

Casestudie 2

Tegningen som refleksionsmedium

I det følgende vil jeg diskutere et eksempel på, hvordan stolesamlingen på Kunst- og Designmuseet Trapholt har været inddraget i undervisningen i rumanalyse på uddannelsen i designkultur ved SDU i Kolding via praktiske tegneøvelser. Diskussionen vil her kredse om, hvilken rolle henholdsvis genstanden, museumsrummet og tegning som praksis kan spille i en teoretisk, designkulturel kontekst. Selve øvelsen og museumsbesøget var et element i et undervisningsforløb, der i øvrigt arbejdede mere traditionelt teoretisk med arkitekturanalyse og arkitekturteori. Øvelsens genstandsfokus og praktiske tilgang udgjorde på denne måde en alternativ arbejdsform i forløbet, men adresserede samtidig en helt central problematik for det, nemlig at rummet og rummets mening erfares som en konkret helhed, men samtidig ofte formidles gennem billedlige og tekstlige repræsentationer, og for de studerende skulle formidles via en analytisk tekst.¹ I denne forbindelse illustrerer casen, hvordan tegningen som praksis tjente et dobbelt formål. For det første skærpede den opmærksomheden på genstanden i rummet, hvor genstandens form viste ud mod sammenhængen mellem form, krop og funktion og genstandens kulturelle kontekst. For det andet skærpede tegningen opmærksomheden omkring tegne- og billedmediet selv som medskaber af betydning.

Designkultur og medialisering

Billedaspektet peger samtidig ud i en bredere designkulturel kontekst, hvor det er karakteristisk for møbelklassikerne, at mange andre aktører end designmuseerne er aktive i forhold til at producere billeder og betydninger. Før jeg reflek-

terer over selve øvelsen, vil jeg derfor gennem begrebet *medialisering* pege på, at mødet med genstandene gennem billeder samtidig er et karakteristisk træk ved den aktuelle designkultur, og at der i casen derfor bliver et sammenfald mellem en hermeneutisk forståelsesambition og opøvelsen af en kritisk mediebevidsthed.

Ved begrebet *medialisering* forstår medieforskeren Stig Hjarvard det fænomen, at stadig flere forhold i det moderne samfund erfares og formes igennem medier. Der er således ikke alene tale om en intensivering af de medie-repræsentationer, der så at sige kommer "efter" objekterne, der er også tale om, at såvel objekter som sociale og politiske praksisser formes ud fra mediernes logikker.² I forhold til design er der på tilsvarende vis både tale om, at vi i stigende grad møder eksisterende designobjekter gennem medier, og at moderne designprocesser indtænker medier og mediekredsløb helt fra objektets undfangelse som idé og skitse (se bl.a. Satell 2016a). Da de eksempler, jeg diskuterer i forbindelse med denne case, har historisk karakter, er der her især fokus på billedmediernes øgede rolle i formidlingen af design. Det visuelle spiller således også en afgørende rolle i den måde, designforskeren Mads Nygaard Folkmann forstår begrebet "designkultur", da design for Folkmann udgør den overflade, vi møder den moderne verden igennem. I den sammenhæng spiller billedmedier "en væsentlig rolle for, hvordan designet positioneres – ligesom de tilbyder måder at se og opfatte designet på" (2016, 9-10). Der er altså tale om en dobbelt proces, hvor design former den kulturelle verden, vi lever i og formes af, men hvor designobjekterne også selv formes af medierne (som jo også selv kan opfattes som en form for designobjekter). På denne måde kan designkultur både opfattes som en analytisk optik og en epokal betegnelse, der peger på, at vi i nutiden i stadig stigende grad lever i en "designet" kultur.

Set i dette lys kan designmuseet som institution selv betragtes som del af det kulturelle kredsløb, der giver design betydning og fungerer som en medieringsplatform, hvor den besøgende møder designet gennem billeder, tekst og rumlig iscenesættelse. Udstillingen fungerer således i museumsrummet som genstandenes konkrete betydningskontekst, men er samtidig i udveksling med en bredere kulturel kontekst uden for museet, hvori tingene på forhånd er givet betydning. Det visuelle møde med design strækker sig således i dag langt ud over de genstande, vi selv ejer og anvender i det daglige.

Billede og rum – tegningen som forståelsesredskab

I det følgende eksempel vil jeg på den baggrund fokusere på to aspekter i tegneøvelsens brug af museets samling og udstillinger i undervisningen. For det første, at samlingen giver adgang til genstandenes materialitet, og at denne materialitet

i sig selv kan udgøre et korrektiv til såvel kommercielle medieringer som det forhold, at den traditionelle tekst- og billedbaserede universitetsundervisning også benytter sig af repræsentationer – i hvert fald i det omfang, at genstandene ikke på anden måde inddrages i undervisningen. For det andet vil jeg diskutere, hvordan tegningen som en øvelse i “at se” kan befordre en æstetisk erfaring i John Deweys forståelse af begrebet, samt hvilken rolle museumsrummet kan spille for forståelsen af designgenstandene.

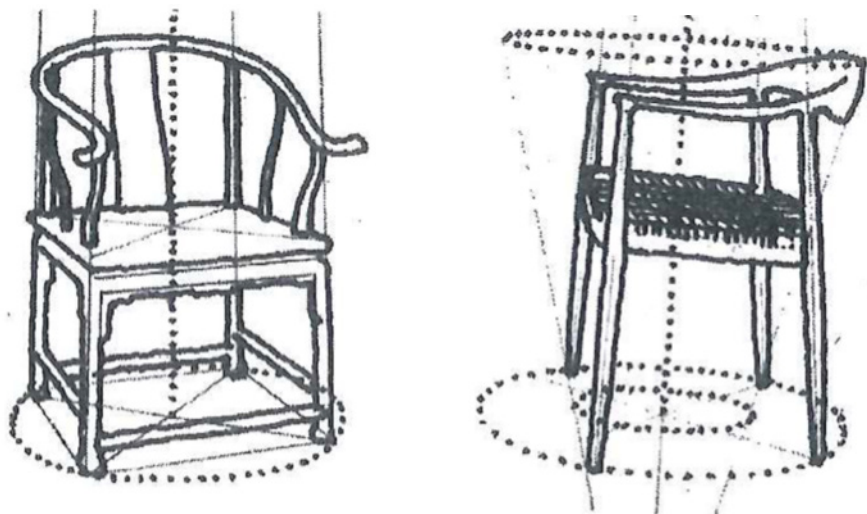
I tegneøvelsen var der ikke blot tale om at bruge tegninger til at gengive stolens form. Derimod var formålet at arbejde med en form for analytisk tegning, der skulle opridses rummet *omkring* stolen, dvs. den måde, stolens form skaber en rumlighed omkring sig. Denne form for analytisk tegning/skitsering er udviklet af møbelarkitekten Erik Krogh (f. 1942) i forbindelse med undervisningen på Kunstakademiets Designskole og præsenteret i arbejdsrapporten “Stolen i rummet – rummet i stolen / Space – in an around the chair” (2007). Der er altså tale om en metode udviklet til praktisk designundervisning, og man kan indledningsvist bemærke, at designmuseet her faktisk bruges ganske tæt på sin oprindelige funktion som modelsamling for designere. Den faglige og uddannelsesmæssige sammenhæng var imidlertid i dette tilfælde en anden. Tegnefærdigheder indgår hverken som forudsætning for optagelse på designkulturuddannelsen eller som en obligatorisk kompetence. Tegnefærdigheder er med andre ord ikke noget, der er selvstændigt fokus på, eller som de studerende møder særligt ofte i de øvrige fag. Dette afspejles også i deres forudsætninger, hvor tegnefærdighederne for nogle er en ellers uudnyttet ressource, mens det for andre er noget, de bevidst har fravalgt ved valget af en teoretisk designuddannelse. Tegning er altså her ikke en færdighed, men et forståelsesredskab.

Jeg vil her forfølge den argumentation, at tegningen i en designkultur, hvor vi i stigende grad altid-allerede på forhånd har mødt designgenstandene gennem visuelle repræsentationer og rumlige iscenesættelser, kan fungere som en øvelse i selv “at se” eller få øje på genstanden tredimensionelt og forstå dens form gennem en praktisk rekonstruktion. Tegningen kan således på én gang åbne for nye, mere nuancerede erfaringer af genstanden og pege på billedet som en bestemt vinkling af genstanden. Dette gælder både for de billeder, de studerende selv producerer, og genstandens forudgående repræsentationer. På den måde skabes der en forståelse af, at billeder ikke er neutrale formidlere, men produkter af bevidste valg og en selvstændig betydningsgiver.

Det overordnede faglige mål for undervisningsforløbet var at oparbejde en forståelse af rum på tværs af skalaer, således at man bevægede sig fra rummet omkring genstande gennem indretning og arkitektur til byrum og byplan. Trap-

holt blev her inddraget med perspektiv på henholdsvis objekter, udstillinger og museumsarkitektur, hvorved museet i undervisningen kom til at dække de tre førstnævnte skalaer. Jeg har i denne case særlig fokus på genstandsniveauet, hvor der blev taget udgangspunkt i Trapholts stolesamling. Stolen som designobjekt udgør kernen i Trapholts designhistoriske samling, men samtidig har stolen også i bredere designhistorisk forstand opnået særstatus i forbindelse med dannelsen af begrebet “Danish Modern” i efterkrigstiden (se fx Hansen 2016, 373-395). Denne periode er samtidig kendetegnet ved en overgang fra en opfattelse af stolen som del af et møblement eller af indretningen til stolen som individuelt designikon (Dybdahl 2017, 27-29). Det er således karakteristisk, at stole ofte medieres som enkeltstående skulpturelle objekter med særlige formmæssige æstetiske kvaliteter. For Erik Krogh (2007, 7) er en stol imidlertid i lige så høj grad bestemt ved det rum, den skaber omkring sig. Rummet inddrager og situerer brugeren og er derfor for Krogh grundlæggende det, der konstituerer stolen som brugsobjekt. I “Space – in and around the chair” analyserer Krogh derfor en lang række stoletyper i en kombination af tekst og tegning, hvor tegningen skitserer stolens rumlighed med udgangspunkt i “måden en stol fortsætter ud over sig selv på, når der sidder en person i den, og hvordan den påvirker det rum, den fortrænger” (2007, 7-8) [1].

Tegningerne er således i konteksten først og fremmest et illustrationsredskab, men udspringer samtidig af den tegneundervisning, forfatteren selv modtog som del af sin arkitektuddannelse. I forbindelse med undervisningsfor-



[1] Kinesisk stol, ca. 1700 (t.v.) og Hans J. Wegners *Den runde stol*, 1949 (t.h.). Tegninger af Erik Krogh fra arbejds papiret “Space in and around the chair”. © Erik Krogh.

løbet i rumanalyse blev de studerende bedt om at udvælge en stol i Trapholts samling og lave en tilsvarende tegning af den samt relatere den til stoletyperne i Kroghs tekst. Formålet var imidlertid som nævnt ikke at udvikle de studerendes evne til at designe stole – det ville i givet fald være en sideeffekt – men at styrke den studerendes rumforståelse og oparbejde et rumanalytisk blik på genstanden samt en forståelse af billeddannelse som en aktiv fortolkning af genstanden.

Øvelsen og forløbet kom på denne måde til at tematisere forholdet mellem tekst, tegning og rum som del af erfaringen af design, idet de studerende i sidste ende skulle omsætte den oparbejdede rumforståelse i tekst. Faget udprøvedes således med en skriftlig hjemmeopgave, der skulle have karakter af “en konkret analyse af rum i en syntetiseret, skriftlig form”.³ Der var altså en bevægelse mellem tredimensionel rumforståelse, todimensionelle visualiseringer og sproglig analyse i skriftlig form.



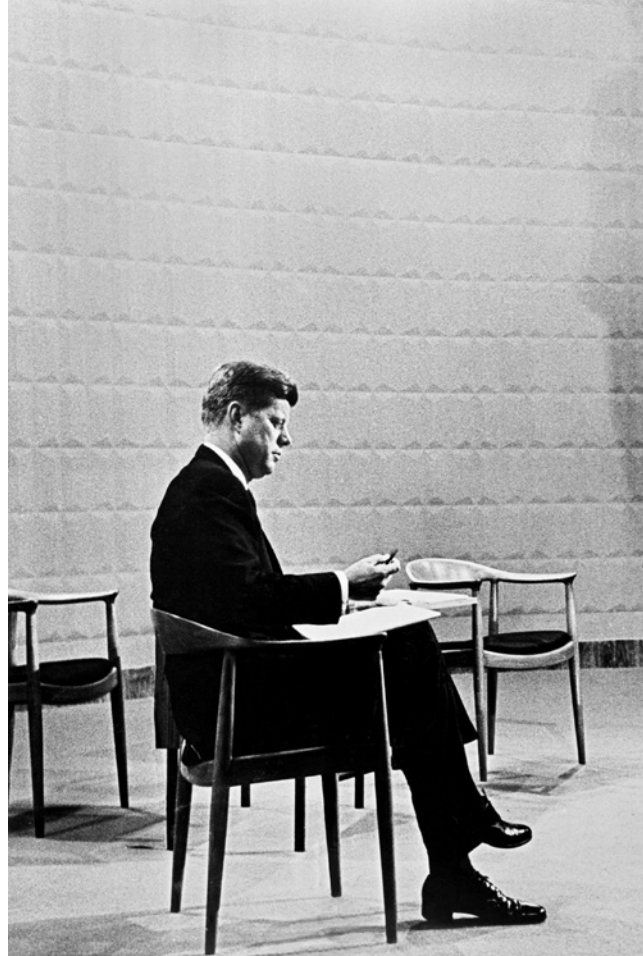
[2] Erik Magnussen: *Parken*, 1993. Tegning og foto fra undervisningen i Rumanalyse, foråret 2017. Tegning og foto: Luuna Nygaard.

Hvis vi vender tilbage til den anden illustration i [1], Hans J. Wegners *Den runde stol* fra 1949 – også blot kendt som “The Chair”, er der samtidig tale om en af verdens mest fotograferede stole, særligt gjort ikonisk gennem sin anvendelse i den første tv-transmitterede præsidentdebat mellem John F. Kennedy og Richard Nixon i 1960 [3] (se Dybdahl 2017, 140-142). Krogh (2007, 14-15) fremhæver i sin analyse af stolene, hvordan *Den runde stol* repræsenterer en dynamisering af den oprindelige kinesiske stoletype.⁴ Det kinesiske forbillede er kendetegnet ved en statisk kontrast mellem underdelens stabile kubiske rum

og den lette overdel, svarende til elementerne jord og himmel i den kinesiske kosmologi. Til sammenligning skaber *Den runde stols* asymmetriske, kegleformede rum og sædets og karmens hældning en dynamisk balance, hvor bevægelsen har erstattet kontrasten.

Nøgternt set er fortællingen om stolen som udslagsgivende for det tætte præsidentvalg i 1960 nok selv blevet en del af mytedannelsen omkring dansk design. Ikke desto mindre er det værd at overveje, om ikke stolens dynamiske magtpositur, i kontrast til den traditionelle kinastols statiske, har leveret en bedre iscenesættelse af den unge, progressive Kennedy end den ældre, konservative Nixon. På denne måde illustrerer eksemplet det dynamiske samspil mellem genstande og medier. Stolens form giver kroppen en bestemt positur, der lægger op til bestemte medieringer. Omvendt er det ikoniske billede med til at fastlægge stolens betydning og form. Idéen om "The Chair" er således knyttet til denne specifikke versionering (lædersæde frem for flet) fra denne vinkel i dette rum.

På denne baggrund kan man lidt paradoksalt sige, at formålet med at bede de studerende lave todimensionelle repræsentationer af tredimensionelle forhold faktisk var at tvinge dem til at se rumligt og derved bryde med den billedlige oplevelse af designgenstande, i dette tilfælde stole. Den studerende erfarede gennem øvelsen for det første, at stolen kan ses og opleves forskelligt fra forskellige vinkler, og at han eller hun aktivt skulle vælge en vinkel at tegne stolen fra. For det andet blev den studerende tvunget til ikke at se stolen som en isoleret genstand eller skulptur, men som en del af et rum, som den hænger organisk sammen med og er med til at afgrænse og forme. Således skulle den valgte vinkel understøtte en fremstilling og synliggørelse af netop det rumlige perspektiv. Endelig hænger rumligheden intimt sammen med kroppens form og proportioner og den måde, stolen positionerer kroppen i rummet på, og peger derved også ud mod stolens brug og kulturelle sammenhæng. Rumlighedsperspektivet er således netop ikke rent formmæssigt, men peger også ud på stolens funktion og sammenhængen mellem funktion og form.



[3] John F. Kennedy i "The Chair" under tv-debatten med Richard Nixon i 1960; optagelserne fandt sted i CBS Studio Center, et tv- og filmstudie i Los Angeles.

Forståelse og æstetisk erfaring

Tanken var, at tegneøvelserne for de studerende uanset resultatets kvalitet kunne åbne for æstetiske erfaringer af genstanden. Herved ligger som i det forudgående case-studie en anknytning til John Dewey, idet begrebet æstetisk erfaring er centralt for hans æstetikteoretiske overvejelser. Skal man gå nærmere ind i, hvad der ligger i begrebet, kan man pege på flere forskellige aspekter. I første omgang beskrives æstetisk erfaring som et aspekt ved hverdagspraksisser som boldspil, havebrug eller det at tænde et bål (1934, 3). Det centrale er her oplevelsen af opslugthed og flow og et æstetisk overskud i naturen og hverdagslivet, som er forbundet med, men også overskrider, det rent funktionelle. Senere beskrives æstetisk erfaring dog mere overordnet som et moment i forbindelse med erkendelse og udvikling. Deweys grundlæggende tanke er, at mennesket som biologisk organisme befinder sig i stadig udveksling med sine naturlige omgivelser. Denne udveksling har karakter af en rytmisk bevægelse mellem disharmoni og harmoni. Menneskelig udvikling sker ved, at det harmoniske forhold til naturen brydes og genoprettes:

Life itself consists of phases in which the organism falls out of step with the march of surrounding things and then recovers unison with it – either through effort or by some happy chance. And, in a growing life, the recovery is never mere return to a prior state, for it is enriched by the state of disparity and resistance through which it has successfully passed. (1934, 12-13)

Denne overgang fra kaos/disharmoni til orden på et højere niveau er forbundet med æstetisk erfaring. Det æstetiske bliver på denne måde et element i en erkendelses- og vækstproces, og der bliver ikke væsensforskelle på videnskab og kunst:

The difference between the esthetic and the intellectual is thus one of the place where emphasis falls in the constant rhythm that marks the interaction of the live creature with his surroundings. The ultimate matter of both emphases in experience is the same, as also their general form. The odd notion that an artist does not think and a scientific enquirer does nothing else is the result of converting a difference of tempo and emphasis into a difference of kind. The thinker has his esthetic moment when his ideas cease to be mere ideas and become the corporate meanings of objects. The artist has his problems and thinks as he works. (1934, 14)

Æstetisk erfaring bliver på denne måde et element i et overgribende erfaringsbegreb, der både har æstetiske og intellektuelle/refleksive elementer. Kunst og tænkning er således ikke modsætninger, og den primære forskel på kunst og videnskab ligger i, at kunstneren arbejder direkte med materialet, mens videnskabsmanden arbejder med symbolske repræsentationer (Dewey 1934, 14-15). Mere præcist er den æstetiske erfaring knyttet til det moment, hvor kunstværket finder sin form, og det videnskabelige problem sin løsning, hvilket samtidig har karakter af en bevidstgørelse af menneskets biologiske interaktion med sine omgivelser. Det er i denne forstand, man skal forstå Deweys begreb om læring gennem erfaring, idet der ikke bare er tale om at lære en praktisk kunnen, men om, at erfaringen er indskrevet i et overordnet bevidstgørelses- og udviklingsperspektiv, der binder menneskets forskellige intellektuelle aktiviteter sammen.

I forhold til det behandlede eksempel kan vi starte med at bemærke, at Deweys begreb om æstetisk erfaring i høj grad er tænkt fra kunstnerens perspektiv. Den æstetiske erfaring er en del af formgivningsprocessen. I den sammenhæng vil en nærliggende betragtning være at se tegneøvelsen som en måde, hvorpå den studerende får mulighed for at gentage denne formgivningsproces gennem den praktiske repræsentation af genstandens form. Den studerende kan så at sige træde i formgiverens sted og genskabe overgangen fra materiale til form. Dewey skelner i *Art as Experience* mellem genkendelse (*recognition*) og opfattelse (*perception*) som måder at erfare kunstværker på (og verden i det hele taget). Genkendelsen er den blotte formålsstyrede registrering af tingen, mens det virkelig at opfatte en ting er en aktiv handling:

Recognition is perception arrested before it has a chance to develop freely. In recognition there is a beginning of an act of perception. But this beginning is not allowed to serve the development of a full perception of the thing recognized. It is arrested at the point where it will serve some other purpose, as we recognize a man on the street in order to greet or avoid him, not as to see him for the sake of seeing what is there. (1934, 54)

“Seeing what is there” er på denne måde for Dewey en aktiv handling, som samtidig selv har erfaringskarakter. I den forstand er der tale om en udviklende erkendelse, der genskaber den oprindelige æstetiske erfaringsproces i sin struktur (Dewey 1934, 56). Når jeg tidligere har beskrevet øvelsen som en øvelse i at se, kan vi altså med Dewey beskrive det som en øvelse i at se “what is there”.

Øvelsen peger imidlertid også ud i museumsrummet. Hvis vi kigger på eksemplet på foto og tegning fra undervisningen [2], er det tydeligt, at den studerende i sin fremstilling af stolens rum har haft brug for at udvide tegningen ud over rammerne af den belyste kasse, der i udstillingen placerer og indrammer stolen og derved udgør dens konkrete udstillingsmæssige ramme.⁵ Tegningen kan på denne måde også virke kritisk bevidstgørende i forhold til den måde, udstillingen kan åbne eller lukke erfaringen af genstanden på. Dewey (1934, 1-11) var faktisk selv kritisk over for sin samtids kunstmuseer, som han mente isolerede kunstværket fra dets kulturelle kontekst, på samme måde som æstetikteorien isolerede den æstetiske erfaring fra hverdagserfaringen. Øvelsen kan således også åbne for en diskussion af det skisma, der knytter sig til enhver udstilling af design, mellem genstanden som brugsobjekt og genstanden som kunstobjekt, hvor det netop er Deweys pointe, at der er en intim sammenknytning frem for en væsensforskel mellem de to.

Museet og inddragelsen af museet i universitetsundervisningen kan således, som jeg har søgt at argumentere for, være med til at tematisere designgenstandene som spændt ud mellem formgivningstraditioner, brugssammenhænge og moderne mediekredsløb.⁶ Jeg har i denne case mere specifikt set på tegning som en praksis, der på én gang tjener til en egentlig “seen” eller erfaring af genstanden i Dewey’sk forstand og til en bevidstgørelse om billedmediet som moderne erfaringsmedie for design. Samtidig kan casen også tjene til at belyse værdien af praktiske øvelser i bredere forstand. Praksisorientering forstås i dag ofte i humanistiske uddannelser som en opøvelse af praktiske kompetencer med det formål at nyttiggøre fagene og gøre de studerende erhvervsparate. Det er imidlertid her værd at pege på, at “learning by doing” for John Dewey ikke kun var “learning to do” – om end han også havde stor respekt for den tavse viden i overleveringen af traditionelle håndværksmæssige færdigheder – men netop læring *gennem* handling. Her indbefatter praksis både et refleksivt og et æstetisk aspekt som grundlæggende erkendelsesform og betingelse for udvikling af både person og praksis selv. Og her kan museumsrummet fortsat og måske endda mere end nogensinde spille en væsentlig rolle.

NOTER

- 1 Forløbet havde som teoretisk hovedtilgang kunsthistorikeren Lise Beks rumanalysemodel, der på tilsvarende vis arbejder med en analytisk opdeling af rumforståelsen i forskellige aspekter, henholdsvis det formmæssige, det praktisk-funktionsmæssige, det scenografisk-sociale, det ikonografisk-betydningsmæssige og det visuelt-oplevelsesmæssige. Aspekterne er imidlertid netop forskellige aspekter af en helhed og skal syntetiseres i en samtlende tolkning af rummet. Analysetilgangen veksler på denne måde på hermeneutisk vis mellem oplevelse, analyse og helhedstolkning. Se Bek 1997.
- 2 Se Hjarvard 2016. Hjarvard har dog ikke selv direkte tematiseret design, men har arbejdet med kulturelle områder som leg, religion og politik. Medialiseringstesen diskuteres i forhold til design med særligt fokus på stole i Rosita Satells ph.d.-afhandling *Født som ikon? Mediernes betydning for nyere møbeldesign* (2016).
- 3 Studieordning, BA Designkultur 2019, Syddansk Universitet.
- 4 Forbindelsen er i dette tilfælde af konkret biografisk karakter, da Designmuseum Danmark er i besiddelse af den kinesiske stol, der dannede model for Wegners arbejde med typen.
- 5 Den konkrete, udstillingsmæssige kontekst for arbejdet med Trapholts stolesamling var udstillingskonceptet "Din Udstilling". Her har Trapholt så at sige givet kurateringskompetencen fra sig, idet den besøgende via en computer kan sammensætte sin egen udstilling ud fra et frit valgt tema (det er dog stadig museet, der afgør, hvilke udstillingskoncepter det vil realisere).
- 6 Et eksempel på udstillingsformer, hvor udstillingsrummet blev brugt til direkte at tematisere de mediekontekster, vi møder objekterne i, er fx udstillingen *Instant Icon* på Trapholt 2016-2017 kurateret af Rosita Satell som en del af hendes ph.d.-projekt om netop designs medie-kredsløb (se Satell 2016b).

LITTERATUR

- Bek, Lise. 1997. "Arkitektur som rum og ramme – en analysemodel". I *Rumanalyser*, redigeret af Lise Bek og Henrik Oxvig, 9-44. Århus: Fonden til udgivelse af arkitekturtidsskrift B.
- Brinkmann, Svend. 2006. *John Dewey. En introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Dewey, John. 2005 (1934). *Art as Experience*. New York: Penguin Group.
- Dybdahl, Lars. 2017. *Det danske møbelboom 1945-1975*. København: Strandberg.
- Folkmann, Mads Nygaard. 2016. *Designkultur. Teoretiske perspektiver på design*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Fuur Andersen, Peter. 1999. "Pragmatisk æstetik – fra æstetisk vurdering til æstetisk praksis." *Nordisk Estetisk Tidsskrift* nr. 18: 5-37.
- Hansen, P.H. 2016. *Da danske møbler blev moderne*. Odense og København: Syddansk Universitetsforlag og Lindhardt og Ringhof. 2. udg.
- Hjarvard, Stig, red. 2016. *Medialisering. Mediernes rolle i social og kulturel forandring*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Jensen, Joli. 2002. "Art as Experience: John Dewey's Aesthetics". I *Is Art Good for Us? Beliefs about High Culture in American Life*, 169-193. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Julier, Guy. 2014. *The Culture of Design*, 3rd Edition. London: SAGE
- Krogh, Erik. 2007. "Stolen i rummet – rummet i stolen/ Space – in and around the chair". *Copenhagen Working Papers on design* nr. 2. København: Danmarks Designskole.
- Michaëlis, Sabina Maria. 2016. *Articulating Design in Design Museums*. Ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet.
- Satell, Rosita. 2016a. *Født som ikon? Mediernes betydning for nyere dansk møbeldesign*. Ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet.
- Satell, Rosita og Charlotte Løkke-Madsen, red., og Trapholt. 2016b. *Instant Icon. Fotogene møbler*. Kolding: Trapholt.