



Aan het ontwerp van de ribkartonnen 'kokerlamp', eveneens uit 1983, ligt een formeel probleem ten grondslag dat nauw verwant is met abstracte beeldhouwkunst. Brancusi's hemelbestormend concept van de 'eindeloze zuil' (1918) wordt door Bakker getart door de concrete eindigheid van het materiaal (de strook ribkarton) en de daarmee samenhangende vorm: de trechtervormige spiraal kan niet verder uitkragen zonder dat de stevigheid van de constructie in het geding komt. Door materiaal en zwaartekracht gebonden eindigheid. Eenzelfde vergelijking trok John Steen tussen Brancusi's concept en Henk Visch' beeld 'Calice'³ van 1982. Bij Bakker ontstijgt het omhoog-schijnend licht vanuit de koker toch weer aan de genoemde beperking. Het fysieke en visuele evenwicht is gevonden in de functionele hoogte.

Forum

In 'Forum', de vaste opiniepagina's van Items, deze keer de visie van Gijs Bakker.

Form follows concept

Gijs Bakker (1942), opgeleid tot edelsmid, zette zich als sieradenmaker in de jaren '60 al af tegen heersende ontwerp-principes. In plaats van kostbare, ambachtelijke symbolen van rijkdom en aanzien, maakte hij samen met Emmy van Leersum sieraden die hun waarde niet ontleenden aan de kostbaarheid van het materiaal, maar aan het concept dat eraan ten grondslag lag. Dat kon zijn: eenvoud en geometrie vanuit een formele systematiek of het gebruik van ready-made produkten zoals een kachelpijp die tot een collier werd. Nog steeds is Bakker deze, aan de beeldende kunst verwante, werkwijze trouw. Wat dat voor hem inhoudt verduidelijkt het volgende stuk: een pleidooi tegen eenvormigheid en een stellingname van een ontwerper die zich niet wenst te onderwerpen aan de eisen van techniek en industrie en een eigen antwoord zoekt op de visuele armoede van het 'neo-functionalisme'.

De vormgeving wordt, sedert zijn emancipatie begon aan het einde van de vorige eeuw, gekenmerkt door tegenstrijdige stellingnames. De tegenstellingen werden, en worden nog steeds, voor een groot deel bepaald door één complicerende factor: de produktiewijze. Zo stelde Muthesius (1861-1927), voorvechter van industriële vervaardiging, dat standaardisering ('Typisering') de absolute voorwaarde was om tot een algemeen aanvaarde 'goede' vorm te komen. Hij verstond daaronder de vorm die ontstaat is van elke uiterlijke decoratie en gedecteerd wordt door het doel dat ermee gediend moet worden, belichaamd in de zgn. 'Maschinenstil'. Daartegenover pleitte Van de Velde, even overtuigd, voor individualisme: *'... Zolang er binnen de Werkbund kunstenaars zijn, zullen ze protesteren tegen elke voorgestelde regel en elke vorm van standaardisatie. In essentie en uiteindelijk, is de kunstenaar een gepassioneerde individualist, een spontane creator. Nooit zal hij, uit eigen vrije wil, zich onderwerpen aan een discipline die hem een norm of regel opdringt...'*¹

Dit was ter gelegenheid van de Jaarvergadering van de Werkbund te Keulen in 1914. De strijd tegen de overmatige, willekeurige, en daardoor overbodig geachte decoratie, en vóór een functioneel en aan industriële produktieprocessen aangepast ontwerp begon pas. Utilitair materiaalgebruik en industriële produktie- en constructiemethoden bleven hoog in het vaandel staan bij de functionalisten. Zij waren ervan overtuigd dat door een goed gebruik van de industriële mogelijkheden, de nieuwe, klasselose samenleving verlost zou zijn van de materiële, en daarmee ook sociale en culturele, ongelijkheid. De

functionele vormgeving was de 'vertaling' van het socialistische geloof in een betere wereld. Inmiddels zijn 70 jaar verstreken waarin de functionele verschijningsvorm gaandeweg meer ingang vond; strak en ontdaan van decoratie, maar eveneens ontdaan van de visie die er aanvankelijk aan ten grondslag lag. De gebeurtenissen in Rusland en de Tweede Wereldoorlog maakten een cynisch einde aan het optimisme en de idealistische uitgangspunten. De neo-functionalisten brachten in de jaren '50 en '60 vooral de stylistische kenmerken op de voorgrond. Daarnaast hebben zij het functionalistische credo 'form follows function' voorzien van een technisch-wetenschappelijke ontwerp-methodek waarbij produktie-methoden, technisch construeren, mechanica, gebruiksanalyse, toegepaste fysilogie, ergonomie, produktanalyse, materiaal-kunde, sociologie, marketing etc. belangrijk werden: belangrijker dan het ontwerpen zelf. Het ontwerp werd ondergeschikt aan het industriële proces. Enkele uitzonderingen daargelaten zoals Braun met Dieter Rams, Ahrend met Friso Kramer en Van Besouw met Benno Premela. Vormgeving werd 'styling' en economische motieven werden doorslaggevend: snel en goedkoop produceren, de vorm nog slechts afgestemd op de grootst gemene deler, passend bij de wegwerp-economie. De term 'functioneel' devalueerde en is niet meer zozeer van toepassing op het eindproduct of de zinvolle bruikbaarheid daarvan, maar op de wijze waarop het ontwerp is aangepast aan de beschikbare produktiemiddelen. Het gevolg daarvan zijn industrieel verwerkbaar, in het

beste geval ergonomisch gevormde en economisch verantwoorde, maar helaas nagenoeg gelijkvormige produkten.²

Deze 'economische esthetiek' is het resultaat van de 'technocraat-ontwerper' die te werk gaat vanuit de technische mogelijkheden die een bedrijf hem biedt. De consument wordt daardoor opgezaald met onherkenbare produkten: allemaal rechthoekig, matzwart, met afgeronde hoeken (het Braunsyndroom), of het nu een strijkijzer, een TV of een stofzuiger is. De vormgeving van nieuwe technologische produkten blijkt helemaal niet gedictieerd te worden door de technologie, maar borduurt voort op de nu eenmaal geaccepteerde dozenesthetiek uit de jaren '60. Een treffend voorbeeld hiervan is de personal computer (hardware). De vormgeving zelf is gestandaardiseerd en Muthesius lijkt gelijk gekregen te hebben. Gelukkig blijkt de geest van Van de Velde, vooral in Nederland, verre van dood.

Omarming, halssieraad uit 1982, een foto ingeseald in plastic, een techniek waarvan Bakker zich al eerder bediende in de serie 'Queens' van 1977-78.



'Ballroom' is de titel van een staande lamp uit 1983. Een dunne buis op een ronde voet met een anjer-vormige kroon van stijve tule. Een ongebruikelijke en verrassende combinatie wat vorm en materiaal betreft in de traditie van de staande 'schemerlamp'. Het heldere, witte t.l.-licht - een Philips energielamp - wordt niet warm en geeft weinig kans op schemer. Men krijgt allerlei associaties bij het zien ervan: kale danszalen, de nu weer opduikende petticoat uit de jaren '50 en de vele gevoelens die juist de anjer oproept.

Er blijven vormgevers die protesteren tegen de ongenueanceerde monoformiteit van de industrieel ontworpen produkten van vandaag. Hetzij door hun ontwerpen zelf uit te voeren in kleine series, hetzij via het Post-modernisme dat te beschouwen is als een antwoord op de visuele armoede in de produkten die ons omringen. Ik probeer echter op een andere manier het doodlopende neofunctionalisme te doorbreken, omdat het Postmodernisme m.i. teveel gericht is op de buitenkant alléén. Voor mij is het de taak van de ontwerper om telkens opnieuw na te denken over de functie en de betekenis van het te maken produkt; een intermediair te zijn tussen consument en producent met kennis van beiden. De uiteindelijke vorm van het produkt dient het logische gevolg te zijn van een concept, de 'drager van een idee'. Waarbij het concept ontstaat door een fundamentele, en gevoelsmatige analyse van een probleem. In de paraplu-lamp (1973) wordt de functie bijvoorbeeld omgekeerd: hier gaat het niet om het tegenhouden van hemelwater maar om het gefilterd doorlaten van licht van onderaf. In mijn andere lampen maak ik gebruik van een energielamp die niet heet wordt en dus met textiel gecombineerd kan worden. In het werken vanuit een concept behoud ik me als vormgever



ook het recht voor om oplossingen aan te dragen waaraan de produktietechnieken eventueel aangepast moeten of kunnen worden. Daarin ligt de innoverende kracht van vormgeving: het toevoegen van een nieuwe vorm en betekenis aan reeds lang bestaande. De snelle, autonoom geworden industriële ontwikkeling lijkt eenmaal op gang gebracht, niet meer vatbaar voor gewijzigde inzichten. Toch blijft het de taak van de vormgever om die gewijzigde inzichten te verbeelden en de taak van de industrie om die gezamenlijk met de vormgever

te produceren in een samenwerking die voor beiden uitstijgt boven het niveau van een invuloefening.

Gijs Bakker schreef het bovenstaande artikel i.s.m. Jetteke Bolten-Rempt.

noten:

¹N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth 1979, pag. 37.

²Zie ook G. Kieft, 'Echt gras met een paardebloem erin, het wilde ontwerpen van Ed Annink', in *MetropolisM*, jaargang 4 nr. 3, 1983, pag. 8 en 9.

³J. Steen, 'In touch with Henk Visch', in *DAAT* nr. 14, december 1983, pag. 10.