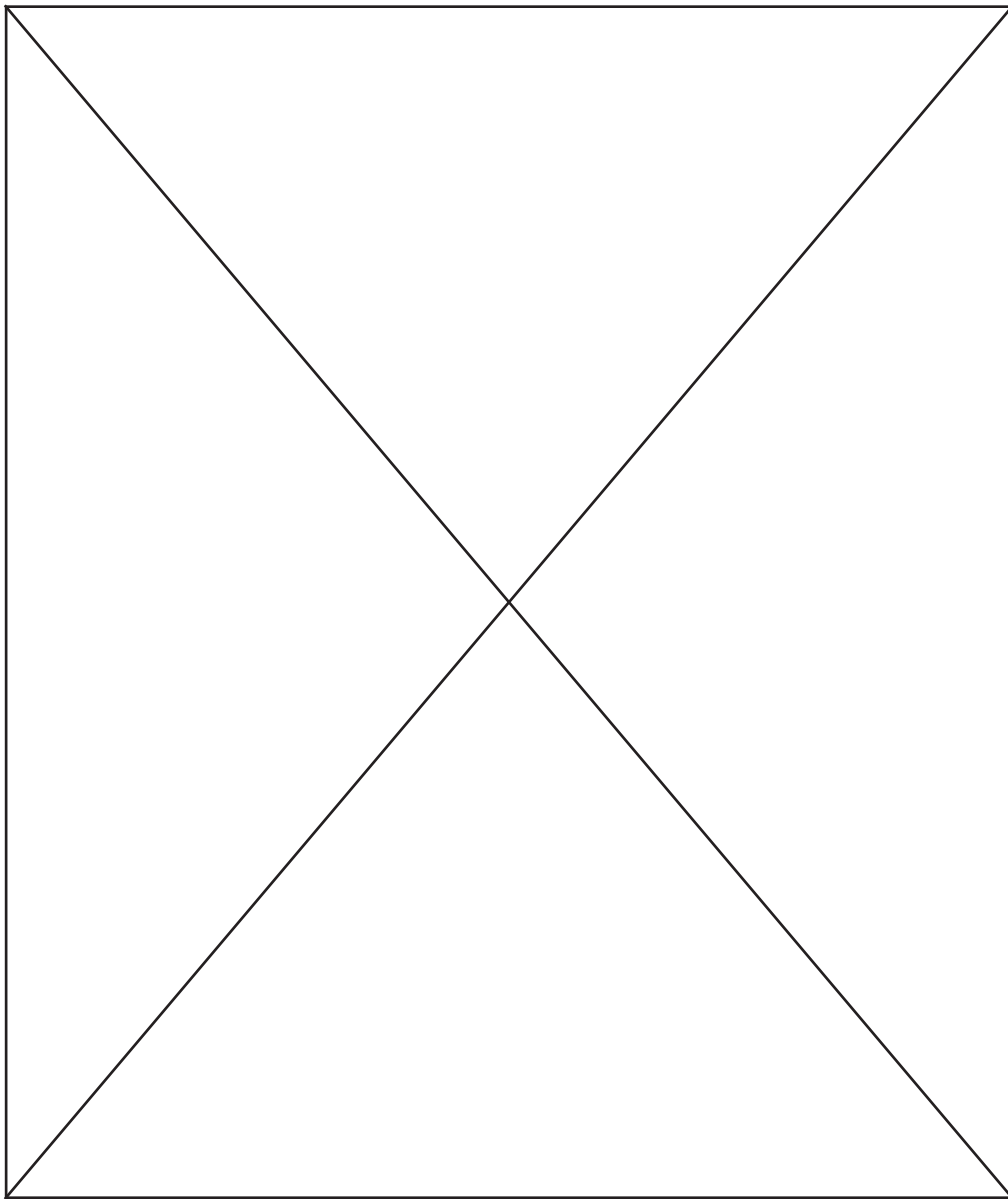


# ***YOU'RE IN ALL***

**OPZOEKEN VAN HET GRENSGEBIED TUSSEN VORMGEVING EN KUNST AAN DE HAND VAN  
DE RAAKPUNTEN VAN HET GEBRUIKSVORWERP MET HET KUNSTOBJECT.**



## ABSTRACT

Het afgrenzen van een gebied, zowel visueel, materieel als conceptueel en de beperkingen die hierbij komen kijken, is één van de kneepjes die een grafisch ontwerper toepast om een ontwerp duidelijk te doen spreken. Wanneer je echter vormgeving in het algemeen probeert af te bakenen, merk je dat zoiets als een grens niet bestaat en dat er gewoon opnieuw een gebied gecreëerd wordt. Het grensgebied tussen vormgeving en kunst is hier één van. De vage lijnen tussen gebruiksvoorwerp, kunstobject en massaproductie vormen rode draden doorheen de kunstgeschiedenis, die het meest lijken te verstrengelen in R. Mutt's 'Fountain' (fig. 1). Deze urinoir maakt korte metten met het idee van wat kunst kan zijn en introduceert een revolutie waarin het 'concept achter het werk' niet meer weg te denken valt. Niet enkel vormt de Readymade een compleet nieuw grensgebied op zich, het herdefinieert de grenzen van het hoofdgebied waarin het zich bevindt: kunst.

## INLEIDING

Een grote focus binnen dit onderzoeksartikel gaat uit naar het begin van de 20e eeuw of ervoor. In deze periode was er nog geen sprake van grafische vormgeving. Wanneer echter de term 'vormgeving' gehanteerd wordt, wordt hiermee verwezen naar de diverse ambachtelijke beroepen typerend aan de tijdsperiode en/of cultuur van de maatschappij. Door raakpunten te zoeken tussen het gebruiksvoorwerp en het kunstobject, wordt er even halt gehouden bij 'Les Arts Incohérents', maar onvermijdelijk gestopt bij R. Mutt's 'Fountain'. Een gebruiksvoorwerp wordt geprezen als kunstobject, waardoor er enkel nog maar raakpunten overblijven. De 'Readymade' is een feit.

De projecten die aangehaald worden moeten gezien worden als een visueel besluit van het onderzoek. Hier wordt getracht om op een visuele manier de raakpunten tussen vormgeving en kunst op te zoeken. Een korte besluitende tekst hiervan wordt meegedeeld op het einde van elk werk. De beschreven werken zelf zijn voorzien van een gezonde portie achterliggende concepten, waardoor het niet opportuun leek om nog eens een verkort algemeen besluit te formuleren van deze trilogie. Er wordt echter wel getracht om een rode draad te creëren die de drie werken onderling met elkaar verbindt.

Fountain door R. Mutt

Foto door Alfred Stieglitz

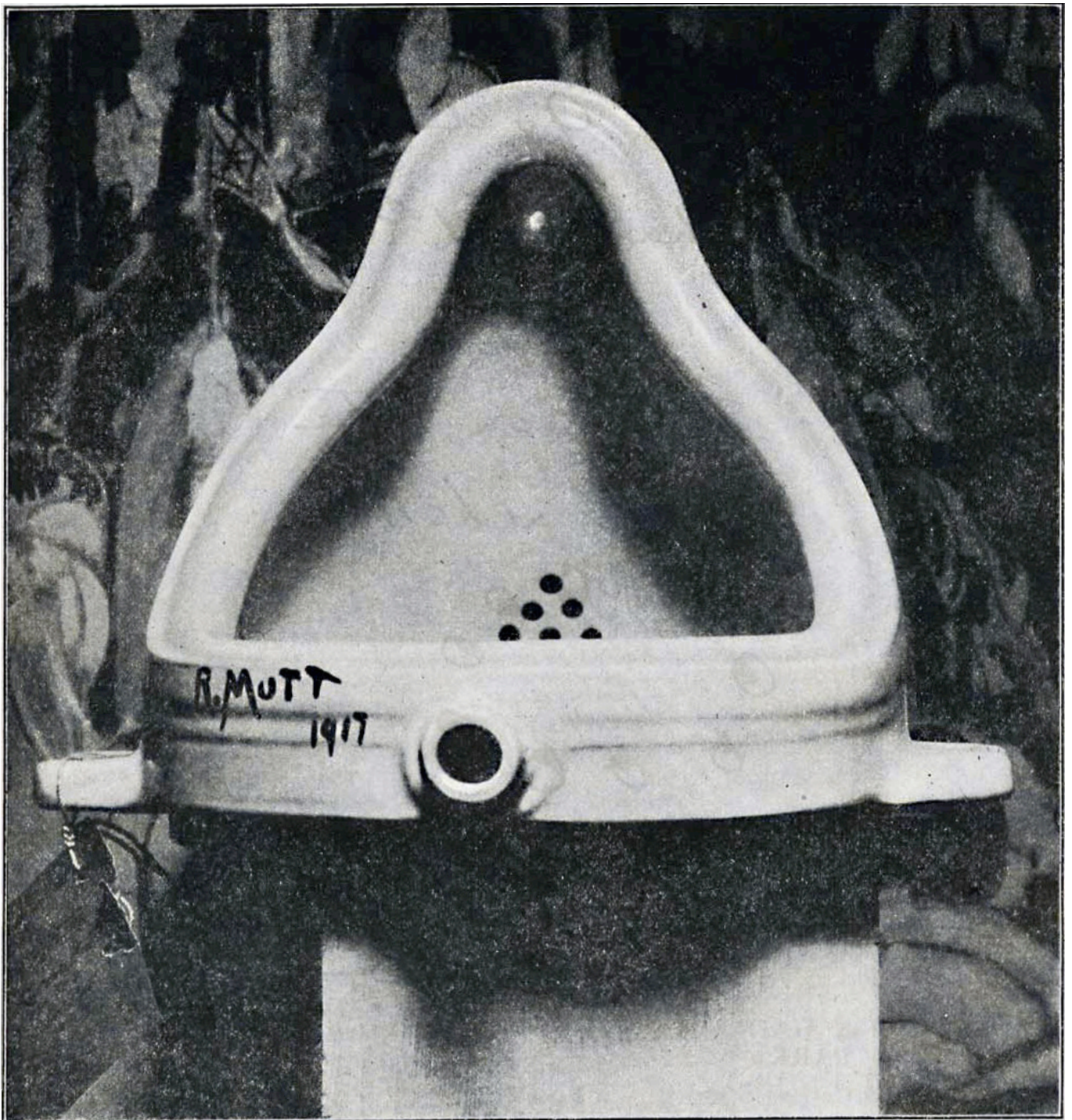


fig. 1



## GEBRUIKSVOORWERP VS. KUNSTOBJECT

In het licht van mijn project “O Marcel - - - otherwise I Also Have Been to Louise’s” tracht de kunstgeschiedenis benaderd te worden vanuit de bronnen die Duchamp voor handen zou kunnen hebben. De bronnen die gehanteerd worden stammen af uit 1917 of ervoor, waardoor sommige inzichten nu reeds achterhaald en/of beter begrepen zijn.

Volgens Parkyn gaan Vormgeving en kunst vanaf het Stenen Tijdperk hand in hand met mekaar, beiden bewerken natuurlijke grondstoffen om een voorwerp te bekomen met een fysieke functie, hetzij agricultuureel, maatschappelijk of esthetisch (Parkyn 1915: 1-4). Een gebruiksvoorwerp is een voorwerp dat ontworpen is met als enige functie het makkelijker bereiken van een fysiek doel. Vuurstenen worden ‘ontworpen’ als voorafschaduwning van het mes, met één fysiek doel: snijden. Daarnaast heeft het kunstobject wel al een extra functie, een conceptuele (fig. 2). Het object huist een diepere, conceptuele betekenis en staat symbool voor iets dat veelal groter is dan zichzelf, bv. verering van natuurgoden of simpelweg bijgeloof (1915: 26-70, 118-119). Hiermee start dan ook de eeuwenlange, broederlijke bond tussen kunst en religie.



heft v/e mes i/d vorm v/e mamoot.

fig. 2

Het Bronzen Tijdperk brengt veel nieuwe mogelijkheden met zich mee voor zowel vormgeving als kunst, beiden komen hierdoor nog wat dichter bij elkaar te staan. Zo vervagen volgens Maspero de grenzen voor het eerst in het Oude Egypte, hier is ‘artistieke vrijheid’ een onbestaande term. Kunstproductie staat volledig in functie van de Goden en de Farao, standbeelden en muurtekeningen zijn idealistisch en worden onderworpen aan zeer strikte regels (Maspero 1913: 18-48). Kunst heeft nog altijd dezelfde conceptuele functie als voordien, maar giet alle esthetische keuzes in een vooraf bepaalde huisstijl

die daarna in massaproductie gaat. Deze manier van werken doet meer denken aan vormgeving, dan aan kunstenaarschap. Walters bevestigt dat dit in de rest van de wereld ook gebeurt, kijk maar naar de Egeïsche, en later Griekse en Romeinse kunst. Het gebeurt weliswaar op een subtielere manier dan hun Egyptische voorganger. Met een zwaarder accent op het realistisch nabootsen van het ideale (lichaam), is massaproductie niet echt een optie. Hierdoor wordt de individualiteit van de kunstenaar belangrijker (Walters 1903: 73-92), een tendens die tot vandaag de dag blijven plakken is. De toenemende individualiteit binnen de kunst zorgt op zijn beurt voor een bredere kloof met de vormgeving.

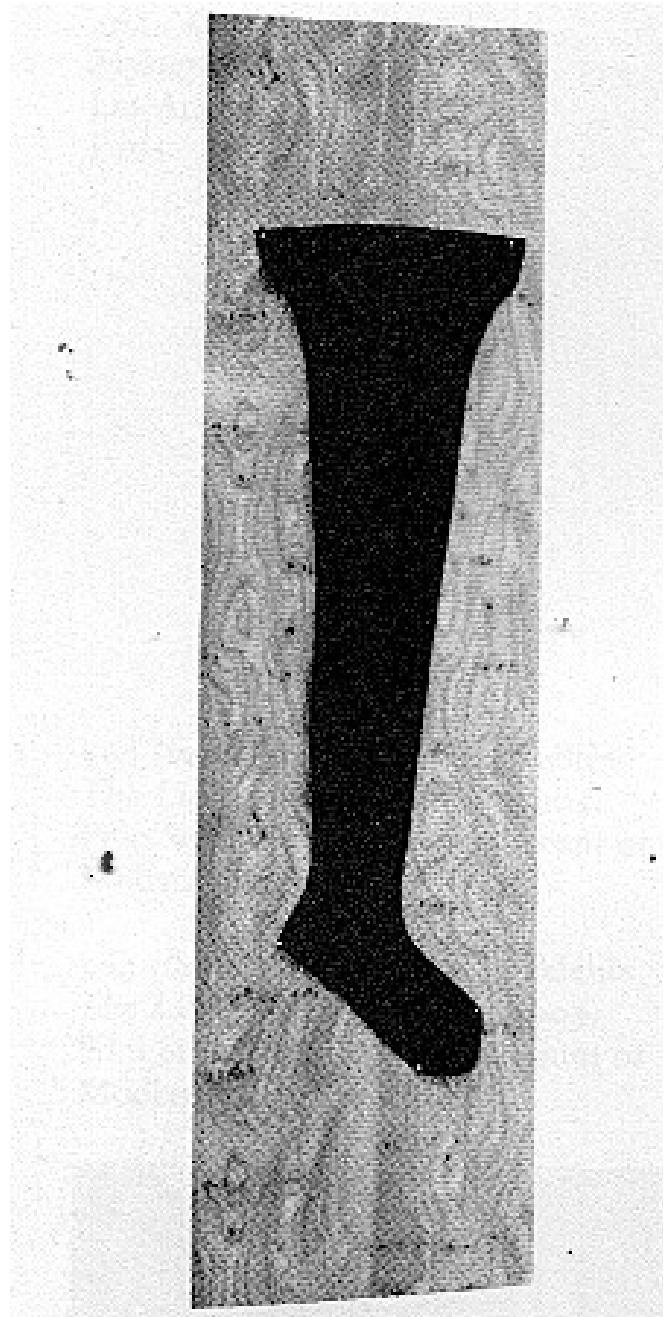
De val van het Romeinse Rijk brengt een politiek verdeeld Middeleeuws Europa met zich mee, ‘nieuwe’ gebieden met elk een eigen identiteit, geschiedenis en (in sommige gevallen) religie. Goodyear stelt dat Kunst de ideale manier wordt om deze individualiteit binnen de maatschappij te uiten en dan ook doorgetrokken wordt binnen de maatschappelijke gebruiksvoorwerpen (Goodyear 1893: 143-160, 174-194). Hier vervaagd de grens tussen vormgeving en kunst opnieuw, doordat de conceptuele waarde van deze kunstobjecten sterk daalt. Langs de andere kant zien we voor het eerst gebruiksvoorwerpen die nagemaakt worden uit materialen, niet geschikt voor het bereiken van het fysieke doel van het voorwerp. Naast een decadente uiting van rijkdom en/of macht, heeft de conceptuele functie de bovenhand in deze gebruiksvoorwerpen.

Dit pingpong-spel tussen gebruiksvoorwerp en kunstobject speelt zich nog enkele eeuwen verder af, maar kent een enorm kantelpunt in het jaar 1917. Voor de eerste maal in ons publiekelijk gedachtegoed, wordt een gebruiksvoorwerp uit de massaproductie geplukt en gepresenteerd als volwaardig kunstobject. Met uitzondering van een handtekening, heeft de kunstenaar geen extra fysieke aanpassingen of toevoegingen aan het object gemaakt. De grote massa wordt echter nooit aan de originele ‘Readymade’ voorgesteld. Wanneer in 1935 het werk voor de eerste maal publiekelijk commentaar krijgt en gelinkt wordt aan de juiste kunstenaar, is het al verloren gegaan en moet men het stellen met de foto van Alfred Stieglitz (Breton 1935: 45-49).

## READYMADE

In het begin van de 20e eeuw sloeg de term 'Readymade' op gefabriceerde voorwerpen in tegenstelling tot handvervaardigde voorwerpen, vergelijkbaar met wat we vandaag de dag 'prefab' zouden noemen. Duchamp wist dit, maar koos ervoor deze term te gebruiken om: een ordinair object dat wordt verheven tot de waardigheid van een kunstwerk door de keuze van een kunstenaar te benoemen (Duchamp 1975: 141-142). Omdat de term 'Readymade' slechts een ordinair woord is en hij de keuze heeft gemaakt om het te verheffen tot de waardigheid van een kunststroming, voldoet het nu als een zelfvervullende voorspelling aan zijn eigen definitie. Het zou goed kunnen zijn dat het woord 'Readymade', door Duchamp's geniale twist, zelf een 'Readymade' geworden is.

Dit gezegd zijnde was Duchamp niet de eerste persoon die dit type kunst vervaardigde. Deze eer behoort hoogstwaarschijnlijk toe aan enkele onbekende artiesten die deelnamen aan 'Les Expositions des Arts Incohérents' (fig. 3). Een serie reeds vergeten tentoonstellingen te Parijs tussen 1882 en 1893, uit de grond gestampt door de Franse auteur en uitgever Jules Lévy (Bernard 1884: 2-32). Hij was gefascineerd met het idee om een expo te openen waarin tekeningen, gemaakt door mensen die niet konden tekenen, werden tentoongesteld. Zijn enige voorwaarde was: «Toutes les œuvres sont admises, les œuvres sérieuses et obscènes exceptées» ("Alle werken worden toegelaten, serieuze en obscene werken uitgezonderd") (Magremanne 2007). Het resultaat was een maatschappijkritische kunstbeweging die d.m.v. satire en humor de grenzen van het kunstenaarschap wou aftoetsen, maar daarnaast zeker ook een verzet wou vormen tegen de heersende Bourgeoisie en hun geliefde 'Les Arts Decoratifs' (Charpin 1990: Avant-Propos). Of ze al dan niet geslaagd zijn in hun opzet staat open voor debat. Maar desondanks het feit dat de 'Arts Incohérents' en Jules Lévy niet echt zijn opgenomen in de kunstgeschiedenis, heeft het wel een enorme impact en inspiratiebron nagelaten voor het verdere verloop hiervan.



'Bas Relief' (reproductie uit 1988).

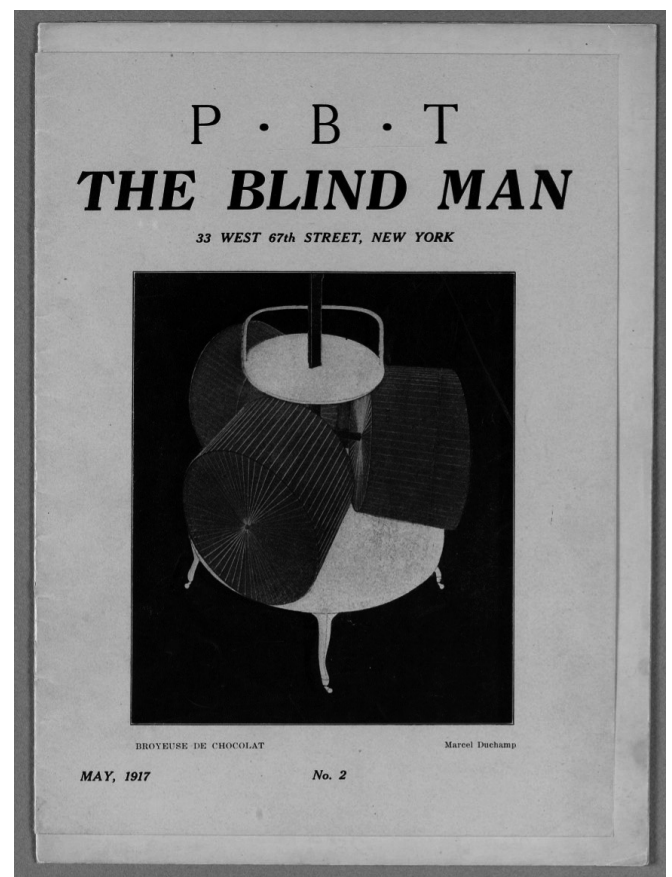
fig. 3

## FOUNTAIN

De ‘First Annual Exhibition’ in New York, georganiseerd door de ‘Society of Independent Artists’ in 1917, is onder meer één van deze gevolgen. Onder het motto ‘No Jury - No Prizes’ dient de tentoonstelling als een verderzetting van de ‘Société des Artistes Indépendants’ in Parijs (Rudge 1917: Foreword). Maar deze Franse tegenhanger focust zich echter enkel op het exposeren van werken door reeds gevestigde kunstenaars, die eerder geweigerd werden door de prestigieuze ‘Salons’. In New York krijgt iedereen (kunstenaar of niet) die 6\$ betaald, de kans om zijn/haar werk tentoon te stellen. Dit detail zorgt voor een lichte anarchistische structuur dat het algemene concept achter de exhibitie dichter doet aanleunen tegen Lévy’s ‘Les Expositions des Arts Incohérents’.

De slogan blijkt duidelijk schijn te zijn wanneer de jury (die er in de eerste plaats niet had moeten zijn) beslist om het werk ‘Fountain’, een door R. Mutt (Marcel Duchamp) gesigneerde urinoir, te weigeren. Het bestuur, waar Marcel Duchamp deel van uit maakt, verdedigt deze beslissing als volgt: “The Fountain may be a very useful object in its place, but its place is not in an art exhibition and it is, by no definition, a work of art.” (Naumann 2012, 72). Wederom wordt het duidelijk dat de grens tussen gebruiksvoorwerp en kunstobject wordt aangehaald en mentaal moeilijk overbrugbaar is. Op een ironische wijze is dit net wat de ‘Fountain’ aankaart: Wat kan kunst zijn en waar ligt de grens? Net omdat het werk geweigerd wordt op grond van dezelfde redenen als dat het tot stand gebracht wordt, wordt het een eerste meta-kunstwerk en tilt zo kunst in het algemeen naar een hoger niveau. Een fenomeen dat reeds voorspeld wordt door Georg Hegel aan het begin van de 19e eeuw: “Op deze vrijheid gebaseerd is de schone kunst eerst waarachtige kunst, en zij kwijt zich dan ook pas van haar hoogste taak als zij zich in het gemeenschappelijke domein met religie en filosofie heeft geplaatst en zo één van de manieren is om het goddelijke, de diepste belangen van de mens, de allesomvattende waarheden van de geest tot bewustzijn te brengen en uit te spreken.” (Hegel 1989: 51). Door gebruik te maken van de ‘Readymade’, een ordinaar gebruiksvoorwerp,

zonder opvallende esthetische kenmerken wordt de boodschap bijna puur conceptueel: “Schijn en de illusie van deze slechte, vergankelijke wereld onttrekt de kunst aan die waarachtige inhoud van de verschijningen en geeft hun een hogere, geestgeboren werkelijkheid.” (Hegel 1989: 53). Later wordt dit bevestigd en iets gemakkelijker verwoord door Joseph Kosuth: “Alle kunst (na Duchamp) is conceptueel (van aard) omdat alle kunst enkel conceptueel bestaat.” (Kosuth 1969). Er kan met gevolg gesteld worden dat dit werk weigeren, raar genoeg én volledig onbewust, de allerbeste beslissing was die destijds genomen had kunnen worden.



Cover van de ‘The Blind Man’.

fig. 4

Niet voor Duchamp blijkbaar, hij kon dit toen onmogelijk weten, want als rechtstreeks gevolg op deze beslissing stap hij uit het bestuur van de ‘Society of Independent Artists’. Hij is ook de persoon die de urinoir naar de studio van Alfred Stieglitz draagt, om het te laten fotograferen. Een artikel door Louise Norton (Beatrice Wood) en gesteund door Marcel Duchamp, wordt samen met deze foto gepubliceerd in ‘P.B.T. The Blind Man’ No. 2 (fig. 4), als vorm

van protest tegen deze disqualificatie. Achteraf gezien een zeer goede beslissing want het originele werk raakt vrij snel verloren (Howarth 2000: Summary). Opnieuw een toevalligheid die het concept achter het werk enkel maar aanwakkert. Doordat men het werk kwijt is geraakt, blijft enkel en alleen nog maar het concept zelf over en kan dit geïnterpreteerd worden als een transitie van kunst naar filosofie. De foto die overblijft vormt een (ondergeschikte) verschijning van het origineel en doet opeens zwaar denken aan het latere conceptueel meesterwerk van Kosuth 'Eén en drie stoelen' (1965) (fig. 5). Dit alles kan dan weer teruggeleid worden naar een zekere Plato en diens 'Allegorie van de grot', maar met één belangrijk verschil : in plaats van de werkelijkheid af te breken en vervolgens in vraag te stellen, wordt de kunst afgebroken en vervolgens in vraag gesteld.

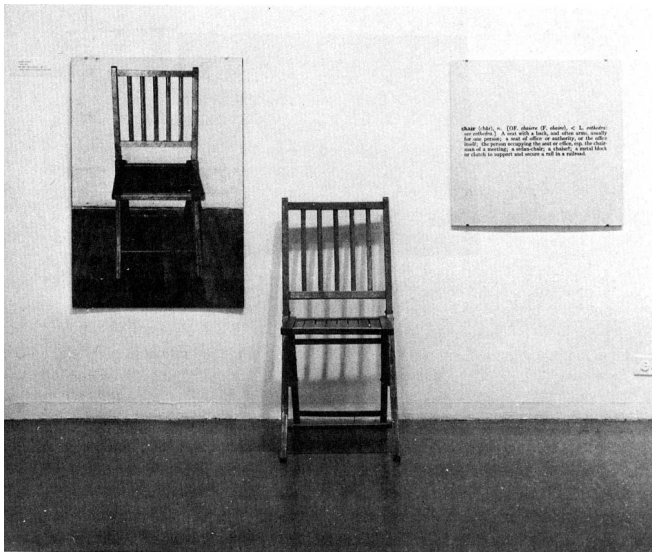


fig. 5

## PROJECT

## AVANT-PROPOS

In het licht van de projecten die besproken worden, zijn er enkele universele waarden die steeds terug keren in alle werken. Zo wordt er enkel gebruik gemaakt van grijswaarden binnen de werken. De foto die Alfred Stieglitz trok is opgesteld uit grijswaarden, dit ligt eerder aan de technische limitaties van de periode en kan daarom moeilijk beschouwd worden als een esthetische keuze. De originele 'Fountain' is volledig wit met uitzondering van een zwarte handtekening, dit kleurgebruik was afhankelijk van het materiaal en wederom geen esthetische keuze. Dit 'negeren' van esthetische keuzes en/of bewust gebrek aan esthetiek is een belangrijk deel van het concept achter de 'Readymade'. Een element dat overgenomen wordt door middel van het 'negeren' van kleur binnen de werken.

Het gebruik van standaardformaten is ook een wederkerend (subtiel) fenomeen, hiermee wordt er verwezen naar de massaproductie. Een aspect waaraan elke 'Readymade' per definitie voldoet, wat het makkelijk maakt om erover te kijken. Deze standaardformaten kunnen variëren van de gekende DIN-formaten tot het originele formaat van een bestaand object. Vermits geen van de besproken werken een 'Readymade' is, moet de link naar de massaproductie er manueel bijgezet worden. Opnieuw, dit is in geen geval een esthetische keuze en moet zodanig toegepast worden dat de toeschouwer zich geen vragen stelt bij het standaardformaat. Deze formaten worden niet willekeurig geselecteerd, maar zijn een gevolg van andere conceptuele factoren binnen het werk.



## O MARCEL --- OTHERWISE I ALSO HAD BEEN TO LOUISE'S

De 'Readymade' en meerbepaald de 'Fountain' hebben de voorafgaande kunst kapotgemaakt, of liever zichzelf doen kapotmaken. In dezelfde actie is het werk er ook in geslaagd om de kunst opnieuw op te bouwen. Vanaf nu is het ondenkbaar dat een kunstwerk niet beschikt over een achterliggend concept. In één vloeiende, paradoxale beweging wordt het idee van kunst vernietigt én tegelijk verheven tot een hoger niveau. Het is deze tweestrijd die tracht gevisualiseerd te worden in het project 'O Marcel --- otherwise I Also Had Been to Louise's'.

De kunst wordt voorgesteld door middel van een stapel B2-vellen waarop kunsthistorische literatuur, gepubliceerd voor 1917, als spread worden uitgeprint. Op deze manier tracht het werk een referentiekader te creëren dat zo goed mogelijk overeenstemt met dat van Marcel Duchamp destijds. Daarnaast wordt hiermee bevestigd dat Hegel gelijk heeft en Schone Kunst tot een einde komt in 1917. Een lijst van deze boeken kan achteraan teruggevonden worden in de literatuurlijst. De originele formaten van deze boeken worden behouden, maar de kaften, schutbladeren en reclame worden wel weggehaald, deze bieden dan ook geen meerwaarde aan de inhoud van het werk.

De actie van het stapelen van de vellen is tevens van belang binnen het werk en refereert naar de individuele contributies van kunstenaars doorheen de geschiedenis aan het groter geheel: kunst. (fig. 6) Boeken worden logischerwijs van voor naar achter gelezen, maar dit is niet de manier waarop een stapel werkt. Pagina één rust bovenaan in een boek, terwijl dezelfde pagina onderaan ligt in een stapel. Hierdoor is de interne volgorde van de pagina's in de kunsthistorische boeken omgedraaid zodat het idee van een stapel nog eens extra in de verf wordt gezet. Beginnend met de Prehistorische Kunst onderaan de stapel en eindigend met de publicatie van 'The Blind Man' bovenaan. Dit heeft als bijkomstig effect dat de focus van de inhoud van de boeken op de kunst en het visuele komt te liggen, doordat de teksten niet meer chronologisch volgen op elkaar en zo moeilijk leesbaar worden.

De 'Fountain' wordt volledig én op ware grootte uit deze stapel papier gehold (fig. 6). 'Op ware grootte' moet echter met een korreltje zout genomen worden want de afmetingen van het originele urinoir werden nooit opgemeten. Er wordt bij gevolg gewerkt met de schatting die eveneens gehanteerd wordt door het Tate Modern Museum in Londen (360 mm x 480 mm x 610 mm). Duchamp koos ervoor om zijn urinoir te kantelen en te draaien om het publiek voor te stellen aan een compleet nieuw beeld van een ordinaar voorwerp (Howarth 2000: Summary). Een vroege (onbewuste) metafoor voor het nieuwe aanzicht dat hij creëert ten opzichte van de kunst. Dit nieuwe perspectief wordt verwerkt in dit werk door de 'Fountain' opnieuw te draaien en te kantelen en op deze manier uit te hollen in de stapel. Hiermee wordt de uitholling van de 'Fountain' met zijn rug naar de toeschouwer (de kunstwereld) gekeerd. Een knipoog naar de autonome aard van Duchamp's originele meesterwerk.



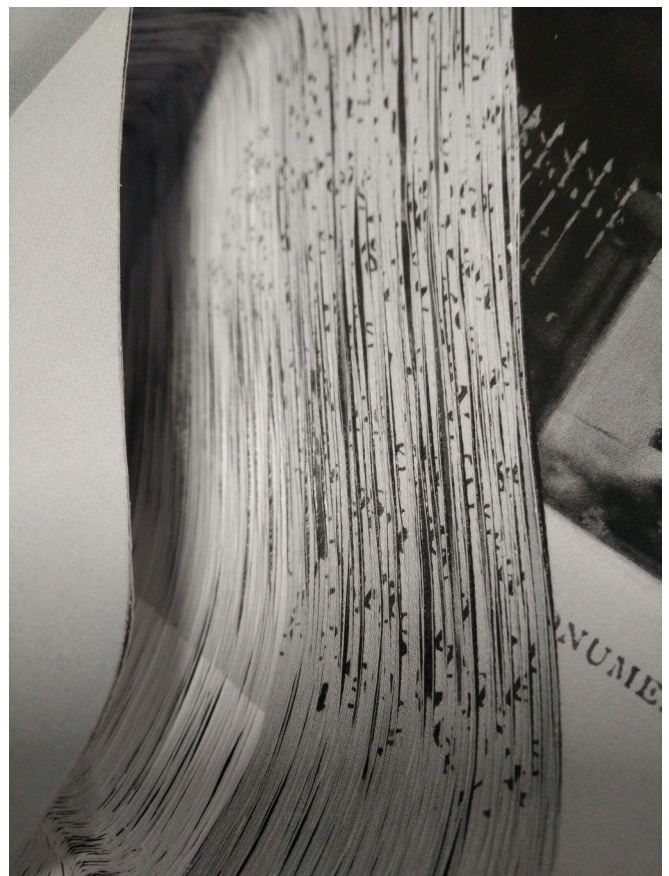
Close-up 'O Marcel - otherwise I also had been to Louise's'

fig. 6

De holte in het werk staat, op een vrij letterlijke manier, voor het kapot maken van de voorafgaande kunst. Er wordt door volledige boeken gesneden en geen enkele pagina blijft onaangetast (fig. 7). Deze vernietigende holte dient tegelijkertijd ook als mal voor de toekomstige visie van kunst. Iedere persoon (kunstenaar of niet) die hieraan een toevoeging wil doen, kan niet anders dan het in deze vorm te gieten. Op deze manier slaat dit werk erin om zichzelf te bekritisieren, want ook dit werk is slechts een afgietsel van Duchamp's mal. Op een paradoxale manier wordt de autonomie van het werk hierdoor net

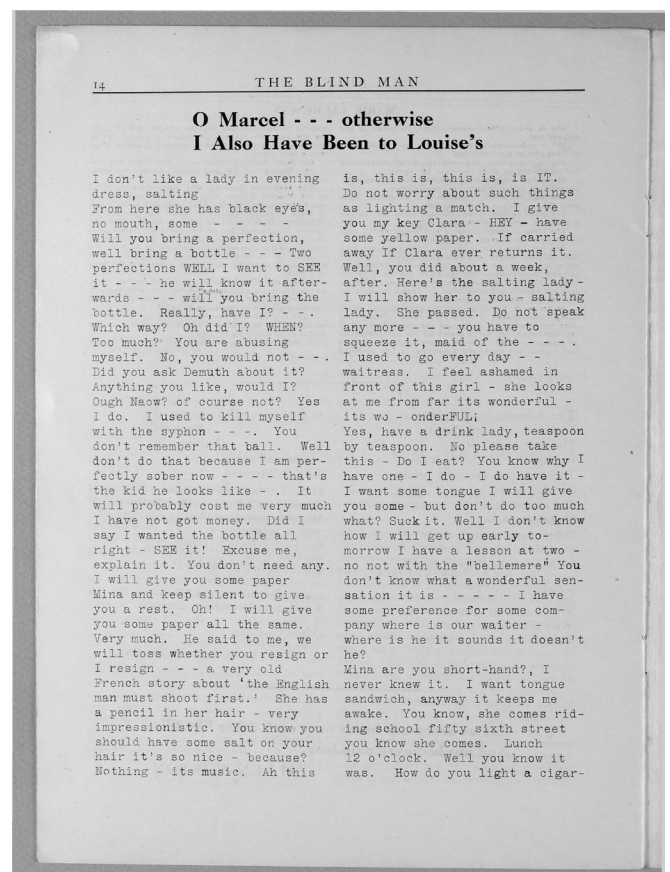
bevordert. Hier wordt verder op ingespeeld doordat het werk zichzelf benoemd. De titel 'O Marcel --- otherwise I Also Had Been to Louise's' is de meest opvallende zin op de bovenliggende pagina van het werk (fig. 8). Binnen diezelfde gedachtegang bestaat er ook geen 'officiële' maker. Nils De Keukeleire wordt op geen enkele manier geassocieerd met dit werk, omdat hij simpelweg geen plaats heeft binnen de kunst, laat staan voor 1917.

Het opzoeken van de grensgebieden tussen vormgeving en kunst gebeurt hier op een zeer visuele manier. Het gebruik van drukwerk sluit netjes aan bij het traditionele beeld van een grafisch vormgever. Het manueel uithollen van deze stapel aan de andere kant leunt meer naar de kunst en sculptuur. Technisch gezien zou er met het gebruik van kapvormen hetzelfde eindresultaat bereikt kunnen worden, dit is echter niet haalbaar of betaalbaar in de praktijk. Doordat dit werk zo arbeidsintensief is, is massaproductie simpelweg geen optie. Dit genereert opnieuw een link met de kunstwereld. Het uitdenken en uitwerken van een concept is natuurlijk een vereiste, maar vormt tegelijk ook een gemeenschappelijk grondgebied tussen vormgeving en kunst.



Close-up 'O Marcel - otherwise I also had been to Louise's'.

fig. 7



Betreffende pagina uit 'The Blind Man'.

fig. 8



## MUTTER

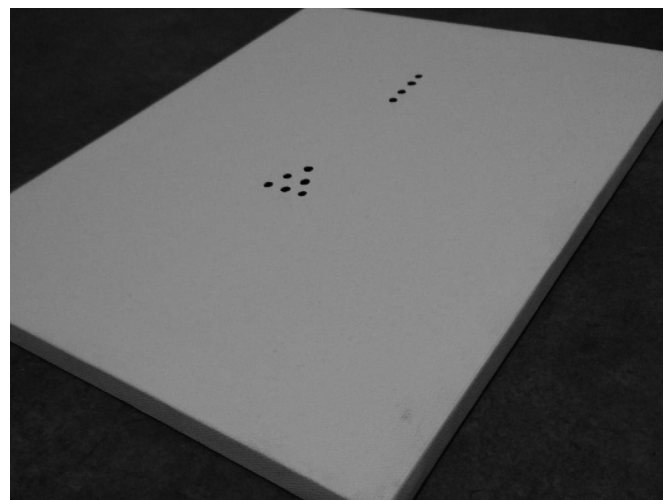
Identiteit is een zeer belangrijke factor in het oeuvre van Duchamp. Dit wordt duidelijk in 'Fountain' waarin hij voor het eerst kiest om onder een pseudoniem te werken. De naam 'R. Mutt' mag echter niet gezien worden als een schuilnaam, iets dat verlaatbaar of vervangbaar is moest het project falen. In tegendeel, het biedt een schone lei zonder associaties naar de eventuele eerdere werken van de kunstenaar of kunststromingen waarmee gespeeld worden. Op deze manier kan de toeschouwer vergeleken worden met een klein kindje dat enkel het pseudoniem van zijn/haar maker kent: mama. Duchamp wordt zo letterlijk en figuurlijk een moederfiguur voor de 'hedendaagse' visie op de kunst (Heinich 2014). Het is deze balans tussen moederschap en identiteit die tracht gevisualiseerd te worden in 'Mutter'.

De drager van dit werk bestaat uit een blanco canvas. Dit is een zeer duidelijke referentie naar de connotatieloze identiteit van het pseudoniem R. Mutt. Normaal gezien moet een nieuw canvas geprepareerd worden met Gesso, dit gips-mengsel maakt het canvas non-poreus en steviger. Er wordt bewust gekozen om dit niet te doen, anders kan er logischerwijs niet meer gesproken worden over een blanco canvas. Doordat het schildersdoek poreus blijft, vormen er zich veel sneller vlekken op de oppervlakte. Dit is een gewenst effect, maar wordt niet geforceerd. De vlekken ontstaan met andere woorden op een natuurlijke manier (fig. 9). Dit is een metafoor voor de associaties en betekenissen die doorheen de jaren toch aan de naam R. Mutt worden gelinkt, maar nooit bevestigd worden door Duchamp zelf (Kuenzi, Naumann 1991: 68-69). De kracht zit juist in de inhoudelijke leegheid van het woord, hieraan referenties willen koppelen vormt zeker geen meerwaarde tegenover de 'Fountain', net zoals deze vlekken geen meerwaarde bieden aan het werk 'Mutter'.

Op dit canvas worden de afvoeropeningen van de 'Fountain' overgenomen (fig. 10). De grootte en positionering van deze gaten worden bepaald door de volledige urinoir te schalen naar de hoogte van een A4-blad. Vervolgens worden enkel de

afvoergaten uit de canvas gesneden, zo blijft het idee van een blanco canvas nog steeds intact. De positie en de groepering van deze gaten geven de suggestie naar een vrouwelijke vorm, de venusheuvel en de onderliggende spatie die ontstaat wanneer de benen gesloten zijn.

Door het werk steeds liggend te presenteren wordt er een lijn getrokken naar de bevalling en het daaropvolgende moederschap, maar met gesloten benen kan dit geen simpele opdracht zijn. Door achteraan op het lattenwerk van het canvas een donkergrijs papier te bevestigen, lijken de uitsnijdingen gewoon zwart geschilderd te zijn. Enkel wanneer de toeschouwer even blijft staren naar het werk, zijn de staafjes in de ogen in staat om het subtiele kleurverschil tussen het donkergrijze vel en het zwarte schaduwspel op te pikken. Iets wat zeer vanzelfsprekend lijkt is dit plots niet meer. Niet iedereen zal dit detail oppikken, waardoor het werk letterlijk op twee manieren bekeken kan worden. Een referentie naar de dubbele identiteit van elke moeder, en van Duchamp. De titel 'Mutter' is een fonetische representatie van Mutt R., opnieuw een suggestie naar deze dubbele identiteit.

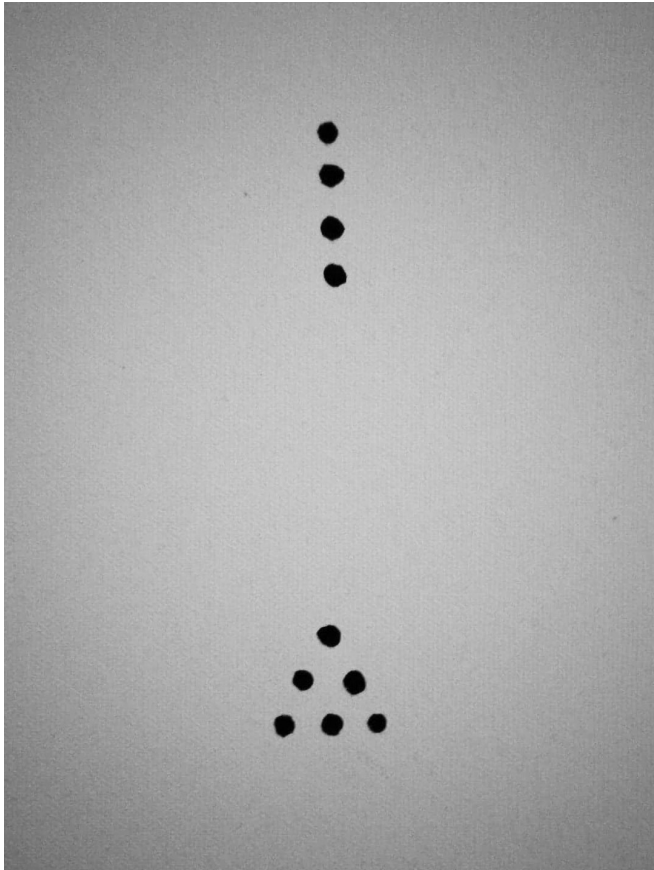


'Mutter'

fig. 9

Het grensgebied tussen vormgeving en kunst vindt wederom plaats op een visuele manier. Het canvas is een object dat in één adem wordt vermeld met kunst. Door het object van de muur te halen en liggend te presenteren doet dit meer neigen naar de presentatiemethode van een vormgever.

Daarnaast kan in tegenstelling tot het vorige werk, er nu wel een kapvorm gebruikt worden. Dit werk zou zonder enige moeite in massaproductie kunnen gaan, wat opnieuw meer doet denken aan grafische vormgeving. Het uitdenken en uitwerken van een concept vormt automatisch een gemeenschappelijk grondgebied tussen vormgeving en kunst.



Close-up v/d afvoergaten 'Mutter'

fig. 10

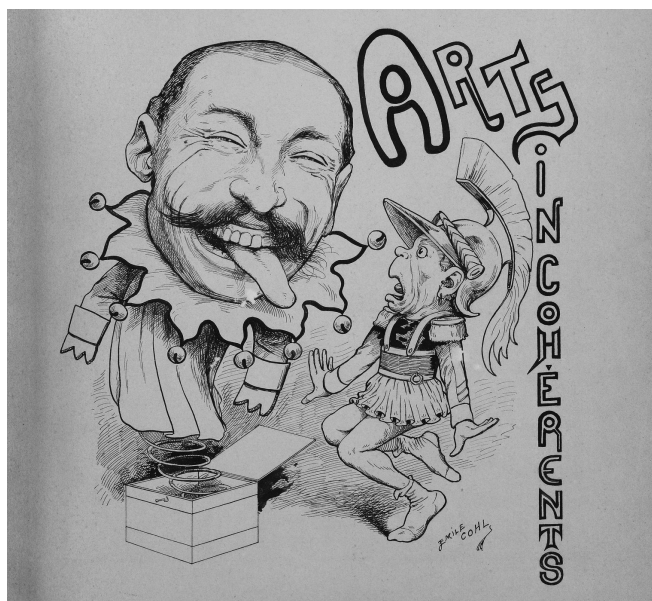


## C'EST LÉVY

Marcel Duchamp is zonder twijfel een grensverleggend kunstenaar, wiens werken eeuwig balanceren op de rand tussen idioot en geniaal. Zijn 'Fountain' is hier zeker geen uitzondering op en wordt nu, 100 jaar later, verdiend herinnerd als één van de meest revolutionaire werken van de 20e eeuw. Wanneer er echter gesteld wordt in het werk 'Mutter' dat Duchamp de moederfiguur der Hedendaagse Kunst is, moet er vervolgens geconcludeerd worden dat Jules Lévy de rol van afwezige vaderfiguur inneemt. Duchamp gaat door de hele zwangerschap en geeft uiteindelijk geboorte, maar het is Jules Lévy die de bevruchting mogelijk maakt. Wanneer Duchamp's 'L.H.O.O.Q.' (1919) naast Sapeck's 'La Joconde fumant la Pipe' (1883) gepresenteerd wordt, zullen er geen 7 verschillen gevonden worden. 'Les Expositions des Arts Incohérents' zijn in de jaren '80 van de 19e eeuw een gekend fenomeen, lokken een grote hoeveelheid volk, maar raken onterecht verloren in de tijd (Magremanne 2007). Lévy is een pionier die de al lachend de strijd aangaat met de Bourgeoise en op eigenzinnige wijze de visie van kunst probeert te verbreden. Een memorabele poging waar hij spijtig genoeg alleen niet in slaagt. C'est la vie.

Met Mutt's 'Fountain' vallen de raakpunten van gebruiksvoorwerp met kunstobject samen, wat beiden onlosmakelijk doet verstrengelen met elkaar. Het volgen van deze rode draden heeft in dit geval vruchten afgeworpen en is een manier van werken die daarom herhaald wordt in het laatste werk 'C'est Lévy'. Deze keer worden er echter geen objecten tegenover elkaar geplaatst, maar subjecten. In het vorige geval leiden de draden van objecten naar subjecten. Er wordt verondersteld dat deze werkwijze omkeerbaar is en dat de raakpunten van subjecten leiden tot een object: dit werk.

Een persoon wiens werkelijke acties doen denken aan de figuurlijke daden van Jules Lévy is Guy Faukes en zijn rol in het 'Het buskruitverraad'. Hij is een Britse soldaat die aan het begin van de 17e eeuw betrappt wordt in 'The House of Lords' waardoor de samenzwering ontdekt en vermeden wordt. In de kelders van 'The Palace of Westminster' worden,



Portret/karikatuur van Jules Lévy door Emile Cohl.

fig. 11

samen met Faukes, vaten buskruit ontdekt die voorzien waren om Koning Jacobus I en de Ierse adel onderuit te halen. Hier kunnen de kelders geassocieerd worden met de onderste laag van de artistieke maatschappij. Kunstenaars die 'niet kunnen tekenen' maar wel kunnen lachen, vormen het buskruit die komaf moet maken met de Bourgeoisie en hun Koning Kunst 'Les Arts Decoratifs'. Beiden falen echter hun doel te bereiken. Guy Faukes wordt opgehangen en vervolgens gevierendeeld als gevolg van zijn acties, maar wordt jaarlijks herdacht op de 'Bonfire Night' waar hij wordt voorgesteld door middel van een lachend masker (Sidney 1905: 38-44).

Dit eeuwig lachende aspect kan zonder enige moeite gekoppeld worden aan Lévy, die altijd met een zeer brede lach geportretteerd wordt (fig. 11). Daarnaast is er geen beter voorwerp om een persoon achter te verschuilen dan een masker. Een metafoor voor het vergeten raken in de tijd. Exact 100 jaar na de eerste 'Exposition des Art Incohérents' in 1982, wordt het idee van het Guy Faukes (nu geschreven als Guy Fawkes) masker vereeuwigd in zwarte inkt door de illustrator David Lloyd in de graphic novel 'V for Vendetta' (fig. 12). Het is deze lijn van illustraties die gebruikt wordt om een duidelijke link te leggen naar Guy Faukes. Lloyd zelf raakt ook verzeild in de draaikolk der vergetelheid en beschikt, in tegenstelling tot Jules Lévy, tot op heden zelfs nog niet over een Wikipedia-pagina. Wat echter



Close-up uit het werk van David Lloyd en Alan Moore.

fig. 11

wel zichtbaar blijft achter dit masker zijn de ogen, een visie die door middel van Marcel Duchamp evolueert naar een volwaardige kunststroming. Deze evolutie wordt voorgesteld door middel van de omtreklijn die de rand van het masker vormt. Deze contour is rechtstreeks afkomstig uit de 'Fountain', maar geeft ook de suggestie naar een cel tijdens het proces van vermenigvuldiging. Wat op zijn beurt verwijst naar de eerste stappen van de evolutie (en Duchamp's zwangerschap). Door het werk te presenteren als een projectie, wordt het werk een ontastbaar iets, net zoals de gedachte van een afwezige vaderfiguur. Wanneer de beamer wordt uitgeschakeld verdwijnen de meeste sporen van het werk, net zoals Lévy verdwijnt uit het publiekelijke gedachtegoed. De naam 'C'est Lévy' is een Franse woordspeling die zowel verwijst naar een zelfzeker statement 'Het is Lévy' als naar de vergetachtigheid 'Och, dat is het leven...'. 'Les Arts Incohérents' zijn vandaag de dag een onterecht vergeten statement.

Het grensgebied tussen vormgeving en kunst manifesteert zich in de relatie tussen muur en wat er geprojecteerd wordt. De muur voelt aan als een natuurlijke plaats waar de meeste kunstenaars een aanzienlijk deel van hun oeuvre presenteren. Het gepresenteerde werk is echter volledig softwarematig opgebouwd, wat veel harder doet denken aan de workflow van een grafisch vormgever. De beamer en projectie nemen de rol in van gemeenschappelijke grond tussen beiden, deze lichtbrug vormt dan ook de verbinding tussen de muur en het werk. Wanneer de beamer uitvalt, valt deze brug mee.

**LITERATUURLIJST**

- BERNARD, E., 1884. *Catalogue Illustré de l'Exposition des Arts Incohérents*. Parijs
- BRETON, A., 1935. La Phare de la mariée. MABILLE, P. (ed.), *Minotaure*, Vol. 2, No. 6. Parijs
- BROWNELL, W. C., 1901. *French Art: Classic and Contemporary Painting and Sculpture*. New York \*
- CHARPIN, C., 1990. *Les Arts Incohérents (1882-1893)*. Parijs
- DENNISON, W., MOREY, C. R., 1918. *Studies in East Christian and Roman Art*. KELSEY, F. W. (ed.), Norwood \*
- DE WOLF ADDISON, J., 1908. *Arts and Crafts in the Medieval Ages*. Boston \*
- DIEHL, C., 1905. *Etudes Byzantines*. PICARD, A. (ed.) Parijs \*
- DUCHAMP, M., 1975. *The Essential Writings of Marcel Duchamp, Marchand du Sel, Salt Seller*. SANUILLET, M. (ed.), PETERSON, E. (ed.), Londen
- EDDY, A. J., 1914. *Cubists and Post-Impressionism*. Chicago \*
- FAIRHOLD, W. F., 1872. *Homes, Haunts and Works of Rubens, Vandyke, Rembrandt, and Cuyyp; The Dutch Genre-painters; Michael Angelo and Raffaele being A series of Art-Rambles in Belgium, Holland and Italy*. New York \*
- GOODYEAR, W. H., 1893. *Roman and Medieval Art*. New York \*
- HALL, H. R., 1914. *Aegean Archeology: an introduction to the archeology of Prehistoric Greece*. Londen \*
- HEGEL, G. W. F., 1989. *Over de Esthethiek*. Amsterdam
- HEINICH, N., 2014. *L'Intégration du Monde Ordinaire. Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Parijs
- HOWARTH, S., 2000. Summary. *Tate Modern: Marcel Duchamp Fountain 1917, replica 1964*. MUNDY, J. (ed.), 2015. Londen <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>
- KUENZI, R. E., NAUMANN, F. M., 1991. *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge
- MAGREMANNE, R., 2007. *Les Arts Incohérents (1882-1893), précurseurs du Dadaïsme (1916-1925)*. Charleroi
- MACCOLL, D. S., 1902. *Nineteenth Century Art*. GIBSON-CARMICHAEL, T. D. (ed.), Glasgow \*
- MASPERO, G., 1913. *Egyptian Art Studies*. Londen \*
- NAUMANN, F. M., 2012. *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*. New York
- PARKYN, E. A., 1915. *An Introduction to the Study of Prehistoric Art*. Londen \*
- RICHTER, G., 1917. *Handbook of the Classical collection*. New York \*
- RUDGE, W. E., 1917. *Catalogue of the First Annual Exhibition of The Society of Independent Artists*. New York
- SCOTT, L., 1883. *The Renaissance of Art in Italy: an illustrated sketch*. Londen \*
- SIDNEY, P., 1905. *A History of the Gunpowder Plot: The Conspiracy and Its Agents*. Londen
- WALTERS, H. B., 1903. *Greek Art*. New York \*
- WOOD, B., 1917. *P.B.T. The Blind Man, No. 2*. New York \*

\* Boeken gebruikt ter illustratie van kunst in het project "O Marcel - - - otherwise I Also Have Been to Louise's"

