

HANS- CHRISTIAN JENSEN

FRA VELFÆRD TIL DESIGNKULTUR

Velfærdsengagementet i dansk designteori og designpraksis i det 20. århundrede

INDLEDNING	5
1. DEL	14
KAPITEL 1	14
DET DANSKE DESIGNBEGREB – PROBLEMATIK, HISTORIK, PRAGMATIK	14
<i>Indledning</i>	14
<i>Problematik</i>	15
”Design overalt”	15
Regalierov	17
”Hvad er design?”	18
Voxpop og grafitti	23
Dansk Design Center og designbegrebet	25
Det kulturkritiske designbegreb	26
<i>Design</i> ’s aktuelle danske semantik	27
<i>Design</i> , et hyperkomplekst begreb	28
Problematik; hyperkompleksitet i daglig tale, den professionelle diskurs og forskning	30
<i>Historik</i>	32
Det internationale designbegrebs formering	32
Designbegrebets etymologi før det 20. århundrede	32
Designteori og designpraksis før designbegrebets udkrystallisering	35
Det amerikanske bidrag	39
Den britiske terminologiudvikling	40
Frem og tilbage over Atlanten	41
Den danske reception af <i>design</i>	43
Konceptualiseringens problem	43
<i>Design</i> og funktionalisme	44
”Designernes århundrede”	46
<i>Industriel formgivning - Industriel design</i>	48
”At man ikke kan holde sig til det danske sprog”	51
<i>Pragmatik</i>	52
Model: Designbegrebets tre semantiske felter	53
<i>Design</i> som hverdagsbegreb	54
Design og/eller mode	55
Den kommercielle prægning af <i>design</i>	57
<i>Design</i> og uddannelse	58
<i>Design</i> som professionel term	59
<i>Design</i> ’s professionelle hegemoni	60
Revision af den professionelle vision	64
<i>Design</i> i designvirksomheder	65
High design	67
<i>Design</i> som deskriptiv-analytisk kategori	69
Designhistorie	70
Designhistoriografiens fremkomst	72
Designhistorisk viden	74
Den nye designhistorie	75
Reformulering af designhistorikerens rolle	76
Design som genstandsfelt	77
Designs materielle og kulturelle kredsløb	79
Revision af <i>design</i> ’s deskriptive status i Amerika	80
<i>Designbegrebets fremtid</i>	81
Design og kunstindustri	81
2. DEL	86
KAPITEL 2	86
MODERNE MATERIELLE KULTURSTUDIER I DESIGN – ANGLOAMERIKANSK DESIGNHISTORIOGRAFI 1975-2000	86
.....	86
Introduktion	86
Bruddet med kunsthistorie som designhistorisk matrice	86
John A. Walkers ”Production-consumption Model”	90
Ekskurs til Tyskland	94
Slægtskabet med ’Cultural studies’	96
Frontdannelse mellem designstudies og design history	97
Designforskning	100
Den nye designhistories 2. generation - design som et aspekt af den materielle kultur og kulturhistorie	101
Ting - form - betydning - handling	105
Materialkultur og designhistoriske institutioner	108
Tre designhistoriske paradigmedannelser	109

3. DEL	111
KAPITEL 3.....	111
<i>Design og velfærd.....</i>	<i>111</i>
Indledning	111
”Design for the Welfare Society”	111
To parallelle velfærdsprojekter	114
Tingenes demokratisering	115
Velfærdsbegrebet, velfærdspolitik og velfærdsforskning.....	117
Velfærd som social relation i historisk og sociologisk forståelse	120
Design som social relation i historisk og sociologisk forståelse.....	123
Kommerciel designpraksis	125
Designpraksis og designpromovering	129
Professioner og professionssociologi	129
Designprofessionen	133
Designprofessionen i velfærdssamfundet.....	135
KAPITEL 4.....	137
<i>Modernismens designteoretiske velfærdsvision.....</i>	<i>137</i>
Indledning	137
Den modernistiske designteoris gennemslag.....	137
Kulturkritik og fremtidsromantik	138
Hverdagsgenstande, standardisering og industri	140
Formgiverens rolle i moderniteten	141
Dikotomiseringens retorik.....	142
Kontinuitet og brud	146
Brud og heling.....	147
Der Deutsche Werkbund og teoretiseringen af vareformen og formgivning	150
Modernismens teori om afvareliggørelse af varer	153
Den modernistiske velfærdsvision	156
4. DEL	158
KAPITEL 5.....	158
<i>Professionel boligvejledningslitteratur 1927-1953 – en modernistisk intervention i den danske materialkultur.....</i>	<i>158</i>
Indledning	158
Praktisering af velfærdsengagementet.....	158
Den professionelle boligvejledningslitteraturs forløbere.....	160
Genrens grundlæggelse	161
Modernisme for menigmand	166
Det danske hjem mellem funkis og fundamentalisme	170
Bo bedre.....	172
Formen fuldendes.....	175
Nyt og gammelt.....	176
Den kommercielle produktkulturs problematik.....	179
Angrebet på den kulturelle og kommercielle konsensus	181
Designeren og forbrugeren	183
Facts på bordet	185
Enkel eller simpel.....	188
Montering.....	191
Reformprojektets afslutning.....	194
Modernitet, industri og håndværk	196
Imellem tre designkredsløb	199
For børnene og kvindernes skyld	201
Modernisme og individualitet	203
”Boligpornografi” versus ”Nolfimøbler, Staalsenge og Raaglasborde”	209
Modernistisk boligvejledningslitteratur i Sverige	213
Modernistisk boligvejledningslitteratur i England og Tyskland.....	216
Professionelle idealer, designpædagogik og designpraksis	219
KAPITEL 6.....	221
<i>Dansk materialkultur efter designinterventionen</i>	<i>221</i>
Indledning	221
Klaus Rifbjerg på indkøb med svigerfar.....	221
Den funktionelle skandinaviske stil.....	225
Skolelærerstilen.....	230
Den danske smag - distinktionens almengørelse	235

Middelklasseidentitetens materialisering	240
Middelklasseidentitet, uddannelse og design	241
Fra æstetisk enhedsnorm til livsstilshierarki	244
SAMMENFATNING: FRA VELFÆRD TIL DESIGNKULTUR	248
SUMMARY	251
LITTERATUR	255
BILAG.....	268

Indledning

Der har været voldsom grøde i og omkring forskningsgenstanden på flere niveauer i den periode, hvorunder de forsknings- og undervisningsaktiviteter, som ligger til grund for nærværende afhandling, er foregået. For det første opnåede design almindelig opmærksomhed og popularitet som aldrig før. Design blev obligatorisk stof i en bred vifte af magasiner og opnåede fast spalteplass i de landsdækkende avisers søndagstillæg. Samtidigt har perioden været præget af opbrud i den professionelle selvforståelse og det professionelle landskab. IT-boblen ekspanderede og brast, forestillinger og visioner om immaterielt design kom for alvor på banen. Der sattes spørgsmålstegn ved designuddannelsernes curriculum, og design blev genstand for en hidtil uset politisk og statslig bevågenhed. Endelig blev der i perioden også taget flere initiativer til at stimulere og igangsætte designforskning. I mange henseender en periode præget af voldsom opgøring, med langt flere uafklarede udviklingslinjer og åbne spørgsmål end faste og sikre holdepunkter. Der opstod almindelig forvirring omkring, hvad design i det hele taget er, kan og skal, professionel usikkerhed med hensyn til det praktiske virkes egenart, muligheder og begrænsninger og strid om visionerne for faget. Dertil kom, at designforskningsinitiativerne og designforskningsspørgsmålet viste sig at være ledsaget af stor usikkerhed med hensyn til formål, legitimitet og konkret udmøntning.

Når disse forhold indledningsvis fremhæves, er det ikke fordi det på nogen måde i udgangspunktet var afhandlingens anledning eller hensigt at adressere det eller at reagere derpå, men fordi dette forhold blev et vilkår, som kom til at sætte ramme og dagsorden for projektet i langt højere grad end tilsigtet.

Afhandlingen skal derfor læses som både et videnskabeligt arbejde og et kritisk bidrag til den danske designdiskurs. Det er forhåbningen, at arbejdet kan bidrage til en nøjere og mere nøgtern forståelse af designs samfundsmæssige og kulturelle funktion – både som den kommer til udtryk i de fremherskende visionære og idealistiske hensigtserklæringer fra professionelt hold, og som den fremgår af forlagsbranchens sakraliserende og mytologiserende historiske fremstillinger. Det er især forhåbningen, at arbejdet kan bidrage til at skærpe opmærksomheden omkring og besindelsen på almindelige vilkår og betingelser for design. En af afhandlingens væsentligste pointer er, at de afgørende og væsentligste udviklingslinjer inden for design ikke forudgående har været teoretisk konciperet, men har karakter af adaptationer til produktionsforhold og samfundsmæssige, sociale, kulturelle, ideologiske og politiske rammebetingelser.

I og med at den historiske og den kulturteoretiske og -analytiske tilgang tilsammen har udgjort forudsætningen for at opnå distance i forhold til rådende forestillinger og fremherskende værdier og holdninger, er det naturligvis også forhåbningen, at afhandlingen kan bidrage til at illustrere nytten af både historisk viden og den kulturanalytisk tilgang i udforskningen af design, såvel for den almene erkendelse som for den praktiske og strategiske anvendelse af design.

I udgangspunktet var ambitionen ganske simpelt at yde et mindre bidrag til den designhistoriske viden om en enkelt, afgrænset udviklingslinje i dansk design i det 20. århundrede under indtryk af de historiografiske standarder, der var sat med hensyn til kildetyper, metoder og teoretisk informerede analyser og tolkningsmuligheder i international, især tysk og angloamerikansk, designhistorisk forskning. Afhandlingen omfatter da også et sådant element med kapitel 5. Derudover er det designhistoriske perspektiv i højere grad kommet til udfoldelse i form af historiske perspektiveringer og nedslag end ved fremstillingen af historiske forløb. Efterhånden som det stod mere og mere klart for mig, at ud over et endog yderst begrænset designhistorikermiljø, var det illusorisk at skrive fra eller ind i nogen form for konsensus med hensyn til begreber, historiske referencer, relevante teorier og adækvate tolkninger – endsige nogen konsensus med hensyn til designforskningens genstandsfelt – blev arbejdet med at foretage begrebsafklaringer og -redegørelser, med at fremlægge præmisserne for tilgangen og reflektere over dens implikationer mere og mere påtrængende og fremtrædende.

Det har afstedkommet, at relationen til genstandsfeltet i afhandlingen i takt med at arbejdet skred frem, har flyttet sig fra en grundlæggende historisk til en grundlæggende kritisk. Anliggendet har flyttet sig fra frembringelse af historisk viden til problematisering af centrale forestillinger i det, der her betegnes ”den danske designdiskurs”. Fremstilling af tolkninger og tolkningsudkast er kommet til at gå forud for tilvejebringelse af fakta. I det hele taget kendetegner afhandlingen i forskningstilgangen en bevægelse fra designhistorie mod et mere heterogent designkulturstudie. Afhandlingen har så at sige gjort turen med det igangværende paradigmatisk skifte, der redegøres for i kapitel 2, og bærer således præg af de vanskeligheder, som følger af at bedrive humanistisk designforskning fra denne mindre afklaret position. Det skal derfor her indledningsvis ekspliciteres, at bevægelsen ikke er udtryk for en opfattelse af, at den mere konsekvente og rent designhistoriske tilgang til genstandsfeltet i sig selv er utilstrækkelig eller irrelevant. Under påvirkning og inspiration fra den kulturteoretiske og -analytiske bevægelsesretning i det humanistiske designstudie har arbejdet blot taget en retning, som gør, at det er landet uafklaret i forhold til begge orienteringer, hvorfor jeg er kommet til den opfattelse, at de

fremover bedst udfoldes i mere særskilt og i mere konsistent form. Begge orienteringer anses således som væsentlige og relevante indsatsområder i fremtiden. Anbefalingen er blot, at det fremover sker i mere ren og afklaret form, end det er kommet til udfoldelse her. Dog skal det understreges, at dette udsagn på ingen måde skal opfattes som en negligering af det nyttige og nødvendige i at holde den historiske dimension ved det kulturelle eller det kulturelle i historien for øje, både i forskningsgenstanden og i forskningstilgangen.

Afhandlingen har som følge af de nævnte forhold i højere grad antaget karakter af videnskabelig prolegomena end af et afklaret, afgrænset bidrag til et overskueligt videnskabeligt felt. Der er blevet sat flere perspektiver i spil, end det var muligt at følge behørigt til ende. Forhåbningen er, at afhandlingen kan danne grundlag for indløsning af nogle af perspektiverne i mere stringent og afklaret form engang i fremtiden.

Det spørgsmål, som det har været grundlæggende for afhandlingen at nå til forståelse af, er årsagerne til og forklaringen på skismaet imellem den fremherskende måde at italesætte dansk design på og designs kulturelle status og profil som forbrugsfænomen. Altså helt banalt, hvordan kan et og samme udvalg af designgenstande på den ene side tages som udtryk for lighedsideal, demokratisk sindelag og social bevidsthed og på den anden side samtidig produceres, distribueres og konsumeres som del af en social praksis, der har afsæt i og tager sigte på eksklusivitet? Med et konkret eksempel kan man spørge, hvordan det kan være, at den forhandler i Danmarks tredje største by, Odense, som fører de møbler, der gang på gang fremhæves for at inkarnere det bedste i dansk design – dvs. lighed, demokrati og velfærd foruden håndværksmæssig, funktionel og konstruktiv kvalitet – samtidigt har en offentlig status som byens mest eksklusive med hensyn til pris og æstetik?

Hovedtesen i forsøget på at forstå dette forhold har været, en velfærdsvision og et velfærdsengagement var retningsgivende for udviklingen af den danske designkultur. Hvis jeg har ret i denne antagelse, hvordan kan det så være at det anførte skisma er opstået? Det har afledt en række underliggende teser. For det første en undertese om, at det er nødvendigt at skelne afgørende mellem designdiskurs og designpraksis. En undertese om, at den danske designkultur må udskilles fra dansk materialkultur, da der ikke er tale om sammenfaldende størrelser. Og en undertese om, at bevidst konciperede og teoretisk reflekterede designvisioners formkonstituerende virkning er marginal i forhold til de vilkår og betingelser, historiske, sociale, kulturelle, politiske og ideologiske forhold sætter.

Afhandlingen falder i fire dele. Der indledes med en afklaring af designbegrebet. Dernæst redegøres der for den designhistoriografiske udvikling. Derpå følger en tematisering af design og velfærd. Derefter behandles boligvejledningslitteraturen

som udtryk for designernes velfærdsengagement. Herefter søges designs materialkulturelle gennemslag beskrevet.

I første del foretages der en undersøgelse af designbegrebets aktuelle semantik med henblik på at forstå og placere nærværende arbejde i forhold til andre aktørers anvendelse af begrebet. Med udgangspunkt i empiriske nedslag i hverdagens og den professionelle sprogbrug omkring årtusindeskiftet trækkes der historiske linjer tilbage i både den hjemlige og den internationale begrebshistorie. Indkredsningen leder til den konklusion, at designbegrebet fungerer i tre distinkte semantiske felter, på baggrund af hvilke der foreslås en skelnen mellem hverdagens, den professionelle og den forskningsmæssige anvendelse.

I afhandlingens anden del fokuseres der på udviklingen i det ældste og mest veletablerede forsøg på at anlægge en videnskabelig tilgang til studiet af design. Denne bestræbelse knytter sig til disciplinen designhistorie, og der udskilles tre designhistoriografiske paradigmedannelser med forskellige opfattelser af forskningsgenstanden, forskningstilgang og forskningsformålet. Det afgørende paradigmeskifte udpeges som den frigørelse fra og distancering i forhold til designprofessionens modernistiske projekt, som indtraf med den nye designhistories historiografiske opgør med traditionel designhistorie. Ophævelsen af parløbet mellem designhistorie og designprofessionen var kendetegnet ved en fornyet anskuelse af design som et mere komplekst og modsigelsesfyldt kulturelt og kommercielt kredsløb end den traditionelle designhistories hyldest til modernismens heroiske intervention i og civilisering af den kommercielle industrikultur. Den nye designhistories centrale antagelse var, at der ikke nødvendigvis var kontinuitet mellem designernes intentioner på den ene side og så den status og betydning, som designobjekterne antog i forbrugskulturens designvirkelighed på den anden. Denne teoretiske pointe om betydnings- og statusmæssig diskontinuitet under designobjekternes forløb igennem designkredsløbets produktion, distribution og forbrug indebar metodisk interesse for en flerhed af designkredsløbets forskellige aktørtyper og analytisk opmærksomhed omkring designobjektets betydningsmæssige, statusmæssige og æstetiske kontekstafhængighed. Disse grundantagelser og centrale teoretiske og analytiske pointer er kun blevet yderligere understøttet ved den glidende paradigmatiske overgang til det, der i kapitel 2 behæftes med betegnelsen moderne materielle kulturstudier i design. Opmærksomheden omkring konkrete processer af praktisk, symbolsk og æstetisk art i tilknytning til enkeltgenstande eller afgrænsede genstandstyper under indtryk og inddragelse af etnologiske og antropologiske metoder og teorier i studiet af design er blevet skærpet. Det har medført en

større specificitet, og i nogen grad en partikulær orientering, i forhold til genstandsfeltet. Denne seneste paradigmatisk udvikling har raffineret og sofistikeret de terminologiske og analytiske tilgange og den teoretiske forståelse af designkredsløbet betydeligt, men samtidig skabt forvirring omkring relevante og interessante faktatyper og det humanistiske designstudiums grundlæggende orientering mod henholdsvis den historiske og den kulturanalytiske tilgang. For nærværende afhandling har denne paradigmeudvikling afstedkommet en skelnen mellem designkultur og materialkultur, som fortrinsvis forfølges i kapitel 5 og 6, men spiller en afgørende rolle i øvrigt. Designkulturen forstås som designprofessionens kollektive værdier, holdninger, antagelser og forestillinger på produktionssiden af designkredsløbet, og materialkulturen som de rådende praksisser, holdninger, værdier og forestillinger på designkredsløbets forbrugsside.

Kapitel 2 har tidligere været publiceret som arbejdsrapport under samme titel og fremstår her kun i lettere omarbejdet form.

I afhandlingens tredje del søges der en nærmere forståelse af sammenhængen mellem design og velfærd. Både blandt designere og designhistorikere er det blevet en grundantagelse, at der i udgangspunktet og sideløbende har været en samhørighed mellem udviklingen af det professionelle designidiom og udviklingen af velfærdsstaten i det 20. århundrede. Undersøgelsen tager sigte på at afklare og nuancere denne antagelse. Umiddelbart er den på sin vis indlysende i forlængelse af affiniteten imellem italesættelsen af design og velfærd, som hver især trækker på en forestilling om sikring af en standard for livsforholdene på et kvalitativt niveau, som overskrider det minimalt tænkelige. Ved nærmere eftertanke slår det imidlertid en, at relationen imellem udviklingen på så forskelligartede samfundsmæssige områder som produktformgivning og socialpolitik næppe kan være af direkte karakter og mere kompleks end antagelsen normalt lader forstå. Kapitel 3 former sig som en redegørelse for og diskussion af de problemer, der knytter sig til at sammenkæde design og velfærd. Igennem en nærmere deskriptiv bestemmelse af velfærdsbegrebet og velfærd som en historisk specifik og sociologisk set særlig type social relation, etableres der et sammenligningsgrundlag ved også at forstået design som en særlig historisk og sociologisk relationstype. Velfærd defineres som en ”afvareliggørende” eller ”afvareliggjort” social relation. Design kan imidlertid ikke som social relation siges i nævneværdig grad at afvareliggøre. Design må tværtimod som samfundsfænomen bestemmes som integreret i og historisk betinget af vareformen. Derimod kan der udpeges en tradition for på diskursivt niveau at opfatte vareformen kritisk og for at formulere design som en afvareliggørende produktformgivningstype i idealistisk og utopisk sammenhæng. Denne forestilling om og bestræbelse på afvareliggørelse af varer har

affiniteter til tænkningen bag samtidige socialpolitiske tiltag, som siden er blevet identificeret med velfærdsstatens og velfærdssamfundets grundlæggelse.

Velfærdsengagementet anskues desuden i professionssociologisk perspektiv og tilskrives afgørende betydning for professionaliseringsprojektet i tilknytning til design, idet velfærdsengagementet udgør det etiske og altruistiske grundlag, som er en forudsætning for at et erhverv kan opnå professionel status.

I kapitel 4 foretages der et historisk nedslag med henblik på at undersøge, hvordan den kritiske opfattelse af vareformen gjorde sig gældende i forbindelse med det modernistiske gennemslag i 1920'ernes anden halvdel. Tidsskriftet *Kritisk Revy* nærlæses, og centrale og retningsgivende formuleringer omkring designernes rolle og designs samfundsmæssige og kulturelle funktion udskilles og fremstilles. *Kritisk Revy* anskues som designteoretisk kildetekst og fokus for grundlæggelsen af designernes selvforståelse som sociale aktører. Antagelsen er, at formationen af grundlæggende holdninger og værdier, som gør sig gældende den dag i dag, i særlig grad kan spores her. Det vises, hvordan moderne produktformgivning i udgangspunktet tænkte og formuleredes som et alternativ og modtræk til modernitetens herskende udviklingsretning, som havde rod i en indgående analyse af vareformen og modernitetens kulturelle konsekvenser. Ræsonnementet omkring produktformgivningens ideelle form og formål fandt således sted inden for rammen af et kulturelt restaureringsprojekt og en kulturel vision, som anså produktformgivning som en væsentlig katalysator for en harmonisk enhedskultur i fremtiden. Denne retningsgivende tænkning karakteriseres således som udtryk for et velfærdsprojekt og et velfærdsengagement, og forudsætningerne søges i tilknytning til den tyske *Werkbund*bevægelse.

I afhandlingens fjerde del redegøres der for én af de former for praktisk udmøntning af velfærdsengagementet, som kom til udfoldelse, og de langsigtede konsekvenser af denne og lignende former for interventioner fra designernes side i materialkulturen søges konstateret. Det sker med henblik på at opnå en nærmere forståelse af design som kulturel praksis og designerens potentiale og begrænsninger som kulturel aktør. I kapitel 5 redegøres der således for udviklingen i den professionelle boligvejledningslitteratur over et kvart århundrede fra modernismens gennembrud til begyndelsen af 50'erne. Boligvejledningen udgør en særlig og hidtil upåagtet kildetype, som gør det muligt at skildre udmøntningen af idealforestillingen om designeren som social og kulturel aktør i et naturligt afgrænset og sammenhængende historisk forløb. Boligvejledningen manifesterede et praktisk, etisk og æstetisk reformprogram fra designernes side med henblik på moderniseringen af det danske hjem. Boligvejledningen

anskues som en symbolsk form og læses på to måder. Dels med henblik på at udlede designreformatorenes professionelle værdier, holdninger og idealer. Dels med henblik på at uddrage, hvordan designerne skildrede, reflekterede og agerede i udviklingen i periodens materialkultur, som det afspejler sig i den ”hverdagsantropologi”, der her kom til udfoldelse. Boligvejledningen søges forstået og skildret som en særlig designdiskursform, som er karakteriseret ved direkte henvendelse til forbrugerne og en deraf følgende pædagogiserende form, der i særlig grad gør det muligt at udskille professionelle forestillinger, værdier og idealer. I boligvejledningerne fordredes det af og anskueliggjordes det for forbrugerne, hvordan de i lighed med designerne kunne bryde med rodfæstede kulturelle praksisser og idealer for hjemmets indretning og den herskende kommercielle konsensus om tingenes funktion, symbolik og æstetik. Boligvejledningen skildres som et mobiliseringsforsøg med henblik på at opnå en alliance med forbrugerne om at overtale producenterne og de handlende om både design og rationelle, informerede og moderne forbrugsformer som de attraktive og uafvendelige civilisatoriske udviklingsretninger. Perioden igennem viste der sig vanskeligheder med hensyn til at udpege konkrete genstande, som egnede sig for den nye boligkulturs idealer og praksis, som var almindeligt tilgængelige på markedet. Blikket og forhåbningen i den professionelle boligvejledningslitteratur var i høj grad rettet mod en fremtidig idealsituation, som endnu ikke forelå eller kunne materialiseres i tilstrækkelig grad, men ville indfinde sig, hvis forbrugerne sluttede op om designerne og skabte den fornødne efterspørgsel efter en ny og bedre boligkultur, der lå som et uindløst potentiale i de eksisterende produktionsformer og distributionsmuligheder. Vejledningsindsatsen anskues derfor som en art science fiction for professionelle forestillinger og idealer i højere grad end som en afspejling af designpraksis. Det udledes på det grundlag, at designernes hverdagspraksis udfoldedes i en mindre ideel situation og var mere pragmatisk anlagt, end det kom til udtryk på diskursivt niveau i vejledningslitteraturen. Det leder til den generelle pointe, at designdiskursen i det store hele i det 20. århundrede har udgjort et rum, hvor der gøres honnør for og demonstreres professionelle idealforestillinger og fremtidsvisioner, hvis korrespondance med hverdagspraksisens rådende forhold er stærkt begrænset. Endelig inddrages også udenlandske undersøgelser af boligvejledningslitteratur til belysning af emnet.

I kapitel 6 søges en nærmere beskrivelse af brudflader og hierarkier i den danske materialkultur ved udgangen af det 20. årh. Denne undersøgelse foretages med henblik på at opspore de langsigtede konsekvenser af designprofessionens intervention i produktkulturen. Beskrivelsen sammenstykkedes igennem inddragelse af og redegørelse for

eksisterende etnologisk eller sociologisk orienterede undersøgelser af danskernes materialkultur, som den manifesterer sig i boligindretningen. Sammenfatningen og udlægningen af disse undersøgelser leder til den konklusion, at design, stik imod intentionen ved det modernistiske gennembrud, har bidraget til heterogenisering af den danske materialkultur. Mens de bagvedliggende teorier forudsatte og foreskrev, at design uvægerligt ville resultere i en harmonisk og enhedspræget produktkultur, har den moderne produktformgivning i praksis bidraget til etablering af nye skillelinjer og en ny hierarkisk orden. I modsætning til italesættelsen af design med vægt på altruisme, lighed og demokrati kan der i stedet tegnes et billede af design som social løftestang for designernes, visse producenters, visse handlendes og visse social- og kulturspecifikke forbrugergrupperingers egeninteresser. Skisma mellem designdiskursen og designs status i forbrugsvirkeligheden kan nu forstås som et udslag af misforholdet mellem designvirkeligheden, som den tager sig ud fra et designerperspektiv, og designvirkeligheden som den tager sig ud fra et iagttager- og et forbrugerperspektiv. Hovedårsagen til dette misforhold foreslås søgt i designdiskursens professionsregulerende funktion og funktion i offentlig profilering af design, hvor etablerede og stærkt cementerede holdninger, værdier og vurderinger af modernistisk ophav recirkuleres i henhold til designs fremtidige og ideelle samfundsmæssige funktion, uagtet at den faktiske funktion tager sig omtrent modsat ud.

Med titlen angives den historiske bevægelse fra det retningsgivende velfærdsengagement, hvor grundlæggende værdier, holdninger og forestillinger undfangedes, til en designkultur, hvor disse værdier, holdninger og forestillinger har eksisteret og fungeret i ideologiseret og konventionaliseret form. Ønsket er dermed også at markere, at den selvfremstilling og selvforståelse, som denne designkultur betinger, har antaget karakter af mytologi anskuet i forhold til designpraksis. Designkulturens italesatte forestilling har handlet om, hvad design kan, skal og vil indløse under de rette betingelser frem for om, hvad design gør, kan og har gjort. Designkulturen har kontinuerligt været betinget af, at blikket var rettet mod ideelle betingelser og fremtiden frem for mod daglig praksis og italesættelse af rådende og retningsgivende forhold. Samtidig har man inden for denne designkultur per se anskuet design som et korrektiv til produktformgivning i øvrigt. Selvom designkulturens mytologi har stået i vejen for både tilskyndelsen og evnen til at reflektere og reagere på designs faktiske produktkulturelle status og funktion, må den alligevel betragtes som formålstjenlig og som udtryk for praktisk klogskab. Mytologien har for det første på et overordnet plan muliggjort den offentlige profileringen af design som andet og mere end et simpelt erhverv. For det andet har mytologien givet mening til den

enkelte designers daglige erhvervspraksis. Afhandlingens kritiske sigte er således heller ikke kritik af design og designkulturen som sådan, men kritik af de fremherskende måder, hvorpå der tale og tænkes om design i forskningsmæssig sammenhæng.

1. del

Kapitel 1

DET DANSKE DESIGNBEGREB – PROBLEMATIK, HISTORIK, PRAGMATIK

Indledning

Nærværende kapitel handler mere om selve ordet *design* end om det, det benævner. Behandlingens udgangspunkt er en interesse for formgivning af ting, hvilket er det, *design* hidtil især har benævnt. Med nødvendigheden af at foretage den præcisering er kapitlets tema samtidigt angivet. Ordet greb voldsomt om sig i løbet af 1990'erne. Det skyldes ikke bare, at der taltes mere om design, men også at ting, der ikke tidligere havde kunnet benævnes *design*, nu kunne. *Design* gled hurtigt og umærkeligt, men sikkert, ind i almindelig sprogbrug som så mange andre angloamerikanske ord. Fra at have været en ret snæver faglig term benyttet af en lille ekspertkultur blev *design* pludselig et allestedsnærværende hverdagsbegreb. Herunder antog det efterhånden forskellige og undertiden ligefrem modstridende betydninger. Det i en sådan grad at *design* i begrebmæssig forstand imploderede omkring årtusindeskiftet. Her blev det umuligt umiddelbart at vide, hvad der egentlig var på tale, når talen faldt på *design*. Man var fremdeles nødt til at være en del af eller kende til sammenhængen for at forstå ordet rigtigt. Brugen af udtrykket ”*design*” var ikke længere i sig selv garant for, at afsender og modtager aktualiserede et nogenlunde sammenfaldende betydningsindhold.

Kapitlet falder i tre dele. Først afsnittet ”Problematik”, hvor det aktuelle designbegreb søges indfanget i sin helhed og dermed i sin modsætningsfyldte kompleksitet. Dernæst afsnittet ”Historik”, hvor der redegøres dels for designbegrebets internationale formation og udvikling, dels for den tidlige danske reception af begrebet. Og endelig afsnittet ”Pragmatik”, hvor der indføres en overordnet skelnen mellem tre

kontekster, som kan iagttages at sætte ramme for *design*'s anvendelse på forskellig vis. Det drejer sig om hverdagens, den professionelle og den akademiske kontekst.

Problematik

”Design overalt”

Design kan meget vel blive et af de ord, der i eftertiden vil blive husket som særlig karakteristisk for årtusindeskiftet. Den 30. november 2001 viede avisen Information sin kultursektion til behandling af ordets bemærkelsesværdige popularitet under temaet ”Design overalt”. Her konstaterede Allan de Waal i indledningen at:

”DESIGN er det nye ok-ord. DESIGN dukker op, hvor vi mindst venter det. Ikke bare i nye succesrige livsstilsmagasiner om DESIGNERjeans og DESIGNERkitchens, men også i fantasien og virkeligheden om DESIGNERbabies, DESIGNERdrugs og internetDESIGN - eller som politikerDESIGN”¹

Eksemplerne viste, at det var blevet muligt at overskride eller gå på tværs af ellers markante skel af praktisk, formel og konceptuel art med designbegrebet. Normalt adskilte produktkategorier som beklædning, køkkenelementer, medikamenter og hjemmesider kunne således aktualiseres under ét som *design*. Hertil kom at genstandstyper, vi ellers ikke ville opfatte som produkter, børn og politikere, pludselig i kraft af ordet *design* kunne tematiseres forholdsvis uproblematisk inden for samme ræsonnement. Samtidig kunne veletablerede erhvervsmæssige og professionelle skel mellem traditionel varefremstilling, bioteknologi/kemi og marketing/management også overskrides.

Citatet fra Information demonstrerer den situation, at man med designbegrebet efterhånden kunne henvise til en række ret beset væsensforskellige aktiviteter, ting og former og alligevel forvente, at ens udsagn ville blive accepteret, men måske i mindre grad forstået korrekt. *Design* antog flere forskellige og til tider også antagonistiske betydninger. *Design* kunne snart sagt betyde hvad som helst. Der fandtes næppe længere den praktisk-produktive aktivitet, den genstand eller den form, der ikke på et eller andet tidspunkt var blevet kaldt *design*. *Design* blev forbundet med alt lige fra det

¹ *Information*, 2. sektion, 30. november 2001, s. 2

mest udtalt hobby-prægede til de mest specialiserede og professionaliserede produktformgivningsfunktioner. Fra det decideret håndværksmæssige til det entydigt industrielle. Fra det udtalt kunstneriske til det direkte kommercielle.

Endvidere havde *design* altså også vundet indpas på områder, der ikke knytter sig til artefakterne i vores fysiske omgivelser på de forskellige skalatrin fra ting til byplan. Det knyttede nu også an til både sociofakter og mentefakter. Her kunne man i førstnævnte tilfælde nævne management, der arbejder med den praktiske og sociale tilrettelæggelse af organisationer eller indgriben heri, og i den forbindelse kunne tale om at ”designe en organisation” eller om ”organisationsdesign”. Dernæst kunne man pege på forskning og anden produktion af viden, hvor man kunne tale om at ”designe en undersøgelse” eller ”en metode”.

Vender vi tilbage til den ovenfor citerede passus af Allan de Waal, rummer den ligesom tillæggets indledning i øvrigt, en vis indignation over tingenes, eller rettere ordets, tilstand. En forståelig indignation i betragtning af, at han som faglig kapacitet og mangeårig kommentator på et afgrænset stofområde, som følge af den semantiske ekspansion som dynamikken i hverdagens og den populærkulturelle sprogbrug havde afstedkommet, pludselig kunne opleve at blive mødt med forventninger om indsigt i eller synspunkter på et voldsomt meget bredere udsnit af virkeligheden, der indbefatter aktiviteter, som hidtil intet havde haft med hinanden at gøre hverken i praktisk eller diskursiv forstand. Dette potentielt ubegrænsede stofområde fulgtes dog ikke op i de syv til otte tekststykker, som udgjorde tillæggets tema. De bevægede sig alle ret snævert inden for rammerne af *design* i det, vi nu må betragte som mere traditionel forstand. Emnerne var hentet fra formgivningsområder som produktdesign, grafisk design og webdesign. Hele fire af artiklerne tog endda direkte afsæt i en for design så traditionel manifestationsform som udstillingen. På den ene side kunne man med rimelighed have bifaldet denne besindelse hos skribenterne på at rapportere fra og kommentere på et nogenlunde sammenhængende sæt af problematikker i tilknytning til det konventionelle praksisområde, som også både formelt og reelt set var konsistent. På den anden side kunne man også med lige så stor rimelighed have kritiseret dem for uformåenhed ud i kreativ sammenkædning af udviklingstendenser og temaer på forskellige sociale domæner, som ganske vist i praktisk, institutionel, professionel og historisk forstand fortsat udgjorde separerede og separate områder, men som i kraft af *design*'s aktuelle semantik kunne være blevet sammenkædet og sammenlignet på formelt niveau, hvilket kunne have kastet nye eller interessante indsigter af sig.

Her hældes der mest til det første synspunkt. For spørgsmålet er vel ret beset, om ikke lighederne meget hurtigt er til at overse mellem eksempelvis opsætning af hjemmesider, tilrettelæggelse af kemisk produktion og *spin doctor*-aktiviteter på trods af, at de alle omfatter i hvert fald et element af konception, planlægning, tilrettelæggelse og kreativitet. Om ikke det, når det kommer til stykket, kaster lige så mange, om end ikke flere, væsentlige indsigter af sig at hæfte sig ved forskellighederne ved de forudsætninger og omstændigheder, hvorunder disse konceptions- og planlægningsprocesser udfoldes og manifesteres.

Regalierov

Design's mangfoldige og til tider uforenelige betydningsdimensioner indebærer nogle problemer med at finde ud af, hvad der egentligt er på tale, når talen falder på *design*. Det gælder både for lægmand i hverdagen, for den der har en eller anden form for design som grundlag for sit professionelle udkomme og for den der studerer eller forsker i design.

For personer med tilknytning til den professionelle del af produktformgivningsområdet, for hvem *design* indtil for ganske nylig var en ret snæver betegnelse for produktformgivning med henblik på industriel masseproduktion, hvilket indebar en afgrænset produkttype i enkle former med simple og tydelige konstruktive løsninger, utilsløret moderne materialeanvendelse og fokus på praktisk funktionalitet, er problematikken særlig udtalt. Og der er ikke tale om et isoleret dansk fænomen. Man kan som minimum pege på ét europæisk fortilfælde, som det fremgår af denne franske kommentar fremsat af François Barré for små ti år siden:

“When François Mathey and I Founded the CCI (Centre de Création Industrielle) in 1969, very few people talked about design, but those who did knew exactly what it was. Today, the word is familiar to many, but most do not understand what it means. It is widely used, cropping up in fashion magazines as well as casual conversation, a kind of semantic badge, fascinating and derisory by turns. Because it can designate anything, it ends up signifying nothing. Perhaps a new word should be found for the original meaning, assuming this is still current”²

Problematikken er i øvrigt heller ikke ny for formgivningsinstitutionen. I 1930'erne tilegnede murermestre og møbelfabrikanter sig efter bedste evne og med de forhåndenværende teknologier og materialer funktionalismens formløsninger og

² Barré, François: ”Design in Question”, Jocelyn de Noblet (ed.): *Industrial Design - Reflection of a Century*, Paris, Flammarion, 1993, s. 10

konstruktive principper, da strømningen for en periode opnåede modestatus oven på Stockholmsudstillingen i 1930. Den konceptuelle reaktion fra den professionelle cirkel blev da at lægge afstand til den for dem amatørprægede og opportunistiske gøren brug af funktionalismens rent visuelle karakteristika uden anknytning til det etiske og sociale program. Man affærdigede fænomenet som ”funkis”, hvorved funktionalismen som faglig ledestjerne forblev uantastet³. Og der er talrige andre eksempler på, at fagmiljøet har måttet befæste den konceptuelle grænsedragning, har følt sig berøvet regalierne eller måske ligefrem har forsøgt at sprænge sig ud af miseren via et terminologisk skifte a la det, François Barré forudså som en mulighed. I 1948 kunne Esbjørn Hiort i det designpædagogiske skrift *Bo rigtigt* berette om en lignende situation:

”I den sidste Snes Aar, hvor der har været stor Interesse for Udformningen af de daglige Brugsting, har Betegnelser som Brugskunst, Kunsthaandværk og Kunstindustri vundet Borgerret i Sproget i en saadan Grad, at der snart ikke er den brugsting, som ikke smykker sig med en af disse betegnelser”⁴

Begge citater afspejler, hvordan det opleves som en besudling eller profanering, når et ord, som har været bærende i en faglig terminologi eller måske ligefrem har dannet grundlag for et professionelt projekt, som indebærer et sæt af holdninger og værdier til produktformgivning med kraftige indslag af etisk stillingtagen, tages i anvendelse af andre aktørgrupper i det kulturelle og sociale landskab, som forfølger andre interesser, f.eks. utilsløret kommercielle, eller hvis ordet måske ligefrem almengøres fuldstændig.

”Hvad er design?”

Den terminologiske usikkerhed blev efterhånden så udtalt, at det påkaldte reaktioner inden for den traditionelle designinstitution. Udstillingen ”Hvad er design?” i efteråret 2002 var en sådan fra Dansk Design Centers side. Dansk Design Center har siden sin etablering i 1970 gennem udstillinger, prisuddelinger og publikationer i særlig grad været det talerør, hvorigennem professionens opfattelse og stillingtagen til den industrielle produktformgivning er blevet demonstreret. Man har her knyttet an til den internationale udmøntning og forvaltning af *industrial design*. Der er tale om en særlig traditionsdannelse med udspring blandt de mere idealistisk-pragmatiske, og mindre artistiske, af den første generation af industrielle designere i Amerika som Henry Dreyfuss, Walter Dorwin Teague

³ se f.eks. Heiberg, Edvard: *2 Vær. straks – en aktuel bog om boligspørgsmaalet!*, Kbh., Mondes Forlag, 1935, s. 6

⁴ Hiort, Esbjørn: *Bo rigtigt*, Kbh., Jul. Gjellerups Forlag, 1948, s. 138

og Russel Wright. Som formtradition er *industrial design* kendetegnet ved en afdæmpet modernistisk tilgang med vægt på enkelhed, konstruktiv saglighed, teknologisk rationalitet og praktisk funktionalitet. Dertil knytter sig en ideal opfattelse af designeren som en uafhængig og neutral koordinerende kapacitet, der kan mediere både industriens og forbrugernes berettigede krav på henholdsvis profit og kvalitet for pengene. Begge dele uden hverken at forfalde til plat kommercialisme eller leflen for dårlig smag, fordi der ikke gives køb på den professionelle integritet og i kraft af designerens særligt udviklede indsigt i praktisk, symbolsk og æstetisk kvalitet. Dansk Design Center havde frem til udstillingen abonneret på dette bemærkelsesværdigt konsistente og kontinuerlige designbegreb og fungeret som en bastion for den professionelle designopfattelse. Som Informations anmelder, Merete Ahnfeldt-Møllerup, bemærkede:

”Designcentret har hidtil været et sted, hvor man garanteret ikke blev overrasket. Industrien, og de etablerede designere, sad tungt på formidlingen. Selv om designcentret har vist spændende udstillinger fra udlandet, så har det først og fremmest repræsenteret den kvælende ’tradition’, der hviler over dansk designkultur”⁵

I den aktuelle situation, hvor udviklingen har bragt et væld af alternative designbegreber og -forståelser på banen, kunne man umiddelbart formode, at udstillingens titel var et retorisk spørgsmål, som DDC benyttede for at få lejlighed til at skærpe og profilere sit særlige designbegreb. Eller måske ligefrem for at lancere en ny term, nu hvor *designs* betydning var alvorligt kompromitteret og kraftigt devalueret fra en traditionel professionel betragtning. Der var imidlertid ikke tale om nogen af delene. Spørgsmålet var faktisk et spørgsmål. Man kan endda sige, at Dansk Design Center afstod fra selv at komme til orde. Man havde nemlig ladet seks fremtrædende personligheder, som bredt dækkede det felt, der p.t. går under betegnelsen ’kreative industrier’, give hver deres bud på et svar. Merete Ahnfeldt-Møllerup, der tydeligvis var stærkt kritisk indstillet overfor Dansk Design Centers hidtidige linje, bifaldt denne disposition og vurderede samlet ”udstillingen som en provokation og en positiv overraskelse”⁶. De seks var med skelen til aktuel kunstjargon til lejligheden udnævnt til kuratorer. Udstillingens hovedbestanddel var, igen med flair for aktuelle tendenser på kunstscenen, seks installationslignende opstillinger, hvor kuratorerne fremsatte et bud på et svar gennem kombination af tekst, lyd, genstande, billeder og levende billeder. Genstandene var i varierende omfang bragt ind eller fremstillet til

⁵ Ahnfeldt-Møllerup, Merete: Anmeldelse af udstillingen ”Hvad er design?”, Information, 3. aug., 2002

⁶ Ibid.

lejligheden. Dertil havde kuratorerne fået hjælp af udstillingsarkitekt Sebastian Holmbäck. Derudover omfattede udstillingen en sektion, hvor udstillingsgæsterne havde mulighed for at opsætte et papirark i A3 format med en bleg gul farve á la 'Post it' klæbesedler på en 'grafittivæg' med deres bud på en designdefinition, hvilket mange havde benyttet sig af. Endelig var der også opsat to skærme, hvor der afspillede en video af ca. 20 minutters varighed. Der var tale om en voxpop, hvor 35 - 40 personer på gader, pladser og beværtninger var blevet stillet over for udstillingens spørgsmål og på stående fod fremsatte deres bud på et svar.

Dansk Design Center lagde også i pressemeddelelsen og på hjemmesidesektionen, der ledsagede udstillingen, mere op til debat og dialog om designbegrebets mulige betydninger end til afklaring, for tanken havde været "at lave en mangfoldig udstilling, der holder blikket åbent for designs betydning og potentiale, og som samtidigt udfordrer de måder, vi forstår design på"⁷. Den målsætning blev indfriet. I hvert fald indledte Libbie Fjelstrup sin anmeldelse i Politiken med at konstatere, at "Hvis man føler sig forvirret på et højere plan ved synet af Dansk Design Centers nye udstilling, "Hvad er design?", så er udstillingen sådan set lykkedes"⁸.

Kuratorernes bud var gennemgående hver især ret uklart profilerede og fungerede dermed kun vanskeligt som holdepunkter for en videre diskussion. De blev i stedet til "meget personlige portrætter (...) der næsten alle afslører en usikkerhed overfor selve designbegrebet", som Merete Ahnfeldt-Møllerup bemærkede i Information. Samme forhold fik følgende kommentar med på vejen af Libbie Fjelstrup i Politiken:

"Deltagerne gør sig de største anstrengelser for at rive publikum ud af vanetænkningen ved at fortælle, at design er meget mere end alt det, vi for længst har rubriceret som fremragende design. Men det er også her, problematikken ligger begravet. For hvor langt kan man udvide begrebet, før det brister og mister sin egentlige betydning?"⁹

Caroline Søeborg Ohlsen og Mads Nørgaard, der figurerede som henholdsvis Chief Creative Officer og designer, benyttede og bidrog med deres installationer med titlerne "Behind the Scenes – Design in the making" og "Inspiration" til den tendens, der præger *design* i retning af at blive almenbegreb for konceptualiseringsprocesser, som ikke begrænser sig til traditionelle formgivningsområder. Installationerne fokuserede

⁷ <http://www.ddc.dk/Medlem/DDC/debat/diskussion/liste.lasso> (se bilag)

⁸ Fjelstrup, Libbie: *Hvad er design? (Design?)*, Politiken, 2. august 2002

⁹ Ibid.

udelukkende på designprocessens imaginære, idémæssige og konceptuelle aspekter og undgik så vidt muligt at begrænse det fokus i forhold til bestemte eller enkelte formgivnings- eller konceptualiseringstyper.

Louise Campbell og Thomas Poulsens installationer kan ligeledes parres. De var eksponenter for den aktuelle tendens til dedifferentiering af skellet mellem kunst og design. De figurerede som henholdsvis designer og kunstner, men uden ledsagende akkreditering ville det i realiteten have været umuligt at afgøre, hvilken professionsorientering der lå til grund for hvad, idet begge sektioner benytter både kunstneriske og designspecifikke strategier af aktuel og traditionel art så grundigt sammenblandet, at de ikke lod sig adskille.

Endelig udgjorde arkitekt Dorte Mandrup-Poulsens sektion ”Drømmen om frihed” og direktør Jacob Holms ”I et spænd af funktionalitet” tilsammen mere kontinuitetsprægede indslag i den samlede udstilling. Dorte Mandrup-Poulsens udfoldede i sin tekst det frigørelsestema, som siden funktionalismens indtog i 20’erne og 30’erne har udgjort fundamentet for kritisk bevidste designere og arkitekters stående opgør med tingenes tilstand. Direktør Jacob Holms sektion var den mest ortodokse, både hvad angik installation og tekst. Installationen bestod i en gigantisk og elegant uro, som på enkel vis sammenføjede en række fotografier, hvormed han anskueliggjorde sin holdning til ”godt design”. Jacob Holm gjorde dog også brug af og bidrog til designbegrebets mere radikale semantiske ekspansion, idet han for at illustrere sin grundlæggende ide om at vise funktionalitet mellem to yderpoler havde modstillet sin toårige datter som eksempel på ”når naturen og biologien forenes til noget af det ypperste inden for design” med Storebæltsbroen ”der kan ses som en højteknologisk, moderne problemløsning”.

Udstillingen kom dermed først og fremmest til at manifestere en bevægelse væk fra det traditionelle designbegreb, som har afgrænset og profileret *design* som et snævert formgivningsmæssigt specialområde, i retning af det langt bredere og mangfoldige, og i formel forstand uklare, designbegreb, som cirkulerer i hverdagens og den populærkulturelle diskurs. Samtidig med at udstillingen lagde op til debat, kom den altså også til på glimrende vis at afspejle den aktuelle spændvidde i begrebet.

Denne bevægelse kan karakteriseres som et skridt i postmoderne retning. For ikke at skulle opregne alle de postmoderne karaktertræk vil jeg her nøjes med at konstatere, at postmodernistisk design først og fremmest er kendetegnet ved dedifferentiering. Den postmodernistiske strømning i tilknytning til design kommer til udtryk ved nedbrydning af de skel, som modernismen har sat mellem kunst, design og mode. Det viste sig tydeligst i italesættelsen og den tekstuelle indramning af italiensk *New*

Design, der manifesterede det postmoderne gennembrud i 1980'erne. Bestræbelsen på at relativere disse termer var eksempelvis et af de centrale indsatsområder i Andrea Branzis tekster fra denne periode, hvilket gav ham rollen som postmodernistisk chefideolog¹⁰. Og det viser sig fortsat jævnligt i brydningerne mellem modernistiske og postmodernistiske ræsonnementsformer i diskursen i tilknytning til design. Design blev som helhed langt fra med et slag postmoderne med Memphis. Det modernistiske grundlag står fortsat stærkt i mange sammenhænge, og der fremkommer jævnligt højt profilerede restaureringsforsøg, med henblik på at udskille design som praktisk, etisk og æstetisk særrområde¹¹.

Det postmoderne ræsonnement overflødiggjorde nødvendigheden af at skelne mellem, om noget var moderne, mondænt eller på mode. I stedet trådte et ubønhørligt imperativ om forandring. Det har medført et manieret krav til design om at udvise eksperimenterende indstilling, kreativitet og reflektorisk afstandtagen fra tingenes til- og stilstand. Fra en modernistisk betragtning rykker det designbegrebet snublende nær på modebegrebet, men inden for det postmoderne avantgardeperspektiv bliver der i stedet tale om kunst. På trods af nedbrydningen af dikotomien mellem kultur og kommercialisme, der også er et fremtrædende postmodernistisk karakteristika, er kunstnerisk kreativitet trods alt fortsat mere attråværdig end kommerciel kreativitet og en mere legitim analogi for design. Merete Ahnfeldt-Møllerup, der i en årrække har ageret postmoderne indpisker på designområdet, berørte således heller ikke i sin anmeldelse det smags- og modeprægede designbegreb, som var udtalt hos opinionen i udstillingens voxpop. I stedet fremhævede hun Thomas Poulsens installation, som bestod i en reorganisering af DDCs café-indretning med halmballestole, puslespilsborde og et stort foliearrangement, som gjorde det ud for belysningsarmatur, som særlig vellykket og tankevækkende:

”Her kan man så få en kop kaffe, mens man overvejer - hvad er design? og giver man sig tid nok, vil det stå klart, at udstillingen i sig selv er det gode design, smukt, vidende og nutidigt, nok med mere end en diskret hilsen til den nyeste billedkunst, men samtidigt erkendende i sin egen ret.”¹²

Samme udstillingssektion fik følgende kommentar med på vejen af Libbie Fjelstrup, hvis reservation over for udstillingen og problematisering af ’kuratorernes’ uortodokse og

¹⁰ Branzi, Andrea: *The Hot House - Italian New Wave Design*, MIT Press, 1984

¹¹ Buchanan, Richard: “Branzi’s Dilemma: Design in Contemporary Culture”, *Design Issues*, Vol. 14, No. 1, 1998, s. 3-20

¹² Ahnfeldt-Møllerup, op.cit.

entreprenante ibrugtagning af designbegrebet er forankret i en modernistisk ræsonnementsform:

”Bliver en halmballe til design, fordi den er formet til en terning, indpakket i plast og dermed til at sidde på, uden at man får strå i måsen? Det mener kunstneren FOS (Thomas Poulsen), der i sine værker kredser meget om det ’sociale materiale’ og de ’sociale relationer’. Til udstillingen har FOS desuden fået fremstillet en række multifarvede og savtakkeborde, som i hans øjne skaber bedre kommunikation mellem mennesker, fordi bordene er udformet som en ’social figur’.”¹³

Voxpop og grafitti

Hvis installationerne kan siges at repræsentere ’eksperternes’ røst, var voxpop-opstillingen og grafittivæggen ’folkets’ røst. Det billede af designbegrebets aktuelle betydning i den bredere offentlighed, som disse sektioner gav, understøttede og bekræftede de semantiske udvidelsesretninger, som kuratorerne foreslog. Her må det vel nødvendigvis bemærkes, at ’manden på gaden’ og publikum på Dansk Design Center på ingen måde kan hævdes at udgøre et repræsentativt udsnit af den danske befolkning. Antallet af besøgende, som ikke på forhånd har en ret udtalt interesse for eller viden om design, er formodentlig ret lille. Endvidere havde kameraholdet, der havde foretaget interviewene til voxpoppen, ikke bevæget sig uden for Strøget og de tilstødende havne- og brokvarterer, hvor det gennemsnitlige antal af vidende og bevidste designkonsumenter formodentlig er det højeste i Danmark. Man havde selvfølgelig heller ikke medtaget alle de, der havde afslået at svare, eller de hvis svar ikke var tilpas fyndige og fejende til at have en vis underholdningsværdi på skærmen i udstillingen.

I denne folkelige opinion greb man ofte til analogiseringer til kunst, når design skulle defineres¹⁴. I betragtning af at *design* først for alvor har vundet indpas den sidste halve snes år og i udgangspunktet i international sammenhæng er kommet i stand for at markere, at produktformgivning formelt, ideelt og reelt set er væsensforskellig fra kunst, er det umiddelbart bemærkelsesværdigt, at man omtrent samtidig med, at begrebet etablerer sig, opløser det indefra. Fænomenet er en påmindelse om, at *design* er et ret nyt ord både i professionel og offentlig sammenhæng, og at produktformgivning i så langt størstedelen af det 20. århundrede netop omtaltes med analogier til kunst som f.eks. *kunsthåndværk*, *kunstindustri*, *brugskunst* eller *anvendt kunst*. Ud over dette

¹³ Fjelstrup, op.cit.

¹⁴ Denne konstatering er foretaget på grundlag af egne notater fra udstillingen

kontinuitetsprægede forklaringsselement må man også regne med et, der har baggrund i det ovenfor nævnte postmoderne opbrud i 1980'erne. Designgrupper som Memphis' insisteren på en tilgang til design, som gav forrang til spontane, kreative indfald, eksperimentelle udkast, individuel ekspression og avantgardistisk indstilling, har præget *design* i retning af at blive samlebetegnelse for kreative, ekspressive og innovative processer i det hele taget, men især i tilknytning til områder med et formgivningselement. Lige fra hobbyaktiviteter til konceptkunst. Kunstanalogiseringen i opinionen kan således på kuratorernes side siges at være beslægtet med Caroline Søeborg Ohlsen og Mads Nørgaards prægning af *design* i almen og kreativ-ekspressiv retning og Louise Campbell og Thomas Poulsens prægning i kunstnerisk-avantgardistisk retning.

Skal man i øvrigt opregne, hvordan opinionens og kuratorernes designforståelse stod i nært slægtskab på en række punkter, må man for det første pege på, at flere af de interviewede eller 'grafittiskrivende' greb til den radikale totalisering á la "Alt har et design"/"Alt er design", som også lå til grund for Jacob Holms modstilling af sin datter og Storebæltsbroen som eksempler på godt design. Dette ræsonnement, som opgiver og undsiger nødvendigheden af at skelne eller anerkende virkelige grænsedragninger mellem objekttyper, praksisformer og deres organisatoriske og institutionelle forudsætninger eller samfundsmæssige og kulturelle status, kan ret entydigt føres blot et par år tilbage til at have sit udgangspunkt i publikationen *Designmaskinen* fra 1999, som introducerede denne definition¹⁵. For det andet lå en del af informanternes definitionsforsøg i forlængelse af det klassiske danske designdekorum og formuleredes med varierende vendinger omkring "formen og funktionens forening".

I den forbindelse må det fremhæves, at en del af informanterne til denne forståelse knyttede formuleringer om "håndværk" eller "håndværksmæssig kunst". I betragtning af hvor fasttømret en del af begrebet *Danish Design* håndværk har været, og hvor stærkt idéen om at kunsthåndværket var den egentlige forudsætning for industriel formgivning har stået f.eks. i uddannelsessammenhæng, er det bemærkelsesværdigt, at denne forestilling er næsten fuldstændig afviklet blandt kuratorerne.

For det tredje forekom der også flere kritiske udsagn, som eksempelvis fuldstændig afskrev design som andet end "blær" eller "the empores new clothes".

Men en ret betydelig del af informanterne, især i voxpop-sektionen, divergerede også på fundamental vis fra kuratorernes designforståelse. På den måde supplerede de med en betydningsdimension af *design*, som ellers var fraværende. For denne del af opinionen var *design* ganske enkelt en formløst kvalitet ved visse ting,

¹⁵ Engholm, Ida & Anders Michelsen: *Designmaskinen*, Kbh., Gyldendal, 1999, s. 8

hvorved de besad ”noget ekstra”, ”noget ud over ...” eller ”noget særligt”, som gjorde dem ”lækre”, ”smarte” eller ”smukke”. Nogle konkretiserede denne formkvalitet gennem ’dropping’ af designer- og produktnavne fra det 20. århundredes hjemlige og internationale modernisme. Andre behøvede ikke at referere til den kanoniserede designtradition, men tillagde simpelthen denne kvalitet til det, der var ”trendy”, eller de benyttede en anden sproglig markering for det, der er ’in’, ’funky’, eller hvad det nu måtte hedde på nudansk, når noget er på mode. Disse informanter udtrykte det populærkulturelle designbegreb, som anvendes om genstande med en ekstraordinær status, som beror på et brud med eller en distinkt formmæssig forskel i forhold til det almindelige, der muliggør både en bytteværdi, en symbolsk værdi og en æstetisk værdi over gennemsnittet.

Dansk Design Center og designbegrebet

Det var i sin tid organisationen bag oprettelsen af Dansk Design Center, *Selskab for Industriel Formgivning*, der for alvor introducerede det professionelle designbegreb i dansk sammenhæng. Udstillingen ”Hvad er design?” kendetegnede en situation, hvor *design* var kommet i så kraftig cirkulation til mange forskellige formål, at det professionelle miljø havde mistet patentet på begrebet i en sådan grad, at det var nødvendigt med en adaptation til den nye situation. På formgivningens traditionelle og materielle område pegede tilpasningen væk fra håndværk i retning af et designbegreb med vægt på individualitet, ekspression, kreativitet og eksperimenterende indstilling. Det havde karakter af en tilslutning til en avantgardelogik, som først og fremmest peger i retning af kunst, men også i betydelig grad i retning af mode. DDC fulgte udviklingsretningen op i forbindelse med uddelingen af Den Danske Designpris samme år, hvor man havde tilføjet to nye kategorier, ’Fremtidens produkter’ og ’Innovativ grafisk design’ som ”skulle vise dels produkter, som ikke er kommet i produktion og dels grafisk design, der viser helt nye veje”, og juryen så ”dermed frem til også at se vækstlaget i dansk design”.

Grænsedragningen imellem kunstnerisk og kommerciel avantgardisme, kunstnerisk og kommerciel kreativitet er i den forbindelse i stigende grad uklar og underordnet. I takt med at *design* har udviklet sig til at blive almenbegreb for intentionelle handlinger med et element af konception, procesbeherskelse og planlægning, som har et bevidst tilsigtet resultat til følge, er det synspunkt i stigende grad blevet fremført, at det netop er kernen i designerens kompetence, som både er uafhængig af specifikke konkretiseringsformer og, følgelig, relevant for alle sådanne. Dermed plæderes der for et kraftigt udvidet professionelt virke, som ikke begrænser sig til kunsthåndværk og industriel design, men med et potentiale på alle og alverdens områder.

Sammenfattende kan man således sige, at DDC som professionelt talerør forsøgte at udnytte den aktuelle, positive signalværdi, som knytter sig til *design*, mest muligt.

Det kulturkritiske designbegreb

Ibrugtagningen af *design* i forbindelse med udstillingen var helt overvejende positiv. Kun enkelte af publikums designdefinitioner på graffitivægen og i nogle henseender Dorte Mandrup-Poulsens tekst opfattede og benyttede *design* kritisk. Inden for den kulturkritiske tradition er design jævnligt blevet fremhævet som selve symbolet på den vestlige civilisations inhumane og instrumentelle udviklingstendenser. *Design* benyttes i denne sammenhæng som udtryk for artificialitetens overdrev og kan betegne enhver situation eller genstand, som opfattes som udtryk for et brud med det naturlige og autentiske. Det er denne betydningsdimension, som dannede baggrund for betegnelser som ”DESIGNERbabies” og ”politikerDESIGN”, som Allan de Waal som beskrevet ovenfor inddrog i sin eksemplifikation af designbegrebets aktuelle mangfoldighed. Denne kulturkritiske brug af *design* er mest udviklet i tysk sammenhæng. Eksempelvis kunne Bernd Guggenberger i 1987 udgive den stærkt bekymrede samtidskarakteristik *Sein oder Design*, hvor *design* nok udgjorde den udstukne, men lidet eftertragtellesværdige udviklingsretning af de to alternativer¹⁶. Dette kulturkritiske designbegreb forefindes ikke på lignende systematiske vis udviklet i dansk sammenhæng, men har alligevel gjort sig gældende i en længere årrække.

Fænomenet ”designerbørn” har de seneste år jævnligt optrådt i mediernes mere sensationsprægede beretninger om de mest vidtgående, eller måske nært forestående, perspektiver ved udviklingen inden for bioteknologi. Eksempelvis bragte *Politikken* den 31. august 2002 en artikel med titlen ”Farvel til det almindelige menneske”, som på forsiden introduceredes med et kraftigt stiliseret børneansigt, overskriften ”Designerbørn” og en kort underrubrik, som kundgjorde at: ”Den bioteknologiske udvikling vil gøre det muligt for vordende forældre at bestemme, om deres børn skal være matematiske eller musiske mestre”. Artiklen spillede dygtigt på fascinationen ved afsløringen af det utrolige, men sande, som står lige for døren, hvor vante grænser mellem det, som i dag hovedsageligt foregår naturligt, i fremtiden vil være et spørgsmål om teknologi, hvor det som i dag er forbundet med skæbne og uafvendelighed, i fremtiden i stedet vil få karakter af en valgsituation. Artiklen fremhævede naturligvis de etiske og politiske udfordringer

¹⁶ Guggenberger, Bernd: *Sein oder Design - Zur dialektik der abklärung*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1987

ved disse ny teknologiske muligheder bl.a. med flere implicite referencer til Aldous Huxleys dystopi *Fagre nye verden*.

Den kulturkritiske markering af inautencitet og artificialitet med *design* lå også til grund for en interviewartikel, som *Søndagsavisen* bragte med Marianne Jelved den 15. september 2002 under overskriften ”Marianne Jelved: Politik handler for meget om design”. Her beklagede Marianne Jelved: ”tendensen til det hun kalder ’designerpolitik’ . Dvs. at et partis politik fra ende til anden bliver designet efter, hvad der giver flest stemmer på valgdagen”. Marianne Jelved kunne således i kraft af den kulturkritiske betydningsdimension, som knytter sig til *design*, anvende ordet til at karakterisere modstandernes politik nedladende, som præget af form frem for indhold og opportunisme frem for egentlige holdninger og værdier.

Design’s aktuelle danske semantik

Der er i dette kapitel efterhånden anført en længere række eksempler på varieret brug af ordet *design*. Skulle man på den baggrund forsøge at udlede ét samlet designbegreb med en abstraktion, som er så omfattende, at det ikke udelukker nogle af de faktisk forekomne betydningsformer, skulle indholdet være konception i bred forstand. Det ville så være sammenfaldende med det designbegreb, som Caroline Ohlsen benyttede, og definitionen ”Alt er design”. Man kunne imidlertid også vælge at anlægge den betragtning, at ordet *design* afhængigt af sammenhængen og brugerens forudsætning aktualiserer forskellige designbegreber. Det forekommer på baggrund af eksemplerne rimeligt at identificere seks forskellige betydnings- eller indholdsdimensioner, der hver især var så konsistente, at der var tale om selvstændige begrebsdannelser, som *design* kunne aktualisere umiddelbart efter årtusindeskiftet. De seks designbegreber var:

- et klassisk designbegreb = industriel produktformgivning

- et bredt designbegreb = fysisk, visuel og digital formgivning i det hele taget

- et alment designbegreb = konceptualiserende og intentionelle handlinger af enhver art

- et avantgardistisk designbegreb = nybrydende, kreative og eksperimentelle manifestationer af kunstnerisk eller kommercielt tilsnit

- et populærkulturelt designbegreb = formgivning der sigter mod, og produkter med, ekstraordinær bytteværdi, symbolværdi og æstetisk værdi, eller modestatus
- et kulturkritiske designbegreb = negativt prædikat for handlinger med et bevidst tilsigtet resultat til følge, der betragtes som uautentiske eller unaturlige

Selvom de forskellige anvendelser af *design*, der er givet eksempel på, ville kunne vises hovedsageligt at have udgangspunkt i én eller et par af betydningsdimensionerne, opererede sprogbrugerne ikke bevidst med præmisserne for eller implikationerne af deres begrebsbrug. Situationen synes at være, at *design*'s kraftigt ekspanderede semantik, endnu ikke har ført til, at man i almindelighed gør sig det klart eller finder det nødvendigt at markere, at man taler om noget andet end andre eller måske ligefrem om noget andet end det, man adresserede i sin egen umiddelbart forudgående ytring.

Et forhold, som ikke er nævnt tidligere, men som naturligvis også i udgangspunktet bidrager til forvirringen og derfor kort bør anføres, er, at *design*'s snævert leksikalske betydning omfatter hele fire underbetydninger, der betegner fire ret forskellige fænomener. Alt efter sammenhængen kan *design* således både henvise til 1) en proces 2) processens umiddelbare resultat i form af skitser eller modeller 3) det endelige produkt som processen har bidraget til, som f.eks. ”designerbriller” eller ”designersko”, og endelig 4) også mere snævert om slutproduktets visuelle fremtrædelse, dets form; man kan f.eks. sige ”brillerne sidder godt, men jeg bryder mig ikke om deres design”. Disse fire leksikalske underbetydninger fremgår af de seneste ordbogsudgivelser. Her har der i øvrigt også fundet en ekspansion sted i løbet af 1990'erne. Opslag i ordbøger fra 1980'erne angiver kun de to første betydninger og er sammenfaldende med det klassiske designbegreb. Det danske *design* har derved tilnærmet sig det angloamerikanske *design*'s leksikalske betydning ret betydeligt.

***Design*, et hyperkomplekst begreb**

Ovenstående skitsering af *design*'s aktuelle semantik tegner sammenholdt med de ældre leksikaopslag et billede af en begrebsdannelse, som over en snes år har udviklet sig fra en entydig betegnelse for industriel produktformgivning, 'det klassiske designbegreb', til et

flertydigt og i visse henseender også direkte tvetydigt begreb. Det er denne situation, som indledningsvis i dette kapitel karakteriseredes som en begrebsmæssig implosion. *Design* befæster ikke længere en klart afgrænset og umiddelbar identificerbar betydning, hverken i daglig tale eller i den mere specialiserede designdiskurs, som udstillingen ”Hvad er design?” falder ind under. Som det også blev vist i det umiddelbart foregående afsnit, er det nok muligt at abstrahere en tilstrækkelig overordnet betydning, ’det almene designbegreb’, som indbefatter alle de mere specialiserede betydninger. Det resulterer imidlertid ikke i et entydigt begreb. Dertil er alene flertydighederne i *design*’s leksikalske betydning for udtalt. Dertil kommer en række deciderede tvetydigheder. Der er f.eks. spørgsmålet om *design*’s valør, som i høj grad forekommer at afhænge af sammenhængen og situationen. ’Det kulturkritiske designbegrebs’ negative valør står i direkte modsætning til de øvrige begrebsvarianters udtalt positive valør. En anden skærende kontrast, der kan udpeges, er den inklusive anvendelse af ’det brede designbegreb’ og ’det almene designbegreb’, som i udsagnet ”alt er design”, og den eksklusive anvendelse af ’det klassiske designbegreb’ og ’det populærkulturelle designbegreb’, der i almindelighed fungerer som kvalitative og hierarkiserende prædikater. Desuden er der den allerede påpegede modsætning mellem vægtningen af saglighed, rationalitet og praktisk funktionalitet i tilknytning til ’det klassiske designbegreb’ og forkærligheden for individualitet, ekspression og et konceptuelt tilsnit i ’det avantgardistiske designbegreb’.

Design har i Danmark udviklet sig fra et lettere eksotisk, men velafgrænset og entydigt engelsk låneord til et uhyre komplekst begreb. Det endog i så udtalt grad, at det kan henføres til kategorien af hyperkomplekse begreber, som Hans Fink forsøgsvis udviklede i relation til *kultur* i artiklen *Et hyperkomplekst begreb – Kultur, kulturbegreb og kulturrelativisme* og definerede som følger:

”Et ord svarer til et hyperkomplekst begreb, såfremt det har et betydningsunivers, som rummer betydningskomponenter, der isoleret betragtet er i indbyrdes modstrid eller på uforenelig niveauer, men som samtidig har et uudsletteligt enhedspræg og en uafviselig indre sammenhæng”¹⁷

Efterhånden som designbegrebet er blevet hyperkomplekst, er det i stigende grad blevet problematisk at sige *design* og forvente, at man dermed henviser til et diskret og alment forstået indhold. I takt med at design har indfanget flere og flere forskellige menneskelige aktiviteter og praksisformer, er fællesnævneren for disse selvsagt blevet tilsvarende mindre

¹⁷ Fink, Hans: ”Et hyperkomplekst begreb – Kultur, kulturbegreb og kulturrelativisme I”, Hans Hauge & Henrik Horstbøll (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1988, s. 22

og mindre. Alligevel foregår meget af diskursen om design og med *design* på et fuldstændig overordnet og generelt niveau, selvom det altså strengt taget er blevet mere og mere problematisk. Nu fungerer hverdagens og den professionaliserede sprogbrug imidlertid ikke på logiske og formelle præmisser, og hyperkompleksiteten kan måske ligefrem være hensigtsmæssig i disse sammenhænge. Det konstaterede Hans Fink i relation til *kultur* og, må det være tilladt at slutte, dermed også i relation til andre hyperkomplekse begreber:

”Ikke blot er flere af disse anvendelser strengt taget i modstrid med hinanden; men det hører til det nutidige kulturbegrebs særtræk, at det netop bruges som enhedsligt begreb på trods af sådanne uforeneligheder, og at det endog udnytter dem og spiller på dem. (. . .) Der er historisk udviklet modsatrettede betydninger, hvorfra ingen lader sig udviske eller ophøje til enerådende, og alle er i spil, når ordet anvendes”¹⁸

Design's hyperkompleksitet har i forlængelse af denne antagelse ikke været nogen ulempe i den almindelige anvendelse af ordet, men derimod en fordel, som kan tænkes at have været en faktor i den seneste popularisering. En langt væsentligere faktor, må det her indskydes, har antageligt været selve ordet *design*'s i langt overvejende grad positive valør og signalværdi. Det blev et så attraktivt ord at benytte, at fænomener med blot det fjerneste element af konception og konkretisering eller fysisk og æstetisk formgivning i hverdagens og den populærkulturelle, kreative sprogbrug er blevet betegnet som design med den konsekvens, at semantikken gradvist er blevet ekspanderet. Det antages dermed her, at det i langt højere grad er ordets udtryksside i sig selv, der har afstedkommet ekspansionen frem for overvejelser om indholdssidens formelle, logiske eller konventionelle egnethed.

Problematik; hyperkompleksitet i daglig tale, den professionelle diskurs og forskning

Det vil i høj grad afhænge af, hvor man er placeret i det, man kunne kalde designbegrebets sociale rum, i hvilken grad hyperkompleksiteten udgør en problematik, som man må forholde sig til, og i givet fald hvordan man må forholde sig til den.

For den frisør, der bliver i stand til at forlene sin salon med modemæssig appel og sofistikeret attraktivitet ved at kalde den ”Hair Design” eller noget tilsvarende er der måske snarere tale om en mulighed end et problem. I hvert fald så længe *design* opretholder sin almindelige positive signalværdi, og det ikke er påkrævet at udskifte det

¹⁸ Ibid. s. 20

med et andet ord, som til den tid i højere grad har et samtidspræget og eksklusivt, men opnåeligt præg.

For enkeltpersoner i det professionelle miljø, eller for miljøet som helhed, kan det naturligvis blive et problem, hvis man hidtil både har betragtet design som forskelligt fra kunst og som et korrektiv til mode, at distinktionerne nedbrydes, idet forventningerne man mødes med ændres i praktiske, professionelle, etiske og æstetiske retninger, som meget vel kan udgøre en voldsom udfordring for den faglige identitet og selvforståelse.

Endelig gør problematikken sig også gældende for den, som studerer eller forsker i design. Lader man ordet *design* i sig selv udpege det genstandsfelt, som skal studeres og udforskes, bliver der tale om en opgave af megalomane dimensioner. Ligesom enhver konceptualiserings- og konkretiseringsproces, som fra en meget overordnet betragtning rummer et moment af design, og som måske lejlighedsvis eller ofte benævnes med en ordsammenstilling, hvor *design* indgår, ikke med nødvendighed eller fordel kan siges at falde ind under designernes professionelle felt, vil det også være urimeligt, hvis den designstuderende eller designforskeren følte sig forpligtet til eller bliver mødt med forventninger om at besidde bare nødtørftig viden på alle de felter, *design* indebærer i den aktuelle situation.

Selvom fokus i denne afhandling er design forstået som produktformgivning i industriel kontekst, har det vist sig nødvendigt at betragte dette begreb i et så bredt perspektiv, at det bliver muligt at se, hvordan og eventuelt hvorfor den brydes med andre forståelser. Hans Fink ræsonnerede i den ovennævnte redegørelse for kulturbegrebet, at når vilkåret var hyperkompleksitet i relationen mellem forskningsgenstanden og det ord, den skal begribes med, måtte begrebsafklaringen snarere forsøge at angive spændingsforhold end at forsøge på at opregne betydninger eller definitioner, som alligevel ikke kan holdes rene¹⁹. Fink understreger samtidig koncise og afgrænsede deskriptive definitioners berettigelse for videnskabelige formål, men fordrer at man, for ikke at forfejle det videnskabelige formål, forstår grunden til sådanne definitioners utilstrækkelighed. Når det kommer til hyperkomplekse og uhåndgribelige begreber, gælder det derfor ikke for forskeren om at eliminere hyperkompleksiteten, ”men at se den i øjnene”. Hans Fink angiver ikke eksplicit videnskabelige retninger eller orienteringspunkter, men hans standpunkt kan karakteriseres som en undsigelse af formalisme og en anknytning til pragmatik som relevant forskningsmæssig forholdemåde, når det kommer til hyperkomplekse begreber.

¹⁹ Ibid. s. 21

Dette hovedafsnit af første kapitel har været lagt an med henblik på, med Hans Finks formulering, ”at angive spændingsforholdet” i det aktuelle designbegreb. For yderligere at udmønte den pragmatik som Hans Fink anbefalede følger her to hovedafsnit, hvor de sproghandlinger, som *design* har indgået i tidligere og på det seneste, søges skildret i deres kontekst i bredeste forstand. I det første af disse, ”Historik”, redegøres der med en historisk tilgang for den internationale formering af *design*. Der fokuseres på ’det klassiske designbegrebs’ udkrystallisering, men det skildres også, hvordan der inden for dette historiske forløb har udviklet sig flere modsatrettede betydninger, som har været i spil i ordets anvendelse. Desuden redegøres der for den tidlige danske reception af *design* i 1950’erne. Hvor den pragmatiske tilgang i dette første afsnit er diakront anlagt, er tilgangen synkron i det efterfølgende. I afsnittet ”Pragmatik” opstilles der en model, hvormed det søges at identificere tre forskellige kontekster for anvendelsen af *design* i aktuel dansk sprogbrug, som har bidraget til *design*’s udvikling i hyperkompleks retning.

Historik

Det internationale designbegrebs formering

Designbegrebets etymologi før det 20. århundrede

I betragtning af designbegrebets internationale gennembrud og popularitet, hvortil der samtidigt har knyttet sig en bevidsthed om begrebets flertydighed og tvetydighed, er det bemærkelsesværdigt, at der ikke er publiceret fokuserede og udtømmende studier af begrebets diffusion og semantiske mutation. For at opstille *design*’s historik er det forsat nødvendigt at støtte sig til leksikonopslag og det, der kan udledes af historiske studier, der har været ude i andet ærinde end at afdække begrebshistorien, men alligevel rummer informationer derom.

Da *design* i det væsentligste har fungeret og taget sin form i angloamerikansk sammenhæng, forekommer det mest rimeligt og hensigtsmæssigt at gå til engelske eller amerikanske leksikoner for at fastslå ordets etymologi. Her angives det, at *design* først optræder i middelengelsk (1100 -1500 e.Kr) i betydningen ”to outline” (”at give et omrids af”), ”to indicate” (”at antyde eller tilkendegive”) og ”to mean” (”at have i sinde, at agte”)²⁰. Dette middelengelske designbegreb angives at være afledt af dels middelfransk (1350 – 1500) *designer* og dels middelalderlatin (150 – 1300) *designare*, begge i

²⁰ Merriam-Webster’s Online Dictionary (www.m-w.com)

betydningen ”at designere”, altså det på forhånd at udpege eller udnævne en person til et bestemt hverv. Disse to romanske middelalderformer skulle igen hver især stamme fra *designare* i klassisk latin (100 f.Kr – 14 e.Kr), som her dannedes af *de-* og *signum*. *Signum* betød ”mærke” eller ”tegn”, og med præfikset *de* betød det simpelthen ”at afmærke”. Det middelengelske *design* betegnede udelukkende sproglige, mentale og administrative handlingsformer. Denne betydningsdimension er forsat fremtrædende i nyengelsk (1500 -). I det fyldige og koncise *The Oxford English Dictionary* anden udgave fra 1989, hvor der skelnes mellem hele 9 substantiv- og 15 verbalformer af *design* med distinkte betydninger, udgør sproglige, mentale og administrative betydninger henholdsvis 5 og 6 af disse. *Design* i ”the artistic sense”²¹ optræder således først i nyengelsk. Forudsætningen for udviklingen heraf angives at være fransk *dessiner* for det at tegne og *dessin* for tegning. Disse to ord skulle igen have deres forudsætning i det italienske *disegno*, som udvikledes i renæssancen, også med rod i det latinske *designare*. *Disegno* benyttes bl.a. af kunstteoretikeren Giorgio Vasari (1511 – 1574) for den idémæssige og konceptualiserende fase, som normalt gik forud for selve udførelsen af et maleri, en skulptur eller lignende, hvilket i praksis betød udarbejdelsen af en tegning eller skitse²². *Disegno* knytter sig altså ikke til én bestemt kunstart eller produktionsform og da slet ikke til fremstillingen af industrielt tilvirkede hverdagsgenstande, hvilket jo ikke forelå som en mulighed på dette tidspunkt, men var almenbegreb for det bevidst at udtænke, planlægge og konkretisere et eller andet før selve udførelsen. På fransk førte udviklingen af den artistiske betydningsdimension ved siden af den mentale til, at man begyndte at differentiere mellem *dessin* for planlægning i praktisk-produktiv og fysisk-manifest forstand og *dessein* for planlægning og målrettede aktiviteter i mental forstand. På engelsk fandt en sådan differentiering ikke sted, hvorfor *design* til stadighed kom til at omfatte begge dimensioner.

Dermed kom det engelske *design* også i bred forstand til at betyde ”at udtænke og planlægge” eller ”det at have en bevidst og klar intention”, samtidigt med at det mere specifikt kom til at betyde både ”at lave en tegning af” eller ”en skitse til noget” og ”at planlægge og udføre noget planlagt” i verbal form. I substantiv form antog *design* nu også en længere række beslægtede, men distinkte betydninger. Det kunne betegne planen eller skitsens manifeste, fysiske form og den proces at udarbejde en sådan plan eller skitse, samtidigt med at *design* også benyttedes som betegnelse for enkeltelementernes eller detaljernes arrangement i et produkt eller kunstværk, eller slet og ret betød ”dekorativt mønster”. I forbindelse med transformationen af produktions-, distributions- og

²¹ *The Oxford English Dictionary*, 2. ed., 1989, s. 519

²² Walker, John A.: *Design History and the History of Design*, London, Pluto Press, 1989, s. 23

forbrugsformer og den kulturelle og politiske overbygning i England ved det 18. århundredes midte, som sædvanligvis betegnes ”den industrielle revolution”, accentueredes *design* i retning af de nye industrielle muligheder og begyndte at påkalde sig offentlighedens interesse. Eksempelvis publicerede John Gywnn *An Essay on Design Including Proposals for Erecting a Public Academy* i 1749, hvor han plæderede for, at man efter fransk forbillede skulle tage initiativer til at stimulere almindelig opøvelse og anvendelse af designkompetencer. Paradoksalt nok var dette synspunkt i høj grad motiveret af ønsket om at blive i stand til at matche Frankrig i den merkantile rivalisering, som løb parallelt med den militære. Forud herfor ”from the 1730s London manufacturing culture had been well aware of the commercial importance of a quality called ‘design’. It was approximately at this time that the notion of design began to be a matter of truly public concern, an issue of consequence to consumers as well as producers”²³. Omkring et århundrede senere kan den samme udviklingstendens konstateres i Amerika, hvor: ”The concept of design as a means by which a plan for a product could be conceived in the mind and laid out in detail for analysis and evaluation before it was manufactured began to expand the traditional use of the word *design* beyond artistic composition and decoration”²⁴. Som en udløber af denne udvikling, hvor design etableres som en specialiseret fuldtidsbeskæftigelse i produktionen og udskiltes som særligt uddannelsesområde, opstod endnu en substantiv betydning af *design*, der betegnede denne særlige artistiske aktivitet i det hele taget, som i betegnelserne ”arts of design” eller ”school of design”.

Ved indgangen til det 19. århundrede havde *design* endelig udviklet sig til det overordentlig komplekse begreb, som vi forsat kender det på engelsk.

Her kan det indskydes i relation til det ovenstående afsnit om *design*'s aktuelle danske semantik, at udviklingen herhjemme den seneste snes år peger i retning af et designbegreb med en fuldstændig tilsvarende kompleksitet.

Det bør måske understreges, at det 18. og 19. århundredes designpraksis adskiller sig radikalt fra den designpraksis, som knyttede sig til lanceringen og profileringen af *design* i det 20. århundrede. Der var i overvejende grad tale om fremstilling af dekorative applikationer inden for et repertoire af mønstermæssige og stilistiske forlæg, i vid udstrækning historiske, som kunne forlene varer med salgssappel i kraft af behersket formmæssig og dekorativ fornyelse og variation.

²³ Craske, Matthew: ”Plan and Control: Design and the Competitive Spirit in Early and Mid-Eighteenth-Century England”, *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 3, 1999, s. 188

²⁴ Pulos, Arthur J.: *American Design Ethic – A History of Industrial Design to 1940*, Massachusetts, MIT Press, 1983, s. 85

Det skal også fremhæves, at *design*'s status som betegnelse for produktformgivning ikke var enerådig eller uantastet i angloamerikansk sammenhæng. Når det kom til profilering af initiativer og reformer på området, konkurrerede *design* i store dele af det 19. århundrede med forskellige ordsammenstillinger af *art*, *industry* og *craft*.

Udgangsvist kan det konstateres, at der forestod yderligere accentueringer og forskydninger i det angloamerikanske *design*, inden det kunne gå sin internationale sejrsgang i det 20. århundredes anden halvdel.

Designteori og designpraksis før designbegrebets udkrystallisering

Den videre optakt til formeringen af det internationale designbegreb fandt sted på kontinentet. Det drejer sig om rækken af avantgardistiske institutioner eller bevægelser, der dannedes i de sociale, politiske og kulturelle dønninger oven på Første Verdenskrig, og som på radikal vis forsøgte at omtænke og reformulere forholdet mellem kunst, hverdag og industri.

Det er naturligvis Bauhaus i Tyskland, Konstruktivismen og Vkhutemas i Sovjet, De Stijl i Holland og purismen og L'Esprit Nouveau i Frankrig, der her tænkes på. Disse bevægelsesdannelser var ret forskellige på en række punkter, hvilket dog er underordnet i denne forbindelse, hvor det er en række lige så udtalte fællestræk, der har interessen, idet de var konstituerende for det moderne designbegreb.

Avantgardegrupperingerne delte nemlig en utilfredshed med det etablerede kunstbegreb, et ønske om at indstifte en decideret moderne kunst- og produktform, forestillinger om nedbrydning af grænserne mellem kunst og hverdagsliv og den opfattelse, at nøglen til en sådan transformation og dermed etableringen af en ny adækvat æstetisk form for det 20. århundrede fandtes i de industrielle muligheder og betingelser. Dertil kommer en række programpunkter, som går igen i mere eller mindre udtalt grad. Det drejer sig om social ansvarlighed, demokratisering, materiel og social egalisering, abstraktion, ægthed, sandhed, renhed, saglighed, fremskridt, kulturel og kunstnerisk frigørelse, ideen om *Gesamtkunstverket*, internationalisme, universalisme og funktionalitet. Dertil kom en del ting, man nærrede et ønske om at modvirke. Anti-historicisme, anti-ornamentering, anti-materialisme, anti-mode, anti-forbrugerisme, anti-fetichisme og anti-kommercialisme gik således også jævnt igen. Disse programpunkter findes for langt de flestes vedkommende allerede fra 1880'erne, men enten enkeltvis eller kun delvist samlet²⁵. Her bør etableringen af Der Deutsche Werkbund i 1907 kort fremhæves som en væsentlig forudgående og retningsgivende faktor. Der Deutsche Werkbund etableredes med det formål at bringe

²⁵ Greenhalgh, Paul (ed.): *Modernism in Design*, London, Reaktion Books, 1990, s. 5

formgivere og industrien sammen og tog væsentlige skridt i retning af at udpege de industrielle principper standardisering og anonymisering som nøglen til en adækvat formgivningsteori og -praksis for det 20. århundrede i tilknytning til typespørgsmålet. Dette spørgsmål var imidlertid kraftigt omstridt internt og fandt modvægt i synspunktet, at løsnet skulle findes i den enkelte formgivers autonomi og genius. Der Deutsche Werkbund var trods de progressive tendenser hovedsagelig forankret i det 19. århundredes formgivningsspørgsmål og -temaer med fokus på 'stil' og 'smag'. Dertil kommer, at der i udgangspunktet var tale om et nationalt projekt med fokus på hævde og højnelse af Tysklands merkantile og kulturelle status.

Avantgardebevægelsernes indsats bestod således i syntetiseringen af de spredte brokker og det på radikal vis at føre dem til den yderste konsekvens. På det grundlag udviklede man et særligt teorikompleks og en særlig praksis i forhold til produktformgivning, som brød med alle vante forestillinger og forholdsmåder. Fra ca. 1925 kan man således tale om, at der er etableret en helt ny og hidtil uset formgivningsstrategi, hvor kriterierne var industriel producerbarhed, materialemæssig kvalitet og ægthed, utilsørede konstruktive løsninger, hensigtsmæssighed i brug, moderne æstetik og symbolsk neutralitet i forhold til traditionelle eller populærkulturelle konventioner. Der var dog næsten udelukkende tale om et skole- og udstillingsfænomen. Kun en håndfuld prototyper kom i egentlig produktion²⁶.

Ordet *design* er hidtil ikke benyttet i forbindelse med disse avantgardebestræbelser for at fremhæve, at man endnu ikke havde dette ord til sin rådighed. Selvom man på alle måder agiterede for og demonstrerede, at produktformgivning både formelt, ideelt og reelt var forskellig fra både håndværk og kunst, rådede man ikke over en selvstændig eller distinkt betegnelse for det. *Design* var forsat et begreb, der begrænsede sig til det angloamerikanske område. Det gav en del terminologiske problemer, og man benyttede sig derfor af forskellige mere eller mindre behændige eller prægnante omskrivninger af kunst, eller man forsøgte at undgå kunstbegrebet fuldstændig.

I Tyskland forsøgte Walter Gropius sig med *bau* og *baukunst* i Bauhausmanifestet fra 1919, og i den bredere tyske offentlighed fik de modernistiske bestræbelser etiketten *neue Sachlichkeit*. I Sovjet fremsattes et væld af neologismer som f.eks. *kunstnerisk konstruktion*, *kunstnerisk-produktivt mesterskab*, *produktionskunst* og *kunstnerisk*

²⁶ Ibid. s. 3

*produktion*²⁷. I Frankrig var den terminologiske kreativitet tilsyneladende mindre udtalt. Måske et udtryk for mere nøgtern besindelse eller måske bare et udtryk for, at den politiske, sociale og kulturelle udvikling her var mere kontinuitetspræget og adstadig end i Sovjet, hvor der var tale om deciderede omkalfatringer, og hvor neologismerne jo heller ikke i det lange løb bandt an. I Frankrig var man således forsat nødsaget til at udtrykke de nye ideer med det nu forældede og utilfredsstillende begrebsapparat. I 1925 opholdt Le Corbusier sig ved problematikken i *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, som publiceredes i forbindelse med Exposition des Arts Décoratifs, hvorfor han var forpligtet til at anvende betegnelsen dekorativ kunst:

”Nutidig dekorationskunst! Løber jeg ikke ind i et paradoks? – et paradoks som kun er alt for indlysende. Til denne kategori henregnes alt, der er befriet fra dekoration, med behørig undskyldning for det der simpelthen er banalt, ligegyldigt eller mangler kunstnerisk intention (...): hvorved man når frem til følgende blindgyde: moderne dekorationskunst er ikke dekoreret”²⁸

og senere:

”Så, for at anskue tingene klart, er det tilstrækkeligt at adskille den æstetiske tilfredsstillelse fra den, som hidrører fra nyttemæssige behov. Nyttemæssige behov påkalder sig redskaber, som i enhver henseende bringes på niveau med den perfektion som forefindes i industrien. Dette er da det storslåede program for dekorativ kunst (i sandhed en upassende betegnelse!)”²⁹

og terminologi-refleksionen forsætter og afsluttes i en tilføjet note:

”Det må nødvendigvis bemærkes at ingen har været i stand til at fremkomme med en nøjagtig benævnelse i tredive år. Er det ikke fordi bestræbelsen mangler præcision, mangler retning, og at det som følge deraf er umuligt at definere den? Tyskerne opfandt ordet Kunstgewerb: det er kun endnu mere tvetydigt! Jeg glemte den nedsættende betegnelse anvendt kunst”³⁰

²⁷ Guldborg, Jørn: ”Fra kunstproduktion til produktionskunst – Den borgerlige kunstnerintelligens og den socialistiske produktkultur – aspekter af russisk konstruktivismeteorik”, Jørn Guldborg (red.): *Tema: Funktionalisme*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1986, s. 151

²⁸ Le Corbusier: *The Decorative Art of Today*. (1925). Translated and introduced by James I. Dunnett. London, The Architectural Press, 1987, s. 83-84.

²⁹ Ibid. s. 85

³⁰ Ibid. s. 85

Det Le Corbusier havde brug for, men som han altså ikke kunne udtrykke på anden måde end med det paradoksale ”dekorationsløs dekorationskunst af i dag”, var et begreb uden de signaler, der knyttede sig til kunst, kunsthåndværk, kunstindustri, håndværk og industri. *Kunst* var uantageligt for Le Corbusier, og den moderne bevægelse i øvrigt, fordi det var anonyme, typiserede og standardiserede genstande til hverdagsbrug, man ønskede at give et æstetisk præg, men absolut uden at gøre dem til kunstværker. Her er det et problem, at den efterfølgende skildring af Walter Gropius og Le Corbusier som to af det 20. århundredes arkitektoniske og kunstneriske genier har forplumret det faktum, at et af modernismens centrale programpunkter var anonymisering af formgiverens indsats. Hverdagsgenstandene tænkte på ingen måder som et ekspressionsfelt for individuelle tilbøjeligheder fra formgiverens side. *Kunsthåndværk* var således også uantageligt, fordi denne traditions individualiserende unika-produkter var betinget af behovet for statussymbolik, som stod i vejen for en egalitær og demokratisk produktform, hvor alle ideelt set skulle betjene sig af saglige og funktionelle nyttegenstande. *Håndværk* var uantageligt, fordi det stod i vejen for udnyttelsen af de industrielle muligheder til fordel for samfundet som helhed og for indstiftelsen af en modernitetspræget produktionsform. Og *Industri* var uantageligt, fordi det man havde i tankerne, ikke var simpel teknisk eller ingeniørpræget produktformgivning, som man allerede kendte den, men derimod en ny produktformgivning med et æstetisk element, der udtrykte accept og fremadrettet håndtering af det 20. århundredes industrielle vilkår, hvorved tidsalder og udtryk atter kunne bringes i harmoni i en sand og ægte moderne form, oven på det man opfattede som forfejlede historicistiske, folkloristiske, eksotistiske og artistiske udskejelser inden for de foregående reformbevægelser fra kunstindustri, over Arts and Craft og japanisme til Jugend og Art Nouveau.

Avantgardebevægelserne etablerede altså en helt ny forståelse af produktformgivning ved at positivere industrien og dens særlige arbejdsdelte og specialiserede produktformgivningsform, hvilket resulterede både i et konsistent teorikompleks sammensat af hidtil spredte ideer og ansatser og en særlig formgivningspraksis og -pædagogik, men man var altså ude af stand til at profilere eller positionere denne nyskabelse med en tilsvarende distinkt og fængende betegnelse. Man kan sige, at avantgardebevægelserne skabte indholdet til det moderne designbegreb, men ikke umiddelbart selv fandt eller var i stand til at etablere noget prægnant udtryk herfor.

Det amerikanske bidrag

En halv snes år efter de første avantgardemanifestationer i Europa igangsattes en anden og ret anderledes udviklingslinje i USA, som skulle vise sig lige så afgørende for designbegrebets gennembrud i det 20. århundrede. Her var det ikke en krig, men et økonomisk sammenbrud, som man normalt blandt designhistorikere peger på som den centrale udløsende begivenhed. Det er Wall Street-krakket i 1929. Første Verdenskrig medførte en enorm udvidelse af Amerikas produktionskapacitet, som efter krigens afslutning omsattes i et kraftigt forøget forbrug. Masseproduktionens fremvækst, der var baseret på massive kapitalinvesteringer, medførte en konstant jagt på omkostningsreduktioner og forøget salg. Standardisering og rationalisering, forbedrede produktionsmetoder og nye materialer reducerede effektivt omkostningerne per produceret enhed, samtidig med at opmærksomhed på produkternes visuelle fremtræden blev et vigtigt instrument for forøgelse af omsætningen, ikke mindst fordi reklamens fremvækst havde betydet, at produkternes form ofte fandt videre udbredelse end produkterne selv. Omkring 1927 begyndte en krise imidlertid at indtræde, og med krakket i 1929 skabtes en kraftig og intens konkurrence mellem de overlevende virksomheder. I denne kontekst opstod en ny generation af ”industrielle designere”, som de efterhånden kom til at omtale sig selv. Deres baggrund var meget forskelligartet; reklame, scenografi osv. Herfra var de vant med teamwork og de kommercielle betingelser i erhvervslivet. Fra slutningen af tyverne og op gennem trediverne viste designere som Walter Dorwin Teague, Raymond Loewy, Norman Bel Geddes og Henry Dreyfuss med deres konsulentvirksomhed, at *design* i form af produktstyling, markedspositionering eller markedsopdatering udgjorde en fremtrædende kommerciel og industriel aktivitet og var en nødvendig specialfunktion i den arbejdsdelte masseproduktion³¹.

Disse *industrielle designere* opnåede efterhånden noget, der ligner heltestatus, ikke bare inden for erhvervslivets cirkler, men i offentligheden i det hele taget. I oktober 1949 prydede ”Designer Raymond Loewy”s kontrafej således forsiden af *Time magazine*, mens en række af hans kendteste designobjekter nærmest dannede en strålekrans omkring hans hoved. Forsiden byder også på en kortfattet, men fængende karakteristik af designkoryfæet, som lyder: ”He streamlines the sales curve”, hvorved der på én gang henvises til Loewy’s succes som stilskabende formgiver og som konsulent for industrien. Loewy skulle angiveligt have defineret ”godt design” som ”en stigende salgskurve”³². Denne designforståelse står i skærende kontrast til designforståelsen hos

³¹ Heskett, John: *Industrial Design*, London, Thames and Hudson, 1980, s. 105

³² Woodham, Jonathan M.: *Twentieth-Century Design*, Oxford, Oxford University Press, 1997, s.68

avantgardebevægelserne på kontinentet. Også selvom man inden for kredsen af amerikanske stjernedesignere yndede at formulere sig i idealistiske vendinger inden for rammen af en kulturel vision om at reformere og modernisere produktkulturen i forbindelse med den offentlige promovning af industriel design³³. Den amerikanske designopfattelses udgangspunkt i en kommerciel kontekst betød at den, når den sammenlignes med den europæiske, der opstod i skolesammenhæng eller i frie kunstnersammenslutninger, på en lang række punkter nærmest fremstår som en dikotomisering i forhold hertil. Et af de mere eklatante udtryk for den kommercielle tilgang til produktformgivning fremsattes således også uden for kredsen af industrielle designere af J. Gordon Lippincott i 1947 med publikationen *Design for Business*. En titel som har inspireret designhistorikeren Nigel Whiteley til simpelthen at sammenfatte forskellen på europæisk og amerikansk designteori, som modsætningen mellem *Design for Society* og *Design for Business*³⁴. Hvor man i europæisk designteori og designkritik foretrak gennemgribende og endegyldige problemløsninger og tog kraftig afstand fra designernes rolle i skabelsen af irrationelle og flygtige modestrømninger, priste Lippincott ligefrem den æstetiske forældelse og tilskyndte designerne til at udnytte denne varelogik mest muligt. Hvor det europæiske projekt kan karakteriseres som en bestræbelse på at indstifte moderniteten én gang for alle, hvorfor man foretrak tidløse og universelle former, hyldede Lippincott en forsat og uendelig moderniseringsproces med evig formfornyelse og formvariation. Hvor det på den ene side af Atlanten handlede om at hæmme varelogikken mest muligt og etablere en symbolsk og æstetisk enhedskultur med anonyme standardprodukter, gjaldt det på den anden om at stimulere statusræset mellem det sociale hierarkis forskellige lag og udnytte disse mekanismer mest muligt med individualiserende og differentierende formgivning. Hvor samfundsøkonomien kom frem for erhvervsøkonomien i den gamle verden, var det erhvervsøkonomien, der betragtedes som primær i forhold til samfundsøkonomien i den nye. Kort sagt fik de europæiske avantgardebevægelseres designteori sin antitese ti år senere i den amerikanske ditto.

Den britiske terminologiudvikling

Amerikanerne gav hurtigt og tilsyneladende uproblematisk ordet *design* en klar drejning i retning af industriel produktformgivning med et moderne tilsnit. Udviklingen i England var mere adstadig. I England etableredes der ikke avantgardebevægelser som de, der optrådte på kontinentet i mellemkrigsårene. Sammenkædningen af *design* og de særlige industrielle

³³ Meikle, Jeffrey L.: *Twentieth Century Limited - Industrial Design in America 1925 – 1939*, Philadelphia, Temple University Press, 1979, s. 39

³⁴ Whiteley, Nigel: *Design For Society*, London, Reaktion Books, 1993

formgivningsproblematikker optrådte til gengæld her allerede under Første Verdenskrig. Dog hverken i modernistisk udgave eller som del af et social- og kulturrevolutionært program, ligesom de designstrategier, der er tale om, endnu ligger langt fra de, der senere udvikledes på kontinentet. I 1915 grundlagde W. R. Lethaby The Design and Industries Association og foretrak ved navngivelsen af organisationen *design* frem for en eller anden ordsammenstilling med kunst, som der ellers havde været tradition for at benytte i den lange række af forudgående institutionsdannelser, der også havde søgt at tilvejebringe en tilnærmelse mellem kunstnere, producenter og handlende. Lethaby håbede dermed på at fremstå som mere seriøs og pragmatisk i forhold til industrien, der efter de mere eller mindre fejlslagne tilnærmelsesforsøg, som de tidligere organisationer havde stået for, efterhånden associerede *kunst* med uregerlig kreativitet, kunstnerykker og manglende forståelse for merkantile forhold og industrielle krav³⁵. Denne brug af *design* kan karakteriseres som en genfindelse og genoplivning, idet man i engelsk sammenhæng bevidst havde søgt at udgrænse *design* som almenbegreb for formgivning, særligt i tilknytning til det dekorative og kunstindustrielle område, et halvt århundrede før. Dels fordi man fandt, at *design* vakte for mange mindelser om det franske *dessin*, hvilket opfattedes som uhensigtsmæssigt, idet man med de kunstindustrielle reformbestrebelse og de uddannelsesinstitutioner, der etableredes i den forbindelse, ønskede at signalere en bredere kompetence end blot gode tegnekundskaber. Dels fordi man foretrak at læne sig op af kunstbegrebet, der var mere prestigefyldt og bibragte initiativerne en aura af højkultur og dannelse. F.eks. erstattede Henry Cole efterhånden *design* med *industrial art*, *decorative art* og *applied art* i sin publikationsvirksomhed, efter at han i en årrække ellers havde udgivet *Journal of Design and Manufactures* fra 1849. Denne terminologiske strategi var den modsatte af den, modernisterne benyttede 80 år senere, hvor problemet var at få sig gjort fri af kunstbegrebet. Strategien med at forsøge at forlene et nationalistisk og merkantilt reformprogram med status ved at gøre brug af kunstbegrebet er i øvrigt helt parallelt med udviklingen af kunstindustri-begrebet i Danmark i 1880'erne.

Frem og tilbage over Atlanten

The Design and Industry Association fortsatte sine aktiviteter for at promovere design i forhold til industrien igennem tyverne og trediverne. Igennem tyverne var organisationens designholdning dog stadig langt fra modernistisk, og standpunktet præget af nogen ambivalens mellem kunstens fordringer og industriens krav.

³⁵ Julier, Guy: *The Culture of Design*, London, SAGE, 2000, s. 33

I løbet af trediverne begyndte den modernistiske designforståelse imidlertid at gøre sig gældende også i England. I 1934 udgav Herbert Read sin pro-modernistiske *Art and Industry*. To år senere udgav Nikolaus Pevsner, der var tysk født, tysk uddannet - og netop indvandret - *Pioneers of the Modern Movement*, der, som titlen angiver, også var en modernismehyldest. Pevsner opstillede her en kongerække af proto-modernister, hvis idéer og aktiviteter havde ledt frem til modernismens gennembrud i, først og fremmest, Walter Gropius' arbejder.

Med alle disse ting på plads var der skabt grobund for den endelige udkrystallisering af det moderne designbegreb i løbet af 30'erne. Det engelske udtryk, *design*, knyttedes efterhånden mere og mere snævert sammen med indholdet i den særlige modernistiske forståelse af produktformgivning.

Samtidig gjorde en vis indflydelse fra USA sig også gældende. Og her var der igen en efterhånden ikke ubetydelig modernistisk idéimport. I 1934 demonstrerede *Museum of Modern Art* i New York sin progressive holdning til modernistisk æstetik med udstillingen *Machine Art*, og i 1939 markerede museet sin kritiske holdning til den evindelige formfornyelse og variation i den hjemlige designpraksis med en udstilling, hvor der kun var inddraget én amerikansk designer, Richard Buckminster Fuller, men til gengæld en lang række europæere. Forinden var en del af de ledende designpersonligheder fra Tyskland flygtet til USA i forbindelse med Nazisternes magtovertagelse. I 1937 blev László Moholy-Nagy leder af *New Bauhaus* i Chicago, som senere blev *School of Design*, så *School of Design in Chicago* og endelig til *Institute of Design*. Og fra 1937 virkede Walter Gropius som professor i arkitektur på Harvard.

Formeringen af det internationale designbegreb fremstår som resultatet af en udveksling mellem den angelsaksiske verden og den kontinentaleuropæiske med mange og varierede forbindelseslinjer. I løbet af trediverne viste *design*, ordet med de meget lange aner, sig således som Columbusægget, når det gjaldt om at markere, at industriel formgivning ikke bare i realiteten, men også formelt og ideelt set var forskellig fra både kunsten og håndværkets praktiske, intellektuelle og kreative problemløsning. Samtidig var der også allerede på dette tidspunkt en betydelig spændvidde og kompleksitet i designbegrebet i kraft af indoptagelsen af både den europæiske og den amerikanske designforståelse. Man har derfor siden forholdsvis frit inden for begrebets ramme kunnet knytte an til idealistiske eller opportunistiske retoriske figurer, bevæge sig fra hævde af æstetisk autonomi til fordringer på kommercialisme, demonstrere ansvarlighed og purisme eller tilskynde forbrugs-hedonismen, gøre krav på at tjene både almenvellet og markedet.

Den danske reception af *design*

Konceptualiseringens problem

Design optræder overhovedet ikke i Danmark, før vi er vel inde i det 20. århundrede. I 30'erne og 40'erne optrådte det sporadisk, når man refererede udenlandske omtaler af hjemlige kunsthåndværks- eller kunstindustriprodukter.

Poul Henningsen, som fra 1926 til 1928 med tidsskriftet *Kritisk Revy* markerede standpunkter på produktformgivning, der i lighed med de centraleuropæiske avantgardebevægelser brød radikalt med etablerede forståelser, stod således med samme terminologiske problemer, når det gjaldt om at positivere og profilere den nye opfattelse af produktformgivning med vægt på ibrugtagelse af nye materialer, konstruktiv nytænkning, forenkling, abstraktion, industriel producerbarhed og moderne æstetik. Ligesom Le Corbusier kunne han ikke umiddelbart løse paradokset og forsøgte sig med pointerende tilføjelser som *reel Industrikunst* og *virkelig Kunstindustri*³⁶. Ved indgangen til 30'erne vandt begrebet *funktionalisme* indpas i Skandinavien som betegnelse for teorikomplekset og den tilsvarende formgivningspraksis. Og andre, mindre polemiske betegnelser kom også i spil, eller havde været det forudgående, som eksempelvis *brugskunst* og *anvendt kunst*. *Design* optræder således ikke som historisk begreb i mellemkrigstiden. Benytter man *design* som deskriptivt begreb, er det imidlertid alligevel rimeligt at tale om et dansk designbegreb i denne periode, idet den forståelse af produktformgivning der optræder, i det væsentligste er i overensstemmelse med det centraleuropæiske idékompleks, som også tilbageskuende og deskriptivt kategoriseredes som *design* efter det internationale designbegrebs udkrystallisering. Helt på linje med avantgardebevægelserne syd for grænsen rådede man i Danmark over indholdssiden til designbegrebet, men var endnu ikke i stand til at etablere det som begreb, da det ikke kunne knyttes sammen med et distinkt udtryk.

I denne forbindelse bør det fremhæves, at den danske reception af avantgardebevægelsernes ideer og manifestationer var stærkt reserverede. Læser man eksempelvis Poul Henningsens anmeldelse af Le Corbusiers *Vers une Architecture* i 1926, kan den sikre kritik og vurdering kun forekomme på grundlag af et etableret og afklaret sæt af moderne værdier og holdninger til produktformgivningens problematik³⁷. Når der kan være grund til at fremhæve dette forhold, skyldes det, at modernismens udvikling i en

³⁶ Dybdahl, Lars: ””Virkelig kunstindustri” – dansk industridesign i mellemkrigstiden”. *Argos*, Nr. 6, 1988, s. 49-74

³⁷ Henningsen, Poul: ”Le Corbusier”, *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 1., 1926. s. 50-55

række sammenhænge fremstilles i en stærkt forsimplet historik som en diffusion af Bauhaus-idéer og -forholdemåder³⁸. Det vil højst sandsynligt vise sig mere rimeligt at beskrive udviklingen som en række parallelløb, hvor mindre grupperinger i diverse nationer reagerede på lignende vis på nogenlunde sammenfaldende historiske omstændigheder, selvfølgelig med viden om og opmærksomhed på hinanden. Udviklingen er imidlertid forsat kun rudimentært udforsket³⁹. Nærmere historiske undersøgelser vil formodentlig kunne vise, at en særlig skandinavisk omarbejdning og udvikling af tanker og forholdemåder først undfanget i regi af Der Deutsche Werkbund har haft større betydning for designforståelsen i mellemkrigstiden end import af idéer fra Bauhaus.

Design og funktionalisme

Først efter Anden Verdenskrig begyndte *design* så småt at trænge sig på. Som nævnt var der på dette tidspunkt en betydelig spændvidde i *design*, hvor det samfundsmæssige ræsonnement og saglig eller funktionel problemløsning udgjorde den ene pol og det erhvervsøkonomiske ræsonnement og flygtige formvariationer og -fornyelser den anden pol. Designbegrebet var derfor på en lang række punkter ikke så lidt af en udfordring for den *funktionalisme*, som stadig stod stærkt her til lands, selvom det efterhånden var i en noget mere afdæmpet og pragmatisk udgave end den, der blev lanceret i *Kritisk Revy*-dagene. Denne afrundede og smidiggjorte funktionalisme var det, at Kay Fisker, mangeårig professor ved Kunstakademiet i København, både søgte at stadfæste og fastholde i sine forelæsninger omkring 1950 om *Præfunktionalismen*. Han fremsatte her idéen om en særlig dansk ”funktionel tradition”, som ifølge ham forudgreb avantgardebevægelsernes ideer med flere årtier og i øvrigt udmærkede sig ved at være langt mere afdæmpet og baseret på sund fornuft frem for formalisme⁴⁰.

Et indlæg i LP-Nyt, Louis Poulsens & Co.s temmelig uortodokse virksomhedspublikation redigeret af Poul Henningsen, giver et udmærket indtryk af den konceptuelle sammenhæng og det sæt af holdninger og værdier, som ordet *design* skulle komme til at fungere i. Under titlen *Om formgivning af industriprodukter* leverede Børge Glahn i 1946 et glødende forsvar for det hjemlige funktionalistiske tankesæt, idet han antciperede, at tendensen i efterkrigsproduktionens omlægning kunne tage en uheldig drejning. Adressen var amerikansk *industrial design*, men artiklen rummer ikke den anti-

³⁸ se. f.eks. Jørgensen, Stine Hedegaard: *Brugercentreret design*, Kbh., Konsortiet for brugercentreret design, 2003, s. 21

³⁹ ”A Challenge!” (Editorial), *Scandinavian Journal of Design History*, Vol. 13, 2003, s. 5

⁴⁰ Fisker, Kay: *Præfunktionalismen*, (Et kompendium), Kunstakademiets Arkitekturskole, 1950

amerikanisme og anti-Hollywoodisering, som havde været fremtrædende i 30'ernes kulturkamp. Han skrev bl.a.:

”Nu begynder gaderne at fyldes med biler, dejlige blanke og skinnende ting. Fredsproduktionen er allerede i fuld sving. Man er gaaet i gang med civilkøretøjerne og luksusbilerne. De nye modeller vurderes af sagkundskaben. Gearet, motorens ophængning og hvad ved jeg, gøres til genstand for indgaaende faglig kritik. Men formerne?! Ja, de accepteres i reglen, som man accepterer en ny hattemode. Amerikanerne lægger for med de mest outrerede eksempler. De engelske biler præges stadig af en vis konservatisme, og jeg synes, det er ærligere.”⁴¹

og slutter af:

”Det er af stor vigtighed, netop i denne periode, vi nu går ind i, at tingene gribes rigtigt an fra starten, og at formgivningsproblemerne ikke reduceres til at kunne klares ved at klæbe en lækker letmetalskal udenpaa tingene. For ellers kan vi jo ærlig talt ligesaa godt holde fast ved dampmaskinen med kanelurer og kapitæler - den er da i hvert fald kla'sisk.”

Endvidere tyder det forhold, at Børge Glahn ganske enkelt benyttede *formgivning* og ikke fandt anledning til at distancere eller positionere ordet i forhold til *design*, på, at det endnu ikke spillede nogen rolle her til lands og blot kunne oversættes. I Sverige introduceredes *industrial design* angiveligt netop dette år og oversattes til *industriell formgivning*⁴². Det første eksempel på anvendelse af *design* i professionel sammenhæng, uden at det oversættes til formgivning eller lignende, der har kunnet opdrives, er først fra 1952. Det progressive og ofte højst kritisk indstillede *A5 - meningsblad for unge arkitekter* bragte da et foredrag af Hugo Weber i oversættelse. Foredraget havde tidligere på året været afholdt på ”Design education” sommerskolen i Oslo. Hugo Weber var amerikaner, men vel at mærke ikke af en hvilken som helst observans i designspørgsmål. Han angives at være kunstner og designer fra *Chicago Institute of Design*, altså højborgen for klassisk, modernistisk, europæisk designtænkning i USA. Her står vi altså over for en af de linjer, hvor europæisk avantgardetænkning om produktformgivning flød tilbage til kontinentet fra USA, nu under etiketten *design*. Det var derfor ikke videre problematisk for *A5* at

⁴¹ Glahn, Børge: ”Om formgivningen af industriprodukter”, *LP & Co Nyt*, 28. Juli 1946, s. 479-481

⁴² Frick, Gunilla: *Design – definition och function*, (<http://www.arthist.lu.se/design/Design.Gunilla.html>)

viderebringe Webers synspunkter, der på ingen måde udgjorde en udfordring for det funktionalistiske tanke-sæt.

Han sagde bl.a.:

”Hvad mener vi med ”design” og ”designing”? Moderne semantikere har gjort os opmærksom på ordenes ændrede betydning i en ændret verden. Det er lettere at pege på hvad vi ikke mener med ”design” for at bortrydde de værste misforståelser. Vi mener ikke dekoration eller det at skabe smukke mønstre, vi mener hverken stil eller strømlinie eller anden form for blot udvendig behandling af genstande til salg eller brug. Formgivning betyder mere end blot det at beskæftige sig med tingenes overflade.”

og senere:

”Hvad betyder ”design” på denne baggrund? Hvad er ”designing’s” virkefelt i dag? Der tales meget om en såkaldt ”industrial design” især i U.S. A. Det stærkt konkurrerende marked har medført, at man mener, at ”design” er et træk for at holde forbrugernes appetit levende. De fleste af dens frembringelser er temmelig kunstige og er kun modeluner, der har lidt at gøre med sund planlægning og samfundsnytte”

Med Hugo Webers indgriben over for spændvidden i *design* og insisteren på en begrænset betydning af idealistisk og ansvarligt tilsnit var vejen banet for anvendelse af ordet i Danmark.

”Designernes århundrede”

Et indlæg i *Dansk Kunsthåndværk* af Lars Thirslund fra 1954 viser, at *design* to år senere havde vundet nogen indpas, og at aktører i feltet så småt kunne og var begyndt at identificere sig med eller blev identificeret med begrebet. *Design* var dermed begyndt at spille en rolle i tilknytning til differentieringer og antagonismer inden for designinstitutionen af ældre eller nyere dato og af mere eller mindre latent eller udtalt karakter forudgående. Anledningen til Lars Thirslunds indlæg var Kunsthåndværkets forårsudstilling samme år, hvor han var kritisk over for censurformen og den orientering, som udstillingen manifesterede som følge deraf. Kritikken formede sig som en polemisering i forhold til en artikel af Finn Juhl i udstillingskataloget med titlen *Designernes århundrede*, hvilket også afstedkom dobbeltindlæggets to overskrifter,

henholdsvis *Kunsthåndværkerudstilling i "designernes århundrede"* og *"Kunsthåndværkerudstilling" i designernes århundrede*. Lars Thirslunds anke mod udstillingen bestod i, at den var "meget lidt en kunsthåndværkerudstilling, men tilhørte så meget desto mere designeren, at man er tilbøjelig til at tro, at Finn Juhl's postulat i artiklen faktisk allerede har gyldighed". Han anerkendte industrialiseringen som en positiv udvikling i teknisk og social forstand og dermed også fremkomsten af "designere", men fandt at det indtryk af feltets beskaffenhed, som udstillingen måtte efterlade, var tendentielt og fortegnet:

"Kunsthåndværkets forårsudstilling 1954 var en eklatant sejr for arkitekt- og industrifløjens inden for vor forening, mens den anden kunstnerfløj og håndværkerfløj synes uhjælpeligt distanceret, og jo efterhånden må forekomme publikum at hænge ved som et blot og bart fortidslevn, udviklingen for skams skyld endnu ikke har set sig i stand til at ryste af"⁴³

Lars Thirslunds indlæg var i udgangspunktet baseret på en bred opfattelse af feltet, spændende fra "industri" til "rent ud kunst", hvorfor han opponerede mod det, han oplevede som en bestræbelse på at indsnævre feltet og udgrænse sidstnævnte pol:

"Det er meget almindeligt i designerkredse at antyde, at formgivningsarbejdet i industrien er helt forskelligt fra det i kunsthåndværket, og at produkterne derfor må bedømmes forskelligt. Det første er kun delvis rigtigt – det sidste er helt forkert. Al kunstnerisk form, ligegyldigt om den er skabt som fri kunst, som kunsthåndværk eller som kunstindustri, kan og skal kun vurderes som form. Hvor meget besvær den kan koste i fremstilling, om hænder eller valser har ydet den kraftigste indsats i processen, har kun betydning, dersom disse ting indgår som et bevidst forklarende moment i den æstetiske udformning, (det kan de nemlig meget godt gøre)"⁴⁴

På trods af denne principielle kontinuitet antciperede han, at den faktiske udvikling i sidste ende ville medføre en negligering af kunstneriske og æstetiske momenter i feltet og de brugsgenstande, som hidrørte herfra, idet han mente at kunne konstatere, at "arkitekt- og industrifløjens" resultater hidtil kun havde honoreret "minimumskrav", som knyttede sig til "produktionsmæssige faktorer (nye og gamle) og til tingenes praktiske brugsværdi".

⁴³ Thirslund, Lars: "'Kunsthåndværkerudstilling' i designerens århundrede II", *Dansk Kunsthåndværk*, Nr. 27, 1954, s. 86

⁴⁴ *Ibid.* s. 87

Som det fremgår, kom forfatteren på banen som forsvarer for ”kunst”, ”kunstnere”, ”kunsthåndværkere” og ”kunsthåndværk”. På trods af at den eksplicitte hensigt var at imødegå tendenser til dominans og differentiering i feltet, levede forfatterens indignerende positionering, som benyttede sig af ironiserende og sarkastiske distanceringer i forhold til modparten, kun ringe mulighed for tilslutning til andet end den forfægtede position og dermed etiketterne ”kunst” og ”kunsthåndværk”. Distanceringerne fastholdt tilsyneladende allerede etablerede antagonismer i forhold til ”arkitekter” og ”kunsthåndværkerarkitekter” og bidrog til nye i forhold til ”designere”, ”formgivere”, ”tegnebordseliten” og ”industriformgivere”. På trods af denne retoriske grøftegravning, som i nogen grad underløb intentionen, efterlader indlæggene ingen tvivl om, at Lars Thirslunds forhåbning til at de principper, som han så krænkede i samtidens praksis, faktisk kunne udfoldes og harmoneres i industrielt tilvirkede genstande og miljøer. Han fremhævede eksempler herpå hos Arne Jacobsen, Raymond Lowey og George Nakashima. Han forestillede sig dog næppe, at det skulle kunne blive under etiketten *design*, som indlægget bidrog til at give en udpræget negativ valør:

”Denne udvikling gør, at også jeg finder det naturligt, at man i år havde lavet arrangementet med industrivarerne, selvom så resultatet blev ”design” – fra ende til anden. For det var det jo: Plakaten var design og for resten kedelig. Kataloget var design – og for resten dødkedeligt. Design in Scandinavia er efter fotografierne at dømme noget af det mest designede i hele verden, og endelig var størstedelen af de udstillede varer: Design – design, design.”⁴⁵

Industriel formgivning - Industriel design

Under indtryk af Lars Thirslunds negative prægning af *design*, som givetvis både har bundet an og bidraget til stillingtagen over for begrebet inden for designinstitutionen, er det ikke overraskende, at der skulle gå nogle år endnu, før nogen i Danmark vovede skridtet og udelukkende og eksplicit identificerede sig med *design*. Ikke engang da en gruppe med Erik Herløw i spidsen i 1954 dannede *Selskab for Industriel Formgivning*, som var det hidtil mest merkantilt indstillede og industrivenlige initiativ, var tiden moden til at benytte *design* i navnet. Selskabet og Erik Herløw må alligevel betragtes som hovedkræfterne bag introduktionen af designbegrebet, men det er først ved indgangen til 60'erne, der for alvor begynder at ske noget. I 1959 udsendte Selskabet folderen *Industriel formgivning - Industriel design*. Den lidt ubeslutsomme titel kunne tyde på, at man stod midt i

⁴⁵ Ibid. s. 86

vadestedet. I 1960 faldt loddet imidlertid ud til fordel for *design*. Her etableredes en linje i industriel design på Kunstakademiet under Erik Herløws ledelse. *Formgivning* er flere gange siden forsøgt relanceret som en bredere samlebetegnelse for kunstindustriel, kunsthåndværksmæssig og industriel formgivning, men det slag synes også tabt, nu hvor det brede designbegreb har vundet stærkt frem også i Danmark.

Selskabets aktiviteter i løbet af 50'erne var rettet direkte mod industrien og havde til hensigt at gøre opmærksom på designernes potentielt store betydning i relation til decideret industriel produktion. Man gav appellen vægt ved at fremhæve designmomentets betydning for virksomhedernes konkurrenceevne. Man nedtonede derfor betydningen af designernes håndværksmæssige og kunstneriske færdigheder og fremhævede i stedet evnen til at analysere markedsbegreb og koordinere virksomhedens administrative, tekniske og markedsførings-funktioner. Det fremhævedes, at denne kompetence var afgørende og relevant på alle formgivningsområder; ”brugsartikler, værktøj, produktionsmaskiner, transportmidler, møbler eller andre produkter, som mennesker betjener sig af”, som det hed i folderen.

Lanceringen af denne designforståelse betegner dog ikke noget afgørende brud med den klassisk-moderne funktionalisme. Den udgør nærmere en ny position inden for det etablerede designparadigme, som derved videreudvikledes. Pointeringen af designs industrielle virkefelt med den identifikatoriske betegnelse *industriel design* betød ikke en accept af kalkulerende formgivningsaktiviteter som f.eks. kommercielt betingede og salgstimulerende formvariationer. Design var forsat ideelt set en afvejning af funktionelle, produktionsmæssige og æstetiske krav med slutbrugerens behov i højsædet. Designeren fremstilledes derfor fortsat som den kapacitet, der kunne sikre, at både forbrugernes og producentens berettigede krav kunne forenes i produkter af høj teknisk, brugsmæssig og æstetisk kvalitet.

Selskabets aktiviteter var derimod et anslag mod et centralt dogme i dansk designtænkning, især på længere sigt, nemlig den opfattelse at den uomgængelige forudsætning for industriel produktformgivning var designerens oplæring i og beherskelse af kunsthåndværksmæssige kompetencer. Dette dogme var ikke en del af det funktionalistiske gennembrud ved tredivernes indgang. Det var snarere et resultat af den tidligere omtalte afrunding og neddæmpning af funktionalismen. Da funktionalismen programsattes var det fremdeles knapt med opgaver uden for de traditionelle kunstindustrielle og kunsthåndværksbaserede virksomheder. Det var forsat her, der var brug for formgivere. Industrien i øvrigt stillede sig i vid udstrækning afvisende over for den funktionalistiske designpraksis og designkompetence umiddelbart efter lanceringen i

20'erne og 30'erne. Nogle af de første designmanifestationer findes således også i regi af de siden så heroiserede møbeludstillinger i Københavns Snedkerlaug, hvor funktionalistisk indstillede arkitekter og snedkermestrene, som henholdsvis var uglesete og pressede af den fremvoksende møbelindustri, indgik alliance. For de førstnævntes vedkommende for at opnå faglig anerkendelse, for de sidstnævntes for at overleve i den nye konkurrencesituation, hvor den tekniske udvikling havde gjort det muligt for møbelindustrien at mangfoldig- og billiggøre de førhen så eksklusive stilmøblelementer, som møbelsnedkerne havde været ene om at udføre. Alliancen kom i stand ved, at designerne blødte op på standardiserings- og anonymiseringstemaet og leverede individualiserende forlæg til enkeltstående eller meget begrænsede produktioner, hvor snedkermestrene til gengæld opgav de stiliserende og historiserende formgivningsstrategier og benyttede moderne og enkle former i stedet. Alliancen lykkedes i kraft af et mondænt publikums efterspørgsel og sikrede derved dels designerne kulturel anerkendelse, dels udskydelse af møbelsnedkernes uundgåelige erhvervsmæssige marginalisering. Konstellationen betød en kraftig orientering af designkompetencen i kunsthåndværksmæssig retning med konsekvenser for dansk designpraksis og identitet, som forsat gør sig gældende. Ikke mindst som følge af idiomets gennembrud og den derpå følgende eksportsucces i den internationale designoffentlighed ved indgangen til 50'erne, hvor Danish Designs "bløde" eller "konservative" modernistiske tilsnit nød modemæssig højstatus for en årrække. Endvidere har det været af stor betydning for fastholdelsen af kunsthåndværksparadigmet, at det har haft et par stærke bastioner på uddannelsesinstitutionerne, dels i København, dels i Kolding.

En *industriel design* -linje og en *kunsthåndværks* -linje har altså reelt eksisteret side om side med mere eller mindre udtalte antagonismer inden for rammerne af den funktionelle, danske tradition siden midten af 50'erne. I 1971 sammensluttedes *Selskab for Industriel Formgivning* og *Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk* til *Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk og Industriel Design*, men opsplittedes igen allerede i 1975. Angiveligt fordi interesse modsætningerne alligevel viste sig for store. De to linjer eksisterede herefter jævnbyrdigt side om side uden de store problemer endnu en årrække. Men med oprettelsen af *Dansk Design Center* i 1977 - en udløber af *Selskab for Industriel Formgivnings* aktiviteter - som en selvejende institution med tilskud fra industriministeriet havde man et fingerpeg om, i hvilken retning udviklingen herefter skulle gå. Det var efterhånden lykkedes at slå fast, at *design* kunne få nationaløkonomisk betydning, og op igennem 80'erne og 90'erne steg den politiske bevågenhed på produktformgivningsområdet, hvilket klart faldt ud til *industriel design*- linjens fordel. Som resultat af den politiske bevågenhed

kom uddannelsesinstitutionerne under pres fra de bevilgende myndigheder, der ønskede undervisningen tilrettelagt, så den i højere grad kvalificerede eleverne til at varetage decideret industrielle designopgaver. Begge institutioner kom da også i løbet af 90'erne til at skifte navn, henholdsvis fra Skolen for Brugskunst til Danmarks Designskole og fra Kunsthåndværkerskolen i Kolding til Designskolen Kolding.

”At man ikke kan holde sig til det danske sprog”

Den danske designinstitution kan i det store og hele siges at have efterstræbt og demonstreret de samme forholdemåder, holdninger og værdier, som knytter sig til designbegrebets indhold i den internationale designoffentlighed fra 1930'erne og frem. Men man har været tilbageholdende over for selve ordet *design* pga. de kommercielle betydningsdimensioner, begrebets udtryksside allerede omfattede fra den amerikanske streamlineperiode. Eksempelvis afviste den i dag så berømmede ”designer” Arne Jacobsen, mens han levede, selv at identificere sig med begrebet. I et portræt produceret af Danmarks Radio i forbindelse med hundredeåret for hans fødsel, hvor der benyttedes interviewmateriale fra 1964 og 1969, stødte man på følgende passus i forbindelse med en redegørelse for forbilledet Mies van der Rohe:

”Hans berømte, lidt senere, Barcelonastol, den kender vi jo alle og synes jo er forbilledlig og i høj grad anvendelig den dag i dag. Det var ikke sådan noget tilfældigt pjat, som meget ofte laves ... som kaldes »design« og »designeri«. Så bruger man endda det her mærkelige ord ... det engelske ord »design«. Jeg har været ude for så mange gange, at folk siger »Hvad har De designet i dag?« Det synes jeg lyder så grusomt. At man ikke kan holde sig til det danske sprog”⁴⁶

Hvilket dansk udtryk Jacobsen foretrak, fremgår ikke, men det har formodentlig været *formgivning*. Selv Erik Herløw, som var en af de drivende kræfter bag receptionen af og identifikationen med det internationale professionelle designbegreb i 1950'erne, var langt hen ad vejen ikke interesseret i at lægge sig for konsekvent ud med den hjemlige afvisende holdning til *design*. I 1976 skrev han således:

”De fleste opfatter designvirksomhed (nogle kalder det formgivning) som noget der mest har at gøre med en ydre æstetisk formgivning, som man kan tilføje produktet i sidste øjeblik, når alle andre faktorer: konstruktion, materiale, funktion og priser er bestemt. Megen designvirksomhed standser da også, når dette mål er

⁴⁶ Arne Jacobsen 100år, Danmarks Radio, 2002

nået, og industrien er ofte tilfreds, når et heldigt salgsresultat foreligger. Design praktiseret ud fra denne begrænsede målsætning resulterer ofte i fremstilling af meningsløse produkter, der i al for stor udstrækning præger vore omgivelser, vort daglige arbejde og vor fritid”⁴⁷

Som et kuriosum kan det nævnes, at Victor Papanek, der opholdt sig en periode som gæsteprofessor ved Kunstakademiets Arkitektskole i København i 1970'erne og siden blev en central figur inden for bæredygtigt og socialt design, flere gange har fremhævet sit skandinaviske inspirerede *form-giving* som et alternativ til *design*⁴⁸.

Pragmatik

I ovenstående historik fokuseredes der udelukkende på sammenknytningen af ordet *design* og diskursen om og praktiseringen af produktformgivning som en specialiseret og efterhånden også professionaliseret erhvervs- og uddannelsesaktivitet.

Betragter man ordet *design* under et, samtidigt og på tværs af forskellige områder i offentligheden som helhed, som det blev forsøgt i afsnittet ”Problematik”, må man konstatere, at selvom den professionelle udmøntning af begrebet som ledende faglig term både er langstrakt og foregår med konsekvens og konsistens, kan man ikke med rimelighed sige, at der her er et autentisk eller uantasteligt designbegreb, som kan benyttes til autoritative indgreb i den aktuelle semantiske forvirring og begrebets hyperkompleksitet. Udviklingen synes ikke at have karakter af en almengørelse og forvanskning af designinstitutionens - eller rettere én enkelt position i designfeltets - oprindelige designbegreb. Industriel design-begrebet har givetvis bidraget til det aktuelle designbegreb, men ikke alene. Der er flere andre betydelige udviklingslinjer på spil. Bevægelsen må nærmere karakteriseres som en udvikling, hvorunder designinstitutionens designbegreb har fået følgeskab af flere og flere supplerende og divergerende designforståelser.

Denne antagelse vil danne grundlag for nærværende afsnit. Den beror på følgende teori om forudsætningen for et begrebs hyperkompleksitet:

⁴⁷ Herløw, Erik: ”Om design”, Grete Jalk & Eskild Pontoppidan: *Om produktudvikling*, København, Teknologisk Instituts Forlag, 1976, s. 28

⁴⁸ Papanek, Victor: *The Green Imperative – Ecology and Ethics in Design and Architecture*, London, Thames & Hudson, 1995, s. 53 & 54

”Intet begreb kan begynde sin karriere som hyperkomplekst; men det kan blive det, såfremt to betingelser begge er opfyldt. For det første skal det i sin historie få anvendelse i to eller flere klart adskilte kontekster, hvor det kan undergå forskellige og måske modsatrettede specialiseringer, indsnævringer og udvidelser. Og for det andet skal de derved etablerede, i og for sig klart forskellige begreber, igen bringes sammen i en fælles kontekst, hvor de – dels i kraft af deres fælles rødder, dels i kraft af den almindelige og nådige ubevidsthed over for logiske modsigelser, dels i kraft af at de faktisk på mere eller mindre ubevidst plan komplementerer hinanden – kan udgøre en enhed både på trods af og på grund af deres forskellighed”⁴⁹

Antagelsen er endvidere, at der kan udpeges tre sådanne klart adskilte kontekster, som udgør hvert sit semantiske felt⁵⁰.

Model: Designbegrebets tre semantiske felter

	Design som hverdagsbegreb	Design som term	Design som kategori
Felt:	hverdagsforståelsen	professionel forståelse	deskriptiv-analytisk forståelse
Hvem?	hverdagsbrugeren aktører inden for mediernes kommercielle aktører	professionelt engagerede - // - interesserede	designforskeren/analytikerens
Brug:	opportunistisk	normativ	teoretisk funderet/reflekteret
Karakter:	attraktivitet	eksklusivitet (eksemplarisk)	repræsentativitet signifikans
Hvorfor?	attraktivt/status	monopolisering positionering	viden & erkendelse
Konsekvens?	betydningsekspansion	betydning afgrænses	betydning ekspliciteres & reflekteres

⁴⁹ Fink, op.cit. s. 22

⁵⁰ Jensen, Johan Fjord: ”Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed”, Hans Hauge & Henrik Horstbøll (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1988, s. 163

Hvor?	offentligheden presse og medier praktisk-produktive fag kommerciel kontekst	den professionelle offentlighed professionelle institutioner højere læreanstalter	den akademiske offentlighed højere læreanstalter
Status:	positiv	omstridt (kamp ml. positioner)	analytisk

Modellens tre kontekster lader sig udskille, fordi der kan identificeres forskelligartede funktioner, mekanismer, værdier og holdninger, som sætter rammen for brugen af *design* og dermed konstituerer et relativt autonomt semantisk felt. Modellen er kommet i stand på grundlag af den anvendelse af *design*, man har kunnet iagttage omkring årtusindeskiftet. Modellen refererer således primært til en dansk kontekst, men det antages, at den i varierende grad vil kunne appliceres på forløb og strukturer i anvendelsen af *design* i moderne, vestlige samfund fra det 20. århundredes midte og frem. I det følgende redegøres der nærmere for konteksternes og de tilknyttede semantiske felters beskaffenhed hver for sig med inddragelse af eksempler på konkret sprogbrug, hvor *design* har indgået.

***Design* som hverdagsbegreb**

Den hidtil uset intense cirkulation af ordet *design*, man kunne iagttage omkring årtusindeskiftet, havde flere manifestationsformer. Det kom til udtryk i talesproget, på tryk og i det offentlige rums skiltning f.eks. i form af butiksnævne. Udviklingen tog fart op igennem 90'erne, hvor *design* med stigende intensitet begyndte at optræde i både den fine og den populære afdeling af den kulturelle offentlighed for så omkring årtusindeskiftet at blive allestedsnærværende i offentligheden i det hele taget. *Design* blev en fast del af hverdagssproget på linje med en lang række andre engelske låneord. Et bemærkelsesværdigt gennembrud, efter at *design* i omkring et halvt århundrede havde været et gennemgående element i en forholdsvis snæver og sluttet erhvervsmæssig og faglig specialoffentligheds terminologi. Som allerede anført er der en række tegn på, at det vil være fejlagtigt at beskrive udviklingen som en udbredelse og almengørelse af den danske designinstitutions designbegreb, for så vidt det overhovedet er rimeligt at tale om et enkelt eller samlet sådant. Kilden til designbegrebets gennemslag skal efter alt at dømme snarere søges i den stadig mere angloficerede, globale populærkulturelle offentlighed, hvor *design* f.eks. er fast spaltestof i det, der går under samlebetegnelsen "livsstilsmagasiner" inden for musik, beklædning, bolig og biler. Hverdagens designbegreb og det professionelle designbegreb - *design* som en term inden for designfagets terminologi - er så

forskellige, at de for så vidt med rimelighed kunne betragtes som to forskellige begreber på trods af, at de altså deler udtrykssiden *design*. Men lader man i stedet den præmis, som er valgt her, være gældende, at *design* er et begreb med en enorm spændvidde, der omfatter mange og iblandt modstridende og ligefrem antagonistiske betydningsdimensioner, fremhæves der nogle interessante forskelle mellem hverdagens og den professionelle brug af ordet, som peger på forskellige motiver, mekanismer og konsekvenser.

Hverdagens og det professionelle designbegreb har eksisteret side om side det meste af den periode, ordet *design* har optrådt i Danmark. Konsulterer man *Ordbog over det danske sprog*, henvises der til Politiken den 3. maj 1941 som det første kendte eksempel på brug af ordet *design* i almindelig offentlig sammenhæng. Ordet benyttes i sætningen ”Design for Gentlemen” i en annonce for herrebeklædningsmagasinet Sct. Jørgen, der anpriste sig selv som ”Nyeste mondæne magasin”⁵¹. Annoncen var naturligvis som helhed lagt an på at skabe et indtryk af butikken som stedet, hvor man kunne erhverve beklædning efter de seneste modestrømninger. Selvom forretningens navn var sat med gotiserende typografi, gik de af modens strømpile, som man forsøgte at knytte an til, i angelsaksisk retning. Annoncen viste to herrer i ”Sports-Composé”, der karakteriseredes nærmere som udtryk for at: ”Den elegante Ungdom Verden over ønsker en særpræget individuel Paaklædning. – Vi har de nyeste Faconer efter U.S.A.”, ligesom man rådede over et ”Righoldigt Udvalg i engelske, skotske og irske Stoffer”. 1942 er godt en halv snes år, før *design* vandt indpas i professionel sammenhæng. *Design* benyttedes ikke i annoncen for at markere professionalisme, ansvarlighed og en særlig etisk stillingtagen til produktformgivning, som det ville have været tilfældet med den professionelle term. *Design* benyttedes først og fremmest for at bidrage til annoncens stemning af anglofili, aktualitet og individualitet. Måske endda med et element af subversion i betragtning af besættelsen.

Design og/eller mode

I hverdagens sprogbrug har *design* perioden igennem været et ukompliceret og decideret plusord. Hverdagens designbegreb er således sammenfaldende med det, der tidligere også karakteriseredes som ’det populærkulturelle designbegreb’. Dette designbegreb signalerer værdier med kulturel og kommerciel højstatus som kreativitet og ekspressivitet og måske frem for alt aktualitet. Hverdagens designbegreb er omtrent kommutativt med modebegrebet ved den fælles markering af attraktivitet i kraft af påskønnede værdier som variation, fornyelse, forandring, foreløbighed og samtidighed. Et forhold der sandsynligvis

⁵¹ *Politiken*, 3. maj 1941, s. 3

har bidraget betydeligt til denne betydningsdimensions fortsatte dominans i hverdagens designbegreb er, at modeskaberne inden for haute couture, og dermed beklædningsformgivere i det hele taget, ikke længere benævnes sådan, men har taget designbegrebet til sig og nu omtales som *designere*.

Ved affiniteten til *mode* stikker hverdagens designbegreb voldsomt af fra det professionelle designbegreb. Faktisk er der en langstrakt tradition for at positivere design igennem negativ skildring af modefænomenet og kommerciel produktformgivning fra professionelt hold, som vi skal se et eksempel på nedenfor. I sådanne positioneringer tages der typisk afstand fra modeformgivningens tilbøjelighed til at lade det flygtige have forrang for det tidløse, dens tendens til at tilsigte foreløbige løsninger frem for endelige eller varige løsninger, dens direkte appel til umiddelbar og følelsesbetonet involvering frem for saglig og distanceret kalkulerende, dens praksis med at dyrke pludselige ønsker frem for velbegrundede behov og dens grundlæggende tilskyndelse og udnyttelse af kortsigtede repræsentative og statusbetingede forbrugsmotiver på bekostning af praktisk funktionalitet og langsigtet nytteværdi. Fra et professionelt designsynspunkt kan og skal design følgelig udmærke sig ved at honorere de værdier, som mode svigter i denne modstilling.

Hverdagens brug af *design* forekommer fuldstændig anarkistisk og opportunistisk. Ordet benyttes tilsyneladende i enhver sammenhæng, hvor man øjner mulighed for en positiv effekt blandt lægmænd. I forbindelse med betegnelsen ”lægmænd” skal det bemærkes, at den tendentielt implicerer professionel patent på ordet *design*. Betegnelsen benyttes imidlertid kun for at markere, at vi her har at gøre med aktører, som ikke har særlige uddannelsesmæssige, institutionelle eller traditionelle forudsætninger for at benytte *design*. Det betyder vel at mærke ikke, at lægmændsaktøren ikke er i sin gode ret til at benytte *design*, som han nu finder det hensigtsmæssigt og ladsiggørigt, i lige så høj grad som den professionelle aktør. Der gives ikke patent på ord. I hvert fald kun ganske få ord og dertil kun i ganske særlige brugssammenhænge, nemlig i forbindelse med titler. *Design*'s betydningsekspansion udgør derfor en problematik, over for hvilken forsøg på afklaring gennem autoritative definitioner eller formelle øvelser vil være futile. Ordet er i cirkulation og står til fri disposition. Den eneste hensigtsmæssige sproglige strategi er p.t. gennem forklarende tilføjelser at eksplicite og nuancere, hvad man mere præcist mener, og hvilke forhold og fænomener ens udtalelser faktisk har relation til og relevans for. Med mindre man altså foretrækker at holde betydningen svævende og blot drage fordel af selve ordets positive signalværdi.

Den kommercielle prægning af *design*

Den øgede cirkulation af *design* og derpå følgende semantiske ekspansion synes uden for medierne især at være pågået i detailhandlen, blandt mindre erhvervsdrivende inden for servicefagene, i den grafiske branche og inden for markedsførings- og reklameverden. I øvrigt er det inden for de to sidstnævnte områder, man især har kastet sig over forretningsmulighederne i hjemmesideformgivning, hvilket også må påregnes at have bidraget betydeligt til ekspansionen i og med pionerfasens fokus på *web-* og *multimediedesign*.

Som et typisk eksempel på hvordan man inden for detailhandlen har taget *design* i brug, kan nævnes en cykelforretning, som først i 90'erne etablerede sig under navnet Design Cykler⁵². Forretningen profilerede sig i opstartsfasen på at forhandle cykler under eget navn fra en adresse i det centrale Odense i stedet for at præsentere et udvalg af mærker fra kendte cykelproducenter. I dag har det udviklet sig til en kæde med forretninger i Odense, Svendborg, Kolding og Esbjerg. Man tilbød oprindeligt mere individuelle løsninger end cykelfabrikanternes standardmodeller. Dels i kraft af at forretningen som udgangspunkt benyttede stel med egen farvesætning og navnetræk, og dels i kraft af at man rådede over et rigt udstyrssortiment ud over det almindelige, f.eks. skærme af finer, som kunne kombineres og monteres efter kundens ønske.

Ud over at betegne eller signalere modestatus i hverdagssammenhæng synes ordet *design* også i sig selv at have været på mode i en årrække. *Design* vandt først for alvor indpas i hverdags sproget i løbet af 1990'erne. Så sent som i 1980 hed en artikelserie i Bo Bedre "De formgiver vores hverdag"⁵³. Frem til dette tidspunkt optrådte *design* i Bo Bedre hovedsageligt i annoncerne. Overvejende når et annonceret møbel søgtes tilført ekstra salgssappel gennem attribution af navnet på en kendt møbelarkitekt. *Design* hidrørte på dette tidspunkt primært fra den kommercielle kontekst. I takt med at Bo Bedre i løbet af 80'erne afviklede den kritiske oplysningstradition og i højere grad antog karakter af et decideret livsstilsmagasin, vandt *design* også hyppigere og hyppigere indpas.

Selve ordet *design*'s modestatus og den ekspanderende interesse for de kreative, ekspressive og individuelle aktiviteter, som ordet i nogle henseender kan henvise til, har tilsyneladende medført en slags sneboldeffekt, hvor begrebet griber mere og mere om sig og cirkulerer hurtigere og hurtigere. Lige så sikkert som modens logik afstedkommer stor aktualitet og attraktivitet på et givent tidspunkt, indebærer den også efterfølgende

⁵² <http://www.designcykler.dk>

⁵³ Bo Bedre, Nr. 2, 1980, s. 40

devaluering og frastødning. Der er endnu ikke i skrivende stund tegn på, at en sådan bevægelse er indtrådt.

Design og uddannelse

Design har også på bemærkelsesværdig vis grebet kraftigt om sig i en sammenhæng, der ligger uden for den kommercielle kontekst, hvor ekspansionen ellers primært er foregået. Ordets modestatus har medført, at det har vundet kraftigt indpas i forskellige uddannelsessammenhænge, især på aftenskoler, på ungdomsuddannelserne og på de videregående uddannelser. I kampen om at tiltrække de små ungdomsårgange er det blevet nødvendigt for uddannelserne at fremstå som spændende og attraktive, hvilket har aktualiseret design i kraft af dets modestatus. Eksempelvis annoncerede Odense Tekniske Skole i efteråret 2001 sit grundforløb inden for servicefagene, der omfatter uddannelser til frisør, kosmetiker, beklædningshåndværker, skomager og ortopædist, under overskriften ”Service - stil og design, din indgang til en kreativ uddannelse”. De erhverv, uddannelserne sigter imod, indebærer i varierende grad momenter, som kan karakteriseres som formgivningskompetencer i bred forstand. Kendskab til form- og farvekonventioner og færdigheder i at omsætte dem i praksis i serviceydelser eller produktion kan inden for rammen af hverdagens designbegreb helt uproblematisk og med rimelighed betegnes som design. Er udgangspunktet derimod det mere traditionelle og professionelle designbegreb, ville det imidlertid være påkrævet at anføre, at disse uddannelser ikke sigter mod en specialiseret erhvervsfunktion, hvor færdigheder i formgivning er den centrale og altovervejende kompetence. Erhvervsudøvelsen består mestendels i udøvelse af håndværksmæssige og tekniske færdigheder, som ikke indebærer kreative overvejelser om form og farve, hvorfor det fra dette perspektiv forekommer som en tilsnigelse, hvis ikke ligefrem overdrivelse, at præsentere uddannelserne under betegnelsen *design*.

I en omtale i *Ingeniøren* af 3 nystartede designeruddannelser på Ålborg Universitet, Danmarks Tekniske Universitet og Ingeniørhøjskolen Odense Teknikum bemærkedes dette markedsføringsmotiv da også som så evident, at det måtte fremhæves i overskriften: ”Design skal få unge til at blive ingeniører”⁵⁴. Og i artiklens første linje ”Design er et hot og salgbart begreb, og det vil ingeniøruddannelserne nu udnytte”. Sådan kan uddannelsestiltag naturligvis ikke alene legitimeres. Så længe uddannelse i højere grad er et gode end en vare i kraft af offentlig finansiering, kan udbuds- og efterspørgselsmekanismer og teknikker til at manipulere disse ikke alene bruges som motivation. Sprogspilsreglen kræver, at der kan henvises til væsentlige samfunds- eller

⁵⁴ Ravensborg, Søren: ”Design skal få unge til at blive ingeniører”, *Ingeniøren*, 22. februar 2002, s. 6

erhvervsmæssige behov. Underrubrikken lyder derfor også: ”Behovet for flere studerende og efterspørgsel fra industrien får uddannelsesinstitutioner til at hoppe med på designbølgen”. Hvor faktisk eller forventet denne ”efterspørgsel fra industrien”, som ligger til grund for disse nye ingeniøruddannelser, som har modtaget ”uddannelsesministeriets blå stempel”, er, kan ikke fastslås på grundlag af artiklen. Der henvises kun til at: ”Generelt er virksomhederne mere optaget af formgivning og design i produkterne”. I betragtning af hvor svært designstuderende fra de traditionelle designuddannelser hidtil har haft ved at finde beskæftigelse, er det rimeligt at forvente, at der har været skepsis over for ideen fra ministeriel side⁵⁵. De informanter, som artiklens forfatter har haft kontakt med som repræsentanter for uddannelserne, lægger ikke skjul på, at målet har været: ”at tiltrække unge, som ellers ikke ville komme i nærheden af en ingeniøruddannelse”, men sørger samtidigt på forskellig vis for at gøre gældende, at der er ”efterspørgsel fra industrien på ingeniører med kompetencer, der går på tværs af de traditionelle fag”, og at den ”ønsker ingeniører med en mere helhedspræget tilgang, som kan tage stilling til alle elementer i produktudvikling”. Dernæst understreges det, at der bliver tale om ”fuldfede ingeniører og ikke en lightudgave”, hvorved man forsikrer, dels industrien, der ikke hidtil har været tilfreds med traditionelle designere - hvis det overhovedet er rimeligt at udlede det af arbejdsløshedstallet - dels ministerierne, der, idet man opererer med beskæftigelsesgrad som succeskriterium for uddannelse, ”forgæves” har finansieret designeruddannelser, om at der er tale om en ny og anden type designer og design. En af informanterne positionerer denne særlige produktformgivnings-kompetence i designbegrebets sociale rum med betegnelsen ”ingeniørdesign”. En betegnelse som muligvis vil vinde hævd. I hvert fald understøtter en informant fra et af de traditionelle uddannelsessteder, Danmarks Designskole, opfattelsen ved at positivere sin egen tilgang som havende ”betydelig større vægtning på formgivning og det kunstneriske” til forskel fra de nye uddannelsers fokus på ”funktion, konstruktion og teknikalitet i produktet”.

Design som professionel term

I hovedparten af det 20. århundrede knyttede *design* sig ret snævert til refleksionen over og praktiseringen af produktformgivning i forbindelse med industriel produktion. Ved siden af hverdagens og den kommercielle brug af *design* knyttede begrebet sig også til den sammenhæng af praksisser, aktører, organisationer og genstande, som under ét kan benævnes designinstitutionen. Her er *design* et fagudtryk, som betyder noget specielt for

⁵⁵ *Design - Evaluering af designuddannelserne under Kulturministeriet*, Danmarks Evalueringsinstitut, 2000, s. 22

fagmanden. Når et begrebs betydning adskiller sig fra hverdagsbetydningen eller måske slet ikke benyttes i hverdags sproget, har det status af en term; det knytter sig til en særlig fagterminologi. Denne anknytning betyder imidlertid ikke, som allerede påpeget, at der her kan udpeges et oprindeligt, velafgrænset og modsigelsesfrit designbegreb. Det har de hovedsageligt negative udlægninger af begrebet, som der blev redegjort for i afsnittet om den tidlige danske reception af *design*, allerede klargjort. *Design* viser sig derimod inden for professionens rammer at være et grundlæggende omstridt begreb helt frem til i dag og vil sandsynligvis forsat være det i al overskuelig fremtid. Med dette begrebshistoriske karakteristika ligger *design* helt på linje med beslægtede begreber som *arkitektur* og *kunst*, hvis rette anvendelse der vedblivende strides om⁵⁶. Grundlæggende omstridte begreber er ifølge teorien karakteriseret derved, at ”forskellige stridende grupperinger hævder vedvarende, at netop deres fortolkning af termer som ”kunstværk”, ”den kristne tradition” eller ”demokrati” er den rette, primære eller vigtigste, og de fremfører hvad de selv opfatter som overbevisende argumenter, belæg og andre former for begrundelser herfor”⁵⁷.

Først i løbet af 90’erne vandt termen *design* for alvor indpas inden for designinstitutionens kompleks af personer, erhvervsfunktioner, faglige organisationer og kulturinstitutioner. Eksempelvis var det som nævnt på dette tidspunkt, de videregående uddannelsesinstitutioner på området begyndte at benytte *design* i forbindelse med deres navneforandring.

På trods af at det kan være hensigtsmæssigt at benævne designinstitutionen under et med denne samlebetegnelse, må det ikke lede til den opfattelse, at der er tale om en homogen og konsensuspræget enhed. Designinstitutionen har snarere karakter af det, sociologen Pierre Bourdieu har betegnet som et ’felt’. Man kan tale om et felt, når det lader sig gøre at identificere en række forskellige aktører i det sociale rum, som bestrider en række indbyrdes konkurrerende positioner. Disse positioner, som måske ikke ønsker at blive identificeret med hinanden eller måske ligefrem gensidigt definerer sig negativt i forhold til hinanden, kan alligevel i deskriptiv forstand og med analytisk afstand siges tilsammen at udgøre et felt, idet de udgør ”ett system av relationer mellan positioner besatta av människor och institutioner som strider om något för dem gemensamt”⁵⁸.

Design’s professionelle hegemoni

Det bemærkelsesværdige ved den danske designinstitutioners forhold til ordet *design* i det 20. århundredes anden halvdel er den generelle modvilje mod at benytte det. Det er langt

⁵⁶ Albertsen, Niels: *Arkitekturværkets netværk*, Arbejdsrapport, Projekt velfærdsbyen, 1999, s. 3

⁵⁷ Ibid. s. 2

⁵⁸ Broady, Donald (red.): ”Inledning”, *Kulturens faelt – en antologi*, Uppsala, Daidalos, 1998, s. 11

hen ad vejen kun en enkelt position i feltet, som positivt har identificeret sig med *design*. Det er den ovenfor nævnte position, som har benyttet betegnelsen ”industrial design” som bærende og ledende professionel og faglig term. Flere andre positioner med divergerende syn på produktformgivningens reelle, formelle eller ideelle karakter har været fremtrædende. Inden for det professionelle område af designbegrebets sociale rum har *design* i omkring et halvt århundrede nok været et gennemgående, men også omstridt begreb. Det kan som minimum siges at have været dobbeltydigt i kraft af negative og positive forståelser, men der er flere positioner herimellem, som gør, at begrebet har været decideret flertydigt. Da den samlede danske designinstitution tog *design* til sig i løbet af 1990’erne, var der i højere grad tale om en modstræbende overgivelse end en positiv og fremadrettet identifikation. Man imødekom et stigende pres fra i hvert fald to hold. Dels fra både den ”fine” og den populære afdeling af den kulturelle offentlighed, hvor produktformgivning med stigende interesse og intensitet identificeredes som *design*. Dels fra politisk og statslig side, som med *design* som ledestjerne begyndte at fordre større erhvervsrettelse af de professionelle uddannelser⁵⁹. Med mere eller mindre udtalt modvilje begyndte man generelt at benytte *design* som erstatning for de begreber, man hidtil havde hæget om, til dels i opposition til *design*, som f.eks. *kunsthåndværk*, *brugskunst* og *formgivning*.

I dag kan ordet *design* derfor siges også at have opnået hegemonisk status på designbegrebets udtryksside i den professionelle terminologi. Forsøgene på at opretholde betegnelser som *kunstindustri*, *kunsthåndværk*, *brugskunst* og *formgivning* som nationale særudtryk eller til markering af særlige formgivningsområders specielle karakteristika synes endegyldigt opgivet. ’Det brede designbegreb’ omfatter nu alle de nævnte områder. Der er efterhånden kun spag og resigneret modstand. I en kommentar til planerne om at lukke keramik- og glasafdelingerne på Danmarks Designskole og Designskolen Kolding udtalte den da netop biograferede Ole Jensen i 2002:

”Det er noget med økonomi og modernisering af designuddannelsen, der skal tilpasses det omgivende samfund og erhvervslivet, og det er alt sammen udmærket. Det går jeg ind for. Det er bare lidt ærgerligt, hvis man ikke forstår, at alt det man kalder design, alt det vi ser i butikkerne, i mange tilfælde netop

⁵⁹ *Dansk Designpolitik - Redegørelse fra en tværministeriel arbejdsgruppe*, Industri- og Samordningsministeriet, 1994, s. 33

udspringer af noget, man næsten ikke kender. Blandt andet det at sidde med det i hånden, blandt andet det, man kalder håndværk”⁶⁰

En tilsvarende holdning gav Ursula Munch-Petersen i samme anledning udtryk for i en kronik:

”Samtidigt med at man på uddannelsesstederne nedprioriterer håndværket, så udvider man uddannelserne med immaterielt design, hvor man ligesom billedkunstnerne forsøger sig med at træde ind i det sociale rum, hvor man designer samværsformer og trivsel på arbejdspladser, sygehuse osv. Fint nok, men hvis kunsthåndværkernes uddannelse hedder design, og design bevæger sig hen mod immaterialitet, så kunne man få den tanke, at sproget trænger til en oprydning”⁶¹

Designbegrebets hegemoni betyder, at der er en vis konsensus, om at man skal bruge udtrykkssiden *design*, men at der stadig er uenighed om indholdssiden. Det er et stridsspørgsmål, hvad design er, beror på, kan være og ideelt set bør kunne, som Ole Jensens og Ursula Munch-Petersens kommentarer viser. Der cirkulerer således i det professionelle felt en lang række forskellige og konkurrerende designdefinitioner eller -opfattelser. Begrebsvariationerne tjener til at skabe distance mellem positioner inden for feltet. Det bidrager til positionernes afgrænsning i forhold til hinanden. Det sker som led i den indbyrdes konkurrence om at få installeret sin særlige opfattelse som den dominerende og opnå monopol på den gældende definition - både indadtil i feltet og udadtil i forhold til det omgivende samfund.

DDCs strategi med udstillingen ”Hvad er design?” i efteråret 2002, hvor en af de mest fremtrædende professionelle positioner frem for at markere et særstandpunkt udviskede et sådant og i stedet gav rum for et mangfoldigt og mangetydigt designbegreb med mange interne modsætninger, var i denne sammenhæng overraskende og udgør en decideret undtagelse.

I anledning af udstillingen bragte Information en kronik af Jesper Mørch og en serie på tre interviews med Mikael Koch, Anette Meyer og Per Møllerup. Alle fire mere eller mindre fremtrædende designere. Her gjorde den ellers almindelige kutyme med at profilere og positionere særstandpunkter på *designs* reelle, formelle eller ideelle definition

⁶⁰ Rifbjerg, Synne: *Form uden dikkedarer - portræt/interview: Ole Jensen*, Weekendavisen, 2. sektion, 27. december 2002

⁶¹ Munch-Petersen, Ursula: ”Håndens og åndens værk”, *Politiken*, Kronik, 19. oktober 2002.

sig da også forsat gældende. Derved kom interviewene til at udgøre en kontrast til udstillingens uafklarede åbenhed. Kronikøren Jesper Mørch plæderede for et innovativt og avantgardistisk designbegreb, som positioneredes i forhold til kommerciel designs pragmatiske hensyn og målsætning med denne passus: ”Det hele starter med en idé. Den er visionær og vil mere end blot sælge en vare. Den vil væk fra traditionelle tankebaner og ud i det fri”⁶². Hvor indbyrdes forskellige de enkelte designforståelser end kan være i det professionelle felt, deler de det karakteristika, at de oftest er udtalt normative. I interviewet med Mikael Koch distancerede han sig både fra ”modedesign” og ”dårligt design” og fordrede i stedet en designindstilling, der var ”mere holistisk – og også med større social indignation”, for som han udtalte ”Jeg skal altid arbejde med holdbarhed og tidsperspektiv – i øvrigt også på grund af den sociale indignation, som indebærer, at det man laver skal være så godt som muligt for så mange som muligt”⁶³. Til forskel fra modedesigneren, der ”skal sidde og krænge sit indre ud for konstant at finde på noget nyt”, krængede Mikael Koch sit ”indre ud for at gøre tingene bedre og nemmere”. Han kunne derfor operere med en klar normativitet for design, for ”hvis det kun består i at sætte noget ydre uden på noget andet, er det dårligt design”.

Afstandtagen fra produktkulturens almindelige kommercielle design stod også centralt i interviewet med Anette Meyer. Blot endnu mere udtalt og kategorisk. Anette Meyer karakteriserede sig selv som ”en modedesigner, der hader tøj”, for der var ikke noget, der kunne gøre hende mere deprimeret end ”en tøjbutik, der er fyldt med grimt tøj”⁶⁴. Hun fandt at ”det er helt vildt, så meget øjebæ der er overalt” og markerede derfor overhovedet ikke at være ”interesseret i almindeligt tøj”, fordi efter hendes opfattelse ”er alle de der ting bare designaffald”. I modsætning hertil placerede Anette Meyer sig selv ”lige midt på grænsen mellem kunst og design uden at høre til hverken i den ene eller den anden lejr”. Hun opererede således ud fra et begreb om ”anvendelig kunst”, som angiveligt skulle være af hollandsk oprindelse. For Anette Meyer beroede den afgørende forskel mellem almindeligt design og godt design på, om det endelige resultat vidner om, at designeren har været forundt ekspressivt råderum: ”For mig er der ingen tvivl om, at sådan et hvidt plasticbæger med riller til at holde på er design. Skal det så også være godt design, skal der også være en personlig vision”.

Interviewrækkens sidste designer, Per Møllerup, var både ældst i branchen, en offentlig personlighed inden for designinstitutionen og havde talrige store opgaver bag sig. Dertil kommer en lang række publikationer. Kombinationen af en sikker erhvervsmæssig

⁶² Mørch, Jesper: ”Design er, hvad det gør”, *Information*, Kronik, 1. oktober 2002

⁶³ Kaarsholm, Lotte Folke: ”Design er at skabe orden i kaos”, *Information*, 3. september 2002

⁶⁴ Kaarsholm, Lotte Folke: ”Så svært kan det heller ikke være”, *Information*, 2. september 2002

position, erfaringen med at indtage et uhildet professionelt synspunkt og stor teoretisk og historisk viden – Per Mollerup er både cand. merc. og doktor fra Lunds Universitet med en afhandling om varemærker – gør det designbegreb, han forfægter, til det mest inklusive, ligesom det beror på formelle kriterier frem for på negative distanceringer. Den fremsatte definition etableres på traditionel modernistisk vis i forhold til den ”fri kunst”: ”Et træ eller havet er ikke designet, men en plante i en velplejet have kan for eksempel godt være det. Fri kunst er ikke design, for det har sit formål i sig selv. Men arkitektur, som har et formål, er det”⁶⁵. Per Mollerups modernistiske ræsonnement betyder også, at funktionsbegrebet bliver centralt: ”Design består altså af form plus et nytteformål, og det vil også sige, at god design er design, der opfylder sit formål godt”. Per Mollerup bevæger sig imidlertid også langt ud over modernismen - dog ikke i postmoderne retning. Postmoderne designbevægelser er først og fremmest kendetegnet ved ophævelsen af skellet mellem kunst og design, ligesom Anette Meyer demonstrerede. Per Mollerups overskridelse har snarere post-utopisk karakter og leder til et udtalt pragmatisk funktionsbegreb, som i modsætning til klassisk-moderne holdninger og værdier ikke sanktionerer repræsentativ eller modebetinget formgivning: ”Til gengæld behøver formålet ikke udelukkende være funktionelt; det kan også være æstetisk, økonomisk, miljømæssigt, moralsk. I praksis udspiller design sig overalt på et meget bredt spekter, der rækker fra 100 procent funktionalitet til ren fornøjelse, fra indretningen af en skadestue til layoutet i et glittet magasin”.

Revision af den professionelle vision

Samtidigt med interviewrækken i Information bragte Politiken en kronik af Thomas Dickson med titlen *Designerens nye rolle*, hvor endnu en konkurrerende særforståelse af design bragtes på banen i forhold til DDCs udstilling. Thomas Dicksons designdefinition var i udgangspunktet lige så bred som Per Mollerups, idet han lagde afstand til den ”fejltagtig[e] opfattelse af, at der er nogle ting, der er designede, og andre, der ikke er”⁶⁶. Han gik især i rette med ”pressens og offentlighedens syn på hvad design er”, idet det begrænser sig til ”smukke brugsgenstande, primært til forbrugermarkedet, produkter med et væsentligt element af æstetisk fascinationskraft”. Thomas Dickson ønskede at overskride denne forståelse, selvom ”sådan er design – også”, idet ”det er en definition, der udelukker mange andre opfattelser af design”. Problemet i forlængelse heraf er især, hvilket Dickson også mener gjorde sig gældende for udstillingen ”Hvad er design?”, at

⁶⁵ Kaarsholm, Lotte Folke: ”Form plus nytte”, *Information*, 4. september 2002

⁶⁶ Dickson, Thomas: ”Designerens nye rolle”, *Politiken*, Kronik, 3. september 2002

man ”fokuserer meget på genstande og ikke på processer eller helheder”, og derved virker ”de danske holdninger noget gammeldags” i forhold til ”de mest avancerede designmiljøer i udlandet”. Selvom Dickson altså i udgangspunktet markerede et ret inklusivt designbegreb, lader han ingen tvivl tilbage om, hvilken type designaktiviteter der er mest attråværdig og bør tjene som ledestjerne for professionens orientering fremover. Igen med autoritative henvisninger til ”tidens mest nytænkende designfirmaer” og ”de mest avancerede designuddannelser og forskningsmiljøer” primært i USA plæderede Dickson for, at designs fremtid står og falder med evnen til at transformere erhvervet til ”en avanceret planlægnings- og researchdisciplin”. Thomas Dickson identificerede sig eksplicit med den position i det professionelle felt, der ser immaterialitet som fremtidens løsen. Dermed står hans position i modsætning til Ursula Munch-Petersens håndværksposition, som det fremgik ovenfor. Det, der gjorde dette standpunkt så attråværdigt for Dickson, synes især at være, at det gør det muligt for professionen endelig at slippe af med den vedvarende dårlige samvittighed over reelt at bidrage til forbrugerismens acceleration på trods af de vedholdende løfter og intentioner om det modsatte: ”I stedet for at fylde verden med nye udgaver af eksisterende produkter udvikles der her helt nye koncepter og løsninger på problemer, som måske slet ikke kræver, at der formgives en ny genstand”. Thomas Dicksons professionelle vision var således, at hans danske kolleger i stil med ”flere designvirksomheder” i USA, der på forbilledlig og eksemplarisk vis ”begynder at redefinere deres måde at arbejde på” og går ”væk fra kun at formgive produkter, indretninger og tryksager til mere at være innovative og problemløsende sparringspartnere for deres klienter”. Flere af kronikkens formuleringer og ræsonnementer findes i øvrigt i lidt fyldigere form i bogen *Design forskning - en international oversigt*, som Dickson publicerede kort forinden.

Som denne række af eksempler viser, har almengørelsen af *design* afstedkommet vanskeligheder med at benytte ordet som kvalitativt prædikat og en vis forsigtighed med kategoriske afgrænsninger mellem design og ikke-design i professionel sammenhæng. På den ene side er der en bred tendens til at anerkende, at ”alt er design”, hvorefter man på den anden, med mere subtile distinktioner som i tilfældet med Thomas Dickson, eller blot supplerende distinktioner som i tilfældet med Anette Meyer, får markeret, at nogle typer design er mere design end andet design.

Design i designvirksomheder

I designinstitutionens forlængelse ud i erhvervslivet, blandt virksomheder og brancheorganisationer, som tilstræber en høj designprofil, findes der imidlertid fortsat

eksempler på mere håndfaste grænsedragninger, som tjener til at opretholde *designs* eksklusivitet. I et indlæg i Berlingske Tidende i 2001 skitserede direktør for Bang & Olufsen, Anders Knutsen, følgende fremtidsscenario: ”I en verden, hvor du har adgang til alverdens varer døgnet rundt, vil der opstå et stigende behov for ærlige og modige produkter med indbyggede, varige værdier. Produkter som sender signaler om holdninger. Produkter med mening”. Det ledte ham til et restaureringsforsøg i forhold til *design* for at modvirke udvandingen af begrebet og opretholde ordets status som kvalitativt prædikat:

”Og her tænker jeg ikke på de mange produkter, der i virkeligheden blot forsøger at lukrere på begrebet design. Dagligt præsenteres vi for ”designerjeans” og ”designermøbler”, der reelt ikke har en disse med design at gøre. (...) Design handler nemlig ikke om at pakke ind, pifte op, style. Det handler om en idé og om viljen til at forfølge den”⁶⁷

Den professionelle tendens til at afgrænse eller forsøge at monopolisere *design* har sin baggrund i, at det både er en professionel og kommerciel nødvendighed at distancere design fra produktformgivning i øvrigt og i almindelighed. Produktformgivning er fortsat for langt den overvejende dels vedkommende noget, andre erhverv end designerne varetager i den daglige produktion. En undersøgelse publiceret i 2003 opgjorde, at 36 % af danske virksomheder med mere end 10 ansatte efterspørger designydelser. Heraf udgør grafisk design knap en tredjedel og webdesign en fjerdedel⁶⁸. Det sociale domæne for produktformgivning, som man kan tale om i forlængelse af uddifferentieringen af formgivningen fra selve produktionen i og med transformationen fra håndværksbaseret til designbaseret produktkultur, er fortsat ikke monopoliseret i hverken erhvervmæssig eller professionel forstand. I professionel sammenhæng har *design* eller de konkurrerende begreber som *kunsthåndværk*, *kunstindustri*, *brugskunst*, *anvendt kunst* og *formgivning* således hovedsageligt tjent til at adskille og distancere professionelt anerkendte formgivningskompetencer og -strategier fra de produktformgivningstyper, som produktionen i øvrigt har betjent sig af. *Design* er blevet benyttet som kvalitetsmæssig markør, der indikerer ekstraordinær praktisk, symbolsk eller æstetisk kvalitet og værdier, som ikke normalt er produkter beskåret. Ordet har været vigtigt for at positionere design som en særlig formgivningstype i tingenes offentlige betydningssystem til forskel fra mere traditionelle, historicistiske eller modebetingende formgivningsstrategier og -typer⁶⁹.

⁶⁷ Knutsen, Anders: ”De levende poeters klub”, *Berlingske Tidende*, 4. sektion, 28. februar 2001

⁶⁸ *Dansk design - en erhvervsøkonomisk analyse*, Erhvervs- og Boligstyrelsen, 2003, s. 36 og s. 42

⁶⁹ Dant, Tim: *Material Culture in the Social World*, Buckingham, Open University Press, 1999, s. 131

High design

Hvor cykelforretningen Design Cykler i omtalen ovenfor tjente som eksempel på kommerciel anknytning til hverdagens designbegreb, kan ”innovationsvirksomheden” Biomega, der også har slået sig op på cykler, tjene som eksempel på en tilsvarende heldig kommerciel anknytning til det professionelle designbegreb⁷⁰. Biomega brød igennem i den internationale og nationale designoffentlighed med en annonce og en redaktionel omtale i livsstilsmagasinet *Wallpaper* i 2001⁷¹. Biomegas cykler var dermed sikret et solidt fundament i kategorien for ”high design”⁷². Designhistorikeren Guy Julier karakteriserer denne kategori ved at påpege dens nødvendige modsætning i det produktkulturelle hierarki:

”At one end of the scale we might establish ’anonymous design’ as a category wherein objects, spaces and images are conceived and shaped by professional designers or people from other backgrounds taking on a designer’s role, but, crucially, the etiquette of designer is not formally recognized. (...) At the other end of this scale we find ’high design’ where conscious designer intervention and authorship, along with the price-tag, play a large role in establishing the cultural and aesthetic credentials of an artefact”

Hvor Design Cykler kunne gøre krav på designprædikatet i kraft af en designstrategi, som indebar en for forretningen særegen farvesætning af standarddrømmer, applikation af forretningens navnetræk og individualiseret udstyrskombinationer fra et bredt udvalg af standardkomponenter, kræver det mere elaborerede strategier og større investeringer af fysisk, diskursiv og institutionel art at opnå status som ”high-design”. Biomega har dygtigt honoreret dette på alle tre niveauer. For det første lagde Biomega grunden ved at bryde med den kommercielle konsensus om cykeldesign med CPH-modellen, der på ukonventionel vis har kardanaksel i stedet for kæde, var overfladebehandlet med selvlysende maling og kun udstyret med det strengt nødvendige udført i eget design eller fra de mest anerkendte og dyreste leverandører. CPH vidnede i kraft af denne minimalistiske og originale designstrategi om Jens Martin Skibsteds ”designer intervention”. Denne innovationsstrategi har man efterfølgende behændigt fulgt op ved med held at engagere to kändisser inden for avantgardedesign. Biomega har sikret sig

⁷⁰ www.biomega.dk

⁷¹ ”Danish Survey”, *Wallpaper*, November 2001. s. 031

⁷² Julier, op.cit. s. 69

maksimal "authorship" fra de to signaturdesignere. De har leveret designløsninger, der både er originale i konstruktiv henseende og visuelt distinkte, samtidig med at deres navne på slående vis er inkorporeret i modellernes betegnelser. Det drejer sig om modellerne MN01/Extravaganza, MN02/Bonanza og MN03/Relampago af Marc Newson med pladestel i aluminium og Biolove af Ross Lovegrove med stel i sammenlimet aluminium og bambus. For det andet har man med cyklernes utraditionelle materielle karakteristika som anledning været i stand til at etablere en usædvanlig elaboreret diskursiv og kulturel ramme omkring produkterne i offentligheden, som formidles i reklamer, presseomtaler og via firmaets hjemmeside⁷³. Eksempelvis har Biomega viet en af hovedsektionerne på sin hjemmeside til at redegøre for firmaets "Philosophy" – firmaet er globalt orienteret og præsenterer sig udelukkende på engelsk. "Philosophy"-sektionen omfatter afsnit om "Urban mobility", "Ethics" og "Advice". Herunder appelleres der til seriøs produkt- og forretningsmæssig indstilling, ansvarlighed med hensyn til miljø og sikkerhed, urban orientering, vilje til omstilling af livsformen og det attraktive ved alternativ, kosmopolitisk livsstil. Herunder angives Biomegas etiske værdier bl.a. at være sammenfattet i begreberne "Quality, Love, Quick response, Environmental responsibility, Respect for other cultures". Ud over at ekspliciterer disse værdier demonstreres firmaets konceptuelle tilsnit samtidig implicit. Man må udlede, at udgangspunktet for cykelfabrikationen i stedet for profit er et konsistent sæt af værdier og holdninger inden for rammen af en helhedsorienteret samfundsmæssig vision. Dermed er en væsentlig forudsætning på plads for Biomegas sakralisering i den internationale designoffentlighed, hvor fokus lægges på den symbolske økonomi frem for den økonomiske økonomi. Forskellen på vareøkonomi og de symbolske goders økonomi består ifølge teorien bl.a. i, at hvor profit er en legitim motivation i førstnævnte, er økonomiske motiver eller interesser illegitime i sidstnævnte⁷⁴. De kulturelle og kunstneriske felter er eksempler på sådanne ikke-økonomiske verdner i moderne samfund. "High design" fungerer i vid udstrækning som et semikunstnerisk eller -kulturelt felt, hvilket imidlertid godt kan være fornuftigt fra en erhvervmæssig betragtning, idet det er kendetegnende for symbolske økonomier, at det primære symbolske udbytte sekundært konverteres til materielt udbytte. Biomegas cykler forener således også høj symbol- og bytteværdi. Cyklerne annonceredes på hjemmesiden til priser mellem 900 og 5500 euro, hvilket selv før moms er dyrt for cykler beregnet til hverdagstransport. Hvor avanceret Biomegas kulturelle ramme end kan synes, forekommer den mindre original end cyklernes

⁷³ Leiss, William, Stephen Kline & Sut Jhally: *Social Communication in Advertising - Persons, Products & Images of Well-being*, Toronto, Nelson, 1986, s. 277

⁷⁴ Bourdieu, Pierre: "De symbolske goders økonomi", *Af praktiske grunde - omkring teorien om menneskelig handlen*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 1997, s. 174

design. Fordringen på og demonstrationen af avantgardisme, ansvarlighed, miljøbevidsthed, alternative produktkulturelle visioner, multikulturalisme og kosmopolitisme har været det gennemgående konglomerat i designoffentlighedens diskurs i forbindelse med årtusindeskiftets modernistiske og minimalistiske *revival*, der kombinerer centrale værdier og ræsonnementer fra modernisme, postmodernisme, ”socialt design” og ideer om bæredygtighed. Biomega har i kraft af disse to investeringer – de materielle egenskaber og karakteristika som bryder med produktkulturens almindeligt forekommende cykeltyper, og den hjemmевante honnør for aktuel designdekorum – opnået stor opmærksomhed i designinstitutionens internationale netværk. Der er den ovennævnte omtale i *Wallpaper*, som har affødt et væld af omtaler i alverdens designmagasiner og andre publikationer som designårhbøger. Cyklerne har også været vist på adskillige udstillinger og har endda opnået egentlig musealisering. Eksemplarer er indkøbt til de permanente samlinger i Museum of Modern Art, San Francisco, og Neues Museum i München.

Design som deskriptiv-analytisk kategori

Anvendelsen af *design* som kategori knytter sig til og foregår inden for det akademiske studium af design. I det akademiske rum beror brugen af begreber på definitioner. En væsentlig bestanddel af den viden, som knytter sig til de akademiske discipliner, består i videreførelse og udvikling af de begreber, som knytter sig dertil, gennem refleksion af præmisserne for og implikationerne af disse begrebers rette brug eller anvendelse. Når man inden for en disciplin på denne måde benytter et begreb på ræsonneret og argumenteret vis, får begrebet status af en kategori, idet en afgrænset og klar viden eller erkendelse dermed beror derpå. Den rette kategoriale brug af designbegrebet vil altså adskille sig fra hverdagens og den professionelle brug derved, at det hverken kan benyttes på idiosynkratisk vis, af opportunistiske grunde eller blot og bart for at etablere eller opretholde en faglig normativitet. Derved adskiller det akademiske semantiske felt sig også afgørende fra hverdagens semantiske felt og professionens semantiske felt, idet der er tale om en anden form for participation i design. Med skelen til kulturforskningen kan man klargøre forskellen som karakteriseret ved, at aktørerne i hverdagens og det professionelle semantiske felt er processuelt forankret i designkulturen, hvorimod forskeren træder anskuende uden for den⁷⁵. Dertil kan man yderligere bemærke, at enhver har mulighed for at træde anskuende uden for designkulturen, uanset hvilket semantisk felt man taler i eller

⁷⁵ Jensen, Johan Fjord, op.cit. s.165

fra. Forskellen består i, at forudsætningen for at tale sig ind i det akademiske semantiske felt er, at man er i stand til at benytte og bemestre muligheden.

Det akademiske rum, som har design som en del af eller grundlag for sit genstandsfelt, er efterhånden et ret bredt og forskelligartet felt. Feltet omfatter humanistiske, samfundsvidenskabelige og teknisk-naturvidenskabelige tilgange i mere eller mindre tværfaglig eller ”ren” udformning. Tager man dette felt som helhed, er der derfor heller ikke konsensus om kategorien *design*. Også her benyttes *design* på forskellige præmisser og med forskellige implikationer. Definitionerne varierer betydeligt og spænder lige fra meget brede forståelser, der ser design som en dimension ved alt menneskeskabt, til meget snævre og specialiserede, måske helt enkeltstående, definitioner. Fælles for dem er dog, at de ikke kan motiveres på grundlag af rent smagsmæssige eller politiske bevæggrunde eller personlige idiosynkrasier, men først og fremmest på grundlag af reflekterede og ekspliciterede erkendelsesmæssige motiver. Den rette kategoriale brug af et begreb indebærer, at den, der benytter det, er bevidst om og om nødvendigt kan redegøre for, i hvilken forstand eller i hvilken grad en konkret anvendelse ligger i forlængelse af eller bryder med kategoriens hidtidige eller fremherskende anvendelse. Det akademisk reflekterede designbegreb, den kategoriale brug af *design*, er ikke mere rigtig eller sand end hverdagens eller den professionelle brug. Det kan derfor heller ikke hævdes at have privilegeret status i forhold hertil. Ikke engang her findes der én autoritativ og ophøjet essens i designbegrebet. Men taler man om design i dette rum, er man nødt til at gøre det på de præmisser, som er gældende her ligesom i hverdagens og det professionelle rum.

Det rækker ud over denne afhandlings målsætning at forsøge at skabe overblik over det akademiske felt, som benytter *design* kategorialet. I stedet skal jeg opholde mig ved udviklingen inden for designhistorie, der har den ældste og mest kontinuerlige tradition for at benytte *design* som deskriptiv-analytisk kategori, for at illustrere, hvorledes deskriptiv-analytisk brug af *design* adskiller sig fra hverdagens eller professionel brug.

Designhistorie

Her er det muligvis nødvendigt at indskyde, at det at operere designhistorisk ikke nødvendigvis indebærer kategoriale brug af *design*. Faktisk er det internationalt set kun en ret lille del af de publikationer, der kan rubriceres som designhistoriske, som i nævneværdig grad bidrager til refleksionen af *designs* deskriptive og analytiske status. *Design* bevæger sig som publikationsfænomen inden for ret snævre genrekrav. Ud over håndbogsprægede introduktioner til en indretningsstil eller -teknik eller en aktuel modestrømnings farver, materialer og former, som kan have en ekspliciteret historisk

inspiration, er der for de arbejders vedkommende, som indebærer en historisk dimension, hovedsageligt tale om hyldester til en periode, en stil, en national eller regional egenart, en bevægelsesdannelse, en produkttype eller et materiale og sidst, men ikke mindst en enkelt designer. Her tages designbegrebet for det meste for fuldstændig givet og er derfor semantisk set tættest beslægtet med hverdagens eller det kommercielle designbegreb, som først og fremmest indikerer symbolsk og æstetisk højstatus. Designpublikationer, også designhistoriske, er primært en journalistisk genre, og de akademiske bidrag udgør et mindretal.

Dernæst må refleksioner omkring designbegrebets deskriptive og analytiske status også siges at være et ret nyt fænomen. Meget af den tidlige designhistorie fra 1930'erne og frem er skrevet af modernismens protagonister og er i højere grad præskriptiv end deskriptiv. Det gælder f.eks. i udtalt grad Nicolaus Pevsner, der ofte fremhæves som en af designhistoriens grundlæggere og omtales ovenfor i forbindelse med redegørelsen for den moderne bevægelse. Det gælder også her til lands. Viggo Sten Møller satte slutstenen over sit mangeårige virke som hovedfigur inden for dansk design med partisanberetningen *Dansk Kunstindustri 1 & 2*, som forsat er et af de væsentligste historiske oversigtsværker i Danmark. Det designbegreb, man benyttede sig af i denne 1. generation af designhistorie, var i vid udstrækning sammenfaldende med samtidens professionelle designbegreb. I Viggo Sten Møllers tilfælde viser det sig eksempelvis ved brugen af termen *kunstindustri*, der for den position i designfeltet, som han identificerede sig med, benyttedes som ledestjerne for opdyrkelsen af en adækvat form og produktformgivning på det 20. århundredes industrielle vilkår helt på linje med den internationale designbevægelses ideer, hvilket i nogen grad stod i opposition til den fremherskende kunsthåndværksposition:

”Spørgsmålet håndværk contra industri har i mange år stået på dagsordenen. I min egen skribentvirksomhed er jeg skiftevis af håndværket blevet beskyldt for at være industrimand, - og omvendt. Enhver må, efter mit skøn, have lov at fremstille ting, som han vil. Men skal man lave en god massevare, må den industrielle vej være den naturlige. Her vil så det indtrængende forarbejde, som skaber ”typen” og fremstillingsteknikken, være forudsætningen. Den der vil fabrikere en god industriting, må tænke sig alvorligt om. Man skal ikke sætte kræfterne ind på at variere løsningen, men søge den afgrænset mod det typiske, knapt og elegant. Anonymt.”⁷⁶

⁷⁶ Møller, Viggo Sten: *Dansk kunstindustri*, bd. 2, Kbh., Rhodos, 1970, s. 58

Der er dermed i indhold tale om et helt andet begreb end det 19. århundredes oprindelige kunstindustribegreb, og det må tilskrives den særlige danske modstand mod ordet *design* og forkærligheden for nationale særudtryk, at Viggo Sten Møller så sent som ved indgangen til 1970'erne forsat valgte at benytte det noget bedagede og indholdsmæssigt set tvetydige kunstindustribegreb.

Designhistoriografiens fremkomst

Udviklingen imod et mere deskriptivt præget designbegreb tog fart i angloamerikansk og tysk sammenhæng i løbet af 1970'erne⁷⁷. Uddannelsesreformer, som indebar historiske og teoretiske undervisningselementer, have her tilvejebragt den fornødne kritiske masse af undervisere, som havde mulighed for og kunne se et formål med at akademisere design og *design*. Med akademiseringen, som for designbegrebet indebar en bevægelse fra et indhold formet af professionspolitisk engagement, ideelle fordringer eller utopiske forestillinger og præskriptive intentioner imod et indhold formet af krav om teoretisk distance, analytisk og kritisk indstilling og deskriptiv tilgang, fulgte nødvendigvis en række brud. For det første medførte det ophøret af designhistories parløb med modernismen og en anden interesseorientering end den professionelle, som fokuserede på tilvejebringelse af *god design*. For det andet brød man med kunsthistorie som faglig matrice for studiet af design og gjorde gældende, at der var tale om et genstandsfelt i egen ret. Projektet for denne anden generation af designhistorikere var så at sige at gøre design til en akademisk disciplin, inden for hvilken der var mulighed for at udvikle historiske narrativer, teoretiske forståelser og analytiske perspektiver på design uafhængigt af bestemte interesser og på egne præmisser, helt på linie med andre akademiske discipliner⁷⁸. Ligesom f.eks. kunst, litteratur og sprog kan studeres, ikke for at tilvejebringe bedre kunst, bedre litteratur eller bedre sprogbrug, men udelukkende med henblik på at opnå forøget viden herom og indsigt heri, fordi der er tale om væsentlige samfundsmæssige og kulturelle fænomener, tilstræbte man at frigøre sig fra *god design*-dagsordenen. Efterhånden som de divergerende og i nogen grad antagonistiske interesser gjorde sig gældende imellem den professionelt engagerede og den analytisk distancerede tilgang til design, blev den ligefremme og uformidlede brug af ordet *design* i forsknings- og undervisningssammenhæng i stigende grad problematisk. I løbet af 80'erne etableredes der ligefrem et designhistoriografisk refleksionsrum, hvor det diskuteredes, hvad design egentlig var, og hvad studiet heraf

⁷⁷ Guldberg, Jørn: "Tingenes historie - Om designhistorie og designhistoriografiske problemer", *Argos - Tema: Design/industriell produktkultur*. Nr. 6, 1988, s. 7

⁷⁸ Guldberg, Jørn: *Den materielle kulturs materialitet som semiotisk udfordring - om designbetydninger mellem det fysiske og det metafysiske*, Arbejdsrapport 25, Center for Kulturstudier, Syddansk Universitet, 2003, s. 24

indebar. Da John A. Walker i 1989 samlede diskussionens forskellige tråde i bogen *Design History and the History of Design*, var hans anbefaling, at enhver designhistorie nødvendigvis måtte omfatte en redegørelse for designbegrebets historiske udvikling for at kunne siges at være dækkende, idet ordet benyttedes på så forskellig vis, at det ikke var muligt at udpege en fælles eller grundliggende essens⁷⁹. John A. Walker konstaterede under henvisning til Wittgenstein, at det er med *design*, som det er med ethvert ord eller begreb, at det ikke kun får betydning i kraft af det, det refererer til, men også i kraft af det, det danner kontrast til, som f.eks. *kunst* og *håndværk*, og at ordets brug og betydning som alt andet undergår historiske forandringer. Definitioner, der foregiver at være oprindelige, endelige eller udtømmende, som dem, der svirrer i den professionelle diskurs i forsøget på at opnå autoritet eller en særstilling i feltet, er således utilfredsstillende for analytikeren, idet de reelt set er provisoriske og kontekstafhængige, hvad der må ekspliciteres og medreflekteres i den historiske fremstilling. John A. Walker giver i bogen flere eksempler på, hvorledes direkte brug af professionelle designdefinitioner står i vejen for etablering af en gennemskuelig og kontrollerbar historisk viden, fordi de implicitte fokuseringer og tendenser, som definitionernes fagpolitiske eller opportunistiske udgangspunkt indebærer, videreføres i de historiske undersøgelser, som benytter sig af dem⁸⁰. Det finder Walker fatalt, fordi kravet til akademiske fremstillinger er, at de udtrykker en bevidsthed både med hensyn til rækkevidden og begrænsningerne i den viden om studiegenstanden, de præsenterer, hvorimod det både er almindeligt og legitimt at formulere sig i omnipotente vendinger og undlade selv at gøre opmærksom på rækkevidden, eller manglen herpå, i forhold til det, man adresserer i hverdagens og professionelle sprogbrug. Når historikeren gør design og *design* til genstand for historisk undersøgelse, er det derfor ifølge Walker tvungende nødvendigt at reflektere, specificere og definere den analytiske og deskriptive brug af *design*. Derved undgår historikerne f.eks. uforvarende at bidrage til professionspolitiske eller ideologiske bevæggrunde, som ret beset ikke er hans gebet⁸¹. Historikeren undgår også problematikker af mere prosaisk og metodisk art, idet: "unless the object of study of design history is precisely defined the sheer magnitude of its possible subject matter will reduce the researcher to impotence"⁸².

⁷⁹ Walker, op.cit. s. 23

⁸⁰ Ibid. s. 27-32

⁸¹ Ibid. s.32

⁸² Ibid. s. 36

Designhistorisk viden

For designhistorikeren angiver *design* først og fremmest hans eller hendes særlige studiegenstand, som han/hun har en særlig forståelse af, der beror på anerkendt historisk viden, indsigt i de teorier, der i historikermiljøet er konsensus om har relevans for forståelse af genstanden, samt analytiske færdigheder. Her bør det måske understreges, at der med ”særlig” viden ikke menes ”suveræn” viden, men netop særlig i den forstand, at den har sine forcer og begrænsninger akkurat som andre typer viden. Designhistorikerens viden om enkelte begivenheder eller genstande knyttes sammen af generelle forståelser af de strukturelle forhold eller mekanismer, som f.eks. kan være karakteristiske for en periode.

Designhistorikeren vil altså kunne beskrive, hvordan en enkeltgenstand føjer sig ind under eller falder uden for de generelle antagelser, man har om f.eks. en periode, en region eller en genstandstype, og i forlængelse heraf vurdere i hvilket omfang det giver anledning til bestyrkelse eller revision af den gængse teoretiske forståelse. Han vil også være interesseret i at byde ind med forklaringer på, hvorfor og hvordan et generelt præg er kommet i stand. Det er denne erkendelsesinteresse, der gør, at designhistorikeren kan være nyttig at konsultere, hvis man vil vide, hvorfor og hvordan en given udvikling fik sit særlige præg. Hvorimod det vil være langt klogere at konsultere én ”der har fingeren på pulsen”, hvis man vil vide, hvad der p.t. er i gære i feltet eller venter om hjørnet. Designhistorikerens bud på den kommende sæsons farver og snit eller julegavehit vil efter al sandsynlighed være mindre værd end den professionelt engageredes, og er de bedre, vil det snarere bero på en mere privat fornemmelse eller indsigt end noget, der med rimelighed kan hævdes at basere sig på historisk viden eller teoretisk indsigt.

Den akademiske prægning af designbegrebet kan siges at tage sigte på at fastholde ordet *design* med en særlig deskriptiv, teoretisk og analytisk betydning inden for den akademiske diskurs, hvorved der altså må gribes til ekspliciteringer og supplerende forklaringer i sammenhænge, hvor det ikke er umiddelbart indlysende, at der er forskel på at nære en erkendelsesmæssig og en f.eks. erhvervsmæssig interesse for design. I Tyskland forsøgte Gert Selle med nogen succes at markere forskellen mellem den professionelle og den akademiske konceptualisering ved at udskifte *design* med en genuin analytisk konstruktion i omtalen af studiet og genstandsfeltet med begrebet *produktkultur*⁸³. Blandt andet for at frigøre sig fra de forventninger, som *design*'s semi-finkulturelle og nationaløkonomiske status afstedkom til historikeren om at agere designprotagonist, hvor

⁸³ Selle, Gert: *Design-Geschichte in Deutschland - Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*. Köln, DuMont Buchverlag, 1987

han efter Selles mening i stedet burde interessere sig for både positive og negative sider af industriprodukternes gennemslag i hverdagen⁸⁴.

Den nye designhistorie

Bestræbelserne på at forme *design* i deskriptiv retning inden for rammerne af en selvstændig disciplin, eller at formere en ”ny” designhistorie⁸⁵, var præget af forskellige tidstypiske akademiske strømninger som ideologikritik, marxisme og den barthske semiologi. Til dels i kraft heraf og til dels uafhængigt af disse etableredes der en række grundantagelser om beskaffenheden af design som genstandsfelt, der har været rådende siden. For det første ønskede man at studere design som et langt bredere moderne fænomen end den modernistiske designtradition, der havde lanceret og benyttet *design* som kvalitativt prædikat. Studiegenstanden skulle fremover med Clive Dilnot’s formulering ikke bare omfatte design med stort D, men også design med lille d⁸⁶. Dermed mentes produktformgivning af enhver art og formgivningsaktiviteter i bredeste forstand. Bevæggrunden var, at man i langt de fleste sammenhænge blot ved at kigge sig omkring kunne konstatere, at ”Design” udgjorde en forsvindende lille del af produktkulturen, og at ”design” følgelig var et mere sammensat og komplekst fænomen, end vante historiske fremstillinger normalt skildrede det. God designhistorie skulle fremover ikke kun omhandle *god design*. Clive Dilnots deskriptive brug af designbegrebet indebar således et genstandsfelt, der omfattede aktiviteter og genstande, som ikke benævntes *design* eller opfattedes som design i gængs sprogbrug på daværende tidspunkt. Clive Dilnot foreslog m.a.o. et specielt indhold for udtrykket *design* med gyldighed i akademisk sammenhæng. Muligheden for at operere med et metasprogligt niveau, hvor man kan eksplicitere og definere en ganske særlig og speciel brug af et ord inden for en bestemt kontekst, er den afgørende forskel på akademisk sprogbrug på den ene side og hverdagens og den professionelle sprogbrug på den anden side. Den samme mulighed foreligger naturligvis også i almindelig tale, men det er ikke normen og vil formodentlig kun fungere og blive accepteret i ganske særlige tilfælde. De mange eksempler på designbegrebets divergerende og højst idiosynkratiske anvendelse i aktuel sprogbrug er i stedet resultatet af en igangværende kulturdynamik, hvor *design* præges i forskellig retning inden for afgrænsede afkodningsfællesskaber, hvilket ikke indebærer metasproglig bevidsthed, men blot en

⁸⁴ Selle, Gert: ”Produktkultur als gelebtes Ereignis”, Reinhard Eisendle, Elfie Miklautz (Hg.): *Produktkulturen - Dynamik und Bedeutungswandel des Konsums*, Frankfurt, Campus Verlag, 1992, s. 159-177

⁸⁵ Dilnot, Clive: ”The State of Design History. I-II. (1984), Victor Margolin: *Design Discourse*. 1989, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, s. 220

⁸⁶ *Ibid.* s. 233

pragmatisk indstilling folk imellem inden for disse fællesskaber. Her rummer dagligdags tale en frihed, som akademisk sprogbrug ikke gør. Til gengæld for muligheden for at benytte begreber på en speciel måde er der her også en forpligtelse til at gøre opmærksom på det, hvis man gør det.

Reformulering af designhistorikerens rolle

Ophøret af parløbet med modernismen medførte et behov for at lægge afstand til den idealisme og heroiske selvforståelse, som knyttede sig til modernismen, og i stedet dokumentere design som kommercielt og kulturelt hverdagsfænomen. Den nye designhistorie indebar også et krav til historikeren om at undertrykke sin deltagerstatus i designfeltet og i stedet påtage sig rollen som iagttagere. Det kom især til udtryk igennem frasigelsen af den *connaissanceur*-funktion, som designhistorikere hidtil i høj grad havde haft⁸⁷. Det indebar også en anden forståelse af designhistorikerens kritikerrolle. Smagsdommerfunktionen skulle opgives til fordel for analyse og kritik af designs ideologiske fundament og samfundsmæssige og kulturelle funktion. Som Adrian Forty forklarede i introduktionen til *Objects of Desire* fra 1986, var bogens formål ikke: ”to discuss whether say, William Morris’s furniture designs were more beautiful than those displayed at the Great Exhibition of 1851, but rather to try to discover why such differences existed at all”⁸⁸. Hvor designhistorikeren kunne vises tidligere at have bidraget til mytologiseringen og heroiseringen af design og designere, blev optikken i stedet at afmytologisere og skildre de mere prosaiske og hverdagsagtige realiteter i designverdenen. Alt i alt var der tale om en rolle, som tilnærmede sig faghistorikerens med vægt på teoretisk, metodisk og analytisk distance som garant for integritet og uafhængighed af diverse særinteresser. Især gjaldt det om at frigøre sig fra de interesser, som knyttede sig til designernes professionelle perspektiv på design. Det medførte også, at *design* som undersøgelseskategori ikke kun indebar studier af selve designmomentet, men også måtte omfatte de efterfølgende momenter; produktion, distribution og forbrug. I det hele taget udvikledes der et perspektiv på design som et led i et materielt og kulturelt kredsløbs- eller forsyningssystem, hvorfor design nødvendigvis måtte skildres som del af denne helhed og ikke bare som en isoleret formgivningshandling⁸⁹. Dermed fik ikke bare selve designprocessen, men potentielt alle processer af fysisk, økonomisk, social og kulturel art, som kan siges at pågå i designkredsløbet, analytisk interesse og relevans. Og dermed kunne opfattelsen af designeren som den privilegerede aktør heller ikke opretholdes, idet andre aktørtyper som

⁸⁷ Fry, Tony: *Design History Australia*. Sydney, Hale & Iremonger, 1988, s. 21

⁸⁸ Forty, Adrian: *Objects of Desire - Design and Society since 1750*. London, Thames and Hudson, 1986, s. 6

⁸⁹ Walker, op.cit. s. 70

virksomhedslederne, de detailhandlende og ikke mindst forbrugerne også kan vises at agere med betydelige konsekvenser for tingenes form, funktion og betydning og designkredsløbets samlede udvikling.

Design som genstandsfelt

Den nye designhistories deskriptive designbegreb indebar et bredere genstandsfelt end samtidens fremherskende, professionelle designbegreb både i diakron og synkron forstand. For det første rakte den periode, som man fandt det relevant at undersøge i et designperspektiv, væsentlig længere bagud end modernismens gennembrud omkring 1925 og endda længere tilbage endnu end fremkomsten af de proto-modernistiske ideer og holdninger, som sædvanligvis kædedes sammen med verdensudstillingen i London 1851, der også ofte fungerede som afsæt for designhistoriske fremstillinger. Det blev i stedet sædvane at sammenkæde fremkomsten af formgivningsformer, der i historisk sammenhæng kunne tematiseres som design, med den industrielle revolution. Udgangspunktet blev således det attende århundredes midte. Eksempelvis havde Adrian Fortys ovennævnte bog undertitlen *Design and Society since 1750*. For det andet begrænsede genstandsfeltet sig ikke til den modernistiske og proto-modernistiske formtradition. Alle den moderne produktkulturs forskellige formtraditioner som historicisme, nationalromantik, eksotisme, ruralisme, individualisme, decideret modeprægede genstande og ting af non- eller paraprofessionelt ophav skulle fremdeles også i deskriptiv og analytisk sammenhæng kunne tematiseres som design jvf. Clive Dilnots skelnen mellem ”Design” og ”design”. På den anden side kan den nye designhistories deskriptive designbegreb samtidigt siges at være smallere i diakron forstand end nogle varianter af den modernistiske forståelse, hvor *design* skildres som kendetegnet ved en almenmenneskelig og evig bestræbelse rettet mod formen og funktionens forening, der er uafhængig af og overskrider kulturelle sammenhænge og historiske perioder. Eksempelvis er det kutyme i dansk sammenhæng at benytte et flinteredskab som afsæt for designdefinitioner af dette tilsnit⁹⁰. I modsætning hertil understregedes det med den nye designhistorie, at design i deskriptiv forstand er at betragte som et historisk specifikt fænomen, der knytter sig til fremkomsten og udviklingen af masseproduktion, massedistribution og massekonsumtion – den to- til trehundredårige proces hvorunder der er sket en transition fra en håndværksbaseret til en designbaseret produktkultur.

⁹⁰ Nielsen, Bo: *Industriel design historie – en grundbog om design og dens udvikling*, Fredrikssund, Thorsgaard, 1991, s. 7

”A history of design could begin with the first pot to store grain that was made on the river banks of Mesopotamia and go on to discuss the changing functions, styles and significance of the countless artefacts that have emerged since that time. However, if we accept that the main influences on the modern concept of design are the forces of mass production and mass consumption, the history of modern design need reach back only to the period during which these two phenomena began to have a significant impact on everyday life - the eighteenth century.

This account does just that, taking as its starting point commercialization in Britain in the eighteenth century. It was in this context that design began to accrue the significance that it bears today; it became a factor within the production, marketing and consumption of artefacts. As such it became a vehicle for aesthetic and social communication, and was defined as a *sine qua non* for the capitalist economic system.”⁹¹

Denne refleksion, som Penny Sparke indledte *Design in Context* fra 1987 med, var således repræsentativ for en deskriptiv forståelse af *design* inden for designhistorikermiljøet af ”ny” observans i angloamerikansk sammenhæng på dette tidspunkt. Et andet historisk specifikt karakteristika, som også ofte fremhævedes med henblik på at reservere *design* til den moderne periode i deskriptiv og analytisk sammenhæng, som ikke fremgår af citatet, er at formgivning i takt med industrialiseringens arbejdsdeling i stigende grad uddifferentieredes som en specialiseret og efterhånden også professionaliseret funktion i produktionen⁹². Med koncentrationen af formgivningskompetencen hos bestemte personer og i en særlig type aktivitet forud for selve tilvirkningen var der historisk set tale om en ny situation. Det gjorde, at man som historiker måtte drage et afgørende skel mellem den designbaserede produktkultur og den håndværksbaserede produktkultur, hvor formgivning og tilvirkning var en integreret del af enhver produktionsproces, som alle håndværkere så at sige havde del i. Selvom der kan påpeges elementer af kontinuitet fra flintesmedens og de tidlige pottemageres involvering i tingenes form og funktion til den moderne designers ditto, valgte man i højere grad at hæfte sig ved de brud, som vitterligt også gør sig gældende, og foretrak at betragte det som så forskellige formgivningstyper, at *design* burde reserveres til beskrivelse, analyse og teoretisering af sidstnævnte.

⁹¹ Sparke, Penny: *Design in context*, London, Bloomsbury Publishing Ltd, 1987, p. 13

⁹² Walker, op.cit. s.29 og 31

I betragtning af at *design* i hverdagens og den professionelle sprogbrug i nogen grad bevæger sig i retning af at blive almenbegreb for konception af enhver art, er det bemærkelsesværdigt, at det inden for den nyere designhistorie trods det udvidede deskriptive designbegreb har været fuldstændig indforstået, at man udelukkende opererer på tingens skalaniveau. Indretninger regnes således i nogen grad til genstandsfeltet, hvorimod skalaerne over, arkitektur og byplanlægning, sædvanligvis ikke er blevet regnet dertil. Det er bemærkelsesværdigt i betragtning af, at design – selvfølgelig med stærke nationale variationer, men dog langt hen ad vejen – kom i stand som professionelt appendiks til arkitektur. Denne fokusering kan have sin baggrund i den uddannelsesmæssige og professionelle opdeling, hvor indretning regnes til designområdet, hvorimod arkitektur ikke gør, formodentlig på grund af sin langt ældre tradition og etablerede institutionelle status.

Designs materielle og kulturelle kredsløb

Et andet bemærkelsesværdigt forhold ved det deskriptive designbegreb er trådt frem i takt med, at *design* på det seneste er blevet synonymt med *kunst*. Efter opgøret med den kunsthistoriske matrice har der ikke hersket tvivl blandt designhistorikere af nyere observans om, at kunst og design indgår i så distinkte produktions-, distributions- og konsumptions-kredsløb, at de dårligt kan tematiseres sammen, uden at det forplumrer mere, end det afklarer. Ganske vist kan der udpeges interessante udvekslinger og overlap mellem design og kunst, men den opfattelse, som har vundet nogen hævd i hvert fald i dansk sammenhæng, at design har fungeret som et formidlende og almengørende påhæng på kunstens udviklingsdynamik, holder ikke historisk. Den del af designkredsløbet, som Clive Dilnot udskilte som design med stort D, og som Guy Julier i *The Culture of Design* på lignende vis definerede som ”high design”, kan ligeledes siges at have flere funktioner, strukturer og mekanismer til fælles med kunstkredsløbet. Det gælder heroiseringen og mytologiseringen af ”skaberen”, navngivelsen af ”værkerne”, genstandenes ekstraordinære symbolske og økonomiske værdi, distribution på eksklusive salgssteder med galleri- eller udstillingspræg, den omfattende diskursive og tekstuelle rammesætning og til tider også musealisering. Alt sammen karakteristika, der normalt ikke er de forholdsvis anonyme hverdagsgenstande, der masseproduceres, massedistribueres og massekonsumeres, forundt. Et hjemligt eksempel kunne være Louise Campbells ”Henslængt Klædeskab” fra Bahnsen Collection, og et internationalt eksempel kunne være Philip Starcks ”Juicy Salif” fra Alessi. Accepterer man imidlertid den nye designhistories ambition og præmis om, at design som genstandsfelt omfatter både det volumenmæssigt marginale high-design og det

dominerende anonyme design i det almindelige kommercielle kredsløb, bliver affiniteterne til kunst imidlertid tilsvarende små.

Revision af *design's* deskriptive status i Amerika

Som beskrevet ovenfor er der det særlige forhold ved akademisk sprogbrug, at der er ret frie rammer til at konstruere analytiske begreber, når det blot foregår på reflekteret og eksplicit vis. Det samme gælder, når man benytter sig af en etableret kategori. Så er man forpligtet på at redegøre for brud eller kontinuiteter i forhold til den vante brug. Et væsentligt indsatsområde i den akademiske diskurs er at etablere konsensus om de kategorier, man benytter sig af. Ved indgangen til 1990'erne var der i angloamerikanske designhistorikerkredse konsensus om den ovenfor skitserede deskriptive betydning af *design*. Det vakte derfor også behørig opsigt og igangsatte en intens debat, da amerikanerne Victor Margolin og Richard Buchanan først i 1990'erne begyndte at plædere for og profilere sig på en radikal revision af *design's* kategoriale status. I artiklen *Design History or Design Studies: Subject matter and Methods* redegjorde Victor Margolin for den fornyede definition, de ønskede at gøre gældende:

”Design is the conception and planning of the artificial, that broad domain of human made products which includes: material objects, visual and verbal communications, organized activities and services, and complex systems and environments for living, working, playing, and learning”⁹³

Dette reviderede deskriptive designbegreb har fundet nogen tilslutning. Den væsentligste manifestation af denne amerikanske retning er foreløbig John Heskett's *Toothpicks & Logos - Design in Everyday Life* fra 2002. Her viser revisionen sig ved, at Heskett definerer og behandler design som en grundlæggende egenskab ved ”human nature”⁹⁴, idet ”the human capacity to design has remained constant”. Han opfatter dermed design som en almenmenneskelig kapacitet, hvis historiske udstrækning står og falder med tidspunktet for menneskets første brug af redskaber, hvormed der er tale om en historisk udstrækning på ca. en million år. Kriteriet for designs opståen defineres med en formulering, der orienterer sig efter Victor Margolin og Richard Buchanans forståelse, som sammenfaldende med ”where and when human beings first began to change their environment to a significant degree”. Dermed er der tale om en afgørende nyorientering i

⁹³ Margolin, Victor: ”Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods”, *Design Issues*, Vol. 11, Nr. 1, 1995, s. 13

⁹⁴ Heskett, op.cit. s. 7

John Heskett's historiesyn. I hans *Industrial Design* fra 1980, der i en længere årrække fungerede som standardpensum på designhistoriske introduktionskurser orienteret mod den nye designhistorie, defineredes design som et specifikt historisk fænomen tæt knyttet til masseproduktion og industrialisering og i modsætning til håndværk⁹⁵.

I England har designhistorikermiljøet været afvisende over for den amerikanske revision. Bare inden for designhistorikerkredse kan man altså pege på mindst to forskellige kategoriale forståelser af *design*. Inden for det akademiske felt som helhed er der adskillige. Problematikken for den kategoriale sprogbrug er p.t. at holde stand over for designbegrebets betydningseksponering og egendynamik og holde fast i afgrænsede og stringente forskningskategorier.

Her gælder det for designforskeren i lighed med kulturforskeren, for hvem vilkåret også er at måtte forsøge at begribe forskningsgenstanden med et hyperkomplekst begreb, at: "(...)begrebet selv giver ingen uproblematisk afgrænsning af en forskningsgenstand (ligesom naturbegrebet heller ikke gør det for naturforskningen). De nødvendige afgrænsninger må man eksplicitere og selv tage ansvaret for. Og de vil altid skære noget vigtigt fra"⁹⁶.

Designbegrebets fremtid

Design og kunstindustri

"Kunstindustrien, der i vore Dage dyrkes med en vis reflekteret bevidsthed om Maal og Midler, var i gamle Dage mere en Friluftsplante. Man opfattede ikke det kunstneriske ved Arbejdet som et særligt Formaal, der skulde efterstræbes, det fremgik af sig selv af Haandværksarbejdet. Hvert Lav for sig var en kunstindustriel Skole i sin bestemte Retning; man havde ikke Institutioner - Skoler, Museer, Tidsskrifter, som bar »Kunstindustriens« Navn i Almindelighed. Forsaavidt er Begrebet i dets omfattende Betydning egentlig nyt"⁹⁷

Kunsthistorikeren Julius Lange er ophavsmand til denne karakteristik af kunstindustribegrebet. Den fremsattes i første nummer af *Tidsskrift for Kunstindustri* i

⁹⁵ Ibid. s. 13

⁹⁶ Fink, op.cit. s. 23

⁹⁷ Lange, Julius: "Nogle Sætninger om Kunstindustri i vor Tid", *Tidsskrift for Kunstindustri*, 1885, s. 12-13

1885. Udgivelsen af tidsskriftet var led i en række bestræbelser på at skabe opmærksomhed om og stimulere produktionen af pynte- og brugsgenstande med et væsentligt element af ”kunst”, hvilket i datiden ville sige dekoration og ornamentering i overensstemmelse med historiske stile med henblik på international afsætning som særligt satsningsområde for dansk erhvervsliv. I forbindelse med initiativerne lanceredes begrebet *kunstindustri*, der som det fremgår af citatet, var en nyskabelse. Bevægelsen var på ingen måde særegen dansk. Sådanne initiativer var et tidstypisk fænomen i de nationer, som var omfattet af industrialiseringen. Bevægelsen lå så at sige i tiden som en konsekvens af opløsningen af den håndværksbaserede produktkultur, som Julius Lange også peger på. På samme tid var der lignende initiativer i den angelsaksiske verden, som også lanceredes i offentligheden ved at kombinere *Art* og *Industry* på forskellig vis. Selve begrebet *kunstindustri* er imidlertid efter alt at dømme en fordanskning af det tyske *kunstgewerbe*, der på dette tidspunkt profileredes syd for grænsen⁹⁸. Forbindelseslinjerne til den internationale kulturelle og samfundsmæssige udvikling gik hovedsageligt via Tyskland, og et af de centrale kunstindustrielle skrifter var da også den i 1885 fra tysk oversatte *Kunstindustriens Grundsætninger: En haandbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet* af Jacob Falke. Man kan tale om en kunstindustriel bevægelse med Camillus Nyrop, Philip Schou og Vilhelm Klein som ledende skikkelser. Inden for rammen af Industriforeningen, som Schou blev formand for i 1883, søgte trekløveret at positionere en kunstindustriel udviklingslinje som et attraktivt alternativ eller nødvendigt supplement for Danmark til de fremherskende storindustrielle og landbrugsøkonomiske udviklingslinjer⁹⁹. Mærkesagerne var at præge håndværkeruddannelsen i kunstindustriel retning, at få oprettet et kunstindustrimuseum, der kunne fungere som mønstersamling for producenter og have en opdragende virkning på publikum, samt udgivelse af et kunstindustrielt tidsskrift. Julius Lange selv var ikke nogen drivende kraft i kunstindustribevægelsen. Han var engageret til at give initiativet en lærd kommentar med på vejen i kraft af sin status som nationens ypperste kapacitet udi kunstneriske anliggender¹⁰⁰.

Opkomsten af begrebet *kunstindustri* må ses som udtryk for to forhold. Et generelt og et specifikt. Dels forelå der en væsentlig semantisk grund i omkalfatringen af produktionsmåden. Formgivningskompetencens uddifferentiering og specialiserede funktion i den mere og mere arbejdsdelte produktion gjorde, at udtryk som håndværk,

⁹⁸ Muthesius, Stefan: ”Handwerk/Kunsth Handwerk”, *Journal of Design History*, Vol. 11, No. 1, 1998, s. 87

⁹⁹ Jensen, Hans Christian: *Kunst, industri og håndværk – Undersøgelse af tidlig dansk designteori*, Odense, Odense Universitet, Center for Kulturstudier, Medier og Formidling, Specialeafhandling, 1997, s. 43

¹⁰⁰ Guldberg, Jørn & Hans Christian Jensen: ”’Kulturen af Tingene’ – Julius Lange og kunstindustrien”, Hanne Kolind Poulsen, Hans Dam Christensen, Peter Nørgaard Larsen (red.): *Viljen til det menneskelige – Tekster omkring Julius Lange*, Kbh., Museum Tusulanums Forlag, 1999, s. 281

industri og kunst kom til kort og nødvendiggjorde et nyt begreb. Dels knyttede begrebet sig konkret til en bestemt interessegruppes behov for at kunne positionere sig i den offentlige fremfærd.

Hvor det i dag endnu ikke er muligt at sige noget entydigt om ordet *design's* skæbne, lader *kunstindustri's* sig derimod overskue. Det lykkedes den kunstindustrielle bevægelse at stadfæste begrebet i offentligheden i løbet af 1880'erne bl.a. med tidsskriftet og i forbindelse med Den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i København i 1888. Det kom dog ikke til noget decideret gennembrud i hverdags sproget. Begrebet fungerede hovedsageligt i tilknytning til de forskellige institutionelle manifestationer af bevægelsens bestræbelser, f.eks. Kunstindustrimuseet der etableredes i 1895. Måske er det afgørende, at bevægelsen aldrig lykkedes med den tredje mærkesag. Den tekniske tilgang til håndværkeruddannelserne forblev altdominerende, og kunstindustriell uddannelse blev kun en efteruddannelsesmulighed. Kunstindustribegrebets centrale status og dominans på formgivningsområdet holdt sig omtrent til århundredeskiftet. I 1900 gik tidsskriftet ind. Formgivningsmiljøet havde op gennem 1890'erne i stigende grad benyttet sig af betegnelsen *kunsthåndværk* som supplement eller alternativ til *kunstindustri*. På dette tidspunkt var *industri* blevet så forbundet med betydninger som rationalisering, mekanisering og seriefremstilling, at det var uforeneligt med formgivningsmiljøets orientering mod og virke inden for produktion af forfinede og arbejdsintensive statusgenstande til et eksklusivt marked. *Kunsthåndværk* blev for en årrække den foretrukne identifikatoriske term. Med det modernistiske gennembrud reaktualiseredes *kunstindustri* som adækvat identifikatorisk term. I forbindelse med det funktionalistiske programs samfundsmæssige orientering fik *industri* igen positiv klang i kraft af sit billiggørende og dermed demokratiserende potentiale.

Kunsthåndværkersammenslutningens organ *Skønvirke* gik ind og udkom i ny form som *Nyt Tidsskrift for Kunstindustri* i 1928. Denne status holdt frem til 1948, hvor tidsskriftets titel ændredes til *Dansk Kunsthåndværk*. Det var ikke kommet til noget egentligt gennembrud for formgiverens kompetence i decideret industriel produktion. Trods intentionerne havde medlemmerne forsat i overvejende grad deres virke og udkomme på etablerede kunsthåndværksmæssige områder. Herefter gik det jævnt ned ad bakke for kunstindustribegrebet. Der kom samtidig flere alternativer i omløb som *formgivning*, *brugskunst*, *anvendt kunst* og så småt *design*. Den sidste væsentlige manifestation af begrebet var Viggo Sten Møllers publikation fra 1969, der er beskrevet ovenfor. Begrebet havde på dette tidspunkt endegyldigt udspillet sin rolle, og valget af titel må tillægges forfatterens idiosynkratiske og retrospektive tilgang til stoffet. I dag er det endegyldig

udrangeret, og man støder kun på det undtagelsesvist som f.eks. i Det danske Kunstindustrimuseums nu bedagede navn.

Sammenligner man *kunstindustri* og *design*, er det nødvendigt både at fremhæve elementer af kontinuitet og brud, som beror på rammebetingelser af henholdsvis generel og specifik karakter. Elementet af kontinuitet består i, at de to begreber deler semantisk grund i det forhold, at produktformgivning er blevet en uddifferentieret og specialiseret praktisk, erhvervsmæssig og symbolsk funktion oven på den håndværksbaserede produktkulturs afvikling. Endvidere er der også affinitet mellem begreberne ved det forhold, at de begge knytter sig til de særlige og eksklusive produktions-, distributions- og konsumtionskredsløb, som forefindes i alle moderne vestlige materialkulturer efter den industrielle revolution. Begge begreber er historisk kommet i stand i forbindelse med positioneringen og profileringen af æstetiske, økonomiske og produktionsmæssige sfærer med produktkulturel særstatus. Almindelige, banale hverdagsgenstande, som de er flest, har i begge perioder kun med betydelig vanskelighed eller på højst entreprenant eller idiosynkratisk vis kunnet betegnes med de respektive begreber. Dermed er vi fremme ved rammebetingelser af mere specifik karakter. *Kunstindustri* opnåede periodevis central status i den offentlige debat og opmærksomhed, men fik aldrig samme udbredelse i hverdags sproget, som *design* p.t. oplever. Det peger på, at interessenter i distributionen, som reklamefolk og handlende, og forbrugerne er rykket betydeligt frem som aktører i det 20. og 21. århundrede i forhold til det 19. århundrede. I kraft af masseproduktion, massedistribution og massekonsumtion har flere og flere fået del i, i hvert fald repræsentationen af og forestillingen om at foretage valg af brugsgenstande, som ligger ud over det umiddelbart forhåndenværende og rent nyttebetingede. Som det fremgik ovenfor, var udviklingen af ordet *kunstindustri*'s status primært betinget af forholdsvis adstadige elementer som orienteringen i den professionelle ideologi, smagsudviklingen og de erhvervsmæssige rammebetingelser. For *design*'s vedkommende må man dertil kalkulere med et dynamisk element af modekarakter, hvorfor begrebets signalværdi må påregnes at være endnu mere usikker og flygtig.

Skal man på den baggrund afslutningsvis konkludere noget, må det blive, at *design*'s ekstraordinært positive signalværdi formodentlig meget snart vil klinge ud. Statussen som foretrukken betegnelse for moderne produktformgivning vil formodentlig holde i en længere årrække. Men der er ingen grund til at tro, at vi er fremme ved den endegyldige betegnelse. *Design* er ikke synderlig mere relevant eller adækvat end forudgående, alternative eller mulige fremtidige betegnelser. Hvis globaliseringsprocessen eventuelt skulle lide et tilbageslag, kan man eksempelvis forestille sig, at

rammebetingelserne vil stille sig sådan, at *design* vil forekomme at være et levn fra en lige lovlig internationaliseret eller måske angloficeret periode med lidt for ukritisk direkte import. Forsøg på fordanskninger, som det var tilfældet med *kunstindustri*, vil så igen kunne komme på tale, hvilket kunne tænkes igen at give vind i sejlene til ordet *formgivning*, der tidligere har været benyttet i forsøget på at bevare eller etablere en national egenart.

2. del

Kapitel 2

MODERNE MATERIELLE KULTURSTUDIER I DESIGN – ANGLOAMERIKANSK DESIGNHISTORIOGRAFI 1975-2000

Introduktion

Hensigten med dette kapitel er at give et indblik i udviklingen i de seneste 25 års britiske og amerikanske designhistoriografi og den aktuelle status. Angloamerikansk *design history* har været den væsentligste inspirationskilde for arbejdet med nærværende afhandling. Med redegørelsen motiveres den metodiske, teoretiske og analytiske orientering i dette arbejde dermed samtidigt.

Designhistoriografi som fremstillingstype og akademisk disciplin forefindes i mest udviklet form i England og USA. Begge steder – især i England – er designhistorie et etableret fag på en lang række universiteter. Her publiceres der iblandt selvstændige designhistoriografiske redegørelser, ligesom man ofte finder designhistoriografiske overvejelser som en integreret del af både større og mindre publikationer. Der er efterhånden tale om en så langvarig foreteelse, at det er muligt at opdele den angloamerikanske designhistoriografi i perioder og udpege forskellige positioner. Det er en sådan overblikspregt introduktion, det er målsætningen at give her.

Bruddet med kunsthistorie som designhistorisk matrice

Designhistoriografi betyder ganske enkelt at etablere en metaramme i forhold til den designhistoriske praksis. Designhistoriografi former sig som refleksioner over designhistorieforskningen og -skrivningens hidtidige fortjenester og, sædvanligvis i endnu højere grad, forsømmelser. Hvad omfatter designhistories genstandsfelt egentlig? Hvilke udviklingslinjer skal der fokuseres på? Hvilke forklaringstyper er relevante? Hvilke kriterier bør ligge til grund for vurderingerne? Og er det overhovedet designhistorikerens opgave at vurdere? Det er designhistoriografiens typiske og tilbagevendende spørgsmål.

Designhistoriografiens akademiske funktion kan siges at være at frembyde et ”rum” for diskussion eller markering af bud på det designhistoriske arbejdes opgaver, problemer og ideelle form fremover. I angloamerikansk sammenhæng har denne

udveksling bidraget til udviklingen af designhistorie som fag på mange niveauer og områder inden for forskning, undervisning og indsamlings- og udstillingsvirksomhed.

Vil man pege på en enkeltstående begivenhed, som kan siges at være den institutionelle forudsætning og forankring herfor, må det blive grundlæggelsen af *Design History Society* i England i 1977¹⁰¹. Ifølge overleveringen kom selskabet i stand ved en spontan og 'ad hoc'-præget forsamling af unge entusiastiske undervisere på en kunsthistorisk konference i Brighton. Historien er senest blevet repeteret af den amerikanske designhistoriker Jeffrey Meikle i jubilæumsforelæsningsen i Brighton i 1997 i anledning af 20-året for selskabets første konference¹⁰². De reagerede på det utilfredsstillende i den gængse brug af kunsthistorie som matrice for designhistorisk forskning og designhistoriske fremstillinger og fandt sammen i bestræbelsen på at definere design som genstandsfelt i egen ret.

Design History Society har siden i kraft af sit *Newsletter* og selskabets årlige konference været forum for en kontinuerlig debat om afgrænsning af design som genstandsfelt og for udvikling af adækvate deskriptive og analytiske begreber i tilknytning hertil. Bruddet fremstår som så markant, at det giver mening at tale om en ny designhistorie eller 'den nye designhistorie', hvilket dog ikke er en gængs term¹⁰³. I Storbritannien og USA taler man udifferentieret om *design history*. Tilhørsforholdet til enten et traditionelt eller 'nyt' designhistorisk paradigme viser sig først ved nærmere bekendtskab.

Bruddet var selvfølgelig ikke helt så spontant som det fremstilles i overleveringen. Nicolaus Pevsner, der med sin *Pioneers of the Modern Movement* (titlen er siden ændret til: *Pioneers of Modern Design*) fra 1936 med nogen ret kan udpeges som stamfaderen til en designhistorie skrevet over kunsthistoriens læst, havde efterhånden i nogen tid fungeret som skydeskive for designhistoriografiske revisionsbestræbelser.

Pioneers of Modern Design former sig som en undersøgelse og diskussion af, i hvilket omfang og i hvilken forstand en række designere kan betragtes som afgørende bidragsydere til udviklingen af den modernistiske formgivningsstrategi, som ifølge Pevsner i særlig grad udgør et adækvat og efterstræbelsesværdigt bud på en bevidst moderne form og forholdemåde. Designhistoriens udviklingsdynamik skildres som et udslag af disse designerpersonligheders individuelle genius. Diskussionen går derfor på, hvem der fra

¹⁰¹ www.designhistorysociety.org

¹⁰² Meikle, Jeffrey L.: "Material Virtues: on the Ideal and the Real in Design History", *Journal of Design History*. Vol. 11, No. 3, 1998, s. 191.

¹⁰³ Guldberg, Jørn: "Tingenes historie - Om designhistorie og designhistoriografiske problemer", *Argos - Tema: Design/industriel produktkultur*. Nr. 6, 1988, s. 7-15.

periode til periode har stået som den ypperste repræsentant for denne modernistiske bestræbelse, hvorfor fremstillingsformen også siden er blevet karakteriseret som ”kanonisering”, idet den i det væsentligste sigter imod og er motiveret af ønsket om at etablere en overskuelig kongerække af betydningsfulde individer. Som et typisk eksempel på fremstillingsformen kan man f.eks. betragte den sekundære plads, Pevsner tildeler den ellers både forinden og siden så berømmede Le Corbusier. Han fremhæves kort i forbindelse med sin anvendelse af beton, eksperimenter med rumdannelse og forsøgene med totalprojekteringer, som dog straks får adjektiver som ”indviklede”, ”snilde”, ”drømmende” og ”eventyragtige” påhæftet. Motivet til den reserverede holdning tematiseres direkte i fremstillingens største samlede karakteristik af Le Corbusier: ”If his work before 1921 is not considered in this book, the reason is that he cannot be considered in the same category of pioneers as the architects to whom it is devoted, though he has tried in his writings to make himself appear one of the first-comers.”¹⁰⁴. Dernæst spiller det ind, at Le Corsbusier i Pevsners modernismeopfattelse repræsenterer de ekspressive, individualiserende og utopiske bestræbelser, som udgør afvigelser eller ”mellemspil” i forhold til en kernemodernistisk linje med vægt på saglighed, anonymisering og realisme.

Jeg vil ikke gå i detaljer med historiografi-debatten, eller -opgøret må man rettere sige. Der var hovedsageligt tale om distancering i forhold til den traditionelle designhistories implicitte anvendelse af kunsthistoriske metoder fra den nye designhistoriske positions side. Det var i kraft af disse distanceringsbestræbelser, at der etableredes et designhistoriografisk refleksionsrum, og metodiske og teoretiske diskussioner omkring design som genstandsfelt blev sat på dagsordenen. Det afstedkom bl.a. et sæt dikotomiseringer, der fungerede som positionsmarkører, og som meget belejligt muliggør skematisering af opgørets centrale punkter med fig. 1.

Traditionel designhistorie

vs.

Den ny designhistorie

Kritiseres for:

Markerede at ville tilstræbe:

- eksklusiv optagethed af
designerpersonligheden

- skildring af designvirkeligheden i
hverdagssomgivelserne

¹⁰⁴ Pevsner, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design - From William Morris to Walter Gropius* (1936). Penguin Books, London, 1991. s. 184.

- snæver optagethed af kanoniserede og kanonisering af eksemplariske objekter

- anskuelse af designobjektet som historisk dokument og det synlige resultat af sociale processer, som i sig selv er usynlige

- at privilegere designprocessen som eneste form- og betydningsgivende handling

- dokumentation af alle form- og betydningsgivende handlinger, processer og mekanismer i designobjekternes design, produktion, distribution og forbrug

Fig. 1

Tidspunktet taget i betragtning rummede opgøret selvfølgelig også kraftige indslag af ideologikritik og marxistisk jargon. Mindre tidstypisk er den brudflade dog, hvor man på den ene side kan identificere den traditionelle designhistorie som eksponent for en begivenhedshistorisk historieopfattelse i kraft af fokusering på centrale begivenheder, skelsættende handlinger og enkeltpersoners vilje, og på den anden side den nye designhistories forfægtelse af en social- og kulturhistorisk anlagt optik ved fremhævelsen af sociale strukturer, hverdagslivets forhold og almindelige vilkår¹⁰⁵. Udviklingen foregik i øvrigt sideløbende med lignende bestræbelser inden for kunsthistorien, hvorfor man helt parallelt taler om 'den nye kunsthistorie'¹⁰⁶.

Ved udgangen af 1980'erne var det nye designhistoriske projekt så fasttømret, at *Design History Society* i 1988 kunne påbegynde udgivelsen af tidsskriftet *Journal of Design History*, der er udkommet kvartalsvis siden¹⁰⁷.

Det var efterhånden også tid til at samle op og gøre status. Ønsker man at gøre sig bekendt med argumentationen og de centrale stridspunkter, som jeg er afstået fra at gå i detaljer med her, blev de på dette tidspunkt opsamlet og fremstillet i sammenhængende form flere steder. Clive Dilnots dobbeltartikel *The State of Design History* i Victor Margolins antologi *Design discourse* fra 1989 er glimrende, ligesom den

¹⁰⁵ Guldberg, Jørn og Hans Christian Jensen op.cit. s. 288.

¹⁰⁶ Guldberg, Jørn: *Landskabsmaleriet og "den nye kunsthistorie"*. Menneske & Natur, Arbejdsrapport 102, 1997, s. 6.

¹⁰⁷ <http://jdh.oupjournals.org>

historiografiske refleksion i indledningen til Tony Frys *Design History Australia* fra 1988 også giver et godt indblik. Ønsker man en hurtig dansk introduktion, kan man konsultere Jørn Guldbergs *Tingenes historie - Om designhistorie og designhistoriografiske problemer*, ligeledes fra 1988.

Det var ligefrem kommet så vidt, at designhistoriografi kunne fremstilles i mere pædagogisk form. Det var således også i 1989, at John A. Walker udgav *Designhistory and the History of Design*, hvor den frodige historiografi-debats frugter blev høstet, koncentreret og fremstillet i så tilpas spiselig form, at man havde en grundbog for den designhistoriske undervisning på postgraduate niveau i det engelske universitetssystem.

John A. Walkers "Production-consumption Model"

En af Walkers pædagogiske fortjenester er anskueliggørelsen af den nye designhistories genstandsfelt (Fig. 2):

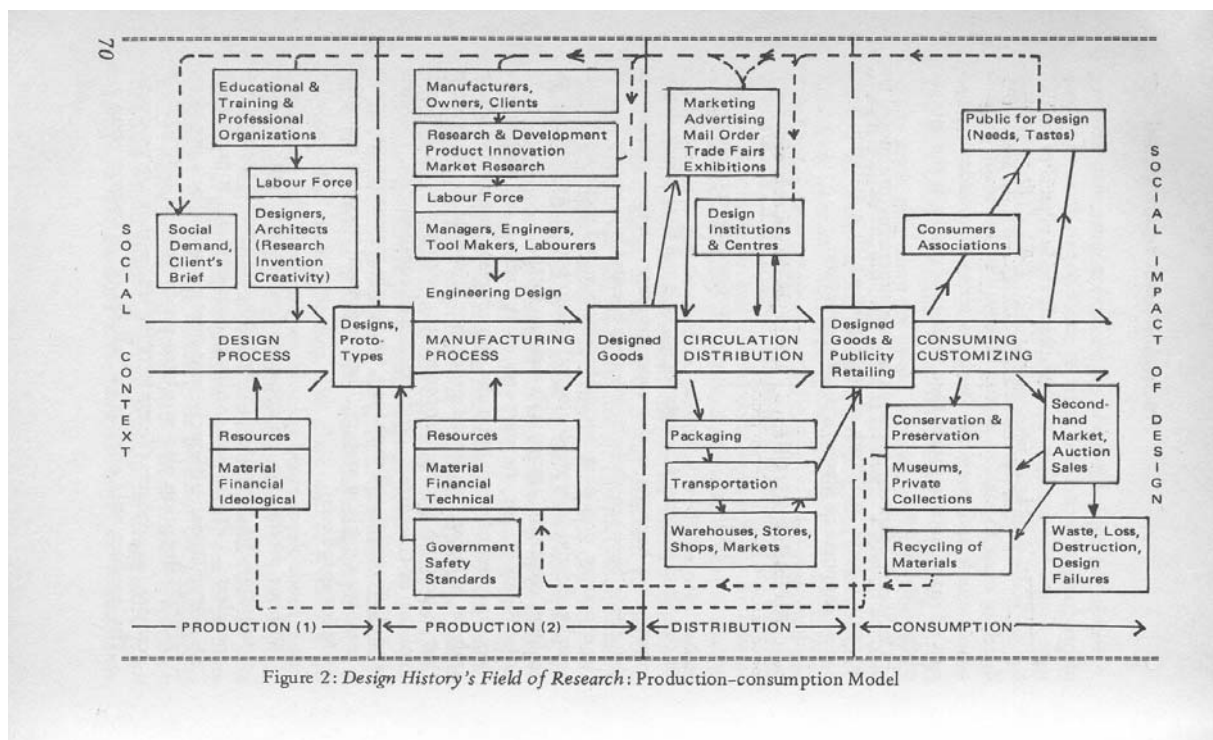


Figure 2: *Design History's Field of Research: Production-consumption Model*

Fig. 2: John A. Walker: *Design History and the History of Design*, s. 70

Her er det måske vigtigt at bemærke, at modellen ikke må betragtes som en anvisning på en designanalytisk metodik. Der er tale om et forsøg på at give en skematisk fremstilling af den komplekse totalitet af indbyrdes forbundne faktorer, der må regnes med som potentielt formkonstituerende i det designhistoriske studium. Modellen fordrer på ingen måde, at en given undersøgelse adresserer alle faktorer. Det vil afhænge af den konkrete analysegenstand, hvilke faktorer det i særlig grad er relevant at pege på som formkonstituerende. I den forbindelse angiver de stiplede linjer, der indrammer modellen, designs relative autonomi i forhold til den samfundsmæssige totalitet. Design er i den forstand at betragte som et mikrosystem inden for rammerne af et overordnet makrosystem¹⁰⁸. Dermed kan der skelnes mellem interne og eksterne formkonstituerende faktorer. Til de interne formkonstituerende faktorer regnes materialer, teknologier, designteoretiske paradigmer, formgivningstraditioner, opgavetyper, standarder og normer, kommercielle betingelser, transportspørgsmål, traditionsbundne eller modebetingede forbrugerpræferencer – for bare at nævne nogle få forhold, som kan konstateres at have direkte konsekvenser for tingenes form. Til de eksterne formkonstituerende faktorer, eller overordnede samfundsmæssige rammebetingelser, som har gjort sig gældende på mere indirekte vis i nyere tids formhistorie, henregner Walker især ideologiske, politiske og økonomiske forhold. Selvom design i lighed med modernitetens andre uddifferentierede praksisområder er kendetegnet ved en vis selvstændiggørelse, er der først og fremmest tale om en analytisk skelnen. Hvis der ikke opereres med en sådan grad af relativ autonomi, indebærer den nye designhistories opprioritering af kontekstuelle og relationelle forhold en risiko for udviskning eller negligering af det genstandsfelt, der i udgangspunktet var foranledningen, hvilket Walker benævner forgrunds/baggrunds-problematikken¹⁰⁹. I det omfang Walker kan hævdes at være eksponent for den nye designhistorie som helhed, er det ufravigeligt, at det designhistoriske studium først og fremmest er spørgsmålet om, hvordan interne og eksterne faktorer manifesterer sig i design og designet form¹¹⁰.

I forhold til den traditionelle designhistorie markerer modellen en radikal udvidelse af genstandsfeltet. De produktionsforhold, distributionsforhold og konsumtionsmåder, der følger efter selve designprocessen (PRODUCTION (1)), vægtes i lige så høj grad som formkonstituerende og dermed som designhistorisk relevante. Den historiske genstand er ikke længere begrænset til den modernistiske kanons designere og

¹⁰⁸ Walker, John A.. *Design History and the History of Design*. London, Pluto Press, 1989, s. 68.

¹⁰⁹ Ibid. s. 131.

¹¹⁰ Ibid. s. 133 og 136-37.

designobjekter – det eksklusive og eksemplariske produktudvalg som i 50'erne og 60'erne ophøjedes til 'good design'. Som deskriptiv-analytisk term omfatter design således alle de formgivningsstrategier, som forekommer og har spillet en rolle i masseproduktionens historie. Styling-opgaver og anonymt design– dvs. en produktformgivning som ikke kan føres tilbage til en personlighed i den institutionaliserede designoffentlighed, f.eks. fordi den er foretaget af en værkfører eller ingeniør – er altså designhistorisk relevant helt på linje med den modernistiske kongerække.

En anden væsentlig forskel er, at perspektivet anlægges 'nedefra' i stedet for 'oppefra'. Den nye designhistories principielle udgangspunkt er designvirkeligheden, som den tager sig ud i hverdagsomgivelserne. Det var denne synsvinkel, som afstedkom opgøret med den modernistiske design-kanon, der faldt for simple repræsentativitetskriterier, da man begyndte at interessere sig for, hvordan design som industrialderens formgivningsprincip faktisk har gjort sig gældende i de almindelige hjem, på arbejdspladserne og i det offentlige rum i bred forstand, hvor der var industriprodukter nok, men relativt få der levede op til "good design" kriterierne.

Det kan i noget omfang være rimeligt at hæfte sig ved 'Production-consumption-Modellens' noget banale og tendentielt reduktionistiske tilsnit, men den har ikke desto mindre siden fremsættelsen fungeret som et tilbagevendende referencepunkt for det nye designhistoriske projekt. Der henvises således mere eller mindre eksplicit til den på så væsensforskellige stede som i introduktionen til Guy Juliers opslagsværk *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Design and Designers* fra 1993 og senest i indledningen til antologien *Utility reassessed - The role of ethics in the practice of design*¹¹¹ fra 1999, hvor Judy Attfield har redigeret 16 kildenære studier af funktionalistisk teori og praksis før, under og umiddelbart efter 2. Verdenskrig.

Sidstnævnte er i øvrigt typisk for den publikationsform, der knytter sig til den nye designhistorie, både hvad angår bøger og artikler. Det karakteristiske er her kombinationen af grundige kildenære studier med fyldige redegørelser for empiriske forhold inden for et afgrænset og fokuseret emne og dertil knyttede historiografiske, teoretiske og metodiske refleksioner.

Resultatet af disse 20-25 års puslen med primærkilderne fik i 1997 sin foreløbige slutsten med Jonathan M. Woodhams *Twentieth-Century Design*, der udkom i Oxford History of Art-serien, hvor de enkelte delresultater er samlet og fremstår i oversigtsform. Bogen fortrængte efter sigende straks John Heskett's *Industrial design* fra 1980 som den primære introduktionstekst på designhistoriske kurser i England. *Twentieth-*

¹¹¹ s. 5.

Century Design er introducerende anlagt og hælder mere end sædvanligt inden for den nye designhistorie i retning af *high-design* med sin redegørelse for de velkendte bevægelses- og skole-dannelser, spektakulære designhistoriske begivenheder og opremsningen af centrale personligheder, men det kan næppe være anderledes i en introduktion. Woodham har da også for sin samvittigheds skyld viet den første note til Walkers *Design History and the History of Design*, der altså igen fungerer som det centrale orienteringspunkt, ligesom Woodham gang på gang understreger det partielle og tendentielle i fremstillingens repræsentation af genstandsfeltet, hvor det ikke har været muligt at beskrive forbrugernes rolle og adfærd som formkonstituerende designhistoriske faktorer i det omfang, de faktisk fortjener. F.eks. indskærper han under gennemgangen af Bauhaus-skolens udvikling og afvikling, at beskrivelsen under ingen omstændigheder kan betragtes som bare en tilnærmelsesvist dækkende fremstilling af periodens tyske produktkultur som helhed¹¹². Der foreligger endnu ikke sekundære fremstillinger i et sådant omfang, at det er muligt at inddrage og syntetisere dem i en opsætning i overensstemmelse med den nye designhistories opfattelse af genstandsfeltet, som Woodham principielt tilstræber. Der forestår stadig et stort empiriske arbejde i det, vi her kan kalde det 20. århundredes distributions- og forbrugshistorie. F.eks. er sådan noget som detailhandlens strukturudvikling kun sporadisk historisk belyst.

Sammenligner man Woodhams behandling af Le Corbusier med Pevsners, illustrerer det udmærket, hvordan en række af den nye designhistories programpunkter er søgt indfriet. For det første giver Woodham sig ikke af med at vurdere Le Corbusiers mere eller mindre udtalte pionerstatus. For det andet giver Woodham heller ikke en sammenfattende eller selvstændig helhedskarakteristik af Le Corbusiers œuvre. Woodham beskriver Le Corbusiers *L'Art décoratif d'aujourd'hui* fra 1925 inden for rammerne af en generel karakteristik af debatten om modernismens politiske og sociale program, som publikationen bidrog til, dels ved at videreføre velkendte temaer fra århundredskiftets reformbevægelser, som f.eks. antiornamentering med direkte inspiration fra Adolf Loos, dels ved at udtrykke nye og særligt modernistiske temaer som f.eks. internationalisme. Dernæst redegøres der andetsteds for, hvordan Le Corbusiers demonstration af andre modernistiske temaer som standardisering, rationalisering, moderne materialer og abstraktion med *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, der hovedsageligt var udstyret og møbleret med masseproducerede produkter, markerede en praktisk og ideologisk kløft i forhold til de eksklusive og historiserende formopfattelser der udgjorde den absolutte majoritet på *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* i Paris 1925. Desuden nævnes

¹¹² Woodham, op.cit. s. 45.

Le Corbusier for sin rolle i *Union des Artistes Modernes* (UAM) og *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), hvor Woodham hæfter sig ved, hvordan de fysiske resultater af disse aktiviteter, trods det sociale engagement, kun fandt et marked blandt storbyernes kulturelle elite og ikke satte afgørende præg på samtidens offentlige miljø. Endelig beskrives det, hvordan et par af Le Corbusiers produkter siden hen blev benyttet af museer og virksomheder som MOMA og Cassina som markør af en høj, hvis ikke ligefrem eksklusiv og måske endda elitær profil på designområdet, hvorved de efterhånden blev centrale rekvisitter i den internationale designkultur, som Woodham viser etableredes i løbet af 50'erne i forbindelse med institutionaliseringen af "Good design"-begrebet. Sammenfattende kan det konstateres, at arkitekt-designeren Le Corbusiers aktiviteter udelukkende beskrives i det omfang, de har bidraget til udviklingen inden for de tematiske, institutionelle, diskursive eller praktiske sammenhænge, som den historiske redegørelse i *Twentieth-Century Design* er lagt an på at fremstille.

Designerpersonlighederne er altså ikke fremstillingens udgangs- eller omdrejningspunkt. På den anden side er der dog heller ikke tale om en decideret "anonym" designhistorie "uden navne" som den, Nikolaus Pevsners historieteoretiske modstykke og samtidige Sigfried Giedion fordrede og selv demonstrerede med mammutværket *Mechanisation Takes Command - A Contribution to Anonymous History* i 1948.

I parentes bør det måske bemærkes, at det ikke er sådan, at 'den nye designhistorie' har fortrængt traditionel designhistorie. Det ideologiske og kommercielle behov for at fremstille designere som 'kunstnere' og designgenstande som 'værker', der afstedkom den nye designhistories brud med kunsthistorien som designhistorisk matrice, synes usvækket. Strømmen af rigt illustrerede 'coffee-table books', der hylder en designer, et årti eller en objekttype uden synderlig fornemmelse eller interesse for de bredere sociale, økonomiske, politiske og teknologiske omstændigheder, som design indgår i og griber ind i, har næppe nogensinde været kraftigere.

Ekskurs til Tyskland

Der foregik en helt parallel designhistorisk revisionisme i de tysktalende lande i 70'erne og 80'erne¹¹³. Gert Selle er med sin *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute – Entwicklung der industriellen Produktkultur* fra 1981 (genudgivet i 1987 under titlen *Design-Geschichte in Deutschland - Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*) den væsentligste eksponent. Her bør man hæfte sig ved, at Gert Selle er på nippet til at opgive

¹¹³ Ruppert, Wolfgang: "Plädoyer für den begriff der industrielle Massenkultur", Hannes Siegrist u.a.: *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)*, Frankfurt a. M./New York, 1997, s. 580

design som deskriptiv-analytisk kategori og i stedet konceptualisere genstandsfeltet i et helhedsperspektiv med begrebet *Produktkultur*. Gert Selle har løbende kritiseret designbegrebets mere og mere udtalte ideologiske belastning, der både betragtes som et udslag af forfejlet modernistisk elitisme og vareæstetisk instrumentalisering¹¹⁴ – en udvikling der efterhånden fuldstændig har fortrængt de emancipatoriske og kulturrevolutionære betydningsdimensioner, som oprindeligt knyttede sig til den særlige forståelse af produktformgivning, som siden fik betegnelsen *design*¹¹⁵.

Produktkulturbegrebet spænder, som undertitlen fra 1987 indikerer, fra design over produktion og distribution til hverdagens forbrug. Forbruget inddrages, fordi det er det sted, hvor produktkulturens realiteter erfares af menig mand. Selles approach er dermed helt identisk med den, Walkers “Production-consumption Model” indebærer.

Der kan dog være grund til at pege på en meget væsentlig forskel på de epistemologiske konsekvenser m.h.t. menneskets aktørpotentiale, som Gert Selle specifikt, og den nye angloamerikanske designhistorie generelt, hver især drager af det designhistoriske studium. For Gert Selle er det kultur- og identitetsarbejde, som er livsverdenens bidrag til den samlede produktkultur, en nødvendighed for at komme overens med de uomgængelige og overgribende industrielle vilkår, som bl.a. i form af industriprodukter slår ind i livsverdenen fra produktionssfæren¹¹⁶. Hvor Gert Selle betragter designernes eller forbrugernes forsøg på modstand som kompensatorisk, provisorisk eller illusorisk, opereres der i angloamerikansk sammenhæng med et vist frigørelsesperspektiv. Dette skyldes bl.a., at *cultural studies*-traditionen, som i udgangspunktet tilskriver livsverdenen et sådant frigørende potentiale, har været en væsentlig teoretisk og kritisk inspirationskilde. Det spiller sandsynligvis også en rolle, at man i højere grad har haft tiltro til designs oprindelige frigørelsesprojekt, at man i England og Amerika har været mere tilbøjelige til at fastholde design som deskriptiv-analytisk term end, i hvert fald i tilfældet med Gert Selle, i Tyskland.

¹¹⁴ Selle, Gert: ”There is No Kitsch, There is Only Design!”, Victor Margolin: *Design Discourse*. 1989. Chicago, The University of Chicago Press, 1989, s. 55 - 66 & Gert Selle: *Siebensachen - Ein Buch über die Dinge*. Frankfurt, Campus Verlag, 1997. s. 206.

¹¹⁵ Selle, Gert: *Ideologi un Utopie des Design - Zur Gesellschaftlichen Theorie der industrielle Formgebung*. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1973. s. 87-101.

¹¹⁶ Selle, Gert: “’Industriel ideologi’ - I tingene og i formgiverens hoved - Designhistorie som skæbne”, I: *Argos* 6, 1988. s. 17 - 28 & Selle, Gert: ”Produktkultur als gelebttes Ereignis”, I: Reinhard Eisendle, Elfie Miklautz (Hg.): *Produktkulturen - Dynamik und Bedeutungswandel des Konsums*. Frankfurt, Campus Verlag, 1992, s. 159 -177.

Slægtskabet med 'Cultural studies'

Som nævnt umiddelbart ovenfor har den nye designhistories teoretiske og metodiske approach været kraftigt inspireret af *cultural studies*. Den nye designhistorie undfangedes i miljøer, der samtidig var arnested for *cultural studies* og *visual culture*-initiativerne¹¹⁷.

Til de fælles kendetegn hører helhedsperspektivt på det kulturelle kredsløb, som produktion, distribution og forbrug udgør inden for et æstetisk eller kulturelt felt, foruden hverdagslivsorienteringen og den antropologiske formulering af kultur som *a whole way of life*. Man står altså over for en studiegenstand, som omfatter hele den sammenhæng af aktører, praksiser, artefakter, institutioner og de publikummer – som for designs vedkommende er intet mindre end forbrugerne i det hele taget – som knytter sig til og tilsammen konstituerer en afgrænset kulturel sfære.

På det seneste har udvekslingen mellem designhistorie og kulturstudier fundet sted omkring Richard Johnsons model - *The circuit of culture*¹¹⁸. Modellen ligger til grund for organiseringen af publikationsserien *Culture, Media and Identities*, der er tænkt som introduktion til '*contemporary cultural studies*' i Open University-regi. I publikationsseriens første bind konkretiseres og illustreres kulturstudiernes væsentligste teoretiske, analytiske og metodiske pointer via et casestudie af Sonys Walkman i en opsætning, der ville være faldet stort set identisk ud med en designhistorisk eller materialkulturel approach¹¹⁹. Samtidig spiller modellen en central rolle i Guy Juliers *The Culture of Design*, som er det hidtil mest omfattende og konsistente forsøg på at give en kulturanalytisk fremstilling af design¹²⁰.

¹¹⁷ Bird, Jon et al(eds.): *The BLOCK reader in Visual Culture*. London, Routledge, 1996, s. 133.

¹¹⁸ Angiveligt oprindelig fremsat i artiklen *The story so far: and for the transformations* I: D. Punter (ed.): *Introduction to Contemporary Cultural Studies*. London, Longman, 1986, s. 277-313.

¹¹⁹ du Gay, Paul et al.: *Doing Cultural Studies - The Story of the Sony Walkman*. London, SAGE, 1997.

¹²⁰ Julier, op.cit. s. 61.

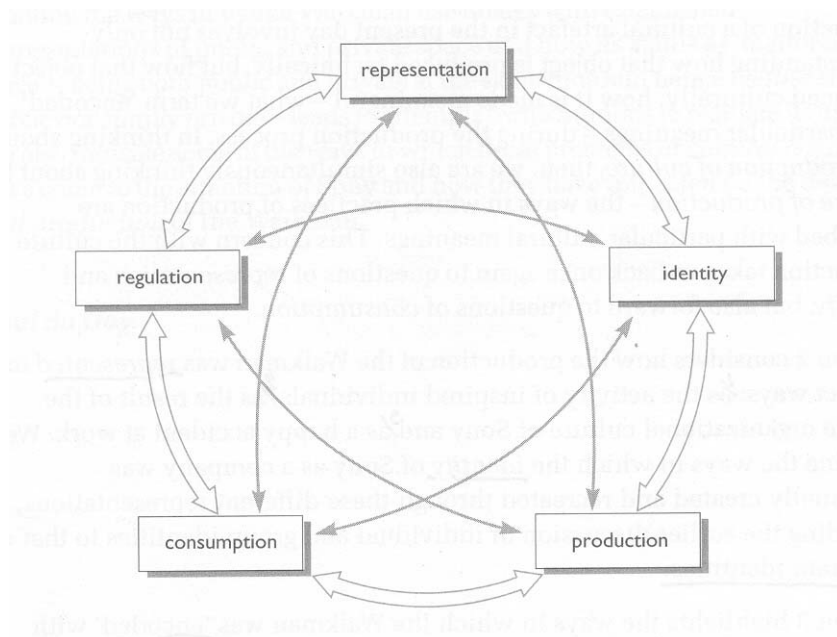


Fig. 3: Paul du Gay et al.: *Doing Cultural Studies - The Story of the Sony Walkman*, s. 3

Frontdannelse mellem designstudies og design history

Jonathan M. Woodham fremstår i dag som en helt central eksponent for den nye designhistorie. Ikke alene i kraft af *Twentieth-Century Design*, men i lige så høj grad fordi han leverede et af de afgørende indlæg i den designhistoriografiske debat, der blussede kraftig op igen i 90'ernes første halvdel. Denne gang var det ikke den traditionelle designhistorie, der var opponenten. Der var snarere tale om en intern strid, som hurtigt fik karakter af et amerikansk/engelsk opgør. Efter grundlæggelsen af *Design History Society* tiltrak aktiviteterne hurtigt en række amerikanske designhistorikere, som sluttede op om det nye designhistoriske projekt. Blandt de mest fremtrædende kan Victor Margolin, Richard Buchanan og Jeffrey Meikle nævnes.

Projektet har dog haft væsentlig trangere kår i de amerikanske uddannelsesmiljøer end i de britiske. En helt afgørende baggrund for det høje designhistoriske aktivitetsniveau i Storbritannien er nemlig, at designhistoriske emner siden en uddannelsesreform ved udgangen af 60'erne har været obligatoriske studieelementer i universiteternes og fagskolernes designuddannelser¹²¹. Det samme er ikke tilfældet i USA, hvor *design history* kun kan studeres som del af *art history*,

¹²¹ Julier, Guy & Viviana Narotsky: The redundancy of Design History. 1998. (Upubliceret konference-papir' tilgængeligt på http://www.Imu.ac.uk/hen/aad/artdesresearch/papers_redundancy.htm). s.1.

architectural history, *history of technology*, *cultural history* eller *American Studies*, med enkelte undtagelser¹²².

Det var således også amerikaneren Victor Margolin, der igangsatte debatten med artiklen *Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods* fra 1992. Her opremser han det designhistoriske projekts mange fortjenester; frigørelsen fra kunsthistorien, udvidelse af genstandsfeltet til også at omfatte populærkulturen, udvidelsen af den geografiske orientering, inddragelse af kønsmæssige, sociale og etniske aspekter osv. Han fandt dog, at tiden var moden til en endnu mere radikal udvidelse af genstandsfeltet og lancerede, til dels sammen med Richard Bucanan, den nye designdefinition, som også citeredes ovenfor i afsnittet ”Revision af *design*’s deskriptive status i Amerika” i kapitel 1:

“Design is the conception and planning of the artificial, that broad domain of human made products which includes: material objects, visual and verbal communications, organized activities and services, and complex systems and environments for living, working, playing , and learning”.¹²³

Victor Margolin fremsatte definitionen i håb om, at den fremover kunne fungere som ledetråd for et bredere og mere mangfoldigt akademisk projekt under samlebetegnelsen *design studies*, hvor et væsentligt element skulle være en mere udpræget samtids- og fremtidsorientering.

De væsentligste af de mange efterfølgende kritiske, korrigerende eller afvisende debatindlæg er yderst belejligt samlet posthumt i et temanummer af tidsskriftet *Design Issues* fra 1995¹²⁴.

Ret beset var Victor Margolins kritik og de konsekvenser, han drog heraf, forfejlet. At der inden for designforskningen og -uddannelserne er et bredere og mere mangfoldigt behov for human- og samfundsvidenskabelige tilgange, end designhistorie kan rumme uden at ophøre med at være historie, bør jo ikke have den konsekvens, at man opløser designhistorie for at give sig i kast med disse problemer og opgaver. Efterfølgende får man det indtryk, at Victor Margolin drog lidt for vidtgående faglige konsekvenser for det designhistoriske projekt i det hele taget i forsøget på at løse det, der i udgangspunktet i

¹²² Meikle, Jeffrey L.: ”Material Virtues: on the Ideal and the Real in Design History”, *Journal of Design History*. Vol. 11, No. 3, 1998, s.192.

¹²³ Margolin, Victor: ”Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods (1992)”, *Design Issues*, Vol. 11, Issue 1, 1995, s. 13.

¹²⁴ Design Issues. Vol. 11, No. 1, Spring 1995.

stedet havde karakter af en professionel problematik, som endda var specifikt og snævert amerikansk. I hvert fald var det det, han på subtil vis blev skudt i skoene fra britisk side.

Adrian Forty og Jonathan M. Woodham undsagde samstemmende relevansen i britisk sammenhæng af Margolins vurdering af designhistories status¹²⁵. De konstaterede, at designhistorie her var en veletableret og selvstændig akademisk disciplin på en lang række universiteter – i modsætning til i USA – og at studiefeltet i en årrække havde været og forsat var i rivende udvikling. Margolins påstand om stagnation kunne de således overhovedet ikke genkende. Tværtimod fandt de, at tilbøjeligheden til at inkorporere indsigter fra andre discipliner og behandle tværfaglige problemstillinger nærmest havde være for udtalt i en periode. Vurderingen fra deres side var derfor, at designhistorie forsat frembød et relevant og produktivt akademisk felt for debat, forskning og undervisning og ikke havde brug for at indgå i eller underkaste sig et bredere akademisk projekt under betegnelsen *design studies*.

Fra et synspunkt, som befinder sig uden for de amerikanske og britiske kombattanters domæner, forekommer det umiddelbart mest logisk at fastholde det designhistoriske projekt, vel vidende, at der er begrænsninger m.h.t. den viden, som derved kan opnås, og lade den indgå på netop disse præmisser i designforskning og -uddannelse på lige fod med filosofiske, sociologiske, antropologiske, økonomiske eller teknologiske vidensformer, f.eks. under paraplybetegnelsen *design studies*.

I realiteten ser det også ud til, at en sådan arbejdsdeling er kommet i stand. *Journal of Design History* fremviser fortsat integration af og inspiration fra beslægtede humanistiske felter, imens tidsskrifterne *Design Issues* og *Design Studies*, der begge er udprægede *design studies* publikationer, bringer artikler med flere forskellige human- og samfundsvidenskabelige tilgange i mere eller mindre tværfaglig eller rendyrket form og iblandt også designhistoriske artikler. Sidstnævnte tidsskrifter har deres base og publikum i de tværfaglige forskningsmiljøer, der efterhånden har etableret sig på designskolerne rundt om i verden. Den tværfaglige 'approach' er mest udtalt i *Design Studies*. Derudover synes den væsentligste forskel at bestå i, at *Design Studies*¹²⁶ er organisatorisk forankret i det internationale *Design Research Society*¹²⁷ baseret i England, hvorimod *Design Issues*¹²⁸ er amerikansk baseret, uden særlig institutionel forankring, men derimod tæt knyttet til den

¹²⁵ Forty, Adrian: "DEBATE: A Reply to Victor Margolin." *Design Issues*. Vol. 11, Issue 1, 1995 & Woodham, Jonathan: *Resisting Colonization: Design History Has its Own Identity I*: *Design Issues* Vol. 11, Issue 1, 1995.

¹²⁶ http://www.elsevier.com/wps/find/journaldescription.cws_home/30409/description?navopenmenu=-2

¹²⁷ <http://designresearchsociety.org/>

¹²⁸ <http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?tid=19&ttype=4>

mangeårige redaktørgrupper – Richard Buchanan, Dennis Doordan og Victor Margolin – opfattelse af design og designforskning.

Designforskning

Design studies og *design history* har, siden debatten toppede, fungeret som identifikatoriske betegnelser for to ret forskelligartede designforskningsprojekter. Inden for *design history*-projektet er man fremdeles optaget af at producere historisk viden om genstandsfeltet design med henblik på at opnå den bedst mulige repræsentation heraf. Der er altså tale om en ny disciplin, som på traditionel human- og samfundsvidenskabelig vis har etableret sig som fag i egen ret og fortsat udvikler sig gennem refleksion og udvikling af adækvate metoder, teorier og beskrivelser i forhold til det udsnit af virkeligheden, man er defineret ved at have som genstandsfelt. Den langsigtede målsætning kan ganske enkelt beskrives som opretholdelse af et akademisk 'rum', institutionelt placeret på universiteter eller fagskoler, for reproduktion af eksisterende viden og produktion af ny viden, bl.a. via inddragelse af eller inspiration fra metoder og teorier på beslægtede human- og samfundsvidenskabelige områder, hvilket vel at mærke også er den eneste målsætning. Der er tale om en viden, som er kommet i stand på akademiske præmisser, og som kun kan vurderes herpå – og som kun produceres med henblik på sin egen reproduktion, ligesom det i princippet er tilfældet med alle andre akademiske discipliner.

Design studies-projektet adskiller sig først og fremmest ved at fordre mere eller mindre direkte praksisrelevans eller praksisfundering af designforskningen, som det også fremgik af redegørelsen for Victor Margolins debatskabende positionering. *Design studies*-feltet forekommer fortsat yderst heterogent, men der synes at have dannet sig en form for konsensus om, at den langsigtede målsætning med *design studies* er etableringen af en designforskning, som hverken er humanistisk, samfundsvidenskabelig eller teknisk-naturvidenskabelig, eller tværfaglig for den sags skyld, men derimod en ny forsknings- og vidensform, der er specifik for design – en særlig 'designviden', eller som det formuleres på engelsk: *design knowledge*¹²⁹.

Visionen diskuteres jævnligt omkring distinktionen "Research through (or by) design", "Research for design" og "research into (or about) design", der ibland benævnes *Frayling's categories*, da de oprindeligt er fremsat af Christopher Frayling¹³⁰. Målsætningen inden for *design studies* er udviklingen og etableringen af designforskning 'through (or by) design', der er karakteriseret ved ikke bare at have design som genstand,

¹²⁹ Cross, Nigel: "Design Research: A Disciplined Conversation", *Design Issues*. Vol. 15, No. 2, 1999, s. 5

¹³⁰ Frayling, Christopher: *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers, Vol. 1, No. 1, 1993/94. s. 5.

men også som epistemologisk og metodisk tilgang. Derved adskiller den sig fra 'research into (or about) design', der benytter forskellige etablerede akademiske discipliners epistemologiske og metodiske tilgange som eksempelvis *design history*. Forestillingen er m.a.o., at designprocessen i sig selv kan og bør være udgangspunktet for designforskningens forskningspraksis og metodologi. Da hensigten samtidig er udviklingen af *design knowledge*, kan man karakterisere den designforskningsopfattelse, der forfølges i *design studies*-regi, som en særlig type designaktivitet, der på én og samme tid er sin egen genstand, metode og målsætning.

Frayling's tredje og sidste kategori, 'Research for design', er en kategori for udviklingsarbejde af forskellig art, som på den ene side hverken lever op til akademiske kriterier for forskning og på den anden side heller ikke foregår inden for rammerne af eller bidrager til opbygningen af den fordrede *design knowledge*.

Den nye designhistories 2. generation - design som et aspekt af den materielle kultur og kulturhistorie

I Woodhams redegørelse for designhistoriens fortsatte vitalitet og evne til at indarbejde indsigter fra beslægtede studiefelter, hvilket var kernen i hans afvisning af Margolins kritik, fremhævede han især inspirationen fra de moderne materielle kulturstudier¹³¹.

En af de centrale skikkelser heri er antropologen Daniel Miller, der siden udgivelsen af *Material Culture and Mass Consumption* i 1987 har været en hovedkraft i formuleringen af en etnografisk og antropologisk forskning, der fokuserer på materielle ting og forbrug som fremtrædende træk ved moderne vestlige samfunds kulturelle udveksling. Disse materielle kulturstudier er moderne derved, at man "studerer tingene i samfundets sociale og kulturelle relationer", som det hedder i en ofte gentaget vending, hvilket markerer afstandtagen fra etnocentrismen i de traditionelle materielle kulturstudier, der var optaget af at dokumentere den fremadskridende civilisatoriske udviklings manifestation i tingenes evolution og diffusion, hvorfor materialkulturbegrebet umiddelbart er uspiseligt for mange nutidige antropologer.

Forskningsretningens levedygtighed blev slået fast i 1996 med udgivelsen af tidsskriftet *Journal of Material Culture*. Disse materielle og forbrugskulturelle studier satte i øvrigt også kraftigt aftryk i 90'ernes kulturstudier i bred forstand, hvilket f.eks. fremgår af de mangfoldige bogtitler, hvor *consumption* og *material* indgår mere eller mindre velmotiveret.

¹³¹ Woodham, Jonathan: "Resisting Colonization: Design History Has its Own Identity", *Design Issues* Vol. 11, Issue 1, 1995.

Journal of Material Culture har en noget ældre pendant i det amerikanske *Winterthur Portfolio*, der siden 1964 har publiceret artikler om især den ældre materielle, amerikanske kulturarv¹³². Bidragerne kommer fra et bredt felt inden for historie, kunsthistorie, folkloristik, etnologi, antropologi, *American studies*, arkæologi, kulturhistorie og kulturgeografi. Tidsskriftets udgangspunkt i de mere traditionelle materielle kulturstudier er fortsat evident, men inspirationen og udveklingen med de engelske *material culture studies* er efterhånden også tydelig¹³³. Der er i 1997 senest blevet gjort status over forskningsfeltet med konferencepublikationen *American Material Culture - The Shape of the Field*¹³⁴.

Og som Woodham påpegede, er tendensen også klar inden for designhistorie. Her har den væsentligste teoretiske investering og terminologiske udvikling været knyttet til fremhævelse af den etnografiske og antropologiske dimension. Det synes efterhånden rimeligt at karakterisere den udtalte interesse for studiet af tilegnelsen af design i hverdagslivets forbrugspraksis som en 'etnografisk vending'¹³⁵.

Fastholdelsen og den fortsatte udvikling af det helhedsperspektiv på designs produktion, distribution og forbrug, som Walkers 'Production-consumption Model' angav som designhistoriens genstandsfelt, har resulteret i, at tendensen går i retning af at tematisere design som blot ét element i det moderne visuelle og materielle kulturkredsløb. Designmomentet betragtes ganske vist fortsat som uhyre centralt, fordi det er her, tingene gives både fysisk og kulturel form¹³⁶. Det overordnede visuelle og materielle kulturperspektiv er imidlertid nødvendigt, idet tingens kulturelle form, i modsætning til den fysiske, hverken er uforanderlig, fra en diakron betragtning, eller singular, fra en synkron betragtning. Da tingens fysiske form jo netop ligger fast efter designmomentet, kan den kulturelle forms dynamik og diversitet kun hidrøre fra tingenes fysiske, sociale og kulturelle kontekst. Enhver ting kan derved siges at manifestere et kulturelt, til tider måske ligefrem et kunstnerisk udtryk i kraft af sin fysiske form, der er form-givet. Dette udtryk er samtidig tingens første kulturelle form, som det er muligt at rekonstruere designhistorisk. Dertil kommer så en lang række andre kulturelle former af tingen, som den må påregnes at have objektificeret i forbindelse med det sociale liv, den gennemløber i takt med sin

¹³² <http://www.journals.uchicago.edu/WP>

¹³³ Attfield, Judy: "Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History", *Journal of Design History*. Vol. 12, No. 4, 1999, s. 376.

¹³⁴ Martin, Ann Smart & J. Ritchie Garrison (eds.): *American Material Culture: The Shape of the Field*. Winterthur, University of Tennessee Press, 1997.

¹³⁵ Putnam, Tim & Charlotte Newton (eds.): *Household Choices*. London, Futures, 1990, markerede denne vending.

¹³⁶ Øllgaard, Gertrud: "A Super-elliptical Moment in the Cultural Form of the table: A Case Study of a Danish Table", *Journal of Design History*. Vol. 12, No. 2, 1999, s. 155.

produktion, distribution og forbrug, hvor dens skiftende statuser som enten produkt, vare, medie eller (for)brugsgenstand, der følger på designmomentet, også har designhistorisk relevans.

I forbindelse hermed forekommer det efterhånden nødvendigt at tale om et skifte fra et implicit produktionsperspektiv på design til et forbrugsperspektiv – i øvrigt en forskydning som gør sig gældende inden for en lang række human- og samfundsvidenskabelige discipliner. Forskydningen bliver eksempelvis klar, hvis man betragter John A. Walkers anvisning af receptionsteori som den adækvate analytiske tematiseringsramme for studiet af forbrug i *Design History and the History of Design*, fra før *material culture studies* og forbrugsstudierne for alvor markerede sig med opfattelsen af forbrug som *objectification*, eller på dansk ‘objektificering’¹³⁷.

I 1989 gik John A. Walker ud fra, at designprodukternes betydning i forbrugssituationen typisk aflæses i fuldstændig overensstemmelse med producentens intention. Der foreligger dog mulighed for, at betydningen i andre tilfælde i højere grad vil være genstand for ‘diskussion’ fra forbrugernes side. Forbrugeren vil muligvis forsøge at modificere betydningen i overensstemmelse med mere personlige erfaringer eller en aktuel situation. Endelig foreligger der også mulighed for en helt tredje type aflæsning, som antager direkte oppositionel eller subversiv karakter¹³⁸. Produktionsperspektivet består her i, at forbrugssfæren i udgangspunktet betragtes som et sted for modtagelse af kulturelle betydninger eller ideologiske størrelser skabt andetsteds, som kun levner begrænset mulighed for afvigende eller modstandsprægede kulturformer, hvorfor receptionsteori anvises som den adækvate analytiske tilgang til forbruget.

Forbrugsstudierne og *material culture studies* fokuserer derimod på forbrugspraksisser som kultur- og identitetsindstiftende tilegnelsesprocesser. I etnografisk og antropologisk sammenhæng har Daniel Millers førnævnte *Material Culture and Mass Consumption* fra 1987 været paradigmedannende. Bogens bærende tese er, at vi som forbrugere i moderne vestlige kulturer aktivt tilegner os de produkter, som den industrialiserede masseproduktion uvægerligt fremmedgør. Den identitets- og kulturskabende mulighed, vi er berøvet i det arbejdsdelte og specialiserede produktionssystem, er det altså ikke bare muligt, men helt uundgåeligt at udfolde som forbrugere. Daniel Miller udvikler begrebet *objectification* som betegnelse for dette forhold via en kritisk og revisionistisk læsning af Hegel, Marx, Simmel og antropologen

¹³⁷ Oversættelse foreslået og benyttet af Gertrud Øllgaard.

¹³⁸ Walker, op.cit. s. 180.

Nancy Munn¹³⁹. Daniel Miller bliver dermed i stand til at afvise den udbredte kulturkritiske indignation over moderne vestlige samfunds ”forbrugerisme” og ”materialisme” som misforstået¹⁴⁰. Ting og forbrug står ikke i sig selv i vejen for genuin identitets- eller fællesskabsdannelse, men kan derimod vises til alle tider og i alle samfundstyper at have spillet en helt central rolle herfor.

Daniel Millers opfattelse af forbrug som objektificering står centralt i de forbrugsstudier, som efterfølgende har udviklet sig enormt i omfang og udbredelse. Disse er siden blevet beskyldt for dels at overdrive forbrugets fri- og myndiggørende potentiale, dels for at begå en fejl i lighed med human- og samfundsvidenskabernes overdrevne produktionsfiksering ved en lige så ensidig forbrugsfiksering. Daniel Miller selv har efterfølgende opfordret til tematisering af både de kreative og de overgribende aspekter af det moderne forbrugersamfund samt en integration af produktions- og forbrugssynsvinklen¹⁴¹. Problematikken er ikke længere at gøre opmærksom på forbrug som kulturel aktivitet og legitim studiegenstand, hvilket i nogen grad kan have medvirket til polarisering og overstipulering af forbrugsperspektivet, men i stedet at teoretisere og analysere forbrug og produktion som gensidigt betingede og betingende størrelser i et kulturelt kredsløb eller forsyningssystem¹⁴².

De materielle kulturstudier og forbrugsstudierne adskiller sig fra det designhistoriske projekt på et helt afgørende punkt, idet man kun helt undtagelsesvist interesserer sig for tingenes fysiske karakteristika, tingenes form, som andet end foreliggende. Tematiseringen af forbrugets formkonstituerende funktion i det materialkulturelle kredsløb er forsat hovedsageligt en opgave for designhistorien.

Integrationen af det materialkulturelle perspektiv er derfor heller ikke uproblematisk. Det er især forgrunds/baggrunds-problematikken, der volder problemer, ligesom det i praksis er umådeligt vanskeligt at fastholde kontinuiteten i studiet af bare én og samme tings sociale liv igennem dens forskellige objektstatusser som design, som produkt, som vare, som medie og som brugsgenstand.

En af de fremtrædende forbrugshistorikere og -teoretikere, Colin Campbell, behandlede i 1996 problematikken i artiklen *The Meaning of Objects and the Meaning of Actions*. Han påpeger her, at det er en forholdsvis let opgave at undersøge og konstatere, hvilken betydning en specifik genstand eller en særlig formidentitet har haft på et givent

¹³⁹ Miller, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, Basil Blackwell Ltd. 1987, s. 13.

¹⁴⁰ Ibid. s. 3.

¹⁴¹ Miller, Daniel: ”Consumption and its Consequences”, Hugh Mackay (ed.): *Consumption and Everyday Life*. London, SAGE, 1997, s. 20. og Daniel Miller: ”Groans from a bookshelf - New books in Material Culture and Consumption”, *Journal of Material Culture*. Vol. 3, No. 3, 1998, s. 384.

¹⁴² Fine, Ben & Ellen Leopold: *The World of Consumption*. London, Routledge, 1993. s. 4.

tidspunkt i deres produktion og distribution, men at man ikke må begå den fejl at slutte derfra og tro, at det er de samme betydninger, der gør sig gældende i forbindelse med deres forbrug og daglige brug, hvor de indgår i en mangfoldighed af handlingssammenhænge og tilegnes på vidt forskellig måde med mange forskellige og svært dokumenterbare betydninger til følge.

I den tidligere nævnte jubilæumstale, *Material Virtues: on the Ideal and the Real in Design History*, på *Design History Society's* 20. konference hæftede Jeffrey Meikle sig endvidere ved en uheldig udviklingstendens i retning af, at repræsentations- og forbrugsspørgsmål optog mere og mere plads på bekostning af design- og formspørgsmål, hvilket altså potentielt gør forgrund til baggrund og omvendt.

På *Design History Society's* konferencer har der været oplægsholdere, der fandt det nødvendigt indledningsvis at understrege, at de ikke opfattede sig selv som designhistorikere, men som *material culturists*. På konferencen i Portsmouth i 2000 præsenterede en oplægsholder eksempelvis en række fænomenologiske refleksioner over, hvordan en flytning opbryder ubevidste og kropsligt inkorporerede rutiner bundet til en specifik materiel ramme, i dette tilfælde særligt hjemmet, hvilket gør det at flytte til en identitetsmæssig udfordring i alle kulturer. En anden fremlagde en etnografisk interviewundersøgelse blandt flygtninge og indvandrere om deres *hidden objects*. Det kan være ting, der gemmes af vejen, fordi de ikke lader sig inkorporere i det nye hjemlands kulturelle kode for hjemindretning, eller fordi de vækker så store minder om det tabte moderland, at det er ubærligt at have dem stående fremme¹⁴³.

Hovedtendensen er imidlertid klart forsøget på at integrere de materielle kulturstudiers fokusering på menneskers forhold til ting i den designhistoriske interesse for form som kulturelt og æstetisk udtryk. Som eksempler på denne 'mainstream' kan nævnes oplæg om den skoledannende udstillingspraksis på New Jerseys Newark Museum i perioden 1909 til 29, hvor etablerede skel mellem kunst og hverdagens materialkultur blev nedbrudt som det første sted i USA¹⁴⁴.

Ting - form - betydning - handling

Judy Attfield står som en af hovedeksponenterne for denne integration af materielle kulturstudier i designhistorie. Hendes seneste publikation, *Wild Things - The Material*

¹⁴³ Et udvalg af konferenceoplæggene fra 2000 er publiceret i: Tim Putnam, Ruth Facey & Valerie Swales(eds.): *MAKING AND UNMAKING: Selected Proceedings of the Design History Society Conference 2000*. u.s., 2000.

¹⁴⁴ Dette oplæg er siden publiceret : Maffei, Nicolas: "John Cotton Dana and the Politics of Exhibiting Industrial Art in the US, 1909-1929", *Jorunal of Design History*. Vol. 13, No. 4, 2000.

Culture of Everyday Life fra 2000, er det hidtil mest elaborerede og omfattende forsøg på at kombinere og reflektere interessen for såvel form som menneskers forhold til ting, og en potentiel nøgletekst for de kommende års designhistorie-debat. Bogen indledes under overskriften *Things* med en grundig historiografisk refleksion, hvormed der gøres foreløbig status over de indsigter og problematikker, som de seneste ti års inspiration fra *material culture studies* har kastet af sig i forhold til det designhistoriske projekt.

At dømme efter *Wild Things* synes det, der undertiden betegnes som udviklingen fra en første til en anden generations *Design History*, først og fremmest at bestå i en raffinering af de teoretiske formuleringer og det analytiske terminologiapparat. Genstandsfeltet er fortsat den totale produktkulturelle sammenhængs forskellige faser fra design over produktion og distribution til forbrug. Og det principielle udgangspunkt i designvirkeligheden eller hverdagslivet forekommer blot endnu mere udtalt i takt med den generelle forskydning af interessen fra produktion til forbrug.

Den teoretiske og terminologiske udvikling består først og fremmest i, at materialkulturbegrebet har erstattet *design* som markør af dette principielle totalperspektiv. Første generations designhistorikernes forsøg på at benytte *design* deskriptivt til tematiseringen af hele produktions-, distributions- og forbrugssammenhængen, og subversivt i forhold til den traditionelle designhistories designproces-fiksering, synes opgivet. Design fungerer fremdeles i højere grad som en analytisk kategori, der i nøjere overensstemmelse med det professionelle og hverdagssproglige designbegreb reserveres til adressering af produktformgivningsprocessen isoleret set. Med Judy Attfields spidsformulering bør humanistiske designstudier og designhistorie efter inkorporationen af de moderne *material culture studies*' teorikompleks defineres som: "the study of design and its history as an aspect of material culture"¹⁴⁵, hvor pointen netop er at: "...design is just one aspect of the material culture of everyday life"¹⁴⁶, fordi: "If design history can only attend to accounts of the professional activity of designers ... that would still only form a very small constituent of the history of the material culture of the twentieth century to which design undoubtedly belongs as an integral part"¹⁴⁷. Og: "So in releasing design from the definition of a type of object with a particular 'good design' aesthetic, and from the disciplinary corral of design history which has accorded it that status, it is possible to

¹⁴⁵ Attfield, Judy: *Wild Things - The Material Culture of Everyday Life*. Oxford, Berg Publishers, 2000. s. 1.

¹⁴⁶ Ibid. s. 2.

¹⁴⁷ Ibid. s. 31.

home in on the particularity that makes a design object into a social thing within a dynamic existence in the material world of the everyday”¹⁴⁸.

I *Wild Things* adresserer Judy Attfield også de problematikker, som bl.a. er blevet påpeget af Jeffrey Meikle og Colin Campbell, som nævnt ovenfor, og giver et bud på deres løsning via begreberne *materialkultur* og *objektificering* – dog overvejende via antydningssvise indkredsningssforsøg af essayistisk karakter frem for gennem stringente og konsistente definitionsforsøg. *Wild Things* er også vild i den forstand, at teksten stritter i mange retninger. Det er altså risikabelt at udlægge den alt for håndfast, men her skal voves den påstand, at Judy Attfield synes at betragte designhistoriens ’genstand’ som i første række tingenes materialitet, dernæst deres form, så deres betydning, og endelig hvordan dette betydningspotentiale indgår i og er udgangspunkt for handlinger.

Judy Attfield karakteriserer indledningsvis sit projekt som en selvmodsigelse, idet: “although its main focus is on the material object it is not really about *things* in themselves, but about how people make sense of the world through physical objects”¹⁴⁹. Umiddelbart ser det altså ud til, at hun er i færd med at gentage den polarisering som Colin Campbell refereredes for ovenfor, med sin fremhævelse af forperspektivets og handlingsperspektivets inkommensurabilitet. Bogen er imidlertid et forsøg på at opløse selvmodsigelsen, i hvert fald så langt det p.t. er muligt, ved refleksion af de problemstillinger, der netop er forbundet med at integrere den designhistoriske interesse for form med de materielle kulturstudiers interesse for handlinger med ting.

Judy Attfield udpeger her den semiotiske problematik omkring tingenes betydning og dermed deres særlige betydningsmåde som den basale designanalytiske problematik:

“Thus the central problem of studying material culture - the social meaning of the physical world of things - necessarily revolves around the unresolved relationship between the object and its meaning, a relationship that is most succiently defined by the term - the object/subject relationship that focuses on the dynamic interplay between the object and its social meaning, not resting entirely on either one as determining the other”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ibid. s. 32.

¹⁴⁹ Ibid. s. 1

¹⁵⁰ Ibid. s. 15 -16.

Man kan ligefrem sige, at hun udvikler en semiotikbaseret designteoretisk ansats ved at definere design som betydningsmaterialisering. Eller med Attfields egne ord: hensigten er at "... conceptualise design as a practice of making meaning material"¹⁵¹. Denne semiotiske designforståelse indsættes især som en modvægt til mere traditionel designhistories udprægede tendens til at fokusere ensidigt på form og visualitet, hvorved: "... only dealing with the visual features of artefacts, obscures the work of designers, makers and users as all involved in the making of meaning through things"¹⁵². Attfield er dog helt på det rene med, at definitionen er problematisk, idet den risikerer at udviske eller lægger op til negligering af det forhold, at designhistoriens genstand både i udgangspunktet og sidste ende er form. Der vies derfor en del plads til at imødegå den nyere designforsknings tendens i retning af repræsentationsfiksering, som bl.a. er blevet påpeget og problematiseret af Jeffrey Meikle som nævnt ovenfor. Attfield anerkender således kultur- og mediestudiernes bidrag til at øge forståelsen af de fysiske omgivelser, men beklager den uheldige tendens i retning af at: "The missing ingredient increasingly becomes the object itself so that the discussion revolves around the meaning divorced from its objectification"¹⁵³.

Judy Attfields bud på en løsning er altså med materialkulturbegrebet at placere ting, frem for design, i designhistories absolutte forgrund. Dermed ser hun sig i stand til at adressere og analysere den komplekse dynamik mellem form, betydning og handlinger, som tingene har manifesteret og objektificeret designhistorien igennem: "... There is nothing quite like focusing on the object itself to discover the specificity of its materiality and how that particular form objectifies sociality at a more general level of analysis"¹⁵⁴.

Materialkultur og designhistoriske institutioner

Materialkulturbegrebets udbredelse begrænser sig imidlertid ikke kun til designhistoriografiske statusopgørelser. I forhold til både de kunstindustrielle og de kulturhistoriske samlingers udstillingspraksis har begrebet tilsyneladende været lidt af et columbusæg¹⁵⁵. Det frembyder en tematiseringsramme for de kunstindustrielle museers samlinger af eksklusive og eksemplariske genstande af kunsthåndværksmæssigt og kunstindustrielt ophav, der er langt forud for udmøntningen af designbegrebet i det 20.

¹⁵¹ Ibid. s. 42.

¹⁵² Ibid. s. 43.

¹⁵³ Ibid. s. 16.

¹⁵⁴ Ibid. s. 30.

¹⁵⁵ Ibid. s. 23.

århundredes tredje og fjerde årti, hvor det knyttedes uløseligt til masseproducerbarhed og modernistisk æstetik. Det har haft den konsekvens, at det har skurret voldsomt, når man har forsøgt at tematisere disse genstande, der både i form og produktionsmåde nærmest er designs antitese, som design, som f.eks. kunstindustri-æraens historicistiske stileklekticisme og art nouveau-bølgens revitalisering af kunsthåndværket i opposition til serie- og masseproduktion. Det samme gælder for de kulturhistoriske museers beholdning af hverdagsgenstande fra det 20. århundrede, som på trods af, at de er formgivet efter designbegrebet og -teoriens etablering, i enhver formmæssig forstand fremstår helt upåvirkede heraf, som f.eks. de danske juleplatter og store dele af beklædningsområdets materielle kulturarv.

Materialkulturbegrebets tendens i retning af en ny paradigmatiske status illustreres tillige af, at det i stigende grad erstatter eller optræder på linje med 'designhistorie' i universiteternes kursusbeskrivelser og institutoversigter¹⁵⁶.

Tre designhistoriske paradigmedannelser

Afslutningsvis skal det sammenfattende konstateres, at det p.t. er muligt at udskille tre distinkte paradigmedannelser inden for angloamerikansk *Design History* de forløbne 25 år. For overblikkets skyld er udviklingen forsøgt skematisk fremstillet nedenfor (Fig. 4). Her skal det pointeres, at der ikke inden for miljøets egne rammer er konsensus om, hvorvidt den seneste orientering i retning af forbrug og materiel kultur er udtryk for kontinuitet eller brud. Judy Attfield ser i *Wild Things* sit eget projekt som en uproblematisk forlængelse af og et bidrag til det overordnede designhistoriske projekt, der blev udstukket i forbindelse med første paradigmebrud. Andre, f.eks. Guy Julier, plæderer for, at der har fundet et brud sted og identificerer og distancerer sig som 2. generations designhistorikere¹⁵⁷.

Design History's kontinuerlige dialog med genstandsfeltet og bestræbelsen på at nå frem til et dækkende helhedsperspektiv gør, at studiet af design inden for de humanistiske discipliner p.t. bedst karakteriseres som **moderne materielle kulturstudier i design**¹⁵⁸, hvor polerne altså er den historiske interesse for formen som kulturelt og æstetisk udtryk på den ene side og fokusering på menneskers forhold til ting, som det kan dokumenteres i etnografiske og samtidsorienterede studier, på den anden.

¹⁵⁶ Ibid. s. 25.

¹⁵⁷ Julier, Guy & Viviana Narotsky, op.cit.

¹⁵⁸ Jørn Guldborg er ophavsmand til formulering. Den benyttes, dels som karakteristik af den aktuelle teoretiske og historiografiske status i international, humanistiske designforskning, dels som karakteristik af fagudviklingens orientering i forsknings- og undervisningsaktiviteterne omkring uddannelsen Humanistiske designstudier ved Syddansk Universitet.

	Faglig matrice	Fokus	Approach	Designbegreb	Designopfattelse	Form- og betydningskonstituerende faktorer af deskriptiv interesse
Designhistorie som kunsthistorie ”traditionel designhistorie” (1936-2005)	Kunsthistorie	Designprocessen	Connaissanceur Kanonisering Kvalitativ & normativ eksemplariske designobjekter	Historisk kategori: -en særlig genstandstype	Ting som æstetiske objekter (”værk”)	Designerpersonligheden Designprocessen
Design History (1. generation) ”Den nye designhistorie” (1977-2005)	Social- og kulturhistorie	Sociale og kulturelle strukturforhold	Deskriptiv: Repræsentativitet (Makro-udg.p.) - hverdagslivets fysiske <u>vilkår</u>	Deskriptiv kategori: - alle hverdagslivets genstande	Ting som historiske dokumenter	Designfunktionen/ -rollen + teknologi, materialer og kommercielle forhold + politiske, økonomiske og ideologiske rammebetingelser
Design History (2. generation) ”Materielle kulturstudier i design” (1990-2005)	Antropologi Etnografi	Ting	Specificitet/diversitet (Mikro-udg.p.) - tingens sociale hverdagsliv	Analytisk kategori: - design som et aspekt ved den materielle kultur	Ting som betydningsmaterialisering og objektificeringsgenstand	Materielkulturelle manifestationer og objektificeringer FORM & HANDLINGER

Fig. 4: Angloamerikansk designhistoriografi: Tre paradigmedannelser

3. del

Kapitel 3

Design og velfærd

Indledning

I dette kapitel analyseres og diskuteres dansk design i en bred forståelse af design som et socialt og kulturelt projekt, ud fra et velfærdsperspektiv. Anledningen har været, at demokratisk sindelag og social bevidsthed ofte er blevet fremhævet som et centralt kendetegn ved dansk designs særlige egenart både i designerens selvforståelse og - fremstilling og i historiske fremstillinger. Desuden kom begreberne design og velfærd, eller mere præcist det kompleks af relationer, institutioner, praksisser og betydninger, som de hver især henviser til, begge i stand i mellemkrigstiden, hvorfor det har ligget lige for at antage en eller anden form for større eller mindre sammenhæng.

I dette afsnit afklares begge begreber i relation til denne undersøgelsessammenhæng med afsæt i en redegørelse for tidligere forsøg på at anskue design som velfærdsprojekt. Hensigten er at etablere en nærmere materialkulturel forståelse af velfærd og design.

”Design for the Welfare Society”

Inden for rammen af designinstitutionen er der ikke udviklet eller reflekteret et specielt velfærdsbegreb. Med ’designinstitutionen’ menes der i denne sammenhæng det netværk af praksisser, faglige organisationer, uddannelsesinstitutioner, publikationer, produkter, udstillingssteder og butikker, som siden midten af 1920’erne har udviklet sig omkring profileringen af produktformgivning som et erhvervsmæssigt, professionelt, kulturelt og æstetisk særrområde. Man støder her sporadisk på anvendelse af ordet *velfærd*, men kun i form af enkeltstående formuleringer uden sammenhæng og uden nogen form for systematik. Det er således ikke konkrete eller eksplicitte anknytninger til *velfærd* i det

designhistoriske materiale, som har givet anledning til, at design i nærværende undersøgelse søges anskuet i et velfærdsperspektiv. Når design her forsøgsvis karakteriseres som et velfærdsprojekt, skyldes det i stedet de umiddelbare affiniteter imellem designbegrebet og velfærdsbegrebet. Begge begreber implicerer forestillinger om lighed, kollektiv ansvarlighed, samfundssind og almene rettigheder til goder af en kvalitet og på et niveau over det minimalt tænkelige. Denne affinitet har for designbegrebets vedkommende sin baggrund i, at den offentlige promovning af design fra designernes side indebærer tilkendegivelse af synspunkter og holdninger, som afspejler en selvforståelse som er sammenfaldende med den, der forfægtes af fremtrædende grupper af velfærdsaktører, såsom politikere, eksperter og velfærdssamfundets frontlinje-professioner inden for sundheds-, social- og undervisningssektoren. I forlængelse af redegørelsen for og diskussionen af designbegrebets hyperkompleksitet i kapitel 1, bør det vel her præciseres, at det især er i diskursen omkring 'det traditionelle designbegreb', at denne forestilling om designeren som velfærdsaktør gør sig gældende.

Den centrale og fasttømrede status forestillingen om designeren som velfærdsaktør har, fremgår f.eks. af det forhold, at Jarl Heger i 1992 kunne udgive et kompendium til undervisningsbrug på Danmarks Designskole, som bar titlen *Danish Democratic Design year 1800 – 2000 – A tender birth of a democratic design culture!*. Jarl Hegers historiserende karakteristik af dansk designkultur som særlig demokratisk var på ingen måde overraskende eller kontroversiel. Den lå i direkte forlængelse af og bekræftede kun den bærende forestilling i den offentlige promovning af design i det 20. århundrede, som har foreskrevet og fremstillet det, som om designs raison d'être bestod i at udgøre en demokratiserende samfundsmæssig kraft. Det har på den baggrund syntes rimeligt og været uproblematisk at definere og retrospektivt karakterisere design som et velfærdsprojekt og designere som velfærdsaktører, på trods af at der ikke har eksisteret et velfærdsbegreb eller et eksplicit programsat velfærdsprojekt. Det samme gjorde den norske designhistoriker Fredrik Wildhagen også allerede i 1991 med artiklen *The Scandinavian Countries: Design for the Welfare Society*, hvor karakteristikken altså ikke kun tænktes at have gyldighed for Danmark, men også for de øvrige nordiske lande. Fredrik Wildhagen hæftede sig her ved et kontinuerligt engagement i sociale spørgsmål som det centrale træk ved og fællesnævneren for skandinavisk design. En tradition som tog sin begyndelse tidligt i mellemkrigsårene og kom til udtryk i Gregor Paulssons publikationer, Svenska Slöjdföreningens udstillinger og i Kaare Klints undervisning på Kunstakademiets Arkitektskole. Fredrik Wildhagen anså denne tradition for at have haft blivende og vidtrækkende konsekvenser for moderniseringen af de skandinaviske hjem: "the

continuous activity carried out by the associations in order to put this social program of habitation into practice and to draw attention to its value – all this contributed to the evolution of a modern style in the Scandinavian countries”¹⁵⁹. Fredrik Wildhagen viste herefter, hvordan dette kom til udtryk i en lang række kendte designpersonligheders virksomhed og produkter i perioden frem til 1960, hvor det samlende motto sammenfattedes til ”the best for the majority of people”¹⁶⁰. 1960’erne udpegedes som et afgørende vandskel, fordi de kunstindustrielle og kunsthåndværksbaserede institutioner (”Associations of Applied Art”), som havde været garanter for det sociale engagement, da mistede rollen som ledende talerør og som ramme for debat om formgivningsspørgsmål til de nye designcentre, hvor design ikke bare betragtedes som et middel til højnelse af kvaliteten i massernes levestandard, men også som et mål i sig selv og som et kommercielt konkurrenceparameter for industrien. En udvikling som umiddelbart gav anledning til bekymring fra det sociale synspunkt, men som på længere sigt viste sig ubegrundet, idet Wildhagen fandt, at ”in reality it meant a considerable expansion in the sphere of action for designers”. Han fremdrog i den forbindelse en række eksempler på, hvordan designaktiviteterne nu ikke længere begrænsede sig til intimsfæren som tidligere, men udfoldedes i det offentlige rum, på arbejdspladserne og i tilknytning til transport og kommunikation. I artiklens afsluttende sammenfatning nåede Wildhagen herefter til følgende konklusion: ”From the process of evolution through which design has passed in the Scandinavian countries, over the entire span of time that we have examined, it is apparent that the social dimension has been preponderant, at the expense of any concern for the spectacular and the elitist”¹⁶¹. Grundlaget for denne altruistiske og egalitære designholdning placerede Wildhagen i designernes etisk motiverede tilgang til erhvervsudøvelsen og integritet: ”[the designers] has survived the pressures and demands for rationalization and image imposed by industry”.

I forlængelse af Frederik Wildhagens skildring af det heroiske og uegennyttige engagement på designernes side som en succeshistorie lå det lige for at slutte, at skandinavisk produktkultur som helhed, som følge af interventionen over for industrien, var præget af høj funktionel og æstetisk kvalitet. Den eleverede produktkultur udgjorde følgelig et almindeligt vilkår og omfattede hele befolkningen i de respektive nordiske lande. Det fulgte også af den overskrift, Wildhagen valgte, at designerne var at betragte som fremtrædende velfærdsaktører og produktkulturen som generelt velfærdspræget.

¹⁵⁹ Wildhagen, Fredrik: ”The Scandinavian Countries: Design for the Welfare Society”, Carlo Pirovano (ed.) *History of Industrial Design*, Vol. 3, Milan, Electra, 1991, s. 149

¹⁶⁰ Ibid. s. 152

¹⁶¹ Ibid. s. 159

Skildringen synes umiddelbart rimelig i forlængelse af Wildhagens ligefremme anvendelse af de to bærende begreber, *design* og *velfærd*. Med en mere nuanceret forståelse af de to begreber viser temaet sig imidlertid mere kompliceret og problematisk.

To parallelle velfærdsprojekter

Det kontinuerlige velfærdsengagement, som Wildhagen påviste, forekommer ved nærmere eftertanke mere overraskende, end det fremstilles, når man tager i betragtning, at design ikke kan henføres til den række af frontlinjefolk, som velfærdssamfundets etablering har afstedkommet. Som erhvervsfunktion må design placeres ret entydigt i markedsdelen af trikotomien stat, marked og civilsamfund. Vælger man designgenstandenes fordeling i trikotomien som indgang, er billedet omtrent det samme. De fordeler sig ganske vist i et uvist forhold mellem produktionsapparatet, det offentlige forbrug og det private forbrug, men i alle tre tilfælde er det en fordeling, som er kommet i stand via markedet. Det viser sig dermed også svært at knytte design direkte til det velfærdsbegreb, der både som politisk term og som forskningskategori inden for historie og samfundsfagene ret entydigt henviser til udviklingen af offentlige ydelser og services og det institutionelle og organisatoriske apparat, der er forbundet hermed.

Designprofessionen kan derfor ikke siges at have haft velfærdsstaten som en væsentlig, endsige den primære direkte aftager af sine services og ydelser. Velfærdsstaten har for det første ikke ageret som producent og for det andet er det offentlige konsum af brugsgenstande foregået via markedet eller direkte fra producenter. Designgenstande, der fungerer som kollektive goder eller indgår i det offentlige konsum, må først erhverves af det offentlige på det almindelige varemarked. Den første tilskyndelse til og motivationen bag fastholdelsen af velfærdsengagementet på designernes side kan således ikke med rimelighed udlægges som et simpelt udtryk for pleje af erhvervsinteresser, hvilket også understreges af, at engagementet, som Wildhagen påpegede, har været fokuseret på privatsfæren. Wildhagen søgte ikke at præcisere karakteren af relationen mellem det designmæssige og det samfundsmæssige velfærdsprojekt, men opererede med en forståelse af den som indirekte. De skandinaviske designeres bidrag bestod i at give udtryk for velfærdens grundlæggende værdier i æstetisk form: ”The Scandinavian modernist current developed as an aesthetic expression of the Scandinavian welfare society, based on equality, harmony, and balance”¹⁶². På trods af at Fredrik Wildhagen ikke begav sig ud i at konkretisere og specificere den umiddelbart indlysende, men indirekte overensstemmelse

¹⁶² Ibid.s. 153

mellem samfundsudviklingen og designudviklingen nærmere, har det efterfølgende vundet nogen hævd at karakterisere den heroiske fase i skandinavisk designs historie som betinget af en dedikation til velfærd fra designernes side. Da der først og fremmest er tale om en historisk karakteristik, og der ikke kan udpeges konkrete eller eksplicitte forbindelseslinjer imellem de to velfærdsprojekter, har det lejlighedsvis givet anledning til refleksioner, som dog ikke har ført til diskussion af karakteristikkenes rimelighed. I forbindelse med biograferingen af Poul Kjærholm, hvor dedikationen til ”kvalitet” i dennes oeuvre søgtes sammenkædet med sociale og kulturelle strømninger i det 20. århundrede, karakteriserede Poul Erik Tøjner relationen mellem ”tilsynkomsten af det nordiske demokratiske velfærdssamfund” og ”Danish Design” som et ”parallelløb”, idet der ikke forekom ”traktater, skoler, akademier, opråb, prædikensamlinger, systemprogrammer”, men at det ”hele ligger mellem linierne”¹⁶³. Der er altså højst tale om en udtalt, uformel og måske endda ubevidst alliance. Karakteristikken bør dog ikke forkastes fuldstændig, da det må forudsættes som uomtvisteligt, at den samfundsmæssige og statslige velfærdsudvikling i Danmark og det øvrige Skandinavien har udgjort en ganske særlig rammebetingelse for designudviklingen. Det gælder både som samfundsmæssig, økonomisk og politisk ramme for design forstået som et erhvervsmæssigt og professionelt projekt og som formkonstituerende faktor for tingenes form. Sammenhængen må blot søges i andre forhold end direkte tilslutninger til det politiske og statslige projekt og specificeres nærmere end som noget, der ”ligger mellem linierne”.

Tingenes demokratisering

Når det kommer til en nærmere bestemmelse af relationen mellem velfærd og design, er det væsentligt at pege på, at Wildhagens skildring beror på en langt snævrere fokusering, end de bredt anlagte og totaliserende formuleringer og konklusioner umiddelbart giver indtryk af. Fokuseringen kan ikke kritiseres for at være decideret tendentiell, idet Wildhagen enten ikke har været opmærksom på den eller ikke fundet det relevant at eksplicitere og reflektere den, fordi det deskriptive designbegreb, han anvendte, var sammenfaldende med ’det traditionelle designbegreb’ eller det professionelle designbegreb, som er et eksklusivt prædikat for modernistisk produktformgivning. Wildhagen viser sig dermed som eksponent for den designhistorieskrivning, der i det foregående kapitel blev betegnet som traditionel og som karakteriseret ved designhistorikerens sympati med og engagement i promovningen af modernistiske designværdier og -opfattelser. Svagheden ved denne designhistoriske tilgang viste sig i

¹⁶³ Tøjner, Poul Erik: *Poul Kjærholm*, Aschehoug & Louisiana, 2003, s. 18

dette tilfælde ved, at designudviklingen for Wildhagen udelukkende var sammenfaldende med den professionelle designudvikling, og at han derved kom til at forudsætte, at designobjekternes samfundsmæssige og kulturelle status kunne konstateres på grundlag af designernes altruistiske og demokratiske intentioner, og at han var ude af stand til at betragte denne udvikling i forhold til den bredere produkt- eller materialkulturelle udvikling. Eksempelvis forelå der allerede på dette tidspunkt en omfattende etnografisk undersøgelse fra Wildhagens hjemland, Norge, som viste, at den almindelige befolknings hjemindretning i alle sociale lag fortsat stod i dekorationens, traditionalismens og modens tegn¹⁶⁴. Moderne design spillede ingen nævneværdig rolle, og den almene elevation af produktkulturen afstedkommet af designernes intervention, som Wildhagen hæftede sig ved, var der ingen tegn på i materialet. I kapitel 6 vil der blive gået i dybden med dette etnografiske perspektiv på den danske materialkultur.

I et bredere anlagt materialkulturelt perspektiv, som ikke fokuserer specielt på fremkomsten, etableringen og udviklingen af en modernistisk designtradition, vil det også være relevant at fremhæve design og demokratisering som væsentlige tendenser. Man måtte da hæfte sig ved, at befolkningerne i de nordiske lande som helhed opnåede en bare kort forinden helt utænkelig materiel velforsynethed i løbet af det 20. århundrede. Både omfanget af og intensiteten i produktionen og forbruget af materielle genstande undergik en eksplosiv udvikling, og de forskellige befolkningslags forsyning med brugsgenstande demokratiseredes ganske betragteligt i den forstand at ting, der tidligere havde haft status af luksusgenstande eller var forbeholdt velanstændig borgerlig husholdning, blev simple nødvendigheder for det daglige liv i almindelighed. Design defineret bredt som industriel produktformgivning må siges at have bidraget betydeligt til denne udvikling, idet design i denne forstand indgik som en nødvendig specialfunktion i den masseproduktion, massedistribution og massekonsumtion, som var forudsætningen for tingenes demokratisering. Skulle man driste sig til at betegne denne udvikling under ét, som en bevægelse i retning af større velfærd, ville der imidlertid hurtigt lyde indvendinger. Til udviklingen har der kontinuerligt knyttet sig en kulturel ambivalens, som ikke mindst er kommet til udtryk i designkredse. På den ene side har man kun kunnet bifalde, at ”nødvendighedernes rige” på tingenes område efterhånden blev trængt effektivt tilbage, men på den anden side har bekymringen for, om det ikke var ved eller allerede var gået for vidt, også været udtalt. Trods den indlysende demokratiserende konsekvens i form af udbredelsen af materiel komfort, bekvemmelighed og hygiejne tematiseres udviklingen sædvanligvis i offentligheden som en bevægelse imod materialisme og forbrugerisme, men

¹⁶⁴ Gullestad, Marianne: *Kitchen-table Societ*, Oslo, Universitetsforlaget, 1984, s. 85-115

kun sjældent og aldrig entydigt som en velfærdsudvikling. Som eksempel på denne kulturelle ambivalens kan man pege på følgende passage forfattet af Bodil Graae, som stod at læse i bogen *Det farlige forbrugersamfund* i 1970:

”Det økonomiske velfærd er blevet det forjættede mål for vor tids politiske ideologier og for menneskets hektiske virke. Velstand betragtes som den sikreste vej til lykke, frihed og tryghed, men en almen velstand er kun mulig gennem en ændring af samfundsstrukturen. Vort umættelige materielle behov er imødekommet gennem en voksende industrialisering, automatisering, standardisering og rationalisering, men herved er det enkelte menneske også selv blevet truet af en standardisering og ensretning uden et personligt engagement i produktionen”¹⁶⁵

Wildhagens eksklusive fokusering på den modernistiske og professionelle designtradition betød, at han fuldstændig forbigik tingenes demokratisering. Det kom slet ikke på tale at reflektere, i hvilket omfang den øgede materielle levestandard var velfærdspræget, eller hvorfor den eventuelt ikke var at betragte som sådan, på trods af at den med lige så stor ret kan tilskrives almengørende og demokratiserende konsekvenser som den modernistiske og professionelle designtradition. Når Wildhagen forbigik tingenes demokratisering, kan det tilskrives det forhold, at han delte den refleksprægede afstandtagen fra tingenes almindelige tilstand, som har været udtalt i det 20. århundredes designdiskurs i Skandinavien. Varer i almindelighed kom slet ikke på tale som relevant analysegenstand.

Når Wildhagens tematisering af velfærd og design kommer til kort i forhold til at afklare sammenhængen nærmere, skyldes det også den ligefremme anvendelse af begreberne, hvorved velfærd betegner socialt engagement i lighed, retfærdighed og demokrati i bredeste forstand og design er et kvalitativt prædikat. Begrebsanvendelsen er henholdsvis for bred og for snæver til, at fremstillingen kan accepteres som en fyldestgørende beskrivelse af designerens rolle i materialkulturen og af skandinavisk materialkultur i et helhedsperspektiv. Med henblik på at afklare sammenhængen nærmere bliver det nødvendigt med en mere præcis forståelse af velfærd som socialt og historisk fænomen og en bredere og mere nuanceret forståelse af design.

Velfærdsbegrebet, velfærdspolitik og velfærdsforskning

¹⁶⁵ Graae, Bodil (red.): *Det farlige forbrugersamfund*, u.s., Det danske forlag, 1970, s. 5

Wildhagens sammenkædning af design og velfærd knytter an til det forhold, at *velfærd* i Skandinavien er blevet en del af den nationale selvforståelse og identitet¹⁶⁶. Det er en almindelig opfattelse, at velfærden er mere omfattende, på et højere niveau og mere avanceret end i andre dele af verden og tilmed udgør det særlige og væsentligste karakteristika ved samfundsindretningen som helhed. De skandinaviske befolkninger nyder ifølge forestillingen større lighed og frihed end i andre nationer og oplever solidaritet samfundsgrupperne imellem og i forhold til staten eller det offentlige, som er garanteret for udjævningen og omfordelingen, med særligt harmoniske samfund til følge. Denne forestilling må betragtes som en udløber af den politiske velfærdsdebat efter 1945, hvorunder ordet *velfærd*, der forinden leksikalsk betød ”velgående” eller ”lykke” i personlig og eksistentiel forstand, også blev til en betegnelse for et samfundsmæssigt projekt. Den positive anvendelse af *velfærd* i velfærdsproselytternes manifestatoriske og fanfareprægede udsagn på den politiske midte har slået an i den almindelige betydning som ”velgående” trods løbende kritik af velfærdsforanstaltningerne både fra højre og venstre, som henholdsvis formynderiske eller repressive¹⁶⁷. Trods den overvejende positive anvendelse har *velfærd* udviklet sig til et komplekst og omstridt begreb, hvor der kan iagttages forskel på hverdagsbetydningen, den professionelle betydning og den analytisk-deskriptive betydning.

I en undersøgelse af hverdagsforståelsen i 1999 blandt lønmodtagere konstaterede man, at de havde en klar ”opfattelse af, at de lever i et velfærdssamfund karakteriseret ved høj materiel velstand og gode livsmuligheder og levekår”¹⁶⁸. Denne ret brede forståelse, med vægt på private materielle og eksistentielle forhold, kan siges at ligge i forlængelse af den leksikalske betydning.

I professionel sammenhæng, hvormed der her menes blandt politikere og forvaltere af velfærdspolitik og velfærdsforanstaltninger, knyttes *velfærd* imidlertid mere specifikt sammen med det socialpolitiske og dermed offentlige område. Debatten i denne sammenhæng kan naturligvis være rettet mod eller motiveret af økonomiske, moralske, demokratiske eller kulturelle forhold af almen karakter, men er først og sidst forankret i diskussionen om den offentlige regulering.

Når det kommer til *velfærd* som forskningskategori, er det i sagens natur vanskeligt at give noget entydigt eller sammenhængende billede, da det anvendes i ret

¹⁶⁶ Christiansen, Niels Finn: ”Velfærd og national identitet – Nogle præliminære historiske refleksioner foranlediget af aktuelle dilemmaer”, *Nyhedsbrev for nordisk velfærdsstatshistorie*, Nr. 18, 2002, s. 2

¹⁶⁷ Friisberg, Claus: *Den nordiske velfærdsstat – Velfærdsdebat og velfærdspolitik efter 1945*, Kbh., Gyldendal, 1977

¹⁶⁸ *Holdninger og ønsker til velfærdssamfundet – I et fra-neden-perspektiv*, Landsorganisationen i Danmark, 1999, s. 23

forskelligartede sammenhænge eller med en specifik defineret betydning i en konkret undersøgelsessammenhæng. Man støder således på definatoriske anvendelser, som ligger tæt på den leksikalske betydning. I præsentationen af et forskningsprojekt om byøkologisk velfærdsudvikling angav man at: ”Vægten vil blive lagt på den betydning af begrebet velfærd, der gør velfærd til velfærd med bindestreg, dvs. succesfuld færd”¹⁶⁹.

Tilsvarende forekommer der også meget snævre definitioner, hvor *velfærd* entydigt henviser til de offentlige udgifter til overførsler og service. Denne type deskriptiv brug finder man inden for den samfundsfaglige velfærdsforskning. I den forbindelse må det fremhæves, at velfærdsforskning næsten udelukkende er en samfundsfaglig foreteelse, som med fokus på det offentlige system spænder fra kritiske studier af sociale problemer som udstødning af udsatte grupper til mere eller mindre præskriptive undersøgelser af styrings- og policyproblematikker¹⁷⁰. Samtidig kan der inden for samfundsfagene internationalt spores en tendens til, at *velfærd* benyttes som bred samlebetegnelse og karakteristik af moderne vestlige samfundsformationer¹⁷¹. Det humanistiske bidrag til velfærdsforskningen er forholdsvis begrænset. Dog kan man i løbet af 1990'erne inden for historiefagene konstatere en stigende interesse for velfærdsstatens historie, som har været fokuseret på statsorganisatoriske og -institutionelle og partipolitiske forhold¹⁷². Denne indsats har nuanceret og kompliceret den historiske forståelse af velfærdsstatens tilblivelse og forudsætninger, således at det ikke længere, i modsætning til den hidtidige og populære opfattelse, fremstår som et overvejende socialdemokratisk projekt, ligesom periodiseringen er blevet omstridt og ikke længere entydigt kan knyttes til pensionslovgivningen i 1891 eller sociallovgivningskomplekset i 1933¹⁷³. Herunder er det blevet fastslået og almindelig anerkendt, at velfærdsstatens realisering aldrig på noget tidspunkt forudgående var konciperet af visionære politikere, men snarere må betragtes som et usammenhængende, akkumuleret og uintenderet resultat af mange forskellige mindre politiske kompromisser og tiltag¹⁷⁴. Det er ligeledes blevet klarlagt, at det kompleks af socialpolitiske tiltag og foranstaltninger, der i dag forbindes med velfærd, først betegnedes således fra 1950'erne og frem, som en udløber af den engelske

¹⁶⁹ Jensen, Ole Michael & Claus Bech-Danielsen: *Byøkologisk velfærdsudvikling - Livsstil, arkitektur og ressourcekredsløb*, Aalborg, Aalborg Universitetsforlag, 1999, s. 14

¹⁷⁰ Jensen, Torben Pilegaard: *Kortlægning af dansk forskning i velfærdsforskning*, Kbh., AFK Forlaget, 1995

¹⁷¹ Jensen, Per H.: ”Velfærdsstatens variationer, dynamikker og effekter”, *Den jyske historiker*, Nr. 82, 1998, s. 23

¹⁷² Petersen, Klaus (red.): *13 historier om den danske velfærdsstat*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2003

¹⁷³ Kolstrup, Søren: *Velfærdsstatens rødder – Fra kommunesocialisme til folkepension*, Kbh., Selskabet til forskning i Arbejderbevægelsens historie, 1996

¹⁷⁴ Knudsen, Tim: ”Den nordiske velfærdsstat og de sækulariserede lutheranere”, Søren Eigaard (red.): *Velfærd og folkeoplysning*, Odense, Odense Universitetsforlag, 2002, s. 11 & 13 & Jørgen Goul Andersen: ”Velfærdens veje i komparativt perspektiv”, *Den Jyske Historiker*, Nr. 82, Århus, 1998, s. 114

velfærdsdebat, og herefter projiceredes bagud¹⁷⁵. Prædikatet velfærd som identifikatorisk term kom først i stand efter, at velfærdsstatens væsentligste institutioner og lovgivninger var en realitet.

Som det fremgår, fokuserer disse historiske og humanistiske studier på velfærd som politisk og samfundsmæssig rammebetingelse. Der foreligger indtil videre ikke kvalitative og mere specifikke humanistiske forskningsbidrag, som har behandlet velfærd som hverdagsfænomen eller som kulturel praksis. Et ambitiøst og højprofileret etnologisk bidrag er hovedsageligt gået i teoretisk retning i forsøget på at teoretisere velfærd som et udslag af statssystemets anerkendelses- og dominansforhold¹⁷⁶.

Velfærd som social relation i historisk og sociologisk forståelse

Ovenstående redegørelse for hverdagens, det professionelle og det deskriptive velfærdsbegreb har foreløbig ikke bragt os nævneværdig videre end den forståelse af velfærd, der kom til udtryk i Fredrik Wildhagens fremstilling. Der savnes fortsat en både mere specifik forståelse end *velfærd* som betegnelse for den samlede samfundsformation og en bredere forståelse end den konkrete sammenkobling med sociale overførsler og sociale serviceområder. En sådan forståelse skal i det følgende søges etableret ved at afklare, hvilken type social relation velfærd udgør til forskel fra andre typer af sociale relationer.

Blandt velfærdsforskningens tidlige og entusiastiske velfærds fortalere som f.eks. T. H. Marshall og R. Titmuss så man velfærdsstaten som en grundlæggende god instans, som er i stand til at mediere den konflikt, der er i det kapitalistiske samfund mellem økonomisk effektivitet og social retfærdighed¹⁷⁷. Ved at sikre socialt medborgerskab modvirker velfærdsstaten den sociale differentiering, som er en nødvendig konsekvens af den kapitalistiske økonomi. Denne antagelse implicerer for det første en sociologisk betragtning, hvor velfærd forstås i relation til andre samfundsmæssige fænomener, og dernæst en diakron betragtning, hvor velfærd betragtes som et historisk specifikt fænomen produceret af en række historiske omstændigheder. Det var samme betragtning, som dannede grundlag for Asa Briggs' mere distancerede deskriptive definition fra 1961, som tilsyneladende efterhånden har opnået klassikerstatus. I hvert fald citeres den ofte eksplicit eller implicit. Briggs fremsatte sin definition af velfærd i et forsøg på at nå frem til et

¹⁷⁵ Torfing, Jacob: "Velfærdsstatens ideologisering", Torben Bech Dyrberg et al.: *Diskursteorien på arbejde*, Roskilde Universitetsforlag, 2000

¹⁷⁶ Højrup, Thomas: *Livsformer og velfærdsstat ved en korsvej? – Introduktion til et kulturteoretisk og kulturhistorisk bidrag*, Kbh., Museum Tusulanums Forlag, 2003

¹⁷⁷ Juul, Søren: *Modemitet, velfærd og solidaritet – En undersøgelse af danskernes moralske forpligtelser*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 2002, s. 73

anvendelig deskriptivt begreb til brug for den historiske forskning, idet flere historikere ukritisk benyttede politikernes og journalisternes løse og diffuse velfærdsbegreb¹⁷⁸.

”A ”welfare state” is a state in which organized power is deliberately used (through politics and administration) in an effort to modify the play of market forces in at least three directions – first, by guaranteeing individuals and families a minimum income irrespective of the market value of their work or their property; second, by narrowing the extent of insecurity by enabling individuals and families to meet certain ”social contingencies” (for example, sickness, old age and unemployment) which lead otherwise to individual and family crises; and third, by ensuring that all citizens without distinction of status or class are offered the best standards available in relation to a certain agreed range of social services”¹⁷⁹

Som det fremgår, beroede den for Briggs mere koncise forståelse af velfærdsstaten på, at den på sociologisk vis defineredes i relation til markedet. Det, der gjorde det muligt analytisk at udskille velfærdsstaten som en særlig type statsdannelse til forskel fra forudgående eller andre, samtidige typer af statsdannelser, var ifølge Briggs iagttagelse af tilsigtet anvendelse af statsmagten vis-à-vis markedskræfterne. Når Briggs yderligere måtte specificere, at denne indgriben måtte være lagt an på at sikre tre samfundsmæssige forhold, minimumsindkomst, afbødning af konsekvenserne af sociale hændelser og almindelig adgang til sociale service, var det fordi stater ofte har haft til funktion at gribe ind i eller over for markedskræfterne. Det gælder f.eks. protektionisme. Det særlige ved velfærdsstaten som statsdannelse er, at det bliver en statslig opgave at træde til og frigøre eller friholde menneskelige relationer eller forhold fra at være bestemt af vareformen i situationer eller under omstændigheder, hvor det ville resultere i levevilkår under en vedtagen standard. Det følger, at velfærd i denne deskriptiv-analytiske optik er at betragte som en praktisk, institutionel og organisatorisk foranstaltning, som erstatter bytterelationen til markedet og vareformen som grundlag for eksistensens opretholdelse. Det følger endvidere, at velfærd som fænomen i denne historisk-sociologiske optik først kommer på tale, i og med at vareformen har opnået status som et væsentligt eller dominerende socialt princip for individuel og familiær reproduktion til forskel fra det ikke-økonomiske sociale princip i traditionelle samfund med gensidigt forpligtende bytterelationer inden for rammen af fællesskaber og slægter.

¹⁷⁸ Briggs, Asa: ”The Welfare State in Historical Perspective”, *Archives européennes de sociologie*, Vol. 2, 1961, s. 221

¹⁷⁹ Ibid. s. 228

Briggs' definition var først og fremmest klassifikatorisk anlagt. Den peger ikke direkte på den historiske og samfundsmæssige anskuelse, som var dens forudsætning, eller som kunne have været inddraget for at forklare fremkomsten af velfærdsforanstaltninger og velfærdsstaten. Siden hen er det imidlertid i overensstemmelse med Briggs' implicite præmis blevet almindeligt at sammenkæde velfærd med historiske og samfundsmæssige udviklingslinjer som kapitalisme, industrialisering og modernisering.

Uanset om man betragter velfærd som et resultat af politisk mobilisering fra et aktørperspektiv eller som en funktionel nødvendighed fra et deterministisk perspektiv, eller om man vurderer velfærd som et udtryk for fremskridt og frigørelse eller for social kontrol og tvang, er der konsensus om at placere velfærdsforanstaltninger historisk og samfundsmæssigt som en reaktion på vareformens og markedsgørelsens ekspansion¹⁸⁰. Denne velfærdens forudsætning i og betingethed af vareformen og vareliggørelse har ført til en analytisk-deskriptiv konceptualisering af velfærd som *decommodification*; eller på dansk *afvareliggørelse*, i kvantitative og komparative velfærdsstudier¹⁸¹. Det grundlæggende ræsonnement bag denne opfattelse er, at moderniserings- og industrialiseringsprocessen har vareliggjort menneskelige relationer og eksistensbetingelser. Eksistensens opretholdelse kom i takt med denne udvikling i stigende grad til at bero på den enkeltes evne til at sælge sin arbejdskraft. Det afstedkom, at livsfasen, hvor den enkelte er ude af stand til at etablere en bytterelation til arbejdsmarkedet, f.eks. den tidlige barndom, under sygdom og i alderdommen, blev særlig kritiske i social forstand. Denne problematik affødte i historiens løb en række praksisser, institutioner og organisationer, motiveret af behovet for eller som har haft den funktion at afvareliggøre livsbetingelserne. Kerneeksemplerne på sådanne institutionaliserede og organiserede afvareliggørelsesstrategier er pensionsordninger, sygeforsikring og arbejdsløshedsforsikring. Det fremgår, at velfærdsydelse eller afvareliggørelse i forlængelse af denne forståelse ikke er at betragte som et eksklusivt statsligt fænomen, men også kan tilskrives kirken, organisationer i civilsamfundet og familien¹⁸².

I en mere specifik forståelse af velfærd tættere på hverdagens materielle, sociale og kulturelle reproduktion, som ikke indfanges med velfærd som overordnet betegnelse for en samfundsformation eller i velfærds leksikalske henvisning til lykke og vellevned, betegner velfærd en afvareliggjort social relation.

¹⁸⁰ Pierson, Christopher: *Beyond the Welfare State? - The New Political Economy of Welfare*. Cambridge, Polity Press, 1998

¹⁸¹ Esping-Andersen, Gøsta: *Politics Against Markets - the Social Democratic Road to Power*, Princeton, Princeton University Press, 1985 og Offe, Claus: *Contradictions of the Welfare State*, London, Hutchinson, 1984

¹⁸² Pierson, op.cit. s. 7

Design som social relation i historisk og sociologisk forståelse

Søger man en præcisering af design forstået som social relation med henblik på at gøre design sammenlignelig med velfærd, er der for det første kun meget få fremstillinger at trække på. For det andet er det vanskeligt umiddelbart at etablere en enkel og udtømmende beskrivelse. Eneste farbare vej er til en begyndelse at komplicere sagen.

Der kan peges på utallige udsagn om design, som fordrer social bevidsthed eller social ansvarlighed. Såvel op igennem det 20. århundrede som i den helt aktuelle situation. Det var det, Wildhagen udpegede som det identitetsgivende træk ved skandinavisk design. Når disse ytringer og fordringer er utilfredsstillende som grundlag for nærmere præcisering af designs sociale status, skyldes det, at de må betragtes som rent diskursive bestemmelser af normativ eller præskriptiv karakter. Udsagnene hidrører fra designoffentligheden eller designernes fremfærd i den almene offentlighed. De kan betragtes som udtryk for, hvordan designernes repræsentanter faktisk opfatter virkeligheden eller ønsker at præge den. De kan også opfattes som et udslag af, at der må gøres honnør for en central værdi i den professionelle normativitet eller som forsøg på at opnå samfundsmæssig legitimitet gennem påkaldelse af almenvellets interesse. Hvad enten udsagnene i sidste ende må tilskrives en professionsspecifik virkelighedsopfattelse eller bare opportun adfærd, må de i udgangspunktet betragtes som af ret begrænset værdi for bestemmelse af design som social foreteelse.

Et andet forhold, der stiller sig i vejen for en umiddelbar beskrivelse af design som social relation, har også at gøre med den fremherskende diskurs om design. Nu er der, som det blev vist i første kapitel, flere kontekster for italesættelse af design og forskellige diskurser, hvilket ikke gør det helt enkelt at afgøre deres indbyrdes dominansforhold eller udvekslinger. Hvad der tænkes på her, er mere snævert den professionelle diskurs. Her markerer og identificerer *design*, når det anvendes i overordnet forstand, sædvanligvis et projekt, som først og fremmest, hvis ikke udelukkende er af kulturel karakter. Ræsonnementet om og fremstillingen af design i denne sammenhæng kredser om forbedring af tingenes praktiske, symbolske og æstetiske kvalitet og hverdagens vilkår, som Wildhagen viste. Denne konceptualisering af design som et kulturelt projekt i professionens selv fremstilling videreføres i vid udstrækning i den akademiske kontekst i historiske fremstillinger af traditionel observans. Selv for en helt udenforstående, eller måske netop for en helt udenforstående, som ikke er bekendt med eller har del i designernes og designhistorikernes kulturaliserede fremstilling af design, må det forekomme påfaldende, hvor fraværende det faktum er i disse repræsentationer, at design

også samtidigt er et erhverv. Når dette erhvervsmæssige aspekt påpeges, er det ikke for at forkleje det forhold, at design manifesterer værdier, holdninger og betydninger, som i mange sammenhænge mest hensigtsmæssigt anskues og tematiseres kulturelt. Hensigten er derimod at pege på, at det særlige og interessante ved design er, at det kan og også må henføres både til samfundets materielle og kulturelle reproduktion for at etablere en adækvat forståelse og fremstilling. Anskuer man design materialkulturelt, som det er hensigten i nærværende afhandling, indebærer det en betragtningsmåde, hvor der fokuseres både på den fysiske og økonomiske materialitets kulturalisering og det kulturelles fysiske og økonomiske forankring. De materielle kulturstudiers epistemologiske projekt er at pege på, at det materielle og det kulturelle i daglig og intellektuel tænkning og tale per konvention adskilles og modstilles diskursivt, hvorimod de i hverdagens praksis er integrerede dimensioner i den fysiske verden og den samfundsmæssige reproduktion.

Er præmissen som her at reflektere design i forhold til samfundsformationen og den dertilhørende materialkultur totalt set – eller med andre ord, designvirkeligheden i empirisk forstand som den samlet set måtte tage sig ud på et givent tidspunkt – kommer definitioner eller fremstillinger af design, som isolerer og fokuserer på produktformgivningen og forbrug af udelukkende kulturelt tilsnit, til kort. Betragter man totaliteten af genstande, der igennem perioden kom i cirkulation i det samlede formgivnings-, produktions-, distributions- og forbrugskredsløb, kan man, som Wildhagen gør, udpege et subkredsløb for designobjekter, som i højere grad antager karakter af en symbolsk eller kulturel økonomi til forskel fra den økonomiske økonomi, hvorunder genstande i almindelighed distribueres¹⁸³. Men selv for disse designobjekter er det et vilkår, at anknytningen til og indoptagelsen i designkredsløbet, uanset hvor kulturaliseret det måtte være, i udgangspunktet beror på en økonomisk udveksling. Hvad enten designeren var ansat eller tilknyttet til at udføre en enkelt opgave, eller virksomheden købte et allerede foreliggende design, om der var tale om en del af det daglige arbejde eller en engangsydelse, løn eller honorar, modsvarede formgivningen eller designydelsen af en økonomisk ydelse. Dette forhold knytter sig historisk set til den moderne tidsalder. I håndværksbaseret produktion var formgivningen en integreret del af selve fremstillingen og kunne ikke udskilles som en selvstændig praktisk aktivitet, der kunne kræves løn eller honorar for, eller som kunne danne grundlag for et selvstændigt erhvervsmæssigt udkomme. I takt med overgangen til industrialiseret masseproduktion, som beror på arbejdsdeling, uddifferentieredes

¹⁸³ Bourdieu, Pierre: ”De symbolske goders økonomi”, *Af praktiske grunde - omkring teorien om menneskelig handlen*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 1997, s. 173-218

formgivning som en specialiseret og selvstændiggjort funktion, hvormed der var basis for at bedrive design som et erhverv.

Placerer man igen forsøgsvis design i 'tre-sektor-modellen', der opererer med en opdeling af samfundet i en statslig, en markedsræssig og en civilsamfundsmæssig sfære, viser det sig hurtigt mest rimeligt at placere hovedparten af de aktiviteter, som kan henføres til *design* i markedssektoren. Det bør måske præciseres, at denne placering beror på det deskriptivt-analytiske designbegreb, hvor design slet og ret defineres som den produktformgivningsproces, der ligger til grund for de ting, som udgør objektniveauet i vores fysiske hverdagsomgivelser. Design er da først og fremmest at betragte som en erhvervsræssig aktivitet, som primært fungerer i samfundets markedssektor. Der forekommer dog væsentlige undtagelser i det kompleks af artefakter, praksisser og institutioner, som samlet set udgør designinstitutionen. Centrale institutioner som Dansk Design Center, Kunstindustrimuseet og designskolerne må hovedsageligt placeres i statssektoren. Dertil kommer faglige sammenslutninger som Foreningen Danske Designere og Foreningen Danske Kunsthåndværkere, der entydigt kan placeres i civilsamfundssektoren, da der er tale om private, non-profit organisationer af fællesskabspræg frem for samfundsmæssig karakter. Hvad der synes at være af væsentlig betydning for problematikken design og velfærd er i denne forbindelse, at artikulationen af design hovedsagelig, hvis ikke næsten udelukkende er udgået og udgår herfra. Disse institutioner kan betragtes som en kulturel, politisk og ideologisk overbygning i forhold til designs erhvervsræssige base. Diskursen om design har her kunnet formuleres inden for rammen af et kulturelt ræsonnement, og da der ikke er andre væsentlige udsigelsespositioner, har design i offentligheden fået status af et kulturelt projekt frem for som et erhverv eller en erhvervsræssig aktivitet.

Det er dermed nødvendigt at skelne mellem design som en social relation og design som en symbolsk relation eller aktivitet. Design er som social relation kendetegnet ved, at en enkelt designer eller et bureau sælger arbejdskraft, en ydelse eller et design som en vare. Design som symbolsk relation eller aktivitet derimod manifesteres i diskursen om design i designinstitutionens overbygning.

Kommerciel designpraksis

Erhvervsudøvelsen af design må således først og fremmest anskues som en kommerciel foreteelse. Der har indtil for nylig kun foreligget yderst få studier af kommerciel designpraksis, som tog sigte på at karakterisere denne aktivitet med kulturelle termer. Designhistorie har næsten udelukkende fokuseret på designpersonligheder engageret i

modernistiske reformbestræbelser og de af deres produkter, som kan skrives ind i denne tradition. I amerikansk sammenhæng har fokus ligget på den gruppering, som brød igennem i 1930'erne og opnåede stjernestatus under betegnelsen ”industrielle designere”. På konsulentbasis tilbød de designydelser, der i den offentlige profilering ledsagedes af reformretorik om tilvejebringelse af en moderne, homogen industriel formkultur, hvilket i praksis kom til udtryk med streamline-idiomet¹⁸⁴. For Europas vedkommende har den designhistoriske forskning koncentreret sig om rækken af kanoniserede arkitekter og designere, som primært med udgangspunkt i uddannelsesinstitutioner og bevægelsesdannelser programsatte modernismen i mellemkrigsperioden.

Der er imidlertid inden for de seneste år kommet to amerikanske studier, som er gået i dybden med studiet af designpraksis som anonym og almindelig erhvervsforeteelse. Glenn Porter redegjorde med artiklen *Cultural Forces and Commercial Constraints: Designing Packaging in the Twentieth-Century United States* for to case studier, som særligt tog sigte på at fastslå emballagedesigns beskaffenhed og funktion i det 20. århundredes amerikanske erhvervssystem. Studierne ledte Porter til den konklusion, at emballagedesign som praksis var kendetegnet ved at være dikteret af en række givne faktorer og således stærkt begrænset i kreativ henseende (”constrained creativity”)¹⁸⁵. Emballagedesign levede kun meget begrænsede muligheder til designeren for at forfølge sine personlige overbevisninger eller projekter, politiske såvel som æstetiske. Porter karakteriserede derfor det endelige emballages design som udtryk for et kompromis mellem på den ene side designerens politiske og æstetiske præferencer og en række tungtvejende og begrænsende forhold på den anden. Til begrænsningerne regnedes tekniske, erhvervsøkonomiske og kulturelle forhold. De tekniske begrænsninger bestod i fremstillings- og materialemæssige standardformer og muligheder. De erhvervsøkonomiske i virksomhedens udtalte interesse i at opretholde en genkendelig markedsprofil for mærket og at operere inden for den fællesnævner, som massemarkedet dikterede. De kulturelle begrænsninger, som Glenn Porter tillagde størst betydning, bestod i forbrugernes etablerede kulturelle præferencer i form af den smag eller det sæt af forskellige smage, der satte en fast ramme for, hvad der gik og ikke gik på markedet. I tilknytning til emballagedesign benyttedes markedsundersøgelser derfor tidligt og i vid udstrækning med henblik på at blive i stand til at appellere til og forstå forbrugernes kulturelle præferencer og smag. På trods af dette slog en lang række produkter og emballager alligevel fejl på markedet, idet forbrugerne udgjorde et flygtigt, bevægeligt og

¹⁸⁴ Meikle, Jeffrey L.: ”Introduction”, *Journal of Design History*. Vol. 12, No. 1, 1999, s. 2

¹⁸⁵ Porter, Glenn: ”Cultural Forces and Commercial Constraints: Designing Packaging in the Twentieth-Century United States”, *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 1, 1999, s.38

muterende mål. Deraf udledte Glenn Porter, at såvel forbrugerne som producenterne var bundet op på og udleveret til kapitalismens vedblivende skabelse og ændring af længsler og ængstelser i samfundet og den dynamik i de kulturelle præferencer og kollektive mytedannelser, det afstedkommer. Forbrugerne måtte vedblivende søge at stille deres behov, ønsker og længsler via markedets materielle og kulturelle muligheder, og virksomhederne var henvist til med markedsundersøgelser at finde ud af, hvad forbrugeren higede efter, og appellere til det eller spille på det igennem designet af produkternes emballage. Emballagedesign kunne således som erhvervsfunktion konstateres at have haft til opgave at tilfredsstille forbrugerne og bekræfte dem i deres socialt eller kønsmæssigt betingede forestillinger og opfattelser med former, farver og mønstre, de fandt attraktive. For emballagedesigneren gjaldt det om ikke at støde eller udfordre forbrugernes forventninger unødigt. Glenn Porter bemærkede i den forbindelse, at denne udtalt praktiske og pragmatiske indstilling inden for emballagedesign praktiseret som kommerciel og kulturel erhvervsfunktion ofte har afstedkommet misbilligelse blandt designere og designhistorikere, som har opereret med fordringer til designpraksis om politisk engagement og elevation eller ændring af den æstetisk smag¹⁸⁶. Glenn Porter påpegede således en brudflade mellem de professionelle talsmænd for design og designhistorikere på den ene side og de almindelige vilkår for design som erhvervsfunktion på den anden. De professionelle talsmænd og designhistorikerne har på deres side artikuleret ideelle forestillinger og fordringer til designpraksis om god smag og puritansk indstilling inden for et reform- og interventionsprojekt med henblik på oplysning og ændring af den foreliggende produktkultur. De designere, der til dagligt forestår erhvervsudøvelsen af design, må i modsætning dertil på deres side forholde sig til smag som en given størrelse med imperativ karakter, og de oplever, at forbrugernes behov, ønsker og længsler, som de kommer til udtryk på markedet, sjældent tåler udfordringer eller anfægtelser. Glenn Porter anså denne brudflade for at være særlig udtalt i forhold til emballagedesign, fordi næsten alle formgivningsparametre her er kommercielt dikteret. I relation til produktdesign fremhævede han tekniske produktionsforhold og produktets praktiske funktion som formgivningsparametre, der også må tages hensyn til¹⁸⁷.

Selvom emballagedesign ved sin pragmatiske beskaffenhed og funktion måske har udgjort en ekstrem kommercialiseret praksisform i designfeltet, indikerer det andet amerikanske studium, der her skal fremhæves, at karakteristikken også i vid udstrækning er dækkende for design som kommerciel erhvervspraksis på en lang række

¹⁸⁶ Ibid. s. 27 & 38

¹⁸⁷ Ibid. s. 37

andre områder. I Regina Lee Blaszczyk's omfattende studier, som foreligger samlet i *Imagining Consumers – Design and Innovation from Wedgwood to Corning* og periodemæssigt spænder fra det 18. århundredes midte til det 20. århundredes midte, beskriver hun, hvordan designerens funktion og rolle i de undersøgte industrier kontinuerligt har bestået i at forstå og reagere på forbrugernes præferencer, som de manifesterer sig på markedet, frem for at skabe eller forme disse¹⁸⁸. Studierne falder alle inden for produktdesign-området. Blaszczyk har undersøgt producenter af længerevarende forbrugsgoder til hjemmet, spændende fra dekorationsgenstande i form af slebet krystalglas, over service i fajance og porcelæn, køkkenartikler i ildfast glas, til fliser og sanitetsudstyr til badeværelset. Af disse har især den keramiske industri, men også glasindustrien, sædvanligvis indebåret specialiserede formgivningsafdelinger i virksomhedernes arbejdsdelte organisation med fuldtidsansatte formgivere. Der er med andre ord tale om industrier, hvor design har udgjort et væsentligt led i produktionen i i mere end 150 år, før design selvstændiggjordes som erhvervsområde og muliggjorde køb af designydelser i form af konsulentbistand fra designbureauer, som det i vid udstrækning blev tilfældet fra 1920'erne og fremefter. Denne ældre type designarbejde knyttede sig netop til disse industrier baseret på serieproduktion af dekorações- og brugsgenstande og lå til grund for et spredt netværk af brancheforeninger, fagtidsskrifter, museer og uddannelsesinstitutioner, som bredt identificeredes med betegnelsen "applied or industrial arts"¹⁸⁹, hertilands det vi forbinder med kunstindustri-begrebet. Blaszczyks undersøgelse beskriver, hvordan designopgaven for disse designere bestod i at fremsætte formløsninger, som på den ene side appellerede til kulturelle forestillinger om hjemlighed, femininitet, maskulinitet og velanstændighed og på den anden side også var i takt med aktuelle stilistiske idealer. Designeren var således bundet af rodfæstede og forholdsvis statiske kulturelle præferencer til den ene side og stærkt dynamiske modfluktuationer til den anden, som tilsammen udgjorde imperativet for det daglige designarbejde.

Hvis vi tillader os at antage, at den kulturelle profil, der tegnes af design i disse amerikanske undersøgelser, kan overføres til danske forhold, må man konstatere, at den ideelle kulturelle profil for design, som grundlagdes med velfærdsengagementet, står i omtrent diametral modsætning til designs reelle kulturelle profil som erhvervsfunktion.

¹⁸⁸ Blaszczyk, Regina Lee: *Imagining Consumers – Design and Innovation from Wedgwood to Corning*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2000, s. 2

¹⁸⁹ Ibid. s. 133-134

Designpraksis og designpromovering

På trods af at design har den ene fod solidt plantet i markedssektoren, forekommer det uhyre sjældent i løbet af det 20. århundrede, at en dansk designer argumenterer entydigt kommercielt eller fremfører rent merkantile betragtninger om kernen i, endsige dele af, sit erhvervsmæssige udkomme. Det centrale og gennemgående træk ved dansk design(er)teori og designdiskurs er derimod designernes opfattelse og fremstilling af sig selv som velfærdsaktører. Designernes selvforståelse minder mere om den, man støder på hos de ovennævnte velfærdsstatslige frontlinjefprofessioner, som f.eks. hos lærere og læger, der har deres udkomme i, eller kraftigt reguleret ind i, den statslige sektor, end om f.eks. ingeniørernes, ejendomsmæglernes eller revisorernes, hvis erhvervsbetingelser ligger tættere på designernes end førstnævnte grupper.

I tingenes verden distribueres der kun forsvindende få og helt undtagelsesvis 'afvareliggjorte' genstande. Umiddelbart er det kun muligt at pege på telefonen i monopoltiden, sygehusenes krykker og hjemmeplejens rollator. Designernes velfærdsengagement har ikke afstedkommet eller fungeret i forhold til et afvareliggjort kredsløb af produkter. Det har derimod løbet parallelt med en designpraksis integreret i et moderne produktkredsløb, hvor alle genstande momentant har varestatus. De sociale relationer, der præger praktiseringen af design, fremstår i vid udstrækning som varegjorte, både hvad angår udvekslingen af designydelsen og de designgenstande, som formgives. Designernes velfærdsengagement må altså konstateres at være af decideret diskursiv art. Design er blevet promoveret som en faglig og professionel instans, hvis raison d'être består i at modvirke alle de uheldige konsekvenser af varebaseret distribution af produkter, alt imens praktiseringen af design har beroet på og haft sin betingelse i varebaseret produktdistribution. Dette perspektiv på den danske designdiskurs vil der blive gået yderligere i dybden med i kapitel 4 og 5.

For at forstå denne relation imellem designpraksis og designpromovering nærmere vender vi os i det følgende mod professionssociologien, der bl.a. har studeret og teoretiseret sammenhængen imellem erhvervsudøvelse og den diskurs, der sætter ramme for erhvervsudøvelsen.

Professioner og professionssociologi

Professionssociologi er en sociologisk specialdisciplin, der beskæftiger sig med beskrivelse, analyse og teoretisering af de forhold og betingelser, som medfører, at en række erhverv har samfundsmæssig status og funktion som andet og mere end blot erhverv – at nogle erhverv fremstår og fungerer som professioner.

I det følgende gengives professionssociologiens fælles grundantagelser om professioners samfundsmæssige karakteristika, betingelser og funktion uden at komme nærmere ind på omstridte spørgsmål eller de forskellige videnskabelige positioners divergenser med hensyn til videnskabsteoretiske præmisser og implikationer. En sådan redegørelse er ikke relevant i denne sammenhæng, hvor det blot er hensigten at fremsætte en professionssociologisk perspektivering og vise, at professionssociologien frembyder en oplagt og hensigtsmæssig videnskabelig ressource med henblik på at anskue designpraksis og designdiskursen i et samfundsmæssigt perspektiv og ”at tænke sociologisk” over emnet¹⁹⁰.

I moderne vestlige samfundsformationer optræder der en række erhverv, som har opnået særstatus med hensyn til at regulere og definere sin erhvervsudøvelse. Disse erhvervs professionelle status er karakteriseret ved monopol med hensyn til at kontrollere dels de, som udøver erhvervet, dels adgangen til at komme til at udøve det. Denne privilegerede samfundsmæssige status kan konstateres at bero på samspillet mellem fire aktørgrupper eller -instanser. For det første drejer det sig om professionens udøvere eller producenter, som er medlemmer af den professionelle organisation eller institution, der repræsenterer og kontrollerer erhvervet. Dernæst drejer det sig om staten, som betror professionen dens privilegier i form af monopol og autonomi og understøtter dens legitimitet. Som det tredje indebærer det også brugere eller forbrugere, som efterspørger, anerkender og har tillid til professionens ydelser og service. Endelig drejer det sig om uddannelsesinstitutioner, som forestår formidlingen og opøvelsen af den viden, der kvalificerer til udøvelse af erhvervet. Formaliseret uddannelse og relativt abstrakt, i nogle tilfælde videnskabelig viden, som er forholdsvis standardiseret og kontrollerbar, udgør et væsentligt professionelt kendetegn.

Fremtrædende eksempler på professioner er læger og jurister. De fremstår som klassiske professioner dels ved det forhold, at de historisk set udgør de første eksempler på professioner, dels i den forstand, at de har givet anledning til og på alle punkter lever op til de idealtypiske professionelle karakteristika¹⁹¹. Professionalisering af erhverv og professionaliseringsbestrebelse inden for erhverv er et fremtrædende træk ved moderne komplekse samfund. Der kan derfor også udpeges en lang række semiprofessioner som f.eks. ingeniører, revisorer, sygeplejersker og bibliotekarer, der enten ikke kan siges at have opnået tilstrækkeligt monopol på erhvervsudøvelsen på deres

¹⁹⁰ Bauman, Zygmunt & Tim May: *At tænke sociologisk*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 2003

¹⁹¹ Brante, Thomas: ”Professioners identitet och samhällliga villkor”, Staffan Selander (red.): *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap – Professionaliseringens sociala grund*, Lund, Studentlitteratur, 1989, s. 42

respektive domæner eller den fornødne autonomi med hensyn til regulering af erhvervet, til at de kan betragtes som fuldbyrdede professioner i klassisk forstand.

I professionel selvforståelse er det det forhold at en given professions praksis i det væsentligste er foranlediget af og tager sigte på at udfylde en nødvendig samfundsmæssig funktion og gør det uden skelen til egeninteresser og på grundlag af et sæt etiske standarder, som kvalificerer til autonomi og monopol til forskel fra simple erhverv. Normer og forestillinger om altruisme og en høj etisk standard er således fremtrædende i professionernes offentlige fremfærd udadtil og i de professionelle organisationers regulering indadtil. Eksempelvis virker læger og advokater inden for deres professionelle selvforståelse for henholdsvis sundhed og retfærdighed.

Keith M. Macdonald har foretaget den hidtil mest omfattende sammenfatning og redegørelse for professionssociologiens fælles grundlæggende antagelser, omstridte spørgsmål og hovedpositionerne i forståelsen af professioner. I de tidligste sociologiske tematiseringer af professioner som samfundsmæssigt fænomen var der tale om stærke sympatier med denne idealisme. Eksempelvis anskuede Emil Durkiem professionalisering som en mulighed for tilvejebringelse af et moralsk fundament for erhvervsudøvelse som modvægt til den profitorientering, som kapitalismen medførte¹⁹².

Moderne professionssociologi sympatiserer ikke med professioner eller professionalisering, men søger at opnå en teoretisk og analytisk distanceret forståelse af emnet som samfundsmæssigt fænomen. Det har bl.a. betydet, at den professionelle selvforståelses fokusering på altruisme og etik anskues som abstrakte normer for et formelt kollektiv, hvis grundlæggende fælles motiv er af økonomisk art¹⁹³. Der identificeres m.a.o. forskel på de italesatte normer og motiver, som er virkelige og meningsgivende for professionelle aktører, og de motiver, som kan udpeges som realiteter fra professionssociologiens distancerede iagttagersynspunkt. De italesatte normer og motiver får i dette perspektiv status af professionelle ideologier eller mytologier, som det kan være overordentlig vanskeligt at genfinde i den professionelle hverdagspraksis og de rådende værdier og motiver her. Eksempelvis har man i studier af lægers professionelle hverdagspraksis konstateret, at kynisme og udøvelse af magt var rådende frem for ren og skær altruisme¹⁹⁴.

Den moderne professionssociologi fokuserer på det forhold, at samfundsmæssig status som mere og andet end blot et erhverv beror på mekanismer af social, økonomisk og magtmæssig art.

¹⁹² Macdonald, Keith M.: *The Sociology of the Professions*, Thousand Oaks, Calif., SAGE, 1995, s. 2

¹⁹³ Ibid. s. 18

¹⁹⁴ Ibid. s. 4

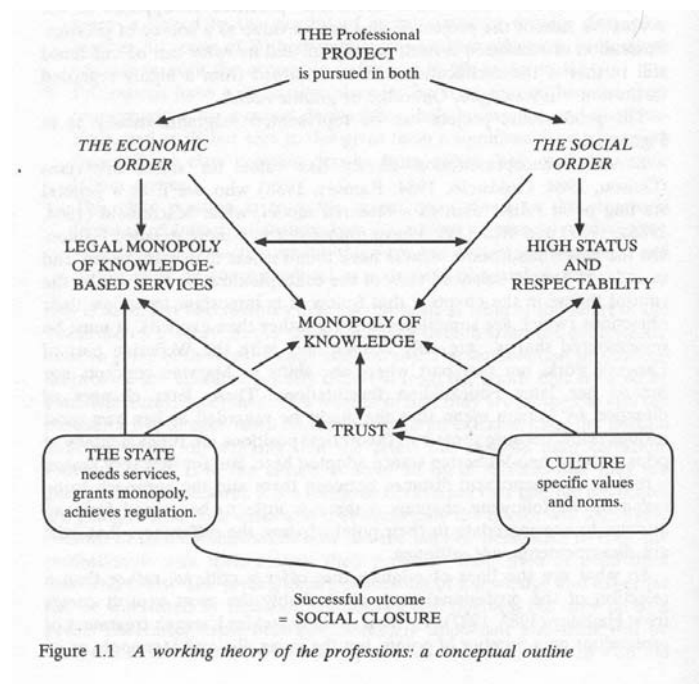


Figure 1.1 A working theory of the professions: a conceptual outline

Fig. 5: Keith M. Macdonald: *The Sociology of the Professions*, p. 32

Keith M. Macdonald har konstrueret et skema, hvormed han søger at sammenfatte, hvad professionel status beror på i professionssociologisk forstand. Skemaet (Fig. 5) angiver øverst, at professionel status må anskues som resultatet af et professionelt projekt. Dermed understreges det, at professionel status fra en professionssociologisk anskuelse ikke er givet eller naturlig, men har proceskarakter, både derved at statussen kan vises at være historisk erhvervet og kontinuerligt må vedligeholdes og opretholdes. Professionens erhvervsmæssige monopol beror historisk på udgrænsning af konkurrerende erhvervsudøvere, og professionen må vedblivende befæste sin position og imødegå trusler mod det erhvervede monopol fra andre potentielle erhvervsudøvere. Skemaet angiver derfor nederst, at et foreløbigt succesfuldt professionaliseringsprojekt manifesterer sig ved "social closure". Med begrebet "closure" angiver professionssociologien dels, at professionen er lykkedes med at lukke muligheden for erhvervsudøvelse for andre end professionens medlemmer, og dels at der er opnået autonomi med hensyn til at definere og regulere erhvervselen, opretholdelsen og udviklingen af den viden, som praktiseringen af erhvervet herefter beror på. "Closure"-fænomenet kan eksemplificeres med lægestandens og juristernes monopol og autonomi på de sociale domæner for henholdsvis sygdomsbehandling og juridiske servicier og ydelser. Selve begrebet "socialt domæne" benyttes, så vidt det har kunnet konstateres, ikke inden for professionssociologien, men kan siges at være implicit i ræsonnementet om "social closure" og er altså resultatet af

nærværende bestræbelse på at udlægge professionssociologien med henblik på analytisk eksponering af design.

Den moderne professionssociologi studerer en bred vifte af – og potentielt alle – erhverv, som i mere eller mindre udpræget grad forfølger et professionaliseringsprojekt, uanset om det er lykkedes at opnå de klassiske professioners ”social closure” eller ej, jævnfør de ovennævnte semi-professioner.

Keith M. Macdonald søger endvidere med skemaet at illustrere de væsentligste faktorer, som professionalisering og professionel status manifesterer sig ved og beror på. For det første understreges det med delingen i dels en ”economic order” og dels en ”social order”, at selvom den moderne professionssociologi anskuer professioner som grundlæggende økonomisk motiverede, kan professionel status ikke udelukkende tilstræbes på ’det økonomiske område’, idet opnåelsen og fastholdelsen af erhvervsmæssigt monopol beror på anerkendelse af professionens rette adkomst dertil på ’det sociale område’. Omvendt understreger skemaet også med delingen i et ’økonomisk’ og ’et socialt område’, at den altruistiske og etiske handlingsrationalitet, som den tidlige professionssociologi hæftede sig ved, og som er fremtrædende i den professionelle selvforståelse, ikke kan regnes for de professionelles eneste motivation fra en mere distanceret sociologisk iagttagelseposition. Erhvervsmæssigt monopol og høj professionel status og respektabilitet betinger således gensidigt hinanden ifølge skemaet. Dernæst angiver skemaet professionernes monopol på professionel viden som et centralt karakteristikum på linje med erhvervsmæssigt monopol og høj status og respektabilitet. Det professionelle vidensmonopol er beroende på og en betingelse for tillid, ligesom det erhvervsmæssige monopol og den høje status og respektabilitet også er beroende på og en betingelse for tillid. I skemaet opereres der derfor også med en kulturel instans i form af normer og værdier som betingelse for tillid til professioner og professionelle. Endelig angives staten også som en væsentlig instans, der er kendetegnet ved at være betingelse for både det erhvervsmæssige og det videnskabelige monopol, idet statsmagten tildeler og understøtter professionens monopol og derigennem opnår dels de servicier og ydelser, den behøver, dels kontrol og regulering på det givne sociale domæne.

Designprofessionen

På trods af den langstrakte tradition for at udfolde en etisk baseret, kritisk engageret og idealistisk orienteret diskurs i tilknytning til design, som derved antager karakter af en professionel diskurs og vidner om, at der længe har pågået et professionaliseringsprojekt, fremstår design som et erhverv, der langt fra har opnået professionel status. Hvad der

savnes i den henseende, er først og fremmest monopol på erhvervsudøvelsen af produktformgivning. Det står enhver frit for at slå sig op som designer. Det er givetvis en fordel i mange sammenhænge og i visse sammenhænge en nødvendighed at have erhvervet designkompetencer og viden om design på designuddannelserne, men det er ikke en uomgængelig og lovgivningsmæssigt sanktioneret forudsætning. 'Designer' er således heller ikke en beskyttet titel. I praksis har andre faggrupper, som f.eks. ingeniører, kvantitativt været lige så fremtrædende produktformgivere som designere det 20. århundrede igennem. Det potentielle sociale domæne for produktformgivning, der opstod som følge af industrialiseringsprocessens uddifferentiering af formgivning som en produktionsmæssig specialfunktion, er endnu ikke entydigt professionaliseret og står åben for mange erhverv og fag. Designere befinder sig altså kontinuerligt i en skarp konkurrencesituation på produktformgivningens sociale domæne.

Hvor designernes professionaliseringsprojekt i henhold til Keith M. Macdonalds skema (Fig. 5) altså langt fra har indløst det erhvervmæssige monopol på 'det økonomiske område', som er nødvendigt for at opnå professionel status, har design til gengæld opnået høj status og nogen respektabilitet på 'det sociale område'. Det fremgår bl.a. af, at design fra statslig side opretholdes som et specialiseret og selvstændigt uddannelsesområde med særligt dertil indrettede institutioner. Man kan sige, at design har opnået samfundsmæssig anerkendelse og kulturel status som profession på 'det sociale område', hvilket er en nødvendig forudsætning for og vil være en del af fuldbyrdet professionel status på lang sigt.

Alligevel må designprofessionens professionaliseringsprojekt regnes for umuligt og uindløseligt, også på lang sigt. Det er en omtrent utænkelig situation, at staten i vestlige, kapitalistisk baserede samfund vil gribe regulerende ind over for erhvervslivets håndtering af produktformgivning. Statsunderstøttet monopol for designere på produktformgivningens sociale domæne vil næppe nogensinde indfinde sig. Designprofessionen vil derfor formodentligt aldrig kunne opnå den "closure", som er nødvendig for fuldbyrdet professionel status. Uanset hvor dominerende status og høj respektabilitet man fra designernes side måtte opnå på det kulturelle og samfundsmæssige område, vil man i al overskuelig fremtid på det økonomiske og erhvervmæssige område befinde sig i en konkurrencesituation med andre faggrupper, erhverv og semi-professioner. Designerhvervet skal sandsynligvis for bestandigt opretholde og udvikle et i udgangspunktet og i sidste ende uindløseligt professionaliseringsprojekt.

Vilkåret for design vil altså fremover være at demonstrere professionalitet i forbindelse med erhvervsudøvelsen på det økonomiske område fra dag til

dag og i enhver sammenhæng for at opretholde et erhvervsgrundlag på produktformgivningens sociale domæne i konkurrence med andre aktører. Samtidigt må man formodentligt også som en del af de professionelle aktiviteter engagere sig i og demonstrere et kritisk og etisk funderet reformengagement på det samfundsmæssige og kulturelle område for at opnå fordele for erhvervsudøvelsen. Denne ”fordel” består i en positionerings- og distanceringsmulighed for producenter og handlende, som behøver eller ønsker en idealistisk profil til deres produkter for at skille sig ud fra den kommercielle mainstream.

Når betegnelsen ”designprofessionen” inden for rammen af denne afhandling hidtil og i det efterfølgende benyttes, er der altså ikke tale om, at design opfattes som en profession i fuldbyrdet eller klassisk forstand. Der henvises derimod til det forhold, at der har knyttet sig en professionaliseringsbestræbelse eller et professionaliseringsprojekt af afgørende betydning for den offentlige promovring og italesættelse af design.

Designprofessionen i velfærdssamfundet

Den affinitet imellem velfærdsengagementet i designteori og designpraksis og det statslige og samfundsmæssige velfærdsprojekt, som Fredrik Wildhagen og Poul Erik Tøjner konstaterede, men afstod fra at identificere nærmere, kan nu specificeres.

Velfærdsengagementet på designernes side er ikke et udslag af, at der er etableret et designkredsløb for afvareliggjorte genstande, eller at design er en afvareliggjort formgivningsydelse. Det hidrører derimod fra den offentlige promovring af design som en formgivningstype, der potentielt og på lang sigt kan modvirke det, der opfattes som de uheldige materielle, kulturelle og æstetiske konsekvenser af vareformen som grundlag for produktion, distribution og forbrug af ting. Denne idealisme er indgået i profileringen af designerhervervets professionaliseringsprojekt, hvor et altruistisk og etisk grundlag for produktformgivningen må demonstreres med henblik på at opnå samfundsmæssig respektabilitet og anerkendelse, alt imens den daglige erhvervsudøvelse har fundet sted på den kapitalistiske vareproduktions vilkår. Udviklingen af velfærdssamfundet og velfærdsstaten i Danmark, som er forløbet parallelt med etableringen af design som en specialiseret erhvervsfunktion, har givetvis sat en anden ramme for diskursen om design end i andre vestlige nationer, idet opnåelse af samfundsmæssig legitimitet for professionaliseringsprojektet i højere grad har måttet rette sig imod det samfundsnyttige end det markedsopportune.

Der må dermed siges at være tale om to ret forskelligartede former for velfærd. Der er på den ene side tale om, at statslige og samfundsmæssige foranstaltninger i

visse situationer afvareliggør menneskelige vilkår og relationer. På den anden side er der tale om, at designdiskursen frembyder en ramme for forståelse og italesættelse af varer som kulturgenstande eller velfærdsprodukter. Vi står dermed over for en form for velfærd, der i egentlig forstand afvareliggør mennesker, og en form for velfærd, der kulturaliserer varer.

Kapitel 4

Modernismens designteoretiske velfærdsvision

Indledning

I det forudgående kapitel behandlede velfærdsforestillingen og velfærdsengagementet i tilknytning til design i det 20. århundrede helt overordnet med en begrebsanalytisk og historisk-sociologisk tilgang. I dette kapitel søges det med en kildeorienteret tilgang at redegøre for den teoretiske formering af de holdninger og det værdisæt i tilknytning til design, hvormed velfærdsforestillingen og velfærdsengagementet grundlagdes i det 20. århundredes første årtier. Desuden søges forudsætningerne herfor i teoretiseringen af vareformen og formgivningens samfundsmæssige og kulturelle rolle inden for rammen af Der Deutsche Werkbund.

Den modernistiske designteoris gennemslag

Velfærdsengagementet i tilknytning til dansk design grundlagdes i forbindelse med det funktionalistiske gennembrud i praktiseringen og teoretiseringen af arkitekturen. Omslaget fra historicisme til modernitet inden for arkitekturen ledsagedes af et tilsvarende omslag inden for produktformgivning. Bannerførerne for omslaget på arkitekturens skala var også bannerførere på designskalaen. Tidsskriftet *Kritisk Revy* blev med sine tre årgange fra 1926 til 1928 stedet, hvor det moderne omslag manifesteredes kraftigst og mest konsekvent af først og fremmest Poul Henningsen og Edvard Heiberg. *Kritisk Revy* var, som titlen angav, kendetegnet ved et aktualitetspræget tilsnit med satirisk drejning. De forholdsvis korte indlæg og artikler havde derfor for det meste et konkret afsæt eller sigte. Der var tale om kritiske kommentarer til aktuelle forhold eller polemik og debat om specifikke sager. Der fremkom kun få rent principielle indlæg. Mere principielle del- eller enkeltbetragtninger var imidlertid et fast element og en integreret del af indlæggene. Der lå et sammenhængende ræsonnement til grund for den kritiske stillingtagen til aktuelle forhold eller enkeltsager. Dette ræsonnement omfattede både en kritisk analyse af den foreliggende produktformgivning og en vision om en alternativ fremtidig formgivningspraksis, som der plæderedes for måtte erstatte den foreliggende. Ønsker man at anskue dette ræsonnement og den stillingtagen, det indebar, for sig, må det sammenstykkedes ved at isolere det fra enkeltsagerne.

Det er i øvrigt kendetegnende for den danske designdiskurs i det 20. århundrede, at der kun er gjort yderst få forsøg på at fremsætte længere og udtømmende helhedsbetragtninger på produktformgivningens faktiske eller ideale beskaffenhed i samlet og principiel form. Det synes ikke blot at være det grundlæggende ræsonnementet og sæt af holdninger, som blev udstukket med *Kritisk Revy*, der kontinuerligt er blevet reproduceret, men i høj grad også den retoriske form, som de fremkom i. Kritisk og kategorisk afvisning af herskende forhold kombineret med anvisning af formgiverens og formgivningens reformatoriske potentiale som dét løsen, der med ét kan og vil indfri et bedre og endegyldigt alternativ i en nært forestående fremtid, fremsat med slagfærdige og fyndige formuleringer, har således efterfølgende været den gennemgående og dominerende form i designdiskursen.

Betegnelsen 'designteori' benyttes her og i det følgende som en henvisning til det forhold, at der til grund for enkeltvist artikulerede holdninger, værdier og forestillinger i bestemte og konkrete anledninger lå et sammenhængende ræsonnement om formgivningens, produktionens, distributionens og konsumtionens både hidtidige og fremtidige, faktiske og ideelle beskaffenhed, for hvilket det er vilkåret, at det må rekonstrueres analytisk for at fremstå sammenhængende og i sin helhed, idet det aldrig er fremsat i samlet form eller løsrevet fra konkret stillingtagen. Den modernistiske designteori, der rekonstrueres her, beskrives på et så overordnet niveau, at den fremstår sammenhængende og som en enhed. Den modernistiske designteori har naturligvis spændt over ret forskellige synspunkter og divergerende opfattelser, både imellem de forskellige aktører, der kan udpeges på et givent tidspunkt, og fra tid til anden det 20. århundrede igennem. Det, der uddrages her, er imidlertid det fælles og grundlæggende modernistiske ræsonnement frem for variationerne heraf. Uanset mindre eller betydelige forskelle har de aktører, der har artikuleret sig efter det modernistiske eller funktionalistiske gennembrud, som minimum haft fælles del i en opfattelse, som er afgørende forskellig fra den forudgående periodes kunsthåndværksparadigme.

Kulturkritik og fremtidsromantik

Kritisk Revys kulturkritiske eller kulturradikale tilsnit er ofte blevet fremhævet. Man har i eftertiden i højere grad hæftet sig ved de almene kritiske og kulturelle aspekter end ved de arkitektur- og formgivningsspørgsmål, som var udgangspunktet og anledningen. *Kritisk Revy* var først og sidst et arkitektur- og designfagligt tidsskrift, hvis radikalitet bestod i og beroede på anskuelsen af disse aktiviteter i et bredt kulturelt og samfundsmæssigt perspektiv. Her vil der blive fokuseret på det forhold, at den moderne designteori som

manifesteredes med tidsskriftet, blev etableret inden for rammen af en helhedspræget kulturel fremtidsvision, som kom i stand via kritisk afstandtagen fra samtidens arkitektur og formgivningspraksis.

”Et tydeligt Udtryk for denne eklektiske Kultur er Hjemmet. Man ser det baade i de bedrestillede Hjem, hvor 80’ernes Kunst begynder at blive moderne, hvor Inventaret er fra Louis 16. og Chr. 8., og hvor primitive Bondeantikviteter staar ved Siden af Rokokodanserinder i fint Porcelæn. (...) I Smaaaborgerhjemmet lever man ogsaa paa Levninger: Thorvaldsens langhaarede Jesus, Væddeløbsheste i tykke Gulddrammer, Møbler, som søger at opnaa den højeste Monumentalitet for de færreste Penge, Etagerer og Stadsstuer”¹⁹⁵

Sådanne detaljerede udpenslinger og kritisk afstandtagen fra tingenes og kulturens tilstand var ofte afsættet for lige så kategoriske, men mindre konkrete anvisninger på en ”den lykkeligere fremtid”¹⁹⁶, som en reformering af formgivningspraksissen burde og kunne afstedkomme. Der fremmanedes på den ene side et billede af samtidens kultur som kendetegnet ved mangel på sammenhæng og præget af usamtidighed. Der benyttedes betegnelser som ”vor kaotiske Kultur”, ”den nuværende Bastardkultur”, hvor ”Folk [spilder] Tiden med at sukke over gamle Potteskaar og anden forladt Skønhed”. Heroverfor opstilledes ”en ny Tids Kultur”, ”en virkelig *moderne* Kultur”, som kunne blive ”vor egen Kultur i dag, i vor egen Tid”, i kraft af ”en ideel Stræben udover Tiden, et Forsøg på Kulturfremskridt”. Og et indlæg bar simpelthen titlen *Henimod en ny Kultur*.

Katalysatoren for den konsekvente stillingtagen og idealismen var anskuelse af formgivning i et samfundsmæssigt perspektiv. Heri bestod det radikale brud i forhold til den stilistiske, kunstneriske og nationalkulturelle betragtning, som hidtil havde været fremherskende. Dette fokus ledte til social indignation. I det indledende manifest for tidsskriftets sigte og virke understregedes det, at: ”Bygningskunsten er kun et Redskab for Samfundet i Kampen for en lykkeligere Menneskehed på Trods af haardere og haardere Betingelser”, og at ”Kampen staar for en Bygningskunst i Overensstemmelse med det

¹⁹⁵ Heiberg, Edvard: ”Hvordan har de det?”, *Kritisk Revy*, 2. årg. , nr. 1., 1927, s. 32

¹⁹⁶ Dybdahl, Lars: ”Ansigtet imod den lykkeligere fremtid” – Tidsskriftet *Kritisk Revy* (1926-28)”, Gelfer-Jørgensen, Mirjam (red.): *Nordisk funktionalisme 1925-1950*, Kbh., Nordisk Forum for Formgivningshistorie, 1986

bedste i den moderne Kulturs sociale, økonomiske og tekniske Bestræbelser". Siden henvistes der blot mere overordnet til "det sociale Problem"¹⁹⁷.

Hverdagsgenstande, standardisering og industri

Den moderne designteori manifesteredes i *Kritisk Revy* gennem en reformulering af arkitektens og kunsthåndværkerens formgivningsmæssige opgaver. Bestræbelsen gik på at orientere arkitekten og kunsthåndværkeren væk fra den etablerede praksis og grundlægge en ny. Det ville indebære, at man gav sig i kast med andre objekttyper end de sædvanlige, benyttede en anden formgivningsstrategi end den gængse og rettede indsatsen mod en anden produktionsform. For det første skulle den moderne formgiver fremover arbejde med "Kontormøbler, Jernsenge, Badekar og lignende Masseartikler"¹⁹⁸ i stedet for "de eksklusive Ting"¹⁹⁹.

For det andet lå opgaven inden for "Standardisering", der defineredes som "et Forsøg paa en kunstig Typedannelse"²⁰⁰, hvilket regnedes for den eneste efterstræbelsesværdige designstrategi, idet "I Typen nærmer Tingen sig den fuldkomne Form"²⁰¹. Det skulle resultere i "Fremstilling af neutrale og almindelige industrigenstande: *Reel Industrikunst*"²⁰². Hertil knyttedes også et samfundsøkonomisk ræsonnement. Problemet med den herskende designstrategi anførtes at være, at: "Der findes ikke det Specialfelt I Øjeblikket, som Arkitekten ikke æstetiserer og blander sig i og fordyrer. Dette er ganske mod det moderne Samfunds økonomiske Opbygning. ... Al Standardisering I Samfundet splittes I Øjeblikket af Arkitektens Nykker"²⁰³. I forlængelse heraf så man også med skepsis på, at forbrugerne nærrede "meget store Tanker om deres individuelle Smags Betydning"²⁰⁴, men "Denne Antipati mod det upersonlige og almindelige maa man imidlertid regne med i Standardiseringsspørgsmålet"²⁰⁵, hvorfor opgaven også indebar "at faa Publikum til frem for det tilfældige og mærkværdige at foretrække det saglige, men almindelige"²⁰⁶.

For det tredje anså man de nye opgaver nødvendig- og muliggjort af den industrielle produktionsform. Håndværksmæssig produktion blev afskrevet ud fra den

¹⁹⁷ Henningsen, Poul: "Tradition og modernisme", *Kritisk Revy*, 2. årg., nr. 3., 1927, s. 30 & Henningsen, Poul: "Kunst og Politik", 3. årg., nr. 1, 1928, s. 61-72

¹⁹⁸ Heiberg, Edvard: "Det har ringet første Gang", *Kritisk Revy*, 3. årg., nr. 2, 1928, s. 13

¹⁹⁹ Ibid. s. 12

²⁰⁰ Heiberg, Edvard: "Boligstandardisering", *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 3., 1926, s. 19

²⁰¹ Ibid. s. 19

²⁰² Ibid. s. 20

²⁰³ Henningsen, Poul: "Henimod en ny kultur", *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 2., 1926, s. 31

²⁰⁴ "Boligstandardisering", s. 19

²⁰⁵ Ibid. p. 19

²⁰⁶ Ibid. p. 24

betragtning, at ”vi hverken kan eller bør forlange Arbejde svarende til dengang, da Folk sled sig pukkelryggede for at more Overklassen med Haandværkskunst”²⁰⁷. Dog levedes det en funktion på ”Modelværkstederne” og som eksperimentarium for typedannelsen, idet: ”Der vil altid være Mennesker, som er noget forud for deres Tid. De skulde være Aftagerne til de haandfremstillede nye Genstande, som endnu ikke havde et tilstrækkeligt Publikum til, at det handels- og industrimæssigt kunde betale sig at reproducere dem”²⁰⁸. Det gjaldt for modernisterne om at få de traditionelle formgivere til at acceptere de industrielle vilkår og håndtere dem fremadrettet. Poul Henningsen fandt således ”bestandigt Produkter af høj kunstnerisk Værdi”²⁰⁹ i den foreliggende industrielle produktion, ”de er bare ikke lavet af Kunstnere, men af Konstruktører paa Fabrikkerne for Massefabrikation”²¹⁰. Problemet var fra et professionelt synspunkt, at ”Arkitekturen er ved at glide ud af Hænderne paa Arkitekterne, Kunsthaandværket ud af Hænderne på Kunsthaandværket”, hvilket regnedes som skændigt for professionen, idet ”Nye Folk med en hel anden Uddannelse er ved at klare Samfundets Behov”²¹¹.

Formgiverens rolle i moderniteten

Orienteringen mod hverdagsgenstande, standardisering og industri indebar også en reformulering af formgiverens rolle: ”Opgaven at skabe en ny Kunstindustri, er da først en indre, at faa Kunstnernes Trang til det fri Kunstnerliv og til Martyrglorien afløst af en Lyst til at udfylde en Plads i Samfundet”²¹². Det indebar, at formgiveren undertrykte sine individuelle tilbøjeligheder og underkastede sig opgavens objektive krav: ”Troen paa, at Talent er tilstrækkelig og aldeles ikke behøver at støttes af Viden og Kunnen, har bredt sig. Kærligheden til Kunstnerens fri Stilling er overvældende og ødelæggende”²¹³. Problemet var, at formgivernes engagement og virke knyttede an til produktkulturens eksklusive yderpol: ”Desværre er det saadan, at denne Del af Kunstindustrien, som ikke har noget med anvendt Kunst at skaffe, *men som er en ren fri Kunst*, paatrænger sig al Opmærksomhed og ganske overskygger de vigtige, demokratiske Opgaver med Formningen af Dagliglivets Nyttegenstande”²¹⁴. Formgiverens indsats skulle fokuseres på et overordnet niveau og tage sigte på udvælgelse af typer og tilvejebringelse af standarder for brugsgenstandene i det hele taget frem for på enkeltgenstandens dekoration og form:

²⁰⁷ ”Henimod en ny kultur”, p. 31

²⁰⁸ ”Det har ringet første Gang”, p. 13

²⁰⁹ ”Henimod en ny kultur”, p. 32

²¹⁰ Ibid. p. 32

²¹¹ Ibid. p. 33

²¹² Henningsen, Poul: ”Svindel i kunstens navn”, 1. årg., nr. 1., 1926, p. 49

²¹³ ”Henimod en ny kultur”, p. 32

²¹⁴ ”Svindel i kunstens navn”, p. 46

”Til at være Arkitekt hører der Overblik og suveræn Foragt for Detaljspørgsmaal, og det er der kun faa der har”²¹⁵. Denne nye rolle tænktes i sin yderste konsekvens at rumme et potentiale for formgiveren som samfundsreformatør og -organisator, idet der derigennem kunne tilvejebringes den tilsigtede ”ny Kultur”.

Dikotomiseringens retorik

Den retoriske dikotomisering, som f.eks. lå til grund for den nævnte afstandtagen fra den foreliggende ”Bastardkultur” og tilslutning til fremtidens ”virkelig *moderne* Kultur”, benyttedes overalt i *Kritisk Revy*. Der kan således udpeges en lang række dikotomiseringer. Her skal dog kun fire yderligere fremhæves af betydning for denne sammenhæng.

Dikotomien mellem det individuelle princip og det kollektive eller samfundsmæssige princip var grundlæggende og anvendtes jævnlige og gennemgående. For genstandenes vedkommende stilledes det serielle objekt over for det singulære på følgende vis: ”Kunstindustrien svinger nu som altid mellem de to Yderpoler: Den rene Nyttegenstand, som efterhaanden har faaet en smuk logisk Form og de rene Kunstgenstande, som kun fremstilles i et enkelt Eksempel af Kunstnere, hvis Navn alene giver Tingen Værdi”²¹⁶. For formgiverens og forbrugerens vedkommende lå afstandtagen fra det individuelle princip og tilslutning til det kollektive også til grund for orienteringen mod standardisering, typisering og anonymisering som adækvat designstrategi og kritikken af forbrugernes afsmag for det almindelige og upersonlige, der citeredes ovenfor. I forbindelse med en kritik af statsstøtte til et udstillingsfremstød i udlandet med det etablerede og traditionelle kunsthåndværk kom modstillingen endvidere til udtryk i følgende svada:

” Med hvilken ret toner disse Fabrikanter Gang paa Gang – støttet af Staten – Snobberiets og det dyre, sjældnes Flag ude omkring? Alle andre Lande har en klasseløs, typisk Kunstindustri, og om vi var i Overensstemmelse med os selv og vore Evner, gjorde vi en Verdens-Indsats med klasseløse Ting og standsede den kompromitterende, af Staten betalte, Jagt fra Amerika til Japan efter Jordens sidste tusind Rigmænd”²¹⁷

²¹⁵ ”Henimod en ny kultur”, p. 32

²¹⁶ “ Svindel i kunstens navn”, p. 45

²¹⁷ Henningsen, Poul: ”Hvad er moderne kunstindustri”, 2. årg., nr. 4, 1927, p. 58

Dikotomiseringen af det individuelle og det kollektive princip var nært forbundet med en anden dikotomisering; håndværk versus industri. Som allerede berørt ovenfor udpegedes det industrielle princip som den uafvendelige og moderne udviklingsretning, mens håndværksprincippet blev afskrevet som et fortidigt levn oppebåret af uhensigtsmæssig traditionalisme, hvorfor det for formgiverne gjaldt om at give sig i kast med typisering og standardisering. Ud over dette civilisatoriske motiv inddrog man også et økonomisk og socialkulturelt ræsonnement i denne modstilling og den dermed opnåede positivisering af industri. Standardiserede, anonymiserede og industrielt tilvirkede hverdagsgenstande forudsattes at blive billigere og dermed opnå potentiale til at ”blive hver Mands Eje”²¹⁸, hvormed der på sigt kunne etableres ”en demokratisk og god Kunst, svarende til Tiden og til Glæde for den store Almenhed”²¹⁹. En sådan demokratisk og god kunst udmærkede sig også ved at være ”klasseløs”.

Det var også et centralt kritisk greb at modstille tingenes eller bygningernes indre og ydre. Denne skelnen lanceredes i en af de første artikler, den fjerde for at være helt præcis, af Thorkild Henningsen. I den korte tekst med titlen *Maskekunst* blev størstedelen af samtidens byggeri afskrevet som ”Dilettanteri”. Og den del, som udmærkede sig ved at indeholde en kunstnerisk ”Bestræbelse”, måtte også afskrives, idet den gik ”i Retning af at maskere Indholdet, imitere Rigdom og Størrelsesforhold som ikke findes, i Stedet for at placere Huset dér, hvor det hører hjemme, karakterisere hvad det indeholder, lade Facaden genspejle Planens Rum og vise af hvad Form og Art Rummene er”. Samtidigt blev det slået fast som et uomgængeligt krav, at ”Form” skulle være ”Udtryk for”, ”korrespondere[r] med” eller ”svare[de] til” ”Indholdet”, ”Hensigten” eller ”den stillede Opgave”. Synspunktet anskueliggjordes yderligere i en billedmontage med billedtekster, hvor eksempler på ”Maske” og ”Kunst” modstilledes på hver sin side af et opslag, med undertitlerne, henholdsvis, ”Hvad vi har vundet ved at vende tilbage til de historiske Stilarter” og ”Hvad vi har mistet ved at afbryde vore Forgængeres moderne Arbejde”. Til eksemplerne på maskepræget arkitektur knyttedes her adjektiver som ”forloren” og ”kunstig”, hvorimod eksemplerne på kunstnerisk præget arkitektur fremhævedes som ”indre og ægte”, ”ærlig”, ”klar”, ligesom den i indlæggets tekst del karakteriseres som ”sund”. Mogens Voltelen gennemførte i en senere artikel ræsonnementet på lignende anskuelig vis i relation til en ny og central produktkategori med status som *det* masseproducerede objekt par excellence; bilen:

²¹⁸ ”Svindel i kunstens navn”, p. 47

²¹⁹ Ibid. p. 47

”Bilen er saa yndet til Skoleeksempel paa en moderne Opgave med en moderne Løsning. Det er desværre ganske ufortjent. Den er endog et sørgeligt, men fortræffeligt Eksempel paa en daarlig og forløren Løsning. Mens Chassiset efterhaanden bliver et helstøbt og smukt teknisk Kunstværk, har karosseriet udviklet sig ganske uafhængigt heraf efter den tilfældig gældende Smag og Mode, og er nu en intetsigende Hætte, sat over det egentlige og gode uden Sammenhæng hermed”²²⁰

Poul Henningsen benyttede sig også hyppigt af indre-ydre dikotomien. F.eks. i følgende svada, som var en kommentar til rivaliserende positioner af traditionel observans inden for kunsthåndværket: ”*I intet Tilfælde drejer det sig nemlig om Sagen selv.* I begge Tilfælde staar Striden blot om, hvorledes Tingens ligegyldige Overflade skal udsmykkes – i pauver Stil med store Flader eller rigt dekoreret, i forløren Elegance eller forløren Bondskhed”²²¹. Tilslutningen til det indre og ægte indebar og beroede på konsekvent afskrivning af fænomenerne ”Stil”, ”Smag” og ”Mode”, der skildredes som forkastelige overfladefænomener.

En modstilling af hvordan tingene faktisk anvendtes og anskuedes, og hvordan de burde anvendes og anskues, var ligeledes gennemgående. Den var også afgørende, idet tingenes status som henholdsvis byttegenstand og brugsgenstand derved blev modstillet. Det ønskede brud med den herskende praksis tænkte at kunne tilvejebringes, hvis man satte ind med en pædagogisk opgave, som tog sigte på at få folk til at anlægge en praktisk frem for en æstetisk betragtning ved anskaffelsen af produkter: ”Folk maa læres op til at spørge: Kan Tingen bruges efter sin Hensigt, er den praktisk, af varigt og godt Materiale – før de spørger om den er smuk. Der ligger en vældig Opgave i at fremme Forstaaelsen for dette, og der er ikke mindst Kunstnernes Pligt at løse den ved at fremstille ærlige Genstande.”²²². Der var dog ikke tale om en fuldstændig afvisning af den æstetiske forholdemåde. Som det hed i tidsskriftets manifest, var det ikke en ”nøgen og barsk Nyttearkitektur”, man kæmpede for. Det var snarere hensigten at ændre vægtningen af og rækkefølgen mellem de praktiske og æstetiske relationer til tingene i forbindelse med deres formgivning og forbrug: ”Det kunstneriske er os ingenlunde ligegyldigt, *men det er en sidste Hensigt.* Det praktiske og moralske er os ikke det eneste, *men det er en første Betingelse*”²²³. Tilslutningen til det modernistiske ræsonnement viser sig her som både fleksibelt og nuanceret. Det kunne ikke slet og ret udtrykkes så enkelt og uproblematisk

²²⁰ Voltelen, Mogens: ”Braadne Kar og et helt Glas”, 3. årg., nr. 2., 1928, p. 10

²²¹ “ Svindel i kunstens navn”, p. 46-47

²²² “ Svindel i kunstens navn”, p. 48

²²³ Henningsen, Poul: ”Kunsten, moralen og samfundet”, 1. årg., nr. 3., 1926, p. 6

som ”form follows function”, hvorfor den efterfølgende ophøjelse af denne frase som et diktum for de modernistiske bestræbelser ikke vidner om spændingerne og spændvidden i de modernistiske motiver. Kondenseringen af den modernistiske designteori i en enkelt frase gør nogen vold på faktiske forhold og forenkler tankesættet, så det fremstår karikeret og banalt. Det modernistiske ræsonnements spændvidde fremgår endvidere af følgende citat, hvor Mogens Voltelen fremsætter et synspunkt på forholdet mellem *Brug og Skønhed* – indlæggets titel – som er uhyre fleksibelt, og det i et tidsskrift, hvor man i polemisk og pædagogisk øjemed ikke stod tilbage for at klippe en tå og hugge en hæl:

”Ved en formende Skaben er de funktionelle Krav, som de menneskelige Love stiller, disse: Brugbarhed efter Hensigten og æstetisk, behagelig Fremtræden. Det er nemlig saa, at en Ting ikke blot bruges, den ses og sanses også. Og lige saavel som den ikke maa hindre, hæmme eller skade, naar vi bruger den, ikke komme paa tværs af vore funktionelle Love, saaledes maa den heller ikke smerte os, naar vi sanser den. Den skal være i Overensstemmelse med de æstetiske Love, som er Love hos os, ikke hos Tingen.”²²⁴

Anstødsstenen i *Kritisk Revy*, og den internationale modernisme generelt, var ikke den æstetiske betragtning af eller relation til tingene i sig selv, men det forhold at man fandt, at den æstetiske orientering var dikteret af og rettede sig imod de mest uheldige og kulturelt og socialt set negative motiver:

”Vi maa imidlertid være disse Fabriker taknemmelige for, at de ikke fremstiller Brugsporcelæn i større Udstrækning, end Tilfældet er. I saa Fald vilde de sikkert ganske kynisk forsøge at ramme den daarligst mulige Smag og tilfredsstillende Pynthesygen og Trangen til falsk Klassepræg – for derigennem at faa Salget i Vejret. De lever i Øjeblikket – saa længe det gaar – paa den Konto, at det er lykkedes dem at faa Bourgeoisiet til at sige god for deres allerhæsligste Ting – Underglasuren. De spekulerer i den honette Ambition, som holder deres Priser i Vejret”²²⁵

Problemet i samtidens formgivnings- og forbrugspraksis, som man mente havde givet repræsentative hensyn forrang for praktiske og funktionelle, udpegedes her som hidrørende fra efterlignelses- og distinktionsmekanismer. Både den æstetiske og praktiske relation til

²²⁴ Voltelen, Mogens: ”Brug og Skønhed”, 2. årg, nr. 4., 1927, p. 51

²²⁵ u.f. (Poul Henningsen): ”Opgør”, 2. årg., nr. 3, 1927, p. 8

ting i den foreliggende produktkultur kritiseres for at være underlagt spørgsmålet om repræsentativitet. Og denne repræsentativitet anskuedes endvidere som meget snævert knyttet til social og kulturel symbolik. Når både producenten og forbrugeren således lod sig besnære af henholdsvis profitten og den sociale status, som tingene stillede i udsigt som vare på byttetidspunktet, kom det til at overlejlre og gøre vold på det forhold, at tingene også skulle kunne anvendes, mente man. Modsvaret tænkte altså at være, at formgiveren og forbrugeren fokuserede på brugsfunktionen som korrektiv til byttesituationen.

Kontinuitet og brud

De dikotomier, som indlæggene i *Kritisk Revy* var struktureret omkring, var enten nyskabelser eller udgjorde nybrydende anknytninger til etablerede dikotomier i formgivnings- eller designdiskursen. Dermed manifesterede modernismens designteori et markant nybrud i forhold til det forudgående kunsthåndværksparadigme.

Fokuseringen på modsætningen mellem det individuelle og det kollektive princip var en nyskabelse. Her bør det måske fremhæves, at dikotomien var almen i offentligheden og derfor også vil kunne påpeges i den forudgående designdiskurs. Eksempelvis vil man med rette kunne hævde, at den lå til grund for ideerne om etablering af en særegen dansk nationalstil omkring århundredeskiftet. Men på det tidspunkt var den implicit. Det nye bestod således mere præcist i, at den ekspliciteredes og fungerede inden for et socialt ræsonnement til forskel fra det forudgående nationalkulturelle ræsonnement.

Modstillingen af tingene anskuet som byttegenstand og brugsgenstand repræsenterede også en nyskabelse. Man støder ganske vist langt tidligere på kravet om, at ting bør være hensigtsmæssige i praktisk forstand, men da som et forhold, der skal harmoneres med dekorative og stilistiske forhold. Det er først med det modernistiske nybrud, at der udpeges et modsætningsforhold mellem bytte og brug, og at brugsmæssigheden installeres som første og sidste kriterium for formgivning og forbrug af ting.

Opmærksomheden omkring dikotomien mellem tingenes ydre og indre var mere kontinuitetspræget. Hidtil havde den dog begrænset sig til spørgsmålet om materialeæghed, der var en central værdi inden for kunsthåndværksparadigmet. Det modernistiske nybrud bestod i, at dikotomien blev fundamentet for konsekvent afvisning af stil og smag som formkonstituerende faktorer. Under kunsthåndværksparadigmet var det derimod et absolut krav, at genstandenes ydre skulle være præget af stil af individuel kunstnerisk eller nationalkulturel herkomst eller smag for at kunne påskønnes.

Modsætningen mellem industri og håndværk hørte også til de almene dikotomier. Det nybrydende bestod her for det første i, at industrielt fremstillede ting overhovedet tænkte at udgøre et relevant formgivningsområde. For det andet at det dertil udpegedes som det om ikke eneste, så grundlæggende og væsentligste indsatsområde. Og for det tredje i at det industrielle standardiseringsprincip ydermere gjordes til det æstetiske og etiske udgangspunkt. Kunsthåndværksparadigmet havde knyttet sig til præservering og revitalisering af håndværket under indtryk af industrialiseringens fremmarch. Industrien lå uden for formgivningstænkningen, og hele bestræbelsen rettede sig imod at sikre ”håndens” og ”åndens” aftryk på et udsnit af genstande som et korrektiv til maskinens dominans og den ”åndløshed” i tingenes form, som man forbandt dermed. Det modernistiske gennembrud var i den forstand også designteoriens gennembrud, idet der fokuseredes på masseproduktionens formproblem.

Med den modernistiske inddragelse af nye dikotomier eller reformulering af etablerede i formgivningsdiskursen konstitueredes en ny symbolsk orden i formgivningsinstitutionens overbygning. Hvor ”industri” i kulturelle termer hidtil havde udgjort det nødvendige ”negative andet” for positiveringen af kunsthåndværkets formgivningspraksis, fik ”håndværk” en tilsvarende symbolsk funktion i forhold til profileringen af den tilsigtede industrielle formgivningspraksis. I den forbindelse er det i øvrigt karakteristisk, at etableringen af en ny formgivningskultur og -identitet i lige så høj grad anskueliggjordes igennem kritiske afvisninger af den uønskede pol i dikotomierne som ved positiv tilslutning til den efterstræbte.

Brud og heling

Til grund for den konsekvente stillingtagen til produktformgivningens problematik og anskueliggørelsen af et program og en vision for produktformgivningens moderne opgaver lå den velkendte og ofte påpegede tilslutning til moderniteten som vilkår og modernismen som eneste adækvate forholdemåde. Den fremadrettede og eksplicite hensigt om at modernisere formgivningen og i yderste konsekvens samfundet og hele kulturen viser sig imidlertid også at være baseret på et bagudrettet element, som synes mere upåagtet. Til ræsonnementet hørte også en forestilling om, at en ny formgivningspraksis ville kunne genetablere en sammenhæng mellem ting, mennesker, samfund og kultur, som var gået tabt. Tankefiguren var gennemgående i *Kritisk Revy*, men udfoldes kun kort et enkelt sted. I artiklen *Tradition og Modernisme* lagde Poul Henningsen en historisk analyse til grund for udpegning af kunstens aktuelle opgave i afsnittet *Fri Kunst, anvendt Kunst*. Her modstilledes fortidens ”harmoniske Samfund”, hvor ”der er opstaaet Ligevægt mellem

Borgernes Krav, og det Liv, Samfundet byder dem” og samtidens uharmoniske samfund – som man uvægerligt måtte slutte – hvor ”Konflikten mellem Borgernes Krav og det, man byder dem, er aabenbar”. I en sådan tidehvervssituation, der også karakteriseredes som ”Omvæltningstider”, konkluderede Poul Henningsen, at ”det ny Arbejde (vil) være at finde et nyt Indhold, at paabegynde en ny Typedannelse, som svarer til et nyt, mere harmonisk Samfund”. I harmoniske samfundsperioder ”trives den fri Side af Kunsten”, fordi ”netop Typedannelsens Proces [vil] være ved sin kunstneriske Afslutning”, hvorimod den i uharmoniske samfundsperioder må sætte alt ”ind paa de timelige Fornødenheder, Føden, Hygiejnen, Børnenes Opvækst”, idet man da befinder sig ”ved Begyndelsen til Typedannelsen, den første grove Ordning af Opgavens Indhold”. Det fulgte deraf, at de sande kunstneriske opgaver på vejen til ”et nyt, mere harmonisk Samfund” lå inden for den anvendte kunsts område. Kunstens fremadrettede samfundsmæssige opgave med at indstifte moderniteten tænktes samtidig som et rekonstruktionsarbejde, dikteret af tiden og omstændighederne.

Poul Henningsen redegjorde ikke indgående for årsagerne til den postulerede misere og afskrivningen af hele den bestående kultur som gennemsyret af en disharmoni, der var at finde overalt lige fra uoverensstemmelsen mellem overfladen og indholdet i den enkelte genstand til det overordnede ”sociale problem”. Han angav kun en passant ”den Franske Revolution, Tekniken, Industrialiseringen, Proletariatet” som de forhold, der ”styrkede det gamle helt fra Renæssancens Tid bestående Samfund i Grus”. Denne meget knappe analyse var i øvrigt karakteristisk for indlæggene i *Kritisk Revy*, hvor man opholdt sig mere ved miserens udtryk og konsekvenser end ved årsagerne. Hvor anvisningerne på overskridelse af miseren var konsekvente og håndfaste, var redegørelsen for dens årsager til gengæld vag og uformidlet. Poul Henningsens knappe redegørelse forudsatte imidlertid tydeligvis en ret omfattende analyse og beroede på en række præmisser, der ikke ekspliciteredes. Enten fordi det betragtedes som unødvendigt at redegøre for dem, eller fordi det forudsattes, at læserne allerede havde del i dem.

Når det her er påtrængende at komme frem til en nærmere identifikation af, hvad man inden for den modernistiske designteori anså som årsagerne til den opfattede misere, skyldes det, at interessen retter sig imod at få klarlagt, hvad det var, man forestillede sig, at en ny formgivningspraksis, eller slet og ret design, skulle råde bod på. For Poul Henningsen synes det på baggrund af ovenstående citat at være intet mindre end hele komplekset af politiske, videnskabelige, produktionsmæssige og sociale problematikker forbundet med moderniteten.

I det omfang det overhovedet er rimeligt at slutte noget om et standpunkt på grundlag af et enkelt udsagn, kan man karakterisere Edvard Heibergs som mere afgrænset og mindre ambitiøst. I forbindelse med kritik af den opfattelse, at håndværksmæssigt fremstillede ting i udgangspunktet i kvalitativ henseende var at foretrække frem for industrielle, fremsatte han følgende synspunkt:

”Maskinalderen fik ganske vist sit Opsving samtidig med den fri Konkurrence, Priserne skulde trykkes, og der fremkom meget daarligt Maskinarbejde. Men det var ikke Maskinernes Fejl, men det økonomiske Systems! Maskinen er selvfølgelig et ligesaa godt Stykke Værktøj som haandværktøjet, ja, langt bedre, fordi den er præcisere”²²⁶

Edvard Heiberg udpegede således mere konsekvent, eller mere snævert om man vil, den kapitalistiske økonomi som helhed og virksomhedernes profitorientering i særdeleshed som årsagen til miseren.

Der forekommer i forbifarten i *Kritisk Revy* flere indforståede kritiske udpegninger af profitmotivet som det problematiske moment. Poul Henningsen bemærkede det flere gange i sin tilbagevendende kritik af porcelænsfabrikkernes motiver, der begrænsede sig til at ”holde prisen oppe” eller ”faa Salget i Vejret”. Mogens Voltelen hæftede sig også ved det i forbindelse med sin kritik af dekadencen i billedesign: ”Bilingeniørerne er standet paa det Skær, at den stærke Konkurrence bragte dem til alt for tidligt at skulle arbejde med den vilkaarligt udformede Skjulehætte, der viste sig at gaa i Folk”.

Den modernistiske opfattelse af designerens eller formgiverens rolle, som den blev udstukket i *Kritisk Revy*, var grundlæggende defineret i opposition til profitmotivet i varedistributionen, lidt bredere i opposition til den kapitalistiske produktionsmåde som helhed og i bredeste forstand i opposition til modernitetens afstukne og herskende udviklingsretning. Fordringen til formgiveren eller designeren om at smide ”Kunstnerhatten og Flagreslipset” og i stedet trække i ”Arbejdstøjet” tænkte at kunne få vidtrækkende betydning, lige fra den enkelte genstand til samfundsindretningen og kulturen, hvis man belavede sig på at sætte ind over for dette ømme punkt. Denne rolle tilfaldt især designeren, da producenterne ”er og maa være Forretningsmænd”²²⁷. I forbindelse med et udfald mod porcelænsfabrikkernes unikaproduktion for ”enkelte Rigmænd” takkede forfatteren polemisk disse producenter for, at de afholdt sig fra at

²²⁶ ”Det har ringet første Gang”, p. 13

²²⁷ ”Svindel i kunstens navn”, p. 48

fremstille brugsporcelæn, idet det formodedes, at de da sikkert ville: ”ganske kynisk forsøge at ramme den daarligst mulige Smag og tilfredsstillende Pyntesygen og Trangen til falsk Klassepræg – for derigennem at faa Salget i Vejret”²²⁸. Den herskende designstrategi, som begrænsede sig til variation og fornyelse i tingenes formmæssige fremtræden, forkastedes, fordi den var dikteret af profitmotivet, hvilket ydermere regnedes for en etisk anløben forholdemåde, da den forudsattes at være næret af og virke nærende i forhold til opadstræbende statusforbrug samfundshierarkiets klasser imellem: ”De spekulerer i den honette Ambition, som holder deres Priser i Vejret”²²⁹. Det modernistiske modtræk blev fordringen på en designstrategi, der ignorerede afsætningsspørgsmålet og afstod fra at appellere til ”honette Ambitioner”. Kunne man mobilisere designerne dertil, gennem fokusering på tingenes ”indre og ægte” dimension, med blik for ”Økonomi, Beskedenhed, Realitetssans”²³⁰, i stedet for deres ”ligegyldige Overflade”, tænkte formgivningen at kunne få vidtrækkende betydning for kulturen og samfundet:

”Med Ordet Usnobbethed som en Trang i Tiden har jeg villet antyde, at en af den moderne Kunstners Opgaver netop maa være en Fjernelse af Klassepræget paa Tingene. At en Stol egner sig til kontorstol eller Spisestuestol eller Dagligstuestol er i og for sig tilstrækkeligt. Den bør da egne sig dertil for ethvert menneske, og dens Pris bør ikke forhøjes ved Paahæftelsen af saadanne Attributter, at den bliver klassepræget for det højere Samfundslag”²³¹

”Fjernelse af klassepræget på tingene” var anno 1927 den konkrete anvisning på den designstrategi, der skulle reformere produktkulturen. Ræsonnementet var, at funktionssaglige og formmæssigt anonyme ting i langt mindre grad ville invitere til eller slet ikke ville kunne tages i anvendelse i repræsentativt øjemed. Enkle og anonyme genstande ville så at sige kun lægge op til praktiske funktioner og ikke kunne danne grundlag for forbrugerens tilsigtede eller af samfundshierarkiet dikterede identitetsdannelse.

Der Deutsche Werkbund og teoretiseringen af vareformen og formgivning

Det bemærkedes kort ovenfor, at de kritiske pointer og fordringer til fremtidens designpraksis, som fremkom i Kritisk Revy, syntes at bero på en dyberegående analyse

²²⁸ ”Opgør”, p. 8

²²⁹ Ibid. p. 8

²³⁰ Ibid. p. 9

²³¹ ”Tradition og modernisme”, p. 44

eller opfattelse af produktkulturens beskaffenhed, som ikke ekspliciteredes. Med henblik på at anskue formationen af de holdninger og værdier, som manifesteredes nærmere, må der spørges yderligere til denne analyse. Hvad var dikotomiseringerne inspireret af? Hvilke teoretiske forudsætninger havde man for afstandtagen fra håndværk, kunstnerindividualisme og vareformen som formkonstituerende faktorer og tilslutning til industri, kollektivitet og fokuseringen på ting som brugsgenstande i stedet? Disse spørgsmål leder i retning af en væsentlig forudsætning for det modernistiske brud, som lå en snes år forud herfor. Forud for udkrystalliseringen af modernismen i forskellige europæiske nationer var der etableret et fælles teoretisk gods, som i betydelig grad ledte frem til bruddet.

Frederic J. Schwartz har i *The Werkbund – Design Theory & Mass Culture before the First World War* redegjort for og analyseret teoriudviklingen omkring Der Deutsche Werkbund fra organisationens etablering i 1907 frem til det modernistiske gennembrud omkring 1925. Der Deutsche Werkbund var aktiv på flere områder, bl.a. med udstillinger, publikationer og formidling af forbindelse mellem kunsthåndværkere og industri, men Schwartz' vurdering er, at organisationens betydeligste bidrag til designudviklingen bestod i en høj produktivitet på den teoretiske front²³². Dette forhold forklares som resultatet af, at Der Deutsche Werkbund satte rammen for en række prominente sociologers engagement i formgivningsspørgsmål for en periode. Blandt de sociologer, der bidrog med indlæg til publikationer og diskussionen, kan nævnes Georg Simmel og Werner Sombart. Dermed blev det grundlæggende og retningsgivende moment i Werkbund-teorien en udtalt kapitalismekritik. Sociologerne trak samtidens kulturkritiske spørgsmål ind i diskussionen af fysisk og visuel form. De diagnosticerede i lighed med Karl Marx og andre sociologer som Max Weber og Ferdinand Tönnies moderniteten som en krisetilstand og lagde på lignende vis en romantisk opfattelse af den prækapitalistiske kultur til grund for deres kritik af samtidens kulturelle og sociale former under kapitalismen²³³.

Diagnosen var i hovedtræk, at kapitalismen havde afstedkommet opløsningen af små fællesskabsprægede by- og landsbysamfund baseret på landbrug og håndværk og ført til urbanisering baseret på industriel produktion, hvorved fællesskabsfølelsen var gået tabt, individet blevet isoleret og fremmedgjort og den moderne tilværelsen i det hele taget fragmenteret. Denne modernitets- og kulturkritik opfattedes og reflekteredes med Ferdinand Tönnis' vidt udbredte dikotomier, der sammenfattede udviklingen som en

²³² Schwartz, Frederic J.: *The Werkbund – Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 11

²³³ Ibid, p. 16-17

bevægelse fra *Gemeinschaft* til *Gesellschaft* og fra *Kultur* til *Zivilisation*²³⁴. I de talrige kulturelle reformbevægelser, hvortil Der Deutsche Werkbund hørte, rettedes bestræbelserne eksplicit imod at overskride denne opfattede tilstand og bringe kulturen tilbage. Ved etableringen af Der Deutsche Werkbund erklærede arkitekten Fritz Schumacher således, at målsætningen var ”Die Wiedereroberung harmonischer Kultur”²³⁵. I relation til fremstilling af brugsgenstande eller ting udpegedes arbejdsdelingen og ophøret af direkte kontakt og forbindelse mellem producent og forbruger som hovedproblematikken, idet markedets og de handlendes indtog som medierende led herimellem tillagdes den konsekvens, at tingene fremstod anonymt og fremmedgjort for forbrugeren²³⁶. Den ”harmoniske kultur”, som man tillagde den førkapitalistiske tid og fandt udtrykt ved den visuelle sammenhæng, som karakteriserede de forskellige epokalstile, var dermed brudt. Et symptom på det hermed forbundne åndelige og kulturelle forfald fandt man i historicismens eklektiske brug af formelementer fra de tidligere epokers stilistiske repertoire²³⁷. Tabet af stil regnedes for et symptom på vareformens fremvækst. Fordringen på og forhåbningerne til en ny stil i overensstemmelse med tiden formuleredes op mod et andet afskyet symptom:

”If Style was a figure of longing, it was also a theory of form under precapitalist conditions of culture. This becomes quite clear through an exploration of Style’s discursive opposite, a concept which had, for contemporaries, everything to do with the rampant industrialism and commercialization of the nineteenth century. For in the eyes of the Werkbund members, capitalism did not merely lead to ”junk” (*Schund*), to goods which were “cheap and nasty” (*billig und schlecht*) but to a very particular constellation of the production of visual form and its diffusion throughout culture. They called this *Fashion*”²³⁸

Modefænomenet, der i Werkbund-teorien ikke kun knyttedes til beklædning, men identificeredes som en kulturel form, hvorunder fornyelse og variation påskønnedes for sin egen skyld og fremstod som en autonom og arbitrær dynamik, blev udråbt til eksemplet par excellence på vareformens nedbrydende effekt.

²³⁴ Ibid, p. 14-15

²³⁵ Ibid, p. 13

²³⁶ Ibid, p. 48 & 53

²³⁷ Ibid, p. 19

²³⁸ Ibid, p. 27

Der Deutsche Werkbund var en ret heterogen bevægelse både på det praktiske og teoretiske område, men den fremherskende opfattelse blev den, at hverdagsgenstandene i deres moderne vareform kunne indgydes kultur og tjene kulturelle formål, idet de kunne blive medie for genskabelse af en fælles ånd i den moderne tidsalders fremmedgjorte hverdagsliv²³⁹. Én reformstrategi blev fordringen på etablering af en ny og distinkt stil, der var både moderne og særegen for epoken og dermed tænkte at kunne genskabe den savnede visuelle og kulturelle kontinuitet mellem enkeltgenstandene, samfundsformen og tiden. En anden fremtrædende reformstrategi, som også formuleredes i opposition til mode, var fra 1911 forestillingen om og fordringen på tilvejebringelse af typer og typisering²⁴⁰. I samtidens arkitekturteori henviste typebegrebet til standardløsninger udviklet, modificeret og perfektioneret igennem historiens forløb. Der Deutsche Werkbunds typebegreb var imidlertid ikke sammenfaldende hermed. Det fungerede som en markering af, at formgivning ideelt set burde fokusere på formløsninger af mere blivende og mindre arbitrær karakter, end det var tilfældet i moden. Derudover var begrebet bare inden for Werkbund-regi yderst komplekst med mange definitioner og opfattelser og dertil stærkt kontroversielt²⁴¹. Der knyttedes, afhængigt af anledningen og sammenhængen, to forskelligartede ræsonnementer til typebegrebet. Det ene knyttede typisering sammen med industriel effektivitet og standardisering, hvorimod det andet så typisering som ”kulturel hygiejne”²⁴², idet den homogenitet i tingenes form, som fælles søgen mod tingenes abstrakte grundform under og uafhængigt af overfladens skiftende formmæssige og dekorative udførelse tænkte at resultere i, ville modvirke vareformens fragmentation og genskabe visuel og kulturel sammenhæng. Typiseringsspørgsmålet blev i øvrigt omdrejningspunktet for en kraftig strid på Werkbund-konferencen i Köln i 1914, hvor typiseringens potentielt standardiserende og totaliserende konsekvens stilledes over for kunstnerisk autonomi og individualitet, hvilket resulterede i, at typisering ikke blev indskrevet i Werkbund-programmet som foreslået.

Modernismens teori om afvareliggørelse af varer

Lanceringen af det modernistiske designprogram i *Kritisk Revy* trak i høj grad på centralt tankegods fra Der Deutsche Werkbund, som forestillingen om genskabelse af en ”harmonisk Kultur” og den stærkt kritiske holdning over for mode godtgør. Hvor analysen af vareformen og kapitalismen var gennemgribende og eksplicit i Werkbund-regi, var den,

²³⁹ Ibid, p. 17

²⁴⁰ Ibid, p. 121

²⁴¹ Ibid, p. 122

²⁴² Ibid, p. 140

som allerede fremhævet, knap og implicit ved den danske reception en snes år senere. Det sæt holdninger og værdier, som modtog deres væsentligste formning igennem bevidst og reflekteret stillingtagen til formgivningens produktkulturelle problematik under moderne omstændigheder i Der Deutsche Werkbund, formidledes i dansk sammenhæng på langt mere parolepræget og jargonagtig vis. Til grund for holdningerne og værdisættet lå imidlertid forsat den præmis, at produktformgivning praktiseret efter bestemte retningslinjer og med et bestemt sigte kunne og ville føre til overskridelse og heling af de nedbrydende og negative konsekvenser, man tilskrev vareformen. Den designstrategi, der skitseredes og fordredes i forbindelse med det modernistiske gennembrud i *Kritisk Revy* med vægt på anonymitet, industriel producerbarhed og funktionssaglighed, kan i den forstand samtidig karakteriseres som en velfærdsstrategi, idet den var motiveret af et ønske om og tænkes at kunne modvirke de uønskede konsekvenser, man tilskrev tingens varestatus. Hensigten med strategien kan dermed siges at være en afvareliggørelse af varer. Ligesom socialpolitiske foranstaltninger skulle lægges an på ”at undgaa, at Frikonkurrencens Malstrøm hvirvler for mange ned i Dybet” for menneskers vedkommende, som det forudskikkedes i K. K. Steinckes *Fremtidens Forsørgelsesvæsen* i 1920, tænkes produktformgivning praktiseret som design med en helt tilsvarende funktion i forhold til ting i *Kritisk Revy* ved udgangen af samme årti²⁴³. Der kan dermed konstateres klare affiniteter imellem ideen om afvareliggørelse af sociale menneskelige relationer og afvareliggørelse af ting, menneskelige relationer til ting og de relationer mellem mennesker, som formidles via ting.

I betragtning af den stærkt kritiske opfattelse af kapitalismen og den markedsbaserede distribution af brugsgenstande, som grundlagdes i Der Deutsche Werkbunds blomstringsperiode fra 1907 til 1914 og førtes videre med det internationale modernistiske gennembrud omkring 1925, forekommer det umiddelbart bemærkelsesværdigt, at man i modernistisk indstillede kredse ikke skred til forestillinger om en politisk løsning og slog til lyd for planøkonomisk og bureaukratisk indgriben, men forblev inden for en formgivningsmæssig reformtænkning. Frederic J. Schwartz forklarede i *The Werkbund – Design Theory & Mass Culture before the First World War* dette forhold for tysk vedkommende som begrundet i, at kapitalen i mellemkrigsperiodens økonomiske krise fremstod som en knap så skræmmende autonom kraft som før Verdenskrigen. Problematikken var snarere overhovedet at bringe kapitalen til at fungere, og at kapitalismen, undtagen for en revolutionær minoritet, forekom at være den bedste vej til

²⁴³ Steincke, K. K.: *Fremtidens Forsørgelsesvæsen*, bd. 1, København, J.H. Schultz, 1920, p. 236

genskabelse af førkrigsperiodens orden og status quo²⁴⁴. Desuden foreskrev Werkbundteorien, at formgivningsmæssig intervention var tilstrækkeligt til overskridelse af vareformens fragmenterende konsekvenser for kulturen. Da Walter Gropius, der havde været et af Werkbund-organisationens yngre medlemmer, i 1923 fremsatte et nyt program for Bauhaus-skolen under sloganet "Kunst og teknik – en ny enhed", førtes denne forestilling ind i det ellers venstreorienterede miljø: "the policy of the Bauhaus under Gropius came to be that art did not demand political revoltion but could work hand in hand with modes of production as they actually existed, achieving transcendence in tandem with objects that would remain capitalist commodities"²⁴⁵.

Den designteoretiske bevægelse fra Der Deutsche Werkbunds guldalder frem til modernismens gennembrud understøttede på flere punkter denne udvikling. Typiseringsspørgsmålet var ikke længere omstridt. Der var i modernistiske kredse konsensus om, at formgivningsaktiviteter som standardisering og typisering burde være det egentlige indsatsområde, fordi industriel effektivitet og kulturel harmonisering derved forenedes, hvilket også var den opfattelse, som kom til udtryk i *Kritisk Revy*. Dernæst var spørgsmålet om stil gledet fuldstændig ud. Man undgik bevidst at benytte begrebet eller gendrev det ligefrem, som vi også så i *Kritisk Revy*. Ideen om at skabe visuel og kulturel sammenhæng i kraft af en form- og formgivningsmæssig konventionsdannelse erstattedes af ideen om, at fokusering på tingenes praktiske funktionalitet ville have en tilsvarende virkning og samtidig være naturlig og dikteret af indre nødvendighed frem for stilens udvendige og arbitrære herkomst. I forhold til det helhedssyn og den kompleksitet, der prægede Der Deutsche Wekbunds teoretisering af design og kultur under modernitetens vilkår, kendetegnede den teknologisering af spørgsmålet, som kan siges at ligge til grund for både fokuseringen på industriel standardisering og praktisk funktionalitet, en undertrykkende og reduktiv finalitet: "If Bauhaus theory concentrated on the production of commodities, it did so with a willful blindness to the rest of the object's life: its distribution, exchange and consumption"²⁴⁶. Inden for modernistisk designteori kom man således til at sætte en voldsom lid til designerens og designs reformatoriske potentiale, hvis blot afsætningsspørgsmålet og alt andet end forbrugernes praktiske motiver for erhvervelse af ting ignoreredes.

²⁴⁴ Schwartz, op. cit. p. 215

²⁴⁵ Ibid. p. 1

²⁴⁶ Ibid. p. 2

Den modernistiske velfærdsvision

Denne læsning af *Kritisk Revy* har vist, at den modernistiske designteori som introduceredes her, i udgangspunktet var et kulturrevolutionært projekt, hvormed man på radikal vis ønskede at overskride de herskende produktkulturelle forhold. Til disse forhold regnedes misforholdet mellem de demokratiske principper, der var blevet stadfæstet på det politiske område, og den socialt betingede distinktion, som var normen på tingenes område. Den formelt vedtagne 'lighed, frihed og broderskab' blev så at sige rask væk underløbet i praksis af de repræsentative og statusdrevne forbrugsformer, som yderligere stadfæstede de forsat reelt eksisterende sociale forskelle. Man anså vareformen for at være hovedårsagen hertil, idet den skulle have brudt tidligere epokers harmoniske og autentiske sammenhæng mellem individer, samfund og ting og afstedkommet for det første, forringelse af tingene selv, dernæst forkvaklet menneskers forhold til ting og endelig perverteret de relationer mellem mennesker som formidles via ting. Man anså profithensynet for at forringe tingenes materiale-mæssige, konstruktive og formmæssige kvalitet. Dernæst var folks motivation for at forbruge ting som følge af bytteværdiens forrang for brugsværdien, blevet rettet mod deres symbolske og æstetiske egenskaber frem for deres praktiske funktionalitet, som i øvrigt led kraftigt derunder. Endelig anså man vareformen for at have ført til en produktkultur præget af distinktion de sociale lag imellem, og til demonstrativ overforbrug blandt de velstillede.

Konsekvensen man drog af den analyse blev, at man anså det for muligt at gøre en ende på miseren, hvis designerne på deres side ignorerede ethvert spørgsmål om markedsattraktivitet i forbindelse med formgivning og i stedet fokuserede på industriel producebarhed, konstruktiv rationalisering, moderne materialer, hensigtsmæssighed i brug og moderne æstetik, og forbrugerne samtidigt på deres side undertrykte repræsentative og statusbetingede tilskyndelser og i stedet indtog rationelle og informerede holdninger til tingene.

På den anden side af denne praktiske udmøntning foreskrev visionen, at der ventede en materielt set mere lighedspræget produktkultur, idet de ressourcer der gik til spillede i de velstillede statusforbrug og i det modeprægede statusræs mellem samfundets sociale lag, da ville kunne udnyttes mere rationelt og samfundsøkonomisk fornuftigt. Man anså det i stedet for som muligt at forsyne hele befolkningen med masseproduceret luksus i form af standardiserede og anonymiserede produkter af høj kvalitet. Kulturelt set ville der blive tale om en enhedskultur, idet de standardiserede og anonymiserede kvalitetsprodukter forventedes både at umuliggøre og overflødig gøre behovet for individualiserende og stratificerende forbrug. Og æstetisk set ville der blive tale om en modernitets- og

funktionalitetspræget form, hvor både de traditionelle og borgerlige konventioner med vægt på repræsentativitet og status og den gryende massekulturs populære konventioner med vægt på modemæssig attraktivitet var fortrængt. Modernistiske designprodukter anskuedes derved som ”klasseløse” og demokratiske og den modernistiske designstrategi som en socialt neutraliserende og demokratiserende instans.

4. del

Kapitel 5

Professionel boligvejledningslitteratur 1927-1953 – en modernistisk intervention i den danske materialkultur

Indledning

I det forudgående kapitel blev det vist, hvordan den modernistiske designteori foreskrev, hvordan designeren kunne og samtidigt fordrede at designeren skulle virke for en omkalfatring af produktkulturen. I dette kapitel skildres det, hvordan dette velfærdsprojekt søgtes udmøntet inden for ét afgrænset indsatsområde. Det drejer sig om publikationen af vejledninger i boligindretning fra designernes side over en periode på et kvart århundrede fra midten af 1920'erne til midten af 1950'erne. Indsatsen skildres som en kulturel reformbestræbelse, hvor designerne søgte at almengøre modernistiske holdninger, værdier og praksisser som alternativ til den foreliggende kommercielle produktkulturs værdier, holdning og praksis. Der inddrages afslutningsvis undersøgelser og analyser af lignende reforminitiativer i Sverige og England.

Praktisering af velfærdsengagementet

Den faglige kritik af formgivningspraksis i anden halvdel af 1920'erne, som den bl.a. fremsattes i *Kritisk Revy*, som vi så det, ledte til et funktionalistisk gennembrud inden for både arkitektur- og designinstitutionen. Med denne bevægelse var der ikke tale om, at man ved bevidst stillingtagen valgte imellem reflekterede og ekspliciterede teorikomplekser. Når der i denne afhandling er udpeget ”en modernistisk designteori”, er der tale om et analytisk fremdraget og rekonstrueret ræsonnement, som fra en distanceret og bagudskuende betragtning kan siges at have dannet grundlag for de holdninger, værdier og forestillinger, som manifesteredes i designdiskursen. Som vi så, fremførtes det modernistiske teorigrundlag i udfoldet og implicit form. Den modernistiske kampagne manifesterede sig holdningspræget og normativt. Bevægelsen var snarere karakteriseret ved, at en ny normativ orden udkonkurrerede og erstattede den forudgående normative orden. Hvis vi med ”designkultur” her henviser til det sammenhængende sæt af holdninger,

værdier og forestillinger, som designere agerer og formulerer sig på grundlag af, kan man sige, at der etableredes en ny designkultur, som orienterede sig imod industri i stedet for håndværk. Til denne designkultur knyttede der sig også en særlig fag- og professionsspecifik forståelse af tingenes faktiske og ideelle formgivning, produktion, distribution og forbrug, som var defineret af designernes placering i designkredsløbet som den faktisk eller potentielt formgivende instans. Foretrækker man udelukkende at sammenkæde *design* med industriel produktformgivning, kan man alternativt sige, at der med det modernistiske gennembrud grundlagdes en egentlig designkultur.

Uanset om man ønsker at fremhæve det modernistiske gennembruds karakter af kontinuitet eller brud, er en væsentlig indikation for tidspunktets praksismæssige og diskursive omslagskarakter, reorganiseringen af designinstitutionens faglige organ i 1928. *Skønvirke* gik ind, og i stedet udsendtes *Nyt Tidsskrift for Kunstindustri*. Udskiftningen af *skønvirke*, som var udtryk for et forsøg på at konceptualisere og positionere en særlig dansk opfattelse af produktformgivningens problematik med en nationalt præget og noget bizar neologisme, med *kunstindustri* som bærende term i det faglige organs titel markerede en forskydning af fokus fra nationalkulturelle til samfundsmæssige spørgsmål. De ting, der præsenteredes i *Nyt Tidsskrift for Kunstindustri*, var forsat i streng forstand langt overvejende kunsthåndværksprodukter, men designernes nyorientering imod rollen som katalysator for en moderne og demokratisk industrielt baseret produktkultur og designkompetencer med vægt på anonymisering, abstraktion, standardisering og typisering demonstreredes både i tidsskriftets tekster og de fremviste produkters form.

Praktisering af velfærdsengagementet handlede både i udgangspunktet og i sidste ende om produktformgivning. Men al den stund, at der var tale om en formgivningspraksis, som var idealistisk og utopisk konciperet og orienterede sig imod en produktkulturel situation, som endnu ikke forelå men skulle fremkaldes, var det umiddelbart vanskeligt at komme til at udmønte den på andet end provisorisk vis. Den alternative måde at producere, distribuere og forbruge ting på og ikke mindst de kulturelle dispositioner, det ville indebære således at tænke, bruge, erhverve og påskønne ting i et alternativt, men endnu fraværende designkredsløb, måtte fremkaldes. Der opereredes således også med en ide om løbende holdningskampagnevirksomhed, eller i tidens ordvalg, propaganda eller agitation, ved siden af de egentlige designaktiviteter. Opmærksomheden omkring nødvendigheden af dette dobbelte indsatsfelt, produktformgivning og holdningsdannelse, fremgår af følgende passus skrevet af Poul Henningsen: ”Folk maa læres op til at spørge: Kan tingen bruges efter sin Hensigt, er den praktisk, af varigt og godt Materiale – før de spørger om den er smuk. Der ligger en vældig Opgave i at fremme

Forstaaelsen for dette, og det er ikke mindst Kunstnernes Pligt at løse den ved at fremstille ærlige Genstande”²⁴⁷. Det, ”folk måtte læres op til”, var at praktisere en moderne anskuelse og anvendelse af ting, som var konciperet inden for designinstitutionen. Der var således med oplysningsindsatsen tale om at almengøre en fag- og professionsspecifik designkultur. Denne designkultur var, som vi så ovenfor, i udgangspunktet konciperet som et modkulturelt træk til den kapitalistiske produktionsmådes kommercielle produktkultur og vareformen. Almengørelsen af designkulturen stod således både over for den eksisterende produktkulturelle orden og i et konkurrenceforhold til andre aktørgruppers distribution af holdninger, værdier og idealer. Hvordan man med oplysningsarbejdet forestillede sig at gøre front mod disse og almengøre det særlige designerblik på tingene, fremgår af følgende citat: ”Derfor vil vi ikke overlade det til Terp og ”Vore Damer”, Grevinde n. i ”Frem” og Akademisk Arkitektforening at vejlede Folk i, hvorledes de skal bo. Her er nemlig ikke Tale om Smag eller ikke Smag. Her er Tale om at se friskt og oprindeligt på Tingene: at en Stol er til at sidde i, og en Lampe til at give Lys”²⁴⁸. Ved siden af produktformgivning indebar velfærdselementet således også en diskursiv praksis, hvor forskellige offentlige former benyttedes i offentlig fremfærd. Der kan nævnes designkritik i form af anmeldelser eller andre former for indlæg i den kulturelle og almene offentlighed, udstillingsvirksomhed, prøvemøbleringer i nyopførte boliger og publikationsvirksomhed. Herunder opstod der en tradition for at udgive vejledninger i boligindretning. Det er denne traditionsdannelse, der skal undersøges nærmere og redegøres for i det følgende.

Den professionelle boligvejledningslitteraturs forløbere

I 1927 udgav Ebbe Sadolin i forbindelse med det funktionalistiske gennembrud en vejledning i moderne boligindretning med titlen *Vor bolig – Indretning og bohæve*. Bogen blev den første i en længere række af boligvejledninger med afsæt i designernes professionelle synspunkt på boligindretning. I resten af mellemkrigstiden, under Anden Verdenskrig og langt ind i efterkrigstiden publiceredes der jævnligt sådanne vejledninger. Der var tale om autoritativt anlagte og reformivrige boligvejledninger forfattet af centrale personligheder inden for designinstitutionen eller artikelsamlinger udgivet af de professionelle organisationer eller tilsvarende fremtrædende aktører på boligområdet. Denne professionelle boligvejledningslitteratur kan siges i nogen omfang at ligge i forlængelse af forudgående reformbestræbelser med henblik på at forskønne hjemmet og elevere den herskende smag. Som væsentlige forløbere kan nævnes firebindsværket *Vort*

²⁴⁷ Henningsen, Poul: ”Svindel i kunstens navn”, *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 1., 1926, s. 48

²⁴⁸ Heiberg, Edvard: ”Hvordan har de det?”, *Kritisk Revy*, 2. årg., nr. 1., 1927, s. 34

hjem udgivet i 1903 under Emma Gads redaktion og på hendes initiativ. Værket omfattede artikler om alt, der vedrørte hjemmet, lige fra ”Pletters aftagning” til ”Ægteskabet” og var således ikke udelukkende fokuseret på hjemmet som fysisk ramme og indretning, men omfattede et betydeligt og fyldigt afsnit om boligen, som bestod i en detaljeret gennemgang af ”De forskellige Værelser” og alle former for bohaver. Emma Gads offentlige og kulturelle profil som reformator af familielivet og hjemmet indebar engagement i formgivnings- og fremstillingsspørgsmål. Emma Gad grundlagde også Dansk Kunstflidsforening i 1900 med målsætningen ”at virke til Smagens Forædling”²⁴⁹, og som på flere områder søgte at befordre udviklingen af hjemmene i moralsk og æstetisk henseende.

En anden forløber finder man i Georg Brøchners *Skønhed i Hjemmet – Bohave og Udsmykning – Interiører fra Hjem i Danmark og Udlandet*, der publiceredes i to bind med flere års mellemrum i 1914 og 1922. Begge bind var rigt illustrerede og viste en lang række eksklusive villaindretninger. Der var ingen praktiske råd eller vejledninger. Der var udelukkende tale om en eksemplarisk samling af forbilleder til efterlignelse med henblik på at imødekomme ”Interessen for at gøre Hjemmet smukt og mere festligt”, som det hed i indledningen til andet bind, som angiveligt publiceredes efter succesen med første bind.

Genrens grundlæggelse

Ebbe Sadolins *Vor bolig – Indretning og bohaver* fra 1927 var det første eksempel på en indretningsvejledning, hvor reformbestrebelse fik et modernistisk og funktionalistisk tilsnit. Ebbe Sadolin var på dette tidspunkt tilknyttet Bing & Grøndahl som designer, fortrinsvis af dekorationsgenstande. Samlet set er der tale om en overgangspublikation. På den ene side var spørgsmålet om en ny og moderne stil for det 20. århundrede forsat fremtrædende, mens der på den anden side lagdes afstand til den rent stilistiske og æstetiske anskuelse af boligindretning. Der plæderedes for, at spørgsmålet måtte forankres i ”almindelige dagligdags Spørgsmaal”²⁵⁰, og at udgangspunktet burde være funktionsbetragtninger. Det anskueliggjordes f.eks. i relation til stole: ”Det første, der skal spørges om er, om den fungerer paa rette Maade, d.v.s. om man kan sidde godt i den i Forhold til det den skal anvendes til (Spisestuel, Arbejdsstol, Lænestol)”²⁵¹. Ebbe Sadolin angav at tage udgangspunkt i ”de sociale, økonomiske og kunstneriske Tilstande

²⁴⁹ Ibid. s. 152

²⁵⁰ Sadolin, Ebbe: *Vor bolig - Indretning og bohaver*, Kbh., P. Haase & Søns Forlag, 1927, s. 8

²⁵¹ Ibid. s. 8

og derigennem faa Klarhed over hvilke Maal, der skal stræbes imod²⁵², hvorimod han afstod fra at give ”fikse Vink om dekorative Finesser og originale Paahit²⁵³. Han forsøgte dermed at komme den dagsorden i møde, der var sat i *Kritisk Revy* og den internationale modernistiske bevægelse, ved at reflektere formgivning og forbrug i et samfundsperspektiv frem for i etisk, æstetisk, kunstnerisk eller stilistisk retning. Bogens overgangsstatus fremgår også derved, at de instruktive plantegninger af henholdsvis forkert og hensigtsmæssig indretning, som efterfølgende blev en central bestanddel af den professionelle vejledningslitteratur, ikke forekom. Bogen havde først og fremmest karakter af en plaidoyer for nødvendigheden af at anskue indretning og bohavet ud fra hensigtsmæssighedens og funktionssaglighedens synspunkt for at opnå en tidssvarende indretning og moderne boligkultur. Dette synspunkt argumenteredes der fyldigt for i afsnit med overskrifter som ”Nyorienteringen”, ”Hvad kræver vi af vor Bolig i Nutiden?”, ”Enkelheden” og ”Automobilens Lære”. Samtidig omfattede *Vor bolig* en grundig pædagogisk indføring i, hvordan det rationelle og funktionssaglige synspunkt konkret kunne udfoldes i kraft af to fiktive eksempler, hvor den ”Unge, nygifte Frue²⁵⁴ og ”en Ungkarl²⁵⁵, som der også refereres til som ”Ingeniøren²⁵⁶, redegør for deres indretningsovervejelser. Ebbe Sadolin synes især at sigte mod at indgyde læseren en distanceret og ræsonneret forholdemåde i forhold til boligindretning. Hans vejledning er mindre håndfast og anskuelig, end det senere blev tilfældet, hvorimod det funktionalistiske ræsonnement sjældent udfoldedes så grundigt siden. F.eks. var den generelle anbefaling med hensyn til soveværelsets indretning blot ”de enkleste og færrest mulige Møbler i et lyst og luftigt Rum²⁵⁷ kombineret med ”en advarende Pegefingertegnelse imod den dunkle, sødladne Boudoirstil, der, inspireret af visse amerikanske Filmsinteriører, præger en hel Del Soveværelser²⁵⁸. Af konkrete anbefalinger kom det efter en længere historisk gennemgang af sengehimlens udvikling, hvor funktionen oprindeligt havde været at værne mod træk og kulde i ”Slotsgemakker”, hvilket ikke længere var aktuelt, til afskrivning af den som ”en Form for dekorativ-historisk Ambition, som Udviklingen er ved at komme bort fra²⁵⁹. Til gengæld fremhævedes ”den moderne Vaskekumme” som et forbilledligt eksempel på ”Industrikunstens Forenkling af Indretningsproblemerne”, idet den i

²⁵² Ibid. s. 8-9

²⁵³ Ibid. s. 9

²⁵⁴ Ibid. s. 98

²⁵⁵ Ibid. s. 97

²⁵⁶ Ibid. s. 114

²⁵⁷ Ibid. s. 57

²⁵⁸ Ibid. s. 54-55

²⁵⁹ Ibid. s. 53

modsætning til servanten kun forekom i ”standardiserede Typeformer, hvori de indbyrdes Afvigelser er meget smaa”²⁶⁰.

Ebbe Sadolins anbefalinger til soveværelset fremsattes under en gennemgang af boligen rum for rum. Omdrejningspunktet for gennemgangen var en beskrivelse af den typiske eller almindelige måde at indrette sig på, som Ebbe Sadolin fandt i uheldig grad var præget af dekorative eller repræsentative hensyn. Herefter skitseredes det, hvorfor en mere funktionssaglig tilgang burde foretrækkes, enten under henvisning til praktiske fordele eller tidens og udviklingens imperativ. Hele vejen måtte man som læser forlade sig på forfatterens autoritative indsigt i den fremtidige udviklingsretning og hans erfaring og overblik, når det kom til karakteristikken af den faktiske og fremherskende indretningspraksis. I forhold til den efterfølgende vejledningslitteratur udgjorde det visionære og autoritative standpunkt, som Sadolin indtog over for den fremtidige boligform, en udtagelse. For de efterfølgende forfattere havde den visionære rolle ikke nogen betydning. Bestræbelsen fokuseredes i stedet på at modernisere boligen med de praktiske, familiære og samfundsmæssige fordele, det tænkte at indebære. Modernisering eller modernitetspræget indretning som en selvstændiggjort værdi og målsætning, som det tenderede at blive for Ebbe Sadolin, blev ikke et gennemgående træk. Den hverdagsantropologi, som Sadolin udøvede, med hensyn til karakteristikken af samtidens almindelige indretningspraksis blev derimod gennemgående. Eneste undtagelse er *Hvilke møbler har vi brug for?* fra 1946, som byggede på en empirisk undersøgelse.

Et andet særtræk ved *Vor bolig*, som understøtter publikationens overgangsstatus, er den eksplicite appel til middelklassen om at indtage en avantgardefunktion med hensyn til boligens reformering. Med udgangspunkt i en historisk analyse, hvor ”de toneangivende” udpegedes som ”Enevoldskongen og hans Hof” 200 år tidligere og ”Borgeren i sit eget Hus i Byen eller i Lystejendommen paa Landet” 100 år tidligere, mente Ebbe Sadolin, at denne rolle nu måtte tilfalde ”den selvstændige Intelligens”, ”de selvstændigt tænkende, der af Arbejde eller Studier er tvunget til at bo i Byerne”, hvilket konkret ville sige ”Bankmanden, Ingeniøren, Butiksmænd, Kontoristen, Læreren, Haandværkeren”²⁶¹. Samtidig afskrev han de sociale grupperinger over og under middelklassen som mulige bærere af fremtiden. De bedre stillede ud fra den begrundelse, at de havde ”altid Mulighed for at tilfredsstille deres Behov med det forhaandenværende”. Og blandt de dårligere stillede udpegedes to grupper, ”fra hvilke man næppe kan vente Fornyelsen”, dels ”Arbejderklassen, der i Almindelighed indretter sig som de ”højere”

²⁶⁰ Ibid. s. 53

²⁶¹ Ibid. s. 29-30

Klasser, blot nogle Grader daarligere”, dels ”Landboerne, der gennemgaaende tilfredsstiller deres Behov i Provinsbyernes Møbelhandler og Galanteributiker”²⁶². Sådanne konkrete appeller optrådte ikke siden i vejledningslitteraturen, ligesom eksplicite angivelser af de tiltænkte læseres sociale status heller ikke forekommer efterfølgende. Den professionelle boligvejledning var perioden igennem lagt alment an, uden specifik social adresse, selvom den implicit var angivet ved, at den først og fremmest orienterede sig mod indretningen af den mindre bylejlighed. Dermed kan man dog hverken karakterisere den som specielt anlagt på arbejderklassen eller middelklassen, idet begge socialgrupper var henvist til denne boligform. Det er således en lettere fordrejning, når det hævdes, at funktionalismen ”fra begyndelsen var tiltænkt arbejderklassen”²⁶³. Målsætningen med de ”klasseløse Ting”, som det hed i *Kritisk Revy*, var en materiel og formmæssig enhedskultur. Det forestillede man sig så, og fremhævede, især ville komme arbejderklassen til gode. Modernismens demokratiske ideal betød, at man bevægede sig bort fra de borgerlige reformbevægelseres filantropiske projekter for arbejderklassen. Denne bevægelse udtrykte Ebbes Sadolin direkte med følgende præcisering:

”Enkle rationelle Møbetyper – ikke ”Arbejdermøbler” eller ”bondemøbler” – men Bohave, præget af de samme Funktioner og det samme Formsprog for fattig og rig. Smag for Luksus og Rigdom kan saa ytre sig i det kostbare materiale og den forfinede behandling – men Formsproget vil blive det samme, saaledes som det er det i en Rolls-Royce og i en billig Ford”²⁶⁴

Ebbe Sadolins idé om differentiering i materialer og behandling for at tilfredsstille smag for luksus og rigdom må imidlertid siges samtidig at være noget uortodoks både i forhold til samtidens modernistiske designteori og i forhold til dens efterfølgende udmøntning, som den kom til udtryk i boligvejledningslitteraturen. Det reflekteredes simpelthen ikke siden, hvordan økonomisk formåen væsentligt over gennemsnittet evt. skulle komme til udtryk. Bestræbelserne gik udelukkende i retning af at skabe accept og konsumtion af standardiserede industriprodukter. Forekomsten af materiale- og konstruktionsmæssigt overlegne håndværksfremstillede møbler på markedet bemærkedes imidlertid jævnlige, men placeredes uden for vejledningsproblematikken, formodentlig som et udslag af oplysningsprojektets demokratiske tilsnit, hvilket fremgår af denne bemærkning fra 1953:

²⁶² Ibid. s. 30

²⁶³ Kaiser, Birgit: *Den ideologiske funktionalisme*, Kbh., G. E. C. Gad, 1992, s. 9

²⁶⁴ Sadolin, op. cit. s. 81

”Det er ikke uforståeligt, at mange mennesker stræber efter at eje bare nogle få af de rigtig gode og solide håndværksmæssigt fremstillede møbler, men det er lige så klart, at dette ønske alligevel kun er opfyldeligt for de færreste”²⁶⁵.

I *Vor bolig* fremsattes også for første gang den diagnose af problemerne ved den uhensigtsmæssige og utidssvarende boligindretning, som skulle blive gennemgående, ligesom den samlede vifte af råd, som ligeledes blev gennemgående, også afskibedes her. Kritikken rettedes mod overdimensionerede, tunge møbler, møbelhandlernes ””færdigsyede” Møblementer”²⁶⁶, de overfyldte stuer, stadsstuer der lå ubenyttet hen, og de herskende opstillingsprincipper:

”For Dagligstuer eksisterer endnu ofte den tidligere omtalte Form for Indretning, der stammer fra 80-90ernes Simili-Pragt-Stil, hvor Stuen først og fremmest skulde gøres pyntelig og stemningsfuld. Omkring et mere eller mindre omfattende møblement, der bestod af Sofa, Bord og nogle Stole, skulde man videre have godt med Hylde, Chiffonièrer, Blomsterborde og mange Dekorationsgenstande. Til Gunst for den daarlige Smag viste det sig ofte, at de mest udpyntede møbler samtidig var de billigste. Aarsagen er det almindelige Forhold, at en daarlig Form og slet Materiale i den tarveligste Maskinforarbejdning paa den behageligste Maade kan skjules under løst paaklistrede Dekorationer, Udskæringer og Beslag.

De nyttige genstande mente man, var der taget skyldige Hensyn til med Møblementet – de videre Opgaver bestod i at gøre det ”hyggeligt” og, i Fald man havde lidt højere Pretentioner, ”kunstnerisk”²⁶⁷

Til afløsning af denne indretningspraksis rådede Ebbe Sadolin til mådehold og enkelhed og maksimal udnyttelse af lejlighedens rum. Der skulle skaffes gulvplads ved at møblere op ad væggene og ved at reducere det samlede antal møbler. Til gengæld anvistes det, hvordan møblerne kunne udnyttes til flere forskellige funktioner, ligesom der skulle sigtes mod klar funktionsopdeling af stuen i en spise- og en opholdsafdeling. Denne målsætning opnåede man bedst ved at anskaffe møblerne som enkeltmøbler i enkel og let udførelse i stedet for som samlede møblementer, som sjældent egnede sig dertil. Dertil kom fordringen på lyse og rene farver, som også skulle blive gennemgående.

²⁶⁵ Dahlsgård, Inga, M.K. Michaelsen & Viggo Sten Møller (red.): *Bosætningsbogen – En grundbog for studiekredse*, u.s., Schultz, 1953, s. 52

²⁶⁶ Sadolin, op. cit. s. 76

²⁶⁷ Ibid. s. 59-60

De efterfølgende 25 års professionelle indretningsvejledninger viser sig forbløffende konsistente på disse punkter. Man kunne vedblivende henvise til de samme problemer i den fremherskende og overleverede indretningspraksis og fremsætte de samme råd og anvisninger med henblik på at opnå hensigtsmæssig og moderne indretning. Hvor den modernistiske designteori foreskrev, at moderniteten kunne indstiftes med et slag og en gang for alle, afspejler dens udmøntning i den danske boligvejledningslitteratur i det 20. århundrede, at der i praksis skulle blive tale om et meget mere langstrakt projekt. Efterhånden som det ikke umiddelbart lykkedes at virkeliggøre modernismen, blev den i stedet til en professionel ressource for designerne, med udgangspunkt i hvilken man fremdeles kunne gøre udfald mod tingens tilstand og tidens uforstand.

Modernisme for menigmand

Oven på Ebbe Sadolins første forsøg på at overbevise menigmand om de modernistiske principper og former som den eneste tidssvarende og hensigtsmæssige forholdemåde i indretningssspørgsmål fulgte der jævnlige lignende publikationer, helt frem til 1950'ernes midte hvor der fremsattes autoritative råd og vejledning fra professionelt hold. Sideløbende hermed blev der også udgivet en mængde småmateriale i form af pjecer og foldere, f.eks. i forbindelse med de talrige udstillinger og prøvemøbleringer. I denne afhandling behandles dog kun materiale publiceret i bogform.

I første halvdel af 1930'erne fremkom der ingen vejledninger fra decideret professionelt hold. Til gengæld sekunderedes designere og arkitekter i to omgange helhjertet af forfatterparret Ove Boesdal og M. Friis Møller med *Hvordan skal vi bo? – Vejledning i sund og naturlig boligindretning* i 1931 og *Det danske hjem* fra 1934. I *Hvordan skal vi bo?* formidledes de professionelle og modernistiske synspunkter entusiastisk og loyalt i Ove Boesdals tekst og illustreredes med M. Friis Møllers tegninger og billedredaktion. Der var tale om en systematisk, grundig og detaljeret gennemgang af alle boligens rum; opholdsrum, omfattende opholdsstuen, soveværelset og barneværelset, arbejdsrum, omfattende køkken og badeværelse og entre. Herunder behandledes den samlede vifte af indretningsgenstande fra møbler, lamper og varmeapparater, over boligtekstiler og farver, service, dækketøj, dekorationsgenstande og kunst, til ”Hjemmets tekniske Hjælpemidler”. Indledningsvis motiveredes vejledningens orientering kort som realitetsbetonet og moderne indstillet. Den var anlagt med henblik på det, der betegnedes som den danske normallejlighed og ”det moderne Hjems naturlige Krav”. Derfor var ”Luksusmøbler og anden kostbar Indretning, der ikke kan siges at have almen Interesse, (...) ikke taget i Betragtning”. Ove Boesdal angav også, at målsætningen var at bidrage til

den toneangivende bevægelse i tiden, hvor ”Interessen for den moderne Boligindretnings Enkelhed, Skønhed, Hensigtsmæssighed og Ægthed er i stadig Stigen”²⁶⁸.

Moderniseringsbestræbelsens nødvendighed understregedes med en passage, hvor usamtidigheden i gængs indretning indledtes med den slagordsagtige overskrift:

”**Elektrisk Lys og Møbler fra Middelalderen**” efterfulgt af en passage, hvor fordringen på tidssvarende, hensigtsmæssig og saglig indretning fremsattes under slagordet ”**Moderne Mennesker i moderne Hjem**”²⁶⁹. Motivet understregedes med en billedserie, hvor det første afbildede et skrivebord, der tjente som hyldemøbel for en symmetrisk opstilling af indrammede billeder og et sæt art nouveau lysestager, ledsaget af billedteksten ”Aanden af – i Gaar!”. Næste billede viste en avislæsende og piberygende herre siddende i en lænestol bestående af synlig træramme og polstrede hynder, hvoraf ryghynden var løs, med billedteksten ”Aanden af – i Dag!”. Samme stol vist igen lidt senere med teksten: ”Det er ikke noget Tilfælde, at Tidsaanden foran har taget Plads netop i denne Stol. Enklere, smukkere og mageligere Hvilestol kan vanskeligt laves”, og med oplysninger om at den var fra firmaet Fritz Hansens Eftf. og kunne erhverves for ca. 135 kr. Det sidste billede var formodentlig af tysk oprindelse, idet en stol, som på det tidspunkt fremstilledes af Gebr. Thonet A. G. i Berlin og var designet af Bauhauseleven og -underviseren Marcel Breuer – B3 eller Wassily-stolen, som den senere betegnedes – optrådte deri. Billedet viste et par, som drak te siddende i stålørstole omkring et rulle-tebord, ligeledes udført i stålør, og ledsagedes af den spørgende undertekst ”Aanden af – i Morgen?”. Oven på den detaljerede gennemgang af boligens rum og genstande afsluttedes *Hvordan skal vi bo?* med en række småkapitler, bl.a. et med titlen ”Lejligheden paa Papiret”, som var en instruktion i at læse plantegninger; ”Arkitektens nøjagtige Plan”, ”over forskellige gode og moderne Lejligheder”²⁷⁰. En enkelt af plantegningerne viste ”Møblernes naturlige fordeling i den moderne Opholdsstue”²⁷¹. Forinden var dette ellers, med en enkelt undtagelse, kun anskueliggjort med perspektivtegninger i denne publikation. I den efterfølgende række af indretningsvejledninger blev plantegninger fremherskende, og der introduceredes ikke siden til, hvordan de skulle aflæses. Læserne forudsattes således efterfølgende at beherske dette arkitektblik på indretning. Aller sidst sammenfattede Ove Boesdal ”Retningslinierne for den sunde moderne Boligindretning” med 10 husråd, som lød:

²⁶⁸ Boesdal, Ove: *Hvordan skal vi bo? - Vejledning i sund og naturlig boligindretning*, Kbh., C.A. Reitzels Forlag, 1931, s. 7

²⁶⁹ Ibid. s. 10

²⁷⁰ Ibid. s. 136

²⁷¹ Ibid. s. 140

1. Sørg for, at Lejlighedens enkelte Værelser kommer til at ligge saa naturligt som muligt for Verdenshjørnerne.
2. Den gode Lejlighed bør foruden Soverum indeholde én stor Opholdsstue, der kan indrettes baade som Hvilestue, som Spisestue og som Arbejdsstue.
3. Møbler Opholdsstuen med Bohave, der gør den størst mulige Gavn samtidig med, at det tager den mindst mulige Plads.
4. Udstyr Soverummene uden Pynt af nogen Art. Her er kun Plads for de nødvendige og mest hygiejniske Møbler.
5. Husk, at hyggen i Hjemmet er aldeles uafhængig af, om møblerne har været dyre eller billige. Det er en tvivlsom Tilfredsstillelse at kunne prale af, at man har givet for meget for sine Møbler.
6. Skønhed i Møbler er ikke ensbetydende med svajede Ben og Udkæringer. Den ægte Skønhed bestaar i, at Møblerne er harmoniske og neutrale i Bygningen, saa de passer naturligt ind i den Stue, hvor de skal bruges.
7. Smyk hjemmet med enkelte udsøgte Kunstgenstande. Undgaa Overfyldning med ligegyldige Rariteter, som kun er til ulejlighed.
8. Brug lyse, venlige Farver. Men brug endelig Farver, ellers kommer Hjemmet til at gabe af Kedsommelighed.
9. Husk, at ingen Anskaffelse til hjemmet bør ske ved en Tilfældighed. Det drejer sig som Regel om Genstande, man skal benytte eller omgaa i mange Aar.
10. Lad Hjemmet helt igennem blive præget af Enkelhed, Skønhed, Hensigtsmæssighed og Ægthed.²⁷²

I tilknytning til et efterhængt billede, som viste et sæt børnemøbler bestående af tre forskellige stole i dampbøjet træ og et bord stående på et tæppe med geometriske mønstre, formidlede tekstforfatteren i billedteksten det modernistiske frigørelses tema under henvisning til barnets autentiske og konventionsløse og dermed uspolerede og rene dømmekraft: ”Det sete afhænger af Øjnene, der ser. Børn har mere Sans for Realiteter end for Fordomme. Lad dem vurdere den moderne Boligindretning. De forstår den!”²⁷³

Ove Boesdals status som entusiastisk modernisme-fortæller, men samtidig udenforstående formidler af ræsonnementer og holdninger, der var undfanget i et sluttet arkitektur- og designfelt, som han ikke havde del i, gav sig udslag i en for genren ellers

²⁷² Ibid. s. 142-143

²⁷³ Ibid. s. 144

fraværende distance til de fremsatte anvisninger og påbud. Eksempelvis henviste han i flere tilfælde til modernismen som en personificeret og autoritativ instans, som i følgende eksempel: ”Endvidere er den moderne Bolig en Modstander af fabriksfremstillede nye Møbler i saakaldt gammel Stil, hvad enten Produktet lanceres under Etiketten Renaissance, Empire eller Rokoko”²⁷⁴. Der forekom også eksempler på bevidst omgåelse af de modernistiske principper, som i en billedtekst, der ledsagede en historiserende og ornamenteret bronzelysestage: ”Sæt en Lysestage paa Bordet. Den er usaglig, men festlig”²⁷⁵. *Hvordan skal vi bo?* fremstod i udpræget grad som en vejledning i at leve op til en avantgardenorm. Forfatterens bidrag bestod i dygtig tilegnelse og formidling af modernismens dekorum og flair for at formidle den fyndigt og sloganagtigt, som f.eks. i afsnitsindledningen ”**Ikke dyr Pynt, men billig Kvalitet**”²⁷⁶, der var et virkelig rammende udtryk for et helt centralt element i det modernistiske ræsonnement. Formidlerrollen afstedkom i det hele taget en ret rummelig og uortodoks forståelse af modernismen i forhold til de efterfølgende professionelle indretningsvejledninger, som ret snævert fokuserede på det repertoire af formløsninger, konstruktionsmåder og materialesammensætninger, som fra starten af 1950’erne betegnedes som ”den funktionelle tradition” og brød igennem internationalt som ”Danish Design”.

Publikationstidspunktet for *Hvordan skal vi bo?* var sammenfaldende med den kortvarige modestatus, som funktionalismen nød oven på Stockholmsudstillingen det foregående år. Samtidig havde forfatterparret belavet sig på at medtage eksempler på bohaves, som kunne ”faas i Handelen herhjemme”, og beklagede at ”kun et Faatal af de Firmaer, der fremstiller eller forhandler det rigtige Boligudstyr, [havde] kunnet repræsenteres i Bogen”, ligesom ”de moderne Foreteelser [var] udvalgt med særligt Henblik paa danske Forhold og saa vidt muligt tilpasset efter de gode Sider i dansk Boligtradition”²⁷⁷. Formmæssigt spændte møbeludvalget fra eksempler på kernemodernistiske stålørsmøbler, over træmøbler der i forskellig grad beroede på dampbøjningsteknik, til deciderede art déco-eksempler, ligesom der var flere eksempler på tunge polstermøbler og stilmøbler. Hovedvægten lå dog klart på enkle og let polstrede træmøbler og stålørsmøbler. Det øvrige bohaves, der vist, var præget af forenklingstendenser, men kun undtagelsesvis helt uden dekoration og ornamentering. *Hvordan skal vi bo?* repræsenterede således i billedudvalget den mere uortodokse og modeprægede kommercielle udmøntning af modernismen, mens der i teksten

²⁷⁴ Ibid. s. 43-45

²⁷⁵ Ibid. s. 51

²⁷⁶ Ibid. s. 40

²⁷⁷ Ibid. s. 7

introduceredes til modernistiske innovationer med programmatisk status som de allerede nævnte stålørsmøbler, ”Den lave Boghylde”, ”Det rullende Tebord” og ”Byggemøbler”, hvoraf kun sidstnævnte forblev en del af det designidiom, der præsenteredes i vejledningslitteraturen.

Det danske hjem mellem funkis og fundamentalisme

Den entreprenante og uortodokse tilegnelse af modernismen, som fulgte på modestatussen ved indgangen til 1930'erne, afstedkom, at der i den vejledningslitteratur, som fulgte, i flere tilfælde redegjordes indgående for, hvordan de funktionalistiske principper fra et professionelt og autoritativt synspunkt burde udmøntes for at være korrekt forstået. Eksempelvis fremsatte Sigurd Juul Andersen i 1943 følgende instruktive og pædagogiske redegørelse for at restaurere funktionalismens principper:

”For mange staar det nu saadan, at Funktionalismen eller ”Funkis” blot er det sidste Skud i den Række af Stilarter, og var det saadan, var der næppe Grund til at beskæftige sig nævneværdigt med en ”Funkisstil”, som vel allerede har kulmineret. Imidlertid var der i de Principper, Funktionalismen vilde udtrykke, noget almengyldigt, som vil overleve den Funkismode, som blev en første, ikke alt for heldig Frugt af Funktionalismen”²⁷⁸

Han forklarede derefter, hvordan funktionalismens grundtanke var, at boligen, møblerne og brugsgenstandenes form skulle tage udgangspunkt i den praktiske funktionalitet, hvilket også med nødvendighed ville medføre, at den var tiltalende og smuk. Princippet jævnførtes herefter med de principper, som tidligere havde resulteret i stabile og langstrakte stilperioder. Dette princip kunne således ikke regnes for udlevet på trods af, at en ”Funkismode” havde udraset:

”Tværtimod har vi saa meget mere Grund til at holde den virkelige Funktionalismes Synspunkter fast for at have en Vejledning for Eftertanken, som frier os fra at plumpe fra én Mode til en anden, og for at have en Kontrol paa vor Fantasi over for den Opgave, vi skal løse” (55)

²⁷⁸ Andersen, Sigurd Juul & M. K. Michaelsen (red.): *Bogen om bosætning*, Kbh., Det Danske Forlag, 1943, s. 54

Ove Boesdal bemærkede ligeledes ”Funkis-Perioden, som vi nu gennemlever, og som vi vel maa finde os i at døje nogen Tid”²⁷⁹, da han i 1934 stod som redaktør af *Det danske Hjem*. Ove Boesdal var igen i formidlerrollen og kunne ubesværet renoncere på en lang række punkter i forhold til det klare funktionalistiske standpunkt, han havde udvist tre år forinden. Som titlen også indikerede, repræsenterede bogen en national drejning. Funktionalismen fremhævedes for den tiltrængte forenkling, den havde afstedkommet, men søgtes inddæmmed, idet der angiveligt var fare for forsimpning og forvrængning af det, der betegnedes som god, sund smag:

”For at modvirke den Bevægelse har vi ikke gjort denne Bog til et eksklusivt Forum for Idealister eller til Basis for æstetiserende Kritik, i Stedet viser vi et levende og broget Udsnit af det bedste og det nyeste, der i den sidste Tid er skabt herhjemme til Hjemmets praktiske Udstyr og i dansk Forstand naturlige Udsmykning”²⁸⁰

Den dobbelte distancering i forhold til møbelfabrikanternes funkis og ”Idealister” og ”æstetiserende Kritik”, som efter alt at dømme var henvendt til ortodokst, modernistisk indstillede arkitekter og designere, var ikke en afsværgelse af modernistiske principper og formløsninger, men en positionering af en ny modernistisk aktørgruppe. *Det danske Hjem* synes primært lagt an på promovning af etablerede møbelsnedkervirksomheder og traditionelle kunstindustrielle virksomheder. Ove Boesdal og M. Friis Møller stod således her som redaktører for og bidragydere til en artikelsamling, hvor de toneangivende håndværksmestre, A. J. Iversen, Jacob Kjær og Vilhelm Hingelberg, fremsatte deres synspunkter på aktuel produktformgivning og -forbrug med fyldige artikler om henholdsvis ”Møbelteori og Møbelpraksis”, ”Er der Skønhedsregler for Udstyrelsen af et Hjem?” og ”Naar man køber Sølvs”. Derudover var der artikler om boligtekstiler, service og belysning og et omfattende kapitel om køkkenet af konsulent Fru Mary Atlung. Publikationen indeholdt således ikke en systematisk gennemgang af boligen, men var organiseret omkring produktkategorier. En væsentlig del af illustrationerne var hentet fra Snedkerlaugets møbeludstillinger, og orienteringen var i det hele taget det mere købekraftige publikum. Den eksklusive orientering understregedes desuden af, at Den Permanente Udstilling for dansk Kunsthaandværk og Kunstindustri var tildelt et kort, men selvstændigt kapitel og anpristes som stedet, hvor ”de stadigt skiftende Varerepræsentationer giver et fornøjeligt og belærende Tværsnit af det vaagne og virksomme Erhverv, der i sine

²⁷⁹ Boesdal, Ove & M. Friis Møller (red.): *Det danske hjem*, Kbh., Nyt Nordisk Forlag, 1934, s. 6

²⁸⁰ Ibid. s. 14

mange Afskygninger bygger sin Eksistens paa Udstyrelsen af det gode danske Hjem”²⁸¹. Fremhævelsen af Den Permanente, hvor ”Møbelsnedkerne udstiller samlede Møblementer – indrettede Stuer – saa vel som Enkeltmøbler, en Række Sølvmedier frister med velforarbejdede Metaller til at møblere Sølvtøjsskabet over Evne ... smaa og store keramiske Værksteder viser deres brogede vekslende Produktion”²⁸², faldt decideret uden for boligvejledningslitteraturens fokusering på industrielle typer og standardmøbler.

Bo bedre

I 1937 kom designprofessionen, der i dette tilfælde var repræsenteret ved en stribe arkitekter, for alvor selv på banen igen med antologien *Bo bedre*. Her var der bidrag fra fremtrædende arkitekturundervisere som Steen Eiler Rasmussen og Mogens Voltelen og fra arkitekter, der siden kom til at bidrage til genren i flere omgange, f.eks. M. K. Michaelsen og H. E. Langkilde, som her havde deres debut på området. Publikationen var atypisk derved, at den omhandlede byggeri af villaer eller ”Eenfamiliehuse”. Den indeholdt derfor en del byggeteknisk og -økonomisk stof og en længere gennemgang af forskellige husplaner, ligesom Steen Eiler Rasmussens indledende indlæg, ”Etage-Lejlighed eller Havebolig”, var decideret fag- og boligpolitisk anlagt. De råd og den vejledning, der fremsattes med hensyn til indretning i M. K. Michaelsens afsnit om ”Møbler og Møbleri”, i Mogens Voltelens om belysningssspørgsmål og Jacob E. Bangs om ”De smaa Ting”, adskilte sig imidlertid ikke fra de, der blev fremført i forhold til lejlighedsbebyggelser. Der agiteredes ikke for eller i forhold til nogen bestemt befolkningsgruppe. Vejledningen og rådene regnedes for almenyldige, og de nye normer, man søgte at tilvejebringe for folks indretning og omgang med ting, havde ikke specifik social adresse. På tingsskalaen var målsætningen forsat den enhedskultur, der programsattes i *Kritisk Revy*-visionen, hvor sociale forskelle i købekraft eller kultur i øvrigt ikke regnedes for et legitimt formgivningsparameter og derfor ikke burde sætte aftryk i tingenes form, konstruktion eller materialer. Selvom fokuseringen på enfamiliehuset i overensstemmelse med aktuelle forhold i realiteten indebar en bestemt social orientering, var hensigten imidlertid også på boligskalaen at bidrage til mere enhedsprægede forhold. Steen Eiler Rasmussen argumenterede i sit indlæg for almengørelse af haveboligformen, som han fandt, var den sundeste boligform i fysisk og moralsk forstand, og klart foretrak frem for lejligheden i etagehuse. Med en række lov- og holdningsændringer ville det være

²⁸¹ Ibid. s. 87

²⁸² Ibid. s. 87

muligt at bygge småhuse med have til hver enkelt familie og opnå bedre og lige så billige boligenheder som i etagehusbyggeriet.

I de ti plantegninger til enfamiliehuse samt fotografier deraf – der var tale om huse, som faktisk var opført, fortrinsvis i 1933 og 1934 – søgte man også at nedtone denne boligforms socialspecifikke karakter. De viste boligers varierende størrelse formuleredes som et spørgsmål om at tilvejebringe flest mulige funktioner med de til rådighed stående midler: ”Pengene sætter Grænser, og indenfor denne økonomiske Ramme maa Huset udformes, saa det passer til Familiens Behov og sunde Boligvaner”²⁸³. I tilknytning til det mindste hus, der vistes, hed det:

”Jo mindre Huset er, jo vigtigere er det med en omhyggelig Planlægning. En rigtig Placering og Udformning af Rummene udligner fuldt ud de Kvadratmeter, som man maaske af økonomiske Grunde tvinges til at skære af ”Ønskedrømmen”. Hvor alt er vel overvejet, er Pladsen lettere at udnytte, og Huset føles derfor ogsaa større”²⁸⁴

Og om det største:

”Ved større Huse kan Planen formes mere frit og give Plads for Krav af særlig Karakter, som staar i Forbindelse med Familiens Livsførelse og Boligvaner”²⁸⁵

Ved at fokusere på funktioner og realiteter i boligformgivningen – arkitekturen – tænkes en enhedskultur også inden for rækkevidde med haveboligformen. Det velkendte ræsonnement var, at hvis der fokuseredes på det praktisk-saglige ved opgaven, ville social symbolik være elimineret, uanset bygherrens økonomiske formåen.

I bogens kapitel om møbler og møblering, forfattet af M. K. Michaelsen, lå vægten også på at overtyde læseren om den sociale selvhævdelses negative konsekvenser og den demokratiske kultur, som var inden for rækkevidde med moderne, funktionssaglige standardmøbler. Afslutningsvis vedgik han, at vejledningen ikke havde adresseret hverken møbler eller møblering i nævneværdig grad, men understregede at det heller ikke havde været hensigten, idet: ”den var møntet paa Brugen, paa Møblernes Opgave i en Ramme om en Familie, der er naturlig indstillet overfor Tilværelsen, en Familie, der ikke lader sin

²⁸³ *Bo bedre*, København, Udgivet af Tidsskriftet Arkitekten, Akademisk Arkitektforening, 1937, s. 19

²⁸⁴ *Ibid.* s. 20

²⁸⁵ *Ibid.* s. 30

Indstilling være bestemt af Ønsket om at hævde sig ved uægte Glimmer²⁸⁶. Artiklen var især lagt an på bevidstgørelse af læseren. Her sattes det funktionalistiske ræsonnement for første gang i vejledningslitteraturen for alvor ind over for den kommercielle kommunikation i tilknytning til de handlendes møbeldistribution: ”Det er Annoncerne og Annoncernes særlige Terminologi sammen med Sælgernes glatte Tunger, der mere end noget andet paavirker Folks Indstilling overfor og Opfattelse af Møbler²⁸⁷. Kampen stod således om at få folk i almindelighed til at udfolde formgiverens professionelle blik på og diskurs om møbler og omsætte det i sagligt og informeret forbrug frem for den fremherskende kommercielt genererede diskurs og synsmåde i den foreliggende forbrugspraksis. Problemet ved den kommercielle kommunikation var især, at den appellerede til og fremmanede et, fra M. K. Michaelsens professionelle synspunkt, fordrejet eller falsk ønske om individuelle formløsninger i møblerne, hvilket hævdedes, gjorde vold på de unges sunde naturlige smag for enkle, typiserede genstande:

”Og så ender det særprægede Sæt rimeligvis i en Stue, hvor Venner og Bekendte i hysteriske Vendinger udtrykker deres Beundring for de unges originale Smag – de samme unge, som aldrig kommer paa Bølgelængde med deres Stuer og kun føler sig rigtig hjemme i Køkkenet, der som oftest er fornuftigt møbleret, og som ikke nemt kan ødelægges, fordi Tingene her er ”naglefast” og uden nogen Berøring med det, man kalder original, særpræget Smag²⁸⁸

Den mere praktiske vejledning, som artiklen også omfattede, især i kraft af illustrationer og tilhørende billedtekster, var i overensstemmelse med genren en fordring på placering af færre, lettere og multifunktionelle møbler langs væggene for at tilvejebringe gulvplads og funktionsopdeling af stuen i spise- og opholdsafdeling, ligesom ”En seriefremstillet Stol, udført i bøjet Bøgetræ og med Sæde af Elmetræ” fremhævedes som egnet, hvorimod ”repræsentative” møbelopstillinger som spisestuen og møbler som skriveborde ”paa Størrelse med en Babybil-Garage” og ”unødvendige Toiletteborde” blev afskrevet som irrelevante i sund, naturlig og moderne indretning²⁸⁹.

²⁸⁶ Ibid. s. 55

²⁸⁷ Ibid. s. 50

²⁸⁸ Ibid. s. 50

²⁸⁹ Ibid. s. 53, 51, 56 og 53

Formen fuldendes

Under Verdenskrigen og i den efterfølgende rekonstruktionsperiode fandt den professionelle vejledningslitteratur sin endelige form. I dette årti publiceredes den mest fyldige vejledning, *Bogen om Bosætning* fra 1943, og den mest gennemarbejdede, Esbjørn Hiorts *Bo rigtigt* fra 1947. Desuden var det som allerede nævnt også i dette årti, at man søgte at give anbefalingerne vægt med den videnskabeligt anlagte boligundersøgelse, hvis resultater publiceredes i Philip Arctanders *Hvilke møbler har vi brug for?* i 1946.

M. K. Michaelsen forestod redaktionen af *Bogen om Bosætning* sammen med Sigurd Juul Andersen, hvor alle aspekter af relevans for bosætning blev nøje gennemgået over 334 sider. Bogen omfattede de gængse afsnit om møblering og indretning, farver og tapeter, belysning, tekstiler, dekorationsgenstande og kunst samt køkkenet. Dertil kom som noget nyt et særligt afsnit om haven forfattet af C. Th. Sørensen, et afsnit om ”Det personlige Udstyr”, hvilket ville sige beklædning, et afsnit om budgetlægning, et om bosætningsøkonomi og endelig et om ”Unge hjem”. Hele vejen igennem blev vejledningen og de fremsatte råd grundigt reflekteret og argumenteret i forhold til overordnede samfundsmæssige, historiske og kulturelle forhold. Især i de to indledende afsnit om ”Familie og Bolig” og ”Hus og Lejlighed”, hvor der bragtes et væld af statistiske og faktuelle oplysninger. *Bogen om Bosætning* var i lige så høj grad lagt an på oplysning som på vejledning. Herunder synes en væsentlig redaktionel indsats at have været lagt an på at bevidstgøre om og dæmme op for modedynamikkens fluktuationer. Modekritik løb gennem bogen som en rød tråd. Ikke mindst i afsnittet om beklædning, modens manifestationsområde par excellence, advaredes der mod at følge tilfældige modestrømninger, og de viste eksempler på eksemplariske beklædningsgenstande i afsnittets illustrationer fokuserede på stabile former, mønstre og snit; ”Der er Tradition for det mørkeblaa Slips med hvide Prikker”, ”En Form, der ikke lader sig slaa ud”, ”Bærestykke og Læg hører hjemme i den ”modeløse” Mode” og ”Mønstre, der er ligesaa moderne i Dag som for 10 Aar siden”²⁹⁰.

En anden nyskabelse, og efterfølgende enestående element, ved *Bogen om Bosætning* var, at den ved siden af de urbane problematikker også tematiserede agrare bosætningsproblemer. Bogen publiceredes på Det Danske Forlag, som hørte under F.D.B., og publiceringen skal i øvrigt ses i forbindelse med denne organisations samtidige initiativer på møbelområdet. F.D.B. havde på dette tidspunkt den overvejende del af sit medlemsgrundlag på landet, hvilket kan være den direkte årsag til denne disposition. Årsagen kunne imidlertid også være et ønske om at nå ud til den størst mulige del af

²⁹⁰ *Bogen om bosætning*, Kbh., s. 280, 281 og 287

befolkningen med oplysningstiltaget, hvilket nødvendiggjorde opmærksomhed på landbefolkningens forhold.

Nyt og gammelt

En gennemgående figur i *Bogen om Bosætning* var, at fokusering på funktionssaglighed og informeret forbrug på én gang var en fremadrettet moderniseringsbevægelse og en bagudrettet restaurationsbevægelse, idet det anskueliggjordes, hvordan der derved på ny ville blive knyttet forbindelse til et tabt traditionsspor. Ræsonnementet var sammenfaldende med det, der optrådte i *Kritisk Revy*, hvor modernismens brud samtidig tænktes som en heling, som der blev redegjort for i det foregående kapitel. I *Bogen om Bosætning* udfoldes det imidlertid langt fyldigere og mere elaboreret som led i den pædagogiserende og oplysende indsats. Den førindustrielle materialkultur skildredes som præget af overensstemmelse mellem ting, mennesker og samfund og påskønnedes for sin adstadige formmæssige udvikling:

”De gamle Ting var slet ikke daarlige – tværtimod. Vi behøver bare at gaa et lille Hundrede Aar tilbage i Tiden for at møde tingen midt i den tids Hverdag og nøje afpasset efter tiden og Millieuet. (...) ”Moderne” skiftede ikke saa hurtigt dengang mellem jævne Folk. Man forbedrede og forædlede maaske nok fra Slægt til Slægt Tingene, men der var aldrig for Alvor Tale om nogen egentlig Revolution. Men Revolutionen kom. Den kom med Maskinerne og de forbedrede Samkvemsmidler og med de politiske Strømninger, der fulgte dermed. Man gav nedarvede Værdier og al Tradition en god Dag, og alle vilde med et bo som Greverne og de store Handelsagenter”²⁹¹

Perioden efter det industrielle gennembrud karakteriseredes som en degenerationsperiode, hvor den praktiske kundskab og den kritiske sans eroderede:

”Maaske ikke straks, men meget hurtigt derefter gik det galt. Kunsten sygnede hen, ikke den eksklusive, for den levede sit Liv videre, upaavirket af Maskinen, men den brede folkelige Kunst. Og den store brede Befolkning mistede Evnen, som den ganske vist aldrig selv har vidst, at den besad, til at vurdere kritisk. Den tog, som Naturfolkene uden for Kulturstaterne tog Glasperler og andet Flitter fra den hvide Mand for

²⁹¹ Ibid. s. 132

Guld og Elfenben, med aabne Arme mod det Væld af slette Produkter,
der dukkede op paa Markedet, og hængte det paa sig og paa Hjemmene.
Det gik nedad med rivende Fart”²⁹²

Ræsonnementet førte til anvisning af den førindustrielle materialkulturs bevarede genstande som målestok for nye møbler og rettesnor med hensyn til at vurdere den rette moderne forholdemåde. Umiddelbart førte det til en opfordring til at benytte arvegods i indretningen, hvis det vel at mærke ikke lige var forældregenerationens bohavede, der i ”Regel [var] præget af en Maskinteknik, som kunde lave selv de mest fantastiske Snørkler i Træ”. Heldigvis fulgtes dårlig form og dårlig udførelse, så der var i reglen slet ikke noget at overtage, lød påstanden. For at genskabe kontinuiteten måtte man søge længere tilbage, til ”en Mindelse i Hjemmene fra vore Bedsteforældres tid eller længer tilbage endnu”²⁹³. Dermed var der skabt grundlag for, at det nye og gamle kunne spejle sig i og udgøre et korrektiv for hinanden:

”En blanding af gamle og nye Ting i en Stue er et naturligt Udtryk for Slægtens Fortsættelse og den ene Generations Forbindelse med den anden. Arven skal værnes; og den vil ogsaa blive det, hvis den er noget værd. Det nye er ikke rigtigt, hvis det gode gamle ikke passer sammen med det. Heldigvis slaar det næsten aldrig fejl, at en god gammel Stol gaar godt i Spand med en god Stol fra i Aar”²⁹⁴

Opfordringen til kombination af gammelt og nyt var ikke ny i vejledningslitteraturen. I 1931 fremførte Ove Boesdal, at ”De nye og de gamle Møbler trives (...) udmærket Side om Side i den samme Stue”. Selvom han påskønnede ældre møbler som ”gode Repræsentanter for svundne Tiders fine Møbelkultur”, knyttede han ikke kontinuitets- eller restaureringsforhåbninger til dem som M. K. Michaelsen og Sigurd Juul Andersen. Det var alene, fordi der ”i enkelte, udsøgte Antikviteter [lå] en Dekorationsværdi, som vanskeligt kan naas paa anden Maade”²⁹⁵.

Når det i *Bogen om Bosætning* blev så vigtigt at fremstille moderne brugsgenstande som genkomsten af fortidens harmoniske materialkultur og som en heling af industrialiseringens brud, kan der opregnes en længere række mulige grunde. For det første recirkulerede man den mest sofistikerede analyse, som stod til rådighed for

²⁹² Ibid. s. 180

²⁹³ Ibid. s. 9

²⁹⁴ Ibid. s. 178

²⁹⁵ *Hvordan skal vi bo?* s. 46

profilering af reformbestræbelser, og det stærkeste argument i kraft af, at både fortiden og fremtiden blev taget i ed, hvilket tidligere havde givet Werkbundbevægelsen succes. Dernæst havde det i en længere årrække allerede været kutyme at betone kontinuitet i lige så høj grad som brud i den offentlige præsentation af design, som vi også så det i *Det danske Hjem* fra 1934. Det igen faldt sammen med en generel tendens i både højreekstreme og midtersøgende politiske bevægelser og den kulturelle offentlighed til at søge tilbage i den nationale fortid, hvilket gjorde kontinuitetsforestillingen til en yndet rekvisit, når synspunkter eller tiltag søgtes legitimeret. I forlængelse heraf må man vel også anføre, at bogen publiceredes under besættelsen, hvilket heller ikke gjorde kontinuitetskortet mindre oplagt. Endelig var der måske også tale om en mere konkret anledning. Forestillingen havde også i en længere årrække været toneangivende på Kunstakademiets møbelafdeling under Kaare Klints ledelse. Udgivelsen af *Bogen om Bosætning* faldt som anført sammen med, at man fra F.D.B.'s side havde påbegyndt formgivning og produktion af møbler, hvor man søgte at virkeliggøre den ypperste sagkundskabs møbelideer. Eksempelvis var professor ved Kunstakademiet, Steen Eiler Rasmussen, tilknyttet som konsulent, og Kaare Klint-eleven Børge Mogensen var ansat som ansvarlig for projektets designside. I teksten til et billede, som viste en spisebordsgruppe omfattende bl.a. Kirkestolen designet af Kaare Klint, hed det således: ”Ikke det sidste Modepaafund, men nye Møbler i Slægt med ældre, det skal give gode Resultater”²⁹⁶. Moderne produktformgivning og moderne produktkultur anno 1943, som den defineredes i *Bogen om bosætning*, var på ingen måde afvisende over for fortidens ting eller forholdemåder, men repræsenterede derimod en civilisatorisk kontinuitet:

”Det behøver som før sagt ikke at betyde, at alt, hvad der er fra før vor Tid, skal være bandlyst. Slet ikke. Mange af de i billederne her gengivne Møbler søger deres Forbillede i tidligere Tidens Møbler – de er ført videre, og Kunstnere paa Højde med de Kunstnere, der engang skabte dem, har afpasset dem efter Nutidens Krav, Nutidens Redskaber og Nutidens Økonomi og paa den Maade gjort dem bedre”²⁹⁷

”Kunstneren” opfattedes som den kapacitet, der var i stand til at redde tingene ud af tidens uforstand. ”Kunstnere” med den rette indstilling tænkte dermed at udgøre modvægten til den civilisationsnedbrydende kommerzialisme.

²⁹⁶ *Bogen om bosætning*, s. 183

²⁹⁷ *Ibid* s. 160

Den kommercielle produktkulturs problematik

Det fremhævedes ovenfor, hvordan M. K. Michaelsen i 1937 gjorde front mod kommercielle kommunikationsformer som reklamer og annoncer med artiklen i *Bo bedre*. I *Bogen om Bosætning* fortsattes kritikken af og bestræbelsen på at bevidstgøre om disse mediers appel og tilskyndelse til det, der afvistes som pseudo-individuelle, prætentiose, repræsentative og utidssvarende formløsninger. Samtidig udvidedes fronten med advarsler mod filmmediet, der var en kulturel form, som ligeledes var kommercielt forankret, og som man iagttog også havde form- og norm-skabende konsekvenser for boligindretningen: ”I alt for høj grad er (...) Film fra Hollywood blevet bestemmende for Hjemmenes Indretning og Udstyr”²⁹⁸.

Den professionelle boligvejledningslitteratur var perioden igennem lagt an med henblik på at etablere et alternativ til den kommercielle produktkultur og i yderste konsekvens med forhåbning om at udradere det eksisterende designkredsløb ved at fordre af, og styrke menigmand i, at agere som rationel og informeret forbruger. I *Bogen om Bosætning* fremsattes den mest udviklede og gennemgribende kritik af det eksisterende designkredsløb, som genren afstedkom²⁹⁹. M. K. Michaelsen beskrev, hvordan der i tilfældet med møbler, i og med møbelfabrikkernes og møbelhandlernes opkomst og fremgang, efterhånden var skabt et system i flere led imellem producenten og forbrugeren med den konsekvens, at tidligere tiders direkte kontakt var blevet en undtagelse. Direkte kontakt forelå fortsat som en mulighed, ”Tingene kan jo faas ved direkte Henvendelse hos en Snedker”, men møbelhandlerens udvalg af færdige møblelementer havde den fordel, at det gav i hvert fald en følelse af at udøve valg, og så forelå her også muligheden for at købe på afbetaling. Mellem producent og forbruger stod grossisterne og de detailhandlende. Michaelsen bifaldt i princippet dette system, idet ”Uden Mellemlidene vilde en Storproduktion sikkert slet ikke kunne opretholdes”. I praksis kunne han imidlertid udpegede tre uheldige konsekvenser ved denne arbejdsdeling. Dels en økonomisk, idet forbrugeren måtte dele ”den indvundne Fordel ved at tage Maskinen til Hjælp” med de ”mange Led, der skal eksistere” af at producere og distribuere varerne. Dels betød fraværet af direkte kontakt mellem producent og forbruger, at man i distributionsleddet tog forskellige repræsentationsteknikker i brug og ”søger at skabe Kontakt med Forbrugerne gennem Udstillingsvinduerne, Kataloger eller Reklamer i Dag- og Ugebladene”. Med endnu et sådant fordyrende led blev indtjeningshensynet presserende for den handlende, hvilket afstedkom både dårligere produkter og urimelige anprisninger,

²⁹⁸ Ibid. s. 132

²⁹⁹ Ibid. s. 182-185

som fortrinsvis spillede på forbrugernes forfængelighed. Endelig betød det ifølge Michaelsen, at ingen vidste, hvad forbrugerne egentlig ville have, for ham ”er der ingen, der spørger til Raads”. Michaelsen imødegik det argument, som i en konkret debatsammenhæng tidligere havde været fremført fra detailhandlens side³⁰⁰, at de blot udbød det, som 90 % af forbrugerne fra alle samfundslag efterspurgte, at folk fik hvad de ville have, med et postulat om at folk blot valgte ”blandt det, der er Adgang til at faa (...) og tænker saa ikke stort mere over den Sag”. Michaelsen afviste, at den faktiske afsætning kunne bruges som dokumentation for forbrugernes virkelige ønsker og behov. I forlængelse heraf fremsatte han et fromt ønske om, at folk sandsynligvis også ville have købt møblerne ”hvis de saa helt anderledes ud”, hvilket i denne sammenhæng ville sig industrielle, typiserede og forenklede, men vedgik dog, at ”det kan ikke bevises”. Når Michaelsen på denne måde kunne afskrive den faktiske afsætning som pålidelig information om forbrugernes behov og ønsker, må det tilskrives en af modernismens kongstanker, som da også anførtes i næsten alle de professionelle boligvejledninger. Det var forestillingen om, at det eksisterende designkredsløbs vidtstrakte brug af stilimitationer, dekoration og ornamentering var funderet på det, der i mangel af et præcist og prægnant dansk udtryk her betegnes med anglicismen *emulation* (eng. emulate = kappes med; efterligne; søge at overgå). Helt fra Kritisk Revy-dagene anførtes en ”Honnet Ambition”, der af Elna Hoffmeyer i *Bogen om bosætning* pædagogisk forklaredes som ”Trangen til at synes mere end man er”³⁰¹ og af Finn Juhl i 1952 omtaltes som ”en social efterlignelsestrang” og ”det sociale snobberi”³⁰², som hovedårsagen til det, der opfattedes og skildredes som tingenes miserable tilstand. Igen skal M. K. Michaelsen fremhæves for at have fremsat en af de mere anskuelige redegørelser i følgende passage, hvor han levede sig ind i ”Det unge Par”’s situation ved den første bosætning:

”De ved, hvordan deres Forældre og deres nærmeste Omgangskreds bor, og de kender fra Møbelhandlernes Udstillingsvinduer og maaske allermost fra Film noget om, hvordan Befolkningsklasser paa et højere Indtægtsniveau end deres eget bor eller foregives at bo. Hen imod noget af dette ”uopnaaelige” stræber de. Der er vist kun saa naturligt. Det er bare trist, at det ikke kan naas, hverken delvis eller helt, uden ved Penges Hjælp og daarlig nok endda. Selv om det ”fine” købes billigt, bliver det alligevel for dyrt og aldrig fint i dette Ords rette Betydning, og selv om

³⁰⁰ Ibid. s. 162

³⁰¹ Ibid. s. 60

³⁰² Juhl, Finn: *Hjemmets indretning*, u.s., Thanning & Appels Forlag, 1952

Byrden ved det forkerte Køb ikke mærkes straks melder den sig
uvægerlig ved det første Barns Ankomst.

Det er ikke fint at te sig fint; der naas intet af det, der er
attraaværdigt ved at erhverve Finhed ved Køb. Derimod naas der meget
ved at anskaffe sig ligefremme, gode og pæne Ting og bruge dem paa en
naturlig og ærlig Maade³⁰³

Emulationen betød, at det eksisterende designkredsløb havde karakter af en skrue uden
ende, som producenter, handlende og forbrugere alle forsøgte at udnytte og drage fordel af.
Producenterne søgte indtjening, de handlende omsætning, og forbrugerne social status,
men i virkeligheden led alle derved. Forbrugerne dog tilsyneladende mest. Med hensyn til
ansvaret for miseren anførte Michaelsen i to tilfælde, at ingen af parterne ensidigt bar
skylden³⁰⁴. I *Bo bedre* formuleredes det med ”Det kan maaske ikke være anderledes, og
ingen skal her bebrejdes derfor”. I begge tilfælde advarede han dog i samme åndedrag mod
sælgernes ”Glatte Tunger, der mere end noget andet paavirker Folks Indstilling overfor og
Opfattelse af Møbler”. Sælgeren var imidlertid på sin vis undskyldt, idet ”Han skal jo bare
sælge og helst sælge meget – det er hans Kunst”. Sælgeren udfyldte så at sige bare den
funktion, der var ham dikteret i det eksisterende designkredsløb, hvad det gjaldt om at få
forbrugerne til at indse, så de ikke lod sig besnære. I et andet tilfælde tilskrev han
imidlertid i modsætning hertil de handlende ”nogen, maaske megen, maaske endda
afgørende indflydelse” og anførte, at de i hvert fald ikke kunne ”Helt frigøre sig for
Ansvaret³⁰⁵”.

Angrebet på den kulturelle og kommercielle konsensus

M. K. Michaelsen - og boligreformatorer før og efter ham - stod over for et fungerende,
men for dem irrationelt, etisk underlødigt og kvalitativt utilfredsstillende materielt,
kommercielt og kulturelt designkredsløb. Materielt i den forstand, at ting passerede fra
producenten til brugere via den handlende i distributionssystemet, hvilket isoleret set
regnedes for en hensigtsmæssig udmøntning af de industrielle muligheder, som vi så
ovenfor. Hagen ved systemet ansås for at være det kommercielle element. Ved overgangen
fra produktion til distribution skiftede de fysiske genstande fra produktstatus til varestatus,
hvorunder bytteværdien, som var betinget af den pengebaserede bytterelation, blev løsrevet
fra og fik forrang for den fysiske betingede brugsværdi. De fysiske genstandes løsrevne

³⁰³ *Bogen om bosætning*, s. 131-132

³⁰⁴ *Bo bedre*, s. 50 & *Bogen om bosætning*, s. 133

³⁰⁵ *Bogen om bosætning*, s. 182

bytteværdi lå åben for symbolsk manipulation, hvilket kunne forøge bytteværdien uagtet den faktiske brugsværdi, som vi så i reklamekritikken. I og med at forbrugeren inden købstidspunktet og den efterfølgende tilegnelse og realisering af genstandens brugsværdi kun havde mulighed for at erfare den fysiske genstand på distancen og som medie, kunne den handlende, for hvem tingen var en ren byttegenstand, udnytte mediestatusen ved at tilskrive varen en for forbrugeren attraktiv kulturel betydning og derigennem forsøge at forøge bytteværdien. I overgangen mellem distribution og konsumtion havde den fysiske ting både kommerciel og kulturel status. I og med erhvervelsen af tingen, som både indebar økonomisk udveksling og kulturel udveksling af symbolske betydninger, var slutbrugeren henvist til at agere forbruger og acceptere varens pris og offentligt fremførte betydning, inden han som bruger havde mulighed for at realisere bytteværdien gennem fysisk, symbolsk og æstetisk interaktion med tingen og eventuelt igennem denne tilegnelse, hvorunder tingen undergik en sidste transformation fra (anonym) vare til (betydningsfuld) brugsgenstand, at indskrive den i et mere privat betydningsunivers. Det problematiske for vejledningslitteraturens forfattere, og modernister før og efter dem, bestod i den kulturelle og kommercielle form, som havde udviklet sig i det eksisterende designkredsløb i den økonomiske og symbolske udveksling imellem distribution og konsumtion. I tilfældet med møbler herskede en kulturel og kommerciel konsensus mellem producenter, distributører og forbrugere om, at individualitet i form af dekoration og ornamentering, historicitet i form af epokalstile, kvalitet i form af kraftige konstruktioner og svære materialer, finish i form af overfladebehandling, komfort i form af polstring samt at repræsentativitet og distinktion var en væsentlig funktion. En kulturel og kommerciel konsensus, som M. K. Michaelsen som tidligere nævnt selv angav, havde tilslutning blandt hele 90% af forbrugerne.

M. K. Michaelsen og ”professionelle” modernister før og efter ham undsagde legitimiteten af denne kulturelle og kommercielle konsensus. Problemet ved den var for ham først og fremmest, at den stod i vejen for den optimale udnyttelse af de industrielle produktionsmuligheder, som forelå som en vision og en teoretisk mulighed, og at den gjorde boligindretningen mindre praktisk, hensigtsmæssig og fornuftig, end den kunne have været. Inden for den modernistiske forestilling, han abonnerede på, og som andre af forfatterne i forskellig grad udtrykte, drejede det sig desuden om muligheden for at bringe samtiden i overensstemmelse med moderniteten, som man opfattede den, om at tilvejebringe demokrati, at frigøre fra tingenes tyranni og at indstifte en enhedskultur.

Når Michaelsen kunne afskrive relevansen af den kulturelle og kommercielle konsensus’ holdninger, værdier og forestillinger som udgangspunkt for design og

boligindretning, var det fordi den for ham var udtryk for falsk bevidsthed og forbrugernes uindsigt i deres virkelige behov og ønsker. Det gjaldt om gennem råd og vejledning at bevidstgøre forbrugerne om deres virkelige behov. Det fremgår af følgende angivelse af, hvad der fordredes, når der skulle anskaffes nye brugsgenstande: ”først og fremmest et frisk og uhæmmet sundt Syn paa tilværelsen – frigjort for alle falske Forestillinger”³⁰⁶. Ræsonnementet fremgår endvidere af denne passage, som fremkom i forbindelse med en redegørelse, hvor møbelhandlerinstansen i distributionsleddet ideelt set karakteriseredes som en nødvendig og saglig funktion i designkredsløbet, men at de for at leve op dertil i praksis i højere grad måtte føre et større udvalg af: ”det, folk ”ikke vil have”, men som Folk var bedre tjent med, altsaa fornuftige pæne Enkeltmøbler af den Slags, der passer til Flertallet af de smaa Stuer rundt om i Husene og til de smaa Tegnebøger i Stedet for de store prangende komplette Møblelementer, som ingen i Virkeligheden har Brug for”³⁰⁷

Designeren og forbrugeren

Når det kom til at bryde emulationens endeløse skrue og den kommercielle og kulturelle konsensus, udpegede M. K. Michaelsen to instanser, designeren og forbrugeren. To andre måtte afskrives. Dels ”møbelproducenterne”, der fremførte, at de ”kun laver netop det, Folk vil have”. Dels handelsleddet, idet: ”Man kan ikke forlange af den fri Handel, at den ogsaa skal øve en kulturel Indsats”³⁰⁸. En del af miseren skyldtes ifølge forfatteren fraværet af den rette designkapacitet i planlægningsfasen forud for produktionen:

”Det er jo ikke mindst det Arbejde, der gøres før Maskinen træder til, der skal gøre den til en Værdi for Menneskeheden – her er det ikke nok at være en dygtig Fabrikant, Haandværker eller Købmand – her skal den skabende kunstner sættes ind. Udelukkes han, bliver Resultatet ringe – og desværre er han alt for ofte blevet udelukket”³⁰⁹

Det var i øvrigt en decideret undtagelse i vejledningslitteraturen, at der eksplicit fordredes en designer. Det kan siges at have ligget implicit i hele opsætningen, men ekspliciteret ville det i for høj grad have stået åbent for beskyldninger om publicity og pleje af professionelle interesser frem for almenvellets synspunkt. M. K. Michaelsen havde dog også forinden i en tilsvarende passage understreget, at der med ”kunstner” ikke var tale om en bestemt professionel kapacitet, men om en kvalitativ størrelse som var defineret ved indstilling til

³⁰⁶ Ibid. s. 164

³⁰⁷ Ibid. s. 183

³⁰⁸ Ibid. s. 162 & 143

³⁰⁹ Ibid. s. 184

opgaven og resultatet: ”Hvis Hjemmene vilde betragte virkelig dygtige Kunstnere, de kan saa være Arkitekter, Malere eller Snedkere, eller noget hvilket som helst andet, som deres Repræsentanter og dem, der varetog deres Interesser, vilde meget allerede i første Omgang være vundet”³¹⁰. Af citatet fremgår det også, at forudsætningen for at bryde det eksisterende designkredsløb og etablere et nyt og bedre var forbrugernes efterspørgsel. M. K. Michaelsen fremhævede dette forhold flere gange og på forskellig vis. Ét sted udtalte han sig som medforbruger: ”uden en Smule Indsats fra vor egen Side, har vi ikke Lov til at regne med at faa det bedste”³¹¹. Andetsteds konstaterede han i forbindelse med en bemærkning om, at enkelte producenter helt undtagelsesvist udviste initiativer i tråd med dem, han fordrede, men at ”ellers maa det være fra Forbrugernes Side, at Indsatsen skal gøres”³¹².

Når forbrugeren blev så central, må det også ses som en udløber af at, mens man ikke accepterede den kommercielle og kulturelle konsensus om tingenes form, funktion og betydning, accepterede man til gengæld den samfundsmæssig konsensus om kapitalistisk vareproduktion som grundlag for distribution af ting. Der fremsattes i vejledningslitteraturen ingen ideer om at rokke ved dette grundlag eller opfordringer til politikere eller statsmagten om at gribe regulerende ind i kredsløbets kommercielle virkemåde. Den eneste interventionsmulighed, man opererede med og havde til rådighed, var således indgriben i kredsløbets kulturelle dimension. Påvirkning af forbrugernes holdninger og værdier var essentiel for etableringen af et alternativt designkredsløb. *Bogen om bosætning* udgjorde med sin indgående kritik af det eksisterende designkredsløb og udæskningen af det forlorne, prætentiose og irrationelle ved de herskende værdier og holdninger et forsøg på at oplyse og bevidstgøre forbrugeren og få dem til at indse, at de var ofre i det eksisterende designkredsløb, men samtidig lå inde med nøglen til et nyt og bedre designkredsløb. Ud over den oplysningsindsats, publikationen i sig selv udgjorde, opfordrede Michaelsen generelt til oplysning og understregede, i forbindelse med en bemærkning om at højskolerne havde begivet sig ind på området, at det ”er først og fremmest et Oplysningsarbejde med Karakter af et Kulturarbejde, der er paakrævet”³¹³. Idegrundlaget for boligvejledningen var at tilskynde og tilvejebringe en alternativ praksis på forbrugernes side gennem anfægtelse af herskende holdninger og værdier og anvisning af et alternativt sæt. Der fordredes et kulturelt brud af forbrugeren med den konsensus på indretningsområdet, som omfattede alle de implicerede aktører, lige med undtagelse af de

³¹⁰ Ibid. s. 162

³¹¹ Ibid. s. 185

³¹² Ibid. s. 143

³¹³ Ibid. s. 162

modernistisk indstillede reformatorer, hvilket derfor i praksis indebar at agere ”uden skelen til Veninder og Vaner og Møbelbutikkerne”, men efter ”vore egne og hverken efter vore Forfædres eller vore mere velstillede Bekendtes Behov, heller ikke efter vore Filmsprimadonnaers uvirkelige Verden”³¹⁴. Advarslen mod forældregenerationens normer, omgangskredsens eksempel, de handlendes råd og reklamens og filmens forestillinger og opfordringen til at gå nye veje og tage udgangspunkt i egne behov og ønsker fremsattes også i de efterfølgende udgivelser i spredt eller samlet form³¹⁵.

I 1943 fandt M. K. Michaelsen ikke umiddelbart i tilstrækkeligt omfang møbler af en beskaffenhed til det behov, han så. Det behov, der faktisk ville være der, hvis folk frigjorde sig fra kommercielt og traditionelt dikterede ønsker og indså deres virkelige behov.

Facts på bordet

Hvor M. K. Michaelsen i 1943 var ude i spekulationer, og læserne måtte forlade sig på hans personlige vurderingsevne, når det kom til spørgsmålet om, hvad folk ville efterspørge, hvis de ikke var henvist til at agere inden for den herskende kulturelle og kommercielle konsensus, men havde mulighed for at realisere mere ideelle fordringer til deres møbler og møblering, forsøgte man fra designinstitutionens side i 1946 at forlene spørgsmålet med objektivitet og videnskabelig udsagnskraft. Her udkom *Hvilke møbler har vi brug for?*, som var forfattet af Philip Arctander og havde baggrund i resultaterne af en undersøgelse, der var blevet iværksat af De danske Møbefabrikers Handelsforening i 1943. Undersøgelsen blev gennemført af arkitekter og var tilrettelagt under et udvalg, som overvejende bestod af arkitekter. I indledningen anførtes det, at undersøgelsen havde konkret udgangspunkt i en strid, som havde udspillet sig mellem arkitekter og møbefabrikanter oven på udstillingen Tidens Møbler i Forum i 1942, om hvorvidt afsætning kunne tages som udtryk for folks almindelige møbelbehov eller ej³¹⁶. Det var denne strid, der også flere gange refereredes til i *Bogen om bosætning. Hvilke møbler har vi brug for?* var bredere anlagt end vejledningslitteraturen i øvrigt. På den ene side indeholdt udgivelsen den samme vifte af råd og vejledning med hensyn til hensigtsmæssig og uhensigtsmæssig indretning og kunne sagtens læses med henblik på at finde praktiske og instruktive anvisninger. Det konventionelle sæt af modernistiske holdninger og værdier

³¹⁴ Ibid. s. 148 & 10

³¹⁵ Hiort, Esbjørn: *Bo rigtigt*, Kbh., Jul. Gjellerups Forlag, 1948, s. XIII

³¹⁶ Arctander, Philip: *Hvilke møbler har vi brug for?: En undersøgelse i praksis – foretaget for De Danske Møbefabrikers Handelsforening*, København, Nyt Nordisk Forlag/Arnold Busck, 1946, s. 4

formidledes ligeledes i anskuelig form, som f.eks. i tilfældet med denne instruktion i multifunktionalitetens princip:

”Der bliver mange muligheder for indretningen selv af et lille soveværelse, hvis blot sengene tegnes og bygges, saa de kan staa hver for sig – og dog ”tage sig ud” – og det pretentiøse toiletbord erstattes med en anvendelig kommode (...) En kommode med 3-4 skuffer, en udtræksklap og et spejl over gør nytte baade som opbevaringsmøbel, toiletbord og skrivebord for husmoderen og fylder endda mindre”³¹⁷

På den anden side var bogen i lige så høj grad lagt an på at overbevise møbelfabrikanterne om modernismens velsignelser, som det f.eks. fremgår af formuleringen ”hvis blot sengene tegnes og bygges” i citatet. Endelig var der også adresse til politikerne. Publikationen faldt sammen med det igangværende udvalgs- og kommissionsarbejde omkring etableringen af bosætningslån efter svensk forbillede, som var en udløber af initiativer fra Landsforeningen for Dansk Kunsthåndværk og Kunstindustris side³¹⁸. Der opfordredes afslutningsvis til oprettelse af en ”fast institution til forskning af de samfundsvigtige spørgsmål omkring boligens indretning”, som ville få ”en afgørende Indflydelse paa dansk boligkulturs udvikling”, hvor der imidlertid ikke kun appelleredes til almenvellet, men også nationaløkonomien, idet det anførtes, at ”studium af de fabrikationstekniske muligheder for nye og billige konstruktioner ved seriefremstilling i stor stil” kunne føre til ”position paa verdensmarkedet”, ligesom det havde været tilfældet med ”Swedish Modern” i USA før krigen³¹⁹.

Undersøgelsens målsætning var at tilvejebringe konkret viden om det behov, der havde været stridspunktet i debatten oven på udstillingen Tidens Møbler, og publikationen synes i høj grad lagt an på at overtale møbelfabrikanterne om pålideligheden af de anbefalinger, som blev fremsat i forlængelse af undersøgelsen. Selve undersøgelsen, hvis tilrettelæggelse der redegjordes for i afsnittet ”Forhistorien og undersøgelsens tilrettelæggelse”, omfattede en ”teoretisk” og en ”praktisk undersøgelse”³²⁰. Den teoretiske undersøgelse bestod i en indsamling af lejlighedsplaner fra mellemkrigstidens byggeri, hvor data om rummenes arealer, vægplads og skabsforhold sammenholdtes med statistik om familiestørrelse og indtægtsgrundlag. Den praktiske undersøgelse bestod i besøg hos 100 repræsentativt udvalgte familier, hvor møbleringen

³¹⁷ Ibid. s. 17

³¹⁸ Kaiser, op.cit. s. 74-80

³¹⁹ *Hvilke møbler har vi brug for?* s. 46-47

³²⁰ Ibid. s. 3-10

indtegnedes på lejlighedsplanen, hvert rum fotograferedes, og der udfyldtes fortrykte skemaer, ”der gav udførlige oplysninger om møblernes anskaffelse og brug og om beboernes erfaringer og ønsker”. Desuden ”afprøvedes resultaterne” ved at sammenholde dem med undersøgelser, der tidligere var foretaget, hvilket ville sige en enkelt mindre dansk undersøgelse og en række svenske undersøgelser. Da undersøgelsens resultater bekræftedes af de tidligere undersøgelser og erfaringer, konkluderedes det, at den ”kunne regnes for at være paalidelig”. Målsætningen med undersøgelsen var, til forskel fra de gængse markedsanalyser der nøjedes med at fastslå hvad der efterspurges, som det anførtes, at fastslå ”hvad har kunderne brug for – hvad er *møbelbehovet*?” med henblik på at opstille et grundlag for ”fremtidens produktion”. Tolkningen og udlægningen af undersøgelsens resultater indeholdt således et væsentligt præskriptivt element, hvor der skulle anvises løsningsforslag på de problemer, som informanterne enten selv havde angivet, eller som var konstateret af undersøgelsesgruppen. Der fremførtes ikke nogen problematik, som ikke tidligere var fremkommet i vejledningslitteraturen. Der anvises heller ikke forholdemåder, som ikke tidligere havde været fremført. Undersøgelsen bekræftede således kun, hvad der allerede havde været anført af anker ved den gængse indretningspraksis den seneste snes år, ligesom anvisningen på den ideelle alternative forholdemåde også var velkendt. Efter nutidig målestok er der en lang række anker at anføre over for undersøgelsens objektivitet og videnskabelighed. Alene det forhold at man lod arkitekterne Tyge Arnfred, Børge Kjær og Lea Stein foretage dataindsamlingen, kan tænkes i betydelig grad at have påvirket informanternes svar. Arkitekternes reformiver og opfattelse af hensigtsmæssig indretning var velkendt i offentligheden. Det viser f.eks. en satiretegning af Carl Jensen, der i 1943 indgik i *Blæksprutten* og viste en ”før og efter”-situation, hvor et ældre ægtepar får monteret deres stue efter funktionalistiske principper, så klunkehjems-præget fjernes og afløses af bare lyse vægge, lave, let polstrede møbler og PH-lamper, så de sidder beklemte og fremmedgjorte tilbage. Det bar billedteksten ”Unge Arkitekter har besluttet sig til med haard Haand at forskønne de danske Hjem”³²¹. Hvor det ikke lader sig kontrollere, hvordan dataindsamlingen fandt sted, kan man til gengæld i redegørelsen i *Hvilke møbler har vi brug for?* konstatere, hvor tendentielt dataene udlagdes for at understøtte de modernistiske programpunkter. I tilknytning til spørgsmålet om enkeltmøbler versus møblementer oplyste Philip Arctander, at en ¼ af informanterne havde købt en væsentlig del af deres møbler enkeltvist, en ¼ angav at ”de foretrak princippet enkeltmøbler, som man selv stiller sammen”, efter at de havde erhvervet deres

³²¹ Hansen, Per H. & Klaus Petersen: *Dansk møbelguide – Moderne danske møbelklassikere*, u.s., Aschehoug, 2003, s. 17 & Kaiser, op.cit., omslagsillustration

møbler som møblelementer, en ¼ foretrak delvis enkeltmøbler, delvis møblelementer, og endelig havde den sidste ¼ angivet, at den foretrak møblelementer. Det ledte Arctander til konklusionen: ”De nævnte tal og udtalelser viser tydeligt, at flertallet reagerer *mod* formalisme, *for* det naturlige liv”. Det for en objektiv redegørelse overraskende normative og stærkt betonedede ordvalg benyttedes også forinden, hvor Arctander dvælede ved svarene fra den ¼ af informanterne, som foretrak møblelementer. Dette svar analyseredes og forklarede i modsætning til de øvrige, som fik lov at tale for sig selv. Arctander postulerede, at denne holdning var resultatet af manipulation fra ”Møbelforretningerne, stormagasinerne, søndagsannoncerne og dansk film”. Enkeltmøbler var udtryk for det naturlige og ægte behov, og møblelementer unaturlige og uægte, måtte man slutte. For at forlene konklusionen med yderligere autoritet citerede Philip Arctander en svensk undersøgelse, som havde konstateret ”en almindelig tendens hos det vaagne og for sit hjem interesserede yngre publikum” til at erhverve og møblere med enkeltmøbler i overensstemmelse med ”deres eget individuelle brug”. Endelig satte han trumf på med en svulstig besværgelse: ”*Fremtiden er enkeltmøblernes*”³²².

Hvor M. K. Michaelsen i 1943 på grundlag af formodninger og erfaringer konstaterede en udbredt og altdominerende kulturel og kommerciel konsensus om de samlede møblelementers attraktivitet og fremstillede fordringen på enkeltmøbler som et behov, der var abstraheret og projiceret frem i en idealsituation af designeren i modsætning til forbrugerne, der ikke nærede ønsker derom, kunne Philip Arctander omtrent samtidig – undersøgelsen blev iværksat i 1943, men det oplystes ikke, hvornår selve undersøgelsen blev foretaget – konstatere et manifest italesat ønske blandt informanterne. Som Philip Arctander udlagde undersøgelsen, var der ikke bare et latent behov, men et eksplicit ønske blandt forbrugerne.

Enkel eller simpel

Den professionelle boligvejledningslitteratur kan siges at kulminere med Esbjørn Hiorts *Bo rigtigt* fra 1947. Indføringen i det modernistiske ræsonnement og grundsynspunkterne blev foretaget over væsentligt færre sider end i *Bogen om Bosætning* og nåede ikke den samme detaljeringsgrad, men har formodentligt været lige så effektiv, idet fremstillingens progression var overskuelig og konsekvent og uden gentagelser. Bogen var i det hele taget præget af den klarhed og konsistens, som en enkelt forfatter typisk kan tilvejebringe til forskel fra antologiers mere sammenstykkede præg. Med *Bo rigtigt* rådede læseren så at sige over alle tidligere udgivelser i kondenseret og overskuelig form. Over 170 sider blev

³²² *Hvilke møbler har vi brug for?* s. 26-28

alle praktiske aspekter af bosætning grundigt gennemgået. Efter et indledende afsnit om de forskellige boligformer, enfamiliehuse, rækkehuse og etagehuse, fulgte gennemgange af den ideelle møblering af boligens enkelte rum, hvortil kom afsnit om de forskellige genstandskategorier, møbler, tekstiler, brugs-, dekorations- og kunstgenstande samt afsnit om farver, tapeter og belysning og endelig et kort afsnit om budgetlægning. Bogens henvendelsesform var desuden uden det agitatoriske tilsnit, som prægede flere af de forudgående udgivelser, f.eks. *Hvilke møbler har vi brug for?*, og fremstod på den måde i højere grad med den uanfægtede og afdæmpede autoritet, som sædvanligvis knytter sig til ekspertsynspunkter. Samtidig formidledes de mere praktiske anvisninger og råd grundigt og på den hidtil mest anskuelige måde med mange fotos, tegnede illustrationer og flere forskellige møbleringsforslag i plantegninger til boligens enkelte rum, som viste forskellige måder at udmønte principperne på med diskussion af fordele og ulemper ved hver enkelt løsning.

Til erstatning for den direkte agitatoriske forms udæskning af herskende boligkonventioners usamtidige og uhensigtsmæssige karakter og fordring på saglighed, rationalitet og mådeholdenhed, benyttede Esbjørn Hiort sig af et mere subtilt anlagt retorisk greb i bestræbelsen på at overtyde publikum om de modernistiske princippers uafvendelige og autoritære status. Den kritiske positionering var mere afdæmpet. Eksempelvis karakteriseredes ”den traditionelle Maade” med hensyn til symmetrisk opstilling af spisemøblerne blot som ”næsten altid uheldig”³²³. Esbjørn Hiort gav i stedet den modernistiske betragtningsmåde og praksis overbevisningskraft ved at fremstille den som en veletableret, dominerende og ekspanderende social konvention, som man i kraft af bogens råd og instruktioner kunne komme på højde med. I indledningen til *Bo rigtigt* angav han således, at man med den kunne ”erhverve sig et grundigt Kendskab til den moderne Opfattelse af Bosætningsproblemerne” og ”det moderne Syn paa disse”³²⁴. Denne ”Opfattelse” og dette ”Syn” identificeredes ikke nærmere, andet end med det ubestemte ”moderne”. Selvom der ganske givet var bevægelser i forbrugspraksis, som gav sig udslag i, at man kunne ”konstatere en Bevægelse bort fra de ”komplette” Møblementer”, var det sammenholdt med de iagttagelser, som fremsattes få år forinden af almindelige menneskers indretning, nok noget af en tilsnigelse, når han efterfølgende postulerede, at ”I Stedet for foretrækker mange nu at købe Enkeltmøbler, som kan sættes samme efter Behov og placeres paa det Sted i Stuen, hvor det er mest praktisk”³²⁵. Det ”moderne” var formodentlig i 1947 fortsat rettelig ensbetydende med professionel- og avantgardepraksis.

³²³ *Bo rigtigt* s. 32

³²⁴ *Ibid.* s. XIII

³²⁵ *Ibid.* s. 33

Andetsteds anmærkede Esbjørn Hiort da også samtidig, at ”I store Kredse af Befolkningen kan man stadig spore en Forkærlighed for Stilmøbler, og denne Forkærlighed er Aarsagen til den meget store Produktion af Pasticher, (d.v.s. tomme Efterligninger af ældre Tidens Møbler)”³²⁶. Det ”moderne” fremstod i stedet, som om der allerede var tale om den fremherskende norm for velanstændig indretning i almindelig forbrugspraksis. Esbjørn Hiort appellerede derved i lige så høj grad til læsernes ønske om social anerkendelse som til deres rationalitet.

Et hidtil uset element i vejledningslitteraturen var, at Esbjørn Hiort i *Bo rigtigt* gik i dialog med de ”Mange Mennesker” som fandt moderne møbler ”for enkle” eller ”for spinkle”³²⁷. Han foretog en grundig og omfattende argumentation for at overbevise læserne om, at denne opfattelse var fejlagtig. Esbjørn Hiort fremsatte den formodning, at forkærligheden for stilmøbler ”I store Kredse af Befolkningen”³²⁸ skyldtes, at folk krævede ”noget mere” af deres møbler. De troede således fejlagtigt, at de med stilefterligninger fik del i en forgangen periodes kultur, og at de kunne føle sig på mere sikker grund med hensyn til vurdering af stilmøbler i forhold til moderne møbler i kraft af den museale anerkendelse af forskellige stilperioders skønhed. Esbjørn Hiort fremførte heroverfor, at antikke stilmøbler var resultatet af en håndværkskultur, og at man hverken fik del i denne kultur eller vurderingsmæssigt var på sikker grund med de maskinfremstillede efterligninger, som i enhver henseende var af ringere kvalitet end de originale forlæg og intet havde til fælles med disse. Dernæst formodede han, at forbrugerne forbandt møbler, som så tunge ud, med soliditet og tog udskæringer og patinering som et tegn på omhyggelig udførelse. Han tilbageviste, at sammenhængen var således. Møbler, der var ”helt glatte og enkle” og tilsyneladende ”spinkle”, kunne være lige så holdbare eller endda mere solide afhængigt af konstruktive forhold. Forbrugernes manglende evne til at vurdere disse udpegedes som en væsentlig årsag til den større efterspørgsel efter stilmøbler.

Det var første gang, en forfatter forsøgte at modulere på de modernistiske møblers profil i den almindelige og populære offentlighed ved at adressere den fremherskende opfattelse i denne direkte. Hidtil havde man blot søgt at overtale læseren om de modernistiske møblers attraktivitet og suverænitæt igennem fremhævelse af deres tidssvarende, demokratiske og funktionssaglige form. Deraf kan man dels udlede, at den professionelle bestræbelse på at gøre rationalitet til grundlaget for kulturel rammesætning af industrielt tilvirkede genstande og modernistiske formløsninger ikke havde sat

³²⁶ Ibid. s. 54

³²⁷ Ibid. s. 55 & 56

³²⁸ Ibid. s. 54

dagsordenen inden for den kulturelle og kommercielle konsensusdannelse. Dernæst kan man udlede, at den moderne designstrategi, som reserverede møblernes historiske profiltegning til den overordnede form frem for til detaljerne og tilstræbte minimering af materialer og enkle konstruktioner, ikke imødekom flertallet af forbrugernes forventninger til historicitet, soliditet og omhu i udførelsen. At netop de attributter, som pristes af designerne, ikke påskønnedes af forbrugerne. En og samme genstand, som fra designerens side anpristes for sin sluttede form, materialeægthed, konstruktive forenkling og historiske typicitet, kunne samtidig fra forbrugernes side opfattes som anonym, som udtryk for mangel på omhu i detaljer og udførelse, som forsimplet og som kendetegnet ved mangel på historie. Derved viser det sig som en relativ størrelse, hvad der opfattedes som enkelt, og et spørgsmål om konteksten, om dét så tillagdes positiv eller negativ værdi. Hvad der var enkelt, og hvad der var simpelt, afhang af synsvinklen, og i 1940'ernes anden halvdel havde designobjekterne tilnærmelsesvis den sidste status i den kulturelle og kommercielle konsensus, så vidt som vi kan udlede den af Esbjørn Hiorts opposition til den. Den viden om forbrugernes opfattelse af de modernistiske designgenstande, som Esbjørn Hiort opererede med, kan muligvis være et resultat af den boligundersøgelse, som lå til grund for *Hvilke møbler har vi brug for?*

Montering

I 1952 udkom Finn Juhls *Hjemmets indretning*, der på flere måder kan siges at sætte punktum for det professionelle vejledningsprojekt. Bogen var en samling af tidligere publicerede tidsskriftsartikler og fremstod noget ujævn og sammenstykket, hvad forfatteren selv bad om undskyldning for i forordet. For første tredjedel af bogens vedkommende lykkedes det imidlertid udmærket at indpasse artiklerne i overensstemmelse med den dispositionsform, der efterhånden havde udfældet sig for vejledningslitteraturen. Der gjordes indledningsvis rede for aktuelle boligforhold og boligtyper, efterfulgt af afsnit om de enkelt rums hensigtsmæssige og ideelle indretning, eller ”montering” som Finn Juhl med en ny betegnelse formulerede det. Indholdsmæssigt lå disse afsnit også i direkte forlængelse af tidligere vejledninger med anvisninger på, hvordan hensigtsmæssig indretning kunne opnås med møblering langs væggene, gruppering af møblerne med henblik på funktionsopdeling og multifunktionel udnyttelse af de enkelte møbler, hvorfor der skulle foretrækkes enkle og ”nutidige” møbeltyper. Disse artikler har formodentlig været en udløber af Finn Juhls lærergerning på Skolen for Boligindretning. I bogens anden del var det imidlertid forfatterens status som international designkapacitet og kommentator, der prægede de udvalgte artikler. Med hele tre afsnit under overskriften ”Nye tendenser i

hjemmets indretning” var det designerens rolle som visionær kender og formidler af internationale tendenser, der havde motiveret denne disposition. Som der reklameredes med på bogens bagside havde ”få arkitekter (...) været så forudseende på dette felt som Finn Juhl”, hvorfor han var den rette at konsultere om hjemmets indretning, som var ”et spørgsmål som optager alle mennesker, fordi alle ønsker at bo smukt og hensigtsmæssigt og i overensstemmelse med det, som tiden foreskriver”. Hvor forfatterens bestræbelse frem til dette tidspunkt kan karakteriseres som motiveret af et ønske om at indstifte moderniteten i indretningen en gang for alle ved at tilvejebringe et brud med kulturelle og kommercielle konventioner, blev det for Finn Juhl også et spørgsmål om at opdatere moderniteten i overensstemmelse med modernismeforvaltningen i den internationale designoffentlighed, hvorunder den moderne konvention viste sig dynamisk. *Hjemmets indretning* kan således siges at være lagt an på to funktioner. Dels det, der kan betegnes som en folkeoplysende funktion, idet det for første tredjedels vedkommende gjaldt om at udbrede fri- og myndiggørende værdier og holdninger til flest muligt, som forudsattes ikke på forhånd at have del deri. Det var det, der hidtil havde kendetegnet vejledningslitteraturen. Dels for de sidste to-tredjedels vedkommende det, der kan betegnes som forbrugervejledning, idet der var tale om service til de, der allerede delte værdier og holdninger med designerne og ønskede at udvikle dem i takt med den dagsorden, der var sat i den internationale designoffentlighed. Oplysningsprojektet blev dermed overskredet inden for rammen af *Hjemmets indretning*. Af den allerede omtalte undskyldning i forordet fremgår det også, at Finn Juhl opererede med en sådan todelt læsergruppe, og at undskyldningen først og fremmest var møttet på de allerede indviede, idet han fremsatte en forhåbning om, at man trods bogens sammenstykkede karakter alligevel kunne ”få nogle impulser til et nærmere studium af dette store område”, men at ”Den, der følger med i disse fænomener allerede, vil ikke behøve min hjælp”. Undskyldningen kan imidlertid i lige så høj grad betragtes som udslag af et ønske om at imødegå kollegiale reaktioner ved at negligere rollen som connaisseur og kändis og at negligere de momenter, som potentielt var sårbare over for beskyldninger om optagethed af det efemere eller at spille på personkult, hvilket var ideologisk sanktionerede indenfor modernismen, både for sin professionelle samvittigheds og sit rygtes skyld. Til de nye tendenser, Finn Juhl formidlede, hørte åbenplan-indretning, anvendelse af reoler som rumdelere og møblering i form af fast inventar. I og med rollen som design-connaisseur og kändis var et par afsnit også viet til detaljerede redegørelser for udstillingsindretninger, som Finn Juhl selv havde forestået, dels en prøvemøblering af en tageljighed på Bellahøj og dels et interiør på

kunstindustrimuseet i Trondheim, der skulle være ”eksponent for skandinavisk rumindretning” ved det 20. århundredes midte.

Overskridelsen slog også igennem på billedsiden. Hvor der hidtil næsten udelukkende bragtes billeder af danske produkter, med undtagelse af enkelte indslag fra de øvrige skandinaviske lande, var illustrationerne i *Hjemmets indretning* af international herkomst. Flertallet var forsat danske, men der var også mange af international oprindelse, især fra USA, Italien og Skandinavien. Bl.a. fremhævedes en Olivetti skrivemaskine som ”Et fremragende eksempel på industrial design”³²⁹.

Ud over at *Hjemmets indretning* decideret overskred vejledningslitteraturens genre med de visionære og tendensorienterede afsnit, bidrog Finn Juhl ikke i større omfang til udviklingen af de praktiske anvisninger. De råd og den vejledning, der fremsattes, lå i direkte forlængelse af forgængernes. Et enkelt nyt element tilføjedes dog. Finn Juhl opholdt sig ved de indretningsproblemer, som knyttede sig til radiogrammofonens placering, ”dette monstrum af et ”møbel”, som er blevet de fleste menneskers ””hellige” møbel”. Radiogrammofonens placering var i for høj grad lagt an på repræsentativitet med uheldige konsekvenser for indretningen som helhed. Finn Juhl betragtede i det hele taget radioen som et problematisk objekt. Formgivningen af den var modebetinget og statusorienteret, hvorfor der fremkom nye modeller hver sæson, og apparatets tekniske dele pakkedes ind i en overdimensioneret krydsfinerkasse. Han forsøgte at indgyde ”både fabrikanter, forhandlere og publikum” en mere saglig tilgang til objektets formgivning og brug ved at fremhæve brugsgenstandskarakteren: ”Vi burde vel snart have overstået forbavselsen over dette legetøjs vidunderlige egenskaber og opfatte det som en brugsgenstand på linie med en bruser og en telefon”³³⁰.

Vejledningslitteraturens fordring på moderne indretning indebar eksplicite og mere implicite opfordringer til publikum om at bryde med diverse konventioner. Til de implicite havde opløsning af dobbeltsengen hørt. Læserne opfordredes perioden igennem til at stille ægtesengene adskilte langs væggen i forlængelse af hinanden eller ved hver sin væg, fordi der derved kunne skaffes mere gulvplads, i stedet for, som sædvane var, at sengene stod ud fra væggen. At dette brugssaglige synspunkt i praksis indebar brud med en dybt rodfæstet konvention om dobbeltsengen ikke bare som en soveplads, men som selve ægtesengen, havde hidtil ikke været tematiseret. Finn Juhl opholdt sig imidlertid ved, at det brugssaglige synspunkt var problematisk og også omstridt i forhold til den herskende konvention. Han indledte sin behandling af soveværelsets indretning med den iagttagelse,

³²⁹ *Hjemmets indretning*, s. 176

³³⁰ *Ibid.* s. 40

at dobbeltsengen af de fleste mennesker opfattedes som ”den naturligste” og refererede, hvordan ”Læger har ment”, at der var tale om en fornuftig institution og funktion i og med ægtefældernes mulighed for der at få talt ud sammen i fred og ro. Heroverfor anførte han, at arkitekter hidtil havde vist stor tilbøjelighed til at afskaffe dobbeltsengen som fænomen, men at det var pga. de tvingende omstændigheder ved de almindelige fysiske rammer og ønsket om at nå til den optimale løsning. Det var ”vel mere på grund af rummenes lidenhed end som protest mod lægernes opfattelse”³³¹. Finn Juhl genfremsatte således rådet og fordrede forsat af læserne, at rationelle overvejelser og funktionssaglige argumenter med hensyn til kvadratmeter-udnyttelse måtte veje tungere end psykologiske funktioner og kulturelle konventioner.

Reformprojektets afslutning

I 1953, året efter at Finn Juhl til dels havde sat punktum for projektet ved at overskride genren, udkom *Bosætningsbogen*. Det blev den sidste udgivelse, der med det perspektiv, som har været anlagt her, kan henregnes til reformprojektet. *Bosætningsbogen* satte punktum i en anden henseende, end det var tilfældet med *Hjemmets indretning*. Når den her ikke slet og ret anskues som slutpunktet, på trods af at det er den sidste udgivelse, skyldes det, at den i det store og hele fremstod som en opdateret version af den da ti år gamle *Bogen om bosætning*, hvad titlen også indikerede. Der var igen tale om en antologi, og flere af bidragsyderne til gik også igen. Det drejer sig om Viggo Sten Møller, Lis Groes og M. K. Michaelsen, ligesom sidstnævnte igen indgik i redaktionen. Denne gang var udgiveren ikke F.D.B., men Statsradiofonien der som et udslag af sin folkeoplysende forpligtelse lod bogen indgå i sin serie af grundbøger. Undertitlen var *En grundbog for studiekredse*, og i den forbindelse var det sidste kapitel udformet som en studievejledning omfattende en litteraturliste, en række spørgsmål til de enkelte kapitler og forslag til praktiske øvelser, hvilket var det eneste nyskabende element ved udgivelsen. I og med at staten indirekte stillede sig bag projektet, måtte elementer, som kunne opfattes som propagandistiske og knyttet til bestemte interesser, nedtones. I indledningen understregede man derfor, at der kun var tale om vejledning om sagforhold og ikke smagsforhold:

”Den løftede pegefinger, der antyder at sådan og sådan skal tingene se ud, er så vidt muligt undgået. Man har ikke villet lære nogen noget udenad om, hvad der er smukt og godt eller grimt og dårligt, men først og fremmest fremhævet nogle kendsgerninger, som forhåbentlig kan hjælpe

³³¹ Ibid. s. 49

folk til selv at vurdere, når de skal træffe de mange valg, der følger med, når en bolig skal indrettes eller fornys³³²

Hvorvidt et fænomen har status af holdning eller kendsgerning er, fra regnet de naturvidenskabelige felter, et spørgsmål om samfundsmæssig og kulturel konsensusdannelse og kontekst- og tidsafhængigt. I kulturelle opbruds-, konflikt- eller konsolideringsperioder står kampen netop om, hvad der skal henregnes til kendsgerningerne, og hvad der kan udpeges som holdningsspørgsmål. For en given aktør er en væsentlig retorisk indsatsmulighed at forlene holdninger med kendsgerningsstatus. Inden for det modernistiske projekt søgte man også gennemgående at understøtte holdninger og værdier med kendsgerninger, men i varierende grad og på forskellig måde. I den tidlige fase, i *Kritisk Revy*-dagene, demonstreredes og fordredes der først og fremmest nye holdninger. Den klare målsætning var på designernes side at gøre den materielle kultur til et politisk, etisk og æstetisk kampfelt, og de fordrede forbrugernes bevidste tilslutning til denne kamp bl.a. igennem vejledningslitteraturen. I begyndelsen af 1950'erne var holdningsmomentet i tilfældet med *Bosætningsbogen* nedtonet. Det var en modernisme, som søgte hinsides holdninger og smag ved at definere grundlæggende antagelser som kendsgerninger. I afsnittet forfattet af Erik Herløw om *De små ting og daglige redskaber* forsøgte han afslutningsvis at forlene en af de modernistiske kerneværdier med kendsgerningsstatus ved med et "vi" at gøre sig til talsmand for mennesker ved det 20. århundredes midte i det hele taget, efter at have givet en indrømmelse til mere irrationelle og affektprægede forholdemåder til ældre ting: "Men da vi altid lever i dag, vil det være naturligt, at vi hovedsageligt omgiver os med ting, som taler vor egen tids sprog eller som uafhængigt af tid og sted er udtryk for det, vi forstår ved sandhed, nemlig den inderlige sammenhæng imellem brug, materiale og form"³³³. Ved siden af strategien med at foregive, at modernistiske anskuelser var hinsides holdnings- og værdispørgsmål, nedtonedes markeringen af intentioner om at gribe reformerende ind i designkredsløbet også i *Bosætningsbogen*, jævnfør ovenstående citat fra indledningen, som understregede vejledningens karakter af hjælp til den enkelte forbruger i rent brugssaglige spørgsmål.

Hvor Finn Juhl satte punktum for vejledningslitteraturens reformprojekt ved at glide over i en rolle som visionær modernismeforvalter for de indviede, sattes der i *Bosætningsbogen* punktum ved at nedtone den reformerende indstilling og holdning. Dermed må det folkeoplysende engagement i vejledningslitteraturen siges at være et

³³² Dahlsgård, Inga, M.K. Michaelsen & Viggo Sten Møller (red.): *Bosætningsbogen – En grundbog for studiekredse*, u.s., Schultz, 1953, s. 8

³³³ Ibid. s. 123

overstået kapitel. En udgivelse, der fremkom langt senere, som Gunna Eckerts *Bosætningsbogen – opslagsbog om hjemmets indretning* fra 1969 fremstod helt løsrevet fra reformbestræbelser og som en ren etikette-håndbog.

Indtil dette punkt har bestræbelsen i fremstillingen været at give overblik over forløbet i den professionelle boligvejledningslitteraturs udvikling og at fremkomme med en afgrænsning og periodisering af materialet. I de følgende afsnit fokuseres der på en række temaer og problematikker, som var gennemgående perioden igennem og af så afgørende status for det modernistiske reformprojekt, som det fremstod i den professionelle vejledningslitteratur, at det har været hensigtsmæssigt for fremstillingen at udskille dem og tildele dem selvstændig behandling i hvert sit afsnit.

Modernitet, industri og håndværk

Den professionelle boligvejledningslitteratur var perioden igennem lagt an på det langsigtede mål at befordre overgangen til industriel tilvirkning af boligudstyr og brugsgenstande. Produktionsmåden var perioden igennem præget af den langstrakte transformation fra håndværksbaseret til designbaseret produktkultur, og den håndværksprægede produktion fortsat langt fra et overstået historisk fænomen. Den modernistiske designteori havde udpeget designernes indsatsområde som bestående alene i relation til den industrielle produktion. I en situation, hvor transformationen ikke var fuldført, og designerens erhvervspraksis langt fra var entydigt industrielt betinget, fremkaldte det både en praktisk og teoretisk problematik.

I 1945 udgav Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk og Kunstindustri og Haandværkets Fællesrepræsentation i fællesskab *Møbelbogen*. Bogen var ikke en egentlig indretningsvejledning. Der var tale om en ”Samling af moderne Møbeltegninger”, som skulle ”give saavel Private som Snedkermestre, som savnede Adgang til gode Tegninger, et Materiale omfattende Tegninger af Møbler til de mest almindelige Lejlighedstyper”³³⁴. Tegningerne kunne købes ved henvendelse til en af foreningerne. I de kortfattede tekster om ”Møbler” og ”Møblering” fremsattes imidlertid flere af de modernistiske programpunkter i kondenseret form. Møblerne skulle være ”praktiske og smukke”³³⁵ og anskues ligesom ”Sportsfolkene” anskuede deres ”Redskaber”. Lette møbler skulle foretrækkes, og polstring begrænses til det minimale. Stilmøbler og modeprægede møbler skulle undgås, og materialeægthed og ubehandlet træ foretrakkes³³⁶. Ved møbleringen

³³⁴ *Møbelbogen*, Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk og Kunstindustri og Håndværkets Fællesrepræsentation, Kbh., 1945, s. 5

³³⁵ *Ibid.* s. 41

³³⁶ *Ibid.* s. 7-10

skulle især kvinder og børns behov tages i betragtning. Enkeltmøbler skulle foretrækkes frem for samlede møblelementer og møbleres langs væggene, der skulle funktionsopdeles og sørges for gulvplads, og ganglinjerne måtte overvejes³³⁷.

Bogen omfattede en kort indledning, en lang række tegninger til møbler, en kortfattet redegørelse for indretningsprincipper og fem plantegninger over eksemplariske indretninger. *Møbelbogen* er isoleret set ikke videre interessant, men set i sammenhæng med de vejledninger, der publiceredes umiddelbart forinden, samtidigt og efterfølgende, afveg den på et signifikant punkt. Industri og seriefremstilling nævntes ikke en eneste gang. På den anden side fremhævedes håndværket heller ikke. Dette ellers centrale tema blev overhovedet ikke berørt og må nærmest opfattes som bevidst undgået. Det var fuldstændig indforstået og uden fagpolitiske eller -ideologiske markeringer, at det var møbler til håndværksmæssig fremstilling, der var tale om. Det fremgik kun af, at det anbefaledes ”den Private som køber Tegninger” at være påpasselig med at gå til en ”dygtig Fagmand, der forstaar at udvælge sit Materiale og anbringe det rigtigt i Møblerne”, idet ”en Tegning kan (...) ikke vise alt”³³⁸. Man forstod således, at der tænkes på direkte kontakt mellem kunde og snedker omkring tilvirkning af et enkelt eksemplar efter tegningerne, uden møbelhandlere, grossister eller møbelfabrikanter som mellemed.

Ved at tage et massemedium som bogen i brug gjorde man det muligt for folk landet over at erhverve enkle og moderne møbler med autorisation for, at det var lødige og professionelt anerkendte, moderne, praktiske og æstetiske løsninger, der var tale om. Imens møbelfabrikanterne og møbelhandlerne på dette tidspunkt ikke var leveringsdygtige i møbler med den rette moderne profil, som det fremgik af de samtidigt publicerede boligvejledninger, der beklagede fraværet af sådanne møbler og plæderede for deres tilvejebringelse, bød en anden aktør sig således til som leveringsdygtig. Samtidig var der imidlertid tale om et ganske anderledes befattet designkredsløb, som gjorde sig gældende i fraværet af det ideelt fordrede, hvilket altså blev omgået i behørig og behændig tavshed. Ved at tilslutte sig reformbestræbelserne og det moderne program undtagen på det punkt, man i sagens natur ikke kunne honorere, demonstrerede håndværket sin fortsatte eksistensberettigelse med dette overraskende og paradoksale bud på fremadrettet modernitetshåndtering i lyset af, at håndværket en snes år tidligere var afskrevet som irrelevant og utidssvarende. I indledningen parafraseredes *Kritisk Revy* således tilsyneladende troskyldigt med en forhåbning om at bidrage til, ”at vor Tilværelse kan

³³⁷ Ibid. s. 41-51

³³⁸ Ibid. s. 5

blive let og lys³³⁹, uden at det helt centrale punkt – accept og ibrugtagning af den industrielle produktionsmåde – gav anledning til anfægtelser.

I den vejledningslitteratur, der publiceredes umiddelbart før og efter *Møbelbogen*, adresseredes det håndværksbaserede designkredsløb eksplicit, når det kom til anvisninger på beskaffenheden af det designkredsløb, man fordrede etableret som supplement til, og på længere sigt som erstatning for, det eksisterende fabriksbaserede designkredsløb.

”*Haandsnedkerne*, hvis naturlige arbejdsfelt nu er begrænset til det dyrere publikum, har vedligeholdt følingen med brugerne gennem den årlige konkurrence og udstilling – som jo ogsaa skaffer dem al mulig anerkendelse. De har herigennem kunnet skabe sunde afklarede møbeltyper og har i visse tilfælde præget udviklingen ogsaa af de billige seriemøbler.

Møbelindustrien har indenfor sin rækkevidde resultater af langt videre omfang og betydning baade økonomisk og kulturelt. Fabrikernes marked er normalt mange gange større end haandsnedkernes, og det vil i efterkrigstiden kunne udvides gennem en storstilet eksport, hvis fabrikationen planlægges rigtigt³⁴⁰

Denne positionering peger både på, at der var etableret et modernistisk designkredsløb over den økonomiske formåen, man tilskrev den primære målgruppe for reformbestrebelse, og at engagementet i håndværk og småserier hverken var at betragte som en realisering af det fordrede designkredsløb eller harmonerede med forestillingen i den designteori, man abonnerede på. Esbjørn Hiort foretog en helt tilsvarende positionering i 1947³⁴¹ og forklarede yderligere læseren, at prisforskellen på ”fine haandforarbejdede Snedkermøbler og gode seriefremstillede Møbler” ofte var ”meget betydelig”, hvilket imidlertid ikke betød, at kvaliteten af sidstnævnte var ringere, hverken formmæssigt eller med hensyn til holdbarhed, men alene beroede på, at der til snedkermøblerne anvendtes komplicerede former og konstruktioner, som var tidskrævende, og at prisforskellen ikke var betinget af ringere arbejde, men ”den hurtige Arbejdsproces³⁴²”.

³³⁹ Ibid. s. 10

³⁴⁰ *Hvilke møbler har vi brug for?* s. 6

³⁴¹ *Bo rigtigt*, s. 58

³⁴² Ibid. planche XVI & s. 59

Imellem tre designkredsløb

Ved krigens udgang opererede vejledningslitteraturens forfattere så at sige imellem tre designkredsløb. To eksisterende og et mere ideelt, som var i vente. Det drejede sig for det første om snedkermestrenes alliance med møbelarkitekterne, som med enkeltproduktioner eller mindre serier på værkstedsbasis var leveringsdygtige i møbler af moderne tilsnit og siden 1927 med snedkerlaugets årligt tilbagevendende udstillinger havde profileret sammenkædningen af designer- og snedkermesternavn i offentligheden i kraft af den omtale, begivenheden afstedkom i dagspressen. For det andet drejede det sig om møbelfabrikanterne og møbelhandlernes designkredsløb, hvis seriefremstillede stilmøblelementer markedsførtes ved brug af annoncer og møbelhandlernes udstillingsvinduer og -lokaler. For det tredje drejede det sig om et endnu ikke eksisterende, men teoretisk konciperet og i fremtiden muligt designkredsløb for masseproducerede møbler med moderne og enkle former, som distribueredes og konsumeredes på lige så rationel og funktionssaglig vis, som de blev designet. Som det hed i M. K. Michaelsens vision om dette ideelle designkredsløb: ”en god Ting taler for sig selv og behøver ingen anden Reklame end en Henvisning til, af hvem og hvor den er lavet og kan købes”³⁴³. Virkeliggørelsen af den modernistiske vision om et moderne designkredsløb baseret på industrielt tilvirkede, standardiserede, typiserede og anonymiserede genstande, hvor designer, producent, handlende og forbruger alle med en saglig tilgang udelukkende fokuserede på tingens praktiske funktionalitet og dens karakter af brugsgenstand, var ledemotivet og udgangspunktet for vurdering af samtidens faktiske og foreliggende produktion.

I perioden fra 1927 til 1953, som den behandlede boligvejledningslitteratur dækker, er det gennemgående indtryk, at de ting, hvormed de fremsatte anvisninger skulle indfries af forbrugeren, endnu ikke var tilgængelige på markedet, eller endnu ikke var det på tilfredsstillende vis eller i tilstrækkelig grad. Eneste undtagelse var Ove Boesdals to udgivelser fra mellemkrigsårene. Først og fremmest i *Hvordan skal vi bo?* fra 1931 vistes der mange konkrete og umiddelbart tilgængelige eksempler på ting, som var i handlen og kunne erhverves med henblik på at leve op til de fremsatte anvisninger. Den modernismeopfattelse, han demonstrerede her, blev imidlertid også den, som man i flere af de efterfølgende udgivelser lagde afstand til og afskrev som en misforstået eller depraveret modernismeudmøntning jævnfør redegørelsen for funkis-begrebet ovenfor. Den professionelle distancering i forhold til funkis i f.eks. *Bo bedre* understregede, at det fordrede designkredsløb ikke forelå og endnu ikke havde været realiseret på

³⁴³ *Bogen om bosætning*, s. 162

tilfredsstillende vis. I de publikationer, som kom under krigen, eller hvis tilrettelæggelse kom i stand under krigen, *Bogen om bosætning og Hvilke møbler har vi brug for?*, fremstilledes afstanden mellem det fordrede designkredsløb og det foreliggende som præget af overvældende distance. Først og fremmest ved den gennemgribende og totaliserende kritik af det foreliggende designkredsløb. Efter krigen kunne Esbjørn Hiort imidlertid ”notere en Fremgang baade paa det æstetiske og det tekniske Område”³⁴⁴ med hensyn til ”Møbelindustrien”’s frembringelser, og han gav i sine illustrationer også en længere række eksempler på møbler, som var i handlen. Samtidig måtte han dog beklage, at der fortsat foregik ”en meget stor Produktion af fabriksfremstillede Stilmøbler, der som Regel er af en ringe kunstnerisk Standard”³⁴⁵. Finn Juhl fremsatte en tilsvarende vurdering i *Hjemmets indretning*, og det samme var tilfældet i *Bosætningsbogen*³⁴⁶. Det moderne projekt, som det tegner sig set igennem boligvejledningslitteraturen over den her behandlede 25årige periode, viste en udvikling fra en situation, hvor der intet produceredes af den fornødne praktiske, konstruktive og æstetiske kvalitet, til en situation, hvor kriterierne fandt nogen gensvar på deres fordringer i det almindelige designkredsløb, i hvert fald på produktionssiden. En halv sejr kunne man påpege, men den endegyldige transformation af designkredsløbet nåede man aldrig frem til at kunne notere sig. Dertil kom, at en anden problemtype også gjorde sig gældende på forbrugssiden. Hvor Finn Juhl bifaldt udviklingen ”fra 100% renæssance for blot få år siden til et jævner, mere egnet ”funktionelt” møbeludvalg”, måtte han samtidigt beklage, at det ikke var gjort alene dermed: ”Man ser desværre ofte, at folk køber hæderlige møbler, men anbringer dem ubehjælpeligt eller ligefrem som et bevidst forsøg på at skabe ”diplomat” atmosfære i den 2 værelses”³⁴⁷.

Vejledningslitteraturen er samlet set og perioden igennem i lige så høj grad udtryk for en bestræbelse på at gøde jorden for efterspørgsel efter noget, som endnu ikke blev udbudt, som for konkret at orientere forbrugerne i en bestemt retning i forhold til, hvad der allerede var på markedet. Finn Juhl og, i *Bosætningsbogen* Erik Herløw, appellerede direkte til læserne om at efterspørge de foreskrevne genstande, så det ideelle designkredsløb kunne etableres med billiggørelse til følge³⁴⁸:

”De praktiske og smukke varer findes, men de forsvinder ofte for den utrænede købers øjne i mængden af godtkøbskram som oversvømmer

³⁴⁴ *Bo rigtigt*, s. 58

³⁴⁵ *Ibid.*, s. 58

³⁴⁶ *Hjemmets indretning* s. 6 & *Bosætningsbogen* s.53

³⁴⁷ *Hjemmets indretning* s. 6

³⁴⁸ *Hjemmets indretning* s. 61 & *Bosætningsbogen* s. 107

markedet. Kun gennem efterspørgselen får de gode ting deres chance – og kun gennem en større produktion bliver deres pris så lav, at vi alle vil få mulighed for at erhverve dem.

Det er endnu en luksus at være naturlig og foretrække det enkelt frem for det løgnagtigt pralende. Kun *De* – forbrugeren – har gennem valget af de rigtige ting magten til at ændre dette forhold³⁴⁹

Citatet er hentet fra Erik Herløws *Gode ting til hverdagsbrug*, som udkom i 1949 og lå til grund for den bøn, der blev gentaget i *Bosætningsbogen*. Dette citat er valgt, da både ræsonnementet og appellen her fremgår i mere klar og sluttet form. Selvom *Gode ting til hverdagsbrug* var både pædagogisk og reformerende anlagt, regnes den ikke til boligvejledningslitteraturen her, idet der fokuseredes på enkelte, mindre brugsgenstande, og hele møbelområdet derfor ikke indgik, hvorfor der heller ikke fremsattes råd eller vejledning om deres kombination i rum eller i boligen som sådan. *Gode ting til hverdagsbrug* fremstod på flere punkter som en opdatering af Steen Eiler Rasmussens *Britisk brugskunst* fra 1933. Omtrent halvdelen af de viste produkter var britiske, og formen var den samme, hvor karakteristikkene af de viste genstande ledte til generelle refleksioner i en kontinuerlig tekst uden afsnitsinddeling eller temaer.

Udgivelsen af *Møbelbogen* samt udpegningen af snedkermestermøblerne som udtryk for en prisværdig, men utilstrækkelig indsats i vejledningslitteraturen, vidner om, at der etableredes et designkredsløb for design med stort D, imens det ideelt fordrede og teoretisk konciperede designkredsløb udeblev i fuldendt form.

For børnene og kvindernes skyld

Ved siden af de praktiske fordele ved moderne, funktionssaglig og rationel indretning, var det perioden igennem stort set et enslydende sæt af argumenter, der mobiliseredes, når der appelleredes til medborgernes fornuft og samvittighed. Ud over de mere eller mindre udtalte moderniserings-, demokratiserings- og frigørelsesimperativer, som var gennemgående, var det helt konkret omsorgen for børnenes og kvindernes vilkår i hjemmet, der var det tilbagevendende element, som blev brugt til at give opfordringerne vægt. I *Bo bedre* og *Bogen om bosætning* viedes selvstændige og fyldige kapitler til redegørelse for boligens funktion som hjem, hvilket især ville sige som ramme om børnenes opvækst og kvindens arbejde. Fordringens ræsonnement sammenfattes udmærket i følgende passage formuleret af M. K. Michaelsen i forlængelse af et retorisk spørgsmål

³⁴⁹ Herløw, Erik: *Gode ting til hverdagsbrug*, Kbh., Det Schønberske Forlag, 1949, s. 7

om, hvad det var ”vi” burde være opmærksomme på med hensyn til udformningen af boligen, hvor ”vi” tilbragte over halvdelen af ”vor” tid, og kvinder og børn endnu mere:

”*Det er først og fremmest Børnene; var alle Hjem baseret paa at være Reder for smaafolk, er det tvivlsomt, om Diskussionen om de sociale Indikationer, Befolkningsspørgsmaal, og alt det der eksisterede. Det er jo ikke til at komme udenom, at mange Hjem er saadan indrettede, at der ikke bliver Plads til børn. (...) Efter hensynet til Børnene følger Hensynet til Moderens Arbejde (altsaa bort med de krøllede Ben overalt, hvor man sætter f. Eks. Læsningen af gode Bøger over Afstøvning af Overflødig Pynt). Ved Indretningen vil Hensynet til Børnene iøvrigt være et vigtigt Hensyn til Moderen*”³⁵⁰

En anden gennemgående overtalelsesfigur var modstillingen af indretning med henblik på daglige, praktiske og tilbagevendende gøremål og indretning lagt an på lejlighedsvis repræsentative formål; lagt an for livets almindelige udfoldelse eller øjets momentane tilfredsstillelse:

”Møblerne skal ikke være Blændværk – Rummene, de er bestemt for, er ikke en uvirkelig Scene, men ganske almindelige Hverdagsmenneskers Hjem”³⁵¹

”Den aksefaste, symmetriske møblering er naturligvis ikke uden værdi, men den hører hjemme, hvor aalet er det monumentale og formelle, og ikke det varierende, menneskelige dagligliv”³⁵²

Et argument, der efterhånden tonede ud, var hygiejneargumentet. I de to tidligste udgivelser, Ebbe Sadolins *Vor Bolig* og Ove Boesdals *Hvordan skal vi bo?*, optrådte det som selvstændig værdi, men forsvandt herefter hurtigt som sådan og på længere sigt fuldstændigt. I disse første udgivelser optrådte ”Det moderne” i øvrigt også som selvstændig værdi, hvorefter det udviklede sig til en underliggende fordring i forbindelsen med indtoget af den kontinuitetstænkning, der behandlede ovenfor. I *Bogen om bosætning* ser det ligefrem ud til, at man bevidst undgik at anprise eller karakterisere ting som moderne. De eksemplariske ting og de formgivningsprincipper, der fremhævedes,

³⁵⁰ *Bo bedre*, s. 53

³⁵¹ *Bogen om bosætning*, s. 186

³⁵² *Hvilke møbler har vi brug for?*, s. 13

omtalt konsekvent med det neutrale ”det nye”. Efterfølgende blev det igen almindeligt at omtale møbler og brugsgenstande som moderne, som en positiv kvalitet, der i nogle tilfælde tenderede til igen at optræde som selvstændiggjort værdi, som i dette citat fra indledningen til *Bo rigtigt* fra 1948: ”Den giver ikke konkrete Anvisninger paa hvordan man ”skal” bo for at være moderne, men søger ved en systematisk Gennemgang af Problemerne paa en saa let forstaaelig Maade som muligt, at gøre Rede for det moderne Syn paa disse, saaledes at den enkelte her ud fra kan finde Løsningen paa sine egne specielle Problemer”³⁵³.

Modernisme og individualitet

I en materialkultur hvor producenter, distributører og forbrugere søgte, tilvejebragte og anpriste individualisering af tingens form, og individualitet var den grundfæstede værdi, blev det prekære punkt for de modernistiske reformatorer at godtgøre, hvordan denne fordring til tingene kunne forenes med typiserede, industrielle standardvarer. Der var tre forholdemåder, som fremførtes i sammenhængende ræsonnementer eller enkeltvis. For det første fremsattes der tilbagevendende pædagogiske indføringer i standardiseringens fortrin med hensyn til at tilvejebringe kvalitetsprodukter med lavere omkostninger og følgelig lavere pris end håndværksproduktion, hvilket pristtes for den demokratisering, man forbandt med en sådan almengjort tilgængelighed³⁵⁴. Man søgte i den sammenhæng at overtale læserne om, at typiserede og standardiserede produkter både var mest tidssvarende og dermed i virkeligheden også mere æstetisk tiltalende³⁵⁵. I den forbindelse påpegedes diskrepansen mellem accept af bilen og stangtøj, hvis standardiserede fremtræden ikke gav anledning til bekymring om indskrænkning i individualitet³⁵⁶. For det andet bragte man krigen ind i fjendens lejr gennem argumentationer for og demonstrationer af, at individuelle formløsninger i stilmøbler eller modegenstande var rent overfladiske og påført grundformer, som når det kom til stykket, var akkurat lige så standardiserede og typiserede som modernistiske formløsninger³⁵⁷. Dertil kom, at de herskende indretningsprincipper kunne vises at være udtryk for den samme standardisering og konventionalisering som modernismens programmatiske standardisering og typisering³⁵⁸. Ræsonnementet og den retoriske strategi fremgår udmærket af følgende citat, som omhandler, hvordan forbrugere forvalter friheden til at vælge på markedet:

³⁵³ *Bo rigtigt*, s. XIII

³⁵⁴ se f. eks. *Hvordan skal vi bo?* s. 40-41

³⁵⁵ se f.eks. Sadolin, Ebbe: *Vor bolig - Indretning og bohavn*, p. 77-82 & *Bogen om bosætning*, s. 138

³⁵⁶ *Hjemmets indretning*, s. 16

³⁵⁷ *Bogen om bosætning*, s. 138 & *Hvordan skal vi bo?* s. 42-43

³⁵⁸ *Hjemmets indretning*, s. 16

”Den Frihed bruger nogen til at gøre sig til Slaver af ”opadløbende Renaissance” og ”helbuede Ben”, og saa kalder de sig Individualister – andre benytter sig maaske af Friheden til at omgive sig med Ting, de har Brug for – eller i hvert tilfælde Ting, der er formede saadan, at de er gode i Brug, og den slags egner sig til Standardisering og bliver derfor ogsaa standardiserede. De første kalder de sidste ensrettede. Begge Parter er ensrettede – de første, maaske uden at vide det, med Retning bagud; de sidste har Opmærksomheden vendt fremefter – det er dog kun derfra, vi kan vente det bedre, som vi alle sammen ønsker at faa størst mulig Andel i.”³⁵⁹

For det tredje var det et fast tilbagevendende og gennemgående element i vejledningslitteraturen at fremsætte anvisninger på, hvordan man kunne opnå individualitet ved kombination af standardiserede enkeltmøbler. I modsætning til hvad ovenstående citat indikerer om ”ensretning” både på modernisternes og traditionalisternes side, var den gennemgående modernistiske tanke ingeniørlig, at standardisering førte til uniformering:

”Mange føler sig dog stadig frastødt ved Tanken om at udstyre deres Hjem med seriefremstillede Møbler, idet de er bange for, at det derved skal faa et ”standardiseret” og upersonligt Præg. I Virkeligheden er der ingensomhelst Grund til at tro dette. Det er erfaringsmæssigt ikke saa meget de enkelte Møblers Udseende, som den individuelle Sammensætning af Møbler, Tekstiler, Farver, Tapeter, Billeder, Blomster og alle de mange andre Ting, som et Interiør bestaar af, der giver dette Præg. Det er den Maade Tingene placeres paa, og det Liv, der leves i Stuerne, som giver Hjemmet det personlige Præg, som alle stræber imod, og ikke Møblernes mere eller mindre originale Udførelse.”³⁶⁰

Modernismens vedblivende tilslutning til modulet, f.eks. i form af enkeltstole og byggereoler, var foranlediget af og fandt sted inden for rammen af en forhåbning om at tilvejebringe ”typer nok til en uendelig rigdom af variationer”³⁶¹. I flere tilfælde udtryktes der ligefrem tiltro til, at standardmøbler i realiteten ville resultere i højere grad af individualitet i indretningen end møblelementer, idet de kunne tilfredsstille langt mere

³⁵⁹ *Bo bedre*, s. 55-56

³⁶⁰ Hiort, Esbjørn: *Bo rigtigt*, s. 61

³⁶¹ *Hjemmets indretning*, s. 16

differentierede og også over tid mere varierede behov i hjemmene³⁶². I boligvejledningslitteraturen opfattedes og fremstilledes standardisering, frigørelse, individualitet og demokratisering som naturligt sammenhængende og som størrelser uden indbyrdes modsætninger. Hvordan alle fire størrelse tænkte inden for rækkevidde, hvis blot man afsværgede de idealer, som knyttede sig til det kommercielle designkredsløb, fremgår af følgende kritiske bemærkning rettet mod møbelhandlernes møblelementer fremsat af Philip Arctander i forbindelse med hans agitation for standardiserede enkeltmøbler: ”De har fyldt os med et sæt af stilpretentioner og overklasseambitioner, saa selv sunde og naturlige demokrater har svært ved at faa plads i stuerne til livets mangfoldighed”³⁶³.

I andre publikationssammenhænge fremkom der udtalelser fra designere, som var mindre overtydede om standardiseringens status i forhold til individ, samfund og kultur. I 1946 konstaterede Sigvard Bernadotte i indledningen til tobindsværket *Moderne dansk Boligkunst* følgende i forlængelse af en understregning af vigtigheden af personlighed og god smag i hjemindretningen:

”Der maa føres en energisk Kamp for at holde på dette, da vor Tid saa stærkt tenderer henimod Kollektivitet og Uniformering – alt skal helst foregaa efter Samlebaandssystem: færdiglavet Mad – færdiglavet Børneopdragelse – store Lejekaserner, hvor alt er nøjagtig ens. Man maa dog haabe, at dette kun er et forbigaaende Stadium, og at det individuelle atter kan faa det rette Indpas”(9)

Hvor holdningen i boligvejledningslitteraturen gennemgående var, at opnåelsen af personlig individualitet ikke var betinget af forekomsten af individuelle produkter, men lige så vel kunne fremkomme igennem personlig præget kombination af standardvarer og moduler, fremførte Sigvard Bernadotte her det modsatte synspunkt; at personlig individualitet vanskeliggjordes og led ved standardisering, og at dens udfoldelse var betinget af forekomsten af individuelle og individualiserede produkter. *Moderne dansk Boligkunst* var i sit oplæg og sin målsætning en afgørende anderledes udgivelse end vejledningslitteraturen. Der var tale om et pragtværk formet som en hyldest til de seneste 25 års ypperste frembringelser inden for de traditionelle kunstindustrielle og kunsthåndværksmæssige produktkategorier. Bogen lå således i forlængelse af den tilgang, der prægede Georg Brøchners *Skønhed i Hjemmet*, som omtaltes ovenfor, og fortsatte på

³⁶² *Hvilke møbler har vi brug for?* s. 24-26

³⁶³ *Ibid.* s. 27

den måde en repræsentationsform, som grundlagdes før det modernistiske gennembrud, hvad vægtningen af personlighed og god smag også angav. Sigvard Bernadottes jævnføring af standardisering med netop nedkæmpede politiske bevægelser som fascisme og nazisme og en fortsat frygtet som kommunismen, med betegnelser som ”Kollektivitet” og ”Uniformering”, var formodentlig et lige så slagkraftigt retorisk greb som standardiseringsfortalernes jævnføring af standardisering og demokrati.

Det bør for fuldstændighedens skyld tilføjes, at Sigvard Bernadottes standpunkt i *Moderne dansk Møbelkunst* ikke kan betragtes som et radikalt brud med eller som motiveret af et ønske om at gøre op med grundlæggende værdier og holdninger i modernismen og funktionalismen. Han bifaldt den igangværende økonomiske og sociale udjævning og med bemærkningen ”I Dag gaar en enorm Stræben imod netop at gøre de almene Ting saa gode i Smagen og saa pristilgængelige som muligt” også de modernistiske reformbestrebelse og orienteringen mod det, der i *Kritisk Revy* hed ”det sociale problem”. Samtidig advarede han dog også imod faren for ”alt for stærk Standardisering og Udjævning”. I den forbindelse kom det til en sammenligning af danske og svenske forhold på området. Sverige udmærkede sig ved at have frembragt ”kultiverede og smukke Ting for næsten ingen Penge”, men på bekostning af ”det eksklusive og det kvalitetsmæssigt højtstaaende, som skal skabe de bestaaende Kunstværker”. I Danmark derimod var ”det dyre Kvalitetsarbejde i Højsædet i nogen Grad paa Bekostning af den almindelige Standard” og var ”ret uoverkommeligt i Pris for de fleste Mennesker”. Sigvard Bernadottes bekymring for ”udjævning” var begrundet i en implicit avantgarde- og højkulturtenkning, hvormed en del af designerens rolle placeredes uden for et alment designkredsløb af industrielle, typiserede standardvarer, i modsætning til i den ortodokse modernisme: ”Thi det er dog disse Topprodukter, som skal inspirere til yderligere Forhøjelse af Niveaueu ud i Fremtiden. Mangler disse kunstneriske Forbilleder, stagnerer Udviklingen”. Han afsluttede derfor også passagen med at fremsætte en forhåbning om, at ”begge Sider” fremover måtte berige hinanden. Det lader sig ikke afgøre, om det er de to nationer specifikt eller standardiseringsbevægelsen og den eksklusive formgivning generelt der tænkes på³⁶⁴.

Distanceringen fra den ortodokse modernismes fokusering på behov, industri og standarder under henvisning til individualitetsprincippet udgjorde i en årrække en opportun mulighed for den mere artistisk indstillede eller kunsthåndværksbaserede position i formgivningsfeltet. Samtidig var det også et forsvar for et bredere virkefelt for designerne og udtryk for en bredere forståelse af designerens rolle. Det kan også anskues som et

³⁶⁴ Bernadotte, Sigvard & Johs. Lehm-Laursen (red.): *Moderne Dansk Boligkunst*, Bd. 1, Odense, Skandinavisk Bogforlag, 1946, s. 9

udtryk for et forsøg på at komme overens med det forhold, at man endnu ikke havde kunnet leve op til eller kunnet indfri rollen i den modernistiske vision om designeren som den kapacitet, der skulle katalysere en transformation af det almene designkredsløb ved at fungere som standardiseringsekspert og typiseringsarbejder - hvilket var den vision, som man i vejledningslitteraturen abonnerede kraftigt på og søgte at realisere igennem det folkeoplysende engagement. Hævdelsen af individualitetsprincippet harmonerede således også i højere grad med det forhold, at designerens kompetencer vandt indpas i møbelsnedkernes eksklusive designkredsløb for enkeltproduktioner og småserier, før der kunne opvises egentlige masseproducerede designgenstande.

Et af kapitlerne i *Moderne dansk Boligkunst* omhandlede ”Interiører” og var forfattet af arkitekt Harald From. I teksten blev ”Hovedlinierne i det moderne Interiør trukket op”, hvilket betød, at det sæt af programpunkter og overordnede råd og anvisninger, som var gennemgående i vejledningslitteraturen, også fremsattes her i komprimeret form. I forlængelse af Sigvard Bernadottes redaktionelle programerklæring understregedes det dog umiddelbart efterfølgende, at: ”selv med Overholdelse af disse Hovedlinier vil Mulighederne for at variere Interiøret efter den personlige Smag være utallige”³⁶⁵. Udsagnet og ræsonnementet er for så vidt præcis det samme som i den mere ortodokst modernistiske vejledningslitteraturs forestilling om, at individualitet og mangfoldighed kunne opnås ved kombination af standardiserede enkeltmøbler og moduler, men med ordvalget ”Interiøret” og ”personlig Smag” appelleredes der til en læsergruppe, for hvem det ikke så meget var et spørgsmål om at overvinde pladsknaphed med rationel ”indretning” eller ”bosætning”, men mere et spørgsmål om at vælge en moderne profil til hjemmet. Harald From havde efterfølgende udvalgt en række eksempler på ”Interiøret efter den personlige Smag”, med små 70 siders fotografier fra indretninger af hjem eller opstillinger på udstillinger. Den overvejende del af udstillingsinteriørerne var hentet fra Snedkerlaugets Møbeludstillinger. Dog var initiativer med seriefremstilling som F.D.B.- og Portex-møblerne også repræsenteret med flere illustrationer. Hjeminteriørerne var med en enkelt undtagelse alle angivet som værende indrettet af arkitekter eller designere. Undtagelsen var snedkermester Peder Moos’ hjem. For en ret betydelig dels vedkommende var der tale om arkitekternes eller designernes egne hjem. Det gjaldt centrale fagpersonligheder som Mogens Lassen og Finn Juhl og mere perifere som Preben Hansen og Ejnar Borg. De viste interiører var konsekvent modernistiske og adskilte sig kun på ét afgørende punkt fra de idealhjem, der skitseredes i vejledningslitteraturen, ved det, at der langt overvejende var tale om villaer med rigeligt med kvadratmeter og pejsen som en

³⁶⁵ Ibid. s. 196

nærmest obligatorisk bestanddel. Hvor designeren i vejledningslitteraturen indtog en rolle som folkeoplyser med råd og vejledning til, hvordan forbrugerne selv kunne udøve en moderne forbrugspraksis, som modsvarede den moderne designpraksis, optrådte designerne i *Moderne dansk Boligkunst* selv i rollen som udøvende forbruger, enten for sig selv eller som en del af erhvervsudøvelsen. Designerens ekspertise begrænsede sig her ikke til produktformgivning efter moderne retningslinjer, men omfattede også ekspertise i hjemliggørelse af det moderne gennem forbrug³⁶⁶.

Der var to bevægelser i *Moderne dansk Boligkunst*. Dels genoptog man som nævnt traditionen for at vise eksemplariske hjem, der kunne fungere som mål for læsernes aspiration. Dels grundlagdes traditionen for at fremstille designeren som sofistikeret og avantgardistisk forbruger og privilegeret orienteringspunkt, når det kom til at følge med i modernismens realisering og udvikling. Samtidig med at engagementet i vejledningslitteraturen ebbede ud, voksede denne publikationsform frem. I 1953 udkom således *Moderne danske hjem*, som var forfattet af Svend Erik Møller og Tyge Arnfred. Forordets første sætning godtgør, at forfatterne selv opfattede udgivelsen som udtryk for en anden form for engagement end vejledningslitteraturens: ”Dette er ikke en lærebog i boligindretning. Her er ingen løftede pegefingre, og her fortælles ikke et ord om, hvor skabet skal stå”³⁶⁷. Nødvendigheden af en sådan distancering som det allerførste tyder også på, at det sociale og velfærdsprægede engagement i vejledningslitteraturen havde udgjort den dominerende og privilegerede manifestation af designerens fremfærd i offentligheden, og at forfatterne, enten for deres samvittigheds skyld eller for at imødegå kritik fra kollegial side, selv måtte markere og reflektere, hvordan dette udspil, som var på kant med professionsideologien og den hidtidige orientering i den moderne bestræbelse, eventuelt kunne legitimeres uden at foretage et egentligt brud. Her trak de altså ligesom Sigvard Bernadotte på individualitetsprincippet med afstandtagen fra de ”løftede pegefingre”. Samtidig udviste de social bevidsthed og følsomhed ved at vedgå, at det ikke var almindelige hjem, der vistest: ”Rækken af billeder beskæftiger sig fortrinsvis med hjem, der er formet af arkitekter og kunstnere, og som måske i visse henseender vil stå som uopnåelige drømmerier for de fleste”. Svend Erik Møller og Tyge Arnfred var alligevel her så alvorligt på kollisionskurs med et kernemodernistisk dogme – fordringen på realisme og afstandtagen fra illusioner og prætentioner – at de følte sig nødsaget til at påpege en forbindelseslinje: ”Vi har uden at tabe den jævne bolig af syne og uden at søge de særlig

³⁶⁶ Guldberg, Jørn: ”Tradition, modernitet og usamtidighed – Om Børge Mogensens FDB-møbler og det modernes hjemliggørelse”, *Arbejdsrapport 1- Designstudier*, Center for Kulturstudier, Odense Universitet, 1998

³⁶⁷ Møller, Svend Erik: *Moderne danske hjem*, Kbh., Høst & Søns Forlag, 1953, s. 7

kostbare løsninger valgt fortrinsvis at vise en række mere specielle former for dansk hjemindretning”. Dernæst gav de en begrundelse for denne orientering mod det specielle i forhold til det almindelige: ”Dermed mener vi at have opnået et mere varieret og mere fremadvendt billede af det moderne danske hjem, og vi mener også, at vi derved har fået mulighed for at give læseren flere impulser og ideer til sit eget hjems indretning”. Med fremstillingen af designeren som idealiseret konsument var der taget hul på en ny rolle. Der var samtidig sat parentes omkring reformatorrollens fokusering på de store linjer. Hvor Ebbe Sadolin i 1927 henviste til andre instanser, hvis man søgte ”fikse Vink om dekorative Finesser og originale Paahit”, var det netop læsernes mulighed for at finde ”impulser og ideer” i designernes privathjem, som for Svend Erik Møller og Tyge Arnfred motiverede og legitimerede bogen.

”Boligpornografi” versus ”Nolfimøbler, Staalsenge og Raaglasborde”

Den professionelle boligvejledningslitteratur er i det foregående blevet gennemgået med henblik på at afdække og kortlægge, hvordan man over for forbrugerne reflekterede og fremførte hensigten om at intervenere i den foreliggende produktkultur og tilvejebringe en reform. Der har alene været tale om at læse vejledningslitteraturen med henblik på at konstatere, hvordan designkredsløbet tog sig ud for designerne, som det manifesterer sig i denne særlige kildetype. Hensigten har ikke været at rekonstruere det designhistoriske forløb fra 1920’ernes slutning til 1950’ernes midte eller at bidrage til nuanceringen af beskrivelsen deraf. Ambitionen har udelukkende været at udforske, hvordan designprofessionen definerede og reflekterede sin rolle som aktør i produktkulturen og samfundet som helhed i den periode, den var engageret i boligvejledningslitteraturen.

Studiet er således ikke her forsøgt sammenkædet – men kan naturligvis senere eller af andre sammenkædes – med designhistoriske begivenhedsrækker og udviklingslinjer i perioden. Det kan betragtes som en oplagt kilde til en sådan sammenkædning. Vejledningslitteraturens direkte reception i form af anmeldelser er derfor heller ikke søgt afdækket, ligesom der heller ikke er gjort forsøg på at fremdrage kilder, som kunne belyse den bredere reception blandt den tiltænkte læserskare. Spørgsmålet om vejledningslitteraturens umiddelbare effekt på boligkulturen har således heller ikke spillet nogen rolle.

Interessen har her samlet sig om at skildre designernes velfærdsengagement med boligvejledningslitteraturen som udtryk for et intenderet kulturelt brud med den foreliggende produktkultur. Denne oplysningsmæssige reformbestræbelse var således én måde, hvorpå designerne søgte at virkeliggøre den kulturelle intervention over for det

kommercielle designkredsløb, som den modernistiske designideologi fordrede. Al den stund at receptionen af boligvejledningslitteraturen i den bredere offentlighed ikke er blevet afdækket, er det vanskeligt at anskueliggøre overbevisende, hvor radikalt designernes forsøg på at almengøre modernismen brød med og udfordrede den kulturelle og kommercielle konsensus om tingenes funktion, form, betydning og æstetik. For at råde nogen bod på dette forhold skal der her kort redegøres for en episode, som kan bidrage til at illustrere interventionens radikale og konfliktprægede karakter. Samtidig viser den, at designprofessionen ikke var den eneste aktørgruppe i produktkulturen, som formidlede værdier, holdninger og forestillinger om den ideale boligindretning.

I 1944 publicerede Uge-journalen *Tidens Kvinder Smukke Hjem i Danmark og Udlandet – Møbelstilarterne gennem tiderne* redigeret af S. A. Arboe og Gunhild Gantzel. Bogen formede sig som en stilhistorisk oversigt, ”en let Gennemgang af Møbelkunstens Historie”³⁶⁸, der anskueliggjordes med fotos og illustrationer fra diverse nationale samlinger som ”De danske Kongers kronologiske Samlinger paa Rosenborg” og Nationalmuseet. Dertil kom et righoldigt billedmateriale fra primært danske, men også enkelte udenlandske hjem, hvis interiører *Tidens Kvinder* tidligere havde bragt boligreportager fra, samt billeder fra udenlandske møbeludstillinger, overvejende franske, men også amerikanske og hollandske. Desuden var der et afsnit med ”Gode ideer” og ”Kælderen – Husets aktuelle Rum”. Det var krigssituationen, som havde aktualiseret kælderen som beskyttelsesrum, hvorfor man forsøgte ”under beskedne eller mere overdaadige Former at hygge”, hvilket især havde ført til, at ”Husets Bar” havde fundet sin plads der³⁶⁹. Der afsluttedes med et afsnit om ”Feminine Soveværelser”, der eksempelvis viste en ”overdaadig Hvilesofa”, der anpristes som ”Et meget smukt Møbel til et luksuøst Soveværelse”³⁷⁰. I teksterne, der ledsagede billederne fra boligreportagerne, blev der udførligt redegjort for de enkelte interiørelementers stil, materialer, farver og proveniens. Møblerne angaves for langt den overvejende dels vedkommende at være antikviteter, der anpristes med superlativer som ”ægte”, ”original”, ”sjælden” og ”unikum”. Desuden angav man i forbindelse med hvert enkelt billede ejerens navn og sociale status. Der var fortrinsvis tale om adelige, direktører og grossererere med indslag af ”Overretssagførere”, læger, tandlæger og videnskabsfolk samt enkelte kunstnere, som ”Hattekunstneren Svend Gravesen”. Sigtet med bogen angaves at være underholdende såvel som pædagogisk: ”Vi haaber, at Værket maa tjene til Støtte og Inspiration for det Publikum, der søger gode Ideer

³⁶⁸ Arboe, S.A. & Gunhild Gantzel (red.): *Smukke hjem i Danmark og Udlandet - Møbelstilarterne gennem tiderne*, Kbh., Ugejournalen *Tidens Kvinder*, 1944, (forord)

³⁶⁹ *Ibid.* s. 84

³⁷⁰ *Ibid.* (u.s.)

til Indretning af egne Hjem, og at Bogen saaledes ikke blot skaffer Læseren nogle fornøjelige – men ogsaa lærerige Timer”³⁷¹.

Smukke Hjem i Danmark og Udlandet – Møbelstilarterne gennem tiderne udgjorde i sit sigte omtrent antitesen til målsætningerne i det modernistiske, professionelle designpædagogiske projekt med sin utilslørede appel til nyfikenhed over for samfundets højstatusgruppers private hjem, sin fokusering på tingens fremtræden og stilistiske status og forkærligheden for det unikke og eksklusive, som var kvaliteter, især antikviteter eller ting med en velkendt proveniens kunne fremvise. Bent Salicaths anmeldelse i *A5 – meningsblad for unge arkitekter* var således også stærkt kritisk³⁷². Under overskriften ”Bosætningspornografi” gik han i rette med de holdninger og værdier, han fandt, at bogen repræsenterede, og jævnførte den med den pornografi, der betragtedes som et forkasteligt og anstødeligt kulturelt fænomen inden for horisonten af den borgerlige kulturopfattelse, som han tillagde bogen:

”Det at gengive og omtale disse hjem paa en æggende maade, at vise et straalende skummelt kamininteriør, der vækker drifter og længsler hos ubefæstede medborgere, saa de selv fantaserer videre og faar aandenød af ophidselse og hedt begær efter selv at opleve og selv at eje noget tilsvarende, det er en form for bosætningspornografi, der faar de kulørte hefter til at virke som sobre dynevaar i sammenligning med disse ophidsende artikler. ”Cocktail” og ”Mordet i badeværelset” er sikkert betydelig mindre farlig for folkesundheden”³⁷³

Desuden sammenkædedes bogen med Ludvig Nordströms *Lort-Sverige* fra 1938, der skildrede de elendige boligforhold for de fattige svenskere. *Smukke Hjem i Danmark og Udlandet – Møbelstilarterne gennem tiderne* skildrede ifølge Bent Salicath tilsvarende puvre forhold. Blot ”stik imod forfatterens hensigt” og med omvendt fortegn i Danmarks overklasse, hvor ”man overraskes over, at møget og simpelheden er saa udbredt, som de talende billeder og den prangende tekst her oplyser”. Bent Salicath gik herefter i rette med den forældede og konventionelle dannelsesforestilling, han fandt udtrykt i bogen og profilerede derigennem den tidssvarende og autentiske dannelsesopfattelse, han tillagde sit eget synspunkt. De skildrede interiører ”smasker i stilarter” og var ”præget af sanseløs drukkenskab i antikviteter” og ”viser med tydelighed, at en almen kunstnerisk dannelse i

³⁷¹ Ibid. (forord)

³⁷² Salicath, Bent: ”Bosætningspornografi”, *A5*, 2. årg., Nr. 5, 1944, s. 10-12

³⁷³ Ibid. s. 12

hvert fald i ”Tidens Kvinder”s bekendtskabskreds er en fiktion”, og ”I stedet for den kunstneriske dannelse, man ikke har, benytter man en tillært manér, der hedder *smagfuldhed*”. Der redegjordes ikke nærmere for den kunstneriske dannelse, der savnedes, og som man besad, hvis man ikke var ”helt afstumpede over for det i kulturen, der kommer til udtryk i ting, i form og i farve”. Den antydedes kun svagt med en analogisering til arbejdsredskaber, hvor ”Det naturlige tilhørsforhold til tingene, som f.eks. fiskeren har overfor sin medestang, skovhuggeren overfor sin økse” som det eneste eksempel markerede, at fokusering på praktisk brugsværdi opfattedes som den eneste adækvate og legitime forholdemåde i relation til ting og følgelig som den rette moderne, dannede opfattelse.

Den kategorisk afvisende anmeldelse vakte opmærksomhed i dagspressen. I et senere nummer af *A5* refererede og kommenterede Bent Salicath nogle af de bemærkninger, der var fremkommet i den anledning³⁷⁴. Han gengav ingen af de tilslutninger til synspunktet, der skulle være fremkommet, men man må slutte, at de lå til ”venstre for midten”, idet dem, han kommenterede på, angaves at være af ”moderat konservativ” eller ”konservativ” observans, hvorved vi står over for de politisk-kulturelle frontdannelser i boligspørgsmålet. Den borgerlige presse gik i rette med arkitektens modernistiske og funktionalistiske kritik og fordømte den som utilstedelig ud fra den begrundelse, at hjemmets indretning var en privat sag, og at ”*om smag kan der ikke diskuteres*”. I Nakskov Tidende hed det:

”Det er virkelig Synd, at disse pæne Mennesker skal generes saa groft af dette unge Menneske, hvis store Haab det er at faa ryddet godt op i hele Herligheden, saa den kan blive erstattet med en god Gang Nolfimøbler, Staalsenge og Raaglasborde, der aabenbart efter Arkitektens Mening rummer en mere sand Forbindelse med Nutiden”

Bent Salicath argumenterede i sin kommentar for det synspunkt, at indretning var at anskue som et kulturelt felt, som indebar ret og pligt til offentlig kritik helt på linje med andre kulturelle felter som litteratur og kunst, hvor kritik i form af anmeldelser og dermed fremførelse af holdninger til smag var almindelig og fuldstændig institutionaliseret. Bent Salicath forbeholdt sig ret til at udøve en lignende kritikerfunktion på indretningsområdet, især i tilfælde hvor eksklusive hjem offentliggjordes som forbillede for den øvrige befolkning.

³⁷⁴ Salicath, Bent: ”Den stolte last”, *A5*, 2. årg., Nr. 7, 1944, s. 35-36

Som slutbemærkningen i citatet ovenfor også viser, synes en væsentlig anstødssten i modreaktionen at have været Bent Salicaths tilslutning til modernismen og opfattelsen og fremførelsen af den som eneste adækvate forholdemåde. Opfattelsen afvistes som privat og postuleret, og det anførtes, at moderniteten ikke nødvendigvis indebar modernisme i formspørgsmål:

”Vi andre fylder vore Lejligheder med mørke Renæssancemøbler og hygger os dejligt i dem foran en aaben Pejs, hvis det passer os. Og saa er vi mindst lige saa meget med Tiden som Hr. Salicath”

Designernes professionelle bud på praktisk og æstetisk håndtering af moderniteten brød tilsyneladende med rodfæstede materialkulturelle forestillinger, værdier og praksisser, som håndterede moderniteten med dekorativ eller historicistisk produktformgivning og tilførte nye produkter den repræsentativitet, stil, historicitet og hjemlighed, som de i sagens natur ikke besad i streng autentisk forstand.

Modernistisk boligvejledningslitteratur i Sverige

Det danske engagement i boligvejledningslitteratur fra designinstitutionens side løb parallelt med lignende bestræbelser i Sverige. Der var også flere direkte forbindelseslinjer. Som nævnt tidligere var den boligundersøgelse, som lå til grund for *Hvilke møbler har vi brug for?*, inspireret af forudgående svenske undersøgelser. Der benyttedes også i flere tilfælde svensk illustrationsmateriale i de danske publikationer. Den svenske idehistoriker Maria Göransdotter har med en række artikler afdækket og analyseret de svenske reformbestræbelser i relation til modernisering af hjemmet, som den manifesteredes i ”heminredningslitteratur” i perioden fra 1930 til 1960, med hovedvægt på 1940’erne. Sammenfattende karakteriseres denne type boligvejledningslitteratur således:

”Syftet med denna hemreformatoriska stråvan var at genom upplysning till god smak och rationell heminredning åstadkomma en modernisering av såväl de svenska hemmen som av samhället i stort”³⁷⁵

Maria Göransdotter konstaterer, at der efter det funktionalistiske gennembrud med Stockholmsudstillingen i 1930 lå et dybere socialt engagement til grund for synet på formgivning og arkitektur. Hun parafraserer det funktionalistiske ræsonnement, som førte

³⁷⁵ Göransdotter, Maria: ”Ting , tecken, text – Om semiotik och smakfostran”, Brenna, Brita & Karen Marie Fjelstad (red.): *Kollektive identiteter, ting og betydninger*, Oslo, 1997, s. 49

til engagementet i boligvejledningslitteratur på følgende vis: Der var ikke kun tale om at forandre møbler og bygninger, men at omskabe hele kulturen. Drømmen var at skabe et demokratisk og klasseløst samfund, hvor alle medborgere havde den samme sociale forudsætning. Når hjemmet blev så vigtigt, skyldtes det, at modernisering af individet betragtedes som forudsætning for demokratisering og modernisering af samfundet, og moderne og demokratiske mennesker kunne kun udspringe af moderne og demokratiske hjem³⁷⁶. Affiniteterne imellem dette svenske ræsonnement og det, der fremstod i *Kritisk Revy*, er indlysende. Med den målsætning at vejlede forbrugerne i retning af at indtage denne aktive medborgerrolle, blev det pædagogiske projekt at få dem til at lægge rationelle overvejelser om tingenes formålstjenlighed og tidssvarende status til grund for boligindretningen³⁷⁷. Begrebet ”behov” indtog en central stilling i oplysningsbestræbelserne. Et gennemgående tema var, at folk ikke kendte til deres eget bedste, deres ”egentlige behov”, og derfor indrettede og opførte sig på fejlagtig vis i hjemmet³⁷⁸. Oplysningsstrategien blev at bevidstgøre forbrugerne om, hvad de virkelig havde brug for, frem for det de troede de behøvede eller ønskede, hvorfor det understregedes over for læserne, at ”*sättet att bo inte i första hand är en estetisk utan en praktisk fråga*”³⁷⁹. Gennem bevidstgørelse tænkte forbrugerne at blive i stand til at frigøre sig fra det overleverede sæt af normer for boligindretning, som undersøgelser viste, afstedkom et ensartet møbleringsmønster og anvendelse af stort set ens møbeltyper³⁸⁰. I brochuren *Bosättning* fra 1944 angav man eksplicit, at den var udarbejdet ud fra en overbevisning om, at: ”det klasslösa hemmet, demokratiens hemtyp, endast kan formas i en större frihet från konventionella och traditionsbundna vanföreställningar genom ett enklare och naturligare bohagsbestånd och ökade kunskaper om ändamålsenlighet och kvalitet”³⁸¹. Kritikken af herskende boligkonventioner rettedes konkret mod skikken med at indrette sig med et ”finrum” udstyret med et ”garnityr” og uden faste sovepladser. ”Möbelgarnityret” bestod som regel af sovesofa, spisebord med stole, sekretær, skænk og eventuelt lænestol. Det var udført i mørkt træ med de samme dekorationer på hver enkelt møbeldel og erhvervedes som et samlet sæt³⁸². I modsætning hertil anskueliggjordes det i

³⁷⁶ Göransdotter, Maria: ”Smakfostran och heminredning. Om estetiska diskurser och bildning till bättre boende i Sverige 1930-1955”, Söderberg, Johan & Lars Magnusson (red.): *Kultur och konsumtion i Norden 1750-1950*, Helsingfors, 1997, s. 255

³⁷⁷ ”Ting”, tecken, text – Om semiotik och smakfostran”, s. 51

³⁷⁸ ”Smakfostran och heminredning. Om estetiska diskurser och bildning till bättre boende i Sverige 1930-1955”, s. 269

³⁷⁹ Göransdotter, Maria: ”Möbleringsfrågan: Om synen på heminredning i 1930- och 1940-talens bostadsvaneundersökningar”, *Svensk Historisk Tidskrift*, Nr. 3, 1999, s. 462

³⁸⁰ Ibid. s. 456-457

³⁸¹ Ibid. s. 467

³⁸² Ibid. s. 453-454

vejledningslitteraturen, hvordan man kunne funktionsopdele boligen med soverum, ”vardagsrum” og køkken uden soveplads. ”Möbelgarnityret” ansås som den væsentligste hindring for hjemmets modernisering og som det eklatante udtryk for usamtidigheden i boligindretningen. I forlængelse heraf konstaterer Maria Göransdotter, at fremtiden og samtiden smeltede sammen i den funktionalistiske forståelse af det moderne. På den ene side var moderniteten allerede en kendsgerning, fremtiden var nået. På den anden side var der fortsat meget at forandre, inden samfundet og menneskene havde indhentet moderniteten³⁸³.

Maria Göransdotter beskriver, hvordan den funktionalistiske boligvejledningslitteratur lå i forlængelse af en noget ældre oplysningstradition. Forskellige reformbevægelser havde siden århundredeskiftet med udstillinger og publikationer propageret for bedre hjem og den gode smag. Man anså det fysiske miljø som afgørende for den enkeltes moralske udvikling, og bedre hjem skulle derfor føre til samfundsmæssig stabilitet og fysisk og moralsk sundhed. Oplysningsarbejdet skulle lære folk at skabe et smukt og hyggeligt hjem³⁸⁴. De centrale begreber var skønhed, trivsel, enkelhed og ægthed. Eksempelvis bar Ellen Keys propagandaskrift fra 1899 titlen *Skönhet för alla*. Ved indgangen til 1920’erne indtrådte en drejning i funktionalistisk retning. I Svenska Slöjdföreningens første propagandaskrift, *Vackrare vardagsvara* forfattet af Gregor Paulsson i 1919, sluttedes der an til Ellen Keys ideer, samtidig med at der fordredes moderne formsprog, og at tingenes funktion skulle bestemme formgivningen. De centrale begreber blev sandhed og hensigtsmæssighed, og spørgsmålet om smag tænkte at bero på sund fornuft og forståelse for sammenhængen mellem form og funktion³⁸⁵. Den funktionalistiske propaganda for god smag og rigtig indretning fremførtes i 1930’erne og 1940’erne og kulminerede i 1944, hvorefter ovennævnte brochure *Bosättning* efter vedholdende bestræbelser fra Slöjdföreningens side obligatorisk uddeltes til ansøgere til bosætningslån³⁸⁶. Mod slutningen af 1950’erne begyndte henvisningerne til den gode smag som en forudsætning for skabelsen af smukke hjem og rationelle konsumenter at forsvinde, og oplysningsvirksomheden tog form af ren forbrugeroplysning i statsligt regi³⁸⁷.

Maria Göransdotter sporer i øvrigt i boligvejledningslitteraturen sammenstødet mellem en ”folkelig estetisk kod” og den ”funktionalistisk-estetiska koden”. Den omfattende kampagne resulterede i, at funktionel indretning kom på mode i

³⁸³ Ibid. s. 470

³⁸⁴ ”Smakfostran och heminredning. Om estetiska diskurser och bildning till bättre boende i Sverige 1930-1955”, s. 257-258

³⁸⁵ Ibid. s. 258-259

³⁸⁶ Ibid. s. 266

³⁸⁷ Ibid. s. 268 & 259

1940'erne, men det var hovedsageligt de stilistiske elementer, som møbler i lyse træsorter og mindre overdådig indretning, der slog an, imens den traditionelle og folkelige skik for møblernes placering og indretning med ”finrum” fortsat gjorde sig stærkt gældende³⁸⁸.

Maria Göransdotter forklarer kort, hvordan den konstaterede moderniseringsiver fra møbel- og indretningsarkitekternes side kan anskues som et forsøg på at etablere sig selv som eksperter i boligindretning og formgivning inden for rammen af en overordnet professionaliseringsbestræbelse, men det kommer ikke til nogen udfoldet analyse³⁸⁹.

Modernistisk boligvejledningslitteratur i England og Tyskland

Engagement i boligvejledning fra designprofessionens side er ikke et isoleret skandinavisk fænomen. I Storbritannien var det også et centralt element i den offentlige profilering af moderne design før, under og umiddelbart efter Anden Verdenskrig³⁹⁰. I 1937 publiceredes *The Working-Class Home - Its Furnishing and Equipment*. Bogen var en regeringsrapport udarbejdet af Council for Art and Industry, men omfattede også sektioner med instruktive illustrationer. I introduktionen, som var forfattet af Frank Pick, skitseredes forbrugerens situation, akkurat som i samtidige skandinaviske kilder, som et valg mellem uforenelige modsætninger; ”mere appearance” over for ”inherent qualities of material and workmanship”, ”surface decoration” over for ”good proportion” og ”idle display” over for ”functional utility”³⁹¹. Der var tale om en plaidoyer for uornamenteret enkelhed og fornuft i møbler og indretning. Efter krigen publicerede Council of Industrial Design, som var en fortsættelse af Council for Art and Industry, også en længere række indretningsvejledninger under titler som *Furnishing to Fit the Family*, *Buying for Your Home: Furnishing Fabrics* og *How to Buy for Your Kitchen*³⁹². Her fremførtes centrale modernistiske indretningsideer som møblering med enkeltmøbler, modul- og byggemøbler og flerfunktionel udnyttelse af møbleringens enkelte dele som forbilledlige, samtidig med at praksissen med at møblere med ”suites”, sofasæt, spisestuesæt og soveværelsessæt, kritiseredes, hvilket er helt parallelt med den svenske kritik af garnityrmøbler og den danske kritik af møblelementer³⁹³. En del af den britiske vejledningslitteratur publiceredes i

³⁸⁸ ”Ting , tecken, text – Om semiotik och smakfostran”, s. 60-61

³⁸⁹ ”Møbleringsfrågan: Om synen på heminredning i 1930- och 1940-talens bostadsvaneundersökningar”, s. 469

³⁹⁰ Woodham, Jonathan M.: *The Industrial Designer and the Public*, London, Pembridge Press, 1983

³⁹¹ *The Working Class Home – Its Furnishing and Equipment*, Council for Art and Industry, London, 1937, s. 7

³⁹² Morley, Christine: ”Homemakers and design advice in the postwar period”, Tim Putnam & Charlotte Newton (eds.): *Household Choices*, London, Futures, 1990, s. 97

³⁹³ Ibid. s. 92

forbindelse med stort anlagte udstillinger, som både skulle stimulere industrien og den almindelige smag, som f.eks. Britain Can Make It i 1946. I forbindelse hermed blev der foretaget undersøgelser af publikums holdninger af opinionsinstituttet Mass Observation. Designhistorikeren Christine Morley sammenholdt i 1990 data fra Mass Observation-rapporterne, en række arbejderfamiliers erindringer om boligetablering i perioden og vejledningslitteraturen og konstaterede en betydelig afstand imellem designavantgardens og det almindelige publikums holdninger og værdier, der bl.a. kunne tilbageføres til divergerende og rodfæstede kulturelle præferencer, som var betinget af de to grupperingers forskellige sociale ophav³⁹⁴. Ud over at den kulturelle distance mellem modernisternes ideale fordringer og den almindelige hverdagsæstetik gjorde det til en nærmest uoverstigelig udfordring at følge anvisningerne, var det også ofte en praktisk umulighed. De anviste designgenstande var kun vanskeligt kommercielt tilgængelige. Vareknapheden oven på krigen gjorde det besværligt overhovedet at skaffe møbler og udstyr, og valg af farve og design forelå som regel slet ikke som en mulighed. Når man fik adgang til at anskaffe sig boligudstyr skete det desuden igennem lokale forretninger, som til fulde forstod at imødekomme de præferencer, som var dikteret af økonomisk formåen og familiære praksisser³⁹⁵. Man kan sige, at de modernistiske reformbestræbelser og moderniseringsiveren brød med, men også kom til kort over for, den kulturelle og kommercielle konsensus om tingenes form, funktion og betydning. Vi har ikke undersøgelser til rådighed i Danmark svarende til de britiske, som Mass Observation foretog, og vi kender ikke på samme måde den danske smag, men der er ingen grund til at antage, at den professionelle vejledning ikke på samme vis har tørnet sammen med hverdagsæstetikken hos store dele af befolkningen, som episoden med Bent Salicaths anmeldelse af *Smukke Hjem i Danmark og Udlandet* i 1994 indikerede.

I Storbritannien satte de modernistiske reformbestræbelser imidlertid alligevel rammen for den samlede britiske materialkulturelle diskurs. I de råd og den vejledning, som mindre doktrinære og mere pragmatiske aktørpositioner, som Daily Mails årlige Ideal Home-udstillinger, var der tydelig genklang af de modernistiske programpunkter³⁹⁶. I et nyere og større forskningsprojekt om møbleringsråd og indretningsvejledning i britisk etikettelitteratur i perioden fra 1920 til 1970 er det ligeledes vist, hvordan modernistiske ideer efterhånden gjorde sig gældende, men langt mere adstadigt og på grundlag af andre motiver end dem, reformbevægelsen i udgangspunktet fordrede. Etikettelitteraturen

³⁹⁴ Ibid. s. 90 & 96

³⁹⁵ Ibid. s. 91

³⁹⁶ Ryan, Deborah S.: *The Ideal Home: Through the 20th Century - Daily Mail - Ideal Home Exhibition*, London, Hazar Publishing Ltd., 1997

karakteriseres af designhistorikeren Grace Lees-Maffei som en populær og kommerciel genre, der afspejler en læserskares behov og ønsker, i modsætning til organisationer som Council of Industrial Design, der var statsfinansierede og havde til hensigt at propagandere fra en overordnet og autoritær position. Hun konstaterer, at den statsstøttede vejledningslitteratur overvejende var udarbejdet af én social gruppe for en anden, hvilket resulterede i en afgrundsdyb afstand imellem det, der opstilledes som ideal, og det, flertallet oplevede som inden for deres rækkevidde. Etikettelitteraturen, der ligger til grund for undersøgelsen, var derimod lagt an på et bredt massepublikum og ikke tiltænkt ”avantgardeforbrugere”, hvilket benyttes som betegnelse for personer eller grupper, der accepterer innovationer forud for flertallet af forbrugere. Etikettelitteratur udarbejdedes af de, som besad en bestemt form for viden, for dem, der opfattede sig selv som værende i en position, hvor de havde brug for denne viden, hvorfor relationen mellem forfatter og læser kendetegnedes ved social aspiration. Det forhold, at der i etikettelitteraturen indgik bestræbelser fra forfatternes side på at overbevise læserne om de fordele, de kunne drage af en modernistisk æstetik i deres hjem, får Grace Lees-Maffei til at fremsætte den formodning, at modernismen efterhånden fik status af et middelklasseideal, som de der gerne ville tilhøre middelklassen, eller de som netop havde opnået middelklassestatus, higede efter³⁹⁷. Det gennemgående tema i etikettelitteraturen var således, hvordan man kom overens med og drog fordel af modernismen og harmoniserede tradition og modernitet. Efterhånden som det modernistiske paradigme kom i kommerciel cirkulation bl.a. i etikettelitteraturen, fik det ikke bare klassespecifik karakter, som middelklassetilknytningen implicerer, men kom også til at fungere som statusmarkør:

”Modern design was recommended to etiquette readers as contributing new ideals to the comfort of a social setting: flexibility, youth, practicality, thrift, hygiene, economy of space, fashionability and stylistic longevity. Crucially, however, modern design was also credited with carrying the traditional etiquette ideals of dignity, luxury and comfort, pointing to a new aesthetic of status”³⁹⁸

Grace Lees-Maffeis analyse af den kommercielle etikettelitteraturs boligvejledning viser således, hvordan den klasseløshed og brugssaglighed, som den moderne bevægelse forudsatte uafvendeligt ville følge på egalitær og funktionel indstillet formgivning og enkle

³⁹⁷ Lees-Maffei, Grace: “From Service to Self-Service – Advice Literature as Design Discourse, 1920-1970”, *Journal of Design History*, Vol. 14, Nr. 3, 2001, s. 188-190

³⁹⁸ *ibid.* s. 204

og ærlige designgenstande, ikke indfriedes, men tvært imod antog netop de afskyede sociale og identitetsmæssige funktioner, efterhånden som modernistiske produkter vandt indpas i materialkulturen. Forbruget af modernismens udedemonstrative designgenstande blev demonstrativt og de ”klasseløse” objekter fik statusgivende effekt.

I Tyskland publiceredes der også en længere række boligvejledninger af modernistisk ophav og observans, hvis karakteristika er helt i tråd med de her behandlede skandinaviske og britiske eksempler. Det gælder Wilhelm Lotzs *Wie richte ich meine Wohnung ein?: Modern, gut, mit welchen Kosten?* fra 1930 og Werner Gräffs *Zweckmässiges Wohnen für jedes Einkommen* fra 1931. Der er, så vidt det har kunnet konstateres, ikke forsket i denne tyske boligvejledningslitteratur.

Professionelle idealer, designpædagogik og designpraksis

Tilvejebringelsen af en moderne og velfærdspræget produktkultur indebar på designernes side, at der ved siden af selve produktformgivningen også udøvedes et kulturelt oplysningsarbejde over for forbrugerne for at mobilisere dem for og indgyde dem de holdninger, værdier og den forbrugspraksis, som projektets succes var betinget af. I boligvejledningslitteraturen anskueliggjordes det for forbrugerne, hvordan de i lighed med designerne kunne bryde med rodfæstede kulturelle praksisser og idealer for hjemmets indretning og den herskende kommercielle og kulturelle konsensus om tingenes funktion, symbolik og æstetik. Med dette velfærdsengagement indløste designerne den modernistiske fordring om at bryde med og intervenere i den foreliggende kommercielle produktkultur. Teoretiske og idealistiske holdninger, værdier og forestillinger, som var konciperet inden for rammen af designinstitutionen og havde konstitueret en fag- og professionsspecifik designkultur, søgtes derved almengjort. Boligvejledningslitteraturen udgør dermed en særlig designdiskursform, som i kraft af den direkte henvendelse til forbrugerne og den deraf følgende pædagogiserende form i særlig grad gør det muligt at udskille professionelle forestillinger, værdier og holdninger. Samtidig udgjorde boligvejledningslitteraturen et mobiliseringsforsøg med henblik på at opnå en alliance med forbrugerne i bestræbelsen på at overtale producenterne og de handlende om både design og rationelle, informerede forbrugsformer som de attraktive og uafvendelige civilisatoriske udviklingsretninger for det 20. århundredes produktkultur.

Perioden igennem viste det sig vanskeligt at udpege konkrete genstande, som egnede sig for den nye boligkulturs idealer og praksis og var almindeligt tilgængelige på markedet. Blikket og forhåbningen i den professionelle boligvejledningslitteratur var i høj grad rettet mod en fremtidig idealsituation, som endnu ikke forelå eller kunne

materialiseres i tilstrækkelig grad, men som ville indfinde sig, hvis forbrugerne sluttede op om designerne og skabte den fornødne efterspørgsel, så den nye og bedre boligkultur, der lå som et uindløst potentiale i de eksisterende produktionsformer og distributionsmuligheder, kunne realiseres.

Boligvejledningslitteraturen manifesterede først og fremmest professionelle forestillinger og idealer og vidner kun på en meget indirekte måde om designs faktiske samfundsmæssige og kulturelle funktion i perioden. Det kan dog udledes, at designernes erhvervsmæssige hverdagspraksis i den foreliggende produktkultur må have udfoldet på mindre ideel vis og må have været mere pragmatisk anlagt, end det kom til udtryk på diskursivt niveau i vejledningslitteraturen. Dette karakteristika ved boligvejledningslitteraturen, hævdes det her, er samtidig et generelt træk ved designdiskursen i det hele taget i det 20. århundrede. Designdiskursen betragtes først og fremmest som et rum, hvor der gøres honnør for og demonstreres professionelle idealforestillinger og fremtidsvisioner, hvis korrespondance med hverdagspraksissens rådende forhold er stærkt begrænset.

Kapitel 6

Dansk materialkultur efter designinterventionen

Indledning

Velfærdsengagementet i tilknytning til dansk design udmøntedes, som vi så i det foregående kapitel, i en række reforminitiativer, som tog sigte på at transformere den materielle kultur. Dette kapitel vil forsøge at redegøre for de langsigtede konsekvenser af designernes velfærdsengagement. Der sammenstykkedes derfor et billede af den danske materielkultur, som den tog sig ud ved udgangen af det 20. århundrede, bl.a. ved inddragelse af en række empiriske studier af boligindretning.

Klaus Rifbjerg på indkøb med svigerfar

I 1997 bidrog forfatteren Klaus Rifbjerg til en række design-essays, som publiceredes på hjemmesiden design.dk. Essayet med titlen *Tyngdens lethed* tog, som genren foreskriver, subjektivt afsæt i en privat tildragelse; erhvervelsen af ”to Wegner-senge (ekstraførlængede), et Wegner-spisebord med hollandsk udtræk og to plader og dertil fire Wegner-spisebordsstole” i forbindelse med forfatterens første bosætning i foråret 1955. Herefter udviklede essayet sig som en ode til den gennemførte kvalitet i dansk design, hvis ting ”er ordentligt lavede og oven i købet er pæne (hvilket er to sider af samme sag)”, men især til ”de store”, som sammenhængen lod forstå, var de kendte designere fra perioden og ”den garanterede funktionalisme i de klassiske danske møbler”. Erhvervelsen af møblerne og den første direkte præsentation for et udvalg af møbler af ”Wegner, Mogensen, Finn Juhl, Børge Jørgensen og Poul Kjærholm” i en møbelforretning på Frederiksberg, som han hidtil kun havde haft lejlighed til at beundre på distancen ”i forretningens vindue og i avisen og tidsskrifterne”, står tilbage i Klaus Rifbjergs erindring som mere end en simpel købshandling. Det oplevedes ”som selv at være med i en bevægelse eller et gennembrud”. For forfatteren blev der således tale om en generationsspecifik erfaring. Den generation, ”der blev voksende i den danske møbelrenaisances periode, og sågar dens børn er formet for livet”. Renaissancebetegnelsen benyttedes af forfatteren, fordi der både var tale om et gennembrud og en retablering af forbindelselinjer til det forgangne, hvilket for

”møbelarkitekturen”s vedkommende bestod i den klare forudsætning i en ”veletableret håndværkertradition, der har sikret en høj kvalitet igennem århundreder”. Gennembruddet for håndværkertraditionen så forfatteren som en udløber af dels opgangstiderne – ”efter års indespærring og smalhans måtte noget nyt dukke op” – og dels samtidens stærke tro på demokratiet, som resulterede i ”en instinktiv fornemmelse af, at hvis god vilje og fantasi kombineres, kan næsten alt lade sig gøre”. Desuden så han det som et udtryk for og et udslag af den særlige forståelse for ”sammenhængen mellem ånds- og håndarbejde, kunst og håndværk”, som blev tilskrevet så forskelligartede kulturelle og politiske bevægelser som grundtvigianisme, socialdemokrati og kulturradikalisme. Klaus Rifbjerg gav udtryk for en oplevelse af sammensmeltning mellem mennesker og ting, personlig identitet og fysiske entiteter: ”Vi giftede os ikke blot med hinanden, men også med Wegner og Mogensen og de andre, sådan var det jo, det kan ikke være anderledes, man er hvad man omgiver sig med og hvad man sidder og sover i”. I kraft af den kvalitet, det håndværk og den ånd, som møblerne besad, afstedkom erhvervelsen og tilegnelsen af dem som brugsgenstande og den deraf følgende sammensmeltning en følelse af etisk og æstetisk elevation; ”de ting, vi ikke kan undvære og som gør os til smukkere og bedre mennesker, når vi bruger dem”.

Når der for Klaus Rifbjerg blev tale om en generationsspecifik erfaring skyldtes det, at møbelrenæssancen i 1950’erne samtidig var en kulmination. Den efterfølgende periode karakteriseredes som en udvikling, hvorunder ”det gedigne generelt afløses af billig tant og nürnbergerkram”. Møbelrenæssancen indrammedes yderligere dels af den forudgående periodes ”løvefødder og gesvejsninger”, dels geografisk, idet forfatteren angav at have ”levet for længe forskellige steder”, hvor man ”af profithensyn eller fordi man ikke har tradition (...) spiser folk af med svindel, stole der braser sammen, håndtag som falder af, fliser der revner, skuffer som ikke kan åbnes, døre der slår sig”. Møbelrenæssancen tildelte både en provisorisk og ophøjet status. Essayet igennem modstilledes ”den garanterede funktionalisme i de klassiske danske møbler”, den ”funktionelle elegance” og ”ordentlig kvalitet” med generelle udfald mod det, der nedsættende betegnedes som ”sprinkelværk”, ”dårlig smag”, ”dårligt håndværk” og ”grimt makværk”. Til denne inferiøre modpol henregnedes IKEA som det eneste konkrete eksempel. Klaus Rifbjerg søgte et par steder at negligere og annullere den konsekvente og stærkt kritiske afstandtagen fra alt andet end møbelrenæssancens brugsgenstande, f. eks. ved at anvende fraser, der normalt tages i brug for at tage brodden af en potentielt fornærmende udtalelse, som ”Jeg skal være den sidste til at brokke mig over ... ” og ”Ikke et ondt ord om ... ”. Hyldestens retorik betød imidlertid, at der i essayet ikke udpegedes

nogen mellemposition. Indtrykket var, at der ikke fandtes noget alternativ imellem møbelklassikernes ypperlige kvalitet og det argeste bras.

Forfatteren fik både demonstreret, at møbelklassikerne besad en undtagelsesvis høj funktionel og æstetisk kvalitet i forhold til det, der almindeligvis var tilfældet, og at det undtagelsesvis var almindeligt i hans private hjem. Essayet var naturligvis ikke lagt an på selvhævdelse eller -promovering, eller blot og bar blær. Alligevel er det et sjældent godt eksempel på distinktionens sociale funktion, som Pierre Bourdieu analyserede den i *La Distinction* fra 1979. Rifbjergs anprisning, som udelukkende var en anprisning af tingenes funktionalitet og æstetik, i kontrast til ting i øvrigt, adresserede netop ikke genstandenes sociale symbolik eksplicit. Klassifikation og smagsmæssig dømmekraft, som Klaus Rifbjerg udviste ved klart, konsekvent og kategorisk at sætte møbelklassikerne i en kategori for sig, er alligevel at betragte som en social handling fra sociologens eller kulturanalytikerens iagttagerposition, idet ”Taste classifies, and it classifies the classifier”³⁹⁹. Pierre Bourdieu spillede med denne konstatering på en dobbelthed ved ordet *klassifikation*, så det både refererede til aktørernes smagsmæssige klassifikation af genstande og kulturprodukter i deres hverdagsomgivelser, og sammenkædningen af smag og social klasse fra iagttagerssynspunktet, hvor det viste sig, at smagsmæssige præferencer varierede i overensstemmelse med variation i socialt tilhørsforhold. For Bourdieus teori om smag fik det den konsekvens, at selvom deltageren eventuelt vil benægte, at hendes eller hans smagspræferencer handler om noget som helst andet, end hvad hun eller han holder af og kan lide, så handler markering af smagsmæssige præferencer i sidste ende om markering af sociale forskelle fra iagttagerens synspunkt. Når det er sådan, er det fordi, man samtidig kunne konstatere, at smagens område er ”the area par excellence of the denial of the social”⁴⁰⁰. I hverdagspraksis opfattes smag som noget, der ikke refererer til andet end sig selv. Bevidste eller strategiske forsøg på social distinktion sanktioneres således i reglen. Kun ”ægte” eller ”oprigtige” smagsdomme accepteres som legitime. Klaus Rifbjerg vogtede sig også for direkte at adressere møbelklassikernes sociale symbolik i essayet. Møblernes symbolske og sociale profil angaves ikke direkte som en kvalitet ved eller motivation i forhold erhvervelsen af dem fra forfatterens side. Deres produktion og konsumtion tematiseredes udelukkende som et udslag af og en dedikation til suveræn praktisk funktionalitet og ekstraordinære æstetiske kontemplationsmuligheder. Beretningen rummede alligevel oplysninger, som godtgjorde, at økonomisk formåen af et vist – højt – niveau og social distinktion i forlængelse heraf

³⁹⁹ Bourdieu, Pierre: *Distinction - A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979), London, Routledge, 1984, s. 6

⁴⁰⁰ Ibid. s. 11

faktisk også knyttede sig til konsumtionen af møbelrenæssancens møbler. Det fortælles, hvordan indgangen til det, der skulle blive et langt liv med ”møbelklassikere”, kom i stand i kraft af den tilkommende hustrus medgift, som svigerfaderen forudseende og langvarigt havde lagt til side til. Ved svigerfaderens ”overraskende assistance” grundlagdes bosætningen med udstyr, som det unge par ”aldrig selv ville have haft råd til at købe”. De tilsluttedes med andre ord, lidt over egen økonomisk formåen, et eksklusivt designkredsløb, hvor snedkerfremstilling, massivt træ og designersignaturer kombineredes og ikke bare afstedkom høj bytteværdi, men også høj symbolsk værdi. Efter de første Wegner-møbler kom der, efterhånden som boligen voksede, flere designermøbler til; ”Kjærholms marmorbord, Børge Mogensens topersoners lædersofa, hans runde bord suppleret med ting af Bruno Matsson og Aalto”. Til den første erhvervelse knyttede sig en ydmyg følelse af at være ”højt privilegerede”, men også ”noget der mindede om chauvinistisk stolthed”, vedgik forfatteren ærligt, men tog dog samtidigt afstand fra en sådan forholdemåde, såvel i almindelighed som i relation til brugsgenstande, med en understregning af, at det måske var den eneste gang i hans liv, han havde følt sådan. Indrømmelsen tjente til at demonstrere, at når det kom til møbelklassikerne, var sådanne motiver illegitime og irrelevante, idet den eleverede status udelukkende var beroende på funktionelle og æstetiske kriterier. I resten af det lange samliv med møbelklassikere har det udelukkende været den praktiske funktionalitet og muligheden for æstetisk velbehag ved tingenes form, som har været rådende, måtte man slutte. Forfatteren beseglede her som forbruger pagten med designerne om, at når det kommer til designobjekter, er socialsymbolikken elimineret og irrelevant, idet der her er tale om en exceptionel og alternativ genstandskategori, hvor høj funktionel og æstetisk kvalitet alene råder i en eleveret sfære. Både i formgivnings- og forbrugspraksis beror velfærdsdesign på fortrængning og fornægtelse af socialsymbolik og tingenes varestatus.

Det er naturligtvis nødvendigt at anføre alle mulige forbehold med hensyn til at benytte erindringer om en forbrugshandling, der er nedfældet 40 år senere, og det endda i en symbolsk kilde, som dette essay vel må henregnes til, som grundlag for at drage konklusioner om forbrugspraksis anno 1955. Essayet synes i høj grad præget af – og bidrog til – den kulturelle og kommercielle popularisering af designklassiker-fænomenet og den designerhype, som brød igennem i 1990’erne og tog fart op mod årtusindeskiftet. Sammenkædningen af håndværk, demokrati og designernavne har formodentlig ikke spillet den store rolle på købstidspunktet. Disse betydninger var helt eksplicit en erindret konstruktion og efterrationalisering, som forfatteren foretog for at indfange de større bevægelser, der var på færde i den isolerede enkelthandling. Det synes alligevel rimeligt at

påpege, at vi i forfatterens erindring ser konturerne af en anden forbrugspraksis omkring modernistiske møbler end den, der forudsattes i modernistisk designteori og søgtes tilvejebragt gennem designpædagogiske tiltag som f.eks. boligvejledningslitteratur. Klaus Rifbjergs sammenkædning af designernavne, håndværk, ekstraordinær funktionel kvalitet og æstetisk elevation – og social distinktion, må det være tilladt at tilføje med Bourdieu og forfatterens egen bemærkning om chauvinistisk stolthed i erindring – står i kontrast til modernismens teori om anonyme industrielt tilvirkede standardvarer af høj kvalitet, enhedskultur og demokrati og fordringen på informeret, rationel og saglig montering af boligen med standardvarer. I det foregående afsnit redegjordes der for den forbrugsform, som man fra designernes side ideelt set forestillede sig, skulle udspille sig med og omkring de møbler, de designede. I kontrast hertil står Klaus Rifbjergs beretning, hvor kendte designere fremhævedes som virtuose designkoryfæer, hvis signatur forlenede snedkermestermøbler med ekstraordinær distinktionsværdi. Her skal det igen fremhæves, at forvaltningen af modernistisk formgivning og design i 1990'erne i form af ophøjelse af genstande til klassikere og kanonisering af mere fremtrædende og kendte designere kan tænkes i betydelig grad at have spillet ind på forfatterens rekonstruktion af forbrugshandlingen og det tilknyttede betydningskompleks. Essayet godtgør imidlertid fortsat, at både formgivere og forbrugere af modernismen både i udgangspunktet og i det lange løb kom til at agere i et andet kredsløb og på en anden måde end den, man forestillede sig og foreskrev i designteorien og de populariserende boligvejledninger.

Den funktionelle skandinaviske stil

Der er ikke foretaget undersøgelser i dansk sammenhæng med det formål at konstatere, hvordan modernismens ”klasseløse” genstande efterhånden klassificeredes i takt med, at de kom i spil i designkredsløbet. Ved en kombination af forskellige kildetyper vil det formodentlig være muligt at rekonstruere, hvordan folk klassificerede hinanden med ”klasseløse” ting i 1930'erne, 40'erne og 50'erne, efterhånden som modernistisk design vandt nogen indpas. Her vil der imidlertid i stedet blive fokuseret på langtidsvirkningen af klassifikationen af de ”klasseløse” ting, som den kan konstateres på grundlag af etnologiske data indsamlet langt senere.

I 1989 publiceredes *Boligform og livsstil*, der bragte de seneste etnologiske boligundersøgelser med udgangspunkt i større og mindre museers indsamlingsarbejde sammen og gjorde dem tilgængelige i formidlet og samlet form. Undersøgelserne byggede på feltarbejder, som spændte fra 1976 til 1988, og var led i en bestræbelse på at opdatere den empiriske viden om danskernes boligforhold i det 20. århundrede. Et forskningsfelt der

hidtil ikke havde været taget op, idet år 1900 helt frem til 1956 var øvre kronologisk grænse for museumsrelevant periode. Der blev lagt vægt på at dokumentere og reflektere sociale og kulturelle forholds indflydelse på de fremkomne resultater⁴⁰¹. En del af materialet havde forinden indgået i genudgivelsen af *Dagligliv i Danmark*, som udkom i 1988.

I disse undersøgelser kan man konstatere gennemslaget af designernes reformbestrebelse, som de aftegnede sig i materielkulturens holdninger, værdier og praksis 40 år efter, at interventionsaktiviteterne kulminerede umiddelbart efter Anden Verdenskrig. Undersøgelserne, der fremlagdes, viste et tydeligt, men også socialt og kulturelt afgrænset gennemslag af de modernistiske holdninger, værdier og praksisser, som fortrinsvis havde vundet indpas i middelklassen – og mere specifikt endnu, fortrinsvist blandt akademikere i en sådan grad, at man kunne tilskrive det ”den (ud)dannelsesprivilegerede middelklasse”⁴⁰².

I 1973 foretog Birgitte Kragh en undersøgelse blandt 13 familier i Tingbjerg, et etagebyggeri med over 2000 lejligheder i Brønshøj opført i perioden 1956-70. Halvdelen af de undersøgte familier repræsenterede ufaglærte arbejdere og den anden halvdel middelklassen. Retningslinjer for fordeling af funktioner i boligen og indretningen samlede sig i et hovedmønster, der stort set prægede alle familier⁴⁰³. I detaljerne fandtes der imidlertid variationer, som varierede i overensstemmelse med klasses tilhørsforhold⁴⁰⁴. I middelklassefamilierne var der lagt større vægt på at tildele børnene selvstændig plads og råderum end i arbejderfamilierne, ligesom der i højere grad var lagt vægt på at udstyre den enkelte, både voksne og børn, med en særlig arbejdsplads. I middelklassefamilierne blev der med hensyn til møblerne lagt vægt på et personligt præg, og møblerne anskaffedes typisk gradvist. Arbejderfamilierne derimod opererede inden for en mere snæver og fast konvention og havde oftere erhvervet møblerne som sæt. Repræsentative krav var også mest udtalte blandt arbejderfamilierne, og stuen blev i højere grad holdt ude af daglig brug, fordi det betød mere for dem, at stuen var fin. Det var således også udtalt, at ”både møbler og pynt skal i høj grad give indtryk af velstand”, og man var mere tilbøjelige til at forny udstyret i takt med modeudviklingen, hvorimod det for middelklassefamilierne var ”mindre vigtigt at demonstrere velstand ved nyanskaffelser”⁴⁰⁵. Sammenligner man denne

⁴⁰¹ Hvidberg, Ena o.a. (red.): *Boliform og livsstil, Arv og eje*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 8 & 9

⁴⁰² Hvidberg, Ena: ”Boligen betragtet som et tegnkompleks”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boliform og livsstil, Arv og eje*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 23

⁴⁰³ Kragh, Birgitte: ”Tingbjerg”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boliform og livsstil, Arv og eje*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 193

⁴⁰⁴ Ibid. s. 203

⁴⁰⁵ Ibid. s.198

etnografiske redegørelse for arbejdernes praksis og værdier først i 1970'erne med designreformatorenes skildring af boligpraksis før, under og efter krigen, er karakteristikkene stort set sammenfaldende, hvorimod middelklassefamilierne i højere grad havde været i stand til at indfri den ideale praksis, der skitseredes i vejledningslitteraturen.

Hvor Birgitte Kraghs undersøgelse dokumenterede indretningspraksis og de dermed forbundne værdier og holdninger og viste variationer i genstandsudvalget, med middelklassefamilierne som de der havde flere bøger, reproduktioner af værker af anerkendte kunstnere og politiske plakater, gav den imidlertid kun i meget begrænset omfang indtryk af, hvordan klasseforskellen viste sig i de fysiske genstandes form, konstruktion og finish. Dette aspekt var imidlertid inddraget i den undersøgelse, Ena Hvidbergs foretog i 1978, hvor 24 familier deltog. Heraf boede de 12 i et etagekompleks fra 1960'erne, og de 8 i et gårdhusmiljø fra 1970'erne. I etagekomplekset var der social spredning fra arbejdere til akademikere, imens alle mændene i gårdhusmiljøet var højere uddannede, og kvinderne her havde mellemlange uddannelser. Desuden indgik 4 "hushold" med tilknytning til Christiania eller studentermiljøet i undersøgelsen. Denne disposition var foretaget med henblik på at konstatere, i hvilken grad ungdomsoprøret havde afstedkommet et nyt "symbolsystem"⁴⁰⁶. Her fastslog Ena Hvidberg, at "den skandinaviske funktionelle stil med hensyn til møbelvalg og brug af naturmaterialer og lyse farver" havde status af gruppesymbol for gruppen af højtuddannede og mellemuddannede middelklassefamilier⁴⁰⁷. Betegnelsen "den skandinaviske funktionelle stil" var tydeligvis forskerens deskriptive konstruktion, om end det ikke fremgik eksplicit. Det er gennemgående et problem ved Ena Hvidbergs fremstilling, at forskellen på deltagerperspektivet og iagttagerperspektivet er svagt markeret, så man som læser bliver i tvivl om, i hvilket omfang de beskrevne fænomener indgik i undersøgelsesgenstandens diskurs og praksis eller var fremkommet i forbindelse med forskerens analyse. Eksempelvis står det åbent, om anførelsestegnene i følgende citat hidrørte fra informanternes eventuelle forsøg på at nedtone eller distancere sig fra normativiteten i deres tilkendegivelser eller fra forskerens markering af, at sådanne absolutte og værdiladede hierarkiseringer ikke kan understøttes fra et kulturteoretisk og -analytisk perspektiv: "Den stærke vægt på den "rigtige" smag, der skulle signalere de "rigtige" holdninger, havde sin bagside, intolerancen over for folk med en anden, "dårlig" smag"⁴⁰⁸. Konstateringen godtgør desuagtet fortsat, at designprodukter af modernistisk tilsnit med vægt på materialeægtighed og lige dele industri og håndværk især konsumeredes blandt

⁴⁰⁶ "Boligen betragtet som et tegnkompleks", s. 18

⁴⁰⁷ Ibid. s. 23

⁴⁰⁸ Ibid. s. 23

middelklassens øvre uddannede lag ved udgangen af 1970'erne, og ud over at fungere som praktiske nyttegenstande og som fokus for æstetisk kontemplation også indgik i symbolske distanceringer og identifikationer imellem socialt betingede grupperinger. Et forhold der også understøttedes af, at meddelere fra arbejderklassen, når de blev forelagt billeder af forskellige hjem og bedt om at kommentere dem, i forbindelse med arkitekternes hjem, som Ena Hvidberg karakteriserede som repræsentanter for ”de veluddannede, kulturradikales såkaldt gode smag”, associerede til ”et helt bibliotek”, ”en sygehuskantine” og opfattede dem som ”sterile”⁴⁰⁹.

Små 10 år senere, i 1987, forestod Ena Hvidberg igen en boligundersøgelse. Denne gang indgik 8 familier med eget hus i et parcelhusområde i en københavnsk forstad. Informanterne grupperedes denne gang ikke i socialklasser. Klasseterminologien spillede ingen rolle i tilrettelæggelsen af undersøgelsen og kun en underordnet rolle i fremstillingen af den. Undersøgelsen blev foretaget for Nationalmuseet, og formålet var at undersøge, ”om det af Thomas Højrup udformede livsformsbegreb kunne danne udgangspunkt for en socio-kulturel inddeling af boligen og dens indretning”⁴¹⁰. Familierne var således i stedet udvalgt som repræsentanter for de tre vigtigste livsformer i livsforms-klassifikationen, lønarbejderlivsformen, karrierelivsformen og de selvstændiges livsform⁴¹¹. Thomas Højrup's livsformsbegreb er begrebslogisk konstrueret på grundlag af en analyse af samfundsformationen, hvor det forudsættes, at de forskellige produktionsmåder indebærer en række forskellige eksistensbetingelser, som igen sætter rammen for forskellige livsformer. Livsformsbegrebet implicerer således, at en social position om ikke fuldstændig determinerer, så i hvert fald indebærer en betydelig kausal virkning på den kulturelle orientering i den tilknyttede livsform.

Ena Hvidberg konstaterede i sin undersøgelse forekomsten af tre forskellige boligstile, den folkelige stil, den funktionelle skandinaviske boligstil og det klassiske engelske stilideal. Hun anførte, at disse ”3 hovedboligstile” dækkede ”et meget stort udsnit af den danske befolknings måde at indrette sig på”⁴¹². I den forbindelse havde hun udeladt højborgerskabets boligstil og varianter af avantgarde-boligstile, der blev tilskrevet en stildannende funktion i forhold til de undersøgte boligstile⁴¹³. Ena Hvidberg konkluderede, at de fremdragne boligstile ikke optrådte og varierede entydigt i forhold til forskelle med

⁴⁰⁹ Ibid. s. 26

⁴¹⁰ Hvidberg, Ena: ”Livsform-livsstil-boligstil”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil, Arv og eje*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 205

⁴¹¹ Højrup, Thomas: ”Begrebet livsform - En formspecificerende analysemetode anvendt på nutidige vesteuropæiske samfund”, *Fortid og Nutid*, Vol. 31, 1984, s. 194-218

⁴¹² Ibid. s. 206

⁴¹³ Ibid. s. 206

hensyn til de forskellige livsformer⁴¹⁴. Inden for den selvstændige livsform optrådte både den folkelige stil og det klassiske engelske stilideal. For de mindre selvstændige erhvervsdrivendes vedkommende, som f.eks. landmænd og småhandlende, var det fortrinsvis den folkelige stil, man indrettede sig med, mens større selvstændige erhvervsdrivende, f.eks. folk med egen privat fremstillingsvirksomhed, i højere grad indrettede sig i overensstemmelse med det klassiske engelske stilideal, hvor forbilledet hentedes i højborgerskabets indretning. Lønarbejderlivsformen kunne fortrinsvis sammenkædes med den folkelige boligstil, men en af de meddelere, der i fremstillingen af undersøgelsen blev fremhævet som repræsentant for den funktionelle skandinaviske boligstil, måtte tilskrives lønarbejderlivsformen⁴¹⁵. Inden for karrierelivsformen kunne der også udpeges eksempler på anvendelse af både den funktionelle skandinaviske stil og det klassiske engelske stilideal⁴¹⁶. Da der således kunne påvises flere forskellige livsstile inden for hver livsform, anbefalede Ena Hvidberg i fremtidig undersøgelse at inddrage faktorer som ”opvækstmiljø, traditioner, livsstilsideal samt uddannelse”⁴¹⁷. I forbindelse med redegørelsen for den funktionelle skandinaviske boligstil greb hun tilbage til resultaterne fra 1978-undersøgelsen og socialklasse-terminologien ved at kæde den funktionelle skandinaviske stil sammen med ”dannelsesprivilegiet” og ”en bredere middelklassegruppe”, som fulgte ”Arkitektstil-idealene”, om ikke slavisk, så dog med ret betydelige indskrænkninger af valgfriheden til følge⁴¹⁸. Og senere, hvor hun kort redegjorde for tre æstetiseringsprincipper, som knyttede sig til boligstilen: regelmæssighed- og ordensprincippet for den folkelige stils vedkommende, symmetriprincippet for det klassiske engelske stilideals vedkommende og endelig opstillingsprincippet for den funktionelle skandinaviske stils vedkommende, tillagdes sidstnævnte princip, den større værdi kreativitet som oftest tillagdes i ”den akademiske livsform”, hvilket altså var en kategori Ena Hvidberg konstruerede i denne sammenhæng⁴¹⁹. I det hele taget understøttede undersøgelsen de konklusioner fra 1978-undersøgelsen, som sammenkædede uddannelseskapital med konsumtion af den funktionelle traditions designgenstande, og viste at et væsentligt indslag i praktisering af boligstilen bestod i at betegne de enkelte genstande gennem angivelse af designernavne⁴²⁰.

⁴¹⁴ ”Boligen betragtet som et tegnkompleks”, s. 31

⁴¹⁵ ”Livsform-livsstil-boligstil”, s. 215

⁴¹⁶ Ibid. s. 215 & s. 216-221

⁴¹⁷ ”Boligen betragtet som et tegnkompleks”, s. 31

⁴¹⁸ ”Livsform-livsstil-boligstil”, s. 216

⁴¹⁹ Ibid. s. 223

⁴²⁰ Ibid. s. 212-215

Ena Hvidberg beskrev også, hvordan modestrømninger påvirkede alle tre stile, men i langt højere grad den folkelige stil end det klassiske engelske stilideal og den funktionelle skandinaviske boligstil, som med deres henholdsvis modernistiske og historicistiske indretning og genstandsudvalg udviste moderesistens og kun indoptog enkelte mere tidstypiske genstande⁴²¹. Desuden optrådte det uformelle som en værdi i tilknytning til den funktionelle boligstil, hvorimod begge de andre stile lagde vægt på repræsentativitet. Igen godtgjorde undersøgelsen fra 1987, at det boligideal, der demonstreredes i vejledningslitteraturen, fortrinsvis var realiseret blandt middelklassens øvre uddannede lag, imens den boligpraksis, man søgte at komme til livs i forlængelse af en modernistisk forståelse, optrådte i ”overlevet” form i det klassiske engelske stilideal i kredse med tilknytning til erhvervslivet, som f.eks. ejere eller ledere, imens arbejderne fortsat viste sig ”udleveret” til modesvingninger og uhensigtsmæssige boligkonventioner.

Skolelærerstilen

I 1996 publiceredes rapporten *Boligdrømme – Hjemme hos 90'ernes 25-30 årige*, som var udarbejdet af det etnologiske forskningscenter Kimming på grundlag af en undersøgelse foretaget samme år for Dansk Boligråd. Den var finansieret af en række store møbelkæder og Møbelhandlernes Centralforening. I undersøgelsen indgik 25 husstande i hovedstadsområdet og provinsen. Den bestod i kvalitative interviews og fotoregistrering. Undersøgelsen lå præcis et halvt århundrede efter udgivelsen af *Hvilke møbler har vi brug for?*. Også denne gang var hensigten med undersøgelsen at fastslå udviklingens sandsynlige retning i den nærmeste fremtid. Denne gang var det dog ikke reformivrige arkitekter, der forestod opgaven, men antropolog Kirsten Marie Raahauge, og ambitionen var ikke at fastslå meddelernes behov, men begrænsede sig til at fastslå de unges værdier og ønsker. De anskuedes så at sige udelukkende som overladt til, eller forudsattes som myndige i, forbrugerrollen. Uden det præskriptive element var der tale om præcis den type forbrugerundersøgelse, som Philip Arctander i sin tid distancerede sig fra. I redegørelsen for undersøgelsen specificeredes det, at der var tale om en ”antropologisk forbrugerundersøgelse”⁴²². Det kom dog ikke til nogen refleksion af begreber og metoder, ligesom resultaternes konsekvenser for antropologiens forståelse af kulturelle og sociale forhold heller ikke berørtes. Disse begreber indgik end ikke i rapporten. ”Antropologisk” var i denne sammenhæng formodentlig blot en angivelse af den særlige undersøgelsesform, som bestod i kvalitative interviews foretaget i ”felten”. Selvom der ikke var tale om

⁴²¹ ibid. s. 206

⁴²² Raahauge, Kirsten Marie: *Boligdrøm - Hjemme hos 90'ernes 25-35 årige*, Kbh., Kimming/Møbelhandlernes Centralorganisation, 1996, s. 35

forskning, og rapportens fremstilling ikke reflekteredes i forhold til de ovenfor behandlede boligundersøgelser, rummer den alligevel en række interessante resultater, som kan bidrage yderligere til forståelsen af og kendskabet til konsekvenserne af designprofessionens intervention i den materielle kultur i det 20. århundrede.

Den samlede meddelelgruppens ide om hjemmet viste sig i undersøgelsen at være formuleret omkring ”hygge”. Alle de unge havde ”hygge” som italesat værdi og sigtede mod en forestilling om ”hygge” med deres indretning⁴²³. Dernæst delte de en forestilling om ”det funktionelle hjem”, der havde karakter af en dominerende norm, som så ”det smagfulde hjem som et funktionelt og enkelt hjem”. Kirsten Marie Raahauge beskrev, hvordan denne forestilling kom til udtryk, når de unge blev bedt om at beskrive det ideale hjem, og konkluderede derfor, at det funktionelle hjem havde status af ”god smag” og ”rigtig indretning”⁴²⁴. Undersøgelsen viste imidlertid stor forskel med hensyn til, dels hvordan man realiserede forestillingen om hygge, dels i hvilket omfang man forsøgte at leve op til forestillingen om det funktionelle og enkle hjem med sin indretning. Meddelelerne var blevet forelagt billeder af forskellige former for interiørs og møbler og bedt om at kommentere på dem. Derigennem viste der sig en række distinktioner. Kirsten Marie Raahauge omtalte disse som ”spejlinger” og ”billeder”, der gjorde det muligt at udskille og gruppere meddelelerne i fire grupper. Med hensyn til hygge fandt man inden for hver gruppe kun sin egen måde at gestalte den på virkelig hyggelig, imens hygge netop var den savnede kvalitet ved de andre gruppers indretning⁴²⁵. Med hensyn til ”det funktionelle hjem”, der af alle grupper identificeredes som det offentligt accepterede ideal, var det kun en enkelt gruppe og et mindretal, der også anerkendte og forsøgte at realisere deres hjem i overensstemmelse med denne forestilling, mens de øvrige grupper i forskellig grad distancerede sig fra den⁴²⁶. Gruppen, der identificerede sig positivt med ”det funktionelle hjem”, betegnede Kirsten Marie Raahauge som ”de bevidste”. Grupperne kategoriseredes i øvrigt som ”traditionalisterne”, ”de fine” og ”de avantgardistiske”⁴²⁷. Kategorierne var tilsyneladende deskriptive konstruktioner udarbejdet af Raahauge for at organisere materialet⁴²⁸. Kirsten Marie Raahauge anførte ikke noget forlæg for systematisering, men der var tydeligvis tale om den almindelige praksis inden for undersøgelser af forbrugeradfærd med at systematisere dataene i fire grupperinger i et todimensionelt værdisystem omkring oppositionerne ”openness to change” versus ”resistance to change”

⁴²³ Ibid. s. 5

⁴²⁴ Ibid. s. 9

⁴²⁵ Ibid. s. 9

⁴²⁶ Ibid. s. 8 & 9

⁴²⁷ Ibid. s. 7-8

⁴²⁸ Ibid. s. 7

og ”ethics” versus ”hedonism”, eller ”inner directedness” versus ”outer directedness”, som det er tilfældet i det amerikanske VALS og det europæiske RISC værdisystem. I Skandinavien er det blevet kutyme at formulere oppositionerne som ”moderne” versus ”traditionel” og ”individuel” versus ”kollektiv”⁴²⁹. Kategorierne syntes at hidrøre fra forskerens bestræbelse på at betegne de udskilte grupperinger med en analytisk klassifikation, der udtrykte den selvforståelse eller forholdemåde, som betingede den ensartede praksis, der gjorde det muligt at udskille dem som gruppe. Kategorierne var således ikke klassifikationer, som meddelelerne klassificerede hinanden med.

”Traditionalisterne” fremstod på grundlag af Raahauges karakteristik på nogle punkter som en realisering af den modernistiske vision om funktionssaglig indretning og uformelle værdier. De tillagde det ingen betydning, hvordan andre opfattede deres hjem, og et væsentligt kriterium var, at det var praktisk og funktionelt, hvorfor man lagde vægt på overflader, der var lette at holde rene. Stil eller stilistisk sammenhæng imellem genstandene spillede ingen rolle, hvorimod man lagde vægt på, at møbler var gedigent lavet og nemme at holde pæne. Boligen var lagt an på ”det daglige liv i den uforanderlige hverdag”, som Raahauge sammenfattende formulerede det. På andre punkter udviste de imidlertid værdier og en praksis, som fremstod som en fortsættelse af de forholdemåder, designreformatorerne især søgte at komme til livs. Man lagde således vægt på at have både ”møbler og nipsgenstande en masse”⁴³⁰.

”De fine” lagde vægt på de ydre rammer, som tillagdes en bevidst repræsentativ funktion. Raahauge fandt ligefrem, at denne gruppes hjem grundlæggende var udformet med henblik på at ”vise sig frem over for andre”. For denne gruppe var det således et krav, at hjemmet både fremstod elegant i kraft af, at tingene var nøje afstemte og harmonerede med hinanden i en helhed, og som noget særligt i kraft af et tilstræbt personligt præg, f.eks. igennem små personlige detaljer. Personligt farvevalg var derfor også vigtigt, og man søgte at undgå det ”kolde” og ”rene” ved indretningens funktionelle aspekter og søgte i stedet det ”rustikke”⁴³¹.

”De avantgardistiske” lagde også stor vægt på det personlige udtryk, men søgte det i originale sammenstillinger af ”ekstreme møbler, småting og detaljer”, som almindeligvis ikke opfattedes som harmoniske, fordi det for denne gruppe gjaldt om at være anderledes og have sit eget individuelle præg. Samtidig fremstod gruppen som velorienteret om modetrends og tillagde det også stor betydning at være netop velorienteret

⁴²⁹ Hansen, Flemming: *From Life Style to Value Systems to Simplicity*, Working Paper/Department of Marketing/Copenhagen Business School, 1997, s. 4-5

⁴³⁰ *Boligdrøm - Hjemme hos 90'ernes 25-35 årige*, s. 7

⁴³¹ *Ibid.* s. 7

og med på moden. Avantgardisterne tog afstand fra alle de tre øvrige grupper, idet deres indretning under et betragtedes som ”for smagfuld”, hvorved ”avantgardisterne” placerede sig selv som hævet over smag i det hele taget. En anden negativ distancering, hvormed avantgardisterne samtidig tilskrev sig selv den kvalitet, som de savnede hos de andre grupper, var disses mangel på personlighed og individualitet⁴³². Hvorvidt betegnelsen ”de avantgardistiske” for Raahauge implicerede, at denne gruppe var stildannende for de øvrige, lader sig ikke konstatere. Det er tilsyneladende ikke tilfældet og ville også have været uunderbygget, da der hverken i undersøgelsen eller fremstillingen opereredes diakront. Avantgardebetegnelsen synes udelukkende valgt som en karakteristik af gruppens selvforståelse.

Kirsten Marie Raahauges betegnelse for den fjerde og sidste gruppe, ”de bevidste”, var formodentlig foranlediget af det forhold, at hun her var stødt på et udtalte behov for at kvalificere de valg, man havde gjort, og for at forstå og fremstille dem som de optimale. God smag synes at være et imperativ i ”de bevidstes” relation til ting og hjem. Eksempelvis beskrev Raahauge gruppens fravalg af farver som ”en bevidst markering af det, de opfatter som god smag, og et kvalitativt andet og bedre ståsted end almindelige løsninger”. Samtidig drejede centrale værdier sig om ægthed, enkelhed, autenticitet, funktion, kvalitet og naturlighed. Det fremgår ikke klart, om disse værdier markeredes eksplicit med dette ordvalg blandt gruppens meddelere, eller om de var fremkommet i og med Raahauges beskrivelse, hvilket i øvrigt er en gennemgående svaghed ved fremstillingen, men det må stå til troende, at gruppens diskursive og praktiske ageren orienterede sig mod et sådant sæt værdier. ”De bevidste” synes også i særlig grad at være reflekterede og analytisk indstillede i deres relation til de fysiske omgivelser. I Raahauges beskrivelse hedder det, at: ”Møblerne er autentiske og ægte – de giver sig ikke ud for at være noget, de ikke er. Det kommer i forholdet til andre mennesker, såvel som ting, an på de indre kvaliteter og det grundlæggende essentielle”⁴³³. I forlængelse af ”de bevidstes” værdisæt, deres reflekterede og informerede forbrugsform og deres positive identifikation med forestillingen om ”det funktionelle hjem”, viste det sig ikke overraskende, at denne gruppe ønskede arkitektergnede møbler. Såvel med hensyn til forbrugspraksis som med hensyn til værdier knyttet til forbrug og konsumerede genstande synes denne gruppe at være en realisering af designreformatorerens vision om det 20. århundredes materielle kultur.

⁴³² Ibid. s. 8-9

⁴³³ Ibid. s. 8

Kirsten Marie Raahauges undersøgelse af de unges boligdrømme og boligstil synes at understøtte de etnologiske undersøgelser foretaget ti år tidligere. Der må dog anføres flere forbehold med hensyn til at sammenligne undersøgelserne direkte. Som nævnt anvendtes der ikke i rapporten kultur- eller socialanalytisk terminologi. Meddelernes erhverv og indkomst blev angivet, men de blev ikke yderligere placeret med social-, kultur- eller livsformsklassifikationer ligesom i de forudgående etnologiske undersøgelser. Angivelsen af erhverv og indkomst skete i forbindelse med præsentationen af 11 af de interviewede par, hvoraf tre tilhørte gruppen af ”traditionalister”, tre ”de fine”, to ”de bevidste” og tre ”avantgardisterne”. De to par, der repræsenterede gruppen af ”bevidste”, som praktiserede boligindretning i overensstemmelse med modernistiske kriterier, havde eller var i gang med mellemlange eller længerevarende videregående uddannelser. Undersøgelsen viste imidlertid også, at akademikerstatus ikke var ensbetydende med modernistiske værdier og praksis. Der optrådte også akademikere i de tre øvrige grupper. Undersøgelsens materiale er meget begrænset, og der må tages alle mulige forbehold med hensyn til at drage for vidtgående konklusioner, men det billede, undersøgelsen viste, var at praktisering af modernistiske boligidealer fortsat, ligesom ti år tidligere, knyttede sig til videregående uddannelse.

I rapporten viderebragtes imidlertid et undersøgelsesresultat af større signifikans for forståelsen af modernismens spredningsmønster end de begrænsede erhvervs- og indkomstmæssige data i den meget lille population. En af meddelerne, som selv tilhørte gruppen af ”bevidste”, benyttede sig af betegnelsen ”skolelærerstil” om ”den klassiske danske møbelarkitektur”⁴³⁴. Hvor udbredt denne klassifikation var i forbrugernes hverdagsidentifikation af hinanden, rummede fremstillingen ingen oplysninger om. Den kan være helt individuel og udelukkende tilskrives meddeleren ”Henrik”, eller den kan være mere udbredt. Under alle omstændigheder godtgør den, at modernistisk indretningspraksis har fundet så tilstrækkelig socialspecifik tilegnelse, at det for enkelte eller flere aktører har ligget lige for at klassificere fænomenet med betegnelsen ”skolelærerstil”. På grundlag af de meget begrænsede oplysninger skal der ikke tolkes for vidtgående på betegnelsen, men det forekommer rimeligt at slutte, at den er et forsøg på under ét at angive designermøblernes middelklassepræg og tilknytning til forbrugere med uddannelsesforudsætninger og sandsynlighed for offentlig ansættelse.

Undersøgelsens væsentligste resultat i forhold til denne afhandling var imidlertid konstateringen af modernismens status som god smag og fælles forestillingsramme for folk fra alle grupper, men også samtidig det, man i varierende grad

⁴³⁴ Ibid. s. 24

søgte at lægge afstand til eller efterleve. Den modernistiske visions realisering, som den tog sig ud i Raahauges skildring, var trods dens status som fælles forestilling i og med den social- og kulturspecifikke tilslutning eller afstandtagen også en dominerende norm. Realiseringen var således mere begrænset end den forestillede enhedskultur, og det var ikke lykkedes at eliminere statusmarkering med de ”klasseløse” genstande. Tværtimod var distinktion og ønsket om at hæve sig over det almindelige måske ligefrem en væsentlig motivation for konsumtionen af modernistiske designgenstande.

Den danske smag - distinktionens almengørelse

De refererede empiriske undersøgelser af danskernes materielkulturelle praksis har vist, at de holdninger og værdier, som konciperedes inden for en modernistisk bevægelse i 1920'erne og formidledes af reformivrige arkitekter og designere det efterfølgende kvarte århundrede, ved udgangen af det 20. århundrede havde stabiliseret sig som en socialspecifik forholdemåde blandt en afgrænset forbrugergruppe, og at det modernistiske værdisæt dertil havde opnået status af en fælles norm for hele befolkningen, som man enten accepterede eller tog afstand fra.

Hvilken udviklingslinje der har kendetegnet modernismens indoptagelse i den danske materielkultur, i forløbet fra subkulturel oprørerposition i designfeltet til fremtrædende materialkulturel status, foreligger der endnu ikke fyldestgørende historiske skildringer af. De fremdragne undersøgelser havde karakter af punktnedslag i den materielle kultur. Etnolog Luise Skak-Nielsen kortlagde med artiklen *Mode, stil, smag – hovedstrømme og bifloder* fra 1989 udviklingen årti for årti i efterkrigstiden, som den kunne konstateres på grundlag af studier af møbelkataloger, boligstof i specialmagasiner, ugeblade og aviser. Undersøgelsen kan betegnes som en kortlægning af den skiftende kommercielle og kulturelle konsensus, som producenter og distributører har tolket den i deres appel til forbrugerne⁴³⁵. Undersøgelsen var i den forstand et betydningsfuldt og relevant bidrag til smagsudviklingens historie, men skildrede således kun indirekte forbrugernes orientering og rummede kun i begrænset omfang oplysninger om udviklingen i den materielle kultur, som den har formet sig i forbrugernes hverdag og den faktiske materialisering af hjem med det udbudte udvalg af møbler og indretningsgenstande. Artiklen adresserede således heller ikke eventuelle klasse- eller livsformsspecifikke variationer med hensyn til i hvilket tempo eller omfang de konstaterede stilistiske og modemæssige strømninger tilegnedes. Louise Skak-Nielsen fastsatte på grundlag af den

⁴³⁵ Skak-Nielsen, Luise: ”Mode, stil, smag”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil, Arv og øje*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 51-699

anvendte kildetype gennemslaget for funktionalistiske reformideer til midten af 1950'erne i form af det, hun betegnede som "50'ernes teaktræs-stil"⁴³⁶.

I 1986 fremsatte Hans Carl Finsen en analyse af det, han betegnede som den danske smag, der tegnede et billede af modernismens indoptagelse i den materielle kultur, som i det store og hele var sammenfaldende med det, de etnologiske undersøgelser efterfølgende påviste. Hvor der i de etnologiske undersøgelser og forbrugerundersøgelsen ikke fremsattes forklaringer på de påviste forhold og heller ikke blev gjort forsøg på at perspektivere resultaterne historisk, var fremstillingen af disse aspekter derimod hovedærendet for Hans Carl Finsen i bogen, der netop bar titlen *Den danske smag*. Til gengæld angav eller opererede Hans Carl Finsen ikke med empirisk dokumentation eller belæg for sin analyse, ud over det, man måtte slutte, havde status af en deltagerobservation foretaget af forskeren i hans hverdagsomgivelser, det danske samfund og den danske kultur totalt set samt forskelligt historisk kildemateriale og samtidige trykte kilder, fortrinsvis i form af reklamer. Hans Carl Finsen konstaterede forekomsten af to vidt forskellige smage i Danmark. På den ene side var der smagen for "PH-pendler, og Børge Mogensen-stole, huse med vandskurede mure og uhøvlede trælofter", og på den anden side smagen for "kakkelbordet, ryatæppet, amagerhylden, prætentivt palisandermiljø, hjemmebaren med indbygget lys osv."⁴³⁷. Herimellem var der en bred mellemzone med sammensat kulturel adfærd, hvor nogle elementer fortrinsvis pegede mod den ene smag, mens andre elementer i højere grad pegede imod den anden smag. Hans Carl Finsen specificerede "rent antydningssvis" og "med alle mulige forbehold", hvilke erhvervsgrupper de to smage hver især fortrinsvis knyttede sig til. Den første smag, som manifesterede sig i designgenstande, tilskrev Hans Carl Finsen "embedsmænd, pædagoger, marketingfolk, journalister, arkitekter og tandlæger". Den anden smag tilskrev han derimod "entreprenører, postbude, fiskere, fabrikanter, landmænd og chauffører"⁴³⁸. Hans Carl Finsen kunne samtidig konstatere, at den første smag havde status af "den" gode" eller "rigtige" smag", hvorimod den anden måtte opfattes som resultatet af "den banale æstetik"⁴³⁹.

Til sammenligning kan man bemærke, at Hans Carl Finsens specifikation af den danske smag i relation til erhvervsgrupper også sammenkæder konsumtion af designgenstande med erhverv, der beror på videregående uddannelse. I livsforms-

⁴³⁶ Ibid. s. 55

⁴³⁷ Finsen, Hans Carl: *Den danske smag*, u.s., Christian Ejlers' Forlag, 1986, s. 5-6 & 17

⁴³⁸ Ibid. s. 17

⁴³⁹ Ibid. s. 17 & 5

terminologi ville man kunne karakterisere de anførte erhverv som basis for karrierelivsformer betinget af længerevarende uddannelse.

Det særlige ved den danske smag sammenlignet med andre nationers smag var ifølge Hans Carl Finsen den gode smags relativt store udbredelse, at den ikke knyttede sig til høje indtægter, og at staten fungerede som protektor for den⁴⁴⁰. Disse særlige forhold ved den danske smag var samtidig overraskende – dels i lyset af kultursociologisk teori om den distingverende smags sociale og symbolske funktion, dels i lyset af den fremherskende intention bag den danske kulturpolitik i størstedelen af det 20. århundrede. Hans Carl Finsen fremstillede hovedpunkterne i Pierre Bourdieus teoretisering af kunstens og kulturens sociale funktion. Her pegede han på, at hovedantagelsen var, at distingverende kulturel adfærd beroede på evnen til at demonstrere en adfærd, hvis forudsætninger ikke var alment tilgængelige. Distinktion var således betinget af evnen til at opbyde et overskud i forhold til det almindelige, hvormed der demonstreredes uafhængighed af nødvendigheden. En privilegeret social position i form af høj indtægt ville således yderligere kunne demonstreres og befæstes igennem en kulturel adfærd, som konkurrerende grupper eller det distancerede flertal ikke havde økonomisk mulighed for at deltage i. Deres underordnede sociale position ville dermed yderligere blive understreget med en underordnet kulturel position. Distingverende smag var derfor per definition eksklusiv og elitær. Ikke desto mindre havde Hans Carl Finsen fundet, at den distingverende æstetik havde fundet en bemærkelsesværdig udbredelse i Danmark, og at den var tilgængelig i så varierende prislæg, at ingen var udelukket pga. prisen alene, og han måtte derfor påpege, at ”Det distingverende er tilsyneladende stik imod Bourdieu her blevet alment”. Han kunne imidlertid umiddelbart efterfølgende konkludere, at Bourdieus smagsteori alligevel ikke var alvorligt kompromitteret dermed, idet det distingverende i Danmark, trods den store udbredelse, fortsat var at betragte som en elitær foreteelse, idet også den beroede på afstandtagen fra en inferior position: ”eliten er kun elitær, hvis den er elitær i forhold til noget ikke-elitært”. Det ledte endvidere Hans Carl Finsen til det synspunkt, som han også tog Bourdieu til indtægt for, at det i det hele taget er problematisk at tale om kulturens demokratisering⁴⁴¹. Dermed er vi fremme ved den kritiske anledning til analysen af den danske smag, som hovedsageligt havde et kulturpolitisk sigte. Hans Carl Finsen anskuede det 20. århundredes kulturpolitik som et primært socialdemokratisk projekt, hvis grundlæggende intention var at gøre de kulturelle goder alment tilgængelige som en pendant til den økonomiske og sociale regulering, som sigtede mod social

⁴⁴⁰ Ibid. s.17

⁴⁴¹ Ibid. s. 12-17

retfærdighed og demokrati⁴⁴². I forlængelse af Bourdieu og Finsens ide om umuligheden af kulturens demokratisering kunne man formulere det således, at denne kulturpolitik var funderet på en fejltagtig præmis og dermed stik imod intentionen havde afstedkommet en ny uintenderet inferior kulturel position og privilegeret en anden på trods af ønsket om at udjævne. Dette synes særlig udtalt i de fysiske omgivelser, hvor han konstaterede, at ”den demokratiske og pædagogiske intention [havde] delt det lokale miljø”⁴⁴³. Baggrunden herfor var, at ”det offentlige i det gennemsocialdemokratiske Danmark har gjort sig til eksponent for den distingverende æstetik, f.eks. gennem et enormt forbrug af PH-lamper, men også af Børge Mogensen-stole og Piet Heins superelliptiske bord”⁴⁴⁴. Finsen konstaterede, at disse – og designgenstande af samme kategori – optrådte fuldstændig stereotyp på hospitaler og plejehjem, i ministerier, skoler og rådhus. Dermed delte det offentlige og den eksklusive smag for designobjekter ”et ekspanderende æstetisk miljø”⁴⁴⁵, som virkede fremmedgørende på den distancerede gruppe, som Finsen lod repræsentere ved Gitte-figuren fra Per Højholts Gitte-monologer. Som modeksempel fremførte Finsen, at samtidens østtyske Gitte ikke på lignende vis blev konfronteret og fremmedgjort ved mødet med det offentlige miljø, men tværtimod fandt sin smag bekræftet, idet der ingen forskel var på DDR-statens æstetik og borgernes, som begge yndede ”storblomstret tapet, stores, nips, plastikblomster” og fordrede ”en folkelig/småborgerlig æstetik”⁴⁴⁶.

Som nævnt opstillede Finsen en historisk forklaring på den særlige danske smags tilblivelse. Her inddrog han politisk-historiske og sociale udviklingslinjer og udpegede middelklassens gennembrud efter Anden Verdenskrig som den afgørende faktor. Sammenholdt med de omkring 50 års regering på grundlag af en socialdemokratisk model, som grundlagdes med socialdemokratiets transformation fra arbejderparti til et bredere favnende ”folkeparti” i 1930’erne, hvilket manifesteredes med partiprogrammet *Danmark for Folket* fra 1934, hvor det ”folkelige” især var et spørgsmål om at indfange middelklassen, var man fremme ved forklaringen på den danske smag, som den tog form i det 20. århundrede. Middelklassen blev vundet for moderniteten og den demokratiske samfundsmodel, og dermed kunne der gennemføres sociale reformer. Socialdemokratiet vandt især middelklassen for sin sag gennem kulturpolitikken. Herunder forlod man tanken om arbejderkultur og kunsten i arbejderklassens tjeneste, karakteriseret ved bevægelsen i Julius Bomholts forfatterskab. Hvor han i 1932 udgav *Arbejderkultur*, forfattede han blot seks år senere *Kulturen for Folket* og accepterede den borgerlige forestilling om kunstens

⁴⁴² Ibid. s. 54-55

⁴⁴³ Ibid. s. 60

⁴⁴⁴ Ibid. s. 14

⁴⁴⁵ Ibid. s. 18

⁴⁴⁶ Ibid. s. 19-20

autonomi og indholdsmæssige uafhængighed af politiske instanser. I stedet for at regulere kunstens indhold, regulerede man ved hjælp af det statslige apparat kunstens rammer. Intentionen var at frembyde et alternativ til både den eksisterende borgerlige klassekultur og den fremvoksende forbrugerisme. Modernismen frembød dette alternativ ved at bryde både med den gamle kultur og distancere sig fra kulturindustriens kommerzialisme. Finkulturen hævedes ud af det fri markeds åbne konkurrence og gjordes alment tilgængelig gennem radio og folkebiblioteker og forskellige former for offentligt tilskud. Socialdemokratiets kulturpolitiske model beskrives som grundlagt både på intentionen om at almengøre kulturen og værne den mod underholdningsindustrien. Modellen understøttede dermed modernismens dobbelte distinktion. Det appellerede især til den ”progressive middelstand, der ønsker at distancere sig fra den overleverede borgerkultur uden at bryde med borgerligheden”, idet denne middelstand i kraft af den statslige almengørelse af kulturen fik adgang til distingverende kultur og livsførelse. Staten og middelklassen efterlod imidlertid samtidig en distanceret gruppe, som kompenserede gennem forbrug og underholdning og lå åben for netop den forbrugs- og underholdningskultur, som kulturpolitikken havde tilvejebragt et alternativ til. Den underprivilegerede gruppe, som de progressive socialreformer havde integreret socialt, distanceredes således sideløbende kulturelt⁴⁴⁷.

Finsen analyserede desuden, hvordan den danske smag manifesterede sig i en række reklamer og en reportage fra Bo Bedre fra 1970'erne⁴⁴⁸. Her viste den dobbelte distinktion sig som afdæmpet stilisering af hverdagssituationer eller hverdagsgenstande med vægt på enkelhed og naturlighed i form af rustikke materialer, håndværkspræg og forestillinger om unikastatus. Denne æstetik tillod den meget brede middelklasse at føle sig moderne og progressiv, samtidig med at der lagdes afstand både til den industrielle massekultur og til ”en international milliardærklasse”. Den industrielle massekulturs æstetik karakteriseredes ikke nærmere, og den internationale overklasses æstetik kun kort som ”föromodernistiske skönhedsideal” og ”det internationale jet-sets yderst raffinerede æstetik”.

På den ene side optrådte der i denne middelklasseorienterede reklameæstetik ideer, som Finsen kunne pege på, lå i direkte forlængelse af 1930'ernes funktionalisme. Det gjaldt afslappethed og fravær af fornemhed, brugsrigtighed frem for repræsentation, hverdagsgenstandenes skønhed og enkelhed og en social ide om almen tilgængelighed. På den anden side kunne han også konstatere en række ideer, som ikke havde dette ophav. Det

⁴⁴⁷ Ibid. s. 31-35 & 54-56

⁴⁴⁸ Ibid. s. 65-79

gjaldt afstandtagen fra repræsentation og ornamentering, som søgte tilbage til en almuetradition i stedet for at føre til accept af det afindividualiserede industriprodukt og indebar en orientering mod førindustriell håndværksproduktion og unikaprodukter.

Det kan tilføjes, at denne hang til det førindustrielle og rustikke var særlig udtalt i 1970'erne, hvor det nød modemæssig højstatus for en årrække⁴⁴⁹. Desuden kan vi nu supplere Hans Carl Finsens analyse ved at påpege, at længslen efter førindustriell harmoni også lå som en mere implicit del af funktionalismen, jævnfør redegørelsen for ideen om både at modernisere og restaurere gennem reformtiltagene – en ide som havde sit udspring i Werkbundteorien. Samtidig kan den ”manglende” accept af anonyme industriprodukter vel med rimelighed føres tilbage til det forhold, at modernistisk design i Danmark brød igennem inden for kunsthåndværket og i snedkermestrenes håndværksbaserede møbelproduktion, der således kom til at stå som første konkretisering af modernismen og det form- og statusmæssige ideal.

Middelklasseidentitetens materialisering

Finsens synsvinkel var lagt an på at relatere politiske og sociale omstændigheder på makroniveau til den danske smag og middelklassens hverdagsæstetik. Dernæst fokuserede analysen på 1930'erne som den formative fase med vægt på politiske kilder med manifestkarakter. Perioden imellem dette grundlæggelsestidspunkt og analysetidspunktet, hvor modernismen havde opnået distingverende og dominerende status, behandlede ikke. Der redegjordes derfor heller ikke detaljeret for forløbet i implementeringen af kulturpolitikken eller omslagspunkterne og bevægelserne i middelklassens orientering. Smagstransformationen og middelklassens orientering bort fra borgerlig kultur til modernisme fandt naturligvis ikke sted fra den ene dag til den anden i direkte forlængelse af et par politiske manifeste, hvilket Finsens fremstilling heller ikke hverken forudsatte eller implicerede. En nærmere redegørelse for den proces ville blot have indebåret en mere omfattende forskningsindsats og et langt større fremstillingsmæssigt omfang, end der stod til Finsens rådighed. Fremstillingen betonedes således det overordnede samfundsmæssige og historiske perspektiv, hvor middelklassens mobilisering for modernitet gennem fri adgang til kulturelle goder skildredes som et udtryk for kollektiv forfølgelse af klasseinteresser, klassefællesskabets nytteoptimering med hensyn til investering i kulturelt forbrug og socialt betinget målrationelitet med hensyn til erobring af fælles social status. Der kan derfor være grund til at supplere med et mikroperspektiv, som ligger tættere på forbrugspraksis, forstået som enkeltstående materielle og kulturelle udvekslinger, ved at

⁴⁴⁹ Skak-Nielsen, s. 61

spørge til, hvad der var på spil for den enkelte middelklasseforbruger, bevidst såvel som ubevidst, når det kom til at orientere sig i 1930'ernes, 1940'ernes og 1950'ernes produktkultur. Her må man pege på, at der har været tale om, at den enkelte fortrinsvis i kraft af uddannelse overgik til og befandt sig i en ny social position. Den sociale position var samtidig ekspanderende og derfor ikke bare ny, men også ukendt for mange. En i mange henseender og for flertallets vedkommende anderledes situation sammenlignet med forældregenerationens situation, der havde været defineret af en velkendt position inden for arbejderklassen, småborgerskabet eller borgerskabet. Samfundsudviklingen afstedkom en ny social position: lønarbejde uden det fysiske arbejdes kendetegn, som med nogen grad af nødvendighed også måtte afføde en ny kulturel orientering; en ny social identitet og en ny kulturel identitet. Den nye situation følte formodentligt ikke og var objektivt set heller ikke som den sociale position og kultur, man brød op fra, så nødvendigheden af at materialisere dette i de private fysiske omgivelser i et forsøg på at komme overens med og udtrykke en social og kulturel identitet, som ikke var arbejderens, småborgerens eller borgerens, må tænkes at have været ret så påtrængende. Her var der – jævnfør boligvejledningslitteraturens positionering af modernistisk formgivning og modernistiske designgenstande som forskellige fra dels fabrikanternes traditionelle stilmøbler og dekorerede brugsgenstande, dels kunsthåndværket og kunstindustriens eksklusive og mondæne udmøntning af modernisme og art déco – fra 1930'erne og fremefter tre forskellige muligheder at orientere sig imod. I betragtning af arbejderens og småborgerskabets orientering mod de traditionelle stilreproduktioner og det faktum, at både antikviteter og stilmøbler og mondæne småserier og unikaprodukter prismæssigt var forbeholdt borgerskabet, måtte den nye middelklasse i det lange løb nærmest med nødvendighed slutte op om designerne og arkitekternes professionelle, saglige og rationelle anvisning på moderne boligindretning.

Middelklasseidentitet, uddannelse og design

Blandt de undersøgelser, som præsenteredes i Dansk Kulturhistorisk Museumsforenings udgivelse fra 1989, *Boligform og livsstil*, var der medtaget en undersøgelse fra Sorø. Her havde man i perioden 1985-87 dokumenteret tre relikthjem: To håndværkerhjem etableret i 1940'erne og et funktionærhjem etableret i 1950'erne. Med betegnelsen relikthjem markeredes det, at der ikke var foretaget nævneværdige moderniseringer i disse hjem efter etableringstidspunktet. Antagelsen var, at disse hjem var repræsentative for tidstypiske og klassespecifikke boligidealer, som de forelå på etableringstidspunktet. Undersøgelsen viste, at funktionærhjemmet adskilte sig møbleringsmæssigt og stilistisk fra

håndværkerhjemmene, hvilket sammenfattedes i artiklens titel, ”Fra lakeret eg til olieret teak”. Artiklens forfatter, Helge Torm, mente, at forskellene var ”i nogen grad tidsbetingede”, men også måtte tilskrives ”brugernes egne forestillinger om et passende hjem”⁴⁵⁰. Funktionærhjemmet havde tilhørt en enlig kvinde, som havde fungeret som husholdningskonsulent i Sorø amts Husmandsforening på baggrund af en uddannelse som husholdningslærer. Uddannelsen havde omfattet emner som bolighygiejne, boligbyggeri og boligindretning, og husholdningskonsulenten havde som en del af sit virke også undervist i boliglære. Helge Torm konkluderede derfor, at den uddannelse, som husholdningskonsulenten havde fået, var afgørende for de forskelle, der konstateredes i forhold til håndværkerhjemmene. Helge Torms materiale var naturligvis alt for begrænset til at drage den konklusion videre, men sammenholdt med resultaterne i de her fremdragne undersøgelser er der en række indikationer for, at dispositionen for at erhverve modernistiske designgenstande og indrette sig i overensstemmelse med modernistiske principper i det 20. århundrede har hængt nøje sammen med ikke bare pædagogisk uddannelse, som husholdningskonsulenten, men med videregående uddannelse i det hele taget. Formel uddannelse på alle niveauer, også lavere end videregående uddannelse, til forskel fra praktisk uddannelse ansues sædvanligvis også som en afgørende komponent i middelklassestatus, i kraft af skelnen mellem ”manuel” og ”åndelig” beskæftigelse. Middelklassekategorien er imidlertid både en svært afgrænset størrelse og en uhomogen klasse med mange lag i den interne strukturering, som kontinuerligt har voldt teoretiske og empiriske vanskeligheder⁴⁵¹. Hvad der især har voldt vanskeligheder, er relationen mellem objektiv social position, hvor lønarbejdet i princippet er proletariserende for mellemlagene såvel som for arbejderklassen, men alligevel indebærer en bevidsthedsmæssig eller ideologisk orientering i retning af borgerskabet, f.eks. som det kommer til udtryk i vælgeradfærd⁴⁵². Hans Carl Finsen definerede ikke sit middelklassebegreb nærmere i sin analyse af den danske smag, men med hensyn til konkretiseringen af den distingverende og modernistiske smags tilknytning til erhvervsgrupper, hvor det var ”embedsmænd, pædagoger, marketingfolk, journalister, arkitekter og tandlæger”, der anførtes, kan man konstatere, at der for den overvejende dels vedkommende var tale om middelklassens øvre lag med hensyn til status og erhvervsprestige, og at de alle var betinget af videregående uddannelse. Enten opererede Hans Carl Finsen med en forholdsvis snæver definition af

⁴⁵⁰ Torm, Helge: ”Fra lakeret eg til olieret teak”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 129

⁴⁵¹ Andersen, Jørgen Goul: *Mellemlagene i Danmark*, Aarhus, Politica, 1979, s. 15-68

⁴⁵² Thomsen, Jens Peter Frølund: ”Klasser og politisk identitet”, *Grus*, Årg. 20, Nr. 56/57, 1999, s. 133-160

middelklassen, eller også fokuserede han på dens bedre stillede grupper med hensyn til uddannelse og hierarkisk placering.

Den livsformskategorisering, som Ena Hvidberg anvendte og afprøvede i sin anden undersøgelse, er fra ophavsmanden Thomas Højrup's side et forsøg på at overskide de problemer, der knytter sig til traditionel marxistisk samfundsanalyse, med hensyn til at redegøre for differentieringerne mellem forskellige befolkningsgruppers hverdagsliv i nordvesteuropæiske velfærdssamfund gennem opstilling af et sæt alternative teoretisk konciperede kategorier⁴⁵³. I livsformskategoriseringen optræder der ikke en kategori, som modsvarer middelklassekategorien i klassekategoriseringen. Man kan sige, at middelklassekategorien fordeler sig i lønarbejderlivsformen og karrierelivsformen. Resultatet af Ena Hvidbergs afprøvning var imidlertid, som tidligere nævnt, at livsformskategorierne ikke alene var tilstrækkelige til at forklare variationerne i materialet, og at der måtte inddrages faktorer som opvækstmiljø, traditioner, livsstilsideal og uddannelse. Sammenholder man i øvrigt Ena Hvidbergs resultater med Kirsten Marie Raahauges, hvor ”den funktionelle skandinaviske boligstil” og ”de bevidste” på den ene side og ”det traditionelle engelske stilideal” og ”de fine” på den anden synes at være forskellige betegnelser for det samme sæt værdier, holdninger og praksisser i relation til boligen, forekommer en af de faktorer, som adskiller de to grupper, at være hvorvidt den uddannelse, som ligger til grund for deres erhverv, primært retter sig mod offentlig eller privat ansættelse. Tendensen synes at gå i retning af informerede holdninger og designermøbler, hvis den professionelle og karrieremæssige orientering fortrinsvis er offentlig – hvilket den humoristiske hverdagsklassifikation ”skolelærerstilen” i øvrigt også tyder på – hvorimod den forekommer mere repræsentativt anlagt og rettet mod traditionelle møbeltyper og æstetiseringsprincipper, hvis den professionelle og karrieremæssige orientering primært retter sig mod erhvervslivet. Billedet er dog ikke entydigt og den måde, undersøgelserne er fremstillet og foreligger på, gør det ikke muligt yderligere at forfølge antagelsen, så den kan be- eller afkræftes tilfredsstillende. Derimod forekommer det rimeligt at udlede af undersøgelserne, at dispositionen for modernistiske former, værdier og praksisser hænger nøje sammen med videregående uddannelse. I redegørelsen for den første undersøgelse, Ena Hvidberg foretog i 1978, var der i et konkret og dokumenteret tilfælde tale om, at uddannelseskapital direkte søgtes materialiseret med designermøbler, og at behovet forstærkedes, fordi meddelernes sociale udgangspunkt fandtes i arbejderklassen og småborgerskabet: ”Nu ønskede de på grund af højere

⁴⁵³ Højrup, Thomas: ”Begrebet livsform - En formspecificerende analysemetode anvendt på nutidige vesteuropæiske samfund”, s. 194-195

uddannelse, hun var lærer, manden akademiker, at signalere det nye sociale tilhørsforhold og at blive accepteret i akademikermiljøet. Dette søgtes opnået gennem megen vægt på at have de ”rigtige” arkitekttegnede ting i hjemmet”⁴⁵⁴. Der må imidlertid yderligere empiriske undersøgelser til, før der kan fastslås en sammenhæng mellem modernistisk boligindretning og de erhvervsfunktioner og professioner, som velfærdsstatens etablering og ekspansion har banet vejen og sat rammen for. I fald en sådan sammenhæng skulle vise sig, ville man her stå overfor endnu et element til forståelse af sammenhængen mellem design og velfærd som behandlede selvstændigt ovenfor i kapitel 3. Sammenhængen skyldes ikke designprofessionens direkte eller bevidste tilslutning til en velfærdsstatsbygning, men består i det forhold, at velfærdsstaten skabte grundlag for en særlig middelklasseposition og dermed et designkredsløb for modernistiske designgenstande af professionelt tilsnit.

Fra æstetisk enhedsnorm til livsstilshierarki

Viggo Sten Møller fremsatte i 1969 følgende karakteristik af århundredeskiftets historicistiske materielkultur, som var trængt tilbage af den reformbevægelse, som det var hans ærinde at hylde:

”De vældige gardinophængninger og portierer, de ægte tæpper på gulvet, - i sin stærkeste udfoldelse var det fuldt udbyggede interiør et datidens statussymbol for de besiddende klasser. De mindrebemidlede, og dem var der mange af, kunne ikke nå så store klunker eller så voldsomme sving i gardinerne”⁴⁵⁵

Vi kan udlede af citatet, at differentieringen var af økonomisk frem for æstetisk eller formmæssig art. Sammenholdt med boligvejledningslitteraturens kritik af producenternes og forbrugernes ensidige orientering imod stilmøbler er der dermed flere indikationer for, at den modernistiske intervention i materielkulturen stod over for en kulturel og kommerciel konsensus med hensyn til brugsgenstandenes form og æstetik, som var omtrent total og forholdsvis homogen. Hans Carl Finsen beskrev også produktkulturen før omkalfatringen af den danske smag i det 20. århundrede som en produktkultur, der havde ”historicisme som æstetisk enhedsnorm”⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ ”Boligen betragtet som et tegnkompleks”, s. 22

⁴⁵⁵ Møller, Viggo Sten: *Dansk kunstindustri*, bd. 1, Kbh., Rhodos, 1969, s. 59

⁴⁵⁶ *Den danske smag*, s. 23

Ved udgangen af århundredet var materielkulturen differentieret i mindst tre klart identificerbare æstetikker ifølge de etnologiske undersøgelser, der er blevet fremdraget i dette kapitel. Denne diversifikation af smagspræferencer og æstetiske orienteringer i løbet af det 20. århundrede er et generelt vestligt fænomen og forbindes og forklares sædvanligvis med livsstilsfænomenet. Det vægtigste danske bidrag til beskrivelse og teoretisering af livsstilsfænomenet fremkom i 1997 med Henrik Dahls *Hvis din nabo var en bil*. Der var samtidig tale om et bidrag, som var underbygget med et omfattende empirisk materiale. Henrik Dahl beskæftigede sig ikke direkte med indretning og fremlagde ingen undersøgelser af den danske boligkultur, men fremsatte den generelle pointe, at når det kom til de længerevarende forbrugsgoder som biler, forbrugerelektronik og ting i det hele taget, var der tale om et område af dagliglivet, hvor forskellige livsstilsopfattelser i særlig grad gjorde sig gældende. Der var med Henrik Dahls terminologi tale om ”artikulationsfelter” præget af heterogenitet. Et artikulationsfelt betegnede blot ”et område af virkeligheden, der af sociale aktører opfattes som sammenhængende og som genstand for tale og vurdering”⁴⁵⁷. Boligindretning som helhed kan i forlængelse af den definition anskues som et artikulationsfelt, ligesom boligindretningens delområder, som f.eks. spisegruppen, kombinationen af spisebord, stole og lampe, ”TV-møblementet”, kombinationen af sofa, sofabord, eventuelt lænestole og fjernsyn, eller køkkenet også med rimelighed kunne anskues som selvstændige artikulationsfelter. Henrik Dahl karakteriserer et givent artikulationsfelt som homogent, når den italesættelse og de vurderingskriterier, der knytter sig til det, er ukontroversielle, hvilket vil sige, at de fleste anerkender og benytter sig af dem. Henrik Dahl anførte opfattelsen af, hvad der kan indgå som forret, hovedret og dessert i en middag som eksempel på et sådant homogent artikulationsfelt⁴⁵⁸. På heterogene artikulationsfelter derimod viser italesættelsen og vurderingskriterierne sig som kontroversielle, idet de varierer fra livsstil til livsstil. De artikulationsfelter, der knytter sig til langvarige forbrugsgoder, kan være heterogene på to måder⁴⁵⁹. Enten er ejerskabet ghettoiseret, så bare det at være i besiddelse af en given genstandstype indebærer en voldsom kommunikationsværdi ejerne og ikke-ejerne imellem. Det er det fænomen, der sædvanligvis omtales som ”status-symboler”. Eller også røber ejerskabet i sig selv ikke noget, fordi der er tale om en genstandstype, som alle er i besiddelse af, hvorfor måden man ejer den på bliver vigtig for markeringen af forskelle. Heterogeniteten består da i, at de forskellige livsstiles italesættelse og de vurderingskriterier, man benytter sig af, varierer

⁴⁵⁷ Dahl, Henrik: *Hvis din nabo var en bil - en bog om livsstil*. Kbh., Akademisk Forlag, 1997, s. 28

⁴⁵⁸ Ibid. s. 89

⁴⁵⁹ Ibid. s. 100

inden for et sådant artikulationsfelt eller i relation til en sådan genstandstype. Henrik Dahl fokuserede i sin tilgang til livsstilsproblematikken i høj grad på, hvordan livsstilsvariationer kunne konstateres på grundlag af sproglige manifestationer via ”fortællinger” og ”italesættelser”, som det også fremgår af denne redegørelse. Det skyldes formodentlig, at hans metodiske tilgang til livsstilsfænomenet bestod i interview- og spørgeskemaundersøgelser. Man kan derfor tilføje en tredje type heterogenitet i relation til længerevarende forbrugsgoder, som Henrik Dahl ikke berørte, og som må regnes for mindst lige så vigtig for markeringen af livsstilsforskelle, som måden man forholder sig sprogligt til tingene på, og det er den formmæssige variation inden for en genstandstype. Forskellighed med hensyn til form inden for en genstandstype kan dermed siges at være afstedkommet af behovet for at ”artikulere” genstandstypen på varierende vis i relation til forskellige livsstiles behov for at fremstå forskelligt.

Henrik Dahl opererer også med, at nogle artikulationsfelter er ”hegemonistisk heterogene”⁴⁶⁰. Dermed betegnes den situation, at én livsstil i kraft af et hierarkisk forhold livsstilene imellem har dominerende indflydelse på de øvrige livsstiles måde at vurdere og italesætte på i visse sammenhænge. De dominerede livsstile anerkender udadtil den fremherskende artikulationsform, men opererer indadtil med sin egen. Et artikulationsfelt, som umiddelbart i offentlig sammenhæng fremstår som homogent, viser sig dermed ved nærmere undersøgelse i realiteten at være heterogent. Henrik Dahl fremhæver beklædning som det hegemonistisk heterogene artikulationsfelt par excellence.

I forlængelse af Kirsten Marie Raahauges undersøgelse af boligdrømme blandt 90’ernes unge kan man udlede, at boligindretning også fremstår som et hegemonistisk heterogent artikulationsfelt. Det forhold, at alle de interviewede unge så ”det smagfulde hjem som et funktionelt og enkelt hjem” og betragtede det som det offentligt accepterede ideal, men at det kun var den gruppe, som Kirsten Marie Raahauge betegnede som ”de bevidste”, der forsøgte at realisere deres hjem i overensstemmelse med idealet, imens de øvrige grupper i forskellig grad distancerede sig fra det, ville inden for rammen af Henrik Dahls livsstilsteori indikere, at den ”bevidste” livsstil dominerer de øvrige. Dette begreb om hegemonistisk heterogenitet bekræfter også den hierarkiske orden, hvor designgenstande og modernistiske præferencer ifølge Hans Carl Finsens smagsanalyse nød privilegeret og privilegerende status.

Sammenlignet med situationen omkring 1900, hvor en historicistisk enhedsnorm var rådende, må designprofessionens intervention i den materielle kultur og udviklingen af en livsstilsbetinget smag for design på forbrugernes side konkluderes at

⁴⁶⁰ Ibid. s. 89-90

have afstedkommet en kulturel og æstetisk differentiering. I stedet for at afstedkomme en moderne harmonisk enhedskultur, som det var forudsat i den teoretiske vision for moderne design, har bruddet med den kulturelle og kommercielle konsensus i stedet i det lange løb ført til modernismens installering som en del af den dominerende livsstils materialisering.

Sammenfatning: Fra velfærd til designkultur

Anliggendet for denne afhandling har været at nå til en nærmere forståelse af designs samfundsmæssige og kulturelle rolle og funktion. Udgangspunktet var, at fremstillingen af design i den professionelle designdiskurs og de eksisterende designhistoriske skildringer forekom at være tendentielt selektive og utilfredsstillende fra en videnskabelig betragtning. I den professionelle designdiskurs og designhistoriske skildringer fremstår design som en grundlæggende idealistisk og altruistisk bestræbelse på at hæve kvaliteten af de fysiske omgivelser i det hele taget og for alle borgere. Design må på baggrund af disse former for designdiskurs opfattes som et rent kulturelt projekt, hvis *raison d'être* består i at skabe lighed og almengøre kvalitet. Der er i denne afhandling blevet påpeget forskellige forhold, som tilsiger, at der med designpraksis er tale om et langt mere komplekst og sammensat samfundsmæssigt og kulturelt fænomen, end denne fremherskende designdiskurs sædvanligvis lader os forstå. I kapitel 1 blev det vist, at der forekommer både et populærkulturelt designbegreb, der forbinder design med formmæssige fornyelse og variation og æstetisk eksklusivitet og et klassisk, professionelt designbegreb, der forbinder design med blivende og tidløse formløsninger uden særlig kulturel, social eller æstetisk profil, hvilket alene indikerer en mere sammensat status og funktion. En anden mere omfattende indikation herfor, som denne afhandling har fremdraget, er skismaet imellem moderne designteori, der, som det blev vist i kapitel 4, foreskrev at produktformgivning efter moderne retningslinier uvægerligt ville afføde en harmonisk materialkultur, og den heterogenisering af den materielle kultur, som det blev vist i kapitel 6, at moderne design faktisk kom til at bidrage til. Uden at det inden for rammen af denne afhandling har været forsøgt at fremsætte andet end en foreløbig og minimal bestemmelse af designpraksis, godtgør den dog, at den rådende designdiskurs på ingen måde udgør en fuldstændig repræsentation af designpraksis og også at der i noget omfang er tale om, at designdiskursen fortegner billedet af designpraksis. Det der især synes at mangle for at nå frem til en nærmere forskningsmæssigt kvalificeret forståelse af design som samfundsmæssigt og kulturelt fænomen, er større opmærksomhed på praktiseringen af design som et erhverv. Integrationen af design i den danske materialkultur er ikke alene resultatet af et heroisk kulturelt reformprojekt, men har i langt højere grad været beroende på en kulturel og en kommerciel hverdagspraksis, hvor designydelser er blevet solgt og købt, hvor designobjekter er blevet produceret med profit for øje, hvor designgenstande er blevet markedsført og forhandlet som vare med en særlig kulturel profil og hvor denne særlige varekategori har indgået i forbrugernes socialt og kulturelt betingede

identitetsdannelse. Der forestår en omfattende og påtrængende forskningsindsats i at belyse denne kulturelle og kommercielle omsætning og integration af design nærmere.

Det spørgsmål som trænger sig på, når det er konstateret, at design udgør et mere komplekst samfundsmæssigt og kulturelt fænomen, end designdiskursen sædvanligvis lader forstå, er, hvordan denne idealistiske repræsentationsmåde er kommet i stand. Det spørgsmål blev søgt besvaret med kapitel 3 og 4, hvor det blev vist, hvordan designkulturens værdier, holdninger og forestillinger grundlagdes inden for rammen af en velfærdsvision i forbindelse med det modernistiske gennembrud i 1920'erne. Det næste spørgsmål som forekomsten af den idealiserende repræsentationsform kaster af sig, er, hvordan den har kunnet fastholdes det 20. århundrede igennem – ikke uimodsagt og ikke anfægtet, men dog i det store hele intakt. Svaret er her, at velfærdsvisionen og velfærdsengagementets idealistiske og utopiske tilsnit stadfæstede en betragtningsmåde på designs identitet som bestemt af hvad design potentielt kan, frem for hvad design faktisk gør. En betragtningsmåde hvor intentioner er vigtigere end virkninger og hvor det man vil indløse i fremtiden, går forud for det, man gør til hverdag. Dermed har det ikke været nødvendigt for alvor at tage designkulturens holdninger, værdier og forestillinger op til fornyet overvejelse på trods af, at den transformation af den materielle kultur, som modernistiske designteori foreskrev med nødvendighed ville følge på modernistisk produktformgivning, udeblev både på kort og længere sigt. Velfærdsvisionens værdier, holdninger og forestillinger har således kunnet reproducere inden for rammen af en forholdsvis stabil og intakt designkultur i konventionaliseret og ideologiseret form. Designs reformpotentiale er således blevet en slags mytologi, der bidrager til at gøre den daglige designpraksis, som foregår under mindre ideelle omstændigheder meningsfyldt for designinstitutionens medlemmer. Her er en afgørende faktor, som det også blev vist i kapitel 4, det professionaliseringsprojekt, der har dannet grundlag for den offentlige promovring af design. For at kunne gøre krav på status som andet og mere end et simpelt erhverv må der demonstreres et etisk og altruistisk fundament for det professionelle virke. For designs vedkommende har velfærdsvisionens forestilling om, at der gennem design kan fremkaldes et bedre kvalitetsmæssigt, socialt, kulturelt og æstetisk alternativ til de foreliggende forhold, således dannet grundlag for et stående opgør med tingens tilstand, hvorved man har udvist det etiske og idealistiske engagement. I kapitel 5 blev det vist, hvordan dette i særlig grad var tilfældet med den professionelle boligvejledningslitteratur i perioden fra 1927 til 1953. Designprofessionen positioneredes igennem det reformengagement og den idealistiske forestilling og fordring, som her demonstreredes, sin opposition til den kulturelle og kommercielle konsensusdannelse om tingens form,

funktion og æstetik. Alt imens designprofessionen perioden igennem havde vanskeligheder med hensyn til at udpege konkrete standardvarer med den rette industrielle, modernistiske og æstetiske profil, som egnede sig til gestaltning af den mere ideelle boligkulturelle praksis som fordreder, fandt designernes erhvervsengagement sted i relation til snedkermestrens seriefremstillede møbler med et væsentligt element af håndtilvirkning og lignende eksklusive opgavetyper. Denne reelle designpraksis og den faktiske samfundsmæssige og kulturelle integration af design i materialkulturen kom derved ikke til udtryk i den designdiskurs som boligvejledningslitteraturen udgjorde, idet det der her skitseredes, var den funktion og rolle som design skulle udfolde under fremtidige og mere ideelle omstændigheder.

Den analytiske udlægning af den fremherskende designdiskurs som en idealistisk og mytologiserende repræsentation kunne opfattes som udtryk for det synspunkt, at relationen imellem designdiskurs og designpraksis er utilstrækkeligt og uklogt. Det er imidlertid ingen lunde pointen. Den påviste relation imellem designdiskurs og designpraksis opfattes derimod som udtryk for en kulturel logik og en kulturel fornuft, som har tjent designprofessionens samfundsmæssige positionering og kulturelle profiltegning ganske godt og på den måde er at betragte som udtryk for praktisk klogskab og formålstjenlighed. Det kan i forlængelse heraf være på sin plads at fremhæve, at det kritiske anliggende i denne afhandling ikke retter sig imod designprofessionens selvforståelse og selvfremstilling. Det tager i stedet sigte på den forskningsmæssige tematisering af design, som formidler og reproducerer denne selvforståelse og selvfremstilling og dermed bidrager til opretholdelse af en virkelighedsopfattelse, som fungerer og er meningsgivende for designkulturens aktører, men som fra forskerens perspektiv ikke vedgår kompleksiteten og vidner om de prosaiske realiteter, som kan iagttages på videnskabelige præmisser.

Summary

From Welfare to Design Culture – The Commitment to Welfare in Danish Design Theory and Design Praxis in the 20th Century

The purpose of this Ph.D. dissertation is to question the orthodoxy within Danish design culture that design is an inherently democratic and a socially aware practical, cultural and aesthetic activity. Throughout the 20th Century, design has been promoted and represented as an endeavour to reform and elevate the common standard of living and the material environment of the nation as a whole. Parallel to this altruistic and egalitarian design discourse, the status and role of design within consumer culture appears none the less to have been elitist and founded on social and cultural distinctions. The main concern of this dissertation has been to reach an understanding of the paradox of a design discourse which adheres to values of democracy, equality and social justice and a design praxis that demonstrates exclusive and elitist social, cultural and aesthetic preferences. When and how was it established and how and why has it been maintained? The answers to these questions are sought by investigating different types of design discourse and by establishing an outline of the hierarchies of Danish material culture at the turn of the millennium. The types of design discourse which are studied ranges from the formation of modernist design theory in the journal *Kritisk Revy* in the 1920s, professional advice literature on the home in the period from 1927 to 1953 and the present use of the concept *design* in popular and professional media. The outline of the hierarchies of material culture is established by reviewing a series of ethnographic, anthropological and sociological studies of the everyday material culture in Denmark. The study is thus both historical and critical and draws on a broad range of disciplines such as design history, cultural anthropology, cultural studies, material culture studies and sociology of the professions. The dissertation consists of four parts. The first part of the dissertation is an investigation into the historical formation and current status of the concept *design* in Denmark. This part consists of one chapter with the title “The Danish Design Concept – problems, history and pragmatics”. From its introduction half a century ago to the present day *design* has developed from a term closely and exclusively tied to professional and industrial design of physical products to a broad everyday concept with a multitude of meanings and uses. The proper understanding of the word *design* is now tied to the specific context in which it is

used. Thus a model which separates the usage of *design* as a everyday concept, *design* as a professional term and *design* as a research category is introduced.

In the second part of the dissertation the development in British and American design historiography is reviewed. This part consists of one chapter entitled “Modern material culture studies in design – Anglo-American design historiography 1975 – 2000”. Three paradigms are identified and presented in a model. Design history is by now a full fledged and independent academic discipline in these countries. This autonomous status has been reached through two significant breaks. A break away from art history as a fostering discipline and a break away from the professional and modernist ideology of reform. Today, design history draws upon inspiration and gains insight from a broad range of neighbouring academic disciplines such as social history, cultural history, cultural studies, studies in visual culture and ethnography and anthropology. Lately material culture studies have been the major inspiration and a fruitful source of dialogue in the understanding of design as a historical and cultural phenomenon.

The third part of the dissertation introduces welfare as a key concept in understanding the formation of Danish design theory and design discourse. This part consists of two chapters. In chapter 3 which is titled “Design and Welfare” a historical and sociological definition of both concepts is sought. Both in design discourse and recent historical representations of Danish design it is a popular perception that a quest for welfare on behalf of the design profession has been the formative and significant trait of Danish design identity. With the insight gained from the historical and sociological definition of welfare and design, this popular perception appears to be less obvious. In sociological terms welfare de-commodifies social relations. Design on the other hand is bound up on and defined by the commodity form in every social relation which integrates design into everyday material culture. Designs for products are sold and bought and design objects are distributed as commodities. The popular conception that design should and could deliver welfare stems from the professional discourse on design which has been hostile to commerce and the commodity form through out the 20th Century. Sociology of the professions is brought in to show that this particular kind of design discourse is part of the endeavour to gain professional status for design where an ethical and idealist standpoint is sought to separate design from a mere occupation. The everyday business operations of design have been excluded from this ethical and idealist representation of design and design has appeared to be solely a cultural activity. What design discourse can offer, then, is not welfare in the proper sociological sense, but a kind of symbolic welfare where design objects take on a cultural frame as goods and cultural objects rather than commodities at the point of sale.

In chapter 4 the commitment to welfare on behalf of the design profession is traced back to the advent of modernist design theory in the journal *Kritisk Revy* in the second half of the 1920s. The chapter is titled “The Vision of welfare in the design theory of modernism”, and it shows how the conception of modernist design was founded in a cultural vision of a future material culture cured from the perceived ills of capitalism. Among these perceived ills the ephemerality of fashion, the luxury of the rich and the emulation for status among the poor were foregrounded. Modernist design theory prescribed that the designer was in a position to change the faith of modern material culture as a whole. By ignoring all conventions dictated by the circulation of commodities in the market, and in particular bourgeoisie traditionalism and fashions of popular culture, and focusing on the creation of standardised, typified and rational objects instead an egalitarian and democratic material culture of “classless” objects would be within reach.

The fourth part describes how the design profession sought to realise the modernist vision of a harmonious material culture and the long term consequences of this endeavour to intervene in and reform the given material culture. In chapter 5, “Professional advice literature 1927-1953 – a modernistic intervention into Danish material culture” a closer look into one of the ways the design profession sought to mobilise the public for modernism. The main publications of the genre of advice literature within the period are reviewed and analysed. In particular, it is shown how the design profession sought to create a break away from and an opposition to the cultural and commercial consensus about the proper function, symbolism and aesthetic of objects for the home. Throughout all of the reviewed period though, the design profession found it difficult to point out concrete products with a sufficient modern, rational and aesthetic form to recommend to the public. The advice literature is thus first and foremost considered as an endeavour to coil the ground for a future and more ideal material culture by mobilising the consumer to demand standardised, typified and industrial products with a modern design profile.

In chapter 6 the long term outcome of the commitment to welfare and reform on behalf of the design profession is sought by reviewing a series of ethnographic, anthropological and sociological investigations that reveals information on the social and cultural status of design in everyday material culture. The chapter is thus titled “Danish material culture after the design intervention”. At least three socially and culturally specific everyday practices and aesthetics of home equipment have been identified in these investigations. Among these only one could be said to adhere to the values, ideals and forms of modernism and professional design. This disposition is tied to a social position in the upper middle class and in particular those occupations who are based on long formal education.

Historically this class specific material culture disposition was tied to the upper middle class in the interwar period, where this, at that time, expanding class were in a need of materialising a new class position which mainly came into being by a departure from the working class and the lower middle classes. The demand for modernism and professional design were thus bound up on a need for social and cultural distinction rather than an adherence to the egalitarian and democratic ideals of the design profession. Counter to the intent on behalf of the design profession to harmonise material culture, modernist products and aesthetics has become a constituent part of a material culture which is no less heterogeneous than before the advent of modernism.

The title “From Welfare to Design Culture” is meant to indicate the historical line of development under which the values and ideas the founding commitment to welfare produced were naturalised and constituted an ideological foundation for design. The future material culture that these values and ideas were meant to produce never appeared in quite the way it was imagined. Thus, the culture of design has become a kind of mythology with only limited bearings on the everyday practices and the social and cultural role of design in the present material culture.

Litteratur

- "A Challenge!" (Editorial), *Scandinavian Journal of Design History*, Vol. 13, 2003, pp. 5-6
- Abrahamsen, Povl: *Den danske enkelhed - Et samfund og dets arkitektur*, Kbh., Christian Ejlers' Forlag, 1994
- Ahnfeldt-Møllerup, Merete: "Anmeldelse af udstillingen "Hvad er design?"", *Information*, 3. august, 2002
- Albertsen, Niels: "Arkitekturens faelt", Donald Broady (red.): *Kulturens faelt - en antologi*, Uppsala, Daidalos, 1998, s. 373-397
- Albertsen, Niels: *Arkitekturværkets netværk*, Arbejdsrapport, Projekt velfærdsbyen, 1999
- Albertsen, Niels: "Arkitekturens praksis - Habitus, felt og kulturel kapital", Mads Hermansen & Birgitte Tufte: *Videnskabsteori - sådan relativt set*, Kbh., Danmarks Universitetsforlag, 1997, s. 137-168
- Ammundsen, Kjeld et al.: *Design is an artistic expression with a purpose*, Kbh., Danmarks Designskole, 1995
- Andersen, Heine: *Rationalitet, velfærd og retfærdighed - belyst gennem nyere samfundsvidenskabelige teorier*, Samfundslitteratur, 1996
- Andersen, John og Jørgen Elm Larsen: "Velfærdsstat og velfærdssamfund", Heine Andersen (red.): *Sociologi - en grundbog til et fag*, København, Hans Reitzels Forlag, 1998, s. 149-168
- Andersen, Sigurd Juul & M. K. Michaelsen (red.): *Bogen om bosætning*, Kbh., Det Danske Forlag, 1943
- Andersen, Jørgen Goul: *Mellemlagene i Danmark*, Aarhus, Politica, 1979
- Andersen, Jørgen Goul: "Velfærdens veje i komparativt perspektiv", *Den Jyske Historiker*, Nr. 82, Århus, 1998, s. 114-138
- Arboe, S.A. & Gunhild Gantzel (red.): *Smukke hjem i Danmark og Udlandet - Møbelstilarterne gennem tiderne*, Kbh., Ugejournalen Tidens Kvinder, 1944
- Arctander, Philip: *Hvilke møbler har vi brug for: En undersøgelse i praksis - foretaget for De Danske Møbelfabrikers Handelsforening*, København, Nyt Nordisk Forlag/Arnold Busck, 1946
- Arne Jacobsen 100år*, Danmarks Radio, 2002
- Attfield, Judy: "Beyond the Pale: Reviewing the Relationship between Material Culture and Design History", *Journal of Design History*. Vol. 12, No. 4, 1999, s. 373-380.
- Attfield, Judy (eds.): *Utility Reassessed*. Manchester, Manchester University Press, 1999.
- Attfield, Judy: *Wild Things - The Material Culture of Everyday Life*, Oxford, Berg, 2000
- Bang, Jacob: "De smaa Ting", *Bo bedre*, København, Udgivet af Tidsskriftet Arkitekten, Akademisk Arkitektforening, 1937, s. 81-84
- Barré, François: "Design in Question", Jocelyn de Noblet (ed.): *Industrial Design - Reflection of a Century*, Paris, Flammarion, 1993, s. 10-11
- Bauman, Zygmunt & Tim May: *At tænke sociologisk*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 2003
- Bernadotte, Sigvard & Johs. Lehm-Laursen (red.): *Moderne Dansk Boligkunst*, Bd. 1 & 2, Odense, Skandinavisk Bogforlag, 1946 & 1947
- Bird, Jon et al(eds.): *The BLOCK reader in Visual Culture London*, Routledge, 1996.
- Bisgaard, Ellen: *Bolig-ideer især for mindre lejligheder*, Kbh., J. Fr. Clausens Forlag, 1950

- Blaszczyk, Regina Lee: *Imagining Consumers – Design and Innovation from Wedgwood to Corning*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2000
- Bo bedre*, København, Udgivet af Tidsskriftet Arkitekten, Akademisk Arkitektforening, 1937
- Bo Bedre*, Nr. 2, 1980
- Boesdal, Ove: *Hvordan skal vi bo? - Vejledning i sund og naturlig boligindretning*, Kbh., C.A. Reitzels Forlag, 1931
- Boesdal, Ove & M. Friis Møller (red.): *Det danske hjem*, Kbh., Nyt Nordisk Forlag, 1934
- Bourdieu, Pierre: "De symbolske goders økonomi", *Af praktiske grunde - omkring teorien om menneskelig handlen*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 1997, s. 173-218
- Bourdieu, Pierre: *Distinction - A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979), London, Routledge, 1984
- Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993
- Bourdieu, Pierre: "Skitse til en videnskab om værker inden for kunst, kultur og videnskab", *Af Praktiske grunde - Omkring teorien om menneskelig handlen*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 1997
- Brante, Thomas: "Professioners identitet och samhälleliga villkor", Staffan Selander (red.): *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap – Professionaliseringens sociala grund*, Lund, Studentlitteratur, 1989, s. 37-57
- Branzi, Andrea: *The Hot House - Italian New Wave Design*, MIT Press, 1984
- Briggs, Asa: "The Welfare State in Historical Perspective", *Archives européennes de sociologie*, Vol. 2, 1961, s. 221-258
- Broadly, Donald (red.): *Kulturens faelt – en antologi*, Uppsala, Daidalos, 1998
- Broadly, Donald (red.): "Inledning", *Kulturens faelt – en antologi*, Uppsala, Daidalos, 1998, s. 11-27
- Brummer, Carl og Karl Larsen: *Tyskernes Kamp mod den slette Smag – Der Deutsche Wekbund og det arbejde*, Kbh., Fonden af 1916, 1918
- Brøchner, Georg: *Skønhed i Hjemmet - Bohave og Udsmykning – Interiører fra Hjem i Danmark og Udlandet*, bd. 1 & 2, Kbh., E. Jespersens Forlag, 1914 & 1922
- Buchanan, Richard: "Branzi's Dilemma: Design in Contemporary Culture", *Design Issues*, Vol. 14, No. 1, 1998, s. 3-20
- Buchanan, Richard (review): "Jonathan M. Woodham: Twentieth-Century Design", *Journal of Design History*. Vol. 11, No. 3, 1998, s. 259-263
- Buchanan, Richard: "Myth and Maturity: Toward a New Order in the Decade of Design", Victor Margolin & Richard Buchanan: *The Idea of Design*, 1995
- Burrage, Michael & Rolf Torstendahl: *Professions in Theory and History*, London, SAGE, 1990
- Campbell, Colin: "The Meaning of Objects and the Meaning of Actions - The Sociology of Consumption and Theories of Clothing", *Journal of Material Culture*, Vol. 1, No. 1, 1996
- Christiansen, Niels Finn: "Velfærd og national identitet – Nogle præliminære historiske refleksioner foranlediget af aktuelle dilemmaer", *Nyhedsbrev for nordisk velfærdsstatshistorie*, Nr. 18, 2002
- Christiansen, Povl: *Fyrretyve år med Snedkerlaugets Møbeludstillinger*, Kbh., G.E.C. Gad, 1986

- Craske, Matthew: "Plan and Control: Design and the Competitive Spirit in Early and Mid-Eighteenth-Century England", *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 3, 1999, s. 187-216
- Cross, Nigel: "Design Research: A Disciplined Conversation", *Design Issues*. Vol. 15, No. 2, 1999, s. 5-11
- Dahl, Henrik: *Hvis din nabo var en bil - en bog om livsstil*. Kbh., Akademisk Forlag, 1997
- Dahlsgård, Inga, M.K. Michaelsen & Viggo Sten Møller (red.): *Bosætningsbogen – En grundbog for studiekredse*, u.s., Schultz, 1953
- "Danish Surve", *Wallpaper*, November 2001
- Danmarks Designskole 1875-2000 - 125 years ... 125 designers*, Kbh., Danmarks Designskole, 2001
- Dansk design - en erhvervsøkonomisk analyse*, Erhvervs- og Boligstyrelsen, 2003
- Dansk Designpolitik - Redegørelse fra en tværministeriel arbejdsgruppe*, Industri- og Samordningsministeriet, 1994
- Dant, Tim: *Material Culture in the Social World*, Buckingham, Open University Press, 1999
- Daunton, Martin & Matthew Hilton (eds.): *The Politics of Consumption – Material Culture and Citizenship in Europe and America*, Oxford, Berg, 2001
- Der Deutsche Werkbund - 1907,1947,1987* (Von Ot Hoffmann), Berlin, Ernst & Sohn Verlag, 1987
- Design - Evaluering af designuddannelserne under Kulturministeriet*, Danmarks Evalueringsinstitut, 2000
- Det ideale hjem – Dets Skønhed, hygge og Bekvemmelighed*, Kbh., Hage & Clausens Forlag, 1928
- Dickson, Thomas: "Designerens nye rolle", *Politiken*, Kronik, 3. september 2002
- Dickson, Thomas: *Designforskning - en international oversigt*, Aarhus, Arkitekt skolens Forlag, 2002
- Dilnot, Clive: "The State of Design History. I-II. (1984), Victor Margolin: *Design Discourse*. 1989, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, s. 213-251
- Dragsbo, Peter: "Altaner og alrum", Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 89-103
- Dragsbo, Peter: "Op og ned ad villavejen", Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 179-193
- Dragsbo, Peter: "Renaissancemøbler eller stabletaburetter? - Tradition og forandring i boligkulturen i Esbjerg 1930-50", *Mark og Montre*, 19. årg., 1983. s. 57-65
- du Gay, Paul et al.: *Doing Cultural Studies - The Story of the Sony Walkman*. London, SAGE, 1997
- Dybdahl, Lars: ""Ansigtet imod den lykkeligere fremtid"" – Tidsskriftet *Kritisk Revy* (1926-28)", Mirjam Gelfer-Jørgensen (red.): *Nordisk funktionalisme 1925-1950*, Kbh., Nordisk Forum for Formgivningshistorie, 1986, s. 31-37
- Dybdahl, Lars: *Dansk design 1910-1945: Art déco & funktionalisme*, Kbh., Det Danske Kunstindustrimuseum, 1997
- Dybdahl, Lars: *Dansk keramik 1850 - 1997*, Lyngby, Sophienholm, 1997
- Dybdahl, Lars (red.): *De industrielle ikoner: Design Danmark*, Kbh., Det danske Kunstindustrimuseum, 2004
- Dybdahl, Lars: ""Virkelig kunstindustri"" – dansk industridesign i mellemkrigstiden". *Argos*, Nr. 6, 1988, s. 49-74

- Eckert, Gunna: *Bosætningsbogen – opslagsbog om hjemmets indretning*, Chr. Erichsens Forlag, 1969
- Eigaard, Søren (red.): *Velfærd og folkeoplysning*, Odense, Odense universitetsforlag, 2002
- Enevoldsen, Chr.: *Hvordan skal vi bo?*, Kbh., Gyldendal, 1957
- Engelstoft, Jesper & Niels A. Svanberg (red.): *Hvordan skal jeg bo?*, Kbh., Politikens Forlag, 1957
- Engholm, Ida & Anders Michelsen: *Designmaskinen*, Kbh., Gyldendal, 1999
- Eriksen, Mette: ”Landboligen og højskolemiljø”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 81-89
- Esping-Andersen, Gösta (ed.): *Changing Classes - Stratification and Mobility in Post-industrial Societies*, London, SAGE, 1993
- Esping-Andersen, Gösta: *Politics Against Markets - the Social Democratic Road to Power*, Princeton, Princeton University Press, 1985
- Esping-Andersen, Gösta: *The three Worlds of Welfare Capitalism*, Cambridge, Polity Press, 1990
- Falke, Jacob: *Kunstindustriens Grundsætninger: En Haandbog for Hjemmet, Skolen og Værkstedet*, Kbh., P. G. Philipsens Forlag, 1885
- Featherstone, Mike: *Consumer Culture & Postmodernism*, SAGE, London, 1991
- Fine, Ben & Ellen Leopold: *The World of Consumption*. London, Routledge, 1993.
- Fink, Hans: “Et hyperkomplekst begreb – Kultur, kulturbegreb og kulturel relativisme I”, Hans Hauge & Henrik Horstbøll (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1988, s. 9-24
- Finsen, Hans Carl: *Den danske smag*, u.s., Christian Ejlers’ Forlag, 1986
- Fisker, Kay: *Præfunktionalismen*, (Et kompendium), Kunstakademiets Arkitekturskole, 1950
- Fjelstrup, Libbie: *Hvad er design? (Design?)*, Politiken, 2. august 2002
- Flügge, Asger: *Hvordan kan vi bo*, Fremad, 1967
- Forty, Adrian: ”DEBATE: A Reply to Victor Margolin, *Design Issues*, Vol. 11, Nr. 1, 1995, s. 16-19
- Forty, Adrian: *Objects of Desire - Design and Society since 1750*. London, Thames and Hudson, 1986
- Frayling, Christopher: *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers, Vol. 1, No. 1, 1993/94
- Fremtidens Detailhandel & Møbelhandel*, Kimming, 1997
- Frick, Gunilla: *Design – definition och function*, (<http://www.arthist.lu.se/design/Design.Gunilla.html>)
- Friisberg, Claus: *Den nordiske velfærdsstat – Velfærdsdebat og velfærdspolitik efter 1945*, Kbh., Gyldendal, 1977
- Fry, Tony: *Design History Australia*. Sydney, Hale & Iremonger, 1988
- Gad, Emma: *Vort Hjem*, bd. 1-4, Det Nordiske Forlag, 1903
- Gelfer-Jørgensen, Mirjam (red.): *Nordisk funktionalisme 1925-1950*, Kbh., Nordisk Forum for Formgivningshistorie, 1986
- Giedion, Sigfried: *Mechanization Takes Command – A contribution to anonymous history* (1948), New York, W. W. Norton & Co., 1969

- Glahn, Børge: "Om formgivning af industriprodukter", *LP & Co Nyt*, 28. Juli 1946, s. 479-481
- Gough, Ian: *The Political Economy of the Welfare State*, London, Macmillan, 1979
- Graae, Boldil (red.): *Det farlige forbrugersamfund*, u.s., Det danske forlag, 1970
- Greenhalgh, Paul: "Introduction", Paul Greenhalgh (red.): *Modernism in Design*, London, Reaktion Books, 1990
- Greenhalgh, Paul (red.): *Modernism in Design*, London, Reaktion Books, 1990
- Greve, Anni (red.): *Sociologien om velfærd – gensyn med Émile Durkheim*, Roskilde, Roskilde Universitetsforlag, 1998
- Gräff, Werner: *Zweckmässiges wohnen für jedes Einkommen*, Potsdam, Müller & I. Kiepenheuer G.mBH., Verlag, 1931
- Guggenberger, Bernd: *Sein oder Design - Zur dialektik der abklärung*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1987.
- Guldberg, Jørn: *Den materielle kulturs materialitet som semiotisk udfordring - om designbetydninger mellem det fysiske og det metafysiske*, Arbejdsrapport 25, Center for Kulturstudier, Syddansk Universitet, 2003
- Guldberg, Jørn: "Fra kunstproduktion til produktionskunst – Den borgerlige kunstnerintelligens og den socialistiske produktkultur – aspekter af russisk konstruktivismeteorik", Jørn Guldberg (red.): *Tema: Funktionalisme*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1986, s. 149-170
- Guldberg, Jørn: *Landskabsmaleriet og "den nye kunsthistorie"*. Menneske & Natur, Arbejdsrapport 102, 1997
- Guldberg, Jørn: "Tingenes historie - Om designhistorie og designhistoriografiske problemer", *Argos - Tema: Design/industriel produktkultur*. Nr. 6, 1988, s. 7-15
- Guldberg, Jørn: "Tradition, modernitet og usamtidighed - Om Børge Mogensens FDB-møbler og det modernes hjemliggørelse", *Arbejdsrapport 1 - Designstudier*, Center for Kulturstudier, Odense Universitet, 1998
- Guldberg, Jørn & Hans Christian Jensen: "'Kulturen af Tingene' – Julius Lange og kunstindustrien", Hanne Kolind Poulsen, Hans Dam Christensen, Peter Nørgaard Larsen (red.): *Viljen til det menneskelige – Tekster omkring Julius Lange*, Kbh., Museum Tusulanums Forlag, 1999, s. 281-303
- Gullestad, Marianne: "Home decoration as popular culture", Marianne Gullestad: *The Art of Social Relations*, Scandinavian university Press, 1992, s. 61-91
- Gullestad, Marianne: *Kitchen-table Societ*, Oslo, Universitetsforlaget, 1984
- Göransdotter, Maria: "Møbleringsfrågan: Om synen på heminredning i 1930- og 1940-talens bostadsvaneundersökningar", *Svensk Historisk Tidskrift*, Nr. 3, 1999, s. 449-470
- Göransdotter, Maria: "Smakfostran och heminredning. Om estetiska diskurser och bildning till bättre boende i Sverige 1930-1955", Johan Söderberg & Lars Magnusson (red.): *Kultur och konsumtion i Norden 1750-1950*, Helsingfors, 1997, s. 253-274
- Göransdotter, Maria: "Ting, tecken, text – Om semiotik och smakfostran", Brita Brenna & Karen Marie Fjelstad (red.): *Kollektive identiteter, ting og betydninger*, Oslo, 1997, s. 49-62
- Halén, Widar & Kerstin Wickman: *Scandinavian Design Beyond the Myth – Fifty Years of Design from the Nordic Countries*, Stockholm, Arvinius Förlag/Form Förlag, 2003
- Hansen, Flemming: *From Life Style to Value Systems to Simplicity*, Department of marketing, Copenhagen Business School, 1997
- Hansen, Per H. & Klaus Petersen: *Dansk møbelguide – Moderne danske møbelklassikere*, u.s., Aschehoug, 2003

- Hayward, Stephen: “”Good design is largely a matter of common sense”: Questioning the Meaning and Ownership of a Twentieth-Century Orthodoxy”, *Journal of Design History*, Vol. 11, No. 3, 1998
- Heger, Jarl: *Danish Democratic Design year 1800 – 2000 – A tender birth of a democratic design culture!*, Kbh., eget forlag, 1992
- Heiberg, Edvard: *Bo bedre - bo billigere!*, Kbh., Arbejderforlaget, 1937.
- Heiberg, Edvard: ”Boligstandardisering”, *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 3., 1926. s. 19-24
- Heiberg, Edvard: ”Det har ringet første Gang”, *Kritisk Revy*, 3. årg., nr. 2, 1928, s. 12-13
- Heiberg, Edvard: ”Hvordan har de det?”, *Kritisk Revy*, 2. årg. , nr. 1., 1927. s. 31-34
- Heiberg, Edvard: *2 Vær. straks – en aktuel bog om boligspørgsmaalet!*, Kbh., Mondes Forlag, 1935
- Henningsen, Poul: ”Henimod en ny kultur”, *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 2., 1926. s.30-33
- Henningsen, Poul: ”Hvad er moderne kunstindustri”, *Kritisk Revy*, 2. årg., nr. 4, 1927, s. 58
- Henningsen, Poul: ”Kunsten, moralen og samfundet”, *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 3., 1926. s. 5-7
- Henningsen, Poul: ”Kunst og Politik”, *Kritisk Revy*, 3. årg., nr. 1, 1928, s. 61-72
- Henningsen, Poul: ”Le Corbusier”, *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 1., 1926. s. 50-55
- u.f. (Poul Henningsen): ”Opgør”, *Kritisk Revy*, 2. årg., nr. 3, 1927, p. 7-10
- Henningsen, Poul: ”Svindel i kunstens navn”, *Kritisk Revy*, 1. årg., nr. 1., 1926. s. 45-49
- Henningsen, Poul: ”Til de triste Modernister”, *Kritisk Revy*, 3. årg., nr. 3, 1928, s. 6
- Henningsen, Poul: ”Tradition og modernisme”, *Kritisk Revy*, 2. årg., nr. 3., 1927, s. 30 - 46
- Henningsen, Poul: *Vi er selv historie*, Redigeret af Henrik Stangerup, Kbh., Thaning & Appels Forlag, 1963
- Henningsen, Thorkild: ”Maskekunst”, *Kritisk Revy*, 1. årg., Nr. 1, 1926, p. 12-15
- Herløw, Erik: *Gode ting til hverdagsbrug*, Kbh., Det Schønberske Forlag, 1949
- Herløw, Erik: ”Om design”, Grete Jalk & Eskild Pontoppidan: *Om produktudvikling*, København, Teknologisk Instituts Forlag, 1976, s. 28-31
- Herløw, Erik et al.: *Industriel formgivning - Industriel design*, Kbh., Selskabet for Industriel Formgivning, 1959
- Heskett, John: *Industrial Design*, London, Thames and Hudson, 1980
- Heskett, John: *Toothpicks & Logos - Design in Everyday Life*, Oxford, Oxford University Press, 2002
- Hiort, Esbjørn: *Arkitekten Finn Juhl - Møbelkunst, Arkitektur, Brugskunst*, Kbh., Arkitektens Forlag, 1990
- Hiort, Esbjørn: *Bo rigtigt*, Kbh., Jul. Gjellerups Forlag, 1948
- Hiort, Esbjørn: *Boliglære i grundtræk*, Kbh., Jul. Gjellerups Forlag, 1956
- Hiort, Esbjørn et al.: *Dansk brugskunst*, Kbh., Dansk-norsk Fond, 1969
- Holdninger og ønsker til velfærdssamfundet – I et fra-neden-perspektiv*, Landsorganisationen i Danmark, 1999
- Holt, Ivar: *Design - Formgivning af omgivelserne*, Kbh., Borgens Forlag, 1995

- Houth, Henriette: *Kassebogen – om kassereoler, bygge og systemmøbler*, Hårby, Montana Møbler A/S, 2003
- Hus og hjem i Århus*, Udgivet af Århus byhistoriske udvalg, Århus, Århus Universitetsforlag, 1977
- Hvidberg, Ena: ”Boligen betragtet som et tegnkompleks”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 17-33
- Hvidberg, Ena o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989
- Hvidberg, Ena: ”Boligindretning og boligstil”, George Nellesmann et al.: *Dagligliv i Danmark i vor tid*, Bd. 1, Kbh., Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1988, s. 513-535
- Hvidberg, Ena: ”Livsform-livsstil-boligstil”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil, Arv og eje*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 205-227
- Højrup, Thomas: ”Begrebet livsform - En formspecificerende analysemetode anvendt på nutidige vesteuropæiske samfund”, *Fortid og Nutid*, Vol. 31, 1984, s. 194-218
- Højrup, Thomas: *Livsformer og velfærdsstat ved en korsvej? – Introduktion til et kulturteoretisk og kulturhistorisk bidrag*, Kbh., Museum Tusulanums Forlag, 2003
- Højrup, Thomas & Lone Rahbek Christensen: ”Strukturel livsformsanalyse”, *Samfundsfagsnyt*, Juni 1988
- Information*, 2. sektion, 30. november 2001
- Jalk, Grete og Eskild Pontoppidan (red.): *Om produktudvikling*, Kbh., Teknologisk Instituts Forlag, 1976
- Jacobsen, Benny: *Levekår og livsformer i velfærdsstaten*, Samfundsfagsnyt, 1989
- Jensen, Folmer Enna: ”Design til de segner –I”, *LP & Co Nyt*, 28. december 1959, s. 1747-1752
- Jensen, Hans Christian: *Kunst, industri og håndværk – Undersøgelse af tidlig dansk designteori*, Odense, Odense Universitet, Center for Kulturstudier, Medier og Formidling, Specialeafhandling, 1997
- Jensen, Hans Christian: *Moderne materielle kulturstudier i design - angloamerikansk designhistoriografi 1975-2000*, Arbejdsrapport 22, Center for Kulturstudier, Syddansk Universitet, 2001
- Jensen, Jacob: *Anderledes men ikke mærkeligt- En designers erindringer*, Kbh., Gyldendal, 1997
- Jensen, Johan Fjord: ”Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed”, Hans Hauge & Henrik Horstbøll (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1988, s. 155-192
- Jensen, Ole Michael & Claus Bech-Danielsen: *Byøkologisk velfærdsudvikling - Livsstil, arkitektur og ressourcekredsløb*, Aalborg, Aalborg Universitetsforlag, 1999
- Jensen, Per H.: ”Velfærdsstatens variationer, dynamikker og effekter”, *Den jyske historiker*, Nr. 82, 1998, s. 21-46
- Jensen, Torben Pilegaard: *Kortlægning af dansk forskning i velfærdssamfundet*, Kbh., AFK Forlaget, 1995
- Jespersen, Kirsten Branner & Niels Th. Mortensen (red.): *Vort hjem – tilværelsens midtpunkt*, Odense, Nordisk brevscole, 1949
- Juhl, Finn: *Hjemmets indretning*, u.s., Thanning & Appels Forlag, 1952
- Julier, Guy: *The Culture of Design*, London, SAGE, 2000
- Julier, Guy: *The Thames and Hudson encyclopaedia of 20th Century Design and Designers*. London, Thames and Hudson, 1993
- Julier, Guy & Viviana Narotsky: *The redundancy of Design History*. 1998 (Upubliceret konference-’paper’ tilgængeligt på <http://www.lmu.ac.uk/hen/centrad/tp1.htm>)

- Juul, Søren: *Modernitet, velfærd og solidaritet – En undersøgelse af danskernes moralske forpligtelser*, Kbh., Hans Reitzels Forlag, 2002
- Jørgensen, Stine Hedegaard: *Brugercentreret design*, Kbh., Konsortiet for brugercentreret design, 2003
- Kaarsholm, Lotte Folke: ”Design er at skabe orden i kaos”, *Information*, 3. september 2002
- Kaarsholm, Lotte Folke: ”Form plus nytte”, *Information*, 4. september 2002
- Kaarsholm, Lotte Folke: ”Så svært kan det heller ikke være”, *Information*, 2. september 2002
- Kaiser, Birgit: *Den ideologiske funktionalisme*, Kbh., G. E. C. Gad, 1992
- Karlsen, Arne: *Dansk møbelkunst i det 20. århundrede*, Bd. 1-2, Kbh., Christian Ejlers’ Forlag, 1990 & 1992
- Karlsen, Arne: *Brugstekster*, Arkitektskolen i Aarhus, 1983
- Kildegaard, Bjarne: *Fru Emma Gad*, Kbh., Tiderne Skifter, 1984
- Klint, Kaare: ”Undervisningen i møbeltegning ved Kunstakademiet”, I: *Arkitektens Maanedshæfte*, oktober 1930. s. 192-203
- Knudsen, Tim: ”Den nordiske velfærdsstat og de sækulariserede lutheranere”, Søren Eigaard (red.): *Velfærd og folkeoplysning*, Odense, Odense Universitetsforlag, 2002, s. 11-29
- Knutsen, Anders: ”De levende poeters klub”, *Berlingske Tidende*, 4. sektion, 28. februar 2001
- Kolstrup, Søren: *Velfærdsstatens rødder – Fra kommunesocialisme til folkepension*, Kbh., Selskabet til forskning i Arbejderbevægelsens historie, 1996
- Kragh, Birgitte: ”En etnologisk synsvinkel på boligindretning”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 13-17
- Kragh, Birgitte: ”Tingbjerg”, Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 193-205
- Lange, Julius: ”Nogle Sætninger om Kunstindustri i vor Tid”, *Tidsskrift for Kunstindustri*, 1885, s. 11-18
- Langkilde, H. E.: ”Børnene og Huset”, *Bo bedre*, København, Udgivet af Tidsskriftet Arkitekten, Akademisk Arkitektforening, 1937, s. 39-48
- Langkilde, Hans Erling, Jørgen Hegner Christiansen & Kim Dirckinck-Holmfeld: *Arkitekten 100 år*, Kbh., Arkitektens Forlag, 1998
- Le Corbusier: *L'art decorative d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès et C, 1925
- Lees-Maffei, Grace: ”From Service to Self-Service – Advice Literature as Design Discourse, 1920-1970”, *Journal of Design History*, Vol. 14, Nr. 3, 2001, s. 187-206
- Lees-Maffei, Grace: ”Introduction: Studying Advice – Historiograph, Methodology, Commentary, Bibliography”, *Journal of Design History*, Vol. 16, Nr. 1, 2003, s. 1-14
- Leiss, William, Stephen Kline & Sut Jhally: *Social Communication in Advertising - Persons, Products & Images of Well-being*, Toronto, Methuen, 1986
- Lippincott, J. Gordon: *Design for Business*. Chicago, Paul Theobald, 1947
- Lotz, Wilhelm: *Wie richte ich meine Wohnung ein? – Modern, gut, mit welchen Kosten?* 2.udg., Berlin, Verlag Hermann Reckendorf, 1930
- Lury, Celia: *Consumer Culture*, Cambridge, Polity Press, 1996

- Lyhne, Vagn og Christian Berg Nielsen (red.): *Tankebygninger - Arkitektur og kunsthåndværk 1851 -1914*. Århus, Forlaget Klim, 1994
- Löfgren, Orvar: "Scenes from a troubled Marriage", *Journal of Material Culture* 2(1), 1997, pp.
- Löfgren, Orvar: "Swedish Modern – Konsten att nationalisera konsumtion och estetik", Christa Lykke Christensen & Carsten Thau (red.): *Omgang med tingene – Ti essays om tingenes tilstand*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1993, s. 159-180
- Macdonald, Keith M.: *The Sociology of the Professions*, Thousand Oaks, Calif., SAGE, 1995
- Maffei, Nicolas: "John Cotton Dana and the Politics of Exhibiting Industrial Art in the US, 1909-1929", *Jornal of Design History*. Vol. 13, No. 4, 2000, s. 301-318
- Marshall, T. H.: "The Welfare State – A Sociological Interpretation", *Archives européennes de sociologie*, Vol. 2, 1961, s. 284-300
- Martin, Ann Smart & J. Ritchie Garrison (eds.): *American Material Culture: The Shape of the Field*. Winterthur, University of Tennessee Press, 1997
- Margolin, Victor (ed.): *Design Discourse.- History, Theory, Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989
- Margolin, Victor: "Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods", *Design Issues*, Vol. 11, Nr. 1, 1995, s. 4-15
- Meikle, Jeffrey L.: "Introduction", *Journal of Design History*. Vol. 12, No. 1, 1999, s. 1-3
- Meikle, Jeffrey L.: "Material Virtues: on the Ideal and the Real in Design History", *Journal of Design History*. Vol. 11, No. 3, 1998, s. 191-199
- Meikle, Jeffrey L.: *Twentieth Century Limited - Industrial Design in America 1925 – 1939*, Philadelphia, Temple University Press, 1979
- Meurer, Bernd & Hartmut Vinçon: *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*. Giessen, Anabas-Verlag, 1983
- Michaelsen, M. K.: "Møbler og Møblering", *Bo bedre*, København, Udgivet af Tidsskriftet Arkitekten, Akademisk Arkitektforening, 1937, s. 49-58
- Miller, Daniel: "Consumption and its Consequences", Hugh Mackay (ed.): *Consumption and Everyday Life*. London, SAGE, 1997
- Miller, Daniel: "Groans from a bookshelf - New books in Material Culture and Consumption", *Journal of Material Culture*. Vol. 3, No. 3, 1998, s. 379 - 388
- Miller, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, Basil Blackwell Ltd. 1987
- Miller, Daniel (ed.): *Material cultures - Why some things matter*. Chicago, University of Chicago Press, 1998
- Miller, Daniel: "Why some things matter", Daniel Miller (ed.): *Material Cultures*, London, UCL Press, 1998, pp.
- Mollerup, Per: *Design er ikke noget i sig selv*, København, Gyldendal, 1998
- Morley, Christine: "Homemakers and design advice in the postwar period", Tim Putnam & Charlotte Newton (eds.): *Household Choices*, London, Futures, 1990, s. 89-97
- Most, Henrik, Rikke Rosenberg & Bodil Busk Laursen (red.): *Utopi og virkelighed I det 20. århundredes kunsthåndværk og design*, Det Danske Kunstinstitut, 2003
- Munch-Petersen, Ursula: *Håndens og åndens værk*, Politiken, Kronik, 19. oktober 2002

- Muthesius, Stefan: "Handwerk/Kunsth Handwerk", *Journal of Design History*, Vol. 11, No. 1, 1998, s. 85-95
- Møbelbogen*, Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk og Kunstindustri og Håndværkets Fællesrepræsentation, Kbh., 1945
- Møller, Svend Erik (red.): *Danish design*, Kbh., Det danske Selskab, 1974
- Møller, Svend Erik: *Den dybe tallerken er allerede opfundet – meninger om design*, Snekkersten, Mobilia Press, 1978
- Møller, Svend Erik: *Moderne danske hjem*, 2. samling, Kbh., Høst & Søn's Forlag, 1959
- Møller, Svend Erik & Tyge Arnfred: *Moderne danske hjem*, Kbh., Høst & Søn's Forlag, 1953
- Møller, Viggo Sten: *Dansk kunstindustri 1 & 2*, Kbh., Rhodos, 1969 & 1970
- Møller, Viggo Sten: *Funktionalisme og brugskunst siden 1920'erne - Danmark. Norge. Sverige*, Kbh., Rhodos, 1978
- Møller, Viggo Sten: *Nogle bemærkninger om den kunstindustrielle uddannelse*, Kbh., 1961
- Møller, Viggo Sten & Johannes Hansen: *Vore dages møbler & Et håndværks vej i en maskintid*, u.s., u.å. (1955)
- Mørch, Jesper: "Design er, hvad det gør", *Information*, Kronik, 1. oktober 2002
- Nielsen, Bo: *Industriel design historie – en grundbog om design og dens udvikling*, Fredrikssund, Thorsgaard, 1991
- Nissen, Helge: *Dansk boligindretning*, Kbh., Nyt Nordisk Forlag, 1968
- Nyström, Sigrid Eklund: *Möbelarkitekt på 1930-talet - Om inredningsfirman Futurum och hur en ny yrkesgrupp etablerar sig*, Stockholm, Nordiska museets förlag, 1992
- Offe, Claus: *Contradictions of the Welfare State*, London, Hutchinson, 1984
- Papanek, Victor: *Miljø for millioner - Design for behov eller profit*, Kbh., Gyldendal, 1972
- Papanek, Victor: *The Green Imperative – Ecology and Ethics in Design and Architecture*, London, Thames & Hudson, 1995
- Petersen, Klaus: "Den nordiske model", Søren Eigaard (red.): *Velfærd og folkeoplysning*, Odense, Odense Universitetsforlag, 2002, s. 29-43
- Petersen, Klaus: "Oversigt: Fra ekspansion til krise – udforskning af velfærdsstatens udvikling efter 1945", *Historisk Tidsskrift*, Bd. 97, Hæfte 2, Kbh., 1997
- Petersen, Klaus (red.): *13 historier om den danske velfærdsstat*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2003
- Pevsner, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design - From William Morris to Walter Gropius* (1936), Penguin Books, 1991
- Pierson, Christopher: *Beyond the Welfare State? - The New Political Economy of Welfare*. Cambridge, Polity Press, 1998
- Politiken*, 3.maj 1941
- Porter, Glenn: "Cultural Forces and Commercial Constraints: Designing Packaging in the Twentieth-Century United States", *Journal of Design History*, Vol. 12, No. 1, 1999, s. 25-45
- Pulos, Arthur J.: *American Design Ethic – A History of Industrial Design to 1940*, Massachusetts, MIT Press, 1983

- Putnam, Tim & Charlotte Newton (eds.): *Household Choices*, London, Futures, 1990
- Putnam, Tim, Ruth Facey & Valerie Swales (eds.): *MAKING AND UNMAKING: Selected Proceedings of the Design History Society Conference 2000*, u.s., 2000
- Raahauge, Kirsten Marie: *Boligdrøm - Hjemme hos 90'ernes 25-35 årige*, Kbh., Kimming/Møbelhandlernes Centralorganisation, 1996
- Radice, Barbara: *MEMPHIS - Research, experiences, results, failures and successes of new design*, London, Thames and Hudson, 1985
- Rasmussen, Steen Eiler: *Britisk brugskunst* (1933), Kbh., G.E.C. Gads forlag & Det danske Kunstindustrimuseum, 1965
- Rasmussen, Birgitte Kragh: *Nutidig boligindretning - Brug og form - En indledende undersøgelse i to sociale lag*, Kbh., 1976
- Ravnsborg, Søren: "Design skal få unge til at blive ingeniører", *Ingeniøren*, 22. februar 2002, s. 6
- Reiff, Erik, Niels Svanberg & Anker Tiedemann: *Boligbogen*, Kbh., Jul. Gjellerups Forlag, 1964
- Rifbjerg, Klaus: *Tyngdens lethed*, 1997 (www.design.dk/essays/indhold.htm)
- Rifbjerg, Synne: "Form uden dikkedarer - portræt/interview: Ole Jensen", *Weekendavisen*, 2. sektion, 27. december 2002
- Ruppert, Wolfgang: "Plädoyer für den begriff der industrielle Massenkultur", Hannes Siegrist u.a.: *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)*, Frankfurt a. M./New York, 1997, s. 563-582
- Ryan, Deborah S.: *The Ideal Home: Through the 20th Century - Daily Mail - Ideal Home Exhibition*, London, Hazar Publishing Ltd., 1997
- Sadolin, Ebbe: *Vor bolig - Indretning og bohæve*, Kbh., P. Haase & Søns Forlag, 1927
- Salicath, Bent: "Bosætningspornografi", *A5*, 2. årg., Nr. 5, 1944, s. 10-12
- Salicath, Bent: "Den stolte last", *A5*, 2. årg., Nr. 7, 1944, s. 35-36
- Sass, Søren: I.D. "Industrielt Design - et nyt fag, dets mål og vilkår", *Dansk Kunsthåndværk*, nr. 33, 1960. s. 4-7
- Schmidt, Erik Ib: *Red Velfærdsstaten - et debatoplæg*, Kbh., Munksgaard & Rosinante, 1997
- Schwartz, Frederic J.: *The Werkbund - Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven, Yale University Press, 1996
- Selle, Gert: *Design-Geschichte in Deutschland - Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*. Köln, DuMont Buchverlag, 1987
- Selle, Gert: *Ideologi un Utopie des Design - Zur Gesellschaftlichen Theorie der industrielle Formgebung*. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1973
- Selle, Gert: "'Industrielt ideologi' - I tingene og i formgiverens hoved - Designhistorie som skæbne", I: *Argos* 6, 1988, s. 17 - 28
- Selle, Gert: "Produktkultur als gelebttes Ereignis", Reinhard Eisendle, Elfie Miklantz (Hg.): *Produktkulturen - Dynamik und Bedeutungswandel des Konsums*, Frankfurt, Campus Verlag, 1992, s. 159-177
- Selle, Gert: *Siebensachen - Ein Buch über die Dinge*. Frankfurt, Campus Verlag, 1997

- Selle, Gert: "There is No Kitsch, There is Only Design!", Victor Margolin: *Design Discourse*. 1989. Chicago, The University of Chicago Press, 1989, s. 55 – 66
- Ulf Hård af Segerstad: *Nordisk Brugskunst*, Kbh., Gyldendal, 1961
- Skak-Nielsen, Louise: "Mode, stil, smag - hovedstrømme og bifloder", Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil, Arv og eje*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 51-68
- Slater, Don: *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997
- Slomann, Vilhelm: "Kunsthåndværk", S. Dahl (red.): *Danmarks Kultur ved aar 1940*, bd. 8, Kbh., Det danske selskab, 1943
- Social Kritik, Tema: Velfærdssamfundet*, Nr. 44, 1996
- Sparke, Penny: *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, London, Allen & Unwin, 1986
- Sparke, Penny: *Design in context*, London, Bloomsbury Publishing Ltd, 1987
- Sparke, Penny: *Hundrede års design - Pionerer i det 20. århundrede*. Kbh., Forlaget Søren Fogtdal A/S, 1999
- Steincke, K. K.: *Fremtidens Forsørgelsesvæsen*, bd. 1-2, København, J.H. Schultz, 1920
- Stephensen, M. L.: "Huset planlægges", *Bo bedre*, København, Udgivet af Tidsskriftet Arkitekten, Akademisk Arkitektforening, 1937, s. 9-18
- Stoklund, Bjarne: *Tingenes kulturhistorie- Etnologiske studier i den materielle kultur*. Kbh., Museum Tusulanums Forlag, 2003
- Suga, Yasuko: 'Purgatory of taste' or Projector of Industrial Britain? The British Institute of Industrial Art", *Journal of Design History*, Vol. 16, Nr. 2, 2003, s. 167-187
- Swann, Cal: „DK = Design Kultur“, *Design Issues*, Vol. XI, No. 3, 1995
- Søndergaard, Peter Brix: "Tingens metamorphose – Marcel breuers B3-stol", Christa Lykke Christensen & Carsten Thau (red.): *Omgang med tingene – Ti essays om tingenes tilstand*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1993, s. 139-155
- Sørensen, Leif Leer: *Edvard Heiberg og dansk funktionalisme, en arkitekt og hans samtid*, Kbh., Arkitektens Forlag, 2000
- The Working Class Home – Its Furnishing and Equipment*, Council for Art and Industry, London, 1937
- Thirslund, Lars: "Kunsthåndværkerudstilling i 'designerens århundrede'", *Dansk Kunsthåndværk*, Nr. 27, 1954, s. 59-60
- Thirslund, Lars: "'Kunsthåndværkerudstilling' i designerens århundrede II", *Dansk Kunsthåndværk*, Nr. 27, 1954, s. 86-89
- Thomsen, Jens Peter Frølund: "Klasser og politisk identitet", *Grus*, Årg. 20, Nr. 56/57, 1999, s. 133-160
- Torffing, Jacob: "Velfærdsstatens ideologisering", Torben Bech Dyrberg et al.: *Diskursteorien på arbejde*, Roskilde Universitetsforlag, 2000
- Torm, Helge: "Fra lakeret eg til olieret teak", Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 113-131
- Torstendahl, Rolf & Michael Burrage (eds.). *The Formation of Professions – Knowledge, State and Strategy*, London, SAGE, 1990
- Tøjner, Poul Erik: *Poul Kjærholm*, Aschehoug & Louisiana, 2003

- Voltelen, Mogens: "Brug og Skønhed", *Kritisk Revy*, 2. årg, nr. 4., 1927, s. 51-53
- Voltelen, Mogens: "Braadne Kar og et helt Glas", *Kritisk Revy*, 3. årg., nr. 2., 1928, s. 10-11
- Walker, John A.: *Design History and the History of Design*, London, Pluto Press, 1989
- Walker, John A. & Sarah Chaplin: *Visual culture: an introduction*. Manchester, Manchester University Press, 1997
- Walsted, Anne-Lise: "Inspiration for alle", Ena Hvidberg o.a. (red.): *Boligform og livsstil*, Dansk Kulturhistorisk Museumsforening, 1989, s. 69-81
- Weber, Hugo: "Design for living and fundamental integration", *A5*, 6. serie, Nr. 1, 1952, s. 20-24
- Whiteley, Nigel: *Design For Society*, London, Reaktion Books, 1993
- Wiberg, Marjo: *The Textile Designer and the Art of Design – on the Formation of a Profession in Finland*, Helsinki, University of Art and Design Helsinki, 1996
- Wildhagen, Fredrik: "The Scandinavian Countries: Design for the Welfare Society", Carlo Pirovano (ed.): *History of Industrial Design*, Vol. 3, Milan, Electra, 1991, s.148-160
- Henrik Wivel: *Finn Juhl*, Louisiana, 2004
- Woodham, Jonathan M.: *The Industrial Designer and the Public*, London, Pembrige Press, 1983
- Woodham, Jonathan: "Resisting Colonization: Design History Has its Own Identity", *Design Issues*, Vol. 11, Nr. 1, 1995, s. 22-38
- Woodham, Jonathan M.: *Twentieth-Century Design*, Oxford, Oxford University Press, 1997
- Øllgaard, Gertrud: "A Super-elliptical Moment in the Cultural Form of the table: A Case Study of a Danish Table", *Journal of Design History*. Vol. 12, No. 2, 1999. s. 143-155

Bilag