

d SIGN/ANTI- d SIGN

TEKST & FORM: CHRISTOPHER HAANES

¶ DESIGNBEGREPET er relativt nytt her i landet. Det dukket opp mot slutten av femtitallet, og begrepet «grafisk design» har vært i allmenn bruk siden begynnelsen av 1970-tallet. Ordet betyr plan, hensikt eller fortegning, og anvendes ofte som synonym til «formgivning». Strengt tatt er dette ikke korrekt, ettersom «designen» ligger forut for formgivningen, som plan eller hensikt. I det minste dersom vi skal holde oss til ordets etymologiske betydning. ¶ Er det bedre å anvende ordet slik det vanligvis brukes, slik det viser til industrielle gjenstanders kosmetiske utseende, «pyntethet», den kvaliteten ved dem som «kommuniserer» forskjellige livsstiler og markedsstrategier? På denne måten profiterer en rekke ledd i produksjonsprosessen, og vi står fritt til å velge varer. Vi kan føle oss frie og bevegelige, vi kan kombinere varene vi kjøper, og det kan høyne vår status. Og hvis vi setter oss inn i stilhistorien, kan vi få tilgang til historien også, slik den fremstår i forskjellige retroprosjekter som har som formål å tilgjengeliggjøre historien for oss. ¶ Den forvirringen som oppstår i kjølvannet av denne flyktige stilbevisstheten får vi også hjelp til å takle, av trendanalytikere og kulturjournalister og forbruksveiledere. Det analyseres og anmeldes, og nye yrker oppstår for å ta hånd om oss, våre krav og behov.

DESIGN OG NYTTE

Vi stiller selvsagt krav til varene, deres nytteverdi. Men designen, den er ikke nødvendigvis knyttet til varens nytteverdi, nei, den er oftest kosmetisk. ¶ Den såkalte funksjonalismen har tatt patent på nytteverdien innen det estetiske feltet. Men det er slett ikke sikkert at alt som kom før funksis-stilen var dysfunksjonelt, og det er faktisk skapt mange dysfunksjonelle bygninger, bokstaver og bruks-gjenstander under dens fane. ¶ Det ser ut til at hvis varen

er dyr er det lettere å få tak i noe som ikke er designet i filler. Kanskje kan vi si at jo dyrere varen er jo mindre designet ser den ut, og kanskje er da essensen av kvalitetsdesign en slags antidesign. ¶ Selv har jeg mistet mange briller, og brukt mye penger på dem, og fordi de befinner seg i ansiktet så ofte, så syns jeg ikke det ser noe bra ut med vinger på sidene av dem, for eksempel, eller at de trekker til seg unødig oppmerksomhet. Da må jeg sannelig punge ut.

UMULIG PROTEST

Det er en rekke strategier man kan bruke for å unngå designbegrepet, men det knytter seg en hel rekke problemer til dem: Hvis vi for eksempel protesterer, og lager en slags formgivning som knytter an til forskjellige historiske protestbevegelser, som punk eller dada eller kommunistisk propaganda, da må vi jo designe, vi må formgi og planlegge formgivningen, for at protesten mot designet skal bli mest mulig effektiv. Så for å protestere mot design, og lage anti-design, så må vi designe. Det henger jo dårlig ihop. ¶ En annen, kanskje mer effektiv strategi for anti-design, er å anvende visuell taushet, slik at den visuelle protesten ligger i skyggen av gjenstanden, og liksom nekter å vise seg. På den måten kan vi skape en mystisk kvalitet som i seg selv kan virke tiltrekkende. Men dette er jo ikke å protestere, egentlig, for designen suger så kjapt til seg disse strategiene, den er så absorbativ at den kan begynne å profitere på anti-design, slik at denne mystiske tiltrekningskraften neste gang blir å finne på for eksempel en parfymeflaske. ¶ I det hele tatt er det vanskelig å se at det er mulig å lage anti-design, egentlig. Vi har selvfølgelig mulighet til å la være å befatte oss med slikt i det hele tatt. Men hva hvis vi trenger et doskilt? Eller vil lage en invitasjon, eller en bokside?

TOMROM

Jeg mistenker at det finnes en sammenheng mellom god design, eller skal vi si formgivning, og tomrom, pauser, disponering av visuell luft. Dette er selvsagt for enhver god musiker, men er sjelden påaktet i designmiljøer. ¶ Den kjente engelske typografiske historikeren John Dreyfus skulle etter planen lese fra en artikkel i Ditchling for noen år siden, men ble syk, og like etter døde han. Jeg er ikke sikker, men det er mulig dette var det siste han skrev før han døde. Det virker betydningsfullt. Artikkelen fikk navnet «Watch this space», og den handler rett og slett om tomrommene i og mellom bokstavene. ¶ Hvis vi går historisk til verks, så tror jeg nok det er mulig å finne eksempler på såkalt anti-design. Fra før begrepet oppstod i det hele tatt. W.R. Lethaby skrev «good design is inherit rather than applied» og det synes jeg var ganske skarpt, for det henviser til at design er noe iboende i gjenstanden, og slett ikke er et kosmetisk anliggende. Tvert imot har det med respekten for materialet og gjenstandens forhistorie å gjøre, og er noe folk har drevet med til alle tider. For det er jo først og fremst perioden etter la oss si 1850 som blir dyrket på designskoler rundt omkring, mens tiden før dette liksom ikke er like hip.

ARTS & CRAFTS-BEVEGELSEN

William Morris, som ble en representant for den såkalte Arts & Crafts-bevegelsen, kritiserte den umenneskelige utbyggingen av mennesker i kjølvannet av den industrielle revolusjon, og smakshysteriet på viktariatiden. Men han var også ansvarlig for å reformere og fornye en rekke håndverksgrener. Han trykket tekstiler, laget typesnitt, trykket bøker, og påvirket en rekke andre håndverksutøvere. Blant dem finner vi keramikeren Bernard Leach og kalligrafen Edward Johnston. Det finnes et brev fra Edward Johnston til Leach, der han takker for lånet av boken *Tao Te Ching*, den taoistiske klassikeren av Lao Tzu. Et sitat herfra:

*Thirty spokes share a wheel's hub
Without empty space it is not useful.
Clay is moulded to a jar,
but empty space makes it useful.
Doors and windows make up a room –
Without their empty space it is useless.
So advantage brought by what is there
Totally relies on what is not there.*

Nå var Johnston kristen, ikke taoist. Men at taoistisk tenkning har påvirket ham er hevet over tvil. ¶ Arts & Crafts-bevegelsen påvirket blant annet Bauhaus-skolen i Tyskland, som skiller seg fra sin engelske inspirasjonskilde ved at den i større grad omfavnet industriell produksjon. De fleste i Arts & Crafts-bevegelsen har mennesket i sentrum, ikke modernitetstanken. Gjenstander skulle helst lages i små opplag, i overskuelig målestokk. Det var en utbredt tanke blant Arts & Crafts-utøvere at en modell bedre kunne forbedres ett skritt av gangen, og at historien var mer enn bare en kilde til historistiske pastisjer. Selv smale, begrensede aktiviteter innen håndverksfag har hatt en positiv påvirkning på masseproduserte varer. Et godt eksempel på dette er Jan Tschicholds redesign av Penguin-bøkene, som hadde opplag på opptil 70 000. Tschicholds design er klassisk, rotfestet i tradisjon, men fleksibelt anvendt. Han er påvirket av Arts & Crafts-bevegelsen, og bruker skrifttyper med røtter i italiensk renessanse, formgitt av utøvere med kalligrafisk bakgrunn. Selv skapte han typesnittet Sabon, et Garamond-snitt for datidens tekniske krav.

SKRIFTEN

I den vestlige kalligrafien er det bredkantede skriveredskapet sentralt, og formet våre bokstaver fra omkring år null og fram til boktrykkerkunsten på 1450-tallet satte manuskripttradisjonen i skyggen. De første trykkskriftene er direkte kopier av håndskrevne bokstaver. Det slutter aldri å forundre meg at vi ikke er klar over dette: De trykkskriftene vi omgir oss med er historisk sett knyttet til vår kalligrafiske tradisjon i Vesten, og de fleste typedesignere av særlig meritt har kalligrafisk trening bak seg. Det finnes altså en intim kontakt mellom håndverk og industri, eksemplifisert i alfabetet. ¶ Trenger vi flere skrifter? Skrifttyper har vi for lengst nok av, det finnes hundretusenvis,

de fleste dårlige, dysfunksjonelle. Men nok gode til at vi klarer oss. Typedesigneren Sumner Stone bruker eksemplet med en teskje. Det trengs strengt tatt ikke flere teskjeer i verden, men det er faktisk mange som finner en enorm glede i de ørsmå variasjonene som kan oppstå i formen på en teskje. «There are today as many different types of letters, as there are different kinds of fools», skriver Eric Gill i *An Essay on Typography*. Han går videre inn for å «return to some idea of normality». Kanskje deler tingene og varene dette med skriften: At de kunne vunnet på å være nærmere seg selv, sin grunnleggende tilstand, sin grunnform, om man vil. ¶ Hvis vi ser på emballasje, for eksempel fra 1930-tallet, eller 1940-tallet, så har de ofte noe uskyldig ved seg, det er noe ukynisk ved slik emballasjedesign. Selvsagt hadde reklame og merkantile strategier festet et grep allerede da, men det er likevel noe enkelt og liketil over det hele, mindre selvbevissthet hos formgiverne, kanskje. Og dette til tross for at det rent typografiske ikke nødvendigvis er så bra. Men dette er det vanskelig å sette ord på, ja, for jo mer vi sier om noe at det er godt, jo dårligere virker det.

I RANDSONEN

Design, kunst, reklame og propaganda har for lengst inngått partnerskap. Det er vanskelig å skille dem fra hverandre, og de utveksler åpenbart erfaringer. Skuldre klappes, penger flyter, kanskje smiles det svakt, innforstått, ingen sier stort, men alle vet, det hippe kommer og går, man skal helst befinne seg ytterst i bølgen, helt der framme ved det nyes tilblivelse, for ikke å bli fanget av denne gretne skepsis, som kanskje allikevel har en helt egen evne til å le av det hele, og kanskje til å skape noe, men bare helt ute i randsonen av oppmerksomheten, der noen meget få ferdes.

Typesnitt: Aldus og Optima Nova Titling av Hermann Zapf.