

Ghislain Kieft

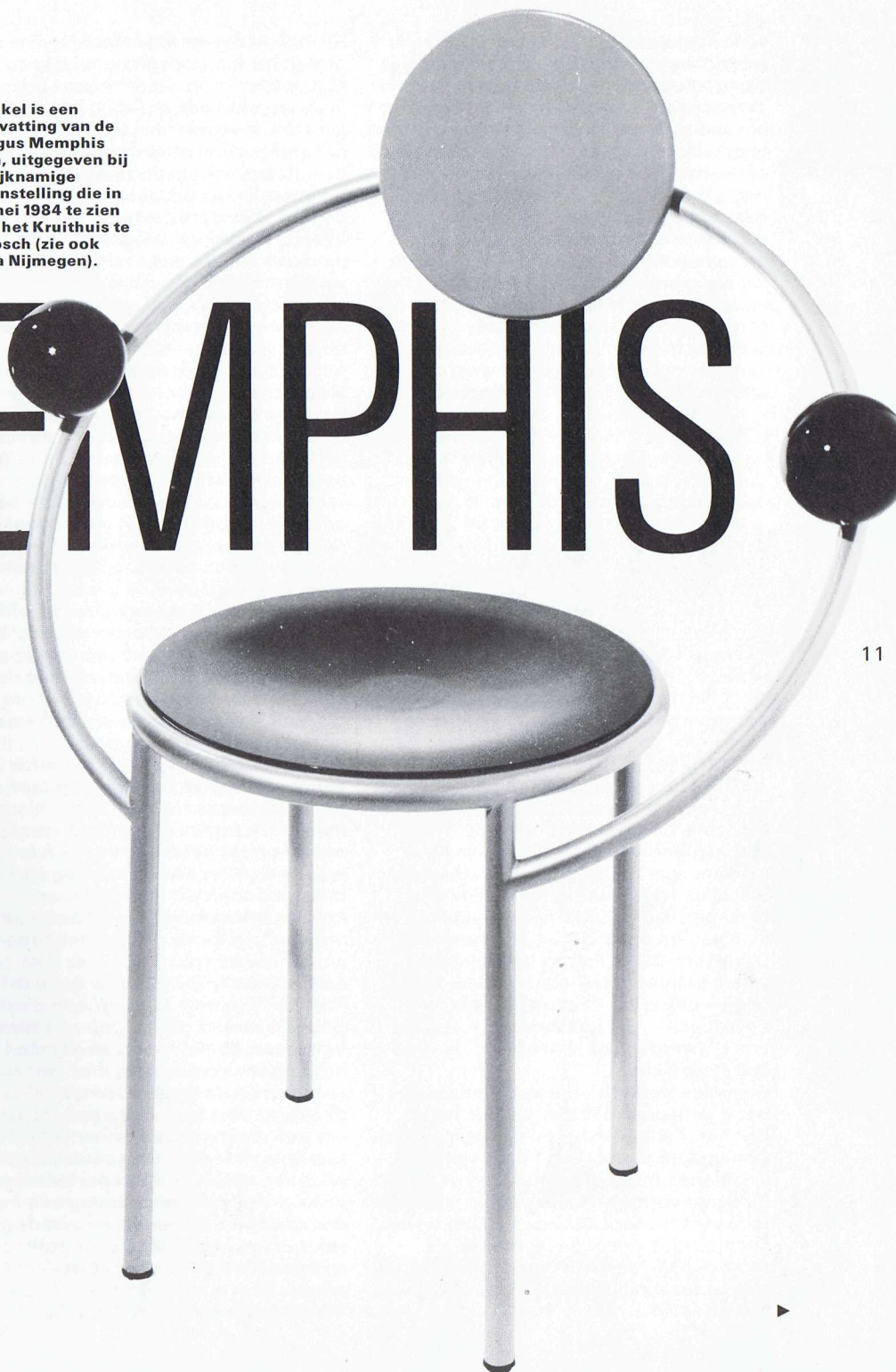
'Schilderen over schilderen is onmogelijk. Musiceren over muziek maken kan niet. Maar schrijven over schrijven kan helaas wel. Dit heeft veel ongeluk veroorzaakt.' Zo luidt de aanhef van een artikel van W.F. Hermans over de schrijver Lodewijk van Deysel.

Van het musiceren weet ik het niet zeker, maar ik denk, dat Hermans zich vergist wanneer hij zegt, dat schilderen over schilderen onmogelijk is. Integendeel, de geschiedenis van de kunst staat bol van schilderijen die op één of andere manier over schilderen gaan. Zo is er ook architectuur, die over architectuur gaat, en we kennen nu ook vormgeving, die over vormgeving gaat: de post-moderne vormgeving.

De geschiedenis van het moderne design is een verhaal van formele middelen, van materiaalgebruik, ruimtelijke verhoudingen, vormexperimenten, pure vorm, logische vormontwikkeling, inventiviteit van constructie. Een geschiedenis van vormgeving die zo geschreven wordt met de nadruk op de mystiek van het zwijgende, het niets-zeggende, het abstracte, doet andere eigenschappen van het design te kort en

Dit artikel is een samenvatting van de catalogus Memphis Design, uitgegeven bij de gelijknamige tentoonstelling die in april/mei 1984 te zien was in het Kruithuis te Den Bosch (zie ook agenda Nijmegen).

EMPHIS



► Memphis Design

lijkt ongelukkig veel op een andere twintigste eeuwse geschiedenis, namelijk die van de machine. Van een machine verwacht men niet dat zij welsprekend is; bovendien is het onmogelijk een machine te ontwerpen, die zich bezighoudt met het ontwerpen van machines.

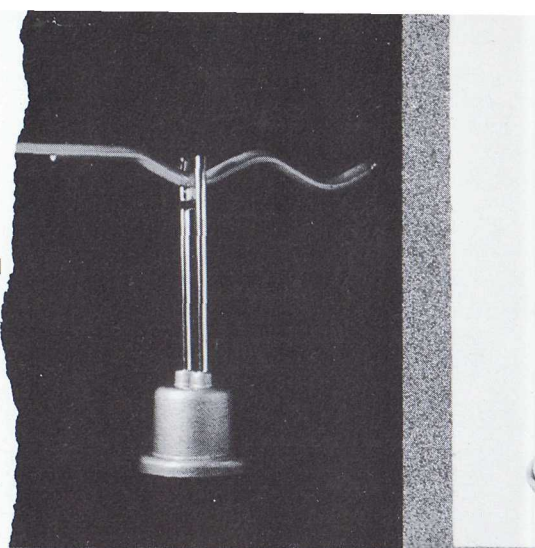
Het is – denk ik – een vergissing geweest deze twee geschiedenissen van de twintigste eeuw, het verhaal van de machinebouw en het verhaal van – laten we wel wezen! – de toegepaste kunst met elkaar te verwarren, hoe integer deze contaminatie vaak ook bedoeld is. Datgene wat men gemeenlijk onder ‘functioneel’ verstaat in het design (ander woord voor toegepaste kunst) heeft op ideologisch niveau misschien alles, maar op een feitelijk niveau heel weinig te maken met functionaliteit in de werktuigkunde. Het ‘functionalisme’ in de vormgeving is een esthetisch criterium: een stoel is geen machine om in te zitten, zoals Le Corbusier beweerde, maar een stoel kan wel lijken op een machine. Veel modernistische meubels lijken inderdaad op machines, niet alleen vanwege de kennelijke minachting voor het ornament, maar ook vanwege het gebruik van materialen en constructieve principes, die aanvankelijk aan utilitaire artefacten voorbehouden waren en ook vanwege hun magere verschijning en morfologische inzichtelijkheid, die doen denken aan mechanische werktuigen uit het begin van deze eeuw. De geschiedenis van de moderne vormgeving is ook een geschiedenis van de exaltatie van de machine; dat wil zeggen, een verhaal dat niet alleen gaat over formele middelen, maar ook over inhoudelijke kwaliteiten en over een op zijn minst latente symboliek. Designers, die er niet op gevallen zijn, weten in hun achterhoofd meestal zeer goed – ook al zijn ze onwillig dit te bevestigen –, dat een belangrijk deel van hun ontwerpen ook ‘zinnebeeldige’ kwaliteiten bevat.

Sommige semiotici, die zich met design bezig gehouden hebben, als Dorfles en Barthes, hebben vaker enigszins malicieus gesuggereerd, dat deze zinnebeeldige kwaliteiten (in de dieventaal van de moderne vormgeving ‘styling’ genoemd) in feite verantwoordelijk zijn – zij het op een latente wijze – voor het succes en de reputatie van de moderne vormgeving, en niet de functionalistische ideologie van de modernisten.

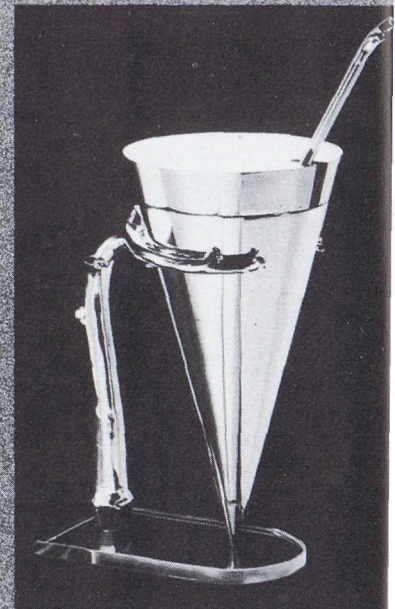
Bij mijn weten hebben modernistische designers nooit een afdoend antwoord kunnen geven op deze kritiek. In de wereld van het design bestond de laatste jaren onder een jongere generatie ontwerpers een groeiende ontevredenheid over de beperkingen van de functionalistische ideologie, over de dogma’s van pure en logische vorm en over de impliciete ‘imagery’ van het modernisme. De meest eloquente vertegenwoordiger van deze aversie is echter een man die al een grote reputatie als ontwerper heeft: **Ettore Sottsass**. Hij uit al meer dan twintig jaar zijn twijfel over het functionalisme op zowel theoretische als praktische wijze, in geschriften en in zijn ontwerpen. Van beide middelen maakt hij vaak een mythisch, soms mystificerend gebruik, getuige bijvoorbeeld de volgende beschrijving van de oorsprong van de vormgeving: ... *lemand moest de boog uitvinden. Anderen zijn vervolgens doorgedaan met het vervaardigen van bogen volgens een model, dat overgeleverd werd door de praktijk.*

In theorie zou deze geschiedenis hier kunnen eindigen, of bijna: theoretisch ook kan deze geschiedenis samengevat worden als ‘de geschiedenis van de constructie van een instrument om een dier het leven te benemen’. In feite bestaat er niet zo’n simpele geschiedenis, omdat er – geloof ik – niet een instrument bestaat dat ‘totaal’ gedetermineerd is door zijn mechanische functionaliteit. Een jager moet honger hebben, vóór zich te wijden aan het doden van een dier, of hij moet voorzien dat hij honger zal krijgen, of boos zijn omdat het dier zich niet laat pakken, of angst hebben omdat het hem bedreigt; het dier schijnt hem te groot en de boog te zwak, of hij voelt zich zelf een dier dat door een ander dier opgejaagd wordt, of hij vreest dat de geest van het dier, dat hij zal gaan doden, hem niet met rust zal laten en dergelijke zaken. In elk van deze situaties is de boog een instrument om een dier te doden, maar vooral ook een integraal deel, een onvervangbaar element, een teken van herkenning, een sleutel voor de codering van het drama (ofwel de komedie) van de jager, van het avontuur, waarin de jager een rol speelt, en de prooi, het uur en de plaats.

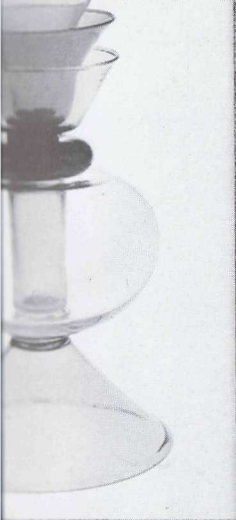
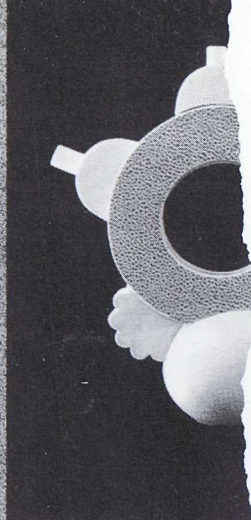
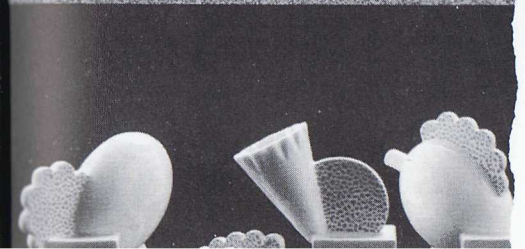
Taak van de designer is dus volgens



↑
15



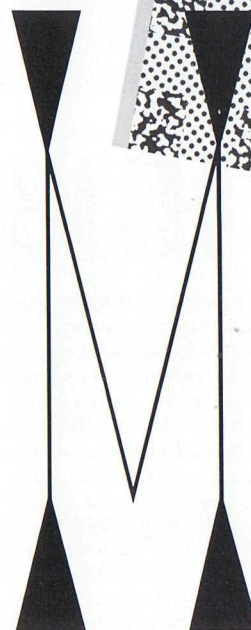
↑
22

↑
16↑
17↑
23

Sottsass niet alleen het ontwerpen van een geschikt gebruiksvoorwerp, maar ook van een ritueel voorwerp, dat een expressie is van het drama of van de komedie van de jager en de jacht; het ontwerp als metafoor, en het ontwerpen als styling, nu niet meer latent en onbedoeld, maar patent en een deugd: dit is – meen ik – het post-moderne antwoord, in al zijn eenvoud, – door moderne nood tot post-moderne deugd te verklaren – op de semiotische kritiek. Het post-moderne antwoord impliceert tegelijkertijd een enorme pretentie: het gaat er nu namelijk om een eloquente vormgeving te verzinnen, die zinnebeeldig is en aldus beeldend getuigt van het drama of van de komedie. Een van de zwaktes van het modernisme is inderdaad niet te hebben ingezien, dat het symbool een potentiële kracht heeft en het mechanisme van associatie te negeren; anderzijds is het bepaald geen koud kunstje krachtige symbolen te bedenken en 'beelden' te ontwerpen die welsprekend zijn en overtuigen.

In 1981 vormde Sottsass rond zich een associatie van merendeels jonge ontwerpers onder de naam **'Memphis'**. Deze naam werd gekozen vanwege de verwijzingen naar de mysterieuze stad van die naam uit de oudheid enerzijds en de Amerikaanse stad van die naam, geboorteplaats van Elvis Presley, anderzijds. Met de keuze van deze naam is de dubbelzinnigheid en het dubbele bewustzijn van Sottsass en de zijnen al enigszins aangeduid: hun ontwerpen lijken zowel totemachtige, mythische voorwerpen als pastiches van elementen uit de populaire, banale cultuur: enerzijds eerbiedwaardig marmer, anderzijds de marmerdessinerings van de kunststof laminaten. Zowel de magnifieke beladenheid van de traditie als de ironie van de kitsch. Het is niet zozeer het drama of de komedie, maar meer het melodrama, dat beschreven wordt in de vormgeving van Memphis. Ondertussen is het design van Memphis ook een vormgeving die refereert naar zichzelf. Door vrijelijk te citeren uit het repertoire van de geschiedenis – ook de modernistische geschiedenis – en door het opnemen van verouderde typologieën verwijst het ontwerp voortdurend naar zichzelf. Daarmee is weliswaar een ander modern taboe doorbroken – dat van de originaliteit –, maar tegelijk schuilt hier het post-moderne gevaar. Het gevaar namelijk

in dezelfde cul-de-sac te geraken, waarin het traditionele, symbolische negentiende-eeuwse ontwerpen ten onder is gegaan: de onmacht om nog welsprekender symbolen te ontwerpen wanneer de traditionele beelden verbruikt zijn en misbruikt voor perfide oogmerken.



13

De catalogus 'Memphis Design' is tijdens de tentoonstelling voor f 25,- verkrijgbaar of voor f 30,- (exclusief portokosten) bij Openbaar Kunstbezit, telefoon (02940) 16266.