

Den heroiske og kønsstereotype fortælling om kvindelige designere i designhistorien

Line Enevoldsen

Designhistorien som videnskabeligt felt har været omdrejningspunktet for stor diskussion i sin forholdsvis korte levetid. En af de tilbagevendende diskussioner går på kritikken af designhistoriens fortsatte fastholdelse af den kunsthistoriske arv og tradition, den er udsprunget af. En af disse kunsthistoriske traditioner, der udpeges som en problematisk tendens af flere indenfor det designhistoriske felt, er tilbøjeligheden til at se designere som kunstnere og deres produkter som kunstværker med det formål at gøre disse til det primære studie (Fallan, 2010, s.8). Denne kanoniserende tilgang beskrives som den heroiske tilgang til designhistorie af Hazel Conway, og hun fremhæver vigtigheden af en erkendelse af, at designhistorien er mere kompleks end studiet af vigtige personer og objekter (Conway, 1987, s.9).

En anden diskussion, som kan siges ligeledes at have fyldt i det designhistoriske felt, er en diskussion, der er udsprunget fra et feministisk synspunkt, hvor flere har kritiseret designhistorien for at negligere kvinder indenfor design - både som designere og som forbrugere. Som et modsvar til denne negligering er der derfor set adskillige bidrag, der har haft til formål at fremhæve i særdeleshed kvindelige designere, som tidligere har været "hidden from history" (Conway, 1987, s. 10). Ida Blom beskriver i bogen "Køn i historien", hvordan man historisk set kan tale om en udvikling fra kvindehistorie, hvor fokus lægger på at genopdage kvinders glemte historie, til en kønshistorie, der operationaliserer analysekategorien køn på alle områder indenfor historieforskningen. Hun udpeger vigtigheden af analysen af, hvordan ord og symboler bærer meninger, der er med til at forme forståelsen af femininitet og maskulinitet (Blom, 2009, s. 27-28). Cheryl Buckley argumenterer for at de kvinder, som indgår i designlitteraturen, beskrives indenfor en patriarkalsk ramme, hvor de defineres som designere på baggrund af deres køn eller indgår under deres mand, far eller brors navn. Denne patriarkalske ramme har angiveligt ligeledes resulteret i særlige kønsstereotyper forbundet med den kvindelige designer (Buckley, 1989, s. 3-4).

Med udgangspunkt i tre forskellige designhistoriske fremstillinger, som har kvinder indenfor design som fokus, vil det i denne opgave undersøges, hvorledes kvindelige

designere fremstilles og omtales i designhistorien. I opgaven vil det forsøges at forene diskussionen omkring den heroiske tilgang med det feministiske synspunkt, der argumenterer for, at kvinder som designere beskrives indenfor en patriarkalsk ramme, hvor særlige kvindelige kønsstereotyper indgår.

Problemformulering

På baggrund af ovenstående indledning vil der i denne opgave foretages en analyse af de tre designhistoriske fremstillinger: "A womans touch – Women in design from 1860 to the present day" af Isabelle Anscombe, monografien "Aino Aalto" af Ulla Kinnunen og "Bauhaus Women – Art – Handicraft - Design" af Ulrike Müller. Analysen vil foretages med henblik på at undersøge, hvordan disse kvinder bliver en del af en fortælling, der er karakteriseret af heroisk fremhævelse og kvindelige kønsstereotyper. Analysen vil foretages på baggrund af beskrivelsen af den heroiske og kanoniserende tilgang og dens problematikker, som den præsenteres af henholdsvis John A. Walker i "Design History and the History of Design" og af Kjetil Fallan i "Design History – Understanding Theory and Method". Endvidere vil Cheryl Buckleys brug af begrebet patriarkat og kønsstereotyper indenfor designlitteraturen benyttes, som det præsenteres i hendes tekst "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design". Med udgangspunkt i teksten "Reshaping and Rethinking: Recent Feminist Scholarship on Design and Designers" af Carma R. Gorman vil der afslutningsvis diskuteres, hvilke udfordringer der er ved denne form for historieskrivning i forsøget på at skrive en feministisk designhistorie.

Teoretisk fremstilling

I følgende afsnit vil det teoretiske afsæt for opgavens analyse og efterfølgende diskussion præsenteres. Det teoretiske afsæt tager udgangspunkt i relevante synspunkter til den heroiske og kanoniserende tilgang og dens problematikker i udformningen af designhistorien samt feministiske synspunkter i forhold til designlitteraturen og skrivningen af en feministisk designhistorie.

Den heroiske og kanoniserende tilgang og dens problematikker

I kapitlet "Designers and Designed Goods – the Proper Objects of Study" beskriver John A. Walker en af de centrale problematikker, der er udsprunget af det faktum, at designhistoriens agenda blev fastlagt i forlængelse af den etablerede agenda tilhørende kunst- og arkitekturhistorien. Nemlig det, at traditionen indenfor kunst- og

arkitekturhistorien, hvor man tenderer til at opbygge narrativer omkring kendte kunstnere og mesterværker, blev videreført indenfor designhistorien med opfattelsen af, at det optimale studie indenfor disciplinen tog sit udgangspunkt i designere eller designede objekter (Walker, 1989, s. 45). En lignende beskrivelse af denne problematik finder man i en mere nutidig kontekst, her beskrevet af Kjetil Fallan i bogen "Design History – Understanding Theory and Method". Fallan beskriver, at denne arv fra kunsthistorien er problematisk, fordi design ikke er kunst. Han underbygger dette argument med, at dette gør sig gældende for størstedelen af design i de industrialiserede samfund, og design, som ikke er industrielt frembragt, højst sandsynligt har mere tilfælles med håndværk end kunst (Fallan, 2010, s. 7). Da design ikke er kunst, så er designhistorie, ifølge Fallan, heller ikke kunsthistorie. Fallan påpeger, at på trods af dette kan der stadig i dag i et land som Storbritannien, hvor man er nået længst i skabelsen af designhistorien som en selvstændig disciplin, ikke bare ses en anerkendelse af disciplinens udspring fra kunsthistorien, men denne mærkes også tydeligt (Fallan, 2010, s. 4). Fallan beskriver endvidere, at problematikken ved at skrive designhistorien som kunsthistorien, er tendensen til at se "designers as artists or authors and products as creations or oeuvres and to consider the best of these the primary subjects of study" (Fallan, 2010, s. 8). Fallan trækker her på Hazel Conway og hendes kritik af denne heroiske tilgang med beskrivelsen af, at man indenfor generelle historiske studier ikke længere kun fokuserer på konger og dronninger og deres kampe og erobringer. En udvikling der ifølge Conway ligeledes skal afspejles i det historiske studie af design, da de designede objekter, som de fleste mennesker omgiver sig med, er vigtige for dette studie.

Walker skelner i sin beskrivelse af designhistoriske narrativer - der centrerer omkring individuelle designere - mellem monografien og biografien. Ifølge Walker er monografien studiet af den enkelte designers arbejde, og biografien er fortællingen om designerens liv. Disse vil selvfølgelig overlappende, men fokus vil oftest ligge på det ene fremfor det andet (Walker, 1989, s. 45). Walker påpeger, at der er problemer ved at skrive designhistorie ud fra den monografiske og biografiske tilgang. Han trækker her på Nicos Hadjinicolaou og hans kritik og afvisning af ideen om, at det er enkelte individer, der skaber historien og ideen om, at designhistorien er historien om store designere. Disse tilgange skaber ikke designhistorie, fordi de er for atomistiske og snævert fokuseret (Walker, 1989, s. 46-47). Fallan kommenterer ligeledes på denne kritik ved at trække på George Kubler og hans kritik af biografien på grund af dens tendens til at overdrive vigtigheden af det personlige geni (Fallan, 2010, s. 11).

Etableringen af en kanon beskrives af Walker som processen, hvor flere historiske fremstillinger hylder de samme ”great’ or ’pioneer’ designers and their ’classic’ or ’cult’ objects” (Walker, 1989, s. 62). Walker fremhæver den kritik disse historiske fremstillinger - som benytter den kanoniserende tilgang - har været under. En kritik, der stiller spørgsmålstejn til den proces, hvorunder kanonen skabes, da denne er resultatet af historikerens konstruktion og ikke et naturligt fænomen, og i den forbindelse har flere undret sig over, hvorfor dette panteon af designere inkluderer så få kvinder (Walker, 1989, s. 63).

Patriarkat og kønsstereotyper indenfor designlitteraturen samt problematikker omkring den heroiske tilgang i et feministisk perspektiv

I artiklen “Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design” fra 1986 forsøger Cheryl Buckley at undersøge både den kontekst, hvori kvinder interagerer med design, og de metoder, der er benyttet af designhistorikere til at registrere denne interaktion. Det styrende for Buckleys feministiske syn igennem artiklen er hendes henvisning til, at kvinder og deres interaktion med design defineres indenfor en patriarkalsk ramme. Ifølge Buckley har denne patriarkalske ramme indskrænket kvinders mulighed for at deltage i alle områder indenfor design, og særlige kvindelige stereotyper afgør, at bestemte typer af adfærd betragtes som passende for kvinder: ”Certain occupations and social roles are designated female, and a physical and intellectual ideal is created for women to aspire to” (Buckley, 1986, s. 4).

Buckley påpeger i den forbindelse, at designhistorikere, der undersøger kvinders rolle i design, må anerkende, at kvinder tidligere og i dag er placeret i en patriarkalsk kontekst, og at opfattelser omkring kvinders evner indenfor design stammer fra denne kontekst (Buckley, 1986, s. 4). Ifølge Buckley har den patriarkalske ramme betydning for forståelsen af kvinders rolle som designere i den forstand, at mandens rolle her ses som mere kulturel, hvor kvindens ses som tættere på naturen. Dette skulle angiveligt være et resultat af kvinders evne til at reproducere og deres rolle i et patriarkalsk samfund som den, der plejer og tager sig af familien. Den patriarkalske ramme definerer kvindens evner indenfor design som et resultat af deres køn. Evner, som er karakteriseret af at være naturlige eller medfødte. Det opfattes således, at kvinder besidder kønsspecifikke færdigheder, der bestemmer deres evner indenfor design. De er angiveligt behændige, dekorative og pertentlige, og denne slags definitioner bliver, ifølge Buckley, forstærket af socialt konstrueret forestillinger om det maskuline og feminine og de forskellige karakteristika, der tillægges mand versus kvinde (Buckley, 1986, s. 5). Buckley pointerer, at alle forsøg på at undersøge kvinders involvering i

design, der ikke tager hensyn til problemstillinger så som køn, forestillinger om femininitet og hierarkiet indenfor design, er dømt til fiasko (Buckley, 1986, s. 14).

I artiklen kritiserer Buckley ligeledes designhistorien for at have fremhævet designeren og fokuseret på den individuelle designer, som den udelukkende skaber af designs betydning. Hun pointerer, at designhistorien er blevet reduceret til designerens historie, og designet ses som repræsentant for, hvad designeren identificerer (Buckley, 1986, s. 10). Buckley påpeger endvidere, at monografien, den primære metode brugt af historikere, hvor der fokuseres på designeren, ikke er velegnet til at undersøge kompleksiteten indenfor design. Det er især en utilstrækkelig metode for den feministiske designhistoriker, da fokuseringen på den enkelte designer ekskluderer unavngivet eller kollektivt produceret design, og dette er et problem, ifølge Buckley, da det ekskluderer meget kvindeligt skabt design eller kunsthåndværk (Buckley, 1986, s. 11).

En nytænkning af den feministiske designhistorie

I hendes essay, "Reshaping and Rethinking: Recent Feminist Scholarship on Design and Designers" fra 2001, vurderer og kritiserer Carma R. Gorman den metodiske fremgang, som er benyttet af feministiske designkritikere og historikere i flere fremstillinger af kvinder indenfor design. Gorman kritiserer disse for at have for stor fokus på kvinders rolle som designere, så andre vigtige roller kvinder kan have haft i en designmæssig kontekst - som for eksempel forbrugere - negligeres. Hun påpeger, at de stillede spørgsmål virker passé i den forstand, at de er stort set identiske med, hvad der typisk spørges til indenfor den traditionelle kunsthistorie: "(...) how "significant" or "great" was the designer? Can she be considered an innovator or, better yet, a "pioneer"? What influence did she have on her field and on subsequent practitioners? Has her work been unjustly overlooked or undervalued by historians? What obstacles did she overcome on the road to fame and fortune?" (Gorman, 2001, s. 73).

Gorman påpeger, at når fokus ligger på den enkelte designers liv, så opstår et forvrænget billede af designhistorien. Hun trækker her på Ellen Mazur Thomsen og hendes argumentation for, at biografien - som designhistorisk metode, hvor der skrives om den enkelte kvindelige designer - ikke vil hjælpe folk med at forstå den sexismen, der har fundet sted historisk set. Tværtimod så vil den biografiske tilgang give det indtryk, at "truly "exceptional" women will always triumph over the obstacles society places in their way" (Gorman, 2001, s. 76).

Gorman argumenterer endvidere for, at hun er imod en redefinition af begrebet design, hvor begrebet inkluderer kunsthåndværk. En redefinition, som blandt andet Cheryl Buckley har argumenteret for. Sådant en redefinition kan ifølge Gorman ikke ændre ved fortidens urimeligheder, og det vil derimod ses som en fortolkning af fortiden. Hun argumenterer derfor for et designbegreb, som er karakteriseret af en opdeling i arbejdet således, at hvis en og samme person udfører både det at designe og skabe, så mener Gorman, at den korrekte betegnelse er kunsthåndværker eller kunstner fremfor designer (Gorman, 2001, s. 81).

Det pointeres af Gorman, at det ifølge hende, som feministisk designhistoriker, er en fejl at forsøge at omskrive designhistorien til en mere acceptabel slags ved at hævde, at der er mange kvinder, der på uretfærdigvis er blevet glemt - eller ved at redefinere design på sådan vis, at flere kvinder kan inkluderes i dets historie. Ved at opstille disse exceptionelle kvinder som helte eller genier og fremhæve deres berømmelse og indflydelse som designere, således gør man intet for at udfordre kanoniseringen, da denne form for metode bekræfter den og dets hierarkier tværtimod (Gorman, 2001:83). Gorman argumenterer for, at feminismen ikke har haft den store banebrydende effekt på det mere generelle studie af designhistorien, og at for at dette kan muliggøres, kræves det, at formen og indholdet af disciplinens retorik fornyes og nytænkes til en mere stringent og kyndig teoretisk baseret retorik, som appellerer til et bredere publikum end feminister selv (Gorman, 2001, s. 87).

Præsentation af empiri – Tre designhistoriske fremstillinger med den kvindelige designer i fokus

De tre værker, som udgør det empiriske materiale for opgavens analyse, er meget forskellige i deres udgangspunkt, da de er skrevet på baggrund af forskellige formål. ”A womans touch – Women in design from 1860 to the present day” af Isabelle Anscombe er skrevet med det formål at beskrive kvinders store bidrag indenfor design 120 år tilbage og frem. Bogen fokuserer på de kvindelige designere, hvis arbejde bidrog til det moderne hjem og dets indretning (Anscombe, 1984, s. 11). Monografien ”Aino Aalto” af Ulla Kinnunen, publiceret af Alvar Aalto museet, er skrevet med det formål at hylde og erindre arkitekten Aino Aalto og hendes værker. En kvinde, der angiveligt altid har stået i skyggen af hendes mand Alvar Aaltos bedrifter (Kinnunen, 2004, s. 7). Selvom Aino Aalto her defineres som arkitekt, findes bogen stadig relevant for denne analyse, da Aino med hendes store bagkatalog af produkter

indenfor kategorien interiørdesign også kan siges at leve op til betegnelsen designer. Bogen "Bauhaus Women – Art – Handicraft -Design" af Ulrike Müller præsenteres som den første monografi, der hylder en række af kvinder fra Bauhausskolen og deres livsværker. Som bogens titel afslører, så beskrives der også i denne bog kvinder indenfor kunst. Disse dele vil ikke indgå i analysen, da de falder udenfor opgavens rammer. I analysen vil der ikke skelnes mellem, om der er tale om kvinder indenfor kunsthåndværk eller design, da en skelnen imellem disse to ikke er tydelig i bogen. Så med forudsætning af, at der er tale om kvinder med produktion af forbrugsgenstande, så vil de behandles som designere i analysen. Fokus i analysen vil være på den retoriske fremstilling af disse kvindelige designere i de tre værker, hvordan de omtales med heroisk fremhævelse og indenfor kvindelige kønsstereotyper.

Analyse af de tre designhistoriske fremstillinger

Isabelle Anscombe – "A womans touch – Women in design from 1860 to the present day"

I Anscombes beskrivelse af kvinders store bidrag indenfor design igennem tiden kommer der flere steder en vis bevidsthed til udtryk omkring de problemstillinger, som Buckley pointerer, skal indgå i en undersøgelse af kvinders involvering i design. Det gælder her både tidens og samfundets forestillinger om køn og femininitet og det kønsmæssige hierarki, der i denne tid eksisterede indenfor design. Selvom Anscombe ikke benytter den patriarkalske kontekst eller ramme som et konkret begreb i hendes beskrivelse, så beskriver hun visse problemstillinger, der kan siges at relatere hertil. Anscombe tager blandt andet fat på hele diskussionen omkring traditionen, hvor kvinder associeres med natur fremfor kultur - en tradition, som ifølge hende har placeret kvinder indenfor områder, der er karakteriseret af: "(...)manual dexterity, a feel for texture, a familiarity with natural materials – such as clay or vegetable dyes – and small, home-based workshops take precedence over man-made materials, large-scale machine production or an eye for three-dimensional form" (Anscombe, 1984, s. 14).

Anscombe pointerer dog, at der er set afgørende bidrag fra kvindelige designere indenfor andre designområder, særligt i 1920'erne og 30'erne, som falsificerer en sådan kønsopdeling mellem natur og kultur indenfor design (Anscombe, 1984, s. 14). På trods af denne pointering i bogens introduktion, så falder de fleste beskrevne kvinder i bogen ind under førstnævnte områder, og hendes pointering efterlades derfor som en form for sidebemærkning, der kun optræder i introduktionen.

Det fremhæves endvidere af Anscombe, at de kvindelige stereotype opfattelser, der dominerede tiden, var opfattelsen af kvinden som personifikationen af skønhed (Anscombe, 1984, s. 17). Da Anscombe her giver udtryk for en bevidsthed om sådanne kønsstereotyper, kan man undre sig over hvor meget fokusering, der er på udseendet i flere af hendes beskrivelser af de kvindelige designere. William og Janey Morris' datter May Morris, bliver blandt andet beskrevet som havende flere beundrere på grund af hendes udseende og skønhed (Anscombe, 1984, s. 24). En lignende beskrivelse med fokus på udseende ses i beskrivelsen af de to søstre Margaret og Frances Macdonald, hvor de beskrives som følgende: "Margaret Macdonald was then a serene, elegant woman of twenty-six, quite tall with thick red-gold hair. Her sister, Frances, was only seventeen and, in comparison with Margaret, small and fair with curly hair" (Anscombe, 1984, s. 52).

Endvidere kan der også argumenteres for, at Anscombe, i hendes beskrivelser af de kvindelige designere, til tider benytter de - ifølge Buckley - socialt konstrueret forestillinger om det feminine og de kønsspecifikke færdigheder, kvinder besidder som designere. Dette kommer blandt andet til udtryk i hendes beskrivelse af Lucia Kleinhans Mathews, hvis færdigheder indenfor farver beskrives som harmoniske med kærlighed til det lyse og lette og med en livlig sans for formgivning (Anscombe, 1984, s. 50).

Beskrivelserne, der centrerer omkring de kvindelige designere i bogen, er typisk skrevet ud fra en biografisk tilgang, hvor historierne om kvindernes liv er i fokus, og hvor meget, der kan synes som unødvendig information i en designmæssig sammenhæng, indgår. Der er typisk meget baggrundsinformation, bl.a. beskrivelser af ophav og familieforhold, hvilket for eksempel ses ved beskrivelsen af Candace Wheeler, hvor der både følger en beskrivelse af hendes barndom, søskende, forældre og hendes ægteskab til Thomas Wheeler (Anscombe, 1984, s. 35). Denne form for opbygning af en beskrivelse ses flere gange, og flere gange opbygges en form for narrativ, som understøtter det, Conway netop kritiserer ved den heroiske tilgang; nemlig fortællingen om dronninger og deres kampe og erobringer, her forstået som fortællingen om de kvindelige designere, der har overkommet modstand og opnået succes. Dette ses i beskrivelsen af Adelaide Alsop Robineau, der bliver beskrevet som opvokset under fattige kår, men som, på trods af dette, lærte sig selv kunsten at porcelænsmale som barn. Fortællingen om Robineau ender ud med at hylde hende, som en helt med en beskrivelse karakteriseret af anprisning: "She never made the same piece twice; each pot was a further exploration within the science of ceramics

and an additional expression of her aesthetic development. She constantly challenged her own limits and was able to live the failures that inevitably accompanied her attempts because each trial was a further step towards the perfection she sought” (Anscombe, 1984, s. 45).

En anden måde denne anprisning og heroiske fremhævelse kommer til udtryk på, er den måde, hvorpå ordet ”pioner” benyttes gang på gang i beskrivelserne af disse kvinder. De her angiveligt oversete og glemte kvinder forsøges tydeligvis at tilskrives en værdi af at være banebrydende og store designere, som fortjener at kanoniseres.

Ulla Kinnunen – “Aino Aalto”

Bogen om Aino Aalto er som nævnt skrevet ud fra en monografisk tilgang, hvor Ainos bidrag og bedrifter som arkitekt og designer hyldes. Størstedelen af bogen består da også af en beskrivelse og historisk gennemgang af disse, men derudover får man også en personlig fortælling og gennemgang af Ainos liv. Man kan ikke undgå at forholde sig en smule kritisk til inddragelsen af visse aspekter i denne fortælling. Aspekter, som kan siges i særlig grad at forbindes med det feminine og det kvindelige køn, og man kan stille spørgsmålstejn ved, hvorvidt sådanne aspekter var blevet inddraget, hvis der havde været tale om en mandlig designer. Disse aspekter er i særdeleshed et afsnit om Ainos tøjstil og smykker, som bliver ledsaget af fotos af Aino i forskellige outfits (Kinnunen, 2004, s. 26). Endvidere beskrives Ainos kropslige figur og hendes evindelige forsøg på at tabe sig med citatet fra Johanna Alanen ”She was no fashion model type” (Kinnunen, 2004, s. 34). Denne fokusering på beklædning og udseende kan siges at være ret kønsstereotypisk for det kvindelige køn, hvor der, som Buckley påpeger, er særlige fysiske idealer og typer af adfærd, der forventes af en kvinde, og her falder beklædning og kropsidealer i den grad indunder.

De særlige kønsstereotype forventninger, Buckley påpeger, der er til kvindelige designeres færdigheder, kommer også til udtryk i beskrivelsen af Aino som designer, hvor hendes tegnefærdigheder beskrives havende en særlig teknik og følsomhed. Hun beskrives endvidere som en designer, der er pertentlig og har sans for detaljen: ”(...) She was very attentive to solutions of form and material, and she did not miss even the smallest details” (Kinnunen, 2004, s. 218). Enkelte steder forholder Kinnunen sig til problemstillinger angående kønsperspektivet i en finsk kontekst. Hun påpeger, at moderniseringen af det finske samfund, som begyndte i starten af 1900-tallet, førte til større bidrag fra kvinder indenfor sociale, økonomiske og kulturelle områder. Hun argumenterer dog endvidere for, at det moderniserede Finland var meget mere flertydigt end generelt antaget, og at uddannede kvinder bidrog til denne flertydighed

indenfor selvstændige professioner, som for eksempel arkitekter, men som individer skulle deres køn stadig løbende genforhandles indenfor deres karrierer og private liv (Kinnunen, 2004, s. 206). Kinnunen kommenterer ligeledes på den konfliktende tendens, der sås i samfundet, hvor der eksisterede et ønske om den moderne livsstil og lighed for kvinder samtidig med, at man ønskede at bevare den gamle og traditionelle familiecentrerede model (Kinnunen, 2004, s. 213). Det, at Kinnunen forholder sig til aspekter af kønsperspektivet på denne måde, kan siges at harmonere godt med Buckleys krav om anerkendelsen af kvinder i en patriarkalsk kontekst, selvom Kinnunen ikke sætter ord på netop dette.

Igennem bogen er det tydeligt, at man forsøger at løsrive Aino fra hendes mands skygge og hermed skabe hendes egen form for heltefortælling. Flere steder nævnes det, at det næsten er umuligt at adskille og definere Ainos bidrag, da meget er produceret under Alvar Aaltos navn og firma, og at det heller ikke er nødvendigt, da det meste af det, der blev skabt herunder, var et resultat af deres samarbejde (Kinnunen, 2004, s. 48). Derfor kan det undre en hvor stort fokus, der netop er i bogen på at forsøge at definere de konkrete selvstændige objekter og projekter, Aino har arbejdet på: "There is at least one surviving document in which the Aaltos' works are listed separately, the catalogue of an exhibition of applied arts held in Helsinki in 1933, for which Aino and Alvar Aalto designed a model home interior(...)" (Kinnunen, 2004, s. 118). Aino hyldes endvidere igennem den heroiske fortælling, hvor hun fremhæves for sit sociale arbejde indenfor design og hyldes som innovativ og en pioner, da hun var "among the first to create these "model homes"" (Kinnunen, 2004, s. 140). På trods af den store fokusering på at hylde Aino som selvstændig designer, så hyldes Aino og Alvar Aaltos bidrag og indflydelse indenfor design som par i de afsluttende bemærkninger i bogen, hvilket kan ses som et forsøg på at indskrive Aino i den kontinuerlige kanon hendes mand er en del af.

Ulrike Müller – "Bauhaus Women – Art – Handicraft – Design"

På trods af, at denne bog præsenterer sig selv som den første monografi, der hylder Bauhaus kvinderne og deres værker, så kan man argumentere for, at den læner sig meget op ad det, Walker beskriver som den biografiske tilgang, hvor det er individets livshistorie, der er i fokus. Med tanke på, at det er en hyldest til kvindernes værker, så er der utroligt meget fokus på kvindernes livshistorier og overraskende lidt fokus på deres værker. Det kan undre en, hvorfor der i en bog, der har fokus på Bauhaus kvindernes bedrifter indenfor design, skal være så mange beskrivelser af disse kvinders kærlighedsliv, hvilket blandt andet kommer til udtryk i beskrivelsen af Gunta

Stölzl, hvor det beskrives at: "In spring 1920 she fell in love with the painter Werner Gilles and after just a few days was sure she had found the man of her life. At Easter 1920 they got engaged. In lyrical letters and enthusiastic diary entries they described their love – which, however, was not destined to last" (Müller, 2009, s. 46).

Det kan endvidere ses som en ret kønsstereotypisk opfattelse, at det er nødvendigt at inddrage den slags beskrivelser, hvor kvinden nærmest defineres af hendes relationer til det mandlige køn. Der er ligeledes andre eksempler på, hvor de kvindelige designere bliver beskrevet ud fra typiske kvindelige kønsstereotyper. I beskrivelsen af Anni Albers er der for eksempel fokus på beskrivelsen af en meget smuk kvinde, der til trods for sin skønhed havde et meget følsomt sind med manglende selvtillid (Müller, 2009, s. 51). Tilsvarende kan nævnes beskrivelsen af Helene Börner, hvis beskrivelse minder meget om en patriarkalsk kontekst, hvor kvindens rolle forventes at være omsorgsperson og den, der tager sig af familien. Börners evner som underviser ved Bauhaus beskrives lignende som en særligt godhjertet underviser, der tog hånd om hver enkel studerende (Müller, 2009, s. 27). Kvindernes evner som designere bliver ligeledes beskrevet ud fra typiske kønsstereotype opfattelser af kvinders kønsspecifikke færdigheder som designere - for eksempel i beskrivelsen af Otti Berger, hvor begrebet følsomhed går igen i både beskrivelsen af hendes farvebrug og design. Og i beskrivelsen af Lilly Reich, hvor begrebet elegance går igen både i beskrivelsen af hendes møbler og hendes designmæssige stil: "(...) her own modern style with her characteristic mix of functionality, charm, generous elegance, and an eye for the overall look" (Müller, 2009, s. 108).

Typisk for beskrivelserne af kvinderne i bogen er, at hver enkelt beskrivelse indledes med at placere den enkelte kvinde i en heroisk kontekst, hvor hun hyldes for det hun har opnået som designer eller kunstner. Et eksempel på dette er den indledende beskrivelse af Lilly Reich, en angivelig ledende figur indenfor Bauhaus i 1932, som her hyldes som en selvstændig kvinde med en "(...) self-contained, and succesful career as interior designer, exhibition and furniture designer" (Müller, 2009, s. 107). Denne indledende anprisning følges flere steder af fortællingen om, hvad der kan karakteriseres som forhindringer eller modstand i deres vej til succes. Modstand, de selvfølger overkommer på fineste vis, og fortællingen lever derfor i den grad op til den klassiske heroiske fortælling, hvilket kommer til udtryk i følgende beskrivelse af Marguerite Friedlaender-Wildenhain: "Marguerite Friedlaender would probably not have gotten very far at the Weimar Bauhaus without her personal strength and 150-percent dedication, given that there was considerable resistance in the Dornburg ceramics workshop against accepting women" (Müller, 2009, s. 77).

Marianne Brandt hyldes som et geni af personlighed med beskrivelsen af hendes indflydelsesrige modernistiske idealer og værker - herunder den ikoniske tekande i sølv og ibenholt. Der argumenteres for, at hun på grund af dette netop for længst har fortjent en plads i "the encyclopedia of the history of modernism in art" (Müller, 2009, s. 125). Dette er et tydeligt billede på hvorledes ikke kun Marianne Brandt, men også de resterende 19 kvindelige kunstnere og designere, der præsenteres i bogen, forsøges indskrevet i den modernistiske kanon, der gang på gang har hyldet Bauhaus, men hvor det primært har været de mandlige helte indenfor Bauhaus, der har domineret denne kanon.

Diskussion

På baggrund af analysen af de tre designhistoriske fremstillinger er det tydeligt, at disse fremstillinger lever op til Gormans kritik af den metodiske fremgang, hvor der er for stort fokus på kvinders rolle som designere. Den måde, de kvindelige designere fremstilles på i det analyserede materiale, er nærmest identiske med de spørgsmål, som Gorman udpeger som typiske for den traditionelle kunsthistorie. De kvindelige designere beskrives typisk som indflydelsesrige og betydningsfulde og fremhæves ofte som pionerer. Fortællingerne centrerer sig omkring, at disse kvinder er blevet overset og ikke har fået anerkendelse for deres arbejde som designere - og oftest fremhæves særlige forhindringer eller modstand, som kvinderne måtte overkomme på deres vej til succes.

Som Gorman påpeger, så giver dette et forvrænget billede af designhistorien - måske endda et nærmest romantiserende billede, hvor man får det indtryk, at de her særlige exceptionelle kvinder altid vil kunne overkomme samfundets forhindringer og opnå succes. Denne forvrængning hænger selvfølgelig også sammen med den monografiske og biografiske tilgang, hvor der er fokus på individets værker eller livshistorie. Fælles for de tre analyserede fremstillinger er, at den biografiske tilgang dominerer, dog på forskellig vis, men hvor meget af indholdet i beskrivelserne af kvinderne synes irrelevant i en designmæssig sammenhæng eller i det hele taget i forhold til at kunne sige noget om kvindernes rolle som designere.

I introduktionen til bogen "A Woman's Touch – Women in design from 1860 to the present day" skriver Anscombe følgende: "In fact, as this book will show, the study of the lives of women designers and their pragmatic approach to design leads inevitably to a radical reassessment of the history of twentieth-century design"

(Anscombe, 1984, s. 15). Det kan være svært at argumentere for, at denne bog, eller de to andre fra analysen, kan føre til sådan en uundgåelig radikal revurdering af designhistorien igennem studiet af kvindelige designeres liv. Tværtimod kan man argumentere for, at de igennem beskrivelserne af disse kvinders liv, og ved at hylde dem som helte, ikke giver et særligt nuanceret billede af designhistorien, da de på grund af deres feministiske fokus på en måde skaber deres egen fortolkning af historien. Sidst men ikke mindst udfordres kanoniseringen heller ikke herigennem, som Gorman påpeger, da denne metode bekræfter kanonen og de etablerede hierarkier.

Særligt for de to bøger om henholdsvis Bauhaus-kvinderne og om kvinder i design fra 1860 og frem kan det ses som et problem, den måde designbegrebet fortolkes på. De fleste beskrevne kvinder i bøgerne ville højst sandsynligt ikke kunne leve op til Gormans definition af en designer og ville derimod falde under betegnelsen kunsthåndværker. Dette er et problem, som Gorman påpeger, da dette er en fortolkning af designhistorien igennem en redefinition af designbegrebet i forsøget på at indskrive flere kvinder i designhistorien. Som Gorman pointerer, så er det en fejl at forsøge at omskrive designhistorien på denne måde til en mere acceptabel slags i forsøget på at skrive en feministisk designhistorie.

Gorman argumenterer for, at den feministiske designhistorie kræver en fornyelse og nytænkning af retorikkens form og indhold for at kunne nå bredere ud end til feministerne selv. Udover den åbenlyse afstandtagen til en retorisk tilgang med heroisk fremhævelse kunne en nytænkning af retorikken ligeledes tage sit udgangspunkt i en kritik af de kønsstereotype forestillinger, der flourer i fortællingerne om kvindelige designere. På trods af, at Buckleys tekst om den patriarkalske kontekst og kønsstereotyper kan synes en anelse gammeldags og snæversynet, har det igennem analysen alligevel vist sig, at særlige kvindelige kønsstereotyper, både generelt men også indenfor design, i den grad lever videre igennem det skrevne ord.

Konklusion

Med udgangspunkt i analysen af den retoriske fremstilling af kvindelige designere i de tre værker, der udgjorde empirien for analysen, sås flere forskellige eksempler på, hvordan de kvindelige designere bliver omtalt med heroisk fremhævelse og indenfor kvindelige kønsstereotyper. Trods værkernes forskellighed, her særligt med tanke på

deres formål og udgangspunkt, så har de det til fælles, at deres fortælling om den kvindelige designer har karakteristika, der går igen på tværs af de forskellige værker. Kvinderne beskrives typisk med en heroisk fremhævelse, hvor de hyldes som helte for deres indflydelse og betydning som designere - og ydermere som helte, der har kunnet overkomme modstand og hindring på vejen til succes.

Det er endvidere et gennemgående træk for fortællingerne i værkerne, at meget irrelevant indhold inddrages - for eksempel beskrivelser af kvindernes opvækst, familieforhold og kærlighedsliv. Indhold, der umiddelbart ikke kan ses relevant for en historisk redegørelse af kvinders bidrag eller rolle indenfor design. Ligeledes karakteristisk er det, at kvinderne bliver beskrevet indenfor samme kvindelige kønsstereotyper så som den store fokusering på kvinders udseende. Beskrivelserne af deres færdigheder som designere er ligeledes underlagt kønsstereotype opfattelser, hvor deres færdigheder bliver beskrevet med ord som følsomhed, harmoni og elegance. De tre kvindelige forfattere kommenterer meget lidt eller slet ikke på denne slags kønsstereotyper og i stedet for at skabe en bevidsthed omkring dette, er de selv med til at fastholde etablerede kønsstereotyper.

I stedet for at udfordre den kanoniserende tilgang kan man argumentere for, at denne bekræftes i de tre værker igennem forsøget på at indskrive de omtalte kvindelige designere i den designhistoriske kanon. Disse tre værker kan indikere, at den feministiske designhistorie, som Gorman påpeger, behøver en nytænkning og fornyelse af dets retoriske form og indhold. En nytænkning, der bevæger sig væk fra den traditionelle tilgang, hvor fokus er på designeren med heroisk fremhævelse, og hvor kønsstereotype opfattelser dominerer fortællingerne, så vi forhåbentlig på sigt kan opnå en mere nuanceret designhistorie.

Litteraturliste

Anscombe, Isabelle (1984). *A womans touch – Women in design from 1860 to the present day*. Virago Press Limited. London.

Blom, Ida (2004). “Kjøn som analysekategori i historisk forskning” i *Køn i historien* af Agnes S. Arnórsdóttir & Jens A. Krasilnikoff. Århus Universitetsforlag. Århus.

Buckley, Cheryl (1986). *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design*. Design Issues, Vol. 3. No. 2. The MIT Press.

Conway, Hazel (1987). *Design History – a students’ handbook*. Routledge. London & New York.

Fallan, Kjetil (2010). *Design History – Understanding Theory and Method*. Bloomsbury.

Gorman, Carma R. (2001). *Reshaping and Rethinking: Recent Feminist Scholarship on Design and Designers*. Design Issues, Vol. 17, No. 4. The MIT Press.

Kinnunen, Ulla (2004). *Aino Aalto*. Alvar Aalto Museo.

Müller, Ulrike (2009). *Bauhaus Women – Art – Handicraft – Design*. Flammarion. Paris.

Walker, John A. (1990). *Design History and the History of Design*. Pluto Press.