

Het happy Modernisme van Thonik

Hugues Boekraad

Studio Thonik werd in 1993 opgericht door het duo Nikki Gonnissen en Thomas Widdershoven en is thans uitgegroeid tot een studio met veertien medewerkers. De studio viel van meet af aan op door de procédés die zij ontleende aan de conceptuele kunst, en door een effectief strategisch gebruik van eigenzinnige typografie. Typografie is in de ontwerpen van Thonik in de eerste plaats een - per opdracht te construeren - grafisch systeem dat in zijn toepassing anti-systemische kwaliteiten ontvouwt. Dit grafisch systeem kan niet worden gelijkgesteld aan een machine, als was het een drukpers die mechanisch identieke producten uitwerpt. Het systeem berust op analyse én intuïtie, en de toepassing ervan levert ontwerpen op die consistentie paren aan toeval, en perfectie aan onvoorspelbaarheid. De studio ontwikkelde deze werkwijze in de eerste jaren van haar bestaan in de vormgeving van een experimenteel poëzietijdschrift, *De Zingende Zaag*. Het thema van elke aflevering inspireerde tot een grafisch minisysteem; de standaardisering van grafische variabelen garandeerde de eenheid van de reeks.

Hoe zag het grafische landschap eruit, toen Gonnissen en Widdershoven de arena van het grafisch ontwerpen betraden? De voorgrond van het toneel werd beheerst door een voorhoede van postmoderne ontwerpers die met dramatische gebaren een nieuw paradigma ontwikkelden dat brak met de mainstream ontwerppraktijk waarin het modernisme vooralsnog onbedreigd maar routineus zijn hegemonie handhaafde.

Het boek waarin dit nieuwe paradigma werd gedocumenteerd is: *Typography Now: the Next Wave* (1991). Een op de vier ontwerpers van wie in dit boek werk wordt gereproduceerd, was destijds gelieerd aan een Nederlands ontwerp bureau. In zijn

inleiding op dit boek karakteriseerde Rick Poynor het nieuwe paradigma als deconstructivistische typografie. Hij zag een causale relatie tussen het ontstaan van deze typografie en de digitalisering van de typografie als gevolg van de introductie, omstreeks 1985, van desktop computers in ontwerpstudio's. Deze revolutie lokte tegengestelde reacties in de beroepsgroep uit. De traditionalisten vreesden de versnelde neergang van typografische normen. Technofielen verwachtten het spoedig aanbreken van het digitaal paradijs, een democratisering van de professie: de tijd was niet ver meer dat iedereen zijn brieven zou schrijven in zelf-ontworpen letters, even onverwisselbaar als zijn eigen handschrift. De modernistische typografie, destijds aangeprezen als emancipatie uit geborneerde ambachtelijkheid en een elitaire burgerlijke cultuur, werd post festum ontmaskerd als autoritair.

Typography Now documenteert digitale experimenten op de grens van de leesbaarheid. De digitale revolutie verleidde ontwerpers tot wilde beeldcollages en tot het transformeren van tekens tot beelden. De opheffing van het onderscheid van tekst en beeld leidde tot gelaagde composities waarvan de betekenis nauwelijks te ontcijferen is. De devaluatie van de communicatieve functie van het grafisch ontwerpen was de keerzijde van de sterke nadruk op esthetische vrijheid. De *New Wave* bleek vooral te floreren in relatief gesloten, (sub)culturele scènes zoals het Zeebelt theater in Den Haag; het surftijdschrift *Beach* en het designtijdschrift *Emigré*; Cranbrook Academy in de VS en Paradiso in Amsterdam. De voor buitenstaanders moeilijk ontcijferbare typografie lijkt hier te fungeren als geheimschrift waaraan de leden van de groep elkaar herkennen.

Gebeurde dit alles op de voorgrond van het toneel, op de achtergrond bleef het modernisme van de Zwitserse School de beroepspraktijk beheersen. In de jaren zestig was het modernisme

naar Zwitsers model in korte tijd dominant geworden door de snelheid waarmee het bureau Total Design, waarvan de grafische afdeling werd geleid door Wim Crouwel, toonaangevende opdrachtgevers aan zich wist te binden. Crouwel bouwde voort op de Zwitserse school: een formele systeemtypografie ten behoeve van zo eenduidig mogelijke communicatie en representatie van private en publieke instellingen.

Begin jaren negentig treedt een nieuwe generatie grafisch ontwerpers aan die breekt met de visuele exuberantie en het methodologisch opportunisme van het postmodernisme. Zij keert terug naar een heldere, onopgesmukte typografie met een sterk vereenvoudigde vormtaal. Ze rehabiliteert de communicatieve functie van grafisch ontwerpen. De sterke redactionele concepten waarop haar ontwerpen stelen, leggen beperkingen op aan de vorm- en manipuleerlust van de studio-medewerkers. Thonik ontpopt zich gaandeweg als de meest opvallende representant van deze nieuwe generatie grafisch ontwerpers die wordt geassocieerd met de productontwerpers die zich samenvoegen onder de label Droog Design, opgericht in hetzelfde jaar 1993 als Studio Thonik.

Thonik neemt dus een ambivalente positie in tegenover modernisme én postmodernisme. Zij nemen de ontwerphouding van het postmodernisme over doordat ze autonomie en experimenteeruimte voor de ontwerper claimen, maar de studio verwerpt de associatieve nevenschikking van beelden als voertuig om een idee of boodschap over te dragen. Met het laatmodernisme heeft Thonik een voorkeur voor precisie en een streven naar efficiënte communicatie gemeen, maar zij verwerpen de rigiditeit van de ontwerpmethoden. Door enkele grafische variabelen (letterkeuze, kleur, formaat) te standaardiseren, treedt Thonik in de voetsporen van Total Design, maar maakt tevens de weg vrij voor radicale redactionele concepten. Tegenover de

dominantie van het beeld in de grafische communicatie, stelt Thonik het primaat van taal en typografie.

Het oeuvre dat hieruit resulteert, is door Thomas Widdershoven ooit getypeerd als een vorm van *happy modernism*, dat wil zeggen een modernisme dat zich ontdaan heeft van strenge methodiek met een disciplinerend karakter. Niet alleen valt een bepaalde neutraliteit weg in de wijze waarop de boodschap wordt overgebracht, maar ook het modernistische taboe op subjectiviteit. Deze taboedoorbreking wordt op scherp gesteld wanneer Gonnissen en Widdershoven foto's van zichzelf als liefdespaar opnemen in ontwerpen voor overheidsinstanties.

De universele optische grammatica van het modernisme stond lijnrecht tegenover de markt-gerelateerde retoriek van reclame en branding. Ook de dichotomie tussen hoge en lage cultuur wordt door Thonik verworpen. Ze integreren in hun producties voor culturele instellingen elementen uit de populaire cultuur, zoals grote letters, een voorkeur voor felle en contrasterende kleuren, en een zekere directheid en brutaliteit van de aanspreekvorm. Hun voorkeur voor fel oranje en grasgroen vloekt met de primaire kleuren van het Bauhaus en met de laatmodernistische voorkeur voor koele kleuren zoals wit, zilver, helblauw, grijs en zwart. Uiteindelijk - zie de ontwerpen voor Marta Herford en Museum Boijmans van Beuningen - zullen ze niet terugschrikken voor een haast provocatieve ornamentiek, naast subjectiviteit het andere grote taboe van het modernisme. Per saldo is het overheersende kenmerk van het werk van Thonik de doorbreking van de typografische ernst en dogmatiek.

In de conceptuele ontwerpmethodologie van Thonik zijn dus zowel modernistische als postmodernistische elementen aanwezig. Door deze ongewone combinatie laat Thonik het onbesliste gevecht tussen modernisme en postmodernisme - dat de Nederlandse

ontwerppraktijk rond 1990 beheerste - achter zich. Toen de postmodernisten braken met de disciplinerende code van de Zwitserse school, zochten zij hun heil - dat wil zeggen hun artistieke vrijheid - in het beeld. Beelden verschaften de ruimte om te ontsnappen aan de rigiditeit van de letters. Sterker nog, de letters zelf worden ontdaan van hun tekenkarakter en konden dank zij grafische software programma's voorwerp van vrije vormgeving worden. Thonik nu ontdekte dat een terugkeer naar de letter als teken een vrij experiment volstrekt niet in de weg staat. Hun werk bewijst opnieuw dat professionele communicatie en het auteurschap van de ontwerper met elkaar verenigbaar zijn.