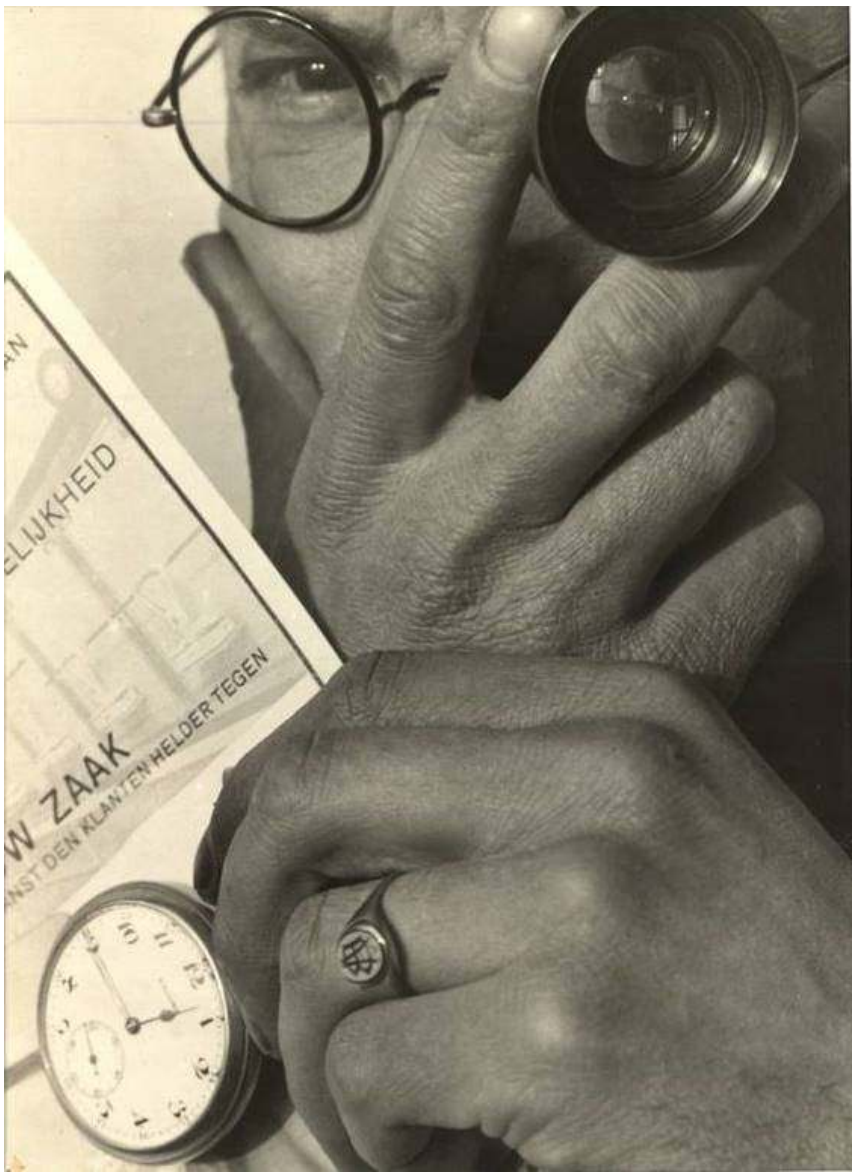
PAUL SCHUITEMA (1897-1973)

Een poging tot ordening van zijn werk voor de Tweede Wereldoorlog



doctoraalscriptie kunstgeschiedenis van Flip Bool

Universiteit van Amsterdam 1974

Inhoudsopgave

Verantwoording

Biografische gegevens

Hoofdstuk 1
Jeugd, opleiding, activiteiten als zelfstandig kunstenaar en eerste reclame-opdrachten

Hoofdstuk 2
Heroriëntatie

Hoofdstuk 3
De Nieuwe Typografie, internationaal gezien

Hoofdstuk 4
1926-1930 Schuitema's bijdrage aan de Nieuwe Typografie

Hoofdstuk 5
Politieke activiteiten en ideologische motivatie van zijn werk

Hoofdstuk 6
Ontwikkeling van zijn werk in de jaren dertig

Bibliografie

Tentoonstellingen

Afbeeldingen en lijst van afbeeldingen

Verantwoording

De aanleiding voor deze scriptie over Paul Schuitema vormt mijn kandidaatsscriptie *Berlijn-dada en de 'fotomontage'* (1971). Hierdoor werd mijn belangstelling gewekt voor de typografie, fotografie en met name de fotomontage. Ook in internationaal verband stuitte ik bij mijn onderzoek steeds weer op de namen van Piet Zwart en Paul Schuitema als Nederlanders. Over Piet Zwart en zijn werk had het Haags Gemeentemuseum en in het bijzonder Kees Broos zich al ontfermd. Maar over het werk en de ontwikkeling van Paul Schuitema bleek, afgezien van zijn eigen publicaties, geen enkele omvattende studie of tentoonstellingscatalogus met feitelijke gegevens te bestaan of in voorbereiding. Deze scriptie vormt een eerste aanzet om in deze leemte te voorzien. Maar ook niet meer dan dat, want het onderzoek naar zijn werk en ontwikkeling bleek zo tijdrovend dat aanzienlijke beperkingen nodig waren om er geen levenswerk van te maken – wat het op den duur toch wel zal worden.

Deze beperkingen betreffen zowel zijn activiteiten als de periode waarin deze plaatsvonden. Van de vele terreinen waarop Schuitema vaak tegelijkertijd werkzaam was – onderwijs, (binnenhuis-)architectuur, toneel, industriële vormgeving, typografie, fotografie, film – nam de typografie en direct daarmee samenhangend de fotografie vooral voor de Tweede Wereldoorlog een centrale plaats in. De nadruk is daarom, mede gezien de aanleiding voor deze scriptie, gelegd op deze twee aspecten van zijn werk. Maar om het verband met zijn andere activiteiten niet geheel uit het oog te verliezen, komen deze daarnaast terloops ook aan de orde. De globale chronologische behandeling van zijn werk eindigt, om redenen die in hoofdstuk 6 nader worden uitgewerkt, met het begin van de Tweede Wereldoorlog. De lijst met biografische gegevens geeft een summier overzicht van zijn activiteiten daarna.

Het onderzoek naar Schuitema's werk en ontwikkeling wordt door verschillende factoren bemoeilijkt. Het overgrote deel van zijn typografische werk lag op het gebied van reclame. Veel ervan is daardoor inmiddels in de prullenbak verdwenen. Voor deze scriptie is uitgegaan van het materiaal dat in Schuitema's eigen collectie bewaard is gebleven[1]. De vele maanden die nodig waren om deze collectie te ordenen en tegen verdere aantasting door vocht te behoeden, maakten het mij onmogelijk

alle bedrijven te bezoeken waarvoor hij destijds heeft gewerkt. Bij de bezochte bedrijven – drukkerij C. Chevalier, N.V. Mij. van Berkel's Patent, Verkoopassociatie Enci-Cemy N.V. – was ten gevolge van het bombardement op Rotterdam of andere oorzaken nauwelijks of geen aanvullend materiaal meer te vinden. Wel enige aanvullingen bevat de, deels van het Instituut voor Sier- en Nijverheidskunst afkomstige, collectie van zijn werk in het Stedelijk Museum te Amsterdam; een aantal van zijn foto's en bijna al zijn negatieven bevinden zich sinds 1956 in het prentenkabinet van de Rijksuniversiteit te Leiden. Hopelijk draagt deze scriptie er toe bij, dat tot nu toe onbekend werk van Schuitema wordt behoed voor de 'recycling', die vanuit een andere gezichtshoek zo noodzakelijk is.

Graag wil ik de vele familieleden, vrienden en tijdgenoten van Paul Schuitema die mij essentiële informatie verschaften over zijn leven, achtergronden en werkzaamheden, bedanken voor hun enorme medewerking. Met name ben ik veel dank verschuldigd aan mevrouw Schuitema-van Dobben, die mij in de moeilijke tijd voor het overlijden van haar man met een nimmer aflatende gastvrijheid onderdak verleende en haar huis overhoop liet halen.

Deze scriptie draag ik op ter nagedachtenis aan Paul Schuitema die mij, voor zover zijn geheugen reikte en zijn gezondheid het toeliet, behulpzaam was. Door vele gesprekken heb ik hem leren kennen en waarderen.

Flip Bool
Amsterdam, maart 1974

Noot

[1] Tenzij anders vermeld, bevinden de in deze scriptie besproken werken zich in de collectie van Paul Schuitema.

Biografische gegevens[1]

1897 27 februari, geboren in Groningen.

1915 begin opleiding aan de Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam.

1917-1918 militaire dienst.

ca. 1920 einddiploma academie. Bewoont aan het einde van zijn academietijd een atelier in de Vissteeg met zijn broer E.B.W. Schuitema.

1922 neemt atelier over van Karel van Veen aan de Mauritsweg 42b.

1923-1925 Koninklijke Subsidie.

ca. 1924/25 lid van Opbouw.

1925 bezoekt met Leendert Bolle en Hendrik Chabot de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* in Parijs.

1926 eerste voorzitter van de Centrale van Bonden van Leerlingen en Oud-leerlingen van Kunstscholen in Nederland. Met ingang van de tweede jaargang (juli) hoofdredacteur van *De Fakkel*, uitgave van deze organisatie.

ca. 1926-28 samenwerking met de fotograaf Jan Kamman.

1927-1931 verzorgt alle publiciteit voor de N.V. Mij. van Berkel's Patent.

1928 bezoek aan de *Pressa* in Keulen.

1928-1934 secretaris van Opbouw.

1928-1933 Dick Elffers als assistent.

1929 lid van de ‘ring neuer werbegestalter’.

1930 Aanstelling als leraar reclame en ontwerpen aan de Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag, welke functie hij tot zijn pensionering in 1962 zal blijven vervullen.

ca. 1930/31 vangt aan met het ontwerpen van stalen meubelen voor een met Ir. J. van Ettinger en Ph. Dekker begonnen verkooporganisatie en later stalen meubelen fabriek d3. Begint aan zijn documentaire over *Maasbruggen*.

1931 brengt een bezoek van een maand aan de Sovjet-Unie, en maakt een filmisch verslag van deze reis.

1932-1933 medewerker van het maandblad *Filmliga*. Adviserend lid in het bestuur van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland.

Nauw betrokken bij de activiteiten van het Arbeiders-Schrijvers-Collectief ‘Links Richten’. Agitprop.

1933 eervolle vermelding voor zijn inzending voor het ‘Concours International du Meilleur Siège en Aluminium’, uitgeschreven door de Alliance Aluminium Cie. Verzorgt vanaf vierde jaargang nummer 22 (28 oktober 1933) bijna alle advertenties in *De 8 en Opbouw*.

1934 verblijf van vier maanden in Parijs voor het opnemen van de film *De Markthallen van Parijs*.

1936 reis naar Tsjechoslowakije, met lezingen in Brno en Praag. Huwelijk met Elly van Dobben. Verhuizing naar Den Haag.

1939 voltooit de opnames voor *De Bouwhoek van Harlingen (Friesland)* tijdens een verblijf van een half jaar in Pietersbierum. Verhuist in november naar Wassenaar.

1940-1945 ontwerpt samen met zijn leerling Gerard de Vries een tentoonstellingsgebouw voor Philips (niet uitgevoerd). Schildert - vooral portretten - samen met L. de Lang-van Schaik, Paul Citroen en Henk Meyer. Opgenomen in de verzetsgroep van Mr. Reinink, maakt filmopnames van fietsenvordering en inundaties die naar Engeland worden gesmokkeld. Werkt mee aan rapporten over industriële vormgeving en het filmwezen in Nederland voor het Commissariaat voor de Wederopbouw.

1945 neemt deel aan de oprichting en vormt samen met Jan Bouman, Lou Lichtveld, Allan Penning en Eddie Verschueren de leiding van de Nederlandsche Werkgemeenschap voor Filmproductie. Werkt o.a. mee aan een film over Arnhem in opdracht van Volksherstel. Regisseert de film *De Slagboom* voor de Nederlandse Spoorwegen. Opdracht van N.V. Filmverhuurkantoor Nederland voor *Partisanenlied*.

1946 lid culturele adviescommissie van de Nederlandse Bioskoopbond.

1947 maakt de film *Klompendans*. Krijgt de opdracht van de U.N.O. om een scenario en draaiboek te maken voor een film over de gezondheidszorg voor en de sociale omstandigheden van zeelieden. Maar de film gaat niet door; evenmin als een opdracht van de Deense regering tot het maken van een docu-

mentaire over Denemarken.

1948 lid van de Voorlopige Raad voor de Kunst, sectie film. Opdracht voor twee films over rayon van de Algemene Kunstzijde Unie. Tot 1967 belast met de typografische verzorging van *Cement - tijdschrift gewijd aan cement en beton* een uitgave van de Verkoopassociatie Enci-Cemij N.V.

1952 vergeefse octrooi-aanvraag voor een systeem tot vervaardiging van reliëfkaarten.

1953 bouw showroom Eternit in de Leidsestraat 86-88 te Amsterdam.

1954 bouw huis J. André de la Porte te Garderen.

1962 gepensioneerd.

1963 erelid Gebonden Kunsten Federatie.

1964-1965 verzorgt de inrichting en drukwerken voor de reizende tentoonstelling over onderdrukking en verzet in de jaren 1940-1945 *Homo homini lupus*, in 1968 gevolgd door de tentoonstelling *we nemen 't wéér niet, 1933-1945-19 nu*.

1965 voltooit *Syst-o-Color*. Solotentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

1966 gastdocent West of England College of Art, Bristol.

1967 solotentoonstelling in het Kunstgewerbemuseum te Zürich.

1970 (8 november) televisie-uitzending aan hem gewijd in de serie *De onvergetelijken*. Bijzonder eregeld van het Ministerie van CRM.

1973 25 oktober, overleden te Wassenaar.

Noot

[1] Deze lijst van biografische gegevens is vooral opgenomen als een aanvulling en correctie op de handgeschreven autobiografische notities van Schuitema zelf uit 1969. De aanleiding voor deze autobiografische notities was vermoedelijk de televisie-uitzending over hem in de serie *De onvergetelijken* (1970). Op de herkomst van de gegevens zal zo nodig later worden ingegaan.

Hoofdstuk 1
Jeugd, opleiding, activiteiten als zelfstandig kunstenaar en eerste reclame-opdrachten

Geert Paul Hendrikus Schuitema is op 27 februari 1897 geboren in Groningen. Hij is de middelste van drie kinderen, vernoemd naar zijn grootvader van moeders kant, Geert Pauwels van Balen. Deze was molenbouwer in Nieuweschans, voor wie hij zijn leven lang grote bewondering heeft gehouden.[1]

Na enkele jaren verhuist het gezin naar Zorgvliet, waar zijn vader een poging doet de kost te verdienen in een aldaar opgezette tabakscultuur. Dit mislukt echter al snel. Daarom keert het gezin terug naar Groningen, waar zijn vader in assurantiën gaat werken. Hij zal dit tot zijn pensionering blijven doen.

Paul Schuitema bezoekt de lagere school in Groningen en vervolgens na nog twee verhuizingen, in Den Haag en Rotterdam. In de laatste stad, waar hij van 1910[2] tot 1936 heeft gewoond, gaat hij in 1911 naar de HBS: "met een briefje... Dat heette zo als je geen toelatingsexamen hoefde te doen".[3]

Hij blijft zitten in de eerste klas en verlaat de school na de derde klas, met de beste cijfers voor gymnastiek en tekenen. De keuze valt op tekenen. Daarom gaat hij de opleiding MO-tekenen volgen aan de Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam.[4] Schuitema ontdekt echter al snel, dat mensen met de akte MO-tekenen geen banen kunnen krijgen en na hun opleiding op allerlei manieren proberen geld te verdienen. Daarom laat hij de illusie van de MO-opleiding schieten en gaat gewoon door met tekenen en later ook schilderen – portret en figuur.

"Dag- en avondlessen, tien uur per dag. Daar werd ontaard hard gewerkt, heel erg fijn. Mijn leraar heette Heyberg, een soldatenschilder. Een vent met enorme klauwen van handen, die je praktisch constant de huid vol schold. Zijn lessen, ook filosofisch, doorspekte hij met stoere verhalen van harde avonturiers. Ik geloof dat ik nooit verzuimd heb. Je durfde gewoon niet ziek te zijn. Ik heb er wel gezeten met flinke koorts. Van die man heb ik geleerd wat je uit jezelf kunt halen. We deden stilleven en koptekenen (gips). Ik heb er nog teke-

ningen van... Je werkte een maand aan een stilleven, volledig systematisch. Je schetste een haardunne lijn ook met houtskool. De punt van het krijt en de houtskool moesten als een naald zijn."[5]

1 Stilleven, conté op papier, 50,1 x 63,4, gesigneerd 'G.P.H. Schuitema 4 Nov. 1915 IV D'; 3 Buste, conté op papier, 63,2 x 50,1, gesigneerd 'G.P.H. Schuitema 31 Jan. 1917 5 D'

Dit schrijft Paul Schuitema terugblikkend op zijn eerste academiejaren. Wanneer we de tekeningen bekijken waarop hij in dit citaat ongetwijfeld doelt, blijkt het geenszins overdreven. (afb 1-3) Op deze serie tekeningen is behalve de ontstaansdatum ook enkele malen vermeld in welke klas hij dan zit. Daaruit valt op te maken, dat Schuitema de eerste drie klassen van de Academie moet hebben overgeslagen.[6] Dat gebeurde in die tijd op grond van begaafdheid of vooropleiding wel vaker.

Naast de tekenlessen van Heyberg krijgt hij anatomie van J.H.F.C. Nachtweh. Schilderles krijgt hij van A.H.R. van Maasdijk, H.E. Mees en aan het einde van zijn academietijd een half jaar van de hoofdleraar F.G.W. Oldewelt. Verder etsen van A.P. Derkzen van Angeren, lithograferen van S. Moulijn, boetseren van S. Miedema, decoratief tekenen van H. Luns en toegepaste kunst van Jac. Jongert. Als medeleerlingen kunnen onder anderen worden genoemd: Hendrik Chabot, Karel van Veen, Pieter den Besten, Aart Glansdorp, Jan Kamman, Adriaan van der Plas, Maarten van Zijl, Pieter van der Rest en Jacob Hessing.[7]

Hoewel Schuitema zich later sterk zal gaan afzetten tegen de vorm van onderwijs zoals hij die zelf op de Rotterdamse academie heeft genoten, leerde hij er volgens eigen zeggen behalve tekenen en schilderen wel "uithoudingsvermogen, materiaalkennis en vakdiscipline".[8]

Voor een bij benadering chronologisch beeld van de ontwikkeling en

activiteiten van Schuitema als zelfstandig kunstenaar na circa 1920[9] beschikken we, naast een aantal uiteenlopende en slechts bij hoge uitzondering gedateerde werken, over één belangrijke informatiebron. Deze hangt samen met zijn inzending voor de Koninklijke Subsidie, die hem in 1923 en de twee daarop volgende jaren tegelijk met zijn oud-klasgenoot Aart Glansdorp werd toegekend. Het gaat hierbij om een 'lijst van ingezonden werken' en verder om een door hemzelf ingevuld 'Bulletin voor mededinging naar de Koninklijke Subsidies aan Jeugdige Kunstschilders'. Beide documenten bevinden zich in het Koninklijk Huisarchief in Den Haag.[10] Ze bevatten behalve de titels en een omschrijving van zijn ingezonden werken ook een korte opsomming van zijn andere activiteiten.

Een belangrijk deel van zijn ingezonden werken heeft een sterk symbolisch karakter. De titels – *Degeneratie*, *De twijfel*, *Het kwade*, *IJdelheid*[11], *Het zieke meisje* en *De Pleegzuster* – doen dit al vermoeden. Van deze groep werken is *De pleegzuster* zeker te identificeren met een bewaard gebleven tekening. Dat geldt mogelijk ook voor *Het zieke meisje*. In hun door een sterke verstrakking bereikte monumentaliteit tonen deze tekeningen vooral grote verwantschap met het werk van Jan Toorop.[12]

4 *De pleegzuster*, ca 1922, conté, potlood en krijt op papier, 50 x 31,5, gesigneerd 'Paul Schuitema'; 5 *Het zieke meisje*, potlood op papier, 35,5 x 25,3, gesigneerd 'paul Schuitema '22'

Het is moeilijk na te gaan of deze ontwikkeling in zijn werk al op de academie is begonnen of pas daarna. Mogelijk is Schuitema's bekendheid

met het werk van Toorop vooral te danken aan de in 1920 verschenen *Schets over het leven en enkele werken van Jan Toorop* van Miek Janssen, waarvan zich een exemplaar in zijn collectie bevindt. Foto's in zijn collectie van voorstudies uit 1918 voor niet uitgevoerde wandschilderingen in de raadzaal van het nieuwe stadhuis in Rotterdam wijzen ook op belangstelling voor het werk van Thorn Prikker.[13]

Verder bestaat zijn ongebruikelijk omvangrijke inzending uit:

- een *Decoratieve compositie in eenvoudige gebogen en rechte lijnen*;
- een *Geschilderd halfnaakt*[14] en een *Geschilderd naakt*, dat mogelijkerwijs te vergelijken of te identificeren is met een van de twee bewaard gebleven naaktschilderijen (afb. 6-7);
- een aantal portretten, waaronder een *Zelfportret compositie* die mogelijk eveneens in slechte staat bewaard is gebleven[15];
- '4 decoratieve tekeningen uitgevoerd in de batik techniek'; en bovendien, merkwaardig genoeg;
- '3 uitgevoerde batiks, die hij mede inzendt "als voorbeelden van uitgevoerde kunstnijverheid... in aansluiting met de decoratieve teekeningen."

Hieruit blijkt dat kunstnijverheid een belangrijk aspect van zijn werk is geworden, nadat hij vooral als portret- en figuurschilder is opgeleid. Vermoedelijk is Schuitema al op de academie begonnen met batikken[16] – dat sinds de eerste experimenten van Dijsselhof, Lion Cachet, Lebeau en Thorn Prikker kort na 1890 in Nederland tot een ware rage is uitgegroeid.[17] Maar in de eerste helft van de jaren twintig gaat hij er zich intensief in verdiepen. Typerend voor zijn latere ontwikkeling is dat zijn belangstelling hierbij vooral uitgaat naar de technische kanten ervan; de samenstelling en de licht- en wasechtheid van de kleuren. Daarbij wordt hij geholpen door Dr. Ir. P.H. Hermans, de verloofde van zijn zuster en als chemicus gespecialiseerd in kleurstoffen.[18] De serie artikelen die Schuitema in 1925 'Over het batikken' in *De Fakkel* publiceert, vormt de neerslag van deze onderzoekingen.[19]

De bewaard gebleven batiks tonen grote gestileerde bloemen (afb. 8) of decoratieve composities. (afb. 9-10) Want, aldus Schuitema: "Dwaasheid lijkt het mij... voorstellingen aan te brengen, die niet in de batiktechniek thuis hooren. Ik heb gebatikte portretten en figuurcomposities gezien. Begrijpen we de techniek goed, dan voelen we hier de groote nonsens

van."[20]

Aan de hand van de groep batiks met decoratieve composities kunnen we ons een beeld vormen van een aantal voor de Koninklijke Subsidie ingezonden werken, die niet bewaard zijn gebleven. In vormentaal sterk verwant aan deze batiks zijn de onderzetters van eterniet, die Schuitema blijkens het genoemde 'Bulletin' na zijn academietijd heeft gemaakt. De plaatjes eterniet zijn, gedeeltelijk afgedekt met was of een andere zuurbestendige substantie, in een zuurbad uitgebeten. Daardoor ontstond een ondiep reliëf dat vervolgens werd ingekleurd. De ontwerptekeningen (afb. 11) kon hij, door ze aan de achterzijde met houtskool in te smeren, exact op het eterniet natrekken.[21]

8 Truus Houberg voor een batik van Paul Schuitema; 9 Batik, ca 1923-1925, ca. 62 x 62, gesigneerd 'Paul Schuitema'

Hoe de kostuums en de decors er uit hebben gezien die Schuitema in deze tijd ontwierp voor een groepje danseressen onder leiding van Xandra Stradovska is niet met zekerheid vast te stellen.[22] Wat betreft de decors doet de batik, die we op een foto achter een van deze danseressen aantreffen [23] vermoeden dat ze eveneens in de batiktechniek uitgevoerd waren.

Zijn inkomsten uit de Koninklijke Subsidie vult Schuitema op verschillende manieren aan. Hij verkoopt zijn kunstnijverheidsproducten. Hij geeft lessen in batikken en decoratief tekenen aan particulieren.[24] Hij schildert huizen, waarvan hij later het contact met Rotterdamse arbeiders als belangrijkste resultaat noemt.[25] Tenslotte krijgt hij ook enkele por-

tret-opdrachten; onder anderen van Cor van Berkel, de man van Xandra Stradovska.[26] Het contact met deze Cor van Berkel heeft verregaande gevolgen voor zijn verdere loopbaan. Want behalve dat Schuitema zijn portret schildert krijgt hij via hem, als zoon van de directeur van de worst- en vleeswarenfabriek P. van Berkel, de opdracht enkele reclame-drukwerken voor dit bedrijf te verzorgen. Terwijl Schuitema op dit gebied waarschijnlijk nog niet meer ervaring had opgedaan dan het ontwerpen van een verdwenen etiket op een sigarenkist en een sigarenzakje voor een verder onbekende Rotterdamse sigarenwinkel.[27]

Tot deze eerste reclamedrukwerken behoort ongetwijfeld een in twee kleuren gedrukt boekje van acht pagina's. (afb. 12) De onpsychologische toepassing van de kleur groen in samenhang met vleeswaren wijst er op, dat hij nog nauwelijks op de hoogte is van de specifieke eisen die de reclame stelt. Aan een eigen typografisch gezicht is hij nog geenszins toe. In het decoratieve gebruik van het lijnenmateriaal uit de zetkast sluit het boekje namelijk geheel aan bij de typografische vormgeving, die aanvankelijk door J.L.M. Lauweriks vóór 1916 in Duitsland werd ontwikkeld.[28] De vormgeving vindt, door H.Th. Wijdevelds toepassing ervan in het tijdschrift *Wendingen* (verschenen van 1918 tot 1931), in de jaren twintig een enorme navolging in Nederland. Dit ontbreken van een eigen typografisch gezicht kan echter nauwelijks verwondering wekken. Want, schrijft Schuitema: "...ik wist niets van typografie, helemaal niets. Ik moest dus op een gegeven ogenblik iets ontwerpen. Ik wist niets van ontwerpen. Op de Academie hadden we het vak decoratief ontwerpen - gehad, een soort versierkunst. Omdat het verplicht was werd het gedaan. Het zei mij niets, ik vond het je reinste flauwekul. Het draaien van krullen tot je iets zag. Ik kon er niets tegenover stellen, ik had niets om er tegenover te stellen, geen kunstgroeperingen, geen dichters, geen schrijvers. Een mens met een behoorlijk talent in de renaissancistische zin, wat hem alleen maar irriteerde."[29]

De proefdruk van drukkerij E. de Bont van dit reclameboekje voor P. van Berkel in de collectie van Schuitema is door hemzelf van het jaartal 1920 voorzien. Omdat deze datering er, zoals in veel andere gevallen, vermoedelijk pas decennia na het ontstaan aan is gegeven, valt aan de betrouwbaarheid ervan te twijfelen. In dit geval is er een overtuigende reden om aan te nemen dat Schuitema het boekje te vroeg heeft geda-

teerd en daarmee bij benadering ook het begin van zijn activiteiten op het gebied van de reclame. In verband met het feit dat P. van Berkel een dochteronderneming was van N.V. Mij. van Berkel's Patent, is er namelijk een vleessnijmachine van het type V.B.P. 5 in afgebeeld (afb. 13), die pas in 1922 op de markt is gekomen.[30] Hierdoor bezitten we dus een terminus post quem voor dit boekje.

Er zijn onder de nu bekende drukwerken geen andere voorbeelden van dit soort geheel in *Wendingen*-stijl door Schuitema uitgevoerde ontwerpen aan te wijzen. Zijn ze niet bewaard gebleven? Zijn ze nooit gemaakt? Heeft er aanvankelijk geruime tijd tussen zijn verschillende opdrachten gezeten? Dit moeten voorlopig, gezien de onzekerheid over volledigheid van het beschikbare materiaal, open vragen blijven.

In ieder geval tonen een etiket voor boterhammenworst van P. van Berkel en een ontwerp voor een drukwerk van dezelfde firma, dat er direct er mee samen lijkt te hangen, een geheel ander en oorspronkelijker karakter. (afb. 14, 15) Toch moeten ze, op grond van kenmerken die verder niet meer in het typografische werk van Schuitema voorkomen, tot zijn vroegste werken op dit gebied gerekend worden. Mogelijk heeft Schuitema ook zelf dit etiket voor ogen in zijn sterk autobiografische lezing *The influence of 'De Stijl' on the new typography* uit de jaren zestig.[31] Hij spreekt daarin over een dan nog in zijn collectie aanwezig etiket voor ‘hammen in blik’ en ‘tegelijkertijd handelsmerk’ van P. van Berkel als een van zijn eerste opdrachten.

14 Etiket (detail) voor P. van Berkel boterhammenworst, ca 1925, kleurenlitho, 11 x 34,5

Vooral in en om de staart van de letter ‘P’ in het handelsmerk toont het etiket kenmerken die duidelijk verband houden met het karakter van zijn werk uit de tijd dat hij de Koninklijke Subsidie ontving. Ter vergelijking kunnen de letters dienen op het onderwerp van een ex libris voor Leopold

Frank (afb. 16) en de lithografische omslag van Dostojevsy's boek *De Idioot*. (afb. 17) Golflijnen treffen we verder slechts aan op één ander werk van Schuitema, en wel op een batik. (afb. 18) Deze batik geeft echter naast de golflijnen veel minder decoratieve vormen te zien dan de eternieten onderzetters en een aantal andere batiks. (afb. 9, 10) Met het etiket en het onderwerp voor P. van Berkel is dit ook het geval in vergelijking met het boekje in *Wendingen*-stijl. Dit maakt zowel voor deze batik, als voor het etiket en het ontwerp een latere ontstaansdatum waarschijnlijk. Deze ligt vermoedelijk rond 1925, wanneer zich in het werk van Schuitema een verdere vereenvoudiging van vormentaal doorzet, die wijst op een duidelijke heroriëntatie.

Noten hoofdstuk 1

[1] Zie *Jeugdherinneringen*, in 1971 geschreven voor zijn jongste kleinzoon. Hieraan zijn de meeste gegevens over zijn jeugd en opleiding ontleend. Mondelinge aanvullingen en correcties zijn mij verstrekt door zijn zuster Anny Schuitema en de weduwe van zijn broer E.B.W. Schuitema.

[2] Mondelinge mededeling van Anny Schuitema.

[3] *Jeugdherinneringen*, 1971, p. 5.

[4] Dat dit in 1915 moet zijn geweest is bevestigd door Aart Glansdorp, die in hetzelfde jaar op de academie kwam.

[5] *Jeugdherinneringen*, in 1971, p. 7.

[6] Ook dit is bevestigd door Aart Glansdorp, die in 1915 op twaalfjarige leeftijd tegelijk met Schuitema direct in de vierde klas kwam.

[7] Deze namen zijn mij genoemd door Jan Kamman.

[8] Handgeschreven autobiografie d.d. 10 oktober 1969, p. 1.

[9] Aangezien het archief van de Rotterdamse academie en bijna alle paperassen van Schuitema van voor 1929 verloren zijn gegaan, was het niet mogelijk vast te stellen wanneer hij zijn einddiploma behaalde. Waarschijnlijk is dit in of omstreeks 1920 geweest.

[10] Dat ik hierbij hartelijk dank voor de verleende medewerking.

[11] *Het kwade* en *IJdelheid* worden op de lijst van ingezonden werken genoemd als ‘kleine hulpstudies voor de groote compositie, dat wil zeggen de geschilderde compositie *Degeneratie*'.

[12] Opmerkelijk is dat Schuitema ook in de tweede helft van de jaren twintig, wanneer zijn werk zich in een volkomen andere richting ontwikkeld heeft, waardering voor Toorop blijft houden. In zijn artikel ‘Gisteren en vandaag’, verschenen in *Schoonheid en Opvoeding*, 23 (januari 1929) 1, p. 3, schrijft hij dat "Hodler, Cezanne, Toorop e.a. poogden hun uitingen boven het individueele uit te tillen en tot een vorm te komen die de massale behoefte zou voldoen." Maar voegt hij er aan toe: "Zij zijn voor die overgangsperiode van belang en als zoodanig op hun plaats, maar niet voor herhaling vatbaar. Ze leefden in een tijd waarin de eischen nog niet zoo scherp gesteld werden. Ze zijn in dit licht gezien van buitengewone waarde geweest. Na hen zijn de twijfelaars gekomen tot den experimenteelen arbeid in de vrije schilderkunst."
Het feit dat Schuitema in het bovenstaande citaat Hodler en Cézanne naast Toorop noemt, lijkt te wijzen op bekendheid met boek van Fritz Burger, *Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1917.

[13] De foto's zijn van de drie voorstudies die in 1922 door W.A. Mees aan het museum Boymans werden geschonken en zo voor het grote publiek toegankelijk werden. Zie: *Catalogus der schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het museum Boymans te Rotterdam 1927*, p. 173, cat. nrs. 847-849.

[14] Op de lijst van ingezonden werken nader omschreven als ‘aanleidende voorstudie 1e compositie’, dat wil zeggen voor de ‘Geschilderde compositie *Degeneratie*'.

[15] Krijt op papier, 101 x 68 cm, gesigneerd en gedateerd 1921.

[16] In ieder geval is hij in 1920 al bezig met batikken. Dan geeft hij namelijk een batik als huwelijkscadeau aan zijn broer E.B.W. Schuitema. Mededeling van diens weduwe.

[17] Schuitema zelf begint zijn reeks artikelen ‘Over het batikken’ in *De Fakkel*, 1 (juni 1925) 3, p. 26, als volgt: "Batikken is in de mode; wie niet batikt of tenminste niet kan vertellen hoe het gaat, is zijn tijd ten achter. Op bijna iedere onderwijsinrichting wordt gebatikt. West-Europa is vergiftigd met batik. Zelfs zover gaat het, dat de verffabrikanten met zeer twijfelachtige kleurstoffen batikdemonstraties houden. Zelden werd dan ook meer met een techniek geknoeid. Gelukkig

kunnen we ons prijzen, dat 90% van deze batiks maar een zeer korte levensduur hebben."

[18] Zie autobiografische notities d.d. 10 oktober 1969, p. 1.

[19] 1 (juni 1925) 3, pp. 26-30; 1 (juli 1925) 4, pp. 38-41, 48; 1 (augustus 1925) 5, pp. 54, 56-58; 1 (september 1925) 6, pp. 71-72. Zie ook noot 17.

[20] In *De Fakkel*, 1 (juni 1925) 3, p. 30.

[21] Drie van dit soort onderzetters zijn nog in bezit van Anny Schuitema.

[22] Wel is bekend hoe het kostuum en decor er uit hebben gezien, die in 1926 door Schuitema zijn ontworpen voor de declamatie van Boutens' *Beatrijs* door Anny Schuitema. Het kostuum en foto's van het decor bevinden zich in haar bezit.
In zijn autobiografische notities van 10 oktober 1969 vermeldt Schuitema, dat hij Xandra Stradovska leerde kennen via zijn zuster Anny, die een opleiding voor declamatrice volgde aan het Rotterdamse conservatorium.

[23] Volgens een mondelinge mededeling van Schuitema Truus Houberg.

[24] Blijkens het 'Bulletin voor mededinging naar de Koninklijke Subsidie aan jeugdige Kunstschilders'.

[25] In: autobiografische notities d.d. 10 oktober 1969, p. 2.

[26] Blijkens een in de jaren zestig gehouden lezing over *The influence of 'De Stijl' on the new typography*, geschreven Nederlandstalige versie. De verblijfplaats van dit portret is onbekend.

[27] Zie lezing *The influence of 'De Stijl' on the new typography*, geschreven Nederlandstalige versie.

[28] Zie hierover: Nic. H.M. Tummers, 'J.L. Mathieu Lauweriks, zijn werk en invloed op architectuur en vormgeving rond 1910: "De Hagener impuls"'; in: *Bouwkundig Weekblad*, jrg. 85, nrs. 23, 24 en 25.

[29] Lezing over *The influence of 'De Stijl' on the new typography*, geschreven Nederlandstalige versie.

[30] A. Glavimans, *Een halve eeuw Berkel. Gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan der Maatschappij van Berkel's Patent N.V.*, Rotterdam 1948, z.p. Jammer genoeg is in dit boek slechts van een zeer beperkt aantal machines het jaar te vinden waarin ze op de markt zijn gekomen.

[31] Een getypte Engelstalige versie van deze lezing heeft een veel minder

sterk autobiografisch karakter.

Hoofdstuk 2
Heroriëntatie

In januari 1926 verschijnt in *De Fakkel* een artikel van Schuitema, getiteld 'Constructie als stijlbegrip'.[1] Zoals deze titel al doet veronderstellen, verschilt het artikel in vele opzichten van zijn, vermoedelijke nauwelijks meer dan een half jaar eerder geschreven, serie 'Over het batikken'. Hoewel het artikel bepaald niet uitmunt door helderheid van taal moet er, mede gezien de zeldzaamheid van het tijdschrift, toch vrij uitvoerig op in worden gegaan. Voor het eerst geeft Schuitema hierin namelijk blijk van het inzicht, dat de sterk gewijzigde sociaal-economische verhoudingen andere eisen stellen aan de kunstenaars dan in het verleden. Deze wijzigingen in de sociaal-economische verhoudingen waren vooral het gevolg van de enorm versnelde technische ontwikkeling in de tweede helft van de 19e en het begin van de 20e eeuw. Schuitema heeft duidelijk moeite de achtergronden en consequenties van dit inzicht helder te formuleren. Dit wijst er op, dat het voor hem inderdaad allemaal nieuw is.

Samengevat zegt hij onder meer het volgende. Enerzijds zijn de bestaande, machinaal vervaardigde gebruiksvoorwerpen bepaald geen wonderen van schoonheid, want "Worden ze in de richting van 't schoone versierd, dan is 't aan den eenen kant copie naar 't oude of antieke, aan den anderen kant, het opdirken met versiersels, beide dikwijls gedragen door kostbaar materiaal." Anderzijds zijn de betere gebruiksvoorwerpen, dat wil zeggen de kunstnijverheidsprodukten, gezien de prijs niet populair bij de massa. Bij een massale vraag zouden ze ook niet in voldoende aantallen geproduceerd kunnen worden.

"Wat kan wel voldoen aan deze eischen? Het machinaal geproduceerde artikel. Gaan we nu na met welke mentaliteit de handwerksartikelen gemaakt worden, dan zien we dat dit maken meestal met liefde gebeurt, maar dat deze liefde minder gericht is op de massa, die de verbruiker moet worden, dan op 't handwerk zelf, dus op het maken van het ding. Weinig wordt nog gezocht naar normen[2], die geschikt zullen zijn om in grote hoeveelheden te kunnen worden geproduceerd en voldoen aan de eischen van 't schoone. (...) Buiten deze gewone normaalsgebruiksvoorwerpen, zullen die dingen staan, die met persoonlijke liefde worden gemaakt, in 't groote verband weer als kunstnijverheid ondergebracht. Aan deze dingen zullen veel hoogere eischen worden gesteld dan aan de normaal en zeker hoogere dan aan de dingen, die nu als kunstnij-

verheidsvoorwerpen in den handel worden gebracht. Men zal niet zoeken naar 't uitzonderlijke, maar naar 't sublimeeren van de normaalvorm tot een op zichzelf staand liefdevol handwerksartikel. Deze dingen zullen dan minder als decor, maar meer als bijzonderheid worden opgevat, dus eigenlijk precies dezelfde verhouding als in de vroegere tijden, hoewel in uiterlijkheid in den grond anders. Nu na 't gevecht tegen de schilderscholen en de individualisten zie ik niet in dat de zaak veel veranderd is. Wat vroeger schilderijen waren, worden nu huishoudelijke artikelen, dit ten minste ten opzichte van de mentaliteit. Gezien hiervoor nog haast geen critiek van 't massale smaakgevoel tegenover staat, wordt iets heel snel tot de hoogte van schoonheid naar voren gebracht, terwijl het mijns inziens meer op 't individueel schoone, dan op 't algemeene is afgestemd. Gaan we nu na welke aard die norm zou hebben, dan lijkt mij dat dit zal zijn een harmonisch opgebouwde constructie van het te gebruiken materiaal zonder meer [aan het begin van het artikel is constructie gedefinieerd als
"de harmonische bouw van een ding met het tot een uiterste noodzakelijkheid teruggebrachte materiaal", en materiaal als "het tastbare, maar ook het inreeele, zoals idee, doel, ruimte, expressie, enz., noodig voor een uiting"] om de eenvoudige reden, dat meer een te veel zal zijn, wat niet noodig is voor een massa-artikel. (..) Deze constructie zal moeten voldoen aan de eischen van: economie, bruikbaarheid, deugdelijkheid en harmonische verhouding. Uit welk materiaal zoo'n constructie zal bestaan, zal afhankelijk zijn van zijn constructeur. Het geheel zal zijn een harmonische vormgeving op grond van een klaar begrip, wat de idee schoonheid in zich sluit. Voeren we dit door in alles wat we noodig hebben, dan komen we tot deze slotsom, dat èn het huis waar we in wonen èn alles waarmee we dit huis zullen bemeubelen èn de voorwerpen die we zullen noodig hebben voor ons dagelijksch bestaan in volkomen harmonie zullen zijn met elkaar en met den bewoner van dat huis, omdat zijn individuele smaak hem tot een eenheid zal brengen. Deze absolute harmonie met elkaar zal leiden tot een groote klaarheid. Misschien zullen velen hieraan het verwijt toevoegen van koude praktische bruikbaarheid, maar dit verwijt is misplaatst, omdat voor de gezelligheid die we nu kennen plaats gemaakt wordt voor een sfeer van koele harmonie, voortgekomen uit het voldoen aan de eischen van doelmatigheid, hygiëne, goedkoopste, enz., die echter niet minder idieel en liefdevol behoeft te zijn. Brengen we 't zelfde van toepassing op stedebouw, verkeerswegen, verkeersmiddelen, enz., dan is een éénheid verkregen, die

men stijl zou kunnen noemen en het constructieve begrip zou een stijlbegrip zijn. (...) In de verdere dingen die buiten onze dagelijksche directe noodzakelijkheden staan, zullen we weer een vrije kunst kunnen plaatsen, welke natuurlijk in zijn uiterlijke verschijning weer in harmonie zal zijn met den tijd, waarin zij geplaatst wordt, zonder daardoor aan innerlijkheid te behoeven in te boeten, wat nu nog maar al te vaak aan deze uitingen wordt verweten. Of deze vrije uitingen nu zullen zijn schilderijen, gebruiksvoorwerpen, beeldhouwwerk, muziek, dans, gedichten, toneelspel of iets anders, doet niets ter zake. Ieder zal eventueel in dezen toestand weer kunnen herkennen of de ziel, die de dingen heeft doen ontstaan, zuiver is of niet, daar de vorm, in welke deze ziel zal zijn neergelegd, door ieder kan worden verstaan."

En tot slot van zijn artikel schrijft Schuitema, "... dat de constructieve idee meer gebaseerd is op massa en een gemeenschappelijk ideaal, dan op 't individu, omdat 't gebaseerd is niet op 't uitzonderlijke doch 't noodige en 't algemeene. En zoo zullen we misschien ook begrijpen de liefde van den modernen kunstenaar voor de machine, waar hij de constructie in herkent, opgebouwd uit, tot uiterste noodzakelijkheid geconcentreerd materiaal, waaraan hij nergens die tirelantijnen aantreft, die hem zoo hinderen als overbodigheden."

Als we deze tekst op zichzelf beschouwen, zou er een grote verscheidenheid aan vroegere en gelijktijdige bronnen, of parallellen, voor aan te wijzen zijn.[3] Op de omslag van hetzelfde nummer van *De Fakkel* is echter een houtsnede van Schuitema afgedrukt.

19 Omslag van *De Fakkel*, 1 (januari 1926) 8, houtsnede, 24,6 x 19,7

Wanneer we deze er direct bij betrekken en beschouwen als een illustratieve toepassing van de in zijn artikel samengevatte ideeën, lijken we voor een inspiratiebron vooral in de richting van De Stijl te moeten zoeken. Maar om verschillende redenen is het onwaarschijnlijk dat de impuls tot zijn heroriënta-

tie direct van De Stijl is uitgegaan. Voor circa 1925 valt er nauwelijks invloed van De Stijl op zijn werk en denken te bespeuren, ook al bevat zijn collectie een groot aantal nummers van *De Stijl* uit de jaren 1917 tot 1927 en is hij dus vermoedelijk op het tijdschrift geabonneerd geweest. Schuitema onderhoudt evenwel, juist in de tijd dat deze invloed wel merkbaar wordt, intensieve contacten met de Rotterdamse vereniging Opbouw. Daarvan is hij in 1924 of begin 1925 via zijn beste vrienden Leendert Bolle en Hendrik Chabot zelf lid geworden.[4]

Opbouw is op 31 januari 1920 door Kromhout opgericht, ter "aaneensluiting van hen, die te Rotterdam en omgeving als beoefenaars der bouw- en aanverwante kunsten werkzaam zijn".[5] Het eerste bestuur bestond, naast Kromhout als voorzitter, uit Granpré Molière, Van der Vlugt, de Koo en Gispen. De leden waren aanvankelijk: Bolle, Dahlen, Gidding, Jongert, Klijnen, Van der Leeuw, Otten, Siebers en Verhagen.[6] In het begin had Opbouw een weinig progressief karakter. Maar hier komt door het toetreden van een aantal nieuwe leden al snel verandering in. Met name:

- Mart Stam, lid van 1921 tot 1922 en van 1925 tot 1928, tevens voorzitter tussen 1926 en 1928;[7]
- J.J.P. Oud, in 1921 uit De Stijl getreden en omstreeks het midden van de jaren twintig eveneens enige tijd voorzitter van Opbouw;[8]
- C. van Eesteren, die lid wordt in 1925[9], en daarnaast tot 1927 ook nog principieel medewerker blijft van De Stijl.[10,11]

Er zijn duidelijke aanwijzingen voor, dat de contacten met deze architecten in Opbouw beslissend zijn voor de ontwikkeling die Schuitema doormaakt. Bijvoorbeeld het feit dat hij in zijn artikel het begrip ‘constructie’ centraal stelt. Bovendien dat hij het artikel laat beginnen met een foto van een kast naar ontwerp van Oud[12], van wie hij verderop ook ‘Het Witte Dorp aan de Schiedamscheweg’ nog noemt, en voor het eerst blijk geeft van belangstelling voor (binnenhuis) architectuur en met name stedenbouw. Vooral de nadruk die hij legt op doelmatigheid, hygiëne, economie, enz., is van betekenis. Want, aldus een uitspraak van Mart Stam: "Een der belangrijkste stellingen, waarop zich de nieuwe bouwkunst baseert, is het tot in het minutieuze voldoen aan de eischen, die het dagelijks leven stelt."[13]

Deze uitspraak van Stam geeft duidelijk aan dat voor de architecten van het Nieuwe Bouwen niet de vorm, maar de functie centraal staat.[14] Hoewel hun werk zich hierdoor duidelijk onderscheidt van dat der Stijl-architecten[15], is de

invloed van De Stijl van niet te onderschatten betekenis.[16] Voor het Nieuwe Bouwen geldt in het algemeen, hetgeen Oud voor zichzelf zo formuleert: "Was wir uns in 'De Stijl' aesthetisch erobert hatten war von grösstem Wert. Zutiefst war es die Grundlage für eine neue Form in der Architektur, nur musste diese Form ihren Wert im wirklichen Leben auch sozial erweisen. Die Form musste am Alltagsleben geprüft werden und darin bestehen können: in und durch das wirkliche Leben musste sie wachsen."[17]

Niet toevallig treedt de invloed van deze vormentaal bij Schuitema juist op die gebieden het sterkst aan de dag, waarop hij zich vanaf circa 1925 vooral gestimuleerd door het klimaat in Opbouw steeds meer gaat concentreren.[18] Gebieden waarmee hij vóór die tijd nog geen of slechts in beperkte mate ervaring had opgedaan, naar we op grond van het beschikbare materiaal moeten aannemen.

Dit geldt in de eerste plaats voor de architectuur. Zijn eerste gedocumenteerde activiteiten op dit gebied vormen twee omstreeks 1925 door hem verzorgde interieurs: een nog niet geïdentificeerde woonkamer[19] (afb. 20-21) en de behandelkamer van tandarts Sneyders de Vogel in Rotterdam.[20] (afb. 23) Van deze twee interieurs kunnen we ons door bewaard gebleven foto's een beeld vormen.

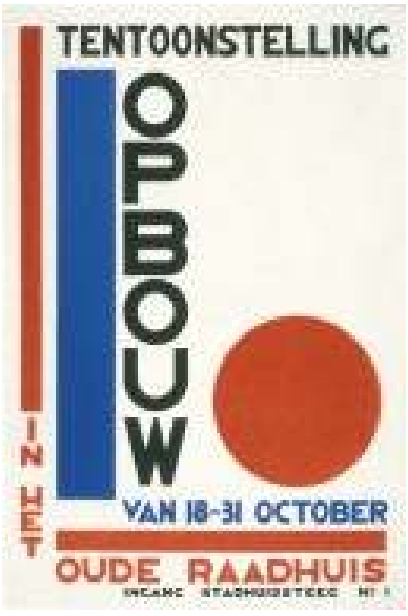
Het belang van het Opbouw-lidmaatschap voor zijn activiteiten op het gebied van de typografie formuleert Schuitema zelf, zonder nog op het karakter ervan in te gaan, impliciet als volgt: "Afgezien van de bekwaamheid als tekenaar en schilder – drie jaar Koninklijke Subsidie – deed zich de vraag voor: welke betekenis heeft het schilderen als maatschappelijke funktie. Deze vraag deed mij zoeken naar een reëele plaats naast de architecten. Vandaar de overgang (in 1924/25) naar typografie, fotografie, film, als veel efficiënter beeldende middelen. Hierdoor kon de persoonlijke strijdbaarheid weer zin krijgen."[21]

Deze overgang naar de typografie, en zoals we nog zullen zien pas later naar de fotografie en film, vindt echter vrij geleidelijk plaats. Schuitema gaat in deze tijd behalve met batikken ook nog door met tekenen, schilderen enz., en het geven van lessen daarin. (afb. 24) Zoals reeds gesignaleerd, maakt hij evenwel op deze gebieden een veel minder frappante en snelle ontwikkeling door.[22] In zijn artikel ‘Constructie als stijlbegrip’ is hiervoor ook een aanwijzing te vinden. Hij schrijft daarin namelijk, dat "het in uiterlijken vorm neerleggen van een zielsgebeuren van een mensch"[23] een primaire eis is die aan een schilderij gesteld moet worden. Dit roept eerder reminiscenties op aan het

soort werk dat hij heeft ingezonden voor de Koninklijke Subsidie, dan aan de "sfeer van koele harmonie, voortgekomen uit het voldoen aan de eischen van doelmatigheid, hygiëne, goedkoopste, enz."[24] die hij elders in hetzelfde artikel voor ogen heeft en tracht te verwezenlijken in de genoemde interieurs. Deze tweeslachtigheid wordt ook duidelijk geïllustreerd door het feit, dat hij een door hemzelf gebatikt kleedje zoals we dat aantreffen op de tafel in de woonkamer (afb. 20-21), er nog verenigbaar mee acht.

De maatschappelijke gerichtheid van de architecten doet Schuitema zoeken naar normen, die geschikt zijn voor de door hem op sociaal-economische gronden wenselijk en noodzakelijk geachte massaproduktie en die tegelijk voldoen aan de eisen van het schone. Dit leidt ook in zijn typografische werk uit de tijd van zijn artikel 'Constructie als Stijlbegrip' tot een vormentaal die zonder het voorbeeld van De Stijl nauwelijks denkbaar is. Voorbeelden hiervan zijn:

- de al genoemde omslag van *De Fakkel* (afb. 19);
- een met zekerheid in 1925 te dateren affiche van Schuitema voor de tentoonstelling *Opbouw*, gehouden van 18 tot 31 oktober in het Oude Raadhuis te Rotterdam[25];



25 Affiche tentoonstelling *Opbouw*, 1925, kleurenlitho, 97,5 x 69,3.

en een aantal andere drukwerken die, op grond van stilistische overeenkomsten, in dezelfde tijd kunnen worden geplaatst:

- een kerst- en nieuwjaarskaart voor C.F.M. van Berkel (afb. 26);

- een reclameplaat voor de worst- en vleeswarenfabriek P. van Berkel

27 Reclameplaat voor P. van Berkel Ltd, ca 1925, kleurenlitho, 50 x 50

- de omslag van een reclameboekje voor de Toledo-Berkel Maatschappij (afb. 28)[26].

Vooral één gemeenschappelijk kenmerk springt in het oog: het gebruik van geometrische vormen en wel op zo'n manier dat ze ten opzichte van de tekst min of meer een eigen leven leiden.

Het zoeken is naar vergelijkingsmateriaal voor deze groep drukwerken in de sfeer van De Stijl. We stuiten dan op de façade van het door Oud ontworpen café De Unie aan de Coolsingel in Rotterdam uit 1924 (in de Tweede Wereldoorlog afgebrand).[27] Hiermee vertoont Schuitema's affiche voor de tentoonstelling *Opbouw* treffende overeenkomsten; wat de hele opzet betreft alsook wat betreft het lettertype en de ordening van de tekst op het vlak.

De parallel is zelfs nog verder door te trekken. Oud spreekt later in verband met café De Unie over "weltabgewandter Aestetik".[28] Schuitema geeft in 1928 over zijn affiche een vergelijkbaar negatief oordeel. Weliswaar vervullen de geometrische vormen op het affiche, duidelijker dan bij de andere genoemde drukwerken, de functie van het versterken van de werking van de tekst en van blikvanger (de cirkel). Maar in een bijdrage aan de *Internationale Revue i 10* beeldt hij onder de kop ‘Gisteren’ zijn affiche af naast enkele typografische en reclame-producten van anderen,[29] met als commentaar: "artistiek, decoratief, symbolisch, fantastisch, onmaatschappelijk, lyrisch, passief, romantisch, aesthetisch, theoretisch, ambachtelijk."[30]

In verband met de houtsnede op de omslag van *De Fakkel* is het verder

interessant te wijzen op de bezwaren die hij later ook oppert tegen de houtsnede en verwante grafische technieken: "De techniek veroorlooft wel dat ze bij duizenden gereproduceerd worden, maar ze zijn niet technisch gedacht, ze zijn niet organisch gegroeid uit de technische mogelijkheden, maar er heen geforceerd, en verliezen daardoor hun typische karacteristiek van handwerkelijk-heid te zijn. Ze zijn handwerkelijk gedacht maar technisch vermenigvuldigd en dragen de karacteristiek van geen van beiden."[31]

Hiermee maakt Schuitema op ondubbelzinnige wijze duidelijk, hoezeer hij in zijn eigen ogen in 1925 nog maar aan het begin van een ontwikkeling heeft gestaan. Ondanks de kritiek die hij later zelf heeft op zijn drukwerken uit deze tijd, vormen ze toch een eerste stap in de richting van een werkelijk functionele typografie. Bepaalde kenmerken die we erop aantreffen zijn dan ook karakteristiek voor zijn hele typografische oeuvre; en niet alleen voor zíjn typografische oeuvre, maar voor de vernieuwingen in het algemeen die een aantal kunstenaars in heel Europa - en vooral Duitsland – in de jaren twintig op het gebied van de typografie tot stand brengen.[32]

Deze kenmerken zijn:

- het vermijden van elk persoonlijk handschrift;
- een asymmetrische opbouw;
- voorkeur voor de kleur rood als eerste signaalkleur;
- een schreefloos lettertype;
- het zo min mogelijk door elkaar gebruiken van hoofd- en kleine letters;
- het afzien van de beperking tot de horizontale leesrichting.

Bij dit laatste kenmerk moeten we evenwel een voorbehoud maken. Het loodrecht onder elkaar plaatsen van letters, zoals dat in het vroege typografische werk van Schuitema veelvuldig maar na 1926 niet of slechts zeer sporadisch voorkomt, wordt over het algemeen verworpen als moeilijk leesbaar en statisch.[33]

Noten hoofdstuk 2

[1] 1 (januari 1926) nr. 8-9, pp. 88-93.

[2] Cursivering van Schuitema.

[3] Met name kan de discussie in 1914 in de Deutsche Werkbund genoemd worden tussen Muthesius en Van de Velde over het voor en tegen van standaardisering.

[4] Zie: autobiografische notitities d.d. 10 oktober 1969, p. 4.

[5] Volgens artikel 1 van de statuten, goedgekeurd in een vergadering op 31 januari 1920. Aan deze statuten is ook de samenstelling van het eerste bestuur ontleend. Zie over de motieven voor de oprichting van Opbouw: N. Luning Prak: 'De ontwikkeling van het Nieuwe Bouwen'; in: cat. tent. *Bouwen '20-'40. De Nederlandse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, p. 37.

[6] Deze namen zijn ontleend aan de presentielijst van Opbouw uit de periode van 1921-1923, afkomstig uit de collectie van Schuitema en nu in het Documentatiecentrum voor Architectuur te Amsterdam.

[7] Volgens cat. tent. *Mart Stam, overzicht van zijn werk*, Haags Gemeentemuseum 1970, p. 35; en de in noot 6 genoemde presentielijst.

[8] Op een oorkonde door een aantal verenigingen van beeldende kunstenaars op 9 februari 1926 aangeboden aan Dr. J.Th. Visser na zijn aftreden als eerste minister van het Departement van Onderwijs. Kunsten en Wetenschappen, staat Oud nog als voorzitter van Opbouw. Zie afbeelding in: Jo de Jong, *De nieuwe richting in de Kunstnijverheid in Nederland. Schets eener geschiedenis der Nederlandsche Kunstnijverheidbeweging*, Rotterdam 1929, z.p.

[9] Volgens R. Blijstra, *C. van Eesteren*, Amsterdam 1968, p. 47.

[10] Volgens de lijst van principiële medewerkers aan De Stijl. In: *De Stijl*, Jubileumserie XIV (1927) 79-81, kolom 59-62.

[11] Ir. J.B. van Loghem en W. van Tijen zijn hier niet genoemd omdat ze respectievelijk pas in 1927 en 1928/29 lid worden van Opbouw.

[12] In ieder geval twee van de vier andere afbeeldingen bij dit artikel hangen direct samen met Schuitema's bezoek aan de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, in 1925 te Parijs gehouden: een ontwerp voor een toneeldecor dat deel uitmaakte van de Russische inzending, en het diorama van een stad van Le Corbusier dat tentoongesteld was in zijn Pavillon de L'Esprit Nouveau; of daar ook foto's te zien waren van zijn huis voor M. Ozenfant (1922), is mij niet bekend.

[13] Geciteerd uit cat. tent. *Bouwen '20-40*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, p. 63.

[14] Daarom noemt men deze stroming in de architectuur vaak het Functionalisme. Een andere veel gebruikte benaming is de Nieuwe Zakelijkheid.

[15] Zijdelings dient opgemerkt te worden, dat binnen De Stijl tegen het midden van de jaren twintig ook een ontwikkeling in functionalistische richting merk-

baar wordt. In zijn manifest ‘Tot een beeldende architectuur’, opgenomen in *De Stijl*, jrg. 6, serie XII (1924) 6-7, pp. 78-83, stelt van Doesburg onder meer: "4 De nieuwe architectuur is functioneel, d.w.z. zij ontwikkelt zich uit de nauwkeurige vaststelling der practische eischen welke zij in een helder grondplan vastlegt." Veelzeggend is in dit verband dat Van Loghem dit manifest in zijn geheel opneemt in zijn boek *bouwen, nieuwe zakelijkheid, HOLLAND*, Amsterdam 1932.

[16] Zie hierover vooral: H. Reedijk: ‘De invloed van vorm en theorie op het Nieuwe Bouwen '20-'40’, cat. tent. *Bouwen '20-'40*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, pp. 51-67.

[17] J.J.P. Oud, *Mein Weg in De Stijl*, 's-Gravenhage/Rotterdam z.j., p. 24.

[18] Just Havelaar geeft in zijn artikel ‘Een kort overzicht der moderne toegepaste kunsten in Nederland’ in het jaarboek van *Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst 1925-1926*, Rotterdam 1926, p. 25, een aardige karakterschets van dit klimaat in Opbouw: “De traditionalisten en uiterst-modernen ontmoeten zich – tegen wil en dank soms! – in de groep, die eenmaal wellicht Rotterdam tot een schoone, nieuwe stad zal omscheppen. (...) De problemen, die de nieuwe technische materieele mogelijkheden den architect te verwerken voorleggen, zijn vooral in deze groep van vitaal belang. Men droomt zich graan-silo's en fabrieksgebouwen, waarbij de ingenieurs-techniek vergeestelijkt wordt.”

[19] Een bewaard gebleven ontwerpschets is mogelijk met de lamp in de woonkamer in verband te brengen. (afb. 22) Op de achterzijde hiervan staat een ontwerpschets voor een advertentie van Kühn & Zoon's Lithografie en Handelsdrukkerij, die door Schuitema 1925 is gedateerd. De bank in de woonkamer is eveneens door Schuitema ontworpen, maar het ontwerp ervoor is niet bewaard gebleven. De kussens op de bank zijn, volgens een mondelinge mededeling van Schuitema, geweven door Fie Hartog, zijn boezemvriendin van circa 1920 tot 1933.

[20] Mondelinge mededeling van Schuitema.

[21] Autobiografische aantekeningen uit de jaren zestig.

[22] Zie bijvoorbeeld de houtsnede van Schuitema die is afgedrukt bij het artikel van K(ees) D(oelman), ‘Beschouwing over hout- en linoleumsnede’, *De Vonk*, 1 (maart 1925) 5, p. 6.

[23] ‘Constructie als Stijlbegrip’, p. 92.

[24] ‘Constructie als Stijlbegrip’, p. 91.

[25] De datering van dit affiche in 1925 is gebaseerd op een recensie van de tentoonstelling in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 28 oktober 1925, Avondblad B, p. 1.

[26] Een exemplaar van dit boekje in de collectie van Schuitema is 1922 gedateerd.

[27] Onder andere afgebeeld in K. Wiekart, *J.J.P. Oud*, Amsterdam 1965, afb. 5b. In het Documentatiecentrum voor Architectuur te Amsterdam bevindt zich een ingekleurde tekening van de façade, die vergelijking van het kleurgebruik mogelijk maakt. Met dank aan prof. Jaffé voor de suggestie.

[28] J.J.P. Oud, *Mein Weg in De Stijl*, 's-Gravenhage/Rotterdam z.j., p. 18.

[29] Een door H.Th. Wijdeveld ontworpen titelpagina van *Wendingen* en omslag van het *Bouwkundig Weekblad Architectura*, een ontwerp voor een stand van Van Nelle door een leerling van de Rotterdamse Academie en een affiche voor de Volksuniversiteit in Hilversum van prof. R.N. Roland Holst.

[30] 'Reclame Paul Schuitema', *Internationale Revue i 10*, II (15 november 1928) 16, pp. 76-77.

[31] Lezing zonder titel en jaartal, maar vermoedelijk omstreeks 1930 voor arbeiders gehouden.

[32] Geen der vernieuwers kwam uit de wereld der typografen.

[33] Zie hierover bijvoorbeeld Walter Dexel in zijn artikel 'Was ist neue Typografie', *Frankfurter Zeitung*, 5 februari 1927; facsimile weergave van dit artikel in: Eckhard Neumann, *Functional Graphic Design in the 20's*, New York 1967, pp. 62-63. Zie ook: Heinz en Bodo Rasch, *Gefesselter Blick*, Stuttgart 1930, p. 84.

Hoofdstuk 3
de Nieuwe Typografie, internationaal gezien

In het begin van de jaren twintig ontstaat geleidelijk de zogenoemde ‘Nieuwe Typografie’, zoals Jan Tschichold die in 1928 in zijn gelijknamige boek als feit kan beschrijven.[1] Voor een goed begrip van Schuitema's bijdrage aan de vernieuwing van de typografie is het nodig eerst beknopt in te gaan op de internationale ontwikkelingen die tot het ontstaan van deze Nieuwe Typografie hebben geleid.

De traditionele typografie kenmerkte zich over het algemeen door formalisme en starre schema's.[2] Niet de eerste[3], maar wel de meest invloedrijke stoot tot een radicale vernieuwing ervan, is gegeven door de futuristische dichters. Zij gooiden alle bestaande orthografische en syntactische regels in hun dichtkunst overboord. Dit leidde bijna noodzakelijkerwijs tot het gebruik van de typografie als een middel om de inhoud ook optisch tot uitdrukking te laten komen.[4]

Bij de typografische producten van de futuristen sluiten die van de dadaïsten in grote lijnen aan. Maar vooral de Berlijnse dadaïsten combineren in hun collages en drukwerken, veel consequenter dan hun voorgangers, typografische elementen met fotografisch gereproduceerde stukken werkelijkheid.[5] Zij leveren daardoor een zeer wezenlijke eigen bijdrage aan de ontdekking van de mogelijkheden, die het gebruik van de fotografie in directe samenhang met de typografie biedt. Het karakter van de Nieuwe Typografie wordt in grote lijnen bepaald door de synthese van deze typografie, die van alle historische tradities bevrijd was, en de constructief abstracte stromingen, die zich kort na de Eerste Wereldoorlog gelijktijdig in Nederland, Duitsland en de Sovjet-Unie hadden ontwikkeld.

Vier kunstenaars spelen een centrale rol in het bewerkstelligen van deze synthese: Theo van Doesburg, El Lissitzky, László Moholy-Nagy en Kurt Schwitters. Zij nemen alle vier dan ook deel aan een bijeenkomst te Weimar in september 1922, die niet toevallig afwisselend als ‘dada-kongres’ of als ‘konstruktivisten-kongres’ wordt omschreven.

De door Van Doesburg ontworpen omslag van *De Stijl* zoals die er vanaf de vierde jaargang (1921) uitziet, laat zien tot welke resultaten deze synthese kon leiden wanneer zoals in dit geval werd uitgegaan van "practisch-

functionele overwegingen".[6] Met een minimum aan middelen is een maximaal resultaat bereikt. Ditzelfde geldt ook voor twee producten van Lissitzky:

- de typografische verzorging van het tijdschrift *Vesch/Gegenstand/Objet*, dat hij in 1922 met Ilja Ehrenburg in Berlijn uitgeeft;[7]
- de index, op een briefordner geïnspireerd, bij zijn in 1923 verschenen boek *Dlja Golossa* (Om voor te lezen) met gedichten van Wladimir Majakowsky, dat geheel uit zetkastmateriaal is samengesteld.[8]

Door deze en soortgelijke voorbeelden raakt de Hongaar Moholy-Nagy, die in 1921 naar Berlijn is gekomen, geïnteresseerd in de typografie. Intussen maakt het Bauhaus, mede door Theo van Doesburgs verblijf in Weimar (1921-1922), een ontwikkeling in een zakelijker richting door. Ten gevolge hiervan kan Moholy-Nagy in 1923 worden aangetrokken als opvolger van Itten. Als fel voorstander van de leuze "Kunst und Technik - eine neue Einheit"[9] draagt hij er in belangrijke mate toe bij, dat het Bauhaus uitgroeit tot hét centrum van het Functionalisme en daarmee van de Nieuwe Typografie, die in 1923 door Moholy-Nagy als volgt werd gekarakteriseerd: "Die neue Typographie muss eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein. (...) Die Lesbarkeit - die Mitteilung darf nie unter einen a priori angenommen Aesthetik leiden. Die Buchstaben dürfen nie in eine vorherbestimmte Form, z.B. ein Quadrat gezwängt werden."[10]

Dit alles leidt tot een geheel nieuw gezicht van de officiële Bauhaus-publicaties. Ook schakelt de Bauhausdrukkerij, die aanvankelijk in Weimar onder leiding van Feininger bijna uitsluitend grafiek drukte, in Dessau over op boekdruk en reclame. De leiding komt dan in handen van de voormalige Bauhausleerling Herbert Bayer.[11] Met Moholy-Nagy en Joost Schmidt behoorde Bayer tot de eersten die zich aan het Bauhaus intensief in de typografie gingen verdiepen. Het meest spectaculaire resultaat hiervan vormt ongetwijfeld zijn in 1923 ontworpen inflatiegeld voor de regering van Thüringen.[12] Omdat het op zéér korte termijn geproduceerd moest worden is het geheel uit zetkastmateriaal samengesteld.

Vooral de publikatie van Moholy-Nagy's *Malerei, Photographie, Film* is baanbrekend voor de "Gestaltung der eigenen Zeit mit zeitgemässen Mitteln".[13] Het werd in 1924 geschreven en verscheen in 1925 als nummer acht van de door hem (met Walter Gropius) uitgegeven en ook grotendeels typografisch verzorgde serie ‘Bauhausbücher’. In dit boek worden voor het eerst de nieuwe of herontdekte mogelijkheden van de fotografie uitgebreid naast

elkaar beschreven en getoond: fotogram, röntgenfoto, simultaanopname, ‘Photoplastik’, ‘Photomontage’ (de term wordt hier voor het eerst gebruikt), enz. Met de door Moholy-Nagy zo genoemde ‘Typophoto’ is voor de verdere ontwikkeling van de typografie van belang.

Hij geeft er de volgende karakteristiek van: "Typographie ist in Druck gestaltete Mitteilung. Photographie ist visuelle Darstellung des optisch Fassbaren. Das Typophoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung.[14]
De mogelijkheden van de typofoto worden geïllustreerd in het filmmanuscript *Dynamik der Gross-Stadt*, dat achterin het boek is afgedrukt.

Naast Weimar en Dessau ontwikkelt Hannover zich tot een belangrijk centrum van de Nieuwe Typografie, vooral door de activiteiten van Kurt Schwitters. Vanaf het begin (1918) spelen typografische elementen een belangrijke rol in diens ‘Merzkunst’, maar pas in 1922-1923 gaat hij zich ook actief met typografie bezighouden. Zijn werk krijgt dan over het geheel genomen een geometrischer karakter. Ongetwijfeld hebben Theo van Doesburg en El Lissitzky, die dan intensieve contacten met hem onderhouden, in beide opzichten een stimulerende invloed op hem uitgeoefend. Veel nummers van het tijdschrift *Merz*, dat Schwitters vanaf 1923 laat verschijnen,[15] tonen grote verwantschap met de vier nummers van het dadaïstische tijdschrift *Mécano* die Van Doesburg in 1922-1923 het licht doet zien.[16]

Daarnaast gaat Schwitters zich intensief met reclame bezighouden. In 1924 begint hij een reclamebureau onder de naam ‘Merz-Werbezentrale’. In *Merz* nummer 11 (1924), getiteld ‘Typoreklame’, publiceert hij tien ‘Thesen über Typographie’. Met uitzondering van de eerste these zijn ze kenmerkend voor de Nieuwe Typografie in het algemeen:

"2) Ursprünglich besteht keine Parallelität zwischen dem Inhalt des Textes und seiner typographischen Form.

3) Gestaltung ist Wesen aller Kunst, die typographische Gestaltung ist nicht Abmalen des textlichen Inhalts.

4) Die typographische Gestaltung ist Ausdruck von Druck- und Zugspannungen des textlichen Inhaltes (Lissitzky)

5) Auch die textlich negativen Teile, die nichtbedruckten Stellen des bedruckten Papiers, sind typographisch positive Werte. (...)

6) Vom Standpunkt der künstlerischen Typographie ist das Verhältnis der typographischen Werte wichtig, hingegen die Qualität der Type selbst, des typographischen Wertes gleichgültig.

7) Vom Standpunkt der Type selbst ist die Qualität der Type Hauptforderung.

8) Qualität der Type bedeutet Einfachheit und Schönheit. Die Einfachheit schliesst in sich Klarheit, eindeutige, zweckentsprechende Form, Verzicht auf allen entbehrlichen Ballast, wie Schnörkel und alle für den notwendigen Kern der Type entbehrlichen Formen. Schönheit bedeutet gutes Ausbalancieren der Verhältnisse. Die photographische Abbildung ist klarer und deshalb besser als die gezeichnete.

9) Anzeige oder Plakat aus vorhandenen Buchstaben konstruiert ist prinzipiell einfacher und deshalb besser als ein gezeichnetes Schriftplakat. Auch die unpersönliche Drucktype ist besser als die individuelle Schrift eines Künstlers.

10) Die Forderung des Inhaltes an die Typographie ist, dass der Zweck betont wird, zu dem der Inhalt gedruckt werden soll."[17]

Ter illustratie van deze stellingen bevat het nummer 'Typoreklame' enkele advertentiepagina's voor de Günther Wagner Pelikan Werke. Lissitzky ontwerpt in 1924 voor deze Hannoverse firma een serie affiches met de eerste in de reclame toegepaste fotogrammen[18], en later gaat ook Friedrich Vordemberge-Gildewart voor dezelfde firma werken.[19]

Ook buiten deze centra, maar vaak wel in direct contact ermee, gaan meer kunstenaars zich in de eerste helft van de jaren twintig in Duitsland bezighouden met fotografie, typografie en vooral reclame. In Bochum begint de voormalige Bauhausleerling Max Burchartz met Johannes Canis in 1924 een reclamebureau 'Werbebau'; en in Jena begint Walter Dexel, die in nauw contact staat met het Bauhaus, er een onder de naam 'Neue Reclame'.[20]

Maar het zou te ver voeren hier de persoonlijke bijdragen van alle pioniers aan de vernieuwing van de typografie te behandelen. Dit zou ook een onmogelijke taak zijn, gezien de geringe aandacht die er tot nu toe in publicaties is besteed aan de zogenoemde 'typografische nevenactiviteiten' van veel kunstenaars[21]- zoals bijvoorbeeld Cesar Domela en Vordemberge-Gildewart. Bovendien leiden contacten met Duitsland of parallelle ontwikkelingen vooral in Rusland, Polen, Hongarije en Tsjechoslowakije tot verwante resultaten. In Rusland in dienst van de politieke agitatie; maar in de andere genoemde landen is het met name de reclame die wordt ontdekt als hét gebied om met gebruikmaking van de modernste eigentijdse productiemiddelen een grotere verbreiding te geven aan ideeën over een nieuwe – vormgeving van de –

wereld dan met de traditionele middelen mogelijk was. Om dit met een voorbeeld te adstrueren, een citaat uit een inleiding van de Pool Henryk Berlewi voor de tentoonstellingscatalogus *Werbegrafik 1920-1930*: "Als ich im Jahre 1924 in Warschau ein Werbebüro unter dem Namen 'Reklame Mechano' gegründet hatte, war nicht die Reklame selbst der Zweck, sondern ich betrachtete sie als Mittel, um meinen damaligen revolutionären Ideen der neuen Gestaltung die Möglichkeit zu geben, in die Gesellschaft einzudringen. Zu jener Zeit war das Bürger-Publikum den Radikalen Neuerungen der bildenden Kunst gegenüber strikt ablehnend eingestellt. Um diesen Widerstand zu überwinden und einen Weg zur Verwirklichung meiner Ideen zu bahnen, kan mir der Gedanke, das überzeugendste Argument für die neue Form – in dem gegebenen Fall war es meine Theorie der Mechano-Faktur – wäre der Utilitarismus. Es war mir klar, dass sich das Publikum mit praktischen Voraussetzungen leichter überzeugen liess. Mit Hilfe verschiedener Werbeaufgaben liessen sich die Ergebnisse der künstlerischen Experimente leichter realisieren."[22]

Praktisch alle pioniers op het gebied van de Nieuwe Typografie verenigen zich in 1928 in een door Schwitters, Domela, Vordemberge-Gildewart en Robert Michel opgerichte 'ring neuer werbegestalter', of nemen deel aan door deze 'ring' georganiseerde tentoonstellingen die over de hele wereld rondreizen, tot in Japan toe.[23] Hierbij ontbreekt dan het werk van Paul Schuitema niet, die met de andere Nederlander Piet Zwart tot lid wordt verkozen.

Of en in hoeverre Schuitema omstreeks het midden van de jaren twintig op de hoogte is van de internationale ontwikkelingen op het gebied van de typografie, zal uit zijn werk moeten blijken. Dit is echter wel aannemelijk gezien de sterke internationale gerichtheid van Oud, Van Eesteren en Stam, die intensieve contacten onderhouden met het Bauhaus, Lissitzky, Moholy-Nagy, Schwitters en andere buitenlandse pioniers.

Noten hoofdstuk 3

1 Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin 1928.

2 Tschichold 1928, passim.

3 Het zou te ver voeren hier nader in te gaan op het belang van de Jugendstil. Ook hiervoor kan verwezen worden naar Tschichold 1928, pp. 24-25.

[4] Als voorbeelden hiervan kunnen onder andere worden genoemd: Argendo Soffici, + *18 Simultaneità Chimismi Lirici*, Firenze 1915; en Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano 1919. Zie afbeeldingen in: Herbert Spencer, *Pioneers of modern typography*, London 1969, p. 20, 24, 25.

[5] Als voorbeeld hiervan kan Hannah Höchs collage 'Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauch-kulturepoche Deutschlands' uit 1919 genoemd worden. Afgebeeld in: Herta Wescher, *Die Collage*, Köln 1968, afb. 115.

[6] De administratie, 'De nieuwe typografische indeling van *De Stijl*', *De Stijl*, 4 (februari 1921) 2, kolom 15 en 17.

[7] Spencer 1969, p. 70, 71.

[8] Tschichold 1928, afb. pp. 62-63, 225.

[9] Titel van een lezing door Walter Gropius in Weimar op 15 augustus 1923 ter gelegenheid van de opening van de 'Bauhauswoche', die een zakelijker fase voor het Bauhaus inluidt.

[10] *Staatliches Bauhaus in Weimar*, Münich 1923, p. 141; geciteerd uit: cat. tent. *Werbegrafik 1920-1930*, Göppinger Galerie, Frankfurt a.M. 1963, p. 14.

[11] Zie hierover: Herbert Bayer, 'Typographie und Werbebesachen-gestaltung', *Bauhaus, Zeitschrift für Bau und Gestaltung (Dessau)*, 2 (1928) 1; ook opgenomen in: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin*, Bramsche 1962, pp. 143-144.

[12] Cat. tent. *50 jaar Bauhaus*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1968 - 1969, cat. nr. 305, afb. p. 118.

[13] L. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, Münich 1925, p. 6.

[14] Moholy-Nagy 1925, p. 31.

[15] Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Köln 1967, afb. p. 53.

[16] Spencer 1969, afb. pp. 85-87.

[17] Geciteerd uit: Spencer 1969, p. 96. De eerste these luidt: 'Typographie kann unter Umständen Kunst sein.'

[18] Cat. tent. *El Lissitzky*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1966, afb. p. 123.

[19] Neumann 1967, afb. 72. Heinz en Bodo Rasch 1930, afb. p. 105.

[20] Zie hierover: Neumann 1976, p. 50.

[21] Schmalenbach 1967, vormt wat dit betreft een gunstige uitzondering. Maar

het afbeeldingenmateriaal van Schwitters' reclamewerk is wel erg beperkt, en de scheiding die is gemaakt tussen ‘Das künstlerische Werk’ en ‘künstlerische Randgebiete’ lijkt nogal aanvechtbaar.

[22] Frankfurt a.M. 1963, p. 4.

[23] Hierop wijzen Japanse stempels op een aantal drukwerken in Schuitema's collectie. Nadere gegevens over deze en de meeste andere tentoonstellingen van de ‘ring neuer werbegestalter’ ontbreken voorlopig. In cat. tent. *Piet Zwart*, Haags Gemeentemuseum 1973, p. 52, en cat. tent. *Vordemberge-Gildewart*, Haags Gemeentemuseum 1966, pp. 43-44, worden er een aantal genoemd. Slechts die tentoonstellingen van de ‘ring neuer werbegestalter’ zijn in de lijst van groepstentoonstellingen opgenomen, waaraan met zekerheid door Schuitema is deelgenomen.

Hoofdstuk 4
1926-1930 Schuitema's bijdrage aan de Nieuwe Typografie

Om verschillende redenen zullen de activiteiten van Paul Schuitema in de jaren 1926 tot circa 1930 als één geheel worden behandeld. Via de contacten met de worst- en vleeswarenfabriek P. van Berkel ontstaat er in de loop van 1926 een steeds nauwer samenwerking van Schuitema met de N.V. Mij. van Berkel's Patent. Dit leidt er toe dat hij van begin 1927 tot 1930-1931 alle publiciteit voor deze firma gaat verzorgen. Gezien de omvang van deze publiciteit is Van Berkel's Patent verreweg zijn grootste opdrachtgever in deze jaren. Tegelijk vormt deze periode die van zijn meest intensieve bemoeiingen met de reclame, en daarmee ook de typografie, waarvan hij in zijn artikel 'Constructie als stijlbegrip' merkwaardig genoeg alleen het boek als toepassingsmogelijkheid noemt.[1] In verband met zijn werk voor Van Berkel's Patent gaat Schuitema samenwerken met de fotograaf Jan Kamman[2], een oud klasgenoot en medelid van Opbouw.[3] Met diens hulp begint hij omstreeks 1927 ook zelf te fotograferen, en legt daarmee de basis voor zijn activiteiten op het gebied van de film. Deze zullen met zijn leraarschap aan de Haagse academie vanaf circa 1930 een groot deel van zijn tijd in beslag gaan nemen.

Voor een inzicht in de richting waarin Schuitema's typografische werk zich ontwikkelt, kan het in juli 1926 verschenen nummer van *De Fakkel* als uitgangspunt dienen.[4] Dit nummer is onder zijn hoofdredacteurschap verschenen en bovendien – met uitzondering van de omslag – typografisch geheel door hem verzorgd.[5]

De manier waarop het lijnenmateriaal door hem is gebruikt om een overzichtelijke bladspiegel te krijgen (afb. 29, 30, 31), vertoont een zekere verwantschap met de Bauhaustypografie; en vooral met de door Moholy-Nagy typografisch verzorgde 'Bauhausbücher' en de folders ervoor.[6] Schuitema's collectie bevat een eerste druk van het in deze serie verschenen boek *Malerei, Photographie, Film* van Moholy-Nagy, waarvan al in 1927 een tweede druk is uitgekomen. Dit maakt zijn bekendheid ermee in deze tijd aannemelijk.

In het artikeltje 'Aan de leden der aangesloten organisaties' wordt sterk de nadruk gelegd op het belang van de advertenties die in *De Fakkel* verschijnen. Deze nadruk is ongetwijfeld vooral te danken aan de inbreng van Schuitema als hoofdredacteur.[7] "Met verschillende adverteerders is overeengekomen, de annonces doorlopend voor hen te verzorgen, dwz. elke maand een nieuw ontwerp voor

hen te maken, of typografisch of op andere wijze. Zoo-doende is hier voor ons direct werk en kunnen we in onze ontwerpen opvattingen naar voren brengen, die teekenender zijn dan een ellenlang relaas. De reclames in 'De Fakkel' staan in 't teeken van 't experiment. Wij hebben de toezegging om voor onze adverteerders op dit terrein te experimenteeren. (We vinden hier dus niet alleen oefenterrein, maar ook zien we een gedeelte van ons werk in die omgeving waar het thuis hoort) (..) Wij moeten goed onder oogen zien, dat wij naar alle waarschijnlijkheid later de menschen zullen zijn, die in de praktijk deze dingen niet alleen zullen doen, maar ook de toon aan zullen geven."[8]

De opvattingen van Schuitema worden geïllustreerd door vier van de vijf advertenties die onder de kop 'Reclame-Experimenten' achterin dit nummer van *De Fakkel* zijn opgenomen:

- voor Toledo-Berkel snelwegers;
- drukkerij C. Chevalier (afb. 32)
- Kühn en Zoon's lithografie en handelsdrukkerij;
- en Wilhelm Ostwald verven en leermiddelen (afb. 33).[9]

Uitgangspunt is voor hem de te zetten tekst zelf. Deze tracht hij door asymmetrie en contrasten een optimale zeggingskracht te geven. De asymmetrische opbouw – het kenmerk bij uitstek van de Nieuwe Typografie – heeft optisch een sterke werking en biedt veel mogelijkheden tot variatie. Bovendien maakt deze opbouw de onbedrukte delen van het papier tot een actieve factor. Dit alles in tegenstelling tot de traditionele typografie die door ordening van de regels om een middenas een veel statischer karakter had. In drie van de vier advertenties zien we voor het eerst in het werk van Schuitema het gebruik van veel grotere korpsen voor de beginletters van woorden of regels zoals dat vaak voorkomt in dadaïstische drukwerken.

Voor de titelpagina en de advertentie van Toledo-Berkel – deze naam voert de N.V. Mij. van Berkel's Patent een tijd lang voor haar werktuigen – zag hij zich bij gebrek aan geschikte vette schreeflozen in de zetkast gedwongen zelf letters uit linoleum of ander materiaal te snijden. In de advertentie voor Toledo-Berkel zijn deze gecombineerd met een uit lijnenmateriaal samengestelde letter T. Een dergelijke letterbouw is kenmerkend voor de typografische producten van Lauweriks, Wijdeveld en hun navolgers, en stuitte op felle kritiek uit de wereld der vaktypografen.[10] De contrastwerking en dynamiek wordt nog verhoogd door de plaats en verschillende richtingen van de woorden en zinnen. Decoratieve elementen zijn zoveel mogelijk beperkt. Want zegt Schuitema later in een artikel

over ‘Typo-Foto-Montage’ – geschreven voor een brochure van drukkerij C. Chevalier, maar alleen in drukproef bewaard gebleven: "Decoratieve reclame is versiering van het argument, waardoor het argument als zoodanig schade wordt gedaan, omdat het buiten de directe argumentatie staat en de decoratie omderwille van zichzelf de aandacht vraagt. De aandacht van het publiek voor een reclamedrukwerk is afhankelijk van de tijd die ze ervoor beschikbaar heeft, of anders gezegd, van de omstandigheden waarin ze zich bevindt. De omstandigheden, waarin het publiek zich bevindt zijn afhankelijk van het tempo waarin wordt geleefd. Dit tempo kennen we allen, is snel. De noodzaak dwingt ons tot zakelijkheid. De argumentatie moet kort, onmiddellijk, duidelijk en overzichtelijk zijn, ontdaan van franje, die de aandacht afleiden en ingesteld op de interesse van het publiek.[11]

Hierbij sluiten de eisen die hij aan het lettertype stelt geheel aan: "Zooals de letter uit vroeger tijd een weerspiegeling was van die tijd, zoo moet ook onze letter het wezen van onze tijd weerspiegelen. Onze letter dient ingesteld te zijn op de manier waarop we thans lezen. De middeleeuwer spelde de woorden, wij vliegen er met onze blik overheen. Alle overbodigheid in de vorm van de letter zal afbreuk doen aan zijn leesbaarheid."[12] Zijn gebruik van een schreefloos lettertype is het gevolg van deze overwegingen.

Een vergelijking van de vier bovengenoemde advertenties met de enige niet door Schuitema verzorgde advertentie in dit nummer van *De Fakkel*, maakt duidelijk hoe verrassend en elementair zijn werk is. De advertentie voor Rembrandt olieverven (afb. 32) is bij de ‘Reclame-Experimenten’ opgenomen, maar kan veeleer beschouwd worden als exemplarisch voor de stand van de reclame in Nederland in die tijd. Zij illustreert wat Schuitema bedoelt met decoratie die “omderwille van zichzelf de aandacht vraagt”.

In dit nummer van *De Fakkel* heeft Schuitema een aantal door Jan Kamman gemaakte foto's van beeldhouwwerk van hun gemeenschappelijke vriend Hendrik Chabot geplaatst. (afb. 34) Gedurende ongeveer twee jaar hebben Kamman en Schuitema vrij intensief samengewerkt.[13] Daarom is het merkwaardig dat Kamman slechts in één ander door Schuitema verzorgd drukwerk eveneens expliciet als fotograaf wordt vermeld; zij het slechts in de werktekening en proefdrukken, maar niet in de definitieve versie van een reclameboekje voor Toledo-Berkel met de titel *De lokkende magneet trekt koopers.*[14]

Exemplaren van dit boekje in de collectie van Schuitema zijn door hemzelf 1922 gedateerd. De juistheid van deze datering valt echter te betwijfelen, omdat

Kamman dan nog niet of nauwelijks als fotograaf werkt. Naar laatstgenoemde zich herinnert is dit boekje een van Schuitema's eerste drukwerken waaraan hij omstreeks 1926 meewerkte. Deze datering is ook aannemelijk omdat de opbouw van de tekstpagina's (afb. 37) ten nauwste aansluit bij die van de advertentie voor C. Chevalier in *De Fakkel*. (afb. 32) Een terminus ante quem bezitten we in ieder geval door de bespreking ervan in een artikel van Machiel Wilmink uit januari 1927.[15]

38 en 35 Omslag en pagina uit het reclameboekje *De lokkende magneet trekt koopers* voor de Toledo-Berkel Maatschappij, ca 1926, kleurenlitho en fotomontage, 19,4 x 12,6

Het belangwekkende van dit boekje is vooral dat er fotomontages in zijn opgenomen. Schuitema heeft verschillende gedeeltes uit door Kamman gemaakte foto's van Rotterdamse zaken (zoals Hek en Zumpolle)[16] gecombineerd met uitgeknipte foto's van personenweegschalen. (afb. 35, 37) Deze techniek is gebruikt om 'de idee gratis wegen moet klanten trekken' ook visueel over te laten komen.

Al in de 19e eeuw werd er met de fotomontagetechniek geëxperimenteerd, en rond de eeuwwisseling ging vooral de prentbriefkaartenindustrie er op alle mogelijke en onmogelijke manieren gebruik van maken.[17] Maar pas tegen het midden van de jaren twintig wordt de fotomontage als een serieus beeldmiddel erkend en als zodanig gebruikt. Een belangrijke stoot hiertoe hebben de Berlijnse dadaïsten gegeven. Want, aldus Raoul Hausmann: "sie waren die ersten, die das material der fotografie benutzten, um aus strukturteilen besonderer, einander oftmals entgegengesetzter dinglicher und raumlicher art, eine neue einheit zu schaffen, die dem chaos der kriegs- und revolutionszeit ein optisch und gedanklich neues spiegelbild entriss. und sie waren sich darüber klar, dass ihre methode eine starke propagandistische kraft innewohnte....."[18]

Het zijn juist de propagandistische mogelijkheden van de fotomontage die in de

jaren twintig en daarna systematisch worden onderzocht: in dienst van de politieke agitatie en van de reclame. Op beide gebieden zijn de belangrijkste voorbeelden – internationaal gezien – niet vóór circa 1923-1924 ontstaan.[19] De fotomontages in het boekje *De lokkende magneet trekt koopers* behoren tot de eerste voorbeelden ervan in Nederland.[20]

Over het gebruik van de fotografie en de fotomontage in zijn typografisch werk schrijft Schuitema later: "Individualiteit leidt in reclame de aandacht van het argument af. De foto-techniek vervangt het handwerkelijk voortbrengen der illustratie; ze is neutraal, onpersoonlijk, vraagt niet de aandacht voor de hand van den maker, maar voor het argument wat ze illustreert. Ze sluit aan bij de snelle en mechanische wijze waarop de verdere technische vervaardiging is ingesteld, en is niet afhankelijk van de willekeur der hand van de teekenaar. De argumentatie op reclamegebied kan direct fotografisch opgelost worden, doordat we door accentueering van argumenten datgene naar voren kunnen brengen wat voor de propaganda noodig is. Het construee-ren van een serie in beeld gebrachte argumenten is fotomontage. Dit kan door het bij elkaar plakken der beelden in functioneele orde gebeuren, maar ook door middel van het projecteeren der verschillende beelden naast elkaar en het in elkaar over laten vloeien, zoodat zich het eene beeld uit het andere ontwikkelt."[21]

De eerste methode, de zogenaamde positiefmontage, is door Schuitema gebruikt voor het boekje *De lokkende magneet trekt koopers*. Maar toepassingen van de tweede methode, de zogenoemde negatiefmontage, komen later ook veelvuldig in zijn werk voor.

Op de omslag van het boekje *De lokkende magneet trekt koopers* is de werking van een magneet ook optisch in de letters en woorden tot uitdrukking gebracht. Hierdoor volgt Schuitema, vermoedelijk zonder zich er bewust van te zijn, de stelling van El Lissitzky na: "Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muss den Zug- und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen."[22]

Door de zich steeds verkleinende herhaling van het woord ‘koopers’ ontstaat een sterk ruimtelijke werking, te vergelijken met de schijnbare driedimensionaliteit van de fotomontages. Parallellen voor deze omslag zijn vooral te vinden in het werk van Piet Zwart. Dat ze elkaars werk kenden is aannemelijk omdat Piet Zwart vermoedelijk ook al vóór 1927 lid is van Opbouw[23] en bovendien les geeft op de Rotterdamse academie. Hiermee onderhoudt ook Schuitema, blijkens zijn medewerking aan *De Fakkel*, nog lange tijd na de voltooiing van zijn opleiding inten-

sieve contacten.

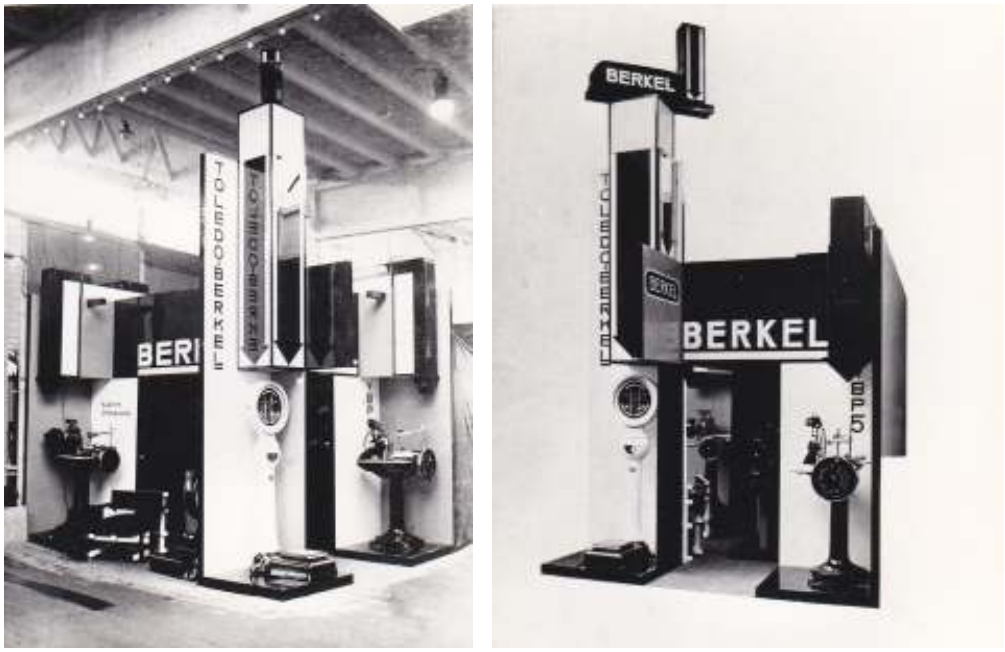
Wilmink plaatst in zijn genoemde artikel het werk van Schuitema, Zwart en – de tot nu toe in de schaarse literatuur geheel verwaarloosde – Gerard Kiljan[24] terecht in een internationale context. Hij koppelt de bespreking van een aantal van hun werken aan een in oktober 1925 onder redactie van Jan Tschichold verschenen 'sonderheft elementare typographie' van het tijdschrift *Typographische Mitteilungen*.

Het soort kritiek dat hij geeft op het boekje *De lokkende magneet trekt koopers* is typerend voor veel eigentijdse reacties op de Nieuwe Typografie: "onmiskenbaar zit er een suggestief element in deze soort typografie, ware het niet dat de grens van goede leesbaarheid af en toe overschreden is en teveel te ontraadselen komt. en dan moet u vooral eens letten op de reproducties uit het boekje over weegwerktuigen, ingedeeld door p. schuitema. het omslag in zwart, rood en blauw, zou goed zijn, als de teekening niet gedeeltelijk op den achterkant verzeild was. en wat de tekstpagina's met foto-illustraties betreft, de lezer oordele zelf. de theorie lag den ontwerper hier schijnbaar erg zwaar op de maag, want wij kunnen geen aannemelijke reden verzinnen, om de letters zulke wandelingen te doen maken, of 't moest zijn dat de ontwerper dit boekje (geïnspireerd op de drukwerken van het bauhaus te dessau) meer voor z'n eigen plezier dan voor dat van toledo-berkel maakte."[25]

39 40 Briefpapier, maandrapport en enveloppe voor Van Berkel, ca 1927, diverse afmetingen

Dit laatste wordt afdoende geloochenstraft door het feit dat Schuitema alle publiciteit voor de N.V. Mij. van Berkel's Patent gaat verzorgen. Naast reclamedrukwerken, behoort hiertoe ook: het briefpapier en dergelijke; alle drukwerken die betrekking hebben op de geproduceerde machines zoals garantiebewijzen,

handleidingen, enz.; en bovendien alle showrooms en stands voor jaarbeurzen en industrietentoonstellingen. Indien de afgebeelde stand inderdaad uit 1926 stamt[26], dan vormt deze ongetwijfeld een van de eerste van de zeer vele stands die Schuitema tot in de jaren zestig heeft ontworpen.[27]



42 Stand voor de N.V. Mij. Van Berkel, 1926, foto's Jan Kamman

Omdat alleen enkele door Kamman gemaakte foto's van deze stand bewaard zijn gebleven, is het moeilijk een goed inzicht te krijgen in constructie, kleur- en materiaalgebruik. De op de foto's zichtbare spiegelingen lijken er op te wijzen dat er glas (voor lichtbakken?) of spiegels voor zijn gebruikt. Op zeer functionele wijze is door Schuitema de grote hoogte van de tentoonstellingshal benut om de stand al vanuit de verte de aandacht van het publiek te laten trekken. De houten meubelen in de stand zijn eveneens door hem ontworpen en verraden duidelijk de invloed van Gerrit Rietveld. Voor Schuitema's latere ontwikkeling als ontwerper van stalen meubelen, is vooral de showroom in Londen uit 1927 van groot belang[28], waarvoor hij naar eigen zeggen "....ook alle meubilair moest ontwerpen. Hier maakte ik, omdat ik de kans kreeg, voor het eerst gebruik van staalbuis - Stam had zijn S-stoel al gemaakt."[29] (afb. 43)

De kansen die Schuitema van de N.V. Mij. van Berkel's Patent krijgt, en ook ten volle benut, om op verschillende terreinen te werken en experimenteren, zijn in de jaren twintig zeer uitzonderlijk. Nog in 1929 schrijft Jo de Jong: "De gunstige positie van vaste medewerker bij eenige onderneming, waardoor de moeilijkheid van gemis aan opdrachten, die velen hebben, ondervangen wordt, is maar voor

enkelen onzer nederlandsche grafici weggelegd."[30]

Uit het feit dat de opdracht voor het ontwerpen van een nieuw kantoorgebouw voor Van Berkel's Patent op instigatie van Schuitema aan Mart Stam werd verstrekt, blijkt dat de toenmalige directie ook voor grotere projecten wel enige durf bezat.[31] Naar we mogen aannemen heeft Schuitema bij zijn werk voor Van Berkel's Patent een grote mate van vrijheid. Dat dit bij andere opdrachtgevers mogelijk in mindere mate het geval is, verklaart misschien het weinig opzienbarende karakter van bijvoorbeeld een kalender voor drukkerij E. de Bont voor het jaar 1927.[32] (afb. 45)

Begin 1927 verschijnen de eerste advertenties van de reeks die Schuitema ononderbroken tot begin jaren dertig ter publicatie in een aantal slagersvakbladen en mogelijk ook andersoortige vakbladen voor de N.V. Mij. van Berkel's Patent verzorgt.[33] Vanaf het begin (afb. 46) staan ze in schrille tegenstelling tot de door een ander verzorgde advertenties die daarvoor in deze bladen verschenen. (afb. 47) Eén en dezelfde advertentie is meestal meerdere malen – soms met geruime tussenpozen en geringe wijzigingen jaren lang – afwisselend in de verschillende bladen opgenomen. Hierdoor is het totale aantal ontwerpen toch tamelijk beperkt.

54 48 52 Advertenties voor de N.V. Mij. Van Berkel's Patent, diverse afmetingen, 1927 (2x) en 1928

In de vroegste ervan speelt het lijnenmateriaal nog een vrij grote rol (afb. 48-50), zoals ook in het nummer van *De Fakkel* uit juli 1926 en het boekje *De lokkende magneet trekt koopers*. Dit wordt echter in 1928 geleidelijk minder. (afb. 51-52) In geen van deze advertenties komen nog loodrecht onder elkaar geplaatste letters voor waardoor de leesrichting van boven naar beneden loopt. Dit maakt een datering vóór 1927 van die drukwerken waarop dit nog wel het geval is aannemelijk. (afb. 53) In plaats daarvan zijn de woorden meestal verti-

caal geplaatst. Het is wel mogelijk enkele hoofdtypes in de hele reeks aan te wijzen. Maar van vooropgestelde vormschema's is geen sprake. Zo leidt de toepassing van het door Schuitema zelf zo genoemde ‘ritmisch repeteren’ van woorden tot verschillende resultaten. (afb. 54-56) (zie ook afb. 89) Getekende illustraties komen in de advertenties vooral in het begin veelvuldig voor. Maar, schrijft Schuitema: "Wenn wir zeichneten, dann abstrahierend oder als Ziel das Zeichen, statisch vereinfacht, direkt und ohne romantische Nebengedanken."[34]

Technisch en financieel meer mogelijkheden dan de regelmatig terugkerende advertenties, bieden de grote advertenties die meestal voor bijzondere nummers van deze slagersvakbladen zijn gemaakt en niet meer dan één maal zijn gebruikt. Een vroeg voorbeeld hiervan vormt de advertentie op de omslag van *De Slagers-courant* van 2 september 1927. (afb. 57) Zoals in het overgrote deel van zijn reclamefolders voor Van Berkel's Patent, is naast zwart de kleur rood gebruikt. Hier zijn twee redenen voor: "Elementair gezien, is rood de eerste kleur, ten tweede heeft ze naast zwart de allersterkste werking. Dat dit juist is, bewijst het feit, dat voor de signalen in het verkeerswezen rood als eerste signaalkleur wordt gebruikt. Ze is uit dezelfde overwegingen op deze plaats gekomen. Het spreekt vanzelf dat ook andere kleuren worden toegepast, maar iedere kleur heeft zijn speciale psychologische waarde. Deze te kennen is voor de reclameman een eerste eisch."[35]

57 Advertentie voor de N.V. Mij. Van Berkel’s Patent op de omslag van *De Slagerscourant*, 2 september 1927, 38,5 x 26,5; 59 Omslag programma jaarvergadering NEVABO gehouden op 28 februari 1929, 21,2, x 14,5

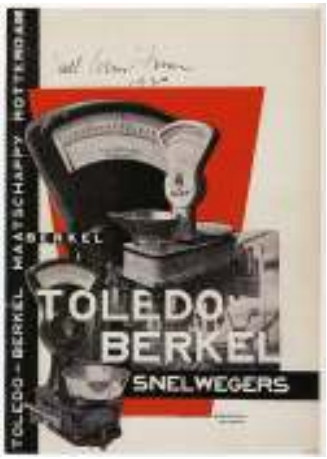
Op de in rood gedrukte tekstblokken (rechts boven), rechthoek (links boven) en

typo-foto-montage[36] (links onder), zijn in zwart bepaalde elementen naar voren geschoven. Deze gelaagdheid geeft een sterk ruimtelijke werking en dynamiek. Een belangrijke rol hierbij spelen de schuin geplaatste regels. Deze lopen ook in zijn latere werk meestal van links onder naar rechts boven, omdat het oog in deze richting gemakkelijker leest dan van links boven naar rechts onder. Maar ter contrastering komt het laatste in deze advertentie en elders ook wel voor.

De introductie van dit nieuwe element in zijn werk kan niet los gezien worden van de internationale ontwikkelingen in de abstracte schilderkunst.[37] Waarschijnlijk mede onder invloed van de ruimtelijk-dynamische vormprincipes van Kasimir Malevich' Suprematisme – die vooral door El Lissitzky in West-Europa bekend worden[38] - introduceert Van Doesburg in 1924 de diagonaal in zijn 'contra-' of 'anti-statische composities'. De betekenis hiervan is niet aan Schuitema voorbij gegaan. Dit blijkt wel uit het feit dat hij er in zijn lezing over moderne kunst uit 1927 speciaal melding van maakt. Maar ten onrechte zegt hij daarin van Mondriaan: "Op het ogenblik heeft hij nog de diagonaal richting aan zijn lijnen beweging toegevoegd"; terwijl deze in 1925 juist uit De Stijl treedt op grond van menings verschillen hierover met Van Doesburg.

Wanneer Schuitema dit nieuwe element voor het eerst in zijn werk toepast, is moeilijk precies vast te stellen. Voorlopig moeten we met alle voorzichtigheid aannemen: tegen of in 1927. Ook op andere drukwerken die omstreeks deze tijd zijn ontstaan treffen we het aan. Onder andere op

- de omslag van een *Berkel Referentielijst*[39] (afb. 60);
- de laatste drie pagina's van een van zijn meest gereproduceerde drukwerken, een reclameboekje voor *Toledo-Berkel snelwegers*[40] ;
- en een kerst- en nieuwjaarskaart voor P. van Berkel Ltd.[41] (afb. 61)



62 63 Omslag en dubbele pagina uit boekje *Toledo-Berkel snelwegers*, 1927, 20,1 x 14,1

Karakteristiek voor veel typografisch werk van Schuitema is de manier waarop in het boekje *Toledo-Berkel snelwegers* de afbeeldingen van de weegwerktuigen extra zijn benadrukt door rode kleurvlakken van eenvoudige geometrische vormen, zoals cirkels, rechthoeken, afgeknotte driehoeken, enz.

Typerend zijn eveneens de twee pagina's met details van de afgebeelde weegwerktuigen. (afb. 63) In *Gefesselter Blick*, uitgegeven door Heinz en Bodo Rasch, wordt er de volgende treffende analyse van gegeven: "bilder für sich, text für sich, vertikal untereinander. das auge ist gewohnt horizontal zu sehen (die vertikale bewegung des auges ist wesentlich anstrengender als die horizontale) verbindet stets den zugehörigen text mit dem bild. durch die zusammenfassung der bilder jedoch in einen block und der texte ebenfalls für sich, ist die wirkung eine ruhige. das auge braucht sich nicht von bild zu bild neu einstellen. das horizontale sehen des auges ermöglicht es auch, die bilder vertikal sehr dicht untereinander anzuordnen."[42]

63 Binnenwerk boekje Toledo Berkel snelwegers, 1927

Verwante oplossingen tonen onder andere:

- een advertentie van twee pagina's voor Van Berkel's Patent in het kerstnummer van *De Vee- en Vleeschhandel* uit 1927 (afb. 65);
- en de binnenzijde van een folder voor de V.B.P. 8 vleessnijmachine.[43]

66 67 Vouwblad De nieuwe Berkel V.B.P. 8, 1929, 28,9 x 62,8

Uit de folder blijkt duidelijk dat Schuitema symmetrie geenszins a priori uitsluit wanneer de opgave het noodzakelijk maakt om een overzichtelijk geheel te krijgen.[44] De hechte opbouw van deze folder is zeer opvallend. De binnenzijde geeft een opsomming van de '8 groote verbeteringen' die aan de machine zijn aangebracht. Deze zijn met cijfers in de foto van de hele machine aangegeven - die door de centrale plaats en de rode achtergrond het eerst in het oog springt - en door acht detailopnames met corresponderende cijfers en een verduidelijkende tekst nader belicht. Op de buitenzijde van de folder zijn de verbeteringen nog eens kort samengevat herhaald. De strenge zakelijkheid van deze folder bleef destijds ook in Nederland niet onopgemerkt, getuige dit oordeel erover: "Het blijkt, dat men bij Van Berkel degelijk weet, dat hun klanten er geen lor om geven of men hen al overlaadt met superlatieven en allerlei bijkomstigheden betreffende een nieuwe machine, maar dat de mensen uitsluitend belang stellen in datgene, wat de machine voor hen kan doen en welke voordelen er ten opzichte van een ouder model in schuilen. 'Laat ons het ding maar eens zien.'"[45]

Vermoedelijk niet veel later zijn de etiketten voor blikken snijmachineolie van de N.V. Mij van Berkel's Patent ontstaan.[46] Hetzelfde ontwerp was te gebruiken

voor blikken van verschillende vormen en afmetingen. Door de herhaling van het woord ‘olie’ kon het al naar gelang de hoogte van de blikken op een willekeurige plaats worden afgesneden. Alleen voor bepaalde kleine ronde blikken waren met het oog op de leesbaarheid wel enkele kleine wijzigingen nodig. De woorden ‘olie’ staan op de etiketten hiervoor niet horizontaal onder elkaar, maar verticaal naast elkaar.

68 70 Olieblik en etiket voor de N.V. Mij. Van Berkel’s Patent, ca 1928, 16,1 x 38,1

In verband met dit ontwerp voor standaardetiketten kan gewezen worden op het streven van Schuitema om voor zijn drukwerken steeds meer gebruik te maken van genormaliseerde papierformaten, gebaseerd op het systeem dat na doorgevoerde halvering van het uitgangsformaat de delen congruent blijven aan de oorspronkelijke vorm. Hieraan voldoet een rechthoek waarvan, bij een oppervlak van 1 m², de zijden zich verhouden als 1 : 1.41 (1 : √2) is 84,1 x 118,9 cm. Voortgezette deling van de lange zijden resulteert in de formaten: 59,4 x 84,1 cm, 42 x 59,4 cm, 29,7 x 42 cm, 21 x 29,7 cm, 14,8 x 21 cm, 10,5 x 14,8 cm, enz. Hoewel de grondgedachte voor een dergelijke systeem al in 1796 door Lichtenberg was ontwikkeld, wordt de zin ervan pas na de Eerste Wereldoorlog in breder kring ingezien. Dan worden de door de Deutsche Normen Ausschusz vastgestelde Din-formaten in vele Europese landen ingevoerd, waaronder ook Nederland.[47] De aanvaarding en toepassing van deze Din-formaten betekent een erkenning van de sociale en economische noodzaak tot standaardisering.

Om de chronologische behandeling van Schuitema's werk en activiteiten bij benadering aan te kunnen houden, moet nu melding worden gemaakt van een in de kerstweek van 1927 in de Rotterdamse Academie gehouden tentoonstelling van *13* exposanten.[48] In de eerste plaats omdat het affiche voor deze tentoonstel-

ling door Schuitema is verzorgd[49]; maar ook om de andere bijdragen die hij aan de tentoonstelling heeft geleverd: "Ik heb de inrichting verzorgd, een hekwerk dat het bezoekersverkeer regelde. Persoonlijk had ik er 5 werken: - twee min of meer kubistische schilderijen (afb. 72-73)[50]; - een reliëf van een charlestondanser; - een naakt wat met zijn gezicht naar de muur moest staan – men vond het te pervers [51]; - en een kompositie uit krantenfoto's, schakelaars, elektriciteitsbuizen, enz."[52]

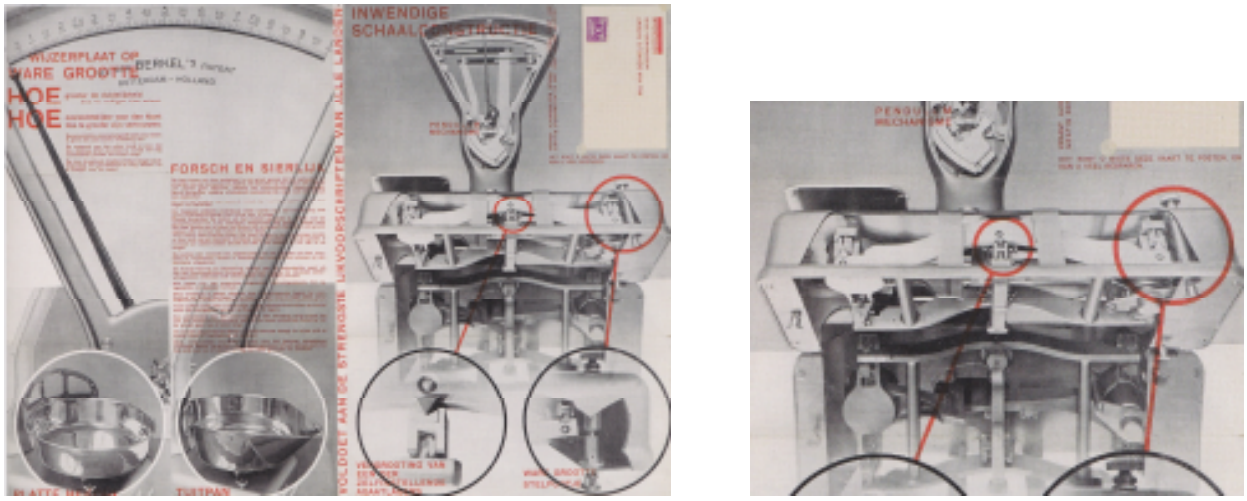
71 Affiche tentoonstelling *13*, 1927, kleurenlitho, 99,3 x 69,7; 74 Naakt (voor- en achterzijde), ca 1924, gips, hoogte 125

We kunnen slechts gissen hoe de laatste compositie er uit moet hebben gezien. Maar uit het materiaalgebruik lijken we wel op te mogen maken, dat er zekere twijfels bij hem bestaan over de traditionele beeldmiddelen, die hij nog toepast in zijn andere tentoongestelde werken. Vermoedelijk doet de invloed van het dadaisme zich hier bij Schuitema voelen, waarvan hij in zijn lezing over moderne kunst uit 1927 zegt: "Mij dunkt dat de dadaïsten die men zo graag belachelijk maakt niet zoo gek zijn als het wel lijkt; de oorlog van 1914 tot 1918 lijkt mij gekker." Ook het taalgebruik in deze lezing doet sterk denken aan dadaïstische publicaties.[53]

Daarnaast is de fotografie waarschijnlijk doorslaggevend voor het feit dat Schuitema na deze tentoonstelling misschien niet geheel ophoudt met schilderen en beeldhouwen, maar dit soort werk in ieder geval tot 1949 niet meer tentoonstelt. In tegenstelling tot Kamman, toont Schuitema op de tentoonstelling van de *13* geen eigen foto's.[54] Toch moet hij zich in deze tijd al intensief met de fotografie hebben beziggehouden. Want als Dick Elffers in 1928 als assistent bij hem

komt werken, maakt hij het grootste deel van de foto's voor zijn drukwerken zelf.[55]

Vermoedelijk niet op de hoogte van zijn samenwerking met Kamman, schrijft Benno Wissing dat Schuitema zelf gaat fotograferen omdat "working with professional photographers, he found his efforts frustrated by their formalism and artistic individualism."[56]

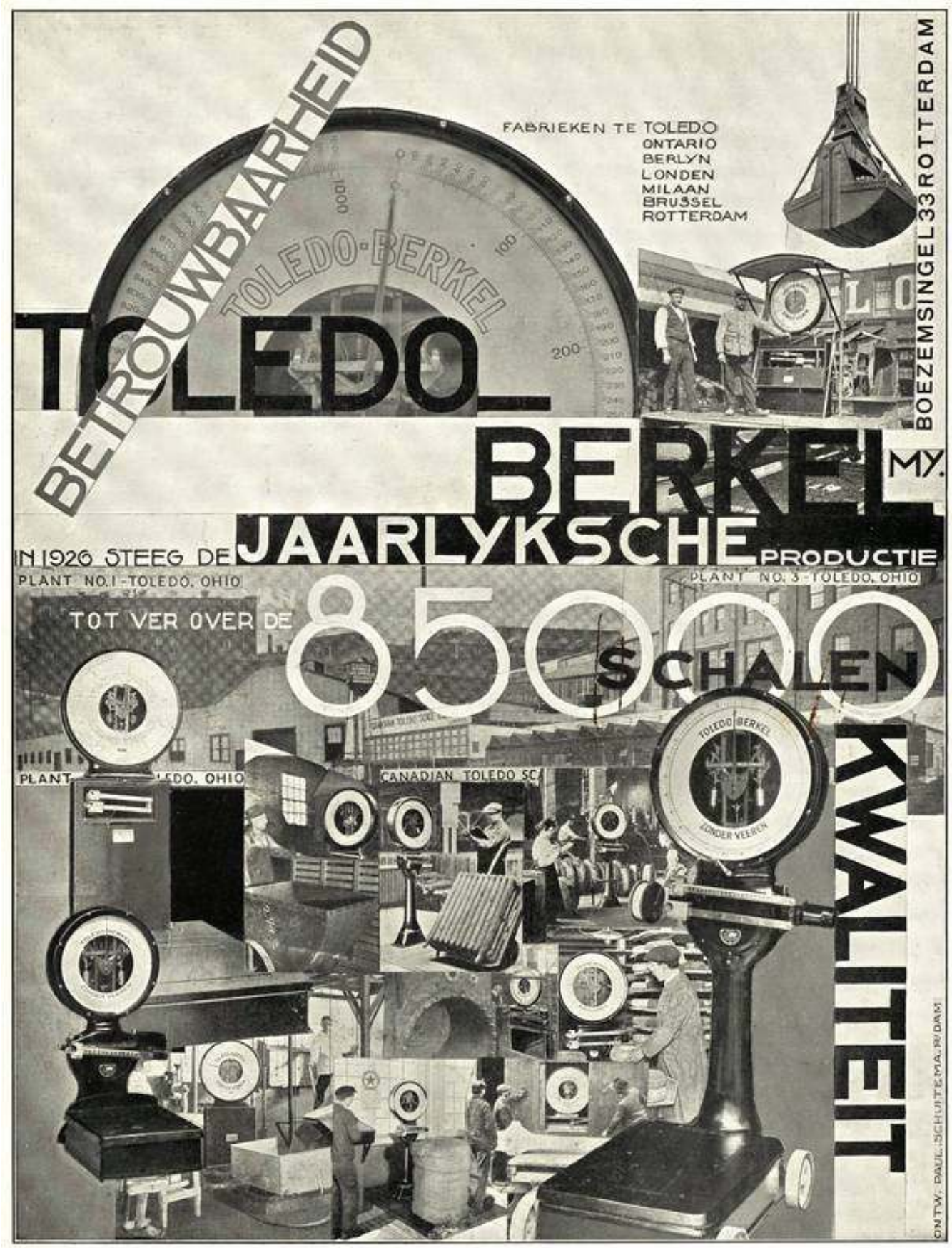


75 Reclamefolder voor de N.V. Mij. Van Berkel's Patent, ca 1928, 47,2 x 63,2 en detail daaruit

Hierdoor wordt niet alleen voorbijgegaan aan de kwaliteiten van Kamman als fotograaf, maar ook aan de resultaten waartoe hun samenwerking kon leiden. Een voorbeeld hiervan is de foto van een snelweger die zo op een spiegel is geplaatst, dat ook de hele inwendige constructie zichtbaar wordt.[57] Schuitema gaat zich veeleer zelf actief met de fotografie bezighouden om de karakteristieken en mogelijkheden ervan beter te leren kennen en optimaal te kunnen benutten in zijn typografische werk. Bovendien is het onder anderen Kamman, die hem helpt de eerste beginselen van de fotografie onder de knie te krijgen. Dit resulteert onder meer in een serie fotogrammen.[58] (afb. 76-77).

Schuitema karakteriseert deze techniek als volgt: "De meeste elementaire eigenschap der fotografie is de inwerking van licht op de gevoelige laag van een fotografische plaat of papier. Direct deze elementaire eigenschap als vormgevende mogelijkheid benut, is het fotogram. Dit is direct in laten werken van licht op een gedeeltelijk afgedekt of beschaduwd gevoelig papier. Ontwikkelen we dit dan zullen we een beeld krijgen bestaande uit lichte en donkere plekken. Wordt dit bewust gedaan, dan kunnen we direct mechanisch met deze eigenschap componeeren. Deze composities behooren tot de experimenteele arbeid in de fotografie;

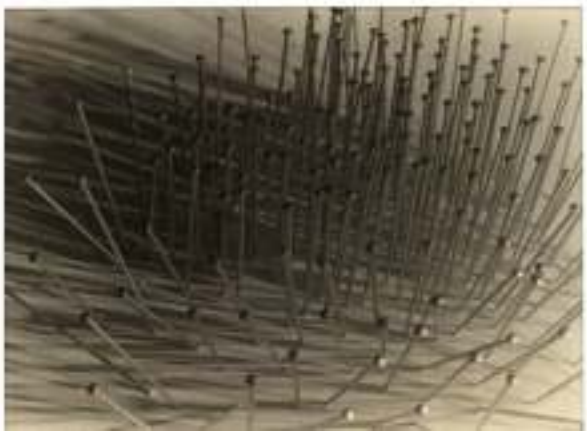
ze is de meest elementaire eigenschap van de fototechniek. In speciale gevallen zou deze reeds als zoodanig kunnen worden toegepast... De fototechnische mogelijkheden liggen in het toestel - lenzen en plaatsnelheid. Op het matglas kan zonder toevallige bijkomstigheden gezien worden hoe een ding of toestand belicht moet worden."[59]



64 Advertentie voor de Toledo-Berkel Maatschappij, 25,8 x 19,2

Uit het bovenstaande citaat blijkt hoezeer Schuitema het mechanische karakter van de fotografie als uitgangspunt neemt. Hiermee maakt hij zich los van de ‘artistieke onscherpte’ die – tot stand gebracht met allerlei hulpmiddelen zoals retouche, grof fotopapier, soft-focus objectieven, zogenoemde edele procedés (gomdruk, oliedruk, broomverfdruk), enz. – de officiële kunstfotografie sinds het begin van de 20ste eeuw in belangrijke mate kenmerkte.[60] Als inspiratiebron dienen hem en anderen hierbij vooral de wetenschappelijke en persfotografie[61], die zonder artistiek pretenties slechts gehoorzamen aan functionele wetten. Naast Schuitema en Kamman komen in Nederland met name Kiljan en Zwart, in directe samenhang met hun typografische werk, als eersten tot een nieuwe, zakelijke aanpak van de fotografie.[62]

Door grote series foto's van een beperkt aantal thema's te maken onderzoekt Schuitema niet alleen systematisch de technische, maar ook de voor zijn reclamedrukwerken zo belangrijke suggestieve mogelijkheden van de fotografie. Na vele pogingen slaagt hij er door tijdopnames in de beweging van een grammofoonkop over een draaiende grammofoonplaat optimaal fotografisch vast te leggen.[63] Deze en andere pogingen van Schuitema om net als in zijn typografische werk beweging ook in zijn foto's te introduceren, onderscheiden hem sterk van Kamman. Laatstgenoemde was, ook naar eigen zeggen, veel meer een ‘statisch fotograaf’.[64]



78 Draaiende grammofoon, 1929, 24,3 x 18
79 Spelden, 1928, 17 x 22,9

Na 1930 vindt Schuitema's belangstelling voor beweging en zijn ervaringen met de fotomontage een logisch vervolg in zijn activiteiten op het gebied van de film.

In reeksen foto's van andere thema's onderzoekt hij de specifiek suggestieve mogelijkheden van de fotografie. Een voorbeeld hiervan vormt een foto van spelden. Uit deze foto blijkt, zo schrijft hij in een brief van 12 februari 1929 aan Oud, "dat spelden een reuze pretentie kunnen hebben. Ik wist nooit dat boven op 't knopje nog een bobbeltje zat."[65] De vrije fotografie speelt een ondergeschikte rol in het oeuvre van Schuitema. Zijn fotografische experimenten houden meestal direct of indirect verband met zijn typografische werk. Daarom zal er niet verder apart op in worden gegaan, maar alleen in relatie met zijn drukwerken.

Zo treffen we een foto uit een serie brandende gloeilampen aan op het ontwerp voor een omslag van *Golf - huisorgaan van de N.V. Philips Gloeilampfabriek* van 30 november 1928. (afb. 80) Een interessant licht op deze belangstelling voor de gloeilamp, werpt een citaat uit zijn in januari 1929 gepubliceerde artikel 'Gisteren en vandaag'. Hierin wijst hij er op dat "de electrische lamp haar bolle vorm te danken heeft aan den eisch, dien de constructie stelde. Het is technisch onmogelijk de lamp een anderen vorm te geven, omdat ze dan heel eenvoudig niet bestand zou blijken tegen atmosferische invloeden van buiten en warmte-uitstraling van binnen. Haar vorm is de nauwkeurige omsluiting van de warmte-kromme, die ontstaat door het gloeien der draden, tevens de meest geëigende vorm tegen het drukverschil van den inhoud en de omgeving. Het doel van de lamp is: licht. De lamp die het best aan dezen eisch voldoet, is tevens de schoonste. (...) Het zoeken naar speciale vormen om der wille van dien vorm is klinkklare onzin, omdat dit formalisme de bedoeling van het ding voorbijstreeft."[66]

81 Reclamefolder voor Nutricia (importeur P. van Berkel), ca 1928, voor- en achterkant, 36,8 x 30; in de collage zijn de hoofden van Dick Elffers, Fie den Hartog en Schuitema verwerkt

Dit formalisme wordt geïllustreerd door de drukwerken – waaronder het door hem zelf ontworpen affiche voor de tentoonstelling *Opbouw* uit 1925 – die onder de kop ‘Gisteren’ zijn afgebeeld in zijn al genoemde bijdrage aan *i 10*.[67] Ertegenover stelt hij onder de kop ‘Vandaag’ vijf drukwerken met het commentaar: "reëel, direct, photografisch, zakelijk, concurreerend, argumenteerend, actief, doelmatig, praktisch, technisch." Deze vijf drukwerken zijn: - een folder voor Nutricia[68] , en een montage van een foto op een krantenpagina met het bijschrift ‘ha-ha’, beide van hemzelf; - een boekomslag van John Heartfield – met de veelzeggende titel *Die Eroberung der Maschine*, een aanplakbiljet van Hans Leistikow en de omslag van een Russisch technisch tijdschrift.

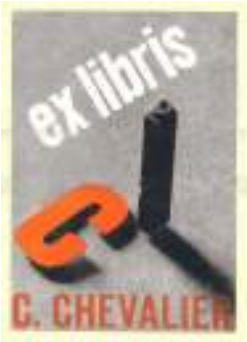
In tegenstelling tot zijn werk van ‘Gisteren’ plaatst Schuitema zijn werk uit 1928 dus zelf in een internationaal kader. De vermelding van zijn naam in Tschicholds boek *Die neue Typografie* (in hetzelfde jaar verschenen)[69] en zijn deelneming aan de tijdens de kerstweek van 1928 gehouden tentoonstelling van de ‘ring neuer werbegestalter’ in de Rotterdamse academie[70] (gevolgd door zijn verkiezing tot formeel lid in februari 1929)[71], bevestigen de juistheid hiervan.

Schuitema's activiteiten op het gebied van de fotografie leiden ertoe, dat hij zijn reclame-opgaven steeds meer geheel fotografisch tracht op te lossen. Een voorbeeld hiervan vormt het afficheontwerp voor het V.A.N.K.-paviljoen op de in 1928 te Rotterdam gehouden *NENYTO* tentoonstelling.[72] (afb. 83) Het glaswerk en servies zijn zo op een uit papier geknipte cirkel en pijl gefotografeerd (afb. 84), dat deze niet in het ontwerp getekend hoefden te worden. Tot zeer verrassende resultaten komt hij wat dit betreft in een serie experimentele afficheontwerpen, gemaakt in samenwerking met drukkerij C. Chevalier. Deze drukkerij gaat omstreeks 1928 geleidelijk E. de Bont als Schuitema's vaste drukker vervangen. C. Chevalier wilde – overigens zonder veel succes – met deze afficheontwerpen nieuwe reclameopdrachtgevers voor Schuitema en dus nieuwe klanten voor zijn drukkerij werven.[73]

85 86 Ontwerp affiche ‘Verkade lange beschuitjes’ en ‘Chevalier lange beschuitjes bij chocolade’, ca 1928, 23 x 16,8/26,5 x 37,5, gemengde techniek; 89 advertentie Berkel snelwegers, 1929, 15,8 x 22,6

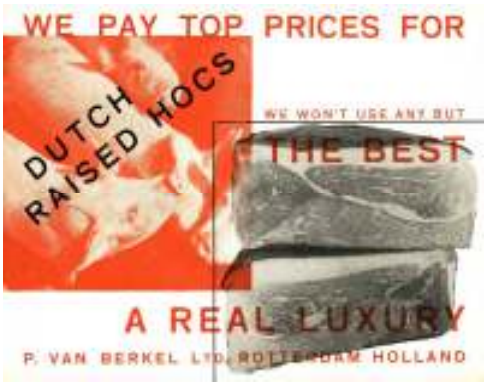
Voor een aantal ervan heeft Schuitema foto's gemaakt van een reeks gevulde kopjes met lange beschuitjes van Verkade op de schoteltjes, geplaatst tussen rechtopstaande glasplaten waarop steeds de tekst ‘lange beschuitjes’ is aangebracht. Deze foto's behoefden ter aanvulling nauwelijks meer dan de firmanaam om als affiche gebruikt te worden.[74] Schuitema geeft hier een geheel nieuwe vorm aan de herhaling, een van de oudste methodes in de reclame om aandacht te trekken. Ook voor zijn advertenties van de N.V. Mij. van Berkel's Patent gebruikt hij deze ruimtelijk werkende, zich steeds verkleinende herhaling. Hierdoor lijken de advertenties groter dan ze in werkelijkheid zijn en vallen ze sterk op tussen het vlak werkende zetsel op de andere pagina's in de slagersvakbladen. Niet alleen met de foto's weet hij dit te bereiken (afb. 89), maar ook met louter typografisch materiaal (Berkel snelwegers) zoals we dat voor het eerst hebben gezien op de omslag van het boekje *De lokkende magneet trekt koopers*. (afb. 38)

Naast de affiches met lange beschuitjes, heeft Schuitema ook voor andere ontwerpen foto's gemaakt waarbij glasplaten met teksten erop zijn gebruikt, zodat deze foto's zonder of slechts met enkele woorden een plaats in zijn drukwerken konden vinden. Een voorbeeld hiervan vormt een foto voor een nooit verschenen brochure van drukkerij C. Chevalier.[75] (afb. 91) Het experimentele karakter van deze foto maakt een ontstaansdatum omstreeks 1928 aannemelijk. Maar het blijft mogelijk dat ze later is ontstaan.[76]



92 Ex libris voor C. Chevalier, 1933, 7,4 x 5,2

Ter illustratie van dit telkens weer terugkerende dateringsprobleem bij Schuitema's werk kan de ex libris voor C. Chevalier dienen. Hiervoor heeft hij een foto gemaakt van twee letters 'C' – één vermoedelijk van papier en één loden letterstaafje uit de zetkast – op een iets boven het grondvlak geplaatste glasplaat. Hierdoor ontstaat een sterke schaduwwerking. Het gebruik van een glasplaat op deze manier is ongetwijfeld direct in verband te brengen met de werkwijze die door Schuitema en anderen werd gevolgd bij het maken van fotogrammen.[77] Evenzo is de schaduwwerking van de tekst 'model Z' tot stand gekomen op een foto voor een folder van de N.V. Mij. van Berkel's Patent. (afb. 93a) Het ontwerp voor deze folder moet in ieder geval vóór de zomer van 1929 zijn gemaakt.[78] Een veel latere datering van de ex libris lijkt dus onwaarschijnlijk, en een exemplaar ervan is door Schuitema zelf ook 1929 gedateerd. Maar toch is er een belangrijke reden om hieraan te twijfelen. Want in het eerste deel van de (in 1935) door C. Chevalier gedrukte mappen *Beeldende Kunst - het leren zien en begrijpen van kunstwerken* is de ex libris afgedrukt met de vermelding van het jaartal 1933.[79] Hieruit blijkt dat het vaak moeilijk is om op technische of stilistische gronden tot een nauwkeurige datering van Schuitema's drukwerken te komen. Maar een terminus ante quem is wel vaak vast te stellen op grond van allerlei soorten vroege publicaties over en vermeldingen van zijn werk in reclame- en andere bladen, aangevuld met recensies en catalogi van tentoonstellingen waaraan hij heeft deelgenomen. Met het systematisch opsporen hiervan is een begin gemaakt, maar het is nog lang niet afgerond.[80] Een voorbeeld van een zo gevonden gegeven betreft een door Schuitema ontworpen affiche voor P. van Berkel Ltd. Dit affiche is gebruikt voor een aantal advertenties van drukkerij C. Chevalier, waar het is gedrukt. De eerste van deze advertenties is verschenen in het aprilnummer van *De Reclame* uit 1929. Het affiche moet dus in ieder geval vóór april 1929 zijn ontstaan.



94 Affiche Famous Berkel Ham, 1929, offset, 55 x 38; 96 Reclamekaart Berkel Ham, ca 1929, 15,3 x 12; 97 Idem , ca 1929, 12 x 15,3

Een aantal andere drukwerken is vermoedelijk niet veel later gemaakt, omdat Schuitema er dezelfde foto van twee hammen voor heeft gebruikt als op het laatstgenoemde affiche. Ook Marietje[81], die model stond voor het affiche, treffen we aan op een aantal andere ontwerpen en folders. De door Schuitema gegeven datering van een kerst- en nieuwjaarskaart voor P. van Berkel Ltd. in 1928[82], wordt bevestigd door op dezelfde manier foto's te vergelijken. De gebruikte foto is namelijk identiek aan de op een krantenpagina gemonteerde in zijn bijdrage aan *i 10* uit 1928.[83]

99 Reclamefolder Een kleine schaal... Van Berkel's Patent, 1928-1929, 21,1 x 27,8; 100 Kerst- en nieuwjaarskaart voor P. van Berkel Ltd, 1928, 12,3 x 15,2

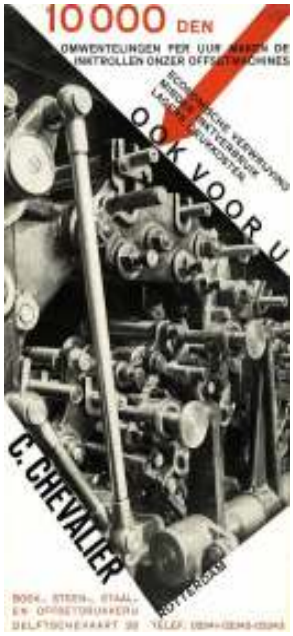
101 Reclamefolder voor de Berkel Cyclope, ca 1929, 22,6 x 30,6 en diezelfde folder in zijn envelop

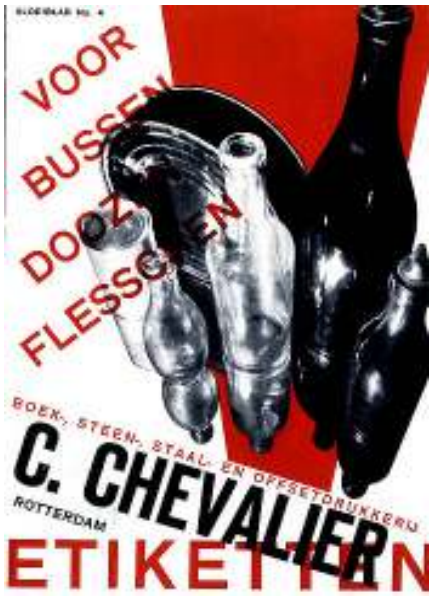
Eigentijdse publicaties over zijn werk leveren, behalve gegevens voor de datering, ook andere informatie op. Zo blijkt uit een in mei 1929 verschenen artikel over zijn reclamewerk voor de N.V. Mij. van Berkel's Patent, dat ons gemakkelijk bepaalde vondsten in zijn werk ontgaan. In dit artikel wordt er op gewezen dat een folder voor 'De Berkel Cyclope' in een vensterenveloppe werd verspreid. Het oog met er omheen de tekst 'ziet scherp en onfeilbaar - waakt voor onzichtbare verliezen' keek de ontvanger van de enveloppe dus al voor het openen aan. "Wie zoo'n enveloppe niet open maakt mist het meest elementaire menschelijke instinct: de nieuwsgierigheid. Wij vinden het reclametechnisch en -tactisch voortreffelijk."[84]

105 Sigarettendoosje voor Van Berkel's Patent, ca 1928 4,8 x 7,1 x 1,5; 106 Reclamekaart If you like it... voor Van Berkel ham, ca 1929, 15,3 x 12

Een belangrijke informatiebron voor Schuitema's activiteiten in 1929 vormt een serie van zeven door hem zelf opgestelde werklijsten, die de periode van 15 april tot en met 22 juli 1929 bestrijken. Hieruit blijkt dat het grootste deel van zijn werkzaamheden nog steeds Van Berkel's Patent betreft. Het soort opdrachten

loopt sterk uiteen: van advertenties en reclamefolders (afb. 102) tot het ontwerpen van een sigarettendoosje[85] en het meubilair voor een showroom in Den Haag.[86] De binnenzijde van de genoemde ‘folder t schaal’ verdient aparte vermelding. (afb. 103) Op de afgedrukte foto's is door Schuitema, net als bij zijn opnames van de draaiende grammofoon, het draaien van de kop van deze snelweger vastgelegd.[87] De steeds terugkerende vermelding van ‘wijzerplaat weegschalen’ kan er op wijzen dat Schuitema ook heeft meegewerkt aan de vormgeving van de machines zelf.[88] Maar nadere gegevens hierover ontbreken voorlopig. Met betrekking tot P. van Berkel is slechts sprake van een ‘boterhammenplaat’ en een ‘maandkaart: if you like it, try it, if you know it, buy it, that famous Berkel ham’. Deze slagzin is terug te vinden op een gedrukte reclamekaart en een ontwerp met dezelfde foto.





110 111-113 Drukwerk voor drukkerij C. Chevalier Rotterdam uit 1929: drie reclamekaarten, 1929, 10,4 x 15; Vloeiblad Boek, steen, staal & offset, 20,8 x 12,9; vloeiblad nr. 2 (10 000 den), 23 x 11; vloeiblad nr. 4, 20,5 x 14,9

C. Chevalier is blijkens deze werklijsten, behalve Schuitema's vaste drukker, in 1929 ook een belangrijk opdrachtgever van reclamedrukwerken. Van een in de werklijsten genoemde ‘telefoonverandering’ is niet alleen de definitieve versie bewaard gebleven (afb. 108), maar ook de proefdruk. (afb. 109) De aantekening achterop deze proefdruk ‘voor een belangrijke mededeling te grillig en onduidelijk’ en de daaruit voortgevloeide wijzigingen, geven aan dat de invloed van de opdrachtgever van niet te onderschatten betekenis kón zijn. De genoemde ‘maandkaarten’ voor C. Chevalier zijn hoogstwaarschijnlijk te identificeren met een groep kaarten, die – evenals de ‘telefoonverandering’ – geheel uit typografisch materiaal zijn samengesteld. Ook is er in de werklijsten sprake van foto's van assen en een offsetmachine. Dergelijke foto's komen ook voor op twee vloeibladen. Nog meer dan vele drukwerken voor Van Berkel's Patent illustreren ze Schuitema’s bewondering voor de machine. Met nog enkele andere vloeibladen voor C. Chevalier uit 1929 vormen ze bovendien hoogtepunten in zijn oeuvre wat betreft de mogelijkheden van de typo-foto-montage. Voor de plaatsing van de tekst is geheel uitgegaan van de perspectieflijnen in de foto's. Op het vloeiblad met de offsetmachine staat alleen het woord ‘Chevalier’ nog in verband met de rand van het papier en trekt zo extra de aandacht; op het vloeiblad voor etiketten alleen het woord ‘etiketten’, waarbij de naam van de drukkerij toch sterk in het oog springt, doordat deze met de foto van de flessen en bussen in zwart is gedrukt en de rest in rood.

149 150 Advertentie voor N.V. Aannemersbedrijf voorheen Boele en van Eesteren en voor Ideal drukbel, beide uit *De 8 en Opbouw* 1932 en 1934, 28,5 x 22 en 13,9 x 10,7

Uit de vermelding in de werklijsten van ‘vloeibladen’ en ‘maandkaarten’ voor N.V.

Aannemersbedrijf voorheen Boele en van Eesteren blijkt, dat dit bedrijf in 1929 ook al tot zijn vaste opdrachtgevers behoorde. De aantekening ‘afdrukken Pernis’ is mogelijk in verband te brengen met een vloeiblad. (afb 114) Volgens het onderschrift is er namelijk een foto op afgedrukt van ‘gew. betonwerk Superphosphaatfabriek Pernis onder directie van L.A. Godron architect’. Maar de meeste bewaard gebleven drukwerken van Schuitema voor Boele en van Eesteren zijn later ontstaan en als zodanig vaak herkenbaar aan het gebruik van uitsluitend kleine letters en het handelsmerk (afb. 115), dat nog steeds ongewijzigd in gebruik is.
Deze samenwerking met Boele en van Eesteren en in de jaren dertig met fabrikanten van bouwmaterialen als De Vries Robbé N.V., N.V. Betondak en de Verkoopassociatie Enci-Cemy N.V., hangt ongetwijfeld direct samen met zijn contacten in Opbouw. Ook het Opbouwlid Gispen bezorgt hem omstreeks 1930 een aantal opdrachten voor reclamedrukwerken.[89]

117 116 Omslag Giso catalogus nr. 101, 1930, 21,2 x 14,8 en Giso catalogus nr. 150, 1930, 20 x 27,3 21 x 29,5, beide voor Gispen

Zelf behoort Schuitema als secretaris van 1928[90] tot 1934[91] tot de meest actieve leden van deze vereniging, die volgens het jaarverslag van 1934 "min of meer erfelijk belast is te noemen met haar 'gezelligheidskarakter'". Maar in de periode rond 1930 is hier weinig van te merken. Dan leiden felle politieke discussies tot het uittreden van een aantal leden. De aard van deze discussies en de rol die Schuitema er in speelt, worden duidelijk uit een in 1930 of iets later door Van Loghem als voorzitter afgelegde bestuursverklaring.[92] Met Van Loghem, Van der Vlugt en Van Tijen (als leden van het Congres voor het Nieuwe Bouwen), stellen Kiljan, Zwart en Schuitema zich op het standpunt dat een ingrijpende maatschappelijke omwenteling noodzakelijk is om te kunnen breken met de tradities

uit het verleden, die een vrije ontplooiing van de mens in de weg staan. Dit in tegenstelling tot Oud en Klijnen, die 'rechts' vertegenwoordigen zoals Van Loghem in zijn verklaring zegt.

Deze radicalisering van Schuitema's maatschappij-opvatting valt vanaf 1929 ook op te maken uit zijn publicaties en lezingen. Ze leidt ertoe dat hij zijn vormgevende capaciteiten naast de reclame ook in dienst gaat stellen van de politieke strijd en deze strijd door zijn persoonlijke inzet gaat stimuleren.

Noten hoofdstuk 4

[1] In *De Fakkel*, 1 (januari 1926) 8-9, p. 93.

[2] Op andere gebieden werkten ze al samen. Jan Kamman meent zich te herinneren, dat hij hielp bij de verzorging van de twee genoemde interieurs. (afb. 21 en 23) Bovendien maakte hij samen met Paul Schuitema, op verzoek van diens broer die bij Ford werkte, ontwerpen voor een tijdschrift: *Ford Magazijn - maandblad voor populaire autotechniek, litteratuur, humor, enz...* Dit maandblad is nooit verschenen. De vermoedelijk door Kamman ontworpen omslag is bewaard gebleven in de collectie van Schuitema. (aquarel op papier, 27,6 x 17,6 cm)

[3] Blijkens een mededeling van I. Falkenberg-Liefrinck in een brief aan ondergetekende d.d. 11 augustus 1973 was Kamman al lid van Opbouw toen zij in januari 1927 naar Rotterdam kwam om bij Oud te gaan werken.

[4] 2e jrg. nr. 1.

[5] Schuitema wordt in dit nummer ook genoemd als eerste voorzitter van het bestuur van de Centrale van Bonden van Leerlingen en Oud-leerlingen van Kunstscholen in Nederland (opgericht op 12 december 1925). Deze Centrale geeft *De Fakkel* vanaf de tweede jaargang uit.

Alle pogingen om nog meer nummers van dit blad uit de tweede jaargang te vinden, hebben tot nu toe niets opgeleverd. Desgevraagd meende de hoofdredacteur tijdens de eerste jaargang, August W. van Gils, zich te herinneren dat het na dit eerste nummer van de tweede jaargang niet meer is verschenen.

[6] Zie: cat. tent. *50 jaar Bauhaus*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969, cat. nr. 319, afb. 119 en cat. nr. 331, afb. p. 121.

[7] Het is niet onwaarschijnlijk dat dit artikeltje door Schuitema zelf is geschreven, maar elke directe aanwijzing hiervoor ontbreekt.

[8] *De Fakkel*, 2 (juli 1926) 1, p. 12.

[9] Proefdrukken van de laatste twee advertenties in de collectie van Schuitema zijn door hemzelf 1924 gedateerd. Hieruit blijkt hoe voorzichtig we moeten zijn met door Schuitema gegeven dateringen.

[10] A.W. Barten zegt hierover in het kerstnummer van *De Tampon* uit 1923: "In de typografie wordt een bestaand letterbeeld gezet, nimmer een letter opgebouwd, omdat steeds een letter een geheel uitmaakt. Alleen in het brein van een bouwmeester, die zoo'n verwoed bouwer is, dat hij alles wat los en vast is tot een geheel wil doen opstapelen en aaneenvoegen tot hij een bouwwerk heeft verkregen, kan de vondst van letterbouw ontstaan."

[11] Rotterdam zonder jaartal, kolom 5-6. Cursivering van Schuitema.

[12] 'Typo-Foto-Montage', kolom 7. Zie ook Schuitema's artikel over 'Letters: het materiaal van den drukker', *Internationale Revue i 10*, 2 (15 februari 1929) 19, p. 124.

[13] Mondelinge mededelingen van Schuitema en Kamman. Een bevestiging hiervan vormen de reeksen foto's van weegwerktuigen in de collectie van Schuitema met het stempel van Kamman op de achterzijde.

[14] De definitieve versie is op de achterzijde van de omslag gesigneerd 'Paul Schuitema', de werktekening en proefdrukken 'Typografie Paul Schuitema, Fotografie Jan Kamman'.

[15] 'Reclame-typografie, over hedendaagsche stroomingen: elementaire typografie', *De Reclame*, 6 (januari 1927) 1, pp. 36-40.

[16] Mededelingen van Jan Kamman in een gesprek op 15 juni 1973.

[17] Wescher 1968, p. 19, afb. 8.

[18] 'Fotomontage'; in: *a bis z*, 2 (Mai 1931) 16, pp. 61-62. (Rede gehouden bij de opening van de in 1931 door Domela georganiseerde tentoonstelling *Fotomontage* in het Kunstgewerbemuseum te Berlijn)

[19] Wanneer we tenminste technisch en esthetisch een scherper onderscheid maken tussen collages van en met foto's (fotocollages) en fotomontages dan tot nu toe in de literatuur over het algemeen is gebeurd. Het zou te ver voeren hier in dit kader dieper op in te gaan. Voor een uitgebreide behandeling hiervan, kan verwezen worden naar mijn kandidaatsscriptie *Berlijn-dada en de 'fotomontage'*, Amsterdam 1971, en de inleiding van R. Hiepe in cat. tent. *Die Fotomontage - Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Ausstellungsräume Stadttheater, Ingolstadt 1969, die in grote lijnen dezelfde conclusies bevat zonder dat deze inleiding mij destijds bekend was.

[20] Blijkens een fragment uit een brief van Piet Zwart uit 1926, afgedrukt in

cat. tent. *Piet Zwart*, Haags Gemeentemuseum, 1973, p. 46, moet ook Zwart zich in 1926 met de fotomontagetechniek bezig hebben gehouden. Dan werkt hij namelijk aan een catalogus voor de Nederlandse Kabelfabriek (in 1928 en 1929 respectievelijk in een Nederlands- en een Engelstalige versie verschenen), waarin hij deze techniek voor het eerst uitgebreid toepast.

[21] 'Typo-Foto-Montage', kolom 6-7.

[22] 'Topographie der Typographie', *Merz*, nr. 4 (juli 1923) z.p.

[23] Blijkens de in noot 3 genoemde brief van I. Falkenberg-Liefrinck. Schuitema zegt in zijn lezing *The influence of 'De Stijl' on the new typography*, geschreven Nederlandstalige versie: "Zwart heb ik leren kennen in Opbouw. Maar het merkwaardige was dat we allebei onze weg al gevonden hadden."

[24] Ook Kiljan is blijkens de in noot 3 genoemde brief al vóór januari 1927 lid van Opbouw.

[25] Zie noot 15. Aan het slot van zijn artikel schrijft Wilmink: "en hoe bevalt het u dat dit artikel zonder hoofdletters gezet is? 't werd gedaan om deze elementaire stelling eens practisch te toetsen.....mij bevalt het niet."

[26] Bij een van de foto's van deze stand is door Schuitema geschreven: 'Stand Amsterdam 1926'.

[27] Bijna alle ontwerptekeningen ervoor zijn recent verloren gegaan. Wel zijn er foto's van een aantal andere stands bewaard gebleven.

[28] De datering in 1927 wordt bevestigd doordat Schuitema de voor deze showroom ontworpen klok (afb. 44) noemt in zijn lezing over moderne kunst uit 1927. Jan Kamman ging voor de inrichting van deze showroom mee naar Londen.

[29] Autobiografische notitities, 10 oktober 1969, p. 13.

[30] *De nieuwe richting in de kunstnijverheid in Nederland. Schets eener geschiedenis der Nederlandsche Kunstnijverheidsbeweging*, Rotterdam 1929, p. 38.

[31] De ontwerpen zijn afgedrukt in cat. tent. *Mart Stam - overzicht van zijn werk*, Haags Gemeentemuseum, 1970, p. 11, overgenomen uit *Bauhaus*, januari 1929.

[32] Volgens een mondelinge mededeling van Schuitema was hij, door familierelaties die er bestonden tussen Van Berkel's Patent en drukkerij E. de Bont, aanvankelijk min of meer verplicht zijn reclamewerk bij deze drukkerij te laten drukken.

[33] De advertenties zijn verschenen in de volgende bladen:

1) *Slagersvakblad, Officieel Orgaan van den Nederlandschen Rooms- Katholieke Hanzebond van Slagerspatroons*;

2) *De Slagerscourant, Officieel Orgaan van den Nederlandschen Slagersbond*;

3) *De Jonge Slager, Officieel Gedeelte van den 1e Nederlandschen Slagersvakschool*;

4) *De Vee- en Vleeschhandel* (waarin opgenomen het *Geïllustreerd Slagersvakblad*), *Vakblad voor Slagers, Veehandelaren, Exporteurs, enz.*;

5) *De Nieuwe Richting, Orgaan van den Nederlandschen Rooms-Katholieke Bond van Kruideniersvereenigingen*.

Van het laatste blad heb ik niet na kunnen gaan of de advertenties er regelmatig in zijn verschenen, omdat er alleen ingebonden jaargangen van te vinden waren zonder de advertentiepagina's.

In de lijst van afbeeldingen is het jaar vermeld waarin de advertenties voor het eerst in deze bladen zijn verschenen.

[34] 'Neue Typografie um 1930', *Neue Grafik*, 11. Ausgabe (Dezember 1961), p. 5.

[35] 'Typo-Foto-Montage', kolom 8. Een vroeg voorbeeld van dit psychologische kleurgebruik vormt een folder voor de Kodowa Refrigerator Company Ltd., verschenen als bijlage van *De Slagerscourant*, nr. 19 (5 augustus 1927). (afb. 58) Het gebruik van de kleuren rood en blauw in deze folder hangt direct samen met de koelmethode en de naam van het bedrijf, beide gebaseerd op 'koude door warmte'.

[36] In Tschichold 1928, p. 96, omschreven als "jede Synthese von Typographie und Photographie". Dezelfde typo-foto-montage als links onder op deze omslag treffen we als aparte advertentie ook aan in het programmaboekje voor de jaarvergadering van de Nevabo, gehouden op 28 februari 1929. (afb. 59)

[37] Zie voor de relatie tussen de schilderkunst en de Nieuwe Typografie: Tschichold 1928, p. 30-52.

[38] Lissitzky was de organisator van de *Erste Russische Kunstausstellung* (1922); een tentoonstelling die na Berlijn ook in Amsterdam te zien was en voor het westen het eerste grote overzicht vormde van de ontwikkelingen op het gebied van de beeldende kunst in het Rusland van vlak voor en na de Revolutie. Bovendien verscheen een bewerking van zijn sterk door het Suprematisme beïnvloede geschiedenis *Van twee kwadraten* (oorspronkelijke Russische versie in 1920 te Witebsk ontstaan en in 1922 door het Skythen Verlag in Ber-

lijn uitgegeven) in *De Stijl*, 5 (1922) 10-11.

[39] Een exemplaar ervan in de collectie van Schuitema is 1927 gedateerd.

[40] Een tweede proefdruk van dit boekje in de collectie van Schuitema is door drukkerij E. de Bont 16 november 1927 voorzien. Een aantal andere exemplaren ervan is door Schuitema zelf 1926 gedateerd.

Bij Machiel Wilmink's artikel ‘Fotografie, Reclame, Typografie’, *De Reclame*, 7 (maart 1928) 3, p. 128, is een ‘Reclameblaadje Van Berkel's Patent, ontwerp Schuitema’ afgebeeld (afb. 64) dat nauwelijks verschilt van pagina 2 in het boekje *Toledo-Berkel snelwegers*.

[41] Een exemplaar van deze kerst- en nieuwjaarskaart in het Stedelijk Museum te Amsterdam is 1927 gedateerd.

[42] Stuttgart 1930, p. 82.

[43] Een exemplaar ervan in de collectie van Schuitema is 1926 gedateerd.

[44] Jan Tschichold noemt deze folder in zijn boek *Eine Stunde Druckgestaltung*, Stuttgart 1930, p. 36, met nadruk als een van de zeldzame gevallen waarbij "Symmetrie, die in den meisten Fällen eine 'äussere' Form, also eine unsinngemässe Art des Aufbaus ist" op een zinvolle wijze gebruikt is en "nicht einseitig, sondern total (von allen Seiten harmonisch)".

[45] Anoniem: ‘Wat de B.V. van Berkel's Patent doet - een voorbeeld ter navolging’, *Meer Baet*, 1 (mei 1929) 6, p. 154.

[46] Op een foto van de door Schuitema verzorgde in 1927 gedateerde showroom van de N.V. Mij van Berkel 's Patent in Utrecht (afb. 71) zijn, behalve blikken met deze etiketten, in de etalage ook de bovengenoemde folder voor de V.B.P. 8 vleessnijmachine (afb. 69) en het boekje *Toledo-Berkel snelwegers* te zien. (afb. 62-66)

[47] Zie: Tschichold 1928, pp. 99-109.

[48] De datering in 1927 is gebaseerd op recensies van deze tentoonstelling in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 25 en 26 december 1927.

[49] In de geschreven Nederlandstalige versie van zijn lezing over *The influence of 'De Stijl' on the new typography* zegt Schuitema dat het affiche door hemzelf op steen is getekend, en gratis is gedrukt in ruil voor gelithografeerde portretten van de twee directeuren van drukkerij Kühn & Zoon. Zie hierover ook: autobiografische notitities, 10 oktober 1969, p. 10. Verdere gegevens over deze portretten ontbreken.

[50] Of dit schilderij (afb. 74) inderdaad op de tentoonstelling hing is niet zeker. Met een beperkt aantal andere kubistische schilderijen (afb. 75) is het, volgens

mededelingen van Dick Elffers en Ben Stroman, echter in ieder geval in het laatste deel van de jaren twintig gemaakt.

[51] De identificatie van dit beeld als het op de tentoonstelling getoonde, is gebaseerd op een mondelinge mededeling van Schuitema. Hij deelde ook mee dat Leendert Bolle hem hielp bij het maken ervan.

[52] Autobiografische notities, 10 oktober 1969, p. 10. Hierin zegt hij verder: "Een ruzie van mij met de curatoren van de academie resulteerde in een verbod van aankoop van een van mijn schilderijen voor het Museum Boymans."

[53] Ter illustratie hiervan kan onder andere het volgende citaat dienen: "Zonder kunst ben je als ontwikkeld mensch niet modern, kunstarmen, kunstmanieren, kunstavond (liefst intiem), lang haar, half gesloten oogen. De Coolsingel oversteken 's middags om half één met half gesloten oogen gaat natuurlijk niet, het zou anders wel modern zijn."

[54] Dat Kamman op de tentoonstelling van de *13* foto's toonde is gebaseerd op de recensie van de tentoonstelling in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 25 december 1927.

[55] Mondelinge mededeling van Dick Elffers.

[57] Jan Kamman heeft mondeling bevestigd dat deze foto door hem is gemaakt. Exemplaren van de folder waarin deze foto is opgenomen zijn door Schuitema 1927 en 1928 gedateerd.

[56] Benno Wissing, ‘Paul Schuitema’, *Typographica* 8 (december 1963), p. 36.

[58] Jan Kamman heeft zich zeer intensief beziggehouden met het maken van fotogrammen. De neerslag hiervan vormt onder meer zijn artikel ‘De ontwikkeling van de fotografie in vrije aesthetische richting’, *Focus*, 14 (3 september 1927) 18, p. 491-493.

[59] ‘Typo-Foto-Montage’, kolom 7.

[60] Zie hiervoor het door Nico de Haas samengestelde ‘speciaal-nummer over de fotografie’, *De 8 en Opbouw*, 7 (8 februari 1936) 3, pp. 25-36. Tot ‘de fotografenleden van “opbouw”’ die achter in dit nummer hun instemming betuigen met de door Nico de Haas geformuleerde beginselen behoort ongetwijfeld ook Schuitema. Deze beginselen zijn op p. 33 samengevat in:

"5 punten voor een nieuwe fotografie:

1. De N(ieuwe) F(otografie) streeft ernaar het procedé van optisch-chemische beeldvorming zo functioneel mogelijk door te voeren met behulp van de modernste wetenschappelijke hulpmiddelen, onder eerbiediging van het mechanisch karakter der techniek.

2. De N.F. tracht alles, wat aldus in het negatief werd vastgelegd, ook in het positieve beeld te realiseeren en is in die zin objectief.

3. De N.F. beschouwt de specifiek fotografische toonschaal (gradatie) als een essentiëel element van de beeldvorming, dat nimmer om enig grafisch of picturaal imiterend effect mag worden opgeofferd.

4. De N.F. verwerpt ieder ingrijpen in de beeldvorming, dat slechts door flatterende of decoratieve motieven wordt bepaald, zoals iedere retouche, die niet door materiaal-fouten wordt vereischt.

5. De N.F. is zich bewust van de verantwoordelijke sociale functie van het fotografische beeld, vooral als documentaire factor in het apparaat der publieke voorlichting programma en propaganda."

[61] In zijn *voordracht foto '37*, gehouden in Den Haag op 9 september 1937, zegt Schuitema: "Anders is het met de vrije fotografie waar ze steeds in contact gebracht wordt - onbewust - met de schilderkunst, of met schilderkunstige tendenzen. Tegenover deze meening schaarden we ons dus veel liever naast de wetenschappelijke fotografie om daarmede tot uiting te laten komen dat we ons in onze ontwikkeling meer verwant weten aan deze dan aan de schilderkunst en het ontwikkelen van de fotografische visie veel meer hiermee in contact staat."

[62] Zie: W.F. Gouwe, *Werk, Jaarboek van Nederlandsche ambachts- & nijverheidskunst 1930*, Rotterdam 1931, p. 124-137.

[63] Er is geen sprake van dubbelopnames zoals in de catalogus van de rondreizende tentoonstelling *Honderd jaar fotografie 1839-1939*, 1970, wordt vermeld. In verband met de datering van deze foto's is het van belang, dat er voor het eerst in een recensie van de ‘Tentoonstelling van Moderne Fotokunst te Rotterdam’ (gehouden van 5 tot 19 januari in de Rotterdamsche Kring), *Focus*, 16 (19 januari 1929) 2, p. 33, sprake is van ‘foto's van spelende gramofonen’, en daarnaast van ‘drukkerijzetsels’ en ‘gloeilampen’.

[64] In een gesprek op 15 juni 1973.

[65] Deze brief bevindt zich in het archief van Oud in het Documentatiecentrum voor Architectuur te Amsterdam.

[66] In: *Schoonheid en Opvoeding*, 23 (januari 1929) 1, p. 2.

[67] Zie hoofdstuk 2, noot 30.

[68] Voor deze folder is onder meer gebruik gemaakt van een door Kamman gemaakte foto van Paul Schuitema, Fie Hartog en Dick Elffers. (afb. 84) Exemplaren van deze folder in het Stedelijk Museum zijn 1926 en 1928 gedateerd.

[69] p. 64.

[70] Zie recensie van Typo: ‘Gisteren, vandaag, morgen - over foto-typografie, enz.’, *De Reclame*, 8 (januari 1929) 1, pp. 19-20.

[71] Dit gegeven is ontleend aan cat. tent. *Piet Zwart*, Haags Gemeentemuseum 1973, p. 52.

[72] De *NENYTO* tentoonstelling is in 1928 gehouden blijkens W. F. Gouwe: *Ruimte, Jaarboek van Nederlandsche ambachts & nijverheidskunst 1929*, Rotterdam 1929, p. 184.

[73] Mondelinge mededelingen van C. Chevalier in een gesprek op 19 april 1973. Een bevestiging van deze samenwerking vormt het feit dat de naam Verkade op een van deze afficheontwerpen voor lange beschuitjes is vervangen door die van Chevalier. (afb. 88)

[74] Het eerste affiche-ontwerp is door Schuitema 1928 gedateerd. (afb. 87)

[75] Mondelinge mededeling van Schuitema.

[76] Na 1931 is onwaarschijnlijk. Onder deze foto staat Schuitema namelijk vermeld als lid van de ‘ring neuer werbegestalter’, die na 1931 geen activiteiten meer ontplooit.

[77] Jan Kamman schrijft hier uitgebreid over in zijn in noot 58 genoemde artikel.

[78] Als adres van de showroom in Den Haag wordt Oranjelaan 16 genoemd. Blijkens advertenties in de verschillende slagersvakbladen is deze showroom in augustus 1929 verplaatst naar Stationsweg 20.

[79] Uitgegeven door de Vereniging tot Bevordering van het Aesthetisch Element in het Voortgezet Onderwijs, z.p.

[80] Door Schuitema zijn deze nooit systematisch bijgehouden.

Een kaartsysteem met alle tot nu toe gevonden gegevens over zijn drukwerken van voor de Tweede Wereldoorlog is in mijn bezit en ter raadpleging beschikbaar.

[81] In een gesprek zo genoemd door Schuitema. De folder voor de N.V. Mij. van Berkel's Patent waarin we Marietje ook aantreffen (afb. 99) is door Schuitema 1925 gedateerd.

[82] Op een exemplaar ervan in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

[83] Zie hoofdstuk 2 noot 30.

[84] Anoniem: ‘Wat de N.V. van Berkel's Patent doet - een voorbeeld ter navolging’, *Meer Baet*, 1 (mei 1929) 6, p. 154-155.

[85] Door Schuitema zelf ook 1929 gedateerd.

[86] Zie noot 78.

[87] Dezelfde foto's zijn te vinden in een advertentie voor Van Berkel's Patent op de omslag van *De Slagerscourant*, 36 (21 juni 1929) 12. (afb. 104)

[88] In zijn artikel ‘Neue Typografie um 1930’, *Neue Grafik*, 11. Ausgabe (Dezember 1961), p. 3, schrijft Schuitema: "In dieser Zeit (1926-1933) arbeitete ich mit an der Formgebung und am Bau von Waagen und Schneidemaschinen..."

[89] Blijkens een brief van hem aan Oud d.d. 25 oktober 1928, die zich eveneens in het Documentatiecentrum voor Architectuur te Amsterdam bevindt, heeft hij dan nog geen opdrachten van Gispen ontvangen. Desondanks heeft hij een exemplaar van ‘giso cat. no. 150’ in zijn collectie 1926 gedateerd. In W. F. Gouwe, *Werk, Jaarboek van Nederlansche Ambachts- en Nijverheidskunst 1930*, Rotterdam 1931, p. 114 is dezelfde folder (afb. 116) met als ontstaandatum 1930 afgebeeld.

[90] De eerste vermelding van Schuitema als secretaris van Opbouw is impliciet te vinden in de catalogus van de tentoonstelling *Internationale Architectuur*, gehouden van 5 tot 28 april 1928 in restaurant "De la Paix" te Rotterdam. Op p. 3 van deze catalogus staat: ‘Secretariaat der ver. Opbouw, Mauritsweg 42b, Rotterdam’. Dit is Schuitema’s adres van 1922 tot 1936.

[91] Volgens een mededeling van W. van Gelderen in een gesprek op 10 juli 1973, volgde hij Schuitema in 1934 op als secretaris. Piet Zwart werd in datzelfde jaar opvolger van Van Loghem als voorzitter.

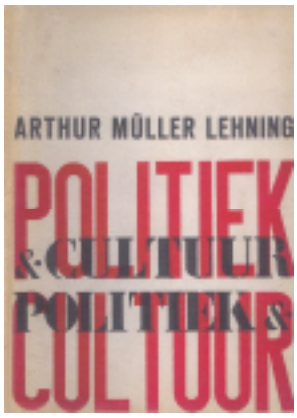
[92] Deze is gedeeltelijk afgedrukt in cat. tent. *Bouwen '20-'40*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, pp. 37-38; en in een iets andere versie ook in de studie van Johan van de Beek en Gerrit Smienk over ‘Ir. J.B. van Loghem’, *Plan*, 12 (1971), p. 59.

Hoofdstuk 5
Politieke activiteiten en ideologische motivatie van zijn werk.

Vanaf 1929 is Schuitema verantwoordelijk voor de typografische verzorging van een aantal speciale nummers van *De Wapens Neder*. (afb. 118-121) Het eerste van de door hem verzorgde nummers is een herdenkingsnummer '25 jaar oorlog aan den oorlog 1904-1929', verschenen ter gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de Internationale Antimilitaristische Vereeniging, sectie Holland. Zijn contacten met deze vereniging, die fungeerde als een soort organisatorisch centrum van het anarchisme in Nederland en als maandorgaan *De Wapens Neder* uitgaf (omstreeks 1929 met een gemiddelde oplage van circa 9500 exemplaren per nummer)[1], liepen via Arthur Müller Lehning.[2] Schuitema had Lehning leren kennen als hoofdredacteur van de *Internationale Revue i 10*; en voor Lehning persoonlijk verzorgt hij in 1931 de vormgeving van twee publikaties: *Politiek en Cultuur*[3] (afb. 122) en *rationalisatie en de 6 urige arbeidsdag*. (afb. 123)

118 Omslag van het herdenkingsnummer '25 jaar oorlog aan den oorlog' van *De Wapens Neder*, Amsterdam 1929, 29,5 x 23,8

In 1930 krijgt Schuitema, vermoedelijk eveneens via persoonlijke contacten, de opdracht een affiche te ontwerpen voor de Centrale Bond van Transportarbeiders in verband met het bereiken van het 30.000ste lid.[4] Naar aanleiding van dit affiche verzoeken de sociaal-democraten hem om al hun affiches te gaan verzorgen, maar hij weigert dit om politieke redenen.[5]



124 Affiche voor de Centrale Bond van Transportarbeiders, 1930, kleurenlitho, 115 x 76; 122 Omslag van Arthur Müller Lehning's *Politiek & Cultuur*, Den Haag 1930, 21,4 x 15,3; 123 Omslag van Arthur Müller Lehning's brochure *rationalisatie en de 6 urige arbeidsdag*, Amsterdam 1931, 24 x 16,2

Hoewel Schuitem vermoedelijk nooit formeel lid is geworden van de Communistische Partij[6], gaan zijn sympathieën wel sterk in die richting. In augustus-september 1931 maakt hij een studiereis van een maand naar het 'beloofde land', de Sovjet-Unie, georganiseerd onder auspiciën van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland.[7] Tijdens deze reis neemt hij zijn eerste film op. Bovendien wordt hem een plaats aangeboden als ontwerper in de Russische Staatsuitgeverij.[8] Maar hij slaat dit aanbod af omdat, zoals hij terugblikkend zei: "Ik meende dat dat een vlucht zou betekenen van mijn eigen milieu, het jezelf gemakkelijk maken door milieuverandering. Ik ben er van overtuigd dat dit juist was. (...) In Rusland had ik niets kunnen doen. Ik was een buitenlandse spets geweest (zoals zij dat noemden), die tenslotte als veel van mijn vrienden en kennissen gedesillusioneerd terug zou zijn gekomen.[9] De strijd daar lag heel anders, en ik meende dat ze dat zelf maar op moesten knappen.

In ons eigen land, waarvan ik de mentaliteit begreep, was meer te doen en te veranderen. Bovendien was mijn aard meer filosofisch en ik voelde mij het beste thuis bij mijn eigen kameraden arbeiders, die samen met mij werkten in een collectieve groep."[10]

Met dit laatste doelt hij op het communistisch georiënteerde Arbeiders-Schrijvers-Collectief Links Richten, dat onder andere in 1932-1933 een gelijknamig maandblad uitgeeft met een door Schuitema ontworpen basisomslag.[11] Over deze omslag schrijft de Rotterdamse arbeider Bertus Meijer in zijn vooroorlogse herinneringen *Van onder op!*: "Hij (Schuitema) fotografeerde de hand van een schrijvende arbeider, die door die van een intellectueel werd bestuurd. Het bleek een goed idee, volkomen naar de opzet van Links Richten: arbeiders tot zelfexpressie te brengen."[12]

125 Omslagen van *Links Richten*, 1932-1933, 24,2 x 16

Blijkens de in het eerste nummer afgedrukte beginselverklaring waren de doelstellingen van Links Richten in de eerste plaats politiek: "Links Richten stelt zich ten doel om op Nederlandsch taalgebied ter omverwerping van het kapitalisme een proletarisch verbond te vormen, dat op het artistieke front de revolutionaire klassenstrijd zal voeren, ter verovering van het socialisme. (...) Links Richten keert zich tegen iedere vorm van 'Kunst', die de heerschende klasse verheerlijkt, haar ideologie in de massa tracht te versterken, nieuwe kracht toevoegt aan de religieuze idee, door z.g. tendenzlooze schoonheid de arbeidersklasse tevreden houdt, in slaap wiegt of van den strijd afhoudt, tegen de kunst van het medelijden, die het proletariaat niet noodig heeft, zoowel als tegen het valsche pathos dat een hoerastemming tracht te kweeken. Links Richten wil de kunst gebruiken als een wapen in de klassenstrijd in dienst van de

politieke beweging."[13]

Hoezeer Schuitema deze doelstelling onderschrijft, blijkt onder meer uit twee artikelen die hij onder het pseudoniem S. Palsma in *Links Richten* laat verschijnen[14]: over 'De Collectieven'[15] en de 'Foto als wapen in de klassestrijd' [16]. In het eerste artikel noemt hij het de taak van de collectieven om het kapitalisme op die plekken aan te pakken, die het duidelijkst de ondergang van dit systeem demonstreren. Als voorbeeld noemt hij de film, waarvan hij de invloed op de massa veel groter acht dan die van de literatuur.

"Heeft de literatuur in 't burgerlijke kamp schijnbaar nog eenige sociale inhoud, de film vertegenwoordigt wel de meest ellendige demonstratie van de ondergang van deze samenleving. Hier moet klaar uitgezocht worden wat er nu eigenlijk met al deze zaken aan de hand is, welke verzopen idealen verheerlijkt worden, hoe ver deze uitingen van de klassestrijd afstaan en hoe groot de tegenwerkende kracht voor de bewustwording der massa is. Hier zal duidelijk gemaakt moeten worden hoe schijnbaar sociaal ingestelde producten, waardelooze, nog erger, zeer gevaarlijke elementen in de strijd zijn. Op dit front zal het foto- en filmcollectief slag moeten leveren."

Het bovenstaande en zijn artikel over de 'Foto als wapen in de klassestrijd' maken het aannemelijk dat Schuitema actief betrokken is geweest bij het foto- en filmcollectief. Voorlopig ontbreken hierover echter nadere gegevens[17]. Schuitema's montages voor *De Wapens Neder* maken in ieder geval duidelijk dat hij zich niet alleen theoretisch met de agitatorische mogelijkheden van de fotografie heeft beziggehouden. Piet Zwart gaat hieraan voorbij, wanneer hij in 1948 over zichzelf, Kiljan en Schuitema schrijft: "Een beeld van de tijd hebben we niet gegeven, hetgeen inderdaad een devaluatie van onze actie betekende [18]."

Op het gebied van de film neemt Schuitema met Van Loghem deel aan de door Links Richten op touw gezette acties tegen de fascistisch getinte UFA-film *Morgenrot* [19]. Wat zijn eigen activiteiten op het gebied van de film betreft, concentreert Schuitema zich na het filmisch verslag van zijn reis naar de Sovjet-Unie op documentaires als "Vorübung eines realistischeren und lebensnäheren Spielfilms..., eine Sendbote und Vorläufer grösserer Wahrheit, die mit Notwendigkeit eine tiefere, früchtbarere und sozialere Kunst heraufführt." [20]

In drie documentaires onderzoekt hij in de jaren dertig systematisch de mogelijkheden van de film.

- In *Maasbruggen*, waartoe hij ongetwijfeld geïnspireerd is door Ivens' eerste film *De Brug* uit 1928, staan vooral de bewegingen van de bruggen en het verkeer over en onder deze bruggen centraal;
- in de *De Markthallen van Parijs* legt hij de nadruk niet op de beweging van mechanische dingen, maar op die van mensen;
- en in *De Bouwhoek van Harlingen (Friesland)* beweegt de camera over het land.[21]

Over de rol die Schuitema speelt in het toneelcollectief van Links Richten geeft Bertus Meijer de volgende informatie: "We hadden toen (in 1933) iets gelezen over de zogenaamde Agitprop, een nieuwe vorm van strijdbaar toneel, kersvers uit de Sowjet-Unie geïmporteerd. Vooral Paul Schuitema, die voor elke vernieuwing van de vorm open stond liep er dadelijk warm voor. 'Zoiets moeten we ook proberen, jongens', zei hij enthousiast, en hij wist ons er spoedig toe over te halen." [22] En hij deelt verder mee dat de eerste uitvoering, met als tekst zijn crisisgedicht 'Arbeiders gevraagd', plaatsvond tijdens een openbare vergadering na een toespraak van David Wijnkoop. De regie berustte bij Paul Schuitema (op wiens atelier ook de repetities werden gehouden)[23] en zijn assistent Dick Elffers.

127 Omslag van *Nieuw Rusland*, 4 (oktober-november 1932) 10-11, ca. 24 x 16

Politiek en vooral ook cultureel, stonden de verschillende activiteiten van Links Richten en de publicaties in het maandblad beslissend onder invloed van de ontwikkelingen in de Sovjet-Unie. Schuitema is zelf ook al vóór zijn Russische reis sterk op de Sovjet-Unie georiënteerd. Vlak voor

zijn reis verschijnt in *Nieuw Rusland*, het orgaan van het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland, een artikel van G. Kluzis over ‘Fotomontage in de U.S.S.R.’ in een bewerking van Paul Schuitema.[24] [25] De oorspronkelijke Russische versie is eveneens in 1931 verschenen.[26] Hieruit blijkt hoe nauwlettend de ontwikkeling van de revolutionaire sovjet-kunst dan door hem wordt gevolgd. In zijn lezing over moderne kunst uit 1927 besteedt hij ook al uitgebreid aandacht aan het Russische toneel en de Russische filmkunst. Ze streven ernaar, zegt hij, "de massa idee en het massa gebeuren naar voren te brengen, dus niet de ondervindingen der enkelingen speciaal psychologisch opgelost, maar gebeurtenissen, bewegingen en omstandigheden der massa met als accent het individu, waarin zich één of ander massal begrip tot specialiteit verpersoonlijkt, en enkel als beeldend onderdeel, niet als spil waar alles om draait. Dit is één van de groote verschilpunten van de nieuwe uiting tegenover dat waar we juist uitgegroeid zijn en toch nog middenin zitten."

Zoals uit de laatste zin blijkt, sluit dit streven geheel aan bij dat van hemzelf. Direct hiermee samenhangend uit Schuitema in zijn publicaties ook steeds meer twijfels over de vrije kunst en de traditionele opvatting van het kunstenaarschap. Niet alleen kunnen de traditionele kunstproducten door hun handwerkelijke productiewijze slechts een zeer beperkt publiek bereiken, maar ze zijn volgens hem bovendien typische uitingen van het individualistisch burgerlijke tijdperk. "Vrije schilderkunst, vrije beeldhouwkunst, vrije literatuur, is van de bourgeoisie. Ze is behept met burgerlijke tendenzen die de individueele belangrijkheid nastreeft en daardoor de fond is van het kapitalistisch stelsel. Met het omverwerpen van dit stelsel wordt tegelijkertijd de vrije kunst omver geworpen, en kan als zoodanig niet meer existeeren..., wel als studiemateriaal, als studiearbeid, maar niet om der wille van zich zelf."[27]

Voor de kunstenaar is slechts dan een taak weggelegd, wanneer zijn werk aansluit bij de eisen die de tijd stelt. "Daar onze tijd, zonder twijfel, een tijd van massale bewegingen is, zullen de uitingen ook hun vorm dienen te bepalen in overeenstemming met deze omstandigheid. Men verwijt ons dikwijls dat het individu geen ontwikkelingsmogelijkheden zou hebben in deze massale bewegingen. Mijns inziens is de gelegenheid van het individu om zich zelfstandig te ontwikkelen veel grooter, omdat ze meer aan zichzelf wordt overgelaten en van minder persoonlijke

belangrijkheid wordt, waardoor grootere mogelijkheden ontstaan tot wederzijdsche herwaardering dan in hyperindividualistische tijdperken, waar de belangrijkheid van het individu altijd afbreuk deed aan het welzijn der massa. (..) Chaos ontstaat door de belangrijkheid van individueele inzichten. Orde ontstaat door individueele inzichten ondergeschikt te maken aan het algemeen belang. Individueele uitingen brengen persoonlijke belangen met zich. Massale uitingen brengen gemeenschappelijke belangen met zich."[28]

De machinale productiemiddelen worden door Schuitema beschouwd als een op sociaaleconomische gronden wenselijke en noodzakelijke basis voor een nieuwe collectieve cultuur. De mechanisering ziet hij als een van de voorwaarden voor de bevrijding van de massa uit de strijd om het dagelijks bestaan, voor een maatschappij van overvloed voor iedereen en nieuwe collectieve leefmogelijkheden. Maar hij is er ook van overtuigd dat de technologie niet zonder meer tot de totale bevrijding van de massa kan leiden, omdat de kapitalistische productieverhoudingen dit verhinderen. Gezien deze overtuiging dient de vraag gesteld te worden, hoe Schuitema zijn activiteiten op het gebied van de reclame motiveert. Hierdoor was hij immers met handen en voeten gebonden aan kapitalistische opdrachtgevers. Het feit dat hij zich - volgens eigen zeggen[29] - uit vrees voor moeilijkheden met zijn opdrachtgevers genoodzaakt zag om zijn bijdragen aan *Links Richten* onder pseudoniem te publiceren, illustreert zijn moeilijke positie. Blijkens zijn artikel ‘Gisteren en vandaag’ uit begin 1929 lijkt hij aanvankelijk een wel erg idealistische opvatting te hebben over de werking van de concurrentiestrijd en de reclame.

"We zullen wel inzien dat er meer kans bestaat gezamenlijk een goed product te maken, dan elk afzonderlijk. De concurrentiestrijd helpt ons hierin door de pogingen van den fabrikant om voor minder geld meer te bieden; deze onderlinge concurrentie kan alleen tot verbetering in kwaliteit en eigenschappen van het product leiden. Verder blijft ons nog deze taak: propaganda te maken voor kwaliteit, om zoodoende de massa voor te lichten en critischer te doen zijn bij het maken van keus. Door deze samenwerking zal het slechte product vanzelf verdwijnen."[30]

Maar al in zijn twee jaar eerder gehouden lezing over moderne kunst (1927) stelt hij individuele productievrijheid verantwoordelijk voor de

chaos in het maatschappelijk leven van zijn tijd; en na zijn Russische reis laat hij er geen enkele twijfel over bestaan dat een noodzakelijke planmatige productie afgestemd op de behoeften van de massa niet kan passen in een maatschappij die is ingesteld op persoonlijk initiatief en voordeel.[31] In een ongedateerde, vermoedelijk omstreeks 1930 gehouden lezing zonder titel, zegt hij zelfs: "De geheele individueele kunst houdt zich staande op de goed gevoerde reclamecampagne. Evenals de huidige maatschappij zich staande houdt op een dergelijke campagne. Ontneem de kapitalistische wereld morgen al zijn propagandamiddelen en morgen ligt ze op apegapen. Iedereen weet waaraan onze maatschappij lijdt, maar ze houdt zich staande op de pers en de autoritaire instellingen."

Deze verschillen in zijn uitlatingen hangen mogelijk samen met het publiek waartoe hij zich richt en de vorm waarin, dat wil zeggen lezingen of publicaties (met uitzondering van die onder pseudoniem). In dit verband is het niet zonder betekenis dat hij in de laatstgenoemde lezing expliciet zegt: "Ik spreek hier ronduit, omdat ik tegen arbeiders spreek en het noodzakelijk is hier geen doekjes om te winden."

Waarschijnlijk is Schuitema zich dus wel degelijk bewust geweest van de werkelijke rol van de reclame in de kapitalistische wereld. Door zijn reclamewerk kreeg hij echter de kans om een door hem zo gewenste reële plaats in het productieproces in te nemen en gebruik te maken van de modernste technieken en materialen. Over het algemeen accepteerde hij slechts die opdrachten, die het hem mogelijk maakten om nieuwe vormen van visuele communicatie te ontwikkelen. De zakelijke aanpak hierbij was een logisch gevolg van zijn verzet tegen een versnelling van de consumptiecyclus zonder meer. Want, zo schrijft hij in het tijdens de Tweede Wereldoorlog met Jan Bouman en Piet Zwart opgestelde rapport over industriële vormgeving: "Afgezien van den import van vele nuttelooze en minderwaardige producten vertoonde onze inheemsche productie maar al te veel gebrek aan kwaliteit en functionaliteit der door haar aan de markt gebrachte artikelen, waardoor onze winkels en warenhuizen veelal waren volgestopt met in sociaal opzicht waardelooze prullaria of niet verantwoorde producten. En hoewel volgens onze huidige begrippen de economische constellatie van ons land van voor den oorlog als een overgroote rijkdomstoestand gezien kan worden, de teugellooze

en in wezen onsociale productie van vorengenoemde artikelen was een teeken van geestelijke armoede, welke ons volk in dit opzicht wel massa, doch geen werkelijken inhoud gaf."[32]

Het feit dat het overgrote deel van Schuitema's reclamewerk betrekking had op technische producten, is ongetwijfeld het gevolg van het blijkens dit rapport door hem gemaakte onderscheid tussen producten die in primaire en producten die in secundaire behoeften voorzien. Tenslotte moet er op gewezen worden dat de inkomsten uit zijn reclamewerk een noodzakelijke aanvulling vormden op die uit zijn leraarschap aan de Haagse academie om de geldverslindende filmexperimenten te kunnen bekostigen. Maar centraal staat, zoals Schuitema het zelf formuleert: "Het terug vinden van 't contact met de realiteit via de reclame, als functioneel onderdeel van de maatschappelijke machinerie, met de bezwaren van de tendens der opgave."[33]

Noten hoofdstuk 5

1 Het oplagecijfer is ontleend aan: Albert de Jong, '25 jaar De Wapens Neder', *25 jaar oorlog aan den oorlog 1904-1929*, pp. 13-14.

2 Mondelinge mededeling van Arthur Müller Lehning.

3 Den Haag 1930. Op de achterzijde van de omslag gesigneerd: 'Omslag en typografie Paul Schuitema, Rotterdam 1931.'

4 De datering in 1930 is ontleend aan het *Verslag van de verrichtingen en werkzaamheden gedurende jaren 1930-1931* van de Centrale Bond van Transportarbeiders, z.p. In zijn artikel 'foto als beeldend element in de reclame', *De Reclame*, november 1933, p. 435, geeft Schuitema een treffende beschrijving van dit affiche: "hier zijn massa en individu bewust tegenover elkaar gesteld. de massa is tot lichaam als één geheel, een wenkend mannensilhouet met roepende kop gemonteerd. de massa als een roepend lichaam gesynthetiseerd. de roep gaat naar de individu, die dezelfde richting moet kiezen als de massa die één groot lichaam vormt. de foto's dusdanig gekozen, dat deze gedachte gesuggereerd wordt in de looprichting van de massa. het havenbedrijf werd even aangeduid achter de kop als begeleidende factor. twee ongeorganiseerden komen van buiten en suggereerden de stap in de richting. letters daar geplaatst waar ze hooren, n.l. het aantal in het lichaam,

naam om lichaam en kop, transportarbeiders eronder. het laatste kon een ondergeschikte plaats innemen, omdat in de mond van de arbeiders deze organisatie kortweg 'de centrale bond' genoemd wordt. kleurkeuze afgestemd in verband met politieke kleur en optische werking."

[5] Blijkens een aantekening in een bloknoot uit 1968.

[6] Schuitema zelf heeft altijd ontkend, dat hij ooit lid is geweest.

[7] Zie voor een uitgebreid verslag van deze reis: A.P. Prins, 'Reisjournaal van de studiereis 1931', *Nieuw Rusland*, 3 (november-december 1931) 5, pp. 37-40.

[8] Via een zekere Ilyin (?) vraagt de hoofdredacteur van het Russische tijdschrift *Brigada Chudoznikow* Schuitema in een brief d.d. 12 september 1931 de omslag te verzorgen voor een nummer van dit tijdschrift over fotokunst. Nadere gegevens hierover ontbreken. Maar mogelijk houdt dit verzoek verband met het aanbod dat hij in de Sovjet-Unie krijgt om voor de Staatsuitgeverij te gaan werken.

[9] Hiermee doelt hij vermoedelijk op Ir. J.B. van Loghem, die in 1926-1927 in Kemerovo (Siberië) werkte. Mart Stam was van 1930 tot 1934 werkzaam in de Sovjet-Unie. Over diens activiteiten aldaar maakt hij de volgende merkwaardige opmerkingen in een lezing zonder titel en jaartal, die hij waarschijnlijk in 1932 voor het genootschap Nederland-Nieuw Rusland heeft gehouden: "Architect Stam, die de stad Magnitogorsk moet bouwen, werkt drie maanden plannen uit. Deze plannen blijken valsch. Drie maanden fout gewerkt. Drie maanden arbeid weggegooid. Drie maanden voedsel verbruikt. Drie maanden moeite, ellende voor niets. Drie maanden en langer achterop. Drie maanden materiaal verknoeid, waar zoo zuinig mee moet worden omgesprongen. Het werk van intelligentia, saboteurs."

[10] Aantekeningen in een bloknoot uit 1968.

[11] Alleen de omslagen van de nummers 7, 8 en 9 zijn door anderen verzorgd.

[12] Bertus Meijer, *Van onder op! Vooroorlogse herinneringen van een Rotterdams arbeider*, Rotterdam 1971, p. 24.

[13] Met steun van de Rotterdamse Kunststichting is in 1973 een volledige reprint van *Links Richten* door Van Gennep Amsterdam uitgegeven. De 'Beginselverklaring' is afgedrukt op p. 31 van deze heruitgave.

[14] Desgevraagd bevestigde Schuitema dat hij dit pseudoniem enkele malen heeft gebruikt.

[15] nr. 2 (1 oktober 1932), p. 15-16, heruitgave pp. 49-50.

[16] nr. 5-6 (1 februari 1933), p. 21-22, heruitgave pp. 139-140.

[17] Voor verder onderzoek is mogelijk de volgende opmerking van Schuitema van belang in het televisieprogramma in de serie *De Onvergetelijken*, uitgezonden op 8 november 1970: ".... dus je ging mee met demonstraties, je maakte foto's van kerels die geslagen waren door de politie dat moet dan een beetje goed gedaan worden dat ze d'r echt beroerd uitzagen en zo, en dat kwam dan in de krant en toendertijd was dat *De Tribune*...."

[18] Piet Zwart, 'Gereinigde Fotografie', 'Foto 48', bijzonder nummer van de *Kroniek voor Kunst en Cultuur*, Amsterdam 1948, p. 7.

[19] Blijkens aantekeningen in een bloknoot uit 1968.

[20] Ongepubliceerd artikel met de titel 'Realismus im Film' en de vermelding 'Presse-Informationen Nr....'

[21] Stills uit deze drie documentaires zijn afgedrukt bij het artikel van Benno Wissing, getiteld 'Paul Schuitema', *Typographica,* 8 (december 1963), pp. 44-45.

[22] In: *Van onder op! vooroorlogse herinneringen van een rotterdams arbeider*, Rotterdam 1971, p. 26.

[23] Hierover schrijft Schuitema in de jeugdherinneringen uit 1971 voor zijn jongste kleinzoon: "Ik kwam eens thuis en vond op mijn atelier een heel arbeiderskoor, dat de 'Internationale' aan het instuderen was. Wij traden ook wel op bij arbeidersvergaderingen als agitatiepropagandagroepen, speelden sketsjes op politiek terrein, sprongen tussen de sprekers op het toneel en voerden een propagandaschets op, slaande op de politieke toestand van het ogenblik. Colijn moest het toen vooral ontgelden." In een brief aan Gerrit van Bruggen d.d. 21 december 1976, schrijft Schuitema over zijn ervaringen met de Agitpop: "We lazen samen de hoofdartikelen van de Tribune, omdat zij er ook de ballen van snapten. Maar dan konden we daarna de actualiteiten ook spelen. En we bleven vrienden ondanks het feit dat ik meer ontwikkeld was, maar toch bij hen hoorde."

[24] 3 (juli-augustus 1931) 4, pp. 23-28.

[25] In 3 (maart-april 1931) 2, p. 3 van ditzelfde blad is een fotomontage

van Schuitema afgedrukt met de titel ‘Volkeren der Sowjetunie’. (afb. 126); en bovendien is de omslag van het Gorkinummer, 4 (oktober-november 1932) 10-11 typografisch door hem verzorgd. (afb. 127)

[26] Blijkens Szymon Bojko, *New graphic design in Revolutionary Russia*, London 1972, p. 21. De titel van de Russische versie luidt volgens Bojko: ‘Fotomontazh kak novyi vid agitacyonnovo iskusstva’, verschenen in *Klassovaya borba na frontye prostranstviennikh iskusstv*, Moskou 1931. Gezien het feit dat hij samen met Van Loghem Russische lessen kreeg, is het niet ondenkbaar dat Kluzis' artikel rechtstreeks door Schuitema uit het Russisch is vertaald.

[27] Lezing zonder titel en jaartal, maar vermoedelijk omstreeks 1930 voor arbeiders gehouden.

[28] ‘Gisteren en vandaag’, *Schoonheid en opvoeding*, 23 (januari 1929) 1, p. 5.

[29] In een gesprek hierover.

[30] In: *Schoonheid en opvoeding*, 23 (januari 1929) 1, p. 6.

[31] Zie hierover de in noot 9 genoemde lezing zonder titel en jaartal die hij vermoedelijk in 1932 voor het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland heeft gehouden bij de vertoning van het filmisch verslag van zijn reis naar de Sovjet-Unie.

[32] *Rapport inzake de richtlijnen en mogelijkheden eener technisch-kunstzinnig industrieele productie van gebruiksvoorwerpen op basis eener sociaal-economisch verantwoorde productie*, Den Haag 1945, p. 3.

[33] Inleiding tot een ‘Opzet boek Stroman. Van schilderij tot film’, z.j.

Hoofdstuk 6
Ontwikkeling van zijn werk in de jaren dertig

Vooral de eerste helft van de jaren dertig vormt voor Schuitema een periode van vele uiteenlopende activiteiten, waarvan er in het vorige hoofdstuk al een aantal ter sprake is gekomen. Op grond van zijn ervaringen met het ontwerpen van meubelen voor stands en showrooms van de N.V. Mij. van Berkel's Patent, vat Schuitema omstreeks 1930-1931 het plan op om stalen meubelen in serie te gaan produceren. Met de werktuigbouwkundig ingenieur J. van Ettinger, die er wel wat in ziet, neemt hij hierover contact op met de directeur van de Eerste Nederlandsche Mechanische Apparatenfabriek Ph. Dekker te Rotterdam. Dit leidt tot de oprichting van een nieuwe afdeling voor de fabricage van stalen meubelen.[1] Bovendien wordt een verkooporganisatie opgezet onder de naam ‘d 3’, die staat voor het driemanschap Ph. Dekker als fabrikant en Ir. J. van Ettinger en Paul Schuitema als adviseurs. Een groot aantal meubelontwerpen van Schuitema wordt zo uitgevoerd en in de handel gebracht.

129-131 Reclamefolder voor d 3 stalen meubelen, ca 1933, 27,9 x 63,6

Uit de eerste periode van d 3 – voordat eind 1933 of begin 1934 een aparte meubelfabriek wordt gevestigd aan de Ceintuurbaan 45 te Hillegersberg[2] en d 3 een Naamloze Vennootschap wordt (afb. 128)[3] – stamt een door Schuitema verzorgde folder, die voorlopig de belangrijkste informatiebron vormt voor de door hem ontworpen meubelen. Behalve

een tafel met draaibaar blad naar ontwerp van B. Merkelbach en Ch.J.F. Karsten – die met de Opbouwleden J. Gidding, A.W. Verbeek en W. van Gelderen tot de andere vaste medewerkers van d 3 behoren[4] – zijn alle er in opgenomen meubelen door Schuitema ontworpen.[5]

De meningen van zijn nieuw-zakelijke geestverwanten over het karakter van deze meubelen zijn sterk verdeeld. Voor de inrichting van het door Brinkman en Van der Vlugt gebouwde bijkantoor van de Firma R. Mees & Zonen aan de 's-Gravendijkwal te Rotterdam is gebruik gemaakt van model e, de stalen draaibare bureaustoel.[6] Maar Mart Stam beeldt in een artikel over 'De stoel gedurende de laatste 40 jaar' uit 1935 de modellen b.a, b.b. en c af, met als commentaar: "We moeten er op wijzen dat het stalen meubel niet mag worden een spelen met nikkelen buizen. We moeten er op wijzen, dat het stalen meubel ook dreigt den snobistischen weg op te gaan, naar het verwekelijkte salonmeubel. Het is de opgave van allen die het met de ontwikkeling der bouwkunst, der interieurkunst of der meubelkunst ernstig meenen, dat ze een scherpe kritiek inzetten op de staalmeubels welke op de markt komen, dat ze door een scherpe maar gerechte kritiek alle verwekelijkte en decadente modellen afwijzen en de onmogelijke op makaroni gelijkende staalgedrochten doen verdwijnen."[7]

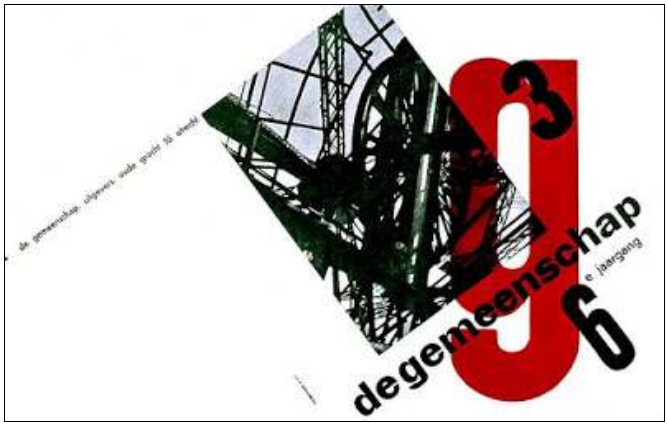
132 Fauteuil van d 3, ca 1934, collectie Museum Boijmans Van Beuningen

In dit verband mag niet onvermeld blijven, dat aan de leunstoel die Schuitema in 1933 inzendt voor een internationale prijsvraag van de beste aluminiumstoel door een jury met onder andere Le Corbusier, Giedion en Gropius een eervolle vermelding wordt toegekend.[8] [9] Ook in typografisch opzicht is de folder en het briefpapier voor d 3 interessant, omdat Schuitema er uitsluitend kleine letters voor heeft gebruikt. De

oorsprong van dit gebruik is bij het Bauhaus te zoeken. Daar gaat Herbert Bayer in 1925 uitsluitend kleine letters gebruiken en zet ter verklaring op zijn briefpapier: "ich schreibe alles klein, denn ich spare damit zeit".[10] [11]

Schuitema begint er omstreeks 1930 mee.[12] Vroege voorbeelden hiervan zijn onder meer:

- twee omslagen van het tijdschrift *De Gemeenschap* uit 1930;
- een omslag van *Meer Baet*, eveneens uit 1930 (afb. 135);
- de omslag van *Balans - Algemeen Jaarboek der Nederlandsche Kunsten 1930-1931* (afb. 136);
- en een affiche voor de tevens door hem ingerichte tentoonstelling van de Bond van Kunst in Industrie, gehouden van 22 maart tot 6 april 1931 in het Concerthuis te Groningen.[13] (zie ook afb. 115, 117 en 123)



137 Affiche tentoonstelling Bond van Kunst in Industrie, 1931, 60,5 x 45,8; 133 Omslag van *De Gemeenschap*, nummer 3 1930, 25,2 x 19,6

Het aantal reclamedrukwerken waarbij Schuitema dit consequent toepast is echter beperkt, vermoedelijk mede omdat het vaak bezwaar oproept bij zijn opdrachtgevers. In een brief van J.A. Carp's Garenfabrieken N.V. te Helmond aan Schuitema d.d. 11 november 1931, wordt in verband met de drukproeven van een reclameboekje (afb. 138) geëist, "dat in de tekst op de gebruikelijke wijze hoofdletters worden toegepast". En in een post-scriptum staat ten overvloede: "Wij geven U beleefd in overweging in Uwe aan ons gerichte correspondente op de gebruikelijke manier hoofdletters toe te passen, aangezien afwijkingen hiervan ons in groeien-

de mate onaangenaam is."

Van zijn vriend, huisgenoot[14] en medebestuurslid van Opbouw Ir. J.B. van Loghem, hoeft hij een dergelijke kritiek niet te vrezen. Schuitema ziet voor de typografische verzorging van diens in 1932 verschenen boek *bouwen, nieuwe zakelijkheid, holland* – met uitzondering van het woord 'HOLLAND' op de omslag – dan ook geheel af van het gebruik van kapitalen.

139 Omslag en binnenwerk van Ir. J.B. van Loghem's *bouwen, nieuwe zakelijkheid, holland,* Amsterdam 1932

Dit boek vormt het eerste uitgebreide overzicht van het Nieuwe Bouwen in Nederland en de ideeën die er aan ten grondslag liggen. Daarnaast begint in hetzelfde jaar 1932 ook de uitgave van het tijdschrift *De 8 en Opbouw*, als propagandablad bij uitstek voor de Nieuwe Zakelijkheid. Het wordt opgenomen in het al twee jaar bestaande blaadje *Bouw en Techniek* en begint daardoor met de derde jaargang. In het concept van een nooit verschenen artikel voor een van de eerste nummers, getiteld 'Wat wil "Bouw en Techniek", het orgaan der vereenigingen "De 8" te Amster-

dam en “Opbouw” te Rotterdam?’, omschrijft Van Loghem de doelstellingen van het tijdschrift als volgt: "'Bouw en Techniek' wil trachten het verloren contact tusschen kunst en maatschappij, tusschen het leven en de kunst te herwinnen. Daar van elk product de eigenlijke waarde of bouw beheerscht wordt door den geest van den maker, en tevens daarbij een techniek behoort, die varieert bij verschillende producten, worden alle voorwerpen, van de minste gebruiksvoorwerpen tot de meest ideëele gebruiksvoorwerpen, zoo ook de onstoffelijke kunsten als de muziek en de woordkunst, beheerscht door Bouw en Techniek. Bouw en Techniek zijn voor alle uitingen, die door toedoen van de mensch tot gestalte zijn gekomen, fundamenteel. Dit tijdschrift wil deze tot gestalte geworden uitingen onderzoeken d.w.z. niet door met subjectieve frazen rond die uitingen een soort wazige kunstglans te tooveren, maar door de voortbrengselen van dezen tijd onder de loep te nemen, en aldus te komen tot het wezen van het geproduceerde. Ons geheele leven, onze steden, huizen, tuinen, gebruiksvoorwerpen, werkplaatsen, sportgelegenheden, boeken, tijdschriften, kleeren, reclame, publicaties, vervoermiddelen, enz. enz., zullen beurtelings behandeld worden. Er zal een uitgesproken richting, n.l. de zakelijke leidend zijn, daar de zakelijkheid het meest direct het leven in zijn natuurlijke en geestelijke vormen benadert. Daar dit tijdschrift een uiting is van nieuwe menschen voor nieuwe menschen, zal het levende, het vernieuwende element hoofdzaak zijn."[15]

Vervolgens gaat hij in op de typografische verzorging van het tijdschrift, die naar zijn oordeel verbetering behoeft. Hiervoor diende blijkens een andere bron het blad *ABC - Beiträge zum Bauen* als voorbeeld, dat van 1924 tot 1928 door Mart Stam, Emile Roth en Hans Schmidt in Zwitserland werd uitgegeven.[16]

De vraag of en in hoeverre Schuitema betrokken is geweest bij de typografische verzorging van de omslagen en het redactionele gedeelte van *De 8 en Opbouw*, is op dit moment moeilijk met zekerheid te beantwoorden. In ieder geval is voor de omslag van de derde jaargang nummer 13 (24 juni 1932) dezelfde fotomontage gebruikt als op de titelpagina van Schuitema voor het in juni 1932 door *De 8 en Opbouw* uitgebrachte prae-advies over de ‘Organische woonwijk in open bebouwing’.[17] (afb. 140) J. van Creveld schrijft in een brief d.d. 20 september 1932 aan Schuitema: "In ieder geval zien wij gaarne spoedig de nieuwe teekening

voor den omslag van U tegemoet. Laat U s.v.p. de advertentieruimte zoo groot mogelijk."

Op grond hiervan lijken we te mogen aannemen, dat het basisstramien voor de omslagen van de vierde jaargang (1933) – wanneer er voor het eerst advertenties op de voorzijde van de omslag verschijnen – door Schuitema is ontworpen.[18] Dit wijkt echter niet wezenlijk af van dat voor de omslagen van de derde jaargang. Directe aanwijzingen dat Schuitema de omslagen vanaf het begin heeft verzorgd ontbreken. Maar stilistisch is het denkbaar.

Wat betreft het advertentiegedeelte van *De 8 en Opbouw*, deelt de administratie in vierde jaargang nummer 20 (30 september 1933) mee, dat Schuitema het voortaan gaat verzorgen om "meer overeenstemming te krijgen tusschen inhoud en vorm" van het blad.[19] Als voorbeelden zijn enkele gefingeerde advertenties opgenomen.[20] (afb. 145-147) Omdat deze advertenties en de vele die hij later in *De 8 en Opbouw* heeft verzorgd (afb. 148-154)[21], nauwelijks nieuwe elementen toevoegen aan zijn tot nu toe behandelde typografische werk, zal er echter niet verder op in worden gegaan.

140 Drie nummers van *De 8 en Opbouw* uit de jaren dertig

Vanaf september 1930[22] zet Schuitema met Kiljan aan de Haagse academie een nieuwe afdeling reclame op poten. Hun uitgangspunt is: de leerlingen zoveel mogelijk zelf hun eigen creatieve vermogens te laten ontdekken. Daarom wordt, zoals in de 'Vorkurs' aan het Bauhaus, specialisering in de eerste fase van de studie vermeden en staan de bestudering van optische fenomenen en materiaalexperimenten centraal in de vele lessen gewijd aan zogenaamde 'optisch-grammatikale studies'.[23] De

studie van historische vormtradities beperkt zich tot het aankweken van begrip voor de omstandigheden waarin deze vormverschijnselen zijn ontstaan.[24] Pas in een latere fase van de opleiding komt het ontwerpen zelf aan de orde, waarbij de nadruk wordt gelegd op het onderzoek naar de karakteristieken van de technische hulpmiddelen met fotografie en vorm- en kleurnormalisatie als nieuwe vakken.[25] De theoretische kant van de opleiding ligt vooral in handen van Kiljan, terwijl Schuitema de meer praktische aspecten ervan voor zijn rekening neemt.[26]

Met Kiljan en Zwart hamert hij ook in geschrifte op een noodzakelijke vernieuwing van het onderwijs. In een gezamenlijke publicatie uit 1933 wordt er uitgebreid op ingegaan. "de vormgeving der reclame is voorlopig nog een mengsel van de vroegere outsiderstradities en van hedendaagsche handelsoverwegingen in allerlei nuanceeringen, waarin noch het een, noch het ander tot volledige uiting komt. (...) overigens is dit feit niet verwonderlijk, daar het meerendeel der reclameteekenaars gevormd is op onze academie's, die als onderwijs-instellingen niet berekend zijn op deze tak van bedrijf. de lesroosters zijn ingesteld op kunstzinnige bedrijven afgestemd op vervlogen tradities en verder op de acte-opleiding. dat de hier gevormde krachten in de reclame verzeilen, dus op een vakgebied waar ze niet thuis hooren, is niet verwonderlijk, omdat de vormgevende traditie in de reclame die van de teekenaar is. het spreekt vanzelf dat de aldus geoefende zijn teekenvaardigheid finantieel tracht uit te buiten en gemiddeld bijna automatisch op dit terrein terecht komt. deze in reclame-vormgeving vrijwel ongeschoolde krachten vormen in de practijk het gros der ontwerpers. dat zij haast noodzakelijkerwijs door de reclamebureau's enz. gebruikt worden als een noodzakelijk kwaad in de tot standkoming van de vorm is begrijpelijk. anderzijds vervallen deze krachten tot extremiteiten, om zoodoende hun individualiteit niet te verliezen. het spreekt vanzelf dat wij wel weten, dat op de academie's reclame-ontwerpen gemaakt worden en dat er schijnbaar in deze richting scholing bestaat, echter zuiver gezien heeft deze ontwerperij met de werkelijke reclame-vak-eischen zoo goed als niets uitstaande. evenmin als met de scholing in de hanteering der nieuwe technische middelen."[27]

De rest van het artikel is, conform de titel ‘foto als beeldend element in de reclame’, gewijd aan de mogelijkheden van de fotografie in de reclame.

155 Affiche voor postzegels ten bate van de Algemeene Nederlandsche Vereeniging voor Vreemdelingenverkeer, 1932, 29 x 35, en zegel, 3,6 x 2,5

Van de PTT krijgt ook Schuitema in 1932 de kans om de mogelijkheden van de fotografie voor de postzegel aan te tonen.[28] Dit resulteert in zijn serie van vier bijzondere frankeerzegels, uitgegeven ten bate van de Algemene Nederlandsche Vereeniging voor Vreemdelingenverkeer. Na de Koningin Wilhelmina- en Goudse Glazenzegels van Zwart en de kinderzegels van Kiljan uit 1931[29], vormt deze serie de vroegste in de geschiedenis van de postzegel waarvoor gebruik is gemaakt van de fotografie. De zegels zijn door Schuitema opgevat als affiches op kleine schaal[30], die door de vorm en aanduiding van waarde en land van herkomst als postzegels worden gekarakteriseerd. Daarom zijn de voorstelling met tekst en naam der vereniging enerzijds en de waardebepaling en naam van het land anderzijds duidelijk gescheiden.[31] In verband met de duidelijkheid is het formaat groter dan dat van gewone postzegels (beeldoppervlak ca. 33 x 22 mm). Conform de opdracht zijn "gebouwen of landschappen, die voor vreemdelingen aantrekkelijk zijn" afgebeeld.[32] Hiervoor is gebruik gemaakt van luchtfoto's, die door negatiefmontage zijn gecombineerd met detailfoto's. Deze twee elementen zijn zo gekozen en geplaatst dat ze elkaars werking versterken.

- De zegel van 2 ½ cent toont een windmolen tegen de achtergrond van een polderlandschap;
- de zegel van 6 cent het raadhuis van Zierikzee tegen dat van nieuwbouw in Amsterdam-Zuid;
- de zegel van 7 ½ cent een ophaalbrug in Schipluiden tegen dat van de

de Moerdijkbrug;
- en die van 12 ½ cent tulpen tegen de achtergrond van bloembollenvelden.

Een niet uitgevoerd ontwerp toont een graanzuiger met op de achtergrond de Rotterdamse haven. (afb. 156) Vermoedelijk vond de PTT het thema niet aantrekkelijk genoeg voor vreemdelingen. Dit laatste ontwerp hangt thematisch direct samen met zijn filmische documentaire over *Maasbruggen*. Ook veel uitgevoerde drukwerken van Schuitema uit de jaren dertig zijn direct of indirect met zijn activiteiten op het gebied van de film in verband te brengen.

157 Programmafolder voor de Rotterdamse Filmliga, 1930, 21,2 x 29 (Nachtvoorstelling 22 november)

159 Omslagen *Filmliga*, nr 1, 1931 en nr 10, 1933, 29,5 x 20,5

Zo verzorgt hij in 1930 een programma voor de Rotterdamse afdeling van de filmliga[33] en in 1931-1932 de omslagen voor de vijfde jaargang van het maandblad *Filmliga*.[34] Een reclameboekje voor C. Chevalier bestaat, evenals twee kalenders voor het eerste en tweede halfjaar van 1933 (afb. 160), geheel uit foto's van Rotterdam die beschouwd kunnen worden als studies voor *Maasbruggen*.[35] Voor de omslag van het boekje *Foto's van Rotterdam* is celluloid gebruikt. Hierop zijn aan de binnenzijde – ter voorkoming van beschadigingen – in rood de titel en het vignet van C. Chevalier gedrukt en in blauw en crème de havens en contouren van Rotterdam. Binnen deze contouren bevat de eerste pagina een montage van details uit de in het boekje opgenomen foto's, als samenvatting van het geheel. (afb. 162)

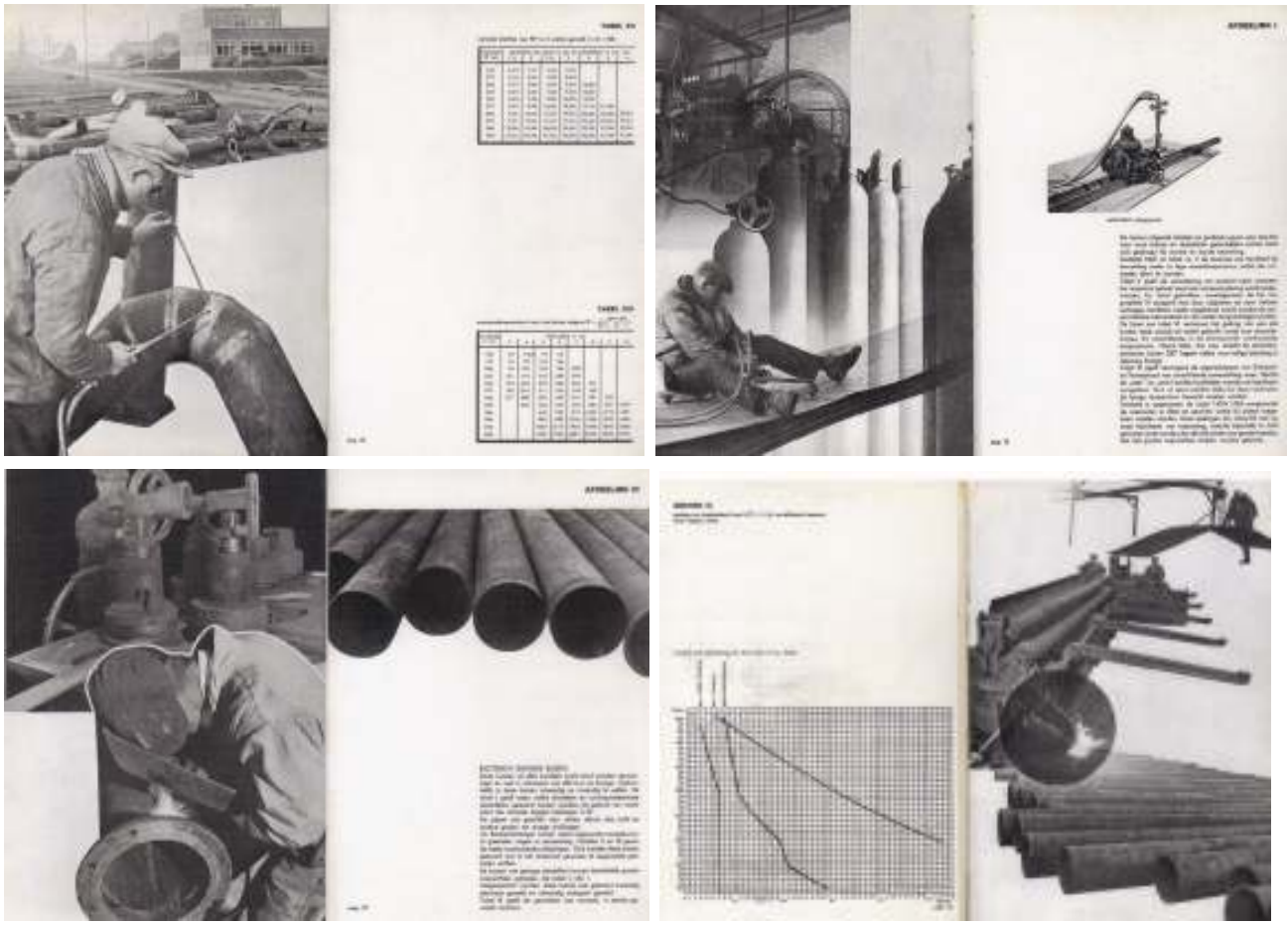
161 Celluloid omslag reclameboek *Foto's van Rotterdam* voor drukkerij C. Chevalier, ca 1932, 19,7 x 15; 163 Omslag van Ben Stroman's *Stad*, Rotterdam 1932, 21,4 x 16,5

Schuitema volgt hetzelfde principe voor de omslag van de roman *Stad* van zijn vriend Ben Stroman uit 1932. Zoals hij zelf schrijft, is getracht om de omslag "de synthese van het boek n.l. veertien dagen reportage van de stad rotterdam te laten zijn. dit reportage-element, gesuggereerd door krantenberichten die in het boek terugkomen en waaromheen zich de inhoud beweegt is als fond gebruikt. daar doorheen typische stads-beelden die in verband staan met de inhoud, het geheel gestempeld met de plattegrond van de stad rotterdam. technisch is hier de twee-kleurendruk uitgebuit, de voor- en achterkant van het boek zijn met één stel cliché's tegelijk afwisselend in twee kleuren gedrukt. één cliché deed

dus voor twee kleuren dienst zonder noemenswaardige vermeerdering van de kosten. de letterkeuze staat in verband met de gebruikelijke letter op stadsplattegronden. van eenige fantastische of symbolische bedoeling is hier geen sprake, slechts een zakelijke organisatie die tot doel heeft de inhoud van het boek tot een synthese terug te brengen, om zoodoende de beschouwer de inhoud te suggereeren."[36]

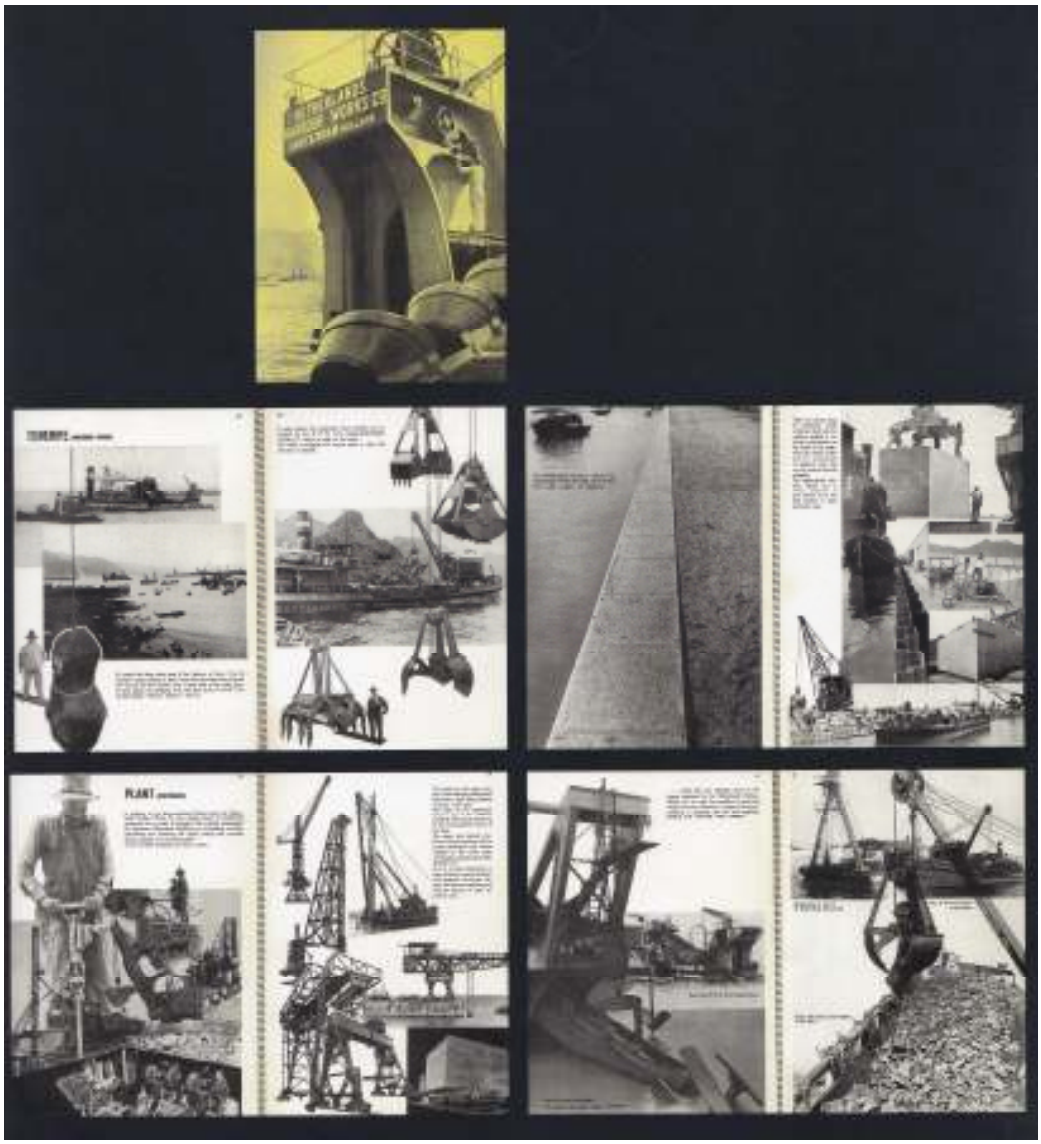
Schuitema gebruikt in het boek het zetkastmateriaal niet alleen voor krantenberichten, maar ook om op andere manieren het bruisende stadsleven weer te geven. Als voorbeeld hiervan kan de op pagina 56 gesuggereerde reclamezuil dienen. (afb. 164) Vooral deze pagina toont de nodige verwantschap met Paul van Ostayen's *Bezette Stad*[37] en Theo van Doesburg's – onder het pseudoniem I.K. Bonset – in *De Stijl* verschenen letterklankbeelden en X-beelden.[38]

Het reportagekarakter van *Stad* en Schuitema's films is ook kenmerkend voor een aantal grote reclameopdrachten in de jaren dertig. Hiertoe behoren, behalve het al genoemde boekje *Foto's van Rotterdam*:



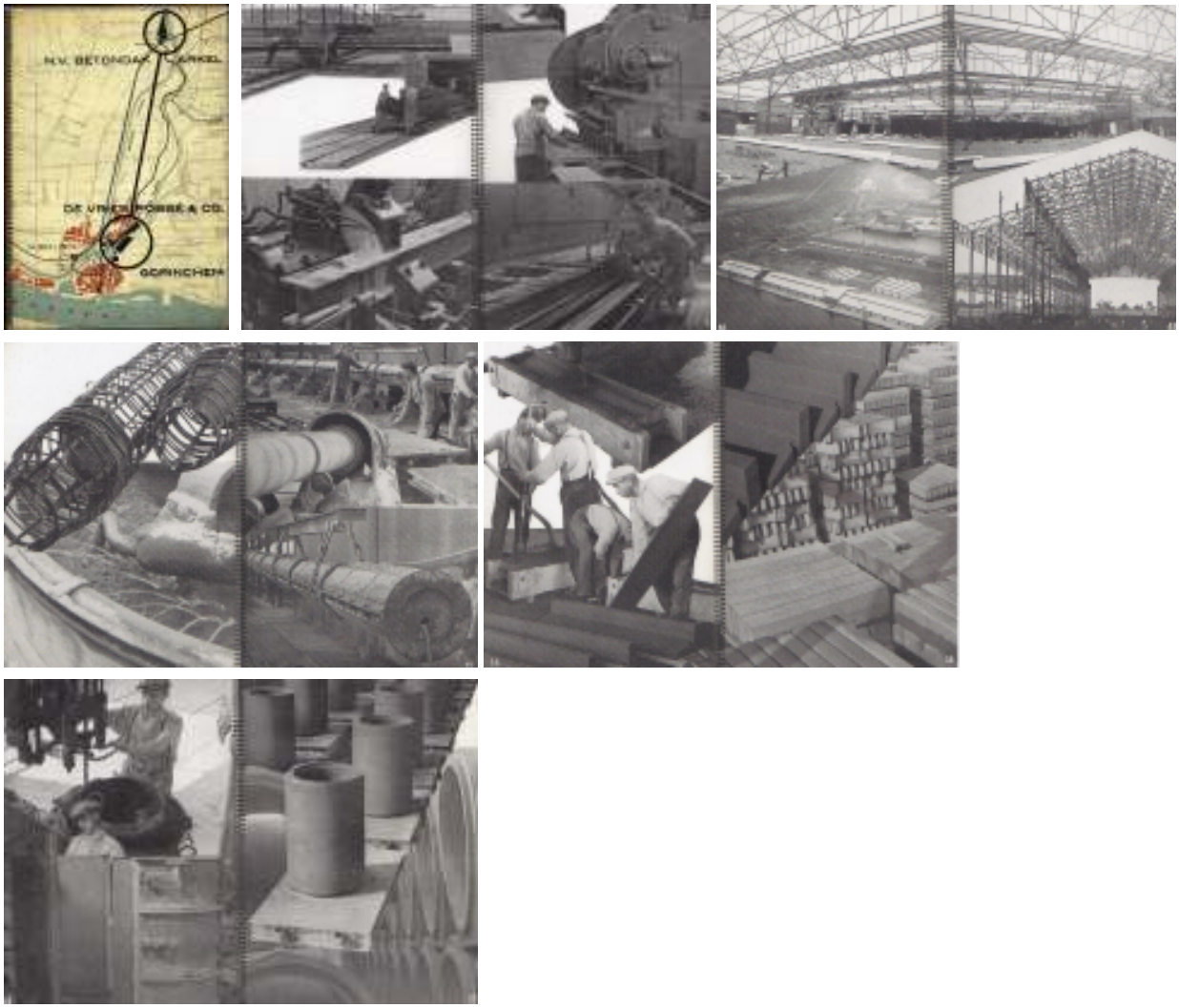
- een catalogus van 54 pagina's in Din-formaat A4 voor N.V. De Plaatwellerij te Velzen, vermoedelijk begin 1931 verschenen [39];

- een reclameboek van 56 pagina's in Din-formaat A4 voor de Nederlandsche Mij. van Havenwerken te Amsterdam, in 1933 in een Franse en een Engelstalige versie verschenen (afb. 168)[40];
- een reclameboek van 36 pagina's in Din-formaat A4 voor de Verkoopassociatie Enci-Cemy N.V. over de Eerste Nederlandsche Cement Industrie te Maastricht, verschenen in 1934 in een Nederlandse en een Engelstalige versie (afb. 169)[41];
- een reclameboek van 64 pagina's in Din-formaat A5 voor N.V. de Vries Robbé & Co. te Gorinchem en de dochteronderneming N.V. Betondak te Arkel uit 1935 (afb. 170)[42];
- in 1939 gevolgd door een reclameboek van 62 pagina's in Din-formaat A5 voor dezelfde twee bedrijven (afb. 171)[43].



168 Omslag en binnenwerk van het bedrijfsfotoboek voor de Nederlandsche Mij. Van Havenwerken, Amsterdam 1933, 29,5 x 21

Deze opdrachten zijn door Schuitema aangegrepen om een geheel nieuwe boekvorm te ontwikkelen: het 'beeldboek'.[44] De foto's in deze boeken – voor het overgrote deel door hem zelf gemaakt – zijn niet gebruikt als illustraties van de tekst, maar omgekeerd vormt de tekst een aanvulling op de foto's. In het boekje voor De Vries Robbé en Betondak uit 1935 is de tekst zelfs beperkt tot een inleiding van circa 60 regels en een inhoudsopgave met een korte omschrijving van de 61 fotopagina's.



170 Celluloid omslag en binnenwerk van het bedrijfsfotoboek voor N.V. de Vries Robbé & Co. en N.V. Betondak Arkel, 1935, 20,9 x 14,7

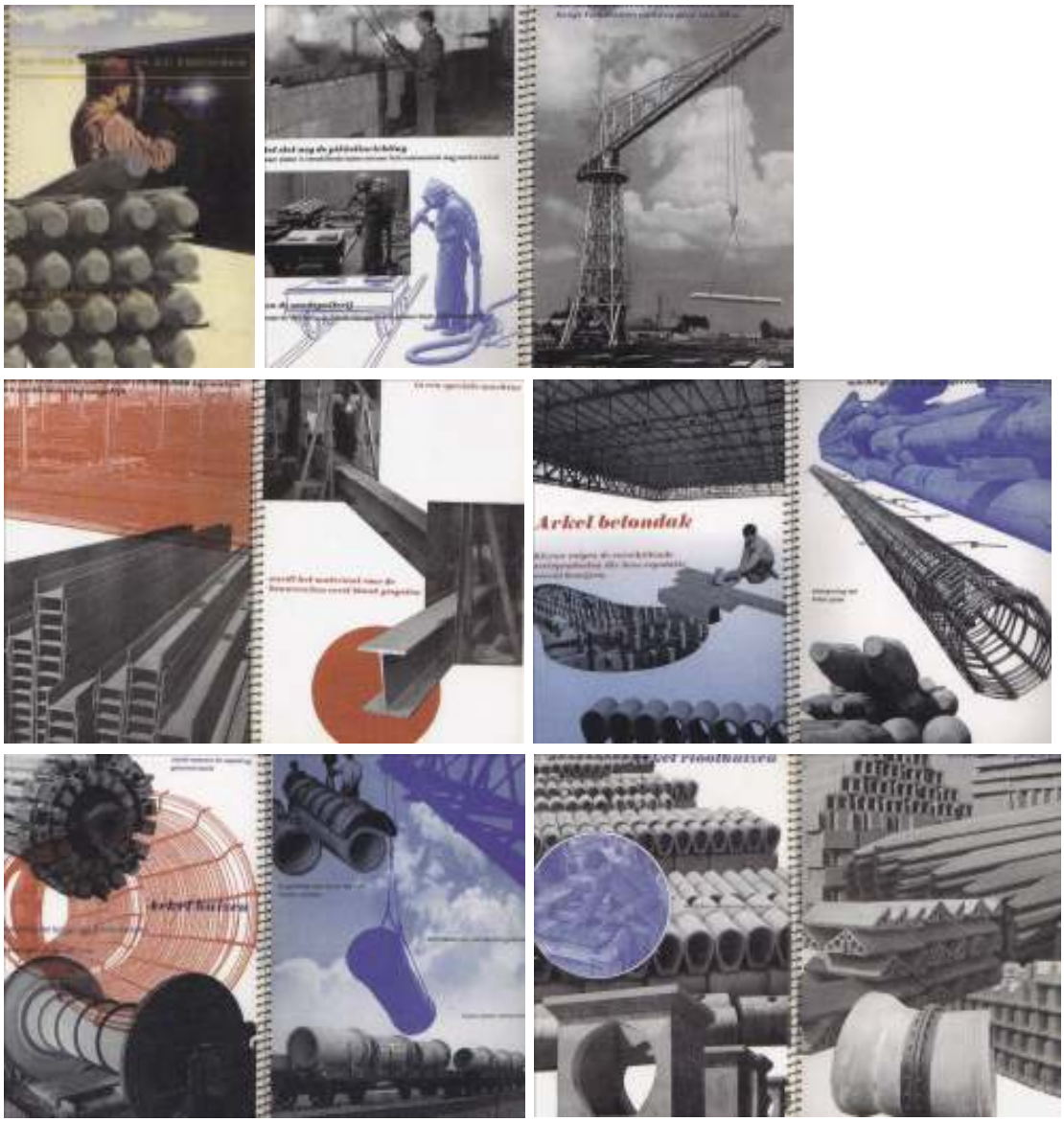
Hiervoor zijn naar schatting van Schuitema zelf 350 à 400 verschillende foto's gebruikt[45], die systematisch, bijna filmisch de diverse aspecten van de twee bedrijven voor staalconstructies en bouwmaterialen belichten: de ligging der fabrieken, de fabrieksgebouwen, tekenkamer, archief,

grondstoffenvoorraden, het productieproces, de eindproducten, en ook de toepassingsmogelijkheden ervan. Het grote aantal foto's dat nodig was voor dit boekje, hangt samen met de fotomontagetechniek die voor de meeste pagina's is gebruikt. Door de montage van uit verschillende gezichtshoeken genomen foto's is de dynamiek van de bedrijven pakkend in beelden omgezet. Foto's van grote aantallen van dezelfde producten en materialen illustreren, in enkele gevallen doorlopend over twee aansluitende pagina's, de massaproductie. De fotomontagetechniek stelt Schuitema binnen de beperkte ruimte in staat om vele fases in het productieproces de revue te laten passeren. De nadruk ligt niet in de eerste plaats op de eindproducten, maar vooral op de arbeid die eraan vooraf is gegaan. Hierbij toont Schuitema, in tegenstelling tot zijn reclamedrukwerken uit de jaren twintig, ook duidelijke belangstelling voor de rol van de arbeider. Maar de technische aspecten blijven centraal staan.

Niet ten onrechte schrijft C. Chevalier in een brief aan de directie van De Vries Robbé d.d. 20 juli 1934 ter aanbeveling van Schuitema als ontwerper van dit boekje: "Zijn (Schuitema's) ontwerpen, in het bijzonder van technische gegevens, trokken op tentoonstellingen in verschillende deelen der weereld de aandacht. (...) Vormgeving en constructie uit zakelijke overwegingen vormen evenzeer de basis voor de moderne bouwkunde en de binnenhuisarchitectuur als voor de foto-montages en typografische ontwerpen van Paul Schuitema, hetgeen wel het nauwe contact verklaart, dat hij met vele bouwkundigen heeft. Waar Uwe fabrieken zijn ingesteld op het voldoen aan de wenschen, die zijn ontstaan door de architectuurvernieuwing van de laatste tijd, zijn wij ervan overtuigd, dat Schuitema de aangewezen man is om het hierbij omschreven ontwerp voor U uit te voeren."

De andere genoemde reclameboeken sluiten qua opzet en gebruik van de fotografische mogelijkheden in grote lijnen aan bij het boekje voor De Vries Robbé en Betondak uit 1935.[46] Dit geldt met name voor het boekje uit 1939 voor dezelfde bedrijven, dat echter ook opmerkelijke afwijkingen toont. Het betrekkelijk willekeurige gebruik van zachte blauwe en bruine kleuren doet duidelijk afbreuk aan de scherpe, contrastrijke zwart-wit foto's. Ook wijkt Schuitema in dit boekje af van zijn stelregel om een schreefloos lettertype te gebruiken en verschijnen getekende elementen;

op één pagina is een tekening van een stratenmaker opgenomen[47], terwijl voor de bijna identieke pagina 49 in het boekje uit 1935 een foto van een stratenmaker is gebruikt.



171 Omslag en binnenwerk van het bedrijfsfotoboek voor N.V. de Vries Robbé & Co. en N.V. Betondak Arkel, ca 1938, 20,9 x 14,7

Afgezien van enkele experimenten met de kleurenfotografie[48] en de toepassing van levensgrote foto's en fotomontages voor stands (afb. 173-174)[49], vormt de tweede helft van de jaren dertig over het geheel genomen een periode van minder belangrijke ontwikkelingen in Schuitema's werk. Een van de belangrijkste oorzaken hiervan is ongetwijfeld het zich steeds verder verslechterende politieke klimaat. De onstuitbare verbreiding van het Nationaal-Socialisme en de dreigende Tweede Wereldoorlog slaan de hoop op een nieuwe wereldorde dan misschien niet geheel de

bodem in, maar maken de verwezenlijking ervan op korte termijn in ieder geval onmogelijk.

In 1961 schrijft Schuitema terugblikkend op deze periode: "Bis 1933 war es möglich, in Deutschland zu arbeiten. Der Nationalsozialismus bremste die ganze Entwicklung ab, die Welt ging einer neuen Phase der Gewalt entgegen, und die Endlösung würde in unmenschlicher Weise erfolgen. Eine falsche Romantik, Phrasen und Lügen statt internationaler Verständigung. Die jungen Künstler und Architekten der damaligen Zeit waren sich dieser Folgen bewusst. Es war wie eine Lawine, die nicht aufzuhalten war, und das Ende eines Aufschwungs mit neuen Möglichkeiten, einer neuen Welt. Selbstverständlich haben wir alle auch nach 1933 weitergearbeitet, aber eine neue, noch nie dagewesene Angst entstand, die Angst vor dem Untergang des Abendlandes."[50]

Door deze ontwikkelingen komt er geleidelijk een einde aan zijn intensieve contacten met de internationale avant-garde. Zijn reis naar Tsjechoslowakije in 1936 kan wat dit betreft als een afsluiting tot na de Tweede Wereldoorlog worden beschouwd.

Een andere belangrijke factor is zijn vertrek uit Rotterdam in hetzelfde jaar. Hierdoor nemen ook zijn contacten met de Rotterdamse arbeiderswereld en Opbouw af; contacten die een voortdurende stimulerende invloed op zijn werk hadden uitgeoefend.

In het boek *Waar Nederland trotsch op is. Hoe we tegen het water vochten en wat we er mee deden* uit 1940 (afb. 175) heeft Schuitema onder meer foto's opgenomen van Cas Oorthuys, Eva Besnyö, Wim Brusse, John Fernhout, Carel Blazer, Dop Heyns, Emmy Andriesse en Piet Zwart. Dit wijst er op, dat hij in die tijd nog wel contacten onderhoudt met vele Nederlandse vakgenoten. Maar de opzet, titel en teksten van Schuitema verraden duidelijk de druk van de politieke omstandigheden, getuige het volgende citaat uit de inleiding: "De nood brengt ons naar elkaar toe, laten we de gelegenheid aangrijpen dit elkaar vinden te versterken door positieve factoren. We hopen hiermee iets te doen, waarmee elke Nederlander blij is en dat hem versterkt in zijn gevoel van eigenwaarde, wat onzes inziens geen overbodige luxe is."

Tenslotte moet er op gewezen worden dat enkele jonge grafische ontwerpers uit eigen kring twijfels beginnen te uiten over de door Schuitema en zijn collega's Kiljan en Zwart ontwikkelde en propageerde

werkmethode. Veelzeggend is in dit verband de bijdrage die Dick Elffers[51] levert aan het speciaalnummer van *Prisma der Kunsten*, verschenen ter gelegenheid van de mede door Schuitema georganiseerde tentoonstelling *foto '37* in het Stedelijk Museum te Amsterdam.[52] (afb. 176) Na het volgende citaat uit een artikel van J.D. Voskuil over de in 1931 in hetzelfde museum gehouden tentoonstelling van internationaal reclamedrukwerk, foto's en fotomontages "Kiljan, Zwart en Schuitema bewijzen door hun foto's dat de blik van de camera een eigen gezichtsveld bestrijkt. Hun ontdekkingsreis op deze vrijwel ongebaande wegen levert verrassende resultaten op",
schrijft Elffers: "Nu zes jaar later, kunnen wij constateeren, dat de toen nog ongebaande wegen hen het voordeel bracht werkelijk actueel te zijn. Nu zij en de velen die hen volgden de wegen min of meer geëffend hebben (wat hun verdienste is) blijken die wegen niet zoo lang en het uitzicht niet meer zoo frappeerend, soms zelfs erg vervelend te zijn."[53]

Ook Wim Brusse laat in het 'Grafies-nummer' van *De 8 en Opbouw* uit 1939 kritische geluiden horen. Hij schrijft onder meer: "Nieuwlichters zijn blind voor de qualiteiten in het oude. De nieuwe zakelijkheid bracht voor de grafiese vormgeving orde, rationalisme en zuiverheid, maar maakte haar onmondig tot klank geven aan het koor der stemmen die nadenkende geesten van deze tijd willen doen horen. Ismen en nieuwe zakelijkheid gaven opnieuw karakter aan de fotografie, echter niet zonder hier en daar tot overschatting te leiden. (...) De directe beinvloeding van elke centimeter van het te maken beeld, door gevoel, of door fantasie, blijft een onmogelijkheid. Uitdrukking te geven aan het in den geest levende rijk der verbeelding over de realiteit heen, dat is aan de fotografie ontzegd. De fotografie beeldt af. In combinatie met andere grafiese middelen en door combinatie van verschillende fotografiese resultaten is het soms mogelijk aan u i t beelden toe te komen."[54]

Ook buiten Nederland begint de nieuwe Typografie in de tweede helft van de jaren dertig van binnenuit aangetast te worden. Met name Tschichold zweert dan de principes van de Nieuwe Typografie af, terwijl hij er tien jaar lang juist dé grote voorvechter van was geweest.[55]

Deze reactie op de Nieuwe Typografie loopt parallel aan de reactie op het Nieuwe Bouwen, waaruit in 1938 binnen 'De 8' ernstige conflicten voortvloeien.[56] Ook Elffers onderkent dit en schrijft in hetzelfde 'Grafies-

nummer', dat het "....geen uitzondering (is) gebleven, dat de ontwerpers en illustrators, die hun opleiding verkregen in de geest van 'Bauhaus Dessau' of op aanverwante scholen en ateliers, zich van die invloed gedeeltelijk trachten te ontdoen. Beperking in techniek en compositie (fotografie en het z.g. synthetis tekenen) blijken een belemmering voor de ontwikkeling. Dat dit gelijktijdig samenvalt met de wijzigingen, die het 'nieuwe bouwen' hier en daar vertoont, is opmerkelijk en verdient de aandacht. Dit wil echter niet zeggen, dat bij vergelijkingen van de resultaten een nauwkeurige overeenkomst is vast te stellen."[57]

Uit Schuitema's reactie op deze publicaties van Elffers en Brusse in het 'Grafies-nummer', blijkt dat zijn strijdbaarheid onverminderd blijft.[58] Maar teleurstelling over deze ontwikkeling der 'jongeren' heeft ongetwijfeld bijdragen aan de terugslag die in de tweede helft van de jaren dertig in zijn werk merkbaar wordt. Na de Tweede Wereldoorlog stort Schuitema zich met een hernieuwd idealisme vooral op de film. Maar hier zal in een ander bestek nader op in moeten worden gegaan.

Noten hoofdstuk 6

1 Mondelinge mededelingen van Ir. J. van Ettinger.

2 Hiervan is voor het eerst sprake in een brief van de 'd 3 verkooporganisatie' aan Schuitema d.d. 14 april 1933: "Zooals U bekend is, zijn wij geslaagd om een fabriek te vinden die zich speciaal voor ons aan het inrichten is." Hiermee hangt mogelijk ook de liquidatie van het oude driemanschap samen, waarvan sprake is in een brief van de 'd 3 verkooporganisatie' aan Schuitema d.d. 14 juli 1933. Nader onderzoek is nog nodig naar de relatie tussen de firma Fana Metaal en 'd 3'.

3 De eerste brief in de collectie van Schuitema waarvoor dit nieuwe, door hem ontworpen briefpapier is gebruikt, dateert van 23 januari 1934.

4 Blijkens de artikelen van P. Br(omberg), 'Expositie van d 3 stalen meubilair bij Gogarn te Rotterdam', *Binnenhuis*, 14 (14 juli 1932) 14, pp. 107-108; en: 'Expositie van het metalen meubel d 3', *Binnenhuis*, 16 (22 febr. 1934) 4, pp. 26-28.

5 Mondelinge mededeling van Schuitema.

6 Afgebeeld bij het artikel van M(erkelbach) over dit bijkantoor van de

Firma R. Mees & Zonen in: *De 8 en Opbouw*, 3 (1 april 1932) 7, p. 66.

[7] In: *De 8 en Opbouw*, 6 (5 januari 1935) 1, p. 7, afb. 35-37.

[8] Afgebeeld bij: Bodon, 'Aluminium meubelen', *De 8 en Opbouw*, 5 (17 maart 1934) 6, p. 52.

[9] Zie hierover ook: *De 8 en Opbouw*, 4 (23 december 1933) 26, p. 235.

[10] Briefpapier van Bayer is onder meer afgebeeld in: *De Reclame*, 7e jrg. (september 1928), p. 446.

[11] Tschichold 1928, pp. 81-85, gaat uitgebreid in op de voordelen hiervan.

[12] De eerste publicatie waarvoor hij afziet van het gebruik van kapitalen is die in: *Gefesselter Blick*, Stuttgart 1930, pp. 79-80.

[13] De datering in 1931 is gebaseerd op een recensie van P. Br(omberg): 'Tentoonstelling van de Bond voor Kunst en Industrie', *Binnenhuis*, 13 (9 april 1931) 8, pp. 75-76.

[14] Volgens een mededeling van Dick Elffers had Van Loghem zijn kantoor onder het atelier van Schuitema toen hij werkte aan zijn inzending voor de in 1931 uitgeschreven internationale prijsvraag voor het Sovjetpaleis in Moskou.

[15] Dit concept bevindt zich in het archief van Merkelbach in het Documentatiecentrum voor Architectuur te Amsterdam.

[16] In een met 'voorzitter, secretaris, penningmeester' (van De 8?) ondertekende brief d.d. 1 december 1931 aan J. van Creveld, die zich eveneens in het Documentatiecentrum voor Architectuur bevindt, staat: "In een hedenmorgen gehouden bestuursvergadering is onder meer het tijdschrift besproken en het volgende besloten:
a) Het tijdschrift zal een formaat moeten hebben als met U is afgesproken...., namelijk 210 x 279 mm., terwijl het lettertype zal moeten zijn als van ABC. (..) Het papier moet van dezelfde kwaliteit zijn als van ABC." Een volledige heruitgave van *ABC* is in 1969 verschenen op initiatief van de Afdeling Bouwkunde van de Technische Hogeschool te Delft.

[17] Verschenen als nummer XXXV in de reeks uitgaven van het Nederlandsch Instituut voor Volkshuisvesting en Stedebouw.

[18] Op grond van brieven van J. van Creveld aan Schuitema d.d. 20 en 28 september, 5 en 26 oktober, 2 november 1934 en 17 december 1934, is met zekerheid vast te stellen dat de agenda van De 8 en Opbouw

voor 1935 geheel door Schuitema is verzorgd. (afb. 141)

[19] In *De 8 en Opbouw*, 4 (14 oktober 1933) 21, wordt meegedeeld: "Met de nieuwe uitvoering zullen wij in ons nummer van 28 october (ons a.s. nummer dus) beginnen."

[20] Ook al eerder verzorgde Schuitema grote advertenties voor enkele bedrijven in *De 8 en Opbouw*, o.a. voor Boele & van Eesteren (afb. 142) en de N.V. Nederlandsche Aanneming Mij. v.h. Firma Boersma. (afb. 143) Bovendien is de opmaak van de kleine advertenties, zoals die er vanaf 3 (5 augustus 1932) 16 – naar het voorbeeld van de advertentie voor ‘d 3’ (afb. 144) – uitzien, waarschijnlijk ook aan Schuitema toe te schrijven.

[21] In de lijst van afbeeldingen is het jaar vermeld waarin de afgebeelde advertenties voor het eerst in *De 8 en Opbouw* zijn verschenen.

[22] Blijkens het *onderwijsprogramma afdeeling reclame* van de Haagse academie, z.j., p. 3.

[23] In het in de vorige noot genoemde onderwijsprogramma omschreven als: "spraakkunstige (beeldende) mogelijkheden van de moderne, practische middelen (uitbeelding van karakteristieken). deze middelen zijn: fototechnische-, druktechnische- en typografische middelen, synthetische teekening, kleur, licht, materiaal (papiersoorten, glas, hout, ijzer, triplex, rubber, stoffen, metalen). het accentueeren van het karakteristieke in, of het verleenen van een suggestieve karakteristiek aan een gegeven beeldvoorstelling of product. het bestuderen en bewust maken van den als gevolg van het voorgaande ontstanen beeldopbouw, of bouw van het product. het vormen van ideeën uit den inhoud en de karakteristiek der opgaven." Blijkens dit programma werden er in het eerste studiejaar 6 van de 36 uren aan besteed.

[24] Onder de kop ‘geschiedenis der vormontwikkeling’ staat in het onderwijsprogramma afdeeling reclame’ (zie noot 22): "ontstaan, bestaan, ontwikkeling en verdwijning van vormen. begrip van de factoren hiertoe en hunne concreetheid. ontstaan, bestaan, ontwikkeling van de vormen zijn onafhankelijk van 'kunst' of idee (vormidee). onafhankelijkheid van de vormkarakteristiek t.o.v. den producent. technische stadia; menschelijk vermogen tot realisatie van door de techniek voorgeschreven vorm. menschelijk méérvermogen. schoonheidsnorm en vormkarakteristiek. vormbewustzijn, vormvisie en denken in materi-

aal. oorzaken van vormverlies. plaats van den producent in het ontstaansproces van den vorm, verband tusschen product en sociale verhoudingen. dialectische en organische vormbepaling. vormprincipes en organisch vormbewustzijn. het betrekkelijke van waarden als: schoonheidsnormen enz."

[25] In het in noot 22 genoemde onderwijsprogramma wordt het vak vorm- en kleurnormalisatie omschreven als: "doel, noodzakelijkheid en stand der normalisatie in Nederland en andere landen. kennis van tot nu toe genormaliseerde materialen en producten. kennisnemen van nieuw uitgekomen normaalbladen. kennis van de momenteele stand der kleurnormalisatie. en proeven met genormaliseerde kleuren en kleurgroepen."

[26] Als oud-leerlingen kunnen onder anderen worden genoemd: Emmy Andriesse, Lex Metz, Lies Wiegman, Leen Timp, Charles Jongejans, Henny Cahn en Kees Zwart.

[27] 'foto als beeldend element in de reclame', *De Reclame*, nov. 1933, pp. 429-430. Het artikel is niet mede-ondertekend door Piet Zwart. Maar uit de inhoudsopgave van jaargang 1933 en brieven van het Genootschap voor Reclame aan Schuitema d.d. 1 en 8 december 1933, blijkt dat dit op een vergissing moet hebben berust.

[28] Blijkens brieven van de PTT aan Schuitema d.d. 12 en 24 november 1931, kreeg hij de opdracht door bemiddeling van het Instituut voor Sier- en Nijverheidskunst in Den Haag.

[29] Afgebeeld bij P. Hefting, 'Postzegel-kunst', *Museumjournaal*, 15 (november 1970) 5, p. 249.

[30] Blijkens de 'Observations de M. Paul Schuitema', *Les timbres-poste des Pays-Bas de 1929 à 1939*, 's-Gravenhage 1939, p. 19.

[31] Het was de bedoeling van Schuitema om deze twee elementen door verschillende druktechnieken te scheiden. Dit stuitte echter op technische bezwaren. Daarom zijn de zegels geheel in rotogravure uitgevoerd.

[32] De opdracht is zo omschreven in een brief van de PTT aan Schuitema d.d. 12 november 1931.

[33] Vermeldenswaard is dat J.J.P. Oud de eerste voorzitter was van de Rotterdamse afdeling van de Filmliga.

[34] Voor de omslagen van nummer 1 tot en met 3 is gebruik gemaakt van

één ontwerp (afb. 158) en voor nummer 4 tot en met 12 van een tweede ontwerp. (afb. 159)

[35] Dit maakt een datering in 1928 van het boekje voor C. Chevalier wel zeer onwaarschijnlijk, zoals die wordt gegeven in cat. tent. *Gedrukt in Nederland*, Rijksmuseum, Amsterdam 1960, cat. nr. 491, p. 131.

[36] 'foto als beeldend element in de reclame', *De Reclame*, nov. 1933, p. 434. Zie ook noot 27.

[37] In de collectie van Schuitema bevindt zich één van de 540 in 1921 te Antwerpen verschenen exemplaren van dit boek.

[38] Met name kan het gedicht 'kazernekamer' genoemd worden, afgedrukt in de 'Anthologie-Bonset', *De Stijl*, 4 (november 1921) 11, pp. 166-167.

[39] Schuitema zelf geeft bij de afbeelding van pagina 12 uit deze catalogus (afb. 165) bij zijn artikel 'Neue Typografie um 1930', *Neue Grafik*, 11. Ausgabe (Dezember 1961), afb. 7, p. 5, 1928 als jaar van ontstaan. De catalogus is vermoedelijk echter pas in 1931 verschenen, omdat drukkerij Ruygrok & Co. in een brief d.d. 22 december 1930 aan Schuitema schrijft: "Met het Plaatwellerij-boek zijn wij aan den tweeden vorm bezig. Indien U te Haarlem eventueele correcties nog zoudt willen aanbrengen, zullen wij U natuurlijk gaarne hiervoor ontvangen." De eerste recensie van het Plaatwellerij-boek is die van Ar(onson), 'Een eere-saluut', *Meer Baet*, 3 (maart 1931) 4, p. 873. Het feit dat dergelijke recensies meestal zeer kort na het verschijnen van Schuitema's drukwerken in *Meer Baet* zijn opgenomen ondersteunt een latere datering.

[40] Leni Mansveld hielp Schuitema bij het afdrukken van de foto's voor dit boek.

[41] De datering in 1934 is gebaseerd op een offerte van drukkerij C. Chevalier aan Schuitema d.d. 7 maart 1934. De eerste bespreking van dit reclameboek is verschenen in: *Officieel Orgaan van het Genootschap voor Reclame*, november 1934, p. 371.

[42] In een brief van drukkerij C. Chevalier aan N.V. de Vries Robbé & Co. d.d. 15 december 1934 wordt over de levertijd van dit boekje meegedeeld, dat "deze in ieder geval niet voor Januari 1935 kan plaats hebben." De eerste bespreking van dit boekje is verschenen in: *Officieel Orgaan van het Genootschap voor Reclame*, maart 1935, p. 87.

[43] De datering in 1939 is gebaseerd op een brief van N.V. de Vries Robbé & Co. aan Schuitema d.d. 10 juni 1939, waarin wordt meegedeeld, dat "besloten is tot bestelling van 3.000 boekjes op basis der aanbieding der Fa. Mouton..."

[44] Op de mogelijkheden hiervan wordt ook gewezen in: Tschichold 1928, p. 224.

[45] In de bijlage bij een brief van C. Chevalier aan de directie van N.V. de Vries Robbé & Co. d.d. 20 juli 1934, waarin Schuitema een beschrijving geeft van het ontwerp voor dit boekje.

[46] Hierbij is bewust het boek *nederland bouwt betonwegen* (afb. 192-193) – een uitgave van de verkoopasssociatie Enci-Cemy N.V. ter gelegenheid van het in 1938 te Den Haag gehouden VIIIste Internationale Wegencongres en de tentoonstelling *De Weg 1938* – weggelaten, omdat de tekst hierin een veel belangrijker plaats inneemt.

[47] Ongenummerde pagina 57.

[48] Twee kleurenfoto's van Schuitema zijn opgenomen in zijn boek *Waar Nederland trots op is. Hoe we tegen het water vochten en wat we er mee deden*, Leiden 1940, z.p. In een brief d.d. 18 juli 1934 informeert Moholy-Nagy Schuitema over zijn ervaringen met de kleurenfotografie.

[49] Zie ook de stand van Ir. J. Duiker voor de Enci-fabrieken op de Utrechtse Jaarbeurs van 1934 met fotomontages (en meubelen) van Schuitema, afgebeeld in: *De 8 en Opbouw*, 5 (17 maart 1934) 6, p. 50; en de stand van F. Röntgen voor de Zwitserse inzending op de Utrechtse Jaarbeurs van 1937, afgebeeld in: *De 8 en Opbouw*, 8 (13 maart 1937) 5, p. 36.

[50] 'Neue Typografie um 1930', *Neue Grafik*, 11. Ausgabe (Dezember 1961), p. 7.

[51] Ook Dick Elffers is in de jaren dertig lid van Opbouw en een tijd lang tevens bestuurslid.

[52] Zie over deze tentoonstelling Schuitema's *Voordracht foto '37*, in Den Haag gehouden op 9 september 1937.

[53] p. 108.

[54] Wim Brusse: z.t., *De 8 en Opbouw*, 10 (24 juni 1939) 13, p. 137.

[55] Spencer 1969, p. 147, deelt over deze ontwikkeling van Tschichold mee: "Shortly before the beginning of the second world war, Tschichold gradually began to turn away from 'the new typography' -

which he then equated with Fascism - and to return to that strictly classical and symmetrical style of typography which he had so fervently, and convincingly, criticised during the preceding decade."

[56] Zie hierover: cat. tent. *Bouwen '20-'40*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, pp. 46-48, 66.

[57] *De 8 en Opbouw*, 10 (24 juni 1939) 13, pp. 129-130.

[58] (met Kiljan, Cahn en Zwart) 'Nog meer discussie over het Grafisch-Nummer', *De 8 en Opbouw*, 10 (15 augustus 1939) 15, p. 160.

Bibliografie

A. Publicaties van Paul Schuitema

- 'Het batikken', *De Fakkel*, 1 (juni 1925) 3, pp. 26-30; 1 (juli 1925) 4, pp. 38-41, p. 48; 1 (augustus 1925) 5, pp. 54, 56-58; 1 (september 1925) 6, pp. 71-72
- 'Constructie als stijlbegrip', *De Fakkel*, 1 (januari 1926) 8-9, pp. 88-93.
- 'Reclame', *Internationale Revue i 10*, 2 (15 november 1928) 16, pp. 76-77
- 'Gisteren en vandaag', *Schoonheid en Opvoeding*, 23 (januari 1929) 1, pp. 1-6
- 'Letters: het materiaal van den drukker', *Internationale Revue i 10*, 2 (15 februari 1929) 19, p. 124
- 'Mobiele meubelen en bruikbare gebruiksvoorwerpen', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 1 oktober 1929, p. 1
- 'Paul Schuitema', *Gefesselter Blick - 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Heinz und Bodo Rasch*, Stuttgart 1930, pp. 79-87
- (bewerkt door Paul Schuitema) G. Kloezis: 'Fotomontage in de USSR', *Nieuw Rusland*, 3 (juli-augustus 1931) 4, pp. 23-28
- (met G. Kiljan) 'Reclame is een handels-aangelegenheid', *De 8 en Opbouw*, 3 (14 april 1932) 8, pp. 78-80
- 'Verslag tentoonstelling "Klank en Beeld". De manifestatie van het huidige leven", *De 8 en Opbouw*, 3 (9 juni 1932) 12, p. 120
- (onder het pseudoniem S. Palsma) 'De Collectieven', *Links Richten*, 1 (1 oktober 1932) 2, pp. 15-16
- (onder het pseudoniem S. Palsma) 'Foto als wapen in de klassestrijd', *Links Richten*, 1 (1 februari 1933) 5-6, pp. 21-22
- (met G. Kiljan en Piet Zwart) 'foto als beeldend element in de reclame', *Officieel Orgaan van het Genootschap voor Reclame*, november 1933, pp. 429-438
- 'bespreking fotoalbum uitgegeven door de n.v. ned. aannemingmij. v./h. h.f. boersma', *De 8 en Opbouw*, 5 (23 juni 1934) 13, p. 111. Met een 'Naschrift' van Ir. J.B. van Loghem
- 'welke vragen rijzen als we over de hedendaagsche film spreken?', *De*

8 en Opbouw, 6 (12 oktober 1935) 21, p. 229
- 'Fotografie en Reclame', *Binnenhuis en Buitenwereld*, 17 (28 november 1935) 24, p. 229; nr. 25 (12 deccember 1935), p. 250
- 'materiaal en kleur in de reclame', *Officieel Orgaan van het Genootschap voor Reclame*, januari 1937, pp. 3-6; februari 1937, pp. 37-40; oktober 1937, p. 204-208
- 'De tentoonstelling foto '37', *speciaal nummer van Prisma der kunsten ter gelegenheid van de Tentoonstelling foto '37 in het Stedelijk Museum te Amsterdam*, Amsterdam 1937, pp. 97-98
- 'Fotovraagstukken 1937', *De Groene Amsterdammer*, 61 (19 juni 1937) 3133, p. 5
- 'De Hollandsche film', *De Kunst*, 31 (3 juni 1939) 1456, p. 160
- (met Kiljan, Henny Cahn en Zwart) 'Nog meer discussie over het Grafisch-Nummer', *De 8 en Opbouw*, 10 (5 augustus 1939) 15, p. 160
- 'Timbres-poste pour la A.N.V.V.', *Les timbres-poste des Pays-Bas de 1929 à 1939*, 's-Gravenhage 1939, pp. 18-19
_ *Waar Nederland trotsch op is. Hoe we tegen het water vochten en wat we er mee deden*, Leiden 1940
- (met Jan Bouman en Piet Zwart) *Rapport inzake de richtlijnen en mogelijkheden eener technische-kunstzinnig verantwoorde industrieele productie van gebruiksvoorwerpen op basis eener sociaal-economisch verantwoorde productie*, Den Haag 1945
- (met Eddie Verschueren, Lou Lichtveld en Jan Bouman) *Rapport inzake de stimuleering, ontwikkeling en ordening van het Filmwezen in Nederland*, Amsterdam 1945
- 'Een rel?', *De vrije Katheder*, 7 (5 december 1947) 32, p. 507
- 'But not in vain', *Mededelingenblad van de Beroepsvereniging van Nederlandse Cineasten*, nr. 15 (15 oktober 1948), pp. 1-3
- 'Montage in de film - Compositie in de literatuur', *Beeld en Verbeelding, bijzonder nummer van Critisch Bulletin*, winter 1948, pp. 123-135
- 'Wij maakten een film', *Rayon Revue*, 3 (april 1949) 2, pp. 65-70
- 'Experimentele filmkunst', *X-functie. Tijdschrift van de Vereniging van de Studerenden aan het Voortgezet en het Hoger Bouwkunstonderricht, Rotterdam*, 3 (november 1949) 3, pp. 9-12
- 'Zonder Koos van den Griend', *Cinemagia*, 1 (februari 1950) 1, pp. 4-7.

- ‘beeld’, *Cinemagia*, 1 (oktober 1950) 4, pp. 7-10
- ‘Afdeling III’, *De hanekraai. Maandblad Haagsche Academieclub*, december 1950-januari 1951, pp. 15-19
- ‘Paul Citroen gezien door Paul Schuitema’, *Paul Citroen gezien door...*, 's -Gravenhage 1956, z.p.
- ‘beton in de kunst’, *Cement*, 11 (februari 1959), 1 pp. 32-37
- ‘Kwaliteit van de documentaire als uitgangspunt nemen’, *Elseviers Weekblad*, 26 december 1959, p. 47
- ‘Royal College of Art behoeft niet zo hemelhoog geprezen. Liet B. Majorick zich imponeren door outillage?’, *Vrij Nederland*, 20 (9 april 1960) 33, p. 7
- ‘De foto’, *25 jaar Kunst & Cultuur. Jubileumnummer van de Kroniek voor Kunst & Cultuur*, nr. 7-8 (1960), pp. 135-143
- ‘Neue Typografie um 1930’, *Neue Grafik*, 11. Ausgabe (Dezember 1961), pp. 2-21. Ook opgenomen in kat. tent. *Paul Schuitema. Ein Pionier der holländischen Avantgarde*, Kunstgewerbemuseum, Zürich 22/9 - 22/10/1967, z.p.
- ‘Paul Schuitema: werken vanuit een gerichtheid die niet passé kan worden. Open brief aan Rolf Mager n.a.v. zijn artikel: Een uiteenzetting met een oude rebel. Het werk van Paul Schuitema uit 1930’, *Ariadne*, 20 (11 augustus 1965) 32, pp. 808-809
- ‘Paul Schuitema over zijn nieuwe kleurtheorie’, *Het Vaderland*, 27 oktober 1965, p. 9
- *Syst-O-Color*, Den Haag 1965
- ‘A statement’, *Circuit. The Magazine of the West of England College of Art*, autumn 1966, pp. 1-5
- ‘the syst-o-color (s-o-c) system’, *Art & Project Bulletin*, nr. 5 (1969), z.p.
- ‘Typo-Foto-Montage’, z.j. (geschreven voor een *brochure van drukkerij C. Chevalier te Rotterdam*, maar alleen in drukproef bewaard gebleven)

B. Publicaties over Paul Schuitema

- Administratie van De 8 en Opbouw, ‘Mededeeling van de administratie’,

De 8 en Opbouw, 4 (30 september 1933) 20, z.p.
- Ar(onson), 'Een eere-saluut', *Meer Baet*, 3 (maart 1931) 4, p. 873
- Aronson, 'Tentoonstelling Foto en Fotomontage', *Meer Baet*, 3 (april 1931) 5, p. 912
- J. van de Beek, G. Smienk, 'Ir. J.B. van Loghem b.i. architect 1881-1940', overdruk uit *Plan*, 12, 1971
- D.A.M. Binnendijk (e.a.), *Balans – Algemeen Jaarboek der Nederlandsche Kunsten 1930-1931*, Maastricht 1931
- Bodon, 'Aluminium meubelen', *De 8 en Opbouw,* 5 (17 maart 1934) 6, pp. 51-52
- A. B(oer), 'Moderne foto's en drukwerken te Utrecht', *Bedrijfsfotografie*, 13 (13 november 1931) 23, pp. 424-426
- A. B(oer), 'Internationale fototentoonstelling te Leiden en Utrecht', *Focus*, 19 (10 december 1932) 25, pp. 731-734
- F. Bool, 'Paul Schuitema 1897-1973', *De Groene Amsterdammer*, 97 (14 november 1973) 46, p. 14
- C. Boost, *Dutch art today – film*, Amsterdam z.j.
- M. ter Braak, *De absolute film*, Rotterdam 1931
- P. Br(omberg), 'Expositie van d 3 stalen meubilair bij Gogarn te Rotterdam', *Binnenhuis*, 14 (14 juli 1932) 14, pp. 107-108
- P. Bromberg, *Practische woning inrichting. Een handleiding voor iedereen*, Amsterdam 1933
- P. Br(omberg), 'Expositie van het metalen meubel d 3', *Binnenhuis*, 16 (22 februari 1934) 4, pp. 26-28
- P. Br(omberg), 'De 32e Utrechtse Jaarbeurs', *Binnenhuis*, 17 (21 maart 1935) 6, pp. 45-48
- C. Broos, *Piet Zwart*, cat. Tent. Haags Gemeentemuseum 1973
- W. Brouwer, 'Aan Paul Schuitema te Rotterdam', *Schoonheid en Opvoeding*, 23 (maart 1929) 2, pp. 27-28
- W. Brusse, 'De kunst van het tentoonstellen', *De 8 en Opbouw*, 11 (16 november 1940) 23-24, pp. 201-214
- C., '"Partisanenlied" van Paul Schuitema als kleurenfilm', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 21 (11 juli 1947) 41, p. 8
- Centrale Bond Transportarbeiders, *Verslag van de verrichtingen en werkzaamheden gedurende de jaren 1930-1931*, Rotterdam 1931
- D. Couvée, Kerstnummer 52 *Drukkersweekblad en Autolijn 1965*, p.

135 en 149
- K. D(oelman), ‘Beschouwing over hout- en linoleumsneden’, *De Vonk*, 1 (maart 1925) 5, pp. 4-9
- A. V(an) D(omburg), ‘Twee films van Paul Schuitema’, *De nieuwe film*, 1 (6 juli 1946) 2, p. 7
- A. Van Domburg, ‘Vier Nederlandsche films’, *De nieuwe film*, 1 (september-oktober 1946) 3-4, pp. 2-3
- D. Dooijes, ‘Piet Zwart en Paul Schuitema en de nieuwe Nederlandse typografie’, *Drukkersweekblad*, 50 (4 mei 1962) 19, pp. 498-499. Ook opgenomen in: *Over typografie en grafische kunst. Bloemlezing uit artikelen verschenen in de jaren 1953-66 hoofdzakelijk in het Drukkersweekblad*, Amsterdam 1966, pp. 62-66
- D. Dooijes, ‘Typografie-tentoonstellingen in Amsterdamse en Haagse musea’, *Drukkersweekblad*, 53 (18 juni 1965) 25, pp. 676-677
- D. Dooijes, Pieter Brattinga, *A history of the Dutch poster*, Amsterdam 1968
- D. Elffers, ‘Ontwerpers en fotografie’, *Speciaal nummer van Prisma der Kunsten ter gelegenheid van de tentoonstelling foto ’37*, Amsterdam 1937, pp. 108-110
- ‘”Enci” van mergel tot cement’, *Officieel Orgaan van het Genootschap voor Reclame*, november 1934, p. 371
- C.W. Geleedts, ‘Modern drukwerk en foto’s’, *De Tampon*, 12 (kerstnummer 1931) 1-3, p. 116-122
- K. Gerstner, M. Kutter, *Die neue Grafik nach ihren Ursprüngen, ihrem Werden, ihren Eigenheiten, ihren Problemen, ihren Erscheiningsformen und ihren zukünftigen Möglichkeiten*, Teufen 1959
- W.F. Gouwe, *Ruimte. Jaarboek van de Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst 1929*, Rotterdam 1929
- W.F. Gouwe, *Werk. Jaarboek van de Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst 1930*, Rotterdam 1931
- W.F. Gouwe, *Het ontwerpen van postzegels 1852-1952*, Den Haag 1953
- H. de Haas, *Vijf eeuwen Nederlandsche boekdrukkunst*, Amsterdam 1971
- N. de Haas, ‘fotografie’, *De 8 en Opbouw*, 7 (8 februari 1936) 3, pp. 25-36

- H. van Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium*, Amsterdam 1963
- P. Hefting, 'Postzegel-kunst', *Museumjournaal*, 15 (november 1970) 5, pp. 244-251
- 'Internationale prijsvraag voor de beste aluminiumstoel', *De 8 en Opbouw,* 4 (23 december 1933) 26, p. 235
- H.L.C. Jaffé, 'Najaarsbeurs Utrecht 1941', *De 8 en Opbouw*, 12 (november 1941) 11, pp. 145-146
- H.L.C. Jaffé, 'De functionele typografie in Nederland', *Amor librorum, bibliographic and other essays, a tribute to Abraham Horodisch on his sixtieth birthday*, Amsterdam 1958, pp. 157-166
- K., 'Lezingen P. Schuitema: Kunst in het dagelijksch leven', *De Brandaris, orgaan der volksontwikkelingsclubs van Ons Huis te Rotterdam*, 4 (april 1929) 6, pp. 82-84
- d. K., 'Gisteren en vandaag', *De Brandaris*, 4 (juli 1929) 9, pp. 104-108
- Kerstnummer 48 *Drukkersweekblad eb Autolijn* 1961, p. 48
- 'Kersttentoonstelling van schilderijen', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 25 december 1927, Ochtendblad B, p. 1
- (G. Kiljan), 'De kunst van het verleden en de kunst der toekomst. De Heer Kiljan spreekt voor Arti et Industriae over actueele problemen', *Schoonheid en Opvoeding*, 23 (maart 1929) 2, pp. 17-23
- Kiljan, 'Catalogus van de firma Wijnbeek & Zonen', *De 8 en Opbouw*, 6 (27 april 1935) 9, p. 104
- B. Knol, 'Schots en scheef (n.a.v. de tentoonstelling der heeren Kiljan, Schuitema en Zwart)', *De Reclame*, 10 (mei 1931) 5, p. 223
- G. Wzn. Knuttel, 'Reclame', *Wendingen*, 12 (1931) 2
- J.B. van Loghem, 'Functionalisme', *De 8 en Opbouw*, 7 (4 juli 1936) 13-14, pp. 10-15
- N. Luning Prak, 'De ontwikkeling van het Nieuwe Bouwen', cat. tent. *Bouwen '20-'40. De Nederlandse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, pp. 29-49
- J.Th. M., 'Showroom Eternit, Amsterdam', *Technische Bouwblad*, jrg. 1953-1954 (30 januari 1954) 9
- C. Magelhaes, *Nederlandse fotografie. De eerste honderd jaar*, Utrecht/Antwerpen 1969

- R. Mager, ‘Een uiteenzetting met een oude rebel. Het werk van Paul Schuitema uit 1930’, *Ariadne*, 20 (7 juli 1965) 27, pp. 714-716
- B. Majorick, *Ontwerpen en verwerpen. Industriële vormgeving als noodzaak*, Amsterdam 1959
- F.A. Mercer, W. Gaunt (ed.), *Posters & Publicity 1929. Fine Printing & Design. ‘Commercial Art’ Annual*, London 1929
- M(erkelbach), ‘Bijkantoor van de Firma R. Mees & Zoonen aan de ’s Gravendijkwal te Rotterdam. Architecten Brinkman en van der Vlugt’, *De 8 en Opbouw*, 3 (1 april 1932) 7, pp. 63-66
- B. Meijer, *Van onder op! Vooroorlogse herinneringen van een Rotterdams arbeider*, Rotterdam 1971
- B. Modderman, ‘Allegorische en luchtpostzegels’, *Drukkersweekblad*, kerstnummer 1932, pp. 38-42
- Chr. De Moor, *Postzegelkunst. De vormgeving van de Nederlandse postzegel*, Den Haag 1960
- J. Müller-Brockmann, *A history of visual communication*, Teufen 1971
- J. en S. Müller-Brockmann, *Geschichte des Plakats*, Zürich 1971
- E. Neumann, ‘Typografie, Graphik und Werbing am Bauhaus’, *Neue Grafik,* 17-18. Ausgabe (Februar 1965), pp. 29-70
- E. Neumann, *Functional Graphic Design in the 20’s*, New York 1967
- J. N(iegeman), Zonder titel, *De 8 en Opbouw*, 9 (6 augustus 1938) 16, p. 158
- ‘Nieuwe affiches’, *Het Volk*, 27 april 1931
- (A.J.D.) v(an) O(osten), ‘Experimenten met filmkleuren’, *’t Getouw*, 5 (kerstnummer 1948) 11-12, pp. 42-43
- R. van Oven, ‘Moderne reclame’, *Binnenhuis*, 13 (30 juli 1931) 16, p. 135
- G.W. Ovink, ‘Anderhalve eeuw boektypografie in Nederland’, *Anderhalve eeuw boektypografie 1815-1965*, Amsterdam 1965, pp. 331-404
- A.P. Prins, *‘Reisjournaal van de studiereis 1931*, *Nieuw-Rusland*, 3 (november-december 1931) 5, pp. 37-40
- Puissant, ‘Experimentele filmkunst’, *V.B.O. Kontakt*, 2 (november 1949), z.p.
- Heinz en Bodo Rasch, *Gefesselter Blick – 25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung*, Stuttgart 1930
- ‘Reclame-boekje De Vries Robbé Betondak’, *Officieel Orgaan van het*

Genootschap voor Reclame, maart 1935, p. 87
- B.R., 'Bauen in Holland. Zu dem Buch von ir. J.B. van Loghem, Rotterdam', *Zirkel*, 1933, 2-3, pp. 48-49
- Redactie, 'Afdeling bouwmaterialen op de Jaarbeurs te Utrecht', *De 8 en Opbouw*, 5 (17 maart 1934) 6, pp. 50-51
- H. Reedijk, 'De invloed van vorm en theorie op het Nieuwe Bouwen '20-'40', cat. tent. *Bouwen '20-'40. De Nederlandse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, pp. 50-67
- J. Rempt, *Omtrent kleur. Studie over kleur. Functie van kleur in de 20ste eeuwse kunst*, ogepubliceerde doctoraalscriptie, Universiteit Leiden 1968
- F. Roh, J. Tschichold, *Foto-Auge – 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart 1929
- H. Rosen, 'Fotomontage auf der Briefmarke. Ausgabe 1931-32', *Die Form*, 7 (15 Dezember 1932) 12, pp. 389-390
- Z. Rossmann, *Pismo a fotografie v reklame*, Brno 1938
- J. S., 'Bij de afbeeldingen', *Boekcier. Mededelingen van den Nederlandschen Exlibris-kring*, 2 (1 december 1933) 10, pp. 49-51
- W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Köln 1967
- H. Scholte, *Nederlandsche filmkunst*, Rotterdam 1931
- J. Schwencke, *Exlibriskunde. Een nieuwe kunstwetenschap met een beschrijvende bibliografie van het exlibris in Nederland en België 1837-1946*, Amsterdam 1947
- H. Spencer, *Pioneers of modern typography*, London 1969
- (Mart Stam), 'De stoel gedurende de laatste 40 jaar', *De 8 en Opbouw*, 6 (5 januari 1935) 1, pp. 1-8
- 'Stand Zwitsersche inzending. Architect F. Röntgen', *De 8 en Opbouw*, 8 (13 maart 1937) 5., p. 36
- H.J. v. T., 'Waarom kunst?', *De Brandaris*, 7 (april 1932) 8, pp. 108-109
- 'Tentoonstelling van moderne fotokunst te Rotterdam', *Focus*, 16 (19 januari 1929) 2, p. 33
- 'Tentoonstelling in de "Rotterdamschen Kring"', *Lux de camera*, 40 (26 januari 1929) 2, pp. 23-24
- 'Tentoonstelling "De Weg"', *Binnenhuis en Buitenwereld*, 20 (juli 1938) 7, pp. 76-77

- J. Tschichold, *Die neue Typografie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin 1928
- J. Tschichold, 'New life in print', *Commercial Art*, 9 (July 1930) 49, pp. 2-20
- J. Tschichold, 'The composite photograph and its place in advertising', *Commercial Art*, 9 (December 1930) 54, pp. 236-249
- J. Tschichold, *Einde Stunde Druckgestaltung. Grundbegriffe der neuen Typographie in Bildbeispielen für Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliofilen*, Stuttgart 1930
- O. Van Tusssenbroek, 'Industrieele fotokunst. Georganiseerde reclamecampagnes voor handel en industrie door middel van foto's', *De Groene Amsterdammer*, 56 (6 februari 1932) 2853, pp. 10-11
- Typo, 'Gisteren, vandaag, morgen. Over foto-typografie enz.'. *De Reclame*, 8 (januari 1929) 1, pp. 19-20
- Vereniging tot bevordering van het aesthetisch element in het voortgezet onderwijs, *Beeldende kunst. Het leren zien en begrijpen*, dl. 1, Rotterdam 1935
- J.D. Voskuil, 'Internationaal reclamedrukwerk, Fotos en Fotomontages', *De Groene Amsterdammer*, 55 (4 juli 1931) 2822, p. 9
- 'Wat de N.V. Berkel's Patent doet. Een vorbeeld ter navolging', *Meer Baet*, 1 (mei 1929) 6, pp. 154-155
- J. de Werd, 'Paul Schuitema', *Studio. Officieel weekblad van de Katholieke Radio-Omroep*, 8-14 november 1970, pp. 21-23
- H. Wescher, *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittel*, Köln 1968
- B.B. Westerhuis, 'Parade er minnaars', *Forum – Maandblad voor architectuur en gebonden kunst*, 9 (juli 1954) 7, pp. 273-295
- M. Wilmink, 'Reclame-typografie over hedendaagsche stroomingen, elementaire typografie', *De Reclame*, 6 (januari 1927) 1, pp. 36-40
- M. Wilmink, 'Relame-typografie, over oude en nieuwe mogelijkheden, besprekingen van drukwerken en tijdschriften', *De Reclame*, 7 (januari 1928) 1, pp. 25-29
- M. Wilmink, 'Fotografie, reclame, typografie', *De Reclame*, 7 (maart 1928) 3, pp. 126-129
- B. Wissing, 'Paul Schuitema', *Typographica*, 8 (december 1963) pp. 35-46

- B. Wissing, '"Syst-O-Color" van Paul Schuitema – 9999 kleuren direct analyseerbaar dankzij uniek coderingssysteem', *Revue der Reclame*, 25 (18 augustus 1965) 16, pp. 629-630
- B. Wissing, 'The well-tempered colourcord', *Penrose Annual*, 59 (1966), pp. 121-124
- P. Zwart, 'Fotovisie', *Wereldkroniek*, nr. 1915 (20 december 1930), pp. 1061-1064
- P. Zwart, 'Gereinigde fotografie', bijzonder nummer van de *Kroniek voor Kunst en cultuur*, Amsterdam 1948, pp. 4-8

C. Gebruikte lezingen van Paul Schuitema

- *Over moderne kunst*, 1927
- Lezing zonder titel en jaartal, vermoedelijk omstreeks 1930 voor arbeiders gehouden.
- Lezing zonder titel en jaartal, vermoedelijk in 1932 gehouden bij de vertoning van het filmisch verslag van zijn reis naar de Sovjet-Unie voor het Genootschap Nederland-Nieuw Rusland.
- *Voordracht foto '37*, Den Haag, 9 september 1937
- *The influence of 'De Stijl' on the new typography*, ongedateerde Nederlandse en Engelstalige versie.

Tentoonstellingen

A. Solotentoonstellingen

- *Foto's, typo-foto's, fotomontages van Paul Schuitema*, toonkamer van drukkerij C. Chevalier, Rotterdam 1935
- *Tekeningen en grafiek van Paul Schuitema*, Prentenkabinet der Rijks-universiteit te Leiden, 2 november-8 december 1957
- Kunstcentrum 't Venster, Rotterdam, 23 februari-14 maart 1965
- *Paul Schuitema*, Stedelijk Museum, Amsterdam 11 juni-11 juli 1965
- *Tentoonstelling van het vierkleurensysteem Syst-O-Color van Paul Schuitema*, Galerie Al-Veka, Den Haag, 23 oktober-12 november 1965
- *Paul Schuitema. Ein Pionier der holländische Avantgarde*, Kunstgewer-bemuseum, Zürich, 22 september-22 oktober 1967
- *Paul Schuitema*, Galerie Inart, Amsterdam, 3-20 mei 1972

B. Groepstentoonstellingen

Onderstaande lijst maakt geen aanspraak op volledigheid. Jaarbeurzen of industrietentoonstellingen met door Schuitema ontworpen stands zijn niet opgenomen en ook de tentoonstellingen van en met 'd 3' meubelen ontbreken. Slechts die tentoonstellingen van de 'ring neue werbegestalter' zijn opgenomen, waarvan met zekerheid kon worden vastgesteld dat Schuitema er aan heeft deelgenomen.

- *'13' Tentoonstelling van schilderijen en beeldhouwwerk*, Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen, Rotterdam, 25-32 december 1927
- *ring neuer werbegestalter*, Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen, Rotterdam, kerstweek 1928
- *Moderne fotokunst*, Rotterdamsche Kring, Rotterdam, 5-19 januari 1929
- *Mobiele meubelen en bruikbare gebruiksvoorwerpen*, Rotterdamsche Kunstkring, Rotterdam, september 1929
- *Typographie*, ehem. Kunstgewerbemuseum, Berlin, april 1929
- *Internationale Ausstellung des deutschen Werkbunds Film und Foto*, Stuttgart, 18 mei-7 juli 1929
- *Sonderschau Neue Typografie. Ring neuer Werbegestalter*, Ausstellung am Adolf-Mittag-See, Magdeburg, 3-19 augustus 1929
- *Neue Typografie*, Museum Folkwang, Essen, 22 september-20 oktober 1929
- *Ausstellung der Sammlung Jan Tschichold. Plakate der Avant-garde*, Graphisches Kabinett, München, 24 januari-10 februari 1930
- *Neue Werbegraphik*, Gewerbemuseum, Basel, 30 maart-27 april 1930
- *Internationale Ausstellung Das Lichtbild*, München, juni-september 1930
- *Internationale tentoonstelling socialistische kunst heden*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 8 november-8 december 1930
- *Fotomontage*, Lichthof des ehem. Kunstgewerbemuseums, Berlin, 25 april-31 mei 1931
- *G. Kiljan, Paul Schuitema, Piet Zwart. Tentoonstelling van foto, foto-montage, fotoreclame*, Rotterdamsche Kring, Rotterdam, 4-18 april 1931

- *Internationale Ausstellung Kunst der Werbung*, Ausstellungshallen, Essen, 30 mei-5 juli 1931
- *Internationaal reclamedrukwerk, foto's en fotomontages*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 20 juni-13 juli 1931
- *Modern drukwerk en foto's*, Gebouw voor de Kunst, Utrecht, 1-22 november 1931
- *Exposition internationale de la photographie*, Palais des Beaux-Arts, Brussel, 2-31 juli 1932
- *Internationale fototentoonstelling*, Lakenhal, Leiden 1932 en Kunstzaal Van Hasselt, Rotterdam 26 november 1932-...
- *Hedendaagse Nederlandse kunst,* Museum van moderne Westerse kunst, Moskou, 30 april-30 juni 1932
- *Tentoonstelling Opbouw*, Studio '32, Rotterdam 1934
- *Modern schilderwerk, grafiek, reclame, fotografie*, Nieuwe Kunstschool, Amsterdam, 1-28 februari 1935
- *Reclamekunst*, Stedelijke Museum, Amsterdam, 25 oktober-24 november 1935
- *Mezinárodní Výstava Fotografie*, Praag, 6 brezen-3 duben 1936
- *foto '37,* Stedelijk Museum, Amsterdam, 19 juni-12 september 1937
- *Foto '48*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1 oktober-8 november 1948
- *Tentoonstelling Wassenaar*, Kunstcentrum Duinrell, Wassenaar, 15 januari-15 februari 1949
- *60 jaren Nederlandsche affiches*, Arti et Amicitiae, Amsterdam 23 mei-10 juni 1951
- *Fotoschouw '52*, Gemeentemuseum, Den Haag, 17 mei-25 juni 1952
- *Gedrukt in Nederland. Vijf eeuwen letter, beeld en band,* Amsterdam, 11 juni-11 september 1960
- *Werbegraphik 1920-1930*, Göppinger Galerie, Frankfurt a.M., 27 juni-20 juli 1963
- *i 10 – internationale avantgarde 1927-1929*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 18 oktober-18 november 1963
- *Dokumenta III*, Staatliche Werkkunstschule, Kassel, 22 augustus-31 oktober 1964
- *Toegepaste kunst 1880-heden*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 23 juli-19 september 1965
- *Affiches honderd jaar kunstleven in Den Haag*, *1866-1966*, Gemeen-

temuseum, Den Haag, 6 april-30 mei 1966
- *Typomundus 20*, New York 1966
- *Tiende tentoonstelling van beeldende kunst op het Waarhied Festival*, RAI, Amsterdam, 20 oktober 1968
- *Project Katshoek*, Rotterdam, december 1968
- *Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Stadttheater, Ingolstadt, 11 januari-5 februari 1969
- *Nederlandse fotografie. De eerste honderd jaar*, Noord-Brabants Museum, 's-Hertogenbosch, 29 januari-16 maart 1969
- *Paul Schuitema: syst-o-color systeem, alfabet, grafiek. Aldo v.d. Nieuwelaar: lampen*, Galerie Art & Project, 12 februari-15 maart 1969
- *Made in Holland*, Pluskern, Gent, 29 mei-24 juni 1969
- *Manifesti d'Arte (Biennale di Venezia)*, Sala delle Colonne, Venezia, 1-21 september 1969
- *Fotoportret*, Gemeentemuseum, Den Haag, 6 februari-3 mei 1970
- *Honderd jaar fotografie 1839-1939*, Nederlandse Kunststichting, Amsterdam 1970
- *Internationale Plakate 1871-1971*, Haus der Kunst, München, 9 oktober 1971-2 januari 1972
- *Naar de foto*, Kunsthistorisch Instituut, Amsterdam, 6-27 april 1973
- *Die zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts*, Kunstgewerbemuseum, Zürich, 25 mei-15 september 1973
- *Letterpret*, Hedendaagse Kunst, Utrecht, 29 september-9 november 1973
- *Varianten. Abstrakt-geometrische kunst in Nederland*, Nederlandse Kunststichting, Amsterdam 1973-1974

© Flip Bool 1974. Opnieuw gepubliceerd als PDF in 2016 door de Stichting Designgeschiedenis Nederland met toestemming van de auteur.