johnston.

En in datzelfde 1928 wordt Wim Crouwel dus geboren. *Datum est omen?* Een ding staat vast: het voornamelijk modernistische idioom lijkt hem met de papelel ingegoten.

NAAR DE LETTER

Naast Crouwels grootouders, in de Grachtstraat te Groningen, woont de schilder Job Hansen. Crouwel leert als jongen bij hem kijken. Hij gaat aquarelleren, schilderen. “De man is van grote invloed op me geweest”, zal hij later zeggen. Hij is ook erg geïnteresseerd in architectuur en mode, ontwerpt kleren voor zijn moeder. Tussen zijn negentiende en zijn eenentwintigste studeert Crouwel beeldende kunst in de *Arts & Crafts*-traditie aan de Academie Minerva in Groningen, maar neemt daar snel afstand van en gaat lessen typografie volgen in Amsterdam, aan de school die later de Rietveld Academie zou worden.

In de bibliotheek raakt hij onder de indruk van de *Cassandre Bifur*, een lettertype ontworpen door de beroemde Franse afficheontwerper A.M. Cassandre. De geometrische, bijna architecturale constructie van de lettervormen zijn een eyeopener. Architectuur zal Crouwel zijn leven lang blijven inspireren, ook en in het bijzonder in zijn tweedimensionale werk. In Amsterdam werkt hij als assistent bij de bekende

afficheontwerper Dick Elffers en bij de firma Enderberg, waar hij in 1953-54 tentoonstellingen leert ontwerpen en kennismaakt met twee Zwitserse ontwerpers, Karl Gerstner en Gerard Ifert.

“Ik vind 3D heerlijk”, zegt Crouwel en zijn carrière getuigt daarvan in ruime mate. Zoals bij zijn bijdrage aan het Nederlands paviljoen op de Wereldtentoonstelling 1970 in Osaka en zijn vele museale exposities.

Maar het is de lettervorm die hem grijpt en hem niet meer loslaat, die als constante bron van inspiratie een dominante rol speelt in zijn werk. Hij doet onderzoek naar het gebruik van lettertypes en vindt schoonheid in hun functionaliteit. Het adagium *form follows function* van de Amerikaanse architect Louis Sullivan (de leermeester van Frank Lloyd Wright) kent hij dan wellicht nog niet, maar het is al snel duidelijk dat functionaliteit zijn rationele, onderzoekende, systematische uitgangspunt zal worden.

In de jaren vijftig maakt Wim Crouwel kennis met het werk van Bauhaus en de Zwitserse Stijl. In de jaren dertig van de twintigste eeuw had Bauhaus-ontwerper Max Bill een asymmetrische lay-out geïntroduceerd, waarvoor hij een stramien ontwierp – of, zoals de typograaf het noemt: een grid – gebaseerd op wiskundig-meetekundige verhoudingen en op het gebruik van zijn favoriete schreefloze letter *Akzidenz Grotesk*. Hoewel er algemeen in die jaren een formele scheiding tussen vrije en toegepaste kunsten bestaat, kenmerkt ook het werk van autonome kunstenaars als Hans Albers, Paul Klee en Wassily Kandinsky zich al door een esthetische, naar een abstracte utilitaire structuur neigende beelding.

De Zwitserse Stijl – jong, nieuw, fris – is dan een grafische ontwerpmethodiek die al vóór de Tweede Wereldoorlog in het door politieke neutraliteit beschutte Zwitserland wortel kan schieten. Voortbordurend op Bauhaus komt in Zürich en Basel een ontspannen en nuchter soort grafisch ontwerpen tot ontwikkeling. Typische kenmerken in de lay-out zijn het gebruik van schreefloze lettertypes (sans-serifs), asymmetrische typografie, een basisstramien, realtimefotografie en fotomontage. Armin Hofmann en Josef Müller-Brockmann zijn de leraren die als ontwerpers en theoretici het concept onderbouwen en deze Zwitserse Stijl een wereldwijd galmende naam verlenen: *The International Style*.

Wim Crouwel ontmoette Josef Müller-Brockmann in 1957. In die precomputertijd waren (loden) letterfonts nog een gewichtige, kostbare investering. Daardoor konden drukkerijen in het algemeen slechts een beperkte keuze aan lettertypes beschikbaar stellen. Een keuze die voornamelijk bestond uit klassieke schreefletters, zoals de *Garamond* of de *Bodoni*. Bij de aanschaf van een enkel vroeg schreefloos type werd zwaar gewikt en gewogen. De karakteristieken van nieuwe, schreefloze types werden door ontwerpers zeer kritisch bekeken en geprezen of verguisd. Müller-Brockmann wilde principieel slechts één lettertype gebruiken: de *Akzidenz Grotesk* uit 1896.

dagelijks geopend
van 10-17 uur
zondag
van 13-17 uur
dinsdag- en
donderdagavond
van 20-22 uur

stedelijk
van abbemuseum
eindhoven



***vijftig jaar
oostenrijkse
kunst***

22 december '56
tot 27 januari '57

Affiche ontworpen door Wim Crouwel voor de tentoonstelling *Vijftig jaar Oostenrijkse kunst* in het Van Abbemuseum Eindhoven (december 1956 tot januari 1957). Foto Stedelijk Museum Amsterdam.

stedelijk museum amsterdam
5 april t/m 23 juni 1968

WORM
GELVERS

Affiche ontworpen door Wim Crowel voor de tentoonstelling *Vormgevers* in het Stedelijk Museum Amsterdam (april tot juni 1968), Foto Stedelijk Museum Amsterdam.

Wim Crouwel was en is iets minder streng in de leer. Hij houdt zoals veel van zijn leeftijdsgenoten ook van andere, zoals de *Futura*, de *Gill*, de *Univers* en van de eerder machinematige *Helvetica*, internationaal beschouwd als een icoon van de Zwitserse School. Wim Crouwel, die door velen werd en wordt gezien als de ultieme modernist in het Nederlandse grafische ontwerplandschap, gaat zelfs zó ver dat hij ronduit zijn afkeer betuigt van wat hij noemt het “klein individualisme” van de modernisten uit het begin van de twintigste eeuw. Wim Crouwel koestert de *Akzidenz Grotesk* vooral omwille van de ontroerende onvolkomenheden van de nog handmatig ontworpen letter. Een weeffout in zijn functionalistische uitgangspunt? Nee. Zijn collega Chris Brand, zelf letterontwerper, heeft een dergelijke paradox ooit mooi verklaard met een verwijzing naar zijn eigen praktijk: “Het falen van de hand is de charme van de getekende letter.” Wim Crouwel zegt het als volgt: “We hebben de machine nodig omdat we geen tijd hebben”, maar “De machine kan geen vervanging zijn voor de precisie van het menselijk oog en het menselijk gevoel.”

Crouwels werk is weliswaar sterk beïnvloed door de Internationale Stijl, maar hij introduceerde in Nederland een heel eigen, structurele grafische vormgeving gebaseerd op typografische en ruimtelijke inventie: rationeel, ordenend, minimalistisch bij tijden, en tegelijk – of onvermijdelijk – lyrisch.

“Ik ben een functionalist die te veel last heeft gehad van esthetiek”, zegt Wim Crouwel in een gesprek met designcriticus Max Bruinsma. Tegelijk spreekt hij zich principieel uit tegen “individuele subjectiviteit” in het ontwerpproces.

DE LETTER ALS AFFICHEBEELD

In 1955, bij het begin van zijn zelfstandige ontwerpwerk, ontmoet Wim Crouwel Edy de Wilde, directeur van het Eindhovense Van Abbemuseum. Deze wordt zijn eerste grote opdrachtgever en degene voor wie hij uiteindelijk ook het langst zal werken. Op de stroom affiches en catalogusomslagen die Crouwel ontwerpt, primeert principieel het museum, niet het werk van de kunstenaar. Het museum “creëert” de kunstenaar. Dat is een nieuw en ophefmakend concept. Eerst maakt Crouwel nog gebruik van een enkele afbeelding van het werk van de kunstenaar, maar al snel bestaan zijn affiches uit een sfeerbepalend kleurvlak met als centraal element een speciaal geconstrueerde lettering die daardoor soms als een logo fungeert. Puur typografische middelen. Maar dan wel met een persoonlijke, minimale hint naar een inhoudelijk aspect van de gepresenteerde kunst. Afstandelijk? Zeker. Lyrisch? Onderhuids.

In 1963 wordt Edy de Wilde directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam en Wim Crouwel gaat met hem mee als ontwerper. Willem Sandberg was daar hun beider beroemd geworden voorganger die als directeur én als ontwerper het Stedelijk op de wereldkaart had gezet. Een warmhartige, bevlogen generalist die zowel de

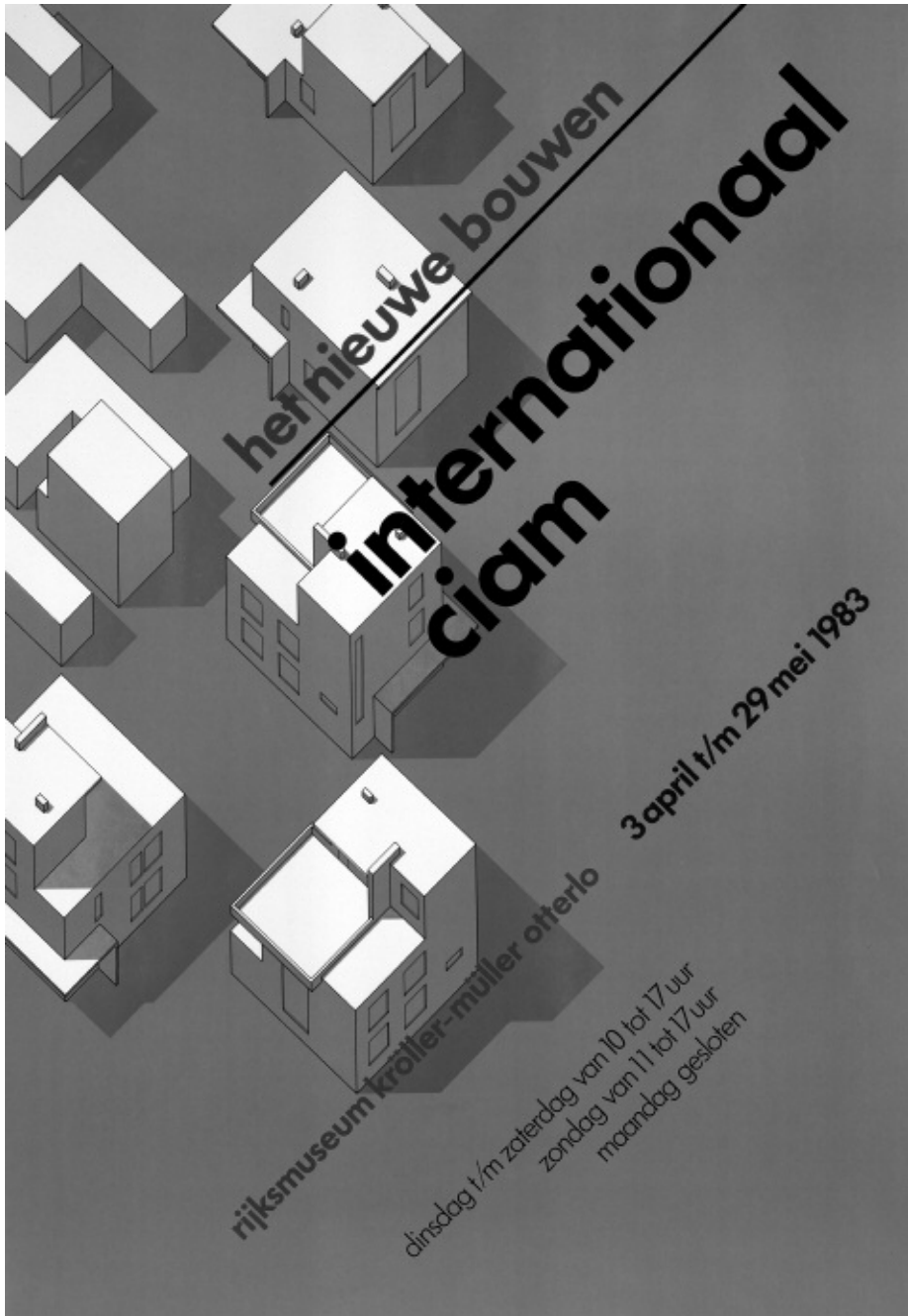
poëzie van de Vijftigers als de Europese moderne kunst in Nederland een podium bezorgde.

Het Stedelijk Museum krijgt met het nieuw aangetreden duo een nieuwe focus en uitstraling. Intellectueel en ontwerpend Amsterdam kijkt gespannen – zeg gerust: vooringenomen – toe. Crouwels vormgeving wordt nog strenger. Geen afbeeldingen van kunstenaars of kunstwerken, enkel typografie, lettering, kleur. Het museum informeert. Punt. Dat standpunt moet ook intern veroverd worden. Conservatoren kunnen soms conservatief zijn.

Wim Crouwel markeert in die periode definitief zijn beginselen als ontwerper. In een interview ter gelegenheid van zijn Londense expositie brengt hij die visie, zoals altijd welbespraakt, onder woorden: *“I have always tried to be a no-nonsense designer. Straightforward, no baroque, no fantasies; straightforward readable and good structured typography.”* Bij al zijn ontwerpen vertrekt hij, strevend naar standaardisering, van een onderliggend *grid* of raster. Hij vergelijkt het *grid* in een klassiek geworden boutade met de lijnen van een voetbalveld, waarin je een geweldige wedstrijd kunt spelen, ofwel een waardeloze wedstrijd daarbuiten. Crouwel vindt nog steeds dat De Wilde de ideale opdrachtgever was: *“Hij gaf me enkel kritiek nadat het werk klaar was.”*

Maar er wordt gemord. Geschamperd ook. Dat hoort niet toevallig bij Amsterdam en bij de jaren zestig-zeventig in het Nederlandse cultuurlandschap. Bij de introductie van de nieuwe huisstijl van het Stedelijk Museum worden de affiches en andere drukwerken gedomineerd door een nieuw logo, bestaande uit twee kapitale letters: SM. Het *“how dare you”* is niet van de lucht. De kunst in haar eigen tempel ondergeschikt maken aan typografie! Hoe haal je het in je hoofd om de onvervreembare diversiteit van kunstenaars onder één visuele noemer te brengen? Stedelijk Museum of sadomasochisme?

In een later stadium gebruikt Crouwel toch nog afbeeldingen in zijn affiches, maar doet dat op een afstandelijke wijze. Het blijkt een ontwerppraktijk die aanstekelijk werkt en die tot op heden typerend blijft voor veel Nederlandse vormgevers: de functionele scheiding tussen afbeelding en typografie. Het beeld – of het nu een foto of een ander beeldend element betreft – vormt een onderlaag, typografie is de toplaag. Het lijkt daardoor of er bij ieder ontwerp twee ontwerpers betrokken zijn: een voor de typografie en een andere voor het picturale onderdeel, met als vertrekpunt een typografisch concept. Deze “gewoonte” verschilt fundamenteel van het grafisch ontwerpen in andere Europese landen zoals Frankrijk, Engeland of Polen, waar men veeleer start op basis van een *“general idea”*. Anders gezegd: een vorm van “beeldwoorddenken”, waarbij het ontwerp een geïntegreerde start maakt en resulteert in een amalgaam van beeld, tekst en betekenis.



Affiche ontworpen door Wim Crouwel voor de tentoonstelling *Het nieuwe bouwen. Internationaal Ciam* in het Kröller-Müllermuseum Otterlo (april-mei 1983), Foto Stedelijk Museum Amsterdam.

DE INVENTIEVE LETTERONTWERPEN

Bijzonder kenmerkend voor Crouwels grafische ontwerpen is dus de grote voorliefde voor het construeren van nieuwe lettervormen. In beginsel gecreëerd als functionele belettering, opgebouwd binnen het grid van een afficheconcept en bestaande uit de benodigde letters voor de titel, later uit pure, logische vormlust dikwijls uitgewerkt tot een volledig alfabet. Al die inventieve lettertypes vormen als het ware een prachtig, divers mini-oeuvre binnen zijn totale werk, met alfabetten als *Fodor* voor het gelijknamige museum en *Gridnik* voor de elektronische typemachine van het Italiaanse merk Olivetti. “Mister Gridnik” was de hartelijke bijnaam die sympathisanten en vrienden, met een verwijzing naar zijn grids, Wim Crouwel hadden gegeven.

In die voorliefde voor inventieve lettering gaat het Crouwel niet alleen om pragmatische *on-the-spot* oplossingen of *creative doodling*. Wim Crouwel kijkt vooruit – hij kijkt altijd vooruit. Nieuwe zettechnieken komen op in de jaren zestig en Crouwel ziet met afgrijzen hoe onbeholpen, grof en onlogisch de eerste pogingen uitpakken tot het vormen van digitale letters. Vooruitdenkend in die startende informatica-evolutie begint hij te werken aan een karakter dat uitsluitend gevormd wordt door horizontalen en verticalen. Op een tentoonstelling presenteert hij die letter, *New Alphabet*, een visionair, logisch, elegant maar nog slecht leesbaar lettertype. Er komt uiteraard veel reactie, positief zowel als negatief. Collega-ontwerper Piet Schreuders heeft het schamper over “de enige letter die een ondertitel nodig heeft”. Wim Crouwel geeft toe dat de letter indertijd *over the top* was, en eerder bedoeld als een denkrichting, niet om meteen als leesletter te gebruiken. Toch werd de *New Alphabet* een van de meest besproken items uit Crouwels carrière. Hij dook op in allerlei Engelse popblaadjes, meestal in verminkte vorm of in beter leesbaar gemaakte toepassingen, zoals in 1988 op de hoes van de plaat *Substance* van de postpunkgroep Joy Division. Uiteindelijk is hij verder ontwikkeld en als correct letterfont in gebruik genomen.

SCHAALVERGROTING OF VERSCHRALING

In 1963 wordt het ontwerp bureau Total Design opgericht door Wim Crouwel, de industrieel ontwerper Friso Kramer, grafisch en ruimtelijk ontwerper Benno Wissing, en de gebroeders Paul en Dick Schwartz, die instaan voor de organisatie en de financiering. Het wordt het eerste grote ontwerp bureau in Nederland dat – naar het voorbeeld van Britse bureaus als Design Research Unit (DRU), F.H.K. Henrion en Fletcher/Forbes/Gill (later Pentagram) – een zogeheten multidisciplinaire, *full service* praktijk uitbouwt. De drijfveer achter de oprichting was het feit dat prestigieuze Nederlandse ontwerp opdrachten te vaak aan buitenlandse bureaus werden gegund. De directe aanleiding was het wegkapen van de prestigieuze opdracht voor een huis-

stijl voor de KLM door F.H.K. Henrion. Diens adagium *Institutions want to talk to institutions* was voor Total Design de eyeopener.

Total Design wordt een bedrijf dat werkt voor industrie, overheid, culturele sector, handel en verkeer. Het betekent een totaal nieuwe aanpak van de Nederlandse ontwerp-praktijk. Het begrip huisstijl doet formeel zijn intrede – gevolgd door een baaiend aan logo's – als een marketingbegrip. Het is niet de *full service*-praktijk van wat wij in die jaren bestempelden als het typisch Amerikaanse reclamebureau dat op de vraag van een opdrachtgever hoe laat het is, antwoordt: "Hoe laat had u het gehad willen hebben?"

Total Design is multidisciplinair, geeft vorm aan visuele informatie en controleert rigoureuze de kwaliteit in alle benodigde stadia en media: documentatie, concept, ontwerp, fotografie, productie. Wim Crowel is degene die de esthetische standaard neerzet en handhaaft, en die aan de basis ligt van veel van de talrijke hoogtepunten. Hij is alomtegenwoordig. Streng. Principieel. Tegelijk stimuleert hij de eigen ideeën van medewerkers en respecteert andere opvattingen. Maar altijd is duidelijkheid een eerste vereiste, zowel visueel als sociaal, in de traditie van de Nederlandse consensus. Crowel is een kritisch observator maar ook een diplomaat. De Britse krant *The Guardian* omschrijft hem in zijn werk als volgt: "*A deep humanity and an artistic quirkiness that combines precision with emotion.*"

Total Design, meer dan twintig jaar door Wim Crowel geleid, krijgt in de late jaren zestig en zeventig bakken hoogst onaangename kritiek over zich heen. Het zijn de jaren van de Vietnamoorlog en het anti-Amerikanisme, van de *soixante-huitards*, kortom: van het sociaal engagement. Het idioom van Wim Crowel, gebaseerd op het modernisme, wordt weggezet als dat van "crouwel en de zijnen". Inderdaad, *crouwel*: we schreven toen uitsluitend in kleine letters – of onderkast onder typografen.

Erger nog. Crowel wordt door de progressievere collega's een "rasterfreak" genoemd en door studenten een "stramieneuker". Zijn werk wordt afgedaan als "binnen de lijntjes kleuren". Het behoudende deel van de culturele kaste noemt zijn werk "van een duurzame kaalheid", de cijferzegels uit 1977 "mistig". Het telefoonboek dat hij samen met Jolijn van de Wouw ontwerpt, en waarin geen hoofdletters worden gebruikt, wordt door de schrijfster Renate Rubinstein hét voorbeeld van "de Nieuwe Lelijkheid" genoemd. Crowel c.s. zouden van de Nederlandse vormgeving "een eenheidsworst" hebben gemaakt en heel Nederland was "*total designed*".

In 1987 nuanceert *Vrij Nederland*-journalist Rudie Kagie de ontwikkeling van Total Design: "Bij de oprichting in 1963 was Total Design vernieuwend, al snel werd het 'tijdsloos', en na het definitieve vertrek van de laatste der oprichters, Wim Crowel, in 1986 werd het gedateerd."

Ontwerper Karel Martens zegt dat het gewoon erg moeilijk was om Wim Crouwels werk *niet* te zien: “In de jaren zestig werd Nederland overspoeld met door hem ontworpen posters, catalogi, postzegels en zelfs een telefoonboek”.

Crouwel heeft als ontwerper, denker en ten slotte als directeur van Total Design een zeer grote, structurerende invloed gehad op de visuele informatie zoals die in het dagelijkse drukwerk in Nederland eruitzag. Zijn jongere collega Anthon Beeke, die eerst van een afstand de “dictatuur” van Total Design “misdadig” genoemd had en daarna door Crouwel uitgenodigd werd om dat van binnenuit maar eens te komen aanpakken, zei daar later over: “Toen ik daar werkte, zag ik opeens de zegen van dat bureau voor de Nederlandse industrie en het bedrijfsleven, waarin Total Design een prachtig ‘matje’ legde over het communicatieproces in Nederland waar heel veel dingen eigenlijk mis gingen. En door de manier waarop TD opereerde naar bedrijven die veel drukwerk hadden, kwam het er altijd wel heel goed uit, moet ik zeggen.”

DE WAARDE(N) VAN ONTWERPEN

“Ethiek is de esthetiek van morgen.” Wishful thinking van Vladimir Iljitsj Oeljanov, alias Lenin, zoon van een Russische aristocraat. In de Nederlandse ontwerpwereld groeit in de zeventiger jaren de discussie over de sociaal-culturele implicaties van het eigen beroep. Bekende collega’s als Jan van Toorn, Gert Dumbar en Anthon Beeke keren zich tegen de compromisloze opvatting van Wim Crouwel als zou het beroep van ontwerper objectief en waarde vrij kunnen worden uitgeoefend.

De controverse culmineert in 1972 in een publiek debat in museum Fodor te Amsterdam tussen Crouwel en Van Toorn over de onmogelijkheid van objectieve vormgeving. Jan van Toorn (als sociaal georiënteerde denker die ontwerpen inzet voor het communiceren van visie, het van commentaar voorzien van de maatschappij, het wakker houden van een politiek bewustzijn) ziet vormgeving als visuele journalistiek die de ontvanger zowel bevrijdt als verrijkt. Met sterke beelden die “gelezen” kunnen worden en die de tijd duiden. Esthetiek is bijvangst. Jan van Toorn: “Vormen die uitsluitend gebaseerd zijn op esthetiek, zijn de mensen vijftien seconden later weer vergeten, want dan komt het volgende mooie plaatje voorbij.” Er is geen winnaar in deze felle, maar vriendschappelijke discussie. Beide heren zijn gentlemen. Wim Crouwel zegt geamuseerd in een later interview: “Er waren toen heftige discussies, maar ik kon goed tegen kritiek en was ook overtuigd van mezelf.”

Deze meningenstrijd draagt ondertussen zijn steentje bij aan het omploegen en opnieuw inzaaien van het Nederlands ontwerpplandschap. Onder meer omdat de nieuwe generatie studenten aan kunst- en designopleidingen zich in de slipstream van de democratisering golf ook verre van onbetuigd laat. In het merendeel van de academies worden programma’s stevig bediscussieerd, wat in enkele gevallen zelfs uit-

mondt in een paleisrevolutie met wisselingen van directies en docenten. Zo wordt het begrip “mooi” binnen de instituten taboe verklaard en vervangen door “goed” of “conceptueel verantwoord”.

Zowel Jan van Toorn als Wim Crowel hebben overigens als docent veel bijgedragen aan het nooit eindigende debat over het vak, zowel in buitenland als in binnenland. Crowel was in de jaren vijftig reeds docent aan de Koninklijke Academie voor Kunst en Vormgeving in Den Bosch en aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs in Amsterdam. Van 1965 tot 1985 was hij verbonden aan de afdeling Industrieel Ontwerpen van de Technische Hogeschool Delft. Eerst als medewerker, later als docent, hoogleraar en bijzonder hoogleraar. Van 1987 tot 1993 was hij aan de Rotterdamse Erasmus Universiteit hoogleraar Kunst- en Cultuurwetenschappen.

Tegelijk met de ethisch-esthetische kwestie wordt ook het debat over de nivellering van hoge en lage kunsten uitgerekt tot dat over autonome kunst en design. Crowels standpunt is duidelijk. Hij accepteert de vermenging van kunst en design niet. In zijn eigen woorden: “Zelf kan ik niet ophouden te geloven dat grafisch ontwerpen eerst en vooral een middel is om dingen duidelijk te maken. Voor mij is dat de basisregel. Het creëren van complexiteit, nieuwsgierigheid en het oproepen van vragen zijn een ander domein. In mijn opinie is de belangrijkste leidraad altijd de vraag waarom doen we wat we doen? Gaat het dan altijd om onze verantwoordelijkheid tegenover de maatschappij?” En: “De zeer maatschappijbewuste houding van ontwerpers is hoogstwaarschijnlijk een kwestie van tijd en omstandigheden. Laat de Nederlanders er wat extra op hameren, maar anderszins is het deel van een trend.”

DE HOOP EN HET AFTER-ALL-MODERNISME

Na al die kritiek lijkt het even alsof *the Crowel era* weldra ten einde loopt. Het modernisme wordt opzijgeschoven door het vrolijk citerende postmodernisme. Het beeld copuleert wellustig met de letter. Een bepaald soort verbeelding is aan de macht. De “complexiteit” die Crowel noemt, is inmiddels volop aanwezig in de *world wide web*-gerelateerde beeldcultuur.

In 1985 wordt Wim Crowel directeur van het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam en blijft dat tot 1993. Hij wil zijn functie als directeur niet vermengen met die van ontwerper, maar vraagt voor het grafische werk het jonge Engelse ontwerp bureau *8vo* (Octavo), waarvan de leden Hamish Muir en Simon Johnston opgeleid zijn door de Zwitserse typograaf Wolfgang Weingart. Het bureau heeft een eigen visuele taal ontwikkeld op basis van de Zwitserse Stijl. Het wordt een bijzondere samenwerking en het museum brengt museaal en grafisch coherente tentoonstellingen tot stand.

De Britse ontwerpwereld herontdekt het modernisme van Wim Crouwel via een onverwachte omweg. Ik noemde de groep Joy Division al, waarvoor de ontwerpers Peter Saville en Brett Wickens zijn *New Alphabet* gebruikten, gevolgd door hippe popblaadjes die eveneens Crouwels functionele stijl omarmden. Met name de met de hand getekende fantasievolle, geconstrueerde letters intrigeren jonge ontwerpers. Ongetwijfeld heeft – na het postmodernisme – deze revival als een futuristisch geïnspireerd after-all-modernisme te maken met de behoefte aan orde en structuur in de overweldigende en onontkoombare visuele ruis.

Juist vanwege die nieuwe blikrichting van waaruit het werk van Crouwel wordt benaderd, wordt duidelijk hoe groot zijn invloed is geweest op de Nederlandse ontwerpwereld, en hoe opmerkelijk die nu opnieuw is op een jongere generatie wereldwijd. Althans: hijzelf vraagt zich af of het niet alleen maar het citeren van een stijl betreft.

De honderdjarige geschiedenis van het Nederlandse ontwerpen – nu internationaal beter bekend als het exportproduct *Dutch Design* – bestaat uit de bijdragen van een zeer groot aantal individuele ontwerpers en ontwerp bureaus en besmeert ondertussen het brood van menig designcriticus. Binnen die eeuw is Crouwel zes decennia een belangrijk en invloedrijk ontwerper. Zijn werk heeft niet voor niets een cultstatus bereikt. Vaak wordt hij een van de grondleggers genoemd van het *Dutch Design*. Hij is daar zelf kort en crouweliaans over: “Het begrip *Dutch Design* is een slogan die een voortbrengsel is van onze hedendaagse onelinercultuur. Het is een middenstandsbegrip geworden en een machteloze poging de korte periode van opleving van het Nederlandse ontwerp te verlengen.”

Wim Crouwel heeft altijd geprobeerd “tijdloos” te zijn. Is hij daarin geslaagd? In een interview zegt hij: “Ik geloof niet meer in tijdloosheid. Mijn werk in de jaren vijftig verschilt van dat in de jaren zestig, zeventig, tachtig en negentig. Maar tegelijkertijd hoop ik dat het wel herkenbaar is.”

BRONNEN (SELECTIE)

KEES BROOS, *Alphabets*, 2003, 144 pagina's, Bis Publishers

MAX BRUINSMA, *Wim Crouwel*, Oeuvreprijs Vormgeving 2004, Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, Amsterdam, www.maxbruinsma.nl.

PATRICK BURGOYNE, *An Interview With Wim Crouwel*, 2007, www.creativereview.co.uk.

ESTHER CLEVEN, *Irrationeel*, *Grafische vormgeving en de context van de beeldcultuur*, Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 2007.

ESMEE ERDTSIECK, *Idealisme in de context van het modernisme/postmodernisme*, Artez Academie Arnhem, 2009.

FREDERIQUE HUYGEN EN DINGENUS VAN DE VRIE, *Het Debat*, *Wim Crouwel & Jan van Toorn*, [Z]OO producties, www.zooproducties.nl.

FREDERIQUE HUYGEN EN HUGHUES BOEKRAAD, *Wim Crouwel* - Zwolle : Waanders, 1995.

HERMAN LAMPAERT, *Chronique de la Forme*, Atelier Perrousseaux, 1997-2002.

PAUL MERTZ, *Wim Crouwel*, [Z]OO producties, www.zooproducties.nl.

NAGO (Nederlands Archief Grafisch Ontwerpers), www.nago.nl

IDEA magazine #323, www.iconofgraphics.com.

Wim Crouwel. A Graphic Odyssey, ed. by Tony Brook & Adrian Shaughnessy. London: Unit Editions, 2011.

Wim Crouwel. Een grafische ontdekkingsreis, www.stedelijk.nl, 2011.

Wim Crouwel 'in his own words', een selectie van lezingen tussen 1973 en 2006, Lauwen Books, 2011.