

Liegbeesten en apekoppen

Of de vroege jaren van de tv-illustratie

Grietje Hoogland



Bachelorscriptie Algemene Cultuurwetenschappen
Vrije Universiteit, Juni 2010

Docenten:

Prof. Dr. Bert Hogenkamp, bijzonder hoogleraar Beeld en Geluid (VU)
Prof. Dr. Saskia de Bodt, bijzonder hoogleraar Illustratie (UvA)

Voorwoord

Als kind hield ik ontzettend veel van geïllustreerde boeken, in het bijzonder van de illustraties van Fiep Westendorp. Die liefde voor illustratie is altijd gebleven, dus toen ik in mijn tweede studiejaar aan de Vrije Universiteit in de krant las dat er aan de Universiteit van Amsterdam colleges zouden worden gegeven over illustratie, heb ik me meteen aangemeld. Het vak Kunst en Illustratie werd gegeven door Prof. Dr. Saskia de Bodt, en was een werkgroep over kunstenaars die naast het kunstenaarschap boeken hebben geïllustreerd. Deze collegereeks gaf zij binnen de leerstoel Illustratie die zij op dit moment bekleedt. Via deze leerstoel werd zij op een onderwerp gewezen waar zij op dat moment niet veel mee kon, namelijk 'illustratie voor televisie'. Omdat ik via de VU al het een en ander had geleerd over televisie vroeg ze mij of ik het onderwerp wilde behandelen, en zodoende had ik een onderwerp voor mijn bachelorscriptie. Natuurlijk moest ik wel afstuderen aan de VU, daarom had ik nog een docent nodig aan de VU die me hierbij wilde helpen. Dit werd Bert Hogenkamp, bijzonder hoogleraar Beeld en Geluid. Aan zijn kennis over de geschiedenis van televisie, en de kennis van Saskia de Bodt over illustratie heb ik heel veel gehad.

Ik was nog volledig onbekend met het geïllustreerde materiaal dat voor televisie moest zijn gemaakt, en een aantal mensen hebben mij geholpen om op gang te komen met dit onderwerp. Sanne Jans, die al een start had gemaakt met het onderzoek en mij wees op literatuur, wil ik daarom graag bedanken. Ook Liselotte Doeswijk, die op dit moment bezig is met haar promotieonderzoek in grafische vormgeving bij Beeld en Geluid, wil ik heel graag bedanken voor alle hulp die ze mij heeft geboden.

Natuurlijk wil ik ook de illustratoren heel hartelijk danken die ik al mijn vragen heb mogen stellen en die bereid waren om mij veel illustratiemateriaal te laten zien: Henk Vermolen, Johan Volkerijk, Arie Teunissen en Monaa van Vlijmen hebben mij het overgrote deel van de gebruikte informatie verschaft. De interviews met deze vier mensen zijn achterin deze scriptie als bijlage opgenomen.

Rest mij nog te zeggen dat ik heb gepoogd de contouren aan te geven van het vakgebied tv-illustratie. Tijdens mijn master zal ik een start maken met het invullen van deze contouren, door verder te gaan met het onderzoek naar tv-illustratie.

In Memoriam:

*Hans de Cocq
Henk Vermolen*

Inhoud

Inleiding	5
Deel I – Medium	7
Hoofdstuk 1 – Definitie tv-illustratie	8
Hoofdstuk 2 – Mediumspecifieke eisen	10
Deel II – Case study	12
Hoofdstuk 3 – De vrijheid van de illustrator	13
Hoofdstuk 4 – Liegbeesten en apekoppen	16
Conclusie	20
Voor verder onderzoek	21
Literatuur	22
Bijlagen:	24
Bijlage 1: Samengevoegde tekst: interviews Henk Vermolen en Hans de Cocq	24
Bijlage 2: Interview Henk Vermolen	27
Bijlage 3: Interview Johan Volkerijk	31
Bijlage 4: Interview Arie Teunissen	34
Bijlage 5: Interview Monaa van Vlijmen	37

Inleiding

“Eerst is er niets, maar zodra je televisie gaat maken heb je het ook over de vorm,” zei Frans Lasès in een interview voor *Graficus*, in 1986.¹ Lasès was destijds een van de ongeveer dertig grafisch ontwerpers die in dienst waren bij de NOS. De NTS/NOS/NOB was een facilitair bedrijf waarvan gebruik werd gemaakt door alle Nederlandse televisieomroepen². Dit bedrijf had verschillende afdelingen, waaronder de afdeling Ontwerp, die zich bezig hield met alles wat te maken heeft met televisievormgeving. Op de andere afdelingen zal in deze scriptie niet worden ingegaan, wel is het noodzakelijk om enige kennis van de afdeling Ontwerp te hebben. Maar eerst zal ik kort een historisch overzicht schetsen van de Nederlandse televisie.

In Nederland werd de televisie geïntroduceerd in 1951, toen ook de eerste televisie-uitzending plaatsvond.³ Al gauw groeide het aantal toestellen van 500 toestellen in heel Nederland in 1951, tot zo'n 50 toestellen op 100 inwoners in 1965, en dat aantal zou voorlopig alleen nog maar stijgen.⁴ Televisie groeide in zeer korte tijd uit tot een massamedium, wat in 1964 resulteerde in een tweede net.⁵ Een ander belangrijk moment was de introductie van de kleurentelevisie, die in de Verenigde Staten in 1953 al in gebruik was. In Nederland waren de eerste kleurentelevisies in 1968 op de markt.⁶

De NTS (Nederlandse Televisie Stichting) was een niet- commercieel productiebedrijf waarvan de verschillende omroepen gebruik konden maken. Dit bedrijf veranderde in 1969 in NOS (Nederlandse Omroep Stichting), een facilitair bedrijf. Onder die naam waren ze ook zendgemachtigde, dit bedrijf had dus twee takken met dezelfde naam. Tot slot veranderde het bedrijf in 1988 in NOB (Nederlands Omroepproductie Bedrijf), en werd daarmee een uitsluitend facilitair bedrijf op commerciële basis.⁷ De afdeling Ontwerp is als vanzelf hierin meegegroeid, en begon met een paar werknemers die overal voor ingezet konden worden. Al gauw groeide de afdeling uit tot over de dertig man, waarvan een aantal een eigen specialisme hadden.

De afdeling Ontwerp was grofweg in twee subafdelingen gesplitst: de afdeling Decorontwerp en de afdeling Grafisch Ontwerp. Op de laatstgenoemde afdeling werd al het grafische voor televisieprogramma's ontworpen, wat een heel breed vlak bestrijkt, van titelrollen tot leaders, van illustratie tot animatie. Alle omroepen konden van de diensten van deze ontwerpers gebruik maken, een regisseur van een televisieprogramma gaf dan de opdracht, vaak aan een specifieke vormgever die de voorkeur had, om bijvoorbeeld een leader of een aftiteling te maken. Ook werden er bijvoorbeeld landkaarten getekend, voor journaals en soortgelijke programma's, en natuurlijk werden er, met name voor Bijbelse programma's en kinderprogramma's, illustraties en animaties gemaakt die de gesproken tekst van een verteller of presentator en eventueel geluiden en muziek moesten vergezellen.⁸ Deze laatste vorm van grafiek, de illustratie voor televisie, zal het onderwerp zijn van deze scriptie.

Grafisch ontwerp en illustratie liep op de afdeling Grafisch Ontwerp vaak door elkaar, veel ontwerpers deden zowel grafisch als illustratief werk. Toch waren de meeste werknemers óf in grafiek, óf in illustratie gespecialiseerd. De uitgesproken illustratoren die op deze afdeling hebben gewerkt waren Jos van Grieken, Hans de Cocq, Henk Vermolen, Johan Volkerijk, Arie Teunissen en Monaa van Vlijmen.

¹ Ruarus, 1986, p.18

² Interview Arie Teunissen, zie bijlage, p.30

³ Wijfjes, 1994, p.77

⁴ Ibid. p.94

⁵ Ibid. p.94

⁶ Ibid. p.102

⁷ Interview Henk Vermolen, zie bijlage, pagina 23

⁸ Ibid. p.23

Illustratie voor televisie is een terrein waar nog nauwelijks aandacht aan is besteed. Het is een fenomeen dat nog steeds bestaat, Sesamstraat heeft nog steeds illustratoren in dienst, maar over het algemeen werd het vak illustratie al snel overgenomen door animatie, aangemoedigd door grote, veelal Amerikaanse filmproducties van onder andere Pixar. Toch heeft tv-illustratie veel betekend voor de opkomst van animatie binnen televisieprogramma's, aangezien de illustratoren al snel geconfronteerd met het vraagstuk hoe een stilstaande kunstvorm, wat illustratie in feite is, ingezet moet worden voor een bewegend medium als televisie. Naast beweging zijn er ook andere aspecten te zien, met name kleurgebruik en beeldformaat, die van belang zijn bij het illustreren voor televisiedoeleinden. Zodoende kom ik op mijn algemene onderzoeksvraag:

Aan welke visuele eisen moet illustratie voor televisie voldoen?

Bij het beantwoorden van deze vraag is het nodig om deze specifieke vorm van illustratie als eigen kunstvorm te zien. Het ligt voor de hand om deze vorm af te zetten tegen de zusjes boekillustratie en tv-animatie, maar daar is binnen deze scriptie helaas geen ruimte voor. Daarom wil ik me voor dit onderzoek met name richten op tv-illustratie zelf, door te kijken naar de bronnen die bestaan over dit onderwerp.

Omdat er nog weinig geschreven is over tv-illustratie, heb ik me voor mijn onderzoek voornamelijk gericht op enkele relevante artikelen, en verder op in de appendix opgenomen interviews die ik heb gehouden met Henk Vermolen, Johan Volkerijk, Arie Teunissen en Monaa van Vlijmen, en de interviews met Hans de Cocq door A. Nonymus, Koosje Sierman en Sanne Jans, waarvan de laatste als eerste bijlage in deze scriptie is opgenomen.⁹ Helaas is Hans de Cocq op 9 oktober 2009 overleden en heb ik hem niet meer zelf kunnen spreken.

Deze scriptie zal in twee delen worden opgedeeld. Het eerste deel is een theoretisch deel, gericht op dat wat het fenomeen tv-illustratie inhoudt. In hoofdstuk 1 zal ik een basis leggen door onder andere te wijzen op het verschil tussen stilstaand en bewegend werk, en grafisch en illustratief werk, en zal ik behandelen hoe de geïnterviewde illustratoren tegen tv-illustratie aankijken. In hoofdstuk 2 zal ik de eisen behandelen die televisie aan illustratie stelt.

Het tweede deel is gericht op de praktijk van de illustratoren zelf. In hoofdstuk 3 kijk ik naar de vrijheden van de illustratoren die ervoor zorgden dat ze alle mogelijkheden hadden om de grenzen van het vak op te zoeken en op te rekken. Tot slot zal ik in hoofdstuk 4 een case-study behandelen, om het – wel overvloedige – visuele materiaal te betrekken in mijn onderzoek, en de theorie van de eerste hoofdstukken toe te passen op de illustratie zelf.

⁹ Helaas is er op dit moment niets bekend over Jos van Grieken, deze illustrator is overleden.

Deel I - Medium

Hoofdstuk 1

Definitie tv-illustratie

Hans Buys, redacteur van *Revue der reclame*, verslaat in maart 1967 de zogenaamde 'Sigfried-expositie' met internationaal grafisch werk voor televisie. Dit is een tentoonstelling waarmee drukkerij Sigfried in Amsterdam in 1965 startte.¹⁰ Buys introduceert in dit artikel een nieuw woord, namelijk 'telegrafiek'. Dit woord moet staan voor al het grafische werk dat te zien is op de televisie, van illustraties tot geanimeerde leaders, maar vreemd genoeg is het woord niet in woordenboeken en naslagwerken te vinden. Toch is het een nuttig woord, omdat het heel beknopt het hele vakgebied weergeeft van leaders tot titelkaarten, van illustraties tot animaties. Buys ziet al gelijk dat een verdere opdeling in stilstaand beeld en bewegend beeld noodzakelijk is, en komt met de volgende, minder originele manier van formuleren: 'het gewone werk' tegenover 'de echte telegrafiek'.¹¹ Hier zit een waardeoordeel in: de illustratie moet hier kennelijk zwaar onderdoen voor het betere werk: de leaders en ander bewegend grafisch werk. Duidelijk blijkt dat het bewegende beeld door hem veel interessanter gevonden wordt dan het stilstaande werk:

*"Dat wat we gemakshalve dan maar echte telegrafiek noemen, is natuurlijk wel van een heel ander laken een pak dan het stilstaande werk. Hier hebben de ontwerpers te maken gekregen met de inbreng van de televisiecamera zelf, en de rol die dit instrument meespeelt is in feite deel van hun ontwerp geworden. Hier gaat het werk van de ontwerper zich bewegen op het niveau van de art director, hier ook zal tevoren storyboard of wellicht zelfs script worden samengesteld om het uiteindelijk produkt optimaal te kunnen realiseren. Problemen die in geen enkel opzicht in het spel zijn bij eerstgenoemde vorm van telegrafiek."*¹²

Het tegendeel is waar, zoals ik gauw zal bewijzen. Het 'gewone werk' maakt gebruik van dezelfde camera's en storyboards, en heeft met dezelfde factoren als beweging en timing te maken, hier ga ik in hoofdstuk 2 uitgebreid op in. Buys maakt in hetzelfde artikel een interessante vergelijking, door te schrijven dat de 'stills', dus het 'gewone werk' verwantschap tonen met een boekomslag en grammofoonplatenhoes. Dit geeft aan dat hij tv-illustratie eerder ziet als verwant aan grafisch drukwerk dan aan 'het echte grafische werk' voor de televisie. Wat uit dit artikel op te maken is, is dat het onderscheid wordt gemaakt tussen programma's met, en programma's zonder beweging. Hierbij wordt in het midden gelaten of dit grafisch of illustratief werk is. Immers, grafisch werk komen we ook in boeken, tijdschriften en op platenhoezen tegen, en kan ook in stilstaande vorm op televisie te zien zijn. Voor illustratief werk geldt hetzelfde, dat kan zowel in stilstaande vorm als in beweging gebruikt worden voor de televisie. De laatste vorm noemen we vaak animatie, ook hier zal ik, met name in hoofdstuk 4, nog aandacht aan besteden.

Het artikel van Buys is een van de weinige bronnen die over illustratie afzonderlijk spreekt. Van de bronnen die gepubliceerd zijn over telegrafiek zijn er maar weinig die illustratie erin opnemen, in enkele gevallen wordt illustratie slechts genoemd als een van de disciplines die op de Grafische Afdeling werden beoefend.¹³ Alle vormen van grafisch ontwerp worden in de meeste publicaties op een hoop gegooid, waardoor een definitie van tv-illustratie er niet uit te filteren is.

¹⁰ Mager, 1965, p.817

¹¹ Buys, 1967, p.205

¹² Ibid. p.205

¹³ Ruarus, 1986, p.18

In tegenstelling tot Buys hebben de illustratoren zelf een hele praktische kijk op hun vak. Illustratie is volgens hen wel een vak apart, maar met veel overlap met grafisch ontwerp. Henk Vermolen geeft aan dat de werknemers op de Grafische Afdeling allemaal dezelfde opleiding hadden genoten: namelijk aan een kunstacademie.¹⁴ Arie Teunissen beaamt dit, en vertelt over de opleiding aan de academie: 'Je kreeg les in zowel grafiek als illustratie, maar de een had natuurlijk meer aanleg voor grafiek en de ander meer voor illustratie.'¹⁵ Nergens wordt dus een concrete richting ingeslagen, en op de afdeling Grafisch Ontwerp werd al het grafische en illustratieve werk dan ook onder een noemer geschaard. Volgens de illustratoren is er dus nauwelijks onderscheid te maken tussen grafiek en illustratie, omdat vrijwel iedereen beide deed. Over een onderscheid tussen het stilstaande beeld en bewegend beeld spreken ze niet. Waarschijnlijk omdat, zoals ik al even aangaf, de factor tijd bij beide even belangrijk is.

Monaa van Vlijmen zegt over tv-illustratie dat er lange tijd veel verhalen werden verteld op televisie, voornamelijk voor kinderprogramma's als Sesamstraat en voor bijbelse programma's en Schooltelevisie. En verhalen moeten geïllustreerd worden, of het nou voor boeken is of voor televisie.¹⁶ Hoewel illustratie dus een vak apart is, kan de verwantschap met andere disciplines niet ontkend worden, iets wat door Buys terecht opgemerkt is wanneer hij de vergelijking maakt met het boekomslag en de platenhoes. Die verwantschap wordt nog duidelijker wanneer we kijken naar de disciplines waardoor de illustratoren zich laten beïnvloeden. Ze kijken naar hun collega's op de grafische afdeling van de NOS en in het buitenland, maar dat is zeker niet het enige. Henk Vermolen keek bijvoorbeeld veel naar boekillustratoren, maar werd door allerlei beelden in zijn omgeving beïnvloed.¹⁷ Hans de Cocq werd, evenals Arie Teunissen, onder andere sterk beïnvloed door Terry Gilliam die verantwoordelijk was voor de vormgeving van *Monty Python's Flying Circus*, en ook Heinz Edelmann, die illustreerde voor de Beatles-film *Yellow Submarine* was van grote invloed op hun werk.^{18,19} Johan Volkerijk bleek onder andere geïnspireerd door striptekenaars als Peter van Straaten en Lorenzo Mattotti, terwijl Monaa van Vlijmen weer veel keek naar kunstenaars als René Magritte en David Hockney, maar ook bijvoorbeeld naar Poolse affiches.^{20,21} Dus er werd zowel naar stilstaand als naar bewegend werk gekeken, en zowel illustratief als grafisch werk van animatie tot strip en zelfs kunstwerken.

Er is dus tot nu toe weinig geschreven over het fenomeen illustratie, en ook vanuit de opleidingen van de grafici en de persoonlijke interesses is er weinig specifiek te zeggen over de definitie van tv-illustratie, omdat hun capaciteiten en interesses heel breed waren. Het is te veelzijdig om concrete uitspraken te doen, tenzij we gaan kijken naar de eisen die het medium televisie stelt aan dit vak. Hier zal ik in hoofdstuk 2 verder op in gaan.

¹⁴ Interview Henk Vermolen, zie bijlage, p.23

¹⁵ Interview Arie Teunissen, zie bijlage, p.30

¹⁶ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.34

¹⁷ Interview Henk Vermolen, zie bijlage, p.24

¹⁸ Sierman, 1999, p.3

¹⁹ Interview Arie Teunissen, zie bijlage, p.31

²⁰ Interview Johan Volkerijk, zie bijlage, p.29

²¹ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.36

Hoofdstuk 2

Mediumspecifieke eisen

In hoofdstuk 1 heb ik aangegeven dat er een verschil is tussen bewegend en stilstaand beeld, maar vooral ook tussen grafisch en illustratief werk. Een ander belangrijk verschil is die tussen het medium en dat wat met dat medium getoond wordt, laten we zeggen de kunstvorm. In dit geval zie ik illustratie en grafisch ontwerp (zowel stilstaand als bewegend) als kunstvorm, die via het medium, hier televisie, wordt vertoond. Deze twee kunstvormen kennen we van oorsprong in de papieren vorm, dus met papier (zoals boeken en tijdschriften) als medium. Dit onderscheid is belangrijk voor dit onderzoek, omdat het medium televisie andere dingen verwacht van illustratie en grafiek dan het papieren medium. Televisie heeft zijn eigen beperkingen en voordelen, zijn eigen wetmatigheden zoals Henk Vermolen dat verwoordt.²² De illustratoren geven een aantal grote verschillen aan tussen tv-illustratie en boekillustratie, die ik hieronder verder zal behandelen. Deze verschillen hebben met name te maken met tijd, beeldkader en kleur.

Tijd

Televisie heeft op verschillende manieren te maken met de factor 'tijd'. De eerste manier is beweging. Hans de Cocq noemt de tv-illustratie zoals die in de begintijd was 'radio met een beeld', omdat met de mogelijkheid om beelden te laten bewegen nog weinig werd gedaan.²³ Toch moest er wel rekening worden gehouden met beweging, tijd is in televisie immers niet te omzeilen. Een programma heeft een bepaalde tijdsduur, en, zoals Monaa van Vlijmen terecht opmerkt, alleen al het uitspreken van een woord neemt tijd in beslag.²⁴ Al gauw bleek dan ook dat beweging veel dingen kon verduidelijken, bijvoorbeeld voor journaals of educatieve programma's waarin een complex gegeven geïllustreerd moest worden.²⁵ Het is dan ook niet vreemd dat bewegend beeld, animatie, steeds gangbaarder is geworden.

De tweede manier waarop televisie, en daarmee televisievormgeving, met tijd in aanraking komt is door timing. Het was gebruikelijk om niet alleen voor animaties, maar ook voor de stilstaande illustraties een storyboard te maken om het beeld goed op de tekst of muziek af te stemmen. Zo kon door het timen de volgende tekening op het juiste moment worden ingezet.²⁶ Wanneer er pan- of zoombewegingen nodig waren was het maken van een storyboard helemaal van belang, zodat de bewegingen goed aansloten op de tekst en muziek. Vooral Arie Teunissen en Johan Volkerijk bleken goed in het 'geluid spotten', het timen van beelden op bepaalde geluiden of muziek.²⁷

De derde en tevens de belangrijkste manier waarop televisievormgeving met tijd te maken heeft is de kijktijd. Henk Vermolen noemt de tijd van waarneming van een televisieprogramma een essentieel verschil met de tijd van waarneming van een boek, dat herbekeken kan worden.²⁸ Of, zoals Monaa van Vlijmen zegt:

“Het is hetzelfde verschil als tussen een schilderij en een animatie, bij een schilderij laat je de toeschouwer vrij om wel of niet te kijken, het deels te bekijken, het lang of kort te bekijken of desnoods op zijn kop te houden. Je kan elke keer iets nieuws zien door je eigen 'state of mind'. Bij bewegend beeld wordt je een beeld aangereikt, en zodra je het gezien hebt krijg je weer een nieuw beeld te zien.”²⁹

²² Interview Henk Vermolen, zie bijlage, p.25

²³ Sierman, 1999, p.7

²⁴ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.35

²⁵ Sierman, 1999, p.11

²⁶ Interview Johan Volkerijk, zie bijlage, p.27

²⁷ Ibid., p.1

²⁸ Interview Henk Vermolen, zie bijlage, p.25

²⁹ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.35

De illustraties ‘voor de buis’ zijn eenmalig en vluchtig, ze zijn verdwenen zodra ze weer van het scherm zijn. De illustratoren geven allen aan dat de manier van tekenen hierop aangepast moet worden: detailleren heeft niet veel zin, het is de truc om de tekeningen zodanig te stileren dat je in één oogopslag kan zien wat de strekking is.³⁰ Dat is niet alleen een moeilijkheid, maar kan ook juist de kracht zijn van een goede tekening.

Beeldkader en kleur

Behalve tijd zijn er ook andere factoren die eisen stellen aan telegrafiek. Een daarvan is het beeldformaat: alle illustraties moesten worden gemaakt in de verhouding 4:3 die gebruikelijk is bij de gewone beeldbuis.³¹ In film wordt dit formaat (in het engels aspect ratio) de *Academy ratio* genoemd, en wordt als schaal aangeduid met 1.33:1, wat in feite overeenkomt met 4:3. Tot de jaren '30 was in film een meer vierkante aspect ratio gangbaar van 1.17:1. Vanaf de jaren '50 wordt al geëxperimenteerd met verschillende wide-screen verhoudingen, in de Verenigde Staten is 1.85:1 gangbaar, in Europa is dat 1.75:1.³² Op dit moment speelt de markt hierop in door wide-screen televisies aan te bieden, voor televisie is nu zowel het standaardkader als het wide-screen kader mogelijk. Destijds werd door de illustratoren alleen gewerkt voor het 4:3 formaat, en Henk Vermolen en Hans de Cocq geven aan dat ze dit vaststaande kader zien als een beperking, maar ze hebben beide ook vele manieren bedacht om die beperking om te zetten in een voordeel. Hier ga ik in hoofdstuk 3 verder op in.

Een laatste en heel belangrijk probleem voor telegrafiek is kleur. Arie Teunissen geeft aan dat er een tijd is geweest waarin er al mensen waren met een kleurentelevisie, maar tegelijk nog veel mensen met een zwart-wit televisie (Hans de Cocq weet zich te herinneren dat vooral scholen nog lang de zwart-wit televisies behielden, waardoor dit probleem bij het werk voor Schooltelevisie nog lang aan de orde was).³³ Dit gaf een extra moeilijkheid voor het maken van tekeningen: de illustratoren moesten zorgen dat de kleurentekeningen ook in zwart-wit voldoende contrast behielden. Rood is bijvoorbeeld een hele gevaarlijke kleur omdat die heel zwart uitvalt op een zwart-wit televisie.³⁴ Ook zijn er kleine dingetjes waar toch rekening mee moest worden gehouden, zoals het vermijden van dunne horizontale lijntjes, in verband met de lijnen van de gemiddelde beeldbuis.³⁵ Bovendien, zo zegt Monaa van Vlijmen, weet je niet hoe iedereen zijn televisie heeft afgesteld, dus het vereist een bepaalde helderheid en contrast, waardoor het voor iedereen goed te zien is.³⁶

Samenvattend valt dus te zeggen dat tv-illustratie, ondanks het stilstaande karakter van de tekeningen, alles met tijd te maken heeft omdat het medium televisie dit vereist, in tegenstelling tot de – stilstaande – boekillustratie. Ook vragen het beeldformaat en de moeilijkheden die de zwart-wit- en kleurentelevisie met zich meebrengen extra oplettendheid bij de illustratoren. Beide factoren eisen dat de illustratoren heldere, contrastrijke tekeningen maken met weinig detail, en dat is wat we in de praktijk ook zullen zien.

³⁰ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.35

³¹ Jans, 2009, zie bijlage, p.20

³² Bordwell, 2008, pp. 183-187

³³ Interview Arie Teunissen, zie bijlage, p.31

³⁴ Jans, 2009, zie bijlage, p.20

³⁵ Nonymus, 1970, p.18

³⁶ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.35

Deel II – Case study

Hoofdstuk 3

De vrijheid van de illustrator

De in hoofdstuk 2 beschreven eisen die het medium televisie stelt aan illustratie, weerhielden de illustratoren er niet van om allerlei creatieve oplossingen te bedenken voor hun illustraties. Met name het feit dat de illustratoren in loondienst werkten en niet per opdracht betaald werden zorgde ervoor dat ze heel veel ruimte kregen om te experimenteren met de mogelijkheden van televisie, in plaats van zich neer te leggen bij de beperkingen.³⁷ Dit levert heel verschillend werk op. Zo zocht Henk Vermolen in zijn illustraties naar een manier om een derde dimensie erin te krijgen.³⁸ Hans de Cocq merkte op den duur dat bij problemen met het uitdrukken van een bepaalde situatie, animatie een goede oplossing kon zijn.³⁹

Kijkend naar al dat verschillende werk, en naar wat de illustratoren aangeven, valt op dat de verschillende illustraties in drie groepen zijn in te delen. Ten eerste zijn er de tweedimensionale, stilstaande tekeningen, dan is er het werk dat richting de derde dimensie gaat, en tenslotte het werk dat richting animatie gaat.

Tweedimensionale tekeningen

Zoals in het vorige hoofdstuk aangehaald, merkte Hans de Cocq op dat televisie vooral in de begintijd 'radio met een beeld' was, omdat met de mogelijkheid om beelden te laten bewegen nog weinig werd gedaan.⁴⁰ Dit was de tijd van de stilstaande tekeningen, die overigens nog steeds werden gemaakt toen de animatietechniek op de afdeling mogelijk werd. Het programma dat ik in hoofdstuk 4 zal behandelen, *Liegbeesten en Apekoppen*, is in 1992 geïllustreerd door Johan Volkerijk, wat aangeeft dat toen nog steeds op de traditionele manier werd getekend, zonder animatie of driedimensionaliteit te gebruiken.

Johan Volkerijk geeft aan hoe stilstaande tekeningen samen kunnen gaan met een bewegend medium als televisie: "*Je krijgt als opdracht een verhaal, dan deel je de tekst in een aantal stukken op, waarbij een illustratie komt*".⁴¹ Deze scènes worden dan getekend naar inzicht van de illustrator, en vervolgens worden deze tekeningen met een videocamera opgenomen om daarna uitgezonden te worden. Vaak maakten de illustratoren storyboards, zodat de technicus wist hoe lang een tekening in beeld moest zijn en welke camerastanden er gebruikt moesten worden. De enige beweging die uiteindelijk te zien is, is de beweging van de camera. De illustrator kan ervoor kiezen om de tekeningen gewoon in beeld te brengen zonder beweging, maar vaak maakt hij een grotere tekening, zodat uit één tekening een overzichtsbeeld en nog een of meerdere detailbeelden opgenomen kunnen worden. Henk Vermolen en Hans de Cocq beschrijven bijvoorbeeld een hele langwerpige tekening van een lange kloof, de camera kon er dan van links naar rechts overheen pannen (overigens kan in dit geval natuurlijk geen overzichtsbeeld gemaakt worden, omdat dan de randen van de tekening in beeld komen).⁴² Ook is het mogelijk om de suggestie te wekken dat getekende figuren bewegen, door de camera over de tekening te laten bewegen met een pan of zoom.⁴³ Het werken op deze manier scheelt een hoop tekenwerk omdat zo langer met een tekening kan worden gedaan. Bovendien hoefden de illustratoren dezelfde figuren en situaties dan minder vaak opnieuw te

³⁷ Interview Arie Teunissen, zie bijlage, p.30

³⁸ Interview Henk Vermolen, zie bijlage, p.24

³⁹ Sierman, 1999, p.7

⁴⁰ Sierman, 1999, p.7

⁴¹ Interview Johan Volkerijk, zie bijlage, p.27

⁴² Jans, 2009, zie bijlage, p.20

⁴³ Interview Johan Volkerijk, zie bijlage, p.28

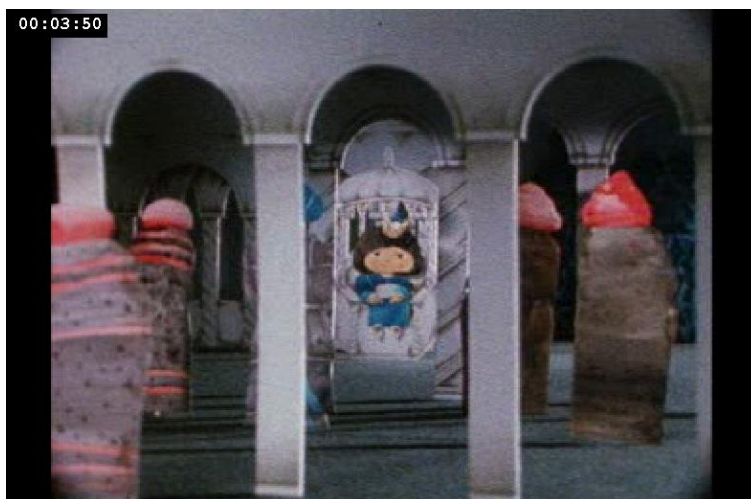
tekenen.⁴⁴ Later werd ook veel tekenwerk met de Paintbox gedaan, een apparaat met de software om tekeningen te maken.⁴⁵ Arie Teunissen was hier onder andere goed in.⁴⁶

Er zijn ontwerpen van illustratoren die van deze stilstaande tekeningen afwijken, maar toch bij deze groep horen. Hans de Cocq en Henk Vermolen spreken bijvoorbeeld over een eenvoudige methode om figuren te laten bewegen, met schuifjes die buiten beeld eenvoudig aangetrokken konden worden, waardoor op de tekening iets zichtbaar of juist onzichtbaar wordt.⁴⁷ Dit kan gezien worden als een eerste poging tot beweging, maar omdat dit meestal maar om enkele elementen uit een tekening gaat, en dit de enige bewegingsmogelijkheid is, laat ik dit nog binnen deze eerste categorie vallen.

De derde dimensie

Voorals Henk Vermolen geeft in het interview aan dat hij verschillende manieren heeft bedacht om van het platte vlak af te komen. De eerste is het maken van een gelaagde structuur. Hij liet bij de afdeling Decorbouw een rek maken waar glasplaten in geschoven konden worden. Op de onderste plaat kwam dan een ondertekening van een bepaalde omgeving, en op de platen erop de figuren die zich in die omgeving bevinden. Op deze manier heeft hij *Van den visser en zijn vrouw opgenomen*, een verhaaltje voor het Schooltv-programma *Pak je prentenboek* uit 1985. Een groot voordeel van deze methode is dat bij panbewegingen de figuren lijken te verplaatsen ten opzichte van de achtergrond, wat ook het geval is bij camerabewegingen met menselijke acteurs.⁴⁸

Een andere methode bedacht hij voor het IKOR-programma *Kleine Isar* (1980). Bij dit programma ging hij uit van een soort maquette: een tafel met een dikke laag piepschuim, waar getekende figuren en 'decorstukken' op satéprikkers ingestoken konden worden. De camera kon op deze manier langs alle figuren pannen, in- en uitzoomen en mooie totaalshots maken met diepte (Afb. 1). Ook was het mogelijk om meer met licht te doen, zoals het suggereren van dag en nacht.⁴⁹



Afbeelding 1: Screenshot KLEINE ISAR, *De ster*, NCRV

Monaa van Vlijmen spreekt nog over apparatuur en software die ze bij De Beeldenstorm gebruikte, en waarmee ze voor die tijd bijzonder goed 3D-afbeeldingen kon renderen.⁵⁰ Hier ga ik nu echter niet verder op in, omdat dit buiten de Grafische Afdeling, en zelfs buiten de NOS valt.

⁴⁴ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.34

⁴⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Quantel_Paintbox, mei 2010

⁴⁶ Interview Arie Teunissen, zie bijlage, p.31

⁴⁷ Jans, 2009, zie bijlage, p.20

⁴⁸ Interview Henk Vermolen, zie bijlage, p.24

⁴⁹ Ibid. p.24

⁵⁰ Interview Monaa van Vlijmen, zie bijlage, p.34

Animatie

Veel illustratoren zijn op den duur gaan experimenteren met animatie. Zoals ik al aangaf begon het met het wegtrekken van schuifjes, maar al gauw werden er hele celanimaties gemaakt. Het principe is als volgt: over een papieren tekening worden steeds nieuwe doorzichtige vellen gelegd, waarop bijvoorbeeld een figuur is getekend dat steeds een beetje anders is afgebeeld. Door het beeldje voor beeldje opnemen van deze vellen ontstaat een beweging.⁵¹ Hoewel dit een tijdrovende manier van werken was, was dit wel een methode die veel mogelijkheden bood, en waar veel illustratoren gebruik van maakten. Deze vorm is nog steeds erg illustratief doordat elk frame getekend moet worden, maar door de typerende techniek is het niet meer te rekenen onder de tweedimensionale, stilstaande tekeningen. Hier wordt het echt animatie. In het volgende hoofdstuk zal ik een kinderprogramma behandelen met binnen de illustraties ook een kleine animatie.

⁵¹ Interview Henk Vermolen, zie bijlage, p.24

Hoofdstuk 4

Liegbeesten en apekoppen

LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN (regie: Wim Stokhof, vertelstem en zang: Frank Groothof) is een vierdelig kleuterprogramma uit 1993 van de NOT, waarin kleuters allemaal stoute dingen doen. In de eerste aflevering, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, gaat een schoolklas met kleuters naar de bieb. Josien gaat zo op in het huppelen dat ze vergeet over te steken en bijna onder een auto terecht komt, een jongetje neemt in de bieb een boek onder zijn trui mee en een ander meisje gaat op een echte politiemotor zitten. Omdat ik dit programma enkel gebruik ter illustratie van de voorgaande hoofdstukken, zal ik alleen ingaan op het eerste deel van het programma, waarin Josien na het huppelen de straat over rent terwijl het stoplicht op rood staat.⁵²

Het programma is geïllustreerd door Johan Volkerijk en bestaat voor het grootste deel uit stilstaande tekeningen, maar er zit ook enkele korte celanimaties in. Daardoor heb ik de mogelijkheid om op beide technieken dieper in te gaan.

In het eerste hoofdstuk heb ik erop gewezen dat het gelijk stellen van grafisch en bewegend werk foutief is, evenals het gelijk stellen van illustratief en stilstaand werk. Aan dit programma is te zien dat, hoewel er beweging in voorkomt, de beelden volledig illustratief zijn. Voor zowel de stilstaande tekeningen als de animatie (die ik beide nog zal behandelen) geldt dat beweging nodig is, omdat televisie een tijdgebonden medium is. Ook heb ik in het tweede hoofdstuk aangegeven dat er een verschil is tussen het medium en de kunstvorm die via het medium wordt getoond. In dit geval is het medium televisie, en de kunstvorm illustratie.



Afbeelding 2: Screenshot leader LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, NOT

Gelijk al in de leader is te zien hoeveel tijd je uit één tekening kan halen. Deze leader duurt een minuut, en is volledig opgenomen van één enkele tekening. Op deze tekening is een hele groep kinderen te zien, en er is van alles aan de hand. Er wordt met water gespoten, een jongetje kijkt heel vies naar een bord eten, en er rent zelfs een meisje met een hond tussen al die kinderen door (afb. 2). De titel verschijnt over de overzichtstekening, en wanneer die weg is maakt de camera deelopnamen van de tekening. Het begint met een lange pan- en tiltbeweging van linksonder naar rechtsboven,

⁵² De eerste aflevering van LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN: *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, is gedigitaliseerd en te viewen bij het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid te Hilversum.

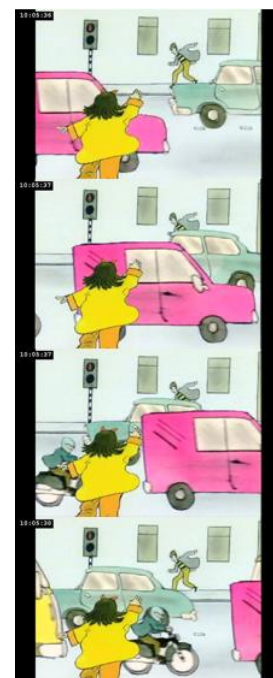
van het meisje met de hond via het meisje dat water op haar gezicht krijgt en het huppelende meisje naar het meisje dat het boek omhoog houdt (afb.3-6). Deze beweging duurt ongeveer tien seconden, terwijl het openingsliedje gezongen wordt. Daarna volgt een reeks close-ups van de afgebeelde kinderen tot het liedje afgelopen is, en het eindigt inzoomend op het boek dat omhoog gehouden werd, daarin verschijnt de titel van de aflevering. Alleen al aan deze minuut beeldmateriaal is te zien hoe de eerder genoemde eisen die televisie stelt aan illustratie op het gebied van tijd, beeldformaat en kleur, ook in dit televisieprogramma duidelijk naar voren komen.



Afbeelding 3-6: Screenshots van leader LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bie*, NOT

Tijd

Eerder noemde ik drie manieren waarop tijd een belangrijke factor is voor tv-illustratie. De eerste, beweging, is zowel voor 'stilstaande' tekeningen als voor animatie heel belangrijk. Bij de kleine animatie die in het programma zit, zien we dat Josien over wil steken, maar er komen heel veel auto's langs, van twee kanten. Josien staat stil, net als de juf aan de overkant, maar de auto's bewegen vloeiend van links naar rechts, en aan de overkant van de straat andersom. Waarschijnlijk zijn de auto's op cel getekend, zodat de op papier getekende voor- en achtergrond hetzelfde kunnen blijven en alleen het middenstuk hoeft te bewegen (afb.7-10). Maar ook met de stilstaande Josien wordt beweging gesuggereerd: ze reikt met een hand naar voren, de andere heeft ze opzij, en een been staat voor het andere alsof ze de straat op gaat rennen. Hoewel ze zelf niet in de beweging van de animatie opgaat, suggereert haar houding toch dat ze de straat op rent. Volkerijk gebruikt verschillende manieren om beweging te suggereren in stilstaande tekeningen. Houding is er een van, een andere is het gebruik van lijntjes, zoals in strips gebruikelijk is. In de begintekening die ik hierboven beschreven heb is te zien hoe de hond met zijn staart lijkt te kwispelen, dit komt door de lijntjes die rond de staart te zien zijn. Er is nog een derde manier



Afbeelding 7-10: Screenshots uit LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bie*, NOT

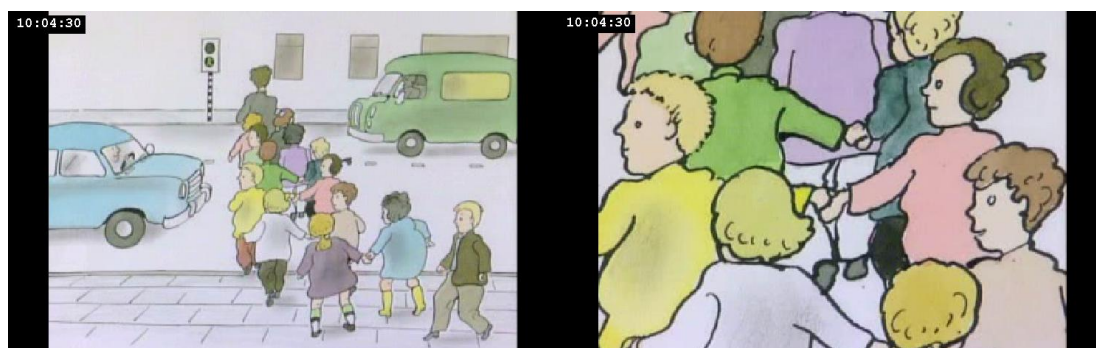
waarop de tekenaar beweging suggereert: voordat de spannende oversteekscène begint, staat Josien te huppelen voor een winkelruit, zodat ze zichzelf goed kan bekijken. Voor deze scène zijn maar een paar tekeningen gebruikt, die om beurten getoond worden. Door de wisseling van de tekeningen lijkt het alsof ze echt aan het huppelen is, terwijl geen animatie gebruikt is. Dit is overigens ook weer een handige manier om tekeningen te hergebruiken (Afb. 11-12).

Timing is de tweede manier waarop tijd een belangrijke invloed heeft op tv-illustratie. Het is belangrijk om zowel met animatie als met tekeningen te letten op het geluid of de muziek. In dit programma is te zien dat erg gelet is op het moment waarop de beelden gewisseld moeten worden. Het huppelen van Josien bijvoorbeeld gebeurt op het ritme van het liedje dat ze zingt: *“Hiep, hiep, hiep, we gaan naar de bieb!”* Zo lijkt het alsof ze op de maat van het liedje van been wisselt.

De derde manier is de kijktijd. Ik had al aangegeven dat de kijktijd een groot verschil is vergeleken met illustraties voor boeken. Bij de laatste bepaalt de lezer/kijker zelf hoe lang naar de illustraties gekeken mag worden. Het feit dat dit bij tv-illustratie niet kan heeft invloed op de manier waarop getekend wordt: er moeten sterke, heldere tekeningen gemaakt worden met weinig details. Dat is in deze tekeningen duidelijk te zien. Bij de huppelende Josien is niet meer te zien dan de suggestie van een straat en een winkelruit. Op dit moment is de handeling, het huppelen, het belangrijkste, verdere detaillering van de achtergrond is niet nodig en zou alleen maar afleiden. Ook is in de tekening waarop de juf met de kinderen oversteekt te zien dat behalve twee auto's en een stoplicht geen objecten te zien zijn (die er in werkelijkheid wel zouden kunnen zijn, denk aan prullenbakken, een zebrapad, fietspad, voetgangers). De auto's en het stoplicht zijn relevant voor de situatie: het stoplicht geeft aan wanneer ze over mogen, de auto's stoppen op dat moment. Aan de overkant is een suggestie van een gebouw te zien, en een stoeprand. De nadruk ligt op het oversteken van de juf met een groep kinderen (Afb.11). Wat wel sterker gedetailleerd is, is dat waar nog op ingezoomd gaat worden. In het shot dat erop volgt zien we dat ingezoomd wordt op de kinderen die netjes de handen vast hebben zoals juf ze dat opgedragen heeft. De nadruk ligt nu op de handjes in het midden van het beeld, en verder valt op hoe de kinderen lopen: ze kijken naar voren of opzij naar de auto's, of babbelen met elkaar (Afb. 12).



Afbeelding 11-12: Screenshots uit LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, NOT



Afbeelding 13-14: Screenshots uit LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, NOT

Beeldformaat en kleur

Over kleur zei ik eerder dat er een periode is geweest waarin zowel kleuren- als zwart-wit televisies in gebruik waren, wat effect had op het kleurgebruik van de illustratoren. In dit geval lijkt het me niet zinvol om daar verder op in te gaan, aangezien het programma in 1992 is geïllustreerd.⁵³ Tegen die tijd was de kleurentelevisie in de meeste huiskamers te vinden. Wel is te zien dat kleur wordt ingezet met een bepaald doel: het suggereren van diepte. Bij de tekening waarop de juf met de kinderen oversteekt is te zien dat de achterste muur grijs is, terwijl de kinderen, die dichtbij staan, felgekleurde jasjes aan hebben. In de animatie is het contrast nog groter. Josien staat met haar felgele jas vooraan, de juf aan de overkant valt met haar grijze jas veel minder op en gaat bijna op in de al even grijze achtergrond. De auto's die langskomen zijn feller, maar de auto's vooraan, die naar rechts gaan, zijn alweer feller gekleurd dan de auto erachter, die naar links gaat. Hierdoor lijkt de afstand tussen Josien en de juf groter dan wanneer alles felgekleurd zou zijn geweest.

De laatste eis die televisie stelt aan illustratie is het beeldformaat van 4:3, en hoewel de tekenaar door middel van grote overzichtstekeningen probeert om buiten dit kader te gaan, zorgt hij toch dat er steeds de mogelijkheid is om de figuren goed in het kader te plaatsen. Zo is de huppelende Josien voor de winkelruit netjes binnen het kader gecentreerd, en ook de grote overzichtstekening aan het begin past mooi binnen de 4:3 verhouding. Bij tekeningen waarop wordt ingezoomd is er nog een extra moeilijkheid, omdat de details die duidelijker in beeld komen ook goed in beeld moeten komen. Een heel langwerpige voorwerp is bijvoorbeeld moeilijker in te kaderen dan een voorwerp dat dezelfde verhoudingen heeft als de beeldbuis. In de keuzes voor de close-ups, nog tijdens de leader, wordt daar rekening mee gehouden. De close-up van het meisje dat water op haar hoofd krijgt is sterk, doordat haar schrikreactie midden in het beeld is, maar ook omdat een grote hoeveelheid water net in beeld is en er nog net een suggestie van haar opgeheven armen te zien is. Hoewel de close-up heel dichtbij genomen is, is er heel veel beweging en emotie te zien (Afb. 15).



Afbeelding 15: Shot uit LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, NOT

Samenvattend is te zeggen dat Johan Volkerijk in de aflevering *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, van het programma LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN ervoor heeft gekozen om stilstaande tekeningen en animatie te combineren. Hierin ligt ook bij de stilstaande tekeningen de nadruk vooral op bewegingen en kleine handelingen, die hij op verschillende manieren tot uiting heeft gebracht, waaronder het pannen en zoomen op een grote tekening, het snel wisselen van stilstaande tekeningen en het gebruik van bewegingslijntjes. Ook zet hij het kleurgebruik in om diepte te suggereren en maakt hij slim gebruik van het beeldformaat om bepaalde bewegingen of emoties te benadrukken.

⁵³ Aangezien de uitzenddatum 21 april 1993 was, en Johan Volkerijk in 1992 uit dienst trad bij de NOB, ga ik er vooralsnog van uit dat het programma in 1992 is geïllustreerd, en in 1993 is uitgezonden.

Conclusie

Toen *Revue der reclame* redacteur Hans Buys in 1967 schreef over de twee verschillende vormen van telegrafiek: 'het gewone werk' en 'de echte telegrafiek', sprak daaruit de opvatting dat het bewegende beeld interessanter, complexer was dan de 'gewone', stilstaande tekeningen. Door deze opvatting als startpunt te nemen heb ik getracht om mijn centrale onderzoeksvraag te beantwoorden:

Aan welke visuele eisen moet illustratie voor televisie voldoen?

In eerste plaats was het nodig om aan te geven dat het stilstaande werk zeker niet onderdoet voor het bewegende werk, en ten tweede dat het onderscheid tussen stilstaand en bewegend werk niet zozeer aan de orde is. Nuttiger is om onderscheid te maken tussen illustratief en grafisch werk, omdat het stilstaande werk evenveel met tijd te maken heeft als het bewegende werk: televisie is een tijdgebonden medium. Bovendien kunnen grafiek en illustratie beide zowel stilstaand als bewegend ingezet worden.

De visie van de illustratoren bevestigt dit. Door te wijzen op hun werkwijze, waarin het onderscheid tussen grafiek en illustratie duidelijk naar voren komt, in tegenstelling tot het onderscheid tussen stilstaand en bewegend werk dat helemaal niet aan de orde komt, leggen ze ieder onafhankelijk van elkaar de nadruk op het bewegende aspect van televisie dat zowel effect heeft op bewegende kunstvormen als animatie en bewegende grafiek als op stilstaande tekeningen.

Voor het beantwoorden van mijn onderzoeksvraag bleek het voornamelijk zinvol om te onderzoeken wat de eisen zijn die televisie aan illustratie stelt. Tijd is, zoals ik hierboven aangeef, een bijzonder belangrijke factor. Zowel beweging en timing als de kijktijd spelen een belangrijke rol bij het tekenen en opnemen van geïllustreerde programma's, en zorgen er onder andere voor dat illustraties helder getekend moesten zijn, met weinig details. Het beeldformaat van televisie was ook een restrictie, net als het feit dat lange tijd zowel zwart-wit als kleurentelevisies in gebruik waren. Contrast was zodoende heel belangrijk voor het goed overkomen van de tekeningen.

Illustratoren hadden veel vrijheid op de Grafische Afdeling, en kregen alle kans om, binnen de opdracht, te experimenteren met verschillende technieken. Zodoende konden ze alle grenzen van illustratie binnen het medium televisie opzoeken, wat veel verschillend werk heeft opgeleverd. Kort gezegd kan al dit werk in drie groepen ingedeeld worden: de tweedimensionale, stilstaande tekeningen, de illustraties die gebruik maken van een derde dimensie, en animatie. Dit laatste reken ik onder illustratie omdat de animaties die door tv-illustratoren zijn gemaakt nog steeds sterk illustratief van aard zijn.

Dit laatste is te zien in het kinderprogramma *LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN*, dat in 1992 geïllustreerd is door Johan Volkerijk. In dit programma wisselt hij illustratie en animatie af, en bij beide ligt de nadruk op beweging, op kleine handelingen, die dus alles te maken hebben met tijd. Ook is in dit programma te zien dat Volkerijk bewust gebruik maakt van het beeldformaat, en hoewel contrast niet meer nodig is vanwege het feit dat de zwart-wit televisie in 1992 niet veel meer gebruikt werd, is te zien dat kleur nog steeds een belangrijke rol speelt, nu met name om meer diepte te suggereren.

Tv-illustratie heeft met andere factoren te maken dan boekillustratie, namelijk met de eisen die televisie aan de illustraties stelt. In tegendeel tot wat Buys beweert heeft tv-illustratie alles met tijd te maken, in beweging, timing en kijktijd. Televisie werkt met tijd, en daarom illustratie ook. Daarnaast stelt het medium televisie visuele eisen met betrekking tot het beeldformaat en kleur. Dit heeft als gevolg dat tv-illustraties helder en contrastrijk zijn, zodat ze in één oogopslag te bekijken zijn. Deze eisen zijn altijd aanwezig, of de illustraties nou twee- of driedimensionaal zijn, stilstaan of bewegen.

Voor verder onderzoek

Met deze scriptie heb ik naast mijn onderzoek ook een beeld willen schetsen van het nog braakliggende onderwerp tv-illustratie. Het veld is veel groter dan ik in deze scriptie kan behandelen, en er zijn dan ook nog vele onderwerpen die ik heb laten liggen. Een aantal daarvan – er zijn er ongetwijfeld meer – zal ik hieronder aangeven.

Er is een financieel stuk dat ik heb laten liggen. Ik gaf in deze scriptie aan dat de illustratoren veel vrijheden hadden om te maken wat ze wilden, doordat ze in loondienst waren, en alles uit de grote pot betaald werd in plaats van per opdracht. Uitgezocht zou kunnen worden wat het effect hiervan precies was, in vergelijking tot de periode die aanbrak toen de NOS in 1988 veranderde in NOB en kijkcijfers een belangrijkere rol gingen spelen. Ook werd door Johan Volkerijk aangegeven dat ondanks het feit dat op de Grafische Afdeling het wiel werd uitgevonden op het gebied van animatie, de techniek in de reclamewereld al bekend was en gebruikt werd. Is er een verandering in illustratief werk te zien naarmate er meer apparatuur beschikbaar kwam? En is er een verband te vinden tussen apparatuur gebruikt voor reclame en voor de Grafische Afdeling?

Verder hebben de illustratoren verschillende meningen over hoe hun werk gewaardeerd werd. Voor verder onderzoek zou kunnen worden gekeken naar aftitelingen, maar bijvoorbeeld ook naar salarissen (bijvoorbeeld in vergelijking tot salarissen van de decorontwerpers) om een beter beeld te krijgen van hoe deze discipline gewaardeerd werd.

Tot slot gaf ik aan dat ik tot nu toe niets gevonden heb over Jos van Grieken. Graag zou ik willen weten of er nog geschreven bronnen van of over hem bestaan. Verder is onderzoek naar het visuele materiaal dat hij voor de Grafische Afdeling heeft gemaakt ook nog mogelijk, maar dit geldt eigenlijk voor alle illustratoren.

Ook heb ik maar kort de aandacht kunnen geven aan tv-illustratie ten opzichte van andere media en kunstuitingen. Heel benieuwd ben ik naar overeenkomsten en verschillen tussen tv-illustratie en boekillustratie, en tussen tv-illustratie en animatie. Maar ook naar de relatie tot de platenhoes, grafisch ontwerp (voor zowel tv als boeken), vrije kunst en film ben ik benieuwd. Ook zou ik met meer tijd dieper in willen gaan op mogelijke verschillen in illustratie voor zwart-wit televisie en voor de kleurentelevisie.

Dan zijn er nog gebieden die kort worden aangehaald door de illustratoren maar te ver buiten het onderwerp vielen voor dit stuk. Een ervan is de Beeldenstorm, waarvoor Monaa van Vlijmen heeft gewerkt. Hier heb ik niet verder naar gezocht, maar aangezien dit bedrijf concurrerend werkte kan het een verhaal opleveren parallel aan deze scriptie. Van Vlijmen gaf al aan dat in dit bedrijf veel meer de nadruk lag op de nieuwste technieken om 3D afbeeldingen te maken, hier zou ik graag meer over willen weten. Daarnaast ben ik ook nieuwsgierig of en op welke manier het fenomeen tv-illustratie in het buitenland heeft bestaan.

Tot slot wil ik eindigen met een geval apart: Sesamstraat. In archieven is het materiaal dat voor Sesamstraat gemaakt is niet te vinden, maar het is waarschijnlijk de grootste bron van illustratie. Graag zou ik daar een inventarisatie van willen zien, om daar verder onderzoek naar te kunnen doen. Bovendien ben ik pas te weten gekomen dat Sesamstraat nu nog steeds illustratoren in dienst heeft. Dit maakt me benieuwd naar wie die illustratoren zijn en of ze nu ander werk maken dan er destijds werd gemaakt. Verschillen de technieken met vroeger? Hoe zijn de vrijheden voor de illustratoren op dit moment? En natuurlijk: zijn er nog meer programma's die op dit moment gebruik maken van illustratie? Ik zal, zoals ik in mijn voorwoord al aangaf, komend jaar zelf een deel hiervan verder onderzoeken.

Literatuur

- Bordwell, D., Thompson, K., *Film Art: An Introduction*, McGraw Hill, New York, 2008
- Buys, H., 'Engelsen zijn meesters op terrein van telegrafiek', *Revue der Reclame*, 1967, pp. 204-205
- Hoogland, G.M., interview Henk Vermolen, ongepubliceerd, 2009, bijlage 2
- Hoogland, G.M., interview Johan Volkerijk, ongepubliceerd, 2009, bijlage 3
- Hoogland, G.M., interview Arie Teunissen, ongepubliceerd, 2009, bijlage 4
- Hoogland, G.M., interview Monaa van Vlijmen, ongepubliceerd, 2009, bijlage 5
- Jans, S., *Samengevoegde tekst: interviews met Hans de Cocq en Henk Vermolen*, ongepubliceerd, bijlage 1, 2009
- Mager, R., 'De duivelskunstenaars van de NOS', *Ariadne*, 1969, pp. 814-816
- Mager, R., 'NTS-grafici buiten beeld', *Ariadne*, 1965, pp. 817-819
- Mager, R., 'Stijgende lijn in niveau van Nederlandse tv-graphics', *Ariadne*, 1969, pp. 790-791
- Nieuwenhuijsen, B., 'Hans de Cocq: Een geboren illustrator met een eigen handschrift', *Spreekbuis*, 2009
- Nonymus, A., *Gesprek met Hans de Cocq: grafisch ontwerper van de Nos*, Kunst drukkerij Mercurius, Wormerveer, 1970
- Ruarus, P., 'De Vormgevers', *Graficus: Afdeling Grafisch Ontwerp NOS*, 1986, jr. 86, nr. 17, afl. 10, pp. 16-23
- Sierman, K., *Biografische gegevens Hans de Cocq*, Stichting geschiedschrijving illustratie Nederland, 1999
- Sierman, K., *Cv en interview Hans de Cocq*, HKU, 1999
- Stark, J., 'De elektrografische NOS-ontwerpers', *Ariadne*, 1969, pp. 1584-1585
- Wikipedia, 'Quantel Paintbox', http://en.wikipedia.org/wiki/Quantel_Paintbox, april 2008
- Wijffjes, H., *Omroep in Nederland*, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1994

Audiovisuele bronnen

- LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, Stokhof, W. (regie), 1993, NOT
- KLEINE ISAR, *De ster*, Butzelaar, F. (regie), 1980, NCRV

Afbeeldingen

Afbeelding 1 is een screenshot, genomen van de eerste aflevering *De Ster*, van het gedigitaliseerde programma KLEINE ISAR, te vinden bij het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

Afbeeldingen 2 – 15 zijn screenshots, genomen van de eerste aflevering *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, van het gedigitaliseerde programma LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN, te vinden bij het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

De afbeelding op de voorpagina is een detail van afbeelding 15, een screenshot van de aflevering *Hiep hiep hiep ... we gaan naar de bieb*, van het gedigitaliseerde programma LIEGBEESTEN EN APEKOPPEN.

Bijlage 1

Samengevoegde tekst: interviews met Henk Vermolen en Hans de Cocq

Gebaseerd op verscheidene interviews met en schriftelijke correcties door HV en HdC.

Televisievormgeving

Illustratieve vormgeving voor televisie is zoals de platenhoes of een boekomslag. Het dient voor de sfeer van het programma, het is het uithangbord en het werkt inhoudelijk.

Illustratie voor televisie heeft natuurlijk enkele beperkingen die je bij andere illustratievormen minder of niet hebt. De eerste is de tijd van waarneming, die is veel korter op tv dan bij een platenhoes. De tweede beperking is de 3x4-verhouding waar je je altijd aan moest houden. De enige uitzondering daarop was een lange tekening, bijvoorbeeld van een diepe kloof, waar de camera dan over glijdt. De derde is een praktische: voor programma's als Schooltelevisie moest je opletten welke kleuren je gebruikte. Hoewel het in kleur werd opgenomen, moest je er rekening mee houden dat scholen enkel beschikten over zwart-wittevisietoestellen. Rood bijvoorbeeld is een gevaarlijke kleur, dat wordt heel wat zwarter in zwart-wit. Pas veel later werden geld en kijkcijfers ook een beperking.

Technieken

Ik zal eerst vertellen hoe het eraan toging. Je kreeg een tekstje, je bedacht van welke scènes je een tekening zou maken en hoe lang elke tekening te zien zou zijn. Daar maakte je een klein schetsje van en daarmee ging je naar de computeroperator. Pas als die dacht dat het geheel op te nemen was in vier uur, ging je aan de slag, want een halve dag in de studio was duur. In het begin deed iedereen allerlei opdrachten. Later zijn we ons gaan specialiseren in illustratie (in ons geval) of in grafische vormgeving. Voor sommigen van ons betekende deze specialisatie soms dat we inspraak kregen in de inhoudelijke kanten van het programma, dan zaten we met de regisseur en de tekstschrijver samen om het programma te bedenken.

We hadden verschillende technieken van illustreren. Dit is geen eindige lijst, maar ik kan er wel enkele noemen. Ten eerste zijn er de dingen die je in een plat vlak kon doen. Voor programma's als Sesamstraat werden verhaaltjes voorgelezen. Dan maakten we enkele tekeningen per verhaaltje. Of dat er nu vier of zes waren, kozen we zelf. In de aflevering werd er afgewisseld tussen de vertelster en je schilderen. Dat waren nog geen bewegende dingen, gewoon een schilderij in kleur, dat telkens zo'n 15 seconden werd gefilmd.

Een andere methode is om te werken met uitgeknipte figuren, die dan eventueel losse ledematen hebben, bijvoorbeeld een gebogen arm die je in het volgende beeld vervangt door een wijzende, of armen die met behulp van een splitpen stukje voor stukje

bewegen. Je kan ook de achtergrond in verschillende platte, uitgeknipte lagen maken - zo kan je een figuurtje weg laten wandelen door hem telkens tussen twee andere heuvels te steken en dat kort te filmen.

Dan had je natuurlijk nog animatie. Je filmt een figuurtje in een bepaalde positie, legt de camera stil, verschuift een armpje een beetje, filmt weer een kort stukje, schuift het armpje nog wat op etc. Later zijn er nog computertruukjes bijgekomen. Zo kon je heel gemakkelijk beweging in je filmpje krijgen.

Waar ik [HV] een sterke nadruk op gelegd heb, is dat ik af wou van het platte vlak. Dat deed ik op twee manieren, die allebei gebruik maakten van uitgesneden figuren en achtergronden. Voor de eerste manier hadden we bij de smederij een rek laten maken, waarin we op verschillende niveaus glasplaten konden leggen, met daarop de figuren en decorstukken. Het resultaat zorgde voor een scherpteverschil dat diepteverschil suggereerde. De tweede manier heb ik bedacht toen ik Kleine Isar moest gaan maken. We legden piepschuim op een tafel, daarover ging een kleed (groen voor landschap, wit voor een marmeren kasteel) en daarin waren satéstokjes geprikt waaraan de figuurtjes en de decorstukken zijn vastgeplakt, zodat die rechtstaan in het landschap. Dat geeft een soort kijkdooseffect; er is geen beweging. Die kan echter wel geïmpliceerd worden doordat de camera inzoomt en over de opstelling schuift. Het voordeel van deze manier tegenover die met de glasplaten is dat je hierbij licht kan gebruiken om specifieke dingen bij te lichten of net duister te laten. Dat geeft een enorm verschil wat sfeer betreft.

Daarnaast is er een evolutie geweest in de technieken die we ter beschikking hadden. Vroeger deden we echt alles met de hand. Ieder lettertje werd met de hand getekend of gedrukt. Ook landkaarten en titelkaarten tekenden we. Dan had je daarnaast nog schuifanimaties, dat was een handigheidje: je trekt een luikje weg, zodat de tekst eronder te voorschijn werd geschoven in een venstertje. Later werd de fotografische tekstverwerking ingevoerd en nog later deed de computer zijn intrede.

Vrijheid

Wij waren niet gebonden aan een opdrachtgever, zoals onze collega-illustratoren in een uitgeverij. We hadden het verhaal dat als basis diende en dat we naar alle vrijheid uitwerkten. We kozen zelf hoeveel tekeningen we maakten en in welke stijl of met welke techniek. Zoals eerder gezegd hadden we soms zelfs inhoudelijke inspraak, namelijk in de redactievergaderingen. Het was een gouden eeuw qua mogelijkheden.

Later legde de financiële kant ons grote beperkingen op. De Tweede Kamer had besloten dat de NOB commerciëler moest gaan werken. Daardoor kwam de focus erg op geld te liggen. Op den duur is de hele afdeling illustratie opgedoekt, alles wordt tegenwoordig uitbesteed. Naast die beslissing van de Tweede Kamer zorgde ook de vertrouwen voor beperkingen. Sinds de opkomst van de TROS zijn ze ook bij ons op kijkcijfers gaan letten. Vroeger kon je gewoon maken wat je mooi vond, zolang het in

maximum een halve dag op te nemen was; dat kon niet meer sinds de opkomst van de kijkcijfers.

Vakman of kunstenaar?

Wij zijn geen kunstenaars, wij zijn vakmensen - het is immers in opdracht.

Voorbeelden

De bekende illustratoren natuurlijk: Peter Vos, Peter van Straaten, Friso Henstra. De ideeën kwamen van overal en nergens, zoals bij een schrijver of een cineast.

Ideeën voor verder onderzoek

Geen idee.

Kritieken

Over het algemeen kan je zeggen dat we geïsoleerd werkten. De mensen beseffen vaak niet dat alles wat ze zien gemaakt moet worden. Soms hadden tijdschriften en vakbladen wel interesse, bijvoorbeeld naar aanleiding van een expositie; dan waren ze wel lovend.

Leukste programma

Het leukste programma waaraan we hebben gewerkt? Dat is voor elke illustrator anders natuurlijk.

HdC: Open en bloot. Daarbij zat ik in de redactievergadering, er was bij alles overleg over het hele programma, niet alleen over de illustraties. Een ander heel leuk programma was een literair: Randfiguren.

HV: Kleine Isar, Sesamstraat natuurlijk, de Bijbelverhalen en Schooltelevisie.

Sanne Jans
Weesperstraat 47A 1018 DN Amsterdam
06 29 35 39 68

Bijlage 2

Interview met Henk Vermolen

Illustrator voor NOS van 1961 Tot 1989

Door: Grietje Hoogland

Naar aanleiding van een gesprek op 25 juli 2009, in de woning van de heer Vermolen in Loosdrecht. Deze tekst bevat geen letterlijke uitspraken, tenzij met aanhalingstekens aangegeven. Deze tekst is geautoriseerd door de geïnterviewde. Noten aangegeven met HV zijn aanvullingen van Henk Vermolen.

Grafische afdeling

Op de afdeling ontwerp van de NTS, (nu: NOB)⁵⁴ werkten mensen met verschillende specialisaties. Grofweg was de Hoofdafdeling Ontwerp in te delen in twee afdelingen: de afdeling Decorontwerp, met ontwerpers en assistent-ontwerpers die bouwtekeningen maakten ten behoeve van de decoruitvoering, en de afdeling Grafisch Ontwerp met grafisch- en typografisch vormgevers, en natuurlijk de illustratoren. De afdeling Grafisch Ontwerp had vijf illustratoren vast in dienst, en daarnaast vaak stagiaires vanuit de verschillende academies. Beide afdelingen bestonden uit 35 man. Er heerste een scheiding tussen de grafisch vormgevers en decorontwerpers: volgens Henk Vermolen waren de decorontwerpers er beter in om zich te profileren dan de grafisch ontwerpers.⁵⁵ Misschien dat daar de onderwaardering die Vermolen opmerkt al begonnen is, hier kom ik nog op terug.

Op de grafische afdeling waren weer ruwweg twee groepen: grafisch vormgevers, vormgevers als Hans van der Jagt, Rob van den Berg, Will Bakker en Jaap Drupsteen, en illustratoren als Hans de Cocq, Johan Volkerijk, Arie Teunissen en Henk Vermolen zelf. Verder was Hans Moolenaar bijvoorbeeld gespecialiseerd in kalligrafie, hij werkte aan allerlei opdrachten waarbij kalligrafie nodig was, van titelrollen tot landkaarten, en ook was er in latere jaren een zeefdrukster op de afdeling werkzaam, en kwam er zelfs een trucagestudio.⁵⁶

Er werd weinig in teamverband gewerkt, iedereen werkte over het algemeen alleen aan de opdrachten. De opdrachten werden gegeven door regisseurs van programma's van de verschillende omroepen, met de vraag om een specifieke ontwerper of illustrator. Illustratoren waren vervolgens helemaal vrij om te bepalen hoeveel tekeningen er gemaakt moesten worden, en van welke scènes. Vermolen vergelijkt deze positie met die van illustratoren voor boeken, die over het algemeen van hun uitgever veel minder vrijheid krijgen. De communicatie tussen regisseur en illustrator was over het algemeen zwak: je kreeg na een uitzending vaak geen of nauwelijks een reactie. Als voorbeeld vertelt Vermolen over de

54 De Hoofdafdeling Ontwerp was onder de vlag van de NTS (Nederlandse Televisie Stichting, productiebedrijf). Dit werd later NOS (Nederlandse Omroep Stichting, facilitair bedrijf). Onder die naam waren ze zendgemachtigd, dit bedrijf had dus twee takken met dezelfde naam. Tenslotte het NOB (Nederlands Omroepproductie Bedrijf, uitsluitend facilitair bedrijf). HV

55 De Decorontwerpers waren nauw verbonden met de decoruitvoering. De consequentie van de nauwe band tussen die twee bedrijfsgroepen betekende dat binnen en buiten de bestaande omroepen – onze opdrachtgevers – het begrip decor, decorontwerp, beter bekend was. Organisatorisch was er een sterke band tussen deze twee bedrijfstakken. Die sterke verbondenheid bestond in de meeste gevallen niet voor de afdeling Grafisch Ontwerp, die dan ook vaak omschreven werd als 'titelafdeling'. De decorontwerpers waren dan ook duidelijker in beeld bij de realisatie van een programma en wisten zich als zodanig beter te profileren dan de grafisch ontwerpers en illustratoren. In veel gevallen werkten de ontwerpers van de grafische afdeling veel solistischer. Het heeft dan ook jaren geduurd voordat het werk van de grafisch ontwerpers en illustratoren op gelijke basis werden gewaardeerd, ook qua salaris. HV

56 Bij bepaalde programma's was de scheiding typografie en illustratie niet zo sterk en was er zelfs sprake van één ontwerper die zowel het typografische als het illustratieve deel van de opdracht ter hand nam. Per slot van rekening hadden wij allemaal dezelfde opleiding gehad en hebben de specialisaties zich pas in de latere jaren ontwikkeld. HV

illustraties die hij had gemaakt voor het verhaal ‘*Van de visser en zijn vrouw*’, van Schooltelevisie, waarvan later bleek dat de regisseur vele brieven had gekregen vanuit de scholen, omdat de vissersvrouw veel te eng bleek te zijn. Vermolen kwam er per toeval achter omdat hij zelf contact opnam met de regisseur.

Binnen de afdeling werden de illustraties op hoog tempo ‘geproduceerd’: binnen zeer korte tijd moest een illustrator een zelf te bepalen aantal tekeningen af hebben, afhankelijk van de hoeveelheid tijd die hem of haar werd gegeven, tot de dag van opname. De vrijheid die ze kregen was met name omdat regisseurs over het algemeen niet erg op de hoogte waren van de mogelijkheden van de grafische afdeling, bovendien was het bepalen van tijd en techniek een deel van het vakmanschap van de illustrator. Dit had als voordeel dat illustratoren hun tekeningen aan konden passen aan de tijd die ze ervoor hadden, door bijvoorbeeld minder tekeningen te maken, of de figuren en andere terugkomende beeldelementen sterk te stileren, daardoor konden ze uitgesneden worden en meerdere malen gebruikt worden. Hierdoor ging het werken onder hoge tijdsdruk nauwelijks ten koste van de kwaliteit.

Eigen werkwijze

Henk Vermolen heeft veel verschillende methoden bedacht om tijd te besparen. Hij gebruikte bijvoorbeeld ronde zwarte plakkertjes als ogen, zodat hij een figuurtje vaker kon gebruiken en een andere kant op kon laten kijken door enkel de plakkertjes te verplaatsen. Bij grote series, bijvoorbeeld voor Schooltelevisie, maakte hij kleurstenen met beschrijvingen hoe hij dezelfde kleur weer kon mengen, zodat hij niet iedere keer opnieuw het wiel uit hoefde te vinden.

Veel van zijn werk, waaronder dat voor Sesamstraat, bestond uit platte tekeningen, maar al gauw zocht hij naar mogelijkheden om diepte te suggereren. Op basis van bovengenoemde vrijheid was dit ook mogelijk. Zo heeft hij bij de afdeling decoruitvoering een rek laten maken waar glasplaten in konden worden geschoven, waar vervolgens verschillende figuren op konden worden geplaatst.⁵⁷ *Kleine Isar*, een Bijbelse kinderserie naar het boek van Bertus Aafjes, is weer op een andere manier gemaakt. Door de grote omvang van het project, liefst achttien afleveringen van 10 minuten, totaal een illustratieve productie van 3 uur, zocht Henk Vermolen naar een techniek om onnodige herhaling te voorkomen. Na het lezen van de eerste zes afleveringen van het script kwam hij tot de conclusie dat veel figuren steeds terug kwamen. Hij legde een laag piepschuim op een grote tafel, met daarover een kleed in een op dat moment geschikte kleur. In het piepschuim, waarmee hij bijvoorbeeld ook heuvels kon maken, prikte hij met satéprikkers de door hem getekende figuren, architectuur enzovoorts, zodat de cameraman de hele aflevering op die ene tafel kon opnemen. Alle figuren konden hergebruikt worden, zelfs toen er een sprong in de tijd werd gemaakt: het figuur van de terugkerende rover werd dertig jaar ouder gemaakt door er simpelweg een baard op te tekenen. Bijkomend voordeel van dit systeem was dat de cameraman een scène of een figuur makkelijk kon uitlichten, en dat bij een veranderde camera-instelling het probleem met het veranderende perspectief was opgelost. Vermolen tekende ook de storyboards, zodat de cameraman kon zien wat de regisseur of illustrator bedoelde. Overigens was de samenwerking tussen illustrator en regisseur in dit geval heel intensief.

Henk Vermolen werkte behalve voor de televisie in de avonduren als docent aan wat nu de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht (HKU) is. Als docent bleef hij scherp door de nieuwe ideeën die hij opdeed via zijn studenten, wat gezien de snelle manier van werken op

⁵⁷ Dit rek kon in de trucagestudio onder ene camera geplaatst worden. Door de lens de ene keer op de bovenste, en een andere keer op de middelste of onderste glasplaat scherp te laten stellen kreeg je niet alleen een diepte-scherpte verschil, maar konden ook uitgesneden figuren opnieuw gebruikt worden. Zo streefde hij naar een maximaal resultaat in dezelfde gegeven zendtijd. Onder andere *Van de visser en zijn vrouw* is op deze manier tot stand gekomen. Van de visser en zijn vrouw is ook in boekvorm verschenen, met omslagontwerp en binnenwerk van collega-grafisch ontwerper Frans Lasès. HV

de grafische afdeling erg handig was. Naast deze twee banen was het niet mogelijk om nog vrij werk te maken. Eenmaal heeft hij een opdracht buiten zijn werk om gehad, voor het bedrijf van zijn vader. Hij vindt zichzelf dan ook geen kunstenaar, omdat hij alleen in opdracht werkte. Hij heeft nooit voor andere media geïllustreerd, de zendgemachtigde moest toestemming verlenen voor opdrachten buiten de televisiebranche om. Lesgeven werd wel toegestaan. Bij het maken van de illustraties hield Vermolen in het achterhoofd of de opdracht voor volwassenen of kinderen was, maar, en hier spreekt hij namens de meeste illustratoren op de afdeling, de kern van hun motivatie was het plezier in hun vak. Het was even leuk om te werken voor jeugd als voor volwassenen. Heel veel plezier had Vermolen in 'Kleine Isar' omdat het zo'n groot project was voor een persoon, en verder net als al zijn collega's vond hij de opdrachten voor Sesamstraat fantastisch, met name omdat de teksten uitmuntend waren en erg tot de verbeelding van de illustratoren spraken.

Medium

Op de vraag of Vermolen zichzelf zag als illustrator of als medewerker voor de televisie, antwoordde hij stellig: illustrator. Maar hij voegde er direct aan toe dat met het medium televisie wel constant rekening moest worden gehouden, omdat dat zijn beperkingen, maar ook voordelen had. Zoals Vermolen zelf zegt, had het medium zijn eigen wetmatigheden zoals het formaat van het beeldscherm, en de korte tot zeer korte tijd van waarneming, een essentieel verschil met illustraties voor boek of tijdschrift. De laatste kunnen herbekeken worden. Voor Vermolen was dit gegeven een voorwaarde om met sterk gestileerde vormen en figuren te werken.

De ontwikkeling van illustratie naar animatie binnen de grafische afdeling vindt Vermolen niet baanbrekend. Het gebeurde gewoon, in tegenstelling tot het werk van Jaap Drupsteen, die als televisievormgever voor de VPRO echt vernieuwend was, baanbrekend voor die tijd. In vergelijking tot hem voerden de illustratoren enkel een vak uit. Overigens werd animatie altijd zo eenvoudig mogelijk gehouden vanwege de tijdsdruk en de beperkte apparatuur. De animatievorm van nu was om die redenen onhaalbaar.⁵⁸

Inspiratie

Volgens Henk Vermolen wordt iedere vormgever, of het nou in taal, muziek of beeld is, beïnvloed door de wereld om hem heen. De eigen talenten van de vormgever groeien samen met deze invloeden van buitenaf. Zelf weet hij niet echt waardoor hij beïnvloed is geweest: hij begon aan een opdracht met een bepaald idee in zijn hoofd, en tijdens het werken werd het weer heel anders.⁵⁹ Hij benadrukt wel dat de opmerking: 'iedereen kan tekenen' onzin is: net als bij muziek of het schrijverschap geldt ook voor tekenen dat velen zich technisch wel verder kunnen ontwikkelen, maar je moet er wel aanleg voor hebben, je moet je eigen beeldtaal ontwikkelen ondersteund door een goede techniek.

Voor de 'lesgeverij' nam Vermolen vaak boeken mee, omdat hij zijn studenten breed wilde informeren: hij wilde niet dat de studenten enkel met zijn eigen tekenstijl en -methoden in aanraking zouden komen. Zelf heeft hij erg veel bewondering voor onder andere Dick Bruna, Max Velthuis, Fiep Westendorp, Friso Henstra, The Tjong King, Carel Hollander en Arnold Lobel.

58 De animatietechniek - film, video en tenslotte computer heeft zich binnen de afdeling ontwikkeld, eerst met behulp van studio's buiten de deur, later geheel zelfstandig. De animaties binnen de illustratieve opdrachten moesten 'eenvoudig blijven' gezien de beperkte opnametijd. HV

59 Uit interview met Hermanus Berserik, De Tijd, 1 april 1983: "In het begin gaat het een tijdje zoals je je het had voorgesteld, maar dan gaat het schilderij een eigen leven leiden. Dan loopt het onder je vingers vandaan..." Ik denk soms aan het slot: "Nooit had ik kunnen vermoeden dat het dit zou worden". HV

Waardering

Vermolen kijkt zelf niet veel televisie, maar over het algemeen vindt hij de animatie van nu minder persoonlijk dan de illustraties die destijds op de grafische afdeling werden gemaakt. Volgens Vermolen komt dit doordat er met een computer naar snelle en goedkopere oplossingen wordt gestreefd die commercieel gezien bij een groot publiek in de smaak valt, waardoor alles op elkaar lijkt en er kwalitatief op achteruit gaat. Dit vindt hij erg jammer.

Van zijn eigen werk vindt Vermolen dat hij goed is met kleur, maar dat het tekenen minder is. Hij maakte veel gebruik van boeken die door de bibliotheek van de Hoofdafdeling Ontwerp aangeschaft werden met naast vakliteratuur ook boeken met afbeeldingen van dieren, apparaten, uniformen en meer dingen die je tegen kan komen bij het illustreren, je moet immers overal van weten hoe het eruit ziet. Vermolen heeft zich sterk ingezet om deze bibliotheek zo breed mogelijk uit te bouwen.

Opvallend vond hij dat de grafische afdeling zich te weinig profileerde in de richting van de opdrachtgevers, de reguliere omroepen. Dat had iets te maken met de 'luxe-omstandigheid', de wettelijke regeling dat de omroepen verplicht waren om hun opdrachten bij de afdelingen ontwerp onder te brengen, met als nadeel dat men niet op de hoogte is van wat de afdeling allemaal te bieden heeft aan verscheidenheid en kwaliteit. Waarschijnlijk hierdoor is deze specialisatie zo onbekend gebleven bij het grote publiek. Persoonlijk vindt hij dit heel erg jammer. Een eerdere poging om de illustratie voor de televisie op de kaart te zetten, van Hanneke Heerema die ook op de HKU werkzaam was, is jammerlijk gefaald. Vermolen hoopt dat dit met de recente onderzoeken wel zal gaan lukken, en zodoende zou hij het leuk vinden als er een expositie zou komen in het Instituut voor Beeld en Geluid te Hilversum.

Bijlage 3

Interview met Johan Volkerijk

Illustrator voor NOS van 1962 Tot 1992

Door: Grietje Hoogland

Naar aanleiding van een gesprek op 25 augustus 2009, in de woning van de heer Volkerijk in Haarlem. Deze tekst bevat geen letterlijke uitspraken, tenzij met aanhalingstekens aangegeven. Deze tekst is geautoriseerd door de geïnterviewde. Noten aangegeven met JV zijn aanvullingen van Johan Volkerijk, noten aangegeven met GH zijn aanvullingen door mijzelf.

Grafische afdeling

Volkerijk opent het gesprek door te vertellen dat omroepen veelal hun eigen favorieten hadden, zelf werd hij bijvoorbeeld regelmatig gevraagd door de AVRO. Andere omroepen hadden weer voorkeur voor andere illustratoren, omdat hun manier van werken beter bij de omroep paste. Volkerijk maakte illustraties en animaties, in de vorm van cut-outs op cel. Door het wisselen van die cels ontstaat een korte animatie.⁶⁰ Dikwijls moest men zelf ook het geluid spotten van tekst of muziek.⁶¹ Illustratie en grafisch ontwerp liep een beetje door elkaar, de meeste illustratoren waren ook bezig met grafisch ontwerp. Uitzondering was Henk Vermolen, hij was een illustrator en maakte in feite geen grafisch werk.

Er was veel mogelijk op de Grafische afdeling: er was een zeefdrukkerij, een doka (donkere kamer), en later de Elektronisch Technische Studio (ETS), voor meer gespecialiseerde opdrachten zoals leaders.⁶² Nog een techniek die Volkerijk noemt is de Chroma key: de mogelijkheid om een beeld op een blauw scherm te schakelen, waardoor een persoon door een later ingevoegde ruimte kon lopen. Tegenwoordig gaat dat anders, met de onbeperkte mogelijkheden van de digitale techniek, maar de beginselen van die techniek waren al vroeg tot hun beschikking en werden in de jaren zeventig al veel gebruikt, ook door de decorontwerpers.

Eigen werkwijze

De meeste illustratoren maakten storyboards, zo ook Johan Volkerijk. Je krijgt als opdracht een verhaal, dan deel je de tekst in een aantal stukken op, waarbij een illustratie komt. Het voordeel is dat de opnametechnicus dan precies weet op welk moment de tekening in beeld moet komen, gelijk aan de tekst. Op den duur werd je daar handig in, maar het was altijd weer spannend, in de begintijd kon je soms pas aan het eindproduct zien of de timing goed gelukt was. Bij sommige kinderprogramma's, bijvoorbeeld *Bibelebons*, was er naast de regisseur een stuk eigen regie voor de tekeningen. Hij wijst erop dat de opname van animaties en ontwerp gezien moet worden in de tijd van voor het computertijdperk en geeft aan dat er handmatige oplossingen voor beweging werden gevonden.

Het was vaak hard werken op de Grafische afdeling, er was meestal een grote tijdsdruk en vaak moesten meerdere opdrachten in dezelfde tijdsperiode gemaakt worden. Maar het was voor Volkerijk goed te doen, vooral omdat hij een handige tekenaar was. Je ontwikkelde er ook manieren door om tot een sneller resultaat te komen. Wijzend op een tekening van *Bloemen voor kleine Ida* voor Sesamstraat, laat hij zien dat de achtergrond beter had gekund en dat er te weinig tijd was om de bloemen op de voorgrond van de tekening meer te detailleren, eens te meer omdat de tekeningen meestal maar kort in beeld waren. Je

⁶⁰ doorzichtige sheets, te gebruiken in combinatie met een achtergrond op papier. GH

⁶¹ Geluid spotten: het beeldje voor beeldje timen van de duur van de illustraties op de muziek. GH

⁶² Voordat de ETS er was, werd alles opgenomen op 16 of 35mm film, korte animaties en leaders werden buiten de deur bij diverse filmstudio's gemaakt. JV

maakte ze wel met een optimaal effect. Voor het programma *Waku Waku* heeft hij hele series tekeningen tegelijk gemaakt als een soort lopende bandwerk, eerst bij alle tekeningen het geel, dan rood, enzovoorts. Volkerijk noemt televisie ‘een aquarium zonder bodem’: je blijft erin gooien en het verdwijnt zo weer. Nu, achteraf gezien, had hij dingen anders gedaan, maar niet per se beter.

Volkerijk maakte ook vrij werk, vooral wanneer hij op reis of op vakantie was. Hij heeft wel eens overwogen om zelfstandig te gaan werken, maar dat is er uiteindelijk niet van gekomen. Hij had bij de NOS een vierdaagse werkweek en had buiten de afdeling om eigen opdrachten; op de afdeling was daar geen bezwaar tegen zolang het werk er maar niet onder leed. Hij tekende voor de Margriet, de Volkskrant, waarvoor hij tekeningen maakte van de sloop en opbouw van gebouwen in Amsterdam, en andere bladen. Hij maakte tekeningen bij het Slachtedijk project in Friesland, en heeft ook verhalen van *Bastiaan en Barbara* en twee kinderboeken van de schrijfster Olga Orman over de spin Anansi geïllustreerd.

Medium

Volkerijk ziet zichzelf nu vooral als illustrator met de vrijheid die hij nu heeft, maar destijds toch als medewerker. Er heerste dan ook een grote collegialiteit op de afdeling. Hij was zich er destijds niet zo bewust van dat hij bezig was met een combinatie van verschillende media, het liep gewoon in elkaar over, van simpele technieken naar steeds meer geavanceerde apparatuur en mogelijkheden. De combinatie van animatie en illustratie, in de tekening de beweging maken, was zijn favoriete bezigheid. Wel merkt hij op dat deze ontwikkeling in de commerciële reclamewereld voor liep: daar was men al eerder digitaal bezig. Groot verschil is dat er in de reclame-industrie meer geld om ging, wat geavanceerdere technieken mogelijk maakte, terwijl het werk op de afdeling ‘voor de buis’ was: het was eenmalig en vluchtig. Dat hield de ontwikkeling waarschijnlijk achter. Op de vraag of hij in de hedendaagse animatie het pionierwerk van toen terug kan zien, antwoordt hij stellig nee. Soms is de techniek die zij destijds gebruikten terug te zien, maar vrijwel alles gaat nu met de computer, dus dat is een wereld van verschil met wat zij toen deden.

Volkerijk heeft illustraties voor zowel kinderboeken als kindertelevisie gemaakt. Bij beide hield hij heel sterk de leeftijdscategorie van de doelgroep in het achterhoofd, van daaruit maakte hij de tekeningen. Volgens hem zijn boekillustraties anders dan illustraties voor de televisie: de eerstgenoemde worden veel langer bekeken. Bij illustraties voor de televisie moet juist weer rekening gehouden worden met camerabewegingen, waardoor de indeling van de tekening anders is. Er moest ruimte om de afgebeelde situatie heen zijn, zodat de camera kon pannen over de tekening zonder dat de tekening uit beeld valt. Achtergrond was vaak niet zo belangrijk, omdat er uitsneden werden gemaakt met de camera.

Inspiratie

Volkerijk is breed beïnvloed door tekenaars in verscheidene media als kranten, tijdschriften en boeken, maar ook op televisie. Voorbeelden zijn Bert Bouman en Friso Henstra, Eppo Doeve die voor Elsevier heeft gewerkt, Peter van Straaten en zijn eigen collega Hans de Cocq. Namen van boekillustratoren die hem te binnen schieten zijn Thé Tjong King, Jaap Vegter, Paul Citroen en Co Westerik, en zijn favoriete striptekenaar is Lorenzo Mattotti. Veel illustratoren van nu vindt hij op elkaar lijken, al vindt hij het moeilijk om gelijk namen paraat te hebben. Hij vindt wel dat een aantal jonge illustratoren ongeveer dezelfde manier van werken hebben, wellicht wordt men bewust of onbewust door die ene grote tekenaar beïnvloed.

Waardering

Volkerijk kijkt nu nog maar weinig naar kinderprogramma's waarvoor hij in het verleden gewerkt heeft, maar van wat hij gezien heeft vindt hij het niveau erg hoog. Mede door de enorme mogelijkheden van de digitale animatietechnieken die er nu zijn en die

eigenlijk begon bij Pixar, die toen uitkwam met de beroemde 'schemerlampanimatie' van vader en kind. Hij vindt het grandioos wat je soms ziet, je kan nauwelijks meer zien hoe iets gemaakt is. Nadeel is dat wel het persoonlijke eraf gaat, en hij ziet ook een verschuiving naar snelle beeldwisselingen en gewelddadige televisie, maar hoopvol voegt hij eraan toe dat er misschien weer een tijd komt waarin het er wat rustiger aan toe gaat.

Over het werk dat de illustratoren destijds op de afdeling hebben gemaakt zegt Volkerijk dat het altijd wel ondergewaardeerd is. De makke van illustratie, zegt hij, is dat als zo'n tekening eenmaal af is, iedereen ervan uit gaat dat het in een oogwenk gemaakt is. Mensen beseffen niet dat er uren werk in zit. Toch hadden de illustratoren in die tijd een zeer goede reputatie. Optimistisch voegt hij er nog aan toe dat de strip ook enorm opgeklommen is, er bestaat nu zelfs een stripmuseum in Groningen. Zelf zou hij het leuk vinden als er ooit nog eens een tentoonstelling zou komen over het specialisme illustratie binnen televisie.

Bijlage 4

Interview met Arie Teunissen

Grafisch ontwerper - illustrator voor NOS van 1966 tot 1999

Door: Grietje Hoogland

Naar aanleiding van een gesprek op 23 september 2009, in de woning van de heer Teunissen in Huizen. Deze tekst bevat geen letterlijke uitspraken, tenzij met aanhalingstekens aangegeven. Deze tekst is geautoriseerd door de geïnterviewde. Noten aangegeven met AT zijn aanvullingen van Arie Teunissen.

Grafische afdeling

Toen Arie Teunissen op de afdeling Grafisch Ontwerp kwam werken, breidde die uit tot een vrij grote afdeling. Vaak werd het werk verdeeld aan de hand van wie er het meeste tijd voor had, en vervolgens een beetje op specialisme. De meeste vormgevers waren 'all round', maar ze hadden vaak wel een voorkeur voor typografie, illustratie, animatie of grafische vormgeving in het algemeen. In eerste instantie deed iedereen alles wel, later kwam er een specialisme voor illustratie, en waren er een stuk of zes illustratoren die heel verschillend werkten, bijvoorbeeld in een grafische stijl, of puur illustratief. Zelf was hij toen hij er kwam werken geen uitgesproken illustrator, hij kwam net van de academie en daar was dat in die tijd nog geen gespecialiseerd vak. Je kreeg les in zowel grafiek als illustratie, maar de een had natuurlijk meer aanleg voor grafiek, en de ander meer voor illustratie. Zelf vond hij alles leuk, ook animatie, en op de grafische afdeling is hij zodoende ontwikkeld naar illustratie en animatie.

Teunissen heeft veel voor kinderprogramma's gewerkt, zoals *De Film van Ome Willem* en *Het Klokhuis*, maar vreemd genoeg zelden voor bijbelse programma's. Voor *Sesamstraat* deed iedereen wel eens wat, van illustratie tot animatie voor liedjes en verhaaltjes. In het begin werd animatie op film gemaakt, video bestond toen nog niet. Dat kwam met de komst van de zogeheten Ampex, een apparaat met brede magneetbanden dat programma's en later ook animaties op video kon opnemen. De animatietechniek is de vormgevers overigens nooit geleerd, dat moesten ze zich terplekke eigen maken door het zelf uit te vinden of bij anderen af te kijken. Teunissen vond dit erg leuk om te doen. Het opnemen werd in de eerste tijd buiten de deur gedaan. Dat was heel spannend, want eerst moest je een storyboard maken waarop je alles aangaf, en dat werd dan blind opgenomen. Vaak pas tijdens de uitzending zag je of het klopte wat je bij het maken voor ogen had.

De afdeling Grafisch Ontwerp en Decorontwerp samen was een facilitaire afdeling binnen de NTS, later NOS, waarvan de omroepen gebruik konden maken. Er werd niet per opdracht betaald maar er was een vast budget bij de zendgemachtigde waarvoor programmamakers gebruik konden maken van deze diensten. Een voordeel daarvan was dat duurdere opdrachten eigenlijk nooit echt een probleem waren. Ook konden de vormgevers bij een opdracht een duurdere techniek kiezen waardoor het resultaat nog leuker zou worden, maar natuurlijk wel binnen de tijd die ervoor stond. Over het algemeen kreeg Teunissen veel vrijheid voor de invulling van een opdracht, want de band met de opdrachtgevers was meestal goed, waardoor dat allemaal best kon.

Eigen werkwijze

Teunissen heeft zelf niet erg veel last gehad van de tijdsdruk. Hij vertelt lachend dat hij met zijn collega's ook wel gekke dingen bedacht voor elkaar, dat ging wel eens ten koste van de tijd voor opdrachten, maar hij vond het nooit een probleem om dan even een keer over te werken. Uiteindelijk zorgde iedereen er gewoon voor dat het af kwam. Natuurlijk hing het ook af van de tijd die je voor een opdracht kreeg, en hoe je ermee om ging: Teunissen is, zo zegt hij zelf, iemand die eerst een tijdje over een opdracht na moet denken, en de opdracht

daardoor ineens in een hele korte tijd moet doen. Een nadeel van ingewikkelde langlopende opdrachten is wel dat je ze in je hoofd mee naar huis neemt.

In het begin was vooral de onervarenheid wel eens een probleem: dat je een techniek koos die eigenlijk te veel tijd nam. Dat maakte het dan heel moeilijk om toch de deadline te halen. Dat is een verschil met drukwerk: een uitgever kan het drukken van een boek best een weekje opschuiven, terwijl de opdrachten voor televisie gewoon op een gegeven moment op de bus moeten. Bij zijn grafisch- en illustratief werk voor het *Journal* en *Jeugdjournal*, in de laatste tien jaar voor zijn afscheid, ging het zelfs om enkele uren waarin een opdracht gerealiseerd moest worden, daar zat geen seconde speling in.⁶³ Hij vindt niet dat de kwaliteit van het afgeleverde werk ten koste ging van de tijdsdruk, over het algemeen vindt hij dat er gewoon heel goed op kwaliteit werd gelet. Illustratoren werkten liever een nachtje door dan dat ze het er makkelijk van af maakten.

Teunissen heeft in zijn vrije tijd ook altijd wel getekend en geschilderd, en in zijn academiëtijd ook wel eens geëxposeerd, maar later nauwelijks meer. Hij ziet zichzelf voornamelijk als illustrator en ontwerper, en niet als vrij kunstenaar, al maakt hij nu nog wel eens vrij werk. Op de academië word je ook opgeleid om vrij kunstenaar te kunnen worden, maar hij is nooit volledig zelfstandig kunstenaar geworden. Wel heeft hij voor boeken en tijdschriften een enkele keer illustraties gemaakt. In zijn illustratieve werk hield hij altijd rekening met de doelgroep, niet alleen of het voor volwassenen of kinderen was, maar in het laatste geval ook wat de leeftijd van de kinderen was. Voor de hele kleintjes maak je toch hele andere tekeningen dan voor de grotere kinderen, met andere ideeën. Er is natuurlijk wel de tekst om je aan te houden, maar er is altijd nog wel ruimte om er je eigen dingetjes in te stoppen, en het zo te doen dat het aansluit op de leeftijd van de kijkers. Teunissen had vooral veel plezier in bovengenoemde programma's: *De Film van Ome Willem*, *Het Klokhuis* en *Sesamstraat*, vooral omdat je er veel van je eigen ideeën in kwijt kon, wat bijvoorbeeld bij een bijbelverhaal weer veel minder is. Opdrachten werden ook vaak toegewezen aan iemand die veel affiniteit had met dat type opdracht, en wat ook veel uitmaakte was de omroep waarvoor je veel werkte: de een werd meer gevraagd door een christelijke omroep dan de ander.

De collegialiteit op de afdeling was groot, en men hielp elkaar ook nog wel eens. Voor het *Journal* was dat anders, toen werkte hij wel helemaal alleen met vaak een 'operator' erbij die de apparatuur bediende, maar over het algemeen deden ze het ondanks de individuele opdrachten toch vaak wel een beetje samen.

Medium

Arie Teunissen wijst erop dat er een tijd is geweest waarop het illustreren voor de televisie een extra moeilijkheid bevatte, namelijk de tijd dat er zowel mensen waren met een kleurentelevisie als mensen met een zwart-wit televisie. Dit betekende dat de illustraties in kleur moesten worden gemaakt, maar dat er rekening moest worden gehouden met hoe de kleur eruit zag als het werd omgezet naar zwart-wit. Twee keuren met eenzelfde grijswaarde konden er bij de zwart-wit-kijker voor zorgen dat er zaken wegvielen. Het vereiste een zekere handigheid om bij kleur voor voldoende contrast in zwart-wit te zorgen. In twijfelgevallen was dat min of meer te simuleren door het werk door een speciale filter te bekijken.

⁶³ Dat had, in tegenstelling tot langlopende opdrachten, tot voordeel dat je het werk niet 'mee naar huis' nam en iedere dag weer met een schone lei begon. AT

⁶⁴ Daar werd gewerkt op de 'Paintbox' van Quantel, een geavanceerd professioneel zwaar computerwerkstation dat speciaal ontwikkeld was voor TV Graphics. Je kon er op tekenen, schilderen, grafisch op werken en animaties op maken. Allemaal op een zeer gebruiksvriendelijke manier. Het was ontwikkeld in de jaren tachtig en had de mogelijkheden die later op computer kwamen met Adobe-programma's als Photoshop en Illustrator. Weer later werd het prachtige maar zeer kostbare systeem dan ook weer vervangen door PC's. AT

Toen langzamerhand de illustratoren steeds meer gingen werken met mediums specifieke technieken, die echt voor de televisie werden ontwikkeld, werd de aandacht van de illustratoren ook meer verschoven van tekenen naar televisie. Je zat niet alleen meer achter je tekenafel, maar ook in technische ruimten om op te nemen, of in andere ruimten om bijvoorbeeld een maquette te maken. Zeker met de groeiende mogelijkheden voor animatie had je steeds meer het idee dat je een product maakte voor televisie, in plaats van een tekening. Teunissen heeft niet direct het idee dat hun pionierswerk op de afdeling terug te zien is in de hedendaagse animatie, omdat op dat moment andere grote studio's als Disney en Toonder ook bezig waren met animatie, op een heel ander niveau. Het is wel zo dat dit voor de televisie totaal nieuw was, ze hebben niets geleerd op de academie of bijvoorbeeld binnen de Toonder studio en moesten dus alles zelf uitvinden. Dat is niet per sé nadelig, zo kunnen juist ook weer nieuwe interessante dingen ontstaan. Ook was het niet mogelijk dat niveau te halen omdat er natuurlijk veel te weinig tijd en geld voor was: het was een vorm die aan het medium was aangepast.

Inspiratie

Arie Teunissen werd eigenlijk overal door beïnvloed: door kunst, boekillustraties, door collega's enzovoorts. Als je net van de academie komt ben je nog een beetje aan het zoeken naar je eigen stijl, en word je door heel veel dingen beïnvloed die je bewondert. Mensen die hij bewondert zijn Friso Henstra, Waldemar Post, Max Veldhuijs, Saul Steinberg, Ralph Steadman, Peter van Straaten en Herman Berserik. En Heinz Edelmann van het Duitse blad Twen en animator van de tekenfilm Yellow Submarine. Verder op animatiegebied Paul Driessen, de BBC, Pixar en Terry Gilliam van Monty Python's Flying Circus die, volgens hem, iedereen op de grafische afdeling destijds wel beïnvloed heeft.

Waardering

Arie Teunissen kijkt nu minder televisieprogramma's dan vroeger, maar hij weet dat er nu nog steeds mooie kinderprogramma's worden gemaakt. Destijds keek hij wel eens televisie voor zijn werk, omdat hij dan zichzelf en zijn collega's terug zag, of hij keek met de kinderen. Nu vindt hij vooral Pixar erg sterk, hij houdt erg van die humor, al heeft hij er technisch gezien niet meer zoveel affiniteit mee.

Over de waardering van hun werk destijds zegt hij dat de illustratoren onder elkaar elkaars werk heel erg waardeerden. Over het algemeen werd deze vorm van illustratie veel minder gewaardeerd dan illustratie voor boeken, omdat het kennelijk zo vanzelfsprekend is voor mensen dat het aan ze voorbij gaat. Als mensen vroegen naar zijn werk, en hij legde het uit, 'gingen ze er eens op letten', en zagen ze het pas. Er is een Animatie Film Festival, om beurten in Montreux en Zagreb.⁶⁵ Daar werden ze ook behoorlijk gewaardeerd, en aan de hand daarvan is er ook wel eens een artikel aan gewijd in grafische tijdschriften, maar dan bleef het ook weer binnen het vakgebied. Heel erg vindt hij dit niet: ze wisten dat ze het maakten voor een enkele uitzending. Met een beetje geluk worden de programma's nog eens herhaald, maar daar houdt het ook wel mee op. Ondankbaar is het niet: voor familie, collega's, en ook voor het publiek is het dankbaar werk, ook al is het snel weer voorbij. En er kijken wel duizenden mensen tegelijk, dat geeft ook voldoening. Bovendien, zo wordt er ten slotte aan toegevoegd: eerlijk gezegd deden ze het toch ook wel gewoon voor hun eigen plezier.

⁶⁵ Er werd overigens wel werk geëxposeerd, o.a. in het Stedelijk Museum in Amsterdam, waardoor het publiek wat langer de tijd kreeg het werk te bekijken dan in de voorbijflitsende seconden op de TV. AT

Bijlage 5

Interview met Monaa van Vlijmen

Grafisch ontwerper voor NOB van 1979 tot 1982
Art Director bij de Beeldenstorm van 1982 tot 1990

Door: Grietje Hoogland

Naar aanleiding van een gesprek op 27 oktober 2009, in het atelier van Monaa van Vlijmen in Haarlem. Deze tekst bevat geen letterlijke uitspraken, tenzij met aanhalingstekens aangegeven. Deze tekst is geautoriseerd door de geïnterviewde. Noten aangegeven met MV zijn aanvullingen van Monaa van Vlijmen, noten aangegeven met GH zijn aanvullingen door mijzelf.

Grafische afdeling en de Beeldenstorm

Monaa van Vlijmen kwam op de afdeling Grafisch Ontwerp terecht via een sollicitatie. Ze zocht na haar opleiding aan de Rietveld Academie een baan, en via een kennis kwam ze erachter dat er juist iemand op deze afdeling voor de helft ging werken, waardoor zij de andere helft kon invullen. Daarnaast werkte ze als illustrator buiten de NOB en gaf ze les op de Rietveld Academie. Het werk voor de NOB leed nooit onder haar andere werkzaamheden, als er op de Grafische afdeling veel werk afgeleverd moest worden werkte ze wat langer door.

Er werkte toen zowel op de decorafdeling als op de grafische afdeling zo'n dertig man. De NOB was een facilitair bedrijf waarvan de zendgemachtigden gebruik konden maken. Vaak konden ze dan ook een ontwerper aanwijzen voor een bepaalde opdracht, want iedereen had weer een andere tekenstijl of specialisatie. Zelf was ze de enige vrouw op de afdeling, waardoor ze vaak werd gevraagd voor vrouwen- en feministische programma's als *Ot en Sien*. Zelf vond ze dat jammer, want ze wilde graag uitgekozen worden omdat ze een bepaalde stijl had, en niet omdat ze een de enige vrouw op de afdeling was. Toch weigerde ze geen opdrachten, dan zou ze zich net zo principieel opstellen als haar opdrachtgeefsters. De uitdaging is juist het nadenken over alle onderwerpen die je aangeboden krijgt, ook de onderwerpen die je niet liggen. Dat is volgens Van Vlijmen een van de interessante dingen van het vak, namelijk waar ontwerpen over gaat: het analyseren van een vraagstelling en daar een vorm aan geven, binnen de gegeven mogelijkheden.

Over de verschillen tussen de decorontwerpers en grafisch ontwerpers zegt ze dat de status van de decorontwerpers hoger was. Zelf denkt ze dat dit komt doordat er veel gewerkt werd met studio's, waardoor de decorontwerpers meer op de voorgrond waren en de grafische ontwerpers meer voor ondersteuning waren. Bovendien bepaalde het decor het gezicht van veel programma's. Of er ook meer geld in om ging weet ze niet. Dit veranderde enigszins toen de grafische afdeling meer technieken tot zijn beschikking kreeg, maar nu nog steeds, vindt Van Vlijmen, zie je op televisie vooral veel pratende mensen in een decor.

Ze heeft nog net meegemaakt dat er steeds meer machines werden aangeschaft. Het bedrijf begon ooit heel ambachtelijk en langzamerhand kwamen er steeds meer apparaten bij zoals de Paintbox. Veel meer heeft ze er niet van meegekregen, want toen ging ze weg bij de Grafische afdeling van destijds de NOB. Voor regisseur Raymond le Gue van Sesamstraat maakte ze nog wel freelance werk, en hij bleek erg geïnteresseerd in computers. Zij hebben samen met nog een derde persoon een audiovisueel productiebedrijf opgericht genaamd *De Beeldenstorm*. In dit bedrijf hadden ze de mogelijkheden om nieuwe technieken te gebruiken, nog steeds ten behoeve van beeldproductie. Het bedrijf was zelfstandig en werkte concurrerend met andere bedrijven, maar maakte indien nodig wel gebruik van de NOB en andere facilitaire bedrijven, die de apparatuur hadden om de concepten voor commercials en programma's uit te voeren.⁶⁶

⁶⁶ Het was de tijd waarin allerlei nieuwe technieken ontstonden (bijvoorbeeld chroma-key) en de verschuiving van analoog naar digitaal definitief werd. De Beeldenstorm liep hierin voorop met

Eigen werkwijze

Van Vlijmen nam graag de vrijheid om een opdracht uit te voeren. Nadat ze de opdracht had ontvangen en vaak een korte ‘briefing’ had gehad met de regisseur, kon ze redelijk haar gang gaan, binnen de wensen van de regisseur, producent en eventueel schrijvers. Het was wel binnen een bepaald kader, want vrije kunst was natuurlijk niet aan de orde; het blijft toegepast. Wat een belangrijk gegeven is, is dat het altijd gaat om een mededeling. Als je werkt voor een reclamebureau, en je moet een commercial maken voor Mercedes, dan is de mededeling: ‘koop een Mercedes’. Maak je een tekening bij een versje voor Sesamstraat, dan is de mededeling bijvoorbeeld: ‘je moet je appel delen met andere kinderen’. Als je een tekening moet maken moet je je verdiepen in die mededeling, en de manier van illustreren daarop aanpassen. Ze was er zodoende goed in om haar stijl op de opdracht aan te passen. Het werd haar wel eens verweten dat ze teveel stijlen zou hebben maar, zo zegt ze zelf, een tekening voor de Playboy is iets anders dan een tekening voor Sesamstraat, dus dat vereist een andere stijl en uiteraard een andere voorstelling. Voor de televisie had dat verder nog met tempo te maken: ze heeft ‘kilometers voor Sesamstraat gemaakt’, en zowel de korte tijd die ze had om ze te maken als de korte tijd dat de tekeningen op televisie te zien waren zorgden ervoor dat de stijl duidelijk moest zijn, met zo min mogelijk afleidende dingen. Ze vindt dat alle illustratoren erg goed waren in het maken van sterke, heldere tekeningen.

Van Vlijmen heeft naast illustratie ook grafisch ontwerp en animatie gedaan, maar de hoofdmoot was illustratie. In die tijd werden veel verhalen verteld op de televisie, bijvoorbeeld veel bijbelvertellingen door het Humanistisch Verbond en natuurlijk verhaaltjes voor Sesamstraat, die moesten allemaal geïllustreerd worden. Ze vond leaders ook leuk om te doen, dan moest je in 40 seconden een heleboel informatie laten zien over het programma. Wat betreft animatie heeft ze vooral veel eenvoudige celanimaties gemaakt. Als uitschieter noemt ze een KRO-programma voor kinderen over de dood, waarin de opa van een jongetje stervende was. Voor dit programma heeft ze een enorme baan papier gemaakt door allemaal grote vellen papier aan elkaar te maken, en die vol getekend. Voor het opnemen heeft ze vervolgens de machine gebruikt die ook wordt gebruikt voor titelrollen, waardoor de illustratie bestond uit één lange track. Er hoefde alleen maar opgenomen te worden in een bepaald tempo, en naarmate de dood naderde ging het tempo steeds langzamer tot het op het einde stil stond. Dat vond ze conceptueel gezien een goed ding, als was het, zoals ze zelf zegt, krankzinnig om te maken. Normaal kan je uit een tekening een paar minuten beeld halen door gebruik te maken van panbewegingen, zoom enzovoorts, maar bij dit moest ze enorme hoeveelheden beeldmateriaal maken. Een ander goed ding was een opdracht voor een leader waarmee ze met polaroid heeft gewerkt: door het ontwikkelproces van een Polaroid te filmen ontstonden prachtige animaties van portretten van de pubers waar het programma over ging. Maar de meest interessante dingen heeft ze toch wel ‘in de Beeldenstorm’ gemaakt, en daaropvolgend bij Electrogig met het eigen softwarepakket genaamd Electrogig, waarmee ze heel goed glas konden renderen.⁶⁷ Dat soort apparatuur gaf enorm veel nieuwe mogelijkheden, en die heeft Van Vlijmen dan ook veel gebruikt.

Naast haar werk voor de NOB en de Beeldenstorm heeft Van Vlijmen ook ander illustratief werk gemaakt: ze heeft een aantal boekomslagen gemaakt voor Dick Bruna, en voor de uitgevers Gottmer en Meulenhoff, dit was allemaal in de tijd dat ze freelance werkte. Naast haar opdrachten was ze ook altijd bezig met eigen werk, ze is nu nog steeds vrij kunstenaar. Daarin, zo vertelt ze, houdt ze zich niet bezig met wat goed verkoopt, maar met onderwerpen die ze zelf spannend vindt. Terwijl ze verschillende schilderijen laat zien, vertelt ze dat realisme haar niet zo interesseert. Als er een ‘realistisch’ element in haar werk zit is het omdat ze er een bepaald effect mee wil bereiken. Het is interessanter als er iets schuurt of als

baanbrekende tv-programma's (bijvoorbeeld CAD CAM voor Teleac) en het ontwikkelen van een eigen 3D software pakket genaamd Electrogig. MV

⁶⁷ Rendering is het opbouwen van een afbeelding door middel van computergegenereerde modellen.

het je als kijker verwacht. Ook is ze op dit moment erg aangetrokken tot de microscopische wereld, die hele nieuwe beelden laat zien die spannend en plastisch zijn. In illustratie wil ze het liefst ook dat er iets schuurt, vaak wordt dat dan ook als humoristisch opgevat en geaccepteerd. Verder is ze als ontwerper betrokken geweest bij twee grote projecten buiten: ze heeft een wandschildering gemaakt van 80 vierkante meter op de buitenmuur van een gebouw, en een glasmosaïek van 64 panelen in de rugleuningen van in een cirkel opgestelde betonnen banken op een nieuw ontworpen plein, beide in Almere.

Medium

De eerder genoemde verandering naar meer apparatuur vindt Van Vlijmen niet jammer, ze ziet het als gereedschap. Voor beide moet je gaan ontwerpen: een computer doet niks als jij er niks in stopt, en je hebt nou eenmaal voor bepaalde doeleinden bepaalde gereedschappen nodig, dat kan in sommige gevallen een computer zijn, maar dat hoeft niet. Het is gewoon hetzelfde als een doos kleurpotloden, maar dan met een enorme uitbreiding van mogelijkheden, bijvoorbeeld de 3D-animatie, daar kan je niet tegenop tekenen. Ze merkt op dat in die tijd vooral de oudere generatie dit soms zag als een bedreiging, of een houding aannam van: 'waarom zouden we dat gebruiken, het is toch goed zoals het is?'. Dit vindt ze erg jammer. Ze voegt er direct aan toe dat ze zelf nog steeds graag 'simpele' illustraties maakt, als dat voor een bepaald onderwerp de meest geschikte methode is.

Destijds zag Van Vlijmen zichzelf bij de NOB vooral als illustrator, ontwerper en vormgever, dus niet als kunstenaar, dat deed ze enkel in haar eigen tijd. Nu ziet ze zichzelf vooral als kunstenaar, maar ook nog steeds als ontwerper. Ze heeft zelfs twee visitekaartjes, omdat ze zowel in opdracht als vrij werkt, wat volledig verschillend is van elkaar. Zelf zegt ze: 'kunst houdt zich bezig met de wereld zoals ze niet direct zichtbaar is, en grafisch ontwerp richt zich tot de wereld zoals ze wel is, wat overigens even spannende beelden kan opleveren'. Als ontwerper vindt ze het leuk om zich in een opdracht te verdiepen, terwijl ze als kunstenaar meer vrijheid heeft. Hoewel sommige mensen vinden dat dat niet samen gaat, vindt ze het zelf helemaal verenigbaar. Ze zoekt steeds naar nieuwe methoden, maar haar handschrift is altijd herkenbaar, of het nou in opdracht is of in haar vrije werk.

Een basisverschil tussen illustratie voor boeken en illustratie voor televisie vindt ze de factor tijd, die bepaald wordt door degene die het programma uitzendt. In een boek kan je zo lang naar een tekening kijken als je zelf wil, terwijl de tijd voor een tekening op televisie aan tijd gebonden is. Dit heeft effect op hoe je de tekening maakt, je moet alles in een oogopslag kunnen zien. Bovendien weet je niet hoe iedereen zijn televisie heeft afgesteld, dus het vereist een bepaalde helderheid en contrast, waardoor het voor iedereen goed te zien is. Het is hetzelfde verschil als tussen een schilderij en een animatie, bij een schilderij laat je de toeschouwer vrij om wel of niet te kijken, het deels te bekijken, het lang of kort te bekijken of desnoods op zijn kop te houden. Je kan elke keer iets nieuws zien door je eigen 'state of mind'. Bij bewegend beeld wordt je een beeld aangereikt, en zodra je het gezien hebt krijg je weer een nieuw beeld te zien. Je wordt in die zin gedirigeerd door degene die het heeft gemaakt of aanbiedt. Het is een hele snelle en directe vorm van communicatie, er is weinig tijd voor subtiliteiten.

Van Vlijmen was zich destijds sterk bewust van het feit dat ze met het vermengen van twee verschillende media bezig was. Ze maakte wel tekeningen, maar er was allemaal opnameapparatuur bij gemoeid, en de manier van tekenen moest erop worden aangepast. Ze vindt de factor tijd nog steeds razend interessant om mee te werken, ze vindt het jammer dat ze daar nu geen apparatuur voor heeft. Alleen al bij het uitspreken van een woord gaat er tijd voorbij. Dat mist ze in boekillustraties, net als geluid en muziek. Op de vraag of het pionierschap van de vormgevers en illustratoren nu nog te zien is in hedendaagse animatie, antwoordt ze dat de mogelijkheden destijds erg afhankelijk waren van wat de hardware en software aankonden. Vooral met Electrogig hebben ze die mogelijkheden enorm weten op te rekken, en zo'n hoog niveau ziet ze terug bij films van de grote Amerikaanse studio's, waarbij Pixar haar voorliefde heeft. De meest recente ontwikkeling ziet ze in de film Avatar. Op de Nederlandse televisie ziet ze dat eigenlijk niet zo terug.

Inspiratie

Van Vlijmen probeerde zich altijd zo min mogelijk te laten beïnvloeden door andere kunstenaars. Als ze een kunstenaar goed vond kocht ze er vaak een boek van, en vervolgens zette ze die ongelezen in de kast, omdat ze bang was dat ze misschien elementen over zou gaan nemen. Ze vond David Hockney erg goed, René Magritte, Engelse illustratoren, en hield erg van Poolse theateraffiches. Ook hield ze altijd veel van Japanse vormgeving van posters en verpakkingen, ook omdat ze de tekst niet kon lezen, waardoor ze niet door de boodschap werd afgeleid en zich helemaal op het beeld kon concentreren. Er waren dus wel kunstenaars die haar stijl hebben beïnvloed, maar ze weigert om zich op één groot voorbeeld te richten. Binnen de afdeling Grafisch Ontwerp vond ze dat Johan Volkerijk en Arie Teunissen erg mooi tekenden, ook Hans de Cocq had een hele mooie, specifieke tekenstijl. Theo Dijkslag maakte zowel grafiek als illustratie, hij was erg bezig met airbrushen, wat ze ook erg goed werk vond. Ze vindt het overigens ook heel interessant om te kijken naar dingen die ze heel lelijk vindt, en na te denken waarom ze het zo lelijk vindt. Dat kan tot hele nieuwe inzichten leiden. Ze denkt heel veel na over wat ze maakt, en hoe dat vorm moet krijgen, daarin ziet ze zichzelf toch ook wel als ontwerper.

Ze zegt er wel bij dat een inspiratiebron iets anders is dan de drijfveer om kunst te maken. Bij haar is de drijfveer onbegrip over de wereld en een drang om de wereld er anders uit te laten zien dan hij is. Kunst kan niet als doel hebben te representeren wat er al is, want daar maak je niets nieuws mee. En soms is haar drijfveer de ontroering over iets dat van grote schoonheid is.

Waardering

Illustratie wordt vaak erg ondergewaardeerd. Door liefhebbers wordt illustratie in boeken of voor tijdschriften nog wel eens als kunst gezien, maar over het algemeen vindt men dat niet, ook niet als ze door kunstenaars worden gemaakt. In tijdschriften, vooral glossy's, zie je nauwelijks nog illustraties, dat wordt allemaal overgenomen door al dan niet gemanipuleerde fotografie. Alleen in kranten komt het nog redelijk vaak voor. Die verschuiving naar fotografie vindt ze overigens niet echt jammer, het manipuleren van foto's zou je ook een soort illustreren kunnen noemen, al vindt ze dat het wel steeds fantasielozender wordt: het komt allemaal voort uit een beeld van de dagelijkse realiteit, wat een vervlakking oplevert.

De televisieprogramma's van tegenwoordig vind ze 'om te huilen': ze vindt dat er veel meer kan worden gedaan met 3D-animatie, nu zitten er alleen maar mensen voor camera's te praten. De decors zien er hetzelfde uit en er wordt totaal geen extra zorg besteed aan de vormgeving van programma's, uitzonderingen daargelaten. Dit geldt ook voor commercials, de STER-reclames zien er allemaal hetzelfde uit. Bij de Beeldenstorm hebben Van Vlijmen en haar collega's waanzinnige dingen gedaan, alles werd ondersteboven gegooid voor een goede commercial. Dat zie je nu niet meer, er lijkt al jaren geen budget meer voor te zijn. De reclames van Albert Heijn vindt ze wel goed, die zijn heel consistent en inhoudelijk goed.

Kinderprogramma's kijkt ze niet veel meer, dus daar kan ze niet heel veel over zeggen, maar ze vindt wel dat het niveau van *Het Klokhuis* altijd heel hoog is geweest, zowel van het programma als van de vormgeving van het programma. Bij *Het Klokhuis* hebben ze altijd veel gedaan met sketches met goede decors, en animatie. Ook een uitzondering is *Zomergasten*, waar decor en inhoud een geheel vormen. De vormgeving zou in meer programma's veel spannender en inhoudelijk meer bijdragend kunnen zijn.

