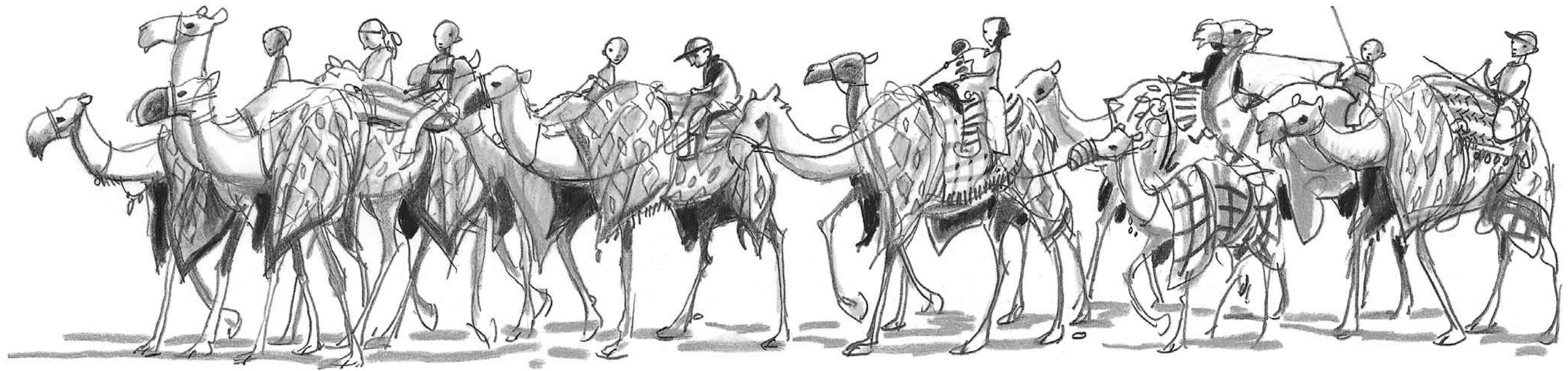




Philip Hopman

‘In Vlaanderen is veel ruimte voor experiment. Ze zijn daar wat onconventioneler dan in Nederland. Het werk van mensen als Carll Cneut, Klaas Verplancke, Ingrid Godon en Gerda Dendooven getuigt van durf en heeft een hoog artistiek niveau. Vaak is het een beetje zwaarmoedig, waardoor het bij ons niet altijd aanslaat; wij houden toch van een wat lichtere toon. Dat er in België meer geëxperimenteerd wordt, heeft ook te maken met de bemoeienis van de overheid. Dankzij subsidies kunnen illustratoren zich ontwikkelen tot autonome kunstenaars. Voor mij ligt dat anders, ik moet leven van mijn opdrachten. De tendens in Nederland is de laatste jaren commerciëler geworden, er is minder plek voor kunstzinnige boeken. Toch ligt het niveau ook hier hoog, zeker als je het vergelijkt met Duitsland en Engeland. Daar is het truttigheid troef.’

Egmond aan den Hoef 1961



En wie is nou het vrouwtje?

begin jaren tachtig
pen en gewassen inkt

Het had ook anders kunnen lopen. Als Philip Hopman na zijn afstuderen aan de Rietveld Academie was ingegaan op het verzoek van Gerard Reve om samen een beeldverhaal te maken, was hij nu misschien 'die tekenaar van Reve' geweest.

Maar hij weigerde.

Natuurlijk vond hij het een eer, maar er moesten dromen worden verwezenlijkt, het kunstenaarschap moest worden nagejaagd, bij voorkeur in Italië. Samen met een vriend en vriendin vertrok hij voorgoed naar Rome.

Voorgoed duurde een half jaar. Toen bleek dat de Italianen die drie Nederlandse tekenaars best aardig vonden, maar ook niet meer dan dat. En van niet meer dan dat is het lastig rondkomen. Hopman keerde terug naar Amsterdam. Hij belde nog met Reve, schreef hem een brief, maar het contact verwaterde en het kwam er niet meer van.

Hoe de schrijver bij hem was terechtgekomen? In z'n eindexamenjaar werkte hij mee aan een project van Jan Rot, een verzameling homo-erotische teksten en strips onder de titel: *En wie is nou het vrouwtje?* Hopman was gevraagd twee verhalen van Reve te illustreren, *starring*: Broer Eekhoorn en Broer Konijn. De toon was als in een kinderboek, maar Reve bleef Reve. Zijn dieren piekerden over de vraag hoe ze konden samenwonen, terwijl de een in een boom vertoefde en de ander in een holletje. Broer Eekhoorn oppert: 'Als ik mijn boom nu in jouw holletje plant ...'

Hopman (1961) lacht. Ja, hij denkt nog weleens hoe het zou zijn gelopen als hij niet naar Rome was gegaan. Maar hij ging wel. En bij terugkomst moest hij in zijn carrière eerst een tijdje grondig mislukken voor hij uiteindelijk de illustrator werd die hij nog steeds is. Drie jaar modderde hij aan met baantjes van schoonmaker tot cacaojonkershouder. Toen belandde hij via het arbeidsbureau bij een tekenfilmstudio en plotseling was hij



Verkocht 2007
potlood

Soldaat Wojtek 2008
potlood

bezig met het vak waarvoor hij was opgeleid. Na de tekenfilmstudio volgden de eerste opdrachten van uitgeverijen. Al snel manifesteerde hij zich als een begenadigd tekenaar met een dynamische penvoering, een groot gevoel voor humor en een verbluffende virtuositeit. In korte tijd bouwde hij een reusachtig oeuvre op met schrijvers als Hans Hagen, Wouter Klootwijk, Tjibbe Veldkamp en Nannie Kuiper. Zo'n 200 boeken illustreerde hij, vol tekeningen van rommelige knutselzolders, romantische sprookjeswezens, corpulente weeshuisdirectrices, volgepropte restaurantkeukens en friemelige minitovenaars. Realistische afbeeldingen en meer gestileerde illustraties wisselen elkaar af, afhankelijk van de sfeer van het verhaal dat steeds als uitgangspunt dient – zonder dat kan hij niet werken. Ghanese trommelaars portretteert hij even treffend als kamelenracende kindslaven in Dubai of een innemend schoffie op het Zweedse platteland. Er is niets dat Hopman niet kan tekenen. Met grote lenigheid zet hij zijn personages neer, of dat nu mensen zijn of muizen, in iedere houding zit beweging en door zijn filmische techniek heeft alles vaart. Zelfs een plompe bruine babybeer toont enige souplesse en lijkt zo van de bladzijde te kunnen wegsjokken. Die zwierige losheid is zijn handelsmerk, maar ook zijn handicap. 'Ik ben een handig tekenaar, daardoor ben ik multi-inzetbaar. Dan ligt het gevaar op de loer dat je maar opdrachten blijft aannemen, zonder je ooit af te vragen of dit wel de weg is die je wilt volgen.'

De reden waarom Philip Hopman na zijn studie niet direct aan de slag ging als illustrator, zoals zijn studiegenoten Annemarie van Haeringen, Hans de Beer, Fred de Heij, Ruud de Bruijn, Gertie Jaquet en Gitte Spee, had te maken met zijn jaren op de academie. Daar was het tekenplezier hem langzaam vergaan. Als beginnend student vond hij het moeilijk kiezen

welke richting hij uit wilde. 'Doe maar mode,' zei hij toen de toelatingscommissie aandrong, maar op het moment dat de naaimachine op tafel kwam, vroeg hij zich af waar hij in vredesnaam aan begonnen was. Hij stapte over naar illustratie, voerde het eerste jaar geen klap uit en bleef tot zijn eigen ontzetting zitten. Zijn docenten spraken hem vermanend toe: als student op de Rietveld Academie verkeerde hij in een bevoorrechte positie etcetera etcetera – maar het hielp wel. Hij besloot de zaken serieuzer aan te pakken, volgde naast de tekenlessen ook de lessen animatie van Harrie Geelen, die hij zich herinnert als chaotisch en inspirerend, en kwam prompt in de problemen met het illustratieonderwijs dat daarmee samenviel. Opnieuw werd hij vermanend toegesproken, dit keer door Lidia Postma die niet accepteerde dat hij haar lessen miste. Hopman hakte de knoop door: zijn talent lag bij het tekenen, het was zaak dat talent nu verder te ontwikkelen. Als beginnend student had hij uitgekeken naar de lessen van Thé Tjong-Khing, wiens strip *Arman* en *Ilva* hij vurig bewonderde, maar toen hij zijn leraar daar eens mee complimenteerde, liet die weten niks meer met dat vroege werk te maken willen hebben. 'Allemaal glamour,' oordeelde de meester. Zijn latere typering van Hopman als glamourboy was dan ook niet positief bedoeld.

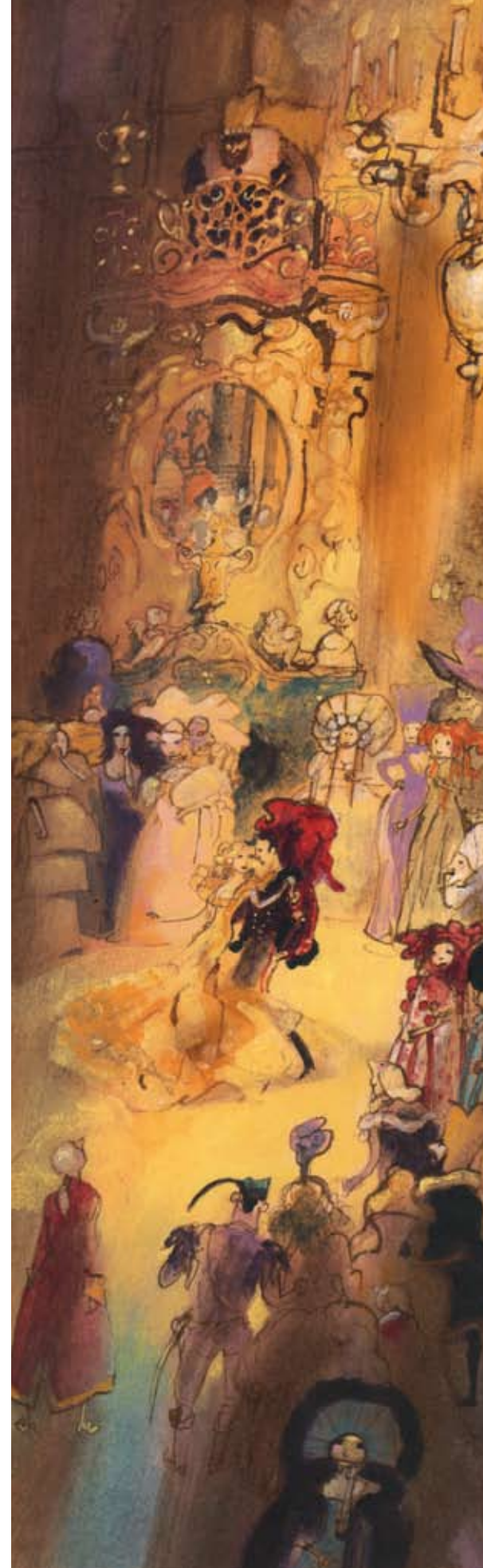
'Ik keek erg tegen Khing op, hij was de norm, iedereen vond hem geweldig, maar als mens lagen we elkaar niet. Khing werkt als een monnik, heel geconcentreerd en nauwgezet, hij kon het hebben over een gevoelig lijntje. Ik was ongedurig, had veel dromen die ik het liefst dezelfde dag nog wilde verwezenlijken. Toen ik eens een meisje met knielappen tekende, zei Khing: "Dat zijn geen knielappen, dat zijn staalplaten!" Hij vond me maar een lastige puber, net als Lidia Postma. Nee, ze hebben het niet makkelijk met me gehad, maar ik had het ook niet makkelijk met hen. Ze bleven erop hameren dat ik niet de juiste mentaliteit had om illustrator te worden, dat heeft de tekenvreugde behoorlijk vergald.'

Toen Hopman jaren later zelf korte tijd tekendocent was aan de Willem de Kooning Academie in Rotterdam (Martijn van der Linden en Wouter Tulp behoorden tot zijn leerlingen) probeerde hij vooral het plezier in tekenen over te brengen; hij wist hoe fnuikend het kon zijn als je daarin faalde als docent.

Hopman groeide op als zoon van een bollenboer in Egmond aan den Hoef. Hij was de jongste van een gezin met zes kinderen. Eén zusje overleed vóór zijn geboorte aan leukemie, een oudere broer verongelukte op achttienjarige leeftijd na een aanrijding door een auto. Die broer was een tekenwonder, zegt Hopman. 'Hij zat op de grafische school en maakte prachtige romantische tekeningen. Ik ben jaren met zijn dood bezig geweest. Had het betekenis? Was het een signaal dat ik zijn werk moest afmaken? Nog altijd heb ik het gevoel dat ik nooit zo goed zal zijn als hij.'

Als puber dweepte hij met het werk van Sir Lawrence Alma-Tadema, schilderijen waarop epicurische dames zich wellustig uitstrekken op een bed van rozenblaadjes. Het romantische 'Ophelia' van John Everett Millais was lange tijd een favoriet schilderij.

In zijn tienerjongenskamer zat Hopman eindeloos poppetjes te tekenen, mijmerend over een toekomst als kunstenaar. De posters aan de



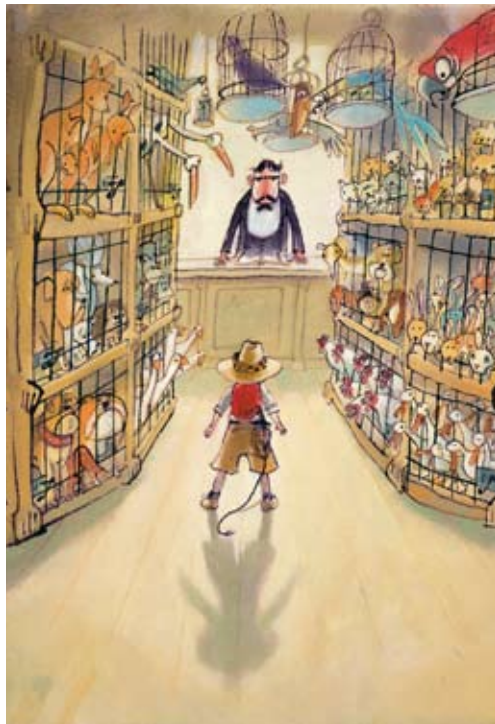
wand voerden hem mee naar het Wenen en Parijs van het fin de siècle toen Jugendstilkunstenaars de toon zetten met een nieuw soort kunst. Gustav Klimt, Egon Schiele, Alphonse Mucha, oude liefdes die nog altijd zijn bewondering hebben. De decoratieve ornamentiek van hun werk inspireerde hem tijdens het illustreren van de sprookjes van Grimm, waarin hij zijn figuurtjes laat ronddwalen in een weelderige wereld vol vloeiende lijnen. Assepoester en haar prins dansen in een balzaal vol fonkelende kroonluchters, een boze stiefmoeder bekijkt zichzelf in een rijkelijk versierde spiegel en kleine sensuele Roodkapje stapt rond op hoge rode laarsjes in een ultrakort manteltje. Het meisje dat op een van de illustraties met lange goudblonde haren ligt opgekruld in een holle boom is zelfs een directe verwijzing naar Klimts 'Danaë', die in een mozaïek van gouden druppels wordt bemind door Zeus en in eenzelfde erotische houding is geschilderd. Met een overvloedig kleurenpalet zette Hopman zijn gestileerde sprookjeswezens neer in een art nouveau-achtige ambiance; zo onderscheidde hij zich van eerdere uitavonden van Grimm.

Toch waren Hopmans belangrijkste leermeesters niet de Jugendstilkunstenaars, dat was Khing. De eerste taal- en rekenmethodes die hij illustreerde voor uitgeverij De Ruiter leunden zwaar op het werk van zijn docent: krasserige zwart-witte tekeningen met veel arceringen. In *Een reuze heksentoer*, zijn eerste kinderboek uit 1988, staat een plaat van een kolkende zee die duidelijk familie is van de beukende golven waarop het bootje met Kleine Sofie en Lange Wapper ronddobbert. Khing maakte de tekening vier jaar eerder voor een verhaal van Els Pelgrom en won er het Gouden Penseel mee.

'Khing kweekte epigonen, dat gebeurde gewoon. Ruud de Bruijn, Fred de Heij, Alex de Wolf, in hun vroege werk waart onmiskenbaar zijn geest rond. Bij mezelf zie ik het ook, aan een oogje, een detail. Toen Khing mijn boek *De stem van de schildpad* (1989) zag, zei hij: "God, wanneer heb ik dat dan toch gemaakt?" Een venijnige grap, maar hij had wel gelijk. Als beginnend illustrator is het soms moeilijk je voorbeelden los te laten, maar je moet op een gegeven moment wel een eigen stijl ontwikkelen.'

Begin jaren negentig nam Hopmans tekencarrière een grote vlucht. Op zoek naar nieuwe werkruimte kwam hij terecht bij drie andere tekenaars in een studio aan de Prinsengracht. Een van hen was Alex de Wolf, studiegenoot van de academie. In De Wolf herkende Hopman een geestverwant, een collega met wie hij ervaringen kon uitwisselen en discussiëren over het werk. Ze becommentarieerden elkaars illustraties en hielpen elkaar aan opdrachten. 'Stilistisch zaten we op één lijn. Ook Alex had les gehad van Khing en we werkten met dezelfde materialen: aquarel, ecoline en pen op fabriano – aquarelpapier met een klein structuurtje. Samen vormden we een soort gilde. We hadden het gevoel dat we de wereld gingen veroveren en vonden het een sport zo veel mogelijk opdrachten aan te nemen. De studio was onze fabriek, 's avonds werkten we over.'

De Wolf bracht hem in contact met uitgeverij Ploegsma, waar hij zijn eerste prentenboek publiceerde. *Een ober van niks* (1992) was een verhaal over een klungelige ober die niet deugt voor zijn vak, geschreven door Tjibbe Veldkamp. Hopman: 'Tjibbe had een schrijfwedstrijd gewonnen



van de uitgeverij en dagblad *Trouw* en de hoofdprijs was ik, de tekenaar die het verhaal zou illustreren. Omgekeerd was Tjibbe voor mij een geschenk. Hij was de eerste schrijver die qua toon zo direct aansloot bij mijn stijl. Tjibbe schrijft humoristisch, maar het is geen slapstick, onder de grappen zit altijd een verhaal. Ik tekende de ober als een slungelachtige spaghetti-sliert, balancerend met zilveren schotels en struikelend over z'n eigen schoenen. Na *Een ober van niks* kwam *Temmer Tom* (1994) en daarna vroeg Tjibbe wat ik nog graag eens wilde tekenen. "Maakt niet uit," zei ik, "als het maar veel is." Ik houd van volle platen waarop van alles te zien is. Zo kwam Tjibbe op een verhaal over tweeëntwintig wezen, voor mij een feest om te tekenen.'

Hopman besloot z'n ouderloze protagonisten te baseren op wezen uit de wereldliteratuur. Van Assepoester tot Mary Poppins en van Pippi Langkous tot *Oliver Twist*. Hij plaatste ze in een Dickensiaans weeshuis geschilderd in zachte aquareltinten; tegen de geelgroene achtergrond konden de kleurige wezen maximaal excelleren. Het werd zijn succesvolste prentenboek tot nu toe, bekroond met een Zilveren Penseel en vertaald in tien landen.

Tegen de tijd dat *22 wezen* (2000) verscheen, was Hopman al drie jaar bij de studio weg. Het eens zo goede huwelijk met De Wolf was na zes jaar een beetje uitgeblust. Tijdens de studiojaren had Hopmans stijl een opmerkelijke ontwikkeling doorgemaakt. Hij had kennism gemaakt met het werk van Sylvia Weve die met haar virtuoze tekeningen een ware revolutie in de illustratorenwereld teweegbracht. Weve presenteerde de schets als kant-en-klare tekening, een aanpak die al snel en vogue werd en veel navolging vond. Hopman was gefascineerd door haar snelle illustraties: dit was zo anders dan de zachte, bedachtzame tekenstijl van Thé en Lidia Postma.

Belangrijker nog dan de schetsstijl van Weve was zijn introductie tot het werk van Quentin Blake, de Engelse illustrator die wereldfaam verwierf met zijn tekeningen voor Roald Dahl. 'Blake was een sensatie. Zijn werk was een en al bravoure: de flitsende lijnvoering, de geestigheid, de slordige manier waarop hij zijn tekeningen inkleurde ... Al die arceringen waren dus helemaal niet nodig, zo kon het ook!'

Hopman was niet de enige die geïnspireerd raakte door Blake's cartoonachtige pentekeningen. Meer tekenaars vielen voor de aanstekelijke schwing van zijn werk: Georgien Overwater, Harmen van Straaten, Sandra Klaassen, Annet Schaap – er ontstond een ware school aan Blake-epigonen, die onderling een sterke verwantschap vertoonden. Waar inspiratie ophoudt en imitatie begint, vindt Hopman lastig te definiëren. Feit is dat mensen zijn boeken steeds vaker verwarden met die van anderen en dat stoorde hem. Hij was toe aan iets eigens, een stijl die direct herkenbaar was als Philip Hopman. In zijn nieuwe atelier aan huis, hoog boven een gracht in de Amsterdamse hoerenbuurt, begon hij nieuwe materialen te proberen en andere technieken te ontwikkelen. Het werd een zoektocht met wisselend resultaat. Van het minimalistische hondje op het omslag van *Rambamboelie* (2002) zei collega Helen van Vliet: 'Philip, dat ben jij niet.' En het door het publiek nauwelijks opgemerkte *Het papegaaienplan* (2006) ontstond in een zogenaamde paarse periode, waarin hij zijn figuren



Temmer Tom 1994 en 2010
pen en inkt, aquarel en acryl

Ridder Florian 2006
pen en inkt, aquarel en acryl

neerzette met een violetkleurige inkt. Het resultaat was nogal zompig en vooral erg paars. Toch had Hopman het gevoel dat hij op de goede weg was. Hij mengde de paarse inkt met sepia en grijs, waardoor een modderig mengseltje ontstond. Al te felle kleuren weerde hij uit zijn palet, evenals kleuren die zich lastig laten combineren, zoals ultramarijn en pruisisch blauw. Op die manier ontstond een meer ingetogen kleurstelling met tinten die dicht bij elkaar lagen.

Met zijn nieuwe palet, gedomineerd door een pastelachtig turquoise, zachtoranje, lila, lichtgeel en mintgroen, lijkt Hopman zijn voorlopige bestemming te hebben bereikt. Vaak zet hij eerst een ondergrondkleur op, waardoor de kleuren onderling een verbinding aangaan. Hij werkt met aquarel en acryl en gebruikt doorzichtige kunsthars om de penseelstreek



Wiplala 2007
pen en inkt, aquarel en acryl

Philip Hopman



zichtbaar te houden. Op deze wijze illustreerde hij onder meer het prentenboek *Ridder Florian* (2006) en de twee verhalenboeken van Annie M.G. Schmidt over het minitovenaar Wiplala. Zijn nieuwe werk is minder transparant dan in de beginjaren en mist de cartooneske zwierigheid die de vroege tekeningen typeerden. Daartegenover staan een grotere aandacht voor compositie en perspectief en een nog beweeglijkere lijnvoering: Hopman verving het fabriano tekenpapier voor het grovere arches, waar de pen een beetje in blijft haken met een krasserige lijn als gevolg. De overvloed aan details, waaruit zo overduidelijk het tekenplezier van de maker spreekt, bleef in de nieuwe stijl behouden.

Na 25 jaar Amsterdam verruilde Hopman zijn woning aan de gracht voor een verbouwde bollenschuur op het terrein van zijn ouderlijk huis vlak bij de Egmondse duinen. Het Amsterdamse atelier was te klein geworden en de agressie van dronken toeristen op de wallen stond hem tegen.

De huidige werkplaats bevindt zich op de begane grond en is hoog en licht. De eerste etage loopt over slechts een gedeelte van de ruimte, waardoor je op verschillende plaatsen het schuine dak met de grote ramen kunt zien. De glazen voordeur biedt uitzicht op uitgestrekte tulpenvelden, helderrood en knalroze. In een hoge ladekast liggen originelen opgeslagen: *Wiplala*, *Het papegaaienplan*, *Robin*. Er staat een ouderwetse houtkachel, een schildersezel, een billboard van Jubelientje, de succesvolle creatie van Hans Hagen. De wanden zijn gevuld met eigen werk: variaties op illustraties uit *De dierenambulance* (2008) en een serie vrouwenportretten geïnspireerd door de fauvistische schilderijen van Kees van Dongen – vrij werk dat geen kind ooit zal zien. ‘Als schilder voel ik een passie, een opgewondenheid, die me als illustrator maar zelden overvalt. Met mijn tekeningen kom ik altijd uit bij het punt dat me bij aanvang voor ogen stond, in dat opzicht ben ik een ambachtsman, hoewel ik ook m’n artistieke impasses heb gekend, wat je dan toch weer meer met het kunstenaarschap associeert. Hoe het ook zij – schilderen is anders dan illustreren en dat begint al met het materiaal: olieverf heeft een opwindende geur, het werkt anders, ik ben er minder vertrouwd mee dan met aquarel en acryl. Als schilder kan ik mezelf verrassen, alleen dat is al een reden om er intensiever mee aan de slag te gaan.’

Op de werktafel midden in de ruimte ligt een illustratie uit *Temmer Tom*: het prentenboek uit 1994 krijgt een tweede leven met andere illustraties. De setting blijft hetzelfde, maar de kleurstelling is die van de nieuwe Hopman. Op een tweede tafel staan bakken met tubes verf en glazen potjes met kwasten. Grote plastic borden doen dienst als mengpaletten.

Om uiterlijk negen uur zit Hopman achter zijn werktafel waar hij tot het eind van de middag blijft zitten, slechts onderbroken door een snelle lunch. Wie hem echter gedisciplineerd noemt kan rekenen op een stevige repliek. ‘Ik heb altijd moeite aan de slag te gaan. Een nieuw boek begint met eindeloos prutsen en veel weggooiden. Pas als ik halverwege ben gaat het lopen: dan zit ik in een trein en ben ik niet meer te stoppen. Illustreren is ploeteren, dat introverte van in je eentje achter een tafel zitten vind ik nog altijd moeilijk. Vooral omslagen zijn alle Jezus lastig. Je streeft naar een zo eenduidig mogelijk beeld dat in één oogopslag prikkelt. Tegelijkertijd

22 wezen 2000

pen en inkt, aquarel en acryl (detail)

Voordat jij er was 2009

pen en inkt, aquarel en acryl

mag een tekening niet te veel weggeven van het verhaal. Een mooie compositie en een goede kleurstelling zijn essentieel, maar dat is niet alles. Na al die jaren ben ik er nog steeds niet uit wat een goed omslag tot een goed omslag maakt.’

Hopman zwijgt even, zegt dan: ‘Kijk, een goede illustratie hangt ook af van het verhaal. Niet dat je bij een slecht verhaal geen mooie tekening kunt maken, maar sommige boeken reiken nu eenmaal dat beetje extra aan waardoor je als illustrator kunt excelleren. Neem nou *Wiplala* (2007), daar kon ik heel veel in kwijt. Het verhaal roept een sfeer van nostalgie en geluk op, dan gaat het ineens over kunstenaarschap.’

Met collega-schrijver en -illustrator Daan Remmerts de Vries sloeg Hopman onlangs een nieuwe richting in. ‘Mensen om me heen zeiden dat ik te veel boeken maakte. Ze hadden gelijk, ook al ligt mijn productie een stuk lager dan een aantal jaar geleden. Soms heb ik zo genoeg van kinderboeken dat ik alleen nog wil tuinieren. Op een borrel klaagde ik tegen Daan dat ik het gevoel had mezelf niet meer te vernieuwen. Ik heb de neiging in de huid van de schrijver te kruipen en te vergeten wie ik zelf ook alweer ben. Daan luisterde goed. Hij schreef *Voordat jij er was* (2009), een verhaal dat ik mocht illustreren, op voorwaarde dat ik me zou houden aan de door hem bedachte techniek. Die techniek bestond eruit dat het boek zou beginnen met tekeningen die langzaam overgaan in foto’s. Dat vond ik heel spannend. Het was een werkwijze die nu eens geen beroep deed op mijn virtuositeit. Dat ik vakkundig kan tekenen weten we nu wel. Met deze nieuwe stijl ging het veel meer om kunstenaarschap, ik kon niet terugvallen op routine maar moest echt mijn hersens pijnigen. Dat was een prettig gevoel.’

Daarop suggereerde Remmerts de Vries in een volgend boek in elkaars tekeningen te werken. ‘Je bedoelt dat je over mijn virtuoos getekende figuurtjes gaat zitten klodderen?’ vroeg Hopman. Hij lacht, want dat bleek inderdaad de bedoeling. ‘En weet je wat? Ik vind het een geweldig idee. Waarom ook niet? De samenwerking met Daan ervaar ik als ontzettend inspirerend. Ze opent deuren die anders gesloten waren gebleven en dat is toch waar het in dit vak om gaat. Ik wil nieuwe dingen proberen, heb het gevoel dat ik nog lang niet heb gevonden wat ik zoek. Uiteindelijk moet je je afvragen waar je echt gelukkig van wordt, die dingen moet je proberen te maken. Wie weet maak ik op een dag mijn eigen boeken zonder tekst van een ander, zoals Annemarie van Haeringen en Max Velthuijs. *Altijd als ik aan je denk...* (2006) was in elk geval een eerste poging in die richting. Illustreren is voor mij een zoektocht naar de echte Philip Hopman en de grenzen van mijn mogelijkheden. Die grenzen zijn voorlopig nog niet bereikt.’

