

Ahistorisk historieskrivning

EN DESIGNHISTORISK PROBLEMATIK

AF

MIRJAM GELFER-JØRGENSEN

Medens kunsthistorien generelt igennem den sidste menneskealder har intensiveret studiets teoretiske aspekter, bl.a. ved inddragelse af filosofiske teorier, er debatten om overordnede, teoretiske aspekter blevet forsømt i den del af faget, som beskæftiger sig med den såkaldt dekorative kunsts historie, altså kunsthåndværk, kunstindustri samt – fra og med det 20. århundrede – tillige design. Forskning inden for disse områder er herhjemme især forankret i museerne, der overvejende prioriterer genstandsanalyser og udstillingskataloger, især monografiske. Designstudier på universiteter, kunstakademier og designskoler koncentrerer sig primært om det nutidige.

Med vor tids kendskab til kunstverdenens og ikke mindst designverdenens diversitet, hvad angår geografi, funktioner, materialevalg og visuelle virkemidler, er det på tide at rokke ved en inddeling af området, der bygger på etnocentrisme og originalitetsprincippet – begge dele forankret i europæisk ideologi – og på et i en vis forstand lineært udviklingsbillede. Inden for kunstens historie er der flere tegn på et sådant opbrud. Ser vi derimod på designhistorien som et i kunsthistorien baseret fag, bør det, der tidligere var normgivende, nemlig den gode smag, som man for ikke så længe tiden benævnedes det, og som man inden for faget i dag kalder den gode kvalitet, tages op til revision. For i vor globaliserede og forbrugsorienterede verden er dette begreb nok så vanskeligt at definere, med den nuværende mangfoldighed af smagsretninger, knyttet til forskellige befolkningssegmenter og aldre – alle med bestemte ideologiske, associationskabende eller sociale konnotationer. Man kan spørge til betydningen – og tjenligheden – af en udvidelse og selvstændiggørelse af det designhistoriske område. Svaret er, at design i modsætning til kunst er noget, vi alle er brugere af og dagligt omgivet af, hvorfor det tydeligt afspejler vort kulturelle ståsted, også i forhold til historie og tradition.

Ikke mindst forsøget med en indkredsning af historicismens danske møbler aktualiserede en række principielle spørgsmål til fagets nuværende ståsted,¹ ikke kun til det teoretiske, men i høj grad også til hele dokumentationen og indsamlingen og i sidste instans også til formidlingen af det, vi kalder den visuelle kulturarv.

Det følgende kan derfor ses som en reaktion på den traditionelle kunsthistorie, som den udmøntes på landets kunstmuseer og tillige på Europas kunstindustrimuseer. Emnet er i sig selv kompliceret, da en enkel formel ikke tegner sig. Som en forudsætning for en konklusion, må nogle af de forudsætninger, man arbejder med som kunsthistoriker, kort opridses.

Generelle karakteristika

Med fokus på den historicistiske periode springer det i øjnene, at kunsthistorien i det store og hele er fortsat efter den kurs, der blev udstukket i netop denne periode, dvs. omkring midten af det 19. århundrede. Her blev grunden lagt – hvis ikke man skal sige cementeret – til vor tiltro til Vestens kultur som et universelt operativt fundament. Samtidig stadfæstedes originalitetsprincippet som den røde tråd i kunsthistorien, mens derimod værkstedsarbejder, efterligninger, for slet ikke at tale om kopier, fra da af var dømt ude. Kunsthistorien fokuserer endvidere hellere på brud end på kontinuitet. Når først et nyt kunstnerisk udtryk har vundet fodfæste og har bredt sig ud i en større kreds, mister kunsthistorien normalt interessen. Den nyskabende kunstners autentiske værk er principielt kunsthistoriens arbejdsfelt. Spørgsmålet i dag er, om dette uden videre kan overføres til den såkaldt dekorative kunst, der ikke blot omfatter så indbyrdes uensartede områder som det individuelt udformede kunsthåndværk, men også kunstindustriens serieproduktion og nu – for det 20. og 21. århundredes vedkommende – så forskellige emner som grafisk design, produktdesign, mode og boligindretning. Det mener man faktisk på såvel udlandets som de hjemlige museer, der samler på kunsthåndværk og -industri. Således hedder det i det seneste udspil fra kunstmuseet Trapholt, at møbelsamlingen skal udgøres af materiale- og formgivningsmæssigt innovative eksempler.² Det er altså et bevidst valg, og måske en på sin vis ræsonnabel afgrænsning af et enormt genstandsområde, der til stadighed ekspanderer.

1 Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Møbler med Mening, Dansk møbelkunst 1840-1920*, I-II, København 2010. Findes også i engelsk udgave.

2 Såvel Trapholt som Kunstindustrimuseet er klassificeret som kunstmuseer. Nationalmuseet og også andre museer besidder samlinger, der omfatter alle designhistoriens genstandsområder. Der foreligger dog ingen aftaler om evt. koordinering af indsamling af genstande eller dokumentation.

Ser man først på Vestens postulerede suverænitet på smagens område, som for alvor forfægtedes i det 19. og ind i det 20. århundrede, må det falde i øjnene, at trods den tids langt større og mere præcise viden om andre verdensdele og folkeslag, trods revolutionerende fremskridt inden for kommunikation og transport, så ændredes der kun lidt ved en ideologisk betinget kunsthistorie, der anså Vestens modernisme som normdannende. Kunsthistorien blev låst fast i et europæisk-amerikansk originalitetsprincip, der ofte knytter sig til en række centre. Denne kunsthistoriske struktur går i sin oprindelse tilbage til renæssancekunstneren Vasari, der i sine skrifter blev eksponent ikke kun for udnævnelsen af Firenze og Rom til kunstneriske centre, men for en kategorisering, der så naturen og den klassiske kunst som normgivende for en stilistisk vurdering. Kunsthistoriens opdeling i centre er ikke forkert, men med det 20. århundredes talrige kunststrømninger afstedkommer det en skævvridning, når man fastholder London, Paris, Berlin og New York som knudepunkter, også når talen er om f.eks. nordiske strømninger – for slet ikke at tale om kunsten i andre verdensdele. Opdelingen i centre og periferi er ikke udsprunget af geografien, men af kunsthistorien og i dag af den tiltagende nationalisme.³ Hermed være ikke sagt, at der ikke har været og fremdeles kan være centre. Men som kvalitetsmåler skal begrebet benyttes med omtanke.

Når talen er om centrum/periferi-problematikken, skal også nævnes, at man på Københavns Universitet har oprettet en række områdestudier for ikke-europæiske kulturer inkluderende diverse fagområder som sprog, historie, arkæologi og samfundsforhold,⁴ hvilket der kan være god ræson i. Men områdernes kunst bliver stedmoderligt behandlet; det gælder den nærorientalske, lige som det gælder den østasiatiske. De er med andre ord hjemløse.

Selv om der gennem årene er sket mange ændringer i museernes tilgang til stoffet, kan vi konstatere, at den erhvervespolitik, der formedes i midten af det 19. århundrede, fremdeles hersker i store dele af den danske museumsverden. Eksempelvis rummer de ældre samlinger på Statens Museum for Kunst kun europæisk kunst; undtagelsen er enkelte eksempler på amerikansk kunst i de moderne samlinger. Men asiatisk kunst optræder ikke, selv om området har en gammel, forfinet

3 Som et blandt flere eksempler kan nævnes nyopstillingen af de permanente samlinger i Musée des Arts decoratifs i Paris, hvor alle genstande er franske, eller Victoria and Alberts udråben i udstillinger og kataloger af Storbritannien som førende igangsætter af nybruddet i det 19. århundrede inden for kunsthåndværket. Senest er denne »nationalistiske« holdning blevet kritiseret af Stuart Burch i den tankevækkende artikel »Ude godt, hjemme bedst«, *Danske Museer*, 5, 2011, 9-13.

4 Oplysninger fra institutternes hjemmesider.

billedkunst. Og læs blot, hvad en af dansk kunsthistories fædre, Julius Lange skrev i 1885 om en stadig pågående proces: I vor tid »foregaar en stærk indbyrdes Blodblanding, en Assimilation, mellem Østasiens Kunst og Europas. Disse Assimilationsprocesser høre til Kunsthistoriens vigtigste Fænomener, omendskjønt de Frugter, som de afsætte, i Reglen ingenlunde høre til Kunstens skønneste. Det bedste kommer ikke gennem Blanding, men gennem *Udvikling*, der endog somme-tider kan fremmes ved energisk Modstand mod Blanding. For Japans Vedkommende vil Assimilation formodentlig aldrig føre noget godt med sig, – eller i alt Fald først om Aarhundreder, hvis Racerne blandes. Men hvad kan det nytte at gjøre vore ærede østlige Samtidige Modforestillinger? – Assimilationen vil alligevel gaa sin slagne Vej i Kraft af en vis Naturlov om de lavere Kulturers Underkastelse under den højere«. ⁵

I kunsthistoriens højborg havde Nærorientens og Asiens kunst ikke hjemme, men blev henvist dels til etnografiske samlinger, dels til kunstindustrimuseerne. Og således fungerer det fremdeles.

Til centrum/periferi-problematikken kommer så originalitetsprincippet. Til trods for de spredte tegn på et opgør med den centralistisk forankrede kunsthistorie, der især giver problemer inden for det 20. århundredes dekorative kunst, har der ikke været nogen generel debat om kriterierne for udvælgelse af genstande. Ej heller er hverken dokumentation af vor tids frembringelser – med henblik på kunstindustrimuseerne – eller udnævnelsen af ikoner inden for den dekorative kunst blevet diskuteret. Mangelen på debat har på sæt og vis fået de vestlige, kunstindustrielle museer til at sakke bagud, når det gælder dialog med samfundet. Pudsigt nok møder man på verdens forskellige kunstindustri- og designmuseer ofte de samme ikoniske mærkepæle. Museernes oprindelige sigte som igangsættere, inspirationskilder og kvalitetsstyrer for den nationale kunstindustri og design er trådt i baggrunden til fordel for udstilling af historiens forløb, forankret i kunsthistoriens kategoriseringer. Ikke underligt, at flere andre fag som etnologi, historie, kulturhistorie, moderne medier m.fl. nu udforsker den materielle kultur ud fra hver deres forskellige forskningstraditioner. ⁶

For når det drejer sig om kunsthåndværk og design, er det jo ikke udelukkende den kunstneriske form, der tæller. Ud over bl.a. det rent tekniske spiller ikke mindst reception, markedsmekanismer og sociale forhold en afgørende rolle i smagshistorien. Man kunne tilsvarende

⁵ Julius Lange, »Karl Madsen: Japansk Malerkunst«, *Tidsskrift for Kunstindustri*, II, 1886, 23.

⁶ Lars Dybdahl har dog i *Dansk Design 1945-75*, København, 2006, p. 533-34 opsummeret områdets diverse felter.

spørge, hvad f.eks. betydningen af kommercielle gallerier har haft for vor tids billedkunst samt erhvervelser af denne.

Omkring midten af det 19. århundrede skød kunsthåndværket og det nye område, kunstindustrien, langsomt ud fra kunsten. Grundet disse områders vækst, fandt man behov for en faglig underopdeling af kunsthistorien. Denne var ved at finde det leje, som på de fleste felter er bevaret til i dag. En række normgivende teoretiske skrifter blev publiceret. Ikke mindst fik det tysksprogede områdes kunstteorier indflydelse på dansk kunsthistorie. Denne formuleredes ikke kun af en håndfuld teoretikere; også flere kunstnere, ikke mindst arkitekter, deltog i debatten om forholdet mellem kunsten og produktionen af den dekorative kunst. Kunstakademierne spillede også en væsentlig rolle, derved overførtes den materialebaserede inddeling af det kunstneriske område til kunsthistorien. En faktor, der i det store og hele stadig er gældende, er den hierarkiske opbygning af de kunstneriske discipliner, hvor den helt »frie« kunst i form af billedkunst og skulptur residerer øverst, fulgt af arkitekturen. Nederst kommer så den funktionsorienterede brugskunst, der også inkluderer kunsthåndværket, hvis »opgave« jo er rent visuel. Her er det materialet, der har været udgangspunkt for placeringen i systemet. Området er så igen underlagt en indre hierarkisk klassifikation, hvor møbelkunst ofte vil være retningsgivende, da den er tættest på arkitekturen, medens tekstilkunst anbringes længere nede – sikkert fordi den misvisende forbindes med kvindelige sysler. Selvsagt er alt dette udtryk for forsøg på at inddele og kategorisere et ellers uoverskueligt område. Den dekorative kunst betegnes i øvrigt på engelsk fremdeles som *minor art* over for billedkunst og arkitektur, der er *major art*.

Kunsthistorien formedes som selvstændigt universitetsstudium i en periode, hvor evolutionslæren satte sit præg på Vestens verdensopfattelse, men også her med Vasari som eksponent for kunstens bevægelse hen mod det fuldendte værk, eksemplificeret med Michelangelo. Med inspiration i den naturvidenskabelige evolutionsteori opfattedes nu også det kunstneriske som led i »udviklingen«, generelt anskuet som kontinuerlig kompetenceforøgelse. Både tidsopfattelsen og opfattelsen af kulturen gennem tiderne anskuedes som bekendt lineært: Menneskene bevægede sig fremad og med dem kulturen og kunsten. Udvikling og fornyelse blev positivt ladede begreber – og er det jo fremdeles i den europæiske kultur; men ikke i flere af de asiatiske.

Det var i denne periode med store samfundsmæssige omvæltninger, at en lang række europæiske museer blev udkrystalliseret af kongelige

samlinger eller selvstændigt grundlagt ud fra nye, instruktive indfaldsvinkler. Museernes samlinger blev struktureret ud fra typologiske kriterier, og opstillet kronologisk, i kunstmuseerne oftest med udgangspunkt i normdannende skoler eller enkeltkunstnere. Og på dette felt er det fremdeles en anvendelig struktur.

Også originalitets- eller avantgarde-begrebet kom – ved siden af de to parametre: udvikling og lineær tidsopfattelse – til at spille en afgørende rolle for indsamling, udforskning og formidling af kunsthåndværk og -industri. Man prioriterer de nyskabelser, der til hver en tid opstår som reaktion på det, der har opnået en mere almen udbredelse, og som ud over benyttelse af nye materialer især tager nye former og dekorationer op.

Endelig kan nævnes stilbegrebet, et uundværligt praktisk redskab til inddeling af store stofmængder, som til trods for sin noget forkætrede position, er et egnet hjælpemiddel til at sætte fokus på tidstypiske visuelle virkemidler og endda generelle træk i en kultur og i tidsånden.

Disse fire parametre førte til den stadig fremherskende opdeling af den dekorative kunst i kunsthåndværk på den ene side og kunstindustri og/eller industriel design på den anden. Og de kriterier, der gjaldt for indsamling, kom generelt også til at gælde for dokumentation og forskning.

Er metoden stadig brugbar? Den kronologiske inddeling som eksempel

For nu at tage en ganske væsentlig periode som eksempel, så giver historicismen, med dens brug af elementer fra tidligere stilarter, fremdeles mangt et kunstindustrimuseum problemer. Dens angivelige »stilforvirring« står jo langt fra det 20. og 21. århundredes æstetik. Dette har haft betydning for dokumentationen af en epoke, der på flere måder var betydningsfuld for kunsthåndværk og -industri. Det hele havde sit udspring i industriens hastige fremvækst, som i Danmark begyndte omkring 1850. Stilen blev først befordret af nye tekniske fremstillingsmetoder; men i lige så høj grad af en national politik, der stilede mod smagsmæssig internationalisering og en økonomi baseret på landets egne produkter frem for import. Her lagdes grunden til de håndværksmæssige fremskridt, der igen dannede basis for det 20. århundredes Danish Design. Man responderede på den anden side også på den tiltagende internationalisering af brugskunsten ved netop at fremhæve nationale træk. I det 19. århundredes slutning udgik de nationale strømninger fra Kunstakademiet og kunstnerne, medens de markedsorienterede

kunstindustrielle organer, først og fremmest Industriforeningen og håndværkslaugene, i hele århundredets anden halvdel stilede mod en også visuel internationalisering for at blive konkurrencedygtige. I alt dette spillede verdensudstillingerne en væsentlig rolle.

Perioden var historicismens: Tidligere stilarter fra gotik til rokoko og Louis Seize blev efterlignet, kopieret, også forfalsket, men i høj grad omarbejdet, bl.a. på grund af nye fremstillingsmetoder og opfindelser som f.eks. metalfjederen, der nu vandt indpas i siddemøblerne, samtidig med at tekstilindustrien havde billiggjort betræk, så ikke kun overklassen havde råd til polstermøbler. Sølvtoj fik en konkurrent i plet, siden i tin. Flere andre nyskabelser inden for de forskellige materialegrupper kunne nævnes.

De nye samfundsklasser og de nye indretningsidealer benyttede imidlertid ikke, som det siden er blevet hævdet, de forskellige, historiske stilarter i flæng eller efter forgodtbefindende. Betegnelsen stilforvirring er derfor misvisende, man kunne med langt større ret kalde det stilpluralisme eller eklekticisme. Der var knyttet bestemte symboler til de forskellige former. Men et halvt århundrede senere forkastedes kunstindustriens symbolværdier med funktionalismens kampbråb: *Form follows function*, og eftertiden glemte dem. Fremdeles anskues denne lange, væsentlige periode som en kopiernes tid – og er der noget, man skyer inden for kunsten, er det kopier. Men hvilken stilart har egentlig ikke efterlignet, omarbejdet eller ladet sig inspirere af de tidligere?

I perioden var det ikke ligegyldigt, om et bibliotek indrettedes i nygotisk stil eller i nyrokoko – det sidste var udelukket. På samme måde måtte og skulle herreværelset være i renæssance eller barok egetræsstil, for ikke bare form og dekoration, men også træsorterne tillagdes symbolværdi. I samtiden anskuede man den store interesse for tidligere stilepoker som udtryk for en ny historisk bevidsthed og viden og samtidig, inden for den dekorative kunst, som en nyttig og lærerig overgang til eller fundament for en ny stil. Det gode forbillede var ikke at foragte, for hellere en efterligning af et godt møbel end snedkerens hjemmelavede komposition. Endnu forsynedes langt de fleste danskere med møbler fra små værksteder, hvor mester og svende, især ude på landet og i småbyerne, var møbelsnedkere om vinteren og bygningsnedkere om sommeren. Nu ønskede man ved hjælp af det gode forbillede at bruge de historiske stilarter også ikonografisk, for man ville væk fra empire-tidens få og stærkt ensartede typer, der i sig selv var en form for serieproduktion. Det var således i høj grad denne udfordring fra de mange forskellige teknikker, materialer, former og dekorationer, der lagde grunden til en højnelse af dansk kunsthåndværk generelt.

Samtidig med det 19. og 20. århundredes større viden og større interesse for historien, også den materielle, medførte Vestens fokusering på udvikling og nyskabelser, at man ikke kun smagsmæssigt, men i høj grad kunsthistorisk i det 20. århundrede tog afstand fra historicismens påståede genbrug. Og det til trods for, at ideerne om vore fysiske omgivelser på en lang række områder fik sin endelige form i denne periode, hvor hjemmet som scene fik nye funktioner. Arbejde og hjem adskiltes nu for langt de fleste mennesker, og samtidig blev hjemmet for borgerskabet en social platform – og det blev i udstrakt grad borgerskabets normer, der satte standarden. Den borgerlige norm gjaldt selv ved hove, ikke som før omvendt. Eksempelvis indførtes nu i borgerskabets hjem en inddeling i specifikke, afgrænsede funktioner med dagligstue, spisestue, kontor/arbejdsrum, soveværelse og børneværelser – funktioner, der tidligere var mere løst forankrede i beboelsen. Markant er således dagligstuens løse opstilling i grupper med behageligt polstrede sidde møbler i modsætning til spisestuens faste opstilling. Denne blev først brudt op i vor egen tid, med samtalekøkkenet. Selv om danske arkitekter har søgt at få os til at vende ryggen til klunketidens bløde sæder og hang til tekstiler og pynteting, så er det nok kun arkitekter og designernørder, der i dag afstår fra indretning med møbler, ting og sager fra forskellige stilepoker. Kravet til minimalisme er i vor tid blevet overbudt af en hang til pluralisme.

Ingen periode har som historicismen næsten fra første færd fået maven til at vende sig hos flertallet af kunsthistorikere, og museerne fulgte trop. Selv hundrede år efter var læren på Nordens kunstindustrimuseer, at den gode smag holdt op omkring 1830 for først at genindfinde sig omkring 1900.

Vor tids fokus på nyskabelsen som retningsbestemmende er vel i sig selv en reaktion på stofmængden – man må have nogle fyrtårne at styre efter. Anderledes i andre kulturer, hvor det traditionsbundne har haft og fremdeles har prioritet. Historicismens parafrasering af tidligere stilarter bliver anskuet som udtryk for uformåenhed. Omvendt betragtes Vestens inspiration fra nærorientalsk eller østasiatisk kunsthåndværk fremdeles anderledes positivt, medens man i Vesten paradoksalt nok ikke har interesseret sig synderligt for det kunsthåndværk, som f.eks. i Japan var inspireret af Vestens, men kun for det traditionelle, det oprindelige. Ser man på det ud fra et forskningsmæssigt synspunkt, er der således en del besynderligheder i vor tilgang til området.

Der gik således ikke mange år, før kunstkritikken angreb brugen af tidligere stilarter. Nogle, såsom Hetsch i Danmark og Jacob Falke i Tyskland, tog skarpt afstand fra parykstilen, men netop rokokoen kom

tilbage for ikke siden at forsvinde. Jo, fra den kunsthistoriske scene forsvandt den, men blot for at komme tilbage i forskellige udformninger i det næste århundrede.⁷

Tidens utopiske tro på, at menneskets udvikling beskriver en opadstigende og fremadrettet linje, førte som nævnt til en splittelse mellem på den ene side eksponenterne for den såkaldt gode smag, nemlig de akademiske kunstnere og historikerne, og på den anden side den almindelige smag. Splittelsen, som aldrig er blevet overvundet, hang i høj grad sammen med tidens tilgang til samfund og politik dengang et halvt hundrede år efter den franske revolution. For med undtagelse af den korte rokokotid, havde arkitektur og dekorativ kunst jo siden renæssancen hentet inspiration i klassiske former på den ene eller anden måde. Ikke mindst i Danmark havde man haft den særlige nyantik, der i opposition til Napoleonstidens empire bogstavelig talt kopierede de antikke, græske former og typer fra den romerske republik – men ikke fra kejsertiden. Med andre ord var det en stærkt ideologisk baseret møbel- og interiørkunst, der tillagde historiske former nye værdier. Den store forskel på klassicismen og historicismen var, foruden meget andet, mængden af genstande, for med nye klasser og nye samfundsstrukturer var forbrugersamfundet på fuld fart fremover.

Ifølge kunsthistoriens tidsregning ebbede historicismen ud i 1880'erne og den nye stil tog over – eller rettere de nye stile, for hvert land fik sin egen udgave, i Danmark kendt som Skønvirke. Det er bl.a. i forbindelse med en så nationalt præget periode, at inddeling efter centre og periferi – både i forhold til geografi og til personer, der får ikonstatus – fører til uhensigtsmæssige sammenligninger og vurderinger (også inden for det ekspanderende antikmarked), hvorved aspekter, der enten ikke kom til at præge det senere forløb eller ikke har appel til vor tid, står i fare for at blive overset. For så enkelt var det og er det ikke. Eksempelvis undlod Kunstindustrimuseet at indsamle Finn Juhls og Arne Jacobsens møbler, da de var nye, idet Klint-skolens klassicistisk funderede stil spillede den altdominerende rolle, i øvrigt også i forhold til erhvervelser fra tidligere perioder.

»Historicisme« som et mere overordnet, teoretisk begreb var kommet for at blive. Netop fordi udvikling og avantgarde har haft prioritet som kvalitetsmålestok for den kunsthistorisk baserede beskrivelse af

7 I dag fremstiller man i Østeuropa polstrede siddemøbler i en forenklet rokokoform og med bibeholdelse af rokokoen ornamentale elementer. Møblerne eksporteres, bl.a. kan de ses i danske hoteller og restauranter.

forløbet på designområdet, har mange overset, ja, ligefrem taget afstand fra de retro-bevægelser, der har sat deres præg på møbler, keramik og tekstiler i det 20. århundredes anden halvdel. Omkring 1950 opstod den første egentlige revival-periode i nyere tid med fascinationen af art nouveau, der førte til genoptagelse af den slyngede linjeføring som reaktion på funktionalismens præference for geometriske former. Samtidig fortsatte fremstillingen af møbler med klassicerende træk, for heller ikke klassicismen gik af mode, lige som også funktionalismens farver og mønstre på det sidste har fået sin revival.

Når vi herhjemme beskriver forløbet inden for møbelkunsten i det 20. århundrede, anbringer vi Poul Henningsens og Mogens Lassens stålørsmøbler som fyrtårne i 1930'ernes begyndelse. Dengang var deres succes begrænset, men af eftertiden sås de som repræsentanter for den moderne tid. Nogen salgs-succes blev de aldrig – i hvert fald ikke dengang, for af PH's møbler fremstilledes så få, at de på nær to modeller er sporløst forsvundet. Da jeg engang spurgte Mogens Lassen om fabrikationen af hans stol, fortalte han mig, at der kun blev lavet fire, og de var til ham selv.

I dag produceres PH's slangestol i et antal, som måske ville have glædet PH, men nok have undret ham, ligesom det ikke er sikkert, at han ville have accepteret de pastelfarvede udgaver af hans lampe. Når man i dag genfremstiller Lassens, Finn Juhls, Kaare Klints, Ole Wanschers og Poul Kjærholms møbler, og når Fritz Hansens møbelfabrik fremdeles sender hundredvis af Arne Jacobsens 7'ere ud i verden, men nu i nye farver, og svanen og ægget med blomstret velourbetræk, ja, så er der foregået en markant ændring i vor opfattelse af dem. Nok er det samme model, men den indgår nu i en ganske ny kontekst, der smitter af på receptionen af dem. For det første er de fra at have været eksklusive blevet en del af forbrugssamfundets alment udbredte formgivning. For nogle giver de måske mindelser om en svunden tid – en tid vi helst vil opfatte som da verden endnu ikke var gået af lave. De bliver en del af tryghedsnarkomanien. For andre er de uden den historiske tilknytning og indgår i en ganske anden sammenhæng som del af en ny »trend«.

Genoptagelse af tidligere udtryksformer, som markedsføres i et langt større antal end møbler tegnet i vor egen tid, præger således vor tids danske interiør og marked, men når engang historien skal skrives, vil dette blive forbigået – i hvert fald af designhistorien – og det selv om de nu har fået en ny og anden betydning, end da de blev tegnet. De kan faktisk ses som reaktion på stik modsatte tendenser end de oprindelige. Genoptagelse af disse tidligere stilidealer genopliver en utopisk ide om

den tidlige modernisme og er en ganske anden måde at anskue historisk stof på end den placering, de samme møbler får i kunsthistorien og i museernes kronologiske opstilling. Det er i det hele taget en stadig mere mærkbar tendens i vor tid til at benytte historisk materiale i en ny, nutidig kontekst, der tilfører materialet nye og anderledes konnotationer. Inden for bilindustrien har dette nu i en del år været markant. Som de første genskabte Volkswagen den bobleformede billige model, men nu i en dyrere udgave. Det samme er sket med Fiat 500, og også den gamle, høje model, som vi kender fra Londons taxaer, har fået sin genkomst. Alle giver de vor egen tid en aura af hygge, der ligger langt fra menneskelige ulykker og miljøkatastrofer. Jeg kunne nævne mange andre eksempler på denne form for ... ja, man kan vel kalde det ny-historicisme.⁸ Designhistorien bør derfor også interessere sig for ikonernes efterliv.

Summa summarum

For nu ikke at gøre denne lange – og reelt langt mere facetterede – historie endnu længere skal jeg nærme mig en konklusion. På baggrund af udviklingen i det 20. århundrede, på dette som på mange andre af kulturlivets områder, bør den kronologiske opdeling i stilistiske perioder nuanceres kraftigt. Den hierarkiske inddeling, hvor en stilart og dens afkast forsvinder ud af historien, så snart en ny dukker op, giver nemlig et ukorrekt billede af virkeligheden. Kunsthistorien fortæller os som bekendt, at historicismen omkring 1890 erstattedes af Skønvirke-tiden, der hurtigt døde ud, da en ny nyklassicisme omkring 1910 så dagens lys. Femten år efter var det ud med den og ind med funktionalismen. Sådan har vi klippet en tå og hugget en hæl; for som før sagt: Både strømninger og genstandsmængderne var så kraftigt forøgede, at forenkling måtte til. Dermed har vi skævvredet historien.

Heller ikke den traditionelle inddeling i centre, lige fra Athen og Rom til Paris, London og Berlin, kan længere gælde som norm. Der er i ældre og nyere tid adskillige centre eller knudepunkter, i dag bl.a. i Asien, og med nye kommunikationskanaler kan strømninger lige så vel udgå fra det, man har kaldt periferiområderne. Den gode kvalitet eksisterer stadig og defineres som den til enhver tid dominerende kunstneriske retning, der bifaldes af ekspertisen og i en kortere eller længere

⁸ Et eksempel er den udbredte tendens i teaterverdenen til at aktualisere skuespil og opera ved at rykke handlingens oprindelige, ældre tidsepoke frem til en nyere tid.

periode bliver normgivende. Men kvalitetsbegrebet er langt fra entydigt, for kvalitet går i dag ikke kun på stil eller materialets holdbarhed, men også på en række forskellige immaterielle parametre. Derfor bør der også skydes en breche ind i begrebet, når historien skal kortlægges.

Hvis designhistorien – som vi i dag kalder området – foruden at dokumentere kunstnere og materialegrupper skal være en aktiv medspiller, bør den debattere sit teoretiske ståsted og udvide sine metoder med nogle af dem, der anvendes af fag som etnologi, kulturhistorie, litteraturhistorie, sociologi og økonomisk historie. Først og fremmest gælder det for den dekorative kunsts udforskning, at den marginaliserer sig selv ved ikke at gå ind i de genstandsmæssigt omfattende områder, hvor strømningerne fortsætter.

Dansk design er også internationalt blevet et kendt begreb, og flere udenlandske forskere har taget det historiske aspekt op. Skal området styrkes her til lands, kunne man foreslå oprettelsen af et tværfagligt forskningscenter inkluderende en række ret forskellige fagområder. For selv om der i dag finder samarbejde sted på tværs af de institutionelle grænser, kan man ikke forvente, at områdets forskning konsolideres på initiativ af enkelte forskere.

Hvorfor er det nu vigtigt at styrke det historiske – hvorfor ikke nøjes med at se på den kreative del af designforskningen? På den ene side fordi vi fremdeles er forankret i de konkrete løsninger, der er gået forud, og på den anden side fordi vi ved at udforske historien kan blive klogere på os selv. Set i dette lys får indsamling af relevant dokumentation betydning. Endelig kan man håbe, at en bredere formidling af tidligere brugbare løsninger vil kunne give afsæt for nye løsninger. I håb om en begrænsning af Vestens og nu også Østens overforbrug af såkaldte forbrugsgoder. Men det er nok ren utopi.