

Het product en het ding in kwestie

Over de dichotomie tussen design en kunst, esthetiek en kritiek TEKST: FREEK LOMME

Al dikwijls hadden Jozef en Mathilde over het nieuwe huis gesproken, dat zij in een niet al te ver verwijderde toekomst zouden betrekken, over dát huis, dat eigenlijk pas wezenlijk hún huis zou zijn, helemaal naar hún idee ingericht en gemeubeld. Telkens werd er weer over gesproken en weer. Matilde volgde in alles Jozefs mening en Jozefs smaak, of wel zij had een nieuwe opmerking, die hij met geestdrift aannam. Maar er was nog niets besloten. Vooreerst werd de vraag behandeld of men in de Vondelstraatbuurten een huis zoude zoeken of aan een van de mooye grachten. Heeren- of Keizersgracht. Mathilde, die verliefd was op alles wat 'buiten' en 'vrije natuur' heette, was wel eerst voor de nabijheid van het Vondelpark, maar, om dat Jozef van die mening was, vond ook zij ten laatste hoofdgrachten nog deftiger, stiller, rijker, aangenamer.

<...> Eindelijk was er een uitmuntend huis gevonden op de Heerengracht bij de spiegelstraat. Jozef huurde het voor achtentwintig honderd gulden. Van toen af aan werd week aan week de drukte groter. Dat waren maar van de ene dag op de andere dag bezoeken van de makelaar, van de timmerman, van de stukadoor, van de loodgieter. Dan moest Mathilde, op Jozefs verlangen, zich plotseling gauw aankleden om mee te gaan overleggen over de veranderingen die gemaakt zouden worden, of over nieuwigheden in de gang, in de verdeling der kamers, in de plafonds. Dán troonde hij haar weer mee naar de behanger, naar de meubelmaker, waar zij vooral haar oordeel moest zeggen en zij alleen besluiten te nemen had. Dán weer wandelden zij naar de winkel van schoorsteen- nomamenten, naar het magazijn van keukengerie. Mathilde had maar te bevelen en zij kóós en koos. Vroeg zij thuis aan Jozef of zij niet te duur gekozen had, dan legde hij haar het zwijgen op. Over geldzaken zouden zij spreken, als het eens goed en wel een paar gepozeerde getrouwde mensen waren geworden en in hún huis hún gezin hadden gevormd.

Met kleine bevingen van hoop zag Mathilde, wanneer zij dagelijks die kant uit wandelde, de nieuwe woning zich voltooyen tot een mooi huis, tot een gebouw, dat in alles, in de minste bijzonderheden, het huis van Jozef en haar zou zijn, het huis van hun geluk. Uit: Lodewijk van Deysse's roman 'Een liefde', eerstens gepubliceerd eind jaren 90 van de negentiende eeuw.



Design en kunst

worden vaak opgevoerd als synoniem voor respectievelijk vorm en inhoud. Een eeuw geleden speelde deze twist al: de Art nouveau, met haar decoratieve, vormelijke totaalervaring zoals die te kennen is in de roman van Van Deysse, moest gebroken worden door de historische avant-garde. Een praktische vraag is waar kritische attitude zich in vorm gekend weet.

Historie en actuele contouren

In het eind van de 19e, begin 20e eeuw, speelde de roman van Van Deysse. Dit was een periode waarin de industriële revolutie in gang zette, de middelen van de moderniteit zich aandienend: mobiliteit, productiviteit, vrije tijd en het laten werken van kapitaal. De Art Nouveau hulde zijn moderniteit nog in handwerk, gebruikmakend van nieuw materiaal en bewerkingsmogelijkheden. Middelen kwamen voor handen en voor de geest. Zowel toepassingen, vorm en esthetiek, als gedachten, inhoud en kritiek, kregen meer ruimte.

Nu, een eeuw later, hebben we deze industriële revolutie en deze ontplooiing van massa en vrijetijdscultuur ons al meer dan toegeëigend. Al thuiswerkend achter de computer is een fabricage-unit aan de andere kant van de wereld te activeren. De vervreemding van het product door vervaging in het productieproces lijkt zich nog steeds verder te ontwikkelen. Dat is niets nieuws en niets ergs. Zelfs Al Gore negeert niet dat onze huidige natuur, cultuur is.

Wel is het zo dat deze cultuur zichzelf moet durven kennen. Daar gaat de expositie 'Designing Critical Design', in Z33 te Hasselt, over. Jurgen Bey, Martí Guixé en Dunne & Raby, presenteren in parallelle solo-exposities hun manier van ontwerpen. Daarbij voeren zij elk een kritische dispositie op. Het is met deze expositie, dat de vormelijke nadruk van het ontwerp pak publiek toedering zoekt tot de inhoud en kritische aanwezigheid van de kunst. De brede linie van productie en presentatie van beeld wordt benadert vanuit de vraag hoe een product, een eindresultaat, tot spreken kan worden gebracht. Preciezer gezegd, om met Benno Premesela te spreken, deze ontwerpers geven

niet alleen antwoord op vragen met vormgeving, maar durven ook vragen áán hun vormgeving te stellen, zoals ook de kunstenaar in zijn werk zijn eigen vragen stelt. Hier kom ik op terug.

Eerst wil ik de actualiteit en het belang van de expositie inkaderen. Totaalervaring is wederom een sleutelwoord en kwantiteit lijkt wederom meer legitiem dan kwaliteit. Deze motieven van ervaring en omzet, om het zo maar even te zeggen, vinden aftrek in de toepassingen van ontwerpers: zij communiceren effectief, zo lijkt het.

Dit lijkt wellicht zo omdat de wereld ook wel eens te ver kan zijn doorontworpen. Het cultureel-economisch systeem van betekenisproductie en omzet lijkt aan zijn eigen doelstellingen voorbij te kunnen gaan. In zijn boekje 'Design and Crime' presenteert Hal Foster drie factoren die tot de inflatie van design kunnen leiden; drie factoren waarmee het systeem aan zijn eigen doelstellingen voorbij zou kunnen gaan. Zo is het de vraag wat er gebeurt wanneer men zich niet meer kan of wil identificeren met een product. Tevens is het zo dat de verpakking het belang van het product zelf vals, foutief kan profileren. Tot slot noemt Foster de doorgeschoten bemiddeling van media tussen producent en consument. Foster doelt hierbij niet zozeer op de doorgeschoten marketing van cultuur, maar op de continue uitbuiting van bestaand ontwerp; het min of meer licht variabel uitkauwen van een product. Foster stelt: 'Design is all about desire, but strangely this desire seems almost subject-less today, or at least lack-less; that is, design seems to advance a new kind of narcissism, one that is all image and no interiority – an apotheosis of the subject that is also its potential disappearance' (2002, p. 25).

Designing Critical Design

Foster poneert interessante criteria om de nog immer ambivalente verhouding tussen ontwerp- en kunstproductie vanuit de actualiteit te benaderen. Toen ik de eerste exporuinte in Z33 betrad, werd ik getroffen door enkele tuinstoelen van de goedkoopste soort, waarop gekalkt stond (protest typografie) 'Stop discrimination of cheap furniture'.

De vorm van de stoel en diens 'verpakking' werden juist gebruikt als middel in de strijd tegen verlies aan eigenheid. Het product, de goedkope tuinstoel, presenteert zich als goedkope tuinstoel. Dit doet ze door de verpakking met protesttypografie, waarmee ze zowel de verpakking als de sociale statuering van de stoel bevraged. Als reclameslogan, als bemiddelende mediafrase, doet de slogan 'Stop discrimination of cheap furniture' het goed vanuit het paradigma van de omzet. Museumbezoekers hebben immers al een hoog cultureel profiel en zullen de stoel in proteststaat waarden boven stoel in originele staat. Wellicht dat de stoel nu toch meer toegankelijk wordt en breder afzet gaat genieten, doordat zij dit hoog culturele publiek weet aan te spreken. Vanzelfsprekend en bovenal levert de gepresenteerde stoel ironische zelfreflectie. De ontwerper speelt met de mogelijkheid tot identificatie met het product en diens identiteit. Het zet alle hoogculturele bezoekers neer als arrogante vormbeluste drollen die fascistoïde neer kijken op de vorm van lage cultuur. Dit is alleraardig en ook Pierre Bourdieu had hier mee kunnen lachen. Hij had hier echter in de jaren 80 al om kunnen lachen. In theorie voegt het dus niets toe. Wel emancipeert het de reeds bestaande goedkope stoelen en vooruitlopend op de toekomstige productie hiervan, het ontwerp en het intellectueel eigendom van het concept van de goedkope tuinstoel. In de designwereld is het wellicht nog interessant, zoals ook de verbrande Rietveldstoel van Maarten Baas nog actuele waarde lijkt te hebben (als beeld?).

De 'designer' van deze stoelen, Martí Guixé, presenteerde ook een serie concepten voor keukens. De middelen die hij hiervoor gebruikt, worden ingegeven door een eigentijds doel: het toelaten van vrije tijd, actie en plezier. Guixé ontwerpt met deze tolerantie voor ogen. Hij installeert zijn keukens dan ook vanuit, wat hij noemt, een 'choreografie': een dans van gelukkig handelen. Het dagelijkse leven is een luxe recreatiesport. –Ex-designer– noemt hij zichzelf. Deze slogan is haast zijn merknaam geworden maar bovenal wil hij met dit begrip conceptuele breken met de beperkingen die design zich



in hun toepassingen opleggen. Grof gezegd: een stoel is meer dan een ding met vier poten om op te zitten. Guixé wil de on-eigen mogelijkheden benutten door de traditionele opvatting van de stoel ruimer te benaderen.

Door zich te richten op identificatie van het product met de moderne mens, die zich richt op ontspanning en vrije tijd, weet Guixé producten te verpakken en te verkopen met eerlijke media. Weliswaar zijn deze media anders van inzet: hun doel is anders. Toch is de uitvoering ervan gedegen design met een duidelijke signatuur. Wel kan de vraag gesteld worden, in het kader van de titel van de expositie, of de ingebrachte identificatie nu kritisch is, of het de bezoeker confronteert met zijn referentiekader of dat het dit niet doet en een passieve cultuur in stand houdt.

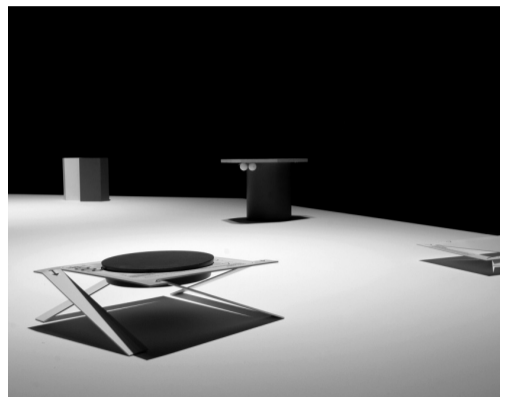
Jurgen Bey, de tweede ontwerper, stelt in een gepresenteerde video dat hij een andere benadering voorstaat, een andere vraag wil stellen door een andere blik te werpen. Het draait rond een verandering van standpunt. Dit standpunt komt Bey ook tegen bij kunstenaars, zoals er bij Job Koelewijn dingen van buiten het kader naar binnen komen. Kunst doet elementair onderzoek en werpt vragen op waarmee ontwerpers verder zouden kunnen. Vanuit de locatie, vanuit de plek, stelt Bey zijn vraag op. Hiermee komt hij tot een ander resultaat.

Erg bekend is natuurlijk Bey zijn stoel voor Interpolis, die in hun Tilburgse vestiging goede sier wilden maken. Doel was intieme, kleine vergaderingen te kunnen houden. Bey ontwierp de 'Oor-stoel', een stoel met twee grote flappen aan de zijkanen, die dode hoeken opleverden en het blikveld van de ingezetene reduceerden tot een en-face gezichtsveld met dito communicatie. Bey stelt dan ook terecht dat hij, wanneer hij een simpele vraag goed doorwerkt, hij tot een dieper resultaat kan komen. Je zou kunnen stellen dat de stoel en de setting van de stoelen in het Interpolis gebouw een installatie vormen: het is een te ervaren clausule. Het is de rol van de ontwerper, volgens Bey, om het beeld te leveren. De criticus moet dan maar verder.

Persoonlijk heb ik het gevoel dat



'Statement Chairs', 2004, Martí Guixé - foto: Kristof Vrancken voor Z33



'Park Life The Kitchen Buildings' maquettes - Martí Guixé - foto: Kristof Vrancken voor Z33

Bey geëngageerd is, maar weinig tot geen kritische attitude in zijn werk weet te verwerken. In de 'Kokon-lambrizering' zien we verschillende meubels, klassiekers en klassieker, verwerkt, uitstulpend uit een wand. Het levert een beeld dat poëtisch is, dat speelt met minimalistische beeldsignatuur maar niet direct kritisch rendeert, zoals ook zijn oor-stoel vooral een mooi product is en nieuwe mogelijkheden aanreikt in de benadering van een concrete vraag (persoonlijk vergaderen). Ook zijn minuten servies, zo genoemd omdat het aantal minuten productietijd diens prijs bepaald, lijkt vooral te spelen met de vormverleiding van een Art Nouveau. Het is de vorm waarvoor men betaald, zoals in het boek van Van Deysse, Mathilde voor de inrichting van haar huis betaalt opdat zij zich zal herkennen in de inrichting, of, eigentijds gesteld: zich zal identificeren met het design. Het lijkt alsof er bij Bey sprake is van een verpakking die met het product en vooral met de suggestie die het product belooft, aan de haal gaat.

Dunne & Raby, tot slot, gaan nadrukkelijk in op de beloften van de toekomst. In mijn ogen gebruiken ze de presentatiecontext van de kunst, die 'het Andere' representeert, om een vormgebruik zoals Design dat kenmerkt, te presenteren. Dit vormgebruik van design staat, zoals ze dat zelf zeggen, dicht bij de mens, het communiceert. Saillant gegeven daarbij is dat Dunne & Raby ook verklaard voorstanders van het gebruik van grafische middelen zijn. Saillant, vanwege het feit dat juist grafische media de omzwachteling van het object kunnen realiseren. Hierbij kan dit product zelf, zoals Foster benadrukt, naar de achtergrond verdwijnen. Hoewel Dunne & Raby fundamenteel van zichzelf verlangen dat hun producten in oplage uitgebracht kunnen worden, blijft het vaak bij suggesties rondom toekomstvisioenen gepresenteerd in een installatieachtige setting, of we het nu hebben over robots en hun gedragingen in een ruimte of de uitvoering van het 'placebo-project'. Het product hult zich in een setting waarin ze haar belofte niet tot vervulling brengt ondanks het contextuele kader wat integer benadert is. De integriteit

van hun contextuele opgave verliest zich in referentieloos gebazel, omdat de theorieën geen weerklank vinden in de productie. In de productie laten zij de contextuele touwtjes vieren. Dunne & Raby stellen dat kritisch design een manier is om werk te presenteren. Dat klopt: in hun geval is 'kritisch design' het verdichten van het werkelijke product met halve theorieën; theorieën die gezinszins of een weinig in de producten te herkennen zijn.

Actuele contouren van Critical Design

Iedereen anticipeert op oorzaken, zowel kunstenaar als ontwerpers. Iedereen presenteert gevolgen, zowel kunstenaars als ontwerpers. Het is moeilijk om eigen te blijven aan je eigen doelstellingen, om een resultaat te boeken wat zuiver naar de inzet gerealiseerd wordt. Wat design aan cultuur en culturele presentatie en dus ook aan de kunstpraktijk mee kan geven, is de nadrukkelijke focus op het effectieve rendement hiervan; de focus op de omzet van het gedachtegoed dat het eindresultaat presenteert, of het nu een kunstwerk of designobject is. Helder is ook dat het onderscheid niet zuiver is te maken. Jurgen Bey verwijst in het bij de expositie bijgevoegde tijdschrift naar de houten auto van Joost Conijn. Conijn's auto is niet alleen ontwerp: het hekelde de westerse moderniteit door een enorm sterk gebruik van het product idee 'auto'.

De expositie *Designing Critical Design* is fenomenaal in het agenderen van deze kwestie. Ze behoudt door serene solopresentatie de integriteit van een oeuvre en laat tevens de kwetsbaarheid van dit oeuvre toe. Het is één van de eerste keren dat Design werkelijk op diens kritische merites beoordeeld wordt. Dit gebeurt niet in het Belgische Kortrijk, designcentrum, of in Eindhoven, designcentrum, maar in de periferie hier tussen in: in Z33 te Hasselt. Het is werkelijk tijd om de ruimte tussen de disciplines niet meer benauwend af te sluiten. We moeten deze producties, als stijlsymbolen van de actuele context van onze tijd inclusief verleidingen van vrije tijd en verpakking, benaderen en bezien wat wij waard zijn.

< 'Oorstoel', 2002 - Jurgen Bey foto: Kristof Vrancken voor Z33

De expositie *Designing Critical Design* is te zien tot 3 juni 2007 in Z33 te Hasselt. Zie: www.Z33.be Bron: Foster, H. (2002). *Design and Crime*, Londen: Verso.