



# ÆSTETISK BÆREDYGTIGHED

---

KRISTINE HARPER

Samfunds  
litteratur

---

Til Marius og Severin



**KRISTINE HARPER**

**ÆSTETISK  
BÆREDYGTIGHED**

Samfundslitteratur

Kristine Harper

*Æstetisk bæredygtighed*

1. udgave 2015

© Samfundslitteratur 2015

Omslag: Imperiet

Sats: SL grafik (slgrafik.dk)

Tryk: Specialtrykkeriet Viborg A/S

Trykt bog ISBN: 978-87-593-2067-9

E-bog ISBN: 978-87-593-2380-9

Samfundslitteratur

Rosenørns Allé 9

1970 Frederiksberg C

info@samfundslitteratur.dk

samfundslitteratur.dk

Alle rettigheder forbeholdes.

Kopiering fra denne bog må kun finde sted på institutioner, der har indgået aftale med Copydan, og kun efter de i aftalen nævnte rammer.

Undtaget herfra er korte uddrag til anmeldelse.

# INDHOLD

<b>Introduktion · Æstetisk bæredygtighed</b>	<b>9</b>
Begrebet holdbarhed	12
Anvendelse og opbygning af bogen	14
<b>Kapitel 1 · Nydelsen ved, at alt er som forventet</b>	<b>19</b>
Det skønne	21
At overholde almenmenneskelige æstetiske grundregler	26
Behovet for struktur og balance	27
Det rensede udtryk	30
Farvers almenmenneskelige effekt	32
Det let-afkodelige	37
Hjemlighed	44
Oplevelsen af minimal træghed	47
Afrunding på “nydelsen ved, at alt er som forventet”	51
<b>Kapitel 2 · Nydelsen ved, at intet er som forventet</b>	<b>55</b>
Det sublime	59
Orden-kaos-orden	61
Den sublime rædsel	63
Positiv og negativ nydelse	67
Den sublime oplevelses faser	71
At bryde almenmenneskelige æstetiske grundregler	77
Det svært-afkodelige	83
Afrunding på “nydelsen ved, at intet er som forventet”	91
<b>Kapitel 3 · Det æstetisk fleksible udtryk</b>	<b>95</b>
Den flygtige skønhed	96
Skønhedens væsen	98
Tidsåndsanalyse	102
Æstetisk forfald og Slow Aesthetics	107
Når et objekt træder i karakter	115
Wabi-sabi-æstetikken	118
Det holdbare tingsforhold	123

1. Den bevidste, velklædte forbruger	126
2. Arvestykker eller brugte ting	127
3. Mulig og let reparation	127
4. Den gentagne overraskelseeffekt	128
5. Flexibilitet og multifunktionalitet	129
6. At imødekomme skiftende behov	130
7. Den iboende fortælling om brug	131
<b>Kapitel 4 · At lade et designobjekt med tid</b>	<b>135</b>
Tilblivelsestiden	139
Eksisteret tid	143
Den værende tid	146
<b>Kapitel 5 · Den magiske ting</b>	<b>153</b>
Aura-begrebet	158
Genfortryllelsen af velkendte objekter	160
At vende tingene på hovedet	165
Sansbar åndelighed	166
Den elskedes ting	169
At designe magiske ting	173
<b>Kapitel 6 · Æstetisk bæredygtig værdi</b>	<b>179</b>
At kommunikere æstetisk værdi	182
Hvad er værdifuldt?	184
Fra CSR til DSR	186
Et konkret eksempel på DSR	188
Æstetisk næring	191
Forskellen på æstetisk bæredygtighed og emotionel holdbarhed	192
<b>Kapitel 7 · Æstetisk strategi</b>	<b>197</b>
Generalisering og æstetisering	198
Det holdbare udtryk	201
Den æstetiske strategis modsætningspar	203
Model for æstetisk strategi	206
Instant pay-off <i>versus</i> Instant presence	208
Instant pay-off: At imødekomme sanselige forventninger	209
Instant presence: At tvinge nærvær igennem	212
Comfort booster <i>versus</i> breaking the comfort zone	214
Comfort booster: At vattere sin modtagers komfortzone	216

Breaking the comfort zone: At designe uforudsigelighed	219
Pattern booster <i>versus</i> pattern breaker	223
Pattern booster: Vanedyret plejes	225
Pattern breaker: Vanedyret vækkes af sin dvale	230
Blending in <i>versus</i> standing out	234
Blending in: At lade sig indhulle i behagelig camouflage	234
Standing out: At sole sig i opmærksomhed	238
Afrunding på arbejdet med den æstetiske strategi	243
Designanalyse med fokus på æstetisk bæredygtig værdi	244
<b>Litteraturliste</b>	<b>247</b>





## INTRODUKTION

# ÆSTETISK BÆREDYGTIGHED

Bæredygtighedsdebatten er mangesidet og under konstant udvikling. Det kan være svært at få hold på, hvad det egentlig vil sige at være en virksomhed eller en designer, der har fokus på bæredygtighed. Eller rettere, det kan betyde meget og meget!

At arbejde med bæredygtighed handler helt basalt om at bidrage til, at mennesker og natur kan eksistere og udvikle sig i indbyrdes harmoni. Derudover ligger der immanent i bæredygtighedsbegrebet, at vores handlinger og forbrug i dag har konsekvenser for vores børn og børnebørn.

Bæredygtighed kan være af såvel miljømæssig, social som økonomisk art – og arbejder man med bæredygtighed, kan det være, at man f.eks. fokuserer på at tage vare på naturen, bidrager til at vedligeholde et lokalsamfund eller arbejder med langsigtede økonomiske løsninger, der kan give et konstant, stabilt udbytte.

At designe og producere bæredygtige produkter handler om at skabe produkter, der med lethed, og uden at belaste miljøet, kan nedbrydes igen – eller produkter, der *holder*. Og netop dét at skabe holdbare produkter er omdrejningspunktet for denne bog. Hypotesen for bogen er, at den mest meningsfulde og fundamentalt forandrende måde, man som designer kan arbejde med bæredygtighed på, er ved at skabe gode, veldesignede produkter, der holder – og som en del heraf at bidrage til en udvikling, der indebærer, at forbrugeren bliver mere og mere tilbøjelig til at købe færre, men bedre ting. Bæredygtige produkter er holdbare i den forstand, at de kan tilpasse sig forskellige situationer og behov, funktionelt, men også æstetisk og udtryksmæssigt.

At arbejde med æstetisk bæredygtighed medfører at sætte sig ud over tanken om at nedbryde og gendanne. Og hermed at fjerne sig fra tanken om at *overtale* forbrugere til køb og i stedet fokusere på forbrugers

evne til at træffe de rette etiske og æstetiske valg, der kan være med til at mindske overforbrug. Herudover indebærer arbejdet med æstetisk bæredygtighed at designe objekter, der har lang levetid i den forstand, at man kan reparere, opgradere og/eller genbruge dem – og at skabe objekter, der har et så appellerende udtryk eller udseende, at modtageren eller brugeren kan holde ud at se på dem i årevis og af den grund har lyst til at reparere og genbruge dem!

Det er naturligvis vigtigt for miljøet, at designere benytter sig af bæredygtige, ikke-sammensatte materialer, søger at minimere transporttid og derved mindske CO<sub>2</sub>-udslip, opfordrer forbrugere til at vaske deres tøj mindre og undgå brug af tørretumbler, muliggør reparation og opgradering af produkter samt anvender strategier, der implicerer et minimalt materialespild i designprocessen (*zero waste*-strategier) osv.

Professor i Design for Sustainability ved Lancaster University, Stuart Walker, opstiller i sin bog *Sustainable by Design* følgende bæredygtige designkriterier:

1. Designet bør gøre brug af et minimum af (eller endnu bedre, af ingen) nye ressourcer,
2. designet bør anvende allerede tilgængelige materialer,
3. designets bestanddele bør være så lidt komplekse og sammensatte som muligt, da genbrug derved i højere grad er en reel mulighed,
4. og designet bør kunne vedligeholdes, repareres, opgraderes og genanvendes lokalt, så shipping og emballering reduceres, og bevidsthed om lokalt arbejde og lokalt tilgængelige materialer fremelskes (Walker 2007: 191).

Det mest bæredygtige er dog, trods den åbenlyse rigtighed i ovenstående retningslinjer, at søge at minimere, ja måske endda bremse, overforbruget. At "opdrage" forbrugere, via design, til at købe færre, men bedre produkter. Produkter, der har en holdbarhed – ikke kun kvalitetsmæssigt, men også æstetisk. Ting, man har *lyst* til at passe på, reparere og give videre!

At arbejde med æstetisk bæredygtighed indebærer at skabe objekter, der har lang levetid og derfor bliver brugt, indtil de ikke længere er

brugbare, i stedet for at arbejde med at finde metoder til at genanvende spildmaterialet fra nedbrudte objekter.

Formålet med denne bog er at søge retningslinjer for at reducere, gen-tænke og reformere forbrug; altså for via design at bremse overforbrug. Retningslinjer for at arbejde sig væk fra forbrug for forbrugets egen skyld og skabe en modpol til brug-og-smid-væk-kulturen, der på trods af øget fokus på bæredygtighed fortsat præger vort senmoderne samfund. Og at gøre dette ved at skabe objekter, som er holdbare, dvs. der kun efter meget lang tids brug slides eller går i stykker, og som, når de gør det, *kan* repareres eller opdateres – eller produkter, der ikke uddateres eller fremstår forældede efter en enkelt sæson, men som har lang udtryksmæssig eller æstetisk levetid.

Helt grundlæggende må man som designer søge at skabe produkter, der har værdi for modtageren. Men hvad er værdi? Hvad vil det sige at skabe *æstetisk* bæredygtig værdi? Og (hvordan) kan æstetisk værdi tilføre et objekt *holdbarhed*? Hvad vil holdbarhed i det hele taget sige, når man vel at mærke taler om objekter, om ting? Og er det muligt at opstille konkrete “retningslinjer” for den sandsynlige skabelse af æstetisk bæredygtige objekter?

Min umiddelbare hypotese, som danner udgangspunkt for analysen af æstetisk bæredygtighed, er, at det mest holdbare udtryk er et udtryk, der er let aflæseligt, velafbalanceret og velproportioneret. Et udtryk, som indeholder en vis “neutralitet” og derfor er karakteriseret ved dets minimalisme. Neutralitet forstået på den måde, at der er tale om objekter, der, på skøn vis, kan indgå i mange sammenhænge og behage bredt – og at der dermed er tale om en form for udtryksmæssig universalitet eller almenmenneskelighed. Og yderligere: at æstetisk bæredygtighed er knyttet til et udtryk, der vækker en nydelse, som er baseret på, at forventninger understøttes, at æstetiske grundregler for farveharmonier og symmetrier overholdes, at materialer følger designets form, og at det kan indgå i mange sammenhænge og derved besidder æstetisk fleksibilitet.

Men en anden tanke fascinerer mig også: kan et bæredygtigt udtryk være et udtryk, der er så komplekst og udfordrende, at man aldrig (eller i hvert fald først efter en rum tid) bliver færdig med at udforske det? Er det

mest æstetisk holdbare designobjekt et objekt med så komplekst et udtryk, at man som bruger/beskuer umiddelbart (og igen og igen) udfordres og bliver “tvunget” til at forholde sig til det og til sin omverden. Et objekt, der vækker en nydelse, der er baseret på, at brugerens komfortzone brydes, at farveharmonier sprænges og asymmetri tager over, at uventede materialer anvendes, og at blikket og forestillingsevnen kommer på overarbejde. Et sådant designobjekt kan besidde en multifunktionalitet (praktisk eller æstetisk), og det kan på denne måde også betegnes som æstetisk fleksibelt.

Den ene tilgang udelukker ikke nødvendigvis den anden. Snarere er der tale om to overordnede og forskellige strategier i relation til arbejdet med æstetisk bæredygtighed. Disse har jeg valgt at kalde “nydelsen ved, at alt er som forventet” og “nydelsen ved, at intet er som forventet”.

## BEGREBET HOLDBARHED

Den æstetiske oplevelse kan altså grundlæggende knyttes til to typer af æstetisk nydelse; “nydelsen ved, at alt er som forventet” og “nydelsen ved, at intet er som forventet”. Begge former for nydelse er behagelige og tilfredsstillende – om end på grundlæggende og væsensforskellige måder. Og netop denne væsensforskel rummer en reference til det historiske skel mellem det skønne og det sublime. Eller rettere: til den historiske distinktion mellem den skønne og den sublime æstetiske oplevelse.

Jeg vil i de følgende kapitler se nærmere på den skønne og den sublime æstetiske oplevelse, ligesom jeg vil knytte begreberne til den konkrete designoplevelse og til æstetisk bæredygtighed.

Men først nogle indledende tanker om begreberne “holdbarhed” og “det holdbare udtryk”.

I forbindelse med bæredygtighed og udviklingen af bæredygtige designobjekter og -koncepter er begrebet “holdbarhed” helt centralt:

- Holdbarhed kan være knyttet til holdbare, slidstærke materialer eller til materialer, der ældes med skønhed.
- Begrebet holdbarhed kan bruges om materialer, som gør det let at reparere eller upcycle designobjekter.

- Holdbarhed kan knytte sig til designløsninger, der løbende kan opdateres vha. teknologi eller udskiftelige elementer og derfor ikke “forældes”.
- Holdbarhed kan være knyttet til snit og pasform, eller til en håndværksmæssig metode eller teknik, der ikke uddateres, eller som synes at være evigt moderne, og som kan blive ved med at fascinere.
- Og endelig kan holdbarhed omhandle funktionalitet og fleksibilitet.

I denne bog er omdrejningspunktet æstetisk holdbarhed eller bæredygtighed – og hermed spørgsmål som: Hvad kan det skyldes, at man uden videre skiller sig af med visse genstande og beklædningsdele, selv om de overhovedet ikke er slidte og sagtens kunne “holde” mange år endnu, mens man føler en tilknytning til andre objekter, der gør, at man beholder dem i årevis, måske endda hele livet, og begræder eventuel slitage? Hvordan er en sådan tidløshed og kontinuerlig tiltrækning mulig, når man har at gøre med objekter, med ting?

Ud over det “tidløse” element knytter der sig til objekter, der kan betegnes som holdbare, en umiddelbar æstetisk appel. Når man bliver konfronteret med eller står over for et objekt, som besidder en umiddelbar æstetisk appel, eller som “er lige én”, hvad er det så, der sker? Ofte sker der det, at man føler en øjeblikkelig forbindelse til objektet, lignende den, man kan føle i den irrationelle forelskelse i et andet menneske. Man oplever, at det ligesom bare passer til én og til det, man som individ står for. At dets udtryk komplementerer ens egenskaber. Underbygger dem. Udtrykker dem. Og denne følelse og oplevelse kan lede til et holdbart bånd, bygget på kærlighed og respekt og på lysten til at vedligeholde og pleje.

Men kan umiddelbar tiltrækning og etableringen af et holdbart bånd “sættes på formel”? Er det muligt at opstille generelle retningslinjer for, hvad et objekt skal kunne, skal ligne eller skal føles eller opleves som, for at kunne vække sådanne følelser – som (vel) per definition er subjektive og knytter sig til personlige erfaringer og præferencer?

De følgende to kapitler, “Nydelsen ved, at alt er som forventet” og “Nydelsen ved, at intet er som forventet”, forsøger at gøre netop det.

## ANVENDELSE OG OPBYGNING AF BOGEN

Bogen er bygget op omkring en lang række analyser af det æstetisk bæredygtige udtryk samt af designstrategiske overvejelser omkring tilrettelæggelsen af den æstetisk holdbare designoplevelse. Alle bogens analytiske og strategiske betragtninger kredser om æstetisk bæredygtighed. Analyserne er dels baseret på egne anskuelser, dels på filosofiske værker af bl.a. Immanuel Kant, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Jean-Francois Lyotard, Roland Barthes, Willy Ørskov og Dorthe Jørgensen, samt på designanalytisk litteratur af bl.a. Kate Fletcher, Jonathan Chapman og Stuart Walker.

Omdrejningspunktet for bogens analyser og designstrategier er objekter eller ting og dermed ikke immaterielle og konceptuelle designløsninger. Dog kan bogens designstrategiske overvejelser med lethed overføres på konceptudvikling og storytelling, hvilket løbende vil blive demonstreret.

Bogen kan anvendes aktivt i skabelsen af æstetisk bæredygtige designprodukter, idet der præsenteres retningslinjer for arbejdet med at skabe æstetisk merværdi og for anvendelsen af æstetiske virkemidler. Herudover indeholder bogen anvisninger for designanalyse, ligesom den giver indblik i filosofisk æstetik og i sammenkoblingen mellem den filosofisk æstetiske tradition og design og bæredygtighed.

Bogen er bygget op på følgende måde:

- Kapitel 1 og 2 udgør bogens teoretiske og filosofiske fundament. Her er omdrejningspunktet det skønne og det sublime samt “oversættelsen” af disse filosofisk æstetiske principper til kategorierne “nydelsen ved, at alt er som forventet” og “nydelsen ved, at intet er som forventet”, som kan anvendes i såvel planlægning som analyse af den æstetiske oplevelse, et designobjekt kan tilvejebringe. Som en del heraf præsenteres en distinktion mellem afkodning og aflæsning af et objekt.

De øvrige kapitler rummer en række forskellige perspektiver på begrebet “æstetisk bæredygtighed”. Desuden giver de forskellige bud på, hvordan

strategiske retningslinjer for arbejdet med skabelsen af æstetisk bæredygtige produkter kan udledes heraf:

- Kapitel 3, “Det æstetisk fleksible udtryk”, har begrebet “skønhed” som omdrejningspunkt og forholder sig til, om skønhed er en flygtig og omskiftelig eller en konstant størrelse, og til hvordan man kan arbejde med at skabe skønne designobjekter, der kan behage bredt. Derudover præsenteres metoder til tidsåndsanalyse.
- Kapitel 4, “At *lade* et designobjekt med tid”, beskæftiger sig med, hvordan man som designer kan arbejde *tid* ind i et objekt og derved øge dets emotionelle og æstetiske værdi. Dette kunne være i form af storytelling, knyttet til selve designprocessen, gennem anvendelsen af genbrugsmaterialer eller ved at skabe en illusion af aldring eller forfald.
- Kapitel 5, “Den magiske ting”, omhandler begreberne “aura” og “tingsmagi”. Omdrejningspunktet er den aura eller magi, der kan omslutte visse ting, og det følelsesmæssige bånd, man ofte etablerer til *magiske* ting. Gennem en analyse af, hvad der ligger i begrebet “tingsmagi”, opstiller kapitlet retningslinjer for, hvordan man som designer kan integrere sådanne karakteristika i produktdesign.
- Kapitel 6, “Æstetisk bæredygtig værdi”, fokuserer på, hvordan man kommunikerer budskabet om æstetisk bæredygtighed. Med mindre forbrugeren får indblik i de tanker og den tid, der ligger bag det æstetisk bæredygtige objekt – eller føler den sanselige tilfredsstillelse, der kendetegner den gode designoplevelse – kan det være svært at overbevise hende om, at objektet er holdbart, og at det derfor, kvalitets- og udtryksmæssigt, vil kunne holde i mange år, og at det vil blive ved med at bibringe hende æstetisk nydelse.
- Kapitel 7, “Æstetisk strategi”, som er det sidste, udgør på mange måder en opsummering og syntetisering af alle bogens betragtninger. I kapitlet præsenteres en model, som kan bruges til at arbejde strategisk med æstetik i designprocessen – og, som en del heraf, til at planlægge modtagerens æstetiske oplevelse. Modellen for æstetisk strategi integrerer principperne for “nydelsen ved, at alt er som forventet” og “nydelsen

ved, at intet er som forventet”, og med udgangspunkt heri opstiller den en række modsætningspar, som kan fungere retningsgivende i designprocessen. Som det demonstreres i kapitlets sidste afsnit, kan modellen desuden anvendes til objekt- og konceptanalyse.







## KAPITEL 1

# NYDELSEN VED, AT ALT ER SOM FORVENTET

Der ligger en umiddelbar tilfredsstillelse, eller endda nydelse, i at opleve, at omverdenen og objekterne i den er præcis som forventet. En tilfredsstillelse, som er beslægtet med den komfortable tryghedsfølelse, man kan få i mødet med det velkendte, og som i vid udstrækning består i at vide, hvad der forventes af én, og hvordan man skal gebærde sig. En tilfredsstillelse, som er knyttet til orden og harmoni, og i høj grad til forudsigelighed, og som desuden er tæt forbundet med menneskets trang til at strukturere hverdagen og skabe rutiner.

“Nydelsen ved, at alt er som forventet” kan bl.a. forårsages ved oplevelsen af, at genstandene i ens omverden er og agerer eller fungerer præcis som forventet, f.eks. på en af følgende måder:

- “Nydelsen ved, at alt er som forventet”, kan ligge i det at røre ved et bords overflade med forventningen om en bestemt taktil oplevelse: kølighed, glathed og hårdhed, og at få præcis dén oplevelse.
- Den kan bestå i at iføre sig en kjole og opleve, at pasformen er præcis som forventet, og at den smyger sig om kroppen, som en kjole med dens snit kan forventes at gøre det, samt at følelsen af materialet mod huden stemmer overens med materialets udseende.
- Den kan ligge i oplevelsen af at stå med en jakke i hænderne i en butik og øjeblikkeligt kunne afkode eller forstå, hvordan man skal iføre sig jakken, og hvordan den skal åbnes og lukkes.
- Eller i at et tæppe eller et sjal har en velafbalanceret farvesammensætning, som skaber et harmonisk udtryk, der virker umiddelbart behagelig og tiltalende – og på ingen måde forstyrrende eller uafbalanceret.

- Der kan være tale om tilfredsstillelsen ved at trække en stol ud fra et bord og få nøjagtig den forventede tyngdeoplevelse og den forventede oplevelse af at berøre stolens overflade; den taktile oplevelse af materialet stemmer overens med den visuelle oplevelse af det.
- Eller det behagelige og komfortable, der ligger i umiddelbart og med det samme at kunne anvende et givet køkkenredskab, som man aldrig tidligere har haft i hænderne: en kartoffelskrøller, en proptrækker, en kaffekande, et piskeris, fordi det formmæssigt og funktionelt er til at forstå qua referencer til andre lignende objekter, og fordi måden, det skal anvendes på, ligesom bare *ligger* i formen; hænderne ved intuitivt, hvad de skal gøre.
- Der kan – en smule mere abstrakt – være tale om nydelsen ved at kunne se, hvordan materialets stoflighed uden problemer har kunnet tilpasse sig den form, som det objekt, en skål eksempelvis, man står med i hænderne, har. At materialet med andre ord ikke besidder en særlig stor *træghed*<sup>1</sup> i forhold til formen.
- Der kan være tale om den tilfredsstillende oplevelse, det er at komme ind på en café, hvor man aldrig tidligere har været, og opleve, at den er bygget op og struktureret præcis som de caféer, man normalt kommer i, og at man derfor ved nøjagtigt, hvordan man skal agere (først finder man et bord, så går man op og bestiller kaffe, man betaler med det samme, så sætter man sig ned osv.).
- Eller der kan være tale om det nydelsesfulde, der ligger i uden problemer at kunne følge skilte og piktogrammer i en bygning og dermed med lethed at kunne orientere sig og finde vej.

Vi har behov for komfortable og vanepægede eller vanedannende oplevelser som de nævnte, for uden disse ville vores omverden føles som ét stort, uoverskueligt kaos, som vi hver dag ville skulle anstrenge os for at begribe og interagere i og med. Vi har behov for at føle, at vi er i kontrol, at vi kan overskue og forstå de genstande og de by- eller rumstrukturer,

---

1 Brugen af ordet *træghed* refererer til Willy Ørskovs brug af ordet i *Aflæsning af objekter* fra 1966 og vil blive uddybet og anvendt yderligere senere i bogen.

vi er omgivet af, ligesom vi har behov for at kende “spillereglerne” i vores hverdagsmiljø; et behov, som i høj grad er fysisk, eller knyttet til kroppen. Og vi har behov for at føle os trygge, føle os bekræftede i, at vi hører hjemme og hører til (nogen og noget), og at vi kan agere på den “rigtige” måde i forhold til de objekter, der er en del af vores omgivelser, samt i de sociale og kulturelle sammenhænge, vi dagligt indgår i.

Hvis de genstande, der omgiver os, fungerer som forventet eller giver os de sanseindtryk, vi forventer, anerkendes og påskønnes vores tidligere beskrevne behov for at være i kontrol og for at være trygge og agere i et familiært miljø.

Rent æstetisk kan “nydelsen ved, at alt er som forventet”, knyttes til den skønne æstetiske oplevelse, da denne i høj grad imødekommer vores almenmenneskelige behov for at kunne overskue, begribe og anvende de genstande, der omgiver os, og dermed behovet for at kunne indgå i en umiddelbar og behagelig relation til vores fysiske omverden.

Derfor vil jeg, som en del af beskrivelsen af den del af den holdbare æstetiske oplevelse, som er knyttet til “nydelsen ved, at alt er som forventet”, lægge ud med at introducere, hvad der menes med det skønne, idehistorisk set, samt til hvad den skønne æstetiske oplevelse består af.

## DET SKØNNE

Når man taler om æstetik og den æstetiske oplevelse, er der to begreber, som er afgørende, vigtige og ganske grundlæggende: “det skønne” og “det sublime”. Disse to begreber, der på mange måder udgør to væsensforskellige sider af den æstetiske oplevelse, har været gjort til genstand for et utal af filosofiske afhandlinger og kunstteoretiske diskussioner. Jeg vil i det følgende berøre enkelte af disse, da de har betydning for min udlægning af det holdbare udtryk og æstetisk bæredygtighed.

Det historiske skel mellem det skønne og det sublime indikerer, at en æstetisk oplevelse ikke nødvendigvis er knyttet til skønhed, men at dét, som tilsyneladende er uskønt, “skævt” eller endog hæsligt, også kan foranledige æstetisk behag. Det kunne eksempelvis være et forfaldent gammelt hus eller en skræmmende dæmonfigur i en gotisk kirke.

De væsentligste forskelle mellem det skønne og det sublime kan mest overskueligt præsenteres således:

SKØN	SUBLIM
Symmetri	Asymmetri
Det behagelige	På grænsen til det ubehagelige
Komfortzone	At bryde med beskuerens komfortzone
Orden	Kaos
Forudsigelighed	Utilregnelighed
Det afgrænsede	Det grænsesprængende
Form	Formløshed
Det velproportionerede	Det "skæve", forvrængede

Det skønne kan, ganske kort, defineres som det formsprog, der overholder de æstetiske grundregler for eksempelvis farveharmonier og komposition. Og det sublime er, som modpol hertil, betegnende for de fænomener eller objekter, der giver æstetisk nydelse, men som ikke passer ind under det "klassiske" skønhedsbegreb, eller det, der formsprogmæssigt bryder med æstetikens almenmenneskelige grundregler.

Jeg vender tilbage til det sublime i kapitel 2 i afsnittet "Det sublime". Men altså først en redegørelse for det skønne.

Det skønne kan i vid udstrækning knyttes til *formen* eller de formfuldendte ting, der er i vores omverden; de velproportionerede, harmoniske ting, som er umiddelbart behagelige at betragte.

Sammenkoblingen mellem skønhed og det formfuldendte har sine rødder helt tilbage i antikken. Aristoteles (384-322 f.Kr.) beskriver i sit værk *Metafysikken* pythagoræerne (fra det 6. århundrede f.Kr.), som anså verdens fremtrædelsesformer for at være matematisk strukturerede og betingede af talforhold. For pythagoræerne var skønhed identisk med orden og derfor ikke udelukkende knyttet til menneskets måde at opleve verden på, men desuden noget absolut, uforanderligt og universelt. Skønhed blev betragtet som verdens harmoniske, symmetriske, velproportionerede former (Jørgensen 2008: 29).

I den antikke græske filosof Platons (ca. 428-348 f.Kr.) tankeverden kan en fysisk genstand betegnes som værende skøn, hvis den tydeligt udtrykker den *form* eller den *ide*, den er. En smuk stol er i den forstand en stol, der er tydeligt genkendelig som værende en stol, og som er god til at være en stol. Der ligger hermed en form for *præcision* i skønhed (Böhme 2010: 24). Skønhed er det *præcise*, utvetydige udtryk. Skønne fysiske genstande er tydelige i deres udtryk eller letgenkendelige som værende det, de er, samtidig med at de er gode til at være dét, de er.

Der ligger en kim til en funktionalistisk tankegang i et sådant synspunkt. For funktionalismen, en stilhistorisk betegnelse for arkitektur og design, som opstod i begyndelsen af det 20. århundrede, er netop præget af enkelt- og saglighed forstået på den måde, at formen skal underlægge sig funktionen. "*Form follows function*" er et af mantraerne inden for funktionalismen, som ønsker at renske formsproget for alt andet end de, for funktionen, absolut nødvendige elementer. Den berømte sætning blev udtalt af den amerikanske arkitekt Louis Sullivan (1856-1924) og stod i diametral modsætning til den forgangne periodes skønvirke og organisk dekorerede art nouveau-stil. Bauhausarkitekten og møbeldesigneren Marcel Breuer (1902-1981) kaldte sine stole "sidde-maskiner" og imødekom herved på mange måder den antikke tankegang om, at en stol er skøn, hvis den er god til at være det, den er. En stol kan således kaldes en sidde-maskine, såfremt man kan sidde (godt) i den. Objektets form og udtryk skal underordne sig funktionen, for heri ligger det skønne.

Skønhed handler altså til dels om funktionalitet. Eller om det præcise, utvetydige, minimalistiske formsprog, som er let at "indtage" eller "afkode".

I den platoniske dialog *Den store Hippias* (ca. 390 f.Kr.) (Platon 2011) søger Sokrates og Hippias en definition på skønhed, og som en del af denne søgen forholder de sig til, hvorvidt et piskeris lavet af guld er skønnere end et piskeris lavet af oliventræ. Sokrates er ikke i tvivl! Nok er et piskeris lavet af guld mere glansfuldt (og dermed mere umiddelbart tiltrækkende) end et piskeris lavet af træ, men det er sværere at håndtere. Piskeriset af oliventræ er det skønneste, da det er bedre til at være det,

det er (nemlig et piskeris); det er mere funktionelt, brugbart, anvendeligt. Det skønne knyttes således hos Platon til “det gode”.

Hvorvidt materialet er *tilpasset* formen, er altså, i denne optik, en bestemmende faktor, når det skal afgøres, om et objekt er skønt – og dermed har et holdbart udtryk.

Materialeoplevelsen vender jeg tilbage til i kapitel 4, “At *lade* et designobjekt med tid”.

Platons sammenkobling mellem det skønne og det gode (eller det funktionelle) må siges at være i modstrid med min indledende hypotese om, at der som grundlag for æstetisk holdbarhed finder en umiddelbar æstetisk appel sted. En form for hovedkulds forelskelse eller emotionel tiltrækning, som i vid udstrækning er irrationel, og som dermed ikke beror på en vurdering af, hvorvidt den pågældende ting er god til at udfylde den funktion, den er sat i verden for at udfylde, eller ej. Et objekts umiddelbare tiltrækningskraft kan have en blændende effekt, der ikke muliggør kritisk stillingtagen til objektet – og som kan forårsage frustration, når den momentane fascination aftager, og blændværket krakelerer.

Det kan på den ene side synes rigtigt, at en ting skal være god til at være dét, den er. Og at oplevelsen af og interaktionen med dét objekt, der udfylder sin væsensbestemmelse, rummer en høj grad af tilfredsstillelse. Men på den anden side findes der ligeledes objekter, der er gode til at vække æstetisk nydelse, hvorfor dét at tilføre et menneskeliv æstetisk værdi kan beskrives som et objekts primære funktion. Det funktionelle, i betydningen det brugbare, er med andre ord langt fra den eneste form for funktion, der kan danne grundlag for holdbarhed.

Funktionen i forbindelse med det skønne – frem for det sublime – kan derfor siges at være en imødekommelse af menneskets forkærlighed for det ordnede, velproportionerede og velstrukturerede.

Forkærligheden for den velproportionerede, velafbalancerede, symmetriske form, som kendetegner klassisk græsk kunst, medfører, at de mest simple geometriske former betragtes som de skønneste, da deres talmæssige proportioner er de mest enkle. I en sådan tilgang til formgivning, som i vid udstrækning er baseret på opretholdelsen af de rette proportioner, er det skønne det, der er fælles for alle skønne ting; det



skønnes ide (Jørgensen 2008: 39). Det skønnes ide er selve essensen af skønhed, og den ultimative stol er derfor essensen af, hvad en stol er og skal kunne. Ligesom piskeriset over alle piskeris.

Med afsæt i min ambition om at opstille en række konkrete retningslinjer for skabelsen af æstetisk bæredygtigt design ønsker jeg at finde frem til det, der er fællesnævneren for alle skønne ting. Spørgsmålet er dog, om man kan placere skønhed alene i tingen, eller om det skønne snarere må ses som en interaktion mellem en genstand/et objekt og et subjekt? Jeg omtalte indledningsvist min interesse for selve den æstetiske oplevelse, og heri ligger der naturligvis en, fra min side, forudindtaget antagelse om, at *oplevelsen* og dermed interaktionen mellem objekt og subjekt er en afgørende del af, hvad man kunne kalde det skønne.

Om æstetik skriver idehistoriker Dorthé Jørgensen:

” Skønhed er ikke en egenskab ved den genstand, vi ser og kalder skøn. Den er ikke bare objektiv; den foreligger ikke i verden som noget givet. Men skønhed er heller ikke kun subjektiv; den afhænger ikke bare af det øje, der ser den.

Og videre skriver hun:

” Den (skønheden) opstår i mødet mellem en genstand, der potentielt kan erfares som skøn, og et subjekt, der i sit blik virkeliggør denne mulighed for skønhedserfaring. (Jørgensen 2012: 35)

I citatet kan man hæfte sig ved to centrale forhold: 1) genstanden, der potentielt kan erfares som skøn, og 2) det subjekt, der har mulighed for skønhedserfaring.

De kommende to afsnit, “At overholde almenmenneskelige æstetiske grundregler” og “Det let-afkodelige”, vil derfor videre handle om den potentielt skønne genstand, for kan der fremsættes universelle kriterier for en sådan? Desuden skal det handle om det oplevende individ og hans kulturelle “bagage” eller konnotative ramme, og om betydningen af denne

for potentielle æstetiske oplevelser. For kan man “opdrages” eller udvikles til at kunne have sådanne?

## AT OVERHOLDE ALMENMENNESKELIGE ÆSTETISKE GRUNDRGLER

Hvad skal der til, for at en genstand kan opleves som værende skøn? I tråd med foregående afsnit kan oplevelsen af det skønne beskrives som en oplevelse af formfuldendthed, harmoni, det velproportionerede, symmetriske og afgrænsede, og hermed en oplevelse af uden problemer at kunne begribe eller “indtage” det objekt eller fænomen, man er konfronteret med.

Men i og med at vi mennesker er forskellige – og har forskellige præferencer, forskellig smag, stil, livsstil og vidt forskellig kulturel baggrund – og dermed har ganske forskellige holdninger til, hvad der er skønt, smukt, spændende, rørende, interessant mv., kan det være svært at tale om almenmenneskelige, æstetiske grundregler. Spørgsmålet er, om det overhovedet giver mening at tale om universelle principper for æstetik?

Det korteste svar er ja, det giver mening. Der er selvfølgelig både smag, trends og tidsånd involveret, når man taler om æstetik og om det skønne, men der er samtidig også tale om universelle eller mere almenmenneskelige præferencer, når det gælder, hvilke “elementer” det mest behagelige udtryk eller formsprog består af. Som mennesker er vi yderst forskellige, men rent fysiologisk er vi temmelig ens, ligesom vores sanser fungerer på stort set den samme måde. Netop derfor kan man måske godt, til trods for vores forskelligheder, opstille nogle retningslinjer for, hvordan former, farver og materialer opfattes og “indtages” af sanserne, og for hvad der *a priori*, dvs. før fortolkninger og “påklistret” merbetydning, opfattes som det mest afbalancerede og umiddelbart let-indtagelige udtryk.

Det er der en lang række tænkere, der i tidens løb har gjort. Jeg vil i det følgende referere til enkelte af disse, så jeg med teorien som afsæt kan nærme mig en definition af det behagelige æstetiske udtryk, der kan foranledige “nydelsen ved, at alt er som forventet”.

### Behovet for struktur og balance

Den tyske filosof og perceptionspsykolog Rudolf Arnheim (1904-2007) betragter det som en naturlig funktion ved synssansen, at den aktivt selekterer og kategoriserer; den ovale form opfattes f.eks. spontant og øjeblikkeligt som en variation af den cirkulære. Som en del af den menneskelige sansning søges forståelige, letgenkendelige former konstant; det er en måde, hvorpå mennesket søger at ordne og forstå sin omverden.

Når mennesket sanser, strukturerer det verden, hvilket kan beskrives som en nærmest *taktil*, berøringssanselig proces, og som en del heraf udskiller det grundformer af verdens mange forvrængninger. Arnheim formulerer det således:

” [...] In looking at an object, we reach out for it. With an invisible finger we move through the space around us, go out to the distant places where things are found, touch them, catch them, scan their surfaces, trace their borders, explore their texture. Perceiving shapes is an eminently active occupation. (Arnheim 1974: 43)

I Arnheims værk *Art and Visual Perception* fra 1954 er der formuleret en række konkrete retningslinjer for almenmenneskelige spontane visuelle oplevelser. Eksempelvis at “an unbalanced composition looks accidental, transitory, and therefore invalid” (Arnheim 1974: 20), hvorfor man, hvis man (som designer) ønsker at tilfredsstille det almenmenneskelige, spontane behag ved balance, bør arbejde sig frem imod en velafbalanceret komposition. Menneskets øje søger balance og harmoni, og det vil derfor blive “frastødt” eller bragt ud af fatning i mødet med en uafbalanceret komposition.

At sanser er ifølge Arnheim ikke en intellektuel handling – på trods af at han anvender begrebet “at konceptualisere” til at beskrive, hvad der sker, når blikket organiserer, strukturerer og indtager sin fysiske omverden. Der er dog visse overensstemmelser mellem den elementære sansningsproces og fornuftsmæssig slutningsdragen.

Man kan, ifølge Arnheim, som en del af en skabende proces, stræbe efter at skabe en større eller mindre grad af konstans eller variation, hvilket

i høj er relevant i relation til det at skabe designprodukter. Designeren kan arbejde bevidst med at skabe et enten let-afkodeligt eller et mere komplekst udtryk (hvilket jeg vender tilbage til i kapitel 2, “Nydelsen ved, at intet er som forventet”). Herudover kan man appellere til menneskets søgen efter, eller forkærlighed for, helhed og balance ved i designet at variere den samme grundform og derved give mulighed for, at beskuerens blik kan vandre og sammenstille. En forkærlighed, som vel at mærke er almenmenneskelig, eller ens for alle mennesker, uanset kulturel og social “bagage”.

Man kan naturligvis også vælge at udfordre den almenmenneskelige forkærlighed for øjeblikkeligt at kunne sammenstille og kategorisere sansindtryk for dermed at kunne forstå dem. Men i og med at det menneskelige blik konstant søger at strukturere og ordne sine omgivelser, medfører det en højere grad af umiddelbar tilfredsstillelse og dermed en øjeblikkelig *pay-off*-oplevelse, hvis objektet indfrier dette behov.

Denne umiddelbare tilfredsstillelse, forårsaget af en øjeblikkelig *pay-off*-oplevelse, knytter sig til “nydelsen ved, at alt er som forventet” og til den skønne æstetiske oplevelse.

Ifølge den danske billedhugger og filosof Willy Ørskov (1920-1990) skal det almenmenneskelige og universelle behov for strukturering ses som en søgen efter tilgængeliggørelse; omgivelserne bliver, gennem opdelingen i rytmiske gentagelser og harmoniske snit (som øjet konstant søger), befriet for “skræk”, eller for uorden og kaos. Ørskov formulerer det således:

” Viljen til og behovet for strukturering er noget elementært menneskeligt og universelt. Det ytrer sig ved en utrættelig stræben efter opdeling, orden, overblik og rytme. (Ørskov 1987: 88)

En sådan proces, altså det at søge harmoni, orden og rytmiske gentagelser, er universel eller almenmenneskelig. Alle mennesker, uanset kulturel baggrund og stilmæssige præferencer, søger konstant at strukturere deres omverden, og derfor vil det formsprog, der er baseret på rytmiske gentagelser, symmetriske strukturer og harmonier umiddelbart virke mest behageligt på det menneskelige øje.

“Nydelsen ved, at alt er som forventet”, kan netop betegnes som en sådan form for behag. Det er en form for nydelse, som er kendetegnet ved at imødekomme menneskets behov for struktur, orden og overblik samt for kontrol og overskuelighed.

Undervisere på Bauhausskolen<sup>2</sup> som Walter Gropius (1883-1969), Wassily Kandinsky (1866-1944), Johannes Itten (1888-1967), Paul Klee (1879-1940), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Herbert Bayer (1900-1985) og Marcel Breuer (1902-1981) forsøgte med deres funktionalistiske og konstruktivistiske tilgang til design at finde et universalsprog, der kunne skabe en international stil. En stil, der sigtede efter at ophæve lokale forskelle, og som skulle kunne afkodes og værdsættes af alle, uanset kulturel baggrund eller tidsåndsbaserede præferencer. Formen skulle underordne sig funktionen, ligesom funktionen skulle være tilpasset den (almen)menneskelige fysik.

For Bauhausfolkene var det minimalistiske, funktionalistiske udtryk, som de søgte, udforskede og anvendte, et universalsprog, da dette udtryk, som var rensset for ornamentering og symbolik, i deres øjne kunne minimere “misforståelser” i afkodningen af objekter. Tanken var desuden, at et minimalistisk og “neutralt” designobjekt lettere kan indgå i et væld af sammenhænge, eller at det, så at sige, kan tilpasse sig omgivelserne. Det kan det netop, fordi det ikke er *visuelt larmende*, og heri ligger en holdbarhed.

Denne søgen efter det holdbare udtryk var en immanent del af Bauhausfolkernes mission, og som beskrevet indebar den en stræben efter det tidløse og stedløse udtryk, hvilket netop på grund af sin manglende forankring til tid og sted indeholder universelle kvaliteter.

Ophævelsen af forankring til tid og sted kan altså i denne optik minimere risikoen for æstetisk forældelse eller uddatering, der per definition er knyttet til kulturelle, tidsåndsinfluerede præferencer for “god smag”.

---

2 Bauhausskolen var en tysk højskole for design, kunst og arkitektur, som blev oprettet i Weimar i 1919. I 1925 flyttede den til Dessau, hvor den eksisterende indtil 1932. Herefter rykkede skolen til Berlin, hvor den året efter blev nedlagt af nazisterne.

Og dermed kan et formsprog, der formår at holde sig tid- og stedløst, på grund af dets almenmenneskelighed betegnes som skønt.

### **Det rensede udtryk**

Udtrykket “minimalistisk” er allerede flere gange blevet anvendt til at beskrive det formsprog, der er knyttet til “nydelsen ved, at alt er som forventet” – det minimalistiske udtryk forstået som det ikke-for-pyntede, “rene”, velfabulancerede og hurtigt-aflæselige udtryk. Derfor vil jeg kort beskrive den historiske minimalisme, i hvilken kernen til en forståelse af, hvad der ligger i begrebet “minimalistisk”, kan findes.

Minimalismen bryder frem midt i 1960'erne i USA med kunstnere som Donald Judd (1928-1996), Sol le Witt (1928-2007) og Frank Stella (f. 1936) som foregangsmænd. De minimalistiske kunstnere nærer et ønske om at rense billedsproget, at viske tavlen ren, for således at skabe et helt nyt fundament for kunstskaelsen. De reducerer kunsten til grundformer; cirklen, trekanten og firkanten, og til grundfarver; rød, gul, blå samt sort og hvid (i tråd med Bauhausfolkene), som i kunstnernes værker i vid udstrækning er opsat som symmetriske kompositioner bestående af ensartede elementer.

Minimalismens visuelle principper er simplificering og gennemsigtighed; der er ingen komplekse budskaber og ingen abstrakte og kryptiske meddelelser i form af værkstitler. Det minimalistiske kunstværk er åbent, frit eller nulpunktsorienteret i den forstand, at det ikke refererer til noget specifikt fænomen eller til nogen specifik hændelse (som kræver en forudindtaget viden eller kulturel “bagage” at kunne forstå), men snarere til rent rumlige anliggender. Værket er en del af rummet, og det griber dermed ind i beskuerens verden. Oplevelsen af det er herved i høj grad fysisk, kropslig. Det vigtige ved (kunst)oplevelsen er, hvordan det føles at være i rum med værket, og ikke hvilke associationer og fortællinger værket giver det oplevende individ. Et sådant åbent kunstværk besidder mere end én mulig “indgang” eller tilgangsvinkel, og det kræver derfor ingen titel eller nøgle. Det er op til beskueren selv at danne mening eller at overføre sin egen private forestillingsverden på værket; beskueren er den væsentligste betydningsskaber. Det åbne eller nulpunktsorienterede værk

er ikke et udtryk for en kunstners personlige følelsesliv eller oplevelser, men udgør derimod en mulig indgang til verden (Ørskov 1987: 20 f.).

Det minimalistiske kunstværk er, i modsætning til Bauhausfolkernes internationale stil, forankret i tid og sted. Men hvor ophævelsen af tid og sted, som en del af den internationale stils mission, handler om en ophævelse af, hvad man kunne kalde kulturel og/eller historisk tid og sted (en renselse af al symbolsk ornamentik og tidsåndsbetinget dekoration), handler minimalismens forankring om at være fysisk nærværende og til stede i nuet. Det minimalistiske værk er i rummet her og nu, sammen med beskueren. Oplevelsen af det er, eller bør være, kropslig og forankret til øjeblikket, og det er netop denne forankring, der gør minimalismens udtryk til en form for universaludtryk – eller rettere til et udtryk, der kan aflæses af alle, uanset tid og sted.

Minimalismens ønske om at “tvinge” beskueren til at være til stede og til at opleve værket uden forståelsesmæssige filtre (som typisk er kulturelt betingede) forankrer på én gang værket i tid og sted, samtidig med at det fjerner de tids- og stedsbaserede forståelsesparametre, som ofte kendetegner vores omgang med objekter. Heri ligger der en almenmenneskelighed, en universalitet. Vi er alle udstyret med de samme sanser og med den samme forkærlighed for afbalancerede kompositioner og trang til strukturering af vores fysiske omgivelser. I teorien kan vi dermed alle opleve og indtage – og føle tilfredsstillelse ved – det minimalistiske værk.

I kraft af den internationale stils ønske om at sætte sig ud over tid og sted (og herved eliminere lokale forskelle) og minimalismens søgen efter nærvær hos beskueren ved at være til stede i rummet, her og nu, ligger der altså hos såvel Bauhausfolkene som hos den minimalistiske kunsts ophavsmænd en stræben efter at skabe et universaludtryk. Et sådant universaludtryk er et formsprog, der så at sige opretholder de almenmenneskelige æstetiske grundregler og ophæver tidsåndsbaserede forståelsesparametre – og som (måske) herved kan frembringe æstetisk nydelse hos mennesker på tværs af tid og sted.

Det er svært helt at undgå at skabe et tidstypisk formsprog – hvilket også gør sig gældende for både Bauhaus og de minimalistiske kunstnere. Deres rensede funktionalisme og rene kuber er på mange måder blevet

kendetegnende for de årtier, hvor de skabte deres værker, og dette er muligvis designerens (og kunstnerens) forbandelse. Man er altid et barn af sin tid, og man kan derfor aldrig helt sætte sig ud over de strømninger, der kendetegner den æra, man lever i. At rense formsproget og starte på en frisk med brug af grundformer og grundfarver som de eneste “byggeklodser” – som et børnehaveklassebarn, der, helt grøn, lærer bogstav for bogstav for til sidst at kunne skabe mening og selvstændigt konstruere og læse sætninger – er ikke en reel mulighed. Vi har alle sammen “bagage”, der præger såvel det, vi skaber, som vores forståelsesramme.

### Farvers almenmenneskelige effekt

I forhold til farver, som naturligvis udgør en vigtig del af et objekts udtryk, kan man sætte en form for almenmenneskelige, universelle retningslinjer for brug af farve over for den mere symbolske, tillærte, kulturelt betingede farveanvendelse. Den almenmenneskelige oplevelse af farver er medfødt; mennesket har i kraft af sine sanser f.eks. en tendens til at opfatte mørke farver som havende mindre vægtfylde end lyse farver; et hvidt rum virker større end et rum med mørkeblå vægge, og “sort slanker”, da vores blik altså afkoder farverne som sådan. Derudover opfattes farver som blå, turkis og blågrøn som kølige, mens rød, lilla og orange opleves som varme. En rød stol vil føles varmere at sætte sig på eller at stryge hænderne hen over end en blå stol. Et rum med turkisfarvede vægge vil føles køligere end et rum med lilla vægge, osv.

Der hersker inden for farveteori en række sådanne æstetiske grundlove, som har optaget bl.a. Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) og Johannes Itten (1888-1967), og som udgør en interessant modpol til, hvad man kunne betegne som “farver som symbolbærere” eller farvesymbolik a la rød symboliserer kærlighed, hvid uskyld, grøn håb osv. En afkodning af farvesymbolik, som i høj grad er kulturelt betinget, kan kun udføres korrekt, hvis man er en del af eller besidder indgående kendskab til den kultur, i hvilken symbolikkerne optræder. Og dette gør farvesymbolikker til alt andet end almenmenneskelige eller almengyldige.

De almenmenneskelige æstetiske grundregler kan, når vi har med farve at gøre, beskrives som retningslinjer for, hvordan farver virker på men-



neskets sanser og for, hvordan man kan skabe et udtryk, der fremelsker den mest harmoniske farvekomposition.

Itten opstiller i sit værk om farvelære fra 1961 *Farvekunstens elementer* (Itten 2008) retningslinjer for skabelsen af farveharmonier eller farvekontraster, som han kalder dem. Harmoni betyder i Ittens tankeverden ligevægt, eller kræfternes symmetri. Øjet søger, ifølge Itten, altid ligevægt! Og farvekontrasterne kan, hvis de "overholdes", give øjet netop dette; en oplevelse af ligevægt og harmoni, som er umiddelbart nydelsesfuld. F.eks. giver komplementær-kontrasten øjet en rolig æstetisk oplevelse, da alle tre grundfarver (rød, blå og gul) her er til stede, og da mennesket har en medfødt forkærlighed for den samtidige tilstedeværelse af grundfarverne. Denne forkærlighed kan illustreres ved følgende: Stirrer man i et minuts tid på en grøn cirkel, og flytter man derefter blikket til en hvid væg, vil øjet skabe illusionen af, at man ser en rød cirkel (en illusion, Itten kalder for simultan-kontrasten). Eftersom grøn udgør en blanding af gul og blå, er alle de tre grundfarver herved til stede.

Komplementær-kontrasten og simultan-kontrasten er to ud af syv farvekontraster, som, hvis man overholder retningslinjerne for dem, skaber forskellige farveharmonier. De resterende fem er: farvens egen-kontrast, kontrasten mellem lys og mørke, kontrasten mellem kulde og varme, kvalitetskontrasten og kvantitetskontrasten (Itten 2008: 33-63). Vores sanser kan, ifølge Itten, kun iagttage ved hjælp af sammenligninger, og de forskellige kontraster kan have forskellige, mere eller mindre kraftfulde eller brogede, virkninger på sanserne.

Farvekontrasternes harmoniske sammensætninger kan man ikke desto mindre vælge at udfordre. Ønsker man (som designer eller kunstner) et dynamisk og ekspressivt udtryk, kan man eksempelvis ændre på farvernes størrelsesforhold i kvantitetskontrasten og således give den farve, der visuelt "fylder" mest eller har størst "vægtfylde" (som f.eks. gul), den største flade – og altså derved bryde med farveharmonien, som man opnår ved at overholde farvernes indbyrdes størrelsesforhold. Størrelsesforholdene har Itten opsat med udgangspunkt i Goethes farvelære.

Arnheim taler ligeledes om farvers vægtfylde – og om vigtigheden af, for at opretholde balance i en komposition, eksempelvis at lade visse

farver få mere plads end andre, for på den måde at tilfredsstillende det almenmenneskelige behov for harmoni og balance. Det menneskelige blik søger at strukturere sine omgivelser, og via overholdelsen af de “æstetiske grundregler”, som f.eks. reglen om farvers vægtfylde eller det gyldne snit, kan den udøvende designer, kunstner eller arkitekt imødekomme dette behov.

Et objekt kan altså så at sige *lades* med potentialet for at tilfredsstillende menneskets medfødte behov og forkærlighed for det harmoniske. Og heri ligger den umiddelbare, lettilgængelige, øjeblikkelige æstetiske tilfredsstillende. En tilfredsstillende, som opstår ved, at man bliver præsenteret for det formsprog, man har lettest ved at indtage og værdsætte, fordi sanserne er “programmeret” til at finde tilfredsstillende heri.

Den russiske billedkunstner og kunstteoretiker Wassily Kandinsky har ligeledes, i sit poetiske, kunstteoretiske værk *Om det åndelige i kunsten*, skrevet om farver og deres fysiske virkning på menneskets sanser. Farver har, ifølge Kandinsky, en fysisk, nærmest taktil virkning på beskueren, som er funderet i farvens grundklang. Denne sanselige, synæstetiske måde at forholde sig til farver på, som er så karakteristisk for Kandinsky, kommer bl.a. til udtryk i dette citat:

” Adskillige farver kan se ru og stikkende ud, atter andre kan opfattes som noget glat, fløjlsagtigt, således at man får lyst til at stryge ned af dem (mørk ultramarinblåt, kromoxydgrøn, kraplak). Selv forskellen på kolde og varme farver beror på denne fornemmelse. Der findes ligeledes farver, som ser bløde ud (kraplak), eller andre som altid forekommer hårde (koboltgrøn, grønblå oxyd)[...]. (Kandinsky 2002: 52)

I hvor høj grad mennesket er modtageligt for farvers og formers indre klang, er dog, ifølge Kandinsky, afhængigt af menneskets *sjælelige modtagelighed*. Det vil altså sige, at der ligger en grad af skønhedspotentiale i tingen *i sig selv*, men at sand *sjælerytelse* (forårsaget af en æstetisk oplevelse) kun er mulig i det omfang, det oplevende subjekt engagerer sig og er åbent for den æstetiske oplevelse. Dette bringer os tilbage til citatet af

Dorthe Jørgensen, der afsluttede forrige afsnit, som pointerer, at skønheden *opstår i mødet mellem en genstand, der potentielt kan erfares som skøn, og et subjekt, der i sit blik virkeliggør denne mulighed for skønhedserfaring.*

Hvad kendetegner et sådant subjekt eller et sådant menneske? Et menneske for hvem, for at anvende Kandinskys egne ord, "*Udtrykket duftende farver er helt almindeligt*" (Kandinsky 2002: 53). Og kan mennesket lære *sjælelig modtagelighed*?

Der ligger en vis idealisme i at tillægge kunstneren (eller designeren) en sådan opgave: at opøve mennesket i sjælelig modtagelighed eller i at være åbent og modtageligt over for æstetiske oplevelser samt anerkende den værdi, der kan ligge i sådanne. Dette vender jeg tilbage til i kapitel 6, "*Æstetisk bæredygtig værdi*".

Itten, Goethe og til dels også Kandinsky har en fænomenologisk<sup>3</sup>, snarere end en symbolsk, tilgang til farver. Dette skal forstås på den måde, at det hos dem i højere grad handler om, hvordan farver og disses "vægtfylde" eller farvekombinationer/-kontraster virker på kroppen (og sindet), og om hvordan de er at være i rum med, end det handler om, hvad de symboliserer, og hvilke associationer de giver det oplevende subjekt. Med en sådan tilgang undgås de kulturelt baserede symbolværdier, som er yderst omskiftelige, og som derfor udgør en antitese til den mere universelle eller almenmenneskelige (ikke-omskiftelige, *eviggyldige*) oplevelse af farver. Fænomenologien har i det hele taget meget at byde på i forhold til denne søgen efter den almenmenneskelige oplevelse af omverdenen og dennes fysiske genstande. Hvis den kropslige forståelse og indtagelse af verden ligger forud for den kognitive og reflektive, som eksempelvis den franske filosof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) mener, er menneskets kulturelle "bagage" og *konnotative ramme* ikke nødvendigvis en hæmsko for skabelsen af et æstetisk holdbart udtryk eller af objekter, der kan behage eller udfordre og således have en virkningsfuld effekt på det oplevende individ. Faktisk er den fuldstændig uvæsentlig.

Den tyske filosof Gernot Böhme (f. 1937) skriver om farver, at de

---

3 Fænomenologien søger generelt at holde fast i en aflæsning af fænomenerne og objekterne i sig selv snarere end af det, de symboliserer.

skaber atmosfære, eller at de kommunikerer en bestemt stemning i et rum (Böhme 2010: 28). Farver kan påvirke kroppen og sindet på en særlig måde, og i og med at vi alle er født med de samme sanser og med de samme fysiske legemsdele (mere eller mindre), ligegyldigt om vi har oprindelse i Indien, Danmark eller USA, og ligegyldigt om vi lever vores liv i 1890'erne, 1920'erne eller i vores senmoderne samtid, kan der med afsæt i fænomenologien fremsættes almenmenneskelige "regler" for farvers effekt!

På samme måde som det gælder den fænomenologiske tilgang til farveeffekter, udgør gestaltlovene universelle retningslinjer for, hvordan mennesket (uanset kulturel baggrund) oplever og "indtager" sin omverdens fremtrædelsesformer. Og ligeledes vil en komposition opbygget omkring det gyldne snit opfattes af menneskets sanser (uanset kulturel baggrund) som harmonisk.

Materialeoplevelsen i mødet med et objekt kan ligeledes give en følelse af "umiddelbar rigtighed" og dermed en form for primær-nydelse. Hvis materialet er *tilpasset* formen og underbygger dennes karakteristika og funktionelle egenskaber, kan det være lettere umiddelbart at "forstå" objektet og dets anvendelse. Willy Ørskov opererer, som tidligere nævnt, med begrebet "træghed", og i denne sammenhæng kan man sige, at jo mindre *trægt* materialet er i forhold til formen, jo lettere "indtageligt", forståeligt eller afkodeligt er objektet.

Og netop det let-afkodelige udtryk er omdrejningspunktet for næste kapitel.

Retningslinjer i stil med ovenstående udgør eksempler på, hvad jeg har valgt at kalde "de almenmenneskelige æstetiske grundregler". Sådanne "regler" skal overholdes, når man arbejder med et udtryk, der har til formål at skabe en æstetisk skøn, afbalanceret, harmonisk og rolig oplevelse og dermed tilvejebringe "nydelsen ved, at alt er som forventet".

”” Man kan slutte, at øjet på grund af sin tendens til forenkling har en medfødt evne til at skabe sammenhænge, men at tolkninger af de mere emotionelle nuancer i afstanden mellem figurer i høj grad er kulturbetingede, og det er vigtigt at holde sig for øje, når vi aflæser

billeder fra andre kulturer og perioder end vor egen. (Gotfredsen 1998: 33)

Som det fremgår af citatet, der stammer fra bogen *Billedets formsprog* af kunsthistoriker Lise Gotfredsen (1929-2009), er der flere ting på spil, når vi som mennesker betragter billeder (og genstande). Dels er der en medfødt eller almenmenneskelig tendens til at søge sammenhænge, dels er der noget kulturelt betinget på færde. Jeg vil i det kommende afsnit, "Det let-afkodelige", se nærmere på det kulturbetingede i afkodningen af de genstande, billeder og bygninger, vi omgiver os med, og dermed på den merværdi, vi, som en del af vores sansning, tillægger omverdenen.

## DET LET-AFKODELIGE

Den fænomenologiske tilgang til at *indtage* eller aflæse den verden, vi befinder os i, og de genstande, vi omgiver os med, er, som nævnt i forrige afsnit, interessant i forbindelse med kategorien "nydelsen ved, at alt er som forventet" og det universelt mest behagelige og skønne udtryk. Tilgangen eliminerer på mange måder den smagsbaserede, subjektive og kulturelt betingede del af individets "møde" med verden og dennes genstande, da mennesket i fænomenologien "reduceres" til en krop, der sanser.

Dog er det svært at komme udenom, at vi som mennesker tillægger de fysiske genstande, vi "møder" på vores færd igennem verden, en masse merbetydning, eller, sagt på en anden måde, at vi kobler en masse associationer eller konnotationer på dem. En kop er ikke bare en kop, og en kjole er ikke bare en kjole. En kop kan symbolisere håndværk, langsomhed og *retro chic*, eller den kan emme af masseproduktion og anonymitet. Og en kjole kan udstråle elegance og eksklusivitet, eller den kan udsende signaler som afdæmpethed, funktionalitet og *substantialisme*. Alle sammen ord og begreber, som er tilknyttet kulturel værdi, identitet og livsstil.

Når vi betragter fysiske genstande eller ting som bærere af merbetydning eller af budskaber, bevæger vi os ind i semiotikkens verden af konnotationer, symboler og myter. Hvor fænomenologien spørger, hvordan

genstanden er at være i rum med, og hvordan den påvirker krop og sanser, spørger semiotikken, hvordan genstanden kan afkodes eller fortolkes?

Semiotik eller læren om tegn er knyttet til associationer, tolkninger og til det tillærte og kulturbestemte og er i vid udstrækning den tilgang til verden, de fleste af os er skolet med. Vi er vant til at fortolke, fordi vi har lært, at der altid ligger andet og mere bag det, vi umiddelbart ser, hører eller læser. Det er i højere grad en anstrengelse for os at betragte en stol som en udelukkende fysisk genstand, der giver os en kropslig oplevelse af enten behag eller ubehag, end det er at betragte en stol som *bærer* af eksempelvis status (eller mangel på samme), stilhistoriske referencer eller trendrelateret symbolværdi. Det er en anstrengelse for os blot at *se* eller blot at iagttage fænomenerne i vores omverden uden på samme tid at tillægge dem merbetydning. Som Ørskov pointerer:

” Efter alt at dømme lever de fleste mennesker hele livet i et sprogligt begrebsmæssigt opfattelsesforhold til omgivelserne. Og helt i overensstemmelse hermed ser kunstskelepædagoger det som deres primære opgave at få eleverne til at se omgivelserne, træne dem i visuel iagttagelse, dvs. at søge at få elevernes begrebsmæssige “viden” om omgivelserne erstattet med en ikke-viden på det visuelle plan. (Ørskov 1999: 105)

Den franske filosof og socialteoretiker Roland Barthes (1915-1980) forholder sig i sit essay fra 1964, *Billedets retorik*, bl.a. til al den “bagage”, der betinger, hvordan vi som mennesker afkoder og forstår vores omverden og genstandene i denne. De konnotationer, vi får, når vi “møder” en fysisk genstand, er præget af vores kulturelle baggrund, vores overbevisninger og værdier og af vores livsstil og omgangskreds – eller af vores *konnotative ramme* for forståelse. Og en indsigt i denne forståelsesramme er afgørende, hvis man som designer ønsker at nå eller henvende sig til en bestemt befolkningsgruppe, eller til et konkret segment, med sit produkt.

Netop i sammenhæng hermed, er det begrebsapparat, Barthes benytter i sit essay, i høj grad anvendeligt. Først og fremmest benytter han sig af begreberne “*denotation*” og “*konnotation*”. Denotation er et tegns (f.eks.