

SUBJECTS

Niels van Eijk & Miriam van der Lubbe

Subjects

Blz. 6-8

‘Een lampenkap die tegelijk lichtbron is. Dat idee trok me.’ De ontwikkeling van de Bobbin Lace Lamp begon in 1998 met de samenwerking tussen Droog Design en de Italiaanse verlichtingsfabrikant Flos. Niels van Eijk telt de jaren die het kostte om van het idee naar het product te komen: vier jaar, zonder dat het resultaat van alle inspanningen aanvankelijk veel gelijkenis wilde vertonen met het mentale beeld dat aan de oorsprong lag. ‘Wat mij voor ogen stond, was een huid maken waarin de lichtbron onzichtbaar zou zijn, en ook de gebruikelijke constructie van een lampenkap werd opgelost.’

De fabrikant leverde het materiaal waarmee het beeld langzaam werkelijkheid kon worden. Glasvezel. Strengen kerstverlichting, eigenlijk. Zeker op dat moment was glasvezel nog om een vrij exclusieve lichttechniek die niet in reguliere consumentenproducten werd toegepast. De keuze voor dit materiaal maakte het mogelijk om het ontwerp vervolgens vanuit de productietechniek te benaderen. Van Eijk geeft aan hoe belangrijk de productiewijze voor hem is bij het denken over vorm. Het maakproces – of dat nu ambachtelijk is, of juist volledig industrieel – heeft voor hem eigenlijk altijd de uiteindelijke verschijningsvorm bepaald. Wil hij greep krijgen op de realisatie van een idee, dan kan het nodig zijn om desnoods het wiel opnieuw uit te vinden. De ontwikkeling van de Bobbin Lace Lamp illustreert deze werkwijze perfect.

Het vormonderzoek werd met simpele strengen plastic draad gedaan: waslijn kwam voorlopig in de plaats van glasvezel. Logisch dat het vormbepalend principe ontstond toen hij de waslijnen door te knopen tot een ruimtelijke constructie maakte. Het high-tech materiaal waarmee de ‘peerloze’ verlichting tot stand moest komen, kon wellicht met behulp van de basale en nogal ouderwetse kantklos-techniek tot een product worden gemaakt. Via een spoedcursus kantklossen lukte het in 2001 de eerste proeven te maken.

Rond dat moment staakten Flos en Droog Design hun samenwerking. De breuk had eenvoudig het doodvonnis voor het project kunnen betekenen. Glasvezel materiaal was in feite te kostbaar om de ontwikkeling van de lamp volledig zelf te financieren. En het ontwerp was allesbehalve gereed voor productie. Maar Niels van Eijk wilde verder. ‘Meteen bij aanvang kreeg ik al het gevoel dat ik iets te pakken had. Op zo’n moment kan iedereen tegen me zeggen dat het niet haalbaar is, en toch luister ik niet. Ik was vastbesloten om door te gaan. Van mij mag je het eigenwijsheid noemen, maar ik geloof dat alles mogelijk is; als je het werkelijk wil. Het prototype wilden we zo snel mogelijk in Milaan presenteren. Dat hebben we gedaan en de lamp trok meteen de aandacht.’

Door het gebruik van glasvezel waren lichtbron en lamp geïntegreerd. De ambitie om ook de constructie in de productietechniek te doen oplossen, kon niet onmiddellijk worden gerealiseerd. In het eerste werkende model zaten ringen en baleinen die de lamp vorm en stevigheid gaven. Precies zoals dat een aantal jaren later nodig bleek te zijn bij een al even ingenieus en in dit geval op de traditionele Jacquard weeftechniek gebaseerd ontwerp voor

een 'geweven' lamp die in het Textiel Lab van het Tilburgse Textielmuseum (2008) gestalte kreeg.

Voordat de Bobbin Lace Lamp zijn naam werkelijk verdiende, moest het ontwerp zo worden aangepast dat de vorm werkelijk vanuit de techniek van het kantklossen zou ontstaan, en geen extra constructie meer nodig had. Die ontwikkeling liep parallel met het besluit om de lamp ook aanzienlijk groter te maken. Weliswaar had de presentatie in Milaan veel belangstelling opgeleverd, maar gedurende de maanden na de meubelbeurs kwam de verkoop nauwelijks op gang. Dat hing wellicht met de bescheiden maatvoering van het originele model samen. In samenwerking met fabrikant Quasar Holland werd in 2002 de productie van een groter model opgestart, en inderdaad nam de vraag toe, ondanks een verdrievoudiging van de verkoopprijs. Quasar trad sindsdien als producent en distributeur van de lamp op.

Concrete aantallen hadden de ontwerpers bij het ontwikkelen van de Bobbin Lace Lamp nooit in gedachten gehad. Alle aandacht, zo constateren ze achteraf, was in die fase gericht op de realisatie van ideeën. Productie zagen ze hoofdzakelijk als een mogelijkheid om vervolgens in nieuw werk te investeren. De kennis die het opleverde, zou zich in nieuwe projecten vertalen. En het productieproces zelf was eerder een ontwerpgeroepschap, dan een sleutel die toegang tot de markt kon geven.

Inmiddels is een belangrijk deel van de productie van de lamp terug in de studio van Miriam van der Lubbe en Niels van Eijk waar vooral speciale modellen en afwijkende maatvoeringen worden gemaakt. Want het is misschien wel de grootste verdienste van het ontwerp, dat de Bobbin Lace Lamp in zijn verschillende uitvoeringen juist schaalvergroting toelaat. In een periode waarin schaal, en vooral uitvergroting, een essentieel bestanddeel werd van de internationale vormgevingscanon, bleken Van der Lubbe en Van Eijk over een product te beschikken, dat die kwaliteit bij uitstek belichaamde. Ook omdat het schijnbaar industriële product in werkelijkheid nog altijd met de hand, en dus op iedere gewenste maat, wordt vervaardigd.

Blz. 12

'Op een stoel moet je kunnen zitten, dat vind ik ook. Maar bij ons hoeft dat nog niet te betekenen dat je er ook lekker op kunt zitten.'

Blz. 18

Voor Miriam van der Lubbe eindigde de studie aan de Design Academy Eindhoven in 1995 met een product waarin zij afvalgereedschappen hergebruikte om er de zitting van een krukje mee te maken. Door een slimme constructie van de metalen poten grepen die van vier kanten in het geperste materiaal van de zitting. De afstudeerder van de afdeling Mens & Wonen had daarmee weliswaar haar professionele vaardigheid bewezen, maar eigenlijk ontbrak het aan een concrete voorstelling van het aanstaand ontwerperschap. Waar de Koeienstoel van Niels van Eijk direct een richting aanduidde voor zijn ontwikkeling na het eindexamen, was dat voor haar veel minder het geval.

Achteraf verraadt het project vooral de interesse voor hergebruik, die kenmerkend was voor de ontwikkelingen halverwege de jaren negentig. Elders in Nederland werd op dat moment bijvoorbeeld volop geëxperimenteerd met het hergebruik van keramische scherven, of het gebroken veiligheidsglas van autoruiten. Veelal ging het om vormen van materiaal-recycling,

zoals ook bij het krukje. Alleen bij nadere bestudering gaven zulke producten de fundamenteën van hun ontstaansgeschiedenis prijs. Pas later kreeg hergebruik een duidelijk esthetische component, toen de verwijzing naar oorspronkelijke decoraties, kleuren en historische vormen veel ondubbelzinniger in het nieuwe product te gelde werden gemaakt.. De ecologische missie die de voorgaande experimenten met hergebruik inspireerde, was in deze vrijere, meer beeldende vormen van hergebruik al vrijwel verwaaid.

Blz. 22-24

‘Jonge Wilden’, noemde een Duitse journalist hen. Het was een geuzennaam voor de studio die toen nog maar net gestalte had gekregen. De verwijzing naar de expressieve schilderkunst van de vroege jaren tachtig, toen Duitsland zijn eigen jonge wilden koesterde, beviel hen wel. Van Eijk en Van der Lubbe opereerden haast zonder programma. Ze hadden hun intrek genomen in een boerderij van de familie en grepen de projecten aan die zich her en der voordeden. Het werk zou moeten gaan over ‘andere waarden in de vormgeving’, dat stond vast. En zelfs als lang niet altijd duidelijk was welke waarden ze precies op het oog hadden, dan nog was de toon van het voornemen goed. De intentie klopte. Ontwerpers hoefden zich niet te voegen. Hoefden niet alles te kunnen verantwoorden. Konden dingen maken, gewoon om de lol van het maken. Als schilders zonder dogma konden zij hun schetsen op papier zetten. Ideeën produceren. En vooral: beelden maken.

‘Het was ongetwijfeld naïef’, realiseert Miriam van der Lubbe zich. ‘Alles richtte zich destijds op onze wens om plaatjes te maken. Ieder beeld was de vertaling van een visie. Dus laadden we de bus vol met spullen en reden naar Milaan, zodat iedereen daar kon zien hoe we die visie in objecten hadden vertaald.’

Natuurlijk lag er wel een plannetje aan hun presentaties ten grondslag. Tijdens haar vervolgopleiding aan het Sandberg Instituut, de post-graduate afdeling van de Rietveld Academie, had Van der Lubbe uitgebreid de kans gekregen om zich te verdiepen in de achterliggende mechanismen van de ontwerpcultuur. Dus ook die van een vakbeurs, de vormgevingsindustrie en de betekenis van communicatie rond design. Ze kende het belang van het verhaal in het ontwerp.

Meer dan tijdens haar initiële opleiding aan de Design Academy Eindhoven, ging het bij de vervolgstudie om het bevragen van producten op hun bestaansrecht. En die benaderingswijze bleek haar te bevallen. Ieder product belichaamt een gedachte, en die gedachte – hoe broos, conventioneel of hemelbestormend ook – is vatbaar voor herinterpretatie. Vanuit die achtergrond ontstonden haar projecten met Barbiepoppen die in chocolade werden gegoten, de Vogelflat en de snoepketting voor volwassenen, dit keer niet geregen van pastelkleurig suikerwerk maar gevuld met pillen.

Miriam van der Lubbe: ‘We wisten hoe belangrijk het was om onze “smoel” te laten zien. Juist op een internationaal podium zoals de Meubelbeurs van Milaan. En het leek niet zo belangrijk, dat wij zelf nog niet helemaal wisten wat we wilden veroorzaken. Pas bij onze derde deelname aan de beurs kwamen we met een samenhangende presentatie rond een stuk of tien nieuwe producten.’

Haar rol lijkt in sterke mate door de studie aan het Sandberg Instituut te zijn gekleurd. Binnen de studio is Van der Lubbe niet alleen ontwerper, maar ook degene die coördineert en communiceert. In feite is dat precies de invulling die zij gaf aan het werk waarmee ze afscheid nam van de Amsterdamse opleiding. Ze verzamelde haar projecten van twee jaar studie en in plaats van deel te nemen aan de collectieve tentoonstelling, wist ze een pagina te organiseren in een groep van landelijk verschijnende dagbladen: de Volkskrant, Trouw,

NRC Handelsblad en Het Parool. Op de dag waarop de tentoonstelling opende, viel in enkele honderdduizenden Nederlandse woonhuizen haar presentatie op de deurmat. Alleen in het huis van de initiatiefneemster zelf, ging het een beetje anders. De nacht tevoren had Niels van Eijk een tafeltje onder de brievenbus geplaatst, zodat het pièce de résistance daar 's ochtends feilloos op zou landen. Een eendaagse, gedrukte tentoonstelling werd als een 'take-away' afgeleverd bij een publiek dat veel talrijker en gevarieerder was dan de groep bezoekers van de reguliere examententoonstelling.

Blz. 30

'Bobbin Lace was echt een project van Niels. Zijn wereld. Ongetwijfeld heb ik er gedurende de ontwikkeling allerlei commentaar op geleverd, maar ik weet niet in hoeverre dat werkelijk invloed heeft gehad. Wat het project voor mij vooral laat zien, is de betekenis van doorzettingsvermogen. Precies zoals hij dat onlangs weer heeft gedaan met de geweven Multiply lamp voor het Textielmuseum. Blijven werken om tot het resultaat te komen dat je in gedachten had toen je eraan begon. Meteen in drie dimensies zo'n object voor je zien en dan naar de geëigende productiewijze toewerken. Dat vermogen heeft hij. Niet meer loslaten. Blijven trekken aan de technische uitvoering. Er is eigenlijk maar één ding dat in zo'n ontwikkelingsproces voor Niels *niet* kan, en dat is de tekst: "Dat kan niet."
'Aanvankelijk lag er nog wel wat nadruk op het individuele makerschap. Sommige ontwerpen zijn echt van mij, andere absoluut van hem. Maar het onderscheid begint meer en meer te vervagen. Een object als Bloom my Buddy kun je niet meer aan één van ons toeschrijven. Dat is een product waarin de persoonlijke signatuur geen rol speelt. Het is gewoon ons product.'

Blz. 38-40

Bloom my Buddy, een geperforeerd plastic stripfiguurtje dat als alternatief kan dienen voor een vaas, is wellicht de uitdrukking van een minder persoonlijk gedefinieerd ontwerperschap. Het mannetje (of vrouwtje?) dat Van Eijk & Van der Lubbe in 2008 ontwierp in opdracht van het Bloemenbureau Holland markeert ook een andere omslag in hun benaderingswijze. Waar de urgentie in de vroegste jaren ontstond uit het stellen van eigen opdrachten, daar verschuift de balans de afgelopen periode naar de verlangens van externe opdrachtgevers. Tegelijk groeit de groep van vaste medewerkers met wie Van der Lubbe en Van Eijk samen de studio vormen. Een trouwe groep, zo blijkt uit het geringe aantal mutaties. Steeds meer werkt de studio als geheel aan projecten waarin de identiteit van de opdrachtgever doorslaggevend is geworden dan de signatuur van de makers. Dat binnenshuis verschillende specialismen hun eigen bijdrage aan het proces leveren, spreekt vanzelf. Het kan een bewijs van groeiend zelfvertrouwen zijn, dat die bijdragen niet meer in het eindproduct gebeiteld hoeven worden.

Miriam van der Lubbe: 'We hebben geleerd om beter naar onze opdrachtgever te luisteren. En vooral scherpere vragen te stellen. Niet om daarna zijn wensen onverkort uit te voeren, maar om de belangen goed in beeld te krijgen. Dat betekent ook dat we intussen onze eigen doelen hebben verlegd. Vroeger was het verhaal bij de realisatie af. Soms was de uiteindelijke productie al bijna niet meer interessant omdat het oorspronkelijke idee onderweg te veel geleden had. Nu ligt ons doel op grotere afstand. We werken voor de lange termijn. Dat heeft allerlei consequenties. In ieder geval betekent het, dat we niet meer van

vandaag op morgen kunnen besluiten om er maar mee op te houden. De belangen zijn toegenomen, vrijblijvendheid kunnen we ons niet meer permitteren. Natuurlijk brengt dat twijfels met zich mee. Niet alleen zijn anderen afhankelijk geworden van ons; wij zijn nu ook veel afhankelijker van die anderen. Dat maakt ons werk een stuk interessanter en soms gewoon moeilijk.'

Het meest merkbaar is de veranderde positie in het volledig uitdenken van de projecten. Van der Lubbe vermoedt dat de Buddy wellicht ook tien jaar eerder uit hun handen had kunnen komen, maar ongetwijfeld zouden de ontwerpers toen tevreden zijn geweest met een reeks van drie exemplaren. Het devies was immers: tonen en vertrekken. Zo vlug mogelijk nieuwe ideeën uitbroeden. Nu is de Buddy als een product benaderd, en niet louter als de verbeelding van een visie.

'We weten inmiddels hoe we met de juiste productietechniek 20.000 exemplaren kunnen maken. Vroeger raakten we al verveeld bij de gedachte alleen. Nu is het juist een attractie om de geldigheid van een ontwerp op langere termijn te garanderen. Om geschikte productieplekken te vinden. En te putten uit de kwaliteiten van anderen. We betrekken tegenwoordig specialisten voor dingen die we zelf niet kunnen of willen doen: tekenaars, modelmakers, fabrikanten.'

Dat lijkt zeker te gelden voor grotere ruimtelijke projecten, zoals de inrichting van de entree en de foyers van het Muziekcentrum Frits Philips in Eindhoven waar zij nu aan werken. Daar richt de vraag zich niet meer alleen op een tafeltje of een lamp, maar op alle aspecten van gebruik, uitstraling en bedrijfsvoering van de concertzaal. Ze springen van discussies over de communicatieve werking van de geveldecoratie naar de stapelbaarheid van koffiekopjes in de keuken: allerlei factoren bepalen de complexiteit van zo'n project. Van der Lubbe: 'Daarin spiegelt zich naar mijn gevoel de verandering, zowel in de aard van onze opdrachten als in onze werkwijze. Ontwerpen is steeds vaker een vorm van regisseren geworden.'

Blz. 48

Eind jaren negentig werkten de ontwerpers vanuit een voormalig stroomgebouwtje bij het treinstation van Eindhoven. De ruimte was groot en verdomd koud. Reden genoeg om zelf kachels te gaan maken. Stoere blokvormen werden het, uitgevoerd in staal. Hun functie als warmtebron en de bijkomende mogelijkheden van een geïntegreerd oventje en een bakplaat waren veel belangrijker dan hun status als design objecten. En toch – of misschien wel juist daarom – fungeren de kachels tien jaar later nog steeds. Nu als buitenkeuken bij hun studio. En als product in de bedrijfscatalogus. Productie en distributie: Van Eijk & Van der Lubbe. Op bestelling leverbaar.

Zo'n directe respons is vaker de grote drijfveer geweest. En verklaart voor een deel waarom het oeuvre uit die dagen zo volslagen uiteenlopend is. Van vrijwel anonieme gebruiksvoorwerpen als de kachels loopt het scala via porseleinen molens met daarop decoraties uit de migrantenculturen in Nederland (2002) tot uiterst tactiele en geïndividualiseerde meubels zoals de Poodle stoelen (eveneens 2002). Allerlei handschriften kwamen in de gemeenschappelijke portfolio samen. Ze namen deel aan een groepsproject in het Europees Keramisch Werkcentrum, en ontwierpen en passant ook de afsluitende tentoonstelling.

Niels van Eijk: 'We hadden het geluk dat we beiden een startstipendium van de overheid kregen en we barstten van de energie. Veel geld hadden we niet nodig. Geen mensen die voor je werkten, geen gezin en nauwelijks huisvestingskosten. Daardoor konden we

volkomen vrijblijvend naar ons werk kijken; we deden alleen wat we leuk vonden of toevallig nodig hadden. En je wist altijd dat je er morgen mee op kon houden om ontwerper te zijn.'

Blz. 62

Het eerste ruimtelijke project? Dat moet de eindexamententoonstelling van de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht zijn geweest. In 2004. Werk van ongeveer 300 studenten op een oppervlak van 10.000 m² – schilders, sieradenmakers, interieurontwerpers, typografen, beeldhouwers etc. – moest worden opgesteld in een hal van het Utrechtse Jaarbeurscomplex. Op een plek waar schoonheid al lang niet meer met hoofdletters wordt geschreven. Drie jaar achtereen namen ze de handschoen op. De terugkerende opdracht leerde hen dat luisteren naar een opdrachtgever vooral zin heeft als je hem vervolgens ook vragen durft te stellen. Lastige vragen desnoods. Over de mogelijkheid om een selectie in het afstudeerwerk aan te brengen en zo een betere tentoonstelling te maken, bijvoorbeeld. Pijnlijk noodzakelijke vragen dus. In 2006 waren ze voor het laatst als ontwerpers aan het evenement verbonden.

Blz. 70

'Humor is een geweldig gereedschap om de deur naar andere werelden te openen. Met een grap morrel je aan de geijkte waarneming. Waarschijnlijk is humor in ons werk een minstens zo belangrijk ingrediënt als het gebruikte materiaal.'

Blz. 74

Zelden zullen verzoeken van een opdrachtgever zo weinig inhoudelijk houvast hebben geboden als de vraag van marmoleumfabrikant Forbo Flooring om deel te nemen aan het project Dutch Design. Het ging bij alle twaalf uitverkoren ontwerpers om de opgave één kleur te ontwerpen voor deze speciale marmoleumcollectie. Gedurende 2006 werd iedere maand een nieuwe kleur, en dus een nieuwe vertegenwoordiger van de Nederlandse Ontwerpschool aan het palet toegevoegd. Piet Hein Eek, Marcel Wanders, Li Edelkoort, Jurgen Bey, en in de maand augustus Miriam van der Lubbe, die door het bedrijf als 'aanstormend talent' werd geafficheerd.

Dat haar talent vaak juist in verband was gebracht met producten waarin het 'verhaal' een belangrijke rol speelde, weerhield de fabrikant er niet van om Van der Lubbe te benaderen. Die moest op haar beurt echter flink gaan spitten – letterlijk zelfs – om op een vruchtbare gedachte te komen. Want hoe kies je zomaar een kleur? Als die kleur schijnbaar helemaal geen verhaal heeft om op terug te vallen, wat maakt de keus dan specifiek?

Van der Lubbe en Van Eijk werkten op dat moment vanuit een boerderij in het Brabantse dorp Someren. Daar zijn ze uiteindelijk naar buiten gelopen en hebben als turfstekers een spade in de grond gezet. Eenmaal diep genoeg, is de aarde er diepbruin. Die kleur moest het worden, en om de kleur te benoemen plakte ze er de exacte coördinaten van de plaats van de opgraving op. Waarmee kleur toch weer een verhaal werd.

Blz. 78

‘Om zichtbaar te worden, heb je opdrachtgevers nodig die je de kans geven om zichtbaarheid te creëren. Spraakmakend te zijn. Dat is wat zo tegenstrijdig is aan ons vak: je wilt iets maken waar de belangen van de producent en de gebruiker mee gediend zijn, en tegelijk zoek je *exposure* voor je eigen rol. Omdat het de meest effectieve weg is om nieuwe, interessante vragen uit te lokken.’

Blz. 82-84

De onderlinge verschillen in benadering en uitwerking tussen de naamgevers van de studio zijn duidelijk. Misschien wel duidelijker dan de overlap tussen de twee ontwerphoudingen. Waar de een uitgesproken geïnteresseerd is in de brede context van een project, zoomt de ander in. De een zegt afstand en een constante stroom aan visuele prikkeling nodig te hebben, terwijl de ander beperking van het referentiekader lijkt te koesteren. De grote lijn en het detail hebben in Van Eijk & Van der Lubbe hun eigen roergangers.

Aan de ontwikkeling van de portfolio is afleesbaar hoe complementair die houdingen in de loop der jaren zijn geworden. Het verhaal en de relatie tot de omgeving kunnen steeds meer samenvloeien met de materialisatie, de constructieve logica en de licht stuurse aanwezigheid van sommige producten, objecten en ruimten.

Vooraf in de ruimtelijke projecten blijkt het complement een doorslaggevende factor, omdat daar bij uitstek wordt gevraagd om verschillende perspectieven, vaardigheden en een afwisselend ritme van afstand nemen en focussen. De samenhang van een tentoonstelling als Sur Place, gewijd aan de kunstcollectie van bankverzekeraar Fortis, berustte grotendeels op de combinatie van temperamenten. En slaagde erin beelden te creëren met ingebouwde geheugenwerking.

Hoewel de expositie een tamelijk besloten karakter had en vooral gericht was op medewerkers en relaties van de bankiers, getuigen de documentaire foto's van een sterk, haast museaal ontwerp. 38 Plekken in het bankkantoor aan de Herengracht in Amsterdam werden medio 2007 tot tentoonstellingsruimten gevormd. Soms met minimale middelen, af en toe theateraal en dan opeens weer met de koele zakelijkheid van een ruimtelijk archief. Per onderwerp en per ruimte kon de toon verspringen, conform de wens van de opdrachtgever om de tentoonstelling als een 'totaalbeleving' op te vatten. Zo werd voor de ene kamer een transportsysteem uit het slachthuis naar binnen gebracht om daar de schilderijen aan te hangen, en waren de wanden van een andere kamer beplakt met pasfoto's van bankmedewerkers, als achtergrond bij de stoelencollectie.

Miriam van der Lubbe beschouwt Sur Place als een karakteristiek ontwerp. Dat wil zeggen: karakteristiek voor één ontwikkelingsrichting. Want ondanks de complexiteit van het hele inrichtingstraject, kon ze tussendoor terugkomen in de studio en zich daar een dag lang verliezen in het ontwerp van een kopje.

Inhoudelijk is het verschil niet zo groot, meent ze. In beide gevallen worden bekende beelden in een andere context geplaatst om de toeschouwer tot een minder geconditioneerde vorm van kijken te verleiden. Herinneringen, ervaringen en de onderliggende patronen die bij een publiek herkenning veroorzaken, bieden het kader waaraan zij refereert. Door in het nieuwe beeld frictie te veroorzaken, kun je verwondering wekken, verwarring zaaien. Dat blijkt te lukken met een simpele kop en schotel, zoals het 'voorbevlakte' theeservies uit 2000 bewees. Of met een grote ruimtelijke installatie waarin boeketten dode bloemen een erehaag vormen voor een collectie bloemstillevens.

‘Eigenlijk gaat het bij ons telkens om die twee routes. We kiezen voor afwisseling tussen grote en kleine ideeën, vrije en gebonden projecten; zelfs als de herkenbaarheid van het totaal daar misschien niet altijd bij gebaat is.’

Blz 90

Recalcitrantie is een mooie, wat verwaarloosde voedingsbodem voor ontwerpers. Een beetje schoppen kan de zaak af en toe weer vooruit duwen. Ongetwijfeld is die neiging bij Niels van Eijk ingeboren, net als trouwens de bijna zwijgende manier waarop hij daar in de meeste gevallen uiting aan geeft. Het is meer een blik dan een betoog. ‘Free your mind and your ass will follow’, klinkt het plotseling. Een verre echo van muziek uit de jaren zeventig, maar vooral een signaal van zijn ongemak bij al te veel pauselijkheid en kardinalengedrag in de vormgevingswereld.

Het project Underdogma kan nauwelijks los hebben gestaan van dat sentiment. In 2004 presenteerde de studio zich in Milaan met uitsluitend kakelvers werk. Ter voorbereiding hadden ze een matrix getekend. Langs de ene as werden twaalf traditionele vormgevingsdogma’s genoteerd, en langs de andere as twaalf productgroepen. Als het dogma ‘materiaalkeuze volgt functie’ bijvoorbeeld werd gekruist met de categorie huishoudelijke apparatuur, dan was het de opgave om via een ontwerp de houdbaarheid van de stelling te onderzoeken. In dat geval leidde het experiment tot de Soft Stove, een kachel gemaakt van textiel. Onwillekeurig roept het object de zachte sculpturen van Claes Oldenburg in herinnering. Het is alleen de vraag hoeveel betekenis aan zo’n analogie moet worden gehecht. Daarvoor zijn de dogma’s in het hedendaagse ontwerpen te zeer verschillend van wat de beeldende kunst van de jaren 60 bewoog.

144 Ideeën verschenen op papier, rijp en groen. Voor de Meubelbeurs werkten de ontwerpers 11 knooppunten tot gerealiseerde objecten uit. Het project, dat ook de mollenschoenen (Moulded Moles) opleverde, bood vooraf geen enkele zekerheid. Het moest gebeuren, dat wisten ze. Van Eijk: ‘Achteraf kun je zeggen dat het een goede beslissing is geweest. De presentatie heeft ons naar buiten geprofileerd en het feitelijke werk was belangrijk omdat de matrix boven verwachting productief bleek te zijn. Al sloeg het resultaat soms nergens op, voor ons was het een welkome oefening in dwars kijken. Rottig huiswerk soms. En toch heel erg leerzaam.’

Blz. 96

‘Het beste concept ontstaat snel en is volstrekt vanzelfsprekend. Alle tijd die je daarmee hebt gewonnen, is nodig om vervolgens de kaders van je ontwerp te definiëren.’

Blz. 100

Bloemen lopen al enige jaren als een apart werkterrein door het oeuvre. De relatie met het Bloemenbureau Holland – een promotie-organisatie die wereldwijd opereert – leverde in 2006 ontwerpen op voor enorme bloemenjurken. Het waren verbluffend sensuele proeven van draagbare bloemarchitectuur, die niet alleen de zachte en bekoorlijke kwaliteit etaleerden, maar ook het malicieuze karakter van bloemen benadrukten.

De jurken werden gepresenteerd tijdens de Salone del Mobile in Milaan. Een vreemde plek misschien, maar het was de wens van het Bloemenbureau om het product onder de aandacht te brengen van 'influentials'. De bezoekers van de meest toonaangevende meubelbeurs in de wereld stonden versteld van de vier dames die zich dagelijks op het voorterrein van Superstudio bewogen. Theatrale verschijningen die precies het effect sorteerden waar de opdrachtgever om had gevraagd: verbazing, geroezemoes en een enorme hoeveelheid media-aandacht. Sinds hun debuut in Milaan reizen de jurken, telkens vers gestoken, nog altijd de wereld rond.

De volgende twee jaar werkten Van Eijk & Van der Lubbe nieuwe concepten uit waarmee de bedrijfstak zich in Milaan kon presenteren. In 2007 werd samen met industrieel ontwerper Jan Hoekstra een systeem ontwikkeld van bouwblokken die als drager voor planten fungeerden en waarmee een reeks grote opwindobjecten kon worden gebouwd. Een tank en bijvoorbeeld een hond konden met een grote sleutel worden opgewonden, zodat ze zich in beweging zetten.

In het derde jaar wilden de ontwerpers terug naar het basisattribuut dat de snijbloem begeleidt: de vaas. Hoe kan het dat de meeste vazen zo weinig doen met de bloemen die erin staan? En kun je een drager ontwerpen die door het schikken van de bloemen een karakter krijgt? Het antwoord, Bloom My Buddy, was een product dat plotseling heel dicht bij de consument kwam te liggen.

De relatie met de bloemensector is zo'n stille getuige van het streven om continuïteit en een langer perspectief te geven aan het werk van de studio. Het blijkt een vruchtbaar werkterrein voor wie de inspanning wil continueren. Dat zo'n proces zich alleen stapsgewijs kan ontwikkelen, bewijst de relatie met het Bloemenbureau.

Met hun Bouquets of Emotion gaven de ontwerpers een eigen invulling aan een stoffige erfenis van het Hollandse bloemisterijwezen: het traditionele Fleurop boeket. Op afstand te bestellen en door alle aangesloten bloemisten volgens recept samengesteld en bij de gelukkige ontvanger afgeleverd. Ook de Bouquets of Emotion hebben elk hun eigen receptuur. Maar wel wat spannender dan het gebruikelijke product. Zo ontwierpen Van Eijk & Van der Lubbe de receptuur van een boeket van medeleven en een boeket van jaloezie. Het boeket van de woede bestaat bijvoorbeeld uit 80% kwaadheid, 10% irritatie en 10% teleurstelling. Elk bestanddeel wordt door een specifieke bloemsoort en kleur tot uitdrukking gebracht. Alleen het Bouquet of Love is 100% puur: een hart van witte rozen gevat in een omstrengeling van rode exemplaren.

Blz. 112

Niet dat hij wil klagen... Maar hoe komt het toch dat je als ontwerper altijd iedere keuze moet kunnen verantwoorden? Dat je voor elke scheidt in je werk een argument paraat moet hebben? Waarom zijn al die vooraf bedachte plannen en quasi-objectieve bestaansredenen nodig? En wie heeft die wet eigenlijk uitgevaardigd?

Soms wil Niels van Eijk gewoon aan de slag. Doen, en wat minder nadenken. Maar vanzelf gaat dat niet. 'We behoren tenslotte tot een generatie die getraind is in het verantwoording afleggen. Tijdens de opleiding, in projecten. Als je met een galerie praat, of met een journalist. Wij zijn de generatie die overal een reden voor wil hebben. Ik word soms moe van dat zoeken naar verklaringen. Je merkt ook hoe ze zich tegen je kunnen keren. De neiging om constant een legitimatie te willen hebben, kan een prima ontwerp ook om zeep helpen. Zwaarte ontstaat naar mijn idee meestal omdat een derde partij mij tot zwaarte dwingt. Terwijl ik juist naar lichter neig. Het is heerlijk om los van de dwang van het concept te

kunnen werken. Om domweg door associatie op ideeën te komen en je dan te laten meevoeren. Achteraf een verhaaltje construeren, dat vertik ik. Natuurlijk is er vaak wel degelijk een concept, maar ik ben toch geen ontwerper geworden om dat onder woorden te brengen?’

Blz. 116-118

De betekenis van de studio ligt niet alleen in de organisatie van de jaarlijks terugkerende Geldrop Film & Documentary Day, of de wedstrijden pannenkoeken gooien en champagnekurkschieten. Dat soort prettige ontsparingen illustreert vooral de interne samenhang van het collectief. Interessant wordt het voor de buitenwereld pas als blijkt welke specifieke kwaliteiten er in de mentaliteit en de werkwijze van de studio besloten liggen. Zoals directeur Gijs van Tuyl van het Stedelijk Museum heeft kunnen ervaren toen zijn museum eind 2008 dak- en thuisloos werd en Van Eijk & Van der Lubbe de vraag kreeg voorgelegd om een klein deel van de zichtbaarheid van het museum te verzorgen. De tijdelijke tentoonstellingsruimten in gebouw Post CS, naast het Centraal Station van Amsterdam, werden verlaten om de slopershamer zijn werk te laten doen, terwijl intussen de verbouwing op de oorspronkelijke locatie van het museum nog in volle gang was. Om zich toch in Amsterdam te kunnen manifesteren, zocht het museum naar een mobiele voorziening waarmee moderne beeldende kunst en design naar de wijken van de stad konden worden gebracht. In het bijzonder naar die delen van de stad waar museumbezoek geen gebruikelijk uitstapje is. Het bouwsel moest als een kraam voor veel verschillende culturele activiteiten inzetbaar zijn.

Op 3 oktober 2008 gaat De Bouwkeet officieel open. Directeur Van Tuyl noteert die dag in zijn blog:

Om 17.30 uur parkeer ik bij het verlaten Stedelijk Museum CS. Op het plein voor de Openbare Bibliotheek hebben zich mensen verzameld rond De Bouwkeet, nog aan het oog onttrokken door een rood doek. Met dit reizende podium touren we door Amsterdam, als eerste onderdeel van Stedelijk in de Stad. [Politicus] Ahmed Marcouch zegt in zijn openingsspeech inspirerende dingen: “Laat u er niet toe verleiden de kunst te verplatten tot amusement, ter wille van de buurt. U zou er onze bewoners juist mee kleineren in plaats van verheffen.”

Ontwerpers – behalve wanneer zij in hun werk uitdrukkelijk op self-exposure uit zijn en opzettelijk om die reden worden ingehuurd – zijn bij openbare aangelegenheden meestal anonieme passanten. Het product is dienstbaar, en het functioneren domineert de ontstaansgeschiedenis. Dat is redelijk. En toch was ook de wording van De Bouwkeet een demonstratie van de bijzondere kwaliteit die in een ambachtelijke ontwerppraktijk besloten kan liggen.

Het plan van Van Eijk & Van der Lubbe viel niet zonder problemen in een definitieve vorm. Het uiteindelijke ontwerp kwam in twee weken tijd tot stand. Toen het eenmaal ter tafel lag, resteerden er slechts zes werkweken tot de dag van oplevering. Al eerder was vastgesteld dat uitbesteding aan een aannemer moeilijk zou worden. Te kostbaar en ook in tijd niet langer reëel. Dus resteerde er geen andere mogelijkheid dan zelf te gaan bouwen. Op het terrein van de studio. De complete crew werd betrokken bij een proces dat zelfs geen ruimte meer liet voor uitgewerkte detailtekeningen.

Niels van Eijk: 'Tijdens de uitvoering hebben we nog heel veel aan het ontwerp moeten sleutelen. We detailleerden in het werk. Eigenlijk is die flexibiliteit ook geweldig. Wat in de professionele wereld door budgetten en planningen niet meer mogelijk is, konden wij met ons clubje wel. Binnen budget en op tijd. Vooruit; we werkten dan wel bij nacht en ontij, maar iedereen vond het eigenlijk geweldig om te zien hoeveel energie zo'n proces genereert. Ik denk dat niemand het had willen overslaan.'

Van Eijk ziet wel een parallel met de verlamming in de maakindustrie. Ook daar is het nog altijd moeilijk om als ontwerper door gevestigde structuren heen te breken. Het proces van productontwikkeling verloopt traag en elk besluit is primair een kwestie van calculatie. De rekenmachine regeert. De wendbaarheid om op tijd de juiste keuzes te maken en die dan ook meteen uit te voeren, ontbreekt in veel gevallen. Vooral marketingafdelingen – de goede niet te na gesproken – heeft hij leren kennen als lastig te motiveren partners.

'Het probleem is, dat je zo makkelijk het momentum verliest. Als je bedenkt hoe snel ontwikkelingen in de vormgeving elkaar opvolgen, dan kan het kleinste uitstel al afstel betekenen. Wat vandaag op de markt voor designproducten uitzonderlijk is, kan binnen een paar maanden gemeengoed zijn geworden. We hebben het aan den lijve gevoeld toen we samenwerkten met een keramisch bedrijf in Duitsland. Ik denk echt dat ons voorstel een goed en niet eerder bewandeld spoor aangaf. Maar het duurde allemaal te lang. Terwijl ze in Duitsland zaten te vergaderen, zag je soortgelijke ideeën opduiken in producten van andere bedrijven, met andere ontwerpers. En ons project bloedde langzaam dood.'

De les?

'Wie niet op tijd is, komt gegarandeerd te laat.'

Blz. 126

'Een bepaalde mate van platheid is soms nodig om het ijs te breken. Maar banaliteit in vormgeving, en vooral een banaal gebruik van decoratie kan dodelijk zijn. Het gaat erom de balans te vinden. Wordt het gebaar te subtiel, dan zou je de aandacht kunnen verliezen. Om aan te sluiten op de geest van de tijd moet je ook direct durven zijn.'

Blz. 130

Verschillende van de werkterreinen waarop Van Eijk en Van der Lubbe zich begeven – textiel, keramiek et cetera – hebben hun belangstelling voor decoratie aangewakkerd. De textiele huid dwingt haast tot decoratie, terwijl in de huidige keramische industrie vormontwikkeling zo kostbaar is geworden, dat de inbreng van de ontwerper in de praktijk steeds meer wordt beperkt tot het bedenken van decors.

Voor een reeks servetten en een tafellaken van het Textielmuseum Tilburg gebruikten ze in 2003 oud-Hollandse prenten die door de toevoeging van details werden 'geactualiseerd'.

Over de historische afbeelding legden zij de projectie van een hedendaagse realiteit. Een spelend kind kreeg bijvoorbeeld een pistool in de hand gedrukt. In een ander beeld werd de Rotterdamse Erasmusbrug ingevoegd.

De reeks wordt nu hernomen met een volgende actualisering. Over de bewerkte originelen van 2003 verschijnt weer een laag van beelden, die de voorstellingen naar 2009 tillen. Naast het pistool krijgt het spelende kind nu ook de besturing van een Wii-spelcomputer aangereikt. Naast de Erasmusbrug is plotseling de recentste woontoren aan de Rotterdamse skyline verrezen.

Tijdelijke symbolen, die wellicht over twintig jaar al nauwelijks meer leesbaar zijn. Dat is precies de intentie. Door de servetten met telkens nieuwe lagen te actualiseren, ontstaat er een beeld van de accelererende vervangingscultuur. We gaan aan tafel met de archeologie van een dolgedraaid heden.

Blz. 136

Het grote inrichtingsproject voor het Muziekcentrum Frits Philips heeft onlangs voor een doorbraak gezorgd. Voor het eerst gaat het lukken om samen met een meubelfabrikant, de firma Lensvelt, op industriële wijze een meubelsysteem te ontwikkelen. Rond het voorjaar van 2010 moet het meubilair beschikbaar komen en dan bij wijze van primeur in het complete Muziekcentrum worden toegepast.

Het gaat om een betrekkelijk eenvoudig modulair systeem. Vanuit enkele basisvormen kan een hele familie van meubels worden opgebouwd, die zowel dienst doen in de kantoren en de kleedruimtes, als in de bar, de keukens en de foyers. Om optimaal gebruik te kunnen maken van de expertise van de fabrikant heeft de studio vooral de modulariteit ontworpen, en de vorm vooralsnog weinig gedefinieerd. De basis zal bestaan uit een polyester onderstel en een opzetstuk, dat vervolgens met kussens wordt bekleed. In verschillende combinaties kan het een poef opleveren, een bank, een luisterstoel, een fauteuil en ook een love-seat waarin gedempt licht is geïntegreerd.

De uitwerking zal in nauwe samenwerking met Lensvelt gestalte krijgen. Maar er zijn natuurlijk omstandigheden die door de specifieke kenmerken van de plek worden aangedragen. Het feit dat het Muziekcentrum relatief veel bezoekers trekt van rond en boven de vijftig, moet consequenties hebben voor de hoogte van het meubilair.

Het totale ontwerpproject voor het Muziekcentrum staat onder artistieke directie van Menno Dieperink (ontwerper bij Philips Design). Hij benadrukte in zijn opdracht aan de ontwerpers het belang van de ervaring bij het publiek. Het vernieuwde complex moet voor hen een plek van verwondering zijn. Onder andere door de nieuwe meubels, maar ook met de kleding en het serviesgoed die Van Eijk en Van der Lubbe ontwerpen, hopen zij de verblijfsruimtes van hun huidige status – ‘haast een noodzakelijk kwaad’ – om te vormen tot plezierige plekken. Een gecompliceerd proces, waarin het er op aan komt binnen smalle marges de grootste mogelijke zichtbaarheid te creëren. Dienstbaarder misschien dan de meeste andere projecten in de studio. Langduriger ook. En meer afhankelijk van constant overleg. Met fabrikanten en welstandscommissies, met de exploitant en de gebruikers.

Qua akoestiek behoort de Eindhovense muziekzaal al geruime tijd tot de beste in Nederland. Die kwaliteit moet nu een echo krijgen in de gebruikskwaliteit van de overige ruimten in het complex.

Blz. 142

Op initiatief van Barry Friedman Gallery in New York en Droog Design ontvouwde zich in 2006 het project Smart Deco: ontwerpen voor de stijlkamer van de 21^{ste} eeuw. Een grote mate van exclusiviteit was het gemeenschappelijk kenmerk van alle bijdragen, ook die van Van Eijk & Van der Lubbe. Hun houten tafel ontstond vanuit het idee dat de overvloedige rijkdom van Manhattan beschikbaar zou komen voor een plek op de wereld waar geld schaars was, en dat de culturele rijkdom van die plek teruggebracht zou worden naar de Amerikaanse context die de afgelopen decennia veel van zijn verfijning heeft verloren.

Godogan werd gemaakt uit Amerikaans notenhout en vervolgens door Balinese handwerkmensen voorzien van een voorstelling die een Indonesisch sprookje verbeeldde. Het houtsnijwerk was onvoorstelbaar gecompliceerd. In een spiraalvorm is de ontwikkeling van het verhaal over één hoek van de tafel aangebracht.

Niels van Eijk: 'Onze opzet was om een object te laten maken waar zo'n enorme hoeveelheid werk in zou zitten, dat het een maximaal inkomen genereerde voor de gemeenschap in het dorp. Dat was de vertaling die wij aan het concept Smart hebben gegeven.'

Dat het resultaat ten slotte onderdeel is gaan uitmaken van het luxe circuit van limited editions zou de initiële bedoelingen wel eens kunnen versluieren, maar dat probleem ziet Van Eijk niet. Lang niet alles dat zij tevoren beoogden, werd in het product gerealiseerd. Maar dat kwam ook omdat er wel erg veel verlangens aan het ontwerp werden gehangen om ze in een te korte realisatieperiode waar te maken.

Wat Godogan zeker heeft bewerkstelligd was de verkoop van drie exemplaren en een grote hoeveelheid reacties van mensen die het meubel zagen. De wereld van kapitaal en high tech is gekoppeld aan een compleet tegengestelde cultuur. Bovendien bleek het de opmaat tot een recent project, La Divina Commedia, dat dit keer helemaal op eigen initiatief is ontwikkeld. Het gaat daarbij om een chaise longue, uitgevoerd in wit polypropyleen die net als Godogan is gedecoreerd door middel van snijwerk. Dit keer door Belgische ambachtsmensen die normaal heiligenbeelden snijden. Een 19^{de}-eeuwse illustratie van Gustave Doré fungeerde als het model voor de decoratie die eerst in de zitting en de rugleuning van de stoel is gelaserd en vervolgens met de hand in reliëf uitgesneden. Juist de combinatie van ambacht en geavanceerde productietechnologie trok de aandacht van het Victoria & Albert Museum in Londen. La Divina Commedia wordt er binnenkort tentoongesteld.

Blz. 148

1997. De Koeienstoel. Het examenwerkstuk waarmee zijn studie in Eindhoven werd afgerond. Een stoel die ontstaat door een volledige koeienhuid nat te maken en over de mal van een stoel te spannen. Door het drogen wordt de vorm zo stijf, dat hij zonder toegevoegde constructie zijn functie vervult.

Miriam van der Lubbe kan zich het ontstaansmoment nog uitstekend herinneren. 'Niels zat 's avonds naar de neuzen van zijn schoenen te kijken en het viel hem opeens op hoe mooi dat leer eigenlijk om die punt gevouwen zit. Dat was het moment van de klik. "Als dit kan," bedacht hij toen, "dan moet dat met een stoel ook kunnen." Zo eenvoudig was het.'

Een paar uur nadat ze die woorden heeft uitgesproken, wordt er een zojuist gefabriceerde Koeienstoel de studio binnengedragen. Er is iets mis gegaan in het productieproces. Op een paar plekken is het leer niet voldoende uitgehard. Onherstelbaar, luidt de diagnose.

Blz. 196

'...t Kost wat moeite, maar het komt altijd goed.'

Blz. 152

Subjective

Van Eijk & Van der Lubbe en de canon van de hedendaagse vormgeving

Niels van Eijk en Miriam van der Lubbe manifesteren zich rond de millenniumwisseling steeds regelmatig als tweemanschap op het Nederlandse ontwerppodium. In de vakuitoefening volgen ze weliswaar hun eigen sporen, maar in de publiciteit (en trouwens ook in het privé-leven) vormen zij een koppel.

Individuele voorkeuren laten zich op dat moment nog eenvoudig in het werk traceren. De voorkeur voor het verhalende en de visuele beeldspraak in het werk van Van der Lubbe; de belangstelling voor constructie en fabricage in de producten van Van Eijk. De rol van het realisatieproces is tekenend: bij Van Eijk wordt de levensvatbaarheid van een idee door productie bewezen, terwijl de producten van zijn partner op dat moment ook uitsluitend op papier kunnen bestaan. Dat verschil in benadering is aanvankelijk een belangrijk bestanddeel van de gemeenschappelijke presentatie: 'Working Apart Together' misstaat niet als titel voor de tentoonstelling van het duo in de Rotterdamse vormgevingsgalerie Vivid (2002).

Wie de vroegste ontwikkelingen spiegelt aan de situatie waarin de ontwerpers tien jaar later verkeren, beseft hoe groot de sprong werkelijk is. Ze geven inmiddels sturing aan een complete studio, met een vaste groep van freelance medewerkers. En vooral de portfolio verraaft de kentering waar het de schaal van projecten betreft, de reikwijdte van hun ontwerperschap en het aanzienlijk verruimde gemeenschappelijk werkgebied waarop zij zich inmiddels begeven.

Individen zijn deel geworden van een team. De ingeving als inspiratiebron heeft steeds meer plaats gemaakt voor het onderzoek als voornaamste basis bij productontwikkeling. Hun verbondenheid met de hypes in het actuele vormgevingsdebat lijkt flink aan invloed te hebben ingeboet, ten gunste van de context die door een concrete opdracht wordt aangereikt. En dwars door alles heen is de toewijding aan hun eigen agenda behouden. Vlagen van tegendraadsheid waaien tot de dag van vandaag door de werkruimte. Regelmatig kiezen zij voor het plezier van een project zonder vast programma of uitkomst. Autarkie – het zelf willen initiëren, organiseren, produceren, distribueren en communiceren – is onveranderd een aantrekkelijk perspectief gebleven.

De ontwikkelingsgang van de studio illustreert de stappen die de vormgeving in Nederland de afgelopen tien jaar heeft gezet. Halverwege de jaren 90 was een heroriëntatie ingezet die met name op het gebied van mode en productontwerpen verrassend snel een nieuw zelfbewustzijn creëerde. Niet langer werd er hoofdzakelijk geklaagd over het gebrek aan productiecapaciteit in Nederland, maar keerden de ontwerpers dat tekort om in hun voordeel. Modecollecties konden heel goed aan de internationale vakwereld worden getoond zonder de steun van lokale producenten, die daarmee ook geen kans kregen om vooraf al compromissen te verlangen. En als bedrijven slechts mondjesmaat bereid waren tot product vernieuwing, dan kon je als ontwerper ook zelf de productie organiseren, precies naar de maat en de urgentie van dit specifieke ontwerp. Zonder rekening te houden met de obsessies van marketingdivisie, de verblinding van de ervaring of de smaak van de vrouw van de directeur.

Vooral collectieven en overkoepelende initiatieven droegen het verhaal van de nieuwe sensibele uit: Le Cri Néerlandais op de Parijse catwalk; Droog Design tijdens de Meubelbeurs van Milaan. Talrijke enkelingen volgden al vlug datzelfde traject.

Rond 2000, als Van Eijk & Van der Lubbe voorzichtig hun neus aan het raam drukken, is de coup vrijwel voltooid. Nederlandse mode en productvormgeving worden internationaal geroemd om hun eigengereide, vernieuwende kracht. Hoewel er in termen van markt nauwelijks progressie wordt geboekt, is het culturele profiel hoog. Dutch Design is in minder dan geen tijd galerie- en museumbestendig geworden, en allerlei partijen storten zich op het organiseren van projecten die de vormgeving een extra duwtje in de rug (en de organiserende partij de nodige publiciteit) moeten geven.

Van Eijk & Van der Lubbe profiteren mee van het verbeterde designklimaat. Ze zijn vertegenwoordigd in de collectie van Droog Design, worden door het Europees Keramisch Werkcentrum in Den Bosch uitgenodigd voor werkperiodes en deelname aan projecten en presentaties. Wat later melden zich het glasatelier van Royal Leerdam en het Textiel Lab van het Nederlands Textielmuseum in Tilburg. Ook daar kunnen ze nieuwe, soms experimentele producten laten vervaardigen. Alle kans om in verschillende materialen, technieken en omgevingen werk te realiseren dat voor vervaardiging in eigen beheer te gecompliceerd is, en waarvoor de reguliere opdracht situatie zelden emulo biedt.

De samenwerking met Mosa kwam bijvoorbeeld via een werkperiode in het Europees Keramisch Werkcentrum (EKWC) tot stand. Het project had een technische grondslag: de rotatiegiettechniek die in het keramische bedrijf wordt toegepast. De manier waarop Niels van Eijk zich destijds opstelde, zegt veel over het ontwerperschap dat hem voor ogen stond. Van Eijk gebruikte het project om in het EKWC een vorm te realiseren die binnen de keramische industrie als onmogelijk geldt. Maar eigenlijk lag zijn doel nog wat hoger. Hij bouwde van klei een gesloten kubusvorm die vervolgens werd gestookt. Door het uitzetten van de ingesloten lucht zou de kubus in de oven letterlijk opgeblazen worden, waarschijnlijk met breuk als gevolg. Een gebruiksfunctie was niet voorzien. Eigenlijk betreurt hij het nog steeds dat er uiteindelijk – toen de Blown Ups op industriële wijze werden vervaardigd – een holte in het object is gemaakt, waarmee het een schijn van functionaliteit kreeg.

Het was hem van meet af aan te doen om het technisch experiment. En om de schoonheid van de enkele exemplaren waarbij het stookproces gunstig zou uitpakken. Van de 400 exemplaren die uit de oven kwamen, waren er 50 gelukt en 10 werkelijk goed. Van Eijk meende Mosa op deze wijze een spiegel voor te houden: het bedrijf te verleiden om anders naar zijn eigen productie en output te kijken. In tegenstelling tot de geldende standaard binnen de industrie kon imperfectie wel degelijk een kwaliteit zijn. Voor hem was de juistheid van die stelling met de succesvolle productie van een tiental Blown Ups bewezen, maar het project wist de fabrikant niet op andere gedachten te brengen.

Achteraf beseffen de ontwerpers dat hun in steek het realiseren van de strategische doelstelling – het beïnvloeden van de industrie – in de weg heeft gezeten. Idealisme, naïviteit en een milde vorm van zelfoverschatting waren de basis voor een interessant experiment, niet voor een industriële heroriëntatie.

Ontegenzeggelijk verrijkten de uitkomsten van dergelijke projecten de basis onder de samenwerking van de ontwerpers. En leverden ze het bewijs voor een productief en flexibel ontwerperschap. Tegelijk bleven het echter uitkomsten van tamelijk artificiële processen. Gericht op thema's die niet zelden vanuit de culturele sector werden aangedragen en dan gekoppeld waren aan de verdere exploitatie van het Nederlandse ontwerpimago. Het is de

periode van projecten zoals Dutch Souvenirs, rond Delfts Blauw, het koninklijk huwelijk, tulpenvazen of klederdrachten: elk aspect van de nationale identiteit kon aanleiding zijn voor een volgende prijsvraag of opdracht. Zeker in de eerste jaren van de 21^{ste} eeuw kon een jonge Nederlandse ontwerper haast een dagtaak hebben aan het almaar onderzoeken van 'the Dutchness of Dutch Design'. Door constant mee te doen aan competities, tentoonstellingen, publicaties en culturele opdrachten waarin de vraag naar de Nederlandse ontwerpidentiteit leidend was.

De ontwikkeling die halverwege de jaren 90 een nieuw zelfbewustzijn inluidde, kreeg gaandeweg het karakter van een applausmachine voor eigen verdiensten. Anders geformuleerd: het merk Dutch Design was zonder twijfel het succesvolste ontwerp dat de Nederlandse vormgeving in de tussenliggende jaren voortbracht. Maar het werd ook een valkuil voor de zelfgenoegzamen.

De drang om zelf initiatieven te ontplooien heeft Van Eijk & Van der Lubbe er ongetwijfeld voor behoed om te ver op deze stroom mee te zwemmen. Soms is er aanleiding om even mee te liften. Minstens zo vaak maken ze zich ook weer los uit de context die hoofdzakelijk door de ontwerpgemeenschap zelf wordt bepaald. Ze kiezen voor opdrachten en autonome projecten buiten de geldende canon. Vrijheidsdrang, gekoppeld aan gezond relativiseringsvermogen, zorgt ervoor dat Van Eijk & Van der Lubbe als vanzelf de zijlijn opzoekt. De studio volgt een nauwelijks te voorspellen route, die zowel in de buitenwereld als intern af en toe voor verwarring zorgt.

Getuige twee willekeurige tijdschriftartikelen die de afgelopen jaren over Van Eijk & Van der Lubbe zijn verschenen. Het één (Identity Matters, nr. 6, 2007) signaleert al in de lead dat er ondanks de sterk uiteenlopende producten 'onmiskkenbaar een rode draad door het werk loopt'. Het andere (De Architect, september 2008) constateert hoe tevreden de ontwerpers zijn met de vaststelling van de auteur dat er 'nauwelijks' een rode draad in hun productie te ontdekken valt.

Hoe kan de vraag naar de verbindende factor kennelijk zo onvermijdelijk zijn, dat twee schrijvers zich binnen een tijdsspanne van amper een jaar in vrijwel gelijke bewoordingen over het vraagstuk buigen? En is er een reden waarom de twee artikelen ondanks vrijwel identieke beschrijvingen van producten en processen tot een zo verschillende slotsom – onmiskkenbaar of nauwelijks – komen?

Om met de eerste kwestie te beginnen: het kan zijn dat journalisten in de tijdschriftensector elkaar bewust of door dom toeval blijven kopiëren. Omdat de hedendaagse architectuur- en designbladen zo door en door zijn geformatteerd dat hun belangstellingen grotendeels identiek zijn geworden en hun artikelen inwisselbaar. Het kan ook zijn dat de ontwerpers zelf een sturende rol hebben gespeeld in het opwerpen van de kwestie. Wellicht hebben zij de interviews gebruikt om een repons te krijgen op een zaak die hen nadrukkelijk bezig houdt. Mijn vermoeden is, dat de Kwestie Rode Draad inderdaad door de ontwerpers zelf werd ingestoken. Een reeks gesprekken met Miriam van der Lubbe en Niels van Eijk en de ontmoeting met de medewerkers van de studio bevestigt hun aarzeling over de herkenbaarheid van het oeuvre.

Een aantal individuele werken roept duidelijke associaties op. Denk aan het tasje Me and My Beretta, de Bobbin Lace lamp of het met vergulde theevlekken gedecoreerde serviesgoed dat via een werkperiode bij het EKWC bij fabrikant Mosa werd gemaakt – ze hebben allemaal hun plek in de geschiedschrijving van de hedendaagse Nederlandse vormgeving ingenomen. Zelden zullen de afzonderlijke associaties bij de producten echter op een gedeeld auteurschap wijzen. Ze vallen niet moeiteloos onder één noemer. Veel producten lijken op zichzelf te staan. Hoewel het tot dusver nauwelijks een obstakel is geweest bij de expansie van de studio, kan de perceptie van grote diversiteit in het werk ook omslaan in het

verwijt van onsamenhangendheid. Zo'n draai in de waarneming zou de activiteiten van Van Eijk & Van der Lubbe kunnen bemoeilijken.

Impliciet lijkt daarmee het antwoord gegeven op de tweede vraag: hoe kan het oordeel over samenhang bij twee journalisten zo diametraal tegengesteld uitvallen? Dat kan, omdat het uiteindelijke oordeel er in feite niet toe doet. Voor de ontwerpers is het belangrijk dat de vraag wordt gesteld; liefst publiekelijk en ongeacht de uitkomst. Wie samenhang wil zien, ontdekt hem. Wie naar diversiteit op zoek gaat, vindt haar ook. Door de kwestie aan te snijden, hebben de schrijvers het oeuvre nog eens grondig moeten doorlichten. Alsof ze, zonder het in de gaten te hebben, door de ontwerpers aan het werk zijn gezet.

Met enige zin voor overdrijving, is de stelling te verdedigen dat juist de notie van het persoonlijk auteurschap een corrumperende invloed heeft gehad op de ontwikkeling van het gemeenschappelijk oeuvre. Pas toen het werkterrein voor hun projecten begon te verschuiven naar complexere omgevingen, nam het belang van het individuele handschrift af en groeide de eenduidigheid van het resultaat.

Hoezeer de ontwerpers ook beklemtonen dat onderlinge kritiek van het ongezouten soort altijd een grote rol speelt in hun gezamenlijk opereren, toch heeft het niet noodzakelijk geleid tot harmonisatie van temperamenten of ideeën. Het is zelfs de vraag of zo'n effect wenselijk was geweest. Zeker in de eerste periode van hun samenwerking was polarisatie wellicht niet zo'n kwade strategie.

Van der Lubbe en Van Eijk functioneerden samen en apart immers in een omgeving die de auteurspositie celebreerde. Vormgevingsgaleries, designcritici, het ontwerponderwijs, beurzen en subsidiënten: alles richtte zich op de uitvergroting van het individu en vooral het individuele 'statement' in design. De meest succesvolle ontwerpers kropen als acteurs in de huid van hun rol: cultuurcriticus, ecooloog, charmeur, uitvinder, vuilnisman, dromer, sloper, denker of tweedehands autoverkoper.

Bij Van Eijk & Van der Lubbe was typecasting al vlug knap lastig. Voorzover er rollen aan de twee posities te verbinden waren, heeft met name de wat ironische, af en toe kritische en dan weer speelse insteek van Miriam van der Lubbe houvast gegeven. Haar voorliefde voor dubbele bodems, clichés en taalgrappen gaf het werk een schijn van alledaagsheid. Maar altijd met een draai. Daar oogstte ze applaus mee, en soms ook scepsis.

De intentie was om mensen door de schijnbare vanzelfsprekendheid van de producten op het verkeerde been te zetten. Hen te verleiden om nog eens te kijken en dan te beseffen hoe weinig vanzelfsprekend het vanzelfsprekende eigenlijk is. Een haast opvoedkundig uitgangspunt. Vergelijk het met de doelstelling die Van Eijk had om via een enkel project de bedrijfsvoering van een complete keramische onderneming te veranderen. Als auteurs schreven zij een perspectief voor; zij bepaalden wat wij zien of doen.

Die missie moest uiteindelijk wel in gebreke blijven. Het was niet het handschrift dat de waarneming kon veranderen, maar de relevantie van het geschrevene. Dan gaat het dus niet meer om (instant) herkenbaarheid, maar om geleidelijke overredingskracht. Van Eijk & Van der Lubbe heeft het belang van deze kentering tijdig ingezien: van auteurs zijn ze geleidelijk regisseurs geworden. Het besef groeide dat veranderingen in perceptie, proces of waardering stap voor stap verlopen. Dat ontwerpen een vorm van strategisch handelen is, waarbij de ontwerper ook de argumenten moet leveren die zijn afnemer kan hanteren; niet alleen het gebaar dat hem voor het blok zet.

De samenwerking tussen de studio en Van Esch (fabrikant van garderobesystemen en accessoires voor de entree van woningen en werkgebouwen) illustreert de betekenis van de toegenomen aandacht voor het proces. Met ontwerpen van producten, beursstands en het interieur van een woning in Zwitserland wordt een constante uitwisseling van visie en

expertise bewerkstelligd. En daarmee de mogelijkheid tot verdieping die zowel de ontwerpers als de fabrikant hebben. Hetzelfde geldt voor de al meerdere jaren lopende alliantie met vertegenwoordigers van de Nederlandse bloemenbranche.

Het lijkt erop dat in zulke projecten meerdere verhaallijnen samen komen, zowel op inhoudelijk gebied als met betrekking tot techniek, realisatie en communicatie. Meer dan voorheen heeft de toeschouwer de mogelijkheid om zelf conclusies te trekken, verbanden te zien en vergelijkingen te maken. Hij wordt steeds minder door de aanwijfsstok van de ontwerper voortgeduwd.

De individuele signaturen lossen regelmatig in de regierol op. Dat leidt in het bijzonder bij hun ruimtelijke projecten – de vormgeving van tentoonstellingen, interieurs en presentaties – tot werkelijk geïntegreerde projecten, die tot het beste behoren dat Van Eijk & Van der Lubbe tot dusver ontwierpen. De Fortis-expositie Sur Place bijvoorbeeld. Licht maar niet lichtvaardig. Toegankelijk maar allesbehalve plat. De Vanitas-obsessie die kunstenaar Damien Hirst zegt te onderzoeken met zijn diamanten schedel, werd door Van Eijk & Van der Lubbe bij de opstelling van bloemstillevens in een ruimte gevuld met dode bloemen op minstens zo effectieve wijze verbeeld. Door zo'n ruimte bovendien in een bankkantoor te situeren, wordt de lading van het gebaar nog versterkt. De vergankelijkheid van bezit en rijkdom bleek een paar jaar nadien, toen met Fortis het complete mondiale bancaire systeem aan het wankelen raakte.

Misschien draagt het tijdelijke karakter van dergelijke projecten wel bij aan de overtuigingskracht van het resultaat. Alsof ze minder zwaar beladen ter wereld komen en juist daarom hun directheid behouden. Voor het ontwerp van een beursstand was bijvoorbeeld een strook restmateriaal op de tafel van de ontwerpers al voldoende. Ze zagen de spiraal die het materiaal trok, en het idee voor de presentatie van Van Esch in Milaan (*Everything's Curious Today!*, 2008) was geboren. Een spiraalvorm die de hele expositieruimte in beslag zou nemen. Natuurlijk bracht de feitelijke realisatie nog een berg werk met zich mee, maar het beeld lag vast.

Vergeleken met een project als Godogan – de tafel die in opdracht van Barry Friedman Gallery en Droog Design tot stand kwam – kon het verschil in conceptuele onderbouwing nauwelijks groter zijn. Voor Godogan lag er een sluitende inhoudelijke legitimatie: zo sluitend, dat het werk zijn verhalende balast nooit meer helemaal kon afschudden. Godogan werd een product dat voortdurend naar zijn eigen herkomst verwees: naar de condities van de opdracht, de ambities van de ontwerpers, de rol van de betrokken partners, de canon van de hedendaagse vormgeving. De tafel was als het kind dat na zorgvuldige planning – de carrière laat het toe, het huis is groot genoeg, er is plaats bij de kinderopvang – ter wereld mocht komen. Terwijl de beursstand voor Van Esch de makers als het spreekwoordelijke ongelukje overkwam.

In een recent onderzoek naar de toepassing van kleur in de stedelijke ruimte grepen de architecten van UNStudio, Caroline Bos en Ben van Berkel, terug naar de Italiaanse Renaissance. Meer in het bijzonder naar de essentieel verschillende uitgangspunten van de Florentijnse en de Venetiaanse Renaissance.

Kleurgebruik in de moderne westerse stad, zo stellen Van Berkel en Bos in hun studie voor verfronter Akzo Nobel, is op zijn minst een controversieel onderwerp; voor velen zelfs een taboe. De afwijzing van kleur wordt volgens de architecten mede gevoed door de dominantie die het Florentijnse paradigma wist te verwerven boven dat van Venetië.

Waar de Venetiaanse schilders voornamelijk door middel van kleurcompositie de emotionele betekenis van het werk voorop stelden, werd de kunst van Florence gedicteerd door de ratio

en uitte dat zich in een sterke aandacht voor de lijn. Niet de kleurcompositie beheerste het werk, maar de geometrische compositie. Als Venetië de emotie representeerde, en daarmee het persoonlijk perspectief, dan stond Florence model voor een universeel perspectief.

In later eeuwen is met de suprematie van de lijn, de rede richtinggevend gebleven voor het Westerse denken over schoonheid en harmonie. Die drukken zich uit in mathematische verhoudingen, en omdat mathematische verhoudingen universeel zijn, beschrijven ze ook een universele schoonheid. Volgens sommigen zelfs een universele 'waarheid'. Bijvoorbeeld in architectuur en stedenbouw bleven radicale vernieuwers de zuivere vorm in verschillende periodes associëren met een palet van witten (Le Corbusier, Oscar Niemeyer, en in de jaren 60 bijvoorbeeld The New York Five), en eventueel grijs of zwart.

De nadruk op rationaliteit heeft ook de vormgevingspraktijk bepaald. Als Niels van Eijk zich afvraagt hoe het komt, dat je als ontwerper voor iedere keuze en elk product een geldige verklaring moet hebben, dan ligt zeker een deel van het antwoord in de Florentijnse hegemonie. Concepten geven geldigheid aan het individuele proces van afwegen en kiezen. Ze voorzien het werk van een objectieve, mogelijk zelfs een universele grondslag.

Concepten zijn overdraagbaar, zowel in het gesprek over design als in het onderwijs. Dat is belangrijk voor een sector die zich, net als destijds de Medici-dynastie, wereldwijd als culturele supermacht wil ontplooiën.

Binnen het oeuvre van Niels van Eijk en Miriam van der Lubbe lopen de Florentijnse en de Venetiaanse benaderingen inmiddels samen. Soms is denken primair, soms het maken. Plotseling kan er een tekening liggen die het product in optima forma verbeeldt, terwijl alle stappen richting realisatie daarna de schijn van een compromis in zich dragen. Soms leidt het intuïtieve besluit tot een weloverwogen ontwikkelingsproces dat per stap kwaliteit toevoegt. Soms is er de aanspraak op tijdloosheid, soms alleen de betovering van het moment. Soms het thema, soms het materiaal. Soms de zekerheid, maar veel vaker het zoeken.

De studio heeft de afgelopen jaren een rijkdom aan perspectieven verkend. De meest interessante blijken zich los te zingen van het engere vormgevingsdomein – de dogma's in het vakgebied – en zijn met open vizier de wereld ingetrokken. Zij hebben een publiek gevonden dat niet per definitie om design vraagt, maar er wel mee te verleiden valt. Om wat het biedt, en niet om wat het pretendeert.

Gert Staal
Amsterdam, mei 2009

Flaptekst

Hun Koeienstoel ontstaat vanuit een complete en onversneden koeienhuid. Meer is niet nodig om een solide zitmeubel te maken. Serviesgoed komt alvast met gouden theespetters voorbevekt uit de fabriek.

Dit soort iconische werken trekt inmiddels een jaar of tien de aandacht van musea, bedrijven en designers. Van Eijk & Van der Lubbe sluiten in hun belangstellingen soms naadloos aan bij de agenda die Dutch Design tot een begrip maakte. Maar even vaak graven zij ook weer een ontsnappingstunnel. Met hun fascinatie voor de technische realisatie van experimentele producten, hun voorliefde voor gedoseerde platheid en de flexibiliteit van hun werkwijze blijken ze zowel ambachtelijke en industriële producten aan te kunnen, als tentoonstellingsinrichtingen en interieurs.

De monografie Subjects toont en bespreekt de enorme reikwijdte van het werk en plaatst het in context. De ontwikkeling van de studio en de verhouding tot de actuele vormgeving in Nederland worden kritisch ondervraagd.

Ontwerp: Joost Grootens

Tekst: Gert Staal