



UTOPI

og virkelighed
i det 20. århundredes
kunsthåndværk
og design

KUNST
INDUSTRI
MUSEET

C Kunstindustrimuseet og forfatterne
Katalogredaktion: Henrik Most, Rikke Rosenberg
og Bodil Busk laursen.
Tilrettelægning: Thora Fisker grafisk design
Produktion: F. Hendriksens Eftf.

ISBN 87075-73-3

Tilrettelæggelse af nyopstillingen
"Utopi og virkelighed i det 20. århundredes
kunsthåndværk og design:
Henrik Most og Rikke Rosenberg.
Udstillingsassistent: Elisabeth Bodin Jacobsen.
Udstillingsarkitekter:
80NDE + UUNGAR Arkitekter MAA
Grafik: Thora Fisker grafisk design

Omslag:
"Fremtidens hus" af Arne Jacobsen 1929. Tegning
tilhørende Kunstakademiets Bibliotek, Samlingen af
Arkitekturtegninger.

Kunstindustrimuseet takker følgende fonde for
støtte til etablering af nyopstillingen og udgivelse
af denne publikation:
A. P. Møller og Hustru Chastine Mc-Kinney Møllers
Fond til almene Formaal
Knud Højgaards Fond
Augustinus Fonden
Annie & Otto Johs. Detlefs Fond I



Henrik Most Utopier om det 20. århundredes design og kunsthåndværk

Harley Davidson "VRSCA V-ROD". Den legendariske Harley motorcykel er blevet videreudviklet med den super-aerodynamiske model i 200'.

Foto: udlånt af Harley Davidson.

At tænke utopier er at drømme, og Europa har altid været noget af en drømmer. Så længe den moderne verden har set ud som den gør, har disse uudslettelige drømme for det meste fungeret som ufravigelige betingelser for formgivningen. I dag befinder vi os der, hvor forfatteren Robert Musil slap tråden: manden uden egenskaber søger sin identitet. Den fælles erfaring er borte, og oplysningstanken, som var utopitankens åndelige ammunition i det 20. århundrede, er gradvist forsvundet. Det er som hos Wittgenstein: Når man ikke kan spørge længere, så er det svaret. Socialt set er der sjældent noget så nedslående som et besejret, afskrevet Utopia. Forladt af sine tidligere supportere fremstår det som en tom jernbanevogn, der er skiftet over på et øde stikspor. Sådan et Utopia er en påmindelse om den menneskelige intelligens' fejlbarlighed, et monument over knuste drømme.

At tænke stort

Når utopisten Le Corbusier **tegnede** huse for mennesker, der var "**intelligente**, kolde og **rolige**" og krævede klinisk rene linier i boligen, Bach **på** grammfonen, en **nøgen** pære i loftet og omklædning i et **særskilt** rum, for at undgå "**un désordre pénible**", er betydningen egentlig drømmen om døden. Ikke i kristen forstand, men snarere som et ønske om at **komme** bort - den evige fred, den **evige lykke** i det forjævnede **vinterlandskab**. Selv søgte Le Corbusier, der **hyldede** bilen som utopiens ypperste symbol, drømmen i det antikke Grækenland blandt **døde søjler**, marmorfriser og templer som skælvende **støtter** fra fortiden. Terra firma, verden er **gjort** af **marmor**, men **skal genskabes** i **stål**, glas og beton. Med **funktionalismen** synes Vesten at **systematisere** denne **disciplinering**, som Le Corbusier **missionerede** for. Kroppen **måtte genopfindes** som et instrument og **søge** sin **nye** identitet under **funktionalismens geometriske love** hinsides skumringslys, slåbrok og velourtapet. "**Vi skriver alt med småt**, for derved **sparer vi tid**", lyder den **sparsommelige** nøjsomhed, der printer sig ind i Bauhaus' brevpapir efter 1925 og signalerer en **ufortrøden** fornuftstænkning, der vil befri **bevidstheden** fra historien som tvang og norm og begynde forfra, fra et traditionsfrit bord i tillid til oplysningstanken og det æstetiske og tekniske fremskridt. Utopiens visionære redskaber, glasarkitektur, jernkonstruktioner og de fjedrende **stålrørsmøbler** fik et præg af industriel ensrettethed, der skovlede materien op til overfladen og begravede **det** menneskelige i mulden. Formgivning har anonymisering og det modstandsløse og hastige liv i Utopia som mål. "Det 20. århundrede tilintetgør med sin porøsitet, transparens og friluftsliv den gamle **måde** at bo **på**", noterer Walter Benjamin i hans *Passagenwerk* og diagnosticerer deltidligere interiør som et svulstbetonet koma, den nye tids arkitekter må skære sig fri af for at finde en ny og adækvat tidspuls. De utopiske bevægelser drømte om, at det moderne menneske ville adoptere maskinens produktionslove som sin **egen** intime natur, eller som den postmoderne arkitekt og designer Andrea Branzi formulerer det: "Sublimere sine borgerlige ambitioner til et eksistensminimum omgivet af redskabsgenstande".

Mindre var bedre og den optimale **livsstil** præget af maksimal minimalisme og et rationalistisk møde med den nye **samfundsorden**. Parallelt med reproduktionsteknikken, der havde punkteret auraen i **de** traditionelle **kunstformer** i begyndelsen af det 20. **århundrede**, **opløser** moderne formgivere auraen i facader og **kunsthåndværk på vej** mod det industrielt **masseperfektionerede udtryk** - de store serier, de **anonyme** mønstre og det **universelle** look. Ernst Blochs spidse kommentar til fortiden som **eskapistisk**

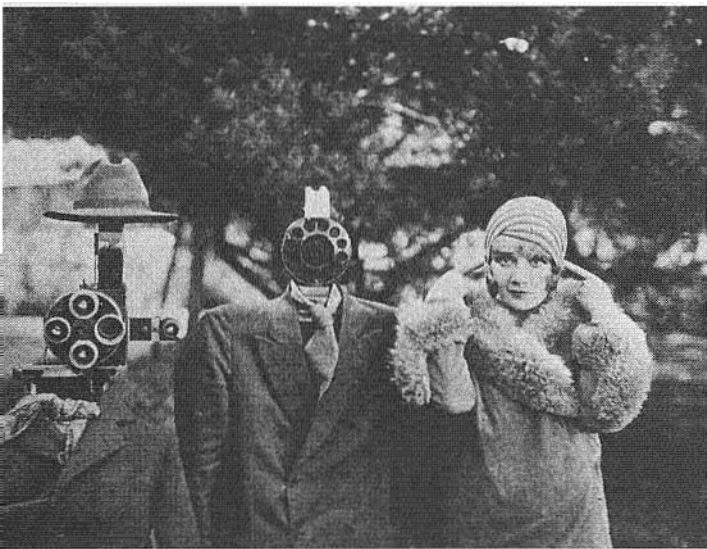
Fra bogen "På fart med Per og Lise", der viser glæden ved farten i ferien. Stenders Forlag.



fiktion indkredser opgøret: "hadet til de romanske **banegårde**, de gotiske **posthuse**, hadet til de **indiske** musikpavilloner og de mauriske **abegrotter**". Den **fantasmagoriske** døs, som han mente 1800-tallets formgivere havde vugget tingene **ind i**, skulle snart udstilles som en **skønhedssøvn**. Ornamentet var **blevet selvtilstrækkeligt** i den **dekorative** æstetisme og indkapslede den Ersatzkultur, der **spøgte** i tiden. Den "**dekadente**" l'art pour l'art **blev afsløret** som "**ein Deckbild**"; en udtømt æstetik og præludium for det øjeblik, **hvor** vareformen infiltrerer sig med kunsten **på vej mod kulturindustrien**.

Tidens **løsen** var at **bryde radikalt** med **den kanoniserede historicistiske** formgivning, **hvis** arkitektur og **design** ikke skulle **stivne** som en **dødsmaske**. Som avantgarden i kunsten **måtte designere** og **arkitekter** derfor afsige **sig** traditionen og **alliere** sig med utopien om at **ophæve formgivningen** i livspraksis, **så** den **blev revitaliseret** og **atter fik** en **oplysende samfundsmæssig betydning** udover det rent **dekorative** og kulturindustrielle. I Danmark nedtonedes de revolutionære og oprørske **politiske idéer**, men formsproget fandt **vej** til designere og arkitekter, og de formulerede **visioner** for fremtiden. Arkitekten og polemikeren Poul Henningsen var optaget af at bygge "**samfund**" og danne "**helstøbte** mennesker-o **Mekanik** var tidens **løsen**, det industrielle maskinens plmng, som Poul Henningsen tæmmede og **omsatte** til de berømte omnipotente PH lamper, der kastede frem-

skridtets **lys** ind i privatlivets **gAdefulde** sfære. Arne Jacobsen åbenbarede Fremtidens Hus i 1929 og var inspireret af Le Corbusiers **airborn** arkitektur, hvor huse svæver på betonpillere. Resultatet chokerede, for her var en **cirkulær** bygningsstil i **dynamisk roterende** fart med plads til **speedbåd** og **helikopter** på taget. Arne **Jacobsen** beklædte som den første landet i nye **dynamiske** former i bevægelse, et **rytmisk** hvidt penselstrøg, der erstattede de velkendte **røde mursten** og frembragte en endnu ukendt boligform som **katapultsæde** for den **moderne** tankegang og livsstil med morgendagens **nye** tidsregning som anslag.

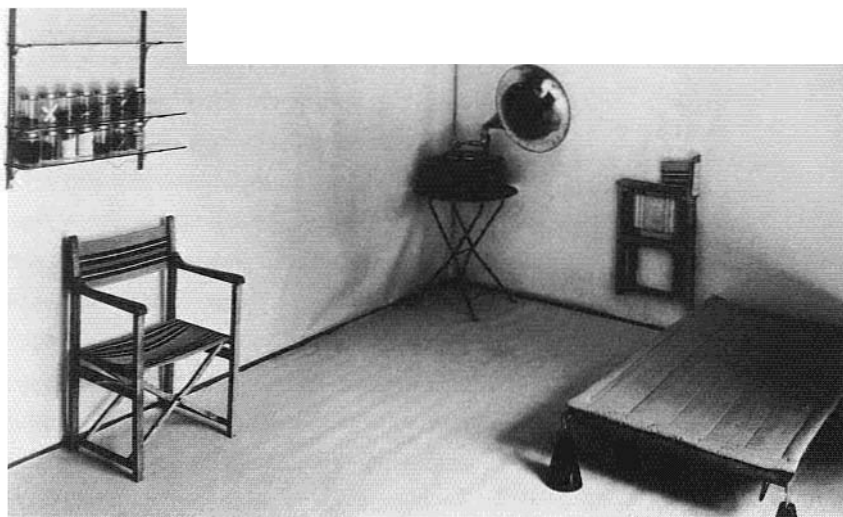


Surrealisterne kritiserede modernismens maskinutopi i fotografier i deres Ildskrift "Variétés" 1929. Anonym fotograf. Tidsskriftet findes i Kunstindustrimuseets Bibliotek.

Det spaltede menneske

Man skulle tro, at utopierne brændte op i **første verdenskrigs flammer** og med det **dyrkelsen** af det **suveræne** subjekt. **der** udtænker **den store** verdensfrelsende masterplan. Hvad skete der med **mennesket**, der levede i fatal **newness**? Huset blev **opdelt** i stadig flere funktioner, en **form** for modultænkning, med **belysnings-**idealer, **geometrisk** rene værelser og **stoleopmålinger**, som **nåede** helt ud i **køkke-**

nets fadebure med **Wagenfeldts** multifunktionelle glasbeholdere. **Chefen** for Bauhaus, Hannes Meyer, indrammede den idealiserede systemtænkning i foto-assemblaget "**Coop Zimmer**" fra 1926. Her træder et **spartansk** nyindrettet værelse i **karakter**: indrettet med bord, **stol** og seng, **der** kan fældes **sammen** og hænges **på** væggen (en tanke Wegner senere tog op med **sine** klapstole) og basale fødevareprodukter **konserveret** i glas. Boligelementer og **forrådskamre** forvandles **her** til mikroarkitektoniske **afspejlinger** af den moderne **bygning** og **varsler** en fuldstændig gennemsigtighed **mellem privatsfæren** og det **offentlige** hvo Og der hvor **den sammenholdte personlighed** i det 19. **århundredes** borgerlige roman **stadigvæk havde** et **referencepunkt i virkeligheden**, noget i **stil** med det **individ**, man **på** gamle fotografier kan **se** udtrykke et bestemt erhverv, en identitet, **så opløses** denne sammenhæng i den moderne tidsalder. Denne kongruens, hvor uduelig og fjern fra **den** utopiske **fremtidsvision**, den end var, blev endegyldigt spaltet med **første** verdenskrig. Oplysningsprojektet begyndte at smuldre og dermed **også** troen **på** at skabe et globalt samfund, der var bestemt af frihed, lighed og broderskab.



Hannes Meyer,
Coop-Zimmer, 1926.

Et utapisk tænkt værelse med klap-sammen mabler og krydderihylder, der opfordrer til et moderne mobilt storbyliv i oplysningens navn.

Foto: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich.

Ekspressionisten George Grosz skildrede spaltningen og det sårede menneske i groteske montager med vansirede ansigter, mens Weimarrepublikken og Bauhaus stod op som svaret **på** den ødelagte krop med systematiseret design til de krigstraumatiserede masser. Den moderne arkitektur byggedes fortsat op som skinnende, perfekte maskiner af kæmpestore lukkede glaspartier **på** lodrette flader, **som** en afsked med historien. Det var netop krigsindustrien, som gav startskuddet til det teknologiske fremskridt. og **således** bliver de tilsyneladende formålsrettede designformer med den ekstravagante brug af moderne teknologi til ensomhedsfremmende **formål**, som tænkeren Richard Sennett kalder det.

At leve **på** søjler af luft

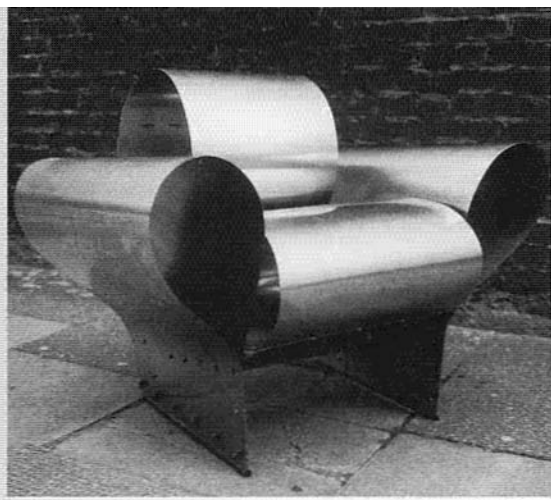
At **tænke** stort er **utopiens** fornemste **opgave**, og den **visionære designer** eller **arkitekt** **påtog** sig opgaven som **den**, **der** skulle søsætte denne **opvågner** fra **troens kollektive illusioner**. Gud **skrider ikke** længere ind i det 20. **århundrede**, •alting **flyder** godt folk", proklamerer Zarathustra. for Gud har overladt scenen til **andre** til at realisere **fremtidens visioner** og **bringe** tingene i **bevægelse**, Og det er netop **bevægelsen**, den **uophørlige, sanseløse** rytme fra teknikkens **skybrud**

med designeren som kedelmester, der sætter skub i udviklingen. Allerede Ovid beskrev tidens bevægelse som livets motor: "Tiden selv henrinder i tyst, ustandselig gliden, ganske som flodernes vand.... Det, der lige har været der, er borte, og det, der før ikke var, bliver til, som tiden fornyer sig". De berømte stålørsmøbler, frisingerstolene fra Mart Stam, Ludwig Mies Van der Rohe og danske Mogens Lassen blev emblemer for maskinen og utopitanken med deres vægtløse udtryk. Den komfortable lænestol blev afpolstret og gav plads for en ny reduceret symmetri, et koncentrat af lethed og skinnende renhed med udspændte stofbaner, der løber som drivremme over de polerede rørsystemer. Apparatfascinationen stempler sig ind i stolene med allusioner til cykelstyr, lineære krydsfelter og vejkrøds, eller de berømte dansepigler "The Tiller girls, der mimede fabrikslogikken og Taylorismen i showbusiness med synkront gentagne bevægelser. Den fritsvævende lethed i stålørstolens sædekomposition synes at ophæve tyngdekraften og give liv til Marcel Breuers ord i "Das Neue Frankfurter" fra 1928 om, at metal møblerne ikke må være andet end hverdagens nødvendige apparater. Han forestillede sig med glæde den dag, vi alle sidder på fjedrende luftsojler. Men bag de gode intentioner spores en stigende fremmedgørelse, og da man præsenterede Marcel Breuers 83 fra 1925 udstilles en siddende kvinde med en anonym jernmaske over ansigtet integreret i et værelses totale hvidhed, der sætter den kvinden til vægs med horror effekt. Den sagligt moderne optik artikulerer troen på den menneskelige magt over tingene, men forsøget på at genskabe det nye moderne menneske som en tidløs persona truer med at løbe ud i en tragisk, heroisk utopi: Mennesket selv som apparat i tingsliggørelsens spiral. der vender frigørelse til underkastelse.

Designeren Ron Arad slog i 1982 igennem med stolen "Welltempered Chair", et postmoderne ikon, som ironiserer over modernismens forankrede formsprog med en ustabil struktur.
foto: Wilhelm Moser.

Surrealisternes kritik af utopierne

Surrealisterne eksponerede den tingsliggørelse, som moderne designutopier indeholdt. Salvador Dali og Kurt Seligman forvrængede funktionalismens kropsdisciplinering og de redskabsbetonede boligformer som fortrængninger af det ubevidste og Europas krisetilstand efter første verdenskrig. Deres møbler afviger fra idealbilledet af det olympiske legemes perfekte opbygning; hovedet splittes fra torsoen i kommoder, og lår og ankler fungerer som stoleben og udfordrer tilstanden, hvor det mekaniske design dominerer med diktater om, at ånd og legeme skal fuldbyrdes i oplysningens navn. Der er ingen demokratisering af den tekniske kultur i sigte, når Salvador Dali kaldte modernisternes arkitektur og design for en ren og foruroligende drømmeverden: -Deres voldsomme og ubarmhjertige automatisme røber et sørgeligt had til virkeligheden og et behov for at søge tilflugt i en død verden, præcis som det sker ved infantil neurose". Ikke overraskende dyrkede Dali



den tabubelagte art nouveau og nedgangspartierne til metroen i Paris. Den tekno-
ide maredrøm **besidder et kritisk stik** mod modernitetens dobbeltbundne frem-
medgørelse, som også Poul Henningsen beskriver i sin udlevering af ultramoder-
ne møbler som kolde og **sterilt menneskefjendske**.

Fra utopi til forbrugslogik

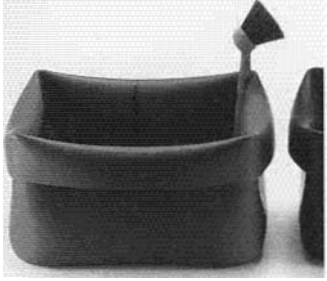
Efter **anden verdenskrig** stivner de store utopier og **praktiseres** nu **som** det.
Jürgen Habermas kalder for "**sjælløs betonarkitektur**". Tilliden til fornuften og
fremskridtet har lidt **alvorlige** tab, og **den moderne stil** er **blevet til en tom vare-**
form uden de **oprindelige idealer** og den **chokeffekt**, man tilstræbte. Stilen **skulle**
oprindeligt udledes af **funktionen alene**, men gradvist træder dens **skjulte andet-**
hed frem efter **anden verdenskrig**, og den rummer mere **irrationelle** bibetydning-
er og konnotationer, **hvor** formen symboliserer effektivitet og arbejdssets. Stilen
er strandet **som** subjektets forsøg **på total kontrol over** naturen og slumrende
drifter, og den hvide murflade, den rette vinkel og fraværet af kilder symboliserer
kampen mod et **eskalerende** verdenskaos og **mørkt** begær i det ubevidste.

I Danmark **fortsætter** den bløde **funktionalisme** med træmøbler produceret efter
formlen "form følger funktion", men **både** Arne Jacobsens visioner for fremtiden
og Poul Henningsens **tanke** om helstøbte **mennesker må** nu **se** sig opslugt af **det**
frembrusende forbrugssamfund som senkapitalismens logik. Karl Marx's profeti
om varens fetichkarakter, som han skrev om i midten af 1800-tallet, er den
rådende praksis og formgivningens brugsværdi, **den** praktiske funktion og
anvendeligheden, overhalet af bytteværdien **på** det globaliserede konsumtions-
marked: "**ved** Londons mest trafikerede gader trænges butik ved butik, bagom
hvis udhulede øjne af glas alverdens rigdomme glinser: indiske sjaler, kinesisk
porcelain, pariserkorsetter, russisk pelsværk og tropiske specerivarer. Dette er bil-
ledet af varen, som den optræder i cirkulationen". Rotationen **fortsætter** i det
20. århundrede, og design påtager sig rollen som livsstilsbudskaber i 1960'erne,
der bevæger sig ud over den blotte funktion og torpederer utopiernes ideal-
samfund. Shoppingmalls og supermarkeder er tidens **nye** hellige haller, hvor for-
brugeren **søger** sin identitet **som** postmoderne flaner blandt design og kunst-
håndværk on display.

Skredet fra de kollektive visioner mod en formgivning, der bygger **på individu-**
elle behov kendetegner 1960'ernes design med **italienske** anti-design tiltag, pia-
stikmøbler og liggeplæner i syntetiske materialer. der i optimistiske toner besyn-
ger forbruget som et kunstig skabt behov. Alt kan blive til overiladeæstetik lige
fra banale suppedåser og plastik-stumtjenere **å la** kaktus til Andy Warhols Brillo
sæbeboks. Popkunstneren Claes Oldenburg **åbnede "The Store"** i 1961 og **solg-**
te **objekter**, der foreslåede varer, **man** kunne finde i nærliggende udstillingsvin-
duer: **strygejern**, klædedragter og et **kasseapparat** dypet i gips og malet i **skri-**
gende emaljemaling. **Den kommercielle vareverden** kan **ikke** længere **adskilles** fra
æstetikken, når Oldenburg tilstår: "Jeg er for kunst, der **kan rygges** som **en cigaret**,



Hans J. Wegner. Foldstolen nr. 512 fra 1949 af eg og spansk-rørsflet; et møbel, der signalerer dansk funktionalisme og bruger af naturens materialer. Det danske Kunstindustrimuseum. Foto: Pernille KJemp.



Ole Jensens bløde gumm-, opvaskebalje signalerer en ny enkel livsstil i boligen med mobilt design. Prototypen fra 1996 tilhører Det danske Kunstinstituttet. Foto: Jeppe Gudmundsen Holmgren.

Anette Herman har i 2001 udviklet "Streolen", der kombinerer siddefunktion og reol i et multifunktionelt elastisk møbel. Foto: Erik Brahl.



som lugter som et par sko. Jeg er for Kool-art, Pepsi-art, Vatronol art". Det er således ikke tilfældigt, at Jean Baudrillard betegner afslutningen på det 20. århundrede som en kultur baseret på xerox – fotokopiering: "Verdens hele industrimaskine har måttet se sig æstetiseret, selv det mest ubetydelige, det mest marginale og mest obskone kulturaliseres, museumiseres og æstetiseres". Utopiernes emancipatoriske kerne opløses langsomt i informationssamfundets stadig større ophobning og spredning af viden, fremskridtets velsignelser nedslides og skaber luftspejlinger, der skinner og glitrer, men som også virker bemærkelsesværdigt tomme for mening.

Postmoderne anti-utopier og elektroniske motorveje

Hvis man kan sige, at postmodernismen inden for design og arkitektur udgør en modstandslos antiutopisk æstetik, så blev den til i et oppisket tempo affødt af globalisering, informationsamfundet og markedsøkonomiske kræfter. En formgivning bygget på reflekser mere end refleksioner, som en tennisspiller der reagerer på utroligt hurtige bolde og så er kampen forbi; det var det hele. Enhver dannelse af politisk, social eller utopisk karakter blev nytteløs; hensigten siden 1980'erne har været at udvikle sit eget jeg – en slags antidannelsesstræben for X generationer og ironister. Eller som Carl Einstein formulerede det: "Jeg vil mig selv, op af min sjæl må der komme noget der er helt mit eget, om det så er hullet i privat luft". Og med det og "more is more", "less is a bore" og Memphis og varm lakridskonfektdesign og Venturi og the banal look og happy go lucky kulisearchitektur sander oplysningstankens idéer om frigørelse til. Historien er blevet en nedbrudt fortælling, som formgivere kan sætte sammen i samlinger på tværs af stil, kronologi og klassiske ordensprincipper. I dette selvscenesættende univers har design mistet sin oplysende opgave med overhængende fare for at begrave sig i sin kunstneriske autonomi.

Det 20. århundrede er blevet beskrevet som en følelse af at være udenfor, af tab, hvor vi rejser gennem den tabte lid på sporet af fremtiden, der aldrig indfinder sig, men som hele tiden forskyder sig i nye digitaliserede kvanlespring. Storbyen suppleres af virtuelle byer på nettet, der eksisterer takket være telekommunikation, og som udformes i de elektroniske motorveje. Denne byer overalt og ingen steder, samtiden beskrives som en virtuel boble, et mellemrige på vej fremad nonstop, og i bilradioen synger Madonna: "Faster than the speeding light, Quicker than the ray of light". Acceleration er det tilbageblivende symbol for afslutningen på det 20. århundrede og reflekterer rummets opløsning. I den virtuelle verden, hvor fremtidens formgivning bliver til, digitaliseres kroppen og hverdagens genstande, så man nu må leve med projektioner, billeder eller image af verden. Lamper tændes, slukkes og reguleres i takt med kroppens tilstedeværelse eller fravær i rummet, som instrumenter, der reagerer på instrumenter. Det er en slags henvisning til den passive krop som koloniseres af mikromaskiner,

som bor i homo automation, og som har erstattet bevægelsen med selvkørende støvsugere, auto- bestillende køleskabe og plæneklippere formet som racerbiler.

Accelerationen, beatet, den hastige rytme, der mærkes i storbyens krop har ført en SVImlende tummel ind i hverdagen af nomadisk design: timemanagere, online stationer, mobiler, bærbare pc'ere på størrelse med en bog, telefonsvarere og specielt designede rygsække til det elektroniske liv.

De tektske genstandes eksistensmåde har ændret sig i det 20. århundrede som er fartens tidsalder, konstaterer Paul Virilio. Verden undergår stadige forandringer fra at bestå af genstande til at bestå af menneske-maskine relationer, og livet leves som en prismatisk snurretop, der drejer for hurtigt ind imellem tillader vi os at gøre holdt, nøle og vende os om og fikserer erindringen i en travl hverdag for at bevidne tilstedeværelsen af en verden, vi ser forsvinde. Genstande formidler et rastløst temperament, som tager det nomadiske på sig som et uomgængeligt vilkår. Mennesket er henvist til en rummets ørkenlorm, der er afstedkommet af hastigheden og til den samfundsmæssige ørkenform, der er afstedkommet af kommunikation og information. Håndværket og den håndgjorte genstand får kultstatus i tv-ruden som et bevis på, at mennesket fortsat er tilstede og giver et objekt en særlig aura af "Einmaligkeit" med stadige, små og individuelle forskydninger. "Teknikken er international. Dens konstruktioner, dens fremgangsmåde og dens produkter er overalt de samme". skriver Octavio Paz og har ifølge forfatteren ikke samme forsonende karakter som håndværket. Kaare Klint ville håndværket og endemålet var en stol: "som svarer til Nutidens Fordringer, og som man dog kan se er af en god, gammel Familie". Denne praksis om historisk forankring vinder gehør i informationssamfundets hektiske videns- og billedproduktion med ønsket om enkelhed, oprindelighed og basale hverdagsgenstande.



Glaskunstneren Michael Bang skabte Palet-serien fra 1970-77 for Fyens Glasværk, Odense, og bragte de spraglede popfarver ud i køkkenet. Det danske Kunstindustrimuseum. Foto: Pernille Klemp.

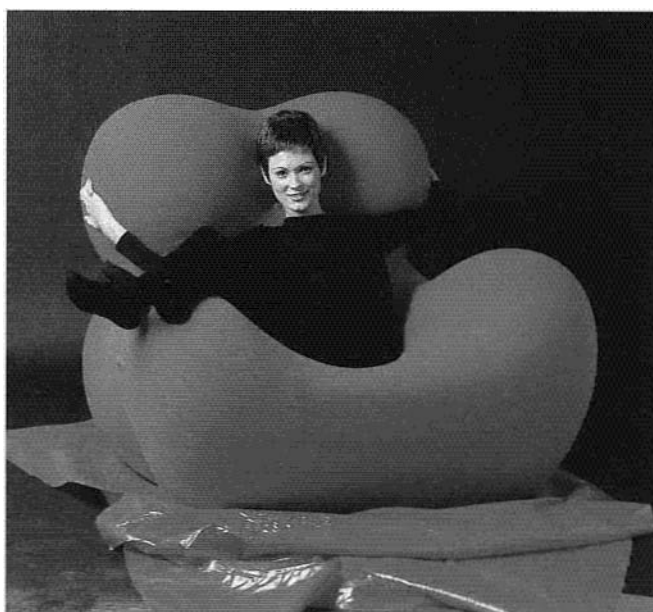
Nye visioner om økologi og genbrugsæstetik

Uanset om dette back to basics er et udslag af nostalgi efter mere ukomplicerede tider, så er forbrugssamfundets hurtige vareudskiftning blevet anfægtet af økologisk- og genbrugstrømninger i samtidens designpraksis. Den overdrevne produktionsfrenesi forsinkes med recyding design, hvor f. eks. filt, pap, aviser og vareemballage genanvendes som møbelmaterialer. Frank Gehrys stol af bølgepap "Little Beaver" fra 1987 skaber en montage af genbrugt pap, hvor det fleksible materiale strækkes, kurves og rulles ud som et stykke dej, som bæverens gnave-spor har overvintret i. Anvendelsen af et billigt bølgepap samler koncentrationen om sansningen og det ekspressive og understreger økologiens slægtskab med det organiske, skulpturelle og økonomisk rentable som langtidsholdbare gen-

brugsløsninger. Andreas Huyssen tillægger strategien nye emancipatoriske potentialer som en modstandsdygtig postmodernisme, der kan lokaliseres i subjektive og lokale livsområder. De store utopier er ikke genopstået, men der spørges ind til resultaterne af dem og deres skyggenatur, som i Ferdinand Légers lærereder med ragelse og knækkede aksler, der viser hvordan de skabte ting anvendes. Heraf opnår også økolo9l- og genbrugsdesign sit kritiske potentiale overfor en tid, der ikke længere lader sig bestemme som et fast ideologisk program.

Det 20. århundredes design og arkitektur er i høj grad præget af nederlagets problematik, sprængningen af formen og opløsningen af funktionen. Utopitanken forsøgte at inkorporere alle idéer i den store formel i et ubegrænset ønske om, at design kunne forandre verden lige indtil det punkt, hvor visionerne udspaltedes fra den uoverskuelige verden. Op gennem århundredet mistede projektet sin præcise mening og oplysning blev langsomt forvandlet til opløsning. De store visioner fik ganske vist mange positive virkninger, men blev aldrig et eventyr med lykkelig udgang. I dag er forestillingen om et Utopia blevet en forflygtiget tanke, der som et samlet projekt står magtesløs over for informations-samfundets hurtigt cirkulerende bevægelse af stofløs viden. Samtidig virker formgivningens apostle og deres anstrengelser i dag forførende heroiske. Måske vil fremtidens formgivning igen komme til at spille en afgørende rolle i samfundet? Belært af utopiernes begrænsninger kunne man håbe, at designere og arkitekter vil gøre op med forbrugssamfundet og skærpe vor forståelse af forskelle, nuancer og mangfoldighed i det sociale og kulturelle rum.

Gatano Pesces skumstol
med fodskammel "Up S + 6" fra
1969. Et klassisk 1960'er
design, der formfuldender pop-
kulturens anti-utopiske tanke-
gang. Stolen pakkes ud som en
Ravioli og springer op som en
kvindetorso. Det danske
Kunstindustrimuseum.
Foto: B&B Italia.



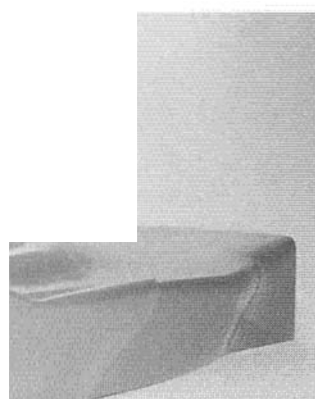
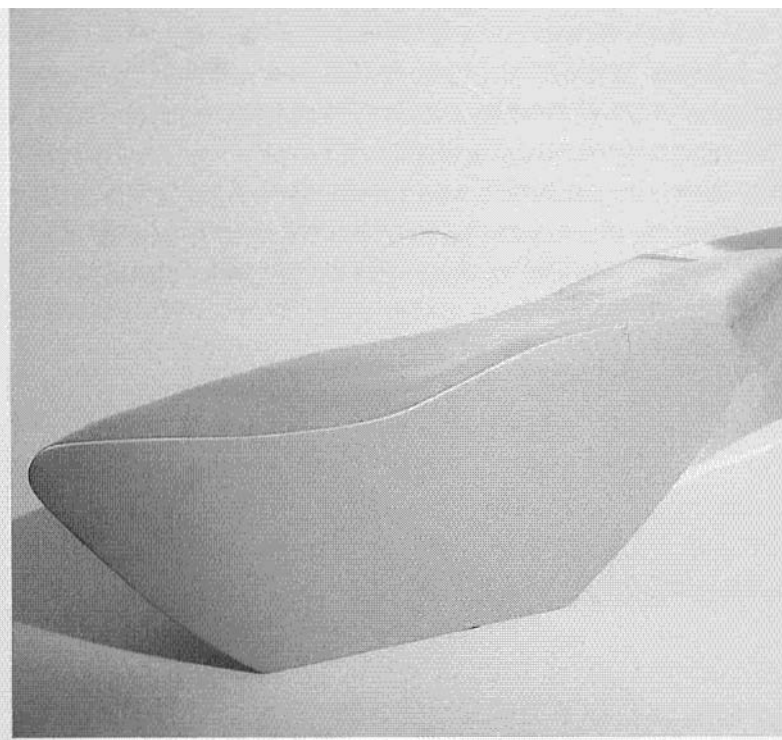
Rikke Rosenberg

Avantgarde og dekonstruktion - et møde på tværs af det 20. århundrede

"Hver epoke drømmer den kommende-

(Walter Benjamin "Das Passagen-Werk" s. 46)

Nyudviklinger og videreudvikling af æstetiske visioner og ideer sker sjældent gennem en fortløbende udviklingsproces. Udviklingen sker langt oftere i et brudfyldt springende forløb, hvor hengemte og glemte æstetiske visioner genopdages og nyfortolkes i et visionært møde mellem fortid og nutid. Herved får de kimformer, der var tilstede i det oprindelige materiale, mulighed for at folde sig ud på en ny og anderledes måde.



Gennem det 20. århundrede har man set mange eksempler på genfortolkninger af tidligere tiders formudtryk og gennem de sidste ca. 20 år har en række dekonstruktivistiske arkitekter og designere som Zaha Hadid, Peter Eisenmann, Bernard Tschumi, Danielliebeskind, (oop Himmel Blau, Søren Robert Lund og Frank Gehry stået for en sådan nyfortolkning af det 20. århundredes avantgardebevægelseres visionsfyldte kunstneriske udtryk.

Flere af dekonstruktivisterne har haft en forkærlighed for russisk konstruktivisme, futurisme, kubisme og De Stijl-bevægelsen. Årsagen til, at de har søgt

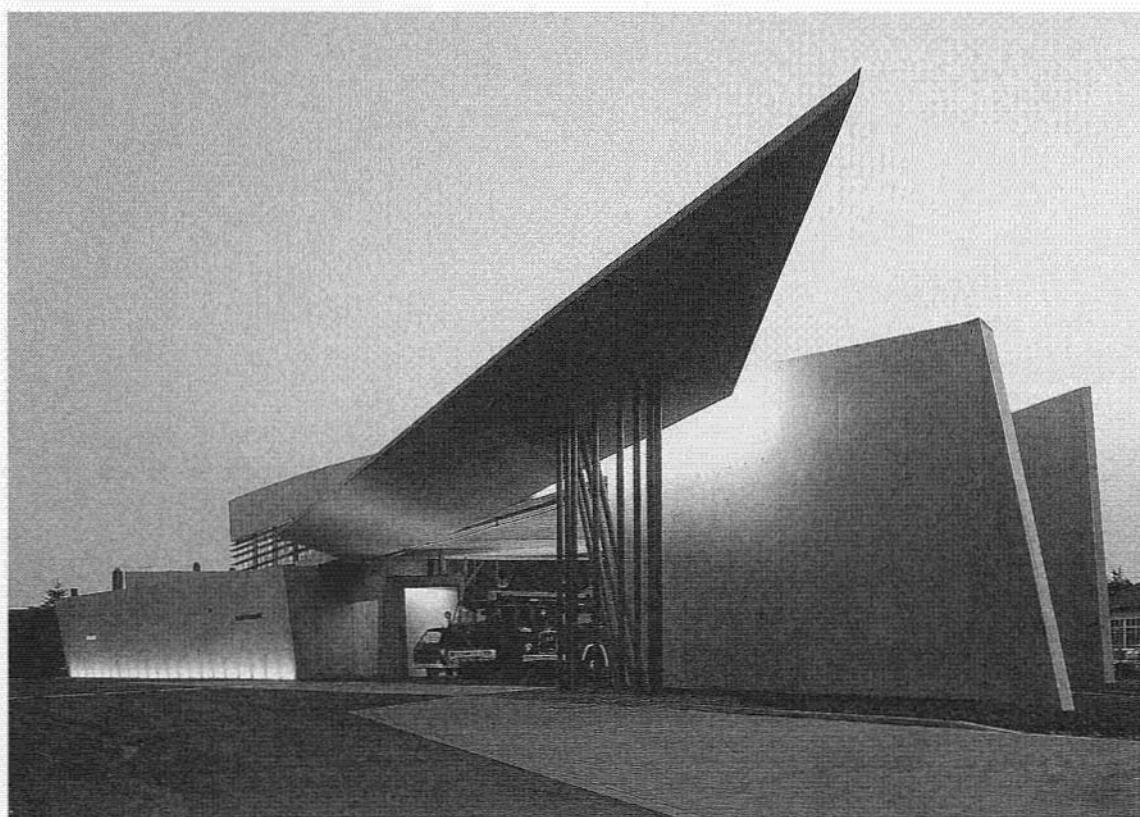
"Glacier", bæk.

*Design: Zaha Hadid, 2000.
Det danske Kunstindustri-
museum. Foto: Sawaya and
Moroni.*

inspiration netop her. er at de tidlige avantgardebevægelser arbejdede med store æstetiske utopier og visioner. De udfordrede de klassiske skønhedsidealener funderet på harmoni, stabilitet, symmetri og balance og arbejdede istedet med dynamiske former og konstruktioner funderet på forskydning, transformation, mellemrum, asymmetri og bevægelse.

Selve ordet avantgarde betyder fortrop, og de avantgardistiske bevægelser opfattede netop sig selv som frontløbere for utopiske visioner, der ville revolutionere det eksisterende samfund gennem formgivning og arkitektur. De avantgardistiske bevægelser var fælles om at fæste lid til arkitekturens, formgivningens og kunstens revolutionære og omvæltende kraft. Kunst og formgivning blev opfattet som politiske manifestationer, hvilket stod i stærk modsætning til den borgerlige opfattelse af kunst som rart pour rart, dvs. som et æstetisk udtryk, der skulle tilgodese det skønne og altså ikke være bærer af politiske, sociale eller tekniske programmer. De avantgardistiske kunstnere, arkitekter og formgivere udgjorde en lille kreds af personer, der troede på, at de med deres billeder, arkitektur og formgivning kunne revolutionere verden og frembringe en visionær sammenhæng mellem æstetisk form og samfundets sociale, politiske, økonomiske og tekniske strukturer. Det var en utopi - en smuk drøm, som ikke reelt lod sig gennemføre. Men avantgarde-bevægelsernes fantastiske reservoir af billeder, arkitektoniske fantasier, formgivning samt ideer og visioner, udgør i dag en udtømmelige inspirationskilde for designere og arkitekter.

Vitra Brandstation,
Weil am Rhein, Tyskland.
Arkitekt: Zaha Hadid,
1990-1994. Fra: El croquis,
1983-1995 zaha hadid,
Madrid 1996.

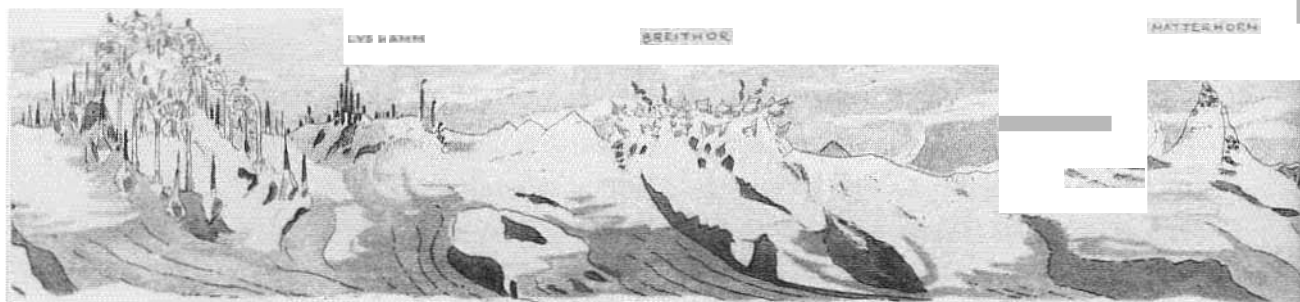


Zaha Hadid - en nutidig fortolkning af avantgarde-bevægelserne

Zaha Hadid's bæk "Glacier" fra 2001 er et godt eksempel på et stykke design med rødder tilbage i den tidlige avantgarde. Bænken fremstår som en smuk, lysende skulptur, der med føjeligt kurvede linieforløb synes at flyde frit i rummet. En organisk fintprofileret form, der både giver associationer til kølige gletschere og sprællevende glinsende eksotiske fisk. Glader er et dynamisk spændingsfyldt design, der på samme tid er bevægelsesfyldt og krystallklart. Med sin formmæssige akkuratess og delikate overflade fremstår bænken som en forfinet og helstøbt form for dekonstruktion, der adskiller sig fra en mere brat og abrupt form for dekonstruktion, som kunstmuseet Arken, tegnet af Søren Robert Lund, og Coop Høffmetblaus dekonstruerede Le Corbusier stol, kan ses som udtryk for.

Zaha Hadid (f. 1950 i Bagdad) har gennem de sidste 20 år skabt nye former for radikalt eksperimenterende arkitektur, design, møbler, tegning og maleri. Hun har udviklet nye opfattelser af rum, nye formgivningsstrategier. Sit internationale gennembrud fik hun i 1983 med vinderprojektet "The Peak", et byprojekt i Hong Kong og er indtil videre bedst kendt for brandstationen til Vitra's møbelfabrik i Weil am Rhein. Senest, i 2001, har hun vundet konkurrencen om tilbygningen til Ordrupgaard, som udmærker sig ved at være funderet på en dialog med de omkringliggende bygninger og landskabet. Hadid har designet flere bemærkelsesværdige interiører, sofaer, borde, stole og metalarbejder, der alle udmærker sig ved radikalt nytænkende genstande, der viser nye veje for fremtidens formgivning. I 1988 gjorde hun sig bemærket med sofaen "Wavy Back" designet for Michael Wolfson. Sofaen er konstrueret ud fra tre selvstændige kontradikterende former, farver og materialer: Et bølgeformet, lyseblåt rygstykke monteret på væggen, et flyvende solgult sæde der strækker sig ud i fartfyldt spids og endelig et mørkeblåt, trekantet sæde eller sidebord. Formerne kolliderer og skaber en foranderlig bevægelsesfyldt skulpturel sofa, der giver brugeren mulighed for at lade sit blik gå på en uforudsigelig vandring. I 2000 skabte Hadid et Z-scape program, hvor bænken "Glacier" indgår som et vigtigt element. Ideen var at designe en kombination af bord, bæk, divan og reoler, der, sammenskubbet på den rigtige måde, kunne skabe en forenet blok, en arkitektonisk skulpturel form, bestående af forskellige farver og materialer. Hver del af blokken er altså et segment, en afbrækket del af en større helhed. Hadid interesserer sig for brudfaldte formationer og tager ofte udgangspunkt i naturens former: erosioner, moraineformationer, afbrækkede isflager og bjerge, hvilket "Glacier" er et godt eksempel på.

Mange af hendes arkitekturprojekter er lænket sammen med det omgivende landskab. I "The Peak" fra 1983 former hun en del af et cityscape, som forstørrelser, udvider og forvrider bjergets allerede eksisterende abrupte strukturlag. I sofaen "Moraine" skabes en form, der giver associationer til en IT'Ørænebakke. I Museet for Islamisk Kunst, Qatar 1997, har Hadid skabt et arkitektonisk projekt, der som et mægtigt islamisk tæppe er vævet ind i det eksisterende landskab,



"Alpine Landshaft", Schweiz.
Arkitekt: Bruno Taut, 1919.
Foto: Akademie der Künste,
Berlin.

Hadid's lyriske arkitekturlandskaber og hendes design vækker minder om den ekspressionistiske arkitekt Bruno Tauts stærkt utopiske projekter fra starten af det 20. århundrede.

Bruno Taut var oplaget af at skabe en række af byer, der som dekorative krystalblomster skulle pryde bjerge og gletschere i Schweiz og Frankrig. Han tegnede i 1919 en glasby, som han forestillede sig skulle ligge i de schweiziske alper. Projektet blev kaldt for Alpine Landshaft. Hans utopiske ide var at skabe en række af sfæriske, rene byer, der tilbød et arkitektonisk, æstetisk og åndeligt alternativ til de store metropoler med trafik, os, larm og overbefolkning. Som mange andre af tidens arkitekter forgudede Bruno Taut glasset, fordi det var rent, transparent, sfærisk, lysgivende, porøst, krystallinsk og for ham et symbol på fremtidens utopi. "Alpine Landshaft" var også tænkt som et socialt koncept, hvor mennesker skulle leve i et socialistisk broderskab. Det højere utopiske mål skulle være at arbejde for skønheden og få indsigt i åndelige dimensioner. Bruno Taut mente ikke, mennesket alene skulle stille sig tilfreds med det brugbare og funktionelle. Han skriver:

"Længslen efter det brugbare og komfortable uden højere idealer afføder kedsomhed. Kedsomhed afføder skænderier, konflikter og krige: løgne, røverier, mord og blod der flyder fra millioner af vener. .

Lad jorden, der indtil nu har været et fattigt sted at bo, blive et dejligt sted at leve på"

(Bruno Taut, Alpine Architecture)

Der synes at være åbenbare æstetiske og strukturelle sammenfald mellem Bruno Taut og Hadid. De er begge stærkt lyriske arkitekter som komponerer videre på de allerede eksisterende landskabelige konturer og strukturer. Bruno Tauts åndelige og socialutopiske idealer genfinder man dog ikke hos Hadid. Hendes arkitektoniske projekter udmærker sig ved at være åbne i deres form. Hadid's arkitektoniske rum er at sammenligne med Rolands Barthes ide om det åbne kunstværk - det bliver til og skabes i og med, at vi bevæger rundt i dem, det er en åben tekst, der kan læses på mange forskellige måder og som giver plads til et utal af forestillinger, tanker og ideer.

"The Peak", uopført
arkitekturprojekt, Hongkong.
Arkitekt: Zaha Hadid, 1983.
Fm: el croquis, 1983-1995
zaha hadid, Madrid.



Hadid **åbner** for nye logikker og organiseringer af **arkitektur** og design i tid og rum. Flere af Hadids arkitekturprojekter er eksplosive og synes at **svæve** frit i rummet. Iaha Hadid har udtalt "Huse kan **flyve**". Hadid **designede** i 1990 interiøret til Moonsoon **Restaurante** i Japan. Her skabte hun et overraskende dynamisk totaldesign funderet på møjsætningen mellem is og ild. Restaurantens isflageliggende borde **ser svævende** ud samtidig med, at de **kaster** sig ud i formmæssige upassende styrt. vrider sig i skæve **vinkler** og skaber **susende diagonaler** gennem rummet. I kontrast hertil har Hadid skabt **svævende** skulpturelle former i ildfarverne orange, rød og gul. Baren er udformet som en spiralfarm, der skyder sig op som en **tornado** i rummet. I Moonsoon **Barens interiørdesign** er **formgivningens** traditionelle komponenter **blevet** ombrudt og **rekonstrueret** ud fra nye **akser**, nye **krydslagte**, podede **strukturer** i **bevægelse**.

I projekter som **The Peak** og Vrtas brandstation indfanger hun **byens puls** med dens uregelmæssighed, skiften, acceleration, stilhed, **forskydning** af rytmer og sammenstød. Byens **kraft** og **puls** omsættes med en meget fintfølelse sensibilitet til en mangefacetteret **kompleks** struktural af modstridende elementer.

Hadid tager **afsæt** i futuristernes fascination og gengivelse af byens **sammenpressede** energi, dynamik og **bevægelse**. Men Hadids æstetik er langt mere nuanceret, idet den **formår** at indfange byens modsætningsfyldte **kollisioner** mellem langsomhed og fart, stilhed og larm.

Hadid har arbejdet **på** at videreudvikle den moderne **abstrakte** kunsts formprogrammer. Duchamps berømte billede "Nude descending a staircase" fra 1912, der viser den fragmenterede, multibilledlige oplevelse af **virkeligheden** i **bevægelse**, opfatter Hadid som et slags billedligt manifest bag hele sit arbejde.

Hadid har **også** været særdeles optaget af de russiske konstruktivister, hvor Rodchenko, Malevich, El Litsitskij og Tatlin indskrives sig som de vigtige hovedfigurer. Hun skriver at:

"Det mest interessante ved de russiske konstruktivister var, at deres eksperiment aldrig blev afsluttet. Der er ikke nogen konklusion på deres projekt... De var eventyrlystne for deres tid... De forsøgte at udstrække grænserne for, hvad der var muligt. De er udgangspunktet for mit arbejde".

(Hadid interview i GA Arkitekt, 1986)

Hadid tager **altså** udgangspunkt i de russiske **konstruktivisters** arbejder, fordi hun opfatter deres formgivning som en **evigt** fortsættende begyndelse, der aldrig vil føre til en sluttelig forløsning. Det giver hende mulighed for at fortolke de konstruktivistiske principper som bevægelsen, dislokeringen og forskydning uden selyat **have** et fastdefineret **endemål**.

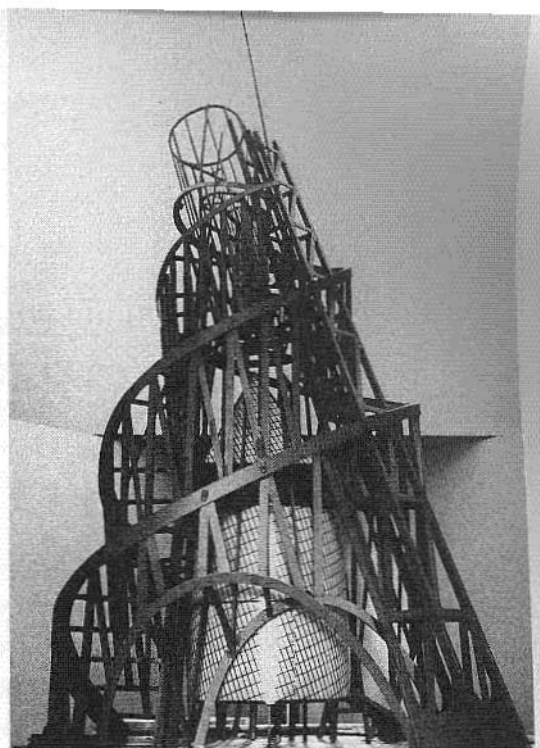
I 1976-77 arbejdede Hadid sammen med Rem Koolhaas om et hotelprojekt på Hungerford Bridge over Themsen med tydelige referencer til Malevitch's tekttoniske forskudte planer og flader i rum.

Konstruktivisme og dekonstruktion

De russiske konstruktivister havde deres storhedstid kort før og efter den russiske revolution i 1917. De ønskede at skabe helt nye former for arkitektur, design og kunst og deres store utopi var at kunst, arkitektur og formgivning smeltede sammen til en ubrydelig enhed. De russiske konstruktivister var ikke rebeller som gjorde op med det bestående samfund, de stod derimod for virkeliggørelsen af revolutionen og den socialistiske utopi. De ønskede at bryde med fortiden og fascinationen af teknik og maskiner spillede en afgørende rolle for deres ideologi og æstetiske program.

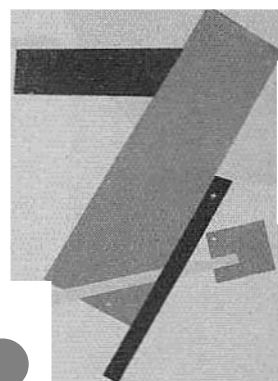
Vladimir Tallin

Et af de mest fremtrædende medlemmer af den konstruktivistiske bevægelse var arkitekten Vladimir Tatlin (1885-1953). Tatlin stod bag et af konstruktivisternes hovedmonumenter, et 400 meter højt tårn af stål og glas der af eftertiden er blevet kaldt Tatlins tårn. Tatlins tårn indskrives i design- og arkitekturhistorien som et banebrydende monument for et nyt revolutionerende formsprog, der har haft afgørende betydning for eftertiden. Tatlins tårn blev aldrig opført, kun fremstillet i flere modeludgaver. Tårnet skulle konstrueres som en kontorbygning og et monument for den Tredje Kommunistiske Internationale i 1920. Tatlins bevægelige modeltårn blev bygget ud fra simple former, der gennem deres Ollerfejrning skabte en konfliktfyldt, ustabil, rastløs geometri. Tårnet var konstrueret uden styrende akser eller hierarkisk formsætning, for i stedet at udgøre et netværk af konfliktfyldte strukturer. Tatlin forestillede sig, at dette tårn skulle tegne en evigt roterende spiralbevægelse, hvor hver akse havde sin egen hastighed og konkret tegnede billedet af den nye tid.



"Tatlins tårn", USSR, udstillingsmodel. Arkitekt: Vladimir Tatlin, 1920.
Foto: L.A. Zhadova.

"Organiser Rød Gaveuge overalt". Propaganda plakater. Lithografi, publiceret Ofden Røde Hær ved Vestfronten. Plakaten er formodentligt designet af Kasimir Malevich og Wladislav Strezeminski. Udateret. Kunstindustrimuseets Plakatsamling. Foto: Pernille Klemp.





"Rød/blå stol". Design:
Gerrit Rietveldt, 19'8.
Bemalet fineret bogetræ.
Foto: DACS.

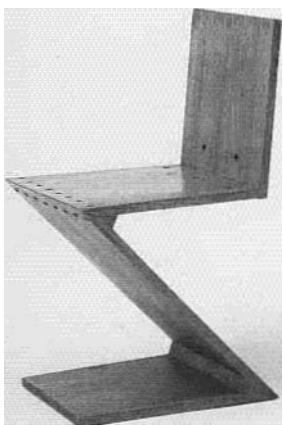
Ved at arbejde med et nyt arkitektonisk og kunstnerisk formsprog, hvor mobiliteten og dynamikken var den gennemgribende kraft, modsatte Tatlin sig den borgerlige hierarkiske samfundsorden, som den statiske, grundforankrede monumentale arkitektur repræsenterede. Tadin's tårn blev således et symbol på, at socialismen kunne undergrave hele verdens statiske strukturer ved at lade asymmetrien, divergensen og bevægelsen fungere som arkitekturens konstruktive princip.

Kasimir Malevich dynamiske grafiske design

Også kunstneren Malevich, der var grundlægger af suprematismen, arbejdede i sine grafiske plakater med et skabe et bevægelsesfyldt rum. Malevich var optaget af at frigøre såvel kunst som arkitektur fra tyngdekraften og arbejdede i sine billeder med cirkler, cylindere, kuber og trekanter, der forskyder sig og danner dynamiske konstellationer. Hos Malevich blev det centralperspektiviske rum nedbrudt til fordel for et bevægeligt rum, hvor formelementerne syntes at blive transformeret og transformere sig i rummet.

I propaganda plakaten "Organiser Rød Gaveuge overalt", som formodes at være udformet af Wladislaw Strezeminski og Kasimir Malevich, er bevægelsen, dynamikken og farten den drivende kraft i billedet. Titlen referer til en russisk tradition fra tiden før revolutionen, hvor kvinder strikkede sokker eller solgte smykker for at støtte de russiske tropper. Billedet forestiller et barn i en bil med et rødt flag, komponeret af cirkler, cylindre, terninger og trekanter. Bilens fart understreges ved at udgiverens navn agerer kørebane, både i højre og venstre hjørne. Plakaten er billede på fremtidens suprematistiske by båret af kosmisk kraft, teknologi, fart og maskiner.

Gerrit Thomas Rietveldts Zig-Zag-stol fra 1932-34 i rodlig elm, samlet med bronzeskruer.
Foto: Vitra Design Museums billedsamling.



De Stijl

Gerrit Rietveldts Rød/Blå Stol fra 1918 kan ses som et emblematiske stykke design for hele De Stijl gruppens æstetik. Stolen er blevet berømt for sine skulpturelle dimensioner af kubistisk og konstruktivistisk tilsnit. Den ligner mest af alt en tre-dimensionel skulpturel udgave af Mondrians og Van Doesburgs billeder. Set frontalt består den af et system af horisontale og vertikale linier, mens den set fra siden består af diagonale linier. Dette sammenstød mellem horisontale og diagonale linieforløb er med til at give stolen et dynamisk udtryk. Stolen er malet ud fra den klassiske De Stijl palet dvs. rød, blå, gul og sort; hvilket understreger de frit svævende adskilte planer og strukturer. Stolen kom til at indgå i en arkitektonisk total-iscenesættelse, da den i 1924 blev anvendt i interiøret til den unge enke Schröders nyopførte villa i Utrecht, tegnet af Rietveldt. Schröderhaus er ligesom stolen karakteriseret ved forskydninger af planer og linier.

Dekonstruktion og konstruktivisme

Dekonstruktivistene genoptager avantgardebevægelsernes **problematisering** af de klassiske proportionsprincipper funderet på harmoni, enhed, stabilitet og materiale-overensstemmelse. I stedet for arbejder dekonstruktivistene med **nye** principper som **montage**, foldning, **forskydning**, flytning og transformation. Dekonstruktivisternes **arkitektur** og design er ofte uharmonisk og rummer et **sammenstød** af materialer, retninger og rum. Der arbejdes med et bevægelsesfyldt nomadisk **formsprog**, som hjemløst **bevæger** sig mod **nye** former, strukturer og **mål**.

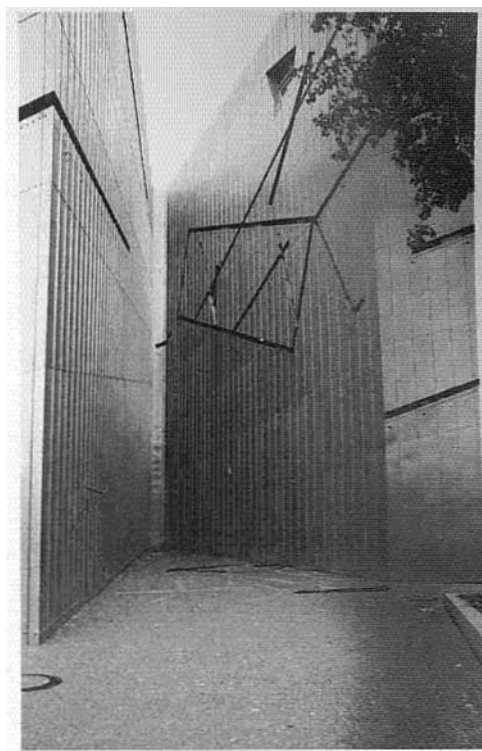
Avantgardisternes **utopiske idealer** om sammensmeltning mellem **arkitektur**, kunst, teknik og **politik**, samt troen på en **højere åndelig** idealitet har dekonstruktivistene opgivet. I stedet stilles der **spørgsmål** til stort set alle formgivningens konventioner og dogmer, der endevendes og dekonstrueres i et **forsøg på** at finde frem til **helt nye** former for konstruktionsprincipper. **Målet** for dekonstruktivistene er **ikke** at finde ro, orden, balance eller ideelle sociale konstruktioner, men derimod at **acceptere** den virkelige verdens meningsstab, tomhed, ustabilitet samt **sociale** og kulturelle diversitet.

Herved gør de op med en af det 20. århundredes store utopier om, at arkitektur og design kan skabe en helende og ophøjet form for orden, skønhed og sammenhæng i en ellers sammenbrudt verden.

Det **ses** tydeligt i f.eks. Daniel Liebeskinds jødiske museum i Berlin, som i sin rumlige struktur tematiserer tomheden, kaos og usikkerheden som grundvilkår. Det **ses også** i Peter Eisenmanns design og arkitektur, som tager udgangspunkt i L-formen. L-formen ses i et dørgreb fra FSB fabrikken fra 1986 og i flere af hans arkitektoniske værker. L-formen er **ikke** nogen lukket og sluttet form og opfattes hermed **ikke** som stabil identitet. Herved modsætter L-formen sig ideen om at skabe et trygt og stabilt hjem - hvilket **også** er Eisenmanns klare intention.

Eisenmann er inspireret af Freuds Psykoanalyse og hele hans **forestilling** om, at det hjemlige trygge **også** indeholder det fortrængte og ukontrollable. Hvis denne andethed skal kunne erkendes mener Eisenmann, at hjemmets arkitektur og indretning bør indeholde former der er ukomfortable og **ikke-hjemlige**.

De dekonstruktivistiske **arkitekter** og designere tror ikke længere, at design og arkitektur kan **virke** helende i en spaltet verden, arkitektur og design kan derimod fremvise æstetiske strukturer, der spejler verdens kompleksitet, sammenbrud og spløthed. For **dekonstruktivistene vil** erkendelsen og tydeliggørelse af den sammenbrudte tilstand danne det bedste udgangspunkt for at skabe **nye konstruktive** sammenhænge.



Det jødiske Museum i Berlin, 2001. arkitekt: Daniel Liebeskind.
Foto: Kim Dirckinck-Holmfeld.

L (ormet dørgreb).
Design: Peter Eisenmann, 1986. Stål. Foto: Design Workshop.

