

3. 'Mijn ontwerpen moeten gewoon bewegen': Jaap Drupsteen, VPRO-ontwerper 1971-1979

Grafische opleiding, 'Zwitserse' school

In 1960 start Jaap Drupsteen zijn studie aan de afdeling grafische vormgeving van de Academie voor Kunst en Industrie in Enschede. Er bestaat in Nederland op dat moment nog geen opleiding voor ontwerpen op audiovisueel gebied. Grafische vormgeving is in de tijd dat Drupsteen studeert nog een sterk afgebakende discipline. Hij leert letters ontwerpen en ontwerpt keurig volgens de heersende stijl van die tijd; de zogenaamde 'Zwitserse' school. De 'Zwitserse' school is een voortzetting van stijlen als Bauhaus en het constructivisme van begin van de twintigste eeuw. In onder andere Zwitserland en de Verenigde Staten konden deze stromingen zich zonder onderbreking van de Tweede Wereldoorlog verder ontwikkelen in een stijl die ook wel internationale school of functionalisme word genoemd. Het achterliggende ideaal is dat vormgeving universeel en tijdloos moet zijn. De vorm is ondergeschikt aan de inhoud en het gebruik van versierselen en ornamenten zijn uit den boze. Nederlandse vertegenwoordigers van de internationale school zijn bijvoorbeeld Wim Crouwel, Jurriaan Schofer en Ben Bos. Hun werk wordt in de jaren zestig op grote schaal door minder goede ontwerpers gekopieerd, waardoor 'dat naar eenvoud en helderheid strevende idioom degradeerde tot dooie invuloefeningen', aldus Drupsteen.¹

Drupsteen begint zich in zijn derde jaar op de academie los te maken van de strenge regels van de 'Zwitserse' school. 'Ik had een vreemde voorkeur voor kitschelementen. Dat was strikt tegen de regels.'² Hij verzet zich ook tegen de strenge afbakening van grafische vormgeving door bijvoorbeeld fotografie te gebruiken in zijn grafische ontwerpen. Dat is niet toegestaan op de academie en wordt door zijn docenten niet gewaardeerd. Ondanks dit verzet haalt Drupsteen zijn examens. Zijn ouders krijgen wel te horen dat hun zoon niet zo'n goede grafisch ontwerper zal worden, maar misschien wel een aardige fotograaf.³ Als Drupsteen in 1964 afstudeert heeft hij zowel de 'Zwitserse' school onder de knie, als ook een eigen stijl die overeenkomsten heeft met vormgeving van de opkomende populaire jongerencultuur in de jaren zestig. Deze is in tegenstelling tot het 'Zwitserse' vrij van dogma's en regels, leent elementen van stijlen uit het verleden en gebruikt volop versierselen en ornamenten. Vormgeving moet individualistisch, subjectief en vrolijk zijn volgens deze generatie.⁴ In Nederland ontwikkelt deze stijl zich met name in jongerenblad *Hitweek* (later *Aloha*) waar bijvoorbeeld art deco-actige versieringen en letters gebruikt worden.

NTS: grafische vormgeving voor televisie

Drupsteen komt voor het eerst in aanraking met televisievormgeving tijdens zijn studie. Op de afdeling waar affiches ontworpen en gedrukt worden hangen op een dag een aantal zwart-wit ontwerpen op televisieformaat met teksten als 'storing' erop. Drupsteen realiseert zich dan voor het eerst 'dat dat [televisie] een gebied is met ontzettend brede uitlooptmogelijkheden'.⁵ Na zijn studie komt hij te werken op de afdeling grafisch ontwerp van de Nederlandse Televisie Stichting, waar dit soort titelkaarten gemaakt worden. De afdeling is verantwoordelijk voor alle grafische vormgeving op de Nederlandse televisie, want net als studio's, techniek en technici is grafische vormgeving onderdeel van de faciliteiten die de NTS voor de omroepverenigingen verzorgt.

Drupsteen wordt op de grafische afdeling aangenomen voor het drukken van titelkaarten. Er heerst een strenge hiërarchie op de afdeling en er is weinig ruimte voor experimenten. Net als op de academie, is de 'Zwitserse' school bij de NTS-ontwerpers populair. Drupsteen begint als ontwerper C, de laagste categorie en houdt zich voornamelijk bezig met kleine opdrachten en typografie. 'Toen ik me aanmeldde voor de baan, bijna direct na afstuderen, keken ze nauwelijks naar de kwaliteiten van mijn ontwerpen of mijn ideeën, ze wilden alleen zien of mijn letters er goed uitzagen. En dat deden ze, ze waren ruim voldoende'.⁶

De grafische afdeling ligt vlak naast de studio's. In de uren dat decors op- en afgebouwd worden, staan de regie-ruimtes leeg, worden camera's niet gebruikt en hebben technici de tijd om te experimenteren. Drupsteen zorgt dat hij op die momenten in de studio is en leert zo meer over de mogelijkheden van de techniek. In de studio's staat onder andere een machine waarmee op helderheid 'gekeyed' kan worden ('lumakeyen') die door regisseur Bob Rooyens voor het eerst wordt gebruikt in het muziekprogramma HOOFDSTUK (AVRO, 1965). In 1967 komt er een kleurenstudio waarin voor het eerst door de NTS met kleurenopnames wordt geëxperimenteerd. Drupsteen ziet het potentieel van technische experimenten en speciale effecten voor grafische vormgeving op televisie: 'Ik dacht bij mezelf, dat is mijn specialisme. In essentie had dat veel meer te maken met televisie grafiek dan de manier waarop de grafische afdeling werkte, waar ze beelden maakten die voor de camera opgehouden werden. De kleurenstudio's waren waar het daadwerkelijke proces plaatsvond, dat was waar ik moest zijn als ik echt wilde ontwerpen voor televisie'.⁷

Van titelkaart tot vorm-concept

In 1968 komt Dimitri Frenkel Frank naar de grafische afdeling van de NTS met een opdracht die Drupsteens carrière sterk zal beïnvloeden. De jonge ontwerper heeft al eerder titels gemaakt voor andere programma's van Frenkel Frank en daarom komt de regisseur deze keer weer bij Drupsteen met de opdracht voor zijn nieuwe programma HADIMASSA (VARA, 1968-1972). Maar in plaats van een aantal simpele titelkaarten en een aftiteling zoals voor de meeste programma's gebruikelijk is, wil Frenkel Frank een complete programmavormgeving, een 'vorm-concept,

clean, spiritueel, prachtig, tussenteksten met een soort modieuze impact.⁸ HADIMASSA is een programma waarin de actualiteiten op een humoristische manier behandeld worden in sketches van onder andere Ton van Duinhoven, Annemarie Oster en het duo Van Kooten en De Bie. Eigenlijk is het een veel te grote opdracht voor een C-ontwerper, maar Drupsteen houdt wijselijk zijn mond en laat de opdracht niet aan zijn neus voorbij gaan.⁹

Voor het tweede seizoen ontwerpt Drupsteen een vorm-concept voor het programma die een grote impact zullen hebben. Hij gebruikt de letter Windsor Elongated en ontwerpt een logo voor het programma. Die letter en het logo komen op verschillende manieren in de vormgeving van het programma terug. Zo zijn er klassieke tussentitels die een nieuw programma-item aankondigen en zijn er titelkaarten met onzinteksten die op willekeurige momenten in beeld komen. Het programma is door de satirische inhoud spraakmakend, maar ook de vormgeving kan op aandacht van de pers rekenen. 'Voor de eerste keer ooit noemde een televisie recensent de grafiek die in een programma gebruikt werd. Dat was een doorbraak voor de afdeling: we werden erkend. In die tijd werd ik de man van HADIMASSA genoemd.¹⁰ De positie van Drupsteen op de grafische afdeling van de NTS verandert door het succes van de HADIMASSA-vormgeving. Drupsteen wordt gevraagd door allerlei andere regisseurs voor grote opdrachten. Het bezorgt de chef van de afdeling een raar probleem, en hij promoveert Drupsteen van ontwerper categorie C naar categorie B.¹¹

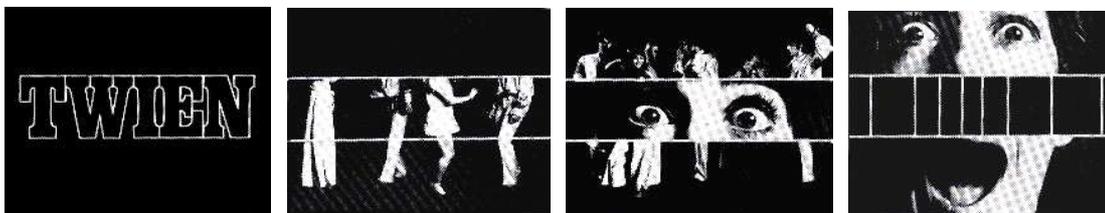


3. 1 HADIMASSA titelkaarten uit 1969, links is het programmalogo, de andere drie zijn tussentitels

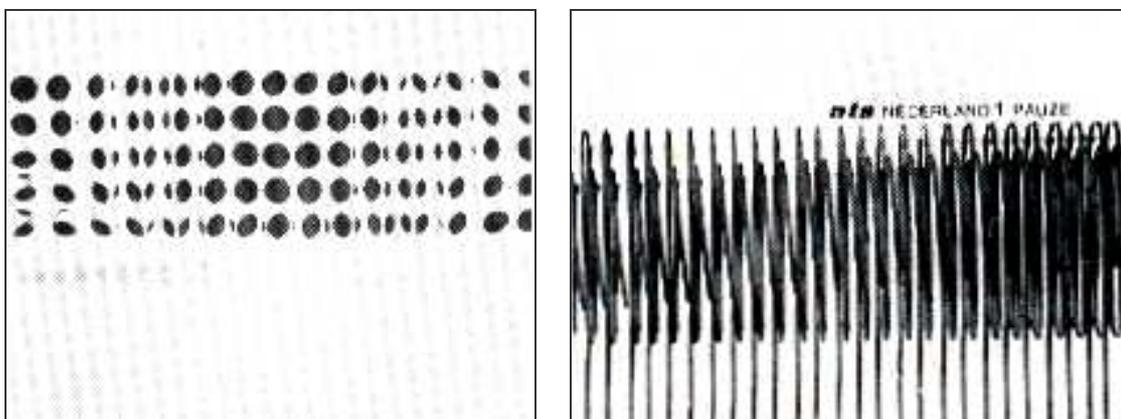
HADIMASSA is niet het eerste programma waarin de vormgeving zo opvallend is. In 1967 zijn er al twee programma's geweest met een vergelijkbare grote rol voor televisievormgeving. Ten eerste zijn er de muziekprogramma's geregisseerd door Bob Rooyens en in het bijzonder de speciale 'batman'-thema uitzending op 25 februari van MOEF GA-GA (AVRO). Over de opnames van de artiesten in het decor van Massimo Götz monteert Rooyens titels van Drupsteens NTS-collega Hans de Cocq. Deze titels worden, door middel van de 'lumakey' techniek ingevuld met shots van de Beatgirls (danseressen) of de optredende artiest. Het is een van de eerste programma's waarin grafiek, regie (speciale effecten) en decor allemaal perfect op elkaar afgestemd zijn. Later dat jaar is er nog een programma dat opvalt door de vormgeving, namelijk HOEPLA (VPRO, 28-7 tot 23-11 1967) van Wim T. Schippers, Wim van der Linden en Hans Verhagen. Titelkaarten worden bijvoorbeeld lukraak door het programma gemonteerd en

hebben vaak niets te maken met de inhoud van het programma. Over een interview wordt een ruis gezet, waardoor het gesprek onverstaaanbaar is. Het doel is – in tegenstelling tot MOEF GA-GA- om grafiek, regie en decor zo min mogelijk met elkaar in overeenstemming te laten zijn. Met het doorbreken van conventies zoals die gelden voor televisie, proberen de programmamakers van HOEPLA tot een zogenaamde anti-kunst te komen, waarmee ze aansluiten bij de internationale Fluxus beweging. Wat zowel MOEF GA-GA, HOEPLA en HADIMASSA met elkaar gemeen hebben, is dat de grafiek voor het eerst een belangrijke en inhoudelijke rol speelt in het programma.

Na HADIMASSA volgen er voor Drupsteen meer grote opdrachten waarbij zowel zijn 'Zwitserse' achtergrond als zijn meer vrijere opvattingen over televisiegrafiek te herkennen zijn. In zijn ontwerp van een NTS-netaanduiding is duidelijk de invloed van de 'Zwitserse' school te herkennen door het gebruik van een raster en geometrische vormen. Tegelijkertijd geeft hij - door het gebruik van een vervormend stuk glas- het geordende ontwerp toch een beetje een psychedelisch effect. De leader voor het jongerenprogramma TWIEN (NCRV, 1966-70) is ook opgebouwd volgens een stramien, maar valt op door de vrije combinatie van grafiek en fotografie en de perfecte timing van beeld en geluid. De combinatie van enerzijds structuur zoals die volgens de internationale school geliefd is en anderzijds technieken en ornamenten die deze structuur doorbreken zal typerend blijken voor Drupsteens ontwerpen. Zelf zegt hij het als volgt: 'Een hybride is altijd goed.'¹²

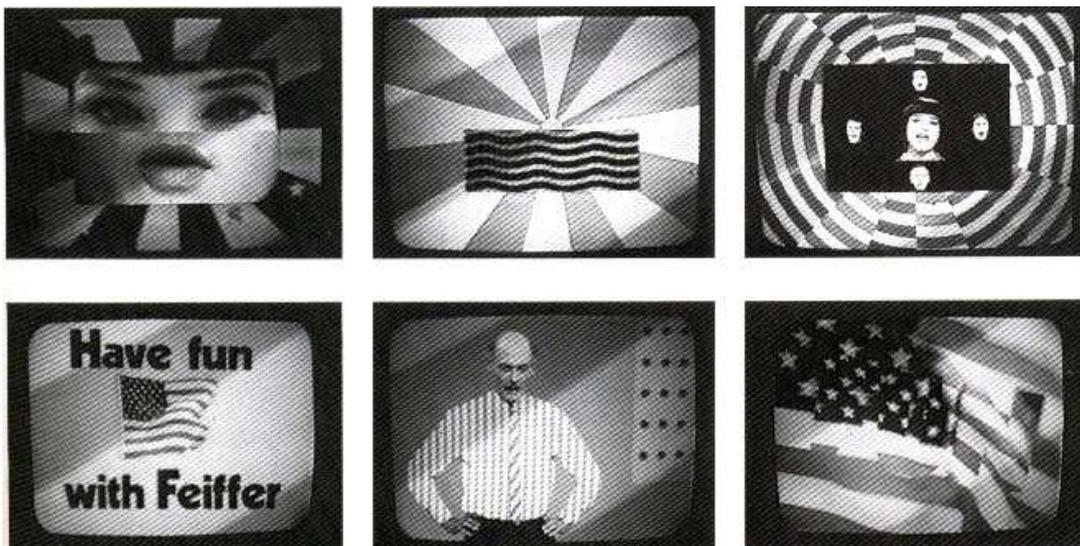


3.2 Titelkaarten die gebruikt zijn voor de leader van TWIEN , uitgezonden vanaf 1969.



3.3 NTS Nederland 1 en 2 zenderaanduidingen uit 1970

In 1970 wordt Drupsteen gevraagd om mee te werken aan een VPRO-productie; DE ZEVEN DOODZONDEN VAN DE KLEINE BURGERMAN (VPRO, 1970) van regisseuse Annemarie Prins naar een stuk van Berthold Brecht en Kurt Weil. DE ZEVEN DOODZONDEN... is in technisch opzicht een zeer bijzondere productie. Het is de eerste Nederlandse productie die op video gemaakt is en ook de eerste waarin gebruikt wordt gemaakt van een nieuwe videoteknik waarmee op kleur in plaats van helderheid 'gekeyed' kan worden: het zogenaamde 'chromakeyen'. Drupsteen gebruikt die techniek om opnames van acteurs in een door hem ontworpen decor te plaatsen, wat is samengesteld uit fotografie en illustraties. Drupsteens opvallende vormgeving en het gebruik van speciale effecten valt wederom in goede aarde bij televisierecensenten.¹³ Drupsteen start ook in 1970 met de vormgeving van het VPRO-programma de JULES FEIFFER SHOW in samenwerking met NTS-collega Rob van den Berg die zich bezig houdt met de grafiek. Net als in DE ZEVEN DOODZONDEN... is Drupsteen hier meer een 'art-director' als een grafisch ontwerper. In de filmindustrie is het gebruikelijk dat een 'art-director' de gehele visuele en auditieve vormgeving van een film overziet en zich bezig houdt met alles van decors, kostuums, tot en met speciale effecten en muziek. Voor de Nederlandse televisie is het iets nieuws.¹⁴



3.4 Screenshots uit de leader van JULES FEIFFER SHOW

Geïnspireerd door de succesvolle vormgeving van DE ZEVEN DOODZONDEN VAN DE KLEINE BURGERMAN en de JULES FEIFFER SHOW wil Drupsteen verder experimenteren met trucage en daarmee mogelijkheden van televisievormgeving verbreden. Hij dient een soort onderzoeksvoorstel in bij de NOS- (voorheen NTS¹⁵) directie maar daar wordt niet op ingegaan. Drupsteens experimenten worden wel gewaardeerd, maar niet gezien als erg belangrijk voor de toekomst. 'Als je iets voor de eerste keer doet, wordt het beschouwd als een incident, niet de start van een nieuw genre', aldus de ontwerper.¹⁶ Teleurgesteld door deze afwijzing en met het

voorzicht zijn hele leven simpele titelkaarten te moeten blijven maken, dient Drupsteen zijn ontslag in.¹⁷

Designpolarisatie Tel Design

Na zijn vertrek bij de NOS begint Drupsteen in 1970 als ontwerper bij ontwerp bureau Tel Design Association in Den Haag. Tel Design is in 1962 door Jan Lucassen en Emile Truijen opgericht en is het eerste ontwerp bureau dat zich specialiseert in het ontwerpen van 'corporate identities'. In 1966 krijgt Tel Design de opdracht om een nieuwe huisstijl voor de Nederlandse Spoorwegen te ontwerpen. Het is een gigantische klus waarvoor Gert Dumbar aangenomen wordt. Door het succes van de opdracht NS huisstijl breidt Dumbar zijn team in 1967 vervolgens uit met Gertjan Leuvelink en René van Raalte. Het is Leuvelink die in 1970 zijn oud-klasgenoot Drupsteen binnenhaalt.

Gert Dumbar en daarmee ook Tel Design nemen ideeën uit zowel de gevestigde internationale school als ook invloeden van avant-gardistische ontwerpers als Jan van Toorn en Anthon Beeke over en tonen daarmee aan dat de twee stromingen elkaar niet noodzakelijkerwijs uitsluiten. Dumbar stelt het in 1973 als volgt: 'We zijn opzettelijk bezig een schizofreen beeld te scheppen van onszelf; een designpolarisatie in de gunstige zin van het woord. Het ene uiterste en het andere, [...] strenge typografie-en-illustratie tegenover avant-garde. Het blijkt dat die twee stromingen elkaar enorm stimuleren.'¹⁸ Drupsteen put in zijn ontwerpen ook uit beide stromingen en past dus goed binnen het ontwerpteam. Hij ontwerpt in de korte periode bij Tel Design onder andere een popart-achtige vormgeving van de landbouwmanifestatie in de Flevohof en hij verzorgt de vormgeving voor HBG-magazine. Van Van Raalte leert Drupsteen de techniek van het air-brushen wat hij later zal gaan gebruiken in zijn televisievormgeving voor de VPRO.¹⁹ Maar hij is niet erg gelukkig bij Tel Design: 'Ik merkte ineens dat ik bij televisie hoorde. Mijn ontwerpen moeten gewoon bewegen.'²⁰

De VPRO op zoek naar een grafisch gezicht

Terwijl Drupsteen bij Tel Design werkt, wordt er binnen de VPRO gesproken over hoe de veranderingen binnen de VPRO (waarover te lezen is in hoofdstuk 2) op de televisie naar buiten gebracht moeten worden. Het spreekt voor zich dat de inhoud van programma's verandert, maar men is ook op zoek naar hoe rond de programma's de veranderde identiteit van de omroep versterkt kan worden. Omroepverenigingen en ook de VPRO laten hun programma's aan elkaar praten door omroep(st)ers. Voor de VPRO is het duidelijk dat als ze zich willen onderscheiden en een jonger publiek willen bereiken, de VPRO-omroep(st)ers zullen moeten verdwijnen. In 1969 start de VPRO met een nieuwe presentatievorm waarin de programma's aangekondigd en besproken worden door een panel van vier presentatoren. Die presentatoren voorzien de programma's van toelichting en commentaar en leggen verbanden tussen de

programma's met als doel de nieuwe identiteit van de VPRO te benadrukken. In 1970 wordt deze presentatiewijze weer beëindigd omdat de VPRO onvoldoende faciliteiten tot haar beschikking heeft om het voort te zetten.²¹

Drupsteen heeft door zijn vormgeving voor verschillende VPRO-programma's contacten bij de omroep en hij wil bij de VPRO voor elkaar krijgen wat bij de NOS niet is gelukt: nieuwe technieken en speciale effecten inzetten ten behoeve van televisievormgeving. Hij wordt daarin gesteund door VPRO-programmamaker en dramaturg Wilbert Bank die als een van de eersten inziet wat de bijdrage van Drupsteen zou kunnen zijn aan VPRO-programma's.²² De toenmalig televisiedirecteur Arie Kleywegt ziet echter de ideeën van de ontwerper niet zo zitten. 'Ik probeerde mensen ervan te overtuigen dat ik veel meer kon doen met het medium. Zelfs toen had ik visioenen van alle dingen die ik later zou gaan doen. Maar het feit dat er niets was om ze te laten zien, betekende dat het moeilijk voor me was ze van mijn gelijk te overtuigen.'²³ Toevallig word een afspraak met Kleywegt op een dag overgenomen door televisiedirecteur Jan Blokker. Blokker is wel gelijk enthousiast over Drupsteens visioenen. Helaas is er al een ontwerper, John Davidson, aangenomen die humoristische titelkaarten zoals in VARA's HADIMASSA moet gaan maken, want Blokker wil absoluut voorkomen dat de omroep(st)ers 'met hun bevroren glimlach' terug keren.²⁴

Davidson komt er niet uit en Drupsteen wordt gevraagd om hem te helpen. Drupsteen heeft al ideeën genoeg en maakt zo snel mogelijk schetsontwerpen, die positief ontvangen worden. Op deze manier neemt Drupsteen de opdracht over van Davidson, die vervolgens nog even blijft om Drupsteen te helpen met de realisatie van zijn ontwerpen.²⁵ Die realisatie vindt vooral plaats in de studio's, want daar bevinden zich de apparaten en technici die Drupsteen nodig heeft. De VPRO die in de jaren zeventig veel documentaires uitzendt, gebruikt niet alle studiotijd die hem is toegewezen en in die uren kan Drupsteen zijn werk doen.²⁶ Het resultaat komt in 1971 voor het eerst op televisie.

Door een vaste ontwerper in dienst te nemen omzeilt de VPRO de bestedingsverplichting van de omroepen bij de NOS. De verstandhouding tussen Drupsteen met de NOS ontwerpers is echter altijd goed gebleven. 'Ik heb nooit een wanklank gehoord, integendeel, toen ik de Nipkow-schijf kreeg, ontving ik een tekening van hen met een tekst: 'Ons Japie heeft het toch maar ver geschopt.'²⁷ Drupsteens oud-collega's volgen zijn werk waarschijnlijk met grote bewondering en daarnaast is de VPRO natuurlijk maar een kleine omroep. Drupsteens vormt dus als concurrent niet zo'n grote bedreiging. Eind jaren zeventig, als grafisch ontwerper Swip Stolk de opdracht krijgt om een nieuwe huisstijl voor de A-omroep VARA te ontwerpen, zijn de NOS-ontwerpers minder vriendelijk.²⁸

VPRO 'snack bar' logo

Als eerste ontwerpt Drupsteen een nieuw logo voor de VPRO in 1971 dat de veranderingen binnen de VPRO moet visualiseren. 'Qua belijdenis hadden ze hun protestantse gezicht al

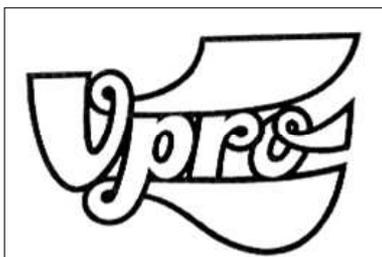
afgelegd en dat moesten ze dan maar eens echt afleggen. Het is goed om te zorgen dat je lijkt op wat je bent.²⁹ Inspiratie vormden Amerikaanse avant-gardistische ontwerpers Lou Dorfsman en Herb Lublin. Zij 'maakten van die schaamteloze swashes aan letters en zetten daar lijnen naast en schaduw. Dat vond ik zo'n bevrijding na al die Zwitserse gestengheid die we hier alsmaar ingegoten kregen. Dat schaamteloos gebruik van het versierend element terwijl het toch vormkracht had.³⁰ Drupsteens VPRO-logo is in Amerikaans aandoende 'snackbar typografie'³¹. Enerzijds is dat een gevolg van Drupsteens voorliefde voor versieringen en kitsch en een afwijzing van het 'Zwitserse'. Anderzijds past de associatie met de Verenigde Staten ook inhoudelijk gezien bij de VPRO-programma's van bijvoorbeeld Jan Blokker en Hans Keller. Amerika is een geliefd onderwerp voor deze programmamakers die stellen dat Nederland in vele opzichten het tegenovergestelde is van die moderne Amerikaanse cultuur. Dat verschil wordt uitvergroot en met veel ironie gebracht in programma's als HET GAT VAN NEDERLAND (1972-1974). Die ironie is volgens Drupsteen een typerende houding binnen de VPRO en ook het omroeplogo is ironisch op te vatten. 'Ironie paste me als een handschoen en die toon verscheen vanzelf in mijn werk. Het logo had een grappig effect, een soort van jezelf op de schouder kloppen dat niemand serieus nam. [...] Dat paste bij het VPRO-denken.'³²



3.5 Het logo zoals dat vanaf 1965 gebruikt wordt.



3.6 Schets VPRO-logo door Drupsteen, ca. 1971. Net als bij het logo uit 1965 is de naam van de omroep in klein kapitaal en zonder puntjes.



3.7 Het definitieve VPRO-logo, 1971. De naam van de omroep is in dit ontwerp echt een naam en geen afkorting meer en begint daarom met een hoofdletter.

Een andere manier om het logo te interpreteren houdt verband met het vermeende elitarisme van de VPRO. VPRO-programma's worden vaak moeilijk gevonden doordat ze veel vrijheid laten aan de kijker om het programma op zijn of haar eigen manier betekenis te geven. Het logo dat zo geïnspireerd is door populaire cultuur lijkt in eerste instantie een vreemde keuze voor een intellectuele omroep. Drupsteen verwacht bij de introductie van zijn logo van

programmamakers en collega-ontwerpers dat ze zijn ontwerp te ordinair vinden voor de VPRO. 'Wat er gebeurde was precies het tegenovergestelde. Ik werd met open armen ontvangen door mensen van wie ik had gedacht dat ze mijlener van mijn manier van denken afstonden. Mijn werk werd serieus genomen door respectabele ontwerpers. Ik werd uitgenodigd om lid te worden van de AGI [Alliance Graphique Internationale, prestigieuze organisatie van ontwerpers].³³ Het logo kan dus gezien worden als een poging om aan te sluiten bij de populaire jongerencultuur terwijl het tegelijkertijd ook door de ontwerp-elite geapprecieerd wordt.

Het logo wordt niet gelijk door alle VPRO-afdelingen gebruikt. Voor de jaarverslagen wordt tot 1976 het logo uit 1965 gebruikt met de sansserif letters. In de VPRO-programmagids wordt het ook niet direct aangepast. Het nieuwe logo verschijnt voor het eerst in de *Vrije Geluiden* van 17 juni 1972, maar de titel van het blad is dan nog in het lettertype van het oude logo. In 1974 verandert de *Vrije Geluiden* in de *VPRO Gids* en wordt Drupsteens logo bij wijze van titel gebruikt. Drupsteen ontwerpt verschillende omslagen voor de programmagids en de ledenwerfadvertenties zijn ook van zijn hand. Omdat tot 1976 zowel het oude logo en lettertype, als Drupsteens logo gebruikt worden is er nog geen sprake van een echte huisstijl.³⁴



3.8 Omslag ontworpen door Drupsteen van Vrije Geluiden, nummer 25, 17-24 juni 1972.



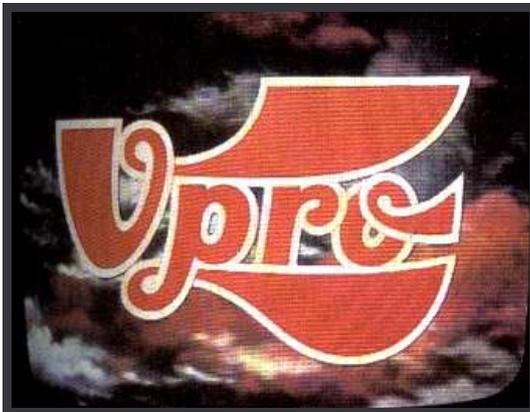
3.9 Ledenwerfadvertentie uit de VPRO Gids, nummer 40, 4-10 oktober 1975. Deze advertenties blijven tot 1981 volgens deze opmaak, met wisselende teksten door Boudewijn Paans.

VPRO-signalen: omroeprofilering 'avant la lettre'

Drupsteen introduceert in de plaats van de omroep(st)er bewegende grafische verbindingselementen die hij signalen noemt of, in een wat uitgebreidere uitleg: 'een grafisch ontworpen gezicht, gebaseerd op een logo, continue beweging, muziek en een idee, om een activerende, relativerende of rustgevende ondertoon voor de buiten beeld gesproken inleiding te creëren.³⁵ Met deze vormgeving creëert Drupsteen een unieke manier om de uitzendavond

te presenteren; de meeste omroepen gebruiken begin jaren zeventig immers nog statische titelkaarten en omroep(st)ers om de avond te openen en programma's aan elkaar te praten. Drupsteens signalen wijken daar van af omdat zijn signalen bestaan uit bewegende grafiek en zeer regelmatig vernieuwd worden. Daarnaast is het omroeplogo in alle signalen, ook de signalen tussen programma's in, prominent in beeld. Op deze manier hebben de verbindingssignalen ook de functie van de traditionele herkenningsbeelden of stationcalls.

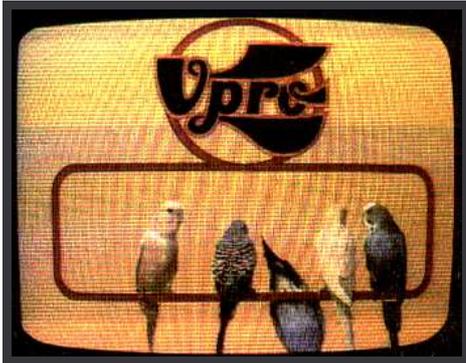
Voor een uitzendavond worden verschillende soorten signalen gemaakt. Ten eerste zijn er openingssignalen, deze hebben een vaste lengte en worden aan het begin van de avond vertoont. Drupsteen maakt hiervan drie verschillende versies die allemaal bestaan uit het logo met op de achtergrond wolken. Dit als verwijzing naar een van de VPRO-herkenningsbeelden uit de jaren vijftig en zestig.³⁶ Tussen de programma's worden eventueel een ledenwerfspot uitgezonden en het verbindingssignaal waarover een voice-over het volgende programma inleidt. Die signalen zijn verschillend van lengte omdat de lengte van de aankondigingen immers kan verschillen. De uitzendavond wordt bij de VPRO afgesloten met een eindesignaal dat net als het openingssignaal een vaste lengte heeft. Verder maakt Drupsteen een storingssignaal, voor als er technische problemen met de uitzending zijn, en signalen ter promotie van VPRO-radioprogramma's. In totaal maakt hij van 1971 tot 1979 ongeveer 90 signalen.



3.10 Screenshot van het eerste door Drupsteen gemaakte signaal met zijn logo (1971). Achter het logo bewegen blauwe en rode wolken tegen elkaar in. 3.11 Rechts een screenshot van een latere versie van het openingssignaal waarin de zon opkomt achter de wolken.

Door het continue gebruik van het logo creëert Drupsteen een enorme samenhang en herkenbaarheid tussen al zijn signalen. De herkenbaarheid wordt nog groter door het gebruik van een beperkt aantal vormgevingsvarianten. In veel signalen is het logo an sich of het logo binnen een cirkel, het middelpunt van een signaal en roept het daardoor connotaties op. Dat is bijvoorbeeld het geval in een aantal signalen waarbij het VPRO-logo als zon of ster is afgebeeld en waarbij je als kijker de VPRO betekenissen in de trant van warmte, licht en vrolijkheid kan

geven. In andere varianten is het logo meer onderdeel van de omgeving waarbinnen handelingen plaatsvinden en geeft het richting aan de manier waarop die handelingen geïnterpreteerd kunnen worden. Beelden van dieren werden op televisie vaak gebruikt als pauzefilm en het signaal met parkieten zou zonder het VPRO-logo net zo betekenisloos zijn als een pauzefilm. Maar mét de VPRO als referentiekader kan het beeld totaal andere connotaties krijgen. De parkietjes kunnen nu bijvoorbeeld gezien worden als een persiflage op pauzefilms.

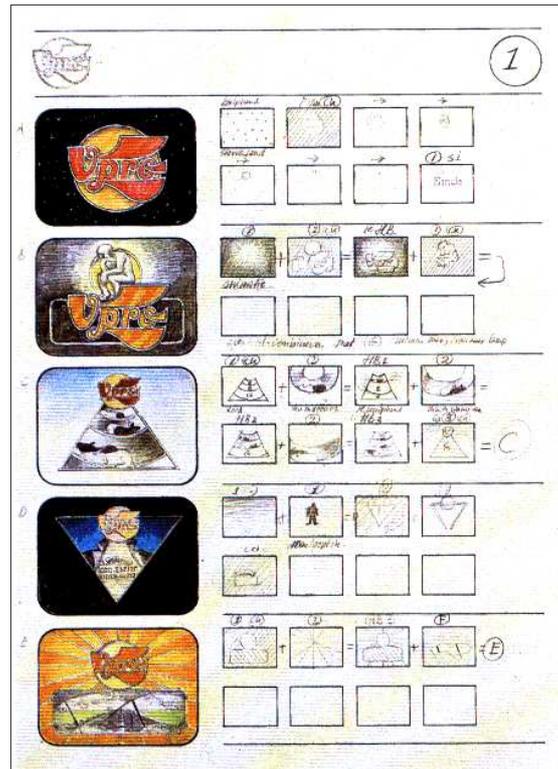
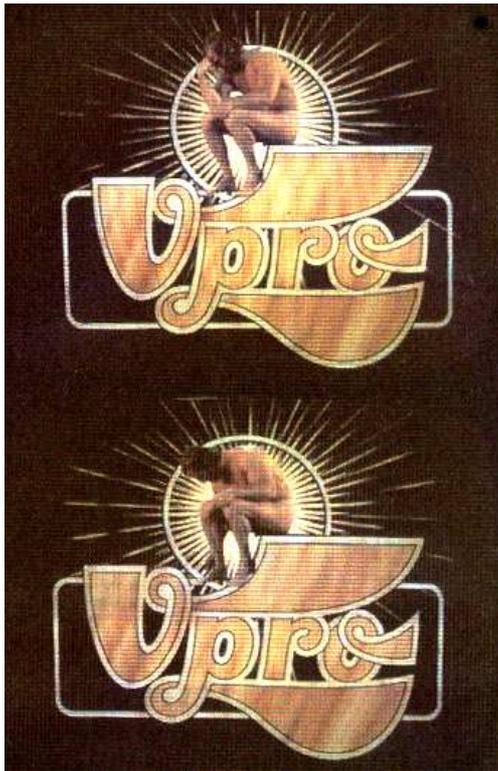


3.12 Screenshot van signaal Parkieten (ca. 1971)

Speciale effecten voor de 'grijze vissekom'

De verschillende vormgevingsvarianten vervullen vooral de functie om het beeldscherm op te delen zodat er verschillende technieken, namelijk film, grafiek en animatie, tegelijk kunnen worden gebruikt. In de meeste signalen worden ten minste twee technieken door middel van 'chromakey' gecombineerd: de niet-bewegende grafische opmaak met animatie of 'live action'. In een aantal gevallen worden zelfs alle drie de technieken met elkaar gemixt.

Ondanks dat Drupsteen al eerder gebruik heeft gemaakt van 'chromakey' in DE ZEVEN DOODZONDEN is de toepassing ervan nog steeds zeer bijzonder begin jaren zeventig. Vóór de introductie van video zijn experimenten met televisievormgeving zoals die van Drupsteen en Rooyens relatief duur omdat ze op film gemaakt moeten worden. Op het nog duurdere ampex zijn immers speciale effecten als 'double exposure' en 'split screen' niet mogelijk. Deze technische en financiële beperkingen hebben tot gevolg dat experimenten ten behoeve van vormgeving al snel overbodig worden gevonden. Die houding veranderd niet gelijk na de introductie van het goedkope videosysteem in 1970 waarmee wel speciale effecten mogelijk zijn, met name het 'chromakeyen'. Drupsteen is een van de eersten die de mogelijkheden van video verkent door niet de techniek maar zijn fantasie de vrije loop te laten. 'Je moet niet uitgaan van de mogelijkheden die je met camera's hebt maar je moet voor die grijze vissekom gaan zitten en je afvragen: wat wil ik zien?', aldus Drupsteen.³⁷ Het leidt ertoe dat hij bestaande en nieuwe technieken op innovatieve manier gebruikt en daarmee een pionier van het televisieontwerpen wordt.



3.13 Screenshots uit signaal/De denker. 3.14 In de regieaanwijzingen uit 1967 is door Drupsteen aangegeven hoe De denker is gemaakt: 1. animatie van achtergrond met bewegende lichtstralen. 2. Opname van een titelkaart met het VPRO-logo, cirkel en rechthoek op een blauwe achtergrond. 3. Met behulp van 'chromakey' wordt de blauwe achtergrond (2) ingevuld met de animatie (1). 3. Een acteur wordt opgenomen in een blauwe studio. Vervolgens wordt de blauwe achtergrond uit dat shot ingevuld met de combinatie van opnames 1 en 2. Een signaal zoals deze bestaat dus uit drie 'generaties', met elke 'generatie' verliest het videobeeld aanzienlijk aan kwaliteit. Dat houdt in dat niet veel meer dan drie 'generaties' gemaakt kunnen worden en dat er achteraf niets aangepast kan worden. Alles moet in een keer goed gaan of helemaal opnieuw gebeuren: ook wel 'linear editing' genoemd.

Drupsteens signalen zijn meer dan alleen technische hoogstandjes, vaak heeft de combinatie van verschillende technieken een inhoudelijke functie. In een aantal signalen worden bijvoorbeeld de verwachtingen van de kijker ten opzichte van televisie en televisierealisme doorbroken met humoristisch resultaat. Zo'n grap zit in het eindesignaal waarin een operazangeres van een trap valt. Dat zij van die trap valt, is voor het publiek onverwacht omdat men aanneemt dat de trap buiten beeld gewoon doorloopt, wat men 'suspension of disbelief' noemt. Bovendien verwacht het publiek niet dat de zangeres van een echte trap in een geanimeerde sterrenhemel zal vallen en de scheidslijn tussen de verschillende soorten velden van het beeld zal overschrijden. Het signaal met bodybuilder en gong speelt op vergelijkbare manier met de verwachtingen van het publiek over de conventies van realisme op televisie. Het onverwachte zit hier in de manier waarop de hand en de bodybuilder in beeld zijn gebracht; de hand is groter dan de bodybuilder en tikt hem gemakkelijk naar beneden. Een tweede verrassing zit in het gebruik van het geluid van de gong. De kijker heeft al eerder kennis gemaakt met de bodybuilder in een ander signaal, waarin hij op de gong slaat die zich bevindt

op de plek waar nu de hand uit vandaan komt. Dit keer is het dus niet de bodybuilder die de gong slaat, maar andersom waarbij wel het geluid van een gong klinkt.



3.15-17 Screenshots uit signaal Opera' (ca. 1976), Gong en Bodybuilder (beide ca. 1971)

In beide voorbeelden worden ook de verwachtingen van de kijker met betrekking tot de status van de figuranten in de signalen doorbroken. Een operazangers als representant van Hoge Cultuur wordt meestal op serieuze en respectvolle manier behandeld, maar valt hier genadeloos hard naar beneden. Ook de bodybuilder ondergaat een fysieke vernedering als hij na zijn macho pose met een eenvoudig handgebaar uit beeld geslagen wordt.

Het gebruik van 'chromakey' kent uiteraard ook beperkingen, vooral als het gaat om het gebruik van kleur. Voor het 'keyen' moet één kleur gekozen worden waarmee 'gekeyed' kan worden. De eerste 'chromakeyers' vertonen weinig tolerantie en dus worden alle kleurtinten die dicht bij de gekozen 'key'-kleur liggen ook geselecteerd. Als bijvoorbeeld een figurant tegen een rode wand wordt opgenomen en er wordt op rood 'gekeyed', zullen ook delen van de huid van de figurant wegvallen omdat daar rood in zit. Daarom gebruikt Drupsteen meestal blauw als 'key-kleur' en dat houdt in dat hij blauw (en groen, wat weer dicht bij blauw ligt) in die gevallen niet kan gebruiken in signalen. Wat betreft kleurgebruik moet Drupsteen ook rekening houden met de zwart-wit televisie ontvangers. In 1970 zijn bijna alle Nederlandse televisie-uitzendingen

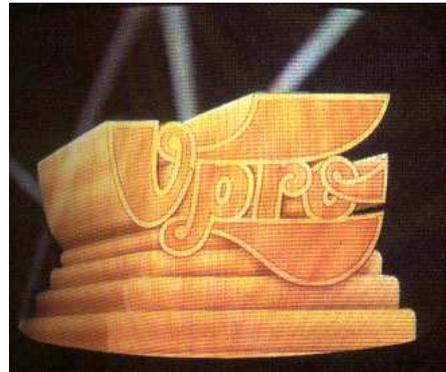
in kleur, maar de omschakeling van het publiek naar kleurenontvangers gaat veel langzamer omdat de toestellen heel erg duur zijn. Tot ver in de jaren tachtig moeten televisievormgevers rekening blijven houden met hoe hun kleurontwerpen zich vertalen in grijstinten. Blauw naast rood bijvoorbeeld wordt op een zwart-wit scherm namelijk een groot grijs vlak. Drupsteen brengt in zijn signalen daarom altijd 100% witte en zwarte delen aan, met name rond het logo, zodat zwart-wit kijkers in ieder geval kunnen lezen naar welke omroep ze kijken.³⁸

Brullende leeuwen, stralende zonnen en open schedels

In veel signalen maakt Drupsteen gebruik van bekende symbolen, clichés en metaforen. Zo ontwerpt hij een aantal signalen die verwijzen naar herkenningsbeelden van de grote Hollywoodstudio's die in de bioscoop voorafgaand aan films vertoont worden. Drupsteen constateert dat 'het barst van de sterren, rare brullende leeuwen en [...] al die dingen die in de filmbusiness gepleegd zijn.'³⁹ Het gebruik van bombastische en grootse symbolen uit Hollywood voor de kleinste omroep van Nederland heeft een ironisch effect. 'We hebben altijd zoiets van jezus, kijk ons nou eens. Dat ironische element lijkt ik er met opzet in te brengen, maar het komt er altijd vanzelf in.'⁴⁰ Het meest duidelijke voorbeeld is het signaal waarin het logo op vergelijkbare wijze is getekend als het logo van 20th Century Fox. Maar ook de gong uit het eerder genoemde signaal is zo'n cliché uit de film- en televisiewereld dat geplaatst binnen het VPRO-kader een ironische betekenis krijgt.



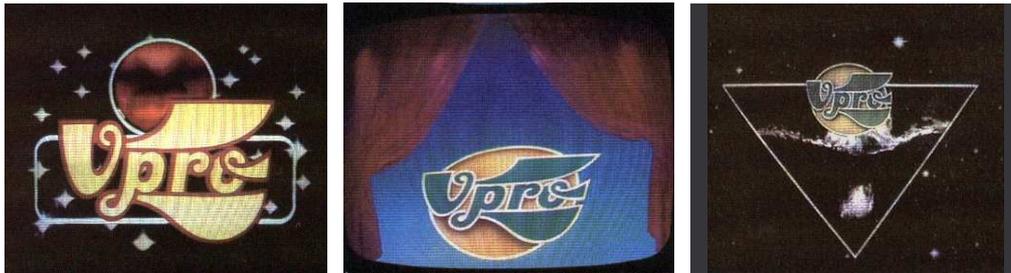
3.18 Still uit het openingslogo van 20th Century Fox-logo (versie die gebruikt werd van 1954-1981).



3.19 Screenshot van VPRO-signaal Monument uit 1971.

Voor openings- en eindesignalen gebruikt Drupsteen gemakkelijk herkenbare visuele metaforen. 'Ik hou ervan om beelden te gebruiken die ontzettend gewoon zijn. Heel algemeen. Want wat is nou een leeglopende gootsteen? Iedereen weet wat het is en kan de bedoeling wel raden. En dat interesseert me heel erg.'⁴¹ In eindesignalen loopt bijvoorbeeld een zandloper vol, wordt met een trekschakelaar het licht uitgedaan of maakt het VPRO-logo op een podium een buiging

terwijl de gordijnen dicht gaan. Als openingsmetaforen gebruikt Drupsteen de zonsopkomst of een kraaiende haan. Soms vormt een letterlijke uitspraak de bron voor een signaal, zoals bij het verbindingssignaal met de vonkende hersens. Drupsteen komt erop door een uitspraak van Kiers in een interview: 'Dit wordt televisie voor de hersenpan,'⁴² en die uitspraak kwam terecht in een signaal. Het gebruik van eenvoudig te begrijpen metaforen en humor kan gezien worden als een tegemoetkoming aan mensen die de VPRO als een moeilijke, elitaire omroep zien.



3. 20-22 Screenshots uit eindsignalen: Eindzoen, Eindebuiging en Weglopend water.

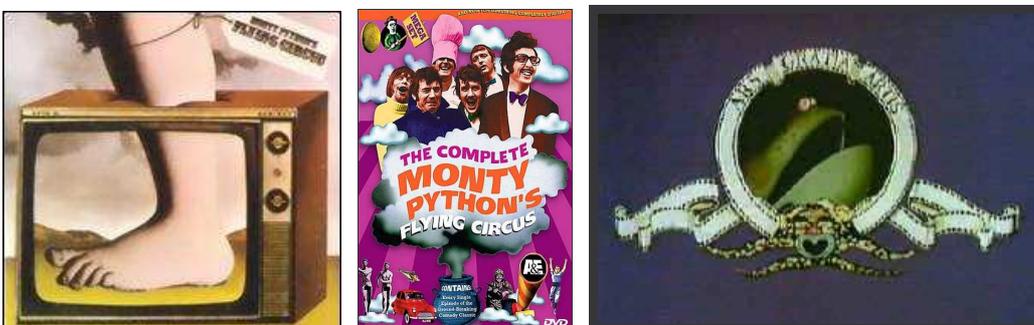
Drupsteens signalen hebben veel overeenkomsten met de stijl van de flower power jongerencultuur uit de jaren zestig en zeventig. Drupsteen heeft duidelijk een voorkeur voor ronde, zachte vormen, die typisch die bij deze stijl horen. Dat is te zien in het VPRO-logo en in de signalen waarin veel ronde vormen voorkomen, zoals wolken, de zon, brillen, zeepbellen, open monden en lippen, watergolven en de wereldbol. De eerder genoemde open schedel roept in de context van de jaren zestig en zeventig connotaties op van fantasie, magie en extase en is een typisch flower-power teken.⁴³ Het gebruik van air-brush techniek versteekt het zachte en ronde van de grafiek en het veelvuldige gebruik van warme kleuren, als rood, oranje en geel maakt dat de VPRO-vormgeving perfect aansluit bij de visuele stijl van de jongercultuur. De bekendste representant van deze visuele stijl op televisie is MONTHY PYTHON'S FLYING CIRCUS (BBC, 1969-1974). In de televisieserie worden air-brush animaties gebruikt van Terry Gilliam. Qua gebruikte tekens en vormen bestaan er veel overeenkomsten, bijvoorbeeld het gebruik van wolken en zonnestrallen. Inhoudelijk zijn er ook overeenkomsten met Drupsteens signalen. In beide wordt het televisierealisme doorbroken, en worden herkenningsbeelden en clichés geparodieerd.

Het grote verschil tussen de VPRO-vormgeving en MONTHY PYTHON is dat in de serie gefilmde sketches afgewisseld worden met animaties, terwijl Drupsteen zowel 'live-action', als animatie en grafiek combineert in één beeld. De serie is zeker een inspiratie, hoewel Drupsteen zijn eerste signalen maakt vóór hij ook maar een aflevering heeft gezien van MONTHY PYTHON.⁴⁴ Ook andere grafische vormgeving geassocieerd met jongerencultuur vormt een inspiratie voor de ontwerper: 'Soms kopieerde ik dingen die ik zag in het grafisch ontwerp overal om me heen, maar vergeet niet dat ik het kon laten bewegen.'⁴⁵ Juist door die extra dimensie van beweging

en de verschillende beeldtechnieken die Drupsteen met elkaar combineert, kan hij visuele clichés en voor de hand liggende metaforen gebruiken en toch een origineel en uniek signaal creëren. Het gaat er volgens Drupsteen niet om hoe origineel een vorm op zich is, maar om de manier waarop die vorm gebruikt wordt. De ontwerper ontwikkelt daarvoor een beeldtaal met behulp van speciale effecten die ervoor zorgt dat zijn VPRO-signalen zich onderscheiden van andere contemporaine audiovisuele en grafische vormgeving. 'Om ideeën over te brengen kun je best platgetreden paden gebruiken, de manier waarop je dat doet maakt de zuiverheid uit en dat is toch weer een kwestie van techniek'⁴⁶, aldus Drupsteen.



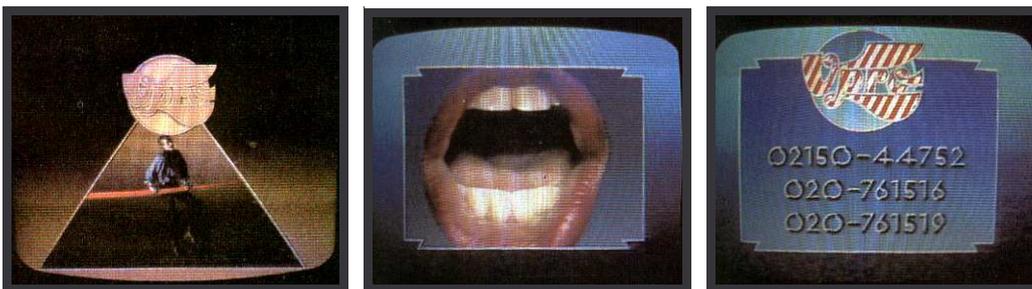
3.23-25 Screenshots uit VPRO-signalen Donar, werfspot Brillen en De haan (animatie Bill Karsten)



3.26 Monty Python LP hoes uit 1970. 3.27 DVD-hoes uit 2000. 3.28 Screenshot uit een animatie van Gilliam uit 1970. Tussen de visuele stijl van Drupsteens VPRO-signalen en van MONTY PYTHON zijn veel overeenkomsten: in deze voorbeelden de zonnestrallen, 'air-brush'-animatie, parodieën op visuele clichés en doorbreken van televisierealisme.

Door Drupsteens beeldtaal zijn ook de signalen die op het eerste gezicht niet gebaseerd lijken op een idee onderhoudend om naar te kijken. Al is het alleen maar om proberen te achterhalen hoe ze zijn gemaakt. Voorbeelden hiervan zijn de verbindingssignalen met gespiegelde pianotoetsen, of het logo in een zwart wit op storing lijkend patroon. Volgens Drupsteen is het geen bezwaar als een signaal nergens over lijkt te gaan: 'Ik vind het ook onzin als mensen zeggen dat vorm geen inhoud kan hebben. Vorm is altijd inhoud.'⁴⁷ De verbindingssignalen worden niet specifiek voor één programma gemaakt, maar wel qua sfeer bij elkaar gezocht. Door enkele signalen te maken die enigszins neutraal zijn, heeft Drupsteen dus voor alle soorten programma's een bijpassend signaal.⁴⁸

De VPRO-ontwerper maakt een aantal signalen ten behoeve van ledenwerving. Bijvoorbeeld voor een grote ledenwerfactie in 1976, ook wel bekend als 'de rode streep- actie', maakt hij een spotje waarin een man in gevecht is met een rode streep. Verder maakte hij enkele werfspotjes die qua vormgeving aansluiten bij de ledenwerfadvertentie in de *VPRO Gids*. De rest van de campagne wordt vooral gevoerd in gedrukte media en op televisie door Kees van Kooten en Wim de Bie.



3.29 Screenshot uit ledenwerfspot In gevecht met de rode streep uit 1967.

3.30 Screenshots uit ledenwerfspot Monden, ca. 1972. Deze is qua vormgeving afgestemd op de ledenwerfadvertenties in de VPRO Gids, zie afbeelding 3.9.

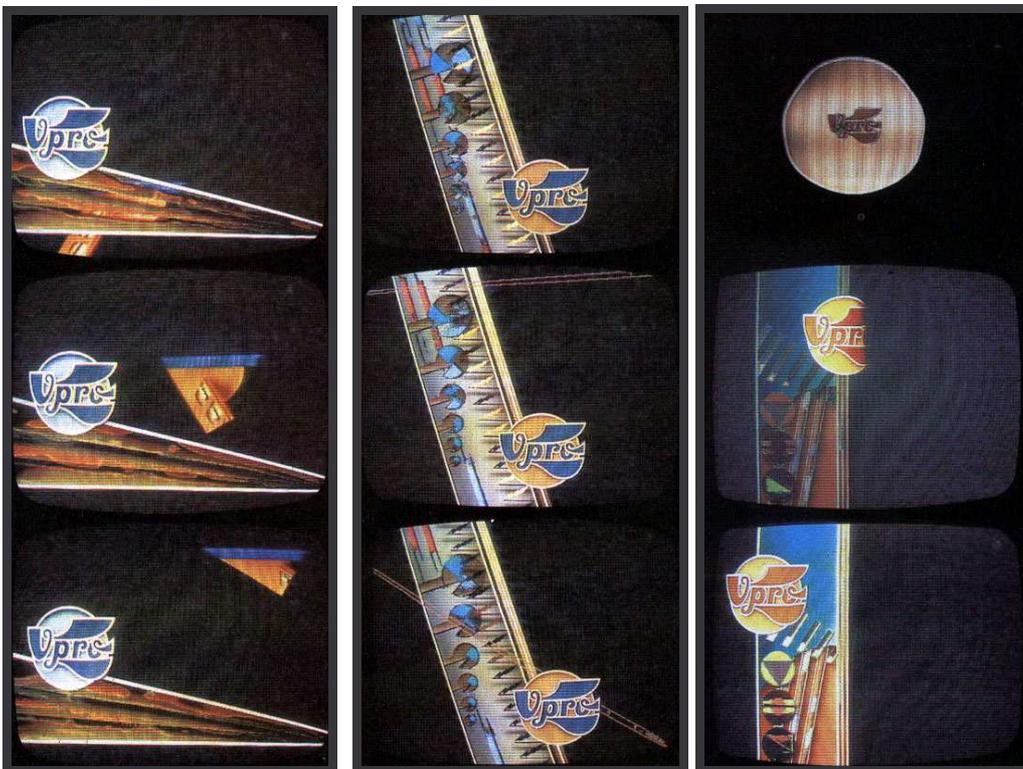
Beweging is geluid

Bij elk signaal worden aparte muziek en/of geluidseffecten gebruikt. In sommige signalen wordt de humoristische of ironische lading door de muziek toegevoegd. Voor een van de eerste signalen met rood-wit-blauwe wolken gebruikt Drupsteen bijvoorbeeld zeer melodramatische filmmuziek, met dezelfde ironische bedoeling als het gebruik van visuele clichés uit de filmwereld. Het al eerder genoemde voorbeeld van het signaal met de gong is een vergelijkbaar auditief cliché wat ook in de Nederlandse televisiewereld bekend is: de leader van het NTS-journaal uit de jaren vijftig eindigt met het geluid van een gong.

Drupsteen gebruikt muziekfragmenten uit het muziekarchief van de omroep. Die voorraad is beperkt en er zijn in de jaren zeventig maar weinig componisten gespecialiseerd in het maken van muziek voor programmaleaders en stationcalls. Bovendien vindt de VPRO het te

duur om dit regelmatig te laten doen. Drupsteen krijgt in 1979 één keer de gelegenheid om speciaal voor een serie signalen muziek te laten componeren door Robert de Groot. De signalen die Drupsteen bij deze muziek (en ook bij bestaande muziek fragmenten van David Bowie) maakt zijn heel anders dan zijn eerdere signalen. Het verschil tussen openings-, verbindings- en eindsignalen is verdwenen en verder bestaan de signalen uit 1979 alleen uit animatie en abstracte vormen waarin af en toe een onderdeel van een muziekinstrument is te herkennen, zoals pianotoetsen of snaren van een gitaar. De humor en ironie die kenmerkend zijn voor zijn eerdere VPRO-signalen zijn verdwenen.

De signalen uit 1979 zijn een eerste stap in Drupsteens zoektocht naar de 'optimale synthese tussen beeld en geluid'⁴⁹ die zich in de loop van zijn verdere carrière zal uitkristalliseren. In de signalen uit 1979 heeft elke vorm een directe relatie tot de muziek, dus als de toonhoogte verandert of het ritme versnelt is dat gelijktijdig in beeld te zien. Drupsteen was vóór hij full-time bij de VPRO aan de slag ging, naast ontwerper ook jazz-muzikant en door die combinatie is het niet vreemd dat hij bovenmatig geïnteresseerd raakt in de relatie tussen beeld en geluid. 'Ik wist natuurlijk van het bestaan van een aantal Amerikaanse voorbeelden van bewegende grafieken. Maar het maken van bewegingen die gerelateerd waren aan geluid was absoluut wat ik altijd wilde.'⁵⁰ Met deze serie stationcalls is dat hem voor het eerst gelukt.



3.31 Screenshots uit drie signalen uit 1979. Doordat in deze signalen geen gebruik wordt gemaakt van 'chroma-key' kan Drupsteen ook weer de kleur blauw gebruiken.

VPRO-programmavormgeving

Drupsteen houdt zich als VPRO-hoofdontwerper ook bezig met de vormgeving van VPRO-producties. Voor het actualiteitenprogramma **BERICHTEN UIT DE SAMENLEVING** (1969-1974) maakt hij een leader, bumper en eindeleader waarin het logo van de VPRO een belangrijke rol speelt. Verder ontwerp hij leaders en tussentitels voor **HET GAT VAN NEDERLAND**. De vormgeving voor de eerste seizoenen haakt aan bij de ironische houding van de reportages over met veel detail in beeld gebrachte onbenullige Nederlandse onderwerpen. Drupsteens gebruik van statige symboliek, zoals de leeuwen uit het wapen van Nederland en tussentitels op koninklijke oranje vaandels sluiten hier qua ironie bij aan. In de laatste twee seizoenen maakt hij voor elke aflevering een aparte leader waarin hij gebruikt maakt van 'chromakey'. Drupsteen maakt ook leaders, tussentitels en eindeleaders voor VPRO-programma's **ZORGLIED** (1973), **ZIPCODE** (1973) en **MACHIAVELLI** (1975).



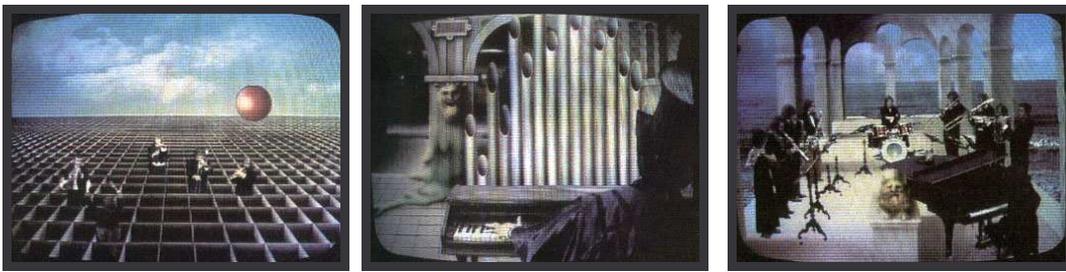
3.32 Screenshots uit de leader van **BERICHTEN UIT DE SAMENLEVING**. Bij de leader en bijbehorende bumper hoort een vrolijk doedelzak deuntje. Deze leader is uit 1974.



3.33 Screenshots uit **HET GAT VAN NEDERLAND**, links: seizoen 1972-3 (uit aflevering uitgezonden op 22-3-1973).

3.34 Rechts de vormgeving vanaf seizoen 1973-4 (uit aflevering uitgezonden op 29-11-1973). (voor de juiste volgorde moeten de screenshots van boven naar beneden bekeken worden)

In 1975 debuteert Drupsteen als programmamaker. In HET GROTE GEBEUREN (VPRO, uitgezonden 31-12-1975) is hij regisseur én vormgever. HET GROTE GEBEUREN is een verfilming van een magisch realistisch verhaal van Belcampo. Het speelt zich af in het vooroorlogse stadje Rijssen dat door Drupsteen aan de hand van oude Ansichtkaarten en getoucheerde en ingekleurde foto's gereconstrueerd wordt. Figuranten en geanimeerde monsters beelden het verhaal van de Apocalyps uit. Voor HET GROTE GEBEUREN ontvangt Drupsteen een Nipkow-schijf. Twee jaar later volgt een muziekproductie met een optreden van het Willem Breuker jazzorkest; de BV-HAAST SHOW (VPRO, uitgezonden 16-10-1977). Drupsteen plaats de orkestleden wederom in een fantastische achtergrond die een combinatie is van zijn eigen animaties en zestiende-eeuwse bouwtekeningen van Jan Vredeman de Vries. Ook in de verfilming van een serie verhalen getiteld DE BEIDE DAMES EN... (VPRO, 3 afleveringen uitgezonden in 1979), gebruikt Drupsteen de combinatie animatie, illustratie en live-action om een surrealistische wereld te scheppen.



3.35 Screenshots uit de BV-HAAST SHOW 1973



3.36 Screenshots uit HET GROTE GEBEUREN 1975.

Vertrek van 'het gezicht van de VPRO'

Drupsteen is na acht jaar bijna synoniem geworden aan de VPRO en aan de VPRO-vormgeving. In verschillende artikelen wordt Drupsteen 'het gezicht van de VPRO'⁵¹ genoemd en voor zijn VPRO-signalen krijgt hij veel waardering, bijvoorbeeld in het Nipkow-juryrapport van HET GROTE GEBEUREN: 'Al jaren slaagt Jaap Drupsteen er in de lange, saaie en elitaire VPRO-televisie-avonden tenminste nog enige fleur te geven. Binnen die kleine, maar o zo progressieve omroep strijden diverse groepen om de eer wie nu precies die VPRO is. Buiten dit gekijf om is Jaap Drupsteen in ieder geval het enige gezicht van de VPRO.'⁵² In 1980 ontvangt Drupsteen de H.N. Werkmanprijs van het Amsterdamse Fonds voor de Kunst voor zijn televisieontwerpen. Het jaar

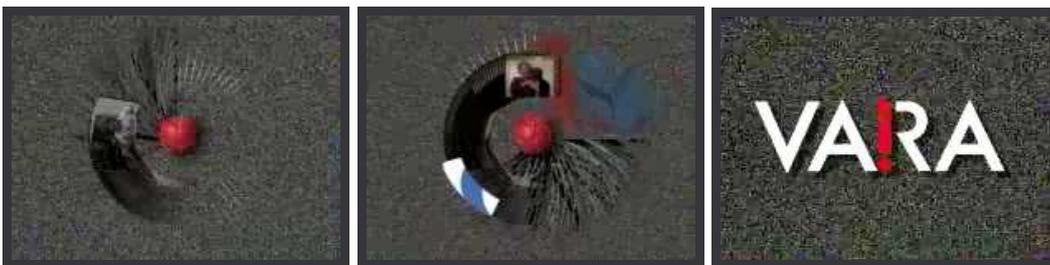
daarop krijgt hij de Sikkens Prijs van de Stichting Sikkensprijs. In 1983 volgen er na aanleiding van die prijs twee tentoonstellingen van Drupsteens televisie- en grafische ontwerpen in het Groninger Museum en het Boymans van Beuningen in Rotterdam. Volgens Frans Haks, directeur van het Groninger Museum is Drupsteen 'de meest markante televisievormgever van Nederland [...]'. In de loop der jaren heeft hij een techniek ontwikkeld, waarbij hij tekeningen, animaties en elektronische schakelmethode zo combineert, dat er vormen en veranderingen ontstaan, die alleen met het medium televisie te realiseren zijn. De resultaten [...] nemen een volstrekt unieke plaats in de geschiedenis van de Nederlandse televisie in.⁵³

In Nederland geniet Drupsteen door zijn VPRO-signalen en programma's een zekere bekendheid, door alle prijzen die hij wint en de grote hoeveelheid artikelen over zijn werk die in vakbladen en in kranten verschijnen.⁵⁴ Zelfs internationaal is er bewondering van John Halas, een van de weinigen (en eersten) die publiceert over televisievormgeving: 'Two of the foremost users of video graphics are the Canadian Broadcast Corporation and the VPRO tv station in Holland. The latter, though a small station, has –by using Jaap Drupsteens video signals and video programmes- achieved a graphic identity no other tv-station has done so far.'⁵⁵

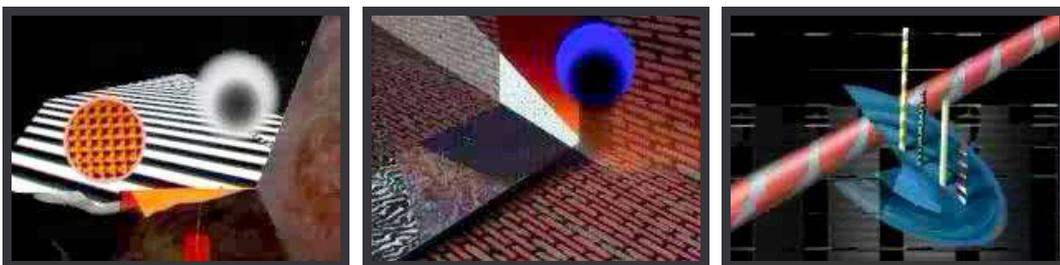
Eenzijds geeft deze aandacht weer hoe succesvol de VPRO-ontwerpen zijn, anderzijds is het ook beklemmend voor de ontwerper. 'Ik kreeg behoefte om mijn kundigheden uit het reservaat van de omroep te trekken en in de echte wereld uit te proberen.'⁵⁶ Tegelijkertijd verandert het werkklimaat bij de omroep, waardoor voor Drupsteen de keuze om weg te gaan makkelijker wordt. In 1978 heeft Blokker al afscheid genomen van de VPRO en hij is opgevolgd door programmamaker Roelof Kiers. Kiers wil een andere weg inslaan dan zijn voorganger, volgens Drupsteen een situatie die rechtstreeks uit het programma MACHIAVELLI, (van Hans Keller en Roelof Kiers) zou kunnen komen. 'Een van zijn [Machiavelli's] principes was dat de nieuwe leider het niet uit kan staan als de oude kroonprinsen zijn stijl beperken. Dat is precies wat er gebeurde in het geval van Roelof Kiers.'⁵⁷ Een aanzienlijk aantal programmamakers die net als Drupsteen gezichtsbepalend waren voor de VPRO in de jaren zeventig, verlaten na langdurig dienstverband de VPRO rond de decenniumwisseling.

Drupsteen zelf is van begin af aan overtuigd van het belang van televisievormgeving, juist voor een kleine omroep als de VPRO. 'Met deze vormgeving hebben we gedacht, dat beetje zendtijd dat we hebben moeten we duidelijk markeren. Zo duidelijk mogelijk laten zien dat het de VPRO betreft', aldus de ontwerper in 1976.⁵⁸ Maar niet iedereen bij de VPRO ziet gelijk de toegevoegde waarde van televisievormgeving. 'Het werd gezien als een vreemd privilege dat ik had gekregen. Ze konden zien dat ik er aan werkte alsof mijn leven er van af hing, maar het was niet meer dan dat. Er werd regelmatig, in meer of minder bedekte woorden- gesuggereerd dat mijn gerommel een belachelijke verspilling was van kostbare VPRO-studio-tijd. In de zelfde tijd had er een echt programma gemaakt kunnen worden.'⁵⁹ Terwijl de interne concurrentie tussen omroepen in de jaren zeventig erg groot is, wordt er bij de VPRO nog voornamelijk gesproken over hoe de VPRO zich kan onderscheiden in hun programma's en minder over hoe (televisie)vormgeving daar aan bij kan dragen.

Drupsteen zal zich de rest van zijn carrière minder bezig houden met het vormgeven van omroepidentiteit en zich meer richten op programmavormgeving. Alleen voor TELEAC (1981), VARA (1987) en de IKON (1999) maakt Drupsteen stationcalls, maar dat zijn eenmalige opdrachten. Hij maakt voor verschillende programma's leaders, bumpers en eindeleaders, waarvan er een aantal voortbouwen op de VPRO-signalen uit 1979. Voor het programma NEDERLAND C (VPRO, 1984-1987) ontwikkelt hij in 1986 een computerprogramma dat beeldelementen rechtstreeks koppelt aan muziek. Bij elk instrument hoort een bepaalde vorm, die op het ritme van dat instrument beweegt. Drupsteen volgt met deze abstracte bewegende grafiek in de voetsporen van animator Oscar Fischinger die in de jaren dertig tot vijftig enkele abstracte animaties maakte waarin beeld en geluid correleren. Maar waar in Fischingers films muziek meer een middel is om de bewegingen van de grafiek beter te begrijpen (hij maakte ook een film zonder muziek)⁶⁰, geldt voor Drupsteen eerder dat het beeld in dienst staat van de muziek.



3.37 Screenshot uit VARA-stationcall 1987



3.38 Screenshots uit NEDERLAND c bumpers, 1986-1987

Drupsteens interesse voor muziek en speciale effecten komt samen in een aantal verfilmingen van muziekstukken, zoals de opera's BARCA DI VENETIA PER PADOVA van Andriano Banchieri (VPRO, 12-10-1982), muziektheaterstuk HERTEJOCH ZANKER door Orkater (NOS, 1983) en de moderne opera THE FLOOD van Igor Stravinski (NOS, 1985). Dit zijn producties in de stijl van HET GROTE GEBEUREN, alleen past Drupsteens fantasievolle vormgeving volgens hemzelf beter bij muziektheater producties dan bij realistisch drama, 'omdat de artificiële achtergronden in zekere zin de spelers overschreeuwen'.⁶¹

Eind jaren tachtig begint Drupsteen met het regisseren en bewerken van jazz- en moderne muziekconcerten voor televisie. Daarvoor creëert hij geen magisch-realistische wereld waarin de muzikanten figureren, maar probeert hij door middel van visuele composities de muziek - die voor veel mensen moeilijk te volgen is - te verduidelijken.⁶² In plaats van een shot van de dirigent en daarna een muzikant, brengt Drupsteen alle instrumenten en spelers tegelijkertijd in beeld. Voor de NPS registreert de ontwerper een serie concerten onder de titel HET OOG ALS OOR(NPS, 1997-1998) waarbij Drupsteen zoveel beeldlagen over elkaar plaatst dat de computer een aantal maanden lang staat te rekenen.⁶³

Naast het ontwerpen en regisseren van televisieprogramma's, ontwerpt Drupsteen boekomslagen, postzegels, tijdschriften en maakt hij enkele bedrijfsfilms en video-clips. Hij houdt zich bezig met ruimtelijk ontwerp en grafisch ontwerp in verschillende opdrachten voor de esthetische dienst van de PTT onder leiding van Ootje Oxenaar. Deze ontwerper, die ook voor De Nederlandse Bank werkt, draagt Drupsteen voor als ontwerper voor de laatste serie Nederlandse bankbiljetten (in guldens dus). Na deze zeer gecompliceerde ontwerpen wordt Drupsteen ook gevraagd om in 2002 het ontwerp voor het Nederlands paspoort te maken.⁶⁴



3.39 Screenshot links uit HET OOG ALS OOR, aflevering: 2. Danceworks van Steve Martland, uitgevoerd door De Volharding, gedirigeerd door Jurjen Hempel.

3.40 Links: screenshot uit aflevering 2. Entelechie II van Peter Schat, uitgevoerd door Nieuw Ensemble, gedirigeerd door Ed Spanjaard.

Samenvatting

De VPRO zoekt begin jaren zeventig naar een nieuw en onderscheidend 'gezicht' dat de omroep(st)er in beeld kan vervangen. Drupsteen creëert voor de VPRO een opvallend logo met doordachte en unieke vormgevingsstrategie voor op de televisie. Uniek is ten eerste dat Drupsteen beweging en geluid toevoegt aan herkenningbeelden -die voorheen statisch zijn- door middel van speciale effecten. Zeer bijzonder en vaak grappig is zijn combinatie van statische grafiek, animatie en 'live-action' door middel van 'chromakey'. Ironie is zeer belangrijk en in veel signalen terug te vinden, soms visueel, maar ook vaak door de muziek of

geluidseffecten. De humor (en ironie) in combinatie met ronde vormen en warme kleurgebruik zijn Drupsteens signalen een typisch voorbeeld van avant-garde vormgeving van begin jaren zeventig die een reactie is op de serieuze, functionele en tijdloze vormgeving die in de jaren zestig populair is in Nederland. De VPRO wordt daarmee de eerste omroep die zich specifiek richt op een jonge en/of progressieve generatie. Ten tweede is de hoeveelheid signalen en de grote variatie van signalen uniek. Vanuit het idee dat een omroep herkenbaar moet zijn, lijkt die variatie niet goed, maar de eenheid in vormgeving -het constante gebruik van het logo, het unieke gebruik van techniek, de stijl van de ontwerpen en de vaak ironische lading van de signalen- maakt dat het geheel zeer herkenbaar en onderscheidend is. Ondanks deze sterke strategie op televisie, wordt Drupsteens vormgeving niet direct als huisstijl genomen voor het hele bedrijf. Oudere logo's worden nog op andere afdelingen gebruikt tot midden jaren zeventig en niet iedereen bij de omroepvereniging vindt televisievormgeving even belangrijk als Drupsteen.

-
- ¹ Drupsteen 13 juni 2006.
- ² Citaat van Drupsteen in Boekraad 1997: 100. Alle citaten van Drupsteen uit Boekraad 1997 zijn door mij uit het Engels vertaald.
- ³ Boekraad 1997: 100.
- ⁴ Grosfeld, e.a. 1982: 42. Middendorp 2004 : 132.
- ⁵ Citaat Drupsteen in Ruarus 1985: 10.
- ⁶ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 98.
- ⁷ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 102.
- ⁸ Citaat Drupsteen in Ruarus 1985: 10.
- ⁹ Drupsteen 21 april 2005.
- ¹⁰ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 101.
- ¹¹ Drupsteen 21 april 2005. Ruarus 1985: 10.
- ¹² Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 101.
- ¹³ Drupsteen 21 april 2005.
- ¹⁴ Drupsteen 13 juni 2006.
- ¹⁵ De Nederlandse Televisie Stichting en de Nederlandse Radio Unie gaan in 1969 samen in de Nederlandse Omroep Stichting.
- ¹⁶ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 106.
- ¹⁷ Drupsteen 21 april 2005
- ¹⁸ Citaat van Dumbar uit 1973 in Hefting 1992.
- ¹⁹ Middendorp 2002: 101-103.
- ²⁰ Drupsteen 21 april 2005.
- ²¹ De Leeuw 1995: 317. *VPRO Jaarverslag 1969*: 5. *VPRO wil ondermijning getalscriterium 1969*: 17.
- ²² Drupsteen 13-6-2006.
- ²³ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 106.
- ²⁴ Drupsteen 21 april 2005.
- ²⁵ Drupsteen 13-6-2006.
- ²⁶ Boekraad 1997: 106.
- ²⁷ Drupsteen 22-2-2006.
- ²⁸ *Ontwerpen voor massamedia* 1982: 16, 18. Zie hoofdstuk 1 voor afbeeldingen.
- ²⁹ Citaat Drupsteen in Van Garrel 1976: 237. In het origineel is 'dat je lijkt op wat je bent' gecursiveerd.
- ³⁰ Citaat Drupsteen in Ruarus 1985: 12.
- ³¹ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 105.
- ³² Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 105.
- ³³ Drupsteen in Boekraad 1997: 105.
- ³⁴ Drupsteen ontwerpt omslagen voor de volgende nummers: *Vrije Geluiden*, nummer 25, 17-24 juni 1972. *VPRO Gids*, nummer 14 en 48 in 1973, nummer 22 in 1974, nummer 51 en 52 in 1975, nummer 42 in 1977, nummer 13 en 30 in 1979 en nummer 11 in 1981. Na zijn ontslag bij de VPRO ontwerpt hij nog ten minste één maal een omslag na aanleiding van de productie BARCA DI VENETIA PER PADOVA dat is nummer 41 uit 1982.
- ³⁵ *Jaap Drupsteen: televisiewerk en grafische ontwerpen* 1982: 16.
- ³⁶ Voor afbeelding zie hoofdstuk 2, afbeelding 2.3.
- ³⁷ Citaat van Drupsteen in Bruins 1972 in *Jaap Drupsteen: Televisiewerk en grafische ontwerpen* 1982: 12.
- ³⁸ Drupsteen 13-6-2006.
- ³⁹ Citaat Drupsteen in Van Garrel 1976: 240.
- ⁴⁰ Citaat Drupsteen in Van Garrel 1976: 242.
- ⁴¹ Citaat Drupsteen in Van Garrel 1976: 242.
- ⁴² Drupsteen in Van Garrel 1976: 240.

-
- ⁴³ Grosfeld, e.a. 1982: 19.
- ⁴⁴ Drupsteen 13-6-2006.
- ⁴⁵ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 107.
- ⁴⁶ Citaat Drupsteen in Den Tex 1975, in *Jaap Drupsteen: Televisiewerk en grafische ontwerpen* 1982: 12.
- ⁴⁷ Citaat Drupsteen in Van Lier 1990: 84.
- ⁴⁸ Boekraad 1997: 107.
- ⁴⁹ *Studio Drupsteen*, homepage. Versie 1 augustus 2006. www.drupsteen.nl
- ⁵⁰ Citaat Drupsteen in Ruarus 1985: 11
- ⁵¹ Bijvoorbeeld in Van Garrel 1976: 235 en *Jury-rapport zilveren Nipkowschijf* 1982.
- ⁵² Citaat uit *Jury-rapport zilveren Nipkowschijf* 1982: 10.
- ⁵³ Haks 1982: 3.
- ⁵⁴ Een overzicht van artikelen van 1969 tot 1982 is te vinden in *Jaap Drupsteen: Televisiewerk en grafische ontwerpen* 1982: 71. Het overzicht telt 42 titels, waaronder het merendeel interviews met Drupsteen, maar ook 2 artikelen en 2 voordrachten van Drupsteen zelf.
- ⁵⁵ Halas 1982: 8.
- ⁵⁶ Drupsteen 13-6-2006.
- ⁵⁷ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 109.
- ⁵⁸ Citaat Drupsteen in Van Garrel 1976: 237.
- ⁵⁹ Citaat Drupsteen in Boekraad 1997: 104.
- ⁶⁰ King 1993: 23.
- ⁶¹ *Studio Drupsteen*, tv producties: muziektheater tv. Versie 1 augustus 2006. www.drupsteen.nl
- ⁶² *Studio Drupsteen*, tv producties: muziek tv. Versie 1 augustus 2006. www.drupsteen.nl
- ⁶³ Abels 1997.
- ⁶⁴ Voor een bijna compleet overzicht van Drupsteens ontwerpen zie *Studio Drupsteen*. www.drupsteen.nl