

FATABUREN 1968



fataburen

Nordiska museets och Skansens årsbok 1968



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK

1968

Redaktion: Gösta Berg · Sam Owen Jansson · Skans Torsten Nilsson ·
Christian Axel-Nilsson

Redigerad av Ernst-Folke Lindberg

Layout: Torsten Stääf

Tryck: Tryckeribolaget Ivar Hæggström AB 1968

Pärmens färgbild: »Tidsreportage. La béguine.» Detalj från oljemålning av Otte Sköld, 1931. Moderna Museet.

Stilepok utan morgondag

Om jag idag gåve en konsthistoriestuderande i uppdrag att skriva en trebetygsuppsats om 1920-talet, så skulle denne student — som alltså inte själv upplevt tiden ifråga — sannolikt disponera sitt ämne på ettdera av två sätt: Kronologiskt efter arbetenas tillkomstår eller efter de ledande arkitekterna och konstnärerna. I bägge fallen skulle uppsatsernas föremål vara de manifesta yttringarna, de utförda arbetena. Bägge dispositionerna skulle vara fullt legitima. De skulle ge sanna bilder av perioden, en av de kortaste visserligen i vår konsthistoria, men så mycket tydligare avgränsad: bakåt till tioalets andra hälft, framåt till 1930.

Situationen blir en annan för en äldre person, vilken redan vid tioalets mitt formulerat ett kulturprogram, med vilket tjugotalet innebar en brytning. I denna situation finner sig författaren till denna uppsats. Tjugotalet betydde för honom på några undantagsfall när en stilföreteelse som inte kunde alstra en fortsättning. Hans arbete bestod *dels* i en strävan att ge konstindustrin bättre livsvillkor, sådan dess stil nu kunde bli, *dels* i att på ett av samhällsutvecklingen betingat sätt återställa och förnya det livsdugliga i de idéer som tjugotalet kvävt.

Därmed är inte sagt, att tjugotalet

inte skulle vara minnesvärt. För att hålla sig till konsthantverket blev det de graverade Orreforsvasernas, Argentakeramikens och Malmstensintarsiernas årtionde. Inom arkitekturen kom kanske dess anda renast fram i Stockholms konserthus och Göteborgs konstmuseum. Men vad man ville kalla »tjugotaligheten» blev en kortlivad konsthistorisk företeelse. Detta berodde på att dess programmering inte räckte till för ett långt liv. Den skulle ersätta två nästan sekel-långa strömningar: 1800-talsfasen av akademismen och dess rival och motpol, nationalromantiken. Men den blev en formalistisk rörelse, strävande till klassicerande form, utan klassisk anda, medan de två tidigare strömningarna varit bräddfyllda av innehåll. Akademismen var buren av nationalism och storbörgerlighet, med Germania, The British Lion och Göta något mindre lejon som symboler för *staten* och fursteslottet som förebild för den tongivande storbörgerliga bostaden, »die hochherrschaftliche Wohnung». Nationalromantiken, eller som den hellre borde kallas nationalrealismen, var uppkommen ur känslan för *bygdens*, det jordnäras och de nedärvda traditionernas värden, kärleken till det enkla livet, hatet mot det bombastiska i akademismen, mot de överstrukturer som fått täcka



Erik Wettergren och
Gregor Paulsson.

ett genom samhällsutvecklingen allt ihålligare innehåll.

Sedd ur ett vidare perspektiv än det svenska följde tjugotalsklassicismen på en i princip innehållsburen stil, nämligen art nouveau, med en av sina utgångspunkter i den nya byggnadsstatiken. Den blev efemär emedan den blev formalistisk. Den blev vulgariserad genom att den statiken symboliserande ornamentiken — som på sina håll gav stilen dess namn: »stilo floreale», skønvirke» — blev ett självändamål. I Sverige dog den bråddöden, kan man säga, den dag då Ragnar Östberg kallade vår ledande art nouveau-arkitekt Ferdinand Bobergs förslag till Nobelbyggnad krokanarkitektur.

Intressanta belägg på tjugotalets karaktär av ett bindestreck — och beläggen är sådana att ordet inte får någon pejorativ betydelse — är två av dess märkligaste monumentalbyggnader, Stockholms stadshus och dess stadsbibliotek. Stadshuset koncipierades som ett monument över det svenska i nationalrealismens mening, det karga, förtessinska Sverige. Under byggnadstidens gång inkom det ena klassicerande draget efter det andra; resenären i Verona och Venedig påminns gång på gång om saken. Gunnar Asplund å sin sida ritade ungefär samtidigt som stadshuset blev färdigt Stockholms stadsbibliotek i en så renodlad klassisk stil att inte ens hans danska vänner och generationskamrater — som dock hade den hansenska och bindesbøllska guldåldern att hämta inspiration från — kunde åstadkomma något av större nyantik täthet. Men när byggnaden vid decenniets slut stod färdig, hade den kupoltäckta mittrötundan fått en rationalistisk, men därför inte mindre monumental form av en hög cylinder, klädd med bokhyllor. Böckerna själva blev byggnadens symbolbärare, inte kupolens himlakupa. Den nya sakens ligheten tog sig ett första uttryck hos den man som med Stockholmsutställningen skulle göra revolution i svensk arkitektur.

Detta om skeendet på stilplanet. Nu till innehållet.

Med Ellen Keys år 1906 utgivna bok »Folkbildningsarbetet särskilt med hänsyn till skönhetsinnets odling», med Ragnar Östbergs Verdandiskrift »Ett hem», med Westmans och Wahlmans möbelutställningar och konsultationsverksamhet i Folkets

Hus i Stockholm samt med Axel Nils-
sons uppmätningar runt om i byg-
derna för Nordiska museets räkning
fick vid seklets början begreppet so-
cialestetik praktisk tillämpning i vårt
land. Värden återupptäcktes, som va-
rit glömda. Hemslöjden togs om hand
och gjordes till en kulturrörelse. Sam-
tidigt var denna socialestetiska syn-
punkt på miljön och dess ting ält-
för *exklusivt* förbunden med denna
nationella bygderenässans.

Industrins produktion och urbani-
seringsprocessen försiggick helt obe-
roende av den. Det var som om man
inte visste om dem. För en allmän
miljöförbättring var det nödvändigt,
att denna exklusivitet upphävdes, att
bygd, hemslöjd och hantverk inte stod
som fiender eller motsatser till stad
och industri. På Baltiska utställning-
en 1914 hade konstindustrin — inte
det fåtaliga konsthantverket — sjun-
kit till ett lågvattenmärke. Detta blev
anledning till att Svenska slöjdför-
eningen under dess nye sekreterare,
Erik Wettergrens, ledning vidgade
sitt verksamhetsfält och gjorde sig till
socialestetikens ledande målsman i
landet. Dess första manifestation blev
vad som kom att kallas »Hemutställ-
ningen» på Liljevalchs konsthall 1917
av dels bostäder enligt ritningar av
unga arkitekter, som nästan samtliga
senare skulle få en elitställning, dels
bruksföremål, vilkas flertal var re-
sultatet av det samarbete mellan in-
dustriföretag och konstnärer som
åstadkommits genom Slöjdföreningens
efter tyskt mönster etablerade för-
medlingsbyrå under Elsa Gullbergs
ledning. Två år senare gjordes en an-
sats till bredare frontbildning genom
»Svenska slöjdföreningens första pro-

pagandapublikation», min till Svenska
Mässan 1919 utgivna skrift »Vack-
rare vardagsvara». Därmed hade man
fått ett slagord, som snabbt spriddes
och man stod vid ingången till 1920-
talet ganska starkt rustad. Slöjdför-
eningen hade ökat sin effektivitet med
en heltidsanställd direktör, vars so-
cialestetiska engagemang var rotfast.
Men en teoretiker gör ju inte tingen
ute i fältet och konstnärerna trädde
inte i industrins tjänst i så stor ut-
sträckning som man hade tänkt sig.
Och framför allt: de ansåg sig inte
i första hand ha en funktion i sam-
hällets tjänst, utan i skönhetens. Be-
greppet industriell formgivare fanns
ännu inte. Men ett annat begrepp
uppstod, sedan vi just under tjugotalet
nått internationell ryktbarhet på om-
rådet. Det präglades, så vitt jag minns,
i Förenta Staterna och hette »Swedish
Grace». Grace betyder i detta sam-
manhang en formegenskap och är in-
nehållsfritt. Det betyder sättet, på
vilket något göres, inte sinnelaget.
Betecknande är en liten episod, som
jag upplevde vid ett sammanträde
med arbetsutskottet för konstindustri-
avdelningen vid Göteborgsutställning-
en 1923. Till behandling var uppe
planläggningen av den serie rumsin-
teriörer som denna avdelning skulle
innehålla. Därvid diskuterades saken
endast i formala termer. På min frå-
ga om man inte borde göra upp ett
socialt program för gestaltningen av
dessa bostadsrum, och därmed följa
upp Hemutställningen, svarades med
följande ord: »Vi vill inte ha något
socialt skit på denna utställning.» Och
därmed var saken avgjord. Estetiskt
sett blev hela avdelningen utomor-
dentlig, dess arkitektur ett juvelskrin.

Men det är inte allom förunnat att skaffa sig juveler.

När vår konstindustri definitivt slog igenom utomlands, vid världsutställningen i Paris 1925, så var det givetvis till stor del »stadshusepokens Sverige» som visades. Men det var inte de sakerna som i första hand gjorde succén. Det var den vackrare vardagsvarans glas och porslin, som redan från första dagen fick publikens uppmärksamhet riktad på sig. Det skedde därför att det var något som inte fanns någon annanstans, ting för den stora publikens dagliga liv. Sedan drog detta socialetetiska det exklusivestetiska med sig, och grands prix och medaljer regnade stritt över det hela. Därom kan jag ge besked, ty jag var med, när det hände.

Detta om tjugotalets två största utställningar. Utom dem hände genom Slöjdföreningens verksamhet några ytterst viktiga saker. Redan tidigt hade förmedlingsbyrån genom kontakt med doktor Johan Waldenström, överläkare vid Lasarettet i Falun, tagit sig an uppgiften att inreda sjukhus med kvalitetsföremål, så att en ökad trivsel kunde åstadkommas. Uppdraget utfördes till belåtenhet och följdes av andra liknande. Därmed hade den estetiska faktorn fått ett insteg då det gällde att inreda av det allmänna styrda miljöer, där pris och slentrian tidigare fått styra.

Exemplet fick efterföljd. En annan händelse var det samarbete som åstadkoms med Kooperativa Förbundet. Det började i liten skala med att vi administrerade en tävling om en butiksskylt, det fortsatte med att K.F. på vårt förslag beslöt inrätta ett eget arkitektkontor för att höja kvaliteten

på sina butiksinredningar, senare också sina kontors- och fabriksbyggnader. Jag minns Elsa Gullbergs och mina överläggningar om vilken arkitekt vi skulle föreslå som chef för detta kontor. Vi tvekade länge mellan två. Vi föreslog Eskil Sundahl. Jag är inte säker på att resultatet av detta för hela landets butiksarkitektur viktiga företag blivit lika framgångsrikt, om vi valt den andre — också han senare en av vårt lands verkligt stora arkitekter.

På två områden innebar händelseflödet under tjugotalet en klart positiv insats: hantverkets och hemslöjdens, som produktionsformer betraktade. Aktningen för materialet blev en med stilgivningen jämvärdig princip för kvalitetshantverket. Inom hemslöjden hade räddningsarbetets skede avslutats i stort sett. Som en följd därav hade framhävandet av landskap och bygd börjat mista sin dominans och vägar börjat sökas för en produktion av sådana varor som marknadsmässigt kunde konkurrera med industriprodukterna. Detta betydde en förskjutning av intresset mot en produktion av stapelvaror inom de hemslöjdsföreningar, där betingelser för en sådan produktion förelåg: linnevävnader i Ångermanland, ylletyg i Dalarna, träslöjd i Kalmar län för att ta några exempel. Det var den goda kvaliteten lika mycket som det nedärvda mönstret man värnade om. Det första resultatet av denna rationalisering förelåg på Stockholmsutställningen 1930 och var helt förenligt med dess program. Det var — under mycket hårt motstånd — framdrivet av en progressiv grupp inom hemslöjdsrörelsens ledning. Förtjäns-

ten tillkom, så vitt jag kan bedöma, i första hand Gerda Boëthius.

En faktor som i och för sig var ett betydelsefullt värde, men som kom att verka uttunnande på tjugotalets formgivning, var den nya given inom monumentvården, tillkommen genom konsthistorikers insatser. Vid konstakademien inrättades en professur i svensk arkitekturhistoria och byggnadsstyrelsen fick en särskild byrå för byggnadsminnesvården. Området fick därigenom dubbel bevakning, både av riksantikvarie och byggnadsråd. Två riksantikvarier var utbildade både som konsthistoriker och arkitekter. Men det var som om arkitekterna i gemen hade förlorat förmågan att låta detta vara detta. Mitt i alla sina formlån hade 1800-talsarkitekturen varit skapande, vad dess ledande män beträffade. Tjugotalismens strävan att komma den konsthistoriska sanningen så nära som möjligt, Tessinarnas, Hårlemans, Adelcrantz sanningar, hämmade skaparkraften och förde i allt för stor utsträckning till pastischer. Härför kan man inte döma monumentvårdarna. De skötte sitt värv bättre än sina företrädare, därför att de hade djupare historisk kunskap. Skandalen med Gripsholmsrestaureringen skulle aldrig kunnat äga rum på tjugotalet. Men arkitek-

terna i gemen glömde den urgamla sanningen att man inte kan stiga ner två gånger i samma flod.

Endast vid ett tillfälle i nyare tidens konsthistoria har det lyckats återuppliva en konststil utan att göra det nya till pastisch. Jag syftar därvid inte på den italienska renässansen. Mellan ett renässanspalats och en caesarisk bostad på Palatinen finns inget gemensamt utöver det dekorativa. Utan jag tänker på nyantiken, enkannerligen dess andra skede, som började med Ledoux' arkitektur. Detta blev möjligt genom att den *anda*, som förde fram till franska revolutionen — och den amerikanska — sög sin näring ur det sinnelag som skapade det republikanska Rom. På vis-sa håll höll sig denna anda levande några decennier in på 1800-talet. Danmark under en politiskt och ekonomiskt ytterst vanskelig tid är ett av de bästa exemplen. Men då danska arkitekter på 1920-talet sökte sig tillbaka till Danmarks guldålder, blev resultaten i de flesta fall livlösa trots den större närheten till det antika och man får när man står inför dem Ehrensvärds kända fråga till kolonnerna i Potsdam i minnet: »Ögat tror sig finna flera kolonner här än i Rom; men ögat frågar överallt: 'Kolonner vad gör ni?'»

SUMMARY

Style Epoch without a Future

For the author the period stands as an epoch without continuation. His own work during this period consisted partly in trying to obtain better conditions for industrial art and partly to restore and renew in the context of social development what was vital of the ideas which were smothered during the twenties. This does not mean the period was without values to be remembered. In Swedish perspective the style of the twenties was meant to replace two currents alive almost a whole century: the 19th century academic style appealing mainly to the emerging middle class and its reverse, the national regionalism, appealing mostly to intellectuals, with plain living as an ideal. In continental perspective the classicistic style of the twenties comes after the style of art nouveau which was very shortlived in Sweden.

An interesting demonstration of the classicism of the twenties as an interlude is given by two well known monumental buildings in Stockholm: the city hall by Ragnar Östberg and the city library by Gunnar Asplund. The city hall was planned in the style of national romanticism, but during its period of construction more and more classicistic elements were added. The city library was planned in a pure classicistic style but resulted finally in a building dominated by its function—and consequently its architect started the functional revolution of Swedish architecture by his 1930 Stockholm exhibition.

Early in the century Ellen Key, Ragnar Östberg, Carl Westman, Ivar Wahl-

man and Axel Nilsson introduced social aestheticism into Sweden. However, this cultural movement was connected too exclusively with handicraft and national homestead sentiment. Industrial production and urbanisation, the most important social developments of the period, were not affected by it. After the 1917 exhibition at Liljevalchs the Swedish handicraft movement finally widened its scope of interest and established contact between artists and industrial enterprises. In 1919 a programme paper by the author, "Better Everyday Ware", was published by the Swedish Sloyd Association. The title became a slogan, but not without opposition from more conservative circles concerned only with aesthetic questions. The 1923 exhibition in Gothenburg was still dominated by the conservative taste. At the 1925 world exhibition in Paris, however, the new industrial art from Sweden had its great international breakthrough and in consequence gained a stronger position even in Sweden. At the 1930 exhibition in Stockholm the results of a rationalized cooperation between handicrafts movements and industry was documented.

During the twenties, finally, maintenance and restorations of historical buildings began to be done with far greater consideration for their own time period than earlier. Unfortunately this laudable effort helped also to support the more superficial classicistic ideals. The twenties give proof that it is practically impossible to revitalize a historical style without it becoming a pastiche.