



LUND UNIVERSITY

Det samtida designobjektet som social materia: några teoretiska implikationer

Weimarck, Torsten

Published in:

Perspektiv på samtiden – samtida perspektiv. Forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur

2002

Document Version:

Manuskriptversion, referentgranskad och korrigerad (även kallat post-print)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Weimarck, T. (2002). Det samtida designobjektet som social materia: några teoretiska implikationer. I K. Boyer, H. Hans, T. Anna, & W. Jeff (Red.), *Perspektiv på samtiden – samtida perspektiv. Forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur* Eidos, Skrifter från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Publicerad i: Boyer, Hayden, Tellgren, Werner (red.), *Perspektiv på samtiden – samtida perspektiv. Forskning om det sena 1900-talets och det nya millenniets konst och visuella kultur*. (Eidos nr 6. Skrifter från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet 2002.

Det samtida designobjektet som social materia: några teoretiska implikationer

Torsten Weimarck

Jag vill ägna denna korta föreläsning åt en reflektion över vad designföremålen i vår omgivning kan sägas bestå av för slags materia. Det vill säga, jag syftar då inte på alla de olika typer av tillverkningsmaterial som *de facto* använts, utan snarare på deras fenomenologiska egenskaper, som materialen har eller tillskrivs genom bestämningen 'design'. Jag avser dessutom inte i första hand enbart föremål som tillverkats som 'design' eller 'konsthantverk', utan först och främst de mer alldagliga tingen, alla dessa föremål som bara finns där runt omkring oss, och deras praktiska och visuella uttryck, så som de framträder för en mer eller mindre förströdd brukare.

Vidare, med "det samtida designobjektet" avser jag inte enbart sådana föremål som tillverkas nu, utan snarare dom som finns till *samtidigt*, och som på olika sätt kan visa sig bilda produktiva element i skilda *visual cultures* bredvid varandra. Detta förefaller mig som den enda riktigt fruktbara innebörden av *samtida*, nämligen det som är levande och verksamt i samtiden. Såvida man nu inte är intresserad av upphovsmännens intentioner eller tillkomstkontexten, vilket självfallet är helt legitimt. Men det är *destinationerna i samtiden*, där tingen tillfälligtvis och för ett ögonblick landar och möts och vi möter dem, som upptar mig. Och dessa är kontextberoende, dagsnoterade, engångiga och nominalistiska: färskvaror alltså, vare sig föremålen är tillverkade idag, igår eller till och med för länge sedan.

En av utgångspunkterna för resonemanget är hämtad från Marx' och Engels' *Den tyska ideologin* från 1845, där det heter i en välbekant formulering:

Den härskande klassens tankar är under varje epok de härskande tankarna, dvs. den klass, som är den härskande *materiella* makten i samhället, är samtidigt dess härskande *andliga* makt. /- -/ De härskande tankarna är heller ingenting annat än det

ideella uttrycket för härskande materiella förhållanden, de härskande materiella förhållandena uttryckta i tankar /.../.

Uttalandet handlar om en epoks dominerande tänkande, medvetande och verklighetsförståelse som uttryck för förhärskande materiella och politiska maktförhållanden. För min utgångspunkt här betyder det att jag räknar med, även om jag inte alltid kan se det med blotta ögat, att det finns en omedelbar relation, ja till och med något som närmar sig ett slags betydelseidentitet, mellan ett bestämt socialt förhållande och dess materiella manifestationer. Pierre Francastel skriver apropå renässansepokens kamp om centralperspektivet, att också fysiska rum och föremål är historiska, skapade av människors föreställningar: ”tankar är plastiska”, skriver han på ett intrikat ställe, och Henri Lefebvre diskuterar i *Production de l'espace* (1974) de skilda, men omedelbara, konkreta och inte minst *materiella* avtryck som en bestämd samhällsformations produktionsförhållanden ger; de senare armeras i sin tur av dessa.

Det är intressant att notera att begreppet ”produktionsförhållande”, som här används för att karakterisera en bestämd samhällsform i vilken människors sociala belägenhet och relationer sinsemellan, anges i förhållande till makt, arbete och teknologi och till omvärlden över huvud taget, av Marx (i hans tidigare skrifter) betecknades som ”kommunikationsförhållanden” (*Verkehrsverhältnisse*). Det ger en fingervisning om att detta – självfallet – även inbegriper just olika slags medierade uttryck av det slag som exemplifieras ovan: flöden av makt, kunskap, information och ideologi, som med nödvändighet materialiseras även t.ex. i form av stadsplaner, byggnader, bilder och bruksföremål av skilda slag. Hur vore f.ö. något annat möjligt?

Det är ju precis detta som Roland Barthes syftar på när han skriver att design kan gestalta ett samhälles myter i så bestående, solida och påtagliga former att de framstår som identiska med verkligheten, eller med den funktion som föremålet är avsett för. Av vilket följer att det är gestaltningarna och representationerna i bilder, föremål och byggnader som i praktiken *är* – eller är ourskiljbara från – verkligheten. – Spegelsal eller ej, det är här vi befinner oss.

De tekniska kommunikationerna blir på detta sätt en materialisering, eller en symbolisering i materiell form, av sociala kommunikationsförhållanden: av koder, språk och diskurser på skilda nivåer. Design kan på det sättet uppfattas som en materialiserad retorisk figur av djupaste sociala ursprung, vars uttryck vi är satta att tolka. – Se t.ex. på den borgerliga 1800-talssalongen, som beskrivits som ett representativt privatmuseum eller enskilt upplevelsevaruhus, denna encyklopediska galleria av fiktiva drömmar om möjliga, framtida behov, investerade i ett slags kolonialistisk miniatyrtaflå, som samtidigt framstår som en egen, existenti-

ell privatsfär och som Walter Benjamin och Max Ernst på delvis samma grunder på ett uppse-
endeväckande sätt betecknat som en *brottsplats* – javisst är det så, men vi behöver teoretiska
redskap för att förstå brottets samband med de sociala kommunikationsförhållandena.

För konstvetenskapens del handlar det om att beskriva och tolka de visuella och materi-
ella uttrycken för dessa kommunikationsförhållanden, alltså föremålen och den rumsgestalt-
ning, den sociala scenografi, i vilken de ingår. Att även *teknologin* ofta på ett oväntat sätt kan
ha avgörande betydelse för det visuella uttrycket (och f.ö. även för det plastiska och taktila)
och de mångfacetterade innebörder som detta tillskrivs, visar exemplet med de fjädrande och
stoppade möblerna i 1800-talssalongen. Det underliga och belysande är att detta möbelmode i
själva verket inte hade sitt ursprung i den borgerliga salongen själv, utan härstammade från ett
helt annat och synnerligen teknologiskt – just: kommunikationssammanhang, nämligen *järn-
vägen*. Den tyske hovfotografen Carl Borntraegers ateljéfotografi av den danska drottningen
Louise och hennes barnbarn, taget i Wiesbaden 1882, visar järnvägen som modernt kommu-
nikationsmedel i vid mening: till och med fotoateljén är inredd som en järnvägsvagn. De mad-
rasserade och vadderade möblerna på bilden härstammar alltså *inte* från salongen, utan just
från järnvägsvagnen, där bakgrunden var mycket mer tvingande: att förhindra vibrationska-
dor i de ofjädrade vagnarna. Och det var detta som i sin tur spreds till de i och för sig stillastå-
ende salongerna som ett mode, man skulle kunna säga: som ett kommunikationsförhållande,
till och med i Marx' politiskt-ekonomiska mening, vilket Wolfgang Schivelbusch visat på ett
övertygande sätt i sin studie *Geschichte der Eisenbahnreise* (1977).

Adrian Forty påpekar i *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980* (1980) inled-
ningsvis och mer i förbigående, att den som beklagar sig över televisionens ideologiska roll
gärna glömmet den enorma visuella och ideologiska retorik som emanerar även från före-
målsdesignen och den grafiska designen i olika former. Dvs. design kan också betraktas som
ett *massmedium*, med allt vad det innebär. – Till massmedierna räknas ju traditionellt i första
hand press, radio, TV, dessa tekniska medier för information eller underhållning till en stor,
mer eller mindre samtidig publik. Masskommunikationsprocessen karakteriseras av att den är
indirekt och enkelriktad, vidare är den opersonlig eller offentlig: sändaren vet ofta inte vem
eller vilka som tar emot meddelandet, och det är inte heller riktad till en enskild person, utan
till en grupp.

Det finns ingen anledning att försöka pressa denna karakteristik så att den helt också
kan innefatta designföremål, men jämförelsen är tillräckligt givande för att fungera för mitt
syfte. Att betrakta design (liksom f.ö. arkitektur) som ett massmedium är värt att pröva, ef-
tersom det innebär att den omedelbart förknippas med frågor som rör social makt, kön, tek-

nologi och ideologi. Men också med den ofta mycket individuella upplevelsen och egna användningen, när de skilda massmediala uttrycken kommer att ingå i en individs eget, mer eller mindre oortodoxa betydelseuniversum. Den traditionella konstvetenskapliga designteorin har mindre att ge här med sin upptagenhet vid upphovsmannens intentioner, designföremålets tekniska och/eller formala egenskaper, designkritikens mottagande och de konsthistoriskt grundade klassifikationerna.

Att betrakta design som massmedium innebär också på ett självklart sätt att betrakta själva designföremålet som social materia snarare än fysisk, eller rättare sagt: den fysiska materien lånar sig till eller tvingas på intrikata sätt att underkasta sig produktionsförhållandena så att materien helt enkelt formas till ett visuellt uttryck för dessa. Det klassiska, men i stort sett helt utforskade exemplet är *ornamentik*, som trots allt ofta framställs som ett dekorativt utanverk, men vars ursprung kan ledas tillbaka, också, till *teknologi* och särskilt till *mekanik*. Till exempel 1400-talets zoomorfa belägringsmaskiner och 1500-talets furstliga triumfvagnar, som konsthistorien gärna behandlar som tekniskt kuriösa och teatraliska, ornamentala schabrak, men som på ett oväntat och mycket fruktbart sätt också kan betraktas som materialiserad teknologi, som gestaltningar – alltså tillämpningar, ej avbildningar – av samtidens såväl teknologiska som ideologiska tänkande. Ett sådant synsätt kan också på ett fruktbart sätt anläggas på designföremål som härstammar från vår egen tid och som antingen framställer sig som främst tekniska, funktionella (alltså maskiner, verktyg, utrustning, apparater) eller som främst dekorativa, skulpturala.

Den analytiska utgångspunkten kan då i stället vara att föremålen består, inte i första hand av fysisk materia, vars behandling och form bestämts av ett visst tekniskt/praktiskt eller ideologiskt funktionssammanhang, utan att de snarare består av en materia som har sitt ursprung i ett socialt produktionsförhållande (som alltså rör samtliga nivåer i en bestämd samhällsformation), och som denna materia strävar efter eller tvingas att ge gestalt åt. Dessa nivåer är alltså teoretiska, analytiska konstruktioner, medan i den historiska tillverkningens, användningens och upplevelsens levande sammanhang är allt detta blandat. Det är något sådant som Roland Barthes syftar på hos föremålen som avbildas i den franska encyklopedin när han skriver: ”tinget är människans signatur i världen”.

Och det är därför som jag vill betrakta designobjektet först och främst som en materia, som tillhör en socialt bestämd *representationsnivå*, som framträder som *verkligheten*. Ett sådant föremål utgör en socialt och historiskt bestämd, materiell och visuell nivå av förståelse, av kunskap, av politik, teknologi och tänkesätt och blir på det sättet en epoks försök att ge något gestalt, att få något att bli till, bli verkligt, snarare än att vara en representation av något

eller av en viss praktisk funktion. Design blir då ett förhärskande språk som tingen talar, uttryck för ett samhälles – just det: kommunikativa förhållanden, ytterst bestämt av dem som har den materiella makten och som bestämmer villkoren för hur vi förstår (eller inte förstår) världen.

En viktig del av produktionsförhållandenas uttryck består givetvis av ett samhälles flora av grafisk design, av visuella tecken och signaler, med vars hjälp både de politiska, vetenskapliga och existentiella verklighetsuppfattningarna kommuniceras. Jag vill alltså argumentera för att detta sker inte bara via de traditionella massmedierna, utan även i högsta grad via designobjekt av olika slag.

*

Jag vill avsluta med ett par exempel, som jag ser som en utmaning – och nödvändighet – att ta ställning till och försöka förstå. Och som är en talande illustration till rubriken *Designobjektet som social materia*.

Det ena är ett par enkla fotografier, som då och då tar sig fram ur högarna på mitt arbetsbord, och varje gång jag försökt lägga undan dem har ett gammalt uttryck från marxistisk estetik kommit upp i huvudet, nämligen *realismens seger*. Bilderna är ett par år gamla, vilket bl.a. framgår av bensinpriset, och är i förbigående fotograferade av mig vid västra infarten till Ystad. Tanklöst, men genom en oklar impuls och förnimmelse av ungefär: *Det är inte sant!*

Catharina Gabrielsson har i en mycket tänkvärd essä, "Borderline" (i *Handla!*, 1997), försökt att i ord beskriva miljöer av liknande, egendomliga slag: osynliga, genomskinliga, överkliga och samtidigt fruktansvärt påtagliga; överfyllda, en skog av tecken och hänvisningar, som samtidigt oupphörligt visar bort från sig själv. Hon refererar bland annat till Beatriz Colomina och till Marc Augés beskrivningar av dessa "supermoderna" miljöer, som expanderar horisontellt likt virus, ett "oformligt flöde som långsamt intar allt större delar av verkligheten." Gabrielsson skriver:

Augé talar om "icke-platser", ett slags oformliga, identitetslösa platser utan inre avgränsning eller mitt. /— —/ Läget relateras bara till kommunikationsmöjligheterna – det är inte ställen man vistas på, utan platser man passerar, enfunktionella anläggningar, /— — där/ kommunikationen sker ordlöst, genom ett multinationellt system av skyltar och gester, anvisningar och koder.

Realismens seger, det måste vara att på denna gata, som tillhör "Västra industriområdet" och som svänger söderut ner från huvudvägen, finns en rad kontrollinstanser: post, telegraf, skattekontor, läkare, idrottsanläggning, bensinstation – och att denna gata har det helt osannolika namnet *Missunnavägen*. Jag hoppades länge att det skulle finnas en neutral förkla-

ring, att det t.ex. syftade på ett gammalt by- eller gårdsnamn, så att man kunde glömma dethela, men nej, själva icke-platsens skamlösa namn står tydligt på skylten, det är bara att läsa.

Det andra exemplet är Petter Lindgrens korta och geniala, men storslaget tröstlösa dikt ur samlingen *Ett trögare slags bläck* från i höstas. Dikten heter "Genuin tristess":

Den som menar att vattentornet i Örebro
sett från E20
utgör en tråkig anblick

har aldrig stått vid foten av det

eller upplevt den genuina tristess
som utstrålar från dess knappt meterhöga kopia

där mellan prydnadsbuskarna i Miniland, Halmstad

Bildtext:

Carl Borntraeger, *Dronning Louise af Danmark med sine børnebørn*. Wiesbaden 1882. 100 x 130 (Det kongelige Biblioteks samling, Köpenhamn).