

1 Denne forelesningen har to deler—i den første delen skal jeg bruke noen enkle tegnegrep til å drøfte et Biedermeier maleri fra den danske guldalderen (altså romantikken). Etter pausen skal jeg dra opp en historisk kontekst rundt det vi har vært gjennom i forrige time, med sikte på å etablere granskning (Eng. *investigation*) som en integrert av det faglige repertoaret til en designer i vår tid.

I denne forelesningen vil det bli fremmet påstander som ikke er sanne/uriktige, men mulige. Fremtidens designer vil være en undersøkende fagperson. Men det vil aldri være designerens rolle å komme frem til resultater basert på bevis (demonstrasjon/argumentasjon). Designeren utvikler troverdige muligheter, og er stifter blant de smale mulighetene mellom det som alltid/aldri funker.

Lysarkene til forelesningen kan ses på som et eksempel på loggføring av undersøkelsens reise, som en parallell til loggføringen av design-reisen som jeg kommer inn på mot slutten. Teksten under legger frem en strategi for dette og utgjør selv et eksempel. Samlet byr forelesningen på to eksempler: A) et eksempel på loggføring av en undersøkelse [*lysark*]; B) et eksempel på strategien som drøftes [*noter*].

—denne forelesningen er dedikert til Bjørn Blikstad—

INNLEDNING

Det jeg skal forsøke å innvie dere i—her idag—er en bestemt *strategi*. Behovet for den skyldes at forståelser vi kan oppnå fra bilder og tekst ofte *ikke* kommer fra samme kant. Det finnes mye tekst uten bilder, eller uinteressante bilder. Men det kan gå *motsatt* vei. Jeg har funnet noen bøker—som jeg av den grunn synes er interessante—der *bildenes* intelligens synes langt å *overgå* tekstinholdet.

Strategien består i å søke seg *fra* bilder *til* tekst. I stedet for å søke seg fra tekst til bilder. Som jo er vanlig når man f.eks. skal finne bilder til en bok. Det jeg vil tilby her idag er å *undersøke*, sammen med dere, hvilke veier vi går når vi *starter* med bildene. Dvs. at vi starter med et bilde som *napper* og *terger* en med noe *smart* som man først må finne *låsen* og *nøkkelen* til. Man må finne *begge* to.

Her er det noe som er litt merkverdig. For man skulle tro at dette var en *enkel sak* for studenter som gjennomgår en praktisk-visuell utdanning. Men det viser at det er det *ikke*. Eller det varierer *veldig* mye. Noe jeg opplever fra år til år med master-studentene når de skal lage loggbøker. Om de skal tenke har de en hang til å *skrive*, først og fremst. Og jeg har opplevd at dette er en *økende* tendens.

Dette er noe vi er sammen om og strever med, og med små skritt tror jeg at min forståelse som lærer har modnet over årene. Spørsmålet som har *utkrystallisert* seg er: hvor *langt* kan vi komme—*hva* vi forstår og *hvordan*—når man tar utgangspunkt i *enkel tegning* (noen streker og skygger) og et bilde-*materiale* som ledetråd? Hva skjer da med måten vi skriver *historie* på og involverer tekst?

Her er det underliggende at vi er ute etter *kvalitet* i tekst og i skrivning, men det er *ikke* her vi begynner. Vi tar utgangspunkt i å utvikle vår bilde-forståelse gjennom *tegning*, involvere *skrivning* i denne praksisen—som jeg tenker på som en *design praksis*—som så utkrystalliserer seg som *tekst*. Dette er en reise som man trenger å *loggføre*, og ender opp i innlemming av skrivning som *materiell teknikk*.

2 Altså som et verktøy på linje med tegning, form og farge eller foto. Det er målet. Jeg skal bringe dere inn i prosessen gjennom å gi et eksempel. Definisjonen av design, som jeg lener meg til her, er: *design er det levendegjørende prinsippet i alle kreative prosesser*. Prinsippet det er snakk om er at vi *allierer oss med et materiale vi utforsker med tegning som metode for å utkrystallisere en hensikt*.*

3 Her er altså *ikke* designeren parkert i *utkanten* av kunstfeltet, men plasserer seg i kjernen. Det betyr at vi kan se på oss selv som ikke bare et kreativt *mellomledd* til industrien, med et *dryss* av kunstforståelse og *light-versjonen* av vårt bidrag til og utgangspunkt i åndslivet: om det så er *hverdagens poesi*, som mange er opptatt av. Det skal det bli forholdsvis lite av her. For vi har en jobb å gjøre.

4 *Granskning/undersøkelse* er noe som må få lov til å *krystallisere* seg i designprosessen. Ellers er det ikke en undersøkelse. Det er altså *ikke* et tillegg man skal legge på toppen av alt det andre man gjør —eller plugge inn—men noe som ligger helt i *kjernen* av designarbeidet, om man se på det med en *historisk dybde* som jeg her idag har valgt å dra opp med referanser til *alkymien* og *romantikken*.

5 *Jeg har valgt disse referansene fordi de bidrar med *ulike* perspektiver på krystallisering. I roman-
6 tikken er forbindelsen til krystallisering *forelskelsen*—kanskje ikke så overraskende. Alkymiens *blikk* på krystallisering er noe mindre intuitiv: *salt* står f.eks. for *kroppen*. Det kroppen vender *tilbake* til, og hva den *oppstår* av. I moderne filosofi er krystallisering sett i sammenheng med *kommunikasjon*.

7-8 For å varme opp har jeg tatt med en video av krystallvekst i en keramikk-installasjon av Neil Forrest som heter **porØs**¹—han har vært KHIO professor ved keramikk. Etter det viser jeg et utdrag av hva han har skrevet om arbeidet. Det er disse to samlet, videoen og teksten, som er denne forelesningens *teoretiske bakteppe*. Og hvis dere bare klarer å holde på *stemningen* så er mye oppnådd.

Det jeg mener med at vi kan involvere arbeidet til Neil Forrest som teori, er at det **1)** forsterker noen sider ved *møtet* med kunst [møtet med den *fresende* energien i kunst]; **2)** bidrar til forståelsen av maleri ved at vi kan se det med andre *øyne*, fra en annen kant. Det bidrar altså til å forsterke et moment og med det 'andre blikket'. Mao. teori må ikke være skriftlig og abstrakt, men konkret.

9 Når det gjelder tegning er dette hva jeg vil dere skal ha i tankene: *datum* er et arkitekturbegrep for et element som *binder sammen* og forankrer de *øvrige* elementene i arbeidet. Et datum kan være en *linje*—en vei som binder sammen en husrekke—et plan, eller et 3D rom. Datum som forbinder en husgruppe kan være *tomta* der de er bygd. I porØs blir *rista* under keramikken omtalt som et *datum*.

—

10-11 Så skal vi se på et bilde: det er et *maleri*. Det er det eneste vi vet. Grunnen til at vi starter her er ikke at vi skal være lure og gjette oss til alt vi *ikke* vet. Men det er fordi vi skal se og forholde oss til *det vi ser*. Er det noen som vil fortelle hva de ser? Det er ikke en test. Det er bare så vi starter med å se, rett og slett: og forankrer oss i det. Så skal jeg gå gjennom noen trinn for å ta oss videre.

12 Dette er *virvel*: en signatur jeg utviklet, og som nå har fått et visst omløp. Jeg har tenkt dette som et veikart over en svært standard undersøkelse. Det starter med veien innover: jeg spør—*hva har vi her?* Det er første trinn når man ser på eget eller andres arbeid. På et tidspunkt oppfatter jeg retningen og jeg spør—*hvor bærer det hen?* Det henger ofte på detaljer. Jeg slynges ut av det jeg ser.

Jeg tenker: det var *utløsende* og spør—er det en andel av *retningen* jeg fanget opp som *allerede er oppnådd*? Ja. Det er ganske tilfredsstillende fordi det betyr at retningen ikke er *bare* noe som ligger foran, men at jeg *allerede er i gang*. Det betyr at jeg *ikke* skal i gang med noe som *bare* er nytt, men også har noe å arbeide *videre* med. Allikevel er jeg nå et helt *annet sted* enn da jeg startet øvelsen.

13-15 Nå skal vi *gjøre* dette. Vi har sett på maleriet. Det betyr at vi kan *begynne* å se på det historisk. Det er et Biedermeier maleri. Det er malt av kunstneren Wilhelm Ferdinand Bendz som døde da han var 28 år, og derfor ikke hadde et omfattende kunstnerskap. Verkene har en fellesnevner: han er *blikkets* maler, han skildrer *arbeidet* med å se, og undersøker slik maleriets *natur*. Han er *ikke* alene om det.

¹ Neil Forrest var særlig inspirert av arbeidet til det keramiske arbeidet til renessanse kunstneren Bernard Pallissy (1510-1589), v/hans grotto/grotte arbeider.

- 16-17 Hvor bærer det hen? Går vi *innover* i bildet ender vi opp i et *annet* rom. Det er *tomt*. Om vi bare lar en *lyskile* gå ut av rommet får vi øye på et teppe. Mønsteret i teppet ser nesten moderne ut. Ja, det kan nesten minne om et 70-talls tapet. Nå skyggelegger vi alt og lar bare det *innerste* rommet være lyst. Også møblene har en *nesten* moderne enkelhet. Biedermeier er ikke bare maleri, men *møbler**.
- 18-20 Her ligger det an til noe annet enn det man ser i resten av bildet. Med våre øyne så ser det *nyere* ut. Samtidig som det kanskje gjør det enklere å knytte seg til hva som ellers foregår i bildet. Nå går vi over til å bruke rektangler som *datum*: altså til å organisere bildet når vi drøfter oss gjennom det. Hva har *far* Waagepetersen på pulten, spør *journalisten*: boks, bøker, korrespondanse og et *apparat*.
- 21-23 Far tar seg av husholdets løpende forbindelser. Han er også vitenskapelig interessert. Selv om de begge er i moden alder ser mor og far *ungdommelige* ut. Barna er til gjengjeld malt som *små voksne**. Følger man barnas blikk går det til maleriene i rommet: forfedrene og naturlandskap. Vi kan stusse over dette kunstneriske valget, men barn er ofte opptatt av familiehistorie og natur.
- 24-25 Hvor går blikkretningen til mor og far? Far ser på mor, samtidig som han lener mot sitt *arbeid*. Ikke et ukjent kulturelt motiv. Men mor, hvor ser hun: hun ser på bilde-*rammen*. Slik at det oppstår et liknende forhold mellom bildet og oss som ser på det, og den Waagepetersenske familien og det tilliggende rommet bak i bildet. I kunstnerskapet ser man at blikkets vandringer er vandremotiv.
- Så dette er ting vi kan finne ut av om vi bare ser etter. Vi trenger ikke mye *forhåndskunnskap*, men kan hente den inn etterhvert som vi trenger den. Samtidig er det klart at vi nå *ikke* ser på maleriet på *samme* måten som da vi startet. Vi har beveget oss *fra* sansing *til* iakttagelse, eller det som med en teknisk term heter *persepsjon*. Dette har vi gjort ved et enkel tegnegrep: ved å *varierte* * datum.
- 26-27 Hvordan ser vi på bildet *nå*? Hva er det som er oppnådd ved å tegne på bildet og analysere det som vi har gjort? Det kan vi bli oppmerksomme på ved å føye små tekstelementer til bildet. Vi ser at mor har på seg *hodeplagg*: har hun nettopp vært ute? er hun på vei ut? det kan se ut som det er tykt stoff i kjolen: er det sateng? duchesse kanskje? kanskje det var kaldt inne? Mange spørsmål.
- Far Waagepetersen er vingrossist. Rotet på pulten indikerer aktiv bruk. Brevskrivning, lesing om både litterære og vitenskapelige tema. Instrumentet til venstre viser at det kan foregå noen forsøk her også. *I sum*: det vi ser er en *borgerlig* familie, med en *liberal* innstilling til fremskritt, og interesser/omgivelser som man tidligere fant blant *adelen*. Det er borgerskapets *entrée* i kulturens midte.
- Så, til noen viktige detaljer mht. *tidslandskap*: som tidligere antydte byr portrettet på noen for oss rare grep. Som at foreldrene er «unge» og barna «gamle»—i den forstand at det er foreldrene som står for fremskrittet og fremtiden; mens barna er orientert mot rommets minne-bærere, som er en helt annen sorts malerier enn det *vi* ser på: maleriet til Wilhelm Bendz. Men: *hva* er nåtiden?
- Altså, nåtiden *i bildet*: eller slik det fremstilles i bildet. Her er det nemlig også noen viderverdigheter som vi har sett på. Som kontrasten mellom de to rommene. Det bakerste rommet er mer *opplyst*. Møbeluttrykket er også et annet. Møblene vi ser på i forgrunnen kan være *eldre*. Mens møblene på bakrommet er preget av tiden: Biedermeier. Bakrommet er en *stue*. I forgrunnen et *arbeidsrom*.
- Det minner oss på at nåtiden gjerne har *to* sider: den ene siden har med *daglige* sysler å gjøre—slikt man holdet på med i et *arbeidsrom*—mens den andre siden har med *tilstedeværelse* å gjøre: det handler om noen *annet* enn det daglige, som er *presentasjon*. Som når det settes i stand, og når man har besøk. Rommet i forgrunnen er ikke et slikt rom. Her er det *dagens løpende formål* som rår.

Det er ikke samme ting. Tiden er *ikke* en linje med et bevegelig punkt som skiller mellom fortid og fremtid: nåtiden består av *flere* elementer. Det har et *daglig* modus (som i forgrunnen) og et *presentasjons* modus (som i bakgrunnen): slik at det vi forstår som nåtiden har *minst* to ansikter. Så er det menneskene i bildet: barn og voksne som er *ulikt* orientert mot fremtiden og fortiden.

28 Hva er det som står på spill her? Reinhardt Koselleck gjorde seg noen interessante tanker om at om tiden er *sammensatt*—slik jeg har forsøkt å vise her—så har også *tiden* endret seg, eller endret *sammensetning*. Dette skyldes for en stor del *aksellerasjon*: økningen av tempoet som alt skal skje i, bidrar til at *vektforholdet* mellom fortiden og fremtiden vil endre og *forskyve* seg. Han var pessimist.

29-30 Man kan se på fortid og fremtid som *ulike* orienteringer i *nåtid*—med barn og foreldre som er *ulikt* rettet mot *fortid* og *fremtid*—og kombinere det med at nåtiden har et daglig/løpende *modus* og et presentasjons-*modus*. Det innebærer at man i hvert fall kan se på nåtiden som *et puslespill med 4 variable elementer*. Dette kan vi nå se *i bildet*, men vi kan også dra opp en *skjematisk* fremstilling.

31 Saken er at dette puslespillet også kan henge sammen på andre måter. Her er et bilde av min morfar—Theodor Wilhelm Holmsen—han tilhørte et liknende slikt i Norge, som Waagepetersen i Danmark, men på et *helt* annet tidspunkt. Holmsen var direktør ved *Tønsberg bryggeri* som var først ute i Norge med å produsere *Solo*. Når det ble produsert andre steder var det på *lisens*.

Dette var i 1934. Moren min var den første Solo-piken i en reklame da hun var 6 år gammel. Far Theo var ferdig på jobben kl. 15:00. Da han kom hjem leste han ingeniør-tidsskrifter i en times tid, før det var middag kl. 16:00. Da stod barna *klare*—nykjemmet og med rene hender—og ventet ved stolene rundt spisebordet til morfar hadde satt seg. De snakket bare om de ble snakket til.

Så kom krigen—vi snakker om 2. verdenskrig 1940-45: år for år, dag for dag—fra minutt til minutt: man var *aldri* trygg. Det handlet ikke bare å trygge sin egen familie. Når far Theo ordnet med forsyninger til motstandsbevegelsen, med produksjon i egen kjeller, satte han seg og familien i fare. Sikkerhet ble mer krevende, og aktiviteter foregikk døgnet rundt. Til stor forskjell fra *før* krigen.

32 Og så til hovedpoenget: under krigen *snudde* forholdet til barna, og *barndommen*. Det ble viktig for foreldre generasjonen å *ikke bare* trygge barnas liv, men sørge for at de fikk en *barndom*. For de voksne som gikk inn i ilden var løpet kjørt. De ville preges av krigen livet ut, og snakket ikke gjerne om den. Slik at det er barna som ble fremtiden. Å være barn før og etter krigen var forskjellige ting.

33 Det satte *i hvert fall* et tog i bevegelse. Det kom i bølger: rock n'roll, beatnick, hippie og pønk. Og etterhvert skinhead, mods, teddy boys og rockers...Foreldrenes oppgave med å videreføre tradisjon, kultur og arv—annet enn i penger—ble snudd. Barn og ungdomstid strakk ut. De ble økonomisk og samfunnsmessig ledende. Og så spør det om vi er der nå, og hva som måtte være årsaken til det.

34 I sum. Ved å tilføre bildet varierte *data*—ved å streke og skyggelegge—har vi utviklet en persepsjon av bildet som et *individ*: av dette oppstod det en *krystallisering* mht. tids-elementene i bildet, med noen observasjoner av historiske tidsendringer som resultat: altså *ikke* bare endringer *i tid*, som er man ofte forutsetter, men endringer *av tiden* som Reinhardt Koselleck var opptatt av i sin analyse.

I forelesningen manifesterer dette seg ved at forståelsen av *trekanten* alkymi, romantikk og design har oppstått i en *ny* konfigurasjon: **a)** en oppdatert forståelse av alkymien som individualiseringens *teater*; **b)** en krystallisering *i kunstverket* som gir **c)** en forståelse av maleriet til Wilhelm Bendz som et *tidsspeil* [og da ikke begrenset til Biedermeier perioden, men en mulighet til å spille *vår tid*].

35-37

—pause—

Finn Jor skrev i sin tid en *bok* som het *Fremtiden er ikke hva den var*. Den er fra 1977 og tok for seg Europas fremtidsdrømmer over 2500 år, på et tidspunkt da fremkrittsoptimismen allerede var i ferd med å få alvorlige skrammer. Så dette har pågått en tid. Postmodernismens kritikk av moderne opplysning oppstod i Frankrike og skjøt fart over hele den vestlige verden utover på 80-tallet.

38 I Frankrike hadde dette utspring i Algerie krigen (1954-1962) der soldater som hadde gjort *felles front* mot Nazismen, under 2. verdenskrig, nå kjempet på *hver sin side*: franskmenn *mot* algeriere. Det ble tydelig at krig *ikke* lengre handlet om idealer, men om *økonomi*. Demokratiet som hadde vunnet over Nazismen, stod ikke lengre for noen *idé*: og da helt sentralt *frihet*. Troen tok slutt.

39 Kynismen vant. Til og med folk som hadde vært på venstresiden skaffet seg en hvit Mercedes med penger de hadde tjent på et datafirma. Eller som her Christian Vennerød: gammel anarkist involvert i Gateavisa—og politiske skøyerstreker—som grunnla bladet *Dine penger*, og ledet det i mange år. Han tok makta ved å gå over til kapitalen: *en skuffet idealist er en som har rett til å være kyniker*.

Dette er et raskt sveip som tar for seg historiske endringer med bred pensel. Jeg lurer på om ikke sitatet om *skuffede idealister* er fra Stein Mehrens bok *De utydelige* fra 1972. Uansett lever vi fortsatt under *tvisynet* mellom kritikken av *idealister* og av *kynismen*. Men det er en posisjon som har vokst opp *bak ryggen* på dette tvisynet og det er å stille seg *uforstående*. Det skal jeg drøfte kort nå.

40 Jeg har snakket om *krystallisering*—eller, krystalliseringer i flertall—fordi det er tema som ikke nødvendigvis er noe man kommer over hver dag; men som det allikevel mange som har vært opptatt av, og fra flere kanter. I vanlig språk kan man si at noe utkrystalliserer seg, og med dette mener man gjerne at noe har blitt *tydeligere*: at noe som først kanskje var utydelig, *nå* har blitt tydeligere.

Liknende uttrykk er: *det viser seg at...; det kommer for dagen...; det utkrystalliserer seg*. Av og til blir ting *krystallklare*: da mener vi *som regel* at vi har *forstått* noe. Jeg synes det er verd å bruke tid på temaet krystallisering, fordi vi bruker mye tid på ting vi *ikke* forstår; at vi *ikke forstår* ting, er *frustrert* på en måte der vi *ikke vet* om vi er *parkert* av noe ugjennomtrengelig, eller om *vi parkerer oss selv*.

Når folk sier «jeg forstår ikke» er det ofte *uklart* hva de mener: er det slik at de ikke forstår, eller de kanskje er *uenige*; at de skjønner at de må bruke tid på noe og *ikke* gidder, eller rett og slett opplever *motstand* for hele situasjonen? Eller kanskje alle disse tingene på en gang, i en litt grums-ete—og kanskje usalig—blanding. Når dette skjer med *ting vi bryr oss om* er det noe som blir *knust*.

41 Psykoanalysens far—Sigmund Freud—var opptatt av slike situasjoner. Og han sammenfattet dem i det kan kalte *kaffekjele-logikken*: du låner bort en kaffekjele til naboen, naboen kommer tilbake og leverer den ødelagt. Senere insisterer han på at kjelen ikke var ødelagt da den ble levert tilbake; at den allerede var skadet eller at han aldri hadde lånt den. Noen ganger alt dette på én gang.

Når dette—eller liknende ting—skjer, vet vi at personen som oppfører seg slik, verken har tenkt å ta ansvaret, reparere eller erstatte. Det er på mange måter det verste man kan gjøre. Når noen sier *jeg forstår ikke*, menes det som oftest at det er *du som har ansvaret*. Hvis vi *ikke* gjør oss forstått så *har vi feilet*. Det er aldri den *andre* som gjør *liten/ingen* innsats. Det er derfor det likner på kaffekjelen.

Kaffekjelen dukker opp i Freuds bok om *Drømmetydning* (fra 1900). Virvaret av naboens påstander kobler han til angsten for å være *naken*: fordi *dersom i hvert fall én av påstandene er sann*, så har på en måte naboen fått *rett*. Intuitivt skjønner vi at det ikke kan være sant, og det her *foregår løgn*. Men det er *usikkert om løgn egentlig har et vesen*, og derfor kan vi *heller* være opptatt av motsatsen.

Krystallisering *kan* være en slik motsats. Man ser tegningen—mens naboen forklarer seg—og fakta er krystallklare. *Nakne* fakta. Så la hos heller konsentrere oss om det. Hva det er vi *faktisk* kan vite og ta det trinn for trinn. Og la trinne være slike designere lager når de *utvikler* forståelse, heller enn å tenke at det man forstår er *gitt* på forhånd. *At forståelse utvikler seg med tidens arbeid.*

Så la oss ta for oss noen trinn som det *først* er vanskelig å forstå, men som vi *står midt oppi* nå. I forholdsvis *rask* rekkefølge har vi blitt slått av pandemien, inneliv, friluftsliv, miljøendringer, strømpriser, passkøer, krig (i Ukraina), generell prisøkning, spørreskjemaer fra banker som spør om man er politisk aktiv, om man er norsk, fallet i artsmangfoldet, sviktende matforsyninger, vannkrisen.

Fordi de kommer som *perler på en snor*—eller en *datum-linje* som knytter ulike elementer sammen—ser man *etter* kan de ha *samme* utspring. Nærheten i tid er slik at vi leter etter *sammenhenger*, fordi *hendelsene* påvirker oss helt konkret. Vi leter etter en samlet løsning—en måte å leve med dem på—fordi vi *ikke* kan løse hver enkelt av dem. Vi tenker at sammenhengen er *kompleks*. Hva vi kan *gjøre*?

42 Både barn og voksne spør det samme spørsmålet: vi lever i Greta Thunbergs tid. Det er nemlig ikke slik at barna er *fremtiden* lengre². Virkelig ikke, sier hun. Når vi ser på de forskjellige tingene som skjer omtrent samtidig gjør vi som Greta Thunberg: vi ser tegningen. Krystallisering er her noe som kanskje kan bringe oss videre, tettere på spørsmålet: kan man *påvirke* krystallisering? Hvordan?

Gilbert Simondon utvikler et interessant poeng her: han viser nemlig til salter med *samme* kjemiske formel som kan krystallisere seg på *fler* enn én måte. Hvordan en saltlake *før* den krystalliserer er følsom for hvilke type krystaller den kommer i *kontakt* med. Tilfører man *én type krystall* skjer krystalliseringen slik, tilfører man en *annen krystall* krystalliserer saltlaken på en *annen måte*.

Krystallisering er sensitivt på hva som skjer *under* krystalliseringen: den er *miljøsensitiv*. Er det også slik *i faser som vi er i nå* der alt ser ut til å gå dit høna sparker? Finnes det måter å være *avansert* på som ikke bare tenker *kortsiktig* på velstand og overflod, men er *avansert* fordi det *duger* i forhold til serier av hendelser med *rare*—eller uforutsette—*forbindelser* og foregår *under* planleggernes radar?

For det er aldri slik at temaer som tas opp i *forelesninger* er uttømt. Vi er samlet i et auditorium med mange mennesker. Skulle man tatt med det jeg drøfter her *inn i studio*, vil man raskt merke at man må gjøre alt *på nytt*. Eller om man får det til i studio, at man må gjøre det *på nytt* i samfunnet—i større felt—enten man er på befaring, jobber med partnere/kunder eller holder på med *research*.

Det springende punktet er her forholdet til *informasjon*: at man motstår seg at informasjon er noe abstrakt/generelt, og holder seg til at informasjon er bundet opp i *relasjoner, folk, arbeid og verdier*. Originaliteten til Simondon er at han sier vi også kan forholde oss til *verden*—altså fysiske prosesser—på denne måten. Det finnes *fysisk informasjon* og vi *kommuniserer teknologisk* med den.

43 Når Aslak Sira Myre (Nasjonalbibliotekar) sier at vi har *bosatt* oss i Nordsjøen, så er det dette han mener: vi driver ikke oljevirkosomhet *abstrakt*, uten *egentlig* å bo der. Han har hatt endel kontroversielle synspunkter på dagens oljevirkosomhet. Men man kan forstå magien: det er *bare* når *man bor i det* at man kan forstå folk, teknologi, svære bygg og de enorme naturkreftene *samlet*.

Det er dette som kan være interessant med eksemplet fra Nordsjøen—i vår sammenheng som er design—er at det handler om *industri*, om å *bo* der man jobber, *nærheten* til et naturmiljø med store

² Dette er en påstand med modifikasjoner: det er mange programmer, aktiviteter og forskning på barn og unge. Men dette er på samme nivå med at det var mye av den gamle barneoppdragelsen—og dets forutsetninger—som hang igjen også etter 2. verdenskrig.

krefter, og avhengigheten til *assosiert* teknologi som gjør det *mulig* å bo og jobbe der. Med tiden vil dette gå over fra olje og gass, til vindkraft, bølgekraft og trolig også akvakultur. Slutt på trålingen.

44 Det som også er interessant her er *petroestetikk prosjektet* som tar for seg litteraturen om og fra Nordsjøvirksomheten. Altså muligheten vi har til å forestille oss Nordsjø virksomheten som noe *annet* enn penger på bok for det norske sosialdemokratiet. Og gir næring til forestillingsevnen av *livs* og *arbeidsforhold utenfor* det de fleste av oss kjenner til. Sissel Furuset siterer *Solaris korrigeret*:

«SOMTIMS ven aig svefndrauma kan
aig draumen ein simpl, silly draum
SO er den: AIG imago meg self
lefa innside ein astroide
vid hundre odder humans
reisen vekk fra System Sol
 ne meir moons
FOR all tiim
onli fara out.
 VUL det einsamme
i uss da fersvinna?»

Kvadet er skrevet av Øyvind Rimbereid og utgitt i 2004. Arbeidet ble innlemmet i den norske *kanon* av de 25 viktigste litterære verk i norsk litteraturhistorie i 2007. Og stykket ble satt opp på *Det norske teateret* som et scenisk fortellerdrama i 2015. Jeg var selv og så det, og hadde stort estetisk utbytte—og mye moro—av å ha sett det. Men jeg forstod ikke ordentlig rekkevidden på den tiden.

Altså for 7 år siden. Å forestille seg hvordan det er å leve og arbeide på plattformene. Hvordan *speile* dette i *science fiction*. Et nytt språk basert på blandingen av tysk, nederlandsk, skotsk, engelsk og norsk (Stavanger). Hvordan påvirker det som finnes i Nordsjøen *sinnene* til de som er der ute: hva de kan, hvordan de opplever og hva de er opptatt av. Parallell til *Solaris* av [Stanisław Lem](#).

Det kan være *mye nærmere* enn det vi først antar. Forestill dere en vestnorsk møbelprodusent som blir eksponert for presentasjonen av en *prototyp* fra våre skoler. Det er kanskje ikke så langt unna. Hva tror dere? Det viktigste her er hvordan man kan få med seg *folk* på slike reiser. Og mitt viktigste budskap her idag er å *fortelle* med dem: man må utvikle fortellinger om *design-reisen*.

45 Den er beslektet med—men allikevel ikke den samme—som det man kaller for *bruker-reisen* i system design. Den skal vi nemlig også være opptatt av. Ikke bare fordi vi følger det nå litt slitne slagordet om å *sette brukeren i sentrum*, men fordi det kan tenkes at det kan være et *dypere* slektskap og interessefelleskap mellom *design-reisen* og *bruker-reisen* enn det vi tror. Om vi tar *begge* på alvor.

Bruker reisen er *minst like lang* og *krokete* som design reisen. Men for å få frem poenget ordentlig tenkte jeg at det kan være en fordel med et så kort og kompakt *case* som mulig. Forestill deg at du er gravid og egentlig trenger hjelp umiddelbart. Situasjonen er kritisk. Alle vil liksom hjelpe. Men ikke på langt nær alle skjønner hva det er å være gravid: som det *ofte* er med kritiske livssituasjoner.

Å tilby en *taxi-sjåfør*—når det man trenger er en *jordmor*—er ikke irrelevant, men allikevel litt på siden. Får man mange slike på *rekke* kan man ende ganske *langt bort* fra situasjonen og behovet. Man kan lett havne ved en *kaffeautomat* og vente på en jordmor som fortsatt ikke kommer. Altså nabolagsmysterier basert på forvekslingsdrama som går på overtid og tilsynelatende uten ende.

46 Slik at et system som bygger på en *viss type* rasjonalitet vil med tiden bli et oppkomme av dypt irrasjonelle trekk. Når man ser på *etikken* i dette havner man lett opp i *situasjoner og livshistorier der det trengs hjelp*, men at de som ser det *også* anser at det er *alltid* noen andre, eller *noe annet*, som skal hjelpe. Jeg tenker at vi i designfeltet må forholde til dette: *hva det vil si å være til hjelp*.

Altså slikt man holder på med når de underliggende forholdene kanskje ikke er noe man vil eller kan ordentlig *vedkjenne* seg. Her er et overskudd av fakta, men turnert slik at de bringer oss systematisk på *villspor*. Slik at det er veldig mye som tyder på at vi har en jobb—i designfeltet—når det gjelder å etablere en basis for å håndtere *individualiserende* prosesser: alle er leie av å *ikke* bli tatt på alvor.

At administratorer først blir tatt av Freuds *kaffekjele logikk*—når den skal faktisk hjelpe—kan derfor ikke forbause oss. Alle trengende er i utgangspunktet litt suspekke. Slik at om systemet inviterer oss til å *foregripe* at det vil bli gitt hjelp, vil hjelpen oftere enn ikke også bli *utsatt*. Det blir en katt-og-mus situasjon der hjelpen *foregripes* og *utsettes*. Ofte på ubestemt tid og med *usikkert* utfall.

At *bruker-reisen* til den gravide—selv det lille utsnittet—og *design-reisen* likner på hverandre stiller oss foran en problemstilling, som har med hvordan man tar tak i hendelser som *kjedes sammen* av ulike *aktører*. Om man kan gjøre noe med dem, eller de stiller oss maktesløse. Og, om vi først er maktesløse: er det mulig å *snu* på forholdet slik at det spiller en rolle hva vi foretar oss eller ikke?

47 Hendelser uten annen forbindelse *enn* at de skjer samtidig—eller så tett opp til hverandre at de blir en del av situasjonen—inngår i det *mange* vil forstå som en *udokumentert sammenheng*. Det man kan innvende mot en slik holdning, er at det *ikke* er til å nekte for at *de er kommet på rekke og rad*. Dette er *dokumentert*. Og svært mange vil *samtidig* oppfatte at dette er dokumentert. Der er vi nå...

Derfor er det heller ikke mange som kimser av det, fordi det er vanskelig å komme rundt. Men man vet heller ikke hvordan man kan ta tak idet. Ser man på *aktører, kontaktpunkter, transaksjoner, anledninger* og *resultater* vil man kunne dokumentere det noe mer³. Man kan også følge med på kort og lang sikt. Men underliggende er allikevel problemet *hvordan* vi ser på data og informasjon.

Det vanligste er å anse data som *gitt*: det er noe man *har* eller *ikke*. Men om man ser på ting man *tegner* og *noterer* seg så er det *data* i en annen betydning, enn når man loggfører med tanke på at *data* skal lagres og hentes; slik at man kan se på det *siden*, når det er gått en stund, eller *andre* skal se på det i ettertid. Data er også noe *annet* igjen når det er/behandles *veldig mye* av det. *Big data*.

Så *opptaket, tidshorizonten* og *behandlingen* bestemmer her *hva data er*. Men man kan også *forstå data på en helt annen måte*. Som jeg har forsøkt i analysen av maleriet til Wilhelm Bendz. Her forstår jeg data som samlingen av *mindre inngrep*—i form av enkel tegning—der data er noe som oppstår ved *undersøkelsen*: her, av et maleri. Formålet er å *av lure* materialet informasjon.

Altså: *data består i varierte tegnegrep på skjerm som sikter på å av lure materialet informasjon*. Det er ikke det samme som tolkning, fordi *det handler om å se*. Altså, å bruke grepene til å undersøke maleriet *trinn for trinn*. Dette er veldig viktig—kanskje avgjørende—fordi det betyr at informasjonen vi sitter igjen med *aldri* er løstrevet fra *arbeidet med å se og omgås/håndtere* materialet vi ser på.

48 Her utkrystalliserer det seg mao. en *annen* forståelse av informasjon enn Claude Shannon's ide: hans originale bidrag er nemlig at informasjon er det som hindrer *overført* signalkvalitet i IKT

³ Fra engelsk: ACTOR—Actor, Contact-points, Transactions, Opportunities, Results (short/long term)

(informasjons og kommunikasjons teknologi—telefoner, skjermer, mobiler). Altså kommunikasjon mellom mennesker som er sluttmottakere *utenfor* teknologien. Teknologien tar seg av *forbindelsen*.

49 Mens det vi har vært opptatt av *her* er hva som kommuniserer *i* mediet—maleriet—før vi snakker om hva som kommuniserer *ut* av det. Vi er opptatt av hva som *krystalliserer* seg i undersøkelsen, til det gir oss hva jeg har kalt et *speil*: et speil på tvers av historisk tid som gjør at man kan følge med på tidsendringer. Dette betyr selvsagt ikke at *her er sannheten*, men at vi holder oss til *estetikk*.

Altså hva vi kan *vite* fra å sanse til å *oppfatte*, og fra dette til en grov *kartlegging* av samtiden. Noe som henvender seg til vår *situasjon*: for vi er—med god grunn—*desorienterte* for tiden. Vi er i villrede over hva vi skal gjøre. Til og med planleggerne er det. Derfor tenker jeg at dersom *design* faget kan bidra med en *ny praksis*, basert på en *undersøkende estetikk*, så kan det bidra/hjelpe til.

Så innsatsene er såpass store at det kan være verd å gjøre en siste kraftanstrengelse, her idag, og trekke en forbindelse mellom *krystallisering*, *speil* og *kartlegging*—med særlig vekt på *speil*. Et vanlig speil fungerer *ikke* slik forholdet mellom høyre og venstre blir snudd: det er min venstre hånd som er til *venstre* i speilet, og *høyre* hånd til høyre. Det enkleste er at å sammenlikne speil med *trykkeflate*.

Dersom vi *fikserer* speilingen og har *fargepigmenter* til rådighet, vil avtrykket fra speilet gi et portrett av meg. Speiling er altså ikke en etterlikning: min *speiling* og *fotoportretter* av meg er ofte urovekkende *ulike*. Men det er fordi jeg har først *akseptert* at det som speiles er et bilde av *meg*, enn si at jeg har akseptert det som et bilde *overhodet*. Det dreier seg snarere om en slags *billed-symbol*.

50 Dette ser man tydelig i maleriet til Diego Velásquez—hoffpikene/*Las meninas* (1656)—som for meg synes ganske opplagt å være en del av den samme kunsthistorien som Wilhelm Bendz kunstnerskap pga. problematiseringen av maleriet som bilde. Alle elementer i bildet er å anse som *portrett*, *bortsett* fra skikkelsen i dypet av maleriet, som er en *speiling av maleren selv*: Diego Velásquez.

51 Det er drømmer her som vi har tatt med oss helt inn i moderne tid: fotografi, *camera obscura*, og perspektiv maskiner. For å speile bildet behøver man strengt tatt ikke en sølvdampet glassflate overhodet: funksjonen til speilet i bildet er å bringe bildets *ulike* elementer sammen *på en måte som ikke inviterer til en naiv forståelse av et maleri*: altså, noe som *ikke* mimer et tema og *erstatte* det.

52 Speilet, slik her er *reflektert i maleri*, er altså noe som likner på et *datum*—noe som *strukturerer* og *problematiserer* bildet—med en annen rekkevidde enn linjer og skyggelegging, mht. rekken av forbindelser mellom ulykkene som, i vår tid, har rammet oss på *rekke og rad*. Om vi oppfatter en forbindelse mellom dem betyr det at de *speiler* hverandre på måter som kan trenge å *undersøke*.

Her er det nettopp *ikke* så enkelt som å si at *data-enhetene* vi bruker og *internett* fungerer sammen som en *global* speilsal. Av den enkle grunnen at de hendelsene vi snakker om *ikke* bare etterlater seg *spor* på internett, men også—og kanskje først og fremst—i virkeligheten *rundt* oss. Her er i utgangspunktet signalene *svakere* fordi de i utgangspunktet *ikke* er formidlet, og ligger skjult.

Ikke *alltid* fordi *noen* har skjult dem, men fordi vi verken har *sett* dem eller *sett på* dem: vi har ikke jobbet med dem. Det betyr imidlertid *ikke* at her *ikke* kommuniseres: at det *ikke* produseres informasjon, eller at forholdene vi er uoppmerksomme på *ikke* utvikler individualitet. Slik at det beste vi kan gjøre p.t. er kan være å dyrke/fremskynde en *undersøkende holdning* til verden *utover* internett.

Internett er opplagt en *del* av dette. Men det i noen aspekter *så støyende at det overdøver alt annet*. Mens det i *andre aspekter er kontrollert på såpass lavmælte måter* at vi har små sjanser til å oppfatte

det: med mindre vi inntar en *undersøkende* holdning. Det er på dette unnselige nivået at det pågår krystalliseringer: ved å undersøke kan vi *synliggjøre* speilinger samt utvikle *alternative* veier og utfall.

For at dette skal gi mening må vi ha en oppfatning om at speilinger *gjør* ting: at forbindelsen som skapes *mellom* hendelser skaper *nye* hendelser. Sempelthen fordi medier *både* speiler **1) hendelser** i verden, og **2) vår bruk** av mediene. Slik at de er *ikke* bare en del av kartet, de skaper også *nye* terreng. Ser man på data som *inngrep* er muligheten opplagt. Med data som noe *gitt* overser vi den.

Men forskjellen går også *lengre* enn dette. Fordi når speiling foregår *innenfor* sansenes radius skaper den en *forbindelse*. Når den foregår *utenfor* sansenes radius skaper den et *brudd*. Slik at det er fullt mulig å leve seg inn i *nyhetsbildet globalt* og samtidig leve et liv *uten* opplagt forbindelse med det som skjer. Vi er *av-/påkoblet*. Dette er *ikke* en moralsk pekefinger: det er *ikke mulig* å unngå.

Og snarere enn å være en kilde til økende fortvilelse kan denne kombinasjonen *mellom* forbindelse og oppstyking av hendelser i verden rundt oss, *lettere* knyttes til veldig opplagte sider ved samme situasjon som har med våre *sosiale liv* å gjøre. Her tenker jeg på hva det vil si å møte utfordringen med å utvikle noen *delt* forutsetninger i klassene som dere går i, uten å overse *forskjellene*.

kontakt-
sonen:

53

“I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. Eventually I will use the term to reconsider the models of community that many of us rely on in teaching and theorizing and that are under challenge today.” (1991)

Slik at om *klasseromssituasjoner* og hva som skjer i *verden* speiler hverandre, kan vel ingen idag bli forbauset over dette⁴. Slik at det å forstå sammenhenger i klassen og det å forstå sammenhenger i verden er idag to sider av samme sak. Dette er historisk ganske nytt. Mary Louise Pratt begynte å jobbe systematisk med temaet fra begynnelsen av 90-tallet og utover. Det er det *kontemporære*.

Hvis vi ikke lengre lever i den moderne—mer eller mindre illusoriske—*komfortsonen*, og at vi lever i *kontaktsonen*, slik Mary Louise Pratt har anslått, kan vi spørre oss: hva er design *i* og *for* kontaktsonen? Jeg opplever det som et viktig spørsmål: både mht. hva vi kan prøve å være til hjelp med, men også i forlengelse av en *undersøkende estetikk* som en ballast designere kan bli *øvd* i.

54

Det betyr nemlig *ikke* at vi skal legge fortiden bak oss, men snarere at vi skal se *ordentlig* etter. Det gjelder også holdningen til eget arbeid: ta et skritt tilbake, spør **1) hva** har vi her? **2) hvor** er det på vei? **3) hva** er allerede oppnådd? Og jobbe videre. Så spørre om hvordan *design-reisen* kan speiles i *bruker-reisen*: fordi det finnes mange *speilinger* mellom å *lage* noe og *bruke* det. Med gode verktøy.

Her er det to verktøy som kan være av betydning: **a) jevnlig** undersøkelser som *listet* i foregående avsnitt; **b) samling** av materiale som *loggfører* design-reisen og gjør den tilgjengelig for narrativer iht. situasjon og behov [i aspekter som overlapper og utløser *bruker-reisen*, for eksempel]. Altså et verktøy som tillater å utvikle prosjekter med *andre* i en omskiftelig verden og m/nye partnere.

55

De nye partnerskapene jeg har i tankene her er: **i)** partnerskapene med *nye* klienter; **ii)** *frivillige organisasjon* som jobber med problemstillinger som ligger *ved siden av* våre; **iii)** bruken av *kunstneriske forskningsmetoder* i design utvikling; **iv)** forankringen av forbindelsen til den kulturelle offentligheten i *miljøhumaniora* [noe som er forholdsvis enkelt når man *loggfører design reisen*].

⁴ På masterstudiet er 13 studenter av 26 fra 13 forskjellige land, fra hele verden. 13 er norske.

*

—Referanser—

- Anonym. (i.d.). *Laurraine Daston* [fotoportrett]. Max-Planck-Gesellschaft.
- Anonym. (i.d.). *Mary Louise Pratt* [fotoportrett]. Guest speakers address problems of nationalism in US politics. The blue banner.
- Anonym. (1567). *Philippus Aureolus Paracelsus* (ca. 1493-1541) [portrett tresnitt]. *Astronomica et astrologia opuscula*. Köln. Foto. NTB.
- Anonym. (i.d.). *Sissel Furuseth* [fotoportrett]. UiOs nettsider.
- Bencard, Mogens. (2000). *Krydsfelt: ånd og natur i guldalderen*. Gyldendal.
- Benz, Wilhelm Ferdinand. (1836). *Familien Waagepetersen* [portrett maleri]. København. Statens museum for kunst.
- Boettcher, Rudolf H. (2019). *Aslak Sira Myhre* [fotoportrett]. Wikipedia.
- Campanella, Michael. (2019). *Greta Thunberg* [fotoportrett]. VG
- Daston, Laurraine. (2017). *Science in the archives—Pasts, presents, futures*. University of Chicago press.
- Eisen, Amy Cislo. (2010). *Paracelsus's theory of embodiment: conception and gestation in early modern Europe*. Pickering & Chatto.
- Freud, Sigmund. (1992). *Drømmetydning*. Cappelen.
- Fuller, Matthew; Weizman, Eyal. (2021). *Investigative aesthetics—conflicts and commons in the politics of truth*. Verso.
- Furuseth, Sissel. (2022). Nordsjøen etter oljen—et litterært perspektiv [foredrag, 17.02]. *Kritisk petroestetikk* [prosjekt]. Universitetet i Oslo.
- Forrest, Neil. (2013). *porØs*. Artistic Research [ceramics]. Oslo National Academy of the Arts (KHiO).
- Ingold, Tim. (2007). *Lines: a brief history*. Routledge.
- Ingold, Tim. (2013). *Making—Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Hebdige, Dick. (1979). *Subculture—The meaning of style*. New accents.
- Koselleck, Reinhardt. (2004). *Futures past—On the semantics of historical time*. Columbia university press.
- Jor, Finn. (1977). *Fremtiden er ikke hva den var. Europas fremtidsdrømmerover 2500 år*. Gyldendal norsk forlat.
- Latour, Bruno. (2018). *Down to earth—politics in the new climatic regime*. Polity.
- Lem, Stanisław. (2016). *Solaris*. Faber & Faber.
- Mehren, Stein. (1972). *De utydelige*. Aschehoug.
- Mikkelsen, Oddmund. (2019). *Hva er det du sier?* [satire tegning]. Hedmark Arbeiderblad.
- Myhre, Aslak Sira. (2022). Invitert replikk til foredrag av Sissel Furuseth [17.02]. Universitetet i Oslo.
- Pich, Elizabeth; Kunz, Jonathan. (n.d.). *Meet the midwife* [comics]. War and peas.
- Pratt, Mary Louise. (1991). Arts of the contact-zone. Bartholomae, David & Petroksky, Anthony [eds.]. *Ways of reading—an anthology for writers*. Bedford/St. Martin's.
- Rimbereid, Øyvind. (2004). *Solaris korrigeret*. Gyldendal.
- Shannon, Claude. (1948). A mathematical theory of communication. *The Bell system technical journal*. Vol. 27, pp. 379–423, 623–656, July, October
- Simondon, Gilbert. (2020). *Individuation in light of notions of form and information*. The MIT-press.
- Stendhal. (1826). *De l'amour*. Garnier frères. Libraires, éditeurs.
- Thunberg, Greta. (2021). *No one is too small to make a difference*. Penguin.
- Vasari, Giorgio. (2011). *Vasari on technique*. Dover publications.
- Velásquez, Diego. (1656). *Las meninas* [maleri]. Madrid. Museo del Prado.
- Vasari, Giorgio. (1574). *Selvportrett* [sort-hvit foto av maleri]. Galleria degli uffizi, Firenze.