

**Vackrare vardagsvara
– design för alla?**

**Gregor Paulsson
och
Svenska Slöjdföreningen 1915–1925**

Gunnela Ivanov, *Vackrare vardagsvara – design för alla? Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen 1915–1925* [*Better things for everyday life – Design for everybody? Gregor Paulsson and the Swedish Society of Arts and Crafts 1915–1925*]

Swedish text with a summary in English
Dept. of Historical Studies, Umeå University, Sweden
Umeå, 2004, Monograph, 336 pages

ISSN 1651-0046

ISBN 91-7305-648-0

Abstract

This thesis is structured in six chapters. Chapter I contains an introduction and includes purpose, theory, method, and concepts. The main purpose, as depicted by the title, is to examine the roots of Swedish ideology concerning what today is generally named design, as embodied in the concept of more beautiful or better things for everyday life (in Swedish: "vackrare vardagsvara").

Chapter II contains a background and includes philosophical ideas and aesthetic movements in Europe which have influenced the Swedish Society of Arts and Crafts (in Swedish "Svenska Slöjdföreningen", abbreviated SSF) which was later renamed the Swedish Society of Crafts and Design (in Swedish: "Föreningen Svensk Form"). It considers these activities: the Arts and Crafts movement in England, the Swedish national romantic movement, Deutscher Werkbund in Germany, and Swedish moulders of public opinion and new ideas, like Ellen Key, Carl Larsson and Gregor Paulsson.

Chapter III is an ideological biography of Gregor Paulsson. The chapter deals with biographical data and ideological development, and the social aesthetic texts which were important in his activity in the National Museum and as director of The Swedish Society of Arts and Crafts. Gregor Paulsson is considered mainly in his role as social aesthetic propagandist and museologist.

Chapter IV concerns the early history and activities of the Swedish Society of Arts and Crafts seen as an introduction to the Baltic Exhibition 1914, and the subsequent schism which eventually led to its reorganization and a new ideological orientation. Its activities were directed towards increased cooperation between artists and industry, and a special department was established as an employment office for companies and designers under the management of the textile artist Elsa Gullberg. This chapter also includes a brief portrait of key persons in the Society.

Chapter V is a study in several sections of the articles for everyday use seen in industrial practice, with Gustavsberg's china factory and Orrefors' glassworks as two separate historical studies. The 1917 Home Exhibition is surveyed as an example of the educational ambitions in the development of people's taste. The focus of the chapter, however, is the international industrial art exhibition in Paris 1925, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, and the debate about it in the Swedish and French press.

Chapter VI consists of a concluding discussion with a final epilogue. It contains suggested questions for future research including relations between design and ethics.

Keywords: arts and crafts, art and technology, industrial art, arts décoratifs, industrial design, history of design, household wares, architecture and engineering, housing problem, home furniture, romanticism, Deutscher Werkbund, Slöjdföreningen, Svensk Form, Swedish grace, IKEA, social aesthetics, Sozial Ästhetik, functionalism, reformation of museums, exhibitions, fairs, department stores, artefact use, taste, adult education.

**Vackrare vardagsvara
– design för alla?**

Gregor Paulsson
och
Svenska Slöjdföreningen 1915–1925

*

Gunnela Ivanov

Institutionen för historiska studier
Umeå universitet
S-901 87 Umeå
Tel 090-786 55 79
Fax 090-786 76 67

© Gunnela Ivanov, 2004
Tryck: Print & Media, Umeå universitet
Omslag och sättning: Anders Kjellberg
Omslagsbild: Detalj från ”Parispokalen” av Simon Gate, Orrefors. Gåva till Paris stad från Stockholms stad 1922. Fotot i Erik Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède* (1925). Malmö Museer.
ISSN 1651-0046
ISBN 91-7305-648-0

Förord	II
KAPITEL I	13
<hr/>	
Inledning	13
Syfte och frågeställningar	16
Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen	18
Avhandlingens disposition och upplägg	21
Teoretiska ansatser	22
Smakbildning	22
Homo Aestheticus	22
Tradition och modernitet	24
Nationellt och internationellt	25
Metodologiska utgångspunkter	27
Forskningsläget	29
Begrepp och ordförklaringar	35
Källäge	38
<hr/>	
KAPITEL II	40
<hr/>	
En estetisk bakgrund	40
Några estetiska idéer	44
Upplysningen och estetiken	46
Immanuel Kant och det estetiska omdömet	48
Londonutställningen 1851 och vardagsvaran	51
Konstindustrimuseerna som smaskolor	55
Smakreformatörernas kritik	57
Arts and Craftsrörelsens betydelse	60
Exemplet Ellen Key – en skönhets pedagog	64
Deutscher Werkbund och SSF	69
<hr/>	
KAPITEL III	73
<hr/>	
Gregor Paulsson – en idébiografi	73
Barndom och ungdom	76
Idémiljöer i Lund och Berlin	79
Kontakt med Deutscher Werkbund	86
Det tyska avantgardets idégoods	90
Amanuens på Nationalmuseum	93
Debut i Svenska Slöjdföreningen	95
Socialestetisk programförklaring	98
Den nya arkitekturen – ett kulturprogram?	100
Nationalmuseum som social mötesplats	103
Vackrare vardagsvara	106
VD för Svenska Slöjdföreningen	III

Tanken på ett modernt museum	112
Avslutande kommentar	116
KAPITEL IV	121
Svenska Slöjdföreningen	121
Svenska Slöjdföreningen från början	124
Slöjdföreningens museum	129
Ny uppgift från 1886: smakens förädling	131
Den vita staden	134
Ny sekreterare: Erik Wettergren	137
Baltiska utställningen och striden om konstindustrin	138
Debatten om konstindustrin	143
Carl Bergsten – arkitekt i tiden	146
Torsten Stubelius kritik av mönsterritarna	147
Deutscher Werkbund som modell	149
Svenska Slöjdföreningen och schismen	158
Svenska Slöjdföreningen omorganiseras	164
Förmedlingsbyrån	166
Carl Malmsten – hantverkets förespråkare	169
Ett tankekollektiv levande i tiden	172
KAPITEL V	175
Vardagsvaran i praktiken	175
Första praktiken: konsten och industrin	180
Gustavsbergs porslinsfabrik	180
Orrefors glasbruk	187
Hemutställningen som praktikens resultat	193
Andra praktiken: kvalitetsprövning	199
Göteborg 1923 – vackrare lyxvaror	201
Kvalitet – vad är det?	203
Sammanfattning	205
Tredje praktiken: Parisutställningen 1925	206
En utställning med tio års förhinder öppnar	208
En lektion i praktisk och levande konst	211
Det galna upptåget eller den dekorativa euforin	214
L'Esprit Nouveau – den nya andan	218
Från folkfest till mediakritik	222
Sverige i Paris – kring den svenska paviljongen	225
Svensk vardagsvara och fransk lyxvara	231
Om svensk konstindustri	237
Pressröster om Sverige	244
Mellan tradition och modernitet	244
Kvinnornas insatser på Parisutställningen	250

Sammanfattande kommentar	254
Paris 1925 – genombrott för vackrare vardagsvara?	254
KAPITEL VI	259
<hr/>	
Efterdyningar: avslutande diskussion	259
Vackrare vardagsvara som besjälad industrivara	262
Om typisering eller det nationella som norm	268
Nationellt och internationellt i Paris 1925	270
Mellan tradition och modernitet: mot en ny tid	275
Val av vardagsvaran – ett sätt att välja rätt livsstil?	279
Svenska Slöjdföreningen som tankeelit och smakuppfostrare	282
Gregor Paulssons betydelse – en sammanfattning	286
Från smakens förädling till medvetenhet om god form	291
Svensk Form: ideell förening eller myndighet?	293
Aktuell debatt om Svensk Form och den svenska formen	295
Epilog	299
SUMMARY	307
KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING	315
Personregister	331

Förord

Endast genom att hålla sig själv i en oavlatlig tillväxt, under en ständig växelverkan med det bästa inom sin egen tid, blir man så småningom ett någorlunda gott sällskap för sina barn.¹

Det har sagts att ett förord ska förklara och tacka. Det riktar sig till två kategorier av läsare: den som kan ha intresse av att läsa avhandlingen och den som har gjort tillkomsten av den möjlig.

Det var Ronny Ambjörnssons inspirerande föreläsningar som ledde in mig i Ellen Keys tankevärld. Hennes idéer blev orsaken till att jag fördjupade mig i tankar kring den vackra vardagsvaran. Jag blev nyfiken på att utforska de föreställningar som fanns att med hjälp av estetiken som social kraft skapa goda hemmiljöer och därmed goda människor. Dessa idéer, upptäckte jag, fanns i Svenska Slöjdföreningens ändamål och program och, kan man säga, materialiserades i Gregor Paulssons idéer.

Tack alla de som på idéhistoria under årens lopp hjälpte till att skapa och upprätthålla den intellektuella och sociala miljö som blev en förutsättning för min avhandling.

Stort tack riktas dock främst till mina bägge handledare, Lena Eskilsson och Peder Aléx, som varsamt ledde mig ända fram. De har kompletterat varandra med olika temperament, ”textverktyg” och infallsvinklar.

Med risken att glömma någon riktas ett tack till mina doktorandkolleger och andra som på olika sätt, på seminarier och enskilt, hjälpt mig med text och tankelinjer: Karin Tegenborg-Falkdalen, Richard Pettersson, Petra Rantatalo, Erland Mårald, Stefan Gelfgren, Åsa Andersson, Henrik Lång, Torkel Molin och Sofia Åkerberg.

Särskilt betydelsefull hjälp har Kerstin Thörn, Maria Göransdotter, Anna Larsson, Björn Olsson, Lena Berggren, Christer Nordlund och Åsa Bergenheim givit mig under olika stadier av avhandlingsarbetet. Anders Kjellberg tackas i synnerhet för avhandlingens slutliga utformning.

1. Ellen Key, *Barnets århundrade*, del II (Stockholm, 1912), 8.

Utan hjälp från bibliotekarierna på Umeå universitetsbibliotek och forskningsarkiv hade avhandlingsarbetet inte varit möjligt. Särskilt tack ges postumt till Thomas Hedman, idéhistorias kontaktbibliotekarie.

Stockholms stadsarkiv och Uppsala universitetsbibliotek har varit mina huvudarkiv förutom Föreningen Svensk Forms bibliotek, där Anita Christiansen varit till stor hjälp. Till Bibliothèque nationale, Musée des Arts décoratifs med före detta intendenten Yvonne Brunhammer, Bibliothèque historique och Bibliothèque Forney i Paris riktar jag ett stort tack. Mille merci pour tout!

Tack till Stiftelsen J C Kempes Minnesfond, Estrid Ericsons stiftelse, Stiftelsen Lars Hiertas Minne och Gustav Adolfs Akademien för behövliga medel för doktorandstudier, resor och tryckning. Institutionen för historiska studier tackas för resebidrag, administrativt stöd och 15 månaders doktorandtjänst. Tack också till Svenska Institutet och Centre Culturel Suédois för möjligheten att bo och arkivarbeta i Paris.

Hans Hayden tackas för samtal och tips kring Gregor Paulssons liv och text. "Gregorianerna", Gregor Paulssons före detta studenter i Uppsala, ingen nämnd och ingen glömd, får härmed ett kollektivt tack för brev och samtal.

Kerstin Wickman, som beredde mig tillfälle att medverka i jubileumsboken *Formens rörelse* i början av mitt avhandlingsarbete, tackas hjärtligt. Ingeborg Glambek läste manus och tackas för konstruktiva synpunkter. Karin Linder vid Gustavsbergs porslinsmuseum bidrog med nytt material.

Slutligen vill jag tacka min mor och min alltför tidigt bortgångne far för den intellektuella miljö som format mig i unga år. Mina barn och barnbarn får ett tack för att ha skänkt mig den sinnesfrid som tillåtit mig att fullfölja något som jag önskade göra som ung. Maken Kristo, min handledare i livet, får ett särskilt tack för all intellektuell stimulans och extra omsorg. Om han inte hade lockat mig till Umeå hade jag suttit tryggt på min forna arbetsplats i Riksdagen.

Umeå i mars 2004
Gunnela Ivanov

KAPITEL I

Inledning

Den enda möjligheten att få mera smak i stadsrummen är, att man från alla håll börjar fordra, att dessa ej utstyras med denna fula och meningslösa grannlåt, utan att de förenklas i riktning av en sund och ädel smak. Och den enda möjligheten att alla verkligen för billigt pris skola erhålla vackra saker, det är att fabrikanterna – särskilt av möbler, tapeter, tyger, glas, porslin och metallsaker – sätta sig i förbindelse med konstslöjdens idkare, så att dessa åt allt, från och med det enklaste och minsta t. ex. tändstickslådan och till det största, giva former och lämpliga prydnader. Först då intet fult finnes att få köpa; då det vackra är lika billigt som det fula nu är, kan skönhet för alla bli en full verklighet.¹

Ellen Key

Smaken är nu så olika, därför att de principer efter vilka formgivning nu sker icke äro enhetliga, därför att individerna ha helt olika fordringar på det vackra. Om man återigen kunde få till stånd enhetlighet i produktionen, skulle säkerligen också smaken gestalta sig enhetligare. Men med enhetlig smak uppstår också enhetlighet över formen i hela samhället. Detta är den djupare betydelsen av satsen VACKRARE VARDAGSVAROR.²

Gregor Paulsson

1. Ellen Key, *Skönhet för alla* (Stockholm, 1913; faksimilupplaga 1996), 5f.
2. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara: Svenska Slöjdföreningens första propagandapublikation utgiven till Svenska Mässan i Göteborg 1919* (Stockholm, 1919; faksimilupplaga 1995), 9.

TVÅ CENTRALA CITAT AV dem som jag betraktar som två för den svenska estetiken betydelsefulla personer, Ellen Key och Gregor Paulsson, inleder min avhandling. Ellen Key önskade med religiös övertygelse skönhet för alla människor. Ett vackert hem ansåg hon påverka människors sinnen så att de blev moraliskt goda. Ändamålsenlig formgivning skapade vackrare varor, och Keys mål var att det fula helt enkelt skulle elimineras. Hon medgav att smaken var olika, men menade att vår förmåga att välja det vackra kunde utvecklas genom fostran att noggrant iaktta naturen:

Smak är känslan av naturens allra hemligaste, allra finaste sanningar. Om vi iakttaga naturen, finna vi att en av dessa finaste sanningar är: att den rena naturen verkar på ett enkelt sätt. Den stora smaken blir således den, som väljer det fullkomliga, den friska naturen. Sålunda finner man det sköna, som är det fullkomliga.³

Gregor Paulsson, som inspirerades av Ellen Keys idéer, hävdar i citatet ovan att smaken är olika på grund av olika formgivningsprinciper. En enhetlig produktion och en därav följande enhetlig smak ger i sin tur ett slags enhetlig form över allt i hela samhället. Samhället blir liksom strömlinjeformat och enfärgat. Det låter slagordmässigt enkelt och är ett slags cirkelresonemang. Tanken var att en likriktad produktion skulle alstra en enda smak som formar hela samhället till ett enhetssamhälle. Hur skulle detta gå till? Gregor Paulsson ansåg att den rätta smaken skulle läras ut, eftersom det genom exempel i historien kunde påvisas vad som var fult och vad som var vackert. För att nå till ut producenterna av vardagsvaror gav Svenska Slöjdföreningen ut en propagandaskrift som kom att kallas *Vackrare vardagsvara*. Där stod det bland annat att skapande konstnärer eller formgivare borde knytas till industrin med uppgiften att göra varorna vackrare genom att ge dem en ändamålsenlig och enhetlig form.

Det svenska samhället genomgick under 1900-talets första decennier en omfattande reformering. Samhället började vetenskapliggöras. Det skedde på flera olika plan: socialt, ekonomiskt, psykologiskt och estetiskt. Nya tankar och idéer om hälsa, konsumtion och social välfärd ventilerades i vetenskaps-samhället men också i samhället i stort.

Trångboddheten i städerna var akut, och den sociala frågan gällde i mycket byggande av bostäder för mindre bemedlade. I syfte att avhjälpa en del av den sociala nöden bland storstädernas växande befolkning ordnades ”hemutställningar” från slutet av 1800-talet som ett sätt att få i gång bostads-

3. Ellen Key, *Skönhet för alla*, 4.

byggande och (mass)produktion av bra och billiga möbler för arbetarklassen. Sociala, filantropiska och ideella organisationer samverkade kring utformandet av dessa utställningar.

Människan skulle formas utifrån hygieniska principer, kroppsligt och mentalt. Det nya idealet skulle avspeglas i hela människans miljö: renlighet blev också ett estetiskt ideal jämställt med det vackra. Det ohygieniska var inte bara fult utan kunde till och med bli smittsamt. Även hemmet skulle genomlysas av ljus och luft. Så resonerade Ellen Key, som bannlyste 1800-talets överlastade, dammsamlade borgerliga hem med tunga möbler och prydnadsaker. Det industriella uppsvinget under 1800-talet hade, resonerade många, tillåtit en ohejdad produktion av billiga möbler av dålig kvalitet som imiterade handgjorda stilmöbler. De socialestetiska reformrörelserna i England och Tyskland, Arts and Crafts-rörelsen och Deutscher Werkbund, ville rensa ut de dåliga och billiga industriprodukterna och med nya idéer om hemestetik besjäla såväl arbetet som industrivaran. Därtill behövdes, hävdade dessa smakens riddare, ett samarbete mellan konstnärer/formgivare och producenter. De engelska och tyska idéerna fick en god jordmån och grogrund i Svenska Slöjdföreningens propaganda och utställningsverksamhet.

Vid sekelskiftet 1900 fanns en livlig debatt kring skönheten som källa till ett lyckligt liv. I debatten kring skönhetsens ursprung betonades dels hygienismen, dels naturens skönhet. I skönhetsidealet låg inbäddat krav på en ordning och god organisering av hemmet och vardagslivet. Denna nya estetik kallar idéhistorikern Kerstin Thörn för ”funktionsestetik” till skillnad från den rörelse på 1930-talet som kallades funktionalismen.⁴ Med funktionsestetik avser hon det faktum att sekelskiftets arkitekter påverkades av kraven på hygien, ljus och luft, och bostäder som uppfyllde dessa krav ansågs vackra.⁵ Kerstin Thörn har bland annat beskrivit utvecklingen av de filantropiska organisationernas bostadsbyggande i Stockholms innerstad. I det arbetet var Föreningen för Vålgörenhetens Ordning (FVO) av betydelse.⁶ Man kan säga att Svenska Slöjdföreningen var en bland många organisationer som sysslade med socialreformatoriska frågor, där också bostadsfrågan ingick.

4. Kerstin Thörn, *En bostad för hemmet: Idéhistoriska studier i bostadsfrågan 1889–1929* (Umeå, 1997), 156.

5. *Ibid.*, 149.

6. *Ibid.*, 61f.

Syfte och frågeställningar

Syftet med avhandlingen är att undersöka idéerna om en ”vackrare vardagsvara”. Hela avhandlingen kommer att kretsa kring vardagsvaran och propagandan för den i retorik och praktik. *Vackrare vardagsvara* var alltså en propagandaskrift, som fick så stort genomslag att den blev slogan och ledmotiv för Svenska Slöjdföreningens ideella arbete från 1919 och under många decennier framåt. Det är inte artefakterna i sig utan idéerna jag är ute efter. De tankar som formulerades i Slöjdföreningens första propagandaskrift var ett led i formuleringen av tankar kring ett nytt samhälle. Estetiken lanserades här som en social kraft, av betydelse som verktyg att förändra samhället. Varför blev estetiken så viktig?

För att hitta idéerna bakom ”den vackra vardagsvaran” kommer jag att lyfta fram och synliggöra den roll som Svenska Slöjdföreningen (SSF) hade som ideell och ”smakförädlare” organisation under perioden 1915–1925. Författaren till Slöjdföreningens propagandaskrift var Gregor Paulsson. SSF:s historia är otänkbar utan hans inflytande, som debattör och opinionsbildare, och som föreningens förste direktör (1920–1934). Han ledde föreningens arbete under en period som utmärks av två stora utställningar, Konstindustriutställningen i Paris 1925 och Stockholmsutställningen 1930. Under dessa utställningar spelade Gregor Paulsson huvudrollen som utställningskommisarie och Sverige fick sitt rykte befäst som formgivningsland.

Avhandlingen tar upp tre frågeställningar. Den *första* är hur den ledande kretsen inom föreningen, i kraft av att utgöra en kulturell ”elit”, kunde legitimera sitt arbete för att höja den allmänna smaken, och var i så fall en smakens klassresa möjlig? Den *andra* frågeställningen berör möjligheten och vikten av att sprida en ny smak. I vilken mån har SSF bidragit till smakuppfostran av både producent- och konsumentledet? Var SSF:s syfte att få fram god och billig design som vanliga människor både kunde och ville köpa? Lyckades SSF verkligen påverka massproduktion av en bättre vardagsvara eller var propagandan för detta enbart ett utopiskt mål? Den *tredje* frågeställningen är att diskutera propagandaskriften *Vackrare vardagsvara* som ett ideologiskt laddat dokument och försöka utröna om SSF:s utställningar och utställningsföremål kunde vara laddade med samma ideologi.⁷ SSF:s uttalade socialestetiska ställningstagande i propagandaskriften *Vackrare vardagsvara* gör det fruktbart att diskutera i termer av ideologier. Kunde Slöjdföreningen ha en ideologi och vad skulle den i så fall bestå av?

7. Ideologi beskrivs som ”sammanshängande system av (politiska) idéer och värderingar som på ett övergripande sätt styr verksamhet”. NE:s ordbok, 1996.

Idéhistorikern Sven-Eric Liedman talar om ideologiskt laddade dokument och tar som exempel ett socialdemokratiskt partiprogram.⁸ Liedman skriver i boken *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria* (1997): ”I partiprogrammet presenteras en bild av samhället och människorna, om man så vill en mer eller mindre rudimentär samhällsteori. Där fixeras också vad partiet har för ideal och närmare bestämt vad det idealiska samhällslivet skulle vara. Mellan verklighetspåståenden och värderingar slås en brygga av normer som utsäger vad som bör göras för att ett bättre samhälle skall uppnås. Det är partiets handlingsprogram.”⁹ Det program som SSF presenterade ger en bild av hur den svenska vardagsvaran borde vara liksom en bild av det ideala samhället från ett estetiskt perspektiv. *Vackrare vardagsvara* kan ses som ett slags ”partiprogram” för SSF. Det innehåller propaganda som togfördes i skrifter och på utställningar, exempelvis på Parisutställningen 1925, där byggnader och föremål också blev ideologiskt laddade ”dokument”.

Föreningens mål var att på sikt förmå industrier, bland annat genom propagandan i *Vackrare vardagsvara*, att tillverka ändamålsenligt formgivna vardagsvaror. Målet var också att få folk att efterfråga billiga men ändå vackra varor av god kvalitet. Det var den nya generationens formgivare som skulle arbeta mot detta nya mål, den generation som skulle få rätt konstindustriell utbildning. De varor som åsyftades var främst konstindustriella varor, i det här fallet de ting som gick att tillverka industriellt, som glas, porslin, möbler och textilier. Men som vi kommer att se spelar industrialiseringen av bostadsbyggandet en stor roll i diskussionen om konst och industri, inte minst beroende på att bostadsfrågan var en av de största sociala frågorna från sent 1800-tal. På lång sikt skulle alla människor ha en tillräckligt stor bostad med ändamålsenlig inredning i form av goda bruksvaror. Varför gjordes denna satsning på god hemmiljö? Fanns det inte också en solidaritet med de mindre bemedlade och en *caritas*-tanke som låg till grund för reformföreningens handlande även om ekonomiska förhållanden var viktiga?¹⁰ Enligt Sven-Eric Liedman sågs solidariteten som en dröm om broderskap och sammanhållning runt sekelskiftet 1900 då arbetarrörelsen växte fram. Solidariteten var också välgörenhet för de fattiga, där inslag av ”tycka-synd-om-mentalitet” fanns.¹¹

8. Sven-Eric Liedman, *Om ideologi och ideologianalys*. Uppsatser och texter utgivna av Sven-Eric Liedman och Ingemar Nilsson. *Arachne*, nr 6 (Göteborg, 1989), inledningen.
9. Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria* (Stockholm, 1997), 277f.
10. *Caritas* (latin) betyder solidaritet, medmänsklighet och broderlig kärlek och är även namnet på katolska kyrkans biståndsorganisation, Caritas, grundad 1897 i Tyskland.
11. Sven-Eric Liedman, *Att se sig själv i andra: Om solidaritet* (Stockholm, 1999), 92.

Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen

Avhandlingens huvudsakliga undersökningsobjekt är Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen (SSF). Jag har valt att studera den tioårsperiod (1915–1925) i Slöjdföreningens historia då föreningens verksamhet i hög grad inriktades mot propaganda för att höja kvaliteten på bruksvarorna, och syftet var massproduktion av goda vardagsvaror. Ett medel för att göra bruksvaran vackrare var att verka för att konstnärer anställdes i industrin. Samarbetet mellan konstnärer och industrin skrevs in i stagdarna. En av SSF grundad förmedlingsbyrå hjälpte konstnärer att få anställning inom porslins-, glas- och möbelindustrin. Omvänt kunde industrifolk vända sig till byrån för att få tag på formgivare.

Avhandlingens startår är 1914, året för Baltiska utställningen, då SSF befann sig i ett krisläge och omorganiserades efter modell av den tyska slöjdföreningen Deutscher Werkbund år 1915. Föreningens arbete inriktades mot ”den allmänna smakens höjande” genom att förädla slöjd, hantverk och industri som det står i den nya ändamålsparagrafen eller enklare uttryckt verka för vackrare vardagsvaror. Föreningen fick från 1915–1916 en tydligare och radikala idéinriktning, den yngre generationen tog över föreningsstyret (se kapitel IV). Gregor Paulsson gjorde 1915 sitt inträde i föreningens inre liv med föredraget ”Anarki eller tidsstil”, och den unge museiintendenten formulerade därmed ett slags reformprogram.¹² Av detta skäl anges 1915 som begynnelseår i avhandlingens undertitel. Paulsson ansåg att det härskade ”smakanarki” inom arkitektur och konstindustri, därför att arkitekter och konsthantverkare inte samarbetade för att skapa tidsenlig formgivning av industriellt framställda produkter. Det fanns alltför stort utbud av stilar, ett sorts stilkaos, menade Paulsson, därav uttrycket anarki. En av poängerna med Paulssons inlägg var att de standardmodeller i industrin som han kallade typer skulle få ändamålsenlig form. Den nya tekniken skapade nya former och därmed nya skönhetsbegrepp. Den yttre formen borde vara ”det konsekventa uttrycket för principen”.¹³ Den princip han talar om är densamma som diskuteras i *Vackrare vardagsvara* 1919, alltså principerna för formgivning.

I Gregor Paulssons skrift *Den nya arkitekturen* (1916), som kan ses som en fortsättning på tankegångarna från 1915, formulerades ett socialestetiskt program för modern arkitektur och formgivning.¹⁴ Genom bättre organisation av konstarnas till ett slags kollektivt uttryck skulle ”den nya arkitekturen” med koppling till Werkbundrörelsen komma till stånd.¹⁵ Arkitekturen

12. Gregor Paulsson, ”Anarki eller tidsstil”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, första häftet. Artikeln var ursprungligen ett föredrag hållet vid SSF:s allmänna sammanträde den 11/2 1915.

13. *Ibid.*, 6.

var den ledande konstarten vad gäller smak och stil, och under den skulle de andra konstarterna inordnas.¹⁶ Paulsson drev tesen att konstnären i allmänhet, inte bara arkitekten, skulle ha ett klart uttalat socialt uppdrag och poängterade att konstindustrin (de ”använda” konsterna) hängde ihop med vardagslivet. Konsten skulle inte längre finnas till för sin egen skull eller enbart för individen utan för folket. Konsten skulle bli samhällsnyttig.¹⁷

Eftersom bostadsfrågan under krigsåren var en av tidens mest brännande frågor blev också frågor om arkitektur och byggande väsentliga. Bland annat anordnades den första bostadskongressen 1916 av Centralförbundet för socialt arbete. Ett stort antal mindre lägenheter uppfördes i Stockholm av den nybildade Kooperativa bostadsföreningen åren efter kongressen. För Paulsson stod bostadsfrågan i centrum i *Den nya arkitekturen*:

Bostadsfrågan är utan invändning tidens viktigaste sociala fråga. I hyreshuset mötas ekonomiska, sociala och estetiska problem intimare än någonstades. I sin krassa alldaglighet är det dock det medel genom vilket människorna och skönheten en gång skola kunna stifta bekantskap med varandra, mindre full av missförstånd än den hittills varit.¹⁸

Han såg hyreshuset som en mötesplats för ekonomiska, sociala och estetiska frågor. Gregor Paulsson tog också intryck av den engelske konsthantverkaren och reformatorn William Morris¹⁹ och hans idéer om skönhet i hemmet. Paulsson ansåg att Morris' kamp för att rädda människorna från fulheten var hjältemodig ”och kommer att bli till seger” fast med hjälp av massproduktion, inte med exklusivt hantverk, som Morris ville.²⁰ Morris hade en gyllene regel som i detta sammanhang är värd att återge:

14. Se Jan Olof Nilsson, *Alva Myrdal: En virvel i den moderna strömmen* (Stockholm, 1994), 35. När ett samhälle förändras blir det synligt i dess byggnader. Arkitekturen blir mätare av det allmänna kulturklimatet.
15. Gregor Paulsson, *Den nya arkitekturen* (Stockholm, 1916), 10.
16. Det fanns en kollektiv tidsanda i och med en ökad organiserad industrialisering och en framväxande arbetarrörelse. Då skulle också konsten organiseras och bli kollektiv. Det kollektiva skulle uttryckas i tidsandan: ”En konst som inte är individernas utan tidens. Stil med andra ord.” (*Den nya arkitekturen*, 1916), 11. Ord som kollektiv, samhällsnyttig och social menar jag hänger samman med den traditionella arbetarrörelsen. Detta kan tyda på att Gregor Paulsson var påverkad av socialdemokratiska tankegångar.
17. Paulsson, *Den nya arkitekturen*, 12.
18. *Ibid.*, 122.
19. William Morris (1834–1896), engelsk författare, konsthantverkare/formgivare och boktryckare. Grundare av Arts and Crafts-rörelsen som verkade för hantverksmässig tillverkning av möbler och bruksvaror med enkla, praktiska former av god kvalitet.
20. Paulsson, *Den nya arkitekturen*, 19.

If you want a golden rule that will fit everybody, this is it: "Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful."²¹

William Morris höll på 1880-talet ett föredrag med titeln "The Beauty of Life" där han levererade en gyllene regel för hur alla människor borde inrätta sin tillvaro och mer specifikt sina hem. De anvisningar han gav för en enkel och smakfull heminredning känns senare igen dels i Ellen Keys *Skönhet för alla*, dels i Svenska Slöjdföreningens propaganda för vackrare vardagsvara. Morris ansåg att ett vardagsrum skulle innehålla enkla och nödvändiga möbler, som verkligen behövdes och som fungerade:

First a book-case with a great many books in it: next a table that will keep steady when you write or work at it: then several chairs that you can move, and a bench that you can sit or lie upon: next a cupboard with drawers: next, unless either the book-case or the cupboard be very beautiful with painting or carving, you will want pictures or engravings, such as you can afford, only not stopgaps, but real works of art on the wall; or else the wall itself must be ornamented with some beautiful and restful pattern: we shall also want a vase or two to put flowers in, which latter you must have sometimes, especially if you live in a town. Then there will be the fireplace of course, which in our climate is bound to be the chief object in the room.²²

De få ting Morris räknade upp för ett vardagsrum behövde inte kosta så mycket, bara de var av tillräckligt bra kvalitet. Morris menade att man skulle lägga ned stor omsorg på att välja ut dessa få passande och vackra möbler. Skönheten och enkelheten betonades, men det gick även an med litet dyrare saker, så länge dessa inte bröt den gyllene regeln, citerad ovan. Men om man nu inte hade blick för konsten eller kände någon strävan efter skönhet? Genom konstens demokratisering skulle skönhet för alla ändå bli en realitet, och det dagliga arbetets höjande skulle en dag bidra till att byta vardagens fruktan och smärta mot hopp och njutning. Detta var den drivkraft som enligt Morris fick människor att genom sitt arbete hålla världen i gång.²³ Morris önskade en vackrare vardagsvara principiellt, även om vi vet att det i praktiken inte blev som han tänkt sig.²⁴

21. William Morris, "The Beauty of Life", i *William Morris: Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays* (Bloomsbury, 1934), 561.

22. *Ibid.*, 561f.

23. *Ibid.*, 562f.

24. *Ibid.*, 564. Morris slutade sitt anförande om den vackra vardagsvaran så här: "Art made by the people and for the people, a joy to the maker and the user."

Avhandlingens disposition och upplägg

Avhandlingen är disponerad i sex kapitel. Föreliggande kapitel I innehåller en inledning till avhandlingen och omfattar syfte, teori, metod och begrepp. I kapitel II, bakgrundskapitlet, beskriver jag filosofiska idéer och estetiska rörelser i Europa som påverkat Svenska Slöjdföreningen och dess aktörer: Londonutställningen 1851, Arts and Crafts-rörelsen i England, Ellen Key, svensk nationalromantik, Deutscher Werkbund i Tyskland och svenska socialestetiska opinionsbildare som Ellen Key, Carl Larsson och andra, som propagerade för nya idéer.

Kapitel III är en idébiografi över Gregor Paulsson. Där behandlas hans biografiska bakgrund och idéliv, verksamhet och de socialestetiska texter som är viktiga för hans verksamhet inom Nationalmuseum och Svenska Slöjdföreningen. Gregor Paulsson behandlas främst som socialestetisk propagandist och museiman.

Kapitel IV behandlar Svenska Slöjdföreningens (SSF:s) tidiga historia och verksamheter som introduktion till Baltiska utställningen 1914 och den efterföljande schismen som ledde till en omorganisation av SSF och ny idéinriktning. Föreningens arbete inriktades på ett utvidgat samarbete mellan konstnärer och industrin, och en särskild byrå inrättades som arbetsförmedling för firmor och formgivare under ledning av textilkonstnärinnan Elsa Gullberg. I detta avsnitt tecknas också miniporträtt av SSF:s nyckelpersoner.

Kapitel V är en studie i flera delar över vardagsvaran i praktiken. Det innehåller först två exempel på hur konstnärer arbetade i praktiken inom industrin: Gustavsbergs porslinsfabrik och Orrefors glasbruk som två separata historiska studier. Hemitställningen 1917 behandlas som ett exempel på Slöjdföreningens smakuppfostrande arbete. Kapitlets fokus ligger emellertid på den internationella konstindustriutställningen i Paris 1925 och debatten kring den i svensk och fransk press.

Kapitel VI innehåller en avslutande diskussion och slutsatser samt uppslag och utblickar mot framtiden i en avslutande epilog. I detta kapitel finns också en sammanfattning av de teman som avhandlats.

Min avhandling har vissa drag av sammanläggningsavhandling, eftersom några kapitel skrivits för att kunna läsas ganska självständigt. Jag är medveten om att det därför förekommer vissa upprepningar. Min ambition har dock varit att helheten ska hänga ihop kronologiskt och innehållsmässigt.

Teoretiska ansatser

Jag använder följande teoretiska ansatser för att kunna besvara mina frågeställningar. I likhet med många andra idéhistoriker har jag påverkats av Pierre Bourdieus resonemang om smak och livsstil. Jag har också influerats av moralfilosofen Luc Ferrys idéer i boken *Homo Aestheticus* om smakbegreppets formering och förändring och det estetiska som värdeskapare. Ludwik Flecks teori om tankekollektiv och tankestil passar, som vi snart kommer att se, väl in på Svenska Slöjdföreningen. Teorin om tankekollektiv diskuteras i kapitlen IV och VI. Idéer om tradition och modernitet fanns ständigt närvarande som två motpoler i SSF:s verksamhet, och de återfinns som en underström i avhandlingen. Det fanns inom föreningen både kritik av det moderna och en radikal hållning till förmån för nya skönhetsideal, en ny tidsstil. Tradition och modernitet tangerar också det nationella och det internationella uttrycket inom konsthantverk och arkitektur.

Smakbildning

Slöjdföreningens ledande krets bildade, enligt min analys, en kulturell elit med en konsensus om smak och bildning. Denna kulturella elit fungerade som experter och hade som sådan ett tolkningsföretråde genom användningen av ett slags kulturellt ”kapital”. När jag i avhandlingen diskuterar smaken anknyter jag till Pierre Bourdieus perspektiv. I boken *La distinction: Critique sociale du jugement* beskriver han de system av särskilda regler eller förutsättningar som skiljer de olika klasserna åt, något han kallar ”habitus”.²⁵ Bourdieu hävdar att den estetiska intoleransen mellan klasserna är påtaglig: Aversionen för olika livsstilar är en av de starkaste klassbarriärerna. Den estetiska känslan inom en klass är bevis för detta. Det är smaken som är den urskiljande faktorn, ”le sens de la distinction”; smak både förenar och skiljer oss åt och har uppstått ur våra uppväxt- och livsvillkor, anser Bourdieu. Mäniskors smak avslöjar vem man är och vilken samhällsklass man kommer ifrån.²⁶

Homo Aestheticus

Den franske samhälls- och moralfilosofen och sedermera utbildningsministern Luc Ferrys bok *Homo Aestheticus: L'Invention du goût à l'âge démocratique* (1990) har hjälpt mig att sätta in SSF:s arbete för smaken i ett historiskt perspektiv. Ferry diskuterar hur den konst och litteratur som tillhörde avantgar-

25. Pierre Bourdieu, *La distinction: Critique sociale du jugement* (Paris, 1979), vi.

26. Bourdieu, *La distinction*, 59f.

det kom att bli en del av den etablerade konsten.²⁷ Hans bärande tes är att avantgardismen som politiskt och ideologiskt radikalt manifest numera saknar betydelse. Protesterna har blivit en del av det etablerade samhället. Vi lever i den postmoderna konstens samhälle, där det banala och extrema är accepterat.²⁸ Ferry anser att det som idag är ”avantgarde” (om det över huvud taget finns) automatiskt blir accepterat. Det ”gränsöverskridande” tillhör per definition redan det etablerade.

Enligt Ferry är de moderna estetiska idealen uttryck för skapandet av individuella värden som alternativ till religionens kollektiva värde. Idealtypen *Homo Aestheticus* betecknar den estetiserande människan. Ferry diskuterar också hur begreppet smak formas och förändras.²⁹ Ferry föreslår estetiken som ett medel att förstå den moderna människan: Den är ett uttryck för både den moderna tidens subjektivitet och dess spänning mellan individ och kollektiv. Individens, ”subjektet”, står i fokus och detta subjekt får rollen av något heligt.

Ferry anser att modernitetens historia inte enbart bör ses som en nedmontering av traditionerna utan främst som ett positivt uttryck för den nya roll subjektiviteten spelar. Det är från en helt ny utgångspunkt som vi ”måste gripa oss an, vare sig vi vill det eller ej, och kanske också lösa den beryktade frågan om gränserna för den makt som människan har över människan”[min.övers.].³⁰ I boken *Qu'est-ce qu'une vie réussie?* (2002)(Vad är ett lyckat liv?) tar Luc Ferry upp frågan om ”det goda livet” och vad som kan menas med ”ett lyckat liv”.³¹ Ferry skriver i en ingående studie av nietzschesansk lyckofilosofi att det lyckade livet kan vara det som ”filosofen-artisten” lever genom konsten som estetisk modell, något han även diskuterat i *Homo Aestheticus*. Genom konsten förväntas människan uppnå högre kunskap om tingens väsen. Estetiken som värdegrund skall ge mening åt livet och lyfta människan, när religionen inte längre gör det.³² Ferrys estetiska teori kommer att appliceras på SSF och Paulsson i kapitel VI.

27. Luc Ferry, *Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique* (Paris, 1990), 269–342.

28. *Ibid.*, 271f.

29. *Ibid.*, 26f.

30. Ferry, *Homo Aestheticus*, 16: ”[...] il nous faudra désormais, volens nolens, aborder, et peut-être même parfois résoudre, la redoutable question des limites que l'on doit imposer aux pouvoirs de l'homme sur l'homme.”

31. Luc Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie?* (Paris, 2002).

32. *Ibid.*, 136f.

Tradition och modernitet

När frågor om tradition, modernitet, ”det moderna” och modernism diskuteras i avhandlingen, handlar det dels om innebörden av traditionellt eller modernt formspråk, dels om modernitet i tänkesättet runt 1920. Det föreligger också en skillnad mellan modernism och modernitet. Skillnaden kan med utgångspunkt från idéhistorikern Gunnar Eriksson definieras sålunda: Moderniteten hänger ihop med historiska processer som industrialismens framväxt och avancerad teknik. Moderniteten innefattar den ”moderna människans tillstånd och villkor, materiellt, socialt och mentalt”. Modernismen i sin tur är en ”åskådning eller ideologi som är medveten om moderniteten och bejakar modernitetens konsekvenser”.³³

Idéer om tradition, modernitet och modernism fanns inbäddade i Slöjdföreningens program och hos föreningens styrelsemedlemmar. Möbelformgivaren Carl Malmsten kan ses som representant för den svenska traditionen där det svenska hantverket stod i fokus och där idén om att hemmet skulle skapas av individuella hantverksalster omhulldades. Malmsten propagerade för dessa värden i boken *Skönhet och trevnad i hemmet* från 1925. Hos honom var naturen den främsta läromästaren vid utformningen av ett hem.³⁴ Boken var ett resultat av Malmstens slöjdkurs på det berömda slöjdseminariet på Nääs, där eleverna fick göra modeller av möbler för enkla hem.

För att kunna förstå hur ett hem inreds måste sinnet för bild och form utvecklas, ansåg Malmsten. Malmsten betonade detta i sina artiklar och skrifter där också den svenska skolslöjdens reformering stod i fokus. Malmsten kritiserade det moderna och framstod för många som en konservativ samhällskritiker under de år då SSF radikaliserades. Hans kritik blev särskilt tydlig vid tiden kring Stockholmsutställningen 1930.

Gregor Paulsson representerade det moderna och framåtblickande inom föreningen. Han propagerade för nya skönhetsideal för den moderna människan – en ny tids stil. För Paulsson var ordet ”modern” laddat med något positivt. För Malmsten var det moderna förmodligen negativt laddat. Sven-Eric Liedman hävdar att ”modern” är ett plus- eller minusord: det kan laddas både positivt och negativt. För somliga är det något de ogillar, för andra betyder det summan av det åtråvärda.³⁵

33. Gunnar Eriksson, ”Modernismens rötter”, i *Aspekter på modernismen*, red. Eva Kjerström Sjölin, Kulturen 1997 (Lund, 1997), 11f.

34. Carl Malmsten, *Skönhet och trevnad i hemmet* (Stockholm, 1925), 130.

35. Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria* (Stockholm, 1997), 383.

Paulssons mål blev att verka för den ändamålsenliga formen och den goda vardagsvaran för alla. Därtill krävdes att konstnärer knöts till konstindustrin. Det krävdes också standardisering och masstillverkning av vardagsvarorna. Där fanns en strävan efter det nya, det moderna, och en ny formgivning som var betingad av de moderna maskinerna.

Nationellt och internationellt

I diskussionen om tradition och modernitet ryms också föreställningen att det nationella var en del av traditionen och det internationella en del av moderniteten. Det nationella stod mot det internationella i den inhemska debatten runt sekelskiftet 1900, hantverket mot industrin, maskinens arbete mot handens. Denna polarisering kan man se i Svenska Slöjdföreningens arbete, där Gregor Paulsson, tillsammans med andra blev representant för internationalismen och Carl Malmsten för nationalismen. Malmsten framhöll noga det nationella uttrycket i heminredningen och hämtade inspiration i den svenska naturen. Paulsson och andra unga radikaler blickade utåt Europa och sög åt sig nya rörelser, ett exempel är idégodset från Deutscher Werkbund. Werkbund lanserade idén om ”typisering”, vilket innebar större enhetlighet och standardisering av formen på möbler, glas och porslin för masstillverkning. Den tyska föreningens organisation och mål kopierades nästintill av Svenska Slöjdföreningen från 1915.

Designhistorikern Jeremy Aynsley diskuterar både nationella och internationella aspekter på design i boken *Nationalism and Internationalism: Design in the 20th Century*.³⁶ Dessa aspekter avhandlas särskilt i samband med Parisutställningen 1925 i kapitel V. Jeremy Aynsley diskuterar hur formgivare arbetat i nationell och internationell kontext, hur de tagit till sig idéer om designens sociala betydelse och nationella identitet. Aynsley hävdar att föremål ser ut på ett visst sätt av många olika orsaker: ekonomiska, sociala och politiska. Formgivare är medlemmar i ett samhälle som på olika sätt formar dem; de krafter som omger dem påverkar resultatet. Det går alltså inte att analysera en formgivare tagen ur sina sammanhang. En nationell stil skulle, enligt Aynsleys synsätt, vara resultatet av olika föreställningar om formgivning som förs vidare via media, utbildning och på museer för att sedan premieras av exempelvis staten och näringslivet. Han anser att ett lands ekonomiska förhållanden påverkar formgivningens utveckling. Idéspridning

36. Jeremy Aynsley, *Nationalism and Internationalism: Design in the 20th Century*, Victoria & Albert Museum (London, 1993).

från ett land till ett annat har visat sig vara fruktbar för designutvecklingen.³⁷ I Skandinavien utgjorde socialdemokrati, reformföreningar och ett slags estetisk idealism enligt honom en tredje väg som styrde den ekonomiska utvecklingen. Resultatet blev en modernism med ett ”mänskligt ansikte”:

The collective identity of Norway, Denmark, Sweden, Finland, later joined by Iceland, has often been conceived as a 'third way' defined by their strong traditions of social democracy, poised between communism and capitalism. These countries pioneered successful forms of national intervention in town planning, building and design for manufacture: capitalism with a benign face. Similarly, their design traditions have been regarded as successful adaptations of foreign traditions, sensitively fused with national strengths: Modernism with a human face. Interestingly, in the Scandinavian case, design traditions preceded political ones.³⁸

Det är således olika utländska influenser som format en kollektiv skandinavisk ”designsjälvbild”, enligt Aynsley. Genom att analysera formgivningens tydliggörs hur internationella influenser har använts. Att vara internationell var ett viktigt kännetecken redan under upplysningstiden, då internationalismen fick representera vissa föreställningar om framsteg över nationella gränser.

Ett exempel är standardiseringstanken. Före franska revolutionen standardiserades bokstavstyper, och under 1900-talet utvecklades fransk och amerikansk standard på typsnitt, som sedan användes internationellt. Under franska revolutionen standardiserades det europeiska måttsystemet. Fotografiet blev också ett internationellt medium för visuell kommunikation. Ainsley påpekar att kopieringskonsten medgav spridandet av till exempel en designskiss via en kopia. Senare reformerades det elektriska systemet och med detta standardiserades också elektrisk utrustning. Standardiseringstanken var således inte ny men hade inriktats på andra områden än bruksvaror.

Man kan, i likhet med Sven-Eric Liedman, hävda att konstarna rent allmänt spelat en viktig roll i formandet av den nationella självbilden: ”Kompositörer, konstnärer, författare och arkitekter engagerades och lät sig engageras i skapandet av en nationell mytologi och uttrycksvärld. De har god hjälp av historiker, pedagoger, en hel del filosofer och, naturligtvis, politiker”.³⁹ Liedman stryker dock under att det var konsten som gav den nationella identiteten slagkraft.

37. Ibid., 31f.

38. Ibid., 42.

39. Sven-Eric Liedman, ”Förord”, i *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet: Den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*, red. Barbro Kvist Dahlstedt & Sven Dahlstedt (Stockholm, 1999).

Konsthistorikern Ragnar Josephson försökte förutom Malmsten fånga det nationella uttrycket. Malmsten betonade klimatet, naturen, traditionen och hemmets utformning som svenskhetsfaktorer och frågar: ”Men inom *konst och konsthantverk*, i själva hemmens utdaning – *skola de moderna strömningarna här hämma eller befrämja ett finnande av oss själva?*”⁴⁰ Ragnar Josephson ansåg att den nya tidens internationalism kastade omkull gamla värden. Han återknöt till klimatets betydelse för arkitekturen i Sverige, och betonade att svenskarna byggt hus som skulle stå emot kölden och som därför fått enkel och rak form. När Le Corbusier besökte Sverige i början av 1930-talet fick han svara på vad han tyckte bäst om i Stockholm, och han svarade helt emot allas förväntningar: ”Det, jag tycker bäst om, är Skansen och Tessins slott och gustavianska teatern på Drottningholm.” Enligt Josephson ansåg Le Corbusier att dessa timrade bondstugor, barockpalatset och den gustavianska teatern var ”genuina, egenartade, i sin art fullkomliga uttryck för sitt lands och sin tids konst”.⁴¹ Det är visserligen mer än femton år som skiljer Malmstens och Josephsons skrifter åt, men de har båda analyserat något som de anser är typiskt svenskt, i det här fallet den enkla och raka form som också passar in på Stockholms slott. Men finns det något ”svenskt”? Vad menade SSF med det svenska? Vad var i praktiken genuint svenskt? Var det moderna väsensskilt från det traditionella? Detta återkommer jag till i avhandlingen (kapitlen V och VI).

Metodologiska utgångspunkter

Jag har som de flesta andra idéhistoriker valt att genom hermeneutisk förståelse tolka och analysera texter. Idéhistorikern Lennart Olausson har påpekat att idéhistorisk forskning utgår från texten, som ska göras meningsfull via tolkning och analys, och han framhåller tre moment i läsningen av texten.⁴² Det första momentet rör läsningen av texten, som ska analyseras. Moment två handlar om textens kontext, alltså en konstruktion av det sammanhang den ingick i. Det tredje momentet, slutligen, kallar Olausson för traditions-

40. Carl Malmsten, ”Om svensk karaktär inom konstkulturen” (1916), i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige och svenskar*, i urval av Björn Linnell & Mikael Löfgren (Stockholm, 1995), 396.

41. Ragnar Josephson, ”Konsten och nationalkänslan” (1933), i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige*, i urval av Björn Linnell & Mikael Löfgren (Stockholm, 1995), 476f. Le Corbusier citerad i Josephson. Josephsons essä publicerades ursprungligen i *Nationalism och humanism* (Stockholm, 1933).

42. Lennart Olausson, ”Från text till text: om idéanalys, förklaringar och beskrivningar i idéhistoria”, i *Idéhistoriens egenheter: Teori- och metodproblem inom idéhistorien*, red. Lennart Olausson (Stockholm, 1994), 15f.

läsningen. Det behandlar den tradition författaren ingick i och de begrepp som hängde samman med denna tradition. Olausson beskriver den idéhistoriska metoden som ”en vandring mellan texter av olika slag, en vandring mellan Text och olika typer av kontexter”, i huvudsak de tre moment som redan nämnts.⁴³ Idéhistorisk forskning arbetar med beskrivningar av olika slag, inte bara av texter utan också av händelser, verksamheter, personer eller institutioner.

I mitt fall handlar läsningarna inte enbart av texter utan i hög grad av verksamheter, personer och kontexter. Min vandring har gått mellan Svenska Slöjdföreningens skrivna texter, Slöjdföreningens verksamheter, särskilt utställningar där föremål också utgjort ”texter” och de personer som skrivit, talat och agerat på olika sätt. Utgångspunkten för denna avhandling är ett rikt empiriskt och biografiskt material. Jag har tagit ställning till min huvudpersons text *och* liv. Då infinner sig metodproblem som har med biografins som genre att göra. Vilken historia vill jag berätta och vad tjänar den för syfte? Den biografiska presentationen av Gregor Paulsson är huvudsakligen idébiografisk, och den sätts in i ett kulturellt och samhällsligt sammanhang, den kontextualiseras. Jag har, med konsthistorikern Hans Petterssons (numera Hans Hayden) ord, valt att skriva om Paulsson främst som *socialestetisk propagandist*, inte som *konsthistoriker* eller som människa.⁴⁴ Gregor Paulsson är avhandlingens första huvudperson.

Den ideella organisationen Svenska Slöjdföreningen, som var Gregor Paulssons främsta plattform för propaganda, är avhandlingens andra ”huvudperson”. Det har varit problematiskt att tolka både en organisations idéer och dess konkreta verksamhet i form av utställningar, eftersom de i någon mån smälter samman. Idéer konkretiseras också i texter som programförklaringar och i utställda föremål som också kan läsas som ”texter”. Jag har inte försökt mig på att analysera artefakterna i sig utan hållit mig till texterna om dem. Hur analyseras en institution som Svenska Slöjdföreningen? Ett sätt kan vara att studera och beskriva de texter som finns bevarade. Ett annat sätt är att studera och beskriva personer och de kontexter de ingick i.

I avhandlingen har jag använt mig av många citat med risk för att dränka min egen röst. Härvid har jag utgått från Svante Nordins reflektioner om citatets historia.⁴⁵ Jag tänker då på att frågor som det är nödvändigt att komma till rätta med avhandlas i samspråk med stora andar ur det förflutna.

43. Ibid., 17.

44. Hans Pettersson, ”Några tankar om biografins metodproblem”, i *Att skriva om konsthistoriker & konsthistorieskrivning*, red. Hans Dackenberg & Marta Järnfeldt-Carlsson (Umeå, 1996), 81.

45. Svante Nordin, ”Förlåt jag blott citerar”: *Om citatets historia* (Falun, 2001).

Dessa dras in i ett samtal och representerar alternativ som inte alltid blivit utforskade.⁴⁶ Det är inte en fråga om att låta andra säga det som jag själv inte kan uttrycka lika bra.⁴⁷ Däremot är det fråga om att använda citatet för att stödja ett resonemang eller en tanke, något som redan anvisades i den franska Encyklopedin, hävdar Svante Nordin.⁴⁸ Äldre tiders estetik och retorik betraktade imitation och efterbildning som förtjänstfulla stilmedel. Dagens mer sekulära vetenskapsgrenar har däremot, enligt Nordin, behållit arvet från romantiken i begrepp som originalitet och ursprunglighet förkroppsligade i honnörssord som ”kreativitet” och ”skapande”.⁴⁹

Själv vill jag helst se citerandet som ett sätt att, med Nordins ord, ”besvärja fram” ögonblick ur det förgångna. Mina citat hör till de fyra funktioner som Nordin identifierar: (1) Hänvisa till tidigare forskning. (2) Belägga mina teser. (3) Göra framställningen mera levande och förmedla något av atmosfär och tidsdoft, som väl hör till ett ämne som idéhistoria. (4) Att förklara och belysa texten.⁵⁰ Citaten fyller ibland glappen i argumenteringen, i retoriken, i konversationen med de gestalter som inte längre är i livet.⁵¹ Detta blir desto mera nödvändigt på grund av designproblematikens inneboende motsättningar och oklarheter som kommer till uttryck i ämnets svårhanterbara logiska strukturering. När allt kommer omkring så finns det i akademiska sammanhang bara ord. Redan av det skälet kan det inte existera en absolut originalitet, bara ett fortgående samtal där nyskapande uppstår genom att ta sats mot det som fanns tidigare; att värja sig mot inflytande är ett sätt att stå under (ofta omedvetet) inflytande.⁵² Allt detta är särskilt relevant inom ämnet för min studie, designhistoria, då jag trots allt sätter gränser och inte knyter så långt tillbaka som exempelvis till designteorins ”fader” Vitruvius. I mitt arbete upplevde jag behovet av att skapa, som Nordin uttrycker det, genom att omforma något redan befintligt och att kombinera sådant som tidigare varit heterogent. Men just detta är citatets väsen.

Forskningsläget

Följande redogörelse för forskningsläget gör givetvis inte anspråk på att vara heltäckande. Den forskning som nämns har haft relevans och varit inspirerande för min egen studie, som tangerar olika ämnen som konstindustrihistoria,

46. Ibid., 62.

47. Ibid., 107.

48. Ibid., 136.

49. Ibid., 207.

50. Ibid., 152.

51. Ibid., 203.

52. Ibid., 212.

teknikhistoria, arkitekturhistoria och utställningshistoria. Jag ansluter mig till det ganska nya och växande forskningsfält inom idéhistorisk forskning i Sverige som har en estetisk dimension.⁵³ Diskussionen om vardagsvaran anknyter också till ekonomisk-politiska problem. Genom att även använda mig av franska och tyska källor tillför jag också källmaterialet perspektiv och sammanhang som inte hör till den anglosaxiska världen.

Svenska Slöjdföreningens historia är bara delvis skriven. Mitt bidrag är att lyfta fram en period i Slöjdföreningens historia, som särskilt väl lämpar sig för en idéhistorisk analys och som inte är behandlad inom ämnet idéhistoria. Åren 1914 till 1925 utmärks av schismen efter Baltiska utställningen, debatter om föreningens mål, en klart smakuppfostande och folkbildande attityd i föreningens tidskrift, på utställningar och i skrifter publicerade av föreningen och dess förste verkställande direktör Gregor Paulsson. Mitt bidrag är också att visa på Gregor Paulssons betydelse som socialestetisk samhällskritiker, museiman, idéförmedlare och reformator på ett mer samlat sätt än som varit fallet i tidigare arbeten. Många har nämnt Paulsson summariskt, ja nästan parentetiskt, i olika sammanhang. Några forskare har å andra sidan gjort omsorgsfulla analyser av exempelvis hans konsthistoriska metod (Hans Pettersson) och hans arkitekturteorier (Eva Eriksson).

År 1995 firade Föreningen Svensk Form (före detta Svenska Slöjdföreningen) 150-årsjubileum med antologin *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*. Boken ger en översiktlig bild över Slöjdföreningens verksamhet men med särskilt fokus på SSF:s utställningsverksamhet. Namnet ”Formens rörelse” är både ”den förvandling som formen genomgått under historiens lopp” och ”den rörelse/förening som valt att ägna sig åt samspelet mellan människan, tingen, rummen i alla dess former”.⁵⁴ I denna antologi finns också mitt eget avsnitt om Gregor Paulssons engagemang för de tyska socialestetiska idéer som sedan kom att ingå i Svenska Slöjdföreningens program.⁵⁵

Den första studie som behandlar Gregor Paulsson är konsthistorikern Hans Petterssons idébiografiska avhandling, där han huvudsakligen redogör för Paulssons väg till en konsthistorisk tolkningsteori. Även om studien är

53. Kerstin Thörns avhandling, *En bostad för hemmet* (Umeå, 1997), är den första avhandlingen med estetisk inriktning vid idéhistoria i Umeå.

54. Kerstin Wickman, ”Inledningen”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 7.

55. Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industrivaran: Idéerna kom från Tyskland”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 45–61.

tillkommen inom ämnet konstvetenskap är ansatsen idéhistorisk och boken ger också en bred bild av Paulssons mångskiftande verksamhetsfält.⁵⁶ Petterssons noggranna biografiska kartläggning av Paulssons liv och verk har varit mig till stor nytta och glädje.⁵⁷

Idéhistorikern Kerstin Thörn berör särskilt Svenska Slöjdföreningens smakfostrande arbete och debatten om skönheten i hemmet. Thörn lanserar begreppet *funktionsestetik*, som för estetikerna kring förra sekelskiftet innebar en strävan efter ändamålsenlighet, ordning och skönhet i hemmets och vardagens organisering.⁵⁸

Idéhistorikern Maria Göransdotter har också skrivit om det goda boendet och den ”goda smaken”. Hennes texter behandlar och analyserar ”den verksamhet som bedrevs för att förändra boendet, heminredningen, konsumtionen och ’höja den allmänna smaken’ i Sverige under perioden 1930 till ca 1955”. Här står Svenska Slöjdföreningens bostadskommittéer i fokus.⁵⁹

Idéhistorikern Peder Aléx har behandlat Kooperativa Förbundet som uppfostrare av konsumenternas smak och stil. Folk konsumerade annat än matvaror; de konsumerade även vardagsvaror till hemmet. Det program som Gregor Paulsson formulerat i *Vackrare vardagsvara* 1919 om smakutbildning av butikspersonal konkretiserades på 30-talet under dennes föreläsningar för kooperativ personal på Vår gård i Saltsjöbaden.⁶⁰

Idéhistorikern Per Sundgren har undersökt hur begreppet smakfostran som attityd och estetiskt ideal förändrats över tid. I fokus står arbetarrörelsen och dess folkbildning. Sundgren visar att begreppet smakfostran från att ha varit positivt laddat ända fram till 1950-talet bannlystes från 1960-talet.⁶¹

56. Hans Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem* (Stockholm, 1997).

57. Hans Pettersson, ”Gregor Paulsson”, *Svenskt biografiskt lexikon*, bd 28 (Stockholm, 1992–1994).

58. Kerstin Thörn, *En bostad för hemmet: Idéhistoriska studier i bostadsfrågan 1889–1929* (Umeå, 1997), 156.

59. Maria Göransdotter, ”Smakfostran och heminredning: Om estetiska diskurser och bildning till bättre boende i Sverige 1930–1955”, i *Kultur och Konsumtion i Norden 1750–1950*, red. Johan Söderberg & Lars Magnusson (Helsingfors, 1997), 253–274, och idem, ”Möbleringsfrågan: Om synen på heminredning i 1930- och 1940-talens bostadsvaneundersökningar”, Tema teknikhistoria, *Historisk Tidskrift*, 1999, 449–474.

60. Peder Aléx, *Den rationella konsumenten: KF som folkuppfostrare 1899–1939* (Stockholm, 1994), 196.

61. Per Sundgren, *Smakfostran: En attityd i folkbildning och kulturliv* (Stockholm, 2001), 65.

Svenska Slöjdföreningens tidiga historia har skrivits av konsthistorikern Gunilla Frick. Frick synar framför allt SSF:s verksamhet med utgivning av mönsteralbum för konstindustri och slöjd. Hennes studie ger en god bakgrund till SSF:s senare verksamhet i dess strävan att förena konsten med industrin.⁶²

Designhistorikern Arthur Hald gjorde 1956 en ”historisk framställning av den svenska utvecklingen från Arts and Crafts-rörelsens första inflytande till Gregor Paulssons Vackrare vardagsvara 1919”.⁶³ Hald kommer fram till att den svenska diskussionen om och det reella samarbetet mellan konst och industri i Sverige börjar först sedan Deutscher Werkbund etablerat ett praktiskt samarbete mellan konstnärer och industrier. Hald konstaterar: ”Det program för den industriella formgivningen i Sverige som kan sammanfattas med slagordet ’Vackrare vardagsvara’ är huvudsakligen inspirerat av Werkbunds ideologi och praktiska verksamhet.”⁶⁴

Två forskare har behandlat Deutscher Werkbunds historia: den amerikanska konsthistorikern Joan Campbell och den engelske designhistorikern Frederic J. Schwarz.⁶⁵ Campbell kallar sin studie för ”kollektiv biografi över Werkbund” och lyckas förmedla de spänningar som fanns mellan olika intressen och individer inom Werkbund, ett synsätt som går att tillämpa på Svenska Slöjdföreningen. Schwarz anlägger en intressant sociologisk förklaringsmodell och visar på Werkbunds nära anknytning till den tyska samhällsdebatten, konstnärens roll i samhället och Werkbunds mål att skapa en klasslös kultur.⁶⁶

I sin avhandling om 1800-talets konstindustri analyserar Ingeborg Glambek den norska konstindustrins utveckling och drar paralleller till den svenska utvecklingen på samma område. Glambek har givit mig en delvis ny

62. Gunilla Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, Nordiska museets handlingar 91 (Stockholm, 1978).

63. Ulf Sandström, *Arkitektur och social ingenjörskonst: Studier i svensk arkitektur- och bostadsforskning* (Linköping, 1989), 49.

64. Arthur Hald, *Konst och industri: Studier i den industriella formgivningens ideologier 1890–1920*, licentiatavhandling (Uppsala, 1956), 99.

65. Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts* (Princeton, 1978) och Frederic J. Schwarz, *The Werkbund: Design Theory & Mass Culture before the First World War* (New Haven & London, 1996).

66. Frederic J. Schwarz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War* (New Haven & London, 1996), 7.

syn på Arts and Crafts-rörelsen.⁶⁷ Hon visar i en annan studie att det finns särskilda nordiska drag i konstindustri och arkitektur. Hon har gått igenom en stor mängd utländska tidskrifter och ser på det nordiska utifrån dessa tidskrifters perspektiv. Perioden 1900–ca 1950 är i fokus.⁶⁸

Konsthistorikern Linda Rampell betonar att hennes avhandling är en kritisk diskussion av de dominerande formidealen, särskilt inom Svenska Slöjdföreningen/Föreningen Svensk Form. Hon hävdar att Gregor Paulssons estetiska idéer främst var socialistiska, inte ”förskönande socialestetiska”. Hon framhäver att Paulsson var influerad av marxistisk teori och att det i grunden handlade om en socialistisk estetik.⁶⁹ Dessa påståenden kommer att diskuteras i kapitel VI.

Den idéhistoriskt inriktade konsthistorikern Cilla Robach har skrivit flera uppsatser om ”den goda smaken” i heminredning och konstindustri under tidigt 1900-tal, särskilt Gustavsbergs porslinsindustri.⁷⁰ Se kapitel V. Konsthistorikern Anne-Marie Ericssons kunniga uppsatser om Parisutställningen 1925 och porslinsindustrins historia har också haft betydelse för min avhandling.⁷¹

Gregor Paulssons socialestetiska och stadsbyggnadshistoriska verksamhet har behandlats i flera studier. En viktig studie om funktionalismens genombrott i Sverige är konsthistorikern Per G. Råbergs avhandling.⁷² Den ger ett bidrag till förståelsen av funktionalismens estetik och formspråk, främst inom arkitekturen. Den tvärvetenskapliga studien *Svensk stad* (1950–1953) analyseras av en rad forskare och Svensk stad-medarbetare i föredrag från ett symposium 1980.⁷³

67. Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen* (Oslo, 1988).

68. Ingeborg Glambek, *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra* (Oslo, 1997).

69. Linda Rampell, *En undersökning av det modernistiska projektet för design i Sverige* (Lund, 2002), 15. Se också Rampell, *Designatlas: En resa genom designteori 1845–2002* (Stockholm, 2003), 89–295.

70. Cilla Robach, ”Den goda smaken”, i *Signums svenska konsthistoria 1915–1950* (Lund, 2002), 315–327, och Cilla Robach, ”Gustavsbergsbussen kommer”, *Gustavsberg–porslin för folket: En konstabok från Nationalmuseum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003), 113–150.

71. Anne-Marie Ericsson, ”Parisutställningen 1925: Den svenska tolkningen av det moderna”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995) och ”Keramiken”, i *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950* (Malmö, 2002).

72. Per G. Råberg, *Funktionalistiskt genombrott: Radikal miljö och miljödebatt i Sverige 1925–1931*, 2. omarb. uppl. (Stockholm, 1972).

Arkitekturhistorikern Ulf Sandströms avhandling *Arkitektur och social ingenjörskonst* behandlar forskning och vetenskaplig debatt om arkitektur och boende i Sverige under efterkrigstiden. Av intresse för min egen studie är Sandströms diskussion om Gregor Paulssons forskning kring stadsbyggnadshistoria och det som Sandström kallar Paulssonfamiljens forskning.⁷⁴

Arkitekturhistorikern Eva Eriksson analyserar i sin avhandling modern arkitektur- och arkitekturdebatt i Sverige. Hon har ingående behandlat Gregor Paulssons teorier kring och kritik av ”den nya arkitekturen”. Han behandlas också som en av de viktigaste arkitekturkritikerna utanför arkitekternas yrkeskår. Som kritiker var Paulsson friare än många arkitekter som både var beroende av sina uppdragsgivare och lojala mot kolleger och därför inte vågade kritisera. Hon diskuterar huruvida arkitekturen ska förmedla historiska värden eller uttrycka dynamik och framtidstro.⁷⁵

Tre avhandlingar och en bok som fokuserar på utställningar har även haft betydelse för mitt arbete: Historikern Kerstin Smeds skriver om Finland på världsutställningar. Hon beskriver utställningen som ett helhetskonstverk och hur den skapade en nationell självbild av Finland.⁷⁶ Idéhistorikern Anders Ekström tar också upp betydelsen av en nationell identitet och dominansen av en bestämd världsbild. Utställningarna under 1800-talet sågs som ”retoriska manifestationer av den borgerliga industrikulturens frammarsch”.⁷⁷ Arkitekturhistorikern Ulf Sörenson har skrivit en bra överblick över de svenska konstindustriella utställningarna i Stockholm från 1876 till 1909.⁷⁸ Den amerikanska arkitekturhistorikern Patricia A. Morton har behandlat hur kolonierna var representerade på den internationella kolonialutställningen i Paris 1931. Morton diskuterar vad som hände när kolonierna ”ställdes ut” i

73. *Perspektiv på Svensk stad: Staden som forskningsobjekt 1950–1980*, red. Thomas Hall & Ingrid Hammarström (Stockholm, 1981) och Gregor Paulsson, *Svensk stad*, Del I och II (Stockholm 1950–1953): Del I: 1–2. *Liv och stil i svenska städer under 1800-talet* (Stockholm 1950), Del II. *Från bruksby till trädgårdsstad* (Stockholm, 1953).

74. Ulf Sandström, *Arkitektur och social ingenjörskonst: Studier i svensk arkitektur- och bostadsforskning* (Linköping, 1989).

75. Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000), 34f och 350–365.

76. Kerstin Smeds, *Helsingfors-Paris: Finland på världsutställningarna 1851–1900* (Helsingfors, 1996).

77. Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm, 1994) 11.

78. Ulf Sörenson, *När tiden var ung: Arkitekturen och Stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897, 1909* (Stockholm, 1999).

Paris. Hur gestaltades kolonierna i arkitekturen? Hon skriver om att det som gestaltades blev till hybrider. Morton läser in att utställningen som representerade de franska kolonierna konstruerades ”as an opposition between *Métropole* and colony, between ’civilisation’ and ’savagery’.”⁷⁹

Men Gregor Paulssons idéer analyseras inte bara i arkitektur-, konst- och designkretsar. En avhandling i systemvetenskap ägnar nästan ett helt kapitel åt Gregor Paulssons skrifter *Väckrare vardagsvara* och *Tingens bruk och prägel*. Stefan Holmlid diskuterar far och son Paulssons (Gregor & Nils Paulsson) syn på artefakterna och deras användning.⁸⁰ Holmlid föreslår med utgångspunkt i Paulssons kategorier av praktisk, social och estetisk användning av artefakter en egen modell eller teori för artefaktens användarkvalitet.⁸¹

Begrepp och ordförklaringar

Diskussioner om estetik brukar ofta förvandlas till en fråga om smak, där den enes smak ställs mot den andres, de professionellas mot amatörernas, elitism mot folklighet. Men estetik är något djupare och vidare än tycke och smak. En miljö eller ett ting som genom sin utformning väcker intresse och uppmärksamhet fyller ytterligare en funktion. De föder tankar som i sin tur kan bidra till en större medvetenhet, vidsynthet och öppenhet.⁸²

Detta avsnitt behövs för att förklara ord och begrepp som förekommer ofta i avhandlingen. Vissa ord hade under min undersökningsperiod en annan betydelse än de har idag. Andra ord används nästan inte längre idag annat än i historiska sammanhang. Sådana ord är exempelvis ”dekorativ konst” och ”konstslöjd”.

Uptakten till avsnittet är ett citat ur *Delbetänkande från Form- och designutredningen*, SOU 1999:123. Citattexten diskuterar den moderna innebörden av begreppet ”estetik”, som ofta annars likställs med smak. Det är i liknande anda jag använder begreppet, efter ”estetikfilosoferna” Alexander Gottlieb Baumgarten och Immanuel Kant. Kant hävdade att endast den som har god smak kan förstå storheten i ett konstverk. Smaken var kopplad till objektiv kunskap om naturen. För Kant handlade konst om det som beha-

79. Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris* (Cambridge, Mass. & London, 2000), 9.

80. Stefan Holmlid, *Adapting users: Towards a theory of use quality* (Linköping, 2002).

81. Holmlid, 68f.

82. *Mötesplats för form och design. Delbetänkande från Form- och designutredningen*, SOU 1999:123, 19.

gade utan intresse. Idag och i denna avhandling är estetiken däremot kopplad till miljöer och formgivna ting som väcker intresse och fyller en funktion. En djupare filosofisk förståelse av designestetik skulle kräva en utveckling av Kants estetik med koppling till intresse och funktion.

Estetiken som ”social kraft” var en tanke som bars upp av Svenska Slöjdföreningens män och kvinnor under min undersökningsperiod, 1914–1925, vilket innebär att estetiken ansågs få betydelse för människors välbefinnande. I denna socialt inriktade estetik, ”socialestetik”, fanns smakuppfostran eller ”smakbildning” som en viktig ingrediens. Genom pedagogiskt nit kunde allmänheten bildas i smakfrågor, vilket inte nödvändigtvis behövde betyda att alla skulle inreda sina hem likadant. Idéer om smak och estetik beskriver jag närmare i kapitel II.

Begreppet *slöjd*, som i Slöjdföreningen, hade en vidare betydelse under 1800-talet än idag. På den tiden inbegreps vid sidan av hantverk också industriell tillverkning. Numera betyder slöjd oftast hemslöjd, alltså hantverksmässigt tillverkade produkter i små serier. Så här står det i SOU 1999:123: ”Det kan i detta sammanhang nämnas att Svenska Slöjdföreningen (bildad 1845) behöll sitt namn under drygt 100 år, trots att föreningen snarare främjade industriell produktion och konsthantverk än hemslöjd. År 1976 byttes emellertid namnet till Föreningen Svensk Form.”⁸³ Det svenska ordet slöjd har även slagit igenom internationellt i form av ”sloyd” i engelskan.

Konstslöjd fanns som begrepp sedan slutet av 1800-talet och användes några decennier in på 1900-talet, i vissa fall ännu längre. Ordet var synonymt med konstindustri. Röhsska Konstslöjdmuseet bytte namn till Röhsska museet först 1992. Konstslöjdprodukter skiljer sig från hantverksprodukter genom att föremålen tillverkades industriellt.

Dekorativ konst är benämning på måleri och skulptur som i första hand har en rent prydnadsfunktion. Dekorativ konst är i regel knuten till arkitekturen. I anslutning till fransk och engelsk terminologi används benämningen ibland även om konsthantverk och konstindustriella produkter. I avsnittet om Parisutställningen, kapitel V, förekommer begreppet dekorativ konst i denna betydelse. Konstindustrimuseet i Paris heter ”Le musée des Arts décoratifs”. Den nya stil som lanserades i Paris 1925 kom att kallas ”Art Déco”. I Sverige har dekorativ konst tidigare haft en vidare innebörd och avsett all offentlig konst.

Stil betyder ”enhetlighet i formkaraktär och hållning” (Nationalencyklopedin, NE). Begreppet *stil* förekommer ofta i avhandlingen och relateras i vissa sammanhang till *smak*, medan det i andra hänförs till en stilriktning

83. Ibid., 32.

inom konst och konstindustri, såsom den ovan nämnda Art Déco-stilen. Stil finns också med i ord som ”tidsstil” som används av Gregor Paulsson som beteckning på en epoks stiluttryck i såväl konstindustri och arkitektur som i samhällets ”stil” (en ny tids stil).

Begreppet *konstindustri* omfattade under den tidsperiod jag behandlar, 1914–1925, allt från nytto- till prydnadsföremål, gjorda för hand och/eller med maskiner industriellt eller på en verkstad. Det var främst glas och porslin som fick benämningen konstindustriella produkter. De som arbetade med formgivning inom glas- och porslinsindustrierna kallades *konstnärer*. Konstnärer till industrin var slagordet då. På 1940-talet började konstnärer knutna till industrin kallas för *formgivare*. Konstindustri idag betyder industrimässig framställning av konstnärliga bruks- eller prydnadsföremål. I betänkandet SOU 1999:123 betonas att ordet konstindustri blivit ett begrepp inom museivärlden i de nordiska länderna. De museer som har konsthantverkssamlingar betecknas som konstindustrimuseer.⁸⁴

Konsthantverk kan handla om både konstföremål och bruksting, som är helt eller delvis handgjorda och utförda med konstnärliga ambitioner. Begreppet liksom företeelsen har sina rötter i Arts and Crafts-rörelsen i England vid mitten av 1800-talet. Rörelsens idéer spreds till Sverige och ledde till att verkstäder inrättades på Tekniska skolan (nuvarande Konstfack) i Stockholm. Därigenom kom såväl konstnärer som arkitekter att ägna sig åt textilkonst, metall- och glaskonst samt möbel- och porslinsformgivning. Begreppet konsthantverk har tolkats något godtyckligt över tid, då konsthantverkarnas verksamhetsområde ändrats. Gränsen mellan konst och konsthantverk är otydlig. Då som nu är det utövarna och uttolkarna av konsten och konsthantverket som avgör definitionen av begreppen. Till uttolkarna hör museiintendenter och konsthantverksskribenter.⁸⁵

Med *formgivning* menas konstnärlig utformning av bruksföremål. En formgivare är en person som sätter konstnärlig form på bruksföremål. Ordet betyder att ge form åt något, och innebär alltså att forma produkter, där det är avgörande vilka material och kunskaper som används.

Begreppet *design* förekommer i avhandlingen, även om detta begrepp kom till användning i Sverige långt efter min undersökningsperiod, huvudsakligen efter 1946. Idag betyder design främst industriell formgivning eller industridesign och har på senare år fått en utvidgad betydelse.

84. Ibid., 35.

85. Ibid., 33.

Källäge

Det har inte varit svårt att hitta källor. När det gäller Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen har källmaterialet i huvudsak bestått av Gregor Paulssons tidiga skrifter, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* och årsböcker samt arkivmaterial över Föreningen Svensk Form (f d Svenska Slöjdföreningen) i Arkiv Svensk Form i Stockholms stadsarkiv, Arthur Halds klipparkiv om Parisutställningen 1925 och broschyrer, äldre skrifter och bilder i Föreningen Svensk Forms arkiv och bibliotek på Skeppsholmen i Stockholm. Viss betydelse har Gregor Paulssons arkiv i Handskriftsarkivet på Uppsala universitetsbibliotek haft liksom Gregor Paulssons brevsamling på Lunds universitetsbibliotek.

En mer problematisk källa har varit *Svensk Stad*, del I–II, (1950–1953) med delarna *Liv och stil i svenska städer under 1800-talet* (del I 1950) och *Från bruksby till trädgårdsstad* (del II 1953), som nästan helt saknar källhänvisningar och noter. Gregor Paulsson står som huvudförfattare till verket, men han var i själva verket idégivare och huvudredaktör för en grupp med femton författare, av vilka många var hans doktorander och licentiander. Jag har emellertid endast kort berört *Svensk stad*, som skulle kunna bli föremål för en egen studie med staden som forskningsobjekt. Flera konsthistoriker och bebyggelsehistoriker har inspirerats av *Svensk stad*: Göran Lindahl, Lasse Brunnström, Karin Eriksson, Rolf Näslund, Anders Åman och Thomas Hall (se vidare kapitel VI).

Om Gregor Paulssons liv/biografi fanns en mängd artiklar publicerade vid hans död 1977. En motsägelsefull källa har utgjorts av Paulssons självbiografi *Upplevt* (1974). Den är inte självkritisk utan framstår som ett enda försvarstal för hans person. Biografin är i många stycken ändå väsentlig för kunskapen om hans professionella liv, om den betraktas med viss skepsis.

För forskningen kring Parisutställningen 1925 har jag haft förmånen att vistas i Paris och få tillgång till flera franska arkiv och bibliotek. Det har varit av stor betydelse att hitta exempel på den mängd specialnummer av franska estetiska tidskrifter och kataloger som kom ut i samband med Parisutställningen. För dessa specialtidskrifter, kataloger och böcker om estetik och design har Bibliothèque Forney (specialbibliotek för estetisk litteratur), Bibliothèque historique de la ville de Paris (tidskrifter) och Bibliothèque des Arts décoratifs (kataloger) haft stor betydelse. Övrig relevant fransk och internationell litteratur fanns på Bibliothèque nationale de France, både det gamla (site Richelieu) och det nya biblioteket (site Mitterrand).

Jag har i stor utsträckning använt mig av originaltexter, i synnerhet franska och tyska, och oftast själv översatt de nödvändiga citaten. Visserligen skulle jag i några fall ha kunnat leta fram en svensk översättning, men jag upplevde att min egen översättning ökade min förståelse av texten. I de flesta fall har ingen svensk översättning funnits att tillgå, vilket förstås gäller tidningar, tidskrifter, årsböcker och brev. Att läsa och tolka en text på originalspråket innebär att komma närmare textens innersta mening, även om mina mer amatörmässiga tolkningar kan innebära problem med rent språkliga nyanser.

KAPITEL II

En estetisk bakgrund

Industrialism betyder i första hand arbetsprocessens sönderdelning och i andra hand arbetsprocessens mekanisering genom införande av maskiner. I det traditionella, förindustriella arbetet vilar verktyget vanligen i den mänskliga handen, verktyget blir liksom en förlängning av de främre extremiteterna. Arbetsprocessen blir så att säga syntetisk, hantverkaren samlar sitt material till en enhetlig slutprodukt. Det är de mänskliga sinnesorganen och de mänskliga musklernas rörelser, som är energikällorna och som bestämmer verktygens funktionsuppdrag och funktionsinriktningar och som därmed bestämmer rytmen i arbetsprocessen.[...]

Det traditionella arbetet – vi tänker här närmast på hantverket – är ett kvalitativt arbete, det är frambringandet av en produkt, som alltigenom bär upphovsmannens prägel som yrkesman. Det traditionella arbetet har en estetisk innebörd ty ingen strävar efter att frambringa en oskön produkt, och det har vidare en etisk innebörd i den meningen, att det eftersträvas ett gediget verk – fusk och vårdslöshet framkallar endast ringaktning och fördömande.¹

OVANSTÅENDE CITAT AV IDÉHISTORIKERN och statsvetaren Tage Lindbom är en aspekt på vad detta kapitel kommer att handla om, nämligen det som hände med vardagsvarorna och arbetet när mekaniseringen blev ett faktum på 1800-talet. Detta kapitel bildar bakgrund till avhandlingen som helhet. Syftet är att ge en bild av den estetiska diskussionen i Europa från tiden för den industriella revolutionen och fram till den tidpunkt då Gregor Paulsson träder in på den socialreformatoriska scenen som aktör inom Svenska Slöjdföreningen. Utgångspunkten är den allra första

1. Tage Lindbom, *Demokratin är en myt* (Borås, 1991), 34.

världsutställningen, konst- och industriutställningen i London 1851, som anordnades på initiativ av Society of Arts² där statstjänstemannen, reformatorn och formgivaren Henry Cole (1808–1882) spelade huvudrollen. Prins Albert, som var ordförande i Society of Arts, sade vid invigningen av utställningen att det fanns ”ett angeläget behov av att förena konsten med den ’mekaniska’ tillverkningen genom att tillämpa de sköna konsterna på produktionen”.³ För denne drottningemål hade kulturfrågor högsta prioritet, och han engagerade sig i fältets utbildningsfrågor. Historikern Yvonne Ffrench menar att industritillverkningen hade fokuserat på mekaniska underverk och bortsett från estetiska aspekter under mer än ett halvsekel. På 1840-talet ordnade Society of Arts mindre utställningar av konstindustriella produkter baserade på tävlingar om bästa vardagsvara för att dra till sig intresserade tillverkare. Tidigare försök att ställa ut industriprodukter hade mötts med likgiltighet.⁴



Henry Coles teservis från 1846. Foto i Cole, *Fifty Years of Public Work*, 1884.

För Henry Cole hade en sådan produkttävling varit inkörsporren till Society of Arts. Cole designade under pseudonymen Felix Summerly en teservis för vardagsbruk, som belönades med silvermedalj på Society of Arts utställning 1846. Cole var övertygad om att hans teservis var en viktig bricka i spelet kring utställningen särskilt av den anledningen att prins Albert blivit personligen intresserad av teservisen, speciellt av mjölkkanan. Servisen sattes i produktion och sålde mycket bra. Coles framgång ledde till att han 1847 startade ett designföretag med tillverkare, konstnärer och formgivare som samarbetade om ”Felix Summerly’s Art Manufactures”.⁵ Teservisen hade en för den viktoriaiska tiden ovanligt enkel och funktionell design. Den tillverkades och användes under många år.⁶ Yvonne Ffrench hävdar till och med att framgången med denna teservis ledde till att den stora Londonutställningen förverkligades, därför att Society of Arts baserade utställningen på de föremål

2. Eg. Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce.
3. Citerad från Prince Albert tal inför Society of Arts 1846 i Nikolaus Pevsner, *High Victorian Design: A study of the exhibits of 1851* (London, 1951), 13–14: “[...]most efficiently the application of the Fine Arts to our manufactures’ in order to wed high art with mechanical skill.”
4. Yvonne Ffrench, *The Great Exhibition: 1851* (London, 1950), 14 f.
5. Kenneth W. Luckhurst, *The Story of Exhibitions* (London, 1951), 93f.
6. Pevsner, *High Victorian Design*, 93.

som fått pris på de egna utställningarna.⁷ Efter framgången med teservisen invaldes Cole i Society of Arts, och det var i egenskap av styrelsemedlem som Cole påbörjade sitt egentliga reformarbete. Han startade 1849 tillsammans med konstnären Richard Redgrave tidskriften *Journal of Design* (1849–1852), som blev forum för en reformering av produktionen.

Med Henry Coles teservis förefaller diskussionen om vackrare vardagsvara att börja. Denna enkla teservis sålde bra, just därför att den hade vacker och funktionell form, var billig och gick lätt att använda och rengöra. För det märkliga med de produkter som ställdes ut 1851 var att ingen hänsyn togs till produkternas hantering, förvaring och rengöring. Det fanns fortfarande gott om tjänstefolk i de borgerliga hemmen. Under lång tid betydde det estetiska mer än det ändamålsenliga för vanligt folk i det viktorska England. Med det estetiska menades då rikt ornamenterade saker i olika historiska stilar, enligt konsthistorikern Nikolaus Pevsner.⁸ Som vi sett anser Yvonne Ffrench att det estetiska hade försumrats till förmån för teknikutvecklingen. Ffrench är mycket mer kritisk till bristen på smakfull design hos de brittiska industri- varorna än Pevsner, som mer förklarar de faktorer som bidrog till tidens syn på det estetiska. Hon talar om ett ”hänsynslöst utplånande av estetiska värden” till förmån för en framgångsrik handel.⁹

Industrins mönsterritade kopierade gamla stilar, men de skapade inte ny design. Detta berodde på att inom såväl konsthantverk som arkitektur var imitationen av historiska stilar högsta mode. Lättheten att producera maskinellt och bristen på formgivning avpassad till maskinerna hade resulterat i produkter med överdrivna och imiterade former. Nya maskintillverkade produkter, som exempelvis symaskiner och ångmaskiner, dekorerades maskinellt i enlighet med hantverksmässiga stilideal, något som Henry Cole opponerade sig emot. Den schweiziske konsthistorikern Siegfried Giedion menar att Cole och andra i hans krets inte alls ville se en återgång till hantverket som de kända mekaniseringskritikerna John Ruskin och William Morris gjorde. Cole ville komma åt problemet med mekaniseringens avigsidor: den överdrivna ornamenteringen. Han önskade också se en produktion av fler varor för vardagsbruk.¹⁰

7. Ffrench, *The Great Exhibition*, 15.

8. Pevsner, *High Victorian Design*, 93. Det har av samma förf. påpekats att de enda produkter vars användning inte tillät onödig dekor var hästdroskor, vapen och medicinska instrument (s.75).

9. Ffrench, *The Great Exhibition*, 14.

10. Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A contribution to anonymous history* (New York, London, 1948; 1975), 348 f.

Nikolaus Pevsner anser att övergången från medeltida till modern teknik inom brukskonsten skedde vid slutet av 1700-talet. Brottet kom efter 1760, då tekniken förbättrades genom nya uppfinningar som mekaniska vävstolar, ångmaskiner och lok. Konsekvensen av denna teknikutveckling blev en snabbt ökande produktion, som efterfrågade mer folk och som på sikt ledde till befolkningsökning och inflyttning till städerna. Städerna växte och efterfrågan på nya varor krävde ökad produktion i en allt högre takt.

Den tid som man i allmänhet betecknar som den industriella revolutionen startade alltså vid slutet av 1700-talet i England och spreds sedan till övriga Europa. Textilindustrins tiodubbling av produktionen av bomullstyger mellan 1760 och 1785 var ett mått på denna revolution. Man får inte glömma bort att den nya tidens teknik ändå byggde på den medeltida, något som idéhistorikern Bosse Sundin har påpekat. Detta gällde i hög grad textilindustrin som länge varit en hemindustri, där hantverkaren ägde arbetsverktyg och rådde över sin tid. Det nya var att arbetet organiserades om till centrala verkstäder.¹¹ Så grundades fabrikkssystemet:

Fabrikkssystemet var alltså inte bara skapat av ny revolutionerande teknik. Man skulle snarare kunna säga att det var fabriksägarnas behov av kontroll över arbetarna och produktionsprocessen som skapade fabriken och mekaniseringen av arbetet. Maskinen blev ett verktyg för att disciplinera arbetarna.¹²

Det var fabrikkssystemet sådant det utvecklats och organiserats i England som John Ruskin och William Morris opponerade sig emot från 1800-talets mitt. De såg att arbetarna inte längre hade kontroll över sitt arbete och att det hade blivit själsdödande. Det medeltida sociala systemet hade utplånats i och med franska revolutionen och därmed hantverksskråna med sina mästare och gesäller. Detta var i mycket av ondo, ansåg Ruskin och Morris. Därför såg de sitt ideal i en återgång till förhållandena i de medeltida byggnadshyttorna kring de stora katedralbyggena. En återgång till hantverket och skråverksamheten förekom i de gillen, *guilds*, som William Morris och andra startade i opposition mot maskintekniken och mot den stelnade konst- och designutbildningen i England.¹³

11. Bosse Sundin, *Den kupade handen: Människan och tekniken* (Stockholm, 1991), 162 f.

12. *Ibid.*, 164.

13. "En kommitté för konsterna och deras förbindelse med industrin" utsågs 1836. Dess arbete ledde till att en statlig skola för design (The Government School of Design) grundades 1837. Se Pevsner, *High Victorian Design* (London, 1951), 140.

Eftersom den här avhandlingen ska behandla idéerna bakom vackra och ändamålsenliga vardagsvaror och sambandet mellan hantverksmässiga och industriellt tillverkade vardagsvaror är det viktigt att se hur synen på konst, teknik, hantverk, skönhet och estetik sett ut långt tidigare. Därför gör jag i nästa avsnitt nedslag i några estetiska idéer före 1800-talet som är relaterade till hantverk och produktion.

Några estetiska idéer

Socrates: [...] If the pot is the work of a good potter, smooth and round and properly fired, like some very beautiful pots I have seen, the two-handed ones that hold six *choes* – if we were to ask this question about a pot like that, we should have to admit that it is beautiful. How could we assert that what is a beautiful thing is not a beauty?¹⁴

Hur kan vi hävda att det som är ett vackert ting inte är av skönhet? I ovanstående citat från en dialog av Platon framgår tanken att ett nyttoföremål är vackert om det är bra gjort och att den skönhet som är typisk för ett ting gör det vackert. Det som Platon kallar det typiska för ett ting, kan ses som ett uttryck för dess ändamålsenlighet.

Platons främste lärjunge Aristoteles formulerade i ännu högre grad tankar om ändamålsenlig formgivning som förmodligen påverkat synen på konst, hantverk och konstindustri ända fram till den industriella revolutionen i slutet av 1700-talet:

Varje form av kunnighet och undersökning anses liksom allt handlande och väljande sträva efter någonting gott. Därför har man också med rätta deklarerat att det goda är det som allt och alla eftersträvar.¹⁵

Aristoteles säger i *Etikens* första bok att målet för våra strävanden är någonting gott, tankar som går tillbaka på formuleringar hos Platon. Alla människor strävar efter det goda; det är liksom alltings mål. Allt handlande, all kunskap och vetenskap och allt hantverk eller all konst har det goda som mål. Det goda ändamålet eller syftet gäller både resultatet eller produkten och aktiviteten i sig. Aristoteles talar också om det goda i tingens funktion, men stryker under tingens aktivitet, alltså deras praktiska användning. När ett ting är funktionellt utför det en aktivitet som är perfekt. Aktiviteten är alltså god.¹⁶

14. Platon, *Collected Dialogues, Greater Hippias*, 288 d (Princeton, 1961).

15. Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, Första boken (Göteborg, 1988), 20.

Ett gott hantverk lär vi oss genom övning. Aristoteles menar att de som utövade ett hantverk också blev moraliskt goda, därför att syftet var att bli goda hantverkare eller arkitekter genom god praktik och undervisning:

Analogt förhåller det sig också med byggmästarna och alla andra tekniker. För att bygga väl blir de goda och av att göra det illa dåliga byggmästare. Om det inte vore så skulle det inte finnas något behov av lärare utan alla skulle vara antingen goda eller dåliga från början.¹⁷

Redan hos Aristoteles fanns således tanken om ett gott ändamål vid utövande av ett hantverk eller en aktivitet. Vi känner igen tankar om ändamålsenlighet i formgivning från de estetiska 1800-talsreformatörerna i Tyskland och England och från dem de påverkats av. Designhistorikern Richard Buchanan anser att Aristoteles upptäckte ett slags produktionsvetenskap som handlade om att förstå skillnaderna mellan alla konstformer och de produkter som de resulterade i beroende på de material, produktionstekniker, former och ändamål som var relevanta för tillverkningen.¹⁸ Buchanan ser Aristoteles som föregångare till design som egen disciplin på 1900-talet. Aristoteles skilde mellan konsten att uppfinna och planera och själva tillverkningen. Buchanan kallar planeringsprocessen för "forethought":

Forethought is an "architectonic" or "master" art, concerned with discovery and invention, argument and planning, and the purposes or ends that guide the activities of the subordinate arts and crafts.¹⁹

Aristoteles skiljer inte, i modern mening, de olika konstarterna och teknikerna åt utan de hänger ihop. Han beskriver "konst eller teknisk färdighet (*techné*)" som likvärdiga storheter. Varje konst eller kunnighet hänger ihop med uppkomst och "går ut på framställning och tänkande hur något skall uppkomma, som har en möjlighet att antingen finnas eller inte finnas till och vars upphov är beroende av producenten och inte av produkten själv".²⁰ Konst och teknik handlar om att producera någonting, eftersom produktion inte är detsamma som handling, säger Aristoteles.²¹

16. Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, Första boken (Göteborg, 1988), 20 f. Se även Gunnela Ivanov, *Teorier om det goda* (Umeå, 2000), 4. Opubl. uppsats för forskarkurs i etik, Institutionen för historiska studier, Umeå universitet, HT-99.

17. Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, Andra boken (Göteborg, 1988), 50.

18. Richard Buchanan, "Rhetoric, Humanism, and Design" i *Discovering design: Exploration in design studies*, red. Richard Buchanan & Victor Margolin (Chicago, 1995), 30f.

19. *Ibid.*, 31.

20. Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, Sjätte boken, avsnittet "Kunnigheten" (Göteborg, 1988), 162–163. I en engelsk översättning av Etiken, *Ethics* (Thomson), har motsv. avsnitt rubriken "Art or technical skill" (Penguin Books, London, 1976), 208.

Vi kan sammanfattningsvis säga att Aristoteles tänkte på tingens funktion och ändamål som något gott, alltså något som var resultatet av en god uppfinning och bra planering i kombination med hantverksskicklighet, som i sin tur uppnåts genom övning. Jag vill gärna hålla med designhistorikern Richard Buchanans syn på Aristoteles som en ”designfilosof” som inte bara befann sig i idéernas värld utan såg till den praktiska användningen av tingen. Aristoteles idéer kan ha färgat synen på konst, hantverk och konstindustri ända fram till den industriella revolutionen i slutet av 1700-talet. Med upplysningstiden och franska revolutionen upplöstes vissa givna sammanhang och traditioner, sekulariseringen av samhällena påbörjades och människor ”upplystes” av nya kunskaper och idéer.

Upplysningen och estetiken

I Frankrike började vid 1700-talets mitt den stora encyklopedien ges ut, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.²² I juli 1751 publicerades första bandet med en inledning (*Discours préliminaire des éditeurs*) av d’Alembert. Denna inleder hela encyklopedin och innehåller huvud dragen i upplysningens program. Filosofen Denis Diderot var själen bakom och huvudredaktör för detta gigantiska verk med matematikern Jean Le Rond d’Alembert som medredaktör. D’Alembert skriver i sin berömda ”Inledning” att verket ska fylla två syften: det ska vara både *encyklopedi*, som framställer mänskliga kunskapers ordning och sammanhang, och *systematisk uppslagsbok över vetenskaper, konster och hantverk*. Denna bok innehåller allmänna principer för vetenskap(er) och konst(er).²³ Säger d’Alembert något om estetiken? Han talar om begreppet *konst* och skiljer mellan de *fria* och *mekaniska* konsterna (nyttkonst). De mekaniska konsterna är exempelvis olika hantverk, som dittills haft låg status, men borde uppvärderas, anser d’Alembert:

21. Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, 162–163.

22. ”Den fullständiga titeln till Encyklopediens första del år 1751 löd: *Encyklopedi eller Systematisk uppslagsbok* (Dictionnaire raisonné) *över vetenskaperna, konsterna och hantverken av ett sällskap intellektuella* (Société de gens des lettres), *ordnad och utgiven av herr Diderot, medlem av Kungliga Preussiska Vetenskaps- och vitterhetsakademien, och vad gäller dess matematiska del av herr d’Alembert, medlem av Kungliga Vetenskapsakademien och av Royal Society i London. Del 1, med Konungens gillande och privilegium.*” i noter sammanställda av Jan Stolpe, *Inledning till Encyklopedien* (Uppsala, 1981), 159f.

23. D’Alembert, *Inledning till Encyklopedien* (1751) (Uppsala, 1981), 27.

Hur många lärda finns det inte vilkas vetenskap egentligen bara är en mekanisk konst! Och vilken reell skillnad är det mellan ett huvud fyllt av fakta utan ordning, utan nyttig användning och utan samband, och instinkten hos en hantverkare som enbart utför mekaniska operationer?²⁴

Till de fria konsterna hör ”de sköna konsterna” (*les beaux arts*), måleri, skulptur, poesi och musik, och de som är mer nyttiga, grammatiken, logiken och moralen. D’Alembert hävdar att ”de regler som man upptäcknar för de sköna konsterna gäller egentligen bara deras mekaniska sida; det är med dem som med teleskopet: det hjälper blott dem som kan se”.²⁵

Den franska historikern och museiintendenten Yvonne Brunhammer hävdar att franska revolutionen inte lyckades bryta den hävdvunna åtskillnaden mellan nyttokonst, som var olika hantverk, och fri konst, exempelvis måleri och skulptur, trots att skråsystemet upphävts.²⁶ Men ordningen var i alla fall rubbad, och det ser ut som en tanke att strax efter skråsystemets upplösning 1791 grundades både École Polytechnique (1795) och Conservatoire des Arts et des Métiers (1798) i Paris. Den allra första nationella industriutställningen hölls också 1798 i Paris.²⁷ Det var den första utställning någonsin, som, på initiativ av franske inrikesministern inför firandet av republikens sexårsdag, ställde ut enbart industriellt tillverkade produkter.²⁸

Gregor Paulsson skriver i *Svensk Stad* att avsikten med den franska utställningen var att uppmuntra till industriell produktion för att ta upp tävlingen med Englands storindustri innanför de egna tullmurarna. En stötsten var de mindre producenternas starka ställning i Frankrike alltsedan revolutionen. Dessa hade koncentrerat sig på kvalitetsvaror. Det motsatta förhållandet gällde i England som hade satsat på massproduktion av billigare varor; där gällde det att stimulera en ”elitproduktion” som kunde konkurrera med de franska hantverks- och industriprodukterna.²⁹

I Tyskland utkom 1750 ett för estetikens historia avgörande verk: Alexander Baumgartens *Aesthetica*. Baumgarten var den förste som använde termen ”estetik”, och han räknas som estetikens grundare i Tyskland. Estetik uppfattades av Baumgarten som en allmän teori om sinneskunskap och i trängre mening som teorin om de fria konsterna.³⁰ Det blotta faktum att nya termer

24. Ibid., 74.

25. Ibid., 75f., citatet 76.

26. Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l’Utile: Un musée pour les arts décoratifs* (Paris, 1992), 13.

27. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (London, 1975), 44f.

28. Brunhammer, *Le Beau dans l’Utile*, 13.

29. Gregor Paulsson, *Svensk stad*, Del 1: *Liv och stil i svenska städer under 1800-talet* (Lund, 1972) 316f. Paulsson anser att det som han kallar elitproduktionen skulle stimulera den billigare massproduktionen att höja kvalitén.

dyker upp i filosofihistorien är i sig mätare på en förändring i tänkesättet, hävdar den franske moralfilosofen Luc Ferry. Baumgartens bok anser han representera början på en ny humanism i upplysningstidens anda. För första gången fick den rent mänskliga kunskap som byggde på sinnesintryck ett egenvärde.³¹

Den finländske kulturhistorikern Yrjö Hirn hävdade 1913 att estetiken som självständig vetenskap mottagits med välvilja i den lärda världen i början av 1800-talet. Denne konstaterade dock att ämnet estetik redan efter drygt ett århundrade betraktades som ”ett slags bastard mellan vetenskap och konst” och föraktades av både konstnärer och vetenskapsmän. Hirn försökte råda bot på synen på estetiken som ”estetiserande” och hävdade att estetiska idéer formulerades redan i det antika Grekland.³² Från och med Baumgarten fanns tanken att människan hade en särskild förmåga när det gällde estetiska upplevelser, och Kant renodlade denna tanke.³³

Immanuel Kant och det estetiska omdömet

Jag har tidigare hävdad att det hos Platon och Aritoteles finns beröringspunkter när det gäller kopplingen mellan estetik, etik och kunskap. Dessa tankar renodlades hos Kant. Följdriktigt gör jag nästa nedslag i den estetiska debatten hos upplysningsfilosofen Immanuel Kant. Kant ställde upp ett system för tänkandet i tre ”kritiker”, en för det rena förnuftet, en för det praktiska och en för omdömesförmågan. I Kants tredje kritik, *Kritik der Urteilskraft* (Kritiken av omdömesförmågan) från 1790 blir människans estetiska omdömesförmåga föremål för analys. Litteraturhistorikern Christer Westling visar att estetiken i och med Kant togs på större allvar, eftersom den kunde härledas ur filosofin.³⁴

Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Missfallen *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heisst *schön*.³⁵

30. Nationalencyklopedien, 1990.

31. Luc Ferry, *Homo Aestheticus* (Paris, 1990), 90.

32. Yrjö Hirn, *Det estetiska lifvet* (Stockholm, 1913), 4.

33. Christer Westling, *Idealismens estetik: Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel* (Stockholm, 1985), 32.

34. *Ibid.*, 27.

35. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, i *Ästhetische und Religionsphilosophische Schriften* (Leipzig, 1921), 62. ”Smak är omdömesförmågan om ett föremål eller känslan av välbehag eller obehag *som saknar allt intresse*. Föremålet för ett sådant välbehag kallas *skönt*” [min övers.].

Kant anser att smak inte bara är en privatsak eller något subjektivt. Det måste finnas något objektivt i det estetiska smakomdömet. På så sätt har det estetiska värdeomdömet en dubbel karaktär, anser Westling och visar på den paradox som finns inbyggd i detta resonemang. Han hävdar att den idealistiska estetiken föds i denna paradox: ”Det intresselösa välbehaget, uppfattat som något rent subjektivt, riktas mot ett begrepp, det Sköna, som egentligen inte existerar.”³⁶

I den tredje kritiken fördjupar sig Kant i ändamålsenligheten i konstupplevelsen. Den konsekventa analysen av den levande naturen och det konstnärliga skapandet är det viktigaste i detta verk, anser den ryske filosofen Arsenij Gulyga. För Kant är det av vikt att sära på naturen och kulturen: en konstprodukt är inte natur, men dess form skulle vara så ändamålsenlig att den gjorde sken av att ha vuxit fram ur naturen.³⁷ Det estetiska omdömet får man genom kunskap som förmedlas till alla och blir då allmängiltigt. Kant hävdar att skönheten är formen för ett tings ändamålsenlighet utan något särskilt mål. Han skiljer sedan på ”ren” skönhet och ”betingad” skönhet. Blommor är exempel på ren skönhet, människors och byggnaders utseende handlar om betingad skönhet. Kant ser skönheten som exempel på ett slags objektiv sanning, universalitet. Skönhetsupplevelsen har för honom en förmedlande karaktär. Han hävdar att den estetiska omdömesförmågan som helhet är kopplad till förnuftet, inte till känslorna. Gulyga visar att en viktig slutsats i Kants estetik är att skönheten är en symbol för det moraliskt goda.³⁸

Skönheten som kopplad till det moraliskt goda känner vi igen hos Ellen Key och från Svenska Slöjdföreningens propaganda för vackrare vardagsvara. I dessa aktörers betonande av uppfostran till god smak går det att läsa in ett moraliskt incitament. Ellen Key talar om ”den ögats och tankens uppfostran, vars resultat är en god smak. Ju mer denna smak övas, dess finare blir urvalet, dess säkrare omdömet, dess större iver, när det gäller att förena det nyttiga och det sköna inom hemmet och att sålunda även i yttre avseenden där lyckliga genom att skapa harmoni.”³⁹

I Svenska Slöjdföreningens propaganda låg undermeningen att konsten tagen i vid mening kunde bli ett socialt kitt mellan människor. Tidens konsumenter borde uppfostras till god smak i offentliga miljöer: ”Om folket på land och i stad konsekvent finge se god form i samhällets institutioner, skulle deras smak med säkerhet betydligt höjas.”⁴⁰ Slöjdföreningen tog hand om ”smakbildningen” genom att förmedla konstnärer till industrin för att få fram

36. Westling, *Idealismens estetik*, 34.

37. Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant* (Stockholm, 1988), 191f.

38. Gulyga, *Immanuel Kant*, 202.

39. Ellen Key, *Skönhet för alla* (Stockholm, 1913; faksimilupplaga, 1996), 30.

bättre och vackrare produkter.⁴¹ Det finns två möjliga följder av Slöjdföreningens resonemang om den ”goda formen” i den offentliga miljön. Dels var syftet att påverka människors smak, dels kunde de vackra miljöerna skapa goda människor som sedan medverkade till ett gott samhälle genom att själva åstadkomma vackra och goda hemmiljöer.

Filosofen Luc Ferry har i *Homo Aestheticus* analyserat Kants estetik. Det estetiska omdömet utgår ifrån idén om ett system och en värld fylld av objekt som avslöjas genom Guds blick. Ett av dessa objekt är ”det sköna” som blir föremål för en ”diskussion” om hur man bedömer smak. Kant diskuterar inte smaken som om det vore en kunskapsfråga, menar Ferry, men lyckas ändå ”diskutera” smak genom att gå förbi det rent subjektiva och utöka frågan till något allmängiltigt genom att dela estetiska erfarenheter med andra människor. Smakomdömet väddar till förnuftet, som i sin tur är allmängiltigt för mänskligheten.⁴²

De tre tolkningar vi sett av Kants diskussion om smakomdömet, av Westling, Gulyga och Ferry, bidrog till att göra synen på ”det sköna” mer ”universell”, vilket är viktigt för den fortsatta diskussionen om det eventuellt allmängiltiga i begreppen ”skönhet för alla” och ”vackrare vardagsvara”. Utgick Ellen Keys och Gregor Paulssons omdömen om smak och skönhet från föreställningen om ett allmängiltigt värde eller var de bara förknippade med borgerliga ideal, som skulle förmedlas till arbetarklassen? Denna senare tolkning gör idéhistorikern Björn Billing, som anser att Kant ger röst åt borgerliga ideal, som förnuftets kontroll över begären, smak och bildning, civilisationens och mänsklighetens framåtskridande. Kant ställer stora krav på människan med god smak, skriver Billing:

Med *Kritik der Urteilskraft* flätas naturens och konstens skönhet samman till något av en dröm om motsatser i ljuv förening: sinnlig andlighet, altruistisk egenkärlek, civiliserad naturlighet. Den drömmen kommer borgerligheten fortsätta drömma långt efter Kant.⁴³

Men var kanske tanken på att skapa en vackrare vardagsvara för ”vanligt folk” inte enbart en altruistisk socialreformatorisk dröm som borgarklassen ville se förverkligad för de mindre bemedlade klasserna? När Svenska Slöjdföreningen startade 1845 fanns redan från början moraliska pekpinnar inskrivna i

40. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara: Svenska Slöjdföreningens första propagandapublikation utgiven till Svenska mässan i Göteborg* (Stockholm, 1919; faksimilupplaga, 1995), 52.

41. Jag väljer begreppet smakbildning därför att det täcker mer SSF:s syfte. Målet för uppfostran till god smak var i själva verket bildning.

42. Luc Ferry, *Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique* (Paris, 1990), 125f.

43. Björn Billing, ”Över avgrunden: Essä om skönhet, konst och natur i Kants tredje kritik”, i *Kants tredje kritik: Sju essäer*, red. Sven-Eric Liedman, *Arachne*, nr 15 (Göteborg, 2000), 22.

stadgarna; föreningens ändamål var inte bara att uppmuntra inhemsk industri och slöjd utan också att fostra hantverkarna moraliskt. Arbetarna skulle vara sparsamma och skötsamma. Borgarklassen själv trodde på framsteg och mekanisering, vilket möjliggjorde utnyttjande och tillväxt av kapital men också slösaktighet med resurser. Kanske var det så att de stora världsutställningarna på 1800-talet bara var en fortsättning på borgerlighetens dröm om civilisationens gränslösa framsteg och tron på ohämmad produktivitet och tillväxt? Om detta kommer nästa avsnitt att handla.

Londonutställningen 1851 och vardagsvaran

The summer sun of 1851 beamed reassuringly on Victoria's England, a pledge of peace and progress for the richest empire in the world. Gold had been discovered in Australia, Livingstone had just reached the Zambesi, and the first successful cross-Channel cable was being laid. A new era was dawning, bright with imperial promise, and the signs were no less auspicious nearer home. Free trade and *laissez-faire* had brought unparalleled prosperity to the few, with rising expectations for the rest.⁴⁴

När drottning Victoria och prins Albert öppnade den stora konst- och industriutställningen 1851 i Kristallpalatset i Hyde Park, var detta krönet på en lång period av industriell utveckling och mekanisering av produktionen. Resultaten skulle nu visas upp för världen under den allra första världsutställningen någonsin. Som vi sett tidigare var Society of Arts officiell initiativtagare till den stora utställningen. Det var i verkligheten statstjänstemannen Henry Cole som tillsammans med prins Albert hade initierat *The Great Exhibition of the Industries of All Nations*.

Siegfried Giedion anser att Cole under utställningen gav ett praktiskt exempel på det som han hade föreläst om och skrivit i sin tidskrift *Journal of Design*. Cole ville nämligen lära publiken att se genom att jämföra. Cole hade låtit placera föremål som han ansåg vackra bredvid andra som han ansåg fula. Han ville få publiken att reagera. Ett åskådningsexempel var handvävda indiska schalar i milda färger placerade bredvid maskinvävda mattor i skrikiga färger. Cole tänkte sig att folk då skulle se kontrasten mellan det handgjorda och det maskingjorda och inse att industrialiseringen i sig inte alls var ett mått på kultur.⁴⁵

44. Adrian Desmond & James Moore, *Darwin* (London, 1991), 391.

45. Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command* (London, 1975), 350f.

Hela utställningen hade till syfte att bilda sin publik genom uppvisningen av nya tekniska uppfinningar och industrivaror. Även om det var viktigt att visa upp den tidens överflöd av varor ur rent ekonomiskt perspektiv för att öka konsumtionen, fanns även en iver att framhäva den kulturella aspekten. Idéhistorikern Anders Ekström framhåller att 1800-talets utställningar blev ett slags samtidsrapporter om hur långt man hunnit i civilisationshänseende.⁴⁶

Henry Cole valde Joseph Paxton som arkitekt därför att hans kristallpalats skulle visa för besökarna att det fanns en vision även bakom den mekaniska konstruktionen. Denna byggnad av glas verkade luftig och tyngdlös, och tyngdlösheten stod i stark kontrast mot de konkreta och dekorativa utställningsföremålen inne i byggnaden.⁴⁷ Ingenjörskonst ställdes emot viktoriansk utsirad dekor. Kristallpalatset var den allra första jättebyggnad som konstruerats av prefabricerade bitar av glas, järn och trä. Enligt Giedion var konstruktionen ett exempel på experiment som sedan blev standard. Han talar om revolution inom arkitekturen med en kombination av material som resulterade i en fantasieggande och tekniskt sett lyckad byggnad. Den var ett direkt resultat av tidsandan.⁴⁸

Kristallpalatset blev en symbol för en ny tid av liberala reformer och ismer: positivism, republikanism, sekularism och materialism, som påhejades av den brittiska intellektuella eliten och blev grogrund för Darwin och hans evolutionslära, hävdar Adrian Desmond och James Moore.⁴⁹ Charles och Emma Darwin besökte världsutställningen flera gånger och förundrades. Bara naturfenomen som jordbävningar och regnskog kunde överträffa vad de upplevde i Kristallpalatset:

Vast whirling pumps and presses, loud clattering looms, stately boilers and hissing engines; glass-covered velvet stands decked with gold and silver finery; closely guarded caskets bearing a queen's ransom in gems – all this came from other worlds.⁵⁰

46. Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm, 1994), 58f.

47. Giedion, *Mechanization Takes Command*, 352. Joseph Paxton hade tidigare ritat stora växthus, vilka egentligen stod modell till Kristallpalatset.

48. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (London, 1963), 250. Byggnaden var 560 meter lång, 142 meter bred, och 200 män fogade ihop de 300 000 glasbitarna. Inne i byggnaden hade två stora almar lämnats kvar.

49. Adrian Desmond & James Moore, *Darwin* (London, 1991), 392.

50. Desmond & Moore, *Darwin*, 395.

Det var inte förvånande att Londonutställningen 1851 lockade 6 miljoner besökare till Crystal Palace i Hyde park under dryga fem månader. Där fanns ett överflöd av allt som uppfunnits av nya maskiner och föremål, ofta i mycket dekorativ stil. Utställningen blev totalt sett en stor framgång och var ett levande bevis för resultaten av människans arbete under år av fred. Det var också viktigt att främja en nyväckt *internationalism* som denna världsutställning fick symbolisera. De nationella dragen hos varje land som ställde ut blev tydligare mot den internationella kontext som utgjordes av utställningen som helhet. Jag återkommer till detta resonemang i nästa avsnitt och i kapitel VI.

I egenskap av ledande industrination dominerade England utställningen. Alla de brittiska koloniernas varor fanns utställda. Där fanns de mest exotiska råvaror och produkter. Sverige deltog, tillsammans med Norge, huvudsakligen med järnmanufaktur från Eskilstuna, stearinljus från Liljeholmen, samt ull och siden från Norrköping. Ekonomhistorikern Göran Ahlström drar slutsatsen att de svenska produkterna inte höll så hög standard, tekniskt sett, och kanske intresset att delta varit svagt från svenskt håll.⁵¹ Det kan vara av intresse att påpeka att en del svenska varor som skeppats till London strax före hade ställts ut på den allra första Stockholmsutställningen. ”Expositionen af Svenska Slöjddalster i Stockholm 1851”, som den kallats, hade varit uppställd i särskilda utställningspaviljonger på Brunkebergstorg och var Svenska Slöjdföreningens första utställning i Stockholm.⁵² Denna extra last av utställningsföremål blev en undsättningsexpedition som räddade Sveriges anseende, skriver ekonomhistorikern Torsten Gårdlund. Bland föremålen fanns en strykjärnspis som uppskattades, och de svenska råvarorna malm, järn och stål fick erkännande för god kvalitet.⁵³

Många sökte sig till London 1851, bland annat Fredrika Bremer, som i *England om hösten 1851* skildrar mötet med Kristallpalatset och dess magiska innehåll i den viktoriaiska erans största evenemang. Fredrika Bremer blev smått besviken vid åsynen av det omtalade Kristallpalatset, eftersom de enorma glasväggarna var täckta av vita förhängen:

Det var roligt att se folkskarorna som i långa rader och med kläderna flygande i vinden strömmade genom Hyde Park fram mot Kristallpalatset, som ligger vid parkens norra sida och som nu skimrande i solen med alla dess hundra flaggor viftande och vinkande i den friska morgonluften –

51. Göran Ahlström, *Technological Development and Industrial Exhibitions 1850–1914: Sweden In An International Perspective* (Stockholm, 1996), 36f.
52. Ulf Sörenson, *När tiden var ung: Arkitekturen och Stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897, 1909* (Stockholm, 1999), 22f. Utställningspaviljongerna var flyttbara hus av Fredrik Blom.
53. Torsten Gårdlund, *Industrialismens sambälle* (Stockholm, 1942), 12f.

en glad, uppfriskande syn! Jag har av kritiska tungor hört Kristallpalatset liknas vid en stor – *fågelbur*. Och det är ej utan att formen samt det luftiga i byggnadssättet påminner om en s.k. häckbur. Men det är i alla fall en bur där alla fåglar under himmelen fått rum och som är mera lik ett trollslott ur fesagornas värld än något annat slott i världen. Jag väntade att se det mera glänsande, men de vita förhängena, som man för att utestänga det för starka solljuset hade satt innanför kristallväggarna, gav dem en mera matt än glänsande glans.⁵⁴

Fredrika Bremer kunde med egna ögon se den svenska avdelningen och imponeras av John Ericssons värmemaskin, ”det ringa ting, uttänkt av ett svenskt huvud, utfört av en svensk man. Detta ting var en maskin kallad ’Caloric Engine’ (värmemaskin), dess bestämmelse: att använda uppvärmd luft i stället för ånga och att – ersätta ångan genom den värmda luftens förmåga att uträtta samma verk med oändligt mycket ringare medel och kostnad.”⁵⁵ Bremer betecknar Sveriges ställning gentemot övriga världen som David mot Goliat när det gäller de utställda föremålen, och menar att Ericssons obemärkta lilla maskin skulle slå ut många länders kostbarheter och präliga varor.

För andra stora personligheter i samtiden blev Kristallpalatset symbol för en omöjlig utopi. Fjodor Dostojevskij såg något skrämmande i det perfekta glashuset, som han besökte först 1862 då huset flyttats till Sydenham och blivit nöjespalats:

Ni tror på ett kristallpalats, evigt oförstörbart, ett byggnadsverk som det kommer att bli omöjligt att räcka ut tungan eller knytnäven åt, ens i smyg. Och det är kanske just detta som skrämmer mig i en sådan byggnad – att den är av kristall, evigt oförstörbar, och att man inte kommer att kunna räcka tungan åt den ens i smyg!⁵⁶

Dostojevskij ser gång efter annan Kristallpalatset som symbol för ett framtida välfärdssamhälle där lidandet inte har någon plats, eller kanske ett Babels torn.⁵⁷

54. Fredrika Bremer, *England om hösten år 1851*, utgiven och kommenterad av Klara Johansson (Stockholm, 1922), 47.

55. Bremer, *England om hösten år 1851*, 54. Osäkert om denna maskin verkligen var utställd i svenska avdelningen. John Ericsson (1803–1889), ingenjör och uppfinnare, från 1848 amerikansk medborgare, konstruerade bl.a. en ångpanna för lokomotiv och propellar. Källa: Bonniers Compact Lexikon, 1995.

56. Fjodor Dostojevskij, *Anteckningar från källarhållet* (Stockholm, 1986), 40.

57. Ulla Roseen, ”Efterord”, i Dostojevskij, *Anteckningar från källarhållet* (Stockholm, 1986), 144.

Paxtons Crystal Palace förstördes vid en våldsam brand 1936 men finns kvar i kulturhistorien som ett av de djärvaste byggnadsmärkena från 1800-talet. Kristallpalatset som sådant fick många efterföljare både till namnet och till utseendet, såväl i Europa som i den nya världen: 1852 öppnade en utställning i Breslau (idag Wrocław) i en byggnad som efterbildade Paxtons Crystal Palace. Utställningsbyggnaden till New York-utställningen 1853 kallades också Crystal Palace.⁵⁸

Konstindustrimuseerna som smakskolor

Efter Londonutställningen 1851 startade en internationell tävling mellan länderna. År 1852 hölls många nationella industriutställningar, ett slags nationella mönstringar av den inhemska produktionen, som blev förövningar till de större internationella utställningar som hölls senare omväxlande i Paris och London.⁵⁹ Det ansågs fördelaktigt för handelsutbytet att ställa ut varor på stora utställningar, men detta uppmuntrade även, på gott och ont, nationalism eller nationell identitet. Det gällde för varje land att visa upp sig som nation, att ge uttryck för sin särart genom valet av varor eller konstföremål. Utställningen i London 1851 blev måttstocken för alla andra internationella utställningar under lång tid därefter. Efter 1851 fanns en starkare strävan för länderna att visa upp sin nationella särart på varje internationell utställning, anser Anders Ekström.⁶⁰ Detta sammanfaller med vissa nationalstaters etablering och med nationalismens storhetstid.

Efter Londonutställningen var det ett problem att ta hand om alla de föremål som blivit över. Men eftersom det hade gått oväntat bra med förtjänsten efter utställningen i London, kunde därför en hel del föremål köpas in genom Henry Cole. Dessa föremål utgjorde den första samlingen av konsthantverk i South Kensington-museet, som Cole grundade 1852. Här kan vi erinra oss att Henry Cole som designer under pseudonymen Felix Summerly blev berömd för sin ovanligt funktionella teservis och att han drev ett företag. Denna servis har jag sett som symbol för det reformarbete som igångsattes efter Londonutställningen. I sin minnesbok skriver Henry Cole att han skänkte museet en sådan teservis för den ständigt skulle erinra om de omständigheter som ledde till utställningen som sådde fröet till Kensington-museet:

58. Elias Cornell, *De stora utställningarna: Arkitekturexperiment och kulturhistoria* (Stockholm, 1952), 91f.

59. *Ibid.*, 93f. 1852 hölls utställningar i Augsburg, Breslau, Chemnitz, Cork, Düsseldorf, Kasan, Köpenhamn, Lissabon, Luxemburg, Moskva och St Etienne.

60. Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm, 1994), 36 f.

I presented a set to the South Kensington Museum, which I hope may be kept and always exhibited there, as a link in the chain of circumstances leading to that great Exhibition, which sowed the seed for the beginning of the South Kensington Museum itself.⁶¹

Många konstindustrimuseer ute i Europa öppnades decennierna efter Londonutställningen. South Kensington-museets tillkomst var, enligt Gregor Paulsson i *Svensk stad*, främst ett resultat av den engelska konstindustrins nederlag på världsutställningen 1851 och stildebatten kring denna. På vilket sätt blev Londonutställningen ett nederlag för engelsk konstindustri? De enkla engelska möbler som ställdes ut hade tillverkats med både form och dekor avpassade för maskintillverkning. Dessa enkla möbler jämfördes med de hantverksmässigt gediget utförda franska och österrikiska lyxmöblerna. Resultatet blev nedslående. Så här skriver Gregor Paulsson:

De föreföllo då både tekniskt underlägsna och i formgivning allt för nytobetonat ”råa”, som samtiden uttryckte det. Jämförelsen resulterade inte bara i ett ekonomiskt bakslag för de engelska producenterna utan också i föreställningen om ett av den industriella tekniken åstadkommet smakförfall.⁶²

Samlingarna av hantverksalster från skilda tider och kulturer blev början på en konstindustriell undervisnings- och propagandarörelse som spred sig över hela Europa. De engelska konstindustrimuseerna och skolorna blev förebilder för liknande institutioner i andra länder.⁶³ Meningen var att museerna skulle ställa ut handgjorda föremål av hemslöjdstyp, exempel från stilhistorien och samtida produkter, i syfte att vara förebilder för industritillverkningen.

Wien följde efter med sitt konstindustrimuseum 1864, Berlin med Kunstgewerbemuseum 1867. I Paris bildades L'Union centrale des beaux arts appliqués à l'industrie 1864 efter en utställning som hölls 1863.⁶⁴ Fransmännen började diskutera tillkomsten av ett franskt South Kensington-museum: den ekonomiska konkurrensen mellan England och Frankrike utvidgades till att bli även en nationell tävlan, som utnyttjades för att påskynda ett franskt museum. I Paris lyckades man inte, som i London, Wien, Berlin och Düssel-

61. Henry Cole, *Fifty Years of Public Work*, vol.I (London, 1884), 106.

62. Gregor Paulsson, *Svensk stad, del I: Liv och stil i svenska städer under 1800-talet* (Stockholm, 1950), 318.

63. *Ibid.*, 318f.

64. Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'Utile: Un musée pour les arts décoratifs* (Paris 1992), 18 f. Centralunionen för de sköna konsterna tillämpade på industrin (min övers, ordagrant). Yvonne Brunhammer har varit chefsintendent på Musée des Arts décoratifs och har givit ut böcker om bl.a. Art nouveau, Art déco och design.

dorf, föra ut konsten till museer, skolor och utställningar i landsorten. Detta berodde dels på lokalbrist, dels på kontroverser mellan konstindustrins, politikens och kapitalets representanter. Inte förrän 1905 invigdes det permanenta Musée des Arts décoratifs i den återuppbyggda Marsanflygeln i Louvren.⁶⁵

I Sverige kan man se tillkomsten av Nationalmuseum år 1866, med bland annat en konsthantverksavdelning, och Nordiska museets invigning till Stockholmsutställningen 1897 som ett uttryck för samma nationella strävan som ute i Europa fast i en mer nationalromantisk tappning. Kensingtonrörelsens propaganda för goda material och bevarandet av historiska stilar hade haft återverkningar i Sverige under 1850- och 1860-talen.⁶⁶ Olika kollektiva manifestationer fick också sina smakpolitiska program efter utländsk påverkan, exempelvis skolor, konstindustribefrämjande föreningar och tidskrifter. Var dess förändringar bra eller dåliga? Det skymtar fram kritik mellan raderna hos Paulsson i det kapitel han skriver om de estetiska ideologierna. Det verkar som om Paulsson i någon mån ifrågasätter den påverkan som Kensingtonrörelsens skolor hade på produktionen. Den var inte så revolutionerande som 1851 års män räknat med, utan det blev mode med korrekta imitationer av historiska stilar.

Smakreformatörernas kritik

Den estetiska debatten och kritiken mot det som ansågs vara ”smakförfall” i England vid mitten av 1800-talet leddes som vi har sett i början av kapitlet bland annat av smakreformatörerna Gottfried Semper, John Ruskin, prins Albert och Henry Cole.⁶⁷ Det var två läger som stod emot varandra när det gäller omdömena om Londonutställningen 1851. Ruskin var som jag redan visat negativ till industrialiseringen som sådan, medan Semper, prins Albert och Cole var positiva till industrin, men ville förändra kvalitén på produkterna. De senare ville göra något bra av erfarenheterna av utställningen och startade därför designutbildningar runtom i England. Semper var knuten till designutbildningen vid Normal School of Art. Henry Cole ansåg att Sempers kunskap i arkitektur och dekoration var till stor hjälp för engelsk tillverkningsindustri och att hans smak var utsökt.⁶⁸ Ingeborg Glambek visar att Sempers viktigaste insats var att förmedla idé- och kulturtraditioner mellan länderna på kontinenten och England.⁶⁹

65. Brunhammer, *Le Beau dans l'Utile*, 50 f. Marsanflygeln brann 1874. Union centrale köpte 1898 huset, som återuppbyggt invigdes 1900 lagom till världsutställningen.

66. Paulsson, *Svensk stad*, del I, 319f.

67. Semper hade efter revolutionen 1848 flytt till England, där han verkade fram till 1855, då han blev professor vid tekniska högskolan i Zürich.

68. Giedion, *Mechanization Takes Command*, 358.

Cole ansåg att mekaniseringen missbrukats och tyckte att de massproducerade varorna inte bara skulle vara imiterat hantverk. Den franske konstsociologen Pierre Francastel ser Cole som en uttolkare av den nya andan, och redan 1851 hade Cole formulerat de viktigaste principerna för funktionalismen: Cole hade sett möjligheterna att utnyttja mekaniseringen för att skapa nya former och tänka i kreativa banor.⁷⁰ En av poängerna med Coles kritik av den vulgära industridesignen var att tala om för folk vad som var vackert och vad som var fult. Det handlade uppenbarligen om smakuppfostran. Han diskuterade detta i sin *Journal of Design* (1849–1852), där han mest skrev om vardagsvaror illustrerade med teckningar, tapetprover och inklustrade tyglappar. I tidskriftens första nummer lämnas utförliga beskrivningar och omdömen om proverna. Här är ett exempel på analys av en tygbit av röd flanell med stiliserade blommor under rubriken ”Review of patterns: on the multitude of new patterns”:

Printed flannel. [...] For an extremely brilliant and judicious selection of colours, it seems hardly possible to suggest any improvement in this pattern. The excellence of the style, which is calculated to baffle all caprices of fashion, and to be ever fresh and enlivening, makes it worthy to be a direct importation from Persia itself. It is rich, gorgeous, and refined in character, and a pattern, besides its ordinary use for morning gowns, very suitable for the traveller's shawl-neckcloth. (*see pattern.*)⁷¹

Cole är mycket positiv till detta persiskt inspirerade flanellyg och rekommenderar det till resesjal.

En annan gång jämför han högklassiga franska och billiga engelska tapeter i en raljerande ton:

If the French beat us in art, we have the palm for cheapness, which the public so much applaud. This chintz pattern is well-covered, cheerful, and suitable enough for a bed-room: cheap as it is, it would be even cheaper if the paper had not been subjected to the Excise duty, which sadly impedes the use of a better quality, and is a tax both upon knowledge and good manufacture.⁷²

69. Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: Kunstindustri og kunstflit i Norge 1800–1900* (Oslo, 1988), 86f. Sempers mest kända verk om konstindustri och design är *Der Stil* (1861–1863), vars svårförståeliga tankar förmedlades av andra till olika länder.
70. Pierre Francastel, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* (Paris, 1956), 22f. Se också Gunnela Ivanov, *The Lesson of the Great Exhibition: Design on the path from decoration to utility*, opublicerad uppsats i museernas historia (Umeå, 1998) 3f.
71. Henry Cole, ”Review of patterns: on the multitude of new patterns”, *The Journal of Design and Manufactures*, with forty-four fabric patterns inserted and upwards of two hundred engravings, Vol. I, March–August (London, 1849), 6.

Ingeborg Glambek påpekar att Henry Cole i sin tidskrift ständigt tog upp exempel på det som han tyckte var bra och dåligt och att han var kategorisk och auktoritär. Glambek talar om kretsen kring Cole som självsäker och alltför smakledande:

De var fullständig överbeviste om at deres egne estetiske vurderinger var ufeilbare. Her hadde de ingen motforestillinger. De visste best hva som var rett og galt, hva som var stygt og hva som var pent, og det fikk andre vaer så god bøje seg for.⁷³

Glambek ger ytterligare exempel på den tidens smakuppfostran med den avdelning som kallades ”Chamber of Horrors” som inrättats på South Kensington-museet, där exempel på god och dålig design visades upp. Charles Dickens uppfattade Cole som arrogant, och konstindustrimuseets skräckabinett som ett förlöjligande av människors smak. Chamber of Horrors lades ner efter negativa reaktioner från producenter som fått sina produkter uthängda som skräckexempel.⁷⁴

South Kensingtonkretsen försökte förnya engelsk design genom att inrätta konstskolor över hela landet. Konst- och teckningsundervisning spreds även till vanliga skolor. År 1885 fanns 200 design- och hantverksskolor med 27 000 elever, och i den allmänna skolan var teckningsundervisningen obligatorisk. Department of Science and Art, det statliga verk som organiserade detta undervisningssystem i design, är ett bra exempel på Englands expansiva roll under 1800-talets senare del, menar Glambek: ”Bak den store designförbedrings-offensiven i siste del av 1800-talet, lå en sterk vilje till nyskaping, optimisme og selvsikkerhet, men også en utpreget mangel på motforestillinger.”⁷⁵

De motföreställningar som ändå fanns i England gentemot Henry Coles och hans krets ganska auktoritära bildningsiver utgjordes av de idéer som Arts & Crafts-rörelsens män lanserade. I nästa avsnitt ska vi se närmare på dessa idéer. Något förenklat kan man säga att South Kensingtonrörelsen ersattes av Arts & Crafts-rörelsen.

Gregor Paulsson betonade att South Kensingtonrörelsens mål var att återinföra estetiska värden i produktionen, men att detta misslyckats. Denne svenske reformator som på 1920-talet talat sig varm för enhetlig form och enhetlig smak sade 1948 i ett föredrag att en vara inte kunde bli vacker och säljbar enbart om man gav den en viss form och prydde den med ett visst

72. *The Journal of Design and Manufactures*, Vol. I, March–August (London, 1849), 13.

73. Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen*, 81.

74. *Ibid.*, 81.

75. *Ibid.*, 83.

mönster. Paulsson hävdade att om produktionen skedde för profitens skull kopplades skönhetsvärdet ihop med det ekonomiska. Detsamma, ansåg han, var fallet i Tyskland på 1910-talet när Deutscher Werkbund via ekonomen Naumann gjorde gällande att det estetiska värdet skulle ingå som faktor i tysk exportpolitik. Hur kunde Paulsson i efterskott vara så aningslös gentemot sitt eget program i *Vackrare vardagsvara* att han inte förstod hur det hängde ihop? Design som konkurrensmedel, visst var det så han hade menat i propagandaskriften från 1919? Så här skriver Paulsson inom parentes: ”Men den bärande principen av D.W.B:s program var ju som vi vet av ett annat slag: arbetets förändligande. Genom samarbete mellan konst och industri.”⁷⁶ Samarbetet mellan konst och industri hade väl ändå i utsikt att höja produktionen, även om detta samarbete eventuellt skulle kunna förädla själva arbetet också, eftersom konstnärerna skapade vackrare varor. Men arbetarna på fabriker, de som skulle tillverka de vackra varorna, blev de lyckligare vid åsynen av en enkel vit kopp än vid anblicken av en kopp försedd med romantiska landskap? Det är troligt att John Ruskin och William Morris hade svarat ja på den frågan.

Arts and Crafts-rörelsens betydelse

Arts and Crafts-rörelsen grundades i det viktorianska England av teoretiker, arkitekter och formgivare. De presenterade ett alternativ till den industriella revolutionens massproducerade varor i historiska stilar. Ett av de viktigaste målen för Arts and Crafts-rörelsen i England var inte bara att reformera formgivningen mot ett gott samarbete mellan arkitekter, formgivare och hantverkare utan också att förändra själva arbetsprocessen:

With its division of labour, The Industrial Revolution had devaluated the work of the craftsman and turned him into a mere cog on the wheel of machinery. The aim of the Arts and Crafts reformers was therefore to re-establish a harmony between architect, designer and craftsman and to bring handcraftsmanship to the production of well-designed, affordable, everyday objects.⁷⁷

Konstpedagogerna Elizabeth Cumming och Wendy Kaplan betonar Arts and Crafts-rörelsens komplexitet och ofta motsägelsefulla ideologi, eftersom långt ifrån alla hyllade en ren återgång till hantverket. Förbättringen av industriell design var ett lika viktigt mål som ett återupplivande av hantverket. Och paradoxalt nog, påpekar författarna, kunde rörelsen blomstra enbart i en tid

76. Gregor Paulsson, ”Slöjdens filosofi”, föredrag (1948) i *Upplévt* (Stockholm, 1974), 134–135.

77. Elisabeth Cumming & Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement* (London, 1991), 6f.

av välstånd som uppnåtts genom industriell framgång. William Morris var en av de första att inse vikten av industriellt samarbete mellan konstnärerna och industrin för att nå ut med sina produkter. Sedan är det en helt annan sak hur eftervärlden tyckte att detta samarbetet lyckades.

En av de viktigaste teoretikerna bakom Arts and Crafts-rörelsen, tillika kritiker och konsthistoriker, var John Ruskin. Den rörelse som han blev upphovsman till hade börjat som en del i ett återupplivande av gotiken som ideal. Denna rörelse drevs av mycket bestämda, moraliska regler för formgivning och stöddes av bland andra arkitekten och teoretikern Augustus Welby Pugin, som i sina skrifter avvisade den viktoriaiska vurmen för klassisk arkitektur och förordade gotisk estetik, därför att den avspeglade kristen ordning och stabilitet. Pugins dröm var att förena det vardagliga med det andliga som under medeltiden, och den togs upp av Ruskin och Morris. För att förverkliga denna förening av andligt och vardagligt skulle designern och hantverkaren vara samma person.⁷⁸ Det var också viktigt att själva arbetet fick en mening:

Jag skall söka höja min egen kropp och själ dagligen till allt högre förmåga af plikt och lycka; icke till fiendskap eller strid med andra, utan till hjälp, glädje och heder och till mitt eget lifs glädje och frid.⁷⁹

Detta är sjätte punkten i föreskrifterna för St Georges gille, en arbetarförening som John Ruskin startade och ledde. Poängen med dessa stadgar var att ge arbetet ett nytt värde, att höja arbetsglädjen. Ruskin definierade detta med tre ord: styrka, duglighet och lycka. Medlemmarna i gillet förväntades leva och arbeta efter Ruskins moraliska principer och fick i gengäld lön och bra arbetsmiljö i kommunägda gårdar och fabriker. Ett slags pliktrogenhet och sköt-samhet från arbetarnas sida belönades alltså. Här känner vi igen filosofen Immanuel Kants diskussion om arbete, plikt och lycka och skillnaden mellan lycka och njutning.⁸⁰

Ruskin var motståndare till mekaniseringen och det själsdödande arbetet i de engelska fabrikerna och önskade en återgång till mer hantverksmässig produktion och därmed ökad arbetsglädje. Konsten var väsentlig i Ruskins lära därför att den ansågs uttrycka ett folks religion, moral och seder. Konsten

78. Cumming & Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, 11ff.

79. John Ruskin, *Huru vi kunna göra vår lycka eller hindra den. Tankar om arbetet och dess välsignelse* (Stockholm, 1903), 4. En mängd föreningar, s.k. guilds, startade under den här tiden. De hade inspirerats av medeltida gillen eller brödraskap. Ruskin och Morris anslöt sig idémässigt till det Prerafaelistiska brödraskapet, som grundats av målaren och poeten Dante Gabriel Rossetti 1848. Brödraskapet hyllade den italienska 1400-talskonsten före Rafael med dess ”strävan efter upphöjd enkelhet i känsla och framställning”. Källa: NF, 1932.

80. Immanuel Kant, *Grundläggning av sedernas metafysik* (Göteborg, 1997), 11f och 22f.

fick för Ruskin status av religion, och i estetiska kretsar kallades hans lära för skönhetens religion. Denna skönhetens religion hade också Ellen Key anammat. Ellen Key hade läst Ruskin och låtit sig inspireras av honom. Hon behandlar i flera skrifter tankar kring lycka, plikt, arbetsglädje och personlighetstveckling. I *Tankebilder I* hyllar hon Ruskins mod att kritisera ”det materiella, penningkära nutidssamhället, den konventionella konsten, den fabriksmässiga slöjden”.⁸¹

Även om Ruskins föreläsningar för studenter och arbetare i Oxford och London drog stor publik är det ändå William Morris som bedöms ha haft störst inflytande på sin samtid. Morris var teoretiker, författare och föreläsare, liksom Ruskin. Han omsatte också sina egna och Ruskins idéer både politiskt som socialist, och praktiskt, som arkitekt, formgivare och hantverkare. Bägge drevs av en avsmak för den moderna civilisationen vilken de ansåg sjuk.⁸² William Morris som med sin år 1861 grundade firma Morris, Marshall, Faulkner & Co lyckades förnya konsthantverket med växt- och djurmönster på tapeter och textilier och spred nya idéer om heminredning och arkitektur, förmådde däremot inte producera de billiga och vackra vardagsvaror han så gärna ville att abetarklassen skulle försköna sin tillvaro med.⁸³ Även om han var en outtröttlig agitator för skönhet i det dagliga livet, föll han på sitt eget grepp, därför att hans produkter inte maskintillverkades och blev för dyra för gemene man.

Det fanns fyra mål att förverkliga för Arts and Crafts-rörelsen, nämligen enhetlig design, arbetsglädje, individualism och regionalism. På sikt borde varje samhällsmedborgare få en människovärdig tillvaro och utlopp för sin kreativitet. En byggnad uppförd enligt Arts and Crafts modell skulle ha enhetlig design inifrån och ut. Exteriören skulle skvallra om interiörens form och funktion, och på samma sätt skulle väggar, tak, golv, möbler, textilier och metallarbeten ge ett enhetligt intryck, ett slags totaldesign.⁸⁴ Den första byggnad som uppfördes i enlighet med Arts and Crafts krav på enhetlig design var William Morris egen medeltidsinspirerade villa i rött tegel, The Red House, ritad av Philip Webb med en planlösning som svarade mot en familjs vardagsliv. Huset var det första där arkitekt och hantverkare/konstnärer hade samar-

81. Ellen Key, ”Skönhet”, *Tankebilder I* (Stockholm, 1901), 91f.

82. Cumming & Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, 15.

83. Mario Amaya, *Art Nouveau* (London, 1966), 28f.

84. Cumming & Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, 49.

betat om både interiören och exteriören.⁸⁵ Senare under början av 1900-talet skulle Arts and Crafts design och sociala principer tillämpas på The Garden City Movement, trädgårdsstadsrörelsen, med bland andra Raymond Unwin och William Owen som ritade egna hem för arbetare.⁸⁶

För många var Arts and Crafts en del i en större social reform, andra ansåg att reformen bestod i en reformering av arbetsvillkoren snarare än designestetiken.⁸⁷ Sälunda skulle en återgång till hantverksmässig produktion få människor att etablera verkstäder på landsbygden och leva ett enkelt liv. Detta var i alla händelser ett ideal.⁸⁸ Denna idealiserade tillvaro beskrivs målande av William Morris i utopin *News from Nowhere* (1891), som skildrar ett klasslöst kvasimedeltida London, där parlamentet, kyrkorna, domstolarna, skolorna och de övriga institutionerna inte längre har någon funktion, eftersom alla människor lever i endräkt och fred, utan behov av vare sig religion, lagar eller kungamak. De stora byggnaderna har blivit sädesmagasin och andra förråd. I det klasslösa, socialistiska samhället arbetar män, kvinnor och barn tillsammans och hjälps åt med hantverk, jordbruk och byteshandel. Folk lever inte längre i familjer utan i stora kollektiv utan avundsjuka och med fri sexualitet.⁸⁹

Det är ganska klart att de estetiska kretsarna i Sverige tidigt orienterades om den nya rörelsen i England. Erik Gustaf Folcker skriver 1892 i *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen* artikeln ”Engelska papperstapeter” efter att 1891 ha vistats en tid i London. Här presenterar han William Morris som tapetkonstnär med kärlek till naturen och betonar också dennes betydelse som presentatör av socialistiska utopiska drömmar i *News from Nowhere* som Folcker läste:

85. Ibid., 31. Huset ligger i Bexleyheath, Kent.

86. Ibid., 58.

87. Många nya konstföreningar startade vid slutet av 1800-talet i Arts and Crafts anda. En av dem var The Century Guild, grundad 1882, en annan The Home Arts and Industries Association från 1884, som organiserade både professionella och amatörer på landsbygden som motvikt mot Morris alltför hotfulla socialism. Ett av de mer inflytelserika gillena var Arts Workers' Guild, som grundades 1884 och organiserade arkitekter, designers av textilier, tapeter, glas, broderier, keramik, bokomslag och möbler. Termen Arts and Crafts nämndes för första gången 1887 av bokformgivaren Cobden-Sanderson vid planeringen av en första utställning inom Arts Workers' Guild för att etablera kontakter mellan konsthantverkare och industrier. Arts and Crafts Exhibition Society öppnade sin första utställning i oktober 1888, varvid William Morris, Walter Crane och andra höll föreläsningar och hade visningar. Se Cumming & Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, 26.

88. Cumming & Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, 7.

89. William Morris, *News from Nowhere* (London, 1891).

Denna kärlek till naturen och till ett enkelt, naturligt lif förstår man ännu bättre, då man sett honom gå omkring i sin trädgård vid Thamesflodens strand forskande i Islands gamla sagor eller tryckande sina egna böcker med typer och papper härmande från boktryckarekonstens första klassiska tider; eller då man läser hans sista bok om det framtida England, den älskvärdaste och vackraste av socialistiska drömmar, der alla människor äro bröder, och Thames flyter silfverklar mellan Londons blommande ängar och skuggiga lunder.⁹⁰

Folcker anser att Morris kärlek till naturen visar sig i hans tapeter med blom-motiv, som redan blivit moderna. De typiskt engelska färgerna är grönt och gult i olika nyanser. Han betonar att förutom teckningen och kompositionen är det färgen som utmärker engelska tapeter: ”Allt detta samverkar till åstadkommande af den effekt, hvilken William Morris kort och klart karakteriserat i sitt slagord, att ett rum skall göra intryck af färg, icke färger.”⁹¹ Folcker önskar sammanfattningsvis att svensk konstindustri borde genomföra en liknande renässans som i England. Ellen Key skriver 1897 i *Skönhet för alla* nästan ordagrant som Morris om färgens verkan på en vägg, ”som, enligt Morris’ regel, bör ’verka färg icke färger’ och som bör erhålla sin indelning, sin ’rytm’ genom de möbler, som stå mot densamma”.⁹²

Tidskriften *Idun*, som grundats 1887, var en av de skriftliga källor som spred de engelska heminredningsidealerna. Här presenterades både Ruskin och Morris. Ellen Key och Erik Folcker skrev artiklar i *Idun* och gav praktiska råd i heminredningsfrågor. Key och andra prenumererade på Arts and Crafts rörelsens programorgan *The Studio*, som startades 1893 och hade stor spridning i estetiska och intellektuella kretsar i Sverige och övriga Europa. På så sätt kunde dessa kretsar hålla sig à jour med den estetiska debatten i England.

Exemplet Ellen Key – en skönhetens pedagog

Det är alltså mycket tack vare Ellen Keys och Erik Folckers förmedlande insatser som Ruskins och Morris idéer blev kända i svenska kulturkretsar. I *Folkbildningsarbetet* och i *Lifslinjer* III vidareutvecklar Ellen Key reformatorerna Ruskins och Morris idéer vidare. Ruskins tankar om att det fanns ett samband mellan skönhet och godhet hade influerat Morris och sedan inspirerat Key. Ellen Key jämför den belgiske formgivaren och teoretikern Henry van de Veldes inflytande med Ruskins och Morris och hon konstaterar att alla

90. Erik Gustaf Folcker, ”Engelska papperstapeter”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen*, 1892, 81.

91. *Ibid.*, 90.

92. Ellen Key, ”Skönhet i hemmen”, i *Skönhet för alla*, Verdandis småskrifter nr 77 (Stockholm 1913; 1996), 21.

dessa hävdar att skönheten har makt att genomsyra hela livet; att det är varje människas plikt att främja skönheten och hennes rättighet att kräva skönhet.⁹³ Key skriver att det var Ruskin som upptäckte att människan höll på att förlora sin själ på industrialismens altare. Ruskin led av allt som var fult: hans livsluft var skönheten. Arbetets mening var att ge skaparglädje. Key nämner Goethe som före Ruskin i hantverkaren såg ”en liten Gud” som skötte sitt värv med glädje. För Key var det sköna både etik och estetik; dessa bägge faktorer gick inte att skilja åt. Hon såg på konsten som en form för mänsklig kraftutveckling, skönheten som mål för mänsklig strävan och medel för mänsklig lycka.⁹⁴

Ellen Key var vid förra sekelskiftet en av de mest omdebatterade författarna i Sverige. Hennes tankar om hemmets förädlade verkan på människors moral hade stor betydelse för den svenska estetiska debatten. Ett vackert hem kunde i bästa fall generera bättre människor. Hemmets betydelse för barnens skönhetsfostran hade avgörande betydelse för deras skönhetsuppfattning som vuxna, hävdade Key. I den lilla uppsatsen ”Skönhet i hemmen”, som bygger på reflexioner kring texter av konstteoretikern, arkitekten och sjömilitären Carl August Ehrensvärd, propagerar Key för hur man ordnar ett hem så att det blir vackert och ändamålsenligt.⁹⁵ Det viktigaste med Ehrensvärds konstpedagogik var betoningen av människors behov av skönhet för sitt välbefinnande, men först sedan de grundläggande behoven av mat och sömn tillfredsställts. De estetiska behoven kallade han ”de glada behoven”. Ellen Key tog till sig dessa tankar och omvandlade dem efter sina idéer. Ehrensvärd hävdade att man måste fostras att se det sköna, först då kan man välja det vackra. Detta översatte Key till en förmåga att utveckla sin smak genom att alltid välja äkta material vid val av bruksföremål. Key överförde mycket pragmatiskt Ehrensvärds resonemang på hur man inreder ett hem på bästa sätt.

Key ansåg att fabrikanterna borde samarbeta med konstnärerna så att vackra och ändamålsenliga former skapades från minsta tändsticksask till största möbel.⁹⁶ Här kan vi direkt känna igen det som Arts and Crafts-rörelsen menade med enhetlig design på allt som hade med inredningen av hem att göra. Hon vänder sig mot den inredningssmak som blivit allmän i Sverige

93. Ellen Key, *Folkbildningsarbetet särskilt med hänsyn till skönhetssinnets odling* (Stockholm, 1906), 125. Jag behandlar detta i min C-uppsats, i idéhistoria, *Ellen Key och skönhetens pedagogik* (Umeå, 1993), 37f.

94. Gunnela Ivanov, *Ellen Key och skönhetens pedagogik* (Umeå, 1993), 17.

95. Carl August Ehrensvärd (1745–1800) utgav 1786 både *Resa till Italien* och *De fria konsternas filosofi*.

96. Ellen Key, ”Skönhet i hemmen”, i *Skönhet för alla*, Verdandis småskrifter nr 77, (Stockholm, 1913; 1996), 6.

under 1870–1890-talet, de massproducerade möblerna och föremålen med för mycket dekor. Om industritillverkningen av textilier, möbler, tapeter, glas och porslin samarbetade med ”konstslöjdens idkare” skulle formgivningen bli mer ändamålsenlig och vacker.

Idén om en enhetlig och ändamålsenlig form hade Key fått från den engelska reformrörelsen. 1800-talets mörka tapeter, tunga sammetsdraperier och allmänna murrighet ville hon liksom engelsmännen byta ut mot ljusa tapeter och gardiner. Hon ville släppa in solljus och luft i de svenska hemmen, precis som de engelska reformatörerna. Hennes ideal hade präglats i barndomens östgötska herrgårdar och prästgårdar, alltså stora och välbärgade hem på landsbygden. Hennes idéer hade rötter i det svenska 1700-talets herrgårdar med sin strama och ljusa heminredningsstil. Hon beskriver lyriskt förmaket i en gammal prästgård ”där möblerna äro pärlfärgade, där golvet skiner bländhvitt och trasmattorna bilda vägar på golvet; där hvita hemgjorda gardiner släppa in solen på de välskötta blomkrukorna”.⁹⁷

Konstnärerna Karin och Carl Larssons hem i Sundborn, lilla Hyttnäs, utnämndes av Key till modellhem för svenskarna. På Konst - och industriutställningen 1897 i Stockholm såg hon för första gången Carl Larssons soliga akvareller från hemmet i Sundborn i planschverket *Ett hem*. Key citerar i *Skönhet för alla* Carl Larssons förord till boken, där han ondgör sig över såväl de flesta offentliga miljöernas alltför stora tråkighet som många hems ”smaklösa industrigrannlåt”. ”Tockna lampor och sickna skärmar! Och plysch och kretong!”, utropar Larsson. Hos bonden fanns den mahognybetsade inventionssoffan, valnötskommoden och gungstolen i svart och guld samt ”ett rankigt utdragsspektakel till bord”, allt i samma dåliga kvalitet, enligt Larsson.⁹⁸ Hur hade hans eget hem skapats? Det hade planerats och formgivits med mycket fantasi av både Karin och Carl. Det hade vuxit fram ”genom glada mödor” av lyckliga människor. Så var den officiella bild som spreds i stora upplagor av *Ett hem*, bland annat i Tyskland, ett mycket tidigt hemma-hos-reportage. Som ett reportage i någon trendig nutida heminredningstidning skildrar Key, målade, den genomförda formgivningen hos Larssons:

Även de allra enklaste rummen, med endast naturliga träväggar, med grön- eller rödmålade möbler, med ett litet grönt eller rött streck här och där, värka idel hemtrevnad, luftig friskhet och färgglädje.⁹⁹

97. Ellen Key, *Skönhet för alla*, 12.

98. Carl Larsson, *Ett hem* (Stockholm, 1897), Inledningen; Key, *Skönhet för alla*, 16f.

99. Ellen Key, *Skönhet för alla*, 17f.

Det var en miljö som med nödvändighet borde frambringa lyckliga människor, enligt Keys sätt att se på kopplingen mellan skönhet, lycka och moral. Ett vackert hem måste alstra lyckliga människor. Skulle då ett fult hem skapa olyckliga människor eller rentav omoraliska? Tyckte de människor som bodde i "fula" hem att deras inredning var ful? Förmodligen inte alls, eftersom deras smak inte var utvecklad eller uppövad, om man använder sig av Keys begrepp. Den vardagslivets estetik som Key predikar skulle vara resultatet av en sorts smakövning, "den ögats och tankens uppfostran, vars resultat är en god smak".¹⁰⁰ Det var framför allt kvinnan som skulle fostra familjemedlemmarna i skönhet och stil; hon skulle ge barnen vackra intryck att bära med sig ut i livet. Omgavs man av skönhet i form av god konst i skolan och en harmonisk hemmiljö i god vardagsestetisk anda borde man som vuxen få känsla för att skapa ett vackert hem. Växte man upp på landet gav naturens rikedom och årstidernas växlingar skönhetsintryck att bära med sig i livet. Naturen producerade egna tavlor, ansåg Key. "Hedens röda ljung eller åkerns gula vågor" var exempel på dessa naturtavlor.¹⁰¹

Ellen Key skapade sitt hem Strand 1910 vid den branta Vätternstranden invid Omberg, ett stenkast från Alvastra klosterruin, och förverkligade själv sina idéer om ett hem för "de glada behoven". Villan vid Vätterns strand flödar av ljus och inredningen är både vacker och funktionell. I Keys skönhetskoncept fanns det personliga med som något viktigt. Ärva saker fick ett särskilt värde, även om de inte alltid var funktionella. Ellen Key gick till storms mot de massproducerade "grant tarvligt tyska" möblerna och föremålen som var vanliga i svenska hem vid slutet av 1800-talet. Det tyska inflytandet på den estetiska debatten var påfallande vid slutet av 1800-talet, då nationalromantiska inslag och stämningar gjorde sig gällande inom litteraturen, arkitekturen, konsthantverket och måleriet. Författare och konstnärer sökte sig tillbaka till den nordiska naturen (Tyskland ingick i det nordiska). Massproducerade möbler i imiterade stilar importerades från Tyskland och var billigare än hantverksmässigt tillverkade möbler.

Som vi sett uppstod reformrörelser både i England och i Tyskland. Vi har sett hur Kensingtonrörelsen genom Henry Cole växte fram i England efter Londonutställningen 1851 och hur konstindustrimuseer och konstindustriskolor uppstod överallt i Europa i akt och mening att lära industrins mönsterritare att välja rätta historiska stilar. För denna konst- och museirörelse hade som vi sett arkitekten och teoretikern Gottfried Semper avgörande betydelse. Även Sverige hängde med i samma rörelse, men tio år senare och via ombud och indirekt förmedling av det kontinentala idégodset. Gottfried

100. Ibid, 30.

101. Ellen Key, "Hvardagskönhet", i *Skönhet för alla* (Stockholm 1913; 1996), 40.

Sempers idéer påverkade indirekt svensk 1800-talsdebatt om historiska stilar tillämpning på byggnadskonst och konstindustri. En ingående diskussion om semperismens inflytande i Sverige förs av Gregor Paulsson i *Svensk stad* under rubriken ”Industrialismens estetik”. Sempers grundidé går i korthet ut på att ett samhälles sociala förhållanden uttrycks i dess byggnaders och föremåls stil. Han ansåg att tidsandan (*Zeitgeist*) skapade en enhetlig stil, som i sin tur uttryckte den nationella andan.¹⁰²

Påverkan från den tyska kultursfären var stark vid mitten och slutet av 1800-talet i Sverige, särskilt vad gällde arkitektur- och konstindustrirörelser, som i sin tur påverkade synen på och utformningen av heminredning i borgerliga hem. Jakob Falke förmedlade Sempers idéer i Sverige:

Falke var det ledande namnet i den från de tyska och österrikiska konstindustrimuseerna och deras skolor utgående semperska smakpropagandan. Genom sina under Sverigevistelsen knutna kontakter fick han ett betydande personligt inflytande över den svenska smakeliten, och hans flitigt översatta och i för tiden stora upplagor spridda stil- och inredningshandböcker gjorde honom snart till den svenska högborgerlighetens obestridda smakauktoritet.¹⁰³

Ju närmare vi kommer sekelskiftet 1900 desto mer påverkan fick engelska estetiska reformidéer på den kulturelit som hade inflytande i samhället och som dessutom hade tillgång till de rätta kulturkanalerna. Vi har kunnat följa hur Ellen Key och Erik Folcker bekantade sig med Arts and Crafts-rörelsen på olika sätt, och via Folcker kom de engelska reformidéerna att presenteras för Svenska Slöjdföreningens medlemmar. Som vi ska se i nästa avsnitt och vidare i kapitel IV om Svenska Slöjdföreningens historia kom också de engelska föreställningarna om vackrare vardagsvara och arkitektur också att via tysk omstöpning, nya reformer och tysk organisering återkomma till Sverige. De engelska idéerna kom att förmedlas till Tyskland via kulturattachén och arkitekten Hermann Muthesius, som var en av grundarna av Deutscher Werkbund 1907. Muthesius kom att få direkt inflytande på Svenska Slöjdföreningens arbete från 1900-talets början.

102. Gregor Paulsson, ”Industrialismens estetik”, *Svensk stad*, del I: *Liv och stil i svenska städer* (Lund, 1972), 451ff.

103. *Ibid*, 457.

Deutscher Werkbund och SSF

Det går inte att skriva om Svenska Slöjdföreningens tidiga historia och dess propaganda för vackrare vardagsvara utan att behandla den tyska Werkbundrörelsen, Deutscher Werkbund (DW). Den blev från 1910-talet i mycket modell för SSF. Redan åren kring 1902 började man i Tyskland diskutera en ny ”saklighet” inom produktionen av bruksvaror, vilket senare skulle leda till idéer om bruksvarans förädling. Konstpedagogikens grundare Alfred Lichtwark i Tyskland och arkitekten Adolf Loos i Österrike kämpade var och en för större saklighet och funktion inom nyttokonst och arkitektur. Adolf Loos tyckte att allt ornament var ett brott mot den nya tidens civilisation. Den nya tidens kännetecken, skriver han, var ornamentlöshet: ”Kulturens evolution är liktydig med avlägsnandet av ornament från bruksartiklar.”¹⁰⁴

Den viktigaste personen för Deutscher Werkbunds vidkommande var Hermann Muthesius, arkitekt, konsthistoriker och under en tid kulturattaché vid tyska ambassaden i London.¹⁰⁵ Muthesius hade fått ingående kännedom om engelsk bostadsarkitektur, något som kom att påverka utvecklingen i Tyskland. Konsthistorikern Arthur Hald hävdar att Muthesius viktigaste poäng var att framhäva arkitekturen som alla konsternas moder. Förnya arkitekturen och de andra konstarterna följer efter. England var med sin saklighetskonst föregångsland, ansåg Muthesius, medan tysk konst baserades på känslor: ”Vad vi behöver är ej känslomöbler, ej en lyxkonst för de rika utan ett anständigt husgeråd för gemene man.”¹⁰⁶ Därför propagerade Muthesius för maskinen som skulle skapa nya för maskinen typiska former. Denne kom att hävda sin positiva inställning till ”ingenjörskonsten” och sakligheten, och han blev en av de självklara grundarna av Deutscher Werkbund. Nikolaus Pevsner skriver om Muthesius:

Soon he became the acknowledged leader of a new tendency towards Sachlichkeit, which followed the short blossom-time of Art Nouveau in Germany. The untranslatable word *sachlich*, meaning at the same time pertinent, matter-of-fact, and objective, became the catchword of the growing Modern Movement. ”Reasonable *Sachlichkeit*” is what Muthesius praises in English architecture and crafts, ”perfect and pure utility” is what he demands from the modern artist.¹⁰⁷

104. Adolf Loos, ”Ornament och brott” (1908), i *Ornament och brott: Fyra texter om arkitektur* (Göteborg, 1985), 12.

105. Arthur Hald, *Konst och industri: Studier i den industriella formgivningens ideologier 1890–1920*, Lic. avh. (Uppsala, 1956), 40f.

106. Ibid., 43. Citatet från Hermann Muthesius, *Stilarkitektur och byggnadskonst* (Stockholm, 1910), 132.

107. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (London, 1960), 32f.

Pevsner skriver att Muthesius ytterst moderna idéer om saklighet som skönhetsbegrepp hittills hade varit okända i Tyskland. Därför blev han en självklar centralgestalt och ledare för en ny reformrörelse, där smakbildning blev viktig. Deutscher Werkbund grundades 1907 som en sammanslutning av konstnärer, arkitekter, industrifolk och köpmän. Joan Campbell visar i avhandlingen *The German Werkbund* att rörelsen grundades som svar på en allmän känsla av att den snabba industrialiseringen och moderniseringen av Tyskland hotade den tyska nationella kulturen.¹⁰⁸

I motsats till andra liknande organisationer som Arts and Crafts-rörelsen givit upphov till, avvisade DW den bakåtsträvande romantiseringen av hantverket som såväl engelska som kontinentala kulturkritiker lyfte fram. DW vägrade stämma in i den kulturkritik som ofta blev ”ett mode” i intellektuella kretsar.¹⁰⁹

The Werkbund, which at the beginning hoped to render itself redundant within ten years, never realized the aims of its founders. Its efforts neither banished the specter of alienation from the world of work nor converted a significant segment of industry to the ideal of quality and good design.¹¹⁰

Werkbunds mål var att stärka banden mellan formgivare och producenter, mellan konst och industri, att ingjuta nya element av konstnärlighet och etik i det ekonomiska livet. Rörelsen lyckades etablera sig på bred front i Tyskland runt 1914 och blomstrade under Weimarrepubliken, 1919–1933.

Joan Campbell skriver ”a collective biography of the Werkbund”. En i detta kollektiv, Hermann Muthesius, började redan 1904, i samband med en utställning i USA, att propagera för att tyska producenter skulle ”dictate good taste to the world, while enriching themselves. The rewards of a change of heart seemed plain: profits, power, and freedom from the stylistic tyranny of the French, then still dominant in the realm of fashion and design.”¹¹¹

Campbell ser i Muthesius retorik från DW:s start 1907 en stark betoning av god smak och kvalitet som dygder i sig och också viljan att mobilisera ekonomiska, etiska och patriotiska känslor i kampen för estetiska reformer. Trots att Muthesius hade avgörande betydelse för Werkbunds ideologi får vi inte glömma bort Henry van de Velde.¹¹² Men även om hans idéer syntes radikala när de skrevs – konst och arkitektur skulle ställa sig i samhällets tjänst – till-

108. Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts* (Princeton, 1978).

109. Detta avsnitt bygger på Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts* (Princeton, 1978), 3f.

110. Campbell, *The German Werkbund*, 3.

111. Ibid, 15.

112. Ibid, 22.

hörde de ändå allmängodset runt 1907 när Werkbund bildades, skriver Campbell. van de Velde ville verka för att bryta konstnärens sociala isolering och höja kvaliteten både på konsthantverket och de maskintillverkade konstindustriella produkterna. För egen del var han en konstnär som hyllade individualismen, något som föranledde en livlig debatt mellan honom och Muthesius under Kölnutställningens kongress 1914.¹¹³ Muthesius var ivrig förespråkare för det kollektiva inom konsthantverket och talade ivrigt för en typisering av formerna för industriell anpassning.

Enligt de synpunkter som Gregor Paulsson och andra hade inom SSF var det den svenska föreningens mål att arbeta på samma sätt som Werkbund gjorde. Detta uttalade man redan 1912–1913 i Slöjdföreningens styrelse. I SSF:s Tidskrift 1913 meddelas: “[...]sekreteraren har redan för ett par månader sedan satt sig i förbindelse dels med ett vandrande tyskt museum, som åskådliggör resultaten af den märkliga föreningen ’Deutscher Werkbund’s arbete[...]’”. I sammanhanget nämns även arkitekten Carl Bergsten som för Teknologföreningen uttalat sig för att arbeta efter Werkbunds riktlinjer och att SSF inlett visst samarbete med denna förening samt med Sveriges Industriförbund.¹¹⁴ Arthur Hald visar att Bergsten var den förste som presenterade Werkbund för svensk publik i majnumret av tidskriften *Arkitektur* 1913. Bergsten hade liksom Paulsson läst Werkbunds första årsskrift 1912.¹¹⁵

Den i SSF:s tidning citerade sekreteraren var Erik Wettergren. Både Wettergren och textilkonstnärinnan Elsa Gullberg hade önskemålet att efterlikna DW, liksom senare Gregor Paulsson. Den senare hade under en Berlinvistelse 1912 fått syn på DW:s första årsbok i ett bokhandelsfönster. Redan titeln angav en av poängerna med den tyska föreningen: *Die durchgeistigung der deutschen Arbeit*, förändligandet eller besjälandet av det tyska arbetet. Paulsson hade fått en aha-upplevelse vid läsningen av skriften, som förmodligen gav honom idén att införliva Werkbundidéer i SSF:s program.¹¹⁶ Svenska Slöjdföreningen hade redan före 1912 etablerat kontakter med Werkbund i Tyskland, men idéerna till en verklig omorganisering växte fram under inflytande från Gregor Paulsson.

113. Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industrivaran”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 59.

114. ”Meddelande”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1913.

115. Arthur Hald, *Konst och industri: Studier i den industriella formgivningens ideologier 1890–1920* (Uppsala, 1956), 82.

116. Jag har behandla detta tema i ”Den besjälade industrivaran”, där Paulssons möte med Werkbund-idéerna analyseras. Se Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industrivaran”, *Formens rörelse*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 51f. Jag har också diskuterat denna debatt mer ingående i kapitel III, som behandlar Gregor Paulssons liv och text.

I det här kapitlet har jag tecknat en estetisk bakgrund till den debatt om svensk konstindustri som fördes inom ramen för Svenska Slöjdföreningens arbete. Jag har gjort nedslag i några utländska estetiska idéer, filosofier och rörelser för att sedan knyta tillbaka till Sverige och Gregor Paulsson. Han kommer att behandlas i nästa kapitel, där hans tidiga idéutveckling, verksamhet på Nationalmuseum och arbete för Svenska Slöjdföreningen står i fokus för en idébiografisk presentation.

KAPITEL III

Gregor Paulsson – en idébiografi

GREGOR PAULSSONS LIV OCH TEXT ska i detta kapitel verka som en tids-spegel. Jag ämnar använda den biografiska presentationen och några av Paulssons viktigaste socialeстетiska skrifter för att förstå det idéhistoriska sammanhang som han verkade i under min undersökningsperiod, 1914–1925. Den biografiska framställningen sätts in i ett kulturellt och samhälleligt sammanhang, vilket innebär att individen Paulsson blir representant för vissa samtida aspekter, inte bara hans skrifter. Detta kapitel är en ”idébiografi”, och det innebär en metod där idéerna och tänkandet är väsentliga men inte utan att de är insatta i de sammanhang där de uppstod. Idémiljöerna i sig blir viktiga för förståelsen av huvudpersonen. Bosse Sundin har definierat den idébiografiska metoden som en metod där miljön skildras genom studiet av en enda person. Sundin har utgått från sin idéhistoriska biografi över en ”obemärkt” person verksam i godtemplarvärlden i Östersund i slutet av 1800-talet och konstaterat att det inte finns några vanliga människor utan – ”vi är alla helt ovanliga”.¹

En idébiografi kan härbärera tämligen motsägelsefulla händelser och idéer, men som sammantagna ger kunskap om en person och hans tid, och utgör en tidsspegel, som jag nämnt inledningsvis. Olof Lagercrantz talar om ”regnbågar, raketer, spegelskärvor och pilar” som viktiga för en biografi. Dessa metaforer förbinder platser, tider och medvetanden som pekar bakåt.²

1. Bosse Sundin, ”Johan August Vilhelm Sköld (4/6 1861–9/8 1895): En idébiografi över en helt ovanlig människa”, i *Liv och text: Sex föreläsningar från ett symposium*, Institutionen för idéhistoria, Umeå universitet (Umeå, 1985), 56f.
2. Olof Lagercrantz, ”Något om att skriva biografi”, i *Liv och text: Sex föreläsningar från ett symposium* (Umeå, 1985), 32.



Gregor Paulsson under 1950-talets början. Foto: Hans Hammarskiöld. Privat ägo.

Min huvudperson blev med tiden ganska ”bemärkt”, men på sin väg till bemärkthet levde han i den tidens akademiska miljö i Lund ett relativt obemärkt liv tills han blev yrkesverksam i Stockholm. År 1915, året efter startåret för min avhandlings undersökningsperiod, gjorde Gregor Paulsson sitt inträde i Svenska Slöjdföreningen i Stockholm med föredraget ”Anarki eller tidsstil”. Han var då 26 år gammal och sedan 1913 anställd som amanuens vid Nationalmuseums handtecknings- och gravyravdelning. Slutåret för min avhandlingsperiod, 1925, hade Gregor Paulsson redan varit verkställande direktör för Svenska Slöjdföreningen i fem år och kunde känna tillfredsställelse över Sveriges medverkan på den internationella konstindustriutställningen i Paris 1925.

Det var som socialestetisk reformator och smakbildare Gregor Paulsson gjorde sig mest känd under den tid han arbetade inom Slöjdföreningen. De mest framträdande programmatiska skrifterna förutom ”Anarki eller tidsstil” är *Den nya arkitekturen* (1916) och *Vackrare vardagsvara* (1919). Den sistnämnda blev även Svenska Slöjdföreningens första propagandaskrift. En annan skrift, den tunna *Nya museer* (1920), är ett inlägg i en debatt om museernas roll som hade pågått sedan slutet av 1800-talet. Den var också en kritisk pamflett riktad mot hans gamla arbetsplats Nationalmuseum, där han alltså arbetade som amanuens och intendent mellan 1913 och 1920. Paulssons mest framsynta förslag under sin tid vid Nationalmuseum var inrättandet av ett modernt konstmuseum i Stockholm, och han såg en framtid där museerna skulle vara tillgängliga och intressanta för en bredare allmänhet.

Konsthistorikern Hans Pettersson poängterar i sin monografi över Gregor Paulsson som konsthistoriker att Paulssons verksamhet kretsade kring två poler där konsthistoria utgjorde den ena polen och socialestetik den andra. Dessa två verksamhetsfält hade enligt Pettersson sin grund i den påverkan Paulsson fick av den framväxande socialdemokratiska rörelsen och av den vetenskapliga revolutionen. Paulsson introducerade ett socialt tänkande inom konstindustri och arkitektur, som betingades av att han studerat både sociologi och experimentell psykologi.³ Pettersson understryker att det var självklart för Paulsson att intressera sig för konstens sociala och psykologiska dimensioner; att fokusera på konstverkens omgivande kontext var vanligt inom 1800- och det tidiga 1900-talets konsthistoriska forskning.

3. Hans Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem* (Stockholm, 1997), 9.

Barndom och ungdom

Nils Bernhard Gregor Paulsson föddes den 27 augusti 1889 i Helsingborg och dog den 14 februari 1977 i Ängelholm. Föräldrarna var skräddarmästaren Bernhard Paulsson och Anna Elina Ingeborg Maria Thelander. Modern kom från en välbeställd borgerlig miljö, fadern från en likaledes ganska välbärgad skräddarfamilj. Av självbiografien *Upplevt* framgår att farfaderns familj bodde i Helsingborg.

Gregor Paulsson bodde med föräldrar och syskon i stadsdelen Söder vid Gustaf Adolfs torg i Helsingborg. Så här beskriver Paulsson sitt födelsehus:

Huset låg vid Gustaf Adolfs torg, och hade två våningar med frontespis, vilket senare förhållande gav huset vedernamnet Slottet. Arbetarna bodde vanligtvis i enfamiljslängor, i allmänhet byggda av dem själva, backstugusittare, drängar och pigor som dragits in till staden av arbetstillfällena i den nya industrin, levande på en ytterst låg standard. En mantalslängd från 1880-talet berättar om en enrumsbostad med 21 invånare.⁴

Stadsdelen Söder var en arbetarstadsdel dominerad av stora fabrikksskorstenar. Hur kan denna tidiga miljö ha påverkat pojken Gregor? Han ställer själv frågan i sin självbiografi, där han menar att han först långt senare tänkte på sambandet mellan miljö och samhälle. Det var tankar som han kom att utveckla i den tvärvetenskapliga studien *Svensk stad* (1950–1953). Ett kapitel i detta tvåbandsverk handlar om hemstaden Helsingborgs villaområden.⁵ Gregor Paulsson beskriver här exploateringen av staden i en ”blandning av tätbebyggelse och öppen bebyggelse, av villalikhnande gatuhus och hyreskaserner i trädgårdar”. Särskilt betonas att arbetarna byggde villor.⁶ Paulsson kunde med viss tillfredsställelse konstatera hur mycket bättre den sociala miljön blivit sedan slutet av 1800-talet. Paulsson poängterar att Helsingborgs ytterområden bebyggdes med villor och flerfamiljshus mellan 1910- och 1920-talet i en utsträckning som gav staden den högsta bostadsstandarden i landet. En av de första villorna i Olympia-området uppfördes för läroverkets rektor Sven Wägner, Gregor Paulssons (blivande) svärfar.⁷

4. Gregor Paulsson, *Upplevt* (Stockholm, 1974), 7.

5. Gregor Paulsson, ”Villaregioner runt Helsingborg”, *Svensk stad*, del 2, Från bruksby till trädgårdsstad, Bd 3 (Stockholm, 1953), 119–128.

6. *Ibid.*, 119.

7. *Ibid.*, 123. Villan hade nationalromantisk formgivning inspirerad av dansk arkitektur, något som var vanligt i Helsingborg.

Under Gregor Paulssons barndom flyttade familjen varje år för att fadern skulle slippa undan militärtjänsten, vilket innebar att fadern periodvis måste arbeta i andra städer: Stockholm, Göteborg, Båstad och Karlstad. Gymnasie-åren tillbringade Paulsson i födelsestaden Helsingborg. Paulsson har förklarat att tack vare moderns sammanhållande kraft klarade familjen av dessa ambulerande år. Föräldrarna gick med i nykterhetsrörelsen, templet Arken av Templarorden, och sonen Gregor blev medlem i läroverkets nykterhetsförening Mimer. Med nykterhetsrörelsen fick familjen en social förankring.⁸

Det var inte självklart att Paulsson skulle välja estetikens yrkesbana. Han hade många strängar på sin lyra och tvekade efter studentexamen mellan naturvetenskaplig inriktning och någon form av ”världsförbättraryrke”, vilket vid denna tidpunkt innebar en social inriktning. Den estetiska inriktningen hade fått sitt första näringstillskott då han som 15-åring läste Ellen Keys *Folkbildningsarbetet – med särskilt avseende på skönhetssinnets odling*. Paulsson blev då uppmärksam på att estetiska och sociala faktorer fanns sida vid sida och påverkade varandra, enligt Keys sätt att se på saken. I uppsatsen ”Min väg till konstvetenskapen” citerar Paulsson Keys syfte med sin bok:

[...]dels att ge en översikt af den samtida rörelsen att föra konsten till folket och folket till konsten, och att uttala vissa önskemål i fråga om det nu pågående folkbildningsarbetet. Att hufvudvikten här läggs vid skönhetssinnets utveckling beror däraf, att jag anser att endast genom denna skall man kunna bereda en *varaktig* ersättning för rusdryckerna i de afseenden, där dessa egga fantasien och ge färg åt tillvaron, hvilket i vårt land för många utgör deras mest frestande makt.⁹

Ellen Key ansåg att en fostran i skönhet skulle resultera i ett skötsamt liv. Om en människa var omgiven av konst och uppskattade skönheten skulle hon inte vara lika begiven på alkohol. Gregor Paulsson förstod som den nykterist han var att relationen skönhet-alkohol var högst relevant. Konsten var inte bara till för sig själv, den hade också en social uppgift. Att utveckla och odla sitt skönhetssinne blev då en social verksamhet som skulle ersätta alkoholen. Paulsson har påpekat att han var ordförande i läroverkets nykterhetsförening och fick vara studieledare för nykterhetslogens barn. Logerna hade även ett gemensamt lånebibliotek som Paulsson flitigt anlätade. Han läste mest social litteratur. Avgörande för Paulssons utveckling var dock, enligt honom själv, kontakten med den starkt klassmedvetna arbetarungdomen på Söder i Helsingborg, något som invigde honom i arbetarklassens och socialdemokratins

8. Paulsson, *Upplagt*, 13.

9. Ellen Key, *Folkbildningsarbetet särskilt med hänsyn till skönhetssinnets odling* (Stockholm, 1906), inledningen, som citeras i Gregor Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, i *Uppsala universitets konsthistoriska institution femtio år* (Uppsala, 1968), 20.

problem.¹⁰ Paulssons betoning av de sociala aspekterna vid sidan av de estetiska växte av allt att döma fram tidigt. Men Paulsson har naturligtvis också själv gjort en efterkonstruktion av sitt liv, och han kan minnas händelser fel eller medvetet vilja försköna dem.

En sak är säker: den sociala frågan debatterades ivrigt och Paulsson följde debatten. Från sekelskiftet började de stora sociala frågorna kartläggas i och med socialvetenskapernas framväxt. Den sociala frågan förknippades ofta med frågor om moral och sedlighet eller med bildning. Ellen Key hade framhävt skönhetens betydelse för moralens utveckling och människans andliga välbefinnande. Med den utgångspunkten tedde det sig ganska naturligt att Paulsson tilldelade konsten en social betydelse. Han studerade konsthistoria och kom senare som tjänsteman på Nationalmuseum i kontakt med den tyska konstuppföstransrörelsen med rötter i 1800-talet.

Paulsson var vid unga år en kulturell allätare med intressen inom såväl musik-, konst- som teaterområdet. Men det som slutgiltigt avgjorde hans framtida inriktning var när han av filosofiläraren Sven Wägner fått kännedom om estetiken som vetenskap ”vilken skulle reda ut skönhetsupplevelsens och konstens begrepp och som var ett akademiskt läroämne”.¹¹ I skolans bibliotek fanns Gustaf Ljunggrens *Framställning av de förnämsta estetiska systemerna*.¹² ”Därmed var min intresseväg given – jag skulle bli estet”, skriver Paulsson.¹³ Ljunggrens bok behandlar bland andra Friedrich Theodor Vischers estetiska system, som bygger på Hegels filosofi.¹⁴ Ljunggren betonar att Vischers system är strängt panteistiskt: det sköna kan förklaras enbart från panteistisk ståndpunkt, och hans huvudinvändning mot Vischer gäller just det filosofiska ställningstagandet som inte var förankrat i någon gudstro: ”Vischer vill ej veta av någon personlig gud; kristendomens gud är för honom blott ett fantasiens foster.”¹⁵ Det är svårt att avgöra på vilket sätt boken om de estetiska systemen i allmänhet och Vischers system i synnerhet påverkade Paulssons egen syn på det sköna. Religionen fick i alla fall ingen plats i hans egen syn på konsten.

10. Gregor Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, i *Uppsala universitets konsthistoriska institution femtio år*, (Uppsala, 1968), 20; Paulsson, *Upplävt*, 13.

11. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 20.

12. Gustaf Ljunggren (1823–1905), professor i estetik, litteratur- och konsthistoria i Lund (1859–1888). Rektor för Lunds universitet.

13. Paulsson, *Upplävt*, 17.

14. Gustaf Ljunggren, *Framställning av de förnämsta estetiska systemen*, del II (Lund, 1883), 1.

15. *Ibid.*, 3.

Idémiljöer i Lund och Berlin

Även om läsningen av Ellen Key och Gustaf Ljunggren var avgörande för Paulssons val av livsväg blev vägen till estetiken krokig. Paulsson hade först tänkt sig en samhällsvetarutbildning för att få ägna sig åt det han kallar världsförbättraryrket. De samhällsvetenskapliga ämnen som enligt Paulsson fanns vid Lunds universitet 1907 var nationalekonomi och statskunskap. Han påbörjade den propedeutiska kursen i juridik höstterminen 1907, men insåg snart att han hamnat helt fel och anmälde han sig för professor Ewert Wrangel i ämnet estetik med litteratur- och konsthistoria.¹⁶

Vårterminen 1908 började Paulsson läsa konsthistoria med August Hahr från Uppsala som lärare och examinator jämsides med att han läste litteraturhistoria.¹⁷ Efter en termins studier i konsthistoria började han fundera över sin framtid och ville hitta ett slags reservgång till samhället, som han uttrycker det.¹⁸ Det ser onekligen ut som om Paulsson ville gå den lätta vägen, om det var så han menade med reservgång. Konsthistorikers yrkeskarriärer var vid den här tiden begränsade till ett fåtal ordinarie tjänster vid museerna och en professur vid Stockholms högskola. Paulsson kunde därför tänka sig att arbeta på folkhögskola eller som journalist och läste därför statskunskap hösten 1908. Att Paulsson förkovrade sig i ett samhällsvetenskapligt ämne visar om inte annat på det intresse för sociala sammanhang som följde honom hela livet. Han betonar hur viktigt det var för en historiker att ”studera samhällena före människorna, systemen av sociala organisationer, deras form och funktion måste klarläggas för att få ett perspektiv på de människor som rör sig i dem”.¹⁹

Det är intressant att se med vilken målmedvetenhet Paulsson lyckades läsa flera ämnen parallellt. Han hade redan under våren 1908 skrivit en tvåbetygsuppsats i litteraturhistoria om Heidenstam. Han verkade ha varit en allätare under sina första studietermener. Det var vanligt att studenter i början av sina studier orienterade sig inom olika områden för att komma in i studiemiljön. Paulsson beskriver att detta fungerade som ett slags studierådgivning. Själv orienterade han sig i litteraturhistoria, teoretisk filosofi och franska samt tog lektioner i latin.

16. Gregor Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, i *Uppsala universitets konsthistoriska institution femtio år* (Uppsala 1968), 21f. Estetikämnet delades från våren 1908 upp i två examensämnen, litteraturhistoria med poetik och konsthistoria med konsteori.
17. Rudolf Zeitler, ”Företal”, i *Uppsala universitets konsthistoriska institution femtio år* (Uppsala, 1968), 5. August Hahr fick den nyinrättade professuren i konsthistoria i Uppsala 1918.
18. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 23f.
19. *Ibid.*, 23; Paulsson, *Upplévt*, 34.

Paulsson reste också till Nationalmuseum i Stockholm och gick noggrant igenom alla salarna. Han skriver: ”Dessa studier inför själva konstverken skulle senare utvecklas till min effektivaste studieteknik.”²⁰ I orienteringen in i det akademiska livet ingick att finna en vänkrets och en kulturellt levande miljö. Paulsson lärde känna skalden Vilhelm Ekelund i Lund 1908. Paulsson har vittnat om hur chockartat deras första möte var, då Ekelund kritiserade Georg Brandes, ”vilken ju en ung radikal student på den tiden hade utvalt till en av sina eviga följeslagare”.²¹

Vårterminen 1908 var ämnet konsthistoria nytt som självständigt ämne. Alla som läste ämnet var nybörjare. Det rädde ett slags pionjärande. Undervisningen bedrevs i lektionsform, och det enda bildmaterialet var svartvita foton. Studenterna fick på egen hand besöka en stor engelsk konstutställning i Köpenhamn helt utan vägledning, och något seminarium fanns inte:

Hade det varit i dag skulle en välorganiserad exkursion med en hel serie seminarieföredrag ha företagits dit. Sådant fanns inte då, ett seminarium hade ännu inte hunnit bildas. Alla vi som studerade ämnet var nybörjare.²²

När Paulsson skulle tentamensläsa under våren 1909 for han till Glyptoteket i Köpenhamn där han studerade antikens konst via kataloger. Han var sedan ofta på resa för att studera konst i Tyskland, Italien, Holland, Belgien och Frankrike. Hur fick Paulsson ekonomin att gå ihop? De självbiografiska texterna visar att det var ganska lätt att låna pengar på den här tiden.

Paulsson påbörjade sina licentiatstudier om skånska kyrkor nyåret 1909 i Berlin där han satt på Konstindustrimuseets bibliotek, vilket för oss idag kan synas märkligt.²³ Att man studerade i Berlin var snarare praxis än undantag. Det förväntades att de konststuderande skulle bekanta sig med samlingarna i kulturmetropolen Berlin, som var huvudort för samtidens konsthistoria.²⁴ Paulsson hade som extraordinarie amanuens vid det till Lunds universitet knutna Skånska konstmuseet arbetat med en stor bildsamling över skånska kyrkor och kyrkoinredningar, bekostad av fornminnesvårdaren Nils Månsson Mandelgren. Denne hade grundat Svenska Slöjdföreningen 1845, Svenska fornminnesföreningen 1869 och låg också bakom tillkomsten av Skånska

20. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 22.

21. Gregor Paulsson, ”Med Vilhelm Ekelund under Berlinåren”, i *En bok om Vilhelm Ekelund* (Stockholm, 1950), 46.

22. Paulsson, *Upplevt*, 29; Se även Paulsson, ”Student 07”, i *Nordvästskånskt*. Boken utgiven till invigningen av Helsingkrona gården 1 mars 1958, red. Krister Gierow (Helsingborg, 1958), 5.

23. Detta bibliotek ansågs av Paulsson som ett av de främsta konstabiblioteken vid den här tiden. Vännen Peter Jessen var chef för biblioteket och Werkbund-medlem.

24. Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, 28.

konstmuseet. Paulsson inspirerades av de skånska kyrkornas renässansinredningar och valde dem som ämne för licentiatavhandlingen.²⁵ En tidig kontakt med museiverksamheten etablerades således. Det var vanligt vid förra sekelskiftet att de konsthistoriska institutionerna vid de främsta universiteten i Europa var nära knutna till museer. Så var det också i Wien och Berlin.²⁶

Trots allt resande vistades Paulsson naturligtvis under långa perioder i Lund. Hur var studentlivet i Lund och vilka idéströmningar präglade dem som läste där? Vilka intryck tog Paulsson med sig i sitt fortsatta liv? De flesta studenterna var medlemmar i ett matlag, ett system där studenter abonnerade på tre mål mat om dagen, oftast i någon änkas hem. Som ende humanist i ett matlag med naturvetare hamnade han i försvarsposition, vilket ledde till ”ett intresse för vetenskapsteoretiska frågor som kanske gett en något sånär stadig kurs åt min forskning och i varje fall berett mig en intensiv glädje att syssla med”.²⁷ I Lund träffade han så småningom sin blivande fru, Ester Wägner,²⁸ som utbildade sig till sjukgymnast och filosofen John Landquist, som blev intellektuell förebild för Paulsson. Landquist, som under 1910-talet var gift med Elin Wägner, introducerade många europeiska tänkare i Sverige, bland dem Bergson och Freud.²⁹ Paulsson kom på ett naturligt sätt via studentföreningen D.Y.G (Den Yngre Gubben) in i kulturradikala och socialistiska kretsar, förmodligen via de idéer han hade med sig från läsningen av Ellen Key. Ernst Wigfors och Bengt Lidforss fanns i denna studentmiljö där nietscheansk viljefilosofi och undergångsprofetior var i svang.³⁰ Paulsson blev sekreterare i D.Y.G och skötte dess konfessionslösa söndagsskola. Han har vittnat om hur han som ung student fascinerades av Lidforss idéer men hur han senare tog avstånd från dennes nationalsocialistiska (storgermanska) tankegångar.³¹

Idéhistorikern Björn Andersson tecknar i sin avhandling en bild av det tidiga 1900-talets Lund präglad av konservativt politiskt styre fram till 1921, men också av kulturradikaler i form av medlemmarna i föreningen Den Unge Gubben, (som sedermera blev Den Yngre Gubben).³² Paulsson påverkades av Torgny Segerstedts begrepp *symbolmiljö* som spelar en viktig roll i Paulssons

25. Paulsson ”Min väg till konstvetenskapen”, 25.

26. Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, 34f.

27. Paulsson, *Upplevt*, 62.

28. Ester Wägner var syster till Elin Wägner och dotter till Sven Wägner som var rektor för Helsingborgs läroverk. Paulsson hade haft honom som lärare i filosofi. I ”Min väg till konstvetenskapen” (s.26) skriver Paulsson: ”Och så började höstterminen 1910. Den blev en jublande upptakt till mitt livs stora symfoni, ty Ester Wägner fattade tycke för mig.”

29. Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, 27.

30. *Ibid.*, 27.

31. Paulsson, *Upplevt*, 27–33.

konstteori.³³ Det är förmodligen så att Paulsson också influerats av filosofen Hans Larsson, som betonade känslans och intuitionens betydelse i vetenskapen. Detta upplevdes av samtiden som en motvikt mot den materialistiska och rationella synen på vetenskap.³⁴ Larsson menar att vetenskap till slut blir konst. Det sanna konstverket kunde i sin tur bli förebild för hela samhället.³⁵

Lunds universitet vid tiden före första världskriget präglades av tyska influenser. Filosofen Alf Ahlberg, som studerade i Lund under samma period som Paulsson, har vittnat om hur ensidigt tysk den idémässiga orienteringen i Lund var. Kurslitteraturen var mest tysk, särskilt den filosofiska.³⁶ Om detta vittnar också Lundaakademikern och kulturjournalisten Ivar Harrie, som beskriver den tyska dominansen över svensk mentalitet som total. Harrie påpekar att Sassnitzfärjans tillkomst 1909 underlättade resorna rakt söderut till Tyskland: ”Idétransporterna på routen Berlin-Stockholm hade växt lavinartat. De svenska universiteten voro välskötta filialer av tysk forskning. Svensk industri imponerades av tysk organisation, metod och effektivitet, så gjorde också svensk arbetarrörelse.”³⁷

På grund av de kontakter som fanns mellan svensk och tysk kultur blev det naturligt för Paulsson att resa till Berlin. Lund utgjorde en del av den tyska kulturen, och för Paulsson innebar Berlin en av de viktigaste idémiljöerna. Det tycks som om han gärna reste bort från Lund när han skulle skriva, till Köpenhamn eller Berlin. Resorna var inte störande för hans koncentration, tvärtom verkade de befrämjande för studieresultatet. Paulsson ansåg att Berlin var en vetenskaplig och kulturell högborg. Han kom där i kontakt med tidens modernistiska strömningar inom teater, konst, stadsplanering och

32. Björn Andersson, *Runor, magi, ideologi: En idéhistorisk studie* (Umeå, 1997), 194. Andersson kallar föreningen felaktigt för De Unga gubbarna resp. De Yngre Gubbarna, se NE, 2002: D.Y.G. (Den Yngre Gubben) radikal, partipolitiskt obunden studentförening och diskussionsklubb i Lund 1896–1930-talet, efterträdare till klubben D.U.G. (Den Unge Gubben). NE, ordboksupplagan, 2002.

33. Paulsson kom som konstprofessor i Uppsala (1934–1955) att samarbeta med professorn i praktisk filosofi/sociologi Torgny Segerstedt, till vars verk *Verklighet och värde* (1938) han hänvisar i sina konstteoretiska verk. Både Segerstedt och professorn i psykologi Rudolf Anderberg i Uppsala läste och kommenterade Paulssons *Konstverkets byggnad* (1942). Det fanns ett intresse för sociologi, som blev något av modevetenskap under 1940-talet, skriver Anna Larsson i *Det moderna samhällets vetenskap: Om etableringen av sociologi i Sverige 1930–1955* (Umeå, 2001), 178.

34. Hans Larsson, *Intuition: Några ord om diktning och vetenskap* (Stockholm, 1892).

35. Gunnar Matti, *Det intuitiva livet: Hans Larssons vision om enhet i en splittrad värld* (Södertälje, 2000), 73, 82f.

36. Alf Ahlberg, *Från prästgård till arbetarhögskola. Minnesbilder 1892–1926* (Stockholm, 1973), 123.

37. Ivar Harrie, *20-talet in memoriam* (Stockholm, 1936), 13f.

socialestetik. Berlinåren blev för Paulsson inkörsporren till hans internationella orientering: Han kom att få ett stort nätverk av kontakter över hela världen och en internationell utblick som han aldrig släppte och alltid hade som referenspunkt.³⁸ En skildring av Paulssons Berlin i januari 1910 ger en bra bild av hans tyska studentliv:

Dagen började med en frukost på Aschinger för 20 pf. Så gick vägen till något av museerna. Vid 2-tiden tog jag Untergrundbahn till Sezessionens restaurang vid Kurfürstendamm där jag åt en god och närande middag med Ludvig Lindgren för 80 pf. Man kände sig där i sällskap med konstnärer, även om man inte gjorde någras bekantskap. Vid anfall av sparsamhet åts Löffelerbsen mit Speck på Aschinger för 25 pf. Bröd och närande senap fick man gratis i obegränsade mängder. Så till Kunstgewerbemuseets välförsedda och välbetjänta bibliotek. Det stängdes först kl. 22. Inte så sällan gick vi dock dessförinnan på teatern. På den tiden spelades väl Europas bästa teater i Berlin.³⁹

Gregor Paulsson kunde leva i Berlin för 100 mark i månaden: rummet kostade då 20 mark. Kunstgewerbemuseums bibliotek ansåg Paulsson vara Europas bästa konsthistoriska bibliotek.⁴⁰ Allt fanns i en realkatalog, och på tio minuter kom beställda böcker till bordet. Känslan av att befinna sig i en världsstad var oerhört stark; där fanns mycket att både se och höra.⁴¹

Paulsson hade 1911 blivit erbjuden amanuens tjänst på konsthistoriska institutionen i Lund, och kunde tydligen tacka nej till detta erbjudande om arbete, trots att det var ont om tjänster för konsthistoriker, något han påpekat i sina självbiografiska skrifter. Återigen inställer sig frågan hur denne unge studerande hade råd att i stället för att försörja sig ge sig ut på *le grand tour*, en bildningsresa som varade i fyra månader.⁴² Han for till Tyskland och Italien: Januari och februari tillbringade han i Berlin och München, mars, april i Rom. I Rom besökte den 21-årige Paulsson den stora internationella konstutställningen som han sedan recenserade i tidskriften *Majgreven* 1911.⁴³ Paulsson

38. Per Gustaf Hamberg, ”Gregor Paulsson som konstvetenskaplig författare och akademisk lärare”, *Konsthistorisk tidskrift*, Årgång XLVI/77.

39. Paulsson, *Upplevt*, 36f.

40. Konstindustrimuseet i Berlin grundades 1867.

41. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 24f.

42. Paulsson, *Upplevt*, 45; ”Min väg till konstvetenskapen”, 25. Paulssons blivande fru Ester Wägner slog sig ned i Heidelberg våren 1911 där hon hade öppnat sjukgymnastpraktik. Ester var familjeförsörjare under denna tid. Under hösten 1911 skrev Paulsson färdigt sin licentiatavhandling i Heidelberg. Se *Upplevt*, 47f.

43. *Majgreven*, litterär kalender och tillfällighetstidning utgiven 1902-1920 av radikala kretsar i Lund. Skalderna Vilhelm Ekelund, Anders Österling och konstnären Gösta Adrian-Nilsson var några av de medverkande. NE och Språkdata (ordboksartiklar) 2002.

nämner inte utställningens namn och syfte, men faktum var att Italiens enande firade 50 års-jubileum 1911, *Giubileo della Patria*, med en världsutställning uppdelad på två städer: en konst-, arkeologi- och historieutställning utspridd över hela Rom, en teknik- och industriutställning i Turin.⁴⁴

Den österrikiska paviljongen och dess arkitektur imponerade på den unge konsthistorikern. Här bekantade han sig också med ”konsthantverkets spjutspets i Europa, Wiener Werkstätte”.⁴⁵ I *Majgreven* är han mer försiktig i sin bedömning av Wien- konstnärerna och -arkitekterna, medan han i minnets ljus 1974 i sina memoarer beskriver att Österrike var överlägset såväl konstnärligt som arkitektoniskt. Det var framför allt Josef Hoffmans arkitektur och Wien-secessionisterna med Gustaf Klimt i spetsen som gjorde intryck på Paulsson.⁴⁶ Under vistelsen i Rom 1911 kom han att träffa både Klimt och Hoffman personligen genom Gustaf Fjæstad. Paulsson stryker under hur viktig denna överblick över konstens historia blev för honom; på köpet fick han direkt kontakt med stora samtidskonstnärer.⁴⁷ På den svenska avdelningen av den internationella utställningen deltog konstnärerna Gustaf Fjæstad och Olle Hjortzberg.⁴⁸

Under Romvistelsen 1911 fick Paulsson uppleva invigningen av Viktor Emanuel-monumentet, som han ansåg vara ”bombastiskt” nationalistiskt, speciellt i jämförelse med tidens avantgardekonst. Paulsson beskriver monumentet som ”ett dussinverk från konstdepressionens mörkaste tider, endast sett genom ett förstoringsglas” och såg det som ironiskt att man valt Rom till mötesplats för den nya konsten.⁴⁹ I recensionen i *Majgreven*, som Paulsson långt senare karaktäriserade som ”ett j'accuse mot den nationella monumentalismen”, förebådas redan formuleringarna i ”Anarki eller tidsstil” (1915):⁵⁰

44. Anna Notario, ”Telling Imperial Histories: Contest of Narrativity and Representation in Post Unification Rome 1870–1911”, 1999, 8–9, <http://uts.cc.utexas.edu/~phalth/AXN-text.html#txtntname15, 2004-02-25>.

45. Paulsson, *Upplevt*, 46f., 72f.

46. Gregor Paulsson, ”Modärna stilrörelser: intryck från Romutställningen”, *Majgreven*, 1911, i *Kritik och program: ett urval uppsatser, tidningsartiklar och föredrag* (Stockholm, 1949), 12f. Secessionisterna, ”Die Wiener Secession”, var en grupp utbrytarkonstnärer och -arkitekter i Wien runt sekelskiftet 1900. De är alla representanter för österrikisk Jugend. Se Christian M. Nebehay, *Vienna 1900: Architecture and Painting* (Wien, 1986).

47. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 28.

48. Gustaf Fjæstad (1868–1948), målare, grafiker, konsthantverkare och idrottsman. Målade mest vintermotiv från Värmland i dekorativ, jugendmässig stil. Var även möbelformgivare. Gift med textilkonstnärinnan Maja Fjæstad. Olle Hjortzberg (1872–1959) målare och illustratör. NE, 1992.

49. Paulsson, ”Modärna stilrörelser: intryck från Romutställningen”, 12f.

50. Paulsson, *Upplevt*, 42.

I vår tid är det ej den ståtliga prakten, som är huvudsaken, ej heller forna tiders sköna linjer och ytor. Den kämpar för en egen stil, som kan tolka nutidsmänniskornas känslor.⁵¹

Citatet uttrycker det som Paulsson senare kom att kalla tidsstil, det vill säga den stil inom konsthantverk och arkitektur som skulle svara emot den moderna människans känslor. Det samtida uttrycket i konsten blev viktigt för Paulsson, och han kom tidigt i kontakt med den tyska avantgardekonsten.

Sommaren 1911 tillbringade Paulsson i Heidelberg, där Ester Wägner arbetade som sjukgymnast. Han besökte även konstnärskolonin Matildenhöhe i Darmstadt, ”den märkliga konkretiseringen av den tyska avantgardearkitekturens strävanden”.⁵² Sedan reste han till Belgien och Holland, delvis för att i studiesyfte för sin licentiatavhandling bekanta sig med källorna till den nordiska renässansen. Åter i Sverige bedrev Paulsson fältstudier i Skåne för att senare under hösten resa till Ester i Heidelberg, där han på ett par veckor färdigställde sin licentiatavhandling. Paulsson blev efter drygt åtta terminers studier filosofie licentiat i Lund på hösten 1911. Hans avhandling fick titeln *Skånes kyrkliga renässanskonst*.⁵³

Paulsson har skrivit att det var i Heidelberg som han egentligen föddes som konsthistoriker. Han kom via konsthistorikern Wilhelm Worringers avhandling i kontakt med Alois Riegls skrifter och upptäckte dennes tes om begreppet ”Kunstwollen” (konstviljan), vilket betyder att en viss epoks konst manifesterar en särskild konstnärlig vilja.⁵⁴ I Worringers bok med titeln *Abstraktion und Einfühlung* (1908) bekantade han sig med ett vetenskapsideal som skilde sig från den positivistiska stilhistoria som dominerade i Lund. Det nya förhållningssättet betonade tolkningen av objekten som viktigare än ”den positivistiska tvångströja, där fakta är allt och teorien ett umbärligt bihang”.⁵⁵ Begrepp som abstraktion och inkännande visade att både individ och sam-

51. Paulsson, ”Modärna stiltrörelser: intryck från Romutställningen”, 12.

52. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 28f.

53. Gregor Paulsson, *Skånes kyrkliga renässanskonst*, licentiatavhandl. (Lund, 1911). Enligt Hans Pettersson (nu Hayden) finns inte licentiatavhandlingen kvar. (Se Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem* s. 212 not 10)

54. Alois Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, (1893) eng. övers. (Princeton, 1992); Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (Wien, 1901). Begreppet ”Kunstwollen” är hämtat från Riegls verk *Stilfragen* och innebär enligt Paulsson att ”en viss epoks konst är en manifestation av viljan till ett konstnärligt uttryck, bestämt av viljans innehåll” Paulsson, *Upplevt*, 50f.; ”Min väg till konstvetenskapen”, 30f.

55. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 30; Paulsson, *Upplevt*, 50.

hälle måste tolkas psykologiskt. Hans Petterson betonar att analysen av stilens förhållandet till världsåskådningen blev väsentligt för Paulsson. Denne hade kommit i kontakt med en ny teoribildning som påverkade honom under hela hans bana.⁵⁶

Kontakt med Deutscher Werkbund

I januari 1912 gifte sig Gregor Paulsson och Ester Wägner, och de slog sig ned i Berlin. Paulsson frilansade som journalist och samarbetade med Vilhelm Ekelund, som vid den här tiden bodde i Berlin. Dessa båda umgicks dagligen med varandra under en lång period. Ekelund och Paulsson hade sina bord bredvid varandra på Kunstgewerbemuseets bibliotek. Bevarade brev från Vilhelm Ekelund till Gregor Paulsson visar att de bägge svenskarna byggt upp vänskap och förtroende under Berlintiden, men också att Ekelund gärna utnyttjade Paulssons stabilare ekonomi. Ekelund var i konstant penningnöd och bad ofta om några mark: "[...] ville du vara snäll sända mig till låns i ett rörpostbrev en femma? Innan månadens slut skall jag återlämna".⁵⁷

Paulsson hade skaffat sig kontakter med en av de ledande litterära tidsskrifterna i Berlin och erbjudit sig att översätta Ekelunds arbeten. Paulsson hade börjat översätta *Antikt ideal* av Vilhelm Ekelund, som gladdes åt en tysk publicering, men hade svårt att tro på försöket. "Ditt förslag beträffande 'Ant. Ideal' gläder mig rätt mycket. Men tror du verkligen att något pekuniärt resultat kan uppnås därmed? Och hvem vet om det ens kommer att lyckas dig få sakerna placerade! Vill du våga försöket, så lycka till!"⁵⁸ Med första världs- krigets utbrott avbröts emellertid publiceringen.⁵⁹ Ekelund försökte få Paulsson att skriva sin avhandling om konstteoretikern Carl August Ehrensvärd.⁶⁰ Men Paulsson hade förmodligen redan då börjat skriva på sin doktorsavhandling om den skånska renässansen som blev en fortsättning på licentiatavhandlingen.

56. Petterson, *Gregor Paulsson och den konstvetenskapliga tolkningens problem*, 42f.

57. Brev från Vilhelm Ekelund till Gregor Paulsson, aug.1912, Gregor Paulssons samling vol. 1, Lunds universitetsbibliotek (LUB).

58. Brev från Vilhelm Ekelund till Gregor Paulsson, 17/8 1912, Gregor Paulssons samling, vol. 1, Lunds universitetsbibliotek (LUB).

59. Gregor Paulsson, "Med Vilhelm Ekelund under Berlinåren", *En bok om Vilhelm Ekelund*, red. Axel Forsström & K.A. Svensson (Malmö, 1950), 50f.

60. Carl August Ehrensvärd (1745–1800), Sveriges förste konstteoretiker, som påverkat Ellen Keys tankar om skönhet i hemmet.

Det var under Berlinvistelsen 1912 som Gregor Paulsson i en universitetsbokhandel fann den lilla bok som skulle betyda så mycket för de konstindustrifrågor han senare utvecklade teoretiskt. Boken hette *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst* och var den allra första årsbok (för 1911) som givits ut av Deutscher Werkbund.⁶¹ Boken innehöll Werkbunds hela radikala program för konstindustri och arkitektur, som skulle komma att påverka Paulssons inriktning i livet. Det nya i den tyska föreningens program var att *sozialethiska* problem lyftes fram. Redaktör var chefen för Kunstgewerbemuseet i Berlin, Peter Jessen, och många ledande personer inom arkitektur, konstindustri och industri deltog med artiklar. Artiklarna utgick ifrån tal hållna under Deutscher Werkbunds årsmöte 1911. Peter Jessen ansåg att det var dags för ett nytt begrepp på konstindustrins område. Det gamla ordet ”Kunstgewerbe” (konstindustri, konsthantverk, etc.) ansåg han för snävt. Det är troligtvis Peter Jessen som skapat ordet ”Werkkunst” (”brukskonst”):

Konstindustri som ord och begrepp har blivit för snävt. Vi måste sammanfatta vårt fortsatta arbete i ordet ”brukskonst”: Arkitektur och konstindustri/slöjd, hantverk och industri, enstaka varor och massvaror. Och likaså behöver det nya idealet nya organ: Sedan 1907 försöker Deutscher Werkbund med förenade krafter skapa en livskraftig gemenskap. Med den nya andan kommer DW att öppna de portar som den hittillsvarande konstindustrin klappat på: genom vårt ekonomiska livs stormakter. [min övers.]⁶²

Peter Jessen använder politiska maktord som stormakt och världsmakt, liksom de andra talarna, för att beteckna eller kanske befrämja den tyska nationella ekonomins överlägsenhet och hegemoni över andra länder. Efter Frankrike och England var det nu Tysklands tur att vara smakledande. Jessen betonade att handel och smak kunde gå hand i hand under ledning av Deutscher Werkbund. Det var framtidsreceptet. Han nämner både ”smakindustri” och ”nationalsmak” i sin exposé över framtiden:

61. *Förändligandet av det tyska arbetet: Vägar och mål i samband med industri, hantverk och konst.* Se not 62.

62. Peter Jessen, ”Der Werkbund und die Grossmächte der Deutschen Arbeit”, i *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, i *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (Berlin, 1912), 3. ”Das Wort ’Kunstgewerbe’ ist als Begriff und Wort zu eng geworden. Wir möchten die erweiterte Arbeit in das Wort ’Werkkunst’ zusammenfassen: Architektur und Kunstgewerbe, Handwerk und Industrie, Einzelstück und Massenware. Und ebenso braucht das neue Ideal neue Organe: seit 1907 sucht der ’Deutsche Werkbund’ die schaffenden und helfenden Kräfte zu einer tätigen Gemeinschaft zu vereinigen. Er will der neuen Gesinnung dort die Tore öffnen, wo das bisherige Kunstgewerbe vergebens angeklopft hat: bei den Grossmächten unseres wirtschaftlichen Lebens.”

De tyska smakindustrierna, som en gång de franska och engelska, kommer först då att bli en världsmakt, när vi till vår tekniska förmåga, vår företagssamhet och vår vetenskap lägger en egen mogen nationalsmak, grundad på en tidsanpassad nationell kultur. [min övers.]⁶³

Peter Jessen uttalade förhoppningen att den nytyska brukskonsten snart skulle bli ”smakens världsmakt” (”eine Weltmacht des Geschmacks”).⁶⁴

Werkbunds ordförande Hermann Muthesius argumenterade för en formförnyelse.⁶⁵ Han hävdade att fokuseringen på naturvetenskaperna hade lett till att konst och kultur försummats. Nu var det dags att förnya formen och då pläderar han för brukskonsten och de nya uttrycksformer som fanns inom alla estetiska områden. Tyskland bör vara smakledare och vägvisare in i en ny tid, och såväl producent som konsument bör fostras i förnyelse av formen för ”trots allt vad vi redan uppnått vadar vi fortfarande till knäna i formförvillelse”.⁶⁶ Muthesius talade om en teoretisk seger för den nya tyska konsten: ”Vi kan väl inte nöja oss med att ha fått ordning på soffkudden och stolen? Vi måste tänka vidare.”⁶⁷ Vad skall man tänka på då? Jo, det andliga målet inom estetiken är viktigare än det materiella, i termer av ekonomi, men högt över ändamål, material och teknik står formen, hävdar Muthesius. Formlöshet är detsamma som kulturlöshet, och här avsåg han främst den arkitektoniska formen: ”För den arkitektoniska kulturen är och förblir den egentliga mätaren av ett folks kultur över huvud taget.”⁶⁸ Det räcker inte att ha bra möbler och belysning om man varje dag förses med den sämsta tänk-

63. Peter Jessen, ”Der Werkbund und die Grossmächte der Deutschen Arbeit” i *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, i *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (Berlin, 1912), 3. ”Die deutschen Geschmacksindustrien, wie einst die französischen und englischen, werden nur dann eine Weltmacht werden, wenn wir zu unserem technischen Geschick, unserem Unternehmungsgeist und unserer Wissenschaft auch einen eigenen reifen Nationalgeschmack einzusetzen haben, gegründet auf einer zeitgemässen nationalen Kultur.”

64. Jessen, ”Der Werkbund und die Grossmächte der deutschen Arbeit”, 10.

65. Hermann Muthesius, ”Wo stehen wir?” ”Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911 von Hermann Muthesius-Nikolassee”, i *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912*, (Berlin, 1912), 12f. Se även Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industrivaran”, i *Formens rörelse: Svensk Form under 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 50f.

66. Muthesius, ”Wo stehen wir?”, 18. ”Denn trotz allem, was wir erreicht haben, waten wir noch bis an die Knie in Formverwilderung.”

67. Muthesius, ”Wo stehen wir?”, 19. ”Wir können uns aber nicht damit begnügen, das Sofa-kissen und den Stuhl in Ordnung gebracht zu haben, wir müssen weiter denken.”

68. *Ibid.*, 19f. ”Denn die architektonische Kultur ist und bleibt der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt.”

bara arkitektur. Muthesius efterfrågar bättre utbildning, återväxt av arkitekter och uppfostran av konsumenterna. Han jämför med förhållandena i England och Frankrike där ”de bildade” anlidade goda arkitekter. Engelsmännen hade banat väg genom att reformera sin konstindustri och arkitektur. Nu gällde det för Tyskland och främst Deutscher Werkbund att agera vägvisare på konstindustriområdet genom att få konstnärerna att ta sitt ansvar.⁶⁹ Muthesius underströk vikten av att i detta arbete förädla människors behov för att göra livet andligare. Här berörde han sin ursprungliga frågeställning, som var rubriken på hans inlägg, ”besjälandet” av arbetet och därmed formen.⁷⁰

Att förädla och besjäla var detta årsmötes nyckelord; de återkom i flera anföranden och var ett motto för Werkbunds årsmöte 1911. Andra nyckelord som återkom i anförande efter anförande var smak (Geschmack), uppfostran, bildning (Erziehung, Bildung), konsumtion och nationalekonomi (Volkswirtschaft). I ett föredrag anfördes *social estetik* som utgångspunkt för ett ökat kvalitetsarbete: ”Den sociala estetiken fordrade kvalitetsvaror och kvalitetsarbete, en tradition alltsedan Carlyle och Ruskin.”⁷¹ Där betonas också den nationalekonomiska utgångspunkten för Deutscher Werkbunds arbete. Kvalitetsvaror skulle gynna nationalekonomin och samtidigt bidra till ”smakbildning” (”Geschmacksbildung”). Om socialpolitikens uppgift var att skydda individen borde det vara Werkbunds nationalekonomiska uppgift att utbilda densamma.

Alla dessa vackra ord om smakbildning, smakindustri, nationalsmak, socialestetik, nationalekonomi, konsumtion, kvalitet och massproduktion måste ha gjort ett djupt intryck på Gregor Paulsson när han läste denna årsbok i Berlin 1912, intryck som sedan gav avtryck i hans viktigaste teoretiska skrifter, *Den nya arkitekturen* (1916) och *Vackrare vardagsvara* (1919), och i hans arbete i Svenska Slöjdföreningen. De bägge ”slöjdföreningarna” Deutscher Werkbund och Svenska Slöjdföreningen kom också att ha en del samarbete från 1910-talet och framåt. Hermann Muthesius besökte Sverige flera gånger från 1909. Paulsson bevistade en Werkbundutställning i oktober 1913, förmodligen i Berlin. I en recension betonar han Werkbunds sociala mål, nämligen att konsten skulle bli en del av människors vardag, en sammanmältning av konst och liv.⁷²

69. Ibid., 22f.

70. Ibid., 26.

71. Helmuth Wolf, ”Die Volkswirtschaftlichen Aufgaben des D.W.B.”, i *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (Berlin, 1912), 92. ”Qualitätsware und Qualitätsarbeiten sind schon seit Carlyle und Ruskin Forderungen einer sozialen Ästhetik.”

72. Gregor Paulsson, ”På en Werkbundutställning”, *SvD*, 26/10 1913.

Werkbunds mål i sin betoning av konsten som en del av vardagen var väl inte direkt socialistiskt, men det fanns en demokratisk undermening i programmet som helhet. Den låg i idén att kvalitetsvaror skulle bli tillgängliga för alla. Det fanns ett viktigt ord som betonas med nästan programmatisk tydlighet. Det är ordet *sozialestetik*. Det tycks omfatta konstens sociala mål, nämligen att konsten skulle smälta samman med människors vardag. Vi har sett att man under Werkbund-debatten 1911 använde "Sozial Ästhetik", och resonemanget lyfts fram av Paulsson i *Den nya arkitekturen* 1916. Där refererar han till den tyske konsteoretikern Wilhelm Haussensteins bok *Der nackte Mensch in der Kunst* och menar att denne anlagt en socialestetisk syn på konsten.⁷³ Haussenstein utgår från Saint-Simons socialfilosofiska lära, enligt Paulsson utvecklad av både Marx och Lassalle, där växlingen mellan "organiska" och "kritiska" perioder i samhällsorganisationen står i fokus. Denna lära tillämpar Haussenstein på den konstnärliga produktionen, som också ansågs växla mellan organiska och kritiska perioder. Under organiska perioder hade konsten anknytning till samhället, som under medeltiden. I den bemärkelsen har konsten en socialestetisk dimension: Konsten har en plats i samhället. Paulsson fångar upp socialestetiken och knyter den till Deutscher Werkbunds mål, att utnyttja den använda konsten (konstindustrins) samhällsekonomiskt: "Konstekonomin talar endast socialestetiskt."⁷⁴ Med detta drag satte han fingret på en av utgångspunkterna för både Deutscher Werkbunds och Svenska Slöjdföreningens arbete, nämligen att utifrån estetiska faktorer öka produktionen av vardagsvaror.

Det tyska avantgardets idégoods

Tiden i Berlin blev för Paulsson en period av lyckosökande, en tid av val mellan olika karriärer. Han hade planer på att bli målare och tog lektioner för Ernst Ludwig Kirchner i konstnärskretsen *Die Brücke*. Han hade också tankar på att utbilda sig till regissör vid Max Reinhardts teater. Paulssons avlägsna släkting Nell Roslund och hennes man Herwalth Walden introducerade honom i de modernistiska kretsarna och de avantgardistiska konstriktningarna i Tyskland. Den expressionistiska tidskriften *Der Sturm* hade startats av Walden 1910, och hans verksamhet utökades sedermera till att omfatta förlag, skola, teater och galleri. Det var på galleriet *Der Sturm* som Paulsson fick stifta bekantskap med Wassily Kandinsky, Oscar Kokoschka, Frans Marc och Paul Klee.⁷⁵ Tidskriften och galleriet blev ett slags centrum för den nya konsten och en "andlig revolution". Överallt i Tyskland växte det upp liknande

73. Gregor Paulsson, *Den nya arkitekturen* (Stockholm, 1916) 4f.

74. *Ibid.*, 13.

”revolutionära” sammanslutningar av konstnärer, skulptörer och arkitekter, som hävdade den moderna konstens sociala, politiska och kulturella roll i en ny stat, påpekar historikern Barbara Miller Lane. De konstnärer som var knutna till Der Sturm-galleriet bildade Novembergruppen, och Walter Gropius startade Arbeitsrat für Kunst.⁷⁶

Wassily Kandinskys bok *Über das Geistige in der Kunst* blev en kultbok som lästes liksom *Der Blaue Reiter*s publikationer.⁷⁷ Kandinskys teoretiska verk kom ut 1912 och blev ett första försök att rättfärdiga den abstrakta konsten. I det hävdar han sambandet mellan musiken och konsten, att form och färg är en del av ett språk som lämpar sig för att uttrycka känsla och att konstverket liksom musiken verkar direkt på själen. Kandinsky hävdar till och med att stora målningar är som symfoniska kompositioner.⁷⁸ Han diskuterar också dansen som liksom måleriet stod på tröskeln till framtidens konst. Framtidens danskonst skulle frambringa en scenkonst fylld av andlig harmoni bestående av idel rörelse: musik, måleri och dans.⁷⁹

Miller Lane understryker att Kandinsky, som arbetat för den revolutionära sovjetregimen i hopp om att kunna förmedla förståelse för modern konst, ändå lämnat Sovjetunionen för Tyskland (tillsammans med Nikolaus Pevsner) av politiska skäl 1921, eftersom hans konst då ansågs för modern av bolsjevistregimen. Det var i Tyskland som den moderna, icke föreställande, konsten revolterade starkast och fick sitt uttryck i expressionismen.⁸⁰ Senare skulle den moderna ”urartade” konsten komma i onåd även i Tyskland efter nazisternas makt tillträde.

Herwarth Walden, som i tidskriften *Der Sturm* propagerade för morgondagens konst, diktning och musik, startade utställningsverksamhet i Berlin 1912.⁸¹ På ”Erster Deutscher Herbstsalon” i Berlin 1913 såg Paulsson Fernand Légers verk för första gången. Paulsson lär också ha introducerat målaren

75. Kokoschkas människogestaltning kom att få betydelse för Paulssons konstuppfattning, *Upplevt*, 65f.
76. Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany 1918–1945* (London, 1985), 42. Det intressanta med historikern Miller Lane är att hon så tydligt ser samband mellan kultur, politik och ekonomi under tiden för första världskriget.
77. *Der Blaue Reiter* var en sammanslutning av expressionister. Namnet anspelade på en tavla av Kandinsky; Frans Marc, Kandinsky m.fl. var medlemmar.
78. Herbert Read, *Det moderna måleriets historia* (Norich, 1960), 171f.
79. Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (New York, 1977), 51f.
80. Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany 1918–1945* (London, 1985), 41f. och not 2, 232. Senare skulle den moderna konsten komma i onåd en gång till, av nazisterna 1933, då Bauhaus stängdes på grund av att skolan ansågs ha samröre med bolsjevikerna. Nazisterna ordnade vidare utställning med ”entartete Kunst” (urartad konst), som bestod av expressionistiska verk.
81. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 31f.

Gösta Adrian-Nilsson för Walden. Det är intressant att notera hur Paulsson i en recension av höstsalongen kritiserar Kandinskys konst. Om en konstnär inte kan gestalta sin åskådning så att folk begriper den är han värdelös, tyckte han:

Och därför är t.ex. en sådan konst som den här höstsalongen exponerar ryssen Kandinsky värdelös. Han är säkerligen en af de största koloristiska begäfningar som för närvarande existera, men det oakadt står betraktaren i nio fall av tio känslolös och frågande inför hans taflor [...] De äro form utan innehåll, en expressionistisk kubism.⁸²

Vidare karakteriserar Paulsson Kandinskys konst som en del av ”ofruktbara kuriositeter”. Han medger dock att det är värt att lära känna hans konst. Kandinsky, menar Paulsson, tillhör den grupp villrådigaste konstnärer som man ofta träffar på ”i öfvergångstidernas brokiga dagar”.⁸³

Gregor Paulssons var på det hela taget ganska kritisk till den samtida avantgardistiska bildkonsten, uttryckt i Kandinskys och tidskriften *Der Sturm*s ”utopiska visioner”, då han ansåg att den vände sig till en elit.⁸⁴ Det är inte helt lätt att följa med i Paulssons syn på avant garde-konsten. Var han kanske trendkänslig, denna person som i så hög grad skulle propagera för modern konst under sin tid som intendent vid Nationalmuseum? Paulsson ändrade nämligen inställning till Kandinskys konst och introducerade målaren för den svenska publiken 1916, i samband med en stor utställning i Stockholm. Den här gången var han mer positivt inställd till Kandinsky som han ansåg vara en av den moderna konstens intressantaste personligheter. Paulsson betonade Kandinsky som målare av det psykiska tillståndet, där färgerna fick ett bestämt symbolvärde i enlighet med Goethes färglära. Paulsson såg på ”fenomenet” Kandinskys måleri som ren musik. Men hans konst var ingen konst för alla, konstaterade Paulsson. Därtill var Kandinsky alltför speciell och gick alltså inte att värdera ”ur gängse konstsynpunkt”.⁸⁵

Paulsson sökte som den modernist han var åtminstone i sin retorik skilja agnarna från vetet i den bemärkelsen att konsten inte fick verka för exklusivt elitistisk. I hög grad gällde hans kritik också konstindustrin och arkitekturen vid den här tiden. Det ligger en paradox i att Paulsson, åtminstone i sitt sätt att agera, vände det borgerligt traditionella ryggen och ville se en ny konstin-

82. Gregor Paulsson, ”Tysk höstsalong”, *SvD*, 13/11 1913.

83. Ibid.. Kandinskys konst fanns med i den ryska avdelningen på den stora Baltiska utställningen i Malmö 1914, och konstkritikern August Brunius hade känt sig tveksam inför Kandinskys ”improvisationer”, som tedde sig som ”spöklika färgtrasor”. Se Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* (Lund, 1984), 21.

84. Pettersson, *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem*, 29f.

85. Gregor Paulsson, ”Kandinskyutställningen hos Gummessons”, *Stockholms Dagblad*, 2/2 1916.

dustri och en ny arkitektur som uttryckte och tillgodosåg den moderna vardagsmänniskans behov. Det var därför Deutscher Werkbunds program framstod som något så nytt och revolutionerande, då dess mål var att ”besjäla” den massproducerade industrivaran. Werkbunds inriktning passade Paulssons egna teorier som hand i handske.

Paulsson summerade i efterskott lärospånen av sin Berlintid. Han ansåg sig ha fördjupat sina konstvetenskapliga kunskaper, såväl teoretiskt som metodologiskt. Han hade skaffat sig ett varmt intresse för tidens avantgardekonst och fått personliga kontakter. Paulsson hade vidare fått kontakt med den nya konstindustriella rörelsen, Deutscher Werkbund. I Berlin hade han också fått en första inblick i ”stadsbyggandets nya problematik”.⁸⁶

Amanuens på Nationalmuseum

Gregor Paulsson sökte 1912 amanuensjänst på det kulturhistoriska museet, Kulturen, i Lund och provtjänstgöring på Nationalmuseum. Han fick inte tjänsten i Lund men antogs för tjänstgöring på Nationalmuseum hösten 1912. Från oktober 1913 blev han amanuens med uppgift att katalogisera ornamentsticksamlingen på konsthantverksavdelningen. Arbetet på Nationalmuseum pågick med varannandagsarbete och generösa ledigheter fram till 1920. Han trivdes inte med sina arbetsuppgifter under sin första tid, då Erik Folcker var intendent på konsthantverksavdelningen. Paulsson tyckte att uppläggningsarbetet med ornamentsamlingen var felaktigt. Han ansåg sig mer sakkunnig eftersom han studerat Kunstgewebemuseets stora samling i Berlin.⁸⁷ Redan här visade Paulsson en gott självförtroende. Det ligger nära till hands att uppfatta Paulsson som besserwisser och skrytsam.

Generösa ledigheter hade också bidragit till att han kunde skriva färdig sin doktorsavhandling *Skånes dekorativa konst under tiden för den importerade renässansens utveckling till inhemsk form*. Disputationen ägde rum vid konsthistoriska institutionen i Lund den 26 maj 1915. I avhandlingen beskrivs hur olika utländska, framför allt italienska, holländska och tyska stilelement tagits emot i Skånes kyrkliga dekorativa konst under 1500-talet och ”slagit rot i landskapet”.⁸⁸ Det idé- och vetenskapshistoriskt intressanta Uranienborgs slott, Tycho Brahes stora anläggning på Ven, är föremål för Paulssons undersökning. Detta slott, som på sin tid lär ha varit Danmarks förnämsta privata

86. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 36.

87. Paulsson, *Upplevt*, 78; ”Min väg till konstvetenskapen”, 36.

88. Francis Beckett, ”Skaanes dekorative kunst under renaissancen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1916, 31f. Den dekorativa konst som Paulsson undersöker är altare, gravmonument, portaler och prediksstolar där dekorativa element (reliefer, ornament och skulpturer) ingår.

slott, grundlades 1577 och hade sin förebild i den norditalienske arkitekten Bramante, enligt Paulsson, inte i Palladio som tidigare forskning hävdar.⁸⁹ Uranienborg med sin italienska ”färg” betraktades av Paulsson som främmande element. Kronborgs slotts dekorationer kom däremot att bli stilbildande för konsthantverket runt Öresund:

Kronborg och Helsingör blev genom sina massor av konsthantverkare i sten och trä en de nya idéernas centralhärd, dit inhemska lärlingar kunde vandra och därifrån de utländska mästarna vandrade bort till arbeten i danska landsorten. I Kronborgs verkstäder skapades Danmarks dekorativa högstil, och där fanns även långt efter Kronborgsbyggets slut landets största snickarskrå. Icke blott stenhuggare, utan även snickare importerades till Kronborg.⁹⁰

Kronborgs slotts dekorationer antogs vara av holländskt ursprung. Paulsson ville i sin avhandling ”se hur en konst med given stilkaraktär då den omsättes i främmande jordmån utvecklas under ett par generationer av småmästares och konsthantverkares händer”.⁹¹ Syftet med Paulssons analys av den importerade renässansen var att beskriva en process, där de nordiska konstnärerna så småningom införlivar och omformar de utländska elementen till något nordiskt: ”Denna importkonst utvecklar sig så småningom till en i fullaste bemärkelse inhemska konst och blir i överensstämmelse med det sagda barock.”⁹² I en not förklarar Paulsson att den konst som skapades av de till Skandinavien invandrade konstnärerna inte alltid måste verka utländsk. Dessa konstnärer påverkades också av den omgivande miljön. Alltså skilde sig den konst som utfördes i Skandinavien av utländska konstnärer från konsten i det land varifrån den kom.⁹³ Men först när de importerade formerna blev ”urvuxna” kunde man tala om en inhemska stil, poängteras i avhandlingens slutord. Det fanns emellertid inte någon konflikt mellan gammal och ny konst, eftersom den protestantiska reformationen dödat den gamla konsten, skriver Paulsson.⁹⁴

89. Gregor Paulsson, *Skånes dekorativa konst under tiden för den importerade renässansens utveckling till inhemska form* (Stockholm, 1915), 55.

90. *Ibid.*, 90.

91. Gregor Paulsson, *Skånes dekorativa konst under tiden för den importerade renässansens utveckling till inhemska form* (Stockholm, 1915), 9.

92. Paulsson, *Skånes dekorativa konst under tiden för den importerade renässansens utveckling till inhemska form*, 5f. Barock är enligt definition i NE:s ordbok 1995 en konststil som kännetecknas av kraftiga och anspråksfulla uttrycksmedel ofta i stor skala med många utsmyckningar. Stilen var förhärskande ca 1600–1750.

93. *Ibid.*, 5 not 1. Skåne tillhörde vid den här tiden Danmark, men betraktas av Paulsson som en region med självständig konstutveckling såväl i förhållande till (egentliga) Danmark som till (egentliga) Sverige.

Vi har tidigare berört begreppet *Kunstwollen* (konstvilja) och den betydelse det kom att få för Paulsson. Det går att se spår av denna konstvilja i hans avhandling. Paulsson betonar att ”intresset för de importerade former-
nas växande genom egen kraft” och människors konstnärliga liv manifesterade i skånska träsniderier och stenhuggararbeten lett honom i hans undersökning. Paulssons formulering ”växande genom egen kraft” är en variant av hans tillämpning av konstviljan. Denna konstvilja har Paulsson själv beskrivit som att ”en viss epoks konst är en manifestation av viljan till ett konstnärligt uttryck [...]”.⁹⁵ När det gäller de skånska hantverkarnas arbete med att dekorera kyrkorumen var detta ett utslag av en hantverksskicklighet som utvecklades till konst.

I Paulssons avhandling existerar redan tanken att sociala, ekonomiska och politiska förhållanden påverkade människors smak. Detta synsätt finns i bakgrunden, speciellt när han beskriver hur importen av stilar så småningom omformas till något ”svenskt”. Drivkraften i den processen är just förändrade ekonomiska och sociala förhållanden.

I avhandlingen använder Paulsson konstviljan som begrepp för att kunna analysera intentionen att skapa en egen inhemsk konst, en konst med en egen stil. Det fanns en stor mottaglighet i Sverige, kulturellt sett, för nya intryck från kontinenten redan under 1500-talet. Det nya pressade sig helt enkelt på ”med kulturströmmens nödvändighet”.⁹⁶ Det ligger inte långt borta att jämföra denna import av renässanselement till Sverige med importen av senare internationella stilar, exempelvis fransk rokoko, empire och Jugend. Som beskrivits i kapitel II inlånades rokokostilen på 1700-talet och omstöptes till den svenska bondrokoko eller herrgårdsstilen, en stil som i allmänhet betraktas som typiskt svensk. Denna stil kompletterades senare med drag från den engelska Arts and Crafts-rörelsen och blev Carl Larssons stilideal.

Några månader före disputationen hade Gregor Paulsson gjort sitt inträde i Svenska Slöjdföreningen. Om detta handlar nästa avsnitt.

Debut i Svenska Slöjdföreningen

Paulsson stack genast ut hakan genom att 11 februari 1915 hålla det berömda föredraget ”Anarki eller tidsstil? Några fria reflexioner öfver våra dagars arkitektur och konstindustri” på Svenska Slöjdföreningens allmänna sammanträde. Det blev hans debutframträdande i föreningen, där han sedan skulle verka i många år. Paulsson karaktäriserade sitt inhopps på Slöjdföreningen

94. Ibid., 224f.

95. Paulson, *Upplöst*, 50f; ”Min väg till konstvetenskapen”, 30f.

96. Paulsson, *Skånes dekorativa konst*, 224.

som början på en radikal diskussion om den svenska konstindustrin. ”Därmed var inte blott det progressiva utan också det radikala ordet utsagt i diskussionen om den svenska konstindustrins problematik”, sammanfattade Paulsson långt senare.⁹⁷ Gregor Paulsson valdes in i Svenska Slöjdföreningens styrelse året därpå, under årsmötet 1916, och utsågs då till ledamot i arbetsutskottet tillsammans med arkitekten Carl Bergsten, textilkonstnärinnan Elsa Gullberg och föreningens sekreterare, Erik Wettergren. Dessa fyra personer skulle utgöra kärnan i Slöjdföreningens verksamhet under många år. Carin Wästberg valdes in i styrelsen som representant för Handarbetets Vänner.⁹⁸

I det programmatiska ”debutföredraget” 1915 hävdade Paulsson att föremåls form måste vara det konsekventa uttrycket för en princip. En ny teknik skapade nya former, och därmed skulle gamla imiterade former bli onödiga. Men Paulsson skilde mellan ren konst och teknisk konst: ”Den rena konsten går sina egna vägar som uttryck för konstviljans gradvisa utveckling, utan att ge efter för formella påverkningar.”⁹⁹ Den rena konsten (måleri, skulptur) hade en tillblivelseprocess som styrdes av konstviljan under en viss epok, förklarade Paulsson. Den tekniska konsten, konstindustri och arkitektur, borde däremot styras av nyttan och ändamålsenligheten så att den närmade sig det som Paulsson kallade ”den konstruktiva principen”. Vad är det för en princip? Konstruktiv måste ses som motsats till dekorativ, och själva konstruktionen av konstindustriföremål eller arkitektur skulle tydligt synas på formen. Det dög inte med former lånade från tidigare epoker, utan tanken var att en ny tid skulle skapa en egen formgivning som gav prov på ”tidsandan”.¹⁰⁰ Paulsson menade att bristen på samarbete mellan arkitekter och konstnärer skapat ett slags anarki på stil- och smakområdet. Ingenjörer i stället för formgivare ritade föremål för industrin. Lättheten att masstillverka efter gamla traditionella stileklectiska former gjorde att formgivningen hade släpat efter. 1800-talets stileklecticism var välkänd som smäfordärvare, enligt Paulsson, samtida konsthistoriker och många andra före honom.

Ett av Paulssons nyckelord i den här artikeln och i efterföljande skrifter är ”typ”, som förefaller vara hämtat från Deutscher Werkbund, där den så kallade typiseringsdebatten delade upp medlemmarna i två läger under kongressen i Köln 1914. Paulsson kommenterade också denna debatt i sitt föredrag:

97. Paulsson, *Upplevt*, 98.

98. ”Årsberättelse afgifven af Svenska Slöjdföreningens styrelse öfver föreningens verksamhet år 1916”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917. Nu fanns två kvinnor och 16 män i styrelse och arbetsutskott.

99. Gregor Paulsson, ”Anarki eller tidsstil”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, 1915, 7.

100. Paulsson, ”Anarki eller tidsstil”, 8f.

Man minnes Werkbunddiskussionen från i somras, där konstnärerna på det bestämdaste motsatte sig hvarje normering. De hade orätt så tillvida, att meningen inte är att statuera en typ teoretiskt, utan att söka inrikta den fria utvecklingen mot den.¹⁰¹

Med ”typ” menade Paulsson i förlängningen standardmodeller för masstillverkning. Eftersom maskinerna med lätthet kunde framställa nya typer eller modeller, borde också ny formgivning av dessa vara självklar. Den nya ”typen” skulle kunna skönjas i en enklare och mer ändamålsenlig form, som skulle vara anpassad till de nya behoven. Som praktexempel på en av dessa nya typer för industriell tillverkning nämner Paulsson den första tågmodellen som han tyckte såg ut som en diligens på skenor. Den hade ännu inte fått tågets ändamålsenliga form, det vill säga ett för tåget typiskt utseende.¹⁰² Nya produkter borde inte imitera gamla. De skulle ha ett eget utseende. Den första bilen såg ut som en hästdroska, alltså inte som en funktionell bil. Formen var inte ändamålsenlig för sin nya uppgift. I *Den nya arkitekturen* diskuteras samma fråga:

Tåget fordrade en annan typ än diligensen, ångbåten kunde inte med fördel vara lika beskaffad som en segelskuta, fotogenlampan kunde ej kläda sig i ljuskronans former.¹⁰³

Lättheten att tillverka varor i lånade stilar bedövade människors medvetande, skriver Paulsson. Skönheten tappades bort mitt i industrialiseringens framstegsanda.¹⁰⁴ Att William Morris i det viktorska England åter ville göra konstantverksprodukter till individuella konstverk var förstäligt, men resultatet blev misslyckat, ansåg Paulsson. För Morris var idealet gotikens verkstäder; för Paulsson var fabriken tidens verkstäder där den kollektiva och enhetliga formen, den konstruktiva skönheten, skulle skapas.¹⁰⁵

I Paulssons föredrag från 1915 hörs ekot från den debatt som sedan 1907 förts inom Deutscher Werkbund-kretsen som jag delvis återgivit och som jag återkommer till i slutet av detta kapitel. I föredraget finns också en tydlig hänvisning till Baltiska utställningen i Malmö sommaren 1914 och till Werkbundutställningen och kongressen i Köln samma år. Gregor Paulsson var ute i rätt tid; han befann sig i hetluften. Läs vidare i kapitel IV om den livliga debatten mellan Hermann Muthesius och Henry van de Velde under Werkbunds kongress i Köln 1914.

101. Ibid., 10f.

102. Ibid., 3f.

103. Paulsson, *Den nya arkitekturen*, 15.

104. Paulsson, ”Anarki eller tidsstil”, 5f.

105. Ibid., 8.

Socialestetisk programförklaring

Som jag nämnt tidigare kom Gregor Paulsson 1916 ut med boken *Den nya arkitekturen*. Arkitekturhistorikern Eva Eriksson har i sin avhandling *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* skrivit ett initierat kapitel om Gregor Paulssons nya syn på arkitekturen.¹⁰⁶ Eriksson betonar att boken kom ut under en tid då synen på arkitektur ändrats på grund av första världskrigets följdverkningar inom de ekonomiska och sociala områdena. Eriksson påpekar också att det var Werkbund-kretsens uppfattningar som Paulsson tillförde den svenska debatten, och därmed kommer hon in på synen på nya grundformer inom industrin.¹⁰⁷ Från Deutscher Werkbunds syn på nya former inom industrin med koncept som ”typisering”, alltså standardiserad formgivning av vardagsföremål, hämtade Paulsson inspiration till en arkitektur i form av typhus avpassade till lokala förhållanden. Det gjordes exempelvis i boken *Den nya arkitekturen* (1916). Paulsson betonade att själva skönhetsbegreppet förändrats med den nya tekniken samt att detta måste accepteras. Arkitekturen skulle bygga på saklighet och funktion och arkitekterna inrikta sig på att hellre bygga fler funktionella bostadshus, fabriker och broar än representationsbyggnader.

Hermann Muthesius var den person som förordade en typisering av industriprodukterna; syftet var att hjälpa den tyska exportindustrin. Den så kallade typiseringdebatten under Deutscher Werkbunds utställning och kongress i Köln 1914 hölls mellan Muthesius och Henry van de Velde, som företrädde en mer konservativ falang av Werkbund.¹⁰⁸ Muthesius förordade en förädlad massproduktion av konstindustriföremål och arkitektur via typisering, medan van de Velde höll hårt på den individuella konstnärens rätt att uttrycka sin egenart samtidigt som han var emot varje kanon. Muthesius presenterade med tio teser (Leitsätze) ett programförslag för Werkbund, som van de Velde opponerade sig emot med tio motteser (Gegenleitsätze).¹⁰⁹

106. Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000), 350–365.

107. *Ibid.*, 352f.

108. 7. *Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vom 2. bis 6. Juli 1914 in Köln. Erster Verhandlungstag am 3. Juli in der Festhalle der Deutschen Werkbund-Ausstellung*. Alla kongressföredrag finns som tryckt protokoll med tre samlingsrubriker på första sidan: Hermann Muthesius: *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprache darüber*, Friedrich Naumann: *Werkbund und Weltwirtschaft*, *Der Werkbund-Gedanke in den Germanischen Ländern* (Jena, 1914).

Paulsson återger de viktigaste dragen i ”typiseringsdebatten” på Werkbundutställningen i sin bok. I kapitlet ”Socialiseringsproblemet” diskuterar han de bägge förgrundsmännens ståndpunkter med utgångspunkt i konstens utbredande. Muthesius önskan om en typisering av formen för att få fram ”stapelvaror med anständig form” kallar Paulsson för en smakens socialisering.¹¹⁰

För Muthesius handlade behov om ett mer allmänt uttalat konsumentbehov, som handelns organisationer skulle studera. Köpmännen borde satsa på goda stapelvaror för att befrämja god smak:

Om också den goda smaken i de ting som omge oss för individen är privat-sak, så blir det dock av millioner privatsaker en kulturangelägenhet med även ekonomisk räckvidd.¹¹¹

Paulsson visar tydligt att han tar ställning för Muthesius ståndpunkt för en kollektivisering av konsten, medan han är mer tveksam till van de Veldes ställningstagande för en fri och individuell konst. Paulsson hade naturligtvis läst den tryckta debatten från 1914. Hans kollega Erik Wettergren hade också framträtt som representant för Svenska Slöjdföreningen under kongressen och prisat Werkbunds goda organisationsförmåga.

Paulsson betonar följdriktigt stadskulturen framför den vurm för bondekultur och hembygdsrörelse som legat i tiden. Landsbygden var redan producent till staden, och maskinerna hade gjort sitt intåg även på landet. Bönderna hade fått del av maskinkulturen och dessa skulle inte behöva ”ta fram sina gamla slidknivar eller avstå från att köpa maskinspåntade bräder”, var hans argument.¹¹² Detta var också en debatt som hade förts inom Deutscher Werkbund, där många röster argumenterade för teknikens betydelse för nationalekonomiska framsteg.

109. ”Die Werkbund-Arbeit der Zukunft”, Leitsätze und Vortrag von Dr. Ing. Hermann Muthesius, Architekt und Geheimem Regierungsrat im Preussischen Landgewerbeamt, Berlin-Nikolassee” (Jena, 1914), 32–49. Gegenleitsätze von Prof. Henry van de Velde, direktor an der Grossherzoglichen Kunstgewerbeschule in Weimar (Jena, 1914), 49. (Se vidare kapitel IV)

110. Gregor Paulsson, *Den nya arkitekturen* (Stockholm, 1916), 33f.

111. *Ibid*, 34.

112. Gunnela Ivanov, ”Gregor Paulsson-visionären”, i *Kunskapsarv och museum, rapport från museidagarna 1995 och 1996 i Umeå*, red. Bengt Lundberg och Per Råberg (Umeå, 1997) 29f. Citat ur *Den nya arkitekturen*, 28.

Arkitekturen skulle leda andra konstarter vad gäller smak och stil, enligt Paulsson. Denna åsikt delade han med själsfränden Muthesius, som ansåg att arkitekturen tjänade det dagliga livet mer än andra konstarter och var därför också mer modern till formen. Muthesius hävdade att arkitekturen drogs till det typiska och för att uppnå enhetlighet i smaken var det nödvändigt att leda rörelsen tillbaka till det typiska.¹¹³

Nu återknöt Paulsson debatten till det kollektiva, det typiska, som Muthesius betonade så mycket under dagarna i Köln 1914. Werkbund hade ett gemensamt kollektivt mål att verka för, och detta mål var en enhetlig gestaltning, en tidsenlig konst och därmed en internationalisering av formen. Det skulle gå att känna igen modern tysk byggnadskonst på de tidsenliga dragen, och denna stil skulle spridas till andra nordeuropeiska länder men helst dominera hela världen: ”För om vi internationaliserar vårt liv kommer också en viss enhetlighet i de arkitektoniska formerna att infinna sig över hela jordklotet.”¹¹⁴

Den nya arkitekturen – ett kulturprogram?

Som vi sett av tidigare avsnitt var Paulsson präglad av den samtida tyska debatten när han formulerade sitt program om den nya arkitekturen.¹¹⁵ Designhistorikern Arthur Hald har påpekat hur Gregor Paulsson i sina ståndpunkter radikalt bröt med traditionen som den återspeglar sig i formen. Detta brott med traditionen skiljer Paulssons ståndpunkter från nästan alla samtida svenska röster. Arthur Hald talar om olika grader av radikalitet: Carl Bergsten och Torsten Stubelius stod närmast Paulsson fast med en svagare anknytning till traditionella och nationella värden, medan traditionen för Erik Wettergren var något att luta sig emot.¹¹⁶ Arthur Hald har visat att Paulsson i *Den nya arkitekturen* lade fram ett kulturprogram med målsättningen att gestalta hela miljön. Det viktigaste i detta program var ”bruksvarornas konstnärliga förädling och deras spridande till den stora publiken”, en

113. Hermann Muthesius, ”Die Werkbundarbeit der Zukunft” (Jena, 1914), 43f. Föredrag hållet i Köln 1914, se not 108.

114. Muthesius, ”Die Werkbundarbeit der Zukunft”, 46. ”Denn mit der Internationalität unseres Lebens wird sich auch eine gewisse Gleichmässigkeit der architektonischen Formen über den ganzen Erdball einfinden.”

115. Jag har tidigare påpekat att Paulsson presenterade ett program för funktionalistisk arkitektur många år innan ”funkis” slog igenom i Sverige. Journalisten och debattören Gotthard Johansson underströk detta i sin bok *Funktionalismen i verkligheten* (Stockholm, 1931), 37.

116. Arthur Hald, *Konst och industri: Studier i den industrialiserade formgivningens ideologier 1890–1920*, Licentiatavhandling, Konsthistoriska institutionen, Uppsala universitet (Uppsala, 1956), 90.

idé som vi sett var hämtad från Deutscher Werkbunds program. Hald jämförde Paulssons kulturprogram med huvudtesen i en annan skrift, nämligen *acceptera* (1931), som hade Paulsson som en av författarna. Där betonades att det var viktigt att ”acceptera den föreliggande verkligheten” med syftet att få producenter och konstnärer att samarbeta för att skapa en god formgivning av vardagsvaror.¹¹⁷ Det måste påpekas att Arthur Hald varit medarbetare i Svenska Slöjdföreningen under tjugo år och att han således var part i målet. Av den anledningen får hans syn på Gregor Paulssons insatser i SSF bedömas med en viss försiktighet. När Hald publicerade sin licentiatavhandling 1956 var han dock inte längre officiellt engagerad i föreningens arbete.¹¹⁸

Paulssons uppfattning var att ”de använda konsterna”, som innefattade såväl konsthantverk som arkitektur, befann sig i kris. Det i sin tur hade att göra med 1800-talets hejdlösa masstillverkning av bruksföremål utan tanke på kvalitet/ändamål eller formgivning. Industrin hade tagit över hantverksproduktionens roll. Konsthantverk och arkitektur mekaniserades. William Morris hade reagerat mot tre onda ting, enligt Paulsson: ”maskinen, massproduktionen och arbetsfördelningen”. Morris strävan att återvända till hantverket, att se till att samma person tillverkade produkten från början till slut, vilade på ”myten” att man kunde bortse från industriproduktionen. Framställningssättet skulle bli dyrt och ”socialt anarkistiskt”. Det gynnade enbart överklassen.¹¹⁹ Det billiga ”krimskramset” fortsatte att tillverkas industriellt ändå, reformatörernas kritik till trots. De höga priserna på Arts and Crafts-produkterna kunde betalas enbart av en ekonomisk överklass i London:

Morris’ och hans kumpaners kamp för att föra människan ut ur fulheten kommer att bli till seger, men inte på de socialistiska idealisternas väg, genom en aristokratisk kultur, utan genom motsatsen. Finns det över huvud taget en bittrare tragik än den, att dessa män, som ur sociala bevekelsegrunder offrade allt för att ge människorna skönhet, själva mot sin vilja blevo kapitalisternas producenter.¹²⁰

117. *Ibid.*, 94.

118. Designhistorikern Arthur Hald (1916–1993) var chefredaktör för tidskrifterna *Form* (1946–1955) och *Kontur* (1950–1955), konstnärlig ledare och produktchef vid Gustavsbergs Fabriker (1957–1972). Hald var också t f direktör för föreningen Svensk Form (1954–1955), föreningens ordförande (1959–1965) och vice ordf. (1981–1988). Han har främst genom Svensk Form gjort en betydande insats som främjare av svensk konstindustri och design, både som organisatör och skribent. Källor: Tidskriften *Form* 1970 och NE 1992. Hald är son till glasformgivaren Edward Hald.

119. Paulsson, *Den nya arkitekturen*, 17f.

120. *Ibid.*, 19.

Denna kamp mot fulheten skulle lyckas bättre genom en materialistiskt socialistisk kultur, verkade Paulsson övertygad om. Genom att masstillverka bra och billiga vardagsvaror skulle människor med små medel kunna få skönhet i sina hem. Detta var tanken bakom tidigare och kommande utställningar med inredda smålägenheter: att uppmuntra fabrikanterna att tillverka goda billiga stapelvaror för mindre bemedlade. Men de personer på Svenska Slöjdföreningen som låg bakom idén fastnade i samma fälla som Paulsson skriver om i citatet ovan. De blev ”mot sin vilja kapitalisternas producenter”, eftersom det var den välbeställda medelklassen som senare köpte produkterna från SSF:s utställningar. Svenska Slöjdföreningens folk tillhörde den lilla kulturelit som köpte dessa varor som ofta inte tillverkades i större serier och därför blev dyra.¹²¹

Den nya arkitektur som skildras gällde folks vardagsmiljöer: bostadshus och fabriker, vardagens husgeråd och ”allt det som omger oss i vår dagliga gärning”.¹²² Den nya skönheten skulle kunna bilda en tidsstil som uttryck för samhället, inte individen. Paulsson gav här tydligt uttryck för konstens sociala funktion och i synnerhet ”de använda konsternas anslutning till vardagslivet”.¹²³

Det är ganska tydligt att Paulsson hänvisade till den tyska Werkbundrörelsens tidiga strävan att knyta konstnärer till industrin. Konstnärerna borde inte längre vara till för sin egen skull (och museernas) utan hellre tjäna samhället. Paulsson ansåg att det var de kollektiva strävandena som kunde ge konstindustrin ett lyft. Han betonade vikten av en fast samhällsorganisation och tog arbetarrörelsen och ”det organiserade kapitalet” som exempel. Samhället blev i hans ögon en organism eller en kropp som växer: ”Ur den gångna tidens villsamma pubertet börjar mandomen växa fram, samhället får fastare struktur”.¹²⁴ Det Paulsson skisserade i inledningskapitlet till *Den nya arkitekturen* var framför allt konstindustrins sammankoppling med vardagslivet, produktionen och samhällsnyttan. Moderna produktionsmetoder borde bli en viktig förutsättning för att så småningom socialisera smaken. Om produktionen förändrades skulle även smaken i stort i samhället kunna förändras. Han formulerade det som blev ett mål för Svenska Slöjdföreningen, nämligen att konsten skulle kunna utvecklas

121. Gregor Paulsson påpekade i en recension av Hemutställningen (”Möblerna på Hemutställningen”, *Stockholms Dagblad* 11/11 1917) att arbetarklassen tyckte inredningen var för enkel: De ville behålla borgarklassens idé om ”finrum” med stoppade möbler och samsänggardiner även om de bodde i ett rum och kök. Läs vidare i kapitel V om Hemutställningen.

122. Paulsson, *Den nya arkitekturen*, 10f.

123. *Ibid.*, 12.

124. *Ibid.*, 11.

genom ett sunt organiserat samarbete, där konstnären gör det bästa av sin uppgift och industrimannen, hantverkaren, köpmannen av sin. Ett arbete således, där var och en har en funktion som icke griper in i de andras.¹²⁵

Eftersom industrialiseringen och massfabrikationen utgjort ett brott mot den stilkontinuitet som funnits förr och resulterat i stileklekticism och ”smakbarbari” måste en enhetlig smak återupprättas, betonade Paulsson. Detta gällde inte minst konsthantverkets mekanisering.

”Vi vilja nå funktionen”, sade han och slog ned på de arkitekter som enbart ville imitera en stilarkitektur som de såg som nationell.¹²⁶ En ny tid med ny teknik krävde nya former anpassade efter nya byggnadsmaterial som stål, glas och betong. De nya materialen ansågs vara en del i det socialestetiska reformarbetet. Den nya tekniken tillhörde framtiden.

Nationalmuseum som social mötesplats

1916 utnämndes Gregor Paulsson till intendent och föreståndare för gravyr- och handteckningsavdelningen på Nationalmuseum. Flest verk av moderna konstnärer tillfördes just denna avdelning under Paulssons intendentskap. Dessutom fungerade han under Richard Berghs chefskap, 1916–1919, som Nationalmuseums sekreterare och fick följa med Bergh på inköpsresa till Berlin. När Bergh blev chef bröts museets stora stillhet mot rörelse, menade Paulsson.¹²⁷ Arbetet på Nationalmuseum hindrade honom emellertid inte att även verka som konstkritiker i såväl *Svenska Dagbladet* som *Stockholms Dagblad*.

Paulsson ville förnya tavelbeståndet på Nationalmuseum, och de bägge museiintendenterna Richard Bergh och Ragnar Hoppe hade förhoppningen liksom han att Nationalmuseum skulle bli en kulturell mötesplats. För att detta skulle bli verklighet önskade de köpa in modern konst:

Richard Bergh, Gregor Paulsson och Ragnar Hoppe får ges äran av att ha banat vägen för den moderna konsten i Nationalmuseum, även om det var först omkring 1930 som samtida konst i större omfattning började införas med samlingarna, detta främst genom gåvor.¹²⁸

125. Ibid., 44, citerad i Gunnela Ivanov, ”Gregor Paulsson som tidsspegel”, i *Att skriva om konsthistoriker och konsthistorieskrivning*, red. Hans Dackenberg & Marta Järnfeldt-Carlsson (Umeå, 1997), 3.

126. Paulsson, *Den nya arkitekturen*, 24 f.

127. Paulsson, *Upplevt*, 78.

128. Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*, (Lund, 1984), 53.

Konsthistorikern Bengt Lärkner stryker under att de unga intendenterna Ragnar Hoppe och Gregor Paulsson hade direkt kontakt med den samtida avantgardekonsten i Tyskland. Före detta överintendenten för Nationalmuseum Per Bjurström betonar att Paulsson som chef för tecknings- och gravyravdelningen 1918 köpte in åtskilliga verk av Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, George Grosz och Emil Nolde. Paulsson var först ut med att köpa in blad av Edvard Munch, förvärvade också en teckning av Vassily Kandinsky och senare en av Fernand Léger.¹²⁹

Gregor Paulsson och Richard Bergh hade liknande idéer om hur ett museum skulle fungera. Deras gemensamma idéer om museet som en social institution försumrades, enligt Lärkner, efter Berghs död 1919, och därför kände Paulsson allt större vantrivsel på Nationalmuseum.¹³⁰

År 1919 var Gregor Paulsson en av huvudkandidaterna till tjänsten som överintendent, och dessutom den ende inom museet som lanserats vid sidan om Erik Folcker, något som gjorde hans förhållande till kollegerna känsligt, skriver Bjurström.¹³¹ Men i en sista vända ansågs han alltför radikal. Paulsson skriver om den presskampanj som riktades mot honom, ledd av den erkänt frispråkige chefredaktören Torsten Fogelqvist på *Aftontidningen*.¹³² Paulsson anser att denne skribents negativa kritik, karakteriserad som ”basunstötter”, hade bidragit till att hans kandidatur till överintendenttjänsten omintetgjordes.¹³³ *Aftontidningens* anonyme skribent (som kan vara Fogelqvist) förordar den äldre kollegan Erik Folcker, som med sitt tillträde skulle säkra en fortsättning av förre intendentens regim. Skribenten antyder att ett kotteri försökt lansera en yngre kandidat, som med stor säkerhet är Gregor Paulsson:

129. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Stockholm, 1992), 222.

130. Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*, 51f.

131. Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, 221.

132. Torsten Fogelqvist (1880–1941), tidningsman och författare. Föreståndare vid Brunnsviks folkhögskola 1912–1918. 1918–1919 chefredaktör för *Aftontidningen*, 1921–1922 föreståndare för Stockholms Arbetarinstitut, 1925–1930 chef för *DN:s* kultur- och politiska avd. Publicerat diktsamlingar och politiska uppsatser. Har var liberal-radikal moralist och antinazist. Han såg sin främsta uppgift som ”kulturspridare och folkuppfostrare”. 1931 invald i Svenska Akademien efter Karlfeldt. NF 1927 och NE 1995.

133. Paulsson, ”Min väg till konstvetenskapen”, 41f. Jag har inte funnit någon artikel ang. överintendentskapet undertecknad Torsten Fogelqvist, men väl en anonym artikel som är kritiskt inställd till ett rykte om ”en energisk agitation till förmån för en av museets yngsta”, som antas vara Paulsson.

Det har på sistone ryktesvis försports om en energisk agitation till förmån för en av museets yngsta. Det är icke mot ungdomen, vi i detta fall vända oss. Men vi vända oss mot det icke blott sannolika, utan tämligen säkra brott mot den föregående regimen som detta skulle innebära. Den kandidat, det här är fråga om, lär aldrig ha stått i någon intimare kontakt med den bortgångne chefen.¹³⁴

Skribenten säger sig vara rädd för att den unge museitjänstemannen inte skulle fortsätta arbeta i Berghs anda, utan att tillsättandet skulle innebära ”ett språng ut i det okända”. För övrigt skulle den konstintresserade allmänheten protestera, skriver författaren.¹³⁵ Detta låter märkligt om man betänker att Paulsson lär ha varit den främste tillskyndaren av Berghs idéer om museet som en social mötesplats. Men det fanns säkert andra motsättningar, och Paulssons syn på modern konst uppfattades som väl radikal, vilket analyseras nedan i avsnittet om hans museiidéer. Han var dessutom ung och yrkesmässigt relativt oerfaren. Och han ansträngde sig uppenbarligen att profilera sig genom att lansera ett socialt program för Nationalmuseum i två artiklar i tidskriften *Tiden* 1919, då debatten om tillsättningen av överintendenten pågick som intensivast.¹³⁶ Dessa bägge artiklar kan ha varit en bricka i spelet om hans eventuella chefskap och tilltalade kanske hans tillskyndare. Artiklarna uppvisar idéer om hur museerna lämpligen kunde organiseras i framtiden. De borde framför allt bli mer samhällstillvända och tillgängliga för vanligt folk.

Paulsson var övertygad om att estetisk fostran hade förmågan att påverka alla sidor av människan, såväl känslorna som förståndet. Den konstpedagogik som lanserades av John Ruskin hade för mycket betonat uppfostran av känslorna. Ruskin ansåg att livet borde genomsyras av konstupplevelser, tankar som också Ellen Key hyllade. Konsten och därmed skönheten kunde få människor att bli mer moraliskt högtstående. För Ruskin handlade det också om att själva arbetet skulle kunna förvandlas till ett slags konstutövning. Ruskins program var alltför estetiskt tyckte Paulsson, men det hade ändå som sideeffekt att socialisera konsten i form av förbättring av konstindustrin, bättre bostäder och uppförande av folkmuseer.¹³⁷ Men Paulsson argumenterade tydligare för att de materiella behoven skulle tillfredsställas först, sedan kunde de andliga och estetiska få utrymme; en mer socialistisk tanke som liksom en röd tråd genom hans tänkande leder tankarna till Marx.¹³⁸

134. ”Chefsposten vid Nationalmuseum än en gång”, osignerad artikel, *Afton-Tidningen*, 1/3 1919.

135. Ibid.

136. Gregor Paulsson, ”Nationalmuseum som social institution”; *Tiden*, 1919; Gregor Paulsson, ”Konsten som samhällssak”; *Julfacklan, Tiden*, 1919.

137. Gregor Paulsson, ”Nationalmuseum som social institution”; *Tiden*, 1919, 127–134.

Konsten var därför en samhällssak. Konstföremål som fanns i de stora museernas magasin borde i större utsträckning pryda offentliga lokaler och decentraliseras till landsorten och på så sätt gripa in i medborgarnas liv. Men så länge bostadsproblemet, tidens viktigaste sociala fråga, inte var löst kunde livet inte bli lyckligt, ansåg Paulsson.¹³⁹

Paulsson fortsatte att arbeta på Nationalmuseum fram till 1920. Flera har spekulerat i hur svenskt konstliv skulle ha sett ut om Paulsson blivit Nationalmuseums chef. Konsthistorikern Teddy Brunius var av den uppfattningen att konstinköpen, utställningsverksamheten och konstverkspresentationerna skulle ha blivit djärvare och radikalare. Paulssons goda organisationsförmåga borde ha kanaliseras genom Nationalmuseums verksamhet: ”Men svenskt kulturliv är inte sådant. Det älskar det spaka, det eftersläpande, det riskfria.”¹⁴⁰

Erik Folcker, som var intendent vid konsthantverksavdelningen när chefstjänsten skulle tillsättas 1919, var såväl personalens som pressens favorit. Denne fick tjänsten som överintendent även om han inte delade Berghs intresse för den modernare konsten.¹⁴¹ Gregor Paulsson utnämndes i stället till verkställande direktör på Svenska Slöjdföreningen 1920 och fick på så sätt en plattform för att förmedla sina idéer och förmodligen bättre lön. Publiceringen av Slöjdföreningens första propagandaskrift *Vackrare vardagsvara* med Gregor Paulsson som författare, var en viktig bricka i spelet om direktörsposten på Svenska Slöjdföreningen.

Vackrare vardagsvara

Skriften *Vackrare vardagsvara* gavs ut som Svenska Slöjdföreningens första propagandapublikation lagom till Svenska Mässan i Göteborg 1919, en återkommande producentmessa.¹⁴² Det ansågs allmänt att propagandan riktade sig till producenterna, inte främst till konsumenterna. Det gällde att få tillverkarna att producera billiga och bra vardagsvaror. Idén fanns redan materialiserad i Hemutställningen 1917. Flera utställningar under 1900-talets början

138. Ivanov, ”Gregor Paulsson – visionären”, 193; Paulsson, ”Nationalmuseum som social institution”; *Tiden*, 1919, 129. Jfr Brechts ord i Tolvskillingsoperan: ”Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral” (Först kommer käket sedan moralen; dvs. med tomma magar är människan ej mottaglig för moraliska/andliga spörsmål)

139. Gregor Paulsson, ”Konsten som samhällssak”; *Julfacklan*, *Tiden* 1919, 12.

140. Teddy Brunius, ”Gregor Paulssons insatser i konstvetenskapen”, *Uppsala Nya Tidning* 22/2 1977.

141. Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* (Lund, 1984), 51f.

142. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara: Svenska Slöjdföreningens första propagandapublikation utgiven till Svenska Mässan i Göteborg 1919* (Stockholm, 1919).

visade prov på vackrare vardagsvara. Idéerna var inte helt nya, utan Stockholmsutställningen 1909 och Baltiska utställningen 1914 i Malmö hade ställt ut både bostäder och möbler som var avsedda för mindre bemedlade.¹⁴³ Intentionen med Hemutställningen hade varit att stimulera industrin att masstillverka de möbler och hushållsartiklar som fanns utställda, men någon serietillverkning kom aldrig till stånd. Tillverkningen skulle bli för dyr. Vacker form till bra pris och god formgivning var menade som konkurrensmedel. Skriften betonade att det var förnuftet som skulle tala om vilken vara som var den rätta.¹⁴⁴ En tanke med Göteborgsmässan var att främja den inhemska, nationella tillverkningen, och att höja kvaliteten som konkurrensmedel gentemot utländska varor. Konsthistorikern Per G. Råberg skriver i sin avhandling *Funktionalistiskt genombrott* att Paulsson i *Vackrare vardagsvara* strävade efter att ge folket en ideologi: Konsten skulle förmedlas åt folket och ett led i detta arbete var Slöjdföreningens strävan att knyta konstnärer till industrin.¹⁴⁵ Heminredningen skulle bli konstnärligare, bohagsföremålen vackrare genom en reformering av den industriella produktionen.

En avgörande faktor för förändring i smak och stil ansåg Paulsson vara de fortgående förändrade sociala, politiska och ekonomiska förhållandena. Sociala förändringar leder till nya behov och förändrad smak. Han talade om *tidevarvens smak* som skiljer sig åt. Men inom samma tid härskade en och samma smak, ansåg han.¹⁴⁶ Den hittillsvarande industriproduktionen hade varit felinriktad både vad gällde föremålets skönhet och ändamålsenlighet. Detta var något som förnuftiga människor borde inse, ansåg Paulsson. Meningen med slagordet ”vackrare vardagsvara” var helt enkelt att en enhetlig smak på sikt borde ge upphov till en enhetlig form.¹⁴⁷ Den tilltänkta moderna formen skulle följdriktigt bli resultatet av den nya tekniken och de nya maskinerna som förutsatte standardisering av produktionen. Nya, enklare former på exempelvis hushållsporslin var förutsättning för modern massproduktion. Formkravet skulle samtidigt vara ett sanningskrav, skrev Paulsson, och förklarade att om formen befriades från onödig dekor skulle den moderna formen uppstå av sig själv samtidigt som den anpassades till maskinell produktion:

143. Läs vidare om dessa utställningar i kapitel IV om Svenska Slöjdföreningen.

144. Barbro Ilvermo, ”Vardagsvaran på utställning”, i *Från Ellen Key till Ikea: 1900-talets konsthantverk och konstindustri*, Röhsska museet (Göteborg, 1991), 3–9.

145. Per G. Råberg, *Funktionalistiskt genombrott: En analys av den svenska funktionalismens program 1925–1931* (Stockholm, 1970), 357.

146. Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 8.

147. *Ibid.*, 9f.

Men vad är då den moderna formen? Jo, den moderna formen är en indirekt frukt av tidens teknik. Tidens teknik står klarast fram i ingenjörskonstruktionerna, i de nya formvärden som bildas genom de nya byggnadsmaterialen järn och betong. De bästa av våra konstnärer och arkitekter vilja efter förmåga frigöra maskinprodukterna från sådan form som inte hör ihop med dem och i stället bringa deras former i överensstämmelse med den moderna tekniken.¹⁴⁸

Vad menade Paulsson med sina formuleringar? Troligen ville han säga att den nya tekniken behövde nya enkla typformer för masstillverkning och att detta låg i maskinens natur. Ju enklare form desto lättare att producera. Tekniken skulle ge formen.

Det går att se ett slags cirkelresonemang hos Gregor Paulsson. Först måste enhetlig smak efter smakuppfostran uppstå hos folk i allmänhet. Varför då? Därför att det låg i tiden, enligt Paulsson. När enhetlig smak väl förvärvats förväntades folk behöva och kräva en enhetlig produktion. Den enhetliga produktionen borde lyckas över förväntan, därför att tekniken redan fanns för att masstillverka de moderna, enhetliga formerna. Det paradoxala är att maskinerna förr hade kunnat tillverka nästan vilka former som helst, om vi ser tillbaka på 1800-talets maskintillverkade produkter. Felet med dessa var, enligt Paulsson och SSF, att de imiterade tidigare handtillverkade föremål. Det nya var att de moderna produkterna skulle anpassas till en standardiserad masstillverkning, och därtill krävdes enkla former. Skulle folk då avpassa sin smak efter maskinernas kapacitet? Det låter onekligen orimligt. Resonemanget låter rimligare när vi vet att svensk industri behövde bli konkurrenskraftig gentemot utlandets, och till detta behövdes ett sätt att upprätthålla produktionen. Svensk industri behövde öka den inhemska produktionen, och ett sätt var att med hjälp av bättre kvalitet och ny formgivning konkurrera med importerade varor av sämre kvalitet. Kvalitetsvaror med god formgivning till rimliga priser. Former utan krusiduller som gick lätt att tillverka i stora upplagor. Det var där Svenska Slöjdföreningen kom in i bilden genom att förmedla av formgivare till industrin.

Kvalitet och standardisering är nyckelord i Paulssons socialestetiska skrifter, och Paulsson återkommer ständigt till begreppen typisering eller typer:

Standardiseringen är ju en industriell typisering, varigenom produktionen av överflödsvaror inskränkes och produktionen av de nyttiga varorna organiseras så rationellt att varje arbetstimme på bästa möjliga sätt utnyttjas.¹⁴⁹

148. Ibid., 13.

149. Ibid., 19.

Hur skulle god kvalitet kunna uppnås med hjälp av just god form? Paulsson ansåg att den goda formen i enkla *nya typer* (hans kursivering) skulle underlätta genomförande av standardisering och kvalitet.¹⁵⁰ Ett viktigt argument för Paulsson var att samarbetet mellan konsten och industrin ledde till kvalitetsvaror, och dessa var ”materialbesparande”, alltså tillverkade på ett resurs-snålt sätt. Paulsson betonade fördelen med att producera en kvalitetsvara som håller längre.¹⁵¹

Att förena konsten med industrin ansåg Paulsson intimt hänga samman med ekonomiska, kulturella och sociala förändringar i samhället. Förmodligen ansåg han att utvecklingen gick framåt utan direkt politisk inblandning. En betydligt ökad offentlig konsumtion av kvalitetsvaror borde däremot kunna underlätta för den ”nya använda konsten” att bli ett socialt kitt. Hur skulle det gå till? Om folk fick se ”god form i samhällets institutioner skulle deras smak med säkerhet betydligt höjas”. En god miljö borde kunna påverka folks smak och också få dem att vilja köpa vackra vardagsvaror, skriver Paulsson. Smakuppfostran kunde också ske via skolsystemet genom att förbättra tecknings- och slöjdundervisningen, tankar som också Carl Malmsten ofta formulerade.¹⁵² Det handlade till syvende och sist om att se den goda smaken växa fram via en ideell organisations påverkan på industriproduktionen.

Tanken var att de estetiska krav som vissa grupper i samhället ställde på konstindustriproduktionens kvalitet på sikt skulle kunna leda till sociala och kulturella förändringar. Tankegången har analyserats av designhistorikern Jeremy Aynsley, som resonerar kring hur och om man kan identifiera en nationell stil inom designhistorien. Det finns, menar han, geografiska, stilhistoriska, ekonomiska och traditionella orsaker till det som kan kallas nationell stil. Aynsley hävdar att designtraditionen i Skandinavien från 1920-talet och framöver föregick den politiska utvecklingen. I de flesta andra länder i Europa hade förhållandet varit tvärtom: De ekonomiska och politiska förhållandena styrde designutvecklingen. Aynsley påpekar också att ny produkt-design liksom nya konsumtionsvaror spreds vilket standardiserade livet.¹⁵³

150. Ibid., 19.

151. Ibid., 45.

152. Ibid., 51f.

153. Jeremy Aynsley, *Nationalism and Internationalism: Design in the 20th Century* (London, 1993), 35f.

När den nya produktdesignen och de nya konsumtionsvarorna med ny formgivning diskuteras, kan det vara värt att applicera Pierre Bourdieus teser om att en samhällsklass estetiska värden kulturellt sett dominerar över andra eller rentav är ”bättre”, och att värderingar i fråga om livsstil ofta är klassbundna. Denna ”bättre” samhällsklass producerar en kultur som i sin tur ger upphov till en viss smak och livsstil gärna förbehållen den egna klassen. Därigenom kommer smaken och kulturen att skilja klasserna åt:

Smaken klassificerar, och klassar också den som klassificerar: De sociala personerna skiljer ut sig genom de distinktioner de gör, mellan det vackra och det fula, det distingerade och det vulgära, och där de avslöjar sin ställning inom den objektiva klassificeringen. [min övers.]¹⁵⁴

Den estetiska ideologi som fanns inom Svenska Slöjdföreningen, och som användes som påtryckningsmedel på industriproduktionen, fungerade tidigt som klassmarkör för intellektuella och en upplyst borgerlighet och måste kopplas till en specifik klass med ovanstående formulering. Slöjdföreningens idéer om ”god formgivning” används som vapen i den viktiga kampen om att övertyga producenter och konsumenter om vad som utgör ”god smak”. Det yttersta målet i denna kamp uttrycktes som ”uppgiften att göra ALLA VAROR VACKRARE”. Detta citat utgör slutorden i skriften *Vackrare vardagsvara*.¹⁵⁵ Ellen Key önskade 22 år tidigare i *Skönhet för alla* (1897) att det inte borde finnas några fula varor till salu; det vackra skulle ta över och konkurrera ut det fula. Först då ”kan skönhet för alla bli en full verklighet”.¹⁵⁶

Gregor Paulsson verkade ha en oerhörd tilltro till teknikens och konstnärens möjligheter att förändra konstindustrin, och han drev konsekvent tankarna på en ny arkitektur och en moderniserad bruksvara. Skriften *Vackrare vardagsvara* blev mycket uppmärksammasad och titeln förvandlades till ett populärt slagord som har stått sig ända till idag, hävdar Arthur Hald 1995 i förordet till faksimilupplagan. Hald understryker att idéerna i skriften fick en ovanlig genomslagskraft, och att de låg till grund för den moderna konstindustrins framväxt. Det var delvis på grund av detta djärvt utformade program som Gregor Paulsson lämnade museimannabanan för att bli Svenska Slöjdföreningens direktör 1920, anser han.¹⁵⁷

154. Pierre Bourdieu, ”Introduction”, *La distinction: critique sociale du jugement* (Paris, 1979), VI.: ”Le goût classe, et classe celui qui classe: les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu’ils opèrent, entre le beau et le laid, le distingué et le vulgaire, et où s’exprime ou se traduit leur position dans les classements objectifs.”

155. Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 53.

156. Ellen Key, *Skönhet för alla* (Stockholm, 1913; 1996), 6.

157. Arthur Hald, ”Förord till Vackrare vardagsvara”, faksimilupplaga av *Vackrare vardagsvara* (Stockholm, 1919; 1995).

VD för Svenska Slöjdföreningen

Gregor Paulsson hade suttit i Svenska Slöjdföreningens styrelse sedan årsmötet 1916. Han avgick 1919, redo för nästa uppdrag, nu som direktör för samma förening. Under hösten 1919 utannonserades en chefsbefattning under benämningen ”intendent” i dagspressen. I december hade sex ansökningar kommit in. Styrelsen ansåg emellertid endast Gregor Paulsson meriterad för den ifrågavarande befattningen.

Året 1920 var ett händelserikt år i Slöjdföreningens historia. Föreningen firade sitt 75-årsjubileum och omorganiserades på nytt. Den 10 september anställdes Paulsson som föreningens allra första verkställande direktör. Den utökade verksamheten krävde helt enkelt en helårsanställd VD, men till detta behövdes bättre ekonomi. Föreningen beviljades ett statligt anslag om 20 000 kr för 1921.¹⁵⁸ I ”Instruktion för Svenska Slöjdföreningens verkställande direktör” står att denne i egenskap av föreningens förste tjänsteman är ”ansvarig för att det program för föreningens verksamhet, som angives i föreningens stadgar systematiskt och målmedvetet fullföljes”. I uppgifterna ingick också att utge och redigera föreningens tidskrift, att svara för föreningens korrespondens, anordna föredrag och utställningar till de allmänna sammanträdena, svara för årsberättelse och ansvara för den Martinska bildsamlingen.¹⁵⁹ Det verkar som om den nya direktören fått både ordförande-, sekreterar- och redaktörssysslor i ett. Av protokollen under åren 1920–1922 att döma har Paulsson också själv skrivit protokollen vid sammanträdena med styrelse och arbetsutskott.

Gregor Paulsson tecknade samma år ett ideologiserat historiskt porträtt av den 75-årsjubilerande föreningen, som, trots skillnaderna i verksamhet över åren fram till 1920, fortfarande hade samma mål som när den bildades: att förbättra form och kvalitet på bruksföremålen.¹⁶⁰ Paulsson betonar föreningens mål att sprida skönhetens betydelse, att propagera för kvalitet i hemmens brukföremål och att god kvalitet borde vara till nytta för hela samhället. Här återkommer Ellen Keys och Hans Larssons tankar att skönheten ansågs påverka människans psyke eller moral. I ett fult hem eller ännu hellre i ett *fult*

158. I kontraktet som bilagts SSF:s styrelsesammanträde 7/9 1920 står om Paulssons årslön: 10.000 som direktör, 4.000 som redaktör, 3.000 som inspektör för Martinska bildsamlingen = 17.000:- Dessutom skulle han få tantiem med 3 kronor per medlem årligen. (Antal medlemmar sept.1920 = 1250). Protokoll med bilagor, A1: 61, Arkiv Svensk Form. Stockholms stadsarkiv (SSA).

159. Ur bilaga till prot. 7/9 1920 ”Instruktion för Svenska Slöjdföreningens verkställande direktör”, Protokoll med bilagor, A1: 61, Arkiv Svensk Form. SSA.

160. Gregor Paulsson, ”Drag ur Svenska Slöjdföreningens historia och nuvarande verksamhet”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1920.

samhälle kan ingen må bra, menade Paulsson, och sociala åtgärder till trots måste skönheten också vara med. De flesta svenska hem var fyllda av fula ting och det var föreningens förhoppning och mål att ändra på detta, ansåg Paulsson, som var övertygad om att man präglas av den miljö (det hem) som man växer upp i. Detta faktum kunde ingen skola råda bot på.

Föreningens årsberättelse för 1920 speglar väl den breda och utökade verksamhet föreningen påbörjat. Spännvidden i Slöjdföreningens verksamhet, där hantverket utgör den ena polen och industrin den andra, syns tydligt här. Det fanns en stark strävan att förverkliga målet ”vackrare vardagsvara”, en återkommande slogan i årsberättelsen. En experimentutställning gjordes för Nordiska Kompaniets räkning där maskintillverkade mattor och möbelyger ställdes ut. Edward Hald och Carl Malmsten höll föredrag över ”Konstnärens plats i samarbetet med industri och hantverk”.¹⁶¹

Paulsson fick från och med 1920 ett mycket stort inflytande på föreningens verksamhet och förde ut sitt budskap på olika sätt. Det är han som sätter sin prägel på föreningens arbete, även om han måste inta en diplomatisk hållning i frågor som inte står hans hjärta närmast, exempelvis lyxproduktionen. Första häftet av föreningens tidskrift 1921 inleds med ett upprop till medlemmarna, signerat Paulsson. Han berättar tydligt om omorganiseringens syfte, nämligen att föreningen ”med större kraft och målmedvetenhet” ska verka för ”den svenska slöjdens, hantverkets och industriens förädling samt den allmänna smakens höjande”. I denna programförklaring ingick också att påverka industrins produktion av billiga bruksvaror, som porslin och glas, som ett led i ett pågående socialt reformarbete. Det var ett mål för föreningen att få fram vackra vardagsvaror till samma pris som de gamla och fula.¹⁶² Paulsson lyckades göra flera saker samtidigt och med stor kraft: Samma år som han blev VD för SSF utkom hans kritiska inlägg i museidebatten, *Nya museer: Ett programutkast*.

Tanken på ett modernt museum

Positionen som verkställande direktör gav Paulsson möjlighet att i efterskott kritisera den svenska museiverksamheten i allmänhet och Nationalmuseum i synnerhet. I stridsskriften *Nya museer: Ett programutkast* från 1920 agiterar han för en ny syn på museets roll i samhället, idéer som han delvis presenterat året innan i den socialdemokratiska idétidskriften *Tiden*.¹⁶³ Han ville se den

161. ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1920”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1921.

162. Gregor Paulsson, ”Till Svenska Slöjdföreningens medlemmar!”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1921, II.

nutida konsten i ett eget museum, som han kallade ”de levandes museum” eller ”museet för modern konst”. Han avsåg då ett museum där samtida konstnärer skulle vara representerade. Vidare skulle de konststuderande få särskilda ”studiemuseer” för kultur- och konsthistoria. Den breda allmänheten borde få tillgång till ett ”kvalitetsmuseum” där en holistisk syn på samhället skulle prägla utställningsverksamheten. Detta museum tänkte sig Paulsson vara en brännpunkt för alla tiders och länders kulturbilder. Konstverken skulle vara inplacerade i en miljö liknande den som de komponerats för.¹⁶⁴ Vad ville Paulsson med sin skrift? Han deklarerar redan i förordet att han uttalar sig i egenskap av ”praktisk museiman” men säger samtidigt att ”frågan om museernas reformering ej ses med fackmannen-specialistens grodperspektiv utan ur helheten-samhällets fågelsikt”.¹⁶⁵ Paulsson betonar konstmuseets kulturhistoriska betydelse. Konstmuseet hade en folkbildande uppgift och dess verksamhet borde syfta till att få folk intresserade av konst.¹⁶⁶

Paulsson ansåg att museerna skulle vara tillgängliga för alla, och i hans pedagogiska program låg att bereda folk möjligheter att se på konst. Gregor Paulsson propagerade för ett modernt museum. Nationalmuseum var tyvärr inte en naturlig miljö för modern konst. Museet innehöll en historisk typsamling, och historiska värden gick inte ihop med moderna värden, hävdade Paulsson. Vidare ansåg han att folk fick en splittrad bild av sin kultur genom specialiserade museer: Nationalmuseum, Historiska museet, Etnografiska museet. Man borde kunna se kulturen mer som en helhet och föra ihop olika yttringar av den under ett tak: ”Ett extrakt av alla specialmuseerna, ordnat med hänsyn till kulturer, icke till tekniker eller samhällslager. Epokhistoria, icke teknikhistoria.”¹⁶⁷ Paulsson gav uttryck för en holistisk kultur- och museisyn när han kritiserade specialmuseerna, samtidigt som han, som vi ska se, propagerade för ett särskilt museum för modern konst. En motsägelsefull paradox som ofta återkom hos Paulsson. Paulsson önskade se Nationalmuseum som ett konstpedagogiskt statligt organ till vilket all konstundervisning skulle knytas, och museiverksamheten skulle decentraliseras via vandringsutställningar. Det fanns nya moderna museiidéer i svang i Tyskland och i USA på den här tiden, och dessa hade Paulsson tillgodogjort sig.¹⁶⁸ Konstnären

163. I sin självbiografi skriver Paulsson om denna skrift: ”Den lilla pamfletten väckte oerhört uppseende. Så gott som varenda fackman skrev om den i pressen, med några få undantag starkt negativt. I enstaka fall utövades slag under bältet – Axel Gauffin. Min förläggare sade mig att han aldrig givit ut någon bok som blivit så utskälld – och så lite såld. Men ’de levandes museum’ har i alla fall kommit till.”; Se Paulsson, *Upplöst*, 89.

164. Gregor Paulsson, *Nya museer: Ett programutkast* (Stockholm, 1920), 21f.

165. *Ibid.*, 4f.

166. Ivanov, ”Gregor Paulsson – visionären”, 193.

167. *Ibid.*, 194. Citat ur *Nya museer*, 17.

Georg Pauli, konstprofessorn Oswald Sirén, Richard Bergh och konstsamlaren Fredrik Martin hade alla skrivit om reformering av museerna, och Paulsson hänvisade till dem inledningsvis i sin stridsskrift, men ansåg att deras förslag var för allmänt hållna.¹⁶⁹

Paulsson publicerade år 1919, som vi sett, flera artiklar om konsten som samhällsangelägenhet i idétidskriften *Tiden*, vilket väl indikerar att denne man stod till vänster och sympatiserade med socialdemokraterna.¹⁷⁰ Hans ”programutkast” *Nya museer* kom också ut på Tidens förlag 1920. Paulssons idéer om samhällstillvända museer fick inte stå oemotsagda. Hans stridsskrift blev hårt angripen av Axel Gauffin, en tidigare kollega på Nationalmuseum, i motskriften *Kulturmuseer och museumskultur: En kritik av Gregor Paulsson Nya museer: Ett programutkast* (1921), en samling artiklar av vilka fem publicerats i *Dagens Nyheter*. Gauffin ansåg att Paulsson orättvist anklagat och angripit hela museimannakåren för bristande helhetssyn. Även om en viss kritik av Nationalmuseum var berättigad, enligt Gauffin, borde Paulsson ändå ha varit lite lojal med den arbetsplats han nyss lämnat genom att även framhäva dess förtjänster. De reformsträvanden som Richard Bergh hade med i sin omdaningsplan för Nationalmuseum borde ha understrukits mer, anser Gauffin.¹⁷¹

Det var som om Paulsson inte riktigt ville erkänna att det reformprogram som Richard Bergh utarbetat för Nationalmuseum redan innehöll mycket av det som han själv föreslog i *Nya museer: Ett programutkast*. Frågan är varför Paulsson var så oerhört kritisk mot Nationalmuseum. En förklaring är att han hoppats på överintendentskapet och nu visade sin besvikelse. En annan förklaring är att Paulsson befarade att omdaning av museet skulle avstanna efter Berghs död. Det har påpekats av Lärkner och Bjurström hur likartade Paulssons och Berghs radikala idéer om museernas reformering och socialisering var. Paulsson betonade Berghs nydaningsarbete i *Nya museer* och berömde hans museimannagärning och det han åstadkommit för Nationalmuseum: ”Hemligheten med t.ex. Richard Berghs museimannagärning var just att han gjorde vackra och konstnärliga miljöer i konstmuseet och gallrade ut det värsta skräpet. Man bör gå ännu längre på den väg han intog.”¹⁷² Pauls-

168. Vid Metropolitan museum i New York arbetade Wilhelm Reinhold Valentiner, som ansåg att en starkare knytning mellan museerna, konsten och samhället borde finnas. Paulsson hänvisar till Wilhelm R. Valentiner, *Umgestaltung der Museen im Sinne der Neuen Zeit* (Berlin, 1919).

169. Gregor Paulsson, *Nya museer: Ett programutkast* (Stockholm, 1920), 3f.

170. Gregor Paulsson, ”Konsten som samhällsak,” *Julfacklan, Tiden* 1919 & ”Nationalmuseum som social institution,” *Tiden*, 1919.

171. Axel Gauffin, *Kulturmuseer och museumskultur: En kritik av Gregor Paulsson Nya museer. Ett programutkast* (Stockholm, 1921), 87f.

172. Paulsson, *Nya museer*, 18.

son ville gå ännu längre och hade föreslagit både ett ännu mer samhällstillsamt Nationalmuseum och nya typer av museer. Det kan förmodas att Richard Bergh åren före sin död 1919 inte bedrev sitt reformarbete lika intensivt som förut. Det har dock betonats att Richard Bergh även vid denna tidpunkt gjorde en stor insats som nyskapare av Nationalmuseum.¹⁷³ Richard Bergh hade även betonat att konsten var odelbar, alltså att konstindustrin främst hörde ihop med målarkonsten. Paulsson tyckte att dessa bägge konstarter skulle ställas ut tillsammans på han föreslagna ”kvalitetsmuseum”. Man kan säga att Paulsson fortsatte att utveckla Berghs idéer i sin skrift, fastän med rätt svepande formuleringar. Gauffin ansåg att Paulsson hade en älsklings-tanke där alla hans reformsträvanden strålade samman, nämligen ”tanken på museerna som festcentraler”. Med detta menades ett ställe där medborgerliga församlingar kunde äga rum.¹⁷⁴

Paulssons kvalitetsmuseum skulle vara ”centrum för stadens kulturella liv, och innehålla en festsal för konserter, möten, föredrag och dylikt”.¹⁷⁵ Idén med en festsal var inte ny. Det fanns redan en festsal på Nordiska museet, även om den sällan använts för det ändamål den var avsedd. I Berghs omdanningsplan för Nationalmuseum fanns även en skiss till festsal. Konserter hade redan givits på museet, och verksamhet med så kallade kulturmässor hade också igångsatts, enligt Gauffin. Paulsson hade gott kunnat ge detta erkännande till sin egen arbetsplats, skriver Gauffin.¹⁷⁶

Axel Gauffins främsta invändning mot Paulsson var emellertid dennes påstådda bristande hänsynstagande till det reformarbete som Richard Bergh påbörjat före sin död 1919, ett arbete vars huvudinriktning Paulsson delade. Gauffin kritiserade också Paulsson för ogenomtänkta påståenden och oklarheter. Paulsson hade hävdats att impressionisternas konst skulle vara målad för privata salonger, något som Gauffin ansåg vara helt fel. Impressionisternas tavlor hade kommit till för sin egen skull.¹⁷⁷ Paulsson var också motsägelsefull när han klagade över att publiken hade alltför många museer att besöka. Enligt hans förslag skulle folk få ännu fler, hävdade Gauffin. Nästa invändning handlade om att Paulsson felaktigt jämställde konstverk med kulturföremål. Drog man ut konsekvensen skulle alla kulturföremål också vara konstverk. Sedan ställde Paulsson konstverk i motsatsställning till konstindustri. Gauffin anklagade Paulsson för att vara inkonsekvent, men njöt också av att ironisera över Paulssons något klumpiga formuleringar.

173. Gustaf Munthe, *Konsthistoria* (Stockholm, 1959), 214.

174. Gauffin, *Kulturmuseer och museumskultur*, 89f.

175. Paulsson, *Nya museer*, 29.

176. Gauffin, *Kulturmuseer och museumskultur*, 90.

177. *Ibid.*, 24.

Det var inte museernas ansvar att se till en allmän konstkultur, ansåg Gauffin, eller att ta hand om smakfostran, som han uppfattade som välgörenhet. Gauffin gick inte med på att Nationalmuseum anklagades för att underlåta att köpa in modern konst i tid. Nej, han ansåg att ”museiledningen befinner sig åtskilliga hästlängder framför den allmänna opinionen i vårt land”.¹⁷⁸ Därtill måste läggas ekonomiska hinder och andra faktorer. Det kunde tyckas märkligt att konstupplevelsen skulle påverkas av om konstnären fortfarande levde, ansåg Gauffin. Det handlade mer om vilken konst det var och hur den var placerad.¹⁷⁹ Paulsson kritiserades också för sitt förslag om ett kvalitetsmuseum, något som också kollegan på Nationalmuseum Erik Wettergren och andra kritiker ansåg vara illa genomtänkt.¹⁸⁰ Tanken på ett modernt museum väckte i allmänhet gehör, till och med hos Gauffin, och 1925 blev Paulsson påtänkt som chef för ett planerat ”De levandes museum”. Det var återigen aktuellt att tillsätta en överintendent, och Paulsson var ett hett namn tillsammans med Axel Gauffin. Någon kom då på möjligheten att göra Paulsson till chef för ett modernt museum och Gauffin till överintendent för Nationalmuseum. Gauffin tillsattes i december 1925, men det blev inget ”De levandes museum”.¹⁸¹

Paulsson fortsatte under 1930-talet, då många museer tillkom i Sverige, att hävda museets plats mitt i samhället och i synnerhet dess sociala uppgift. Det gällde att anordna samlingarna på ett sådant sätt ”att konstens funktion i samhällets allmänna kultur framgår därav”.¹⁸² För Paulsson var det väsentligt att påvisa sambandet mellan ”alla produkter av mänskligt formskapande och att ur detta samband skapa en syntetisk kulturbild”.¹⁸³ Det är frestande att tycka att Paulsson borde ha blandat sig i det politiska livet, eftersom hans polemik är politisk till sin karaktär.

Avslutande kommentar

Det är inte lätt att sammanfatta och analysera de tankar och idéer som Gregor Paulsson influerats av och givit uttryck för i sina artiklar om museernas och konstens funktion, i sin konstkritik och i sina socialestetiska skrifter. Vad

178. Ibid., 64.

179. Ibid., 79f.

180. Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, 224f.

181. Ibid., 236f.

182. Christian Laine, ”De nya museerna”, *Sveriges Tekniska museums årsbok* (Stockholm, 1985), 128f.

183. Ibid., 130. Paulssons museitankar som rörde konst och kultur under samma tak fick bli ett orealiserat alternativ till den enhetliga museityp som började byggas under 1930-talet efter Sigurd Curmans principprogram.

har Gregor Paulsson själv bidragit med och vad har han hämtat från annat håll? Som vi sett var Paulsson väl orienterad i den tyska kulturfären. Det hörde till att en lundastudent skulle resa till Berlin i början av 1900-talet. Lunds universitet betraktades nästan som en tysk filial.

Den oerhörda tilltron till tekniken och till tidens uttryck i form av tidsstil, tidsanda och konstindustriella former anpassade efter den moderna människans krav var tankegodt som fanns inom Deutscher Werkbund och som Paulsson inhämtat vid sina vistelser i Tyskland från 1910-talet. Hans kritik gällde i hög grad också konstindustrin och arkitekturen vid den här tiden. Paradoxen ligger däri att Paulsson, åtminstone i sitt sätt att agera, vände det borgerligt traditionella ryggen och ville se en ny konstindustri och en ny arkitektur som uttryckte den moderna vardagsmänniskans behov. Det var därför Deutscher Werkbunds program framstod som något så nytt och revolutionerande, då dess mål var att ”besjåla” den massproducerade industrivaran. Werkbunds inriktning passade Paulssons egna teorier som hand i handske och blev måhända en ersättning för att engagera sig partipolitiskt.

Han ville kämpa mot fulheten och se till att människor skulle få skönhet i sina hem. Detta skulle åstadkommas genom en social, demokratisk och materialistisk kultur där alla människor skulle kunna köpa bra och billiga massproducerade varor till sina hem. Det var en innebörden av begreppet ”den nya arkitekturen”, som skulle innefatta människans hela vardagsmiljö från husgeråd till bostadshus och fabriker. Paulsson hänvisade till Werkbundrörelsens tidiga strävan att åstadkomma samarbete mellan konstnärer och industrin. Det gällde att standardisera och producera med moderna metoder. Det handlade om att demokratisera smaken genom att verka för produktion av goda vardagsvaror för många.

Hur förhåller sig Paulssons demokratisering till Kants objektivisering av smaken? Kant hävdade att den estetiska omdömesförmågan var kopplad till förnuftet. Detta estetiska omdöme kunde genom kunskap förmedlas till alla och bli allmängiltigt. Kant utvecklade en hel teori om att smaken inte alls var en privatsak, eller något som enbart var subjektivt. För Paulsson var smaken lång ifrån en privatsak, snarare en fråga om demokratisering. Hans syn på vad som var vackert hade för honom och Svenska Slöjdföreningen ett objektivt drag: det handlade om att bygga upp en ”demokratisk smakkultur”.

Den nya arkitekturen publicerades år 1916, *Vackrare vardagsvara* kom ut 1919. Samma år formulerades Bauhausmanifestet av Walter Gropius. I det fyrasidiga manifestet står byggnaden i centrum. I den skulle alla konstarter samlas: arkitektur, skulptur och måleri. Hantverkaren och konstnären blev en och samma person och sinnebild för en ny tro, tron på framtidens byggnad.¹⁸⁴ Den tyska konsthistorikern Magdalena Droste skriver i sin bok om Bauhaus att utbildningen på den statliga Bauhausskolan i Weimar från början

upphöjdes till ett högre plan just på grund av det symboliska som förknippades med "bauen", bygga. Byggandet fick också en både social och andlig betydelse: genom att Gropius förde samman olika konstarter under det gemensamma byggandet skulle sociala olikheter jämnas ut.¹⁸⁵

Det finns likheter mellan andemeningen i Paulssons programmatiska skrifter och Bauhausmanifestet. Det som betonas i alla tre är arkitekturen/byggandet som övergripande konstart och konsthantverkarnas betydelse som formgivare av bruksföremål för industriell tillverkning. Paulsson talar i *Vackrare vardagsvara* om en social formkultur.¹⁸⁶ För Paulsson var det naturligtvis främst Deutscher Werkbunds program som var inspirationskällan, och dess betydelse som förebild för svenskt konsthantverk och industri återkommer han ständigt till. Bauhaus fanns ännu bara som en tanke när *Den nya arkitekturen* kom ut 1916. Men i Tyskland fanns länkar mellan Werkbund och Bauhaus genom viktiga personer: Henry van de Velde, som var medlem i Werkbund, hade mellan 1907 och 1915 grundat och varit rektor för en konsthantverksskola i Weimar, och blev lärare på Bauhausskolan.¹⁸⁷ Walter Gropius var Werkbundmedlem sedan 1912 och Bauhausskolans grundare 1919. Många olika kulturkritiska och reforminriktade rörelser såg dagens ljus i Tyskland före första världskriget, ofta med idéer helt motsatta dem som Werkbund förfäktade. Det var förutom reformpedagogiska idéer, kooperativa föreningar och jordbrukskollektiv som växte fram, ofta var de dock kortlivade. Magdalena Droste skriver att Gropius bar med sig liknande idéer om ett eget samhälle utanför skolan under sina första Bauhausår.¹⁸⁸

I Gropius tankar 1925 om ett föremåls väsen (jfr Werkbund-debattens "besjälade" varor) och typ hör vi ekot från typiseringsdebatten i DW och Paulssons typdiskussion. I "Bauhaus-produktionens grundsatser" formulerade Gropius tesen att ett föremål bestäms av sitt väsen, och för att kunna

184. Walter Gropius, "Bauhaus-Manifesto", i *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar*, april 1919. Gropius grundade den statliga Bauhausskolan 1919 i Weimar. Manifestet ingick i läroplanen för skolan. Se vidare <http://www.bauhaus.de/bauhaus/1919/manifest/1919.htm>.

185. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933* (Berlin, 1991), 19.

186. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 27.

187. Denna skola, Grossherzoglich sächsische Kunstgewerbeschule, skulle uppgå i Bauhaus-skolan tillsammans med Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst. Dessa bägge skolor återfanns i undertiteln till Bauhaus-skolan. Gropius fick helt enkelt överta ledningen av de bägge skolorna under namnet "Staatliches Bauhaus in Weimar". Weimar låg då i fristaten Sachsen-Weimar, (f.d. storhertigdöme) som från 1920 var en del av storhertigdömet Thüringen.

188. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933* (Berlin, 1991), 14f.

formge föremålet – en stol eller ett hus – måste man utforska dess väsen. Han krävde att formgivningen skulle begränsas till ”typiska, för alla begripliga grundformer och -färger”.¹⁸⁹ Här fanns tydliga samband och påverkan mellan de båda skolorna Deutscher Werkbund och Bauhaus.

Efter första världskriget, mellan 1918 och 1922, utkom Oswald Spenglers *Die Untergang des Abendlandes*, översatt till *Västerlandets undergång* (Stockholm, 1996). Spengler ville beskriva den västerländska kulturens undergång, och han hävdade att 1900-talet var civilisationens slutstation, enligt översättaren Martin Tegen.¹⁹⁰ Spengler försöker fånga denna undergång i ett system som ofta refererar till en social etik, ja, en socialistisk etik eller som han säger ”den etiska socialismen” som ett system för maktviljan.¹⁹¹

Storstaden har slutgiltigt besegrat landet, och dess anda kristalliserats i en egen teori, som med nödvändighet är utåtriktad, mekanistisk, själlös. Inte utan rätt talar man nu om hjärna i stället för själ. Och då den västeuropeiska ”hjärnan” tyranniskt riktar sig mot framtiden, strävar efter makt och organisering av helheten, så vill den också få ett praktiskt uttryck i etiken. Ju mer den glömmer sitt metafysiska ursprung, desto mer antar den en *socialietisk och nationalekonomisk* karaktär.¹⁹²

Spengler anser att den etiska socialism han talat om bara finns kvar i ordet socialism, eftersom det etiska inte längre fanns kvar som problem. Det var 1900-talets problem, menade Spengler, att såväl det metafysiska som det etiska inte längre betydde något. Han såg framför sig en tredje period, den skeptiska, som vi nu skulle beteckna som ”postmodern”: ”Världens hemligheter upplevs successivt som kunskapsproblem, värdeproblem, formproblem. Kant såg etiken som ett föremål för kunskap, 1800-talet såg kunskapen som föremål för värdering. Skeptikern skulle helt enkelt betrakta båda delarna som historiska uttryck för en kultur.”¹⁹³

Utän tvekan var Paulsson påverkad av de idéer som synades i Spenglers bok. Det var de idéer han kommit i kontakt med under tiden i Lund, bland andra nietscheanska. Man kan säga att de idéer Paulsson kom att förfäkra hängde samman med det som Spengler kallar ”formproblem”, det vill säga den sociala estetiken var det som skulle avlösa såväl metafysik som etik. Med

189. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933* (Berlin, 1991), 174.

190. Martin Tegen, ”Översättarens förord”, Oswald Spengler, *Västerlandets undergång: Gestalt och verklighet* (Stockholm, 1996), 8.

191. Oswald Spengler, *Västerlandets undergång: Gestalt och verklighet* (Stockholm, 1996), 375.

192. *Ibid.*, 381.

193. *Ibid.*, 389.

bättre form på alla vardagsvaror, från porslinet till huset, skulle människor få en bättre miljö och i förlängningen ett bättre liv på det hela taget. Paulsson förband även den socialestetiska problematiken med demokrati. Därmed kopplas hans program ihop med politiken.

Nu har vi behandlat Gregor Paulssons liv och text i form av en idébiografi, och med den utgångspunkten går vi i kapitel IV vidare till Svenska Slöjdföreningen, som är avhandlingens andra "huvudperson". Slöjdföreningens historia är otänkbar utan Gregor Paulssons insatser och vice versa. I följande kapitel läser vi också vidare om Svenska Slöjdföreningens medverkan under Werkbunddagarna i Köln 1914, under Baltiska utställningen i Malmö strax därefter samma år och den schism som skakade SSF:s organisation och inre liv.

KAPITEL IV

Svenska Slöjdföreningen

TROTS ATT DE 70 ÅR SOM FÖREGÅTT 1914 hade upplevt en enastående utveckling och framstegsoptimism var det ändå runt första världskrigets utbrott som "ingenjörsvetenskapens tidevarv" började på allvar. Människan blev om möjligt ännu mer beroende av tekniken. Efter första världskrigets slut var Sverige bättre rustat än någonsin att använda sig av teknik och vetenskap i den fredliga utvecklingens tjänst. Idéhistorikern Bosse Sundin skriver att de "tekniska vetenskaperna hade mobiliserats för att möta såväl krigets ansträngningar som fredens löften".¹ Året 1914 markerar också slutpunkten för 1800-talets gamla europeiska tidsanda, när man har facit i hand. Europa skulle aldrig mer bli som det var, och när Baltiska utställningen i Malmö slog igen på sensommaren 1914 hade första världskriget pågått i två månader. Två av de utställande länderna var i krig: Tyskland och Ryssland.²

Räknar vi 70 år tillbaka i tiden från 1914 kommer vi till 1844. Det var då Tekniska skolan i Stockholm grundades; ett år senare, 1845, bildades Svenska Slöjdföreningen. I det här kapitlet behandlas först Svenska Slöjdföreningens tillkomsthistoria. Syftet är att ge en historisk bakgrund till min egentliga berättelse om Slöjdföreningen som tar sin början 1914, det år då Baltiska utställningen hölls i Malmö. Detta år kan betraktas som slutet på den period som Gregor Paulsson 1945 i sin tillbakablick på den hundraåriga föreningens

1. Bo Sundin, *Ingenjörsvetenskapernas tidevarv* (Umeå, 1981), 9 f. Sundin refererar till ett öppningstal som hölls av landshövding Robert de la Gardie vid Baltiska ingenjörskonferensen i Malmö 1914. Där nämns de 70 åren före 1914 som "den mest anmärkningsvärda framstegsperioden i mänsklighetens historia".
2. Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* (Lund 1984), 14.

historia kallat ”konsthantverkets epok”. Alf Wallander vid Rörstrands porslinsfabrik och Gunnar Wennerberg vid porslinsfabriken i Gustavsberg var exempel på de få konstnärer som redan 1895 knöts till konstindustrin, och de blev enstaka undantag. Dessa bägge anställdes för att komponera serviser för Stockholmsutställningen 1897. Paulssons uppfattning var att Slöjdföreningen från början också ingick i ”mönstertecknandets epok”, där formgivningen av bohagsföremålen främst blev en fråga om att avbilda dekorativa stilar och motiv.³ Föreningen hade dragits med i den engelska Kensingtonrörelsen och inrättade 1872 ett konstindustrimuseum i Hantverksföreningens hus vid Brunkebergstorg i Stockholm, en samling som 1884–1885 blev en del av Nationalmuseums konsthantverksavdelning.⁴ Som vi sett i kapitel II var konstindustrimuseernas främsta uppgift att ställa ut föremål som skulle vara mönster för industriell tillverkning och förebilder för de tekniska skolorna. Att Slöjdföreningens Tekniska skola utbildade konstindustriella fackmän, så kallade mönsterritare, ansåg Paulsson hade varit ödesdigert ”för smakens naturliga växt i vår kultur”, eftersom dessa mönsterritare kopierade föremål och inte komponerade fritt.⁵ Det kan tyckas märkligt att Paulsson intar en sådan ståndpunkt, då avsikten med att inrätta slöjdskola och konstindustrimuseum just var att höja kvalitén på den svenska slöjden och att skapa förebilder för de inhemska hantverkarna och industrin samt att indirekt påverka smaken. Ett av den nystartade föreningens främsta mål var nämligen att uppmuntra inhemsk tillverkning bland annat genom att stödja Tekniska skolan. Paulsson ansåg att SSF när det begav sig, de första fyrtio åren, inte främst ägnade sig åt att höja smaken i allmänhet utan i synnerhet att skola hantverkare, alltså en mer praktisk verksamhet. Det var inte ändamålet i sig han kritiserade utan sättet på vilket målet skulle uppnås.⁶ Vi ska se hur Svenska Slöjdföreningen kom att vilja slå vakt om konstnärers medverkan i industrin som ett av de främsta målen.

Åren 1914–1915 blev början på en ny epok, då föreningen riktade in sig på att vidga samarbetet mellan konstnärer och industrin, främst genom sin förmedlingsbyrå. År 1914 inträffade den schism inom föreningen som i viss mån bidrog till en omfattande omorganisation. Schismen berodde på den kritik

3. Gregor Paulsson, ”Under hundra år”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1945, 3.

4. Gunilla Frick, ”Svenska näringsars förkovran: Från sjuttioal till sekelskifte”, *Slöjdföreningen 125 år: Stort jubileumsnummer, Form 6–7/1970*, 262–267. En samling konsthantverk skulle ge en bild av de olika stilarna som modeller för industrin och för skolorna. Det är viktigt påpeka att samlingen hade benämningen konsthantverkssamlingen, medan museet kallades för konstindustrimuseet. Orden slöjd, konsthantverk och även konstindustri var i stort sett synonyma på den här tiden. Se även ordförklaringar i kapitel I.

5. Gregor Paulsson, ”Under hundra år”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1945, 3.

6. *Ibid.*, 3f.

som av SSF:s tongivande personer riktats mot svensk konstindustris alster som presenterats på den stora Baltiska utställningen i Malmö 1914. Slöjdföreningen deltog där med en egen avdelning för konsthantverk, ”Svenska Slöjdföreningens kollektivsal”, en av sex avdelningar i Svenska konsthantverkets paviljong. SSF fick där samsas med bland andra Handarbetets Vänner, Selma Giöbels firma för svensk konstslöjd samt föreningen Jämtslöjd. Slöjdföreningen hade fått i uppdrag att ordna det svenska konsthantverket på utställningen, men bara det som skulle ställas ut i Svenska konsthantverkets paviljong. För övrigt hade enskilda firmor separata utställningar, utspridda över området, något som SSF antagligen inte kunnat påverka men var starkt kritisk emot. Kontrasten till det ”lyckade” danska konsthantverket var alltför stor liksom till succén med den stora konsthallen med svenskt och utländskt modernt måleri, som blev mycket välbesökt och omskriven. Svenskt konsthantverk hade nått ett lågvattenmärke, ansåg SSF. Det var främst porslinsindustrin som angreps för sin otidsenliga, ”fula” produktion, som i skönhet och kvalitet låg långt under de riktlinjer som Slöjdföreningen rekommenderade. SSF ansåg att konstindustrins produkter borde förnyas till både mönster och formgivning.

Några av Svenska Slöjdföreningens ledande aktörer skrev i samband med utställningen flera artiklar i föreningens tidskrift som riktade allvarlig kritik mot konstindustrins brister som nämnts i det föregående. I två specialhäften av *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* debatterades konstindustrin och dess kris.⁷ En av de mest citerade artiklarna, benämnd ”Varia”, hade författats av föreningens nye sekreterare Erik Wettergren. Angreppet på konstindustrin föranledde i sin tur försvar och tillbakavisande kritik särskilt från representanterna för de särskilt utsatta konstindustrierna, Gustavsbergs och Rörstrands porslinsfabriker. Slöjdföreningens styrelse blev tvungen att sammankalla ett medlemsmöte där debattens vågor gick höga. Många medlemmar gick ur föreningen, bland andra Rörstrandsdirektören Harald Almström. Hela denna historia gick under namnet ”schismen”. Debatten kring denna konflikt återgavs noggrant i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* och gav återklang i dagspressen.

Schismen efter Baltiska utställningen ledde ganska snart till att Svenska Slöjdföreningens styrelse förnygrades efter en omorganisation. Från årsmötet 1916 leddes föreningen av en radikal kärntrupp. Den bestod av Erik Wettergren, Elsa Gullberg, Gregor Paulsson, Carl Bergsten, Torsten Stubelius och David Blomberg. Möbelformgivaren Carl Malmsten kom något senare att inta en särställning och utgöra den främste representanten för traditionen, medan Gregor Paulsson i många stycken stod för det framåtblickande

7. *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, häfte III & IV.

moderna. Malmsten hade långa inlägg i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* om betydelsen av god slöjdundervisning i skolorna, om de svenska traditionerna och den svenska karaktären inom konstkulturen. Malmsten slog igenom på Hemutställningen 1917 och deltog sedan i många av föreningens utställningar med sin möbelkonst. Alla dessa personer kom att på olika sätt att bilda den inre krets som kan sägas utgöra föreningens inre kärna eller dess ”tankekollektiv” i Ludwik Flecks mening, en grupp personer jag återkommer till i detta kapitel bland annat i form av minibiografier. I slutet av kapitlet använder jag till begreppen tankekollektiv och tankestil på Svenska Slöjdföreningens nyckelpersoner för att sammanföra berättelsens olika delar.

Erik Wettergren var föreningens sekreterare, och textilkonstnärinnan Elsa Gullberg blev föreståndare för föreningens förmedlingsbyrå, vars verksamhet hon ledde under många år. Det var Elsa Gullberg som personifierade förmedlingsbyrån. Wettergren, Gullberg och Paulsson liksom arkitekten Carl Bergsten ingick i arbetsutskottet under lång tid. Arkitekten Torsten Stubelius var styrelseledamot under många år och blev en av dem som hårdast kritiserade möbelkonsten på Baltiska utställningen. Stubelius var välorienterad i den samtida arkitekturdebatten och särskilt engagerad i egnahemsrörelsen och eldbegängelserörelsen. Inredningsarkitekten David Blomberg fanns med i den kommitté som omarbetade SSF:s stadgar och blev expert och kommissarie för Hemutställningen 1917. Blomberg hade startat Nordiska Kompaniets möbelavdelning 1902 och grundade egen möbelfirma 1917.

En stadgekommitté hade tillsatts 913 i syfte att omarbeta de 27 år gamla stadgarna. Här fanns redan inskrivet att SSF skulle ägna sig åt kvalitetsförbättring av slöjdprodukter och smakens förädling, men föreningens styrelse ville ha en tydligare formulering när det gällde hur föreningen skulle gå till väga i detta förädlingsarbete. Tanken på att aktivt påverka framställning av vackrare vardagsvaror industriellt hade blivit mer aktuell och skärptes efter kritiken mot konsthantverket efter Baltiska utställningen, som vi återkommer till.

Låt oss blicka tillbaka till mitten på 1800-talet, när Svenska Slöjdföreningen bildades, detta för att kunna förstå föreningens fortsatta historia.

Svenska Slöjdföreningen från början

Den 20 oktober 1844 hade tecknaren och fornminnesforskaren Nils Månsson Mandelgren⁸ öppnat ”Söndagsritskola för hantverkare”, där han verkade som lärare i maskin- och perspektivritning. Året därpå, 6 oktober 1845, bildades Svenska Slöjdföreningen också på initiativ av Mandelgren, och främst som ett stöd åt skolan. Mandelgren hade nämligen råkat i ekonomiska svårigheter på grund av de låga elevavgifterna vid skolan och ansökte hos Kungl. Maj:t om

att bilda en förening som skulle uppmuntra den inhemska industrin och stödja skolan ekonomiskt. Föreningen hade först arbetsnamnet Svenska Föreningen, ett namn med patriotiska undertoner. År 1846 publicerade den nybildade föreningen sitt första upprop om att ansluta sig till denna förening, som främst skulle stödja de inhemska ”slöjderna”:

Till Allmänheten!

Åtskillige Slöjd-Idkare och andra för Svensk varuförädling nitälskande medborgare hafva förenat sig till en i hufvudstaden stiftad Svensk Slöjd-Förening.

Till deltagande deri, uppmanas alla goda medborgare och medborgarinnor, som lifvas af lika tänkesätt med stiftarne.

Föreningens stadgar, hvilka härjemte bifogas, utvisa ej mindre hennes ändamål, än de medel, hon tror sig böra till dess uppnående använda [...]

Ibland de näringsgrenar, som väsentligen bidra till ett folks sjelfständighet och välstånd, till dess förkofran i odling, förmögenhet och trefnad, intaga slöjderna ett viktigt rum. Genom dem blifva de talrika råämnena, som jorden, bergen och vattnen lemna, användbara för de ännu mångfaldigare mänskliga behofven och lefnadens bekvämligheter. Genom slöjderna få de medborgare, som ej erhållit någon andel i fäderneslandets fastigheter, särskilda oberoende verkningskretsar. Jemte handeln hafva slöjderna hufvudsakligen grundlagt, vidmakthållit och vidgat städerna, samt såmedel medverkat till den större sammanlefnad, rörelse och bildning, som genom dem åstadkommas.

Om ett land än i sitt sköte äger de väsentligaste råämnena, förblifver det likväl beroende af utländningen, så länge det saknar slöjder till deras förädling. Och som en förädlad vara lättare föres världen omkring, och nästan allestädes är säljbar: så har det folk, hvars slöjdskicklighet är störst, gått längst i rikedom och vidsträcktast i välde, ehuru det inom sig saknar erforderlig tillgång å vissa hufvudsakliga råämnena, till och med brödfödan. Slöjdernas förkofran till samhällets allmänna och slöjdidkarnes enskilda bättnad är således ett föremål, som högeligen påkallar fosterländska bemödanen.⁹

8. Nils Månsson Mandelgren (1813–1899) var tecknare, konst- och kulturforskare som bland annat tecknade av medeltida svenska konstminnen, gav ut planschverk över dessa i 6 delar och var med om att bilda Svenska fornminnesföreningen 1869. Gav mellan 1877 och 1884 ut *Atlas till Sveriges odlingshistoria*. NF 1930.
9. Föreningens första upprop till allmänheten, den 19/1 1846. Citerad i Åke Stavenow ”Så började Slöjdföreningen”, *Slöjdföreningen 125 år: Stort jubileumsnummer, Form 6–7/1970*, 258.

Ett år efter Svenska Slöjdföreningens grundande övergick Mandelgrens söndagsritskola i föreningens regi och fick namnet Slöjdföreningens Tekniska skola, som höll till i rådhusets lokaler vid Myntgatan i Stockholm.¹⁰ Förbättrad utbildning för hantverkarna blev ett viktigt mål för att höja de svenska produkternas kvalitet. ”Svensk slöjd föder svenskt oberoende” var Slöjdföreningens första valspråk.

Ändamålet med Slöjdföreningen var enligt den första paragrafen:

§ 1 Föreningens ändamål är att söka befrämja Svenska konstflitens och näringsarnes, hvaribland de s. k. husslöjdernas, förkofran, så att inhemska tillverkningar må, genom godhet och pris, göra de utländska mindre behöfliga och begärliga, samt Svenska Slöjdalster såmedelst vinna ökad förbrukning och afsättning.¹¹

För att nå föreningens ändamål skulle ”arbetarna inom de Slöjdidkande klasserna” beredas både bildning och yrkesskicklighet i lämpliga skolor, står det i den andra paragrafen. Föreningen skulle också sprida böcker och tidningar, ritningar och modeller och ordna utställningar av slöjdalster helst av de egna medlemmarna. Vidare står det att föreningen skulle verka för ”att införa ordning, enkelhet och sparsamhet inom det husliga lifvet” som villkor för ”trenad, självbestånd och förkofran”.¹² I de två första paragraferna poängteras föreningens ändamål att uppmuntra den inhemska industrin och på så sätt ge slöjdidkarna bättre bildning för att de skulle bli ”sedliga”, alltså moraliska, förståndiga och skickliga i sitt yrke. Men föreningen uppmuntrade också till en ordentlig, sparsam och enkel livsföring, som kan tolkas som en uppmaning till hushållning med resurser.

Trots att föreningen efter 1860, då staten tog över driften av Slöjdskolan, stödde olika näringsverksamheter var främjandet av den svenska slöjden och konstindustrin ändå kärnan i föreningens verksamhet.¹³ Det fanns där redan från början ett moraliskt incitament: Hantverkarna fick inte enbart en utbildning i ett hantverk utan också en moralisk fostran. Det fanns ett skötsamhets-

10. Denna skola som övertagits av staten 1860 blev så småningom Konstfacksskolan. Källa: Åke Stavenow, ”Svenska designhistoria en brokig början”, i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1992; ny upplaga 1997), 4f.

11. Protokoll hållet hos Herrar Committerade för utarbetande af förslag till stadgar för Svenska Slöjdföreningen följande dagar år 1845: Den 4 de September, § 2, A1: 1, 1845–1849, Arkiv Svensk Form, Stockholms stadsarkiv, SSA.

12. Protokoll hållet hos Herrar Committerade för utarbetande af förslag till stadgar för Svenska Slöjdföreningen följande dagar år 1845: Den 4 de September, § 2, A1: 1, 1845–1849, Arkiv Svensk Form, SSA.

13. Åke Stavenow, ”Svensk designhistoria en brokig början”, *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1992; 1997), 4f.

ideal som innebar att hantverkarna skulle bli *både* skickliga och förståndiga. Utbildningen innebar även ett slags moralisk bildning: Skolan skulle göra hantverkarna till bättre människor. Att utbilda sig blev även ett sätt att undvika ett osedligt liv. Detta skötsamhetsideal hade delvis sin grund i den puritanism som fanns inbakad i det svenska (protestantiska) samhället. Författaren Tage Lindbom talar om att puritanismen under 1800-talet träder fram som moraliskt rättesnöre och självdisciplin, där strikta regler för människors handlande blir viktiga.¹⁴

Idéhistorikern Ronny Ambjörnsson har lyft fram det skötsamhetsideal som fanns bland arbetarna i Holmsund från tidigt 1900-tal, ett ideal som blev drivkraften för människornas bildningsgång.¹⁵

Att moral och sedlighet kunde kopplas samman med estetisk fostran bekräftas i den studie av den norska konstindustriella rörelsen som konsthistorikern Ingeborg Glambek gjort. I sin avhandling om den konstindustriella rörelsen i Norge under 1800-talet, *Kunsten, nytten og moralen*, understryker Glambek det moraliska värdet som lika viktigt och som en del av det estetiska. Hon visar att den rörelse som startade i England med reformatörerna William Morris och John Ruskin inte bara handlade om att återupprätta den goda smaken för att få fram bättre formgivna varor utan också om att de dåliga produkterna inte sålde bra. Men förklaringen håller bara delvis, menar hon. Eftersom folk inte ville köpa de dåliga produkterna var väl det i sig ett tecken på deras kvalitetskänsla. Å andra sidan borde inte staten och näringslivet bry sig om varornas dåliga kvalitet ifall folk köpte dem, såvida det enbart handlade om att tillverka och sälja. Det handlade om något mer, inte bara om kvalitet, smak och smakförfall. Glambek betonar att det är väsentligt att förstå 1800-talets sätt att tänka, och särskilt den dåtida uppfattningen att konst, vetenskap, teknik och ekonomi utgjorde en helhet och hade en gemensam målsättning. Denna målsättning var i sin tur beroende av etiska normer och värderingar. Varför var man så bekymrad över den försämrade smaken? Och varför blev estetik, formgivning och god smak så viktigt? Smakförfallet betraktades som utslag av socialt och moraliskt förfall. För att motverka detta behövdes kunskap och insikt. Den konstindustriella rörelsen handlade därför lika mycket om att vilja bevara traditionella ("borgerliga") värden som att anpassa sig till en ny tid.¹⁶

14. Tage Lindbom, *Modernismen* (Borås, 1995), 86f.

15. Ronny Ambjörnsson, *Den skötsamme arbetaren* (Stockholm, 1988), 71f.

16. Ingeborg Glambek, "Kunsten, nytten og moralen", Tilllegg till boken *Kunsten, nytten og moralen* (Oslo, 1991), 4.

Gregor Paulsson skriver i *Svensk stad* att föreningens verksamhet under de första decennierna arbetade med en för tiden typisk syn på produktionen som sammanvävd av tekniska, ekonomiska och konstnärliga faktorer: ”I ordet slöjd sammanfattades all industriell eller hantverksmässigt bedriven produktion. Föreningen verkade med samma iver för spetsknypplingens fromma som för bryggerinäringens eller ångmaskintillverkningens främjande.”¹⁷ Slöjdföreningens roll som förmedlare av tekniska och ornamentala mönster till svenska producenter blev allt viktigare. Gregor Paulsson anser att ett organ som *Tidskrift för Byggnadskonst och Ingeniörsvetenskap* hade en större smakbildande betydelse än Slöjdföreningen, som under de första decennierna hade en alltför splittrad verksamhet. Paulsson hävdar att ”ingenjörskonsterna” som skrev i *Tidskrift för Byggnadskonst* var de ”mest inflytelserika smakpolitikerna” och hade stor tro på framtida miljöutformning, särskilt i form av teknisk-hygieniska bostäder.¹⁸

Den allmänna Nordiska Industri- och Konstutställningen 1866, initierad av Svenska Slöjdföreningen, tillkom i en klart smakbildande anda, men var, enligt Paulsson, ett undantag. Syftet med utställningen var trots allt att uppmuntra den egna konstindustrin kommersiellt. Retoriskt sett handlade det om prestigefylld syn på konst och konstindustri. Vissa föremål var finare än andra, vilket gav prestige. Ett exempel på det var Gustavsbergs pariankopia av Molins fontän, som ansågs stå som symbol för konstindustriell rikedom eller för ”konstflitens eftersträvarvärda rikedom” som Paulsson uttryckte det.¹⁹ Under Industrihallens stora glaskupol i centrum för allas blickar stod skulptören Johan Peter Molins spelande fontän i gips. Molins fontän blev utställningens främsta symbol, enligt arkitekturhistorikern Ulf Sörenson. Runt den fanns Gustavsbergs och Rörstrands samt danska porslinsfabrikens montrar.²⁰ Under parollen ”Insikt och flit” visade Slöjdskolan sina alster i en särskild avdelning.²¹ Som vi ska se i kapitel V kom Gustavsbergsfabriken att spela en stor roll i Svenska Slöjdföreningens fortsatta arbete för att förändra den konstindustriella produktionen.

17. Gregor Paulsson, ”Svensk stadsmiljö”, *Svensk stad*, del I (Stockholm, 1950), 319.

18. *Ibid.*, 321.

19. *Ibid.*, 320f. Pariankopior av Molins fontän fanns på industri- och konstutställningen 1866. Parian var ett gultonat, oglaserat porslin, som användes på 1800-talet för att återge skulpturer i mindre skala. Av eng. parian, som betyder att det kommer från ön Paros, som var bekant för sin skimrande marmor.

20. Ulf Sörenson, *När tiden var ung: Arkitekturen och Stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897 och 1909* (Stockholm, 1999), 77. Långt senare göts fontänen i brons och placerades i Kungsträdgården.

21. *Ibid.*, 86 (bildtexten).

Slöjdföreningen samarbetade redan på 1870-talet med hushållningssällskap och hantverksföreningar och gav ut småskrifter om olika hantverk, bland annat i syfte att stimulera inhemska näringar och därmed förhindra emigration. Mellan åren 1884 och 1904 gav Slöjdföreningen ut *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen*, som spred kunskap om konstindustrin. Föreningen fick statsanslag för teknisk-litterär verksamhet från 1884 för att särskilt kunna sprida skrifter till hantverkare och allmänhet. De innehöll exempelvis mönsterritningar på möbler för enklare hem på landet.

Föreningen ville också sprida kunskap om konsthantverk från äldre tider och hade i detta syfte inrättat en samling konsthantverksföremål i form av ett litet museum 1872, som nämnts i inledningen. Dessa föremål avbildades i de mönsteralbum föreningen gav ut.

Slöjdföreningens museum

Slöjdföreningens museum låg i Hantverksföreningens hus vid Brunkebergstorg i Stockholm mellan 1872 och 1884. Till museet hörde ett resemuseum, som ordnade utställningar i landsorten i syfte att påverka lokal industri.²² Mellan 1874 och 1904 gav SSF ut albumet *Mönster för konstindustri och slöjd*, som till hälften innehöll avbildade föremål från museets samlingar. Erik Gustav Folcker var mellan 1886 och 1904 både albumets redaktör och föreningens sekreterare.

Idén till ett konstindustrimuseum kom från Nils Månsson Mandelgren som redan 1868 hade föreslagit ”ett inhemskt historiskt industri- och konstmuseum”.²³ Det var samma år som begreppet konstindustrimuseum användes i föreningen för första gången, enligt konsthistorikern Gunilla Frick.²⁴ På grund av flera tvister i frågan om att grunda ett museum lades frågan på is. Slöjdföreningens konstindustrimuseum kom slutligen till på initiativ av den

22. Gunilla Frick, ”Limkokning och mönsterblad”, *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1997), 11; Se också Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, 116.

23. Mandelgren kom också med ett originellt förslag till Nationalmuseum. Han tänkte sig ett polygont eller cirkelformat ”kulturhus” som centrum i ett stort kulturkvarter. I detta kvarter skulle bildkonstnärer, skådespelare, musiker, gymnaster och cirkusartister härbergas. Lite utanför centrum skulle lokaler för fler museer och för bibliotek, arkitekter, teknologer, medicinare och veterinärer finnas. Mandelgrens okonventionella museidé, skriver Per Bjurström, påminner om Guggenheimmuseet i New York. Se Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Stockholm, 1992), 107.

24. Gunilla Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905* (Stockholm, 1978), 82f.

nyvalde ordföranden Fritz von Dardel. Den norske konsthistorikern Lorenz Dietrichson var en av de drivande krafterna bakom organiserande och förvärv av samlingar till museet. Denne var under tre år knuten som styrelseledamot till SSF och en av de populäraste konstföreläsarna i Stockholm.²⁵

De stora konstindustrimuseerna i Europa blev förebilder för det svenska museet: South Kensington-museet i London grundat 1862, Konstindustrimuseet i Wien från 1864 och Kunstgewerbemuseum i Berlin från 1867. Ändamålet med det svenska museet var ”att höja den svenska industrien och slöjden genom att visa vackra industri- och konstalster från olika tider och länder”.²⁶ Föreningens museum var i sin anspråkslöshet det första konstindustrimuseet i Norden. Christiania Kunstindustrimuseum grundades först 1876 i nuvarande Oslo.

Det svenska museet blev inte långvarigt: 1884 överlämnades samlingarna till staten. Året därpå överfördes dessa till Nationalmuseums konstindustriavdelning.²⁷ Slöjdföreningens specialektion, ”Föreningen för konstslöjd”, som hade haft hand om museet, ansåg att uppgiften blivit alltför betungande, trots återkommande statsanslag för verksamheten. I sektionens årsberättelse för 1884 sågs positivt på att flera konstindustrisamlingar – Slöjdföreningens var en av dem – sammanförts till konstslöjdavdelningen på Nationalmuseum.²⁸ Men önskan fanns ändå uttalad att ett särskilt statligt konstindustrimuseum bildades, en önskan som skulle upprepas och utredas genom årens lopp.²⁹ Museet och särskilt utställningar anordnade i landsorten hade en viktig roll som förmedlare av god smak, en formulering som återfinns i Slöjdföreningens *Meddelanden* 1884:

25. Ludvig Looström, ”Lorenz Dietrichson och Svenska Slöjdföreningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, häfte I, 1917, 23f.

26. Frick (1978), 89. Amanuensen vid Nationalmuseum, Gustaf Upmark, tog hand om samlingarna tills han blev överintendent vid Nationalmuseum 1880. Då tog kollegan Ludvig Looström över samlingarna till 1884.

27. *Ibid.* 82f.

28. Karl XV:s samling och den Bielkeska samlingen utgjorde tillsammans med Slöjdföreningens museum konstslöjdavdelningen på Nationalmuseum. Se Gunilla Frick, ”Svenska näringsars förkovran: Från sjuttioal till sekelskifte”, *Slöjdföreningen 125 år: Stort jubileumsnummer*, *Form* 6–7 1970, 265.

29. ”Föreningen för konstslöjd årsberättelse 1884”, i ”Berättelse, afgifven vid Svenska Slöjdföreningens årssammanträde den 28 April 1885”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1885*, 15.

Länge har inom Föreningens Styrelse och Första Utskott den meningen varit gällande, att Föreningen borde genom att i landsorten anordna utställningar af valda föremål från sitt Museum verka för, att Museet i möjligaste mån kunde motsvara sin uppgift att höja smaken och konstindustrin.³⁰

Här står det explicit, och förmodigen för första gången, att föreningen ska verka för att ”höja smaken” genom utställningar. I SSF:s årsberättelse för 1884 fanns skrivningen om vikten av att utbreda ”en förädlad smak” både hos tillverkare och avnämare och uttrycktes samtidigt en lättnad över att föreningen trädde in i ett nytt skede av sin verksamhet i och med överlämnandet av konstslöjdsamlingarna till staten som gåva.³¹ Att samlingarna gick till Nationalmuseum hindrade inte SSF att anordna utställningar, tvärtom frigjordes en hel del pengar. Och som vi ska se kom betoningen av en förbättrad smak att ingå i Slöjdföreningens nya stadgar, som gällde från 1886 till 1915.

Ny uppgift från 1886: smakens förädling

I detta avsnitt behandlas den fråga som skulle bli mål för Slöjdföreningens inriktning för lång tid framöver, nämligen smakens förädling. Slöjdföreningen kunde i sin verksamhet koncentrera sig på konstindustrin i vid bemärkelse, vilket avspeglar sig i den nya ändamålsparagrafen från 1886 som jag nämnt inledningsvis. I den betonas att föreningen har till ändamål ”att utbreda håg och sinne för slöjd och att verka för den svenska slöjdens tidsenliga utveckling samt smakens förädling”.³² Syftet med stadgeändringen var att förenkla formerna för SSF:s verksamhet. Denna ändamålsparagraf skulle vara oförändrad ända till 1916, då nya stadgar inledde ett nytt skede i föreningens historia.

Som ett led i att förbättra hantverksprodukterna, och förmodligen på sikt förbättra smaken gav SSF från 1888 ut *Teckningar för handverk och slöjd*. Avsikten med dessa var ”att främja yrkesskickligheten hos landets mindre handverkare och slöjdidkare”.³³ Mönsterteckningarna sändes ut gratis till cirka 2 000 hantverkare runtom i landet, två till tre blad per år. Vid sekelskif-

30. ”Berättelse, afgifven vid Svenska Slöjdföreningens årssammanträde den 8 april 1884”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1884*, 4.

31. ”Berättelse, afgifven vid Svenska Slöjdföreningens årssammanträde den 28 april 1885”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1885*, 3.

32. Ibid., 80. De nya stadgarnas första paragraf lyder: ”Svenska Slöjdföreningen, som är en förening mellan slöjdidkare och öfriga för industriens förkofran intresserade personer, har till ändamål att utbreda håg och sinne för slöjd och att verka för den svenska slöjdens tidsenliga utveckling samt smakens förädling”. Stadgar för Svenska Slöjdföreningen. Af Föreningen gillade och antagna den 2 mars 1886 (enligt Frick).

tet hade 50 olika teckningar hunnit ges ut, vilka bestod av arbetsritningar av exempelvis förstukvist (veranda), grindar och tvättstuga (handkanna och tvättfat). Ritningen över ”Möbel för en enkel bostad” av Erik Josefson 1897 blev mycket populär.³⁴ Hans möbel påminde om svensk allmogestil, men utgick från den moderna engelska stilen. Möbeln skulle utföras i furu och laseras i grönt, men kunde även betsas i andra färger eller vitmålas. Möbelns delar beskrivs noggrant av Slöjdföreningens sekreterare Erik Folcker, som påpekar att 900 hemsnickare fått ritningarna till den.³⁵ Denne publicerade ritningarna av möbeln för enkel bostad i förminskad skala för föreningens medlemmar, då han ansåg att medlemmarna inte bara skulle läsa årsberättelserna utan även bli bekanta med föreningens mer praktiska arbete.

Varför skickade föreningen ut mönsterblad för enklare bostäder? Dels var det första utskottets uppgift att främja hantverkarens yrkeskunskaper. Möbelsnickare på landsbygden hade alltid varit hemsnickare, men de hade saknat riktiga förlagor. Dels var det också en moralisk fråga för föreningen att se till att de enklare hemmen blev både ändamålsenliga, trivsamma och smakfulla:

Bohaget i folkets hem i städerna så väl som på landsbygden lemnar, som hvar man vet, i de flesta fall mycket öfrigt att önska så väl från ändamålsenlighetens som i synnerhet från trefnadens för att ej tala om smakens synpunkt. Oftast hopkommet från många skilda håll består det vanligen af dels sådana föremål, som uppslitna och bräckliga af långvarigt begagnande, förvisats från de förmögnare hemmen, dels sådana produkter af en underhållig massfabrikation som afser billigheten med uteslutande af gedigenheten.³⁶

Folcker betonade att om möblerna hade en enhetlighet i stilen och var av god kvalitet skulle de även ge ett vackrare intryck. Den ovan nämnda ”Möbel för en enkel bostad” tillverkades och ställdes ut på utställningen Moderna möbler 1899.³⁷ Utställningen var initierad av Erik Folcker och var den första stora

33. Erik Gustaf Folcker, ”Möbel för enkel bostad”, i ”Smärre meddelanden”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1897*, 67.

34. Gunilla Frick, ”Limkokning och mönsterblad”, *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1992; 1997), 11.

35. Erik Gustaf Folcker, ”Möbel för enkel bostad”, i ”Smärre meddelanden”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1897*, 68; Se vidare Gunilla Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905* (Stockholm, 1978), 226. Möbeln kallades ”svanmöbeln”.

36. Erik Gustaf Folcker, ”Möbel för enkel bostad” i ”Smärre meddelanden”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1897*, 68.

37. Möbeln (soffa, klädkåp, bokhylla, skrivbord, matbord med stolar, byrå med spegel) kostade 300 kr, vilket var billigt men översteg vad en arbetare kunde ha råd med. Se Bengt Nyström, ”Sekelskifte, brytningstid”, *Slöjdföreningen 125 år, Form 6–7*, 1970, 271.

utställningen i sitt slag i Sverige där så gott som samtliga svenska arkitekter och andra kända möbelritare deltog.³⁸ Gunilla Frick visar att Erik Josefsons och Carl Westmans möbler får ses som exempel på SSF:s första utskotts socialt inriktade verksamhet, där konkreta försök gjordes att påverka hantverkarnas tillverkning.³⁹ År 1899 visades också utställningen ”Gröna rummet” med Carl Westmans omtalade arbetarmöbel på Stockholms Arbetarinstitutet. Ellen Key och Gerda Bergh var initiativtagare till utställningen.

Folcker var som nämnts från 1896 redaktör för *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen*, som 1905 blev *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*. Det blev således han som ledde föreningen in i ett nytt sekel och initierade en nyorientering i en tid av social och ekonomisk utveckling, och han hade strax innan varit en konkret introduktör av engelskt konsthantverk i Sverige. Erik Folcker läste allt om engelskt konsthantverk, och han beställde utställningskataloger från The Arts and Crafts Exhibition Society i England. Tack vare ett stort arv kunde han prenumerera på exklusiva utländska tidskrifter och köpa böcker om äldre och nyare konsthantverk. År 1891 reste han på långresa via Tyskland, Frankrike och Belgien till England där han besökte såväl William Morris som Walter Crane.⁴⁰ Konsthistorikern Elisabet Stavenow-Hidemark visar hur Folcker konkretiserade sin vurm för engelskt konsthantverk: 1892 startade han den exklusiva affären *Sub Rosa* i Stockholm. Där såldes engelska tapeter och textilier – med mönster av framstående engelska formgivare – från firman Liberty i London. Walter Cranes tapeter fanns i Folckers butik, men han fick dock aldrig rätten att sälja William Morris tapeter. Enligt orderböckerna fanns kungahus, högadel, förmöget borgerskap men också den tidens estetiska elit som köpare. Stavenow-Hidemark anser att trots att varorna köptes och spreds, detta egentligen inte påverkade svensk formgivning.⁴¹

38. Bengt Nyström, ”Formgivningen blomstrar”, i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1992; 1997), 52.

39. Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905* (Stockholm, 1978), 229. Josefsons och Westmans möbler var de enda i SSF:s mönsteralbum som i sin enkelhet och funktionella form gav uttryck för en vilja att sprida vackrare vardagsvara till fler samhällsgrupper, enligt Frick.

40. Elisabeth Stavenow-Hidemark, ”Förändringens vind: Erik Folcker och det moderna konsthantverket”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 25f.

41. Elisabet Stavenow-Hidemark, ”Hur svenskt var det svenska?”, *90-tal: Visioner och vägval*, red. Hans Medelius & Sten Rentzhog, i Nordiska museets och Skansens årsbok, *Fataburen 1991* (Stockholm 1991), 51; Se även Stavenow-Hidemark, *Sub Rosa: När skönheten kom från England* (Stockholm, 1991).

Vid sekelskiftet 1900 återfanns bland medlemmarna i Slöjdföreningen arkitekter, konstnärer och konsthantverkare, konsthistoriker och museimän, fabrikörer och industriledare. Viktiga informella kontakter togs mellan dessa personer i föreningen, och detta skulle kunna ses som en första länk mellan konstnärer och industriledare.⁴²

Föreningen hade också under ett antal år i början av 1900-talet så kallade korresponderande fackmedlemmar och hedersledamöter i utlandet. Därigenom säkrades också idéimpulserna utifrån, främst från Tyskland och England. En av de korresponderande ledamöterna var utgivaren av tidskriften *The Studio*, Charles Holmes i London. Bland hedersledamöterna fanns 1910 konstnären Walter Crane, London, och professor Hermann Muthesius, Berlin.⁴³ Dessa personer bjöds in till utställningar i föreningens regi, bland annat för att recensera dem och hålla föredrag.

Kunskap om den internationella konstindustrin spreds genom förmedling av svenska skribenter som Ellen Key och Carl G. Laurin. Dessa båda höll sig à jour med idéströmningarna på kontinenten. En viktig källa var den tidigare nämnda *The Studio*, som också hade artiklar om svensk konst och konstindustri, skrivna av svenska medarbetare. Tidskriften *Ord och Bild* var också ett viktigt forum för den svenska konstindustrin. Kunskap om konstindustrin spreds således sammanfattningsvis via utställningar, föredrag, böcker, tidskrifter, ritningar och mönsterblad. En inte oviktig roll kom SSF:s resemuseum att spela. Som nämnts i tidigare avsnitt ordnade Slöjdföreningen mobila utställningar för att påverka den lokala industrin. Detta lilla museum fanns kvar och användes inom SSF sedan konstindustrisamlingarna flyttats till Nationalmuseum. Det brukade användas i form av skärmutställning när Slöjdföreningens medlemmar höll föredrag ute i landet. Dessa små utställningar har förmodligen haft samma folkbildande betydelse som de resebibliotek Verdandimedlemmarna upprättade när de höll föredrag runtom i landet.

Den vita staden

I detta avsnitt kan vi se det allra första samarbetet med den tyska slöjdföreningen Deutscher Werkbund, som skulle komma att inspirera Slöjdföreningen till samarbete mellan konsten och industrin. Konstindustriutställningen 1909 kallades av en kritiker för ”Den vita staden” på grund av Ferdinand Bobergs vita utställningsbyggnader. Utställningen, som skulle sammanfatta 90-talsgenerationens arbete, hade tillkommit på initiativ av SSF:s sekreterare Erik

42. Bengt Nyström, ”Formgivningens blomstrar”, i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1992; 1997), 48f.

43. Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för 1910, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1911, 48.

Folcker.⁴⁴ Efteråt ansågs utställningen i många avseenden ha varit ”en osvensk manifestation av den etablerade jugendstilen” trots att den haft avsikten att just visa upp den svenska versionen av Jugendstilen.⁴⁵ Konsthistorikern Bengt Nyström anser att det sociala programmet bara fanns med i några egnahemsbostäder och i SSF:s egnahemsutställning. Utställningskommissarie Erik Folcker lär i den officiella utställningsrapporten ha beklagat sig över att de stora möbelfabrikerna dominerade inredningssmaken och att Sverige inte hade en motsvarighet till Deutscher Werkbund.⁴⁶ I årsberättelsen för SSF:s verksamhet för 1909 betonades däremot i allmänna ordalag att utställningen blev en av föreningens största framgångar. Utställningen blev ”ett så väl i konstnärligt som i andra afseenden sällspordt lyckadt företag som gaf en allsidig och en i hög grad förmånlig bild af konsthantverkens, konstindustriens och den konstnärliga hemslöjdens nuvarande ståndpunkt i vårt land. I Svenska Slöjdföreningens annaler må den inristas såsom en af dess vackraste segrar.”⁴⁷ Det finns, som vi ser, två skilda beskrivningar av 1909 års utställning som ger olika besked: den officiella rapporten och SSF:s årsberättelse. Det fanns säkert ett intresse hos Folcker och SSF att smickra Deutscher Werkbunds representant Hermann Muthesius som inbjudits att bevista utställningen. Som vi kommer att se längre fram fanns en stor beundran för Werkbunds organisation, som sedermera skulle i det närmaste ”kopieras” inom SSF.

Hermann Muthesius var en av flera utländska rapportörer, och han skrev en recension av Stockholmsutställningen i tidskriften *Arkitektur*.⁴⁸ Muthesius betonade att även inom de nordiska länderna ”krafter varit i rörelse för att sammanföra konsthantverkets och konstindustriens alster till en omfattande uppvisning”.⁴⁹ Utställningen som helhet saknade det samarbete mellan konstnärer och firmor som redan var framträdande i Tyskland. Dessutom

44. Enligt Ulf Sörenson var framväxten av utställningen Folckers verk. Denne menade att ”Slöjdföreningen borde ställa sig i spetsen för en utställning uteslutande inriktad på svenskt konsthantverk och svensk konstindustri mot bakgrund av ’den stora rörelse på de dekorativa konsternas område som karaktäriserar övergången mellan förflutna och närvarande århundrade’.” Cit. i Ulf Sörenson, *När tiden var ung: Arkitekturen och Stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897, 1909* (Stockholm, 1999), 358.

45. Bengt Nyström, ”Formgivningens blomstrar”, i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1992; 1997), 54.

46. *Ibid.*, 54.

47. Årsberättelse afgifven af Svenska Slöjdföreningens styrelse öfver föreningens verksamhet år 1909, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1910, 21.

48. Muthesius var en av de internationella fackmän som rapporterade om 1909 års utställning. Bland dem fanns redaktören för *The Studio*, Charles Holme, den engelske konstnären Walter Crane och Alfred Lichtwark, chef för konstindustrimuseet i Berlin. Se Ulf Sörenson, 363.

borde svenskarna utnyttja sin egen nationella arkitekturstil, inte en utslätad internationell stil, ansåg Muthesius. De svenska textilierna fick bra betyg: de tillhörde ”den gamla nedärfda nationella konsten, som folkkaraktären inom olika landskap meddelat sina särdrag”.⁵⁰ De inredda arbetarhemmen gjorde också intryck på Muthesius. Även om Werkbunds representant gav utställningen visst beröm saknade denne ändå det samarbete mellan konstnärer och industrier som fanns i Tyskland, en kritik som Folcker tog till sig och instämde i.

Folcker hade varit ett självklart centrum i Slöjdföreningens verksamhet under många år. Han var väl orienterad i konstindustrins europeiska utveckling, och Stavenow-Hidemark ger denna bild av honom: ”Mitt i navet på allt som rörde sig fanns Erik Folcker, engagerad, sakkunnig, kvalitetssäker och med en aldrig sinande energi.”⁵¹ I januari 1913 blev han emellertid chef för konsthantverksavdelningen på Nationalmuseum, där han varit anställd som amanuens sedan 1900. Han hade i sitt utställningsarbete på SSF haft god hjälp av sina chefer på Nationalmuseum, Ludvig Looström och Gustaf Upmark, som bägge satt med i Slöjdföreningens ledning.⁵² Elisabeth Stavenow-Hidemark anser att 1909 års utställning var krönet på Folckers och hans samtidas arbete för den moderna konstindustrin. Omvärlden hade fått upp ögonen för vad Sverige kunde konstnärligt sett. Det var inte Ferdinand Bobergs fina vita utställningsbyggnader som pekade framåt utan de avsidig liggande röda egnahemsstugorna inredda med enkla möbler och ljusa textilier.⁵³

Efter 1909 inriktade sig föreningen på att se framåt och på en medveten modernisering. I artikel efter artikel kring 1909 uttrycks denna längtan efter ”modernisering”, efter att svensk konstindustri får en modern stil. Hovdekoratören H. van Rijsvijk, SSF:s sekreterare mellan Folcker och Wettergren, efterlyser en ”modärn tidsenlig form” på konstindustriföremålen och en önskan att få folk att tro på den nya formen. Han ville få fram en ny nationell stil

49. Hermann Muthesius, ”Utställningen för konsthantverk och konstindustri i Stockholm”, *Arkitektur*, nr 8/1909, 105.

50. *Ibid.*, 106.

51. Elisabet Stavenow-Hidemark, ”Förändringens vind: Erik Folcker och det moderna konsthantverket”, i *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 41.

52. Looström och Upmark (till 1880) arbetade som amanuenser för Slöjdföreningens konstindustrimuseum från 1874. Dessa båda iordningställde föreningens samling sedan den donerats till staten 1884 och införlivats med Nationalmusei samlingar 1885. Looström var Slöjdföreningens sekreterare 1885–1892. Gustaf Upmark var överintendent för Nationalmuseum 1880–1900, och efterträddes av Ludvig Looström 1900–1915.

53. Stavenow-Hidemark, (1995), 41.

genom att tänka sig att konstnären och hantverkaren skulle vara en och samma person, både utövande och lärande.⁵⁴ Men det förtjänar att påpekas att den svenska textilslöjden klarat sig från den kritik som riktats mot den övriga konstindustrin. Carl G. Laurin recenserar lyriskt textilslöjden i *Ord och Bild* 1909, medan han efterlyser ”billiga och vackra nyttighetssaker”. Han anser att konstindustrin borde hålla fast vid hemslöjden: ”Det är den svenska konstindustriens lycka att det finns en svensk hemslöjd”, och det mesta tackar han Handarbetets Vänner för. Han poängterade också hemslöjdens sociala och etiska betydelse.⁵⁵ Vi har i detta avsnitt kunna se att SSF från och med 1909 är utställning på väg mot den modernisering som skulle bli ett faktum efter Baltiska utställningen 1914. Den person som först ledde föreningen in i en ny tid var Erik Wettergren, Erik Folckers efterträdare som SSF:s sekreterare.

Ny sekreterare: Erik Wettergren

Med utgången av år 1912, efter 17 år i Svenska Slöjdföreningen, avgick Erik Folcker som varit både föreningens sekreterare och redaktör för *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*. Amanuensen på Nationalmuseum, Erik Wettergren, blev hans efterträdare som SSF:s sekreterare mellan 1913 och 1918.⁵⁶ Wettergren hade efter fil. kand-examen i Uppsala 1908 blivit amanuens vid Nationalmuseum 1909–1911. Mellan 1911 och 1913 var han skådespelare på Intima teatern. År 1918 utnämndes Wettergren till intendent på Nationalmuseum, där han verkade fram till 1950. År 1942 utsågs han till museets överintendent och chef. Wettergren valdes till chef mycket tack vare sin centrala position i Stockholms kulturliv. Per Bjurström karaktäriserar i sin bok om Nationalmuseums 200-åriga historia Wettergren som ”känd och fruktad för sin spirituella formuleringskonst, elegant representativ och utrustad med stor administrativ förmåga”.⁵⁷

Erik Wettergren får ses som en av nyckelpersonerna i Svenska Slöjdföreningens historia, och han fick leda föreningen under en tid då allt fler konstnärer anställdes inom industrin. I flera uppslagsverk poängteras Wettergrens stora insats för Svenska Slöjdföreningen både som sekreterare och redaktör för tidskriften. Under sin ordförandeperiod i Slöjdföreningen, 1932–1943, arbetade han ”för den svenska bostadskulturens höjande”.⁵⁸ Wettergren ver-

54. H. van Rijswijk, ”Konstens förhållande till handverket”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1909, Bilaga 4, 56.

55. Carl G. Laurin, ”Konstindustriutställningen 1909”, *Ord och Bild* 1909, 468.

56. Erik Wettergren 1883–1961.

57. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Stockholm, 1992), 270.

58. *Svenska män och kvinnor*, 1955.

kade även som skriftställare. Han skrev två konstmonografier och en översikt över svenskt konsthantverk, som publicerades för Parisutställningen 1925, *L'Art décoratif moderne en Suède*.⁵⁹ Vidare var han teaterrecensent under ett antal år. I sex år (1928–1934) var Wettergren chef för Dramaten, där han satte upp verk av moderna amerikanska och franska dramatiker.

Bilden av en dynamisk och mångsidig kulturpersonlighet växer fram, en person som kunde använda sina kunskaper i olika sammanhang, exempelvis som chef för konsthantverksavdelningen på Nationalmuseum. Sin teatertalang kunde han utnyttja i Nationalmuseums utställningsverksamhet i form av populärföreläsningar. Att han hade nytta av såväl sina kunskaper från museet som sin teatertalang i föreningsarbetet, därom råder inget tvivel.

Vi ska nu behandla Baltiska utställningen och Slöjdföreningens schism med åtföljande omorganisation, som blev några av Wettergrens viktigaste arbetsuppgifter inom ramen för hans arbete i Svenska Slöjdföreningen.

Baltiska utställningen och striden om konstindustrin

Svensk konstindustri borde moderniseras, ansåg Slöjdföreningens styrelse. Efter Stockholmutställningen 1909 hade det ställts krav på en modern tidsenlig form och en ny nationell stil. En god förebild fanns i Deutscher Werkbunds arbete som inriktats mot att uppmuntra den inhemska industrin att tillverka goda vardagsvaror med nationell särprägel.

Så fick föreningen möjlighet att anordna en ny utställning av konsthantverk. Förutsättningarna härför verkar inte ha varit de allra bästa, och vi ska i detta avsnitt följa hur föreningen handlade och varför 1914 års utställning i Malmö av den ledande kretsen inom SSF ansågs som ett bakslag för föreningens ändamål att verka för svensk konstindustris förädlande. Svenska Slöjdföreningen hade av Baltiska utställningens arbetsutskott fått i uppdrag ”att ordna hela det svenska konsthantverket på 1914 års utställning”. Det framgår av en månadsrapport till styrelsen att SSF åtagit sig detta arbete på villkor att föreningen erhöll statsbidrag.⁶⁰ Föreningen erhöll 1913 ett statsanslag ”för täckande af de kring Föreningen som ledande kraft samlade konsthantverkarnes deltagande” och utlovade att uppföra det ”Svenska Konsthantverkets” paviljong.⁶¹ Det svenska konsthantverkets paviljong innehöll sex

59. Konstmonografierna behandlade Reinhold Norstedt och Georg von Rosen.

60. Månadsrapport 13/3 1913, bilaga till styrelseprotokoll 1913, Ar: 54 1913, Arkiv Svensk Form, SSA.

61. ”Årsberättelse afgifven af Svenska Slöjdföreningens styrelse öfver föreningens verksamhet år 1913”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 58.



Svenska Slöjdföreningens kollektivutställning på Baltiska utställningen 1914. Malmö Museer.

avdelningar, varav en utgjordes av Svenska Slöjdföreningens kollektivsal för enskilda utställare. De mer betydande enskilda firmorna och institutionerna hade egna utställningar: Nordiska Kompaniet, enskilda möbelfirmor liksom hantverksföreningarna och konstindustriskolorna.

Arkitekten Torsten Stubelius ansåg att Slöjdföreningen med stor möda tillkämpat sig en egen avdelning intill den stora konsthallen, men att idealet hade varit att föra ihop inredningskonst med den ”friare” konsten i enlighet med en utställningsmetod som användes i Tyskland. Han ansåg emellertid att ”vår konstkultur står otvivelaktigt på ett så lågt plan, att en dylik anordning ej varit önskvärd”.⁶² Möbler och konsthantverk var utspridda över hela utställningsområdet, och Stubelius var mycket kritisk till detta faktum och utställningsledningens bristande förståelse för konstindustrins betydelse:

Vi kunna nu endast konstatera, att denna detalj är lika oredigt och planlöst ordnad som Baltiska Utställningen i sin helhet, samt att den ej vittnar fördelaktigt om utställningsledningens intresse och förståelse för den stora betydelse denna del af konstkulturen har för ett folks andliga lif.⁶³

62. Torsten Stubelius, ”Möbler och rumskonst på Baltiska utställningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, häfte X, 114.

Stubelius antyder att det inte fanns något samlat grepp över de svenska utställningarna vilket gav ett förvirrat intryck. Han betonar också att god heminredning hade moralisk påverkan på människor nästan som om det rörde sig om ett kyrkorum. Det talades mycket om andlighet och besjälande i samband med konstindustri, också här ett arv från Tyskland som vi sett i tidigare avsnitt.

Den 15 maj 1914 invigdes Baltiska utställningen, industri-, konst- och hantverksutställningen i Malmö med deltagare från Sverige, Danmark, Tyskland och Ryssland. Syftet med utställningen skulle vara ”att ge en samlad bild av dagens teknologi, industri, handel och kultur i de länder som omger Östersjön. Förbrödringstanken låg som ett grundtema för utställningen”.⁶⁴

Utställningsarkitekt var Ferdinand Boberg, som låtit Skånes äldre arkitektur stå modell för utställningsbyggnaderna; ett återkommande motiv var trappgavlarna. Utställningens stora attraktion blev ett 87 meter högt utsiktstorn med ett litet Glimmingehus på toppen. Under en sensommarstorm trycktes taket på det svajande tornet in och blåste av.⁶⁵ Denna händelse är ett drastiskt exempel på och får stå som symbol för den dåliga kvalitet som den svenska konstindustrin anklagades för under och efter Baltiska utställningen. Konsthantverks- och industriprodukter från Tyskland var av hög kvalitet, medan de svenska bidragen kritiserades för slentrian och traditionalism. Konstavdelningen innehöll prov på avantgardistisk målar Konst, som på grund av krigsutbrottet kom att stanna flera decennier i Malmö eller ännu längre. I och med att Malmö stad var en av arrangörerna införlivades en stor del av den ryska konsten med Malmö konstmuseums samlingar, bland annat på grund av svårigheter att skicka tillbaka tavlorna.

Den svenska konstindustriutställningen, som den utformats och med de föremål som visades i Slöjdföreningens kollektivsal, upplevdes som ett misslyckande för svensk konstindustri i Slöjdföreningskretsar. Det är dock märkligt att kritiken inom Slöjdföreningen betonade enbart konstindustrins ”fiasko”; den nämnde nästan ingenting om det som gjorde succé på Baltiska utställningen, nämligen den stora konsthallen med dess moderna konst. Å andra sidan var framgången med den moderna konsten inte SSF:s förtjänst, och naturligtvis en nagel i ögat på konstindustrins banérförare.⁶⁶ Om fram-

63. Ibid., 115.

64. Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* (Lund, 1984), 14.

65. Ulf Sörenson, *När tiden var ung: Arkitekturen och Stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897 och 1909* (Stockholm, 1999), 420. Glimmingehus är ett välkänt skånskt slott med trappgavel.

gången med den moderna konsten nämndes i slöjdföreningskretsar var det med något slags avundsjuka mot den ”finare” konsten. Så till exempel tog Erik Wettergren upp hur liten plats konstindustrin fick i pressen jämfört med den ”rena” konsten:

Öfverhuvud taget kan man konstatera en farlig disproportion mellan allt hvad som skrives om konst (framför allt måleri) och om konsthantverk, respektive konstindustri – farlig, emedan ett folks allmänna kulturnivå dock tar sig ett pålitligare uttryck i den senare än i den fria konsten, individernas obundna skapelser. Det är santt [sic!], att det är svårare och mindre gifvande att i skrift behandla tillämpad konst än fri, men något mera bör dock kunna göras, för att inte allmänheten alldeles skall glömma bort att det finns problem, utveckling och en skillnad mellan godt och ondt äfven hos dess tjänarinnor konsthantverket och konstindustrin.⁶⁷

Torsten Stubelius ansåg i sin kritik att ”de bägge kulturerna”, konst och konstindustri, stod alltför långt ifrån varandra för att kunna samsas i samma byggnad.⁶⁸ I det här sammanhanget bör det påpekas att den svenska textilkonsten var ett undantag som inte inbegreps i kritiken mot konstindustrin. Wettergren poängterade att textilkonstens rangplats var obestridd, och att detta berodde på framgångsrika kvinnor. Det är en genomgående iakttagelse att textilkonsten i slöjdföreningssammanhang intog en särställning främst genom Handarbetets Vänners goda samarbete med SSF. Det verkar som om textilslöjden följde sin egen utveckling och intog en självständig hållning inom och gentemot Slöjdföreningen.

Det var uppenbarligen viktigt för föreningen att konstindustrin uppnådde något av den status som konsten redan hade, eller handlade det om att mer betrakta nyttoföremål som konst? Konstindustrin hade oftast blivit styvmoderligt behandlad i jämförelse med den ”rena” konsten. Den stora konsthallen med dess avantgardekonst blev den mest besökta på hela utställningen. Det märks tydligt hur gynnad målarkonsten blev under Baltiska utställningen. Det framstod för SSF som om kritikernas förtjusning över målarkonsten bidrog till att konstindustrin fick andrahandsintresse. Carl G. Laurin granskar i en lång artikel i *Ord och Bild* den moderna, svenska och internationella, konsten på Baltiska utställningen utan att med ett ord nämna konstin-

66. De unga svenska modernisterna Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Leander Engström och Nils von Dardel representerade modern svensk målarkonst på Baltiska utställningen. Men eftersom Konstnärsförbundet vägrade medverka begränsades urvalet av den svenska konsten.

67. Erik Wettergren, ”Varia”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 136.

68. Torsten Stubelius, ”Möbler och rumskonst på Baltiska utställningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 114–125.

dustrin.⁶⁹ Konstindustrin omnämns dock av Laurin i ett minnesord över Alf Wallander och hans betydelse som konstnärlig förnyare av porslin och keramik på Rörstrands porslinsfabrik.⁷⁰ Här hade artikelförfattaren kunnat recensera konstindustriavdelningarna på Baltiska utställningen, om han hade haft intresse av detta ämne. Carl G. Laurin var en konservativ konstkritiker som vi sett hade ogillat konstindustrins industrialisering i samband med Stockholmsutställningen 1909. Han höll fast vid hemslojden.⁷¹

Om konstindustrins insatser under Baltiska utställningen sågs på som ett slags ”svanesång” innebar arkitekturbidragen tvärtemot en ny start. Eva Eriksson visar att arkitekturen var med sin tid. Baltiska utställningen hyste en modern arkitekturutställning: Ny svensk arkitektur ställdes ut i åtta salar, och Carl Bergsten hade varit samordnare av inkomna förslag. Här fanns flera nyheter: modeller av Stockholms rådhus (Carl Westman), Stadion (Torben Grut) och Tekniska högskolan (Erik Lallerstedt) samt verk av Gunnar Asplund och Sigurd Lewerentz. I en särskild avdelning visade Nationalföreningen mot emigrationen egnahemsbostäder, bland andra ritningar av firman Stubelius & Lewerentz. Västerås stad ställde ut en modell av Erik Hahrs Mimerverkstad, inspirerad av Peter Behrens fabriksarkitektur.⁷² Carl Bergsten recenserade arkitekturen i en lång artikel på svenska och tyska och lovordade Västerås för dess högt stående byggnadskultur såväl när det gällde industribyggnader som arbetarbostäder i harmonisk förening med gammal bebyggelse. Bergsten ansåg att Svenska Elektriska AB:s stora maskinhall hade ”en imponerande massverkan”. Detta var huvudsakligen stadsarkitekten Erik Hahrs verk.⁷³

69. Carl G. Laurin, ”Konstutställningen i Malmö”, *Ord och Bild*, 23.e årg. 1914, 34f. *Ord och Bild* 1914 är ett spännande nummer, där konsthistoria och avantgardelitteratur står i fokus. Pär Lagerkvist skriver om det moderna måleriet, Karl Asplund recenserar Pär Lagerkvists essä *Ordkonst och bildkonst*, där tanken på ”kubistisk” litteratur i Baudelaires anda lanseras. Vidare recenserar Asplund August Brunius *Färg och form* samt den allra första konsthistorieboken, *Svensk konsthistoria* (av Axel Romdahl och Johnny Roosval). I samma nummer finns också recensioner av Vitalis Norströms *Religion och tanke*, Yrjö Hirns *Det estetiska lifvet* samt John Landquists *Essayer*. Ellen Key medverkar med en biografisk essä över författaren Urban von Feilitzen.

70. Carl G. Laurin, ”Alf Wallander”, *Ord och Bild* 1914, 613.

71. Se Carl G. Laurin, ”Konstindustriutställningen 1909”, *Ord och Bild*, 1909, 468. Se också avsnittet i detta kapitel om ”den vita staden”.

72. Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000), 264f.

73. Carl Bergsten, ”Arkitekturutställningen”, *Teknisk Tidskrift*, 4/7 1914, 309.

Det är viktigt påpeka att stagnationen för den svenska konstindustrin på Baltiska utställningen uppvägdes av nyheter inom såväl teknik och industri som arkitektur och stadsbyggnadskonst. Den tyska paviljongen ansågs överlägsen och uppvisade järnvägsmaterial, bilar och verktygsmaskiner som borde studeras av svenska ingenjörer, ansåg en samtida anmälare i *Teknisk Tidskrift*.⁷⁴ Mot denna bakgrund framstod Baltiska utställningens påstådda fiasko för svensk konstindustris del som kanske ännu större. Det positiva var ändå att detta fiasko blev startskottet för en diskussion inom Slöjdföreningen om dess verksamhet. Svenska Slöjdföreningen hade som vi sett i tidigare kapitel en stor beundran för tysk organisation och tysk industriell och estetisk framåtanda som kom till uttryck i Deutscher Werkbund.

Debatten om konstindustrin

Vad var det som åstadkom bakslaget för konstindustrin? I debatten kring den frågan stormade det unga radikala gardet i Slöjdföreningen mot det gamla gardet och torgförde nya idéer i flera nummer av de bägge tidskrifterna *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* och *Teknisk Tidskrift* som kom ut under Baltiska utställningen. Debatten fortsatte på Slöjdföreningens möten, i dagspress och tidskrifter, så livligt att den dittills fridfulla föreningen blev allmänt känd tack vare sin stridbarhet.

Några nyckelpersoner inom Slöjdföreningen bar upp de nya idéerna. Erik Wettergren och Torsten Stubelius svarade för den häftigaste debattinläggen. Sammanfattningsvis konstaterade de att utställningen varken var en manifestation för tradition eller förnyelse. Som en av portalgestalterna inom Slöjdföreningen gick Wettergren till angrepp mot den svenska konstindustrin såsom den gestaltades på utställningen och rent allmänt. Dels anklagade han konstindustrins representanter för bristande mod att ta itu med de nya uppgifter som tiden krävde. Dels efterlyste han den form- och färgvärld som fanns att hämta i den svenska 1700-talstraditionen. Med en stark svensk borgerlig tradition i ryggen skulle konstindustrin, och särskilt porslinsindustrin, kunna skapa något nytt.⁷⁵ Wettergren kritiserade den svenska konstindustriutställningen för slentrianmässighet. Svenskarna borde lära sig vad en hantverkstradition betyder av sina danska grannar, och lyssna sig till ny form från den tyska ”maskinkulturens prosaiska surr”, skriver Wettergren.⁷⁶

74. Sven Lübeck, ”Vid Baltiska utställningens öppnande”, *Teknisk Tidskrift*, 23/5 1914.

75. Erik Wettergren, ”Varia”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 132–133.

76. Wettergren, ”Varia”, 135f.

Att som i Tyskland låta konstnärer arbeta i industrins tjänst borde bli SSF:s nya mål och att liksom danskarna våga ta steget mot både tradition och förnyelse, hävdade han. I Danmark hade porslinsindustrin lyckats skapa en modern vardagsservis byggd på dansk tradition, den "Blaablomstrede". De svenska porslinsfabrikerna saknade "den goda, nationellt färgade servisen" som skulle kunna finnas i varje svenskt hem, en servis som hade samma nationella karaktär som den danska. Men Wettergren framhöll att de konstnärliga kraven kanske mer var en börda än en tillgång för en porslinsfabrik, och att det kunde vara lönsammare att satsa på den stora massans dåliga smak, åtminstone att döma av Baltiska utställningens porslinsföremål från Gustavsberg. Wettergren hade läst ingenjör Axel Odelbergs inlägg i *Teknisk Tidskrift* om att produktionen av "det vackra" skulle bli Gustavsbergfabrikens målsättning i framtiden och hoppades på att dess konstnärliga samvete skulle vakna.⁷⁷ I den åsyftade artikeln diskuterade Axel Odelberg frågan om "det vackra" och "det fula" och kom fram till att det vackra kunde åstadkommas inte bara trots maskinen utan tack vare den. Maskinen skulle faktiskt verka som kulturspridare "när alstren äro harmoniskt utförda och sålunda blifva konstnärligt njutbara och uppfostrande för den stora publiken", var hans åsikt.⁷⁸

Odelberg tog till sig av kritiken i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrifts* utställningsnummer och skrev ett genmäle i *Teknisk Tidskrift*. Där betonade han att fabriken uppgift var att demokratisera det konstnärliga, det vill säga använda sig av den till buds stående tekniken. Med detta menade han att tillverka bra och billigt porslin för allmänheten. Axel Odelberg gick till angrepp på vurmen för utländska förebilder som han ansåg att SSF genom Wettergren gav uttryck för i "Varia". Att ha den danska mer hantverksmässiga porslinsstillverkningen som mål motarbetade fabriken tekniska utveckling och svensk konstindustris mål och mening, framhöll Odelberg.⁷⁹ Fabriken hade tillverkat serviser efter SSF:s mönsterritningar, men ingen efterfrågade dessa produkter. Den illa underbyggda kritik Gustavsberg utsatts för var inte konstruktiv, ansåg han:

77. Wettergren, "Varia", 140. Wettergren hänvisar till Axel Odelberg, "Industrien och konsten: Hur förekomma det 'fula' inom keramiken?", *Teknisk Tidskrift*, 2/5 1914, 153–154.

78. Axel Odelberg, "Industrien och konsten: Hur förekomma det 'fula' inom keramiken?", *Teknisk Tidskrift*, 2/5 1914, 154.

79. Axel Odelberg, "Konst och industri: Ett genmäle", *Teknisk Tidskrift*, 20/2 1915, vecko-uppl., häfte, 65–66. Antagligen syftade han också på den nyväckta vurmen för det tyska som Wettergren propagerat för i "Konst och industri – svenskt och tyskt", *Teknisk Tidskrift*, 28/3 1914, 117–118.

Skall Slöjdföreningen kunna blifva fruktbringande för vår porslinsindustri måste den visa långt mera förståelse och tolerans. Den konstnärliga utvecklingen betjänas ej med kritik utan motivering. Det fordras bevis för att det utställda strider mot konstens lagar.⁸⁰

Odelbergs genmäle hade naturligtvis också sin grund i ägarfamiljens kommersiella intressen. Slöjdföreningens ädla syften med att förädla produktionen för att förändra den allmänna smaken stötte här på patrull. Om folk inte ville köpa den vackra vardagsvaran var själva innebörden av smakuppfostran ifrågasatt.

Sammanfattningsvis kan hävdas att Wettergren ger uttryck för en paradox: Å ena sidan efterlyser han både nya idéer hämtade från Tyskland och Danmark, å andra sidan efterfrågar han gammal svensk 1700-talstradition. Tidsenlig tysk industristil parad med en nationell hantverksstil liknande den danska. Idel lånade idéer och modeller således. Skulle alltså svenskarna med hjälp av tyska och danska idéer och tekniker skapa en egenartad svensk nationell stil? Det låter onekligen så. Var det detta som skulle bli vackrare vardagsvara? Vad ville Wettergren komma fram till egentligen?

Arkitekten Torsten Stubelius för sin del gick i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrifts* särskilda utställningsnummer till angrepp mot möbeltillverkningen sådan den visades upp på Baltiska utställningen. Han ansåg att möbelkonsten stått stilla sedan Stockholmsutställningen 1909. De unga arkitekterna borde rikta in sig på enkla och billiga möbler för industriarbetaren och bonden. Stubelius ville satsa på ”opersonliga traditionsmöbler”, som stämde med tidsandan i funktion och ändamålsenlighet.⁸¹ Dessa möbler borde harmoniera med den moderna människans ”yttre och inre”, och inte vara så märkvärdiga att de inte lät människan dominera. Stubelius ansåg således att den nya tidens möbler skulle vara ”ändamålsenliga och nyttiga ting, som äro till för att användas”.⁸² Det enda som fann nåd för hans kritiska blick var Nordiska Kompaniet:s paviljong där arkitekterna Carl Bergsten, L.I. Wahlman och E.C. Westman gjort inredningen.⁸³ Bäst betyg fick Carl Bergstens sittmöbler.

80. Axel Odelberg, ”Konst och industri. Ett genmäle”, *Teknisk Tidskrift*, 20/2 1915, veckoupl., häfte 8, 66.

81. Torsten Stubelius och Sigurd Lewerentz ritade en enkel matsalsstol som serietillverkades i början av 1910-talet. Se Lasse Brunnström, ”Från konst och teknik till industriell design”, *Svensk industridesign: En 1900-talshistoria* (Stockholm, 1997), 18 (bildtexten).

82. Torsten Stubelius, ”Möbler och rumskonst på Baltiska utställningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 124 f.

83. Torsten Stubelius, ”Möbler och rumskonst på Baltiska utställningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 114–125.



Carl Bergstens vardagsrum för Nordiska Kompaniet. Baltiska utställningen 1914. Malmö Museer.

I en fotnot skrev Stubelius: ”Modellen till möbelen har af arkitekten Bergsten uppgjorts i samarbete med arkitekten C. Malmsten.”⁸⁴ Innan jag går vidare med SSF:s utveckling, gör jag en liten utvikning där Bergsten och Stubelius porträtteras.

Carl Bergsten – arkitekt i tiden

Arkitekten Carl Bergsten (1879–1935) var i likhet med de övriga nyckelpersonerna i Slöjdföreningens arbetsutskott aktiv i kommittéer och utredningar. Nationalencyklopedin beskriver honom som en ”stark och egenartad arkitekturbegåvning med ovanlig förmåga att föreställa sig rum”. Han blev mest känd för Liljevalchs konsthall (1916) som i sin nyklassicistiska stil med moderna förtecken av honom sågs som en språngbräda till nya arkitekturformer. I denna nyuppförda byggnad hölls Hemutställningen 1917, i vilken Bergsten således var involverad på två sätt: som arkitekt och som en av de arbetande i Slöjdföreningens arbetsutskott och förmedlingsbyrå. Enligt Eva Eriksson var Liljevalchs konsthall det första exemplet på arkitektur i Sverige

84. Ibid., 119.

där armerad betong användes. Den fick heta "laxlådan" i folkmun, vilket avslöjade byggnadens modernitet. Konsthallen kombinerar, skriver Eriksson, traditionella värden med en modernt saklig anda, men blev en byggnad "i frontlinjen för det moderna".⁸⁵

Bergsten gick både på Tekniska högskolan och Konstakademien, och gjorde studieresor till Tyskland, Frankrike, Belgien, Holland, Österrike, Italien och Grekland som statsstipendiat. Han var redaktör för tidskriften *Arkitektur* under flera år, lärare i ornamentik på Tekniska högskolan och chef för NK:s möbelavdelning (1917–1921).⁸⁶ Under åren 1925–1931 verkade han som byggnadsråd vid Byggnadsstyrelsen och t. f. professor vid Konsthögskolan 1931. Carl Bergsten ritade svenska paviljongen på Parisutställningen 1925 och designade inredningen till Svenska Amerikalinjens M/S Kungsholm 1928 tillsammans med Elsa Gullberg.

Under en studieresa i Tyskland hade Bergsten troligtvis bekantat sig med den tyske arkitekten och formgivaren Peter Behrens arbeten, som också hade börjat bli kända i Sverige. Tidigt 1914 hade Peter Behrens rest runt i Sverige på föreläsningsturné. Bergsten hade stora möjligheter att påverka debatten från sin position som redaktör för tidskriften *Arkitektur* där arkitektkamraten Torsten Stubelius ofta medverkade.

Torsten Stubelius kritik av mönsterritarna

Torsten Stubelius (1883–1963) var en av de aktivare medlemmarna i Svenska Slöjdföreningens styrelse och arbetsutskott.⁸⁷ Stubelius levererade rejäl kritik emot de traditionella mönsterritarna av möbler. Han ansåg att de yngre inredningsarkitekterna borde tas i anspråk av möbelfirmorna, inte bara mönsterritarna: "Yngre, lämpligt lagda, akademiskt bildade arkitekter kunna säkert under några år anställas i våra möbelfirmor för samma löner, som de, med hvilka de bättre betalda möbelritarna nu aflönas."⁸⁸

Det var inte så lyckat att trampa en hel yrkeskår på tårna, även om avsikten var att förbättra möblernas formgivning genom att anställa arkitekter. Det var mot detta angrepp som flera medlemmar i SSF protesterade, inte så mycket på förslaget till bättre formgivning. Kritiken mot mönsterritarna kan också uppfattas som intern kritik, mot själva föreningen: SSF hade ursprungligen bildats för att stödja Tekniska skolan ekonomiskt, och stipendier dela-

85. Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000), 253.

86. *Svenskt biografiskt lexikon*, 1922.

87. Stubelius var suppleant i SSF:s styrelse 1914–1915 och ordinarie ledamot 1916–1924.

88. Torsten Stubelius, "Möbler och rumskonst på Baltiska utställningen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 120.

des ofta ut till skolans elever. Tekniska skolan utbildade just mönsterritare, och skolans elever och lärare medverkade i föreningens årsbok och bidrog med mönsterritningar och produkter på SSF:s utställningar. Den negativa kritiken av Baltiska utställningens mönsterritade alster gjorde att kontakten mellan föreningen och skolan mattades något.⁸⁹

Torsten Stubelius fick hård kritik för sitt, i många tycke, onödigt skarpa angrepp på möbelindustrins lyxmöbler i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914. Stubelius drev egen arkitekturfirma mellan 1911 och 1916, Lewerentz & Stubelius, tillsammans med Sigurd Lewerentz (1885–1975). De ritade allt från stadsplaner till möbler och tapeter, inspirerade av Deutscher Werkbunds arbetssätt. De hade också flera uppdrag som anknöt till industrin.⁹⁰ De ritade egnahemsområden åt Helsingborgs stad, ett projekt som bara delvis förverkligades. De engagerade sig också i planeringen av kyrkogårdar och krematorier, exempelvis ritade de ett förslag till krematorium i Helsingborg. Detta projekt blev en nyhet på Baltiska utställningen. Inuti ett begravningskapell i full skala, Baltiska Templet ritat av Boberg, fanns förslaget till krematorium av Stubelius & Lewerentz. Eva Eriksson diskuterar hur viktig frågan om kyrkogårdarnas utformning hade blivit i Europa med dess växande befolkning. Stubelius tog i *Arkitektur* upp frågan om likbränning i allmänhet och kyrkogårdarnas estetik i synnerhet.⁹¹

Torsten Stubelius var mycket insatt i den tyska diskussionen om rationell arkitektur och hade, liksom Carl Bergsten, goda kontakter med Deutscher Werkbund. Bägge var inspirerade av Peter Behrens, vars monteringshall för AEG i Berlin stod som förebild. Torsten Stubelius var förstås också välorienterad i den svenska arkitekturdebatten och hade stor respekt hos Carl Bergsten, som i tidskriften *Arkitektur* gärna framhävde firma Stubelius & Lewerentz. Stubelius följde noga med i den tyska debatten och recenserade tysk litteratur i *Arkitektur*.⁹² Stubelius var således väl insatt i Deutscher Werkbunds verksamhet och medverkade till att reformera SSF efter Werkbundmodell.

89. Kerstin Wickman, ”Industridesign”, red. Gunilla Widengren, i *Tanken och handen: Konstfack 150 år* (Stockholm, 1994), 272f.

90. Lisa Brunnström, *Den rationella fabriken: Om funktionalismens rötter* (Umeå, 1990), 116f.

91. Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000), 276f.; Se även Torsten Stubelius ”Kyrkogårdskonst”, *Arkitektur* 3/1914, 35 f.

92. Eriksson, *Mellan tradition och modernitet*, 280.

Deutscher Werkbund som modell

Vi återkommer här till berättelsen om Svenska Slöjdföreningens historia och dess fortsatta inre förnyelse efter schismen. Därvid diskuterades att efterlikna den tyska systerföreningen Deutscher Werkbund. Flera personer inom SSF propagerade nämligen för ett liknande reformprogram för industrin som Werkbund hade. Den tyska föreningens förmåga att påverka industrin i syfte att ”besjåla” industrivaran blev eftertraktansvärd för medlemmarna i Svenska Slöjdföreningen. Detta besjålade och förädlande av varan var också ett effektivt konkurrensmedel gentemot utländsk industri, inte minst den amerikanska. Med smak och kvalitet skulle tyskarna erövra världsmarknaden var det sagt, och detta ville Slöjdföreningen ta fasta på.

Deutscher Werkbund hade ett organisatoriskt etablerat samarbete med köpmän, konstnärer och industrimän. Slöjdföreningen ansåg att Werkbunds organisation var starkare och hade större makt att påverka än den svenska systerföreningens. Den tyska industrins standardisering och rationalisering av produktionen hade kommit mycket längre än i Sverige. SSF:s styrelse och medlemmar bestod visserligen också av konstnärer/museifolk, köpmän och industrifolk, men SSF hade inte samma möjlighet att påverka den inhemska industrin och behövde den tyska modellen för att lyckas bättre med att propagera för produktion av bättre bruksvara. Föreningen var också ekonomiskt ganska svag och beroende av statsbidrag.

Det unga gardet inom SSF spred därför ihärdig propaganda för Werkbund-idéerna. Det fanns ett etablerat kontaktnät mellan de bägge ”slöjdföreningarna” sedan 1910-talet. Man inbjöd till varandras sammanträden och utställningar.⁹³ Erik Folcker såg redan 1909 Werkbund som modell för en förnyad svensk slöjdförening. Elsa Gullberg talade också om ”Konstens samarbete med handverk och industri i Tyskland” på ett av föreningens allmänna möten 1913 efter en resa som stipendiat i Tyskland och Österrike-Ungern där hon studerat Deutscher Werkbund och andra konstindustriföreningar. Följande rapporterades i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*:

Föredragarinnan gaf en fyllig bild af detta samarbete, som börjande på flera punkter och med olika arbetsmetoder dock bäres af en beundransvärd och efterföljansvärd samkänsla och målmedvetenhet – det definitiva höjandet av den tyska varan till att förbli en världsmakt genom kvalitetens

93. I årsberättelsen för 1911 räknas upp vilka föredrag som hållits vid SSF:s sammanträden. Där står: ”I Februari genom sekreteraren – Den moderna omvärderingen av våra skönhetsbegrepp af Hermann Muthesius.”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1912, 62. Antagligen har Erik Folcker förmedlat föredraget genom att läsa upp det. Detta föredrag har inte gått att hitta i Arkiv Svensk Form men är intressant genom sin titel och anknytning till DW.

höjande och omvårdnad om den sköna ändamålsenliga formen. Som den i folket rotfasta begynnelsen på dessa sträfvanden betecknades det sachsiska hemslöjdsarbetet med dess rationella specialisering till olika orter och dess användande af konstnärlig hjälp och som kronan på verket – Werkbund, den stora sammanslutningen, hvilken är en stat i staten och som i sitt arbete för hög kvalitet och god smak vänder sig till de maktägande inom stat och affärslif. Som mera förebildligt för våra mindre förhållanden framhöll fru G. Vermittlungsstelle für angewandte Kunst, München, som med seg och kvick energi använder hvarje tillfälle att ingripa smakförbättrande. Aftonens utställning utgjordes af föremål som illustrerade föredraget – från sachsiskt krukmakargods till elektriska ventilatorer, ritade för A.E.G. af professor Peter Behrens, djärft koloristiska, tryckta sidentyger från Wiener Werkstätte samt gjutna, enkla glasvaror förträffliga i form och färg, och till hvilka vi i Sverige icke hafva den ringaste motsvarighet.⁹⁴

Gullbergs föredrag vittnar om stor respekt för det mäktiga Werkbund, som ses på som en ”stat i staten” eller en världsmakt. Kanske upplevde Gullberg Werkbund för mäktigt för svenska förhållanden, eftersom hon hellre såg Vermittlungsstelle für angewandte Kunst i München som förebild för SSF:s nya organisation.⁹⁵

För att förstå hur nyckelpersonerna inom Svenska Slöjdföreningen tänkte på den här tiden måste vi, som redan nämnts i kapitel III, förflytta oss till Deutscher Werkbunds konstindustriutställning och kongress i Köln 1914.⁹⁶ Deutscher Werkbund anordnade där under några julidagar en debatt om föreningens framtida inriktning.⁹⁷ Första dagen leddes debatten av Hermann Muthesius som också var huvudtalare.⁹⁸ Främste meningsmotståndare

94. ”Meddelanden och revy”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1913, III–II2.

95. Vermittlungsstelle für angewandte Kunst var ett förmedlingsställe där konstnärer fick kontakt med industrin. Denna organisation anses stå modell till den förmedlingsbyrå som SSF startade under 1914. Det fanns f.ö. flera centra för konstnärlig förnyelse i Tyskland, t.ex. Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk i München.

96. Deutsche Werkbund-Ausstellung 1914, Köln.

97. 7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vom 2. bis 6. Juli 1914 in Köln. Erster Verhandlungstag am 3. Juli in der Festhalle der Deutschen Werkbund-Ausstellung.

98. Hermann Muthesius, ”Die Werkbund-Arbeit der Zukunft”, i *7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vom 2. bis 6. Juli 1914 in Köln* (Jena, 1914), 32–49. Hermann Muthesius, 1861–1927, arkitekt & teoretiker. M var 1896–1903 kulturattaché vid tyska ambassaden i London. Engagerades i den engelska reformrörelsen för konstantverk och arkitektur. Medgrundare av Deutscher Werkbund 1907 och dess teoretiske talesman. Ritat hus för trädgårdsstaden Dresden-Hellerau och egnahem i Berlin 1910. Se Knut Niederstadt; ”Die Erste Werkbundgeneration,” i *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes*; Werkbund-Archiv Nr 10, 1982.

var Henry van de Velde. Muthesius lade fram tio punkter (teser) som förslag till program för Werkbund, och van de Velde presenterade likaledes tio mot-teser. Muthesius första punkt talade kort och gott om: ”1. Arkitekturen och hela Werkbunds arbetsområde drivs mot typisering[...]”[min övers.]⁹⁹

Denna typisering var förutsättningen för en allmän smakförbättring, ansåg Muthesius, som med sina teser ville visa att Werkbund hade bildats i syfte att arbeta mot en förädlad massproduktion (för export) utan att ge avkall på kvalitetskravet. Werkbundutställningar i utlandet skulle vidare vara en nationell angelägenhet i fall de begränsade sig till det bästa och förebildligaste. På denna punkt (8) höll van de Velde med Muthesius, och betonade starkt kvalitetsaspekten. Men kravet på typisering menade van de Velde var förkastligt för de skapande konstnärer som var medlemmar i Werkbund, och hans första tes lydde: ”1. Så länge det finns konstnärer i Werkbund och så länge dessa fortfarande har inflytande över dess öde kommer dessa att protestera mot varje förslag på kanon eller typisering.[...](min övers.)”¹⁰⁰ Ingen kan påtvinga en fri individualistisk konstnär någon typ eller föreskriva en regel som hindrar dennes fria utövande, menade van de Velde. Muthesius hävdade att god form/goda typer i den tyska produktionen skulle hävda sig på världsmarknaden, och då skulle Deutscher Werkbund genom sina utställningar visa upp det som i kvalitet och smak var det bästa.¹⁰¹ Som geheimeråd (statsråd) vid det preussiska handelsministeriet verkade denne förstås i delstatens intresse att öka den tyska exporten genom att förbättra industrivarornas form och kvalitet.

Slöjdföreningens sekreterare Erik Wettergren hade inbjudits till Köln för att i denna typiseringsdebatt tala om svenskt framtidsarbete. Denne urskuldade sig över att lilla Sverige stod utanför den moderna rörelsen och inte hade en motsvarighet till Werkbund, vars största framgång låg på det industriella och organisatoriska området. Återigen betonades Werkbunds organisationsförmåga som eftertraktansvärd för Slöjdföreningen.

99. Hermann Muthesius, ”Leitsätze zum Vortrag von Hermann Muthesius”: ”1. Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaftensgebiet drängt nach Typisierung [...]”, i *7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes von 2. bis 6. Juli in Köln* (Jena, 1914), 32.

100. Henry van de Velde, ”Gegenleitsätze”: ”1. Solange es noch Künstler im Werkbunde geben wird und solange diese noch einen Einfluss auf dessen Geschichte haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren [...]”, i *7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes von 2. bis 6. Juli in Köln* (Jena, 1914), 49.

101. Hermann Muthesius, ”Leitsätze zum Vortrag von Hermann Muthesius”, 32.

Wettergren kritiserade samtidigt det svenska konsthantverkets brist på nydanande, på liknande sätt som han gjort i artikeln ”Varia” i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* samma år. Där hade Wettergren benämnt tysk industri ”den väldigaste tidsmakten” och berömt tyskarnas brinnande vilja att ställa konstnärliga krafter i industrins tjänst.¹⁰² Wettergren betonade att svensk konstindustri aktat sig för det överdrivet moderna och snarare slagit in på en medelväg: ”I växelspelet mellan det extremt moderna utländska inflytandet och den inhemska traditionen kan vi ’avläsa’ schatteringarna i den moderna svenska konstindustrin.”¹⁰³ För de större länderna fanns en risk att underkasta sig alltför förutsättningslös traditionslöshet. Faran för ett litet land som Sverige var isolering i en inhemsk (nationell) konst utan någon kontakt med modernt kulturliv, ansåg Wettergren.¹⁰⁴ Denne framhöll ändå, kanske lite skrytsamt, att den svenska hemslöjdstraditionen påverkat ”den rena, nyktra och färgklara smak, som kännetecknar det moderna svenska hemmet”, som även präglats av Carl Larssons inredningsideal i boken *Ett hem* (1897), vars tyska upplaga *Haus in der Sonne* sålts i stor upplaga. Wettergren beskrev det borgerliga hemmets hemslöjdstradition:

De ljusa, tvättbara möbelygerna, de mörkfärgade nöthårsmattorna, det starkt gräddskimrande linet, de vitlackerade, enkla möblerna, där man inte bara tagit upp allmogeformer utan i högre grad ett borgerligt formspråk; allt detta kommer mer eller mindre direkt från hemslöjdsaffärerna. [min övers.]¹⁰⁵

102. Erik Wettergren, ”Varia”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 135.

103. Erik Wettergren höll sitt föredrag i Köln under samlingsrubriken *Der Werkbund-Gedanke in den germanischen Ländern* (Werkbundtanken i de germanska länderna), ”Vertreter für Schweden: Erik Wettergren” (Jena, 1914), 23–29. De germanska länderna var Österrike/Ungern, Schweiz, Holland, Danmark, Sverige och Norge. Citatet, 24: ”In dem Wechselspiel zwischen diesen beiden – den extrem modernen ausländischen Einflüssen und dem lebenden Zusammenhang mit der einheimischen Tradition haben wir die Abstufungen in dem modernen schwedischen Kunstgewerbe abzulesen.”

104. *Ibid.*, 24; Se också Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industrivaran”, i *Formens rörelse*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 54f.

105. Wettergren (Köln 1914), 25. ”Die hellen, waschbaren Möbelstoffe, die dunkel gefärbten Viehhaarmatten, die starke, sahneschimmernde Leinwand, die weisslackierten, einfachen Möbel, für die man nicht allein bäuerliche sondern im höherem Grade bürgerliche Formen aufgenommen hat, alles dies stammt mehr oder weniger direkt aus den Hausgewerbe-geschäften.”

Faran med den borgerliga traditionalismen, hävdade Wettergren, var att den utgjorde ett hinder för utvecklingen av en ny modern inredningsstil. Vi ska se att Wettergren ofta återkommer till detta argument. Den svenska borgerliga heminredningsstilen var så smakfull att det inte fanns anledning att överge den för dem som hade råd. Faran låg då i de dåliga kopiorna för de mindre bemedlade.

Wettergren är ambivalent i sitt ställningstagande för svensk hemslöjd, samtidigt som han ser Slöjdföreningens roll som initiativtagare till en modernisering av heminredningen baserad på bra och billiga fabriksstillverkade möbler, inte exklusiv hemslöjd. Å ena sidan ville Wettergren behålla svensk smak och tradition, å andra sidan önskade han att Sverige skulle hänga med i industrialiseringsvågen.

Wettergren betonade samtidigt de framgångar Sverige alltsedan sent 1800-tal haft med att bevara och utveckla sina textiltraditioner, tack vare Lilli Zickermans och Carin Wästbergs insatser för sina respektive föreningar, Föreningen för Svensk Hemslöjd och Handarbetets vänner. Den kyrkliga textilkonsten framhövdes särskilt.¹⁰⁶ Wettergren beklagade att möbelkonsten inte var lika framgångsrik och hänvisade till den pågående Baltiska utställningens rumsinteriörer av Carl Westman, Lars Israel Wahlman och Carl Bergsten. Trots brister uppvisade dessa rum en enhet mellan nyskapande och tradition. Direkt nyskapanade var de initiativ som tagits för att bygga nya fabriker, arbetarkolonier och egnahem för de mindre bemedlade. Han framhöll särskilt arkitektfirman Lewerentz & Stubelius egnahemsområde i Helsingborg. Det handlade om modern hygien och god form till lågt pris.

Svenska Slöjdföreningen, som sedan starten främst arbetat för hemslöjd och konsthantverk, hade tänkt genomgå ett förnyingsbad och delvis byta inriktning:

Denna ärevördiga anstalt ska nu genomgå ett förnyingsbad för att kunna ställa sig i spetsen för de aktuella frågorna om konst och industri. I början ska detta ske genom att starta en förmedlingsbyrå som genom propaganda och rådslag skulle ta hand om samarbetet mellan den beställande industrin och de utförande konstnärerna.¹⁰⁷ [min övers.]

Det är stora ord från en liten förening, som hade utländska förebilder som mål. Wettergrens slutkläm inför Werkbundmedlemmarna i Köln var om möjligt ännu mer storslagen och ”germansk”. Han hoppades

106. Ibid., 25f. Han hade inte nog lovord för de kvinnliga textilkonstnärer som under många år vann framgångar på utställningar: Agnes Branting, Sofia Gisberg, Maja Sjöström och Ingeborg Wettergren. Carl Bergsten ledde dessa textilare som arbetade för Licium, textilateljén för kyrklig konst.

att den nya rörelsen skulle växa sig stark i ultima Thule och vara vägledad av övertygelsen att kunna lösa aktuella problem med hjälp av den lära som vår mäktiga, energiska granne i söder givit oss, så att den äktgermanska tanke som kommit till uttryck i Werkbund också hos oss kan bli verklighet under stamsläktskapens tecken. [min övers.]¹⁰⁸

Peter Behrens framträdde också under Werkbundkongressen i Köln.¹⁰⁹ Där definierade han Werkbunds uppgift och kongressens mål som främst förmedlande. Kultur förmedlas uppifrån och nedåt, sade Behrens. Denne underströk att Werkbunds uppgift inte bestod i att definiera en tidsstil: ”En stil uppstår inte via föreningsbeslut och kongressen är inte estetisk. Vår uppgift är av annat slag, nämligen förmedling mellan konstnärer och konsumenter.”[min övers.]¹¹⁰

Peter Behrens hade i januari 1914 varit gästföreläsare på Vetenskapsakademien, och både Wettergren och Stubelius presenterade Behrens som industriformgivare och propagerade i *Teknisk Tidskrift* för att svensk industri borde anställa formgivare enligt tysk modell. Peter Behrens hade redan 1907 anställts som konstnärlig ledare på den elektrotekniska AEG-fabriken, den byggnad som han också ritat. Samma år hade han varit med om att grunda

107. Ibid., 28. ”Diese ehrwürdige Anstalt soll nun ein Verjüngungsbad durchmachen, indem sie sich an die Spitze für die aktuellen Fragen in Kunst und Industrie stellt. Zu Anfang soll dies durch Bildung eines Vermittlungsbureaus geschehen, das durch Propaganda und Ratschläge ein Einvernehmen zwischen den bestellenden Industriellen und den ausführenden Künstlern herstellt.”, *Der Werkbund-Gedanke in den germanischen Ländern* (Jena, 1914).
108. Ibid., 28f, ”[...]dass die Neue Bewegung auch in ultima Thule stark wachsen wird, von den Überzeugung geleitet werden, dass die Probleme, mit denen wir jetzt kämpfen, am besten im Anschluss an die Lehren, die unser mächtiger, energischer Nachbar im Süden uns egeben hat, gelöst werden, dass der echtgermanische Gedanke, der in dem Werkbund zum Ausdruck gekommen ist, auch bei uns, unter dem Zeichen der Stammverwandschaft, zur Wirklichkeit werden kann.”
109. Peter Behrens (1868–1940) målare, formgivare och arkitekt. Medgrundare till Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk i München 1898, verkade i konstnärskolonin Darmstadt-Matildenhöhe. Blev 1907 medgrundare till DW. Hörde till Werkbunds konservativa flygel och hade senare sympatier för nationalsocialismen. Se Knut Niederstadt, ”Die erste Werkbundgeneration”, *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds*, Werkbund-Archiv, Nr. 10, 1982.
110. Peter Behrens, ”Zweiter Verhandlungstag am 4. Juli in der Festhalle der Deutschen Werkbund-Ausstellung”, i *Hermann Muthesius: Die Werkbund-Arbeit de Zukunft und Aussproche darüber* (Jena, 1914), 57. ”Ein Stil entsteht nicht durch Verbandsbeschlüsse und wir bilden keinen ästhetischen Kongress. Unsere Aufgabe ist eine andere. Sie ist die Vermittlung zwischen Künstler und Konsumenten.”

Deutscher Werkbund. Behrens blev unik både som formgivare och arkitekt, eftersom han designade AEG-fabriken utifrån och in, allt från minsta logotyp till byggnaden bar hans prägel. Behrens första uppgift blev att rita företagets nya emblem (logo) och en modern bågglampa.

Han var egentligen bildkonstnär och var under sina sju år på fabriken konstnärlig konsult med ansvar för företagets totala produktprofilering eller det som Lasse Brunnström kallar *Design management*. Behrens hade alltså en central ställning i produktions processen, något som 1800-talets mönsterritare inte hade haft.¹¹¹ Han blev den förste industriformgivare som förmedlades via Werkbund och arbetade efter Werkbunds principer.¹¹² I hans arbetsuppgifter ingick att formge produkter och trycksaker, att göra utställningar och svara för arkitektur. AEG ville genom en konsekvent genomförd design på såväl alla sina produkter som själva fabriksbyggnaden förbättra sin ställning på världsmarknaden. En välritad logotyp gav ett gott ansikte utåt. En vackert utformad arbetsplats ansågs påverka arbetarnas trivsel. Om arbetarna var med om att tillverka föremål med god formgivning skulle den goda formgivningen också synas i arbetsmiljön, tankar som redan William Morris hade på 1870-talet.

Behrens hade som vi sett bjudits in av både Industriförbundet och Vetenskapsakademien och lär ha rest runt i Sverige på föredragsturné. Detta måste tolkas så att industrin i Sverige hade insett det lönsamma i att anställa formgivare för att förbättra produkternas form och därmed säljbarhet. Det nästan slagordsmässiga ”konstnärer till industrin” var ett viktigt mål för Slöjdföreningen, men hur tänkte industrin; ville de gärna anställa konstnärer? SSF hade förvisso avsikten att agera påtryckare gentemot industrin genom att visa fram den tyska framgången med samarbete mellan ingenjörer och formgivare.

Torsten Stubelius framhöll Behrens arbete på AEG-fabriken som ett av de allra första exemplen på konstnärligt arbete på en industri. Förutsättningen för denna samverkan var att formgivaren blev både ingenjör och konstnär i en och samma person. Detta innebar att denne lärt sig och fått inflytande över tekniken och kunde påverka maskinernas utformning. Ingenjörerna fick lära sig mer om formgivarens arbete och blev till hälften konstnärer.¹¹³ Stubelius gör helt klart propaganda för att konstnärer och ingenjörer

111. Lasse Brunnström, ”Från konst och teknik till industriell design”, i *Svensk industridesign: En 1900-talshistoria*, red. Lasse Brunnström (Stockholm, 1997), 17.

112. Lisa Brunnström, *Den rationella fabriken* (Umeå, 1990), 77f. Behrens slutade på AEG 1914 och drev egen verksamhet med många kända arkitekter, bl.a. Walter Gropius, Mies van der Rohe och Adolf Meyer samt Le Corbusier.

113. Torsten Stubelius, ”Industrien och konsten”, *Teknisk Tidskrift*, 14/3 1914, 84–86.

ska befrukta varandras områden och skapa bättre produkter. Det är varans formgivning som kommer att skilja de tekniskt likvärdiga produkterna åt, siar han. Detta är för honom ett huvudargument för att knyta konstnärer till industrin: formgivning som konkurrensmedel. Han tar upp frågan om konstnären kontra mönsterritaren. Den senare ansåg han ej kunna formge föremål lika bra som en konstnär: ”För svensk industri är det nu på tiden att beträda de vägar, som visa hän mot produkternas förädling i smakafseende, att de slutar upp med att använda dåliga ritare, som blott kunna känna och följa med köppublikens s.k. smak.”¹¹⁴ AEG-fabriken i Berlin hade anställt Behrens av rent ekonomiska skäl, alltså för att få större lönsamhet med bättre produkter:

Ju bättre konstnären behärskar de tekniska och ekonomiska finesserna ju lättare har hans fantasi att gestalta och utarbeta just de möjligheter, som ligga i själfva uppgiften. Liksom konstnären bör till hälften vara ingenjör, bör om möjligt denne vara till hälften konstnär för att samarbetet skall kunna blifva det tänkbarast bästa. A. E. G. i Berlin är den första större tyska industrifirma, som på ett förebildligt sätt ordnat ett dylikt samarbete.[...].¹¹⁵

Stubelius var av den uppfattningen att det skulle löna sig att skapa en god arbetsmiljö, som även kunde tillfredsställa det egna skönhetssinnet. Arbetsprestationen skulle öka, på sikt en ekonomisk vinst för företaget. Genom att dessutom sprida goda produkter bidrog industrin (och arbetarna) till smakbildningsarbetet. Industrin hade först medverkat till ”konstkulturens” förfall under 1800-talet. Nu borde den alltså hjälpa till att höja den goda smaken i Sverige. Stubelius propagerade för att bilda ett svenskt Deutscher Werkbund och ett förmedlingsställe mellan konstnärer och beställare.

Erik Wettergren uppmärksammade de tyska egenskaper han önskade att SSF och kanske Sverige skulle ha mer av. Han kallade vilja och arbetsmetoder för ”manliga krafter”. Dessa borde förenas med de mer kvinnliga krafterna, som var den svenska smaken, hemtrevnaden och traditions känslan:

Det är inte tysk smak, som vi skola ha in men tysk vilja, tysk målmedvetenhet, tyska arbetsmetoder i solidaritetens tecken. Det är dessa manliga krafter som vi skola gifva bort med dem som finnas bättre i Sverige och som bestämdt äro en smula kvinnliga — fin smak, traditionskänsla, hemtrefvnadskänsla. Dessa tre sista egenskaper äro sannerligen inte dåliga att ha, då det gäller skapande af föremål, som vi dagligen och stundligen frottera oss mot i hemmet, på gatan och i arbetet.¹¹⁶

114. Ibid., 84.

115. Ibid., 85.

116. Erik Wettergren, ”Konst och industri – svenskt och tyskt”, *Teknisk Tidskrift*, 28/3 1914, 109f.

Wettergren kritiserade Peter Behrens som under sitt föredrag på Vetenskapsakademien yttrat följande: ”Hvar och en kan och borde lära sig smak.” Wettergren kunde inte instämma i detta utan hävdade att smak var lika svårt att lära sig som genialitet. Det var bara de begåvade som kunde utveckla smak, ansåg han. Även om smak inte växte på träd, ansåg Wettergren att det fanns mer smak i Sverige än i Tyskland.

Svenskarna var rädda för det Wettergren kallade industristil och lutade sig hellre mot äldre tiders stilar, vilket var faran med en kultiverad smak. I Tyskland slog man vakt om sin tids stil för att inte förlora sitt goda rykte. Ingenjörskonsten stod högt överallt, men *formen* måste däremot bli ändamålsenlig och vacker. Eftersom tekniken var väl utvecklad återstod bara estetiken som konkurrensmedel. Det var viktigt att låta det materiella förädlas genom god formgivning.¹¹⁷

Gustavsbergsdirektören Axel Odelberg skrev om ”det fula inom keramiken”. Med maskinteknikens insteg och därmed större möjligheter att tillverka kopior av historiska stilar ökade konkurrensen om kunderna mellan de växande porslinsfabrikerna. Mängden smaklösa importerade varor ökade också, varför de svenska fabrikerna måste höja kvalitén för att konkurrera med utlandets billigare porslin. Detta hade Gustavsbergsfabriken insett. Vilka medel borde då porslinsindustrin använda sig av för att förbättra de maskinellt framställda produkternas estetiska kvalitet? Hur skulle man över huvud taget kunna definiera vad som var vackert? Odelberg försökte sig på en definition. Han liknade det vackra vid en harmonisk melodi och det fula vid en falsk ton.¹¹⁸ Han definierade det vackra och det fula så här: ”Det som till form, mönster och färg är melodiskt och harmonierar liksom musiken, är *vackert*, det som skär likt en falsk melodi, är *fult*.”¹¹⁹

Lösningen på problemet med fulheten var, enligt Odelberg, att knyta konstnärer till porslinsindustrin. Gustavsberg var pionjär på detta, eftersom Gunnar Wennerberg arbetade som formgivare på fabriken mellan 1895 och 1908. Men det behövdes nya unga formgivare som skulle se till att skapa ”det vackra” billigt och bra. Genom att helt enkelt tillverka det vackra skulle smaken odlas. Som vi ser delade Odelberg SSF:s tankegångar. Han skulle bli en ännu större tillskyndare av SSF:s mål och medel några år senare. I samband med Hemutställningen 1917 ville Odelberg satsa på vackrare vardagsvara enligt SSF:s koncept. Denne unge direktör var som vi sett ofta ute i debatten

117. Ibid., 109f.

118. Axel Odelberg, ”Industrien och konsten. Hur förekomma det ’fula’ inom keramiken”, *Teknisk Tidskrift*, 2/5 1914, 153f.

119. Ibid.

kring ”konstnärer till industrin”. En god och vacker vardagsvara var mer konkurrenskraftig, skrev Odelberg 1917, då Sveriges industri var isolerad på grund av första världskriget. En årlig köpmannavecka med utställningar borde hållas runt om i landet med både ”de af Slöjdföreningen rekommenderade alstren” och andra varor, så att folk kunde göra jämförelser och fostras i smak. Odelberg hade således ändrat inställning sedan Baltiska utställningen och debatten kring den svenska konstindustrins stagnation. Då hade han sagt att vanligt folk inte köpte de ”vackra vardagsvaror” som Slöjdföreningen rekommenderade.¹²⁰

Svenska Slöjdföreningen och schismen

Konstindustrins framtid efter Baltiska utställningen var satt under debatt och vi har sett hur debattens vågor gick höga. Det fanns ett stor behov av en förnyelse av svensk konstindustri som gav sig till känna på olika sätt. Maskinteknikens följder hade orsakat en återvändsgränd för den svenska porslinsstillverkningen, som måste inrikta sig på högre konstnärlig kvalitet för att bli konkurrenskraftig. Gustavsbergfabriken insåg detta genom att samarbeta med Slöjdföreningen. Debatten efter Baltiska utställningen fortsatte inom SSF, och många medlemmar lämnade föreningen. År 1914 blev startskottet för en schism inom föreningen, och Slöjdföreningens kris gav återklang i pressen, vilket också gjorde föreningen mer allmänt känd.

Diskussionen om att tillämpa konsten på hantverk och industri var inte ny när Gregor Paulsson i februari 1915 trädde in i föreningen med sitt revolutionära budskap om en ny tidsstil. Hans föredrag, ”Anarki eller tidsstil”, blev ändå ett nödvändigt salt för föreningens nyvunna opposition mot en traditionell stileklekticism. Hans anarkistiska förhållningssätt utnyttjades snart i debatten om Slöjdföreningens framtida inriktning. Paulsson passade in som hand i handske bland föreningens unga radikala. Han blev snart den nye organisatören. Hans poäng var att det inte gick att tillämpa gamla skönhetsbegrepp, utan att en brytning måste ske med gamla dekorativa ”påklitrade” element. Den nya tiden och tekniken krävde helt enkelt nya former eller ”typer” som Paulsson kallade dem: ”Det har skett en definitiv brytning genom vår tekniska kultur. Vi ha intet gemensamt med gårdagen, hvarken stadsbild eller husgeråd.”¹²¹ I Paulssons retorik låg tanken att det var dags att göra rent

120. Axel Odelberg, ”Svenska Slöjdföreningens porslinsutställning 1917 från industrisynpunkt”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917, 104.

121. Gregor Paulsson, ”Anarki eller tidsstil: Reflexioner öfver våra dagars arkitektur och konsthantverk”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 6.

hus med de traditioner i fråga om stil och smak som inte passade in på den nya tidens modernism. En helt ny formgivning av vardagsvaran, en tidsstil, krävdes för att kunna passa den nya "maskinkulturen" med förebild från Tyskland. Detta var anarkin som han syftade på i sin rubrik.

Bara några veckor efter Paulssons föredragsdebut i Svenska Slöjdföreningen, den 7 mars 1915, sammankallade styrelsen sina medlemmar till ett stormöte "med anledning af den uppmärksamhet och de protester, till hvilka tidskriftens s.k. utställningsnummer gaf upphof".¹²² Erik Wettergren höll i mötet och redogjorde för tillkomsten av "stridsäpplet", de bägge nummer av *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915 som innehöll kritiska artiklar mot den svenska konstindustrin. Det blev ett slags försvarstal för hans arbete som redaktör. Wettergren hade, sade han, bett personer som både hade kunskap om och en självständig hållning gentemot konstindustrin att skriva. Skribenterna hade fått fria händer att kritisera under en förutsättning: att de önskade se en kvalitetsförbättring av konsthantverk och konstindustri i Sverige. Svensk konstindustri var alltför kulturellt viktig för att avspisas med "lam högtidlighet" i mer generella artiklar, ansåg Wettergren. Det hade kommit in skriftliga protester till SSF, vilka riktade sig både mot Torsten Stubelius kritik av rumsinredningar (rumskonsten) och Wettergrens kritik ("Varia") av porslinstillverkningen som tidigare refererats.¹²³

Många muntliga inlägg gjordes under det stormiga stormötet, både av de som skrivit kritiken i tidskriften och de som blivit angripna. Flera av de medverkande satt med i SSF:s styrelse eller hade andra intressen att bevaka: Slöjdföreningens sekreterare Erik Wettergren, Rörstrandsfabrikens disponent Harald Almström, arkitekt Torsten Stubelius, boktryckare Hugo Lagerström, arkitekt David Blomberg, arkitekt David Nilsson, ingenjör Wilhelm Odelberg, Gustavsbergs porslinsfabrik, mönsterritare Alma Philip, kritikern Carl G. Laurin med flera. Här nedan skall några inlägg refereras.

Erik Wettergren försvarade tidskriften såsom ett forum för olika åsikter. Det fanns ingen "generalmening" inom föreningens styrelse, konstaterade han. En facktidsskrift måste vara öppen för olika åsikter för att inte enbart bli ett reklamblad. De cirka tusen medlemmarna i Slöjdföreningen hade alla olika synsätt. Det betonades att styrelsen också hade olika åsikter i smakfrågor. Svenska Slöjdföreningens ändamål var alltid att främja den goda smaken; den tjänade en sak och inte personer. SSF skulle framför allt stödja kvalitets-

122. "Schismen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 36. Förmodligen är artikeln författad av Erik Wettergren såsom tidskriftens redaktör. Denne refererade och citerade talarnas inlägg.

123. "Schismen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, 1915, 38f. Rörstrandsdisponenten Harald Almström ansåg att Wettergren genom sin kritik skadade den sak han ville gagna.

arbetet, som aldrig kunde bli gott nog, ansåg Wettergren. SSF hade försökt väcka intresse för att producera bra konsthantverk, och kritiken mot konstindustrin sågs på som ett slags väckelse. ”Är det orätt att Svenska Slöjdföreningen nu har velat åstadkomma en sådan väckelse?”, undrade Wettergren.¹²⁴ Att Wettergren använde ordet ”väckelse” tyder på det allvar med vilket SSF gick till väga, som en förtrupp för den goda smaken och kvaliteten. Detta synsätt blev som att vifta med en röd flagga framför ”protestanterna”. Kanske var det som Wettergren kallade ”väckelse” en stötesten för alla dem som inte höll med det unga radikala gardet. Visserligen kan påpekas att dessa unga fick föreningen att ta en annan riktning, men olika åsikter fanns inom styrelsen och bland medlemmarna. Det fanns en opposition *utifrån* mot föreningen och en opposition *inifrån* de egna leden. Kanske vissa medlemmars kritik ändå var berättigad. Det är bland annat detta som gör den här debatten spännande att återge och diskutera.

Svenska Slöjdföreningen och dess tidskrift fick rejält med kritik av arkitekten Axel Lindegren. Tidskriften kunde omöjligt spegla ett allmänt sätt att tänka inom föreningen utan att debatten blev skev, ansåg han. Det fanns alltför många uppfattningar om mål, medel, metod, stil, teknik och ekonomi. Som en överordnad person befann sig då

konsthistorikern, kritikern, kräfvande offer hos alla intill sista blodsdroppen för de ideal, som han funnit vara bärande i tiden. Men hans omutlighet innesluter ej så ringa hänsynslöshet, i samma stund hans rättskraft förtrampar en annan tids ideal även om dessa från att ha varit tro blifvit vantro.¹²⁵

Detta är med all säkerhet kritik mot Gregor Paulsson, som nyligen både hållit föredrag och skrivit i Slöjdföreningens Tidskrift om en ny tidsstil. Kritiken är något förvånande då Lindegren själv hörde till de radikala arkitekter som höll på nya krafter inom såväl arkitekturen som konstindustrin. Han påpekade den betydelse som husarkitekterna haft för ”typbildningens evolution” i andra kulturländer och ville därmed rekommendera unga arkitekter som stilbildare på konsthantverksområdet. Han höll med Stubelius om att låna metoder från arkitekturen ”speciellt den arkitektur som bär tidsandans insegel på sin panna”.¹²⁶

124. Erik Wettergren, ”Schismen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 36–38. Cit. 37.

125. Axel Lindegren, ”Schismen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 102.

126. *Ibid.*, 100.

Liknande ståndpunkter hade Gregor Paulsson också intagit samma år. Han propagerade för typbildningen inom industrin. Inom industritillverkningen borde samverkan mellan konsthantverkare och arkitekter vara väsentlig för att skapa nya typer som hade både "tidsenlig" och "nödvändig" skönhet.¹²⁷ Både Lindegren och Paulsson talade om konstruktiv sanning och tidstil med tydlig anknytning till tysk konstindustri och arkitektur. Men Lindegren var arkitekt och Paulsson konsthistoriker som gjorde anspråk på att vara kunnig på arkitekturområdet.

Konstnären och mönsterritaren Alma Philip vände sig mot att Stubelius hävdade arkitekternas hegemoni över nyskapandet inom möbelkonsten och konstindustrin i stort. Hon hävdade olika konstnärers likaberättigande (målare, skulptörer, arkitekter, hantverkare). Arkitekterna var inte bättre än möbelritarna, hävdade hon. Hon efterlyste möjligheter för möbelarkitekter att studera andra länders formgivning.¹²⁸ Hon kritiserade också Stubelius för hans motsägelsefulla syn på lyxmöbelindustrin, där han både pläderade för opersonliga möbler med tidskaraktär och ville väcka till liv äldre möbelstilar men ha bort "de förkättrade möbelritarna".¹²⁹

Boktryckare Hugo Lagerström kritiserade Stubelius sätt att dela upp möbelarkitekterna i akademiker och icke akademiker och hans krav att yngre akademiskt utbildade arkitekter skulle anställas vid möbelfirmorna i stället för möbelritarna. Lagerström tvivlade på att en akademisk arkitekt skulle kunna rita möbler bättre än de som utbildats för ändamålet.¹³⁰

Möbelformgivaren David Blomberg reagerade främst på att kritiken mot en hel generation av möbelritare kom i en tid då visst reformarbete ändå startat. Det vore bättre att uppmuntra de tendenser som fanns till nya ansatser i stället för den ensidigt riktade kritiken "från det håll man anser vara den svenska slöjdens och handtverkets högkvarter", hävdade Blomberg. Han hoppades att debatten skulle rensa luften och att man i stället skulle gå till gemensam kamp.¹³¹

127. Gregor Paulsson, "Anarki eller tidstil", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 1–12.

128. Alma Philip, "Schismen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 102–105. Cit. 105.

129. *Ibid.*, 48.

130. Hugo Lagerström, "Schismen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 40f.

131. David Blomberg, "Schismen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 45.; David Blomberg (1874–1962) hade startat Nordiska Kompaniets möbelavdelning 1902 och var dess disponent till 1917 då han grundade en egen möbelfirma medan Carl Bergsten tog över NK:s möbler. Blomberg var känd inredningsarkitekt och möbelformgivare och spelade en viktig roll som utställningsexpert. Han var formgivare och kommissarie för Hemutställningen 1917, initiativtagare till Konsthantverkarnas gille och sekreterare i Föreningen Verkstaden.

Möbelritaren A. Nordenborg berörde SSF:s två helt olika synsätt på hur konsthantverket skulle reformeras. Denne kritiserade dels Stubelius förslag att ta äldre möbler som förebilder för en ny möbelstil, dels Paulssons radikala förslag att förkasta gammal svensk möbeltradition och särskilt den gustavianiska stilen och Karl Johanstilen. Nordenborg ifrågasatte om arkitekterna verkligen satt inne med idén till en enhetlig stil. Han tvivlade på att en nationell tidsstil skulle kunna åstadkommas av en tvärsäker kritik utan önskade hellre ett gemensamt arbete för att höja kvalitén på svenskt konsthantverk.¹³²

Både Rörstrandsfabrikens disponent Harald Almström och Gustavsbergsfabrikens tekniske chef Axel Odelberg tog hårt på kritiken mot porslinsindustrin.¹³³ Vi har tidigare sett hur Odelberg i *Teknisk Tidskrift* försvarade sig mot kritiken från SSF:s ledande opinionsbildare och kom att inta en hållning nära den som SSF företrädde. Nu försvarade han sig på nytt. Harald Almström vände sig främst mot osakligheten i Wettergrens kritik och försvarade olika smakuppfattningar även hos dem som hade ett utvecklat skönhetsinne. Han hänvisade till olika konstnärsgruppers ”permanent strid i smakfrågor”. Han kritiserade också SSF:s bristande kunskap om de ekonomiska faktorer som rådde under första världskriget. Råmaterialbrist hotade, och i det läget var det svårt anställa nya konstnärliga krafter. Dessutom framhöll Almström att Rörstrand redan hade anställt konstnären och formgivaren Alf Wallander.¹³⁴

Under debatten på Slöjdföreningen upprepade Wettergren sin kritik av Rörstrands och Gustavsbergs utställda föremål, bemötte Odelbergs genmäle men betonade också att Odelbergs uttalande i tidigare inlägg borde ristas i sten över varje svensk fabrik.¹³⁵

För industrin gäller - att se till att den *verkliga* konstnären utstakar och leder konstindustrin - den i sin ordning räcker en hjälpande hand till självva industrin, att det ”vackra” i riklig mängd och till billiga priser finnes till hands i marknaden, så att jämförelse ständigt kan ske med ”det fula”.¹³⁶

132. A. Nordenborg, ”Schismen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 45 f.

133. Axel Odelberg läste upp två artiklar från *Teknisk Tidskrift*, ”Industrien och konsten. Hur förekomma ’det fula’ inom keramiken?” (häfte 39/1914), och ”Konst och industri” (häfte 8/1915).

134. Harald Almström, ”Schismen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 41f.

135. Erik Wettergren, ”Schismen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915, 39.

136. Axel Odelberg, ”Industrien och konsten: Hur förekomma det ’fula’ inom keramiken?”, *Teknisk Tidskrift*, 2/5 1914, 154.

I dagspress och tidskrifter debatterades den schism som Slöjdföreningen gick igenom. Den radikale konst- och arkitekturkritikern August Brunius insåg att den förr kanske alltför fridsamma föreningen genomgick en nödvändig kris och att striden stod mellan olika principer. Där fanns en ungdomlig princip, som ville satsa på föreningens konstnärliga insats och en äldre, som ville ta vara på fackintressena.¹³⁷ Den ungdomliga principen, förefaller det mig, tillhörde de personer inom föreningen som stod för reformer, Gregor Paulsson och Erik Wettergren, medan de som försvarade fackintressena var företrädarna för Gustavsbergs- och Rörstrandsfabrikerna samt möbelritarnas skrå. Inom föreningen fanns således även motsättningar mellan olika intressen: konstnärliga, tekniska och affärsmässiga. Brunius ansåg att porslinsdirektörernas långrandiga försvarsinlägg (bland annat i *Teknisk Tidskrift*) ”trasslades in i ohjälpliga detaljmassor, där tekniska affärsmässiga och konstnärliga begrepp rörde ihop på det orimligaste”.¹³⁸ Kritiken mot konstindustrin ansåg han vara fullt berättigad, och varför skulle den mäktiga porslinsindustrin bli frikallad från kritik?, undrade han. Brunius höll med och citerade Carl G. Laurin som sagt: ”Det är sannerligen intet nöje att angripa två stora, rika bolag som sitta i en allmän popularitet och med glansen af gamla och stora föregående kring sina namn”.

Den konservative konstkritikern Carl G. Laurin försökte i en debattartikel i *Stockholms Dagblad* definiera konstindustri som ”sådana industrialster som äro riktigt bra gjorda och som ur alla synpunkter fylla sin uppgift som stol, automobil, kruka och tekanna, i den grad att de ge oss den svårdefinierbara lustkänsla, som kallas skönhet”.¹³⁹ Han hävdade också att alla konstindustriprodukter som väckte folks intresse skulle kritiseras. Då skulle alla de produkter som finns i det dagliga livet granskas.¹⁴⁰ Den hårda kritiken från Wettergren och Stubelius var berättigad, ansåg Laurin, och vad som behövdes i framtiden var god kritik, goda konstnärer och industrimän, som också kunde samarbeta. Konstnärer var vana vid kritik, men de mäktiga och stolta porslins- och möbelfabrikerna kände sig trampade på tårna vid liknande angrepp. Utmärkande för den nya kritiken var att den kom från såväl höger som vänster. De radikala ville sopa rent med all tradition och skapa en ny tidsstil, medan de konservativa önskade återuppliva traditionen och jämförde svensk konstindustri med dansk och fransk. Till syvende och sist önskade Laurin en svensk stil som skulle göra svenska städer och byar med allt som fanns av hus och inredning ”vackra på ett svenskt sätt”.¹⁴¹

137. August Brunius, ”Kritik eller icke?”, *Svenska Dagbladet*, 4/3 1915.

138. Ibid.

139. Carl G. Laurin, ”Kritik och konstindustri”, *Stockholms Dagblad*, 10/3 1915.

140. Ibid.

I tidskriften *Idun* kritiserades SSF för sin tidigare anonyma tillvaro. Föreningen hade fått uppmärksamhet i pressen tack vare schismen. Många fördomar blottades under protestmötet den 7 mars 1915 och ordet ”konstnärligt” hade fått en mystisk klang. Konstnärliga, moderna stolar förknippades ofta med obekvämlighet, vilket byggde på okunskap om föreningens mål. Skribenten hade själv fått kännedom om SSF via en Werkbundutställning i München 1912. Trots den kritik SSF utsatts för under protestmötet hade publiciteten medfört att allmänheten intresserade sig för föreningens arbetsuppgifter, som på många sätt sammanföll med de svenska hemmens utveckling i trivsel, smak och stil, ansåg skribenten Ida Goodwin.¹⁴² Mycket till följd av de angrepp som riktats mot SSF förnyades föreningens stadgar.

Svenska Slöjdföreningen omorganiserar

Året efter Kölnutställningen och Baltiska utställningen och till följd av den kritik Slöjdföreningen utsatts för, skrevs SSF:s stadgar om för att mer likna Werkbunds mål att verka för att förädla konstindustriprodukterna. Resultatet av denna omorganisation blev bland annat att Slöjdföreningens (inrättad 1914) förmedlingsbyrå fick en fastare organisation, i vilken Elsa Gullberg fick en viktig roll som föreståndare. Förmedlingsbyrån var ett bra exempel på förtydskningen av den svenska föreningen. Gullberg blev den första och enda kvinna som innehade en nyckelposition inom föreningen.

Arkitekterna David Blomberg och Torsten Stubelius samt sekreteraren Erik Wettergren hade utarbetat de nya stadgarna, vars ändamålsparagrafer fick ett tydligare innehåll med samma andemening som Werkbund hade. Detta innebar att föreningen skulle ägna sig åt att förmedla konstnärer till industrin som ett led i en förbättring av den allmänna smaken:

§ 1 Svenska Slöjdföreningen har till ändamål att med tillgodogörande av konstnärliga krafter verka för den svenska slöjdens, hantverkets och industriens förädling samt i övrigt arbeta för den allmänna smakens höjande.

§ 2 Föreningen vill söka nå sitt mål dels genom utgivande av en eller flera publikationer, dels genom annan praktisk och agitatorisk verksamhet. För att i vidsträckt kretsar vinna sympati för sina strävanden att kvalitativt och konstnärligt förädla olika svenska arbetsprodukter bör föreningen söka samarbete även med andra föreningar, firmor och personer, som genom sitt initiativ och sin sakkunskap kunna bidra till den åsyftade allsidiga smakförbättringen.¹⁴³

141. Ibid.

142. Ida Goodwin, ”Vår konstindustri under kritikfärlan”, *Idun* 1915, 222–223. Ida Goodwin var maka till porträttfotografen Henry Goodwin.

Det fanns således några formuleringar som var direkt inspirerade av Werkbundtankar från 1911 och framåt: förädling av industrin och smakens höjande (S1). I andra paragrafen betonas att SSF bör samarbeta med andra föreningar för att bidra till ”allsidig smakförbättring”. För att få bra resultat understryks god organisation och samverkan med tillverkare, förmedlare och konsumenter. Här märks likheten med Deutscher Werkbunds mål och inriktning, och detta har särskilt diskuterats i kapitel III i samband med Werkbunds påverkan på Gregor Paulssons teorier, i synnerhet Werkbunds första årsbok från 1912 och den debatt som ägde rum under årsmötet i Köln 1911. Nyckelorden under detta möte hade varit förädling, smak, smakindustri, smakbildning och besjälande. Under Werkbunddebatten i Köln 1914 återkom ordet förädling tillsammans med typisering och ”allmän smakförbättring”, den senare formuleringen återfinns i de nya stadgarnas § 2.

Paragraf 11 i SSF:s stadgar slog fast att arbetsutskottet hade i uppdrag att ”upprätthålla en förmedlingbyrå” för att ”i handling omsätta föreningens ändamål”.¹⁴⁴ Detta var något helt nytt och underströk att föreningens uppgift var att se till att konstnärer anställdes inom industrin.¹⁴⁵ Sekreteraren som föreningens medelpunkt blev nu självskriven medlem av både styrelse och arbetsutskott.¹⁴⁶ Nya mål för verksamheten lades fram. Därvid betonades:

Endast genom samverkan kan något så ’oviktigt’ som god smak bli en kulturkraft att räkna med, och endast det organiserade givandet och tagandet av initiativ mellan tillverkare – hantverk och industri – förmedlare – handelsmännen – och den konsumerande allmänheten kan leda till djupgående resultat.¹⁴⁷

143. Bil. 3 till Svenska Slöjdföreningens styrelseprotokoll 5/10 1931, A1: 64, Arkiv Svensk Form, SSA. 1915 års stadgar finns med här, eftersom SSF:s stadgar omformulerades på nytt 1931.

144. Ibid.

145. Ett visst samarbete hade förekommit mellan konstnärer och porslinsindustrin redan på 1860-talet, t.ex. på Gustavsbergs och Rörstrands porslinsfabriker. Ett sådant exempel är de små pariankopiorerna av Molins fontän, som tillverkades av Gustavsberg till Stockholmsutställningen 1866. Det var svårt att engagera konstnärer i industrin, bl.a. eftersom mönstren inte var skyddade. Mönsterritare hade dåligt rykte: Det var ovärdigt för en konstnär att ägna sig åt mönsterritning. Se Gunilla Frick, *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905* (Stockholm, 1978), 25f.

146. Första utskottet hade verkat för ”den inhemska slöjdskicklighetens höjande”, och det andra utskottet ”för konstslöjdens utveckling”. Gränserna mellan dessa båda ansågs nu konstlade. Därför slogs de ihop till ett enda utskott, som skulle bilda ”den arbetande kärnan” och få större självständighet gentemot styrelsen än tidigare utskott hade. ”Svenska Slöjdföreningens nya stadgar”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, häfte IV, 1915, 160f.

Svenska Slöjdföreningens nya stadgar trädde i kraft vid årsmötet den 19 april 1916. Föreningen hade därmed ett enda arbetsutskott med sju ledamöter för att i högre grad koncentrera föreningsarbetet. Antalet ledamöter hade minskat till arton, varav två var kvinnor. Förutom Elsa Gullberg var Carin Wästberg med som självskriven representant för Handarbetets Vänner. I SSF:s moderniserade arbete var föreningens förmedlingsbyrå viktig som levande och förmedlande länk mellan formgivare och konstindustrier.

Förmedlingsbyrån

Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå fungerade sedan den inrättades 1914 som ett slags arbetsförmedling för konstnärer/formgivare som sökte arbete inom industrin. Industrierna kunde också vända sig till byrån när de behövde formgivare. Första föreståndaren var Frida Billgren som slutade 1916. Följande år anställdes Elsa Gullberg, ”förut känd som en af de bärande krafterna i Föreningen för Svensk Hemslöjd”, som föreståndarinna för förmedlingsbyrån.¹⁴⁸ Gullberg hade gjort flera resor som stipendiat i Europa och då blivit inspirerad av Wienskolan och av ”Vermittlungsstelle für angewandte Kunst” i München, som blev ett slags förebild för den svenska förmedlingsbyrån.¹⁴⁹

Elsa Gullberg föddes 1886 i Malmö i en grosshandlarfamilj och dog 1984 i Stockholm. Efter Tekniska skolan i Stockholm utexaminerades hon från Högre konstindustriella skolan 1907. Samma år anställdes Gullberg vid Föreningen för Svensk Hemslöjd, som då leddes av Lilli Zickerman.¹⁵⁰ Elsa Gullberg fick ansvar för provvävningsantalten och möbelritkontoret. På konstindustriutställningen i Stockholm 1909 var hon ansvarig för Svensk Hemslöjds avdelning, där hon även ställde ut egna tyger.

147. *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1916, citatet i Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industri-
varan: Idéerna kom från Tyskland”, i *Formens rörelse*, red. Kerstin Wickman (Stockholm,
1995), 55–56.

148. ”Med henne som föredragande och verkställande har byråns arbete omhänderhafts af
arkitekt Carl Bergsten, fru Gullberg och sekreteraren.” Årsberättelse afgifven af Svenska
Slöjdföreningens styrelse öfver föreningens verksamhet år 1917, *Svenska Slöjdföreningens
Tidskrift* 1918, 62.

149. Ingela Lind, ”Ett nytt hem för arbetarklassen”, *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*,
specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1992), 61f.

150. EG blir föreståndare för provvävningsanstalt och möbelkontor, ”Elsa Gullberg – data i
urval”, i *Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989), 101–105.



Elsa Gullbergs möbler för Föreningen för Svensk Hemslöjd, Baltiska utställningen 1914, Malmö Museer.

Hon började komponera mattor som sedan vävdes och ställdes ut på Nordiska museet 1911. Elsa Gullberg lär själv aldrig ha suttit i en vävstol. Hon komponerade sina tyger genom att linda garn runt en bit papp och trädde sedan in trådar som ett inslag för att komma fram till rätta färgkombinationer och rätt bindning. Hon lär ha haft en nedärvd känsla för material och färg, vilket påpekas av Elisabet Stavenow-Hidemark.¹⁵¹

Elsa Gullberg blev tidigt en idéförmedlare till Svenska Slöjdföreningen. Hon reste som stipendiat till Tyskland och Österrike-Ungern 1913 och kom som vi sett i kontakt med Werkbundrörelsen och andra tyska föreningar för konsthantverkets utveckling. Gullberg drogs med i Slöjdföreningens arbete beroende på den wettergerska kritiken av Baltiska utställningen och ”schismen” i föreningen, som resulterade i en förnygring av styrelsen. Gullberg hade själv deltagit på Baltiska utställningen med textilier och möbler. År 1916

151. Elisabet Stavenow-Hidemark, ”Barndom och hemslöjdsår”, i *Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989), 9.

invaldes Elsa Gullberg i Slöjdföreningens styrelse och hon kom att som enda kvinna i arbetsutskottet arbeta tillsammans med en ung generation män: Erik Wettergren, Gregor Paulsson, Carl Bergsten och David Blomberg samt senare Carl Malmsten.

Svenska Slöjdföreningen utlyste tävlingar för att få fram billiga, vackra och funktionella industriprodukter till de utställningar föreningen anordnade. Elsa Gullberg hade många kontakter med industrifolk vilket gjorde henne lämplig att förmedla konstnärer till konstindustrier. Förmedlingsbyrån spelade en stor roll under förberedelserna för Hemutställningen 1917, och Gullberg blev en av kommissarierna för denna utställning. Hon startade också en provvävstuga för inredningstyger i SSF:s lokaler. Dessa tyger skulle sedan maskinvävas.

Redaktör Hakon Ahlberg konstaterade 1918 att byrån inte utnyttjats som den borde. Visserligen hade byrån redan förmedlat konstnärer till industrin, men det fanns mycket kvar att göra. En direkt uppmaning riktades till de större industrierna att anlita Slöjdföreningens förmedling, som ofta utförde ett otacksamt propaganda- och pionjärarbete.¹⁵² Ett av målen med förmedlingsverksamheten var att den skulle göra sig själv överflödig. Men tiden var långt ifrån mogen för detta. Några exempel ges nedan på de arbetsuppgifter Elsa Gullberg hade som förmedlare. Hon fortsatte sitt samverkansarbete med Gustavsbergs och Rörstrands porslinsfabriker inom ramen för förmedlingsbyrån. En inredningsfirma vände sig till byrån för att få hjälp med inredning av en affär för ”Vackrare vardagsvaror”. SSF:s arbetsutskott utsåg Elsa Gullberg som konsulent för firmans avdelning för bosättningsartiklar. Förmedlingsbyrån hade också under 1920 samarbetat med föreningen Verkstaden om en utställning på Liljevalchs konsthall, där SSF hjälpte till att välja ut textilier, silver, glas och keramik. Dessa exempel illustrerar de mångskiftande uppgifter Elsa Gullberg hade inom ramen för byråns verksamhet. Hon var inte bara förmedlare av arbetskraft till industrin utan också konsult.

År 1924 slutade Elsa Gullberg på förmedlingsbyrån, varvid Gregor Paulssons verksamhet inom föreningen utökades med föreståndarskapet. Kanske hade förmedlingsbyrån ännu inte gjorts överflödig. Gullberg fick fina vitsord i årsberättelsen för 1924 när hon slutade: ”Utvecklingen av föreningens förmedlingsverksamhet och därmed det praktiska arbetet för en samverkan mellan konstnärerna och näringslivet torde till väsentlig del få tillskrivas fru

152. Hakon Ahlberg, ”Framtidsmål”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1918, 105–106.

Gullbergs initiativrika och energiska arbete.”¹⁵³ Designhistorikern Arthur Hald ansåg att Gullberg ”spelat roller både som mor och barnmorska för den svenska konstindustrins pånyttfödelse. Hon var både förmedlare och aktiv utövare.”¹⁵⁴

Elsa Gullberg förmedlade många nya arbeten för konstnärer inom porslins- och glasindustrin. Hon lyckades däremot inte i någon större utsträckning förmedla konstnärer till textilindustrin: Det fanns en tröghet och ett motstånd inom textilindustrin som var cementerad. Man lyssnade inte till slagordet ”konstnärer till industrin”. Det var då Gullberg startade eget textiltryckeri.¹⁵⁵ Ett exempel på Elsa Gullbergs arbete är textilinredningen för Stockholms konserthus. Textilierna formgavs av Gullberg och vävdes av hennes väverskor i en tillfällig ateljé på konserthusets vind. Många av dåtidens ledande svenska konstnärer och formgivare hade fått uppdraget att smycka interiören till konserthuset som ritades av Ingvar Tengbom 1920 och blev klart 1926. Glasarmaturen formgavs av Simon Gate och Edward Hald och tillverkades vid Orrefors. Edward Hald hade förmedlats till Orrefors via förmedlingsbyrån 1917. År 1927 grundade hon den egna firman Elsa Gullberg Textilier och Inredning, där både metervara och mattor producerades. Hon var både producent, konstnär och teoretiker. Dessutom kände hon de flesta arkitekter och konstnärer av betydelse. Hon hade ett grundmurat rykte i dessa kretsar.¹⁵⁶ Gullberg stannade kvar i föreningens styrelse och arbetsutskott ända till 1945.

Carl Malmsten – hantverkets förespråkare

Mitt under pågående diskussion kring och omorganiseringen av Svenska Slöjdföreningen gör sig Carl Malmstens röst hörd inom föreningen, och han tonar fram som en försvarare av gamla svenska ideal. Han inleder en artikelseerie i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915 och försöker sätta fingret på det typiskt svenska inom det han kallar för konstkulturen, i motsats till vad de

153. Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1925, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926.

154. Arthur Hald, ”Elsa Gullberg – Chef för Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå”, i *Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989), 26–27.

155. Inez Svensson, ”Moderna tryckta tyger i Sverige”, i *Levande textil*, Svenska Turistföreningens årsbok, red. Erik Janson (Stockholm, 1988), 195.

156. Helena Dahlbäck Lutteman, ”Inledning”, i *Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989), 3.

unga radikala inom föreningen menade med tidsstil.¹⁵⁷ Senare verkade han för en förnyelse av den svenska skolslöjden genom kurser på slöjdseminarier, föredrag på föreningens sammankomster och artiklar i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* om fostran av barns formsinne inom slöjdundervisningen.

Möbelformgivaren Carl Malmsten (1888–1972) bedrev självstudier i folklig slöjd på Skansen och Nordiska museet. År 1914 var han medformgivare på Baltiska utställningen, 1916 öppnade han egen snickeriverkstad i Stockholm, och samma år vann han första och andra pris i Slöjdföreningens tävling om skrivbord och skrivstol till Stockholms stadshus. Han blev som mycket ung pristagare i Slöjdföreningens tävling om möbler till Hemutställningen 1917. Malmsten valdes däremot inte in i Slöjdföreningens arbetsutskott förrän 1922. Men han var känd och aktad och fanns representerad på de flesta utställningar som Slöjdföreningen anordnade.¹⁵⁸

Många av hans mönster till möbler fanns i föreningens mönsterbladskataloger. På en förteckning över sålda ritningar åren 1931–1932 är Malmstens mönsterblad de populäraste. Där finns omkring tio olika ritningar, bland annat på skåp, soffa, vilsol, stol, skrivbord och säng.¹⁵⁹ Detta var efter den stora Stockholmsutställningen 1930, då funktionalismen lanserades. Malmstens tjugotalsklassicism hade stått sig och hans modeller såldes bra. År 1930 öppnade Malmsten egen verkstadsskola i Stockholm, och den finns kvar än i dag. Han var okänslig för modeteorier och gick sin egen väg, både som traditionalist och förnyare.¹⁶⁰ Han var den inom föreningen som poängterade det svenska och nationella draget inom hantverket. Carl Malmsten sjöng hantverkets lov, betonade allmogekonstens trevnad och drag av svensk kärvhet inklusive ”glad solighet”. Men han kommenterade också grundligt Deutscher Werkbunds idéer om sammansmältningen mellan konst och industri.¹⁶¹ Malmsten underkände inte alls Werkbunds mål och insatser som rensare av ”den döda kopieringen af gamla stilar”, men han menade att maskinarbetet utestängde den mänskliga vilja och fantasi som handens arbete gav.¹⁶² Carl Malmsten ansåg att det i Tyskland inte funnits en ursprunglig konstnärlig skaparkraft. Därför bekräftades och förfinades endast den industriproduktion

157. Carl Malmsten, ”Om svensk karaktär inom vår konstkultur – särskildt i hemmets utdanning”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915 och 1916. Artikeln publicerades i flera delar.

158. I årsberättelsen för 1922 uttalas förhoppningen att ”nytt liv ska gjutas i den svenska skolslöjden” genom Malmstens arbete i föreningen. *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1923, 68.

159. Förteckning över försålda ritningar ur mönsterbladskatalogen 1931 och 1932, Fr: 71, Arkiv Svensk Form, SSA.

160. Iwan Näslund, *Carl Malmsten arkitekten – människan* (Stockholm, 1986), 18f.

161. Carl Malmsten, ”Om svensk karaktär inom vår konstkultur – särskildt hemmets utdanning”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1916, 83–95, fortsättning från häfte IV/1915.

162. *Ibid.*, 91

som redan fanns i landet. Han kallar detta för ”fulländning av industriarbetet”. I Sverige borde det finnas samverkan mellan storindustrin och det som han kallade ”mästarinstitutionen” därför att Sverige, ansåg han, hade en stark nationell tradition inom hemgestaltningen via hemslöjdsföreningarna.¹⁶³ Däremot ansåg han att konsthantverket borde förnyas för att återskapa något som gått förlorat med industrialiseringen, och då menade han förnyelse av den folkliga hemslöjden. Det typiska för konsthantverket var samverkan mellan kropp och själ. Malmsten ville se en institution som försökte hela ”det fördärflika skiljandet mellan konst och handverk”, ett slags hantverksakademi, där nationell och tidskulturell stil skulle läras ut och där arkitektur, konst och teknik skulle samverka med hemslöjdsföreningarna.

Samma år som Malmsten skrev om den svenska karaktären inom konst och hantverk, 1916, kom Gregor Paulsson ut med *Den nya arkitekturen*, som anförts i flera sammanhang i avhandlingen. Han betonade att själva skönhetsbegreppet förändrades med tekniken och att detta måste accepteras. Tekniken hade dödat bondekulturen och hembygdssvärmeriet och att detta var oåterkalleligt. Gregor Paulsson påpekade det felaktiga i att bevara nationella värden och att retoriken kring svenskheten inte längre var aktuell. En ny tid krävde standardiserad masstillverkning av bra formgivna vardagsvaror. ”Vi vilja nå funktionen”, sade Paulsson, och hävdade att den nya tiden också krävde nya former och nya material, som järn och betong.¹⁶⁴ Malmsten å sin sida ville ta vara på de svenska traditioner som återuppväckts med Arthur Hazelius och skapa en svensk stil byggd på dessa. Se här hur olika de två motpolerna inom föreningen var, vilka två huvudriktningar de stod för. Och ändå var de inte så olika, när man bortser från deras *retorik*. Verkligheten låg nog mer nära det som Malmsten förespråkade.¹⁶⁵

163. *Ibid.*, 91.

164. Gregor Paulsson, *Den nya arkitekturen* (Stockholm, 1916), 25f.

165. Samma ord kunde betyda olika för CM och GP. Orden hade helt enkelt olika laddning. Bägge dessa män hade pedagogiska idéer. Malmsten värnade om skolslöjden, men hade också reformidéer. 1928 var han med om att starta Olofsskolan i Stockholm, en reformskola, där musik och slöjd var viktiga ämnen. Paulsson hade också speciella idéer om skolan. Han skrev artiklar, där han förordade en skola, som explicit lärde ut demokratiska värderingar. I sin senare gärning som professor i konsthistoria i Uppsala levandegjorde han konstverken på ett mycket livfullt sätt, särskilt under sina konstresor till Rom. Att man också kunde uppfostra människor att kunna skilja på fula och vackra vardagsvaror var han övertygad om (Se Paulsson, *Tingens bruk och prägel*).

Ett tankekollektiv levande i tiden

De personer som var engagerade i Svenska Slöjdföreningens styrelse och arbetsutskott var museimän, teoretiker, kritiker, arkitekter, hantverkare och formgivare samt representanter för konstindustrin. Medlemmarna i föreningens arbetsutskott utgjorde en inre krets som hade många problem att tackla av ekonomisk, utställningsmässig och organisatorisk karaktär. De formerade ett tankekollektiv, där medlemmarna baserade sitt arbete på samförstånd. Det fanns emellertid som vi har sett fler mindre tankestilar inom det större kollektivet, såväl inom styrelsen som bland medlemmarna. Kunskapssociologen Ludwik Fleck beskriver ett tankekollektiv som

en gemenskap av människor, som utbyter idéer och tankar och står i tanke-
mässig växelverkan med varandra, så har vi därmed definierat bäraren av
ett tankeområdes historiska utveckling, av en viss mängd vetande och en
viss kultur, alltså av en särskild tankestil.¹⁶⁶

Visserligen består tankekollektivet av individer som kommer tillsammans och utbyter tankar. Men Fleck menar att kollektivet inte är summan av individerna, utan att individerna hela tiden påverkas av de andras tankar, av gruppens tankestil, och det uppstår ett tankeutbyte som är unikt för just detta kollektiv.

För idéhistoriker är teorin om tankestil ett verksamt instrument, som i viss mån kan verka alltför lätt att använda. Denna teori passar emellertid väl att tillämpa på en ideell förening. Tankestil är ett omfattande begrepp som bärs upp av olika tankekollektiv. En tankestil kan prägla en hel kultur, men kan också känneteckna ett mindre kollektiv. Tankestilens utformning hänger samman med uppfostran, utbildning och tradition. Men ett utbyte pågår också med andra tankestilar, och så kan en ny tankestil uppkomma.¹⁶⁷

Elsa Gullberg uttryckte i en intervju för tidskriften *Form* funderingar om det gemensamma tänkesätt som fanns inom Slöjdföreningen. Det var detta som bar upp hennes arbete på förmedlingsbyrån:

Det fanns en ideologi, något i tiden levande man kunde falla in i. Man gick i en flod av människor som ville ungefär detsamma. Folket. Demokratin. Förmedlingsbyrån bars av allt detta.¹⁶⁸

166. Ludwik Fleck, *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum* (Stockholm, 1935; 1997), 48. Se vidare ”To Look, To See, To Know” (1947), i *Cognition and Fact: Materials on Ludwik Fleck*, red. Robert S. Cohen & Thomas Schnelle (Dordrecht, 1988), 129–151.

167. Bengt Liliequist, *Ludwik Flecks jämförande kunskapsteori* (Umeå, 2003), 47.

168. Intervju med Susann Frennberg, *Form* 1965.

Arthur Hald skrev att det för Elsa Gullberg låg en utmaning i att visa att föreningen hade rätt. Det var en övertygelse hon delade med de andra kollegerna att modern formgivning skulle kunna nå ut till gemene man genom konstnärers insatser i industrin.¹⁶⁹

Idéhistorikern Per Wisselgren preciserar i sin avhandling om Lorénska stiftelsen "sitt" tankekollektiv som "den problemformulerande kärnan i ett tankekollektiv". Det viktigaste var att uppmärksamma det som förenade dessa personer i deras gemensamma arbete, inte det som skilde dem åt.¹⁷⁰ Slöjdföreningens arbetsutskott med personer som Gregor Paulsson, Erik Wettergren och Elsa Gullberg skulle i enlighet med denna tolkning vara den problemformulerande kärnan i "mitt" tankekollektiv där medlemmarna i föreningen utgjorde det stora tankekollektivet. Men det fanns delade meningar även inom den innersta kärnan.

Det är intressant att se den spännvidd som fanns inom ramen för Slöjdföreningens mål och syfte redan från 1915: Där fanns den unga radikala gardet med Gregor Paulsson, Erik Wettergren och Elsa Gullberg i spetsen, men där fanns också Carl Malmsten som höll på den svenska hantverkstraditionen och var emot maskinens makt över handens arbete. Det är av vikt att påpeka att Erik Wettergren inte intog samma ståndpunkt som Gregor Paulsson i så måtto att han ville återuppliva de svenska traditionerna. Konsthistorikern Dag Widman diskuterar detta och pekar på skillnaderna mellan dem som ivrade för förnyelse av konstindustrin.¹⁷¹ De var radikala på olika sätt. Wettergren ville förnya konstindustrin med hjälp av den klassiska svenska konstslöjden som glömts bort, exempelvis 1700-talsformerna.¹⁷² Förnyelse genom tradition för den ene, och förnyelse genom ett brott med traditionen för den radikalaste av dem alla, Gregor Paulsson. Denne ville visa att den tekniska utvecklingen var ett styrmedel för konstindustrin och förordade "typisering" och standardisering.¹⁷³ Widman är av den åsikten att det redan 1915–1916

169. Arthur Hald, "Elsa Gullberg – chef för Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå", i *Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989), 27.

170. Per Wisselgren, *Samhällets kartläggare: Lorénska stiftelsen, den sociala frågan och samhällsvetenskapens formering 1830–1920* (Stockholm, 2000), 103.

171. Dag Widman, *Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975*, del 9, i *Konsten i Sverige*, red. Sven Sandström (Stockholm, 1975), 29.

172. Detta uttrycker Wettergren i artikeln "Varia", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914.

173. Gregor Paulsson, "Anarki eller tidsstil", 1915, och *Den nya arkitekturen*, 1916.

fanns en klar polarisering inom föreningen med ”traditionalism, individualism, hantverk å den ena sidan, kollektivisering, standardisering, industri å den andra”.¹⁷⁴ Förutsättningarna för den polarisering som vi ser runt 1930 fanns redan uttalade här.

Elsa Gullberg hörde till såväl traditionalisterna genom sitt intresse för hemslöjden som de radikala, i sitt engagemang för konstnärer till industrin via förmedlingsbyrån; hon hade en fot i bägge rörelserna. I meningsutbytet kring ”schismen” 1915 i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* poängteras just detta: att tidskriften och föreningen skulle vara ett forum för fria åsikter, och att det inom styrelsen finns många olika meningar.

Paulsson ville från 1915 definitivt vända gårdagen ryggen, bryta med traditionen och skapa en ny tidsstil sprungen ur en ny princip. Detta uttalande visar på den retorik som var så slagkraftig att den renderade Paulsson en plats i styrelsen redan året därpå. Men den vittnar inte om den ambivalens som Paulsson senare hade inför konstindustrins utveckling i Sverige. Han blev tvungen att kryssa mellan tradition och modernitet, särskilt sedan han blivit föreningens VD 1920. Det kommer vi att se i kapitel V som behandlar konstindustriutställningen i Paris 1925. Kanske gav Paulsson utåt uttryck för en svensk medelväg inom designtänkandet, en lagomväg eller så var det att opportunistiskt vända kappan efter vinden.

Mycket brett uppfattad hade den verksamhet som Svenska Slöjdföreningen bedrev trots allt sin grund i företagsekonomi, liksom det arbete som Deutscher Werkbund bedrev för att stärka och uppmuntra tysk industriell export. Dessa ideella föreningar hade en klar drivkraft att få i gång en massproduktion med kvalitetsstämpel i syfte att rycka upp respektive land nationalekonomiskt. I nästa kapitel, kapitel V, ska vi få följa vardagsvaran i praktiken och retoriken, genom två konstindustrier, Gustavsberg och Orrefors och på en stor internationell konstindustriutställning i Paris 1925, Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.

174. Dag Widman, *Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975*, del 9, i *Konsten i Sverige*, red. Sven Sandström (Stockholm, 1975), 30.

KAPITEL V

Vardagsvaran i praktiken

Vi har i tidigare kapitel behandlat idéer och teorier om vardagsvaran, dels genom Gregor Paulssons liv och text, dels genom Svenska Slöjdföreningens historia och arbete. Ett av ledmotiven har varit samarbetet mellan konsten och industrin, målsättning för såväl Deutscher Werkbund som Svenska Slöjdföreningen. Det här kapitlet behandlar den vackrare vardagsvaran i praktiken. Med *praktiken* menar jag för det första hur varan producerades, för det andra hur den kvalitetsbedömdes och för det tredje hur den ställdes ut.

För att först beskriva hur varan producerades har jag valt två fabriker: Gustavsbergs porslinsfabrik och Orrefors glasbruk, därför att där praktiserades samarbete mellan konst och industri. Det innebar att konstnärer/formgivare formgav vardagsvaror för industriell tillverkning. Konstnärerna förmedlades ibland via Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå, en verksamhet som hade startat 1914.

Den *första praktiken* är hur vardagsvaran framställdes. Den produktion som igångsattes vid Gustavsberg och Orrefors under första världskriget hade sin grund i en estetisk ideologi som i Sverige startade med Ellen Key vid sekelskiftet 1900 och fortsatte inom ramen för SSF:s arbete. Svenska Slöjdföreningen blev en pådrivande kraft och ett opinionsbildande organ för konstindustrin. Debatten efter Baltiska utställningen 1914, och i synnerhet Erik Wettergrens kritik av porslinsindustrins slentrianmässiga produktion, innebar en nytändning för Gustavsbergs porslinsfabrik. Fabrikens tekniske chef Axel Odelberg var, som vi sett i kapitel IV, inriktad på att försöka arbeta efter Slöjdföreningens syften att producera ”vackrare vardagsvara”. Gustavsbergfabriken är exempel på en industri som tidigt och med framgång hade anställda

konstnärer/formgivare. En av dessa var Wilhelm Kåge, som kallades industrikonstnär. Kåge förmedlades till Gustavsbergfabriken genom Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå 1917. Kåge anställdes av Odelberg för att formge nyheter till Hemutställningen på Liljevalchs.¹ Kåges insats som industriformgivare blev en viktig del av svensk kultur- och konsthistoria, skrev Arthur Hald i samband med en utställning om Kåge. Dennes många serviser gav inte bara folk en bra bruksvara, den gav också arbete åt många porslinsarbetare:

Han inspirerades av Slöjdföreningens idéer om samarbetet mellan konstnären och industrin för att skapa en vackrare vardagsvara. Fabriken blev hans arbetsfält. Den ständiga utmaningen var att åstadkomma ett sortiment av servismodeller, prydnadsgods och dekorer som gav hundratals porslinsarbetare jobb och publiken en bra bruksvara och en stråle skönhet.²

Erik Wettergen hade som vi sett kritiserat svenska konstindustriprodukter på Baltiska utställningen i artikeln ”Varia”. Där angrep han också glasproduktionen, som han ansåg var alltför inriktad mot det slipade kristallglaset med den ”råa hvita glasmassan”. Han såg hellre en tillverkning av enkelt blåst enfärgat glas utan dekor, dock med god form. Där passade han på att påpeka att ”moderna tyska fabriker” (Metzendorf m. fl.) anställde goda glaskonstnärer. Även i Frankrike tillverkades glas industriellt, exempelvis gjutna Galléglass.³

Simon Gate anställdes 1916 som den första glaskonstnären på Orrefors, och 1917 kom konstnären Edward Hald också till glasbruket. Med dessa personer hände något nytt på Orrefors glasbruk, kanske delvis beroende på den kritik som riktats mot produktionen. Resultatet av mötet mellan nyanlända konstnärer och skickliga glasarbetare var ”något av ett under som skedde mitt i de småländska skogarna under första världskrigets första år”, skriver designhistorikern Dag Widman. Det blev ett ”skapandets lyckorus”, en situation som var enastående i glashistorien och som snart lät höra talas om sig på kontinenten. Det som imponerade på de utländska bedömarna var Orrefors breda sortiment från dyrbara konstglaspjäser till vardagliga hushållsglas.⁴

1. Arthur Hald, ”Wilhelm Kåge – industrikonstnär”, i *Wilhelm Kåge*, Nationalmusei utställningskatalog nr 520 (Stockholm, 1989), 2f.

2. Hald, ”Wilhelm Kåge – industrikonstnär”, 2.

3. Erik Wettergen, ”Varia”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 137f.

4. Dag Widman, ”Pionjärår, genombrott, triumf: Ett halvt sekel av konstnärlig expansion 1898-1960”, i *Orrefors: Ethundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998), 17. Dag Widman (född 1924), fil.lic. i konsthistoria, författare, har varit VD och ordf. för SSF, föreståndare för Nationalmuseums konsthantverksavdelning och överintendent/chef vid Prins Eugens Waldemarsudde.



Affisch från Parisutställningen 1925. Ministère du Commerce et de l'Industrie.

Som vi har sett i tidigare kapitel är detta ideologiska inflytande från Svenska Slöjdföreningen på porslins- och glasindustrin ett exempel på det som designhistorikern Jeremy Aynsley menar med att designideologin föregår den politiska och ekonomiska utvecklingen i Sverige.⁵ Det var alltså inte enbart den krassa ekonomiska verkligheten som styrde produktionen, utan en smakideolog som Erik Wettergren hade förmodligen rätt stor påverkan på inriktningen av produktionen, även om målet ytterst var att öka försäljningen av glas och porslin. En förening som SSF styrde indirekt den ekonomiska utvecklingen genom att förmedla konstnärer till industrin. På grund av

första världskrigets isolering kunde Sverige i lugn och ro utveckla sin egen konstindustri. Det gick helt enkelt inte att hämta modeller och mönster utifrån som gjorts tidigare, utan industrierna måste satsa på egen formgivning.

Den *andra praktiken* är kvalitetsbedömningen av varan. Från 1914 hade en jury inom SSF bedömt konstindustriprodukter för exempelvis utställningar. Denna jury hörde till förmedlingsbyråns verksamhet. Från 1920 utökades juryns arbete med den så kallade kvalitetsprövningen, som innebar att vissa varor efter bedömning fick ett kvalitetsmärke påklustrat. Kvalitetsprövningen kom till på initiativ av Svenska Slöjdföreningen.

5. Jeremy Aynsley, *Nationalism and Internationalism: Design in the 20th Century* (London, 1993), 42.

Den tredje och största praktiken, och ett av Slöjdföreningens viktigaste verksamhetsområden, var givetvis utställningarna. I det här kapitlet utgör Parisutställningen den viktigaste studien av den tredje praktiken. Hemutställningen 1917 och Göteborgsutställningen 1923 kommer att kort behandlas som bakgrund till denna.

I kapitel IV har konstindustriutställningen 1909 och Baltiska utställningen 1914 redan tagits upp.

Parisutställningens franska titel löd: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925 à Paris*.⁶ De föremål som ställdes ut i Paris 1925 hade varit utsatta för den kvalitetsgranskning som Slöjdföreningen startade 1920. Den föreliggande studien behandlar fransk och svensk samtida debatt och ett urval av övrig internationell debatt kring utställningen. Fokus riktas på det som kallades vackrare vardagsvara. Att Parisutställningen ägnas särskild uppmärksamhet här beror på att den ger mig möjlighet att placera in svensk konstindustri i ett internationellt sammanhang och att försöka få fatt på det nationella uttrycket, det svenska.

Jag har också velat se 1925 som skärningspunkt mellan tradition och modernitet, de år då det svenska stiluttrycket i efterskott kom att kallas "Swedish grace". Begreppet "Swedish grace" myntades av arkitekturhistorikern Morton Shand nästan på skämt i en rolig och berömmande artikel över Stockholmsutställningen 1930. Där "beklagade" han sig över att den svenska stilen i arkitektur och konstindustri alltmer närmade sig den internationella och därmed lämnade det särskilda svenska stiluttrycket, "Swedish grace".⁷ Han lovordade Göteborgsutställningen 1923, som hade avslöjat Sverige som ett enastående exempel på ett land som omhuldade "design" och konsthantverk till skillnad från många andra europeiska länder. Parisutställningens honnörspaviljong bekräftade Sveriges nyvunna position, men 1930 försakade svenskarna sina nationella traditioner för att hinna i kapp den moderna världen, och Shand utropade:

The world does not want Sweden to enter the Modernist market because the world has never identified Sweden with that distressing Franco-German sideline; and still more because the world has expressed the considered opinion that the form in which "this Swedish stuff" is already familiar to it is a perfectly satisfactory one.⁸

6. Den internationella utställningen över de dekorativa och moderna industriella konsterna i Paris 1925.

7. Morton Shand, "Stockholm, 1930." *The Architectural Review*, augusti 1930, 70.

8. *Ibid.*, 68.

Shand undrade å de traditionsbundna engelsmännens vägnar vad svenskarna skulle göra i ”that cosmopolitan cubist cockpit”, men uttryckte beundran för ett så framgångsrikt land. I en not påpekar Shand att den svenska kronprinsen (Gustav VI Adolf) möblerat sitt slott med moderna tidlösa Malmstenmöbler: ”The furniture trade and public taste have profited in equal degree”.⁹ Shand var stor beundrare av Sverige som föregångsland inom arkitektur, skriver konsthistorikern Ingeborg Glambek, som anser att Shand var för mycket påverkad av arts and crafts-ideologin i England. Shand avundades att Sverige hade lyckats bryta sig loss från traditionen och se framåt.¹⁰

Konsthistorikern Per G. Råberg betonar att åren 1915–1931 var genombrottsår för nya estetiska teorier i Sverige och Europa. Under de första efterkrigsåren fanns konstnärgruppen de Stijl i Holland, galleriet der Sturm i Berlin¹¹, konstruktivismen i Sovjet, Le Corbusier i Paris och Bauhaus i Weimar, var och en med sin särskilda karaktär. Men, anser Råberg, redan runt 1920 uppvisade dessa gemensamma drag.¹² I Sverige satte Gregor Paulsson sin prägel på den estetiska debatten under dessa år, särskilt efter 1920, då han utnämndes till verkställande direktör för Svenska Slöjdföreningen. Han blev 1924 generalkommissarie för Parisutställningen och stod som sådan i centrum för händelserna. Programskriften *Vackrare vardagsvara* (1919) hade blivit hallmärke och symbol för föreningens arbete, och ”vackrare vardagsvara” förvandlades snart till slagord. Det för framtiden viktigaste med detta program var förmodligen att industrivarans förädling sattes in i ett bredare socialt-kulturellt program, påpekade designhistorikern Arthur Hald 1956.¹³ I förordet till faksimilupplagan av *Vackrare vardagsvara* 1995 skriver Arthur Hald att titeln blev till ”ett fältrop i decennier” och att Föreningen Svensk Form på 1990-talet använt sig av begreppet internationellt: Basic and Beautiful.¹⁴ Vi ska nu se hur den vackra vardagsvaran producerades i praktiken och går till två industrier, Gustavsbergs porslinsfabrik, en föregångare som redan vid slutet av 1800-talet anställt konstnärer och Orrefors glasbruk, som några år efter Baltiska utställningen anställde konstnärerna Simon Gate och Edward Hald.

9. Ibid., 68 not.

10. Ingeborg Glambek, *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra* (Oslo, 1997), 89.

11. *Der Sturm* var både en tidskrift och ett galleri, som blev ett centrum för den nya konsten. Se vidare kapitel III.

12. Per G. Råberg, *Funktionalistiskt genombrott: Radikal miljö och miljödebatt i Sverige 1925–1931* 2a omarb. uppl. (Stockholm, 1972), 12.

13. Arthur Hald, *Konst och industri: Studier i den konstindustriella formgivningens ideologier 1890–1920*, licentiatavhandling (Uppsala, 1956), 100.

14. Arthur Hald, ”Förord till Vackrare vardagsvara”, i Gregor Paulsson, *Vackrare Vardagsvara* (Stockholm, 1919; faksimilupplaga 1995), 3.

Första praktiken: konsten och industrin

Gustavsbergs porslinsfabrik

År 1825 anlades en ”fabrik för allehanda Porcellainer” vid Gustavsbergs säteri på Värmdö. Det första gods som tillverkades vid Gustavsbergs var emellertid flintgods, som var ett enklare porslin. Grosshandlare Herman Öhman och kommerserrådet Johan Wennberg hade fått tillstånd att anlägga en fabrik vid Farstaviken. Tillverkningen vid Gustavsberg startade 1827, och fabriken hade några svåra inledningsår. Gustavsbergsporslinet blev emellertid snart ett namn såväl nationellt som internationellt.¹⁵ Redan 1828 öppnades en affär på Lilla Nygatan i Stockholm, där varor ställdes ut och kunde beställas. Sedermera flyttade Gustavsbergs butik flera gånger; senaste gången till Birger Jarls-gatan på Östermalm, mitt i den moderna staden. Senare blev nationella och internationella utställningar viktiga arenor för marknadsföring. På Stockholmsutställningen 1866 och under den internationella debuten under Parisutställningen 1867 uppmärksammades Gustavsbergs parianprodukter, som var kopior av skulpturer i oglaserat porslin.¹⁶

Efter några bolagsombildningar blev Samuel Godenius 1852 ensam ägare av fabriken till 1869 då dennes svärson, Wilhelm Odelberg, tog över rodret. Fabriken stannade i familjen Godenius-Odelbergs ägo till 1937. Nya material och tekniker togs i bruk under Godenius tid, exempelvis flytande blått 1852 och benporslin 1864; de flesta tekniska nyheter, liksom leran, hämtades från England. Benporslin tillverkades längre på Gustavsberg än i andra europeiska fabriker. Under Wilhelm Odelbergs tid (1869–1924) utvecklades fabriken till en storindustri med världsrykte. Odelberg moderniserade exempelvis priskuranterna (katalogerna) som ett sätt att stärka varumärket, och konstnären Magnus Isaeus anlätades för den grafiska utformningen. Förutom prisuppgifter fanns också bilagor med servisdekorer för alla olika historiska stilar med; på 1880-talet fanns ett utbud av över 100 serviser. Hundra år senare fanns bara cirka 15 serviser i produktion.¹⁷

15. Karin Linder, Inledning: ”Gustavsberg – porslin för folket”, i *Gustavsberg – porslin för folket: En konstbok från National Museum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003), 10.

16. Micael Ernstell, ”Att bygga ett varumärke”, i *Gustavsberg – porslin för folket: En konstbok från National Museum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm 2003), 17f. Se vidare kapitel IV.

Redan från början producerades tallrikar vid Gustavsberg. De allra första serviserna var vita och odekorerade eller handmålade med en blomma. Senare producerades en koppartryckt servis i blått med engelsk förebild: engelska blommotiv på bården och svenska slott och vyer från Stockholm som motiv på tallrikens spegel.¹⁸

Från 1868 och fram till 1985 fanns en rad ledande konstnärer anställda vid Gustavsberg. Av 49 uppräknade konstnärer och designers under denna period var tolv kvinnor. Några av de mest namnkunniga är Tyra Lundgren, Lisa Larson och Karin Björquist.¹⁹ Det var svårt för kvinnorna att klara av porslinsfabrikernas strikta hierarki. Därför var det lättare för dem att arbeta mer självständigt inom de keramiska industrierna och de fick också byta arbetsplats flera gånger. Tyra Lundgren arbetade först på Arabia, var konstnärlig ledare för koncernen Rörstrand-Lidköping-Arabia, knöts sedan till Sèvres manufaktur i Paris samtidigt som hon arbetade för italienska Venini och kom därefter till Gustavsberg, där hon förfogade över egen ateljé.²⁰

De första konstnärerna på Gustavsberg, August Malmström och Magnus Isaeus, var fast anställda mellan 1868 och 1873 eller 1874 för att ta fram inhemska servismönster. Isaeus anlätades också på frilansbasis som tecknare, utställningsorganisatör och arkitekt på bruksorten Gustavsberg fram till sin död 1890. Han var Gustavsbergs ledande konstnär och var involverad i allt konstnärligt formgivningsarbete där.²¹ Den unge Umeåkonstnären Helmer Åslund (senare Osslund) kom till Gustavsberg från Tekniska skolan 1889 och fick göra skisser till den så kallade Stockholmsservisen fram till 1893. År 1895 knöts Gunnar Wennerberg till Gustavsberg som den första konstnärliga kraft som förnyade porslinets formspråk. Han anställdes för att rita moderna servismönster för Stockholmstställningen 1897. Hans tallrikar i benporcelain dekorerade med slingor av liljekonvaljer och gullvivor uttryckte tidens nationalromantiska stämning och den internationella Jugendstilen.²²

17. Ibid., 28f. I 1872 års priskurant fanns serviser i nordisk stil. På världsutställningen 1871 i London hade Gustavsberg och Rörstrand fått kritik för bristande nationell särart, vilket Gustavsberg rådde bot på genom att låta konstnärerna Magnus Isaeus och August Malmström rita nordisk dekor på serviser. Isaeus inredde Gustavsbergs nya utställningslokal och butik i Palmeska huset vid Kungsträdgården i Stockholm 1886.

18. Inga Arnö-Berg, ”Tallrikar som tidsspeglar”, i *Gustavsberg – porslin för folket: En konstbok från Nationalmuseum*; red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003), 69.

19. ”Konstnärer och designers på Gustavsberg”, i *Gustavsberg – porslin för folket* (Stockholm, 2003), 236.

20. Anne-Marie Ericsson, ”Keramiken”, i *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950* (Lund, 2002), 414.

21. Ernstell, ”Att bygga ett varumärke”, 37.

22. Arnö-Berg, ”Tallrikar som tidsspeglar”, 70f.

Vi har sett det enorma utbud av serviser som erbjöds Gustavsbergs kunder via kataloger och butiksförsäljning i centrala Stockholm. Trots denna uppenbara massproduktion var tillverkningen på Gustavsberg ännu på 1880-talet hantverksmässig. Perioden fram till 1880 kallar ekonomhistorikern Ulla Wikander ”den hantverksmässiga perioden”. Efter den kom ”mekaniseringsperioden” mellan ca 1880 och ca 1920, den tid då elektriskt ljus och elektriska tunnelugnar introducerades.²³ Men trots stora förändringar i teknik, rationaliseringar och arbetsorganisation var produkten i stort sett densamma 1980 som 1880. Wikander tar kaffekoppen som exempel på en vara med samma grundform och funktion under alla år. Tillverkningssättet och därmed kvaliteten hade däremot förändrats, hävdar Ulla Wikander. En kopp 1988 var inte lika tunn som hundra år tidigare. Med en storskalig produktionsteknik i långa serier gick det inte längre att få fram de tunna och eleganta, dekorerade koppar som tillverkades mer hantverksmässigt. Koppen hade fått maskinens rakare linjer och blivit tjockare samt fått ett kraftigare öra.²⁴

Under första världskriget hade porslinsindustrin i Sverige lönsamma år, och många serviser såg dagens ljus. År 1917 då formgivaren Wilhelm Kåge anställdes på Gustavsberg genom Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå blev en milstolpe för fabriken. Kåge hade ambitionen att få kunskap om både industriell och hantverksmässig produktion och hade som konstnärlig ledare (1917–1949) stort inflytande på forskning och tillverkningsmetoder. Under hans ledning utvecklades Gustavsberg till en av de främsta industrierna för hushållsporslin under 1900-talet.²⁵

Kåge hann göra mer än tjugo servismodeller under sin tid på Gustavsberg (1917–1960) och den mest kända är arbetarservisen ”Liljeblå”, som debuterade på Hemutställningen 1917 och blev en av de serviser som kvalitetsmärktes av Svenska Slöjdföreningen.²⁶ Genom att inte fullt ut utnyttja den teknik som stod till buds på fabriken blev ”Liljeblå” dubbelt så dyr som Gustavsbergs billigaste servis och köptes inte av den arbetarklass den var tänkt för. Unga, bättre bemedlade, hushåll med sinne för modern form köpte däremot servisen som på så vis levde vidare, menar designhistorikern

23. Ulla Wikander, *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980. Genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik* (Uppsala, 1988), 36f.

24. *Ibid.*, 42f.

25. Christina Wiklund, ”Märkning och signering”, i *Gustavsberg – porslin för folket*, red. Karin Linder (Stockholm, 2003), 198f. Se även Cilla Robach, ”Gustavsbergbussen kommer”, i *Gustavsberg – porslin för folket*, red. Karin Linder (Stockholm, 2003), 118.

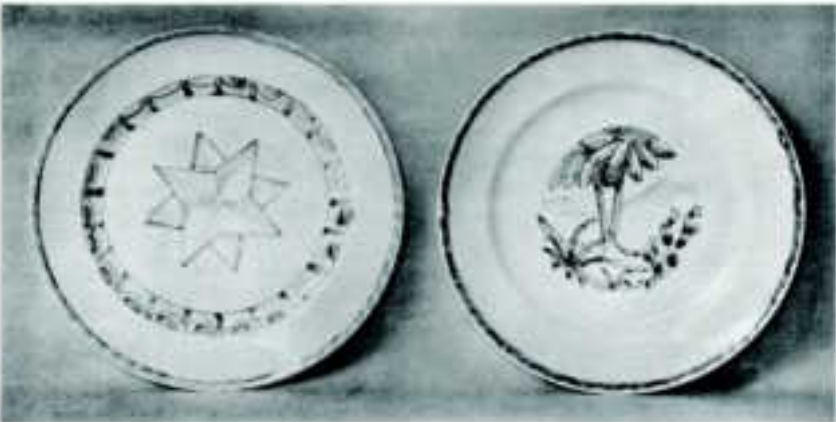
26. Servisen var tillverkad i fajans och godset var blåtonat. Dekoren var utförd i koppartryck i två blåtoner och hade handmålade karaktär. Arbetarservisen är exempel tidens ideal och bygger på svensk tradition. Se Arnö-Berg, ”Tallrikar som tidsspeglar”, 79.

L'Art décoratif moderne en Suède



Poterie.

Composée et exécutée par Mme Eva Janke-Björk.



Pieces en faïence de Gustafberg.

Peintures de M. Wilhelm Käge.

Keramik av Eva Janke-Björk och Wilhelm Käge. Foto i Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède* (1925). Malmö Museer.

Helena Dahlbäck Lutteman.²⁷ Några serviser tillverkades under flera decennier, till exempel K-modellen skapad på 20-talet och tillverkad ända till 1960. K-modellen var i benporcelain och hade en dekor kallad Guldstjärna. Särskilt under 1920-talet kom många nya serviser till, vilket mer speglar marknadens behov än Kåges intentioner. Servisen ”Relief”, dekorerad med bladstavar och stjärnor i relief i porcelinet, gjordes för Parisutställningen 1925 och visar på ett nyklassiskt drag av Swedish grace, enligt Dahlbäck Lutteman.

Under 1920-talet fick det svenska porcelinet konkurrens främst från Tyskland, Finland och Tjeckoslovakien. Billigt importerat porcelin såldes på den svenska marknaden. Världsdepressionen mot slutet av 1920-talet bidrog också till de dåliga tiderna. Med sjunkande lönsamhet ökade intresset från ledningens sida att rationalisera. Trots hårda tider för Gustavsberg satte man igång med teknisk upprustning 1925. De delägande bröderna Victor och Axel Odelberg anställde 1929 ingenjör Hjalmar Olson, som studerat den moderna tyska porcelinstillverkningen. Denne ökade lönsamheten genom att rationalisera driften. Wilhelm Kåge hade förklarat för Olson hur viktig formgivningen var för att kunna sälja en produkt och att konstnärens arbete för industrin var avgörande.²⁸

Gustavsbergfabriken såldes 1937 till Kooperativa Förbundet. Direktör Hjalmar Olson såg keramikens roll i att bygga det nya samhället. Han satsade ”konsekvent på konstnärlig ledning från serieproduktion av vardagsserviser till individuella keramiska utsmyckningar. Konstnären/formgivaren var för honom industrins vitala centrum.”²⁹ Fabriken blev verktyg för hans, kooperationens och Svenska Slöjdföreningens idéer om vackrare vardagsvara. Enligt idéhistorikern Peder Aléx hade KF på 1930-talet ökat sitt intresse för varans estetiska dimensioner och markerade detta genom tidningar och studiecirklar. Konstkritikern Gustaf Närström, som enligt Aléx stod KF nära, skriver i *Konsumentbladet* 1935 att KF hade en plikt att bli ”smakodlare och vägröjare för god och billig, demokratisk heminredning”.³⁰ Gustavsbergsservisen ”Praktika” av Wilhelm Kåge från 1933 får ses som en symbol för den goda vardagsvara som Gustavsberg producerade i denna anda. Den såldes dock under

27. Helena Dahlbäck Lutteman, ”Målare och skulptör i keramik” i *Wilhelm Kåge*, Nationalmusei utställningskatalog nr 520 (Stockholm, 1989), 13f.

28. Hjalmar Olson, *Gustavsberg, verktyg för en idé: Hjalmar Olsons skildring av 60 års arbete*. Sammanställd av Arthur Hald (Stockholm, 1991), 39f.

29. Päivi Ernkvist, ”Två konstnärprofilen”, i *Gustavsberg – porcelin för folket*, red. Karin Linder (Stockholm, 2003), 173.

30. Peder Aléx, *Den rationella konsumenten: KF som folkuppfostrare* (Stockholm, 1994), 183.

en begränsad period. Formgivningen ansågs för modern och servicen var svår att producera. Konsthistorikern Cilla Robach anser att denna servis idag har blivit samlarobjekt och symbol för ”historieskrivningens bild av Gustavsberg som den moderna svenska keramiska industrin under 1900-talet”.³¹

Formgivarna Wilhelm Kåge, Bernt Friberg, Karin Björquist och Stig Lindberg ritade under 1940- och 50-talen många vardagsserviser, och Gustavsberg blev en drivande aktör i skapandet av folkhemmet. Som exempel kan nämnas att Björquists servis ”Vardag” tillverkades mellan 1955 och 1974. År 1956 anställdes Arthur Hald som konstnärlig ledare för att avlasta Stig Lindberg, som i sin tur hade planer på att inrätta ett keramiskt centrum. Hald fortsatte på den vägen för att skapa ”det levande museet” utifrån en museisamling som varit utspridd under lång tid.³² Samlingarna ordnades och katalogiserades så småningom, men först 1967 anställdes Marianne Landqvist som ansvarig intendent för museet. Tillsammans med Arthur Hald iordningställde Landqvist ett pedagogiskt rum där besökarna kunde lära sig olika porslinsmassors egenskaper. Fem år senare öppnade Keramiskt Centrum i de lokaler museet ligger i idag och delar av planerna på ett Gustavsbergs Kulturcentrum förverkligades: Förutom museisamlingen inrättades gamla sekelskiftesverkstäder, kontorshörna, arbetarkök och högreståndshörna.³³

Gregor Paulsson hade i sin skrift om museer, *Nya museer: Ett programutkast* (1920), som tidigare nämnts, propagerat för ett de levandes museum, något som kanske har förverkligats i Gustavsbergs porslinsmuseum av idag, som en del av ett framtida Keramikens hus, där kultur, näringsliv och utbildning ska förenas under den gemensamma nämnaren keramik. I museet kan tingens bruk och prägel åskådas. Insatta i skiftande sammanhang har tingen, i detta fall hushållsporslinet, olika bruk: praktiska, sociala och estetiska enligt den mall Paulsson ger i *Tingens bruk och prägel*.³⁴

Paulsson betonade redan i *Vackrare vardagsvara* hur viktigt det var för teknikutvecklingen att fria konstnärer knutits till Gustavsbergfabriken. Där hade konstnärerna exempelvis drivit fram ny teknik för tryckning och svarvning.³⁵ Som vi redan nämnt i tidigare kapitel ansåg Gregor Paulsson och

31. Robach, ”Gustavsbergsbussen kommer”, 132.

32. Karin Linder, ”Gustavsbergs porslinsmuseum: Hundra års museihistoria”, i *Gustavsberg – porslin för folket*, red. Karin Linder (Stockholm, 2003), 51f. Ett första museum startade 1915.

33. Ibid., 59f. 1982 inventerade Marianne Landqvist Keramiskt Centrums samlingar, som fanns på olika vindar på fabriksområdet. KF behöll museet vid försäljningen av porslinsfabriken 1987. 2001 donerade KF föremålssamlingen i Gustavsbergs porslinsmuseum till Nationalmuseum. Värmdö kommun har garanterat driften av porslinsmuseet i minst 25 år, och för att säkra driften startades Stiftelsen Keramikens Hus.

34. Gregor & Nils Paulsson, *Tingens bruk och prägel* (Stockholm, 1956), 13.

Svenska Slöjdföreningen det felaktigt att enbart ”de tekniska ritarna” skulle svara för formgivningen av industriprodukterna. Även konsthantverkarnas kunnighet borde användas i industrins tjänst. Detta var den viktigaste poängen med budskapet i *Vackrare vardagsvara*. Målet var en ”arbetsgemenskap mellan industri och konst” som skulle komma hela samhället till godo.³⁶ Om denna arbetsgemenskap resulterade i att svenska industrivaror överträffade de utländska skulle nationell produktion kunna överleva. En viktig tanke med, och ett resultat av, de vackra vardagsvarornas effektivare produktionsätt var att spara på råvaror:

Världens tillgångar på råvaror är icke så stora att vi i längden kunna tära på dem som vi de sista decennierna gjort. Genom att konstens samarbete med industrin för till kvalitetsarbete, verkar det materialbesparande.³⁷

Resonemanget i Slöjdföreningens kända programskrift fortsätter på 1950-talet i boken *Tingens bruk och prägel*, författad av Gregor Paulsson och sonen Nils. Boken kom ut på Kooperativa Förbundets bokförlag 1956, efter folkhemmets stora bohagsutställning i Helsingborg, H 55. Boken handlar om bruksföremål i en vidare mening: ”Alla med konst gjorda ting, artefakter som de kallas, är avsedda att brukas på något sätt.”³⁸ Här tas även städer och samhällen upp, ja hela den yttre miljön som ett slags större artefakt. Författarna analyserar hur ting ”används” och kommer fram till tre huvudsakliga sätt att använda dem på: Det *praktiska* bruket innebär att handskas med tingen, det *sociala* bruket innebär att vara med tingen, det *estetiska* bruket innebär att betrakta tingen.³⁹

De flesta av våra vardagsföremål har inte en form som är given av det tekniska framställningssättet, utan föremålet måste ges den slutgiltiga formen, hävdar Paulsson & Paulsson. En porslinstillbringare ska inte bara fylla vissa praktiska krav, utan den ska präglas av formgivaren (de använder även orden nyttokonstnär och designer) vilken blev ett nytt led i produktionskedjan. De talar om att ”konstnären är ingenjörens broder och att de i samarbete ger tingen deras prägel”.⁴⁰ Vid porslinstillverkningen kopierade maskinen först handens arbete för att så småningom genom sitt ” eget ” arbetssätt bestämma produktens utseende. Maskinen satte alltså prägel på porslinet genom tillverkningsättet men frambringade också helt nya former, även om gamla former levde kvar och imiterades av gammal vana, ansåg Paulsson &

35. Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 39.

36. *Ibid.*, 37.

37. *Ibid.*, 45.

38. Paulsson & Paulsson, *Tingens bruk och prägel*, 9.

39. *Ibid.*, 13.

40. *Ibid.*, 98f.

Paulsson. Inom industrin ökades ständigt maskinens andel i tillverkningen och därmed ersattes handens självständiga arbete. Varför blev det så? frågade sig författarna. Det låg i teknikens egen princip eller drivkraft att ersätta handens kraft med maskinens, hävdade de. Det låg snarare i kapitalets intresse att ersätta handen med maskinen, därför att det blev lönsammare i längden.

Gustavsberg konkurrerade vid andra världskrigets utbrott med trettio-fyra keramiska företag i Sverige, av vilka tjugusex hade startat mellan 1919 och 1939.⁴¹ Det viktiga var då att profilera sig, vilket Gustavsberg lyckades med. Detta gällde i ännu högre grad glasbruket Orrefors som behandlas i nästa avsnitt.

Orrefors glasbruk

Den svenska glastillverkningen hade i århundraden hämtat förebilder från hävdvunna glasländer som Italien, Böhmen, Belgien och Frankrike. Så sent som i början av 1900-talet kopierades skrupelfritt utländska modeller, främst franska. Det var inte fråga om något nyskapande, skriver Dag Widman i boken som kom ut till Orrefors 100-årsjubileum. De första konstnärerna som anställdes av glasindustrin var Gunnar Wennerberg, Anna Boberg och Alf Wallander, vilka verkade mellan 1895 och 1914 på Kosta och Reijmyre.⁴² Dessa tre hade trots konstnärlig frihet ännu utländska förebilder och inriktade sig på konstglas.⁴³ Wennerberg arbetade runt 1900 på Kosta glasbruk och ställde ut alster på världsutställningen i Paris 1900.⁴⁴ Wallander och Boberg var anställda vid Kosta och Reijmyre, enligt uppgift de enda glasbruk som hade konstnärer knutna till produktionen vid förra sekelskiftet.⁴⁵

41. Ericsson, "Keramiken", 393.

42. Anna Boberg, f. Scholander (1864–1935), målare, konsthantverkare, dotter till F.W. Scholander, gift från 1888 med Ferdinand Boberg. Som målare är Anna Boberg främst känd för sina landskapsbilder från Lofoten i Norge. Som konsthantverkare komponerade hon textilier för Handarbetets Vänner samt ritade jugendkeramik för Rörstrand och konstglas för Kosta och Reijmyre. Till det mest intressanta hör en grupp Reijmyreglas, framställda till Turinutställningen 1902. B. framträdde även som kostymtecknare, tonsättare och författare. Nationalencyklopedin (NE) och Språkdata (ordboksartiklar) 2003.

43. Widman, "Pionjärår, genombrott, triumf: Ett halvt sekel av konstnärlig expansion 1898–1960", 17f. Widman har som källa bl.a. använt sig av Agnes Hellners "Anteckningar om Orrefors glasbruk", som skrevs 1927–1928. Agnes Hellner var dotter till Orreforsdisponenten Johan Ekman och gift med justitierådet Johannes Hellner, som blev ordförande i brukets styrelse 1919.

44. Gillian Naylor, "'Swedish grace' som modell: Orrefors i Storbritannien och Irland 1920–89", i *Orrefors: Ettihundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998), 173.

Erik Wettergren hade med sin hårda men konstruktiva kritik lett in glasproduktionen på nya vägar efter Baltiska utställningen 1914. I den omtalade artikeln "Varia" propagerade han – som vi sett – för konstnärlig förnyelse och ville genom blåsning av glaset utan ornament få fram ny form. Han hänvisar till tyska fabrikers goda resultat via samarbete med konstnärer.⁴⁶ Det blev Wettergren som också kom att skriva om Orrefors framgångar i ett specialnummer av *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1921 och i en bok om svensk konstindustri som utkom till Parisutställningen 1925, som kommer att behandlas längre fram.⁴⁷

Historien om Orrefors framgång börjar med att konsul Johan Ekman från Göteborg köpte Orrefors bruk 1913 för exploatering av de skogar som hörde till bruket. På köpet fick han glasbruket, vilket han beslöt driva några år till på försök. Ekman anställde disponent Lars Ahlin, vars passion för glas drev honom att utveckla nya tekniker och knyta konstnärer till bruket. Han anställde 1914 glasblåsarmästaren Knut Bergqvist som arbetat på glasbruket Kosta och White Mills i USA. Denne skulle betyda oerhört mycket för utvecklingen av konstglaset. Samma år anställdes också den böhmiske glas målaren Heinrich Wollmann, som senare kom att arbeta med produktionen av graalglaset.⁴⁸

Det behövdes emellertid riktiga formgivare för att kunna utveckla konstglaset, och 1916 anställdes Simon Gate som den allra första glaskonstnären på Orrefors glasbruk, förmedlad av disponent Ahlin som sett Gates bokomslag till 25-öresböcker. Eva Jancke-Björk var den första kvinnan i konstnärskretsen vid Orrefors, men hon hade svårt att finna sig till rätta i den manliga miljön och stannade endast ett år vid bruket, 1916–1917, och formgav dricksglas till Hemutställningen.⁴⁹ Johan Ekman hade tagit kontakt med Svenska Slöjdför-

45. Gunnel Holmér, "Hantverket i centrum: Glasframställningen förr och nu", i *Orrefors: Ett hundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998), 213. Holmér, antikvarie och etnolog, arbetar vid Småland-Sveriges glasmuseum i Växjö.

46. Erik Wettergren, "Varia", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914, 137.

47. Erik Wettergren, *Svenska Slöjdföreningens specialnummer I, Orreforsglas* och Erik Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède* (Malmö, 1925).

48. Widman, "Pionjärår, genombrott, triumf: Ett halvt sekel av konstnärlig expansion 1898–1960", 19. Widman menar att Wollman inte blev så kreativ som Ahlin önskade, varför en mönstertecknare från Tekniska skolan, Fritz Blomqvist, anställdes. Simon Gate tog som ny på bruket sannolikt intryck av Blomqvist, eftersom han inte ritat mönster tidigare.

49. Eva Jancke-Björk (1882–1981), glasformgivare, keramiker och lärare vid Slöjdföreningens skola.

eningen för att diskutera anställning av konstnärer. Enligt Dag Widman var Ekman den förste industriman någonsin som på eget initiativ vände sig till Förmedlingsbyrån. Emellertid tycks inte någon konstnär ha förmedlats vid den kontakten.⁵⁰

Det nya konstglaset, det så kallade graalglaset, var resultatet av ständiga diskussioner mellan Ahlin och Bergqvist. Den senare kom på lösningen med ett glasämne som hade både överfång och underfång, alltså två lager.⁵¹ Namnet Graal hämtade Ahlin från Frödings Graal-saga om glaset som fick hemlighetsfulla egenskaper i kombination med vinets rubinröda färg.⁵²

Under hösten 1916 utställdes Simon Gates första glaskompositioner vid Svenska Slöjdföreningens sammanträde och väckte stor uppmärksamhet. I december samma år ställdes ett urval ut på Nordiska Kompaniet (NK) och fick goda omdömen i pressen.⁵³ Nästa gång visades Orreforsglaset vid en större utställning 1917 på NK. Utställningen var inspirerad av Svenska Slöjdföreningen och gav en försmak av Hemutställningen på Liljevalchs samma år. Gregor Paulsson skrev: ”Jag tror att den kollektion dessa [Gate, Jancke Björk, Knut Bergqvist] utställa kommer att bilda epok i svenska glastillverkningens historia.”⁵⁴ Det var på denna utställning Simon Gate och Edward Hald möttes för första gången, ett möte som resulterade i att Hald anställdes vid Orrefors efter en lunch med disponent Ahlin. Hald arbetade då vid Rörstrand, dit han kommit via Slöjdföreningens förmedlingsbyrå.⁵⁵ Gregor Paulsson var av den uppfattningen att graalglaset, som experimenterats fram vid Orrefors glasbruk, emellertid inte skulle ha kommit till stånd om inte konstnären inspirerat teknikern. En av hans käpphästar var att maskintekniken skulle utvecklas genom konstnärlig påverkan så att nya originella stilar kunde bli frukten av samarbetet mellan teknikern och konstnären.⁵⁶

50. Widman, ”Pionjärår, genombrott, triumf: Ett halvt sekel av konstnärlig expansion 1898–1960”, 20.

51. Efter kylning kunde detta ämne etsas, slipas eller graveras. Ämnet värmdes upp, försågs med ett ytterskikt av ofärgat glas och blåstes ut. Den färgade dekoren fanns då inne i glasmassan. Glaset var färdigt i samma ögonblick som det lämnade glasblåsarens pipa. Detta var glasmästare Bergqvists egen metod.

52. Ahlin skriver i ett brev till Gate 27/11 1916: ”Broder! Nu har jag hittat på ett namn på det nya konstglaset med färgglas inuti godset. Vi skola kalla det Graal-glas. Anledningen är Frödings saga om glaset, som slöt sig tillsammans om sitt innehåll, så att ’vinet är vordet rubin’, och dess hemlighetsfullhet i verkningar och egenskaper är sagans bärande kraft. Namnet kan ju tyckas anspråksfullt, men det ger jag f-n i.” Se Widman, ”Pionjärår, genombrott, triumf: Ett halvt sekel av konstnärlig expansion 1898–1960”, 21f.

53. Widman, ”Pionjärår, genombrott, triumf: ett halvt sekel av konstnärlig expansion 1898–1960”, 25.

54. Gregor Paulsson, *Stockholms Dagblad*, 22/2 1917. Utan titel.

55. Widman, ”Pionjärår, genombrott, triumf”, 25.

Med det graverade glaset av de bägge konstnärerna Gate och Hald fick Orrefors sitt världsrykte. Med hjälp av skickliga gravörer skapade Gate, inspirerad av renässansens och barockens allegorik, ”ett till synes ändlöst tåg av dansande, springande, poserande nakna kvinnor som täckte de jungfruliga glasytorna”.⁵⁷

Den tyske konsthistorikern Helmut Ricke påstår att Orrefors förverkligade Werkbund-modellen på ett sätt som ”aldrig kunde genomföras lika konsekvent i Tyskland, och som där dessutom fick ett avbräck på grund av första världskriget”. Sverige hade därför förskonats från de ekonomiska problem som drabbat andra europeiska länder, varför betingelserna var gynnsammare i Sverige, skriver Ricke. Men viljan att använda konstnärer inom industriell produktion av glas var också stark i Sverige tillsammans med en ovanlig experimentlusta.⁵⁸

Den brittiske designhistorikern Gillian Naylor talar i stället om att Orrefors överfört Morris och Ruskins konsthantverksideal till industriell produktion. Ännu en historiker som skriver om en framgångssaga mot bakgrund av det egna landets misslyckande:

Historien om det svenska bläckhornsbruket som anställde konstnärer för att förnya produktionen och höja sitt anseende ingår numera i den brittiska formgivningshistoriens sagoskatt – en ”fallstudie” som visar att konst och industri kan förenas, och att skönhet och nytta kan gå hand i hand.⁵⁹

Erik Wettergren skriver 1921 i *The Studio Yearbook of Applied Art* om den nya internationella formvärld som skapats vid Orrefors glasbruk och lovsjunger den lyckade föreningen mellan konst och industri.⁶⁰ Samma år kom Svenska Slöjdföreningen ut med ett specialnummer om Orrefors, som författats av Wettergren. Enligt denne hade glaskonsten stått sig bra tekniskt sett under 200 år, medan porslinsfabrikerna mer fått känna av smakens skiftande vågor och hantverkskonstens blomning och förfall. Orrefors fick snabbt efter grundandet 1898 en plats i solen. På NK-utställningen och Hemutställningen 1917 hade bruket stora framgångar. SSF ställde 1920 ut ett nytt glas, ett ”topastonat gods för de bredare behoven” (bruntonat sodaglas) på föreningen Verksta-

56. Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 39.

57. Widman, ”Pionjärår, genombrott, triumf”, 31.

58. Helmut Ricke, ”Ömsesidigt utbyte: Orrefors i dialog med Europa 1915–40”, i *Orrefors: Ett hundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998), 165.

59. Gillian Naylor, ”’Swedish grace’ som modell: Orrefors i Storbritannien och Irland 1920–89”, i *Orrefors: Ett hundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998), 173.

60. Naylor, ”’Swedish grace’ som modell”, 173f.

L'Art décoratif moderne en Suède



*Coupe de verre ordinaire vert,
des Cristalleries suédoises. Composition de M.
Edvin Ollers. Appartient au Musée de Malmo.*



*Coupe de verre ordinaire vert,
des Cristalleries suédoises. Composition
de M. Sten Branzell.*



*Verres d'Orrefors. Cindlar Ispace.
Composition de M. Simon Vitz et de M. Edward Hald.*

Tonade vardagsglas av Edvin Ollers, Sten Branzell och Edward Hald. Foto i Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède* (1925). Malmö Museer.

dens utställning på Liljevalchs konsthall.⁶¹ Wettergren ser Gate och Hald som goda exempel på att konstnärliga outsiders kan förnya konstindustrin.⁶² Orreforsglaset deltog i en mindre utställning i London 1920 och uppmärksammades i engelska facktidningar, till exempel *The Studio*. Ryktet hade nått ut i Europa. Ytterligare en NK-utställning i november 1921 blev avgörande för att nå ut till en större svensk publik.⁶³

Simon Gates ”Parispokalen”, som var en gåva från Stockholms stad till Paris stad, kom 1922. Detta blev den största graverade pjäsen i Orrefors historia. Den var 85 cm hög och tog 600 arbetstimmar att utföra. Den framstår som symbol för det svenska glasets otroliga expansion under tidigt 1920-tal, menar Dag Widman. På konstindustriutställningen i Paris 1925 stod denna pokal centralt placerad på den svenska avdelningens glasutställning.⁶⁴

En förklaring till Orrefors framgångar på marknaden levereras av amerikanske designhistorikern Derek E. Ostergard, som stryker under det faktum att Orrefors var ett familjeföretag från 1910 fram till slutet av 1930-talet. Som tidigare påpekats var disponent Johan Ekmans dotter Agnes gift med Johannes Hellner, som redan 1917 utsågs till utrikesminister: ”Detta var en uppförande position under första världskrigets sista år, när Sverige försökte finna en försiktig väg mellan de krigförande nationerna.”⁶⁵

Utrikesministern var så att säga ingift i Orrefors, vilket bidrog till brukets framgångar på utställningar världen över. Svenska kungafamiljen involverades också i marknadsföringen av den moderna svenska konstindustrin. Glas från Orrefors var vanliga diplomatiska gåvor från kungahuset. Detta gav internationell prestige och bidrog till nationalinkomsten.

61. Sodaglas tillverkas av en blandning av sand, kalksten och soda. Används till hushålls- och fönsterglas. Föreningen Verkstaden (1918–1924) var en sammanslutning av svenska arkitekter och formgivare med syftet att genom utställningar, mässor och kontakter med återförsäljare främja en enkel, konstnärligt och hantverksmässigt högtstående inredningskonst som en fortsättning på Hemutställningen. Bland medlemmarna fanns Hakon Ahlberg, Gunnar Asplund, David Blomberg, Einar Forseth, Edward Hald, Simon Gate, Elsa Gullberg, Wilhelm Kåge, Carl Malmsten, Edvin Ollers och Uno Åhrén. Källa: NE, 1996.

62. Erik Wettergren, *Svenska Slöjdföreningens specialnummer I, Orreforsglas*, 1921, 3f.

63. Ibid.

64. Widman ”Pionjärar, genombrott, triumf”, 32f. Gate var konservativ och trogen klassiska ideal. Hald var nutidsinriktad och bl.a. påverkad av Matisse och Grünewald. Deras inriktning avspeglas i deras konst. På Halds mest berömda verk, ”Fyrverkeriskålen” (1921), rör sig människor under stiliserade träd, raketer exploderar och bildar stjärnregn. Påverkan från Matisse ses tydligt i Halds skål ”Bollspelande flickor” (jfr Matisse målning ”Dansen” från 1910).

65. Derek E. Ostergard, ”Att erövra en marknad: Orrefors på den nordamerikanska kontinenten”, i *Orrefors: Ett hundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998), not 1, 246.

Slöjdföreningens förmedlingsbyrå, som förmedlade konstnärer till porslins- och glasindustrin, bevittnade också som praktiskt resultat av sin verksamhet epokgörande utställningar av de kvalitetsvaror som tillverkats. Den allra första utställningen av detta slag blev Hemutställningen 1917. Ett stort antal industrier hade engagerats av SSF:s förmedlingsbyrå, exempelvis Gustavsberg, Rörstrand (porslin), Förenade Kristallglasbruken, Pukebergs glasaktiebolag (glas), Husqvarna, Ankarsrum, Näfvevarns, Kockums (kaminer, spisar), St. Eriks, Uppsala Ekeby (kakelugnar), Kåbergs tapetfabrik (tapeter), Nordiska Kompaniet med flera (textilier), Hovjuvelerarna Andersson, Hallberg (silver, mässing), Bergmans Konstgjuteri, Böhlmarks lampfabrik (armaturer), Beckers (förpackningar).⁶⁶

Hemutställningen som praktikens resultat

Hemutställningen 1917 var ett viktigt mål för, och ett av de första synliga resultaten av, föreningens förmedlingsverksamhet. Utställningen slog upp sina portar i nyöppnade Liljevalchs på Djurgården som första stora manifestation sedan SSF:s omorganisation 1916. Liljevalchs konsthall var ritad av Carl Bergsten, som också var en av utställningskommisarierna. Bergstens insatser för SSF under den här tiden var således mycket viktiga. Som vi redan tidigare nämnt skulle han även få uppdraget att rita den svenska paviljongen i Paris 1925.

Denna utställning var tänkt att materialisera de tankar om typisering och masstillverkning som delar i det socialestetiska program som Paulsson formulerat i *Den nya arkitekturen*. Den stora frågan är om den verkligen gjorde det. Konsthistorikern Ingela Lind hävdar att Erik Wettergrens och Elsa Gullbergs idéer fick större genomslag på Hemutställningen än teoretikern Paulssons. Dessa båda ansåg hon hade andra utgångspunkter än Paulsson. Wettergrens ideal var en stil ”mellan nyskapande och tradition” som liknade den som Ragnar Östberg företrädde.⁶⁷ Gregor Paulsson såg ändå att Hemutställningen visade på tendenser som pekade framåt. Men det är svårt, när det gäller Paulsson, att skilja retoriken över hur förhållandena borde vara från hur de verkligen blev. I *Vackrare vardagsvara*, skriven efter Hemutställningen, poängterar Paulsson retoriskt-propagandamässigt att Slöjdföreningens mål med utställ-

66. Kerstin Wickman, ”Hemutställningen på Liljevalchs: Typer, modeller, förebilder för industrin”, *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 67.

67. Ingela Lind, ”Ett nytt hem för arbetarklassen”, *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, Specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1992), 58.

ningen principiellt sett var ”en definitiv omsvängning från individens isolerade produktion till en samlad generations målmedvetna arbete för en på bred social grund lagd formkultur.”⁶⁸ Hans och SSF:s mål var att införa Deutscher Werkbunds idéer, och utställningen skulle då vara ett första steg på den vägen.

Tjugotre olika rumsinteriörer ställdes ut på Liljevalchs. Dessa rum var smålägenheter tänkta för arbetarklassen. Tanken var att dessa rum skulle efterlikna bostadsköken och enrummarna i Stockholms hyreskaserner. De tvårummare som fanns med representerade snarare en önskan om minimibostad för arbetare.⁶⁹ Där fanns möbler, vardagsporslin och -glas, ämnade för serietillverkning. Det nya var att konstnärer och arkitekter anställdes av industrin och många firmor och industrier medverkade i tillverkningen av utställningsföremålen. En av dessa konstnärer var Edwin Olsson-Ollers, som anställdes vid Förenade Kristallglasbruken (Kosta) för att formge vardagsglas för utställningen. Orrefors ställde också ut vardagsglas formgivna av Simon Gate och Edward Hald. Det är av vikt påpeka att dessa glaskonstnärer inte bara sysslade med lyxglasproduktion. Där visades för första gången billigt bruks- och servisglas från Orrefors med bland andra Gates grönskimrande sulfatglas. Det var emellertid Edwin Olsson-Ollers blåsiga gröna Kostaglas som blev populärast på Hemutställningen. Men det var inte hos ”de bredare lagren” som dessa ganska enkla glas slog an utan hos en konstnärlig och kultiverad medel- och överklass, kunde Erik Folcker vittna om i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917. Denne ansåg att arbetarna som själva tillverkade industriprodukter hade en stark känsla för teknik och goda arbetsmetoder. Det var lönlöst att försöka införa en allmogestil vilket innebar att de skulle förse arbetarna med bohag som påminde dem om förfädernas outvecklade industri, ansåg Folcker.⁷⁰ Samtidigt höll Folcker fast vid SSF:s nit att verka för estetisk uppfostran av de bredare lagren och höja smaken hos folk i allmänhet. Han var således medveten om det motstånd som fanns hos arbetarklassen att fostras in i en klassmarkerande stil med ting som var avsedda för dem, men höll ändå fast vid tanken på smakuppfostran.⁷¹

Hemutställningen blev det första praktiska resultatet av Elsa Gullbergs arbete som föreståndare för SSF:s förmedlingsbyrå. Så här skriver arkitekt Carl Westman om den korta tid som SSF haft till sitt förfogande att färdigställa utställningen: ”Men det gick; tack vare de ledande männens – och kvinnans – inom föreningen kraftiga arbete och ett lika godt arbete från de i

68. Paulsson, *Vackrare vardagsvara*, 27. Paulssons kursivering.

69. Kerstin Thörn, *En bostad för hemmet: Idéhistoriska studier i bostadsfrågan 1889–1929* (Umeå, 1997), 188.

70. Erik Folcker, ”Kosta och Orrefors”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917, 91.

71. Ibid.

täflingen uttagna eller sedermera inbjudna konstnärerna”, och vidare: ”Det är fortfarande Slöjdföreningens män – och kvinna – som varit pådrivande.”⁷² Gullberg hade ett stort kontaktnät, och hade personligen försökt övertala disponenterna Harald och Robert Almström på Rörstrand att anställa keramikern Brita Hald. Almströmarna tyckte inte om Brita Halds dekor som tycktes likna ”blodiga dammhanddukar”, utan de ville helst ha en manlig konstnär. Det blev maken och konstnären Edward Hald som fick arbete på fabriken.⁷³

Edward Hald kom alltså till Rörstrand genom Gullbergs försorg. Hald var egentligen målare men hade ställt ut skisser och teckningar till keramik på en NK-utställning anordnad av Erik Wettergren våren 1917. Elsa Gullberg uppmärksammade Hald och övertalade honom att formge servismönster som skulle anpassas till maskintillverkning. Resultatet blev ”Turbin-servisen”, som Hald fick tillverka på Rörstrand. Denna servis skilde sig från arbetarservisen ”Liljebå” genom att den från början var tänkt för maskinell tillverkning: Den hade ett modernt uttryck och dekoren gick snabbt att måla på en roterande skiva. Namnet associerade också till maskinestetik.⁷⁴ Dessa serviser blev de populäraste föremål som såldes bäst efter Hemutställningen. De övriga produkterna ställde sig för dyra för vanligt folk efter krigsårens kristider.⁷⁵

De tjugutre interiörer som visades på utställningen påminde inte mycket om svensk allmogetradition, något som Gregor Paulsson ansåg positivt. Folk ville ha något bättre än stugorna, menade han. De utställda rummen verkade finare än bondstugorna, vilket bidrog till att folk blev förtjusta. Rummen hade en svensk karaktär, och möblerna verkade ”nutida”, ansåg han, trots att några av Malmstens möbler hade ”stilklang af bondrokoko” och att Asplunds bostadskök vid närmare skärskådande inte hade något särskilt svenskt förutom kökssoffan.⁷⁶ Paulsson beskriver den speciella svenska klangfärg som fanns på Hemutställningen: Förutom de klara färgerna i mattor och textilier, låg det svenska

72. Carl Westman, ”Totalomdöme”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917, 69 och 72.

73. Kerstin Wickman, ”Hemutställningen på Liljevalchs 1917: typer, modeller, förebilder för industrin”, *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 67f.

74. Cilla Roback, ”Ting för den moderna människan”, i *Utopi & verklighet – svensk modernism 1900–1960*, Moderna Museets utställningskatalog, red. Cecilia Widenheim i samarbete med Eva Rudberg (Stockholm, 2000), 189.

75. Eva Rudberg, *Uno Åhrén: En föregångsman inom 1900-talets arkitektur och samhällsplanering* (Stockholm, 1980), 35. En allmän uppfattning är annars att servisen ”Liljebå” inte köptes av vanligt folk, eftersom den var för dyr.

76. Gregor Paulsson, ”Rummen på Hemutställningen”, *Stockholms Dagblad*, 11/11 1917.

i själva handlaget, i sättet att draga en linje, i de slutna men dock glada formerna, i den sparsamma men expressiva ornamentiken. De utgör det bästa beviset på, att det går att vara inhemsk utan stilkopiering. Först nutida, sedan svensk.⁷⁷

Vi ska hålla i minnet att Paulsson avskydde all stilkopiering. Det var en viktig del av hans programförklaring. Det är intressant att Paulsson, förespråkaren för en ny tids sakliga stil, redan insåg att även människor från de lägre samhällsklasserna ville ha ett finrum. Folk längtade till ett rum som inte var märkt av vardagens slit, ett rum ”där man kan komma ifrån hvardagen, känna högtidsstämning, känna sig en samhällsklass högre än man är”.⁷⁸ Paulsson påpekade att de äldre bostadsreformatorerna, Ellen Key och Carl Westman, föraktade tanken på ett finrum. Paulsson ansåg att Hemutställningens interiörer hade mer av medelklass över sig, och att detta var riktigt, eftersom varje människa alltid strävade efter att komma högre och få det finare. De lackade, betsade eller laserade furumöblerna bidrog till att ge detta finare intryck.

Kritiken mot utställningen var nästan obefintlig, skriver arkitekturhistorikern Eva Rudberg, som påpekar att den ambition som SSF hade att genom bättre möbler och bruksföremål öka trivseln i enrumslägenheterna var missriktad. Hur trivsamt kunde det vara för de kanske sju personerna i det lilla bostadsköket? Ett undantag var en ledare i *Svenska Dagbladet* som ansåg att det inte var nog att förse folk med goda och billiga inredningsföremål när bostäderna var så små: ”Giv oss också lämpliga bostäder att arrangera dem i!”⁷⁹

Det vanligaste är att forskare i efterskott bedömer att Hemutställningens interiörer påminde om allmogehem och att arkitekterna hämtat sin inspiration från Carl och Karin Larssons hem i Sundborn. Konsthistorikern Cilla Robach ser, med rätta, att Ellen Keys socialestetiska visioner speglades i de allmogeinspirerade miljöerna.⁸⁰ Designhistorikern Kerstin Wickman påpekar

77. Ibid.

78. Ibid.

79. Eva Rudberg, *Uno Åhrén: En föregångsman inom 1900-talets arkitektur och samhällsplanering* (Stockholm, 1980), 35. *SvD*-citatet i texten från 17/12 1917.

80. Cilla Robach, ”Ting för den moderna människan”, *Utopi & verklighet: svensk modernism 1900–1960*, Moderna Museet, red. Cecilia Widenheim i samarbete med Eva Rudberg (Stockholm, 2000), 189f.

också att det fanns tydliga influenser från svensk allmogekultur.⁸¹ Jag ser mer av medelklasshem över rummen på Hemutställningen, men med den reservationen att vi har facit i hand och inser att det var medelklassen som inredde sina hem med ting från Hemutställningen.

Som vi sett var Erik Folcker kritisk till Hemutställningens återupplivande av gammal allmogekultur med målet att tillverka hemslöjds möbler i fabrik, en paradox i sig. Han ansåg att förfädernas estetiska och praktiska behov inte passade senare generationers krav. Han reagerade över att en samhällsklass ansåg sig kunna veta vad en annan borde nöja sig med i sitt eget hem, ett slags estetisk anvisning.⁸²

Paulsson anade, liksom Folcker, att folk inte gick att smakuppfostra på det sätt som SSF tänkt sig. Av Gregor Paulssons retorik går att utläsa den betydelse denna utställning hade ideologiskt och hur ”en ny generations samfällda sträfvän till en enklare och ändamålsenligare form på billiga, fabriksgjorda möbler” utgjorde resultatet av Hemutställningen.⁸³ Den nya generation han nämner innefattade hans eget radikala tankekollektivs medlemmar och deras iver att uppfostra folk till ändamålsenlighet och enkelhet. De ”fabriksgjorda” möbler Paulsson talar om fanns inte, utan Hemutställningens mål var att få igång produktion av bra och billiga möbler. De utställda möblerna blev dock inte föremål för serieproduktion, och de var dyra hantverksprodukter. De blev därför snarare ett mode för överklassen.⁸⁴

Den nya generation som ville skapa ny form var det avantgarde bland arkitekter och formgivare som inte bara ville förändra människors synsätt utan också ville få igång produktionen efter de magra krigsåren. Att Hemutställningens ädla mål och syften inte helt lyckades antyds också av Carl Westman. Denne bostadsreformator trodde att den samhällsklass som interiörerna i första hand var avsedda för, ”jordbrukare, arbetare och den enklare medelklassen”, inte tänkte köpa möblerna. Men detta var en småsak mot den friska vilja med vilken en ny generation tagit första steget för att skapa ”en sund demokratisk hemkultur”, ansåg Westman.⁸⁵

81. Kerstin Wickman, ”Hemutställningen på Liljevalchs 1917: Typer, modeller förebilder för industrin”, i *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 70.

82. Erik Folcker, ”Kosta och Orrefors”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917, 88.

83. Gregor Paulsson, ”Rummen på Hemutställningen”, *Stockholms Dagblad* 11/11 1917.

84. Ingela Lind, ”Ett nytt hem för arbetarklassen”, i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1992), 57–66.

85. Carl Westman, ”Totalomdöme”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, 1917, 69f.

Det viktiga med denna utställning var att den hade sociala ambitioner att skapa bra och vettiga hem för arbetarklassen. Det var Centralförbundet för Socialt Arbete (CSA) som ursprungligen hade föreslagit Slöjdföreningen att arrangera Hemutställningen genom att initiera en tävling om möblering av smålägenheter. CSA bildades 1903 av filantropiska kvinnor, och 1906 anordnades en permanent utställning om bostadsfrågan och frågan bevakades i förbundstidskriften *Social Tidskrift*.⁸⁶

Även om Hemutställningen blev misslyckad från just den sociala aspekten utgjorde den utgångspunkt för en social bostadsdebatt som pågick under lång tid. Över utställningen svävade många personers idéer om skönhet för alla och den vackra vardagsvaran som ett socialreformatoriskt moln. Idéhistorikern Kerstin Thörn gör en träffande analys av alla vackra ord och intentioner om att skapa vackrare hem för mindre bemedlade. Hon hävdar, nämligen, att de som var engagerade i att reformera hemmet var medvetna om att det aldrig handlade om att intressera de allra fattigaste, utan hellre en burgen arbetarklass.⁸⁷

Vem gjorde egentligen utställningen för vem? Utställarna var, kan vi säga, den elit som hade sociala ambitioner gentemot arbetarklassen: den intellektuella borgarklassen och avantgardet bland formgivare och arkitekter. Jag ser det som att dessa hade ett uppifrånperspektiv på vad arbetarna borde tycka om, och det fanns en ambition att fostra fram en för arbetarklassen lämplig smak vid inredningen av enklare hem. Detta hävdas också av Kerstin Thörn, som anser att Hemutställningen var ett exempel på den nära kontaktyta som fanns mellan dem som arbetade politiskt med bostadsfrågan och dem som arbetade socialestetiskt med den. Men det fanns skillnader i synsätt mellan filantroperna och de socialestetiskt inriktade kritikerna. Filantroperna ville främst skaffa människor en bostad som de sedan skulle få inreda som de ville. De ville alltså främst få i gång bostadsbyggandet.⁸⁸ Socialesteterna hade däremot smakuppfostran som ett av målen med utställningen på Liljevalchs. Att arbeta för den allmänna smakens höjande och allsidig smakförbättring stod inskrivet i SSF:s stadgar. Ett annat mål var att få fram industriellt framställda produkter för att åter få de ekonomiska hjulen att snurra.

Året för Parisutställningen, 1925, skrev Carl Malmsten en handbok i hur man skapar ett enkelt hem: *Skönhet och trevnad i hemmet: det enkla svenska hemmet*. Boken framstår som en beskrivning av Hemutställningen, och den är illustrerad med de rumsinteriorer som fanns publicerade i *Svenska Slöjdför-*

86. Kerstin Thörn, *En bostad för hemmet: Idéhistoriska studier i bostadsfrågan 1889–1929* (Umeå, 1997), 251.

87. *Ibid.*, 187.

88. *Ibid.*

eningens Tidskrift 1917.⁸⁹ Den är samtidigt ett inlägg i debatten mot ”banala fabriksvaror”, alltså en ståndpunkt som inte är emot Paulssons vackrare vardagsvara som princip, men emot ”den allförhärjande industrialismen” och därmed masstillverkning. Malmsten förespråkar det egna hemmet med hantverksmässigt tillverkade möbler, vilket också möblerna på Hemutställningen var. Själv skrev Malmsten att bokens huvuduppgift var att försöka beskriva uppkomsten av ett skönt och trivsamt hem och utgick ifrån att hemmets grundvalar var ”dygd och kärlek”.⁹⁰ Malmsten ger uttryck för en mer kristet traditionell hållning. Att han önskade sol, ljus och luftighet i bostaden överensstämmer visserligen med det som senare funktionalisterna i Sverige skulle hålla för heligt. Men det luftiga, soliga och enkla var intet nytt, utan härrörde från det sena 1700-talets svenska lanthem och herrgårdar. Det var detta Malmsten önskade sig tillbaka till genom att förmedla naturkänsla i sina möbler. Den syn på hemmets inredning som Malmsten har motsvarar det som Kerstin Thörn kallar *funktionsestetik*.⁹¹

Gregor Paulsson, som var en av förespråkarna för den vackra vardagsvaran för alla genom standardisering och masstillverkning, förhöll sig skeptisk till Hemutställningens sociala mål. Paulsson var inte direkt med och planerade utställningen, utan var dess presskommisarie. Han arbetade också vid den här tiden som konstkritiker och kunde antagligen som sådan förhålla sig ganska fri gentemot SSF:s och Hemutställningens intentioner. Men detta är ett grovt antagande, eftersom Paulsson var en av de arbetande i SSF:s arbetsutskott sedan april 1916. Som Slöjdföreningens verkställande direktör fick han en ännu stadigare plattform där han kunde verka för sina och föreningens idéer.

Andra praktiken: kvalitetsprövning

I kapitel IV har jag kort berört förmedlingsbyråns roll som arbetsförmedling mellan konstnärer och industrier och i synnerhet den nyckelroll Elsa Gullberg hade som byråns föreståndare mellan 1917 och 1924. Ett av SSF:s främsta mål var att genom förmedling av konstnärer till industrin höja kvaliteten på industrivarorna. Den andra verksamheten var, som nämnts tidigare, att kvalitetsbedöma möbler och annat bohag som var tävlingsbidrag för utställningar. En jury bestående av folk från föreningens arbetsutskott hade arbetat med

89. Carl Malmsten, *Skönhet och trevnad i hemmet: Det enkla svenska hemmet* (Stockholm, 1925).

90. *Ibid.*, 4.

91. Thörn, *En bostad för hemmet*, 175.

detta sedan förmedlingsbyrån startade 1914. Som ytterligare ett led i detta arbete inrättades 1920 en mer systematiserad kvalitetskontroll. En särskild kvalitetsprövning av keramik och kvalitetsmärkning infördes inom ramen för SSF:s arbete.

Ingenjör Axel Odelberg vid Gustavsbergfabriken var initiativtagare till kvalitetsprövningen efter mönster från England. Dennes förslag behandlades och antogs av SSF:s arbetsutskott i februari 1920. En jury bestående av ”två fabrikanter, och tre representanter för Svenska Slöjdföreningen, därav en museiman, samt en grossist och en detaljist inom branschen” utsågs.⁹² Tanken var att fabriken årligen skulle lämna in utvalda föremål till denna jury som SSF utsett. Därefter skulle de föremål som ansågs ha god form, bra mönster och kvalitet förses med ett särskilt kvalitetsmärke. Från maj 1920 påbörjades kvalitetsgranskningen, sedan annons gått ut i dagspressen angående tävling om ritningar och modeller till keramiska bruksföremål.⁹³ Det påpekas i annonsen att de föremål juryn förordar kommer att rekommenderas fabriken för tillverkning och köpmännen för inköp. Ändamålet med tävlingen var att få till stånd

[...]ett bättre och mer givande samarbete mellan konstnärer, fabrikanter och köpmän inom branschen och att mer än hittills varit fallet kunna framställa smakfulla, ändamålsenliga, praktiska och prisbilliga produkter. Den inhemska industrien bleve härigenom mer självständig vad form och mönster beträffar i förhållande till utlandet, mer konkurrenskraftig samt ställd på högre konstnärlig nivå. De av juryn till kvalitet, form och mönster godkända föremålen skola, om så av tillverkaren önskas, åsättas ett Föreningens kvalitetsmärke för att vägleda allmänheten vid dess inköp.⁹⁴

Det var således föreningen som utsåg ledamöter till juryn och satte sitt märke på varorna. Föreningen fick således stor makt att styra både val av personer som de ansåg motsvara dess policy och val av varor. Målet med kvalitetsmärkningsen var att folk lättare skulle hitta vackra vardagsvaror i butikerna. Detta var också ett led i att ”uppfostr” folk till god smak.

92. Svenska Slöjdföreningens kvalitetsprövning av keramik 1920. Bil. 1 till Protokoll 11 juni 1920, undertecknat Elsa Gullberg, ”Registraturen”, F1:43, Arkiv Svensk Form, SSA. I juryn invaldes Harald Almström (Rörstrand), Axel Odelberg (Gustavsberg), Erik Wettergren (SSF och Nationalmuseum), Elsa Gullberg och Gregor Paulsson (SSF) samt hrr Lundin och Stein, grossist och detaljist. Konstnärerna Edward Hald (Rörstrand) och Wilhelm Kåge (Gustavsberg) knöts till juryn som konsulter.

93. ”Tävling om ritningar och modeller till keramiska bruksföremål”, april 1920, ur protokoll vid sammanträde med juryn för Svenska Slöjdföreningens kvalitetsprövning av keramik den 11/6 1920, Bil.1, ”Registraturen”, F1:43, Arkiv Svensk Form, SSA.

94. Ibid. Bil. A. ur Brev till Gustavsberg fabriker, ”Registraturen”, F1:43, Arkiv Svensk Form, SSA.

Porslinet var den första vara som utsattes för kvalitetskontroll av Svenska Slöjdföreningen. I den allra första kvalitetsbedömningen av svensk keramik deltog endast Rörstrand och Gustavsberg. Vid ett särskilt sammanträde med juryn på SSF meddelades vilka föremål som fått kvalitetsmärke. Den från Hemutställningen kända servisen "Liljeblå", den så kallade arbetarservisen från Gustavsberg, tilldelades kvalitetsmärket tillsammans med flera andra serviser under första året.⁹⁵ Kvalitetsprovningen skedde en gång per år, och föremålen ställdes ut för juryn och fabrikanterna. Därefter ställdes de kvalitetsstämplade föremålen ut på den årliga Svenska Mässan i Göteborg. Alla var dock inte hedrade av att delta i SSF:s tävlingar. Det kom ett brev från AB St. Eriks Lervarufabriker: "Men som vi finna den av Eder tillsatta juryn representera ett exklusivt porslinsintresse och vi ej hava de bästa erfarenheter från Edra tidigare utställningar i liknande syfte avstå vi från deltagande."⁹⁶ Ibland fick serviser beröm för god formgivning utan att tilldelas kvalitetsmärke (serviserna "Hildur" och "Dalros" 1922): "På grund av dekorens i bägge fallen mindre goda beskaffenhet tilldelades inte kvalitetsmärke men ville juryn dock framhålla att fabriken med dessa varor visade god utveckling i sin produktion."⁹⁷ Nästa gång SSF ställde ut var det mest lyxvaror som visades upp för världen på jubileumsutställningen 1923 i Göteborg. Svenska Slöjdföreningen hade fått inbjudan att delta med konsthantverk och konstindustri.

Göteborg 1923 – vackrare lyxvaror

Jubileumsutställningen i Göteborg 1923 var den dittills största i Norden. Den hade till syfte att presentera staden Göteborgs 300-åriga historia, dess handel och industri, dess kulturella manifestationer. Föreningens medverkan i förberedelserna för den egna avdelningen för konstindustri och konsthantverk i Göteborg 1923 var ganska omfattande. Gregor Paulsson och Erik Wettergren satt bägge med i utställningens arbetsutskott. Slöjdföreningens förhoppning hade inför utställningen varit att de föremål som skulle ställas ut kunde visa på "de praktiska resultaten av Svenska slöjdföreningens arbete."⁹⁸ Föreningen

95. Ibid., § 8 protokoll vid sammanträde med juryn för Svenska Slöjdföreningens kvalitetsprovning av keramik den 11/6 1920. Enligt protokollet granskades föremål från Rörstrand och Gustavsberg. Bordsserviserna "Blå ros", "Mirza" och "Liljeblå" från Gustavsberg tilldelades kvalitetsmärket. Rörstrand fick många serviser kvalitetsmärkta, bl.a. bordsserviserna "Svenska slott", "Svart landskap", kaffeservis "Röda rosor" och kaffe- och theservisen "Slinga".

96. Ibid., brev till SSF 12/3 1920.

97. Protokoll fört vid Svenska Slöjdföreningens kvalitetsbedömning av keramik den 10 juni 1922, § 2, "Registraturen", Fr: 43, Arkiv Svensk Form, SSA.

önskade ställa ut vackrare vardagsvara som en uppföljning av Hemutställningen, något som knappast skulle infrias av ledningen för bostadsavdelningen. Gregor Paulsson visade i en översiktsartikel över 1920-talet sin besvikelse över bristen på sociala ambitioner:

På min fråga 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.⁹⁹

Bostadsavdelningens arkitektur blev som ett juvelskrin, ansåg Paulsson, ”men det är inte allom förunnat att skaffa sig juveler”.¹⁰⁰ I *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* poängteras däremot hur viktig avdelningen för konstindustri och konsthantverk var som mått på SSF:s arbete och framgång. Utställningen i Göteborg ansågs vittna om föreningens arbete för att höja smaken och utveckla de resultat som uppnåts särskilt med tanke på ”den stora uppvisning av världens konstindustri som skall försiggå i Paris år 1925”.¹⁰¹

Evenemanget sågs alltså på som en förövning inför Paris. Orrefors glasbruk fick nämligen uppleva sin största framgång dittills: Glasavdelningen dominerades av Orrefors graverade praktpjäser helt i linje med ”utställningens exklusiva, graciösa och kräsna anda”.¹⁰² Dessa glas skulle sedan slå igenom internationellt i Paris 1925. Erik Blomberg skulle kalla de graverade glasen för ”skådebröd för de invigda men inte för folket”.¹⁰³ Vid sidan av lyxglasen

98. ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1922”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1923, 66.

99. Gregor Paulsson, ”Stilepok utan morgondag”, i *Fataburen*, Nordiska museets och Skansens årsbok 1968 (Stockholm, 1968), 111.

100. Paulson, ”Stilepok utan morgondag”, 111f. Detta nummer av *Fataburen* ägnas 1920-talets Sverige. Det intressanta är att flera museer i Europa ägnade sig år att återuppliva 20-talet, bl.a. Musée des arts décoratifs i Paris 1966 med ”Les années ’25”, som jag berör i avsnittet om Parisutställningen 1925. I Weimar 1966 visades ”Bauhaus Weimar 1919–1924: Werkstattarbeiten” och 1967 i Wien ”Die Wiener Werkstätte”.

101. Gregor Paulsson (troligen), ”Göteborgsutställningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1923, 105.

102. Ibid.

103. Erik Blomberg, *Stockholms-Tidningen* 20/5 1923. Citerad i Dag Widman, ”Pionjärår, genombrott, triumf”, 37f. För att få fram de graverade glasen till bl.a. Göteborgsutställningen hade Orrefors 1922–1923 nyanställt 14 gravörer. Som mest fanns 40 gravörer. 1998 fanns endast tre gravörer kvar. Se Gunnel Holmér, ”Hantverket i centrum: Glasframställningen förr och nu” i *Orrefors: Etthundra år av svensk glaskonst*, 215f.

fanns några släta odekorerade hushållsglas i gråblå ton. Dessa hade komponerats av Edward Hald och Simon Gate, vilka enligt Erik Blomberg hade lyckats med att i sina glas smälta samman hantverket och maskinarbetet till något helt som visade på framtiden.

Svenska Slöjdföreningens utställning i Göteborg inskränktes till ett fåtal kvalitetsvaror, mestadels produkter för lyxbehov, och *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* är snar att framhålla att de billigaste husgeråden inte kom med:

Det bör därför påpekas, att utställningen icke helt täckte Svenska slöjdföreningens verksamhetsområde, särskilt icke den socialt viktigaste delen av detta, de billigare husgeråden. Föreningen har nu möjlighet att samlat ägna sig åt detta område, sedan de på en högre nivå liggande varorna då slagit igenom.¹⁰⁴

Det framgår ej vem som skrivit denna artikel, men troligen är det Gregor Paulsson. Frågan är om SSF verkligen ägnade sig åt att främja ”de billigare husgeråden” under de närmaste åren. Förmedlingsbyrån lades ner 1924, och föreningen kom att ägna sina krafter först åt Parisutställningen och sedan åt butiksinredningar för KF.

I årsberättelsen för 1923 finns inte den förtäckta kritik som riktades mot utställningsledningen i den (ovan) refererade artikeln i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*. Där betonas tvärt emot att den nya svenska konstindustrin slagit igenom, inte bara inom landet utan också utomlands. Det konstateras att SSF:s avdelning i Göteborg kunnat visa upp ”de viktigaste praktiska resultaten av föreningens arbete på industriens och hantverkets konstnärliga förkovran under det senaste decenniet”. Kvalitetstanken i tillverkningen betonas som ett av Slöjdföreningens mål. Det kom diverse inbjudningar till utställningar utomlands efter detta genombrott, den främsta var inbjudan till Parisutställningen 1925.¹⁰⁵

Kvalitet – vad är det?

Vad menas då med kvalitet i de olika ting som visades upp på utställningarna? Det är svårt att definiera ordet kvalitet. I mina ögon handlar det både om användarkvalitet och rent estetisk kvalitet och att dessa två begrepp blandades. Vardagsvarans kvalitet betonade funktionen, medan lyxvarans kvalitet betonade skönheten. Paulsson kallade den mer vardagliga varan för socialestetisk och den lyxbetonade för exklusivestetisk, särskilt när han i artikeln ”Stile-

104. Gregor Paulsson (troligen) ”Göteborgsutställningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1923, 105.

105. ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1923”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1924.

pok utan morgondag” beskrev föremålen på Parisutställningen.¹⁰⁶ Enligt den kvalitetsprövning som SSF hade inrättat fanns flera kriterier på vad som menades med kvalitet. Där fanns smakfullhet som en faktor tillsammans med ändamålsenlighet, form och mönster.

Det ändamålsenliga är det vackra, hade både Morris och Key sagt. Före dem hade Kant i *Kritiken av omdömesförmågan* (1790) skrivit om smaken och skönheten som något objektivt, eller snarare ”universellt”, bestämbar. Det kunde enligt Kant finnas vissa objektiva kriterier för att bedöma föremål, och därvid betonade han ändamålsenligheten hos föremålet, som skulle verka som om det vuxit fram ur naturen. Det skulle kännas äkta vackert och således vara både sant och gott. I Kants estetik är skönheten en symbol för det moraliskt goda.¹⁰⁷ Konsthistorikern Helena Dahlbäck Lutteman definierar begreppet kvalitet som ”beskaffenhet” när det gäller synen på konsthantverk och konstindustri. Innebörden av kvalitet, menar hon, växlar från kultur till kultur och är tidsanpassad. Hon hävdar bestämt att det finns god och dålig kvalitet, och det finns bättre och sämre föremål, objektivt sett.¹⁰⁸ För att kunna skilja agnarna från vetet behövs kunskap om färg och form och i att lära sig att se och kanske upptäcka förfalskningar. Synen på vad som är kvalitet förändras över tid, något som Lutteman anser hänga ihop med att vi blir offer för tidens smak. Därför hävdar hon att det som visades på SSF:s utställningar 1917, 1923 och 1925 liksom 1930 hade kvaliteter utifrån tidens olika uppfattningar.¹⁰⁹ En slutsats av detta resonemang är att kvalitet och smak hänger ihop med olika ”tidsstilar” och trender.

Handlar inte kvalitet också om synen på estetik hos en viss grupp, och att denna grupps tankestil och likartade syn dominerade över kvalitetsbegreppet? Svenska Slöjdföreningens estetiska elit fanns både inom styrelse, arbetsutskott och kvalitetsbedömningsjury. Man får emellertid inte glömma att de som utgjorde den tidens elit inom SSF faktiskt var kunnigt fackfolk som valts in i föreningen. Gregor Paulsson och hans son Nils definierar kvaliteten i *Tingens bruk och prägel* (1956) på samma sätt som de karakteriserar tingens användning som vi sett i tidigare avsnitt. Liksom det finns tre sorters bruk finns också tre kvaliteter, skriver de: praktisk, social och estetisk. Den praktiska kvaliteten är mätbar, medan både sociala och estetiska kvaliteter anses relativa. Det sociala kvalitetsbegreppet gäller synpunkter från ”en grupp med

106. Gregor Paulsson, ”Stilepok utan morgondag”, i *Fataburen* (Stockholm, 1968), 112.

107. Se avsnittet om Kant i kapitel II.

108. Helena Dahlbäck Lutteman, ”Kvalitet”, i *Form & tradition i Sverige*, red. Birgitta Watz (Stockholm, 1982), 122f. Dahlbäck Lutteman var bl. a. avdelningsföreståndare vid Nationalmuseums konsthantverksavdelning.

109. Dahlbäck Lutteman, ”Kvalitet”, 126.

liknande värderingar” som familj, folkrörelse eller socialgrupp. De menar att värderingarna växlar över tid. När det gäller den estetiska kvaliteten hävdar författarna att bedömningen av vad som är vackert inte behöver vara bundet till en grupp. Men oftast gäller liknande estetiska värderingar inom en grupp:

Detta förhållande kan man se exemplifierat i grupper av olika storlek och karaktär, t.ex. en epoks tongivande samhällsklass eller en konstnärsfalang. Genom att likartade värderingar omfattas av en grupp, kan den estetiska kvaliteten för medlemmarna i denna grupp bli ett praktiskt användbart begrepp.¹¹⁰

Gregor och Nils Paulsson sticker inte under stol med att det finns ”en tongivande samhällsklass” som med sina värderingar påverkar andras och blir denna grupps syn på estetisk kvalitet. Det finns här ett mycket nära samband mellan kvalitet och smak och då blir analysen mer intressant. Vad är skillnaden mellan kvalitet och smak egentligen, särskilt när det talas om estetisk kvalitet? Vi ska nu sammanfatta de två första praktikerna för att sedan övergå till den tredje praktiken, nämligen Parisutställningen 1925.

Sammanfattning

Var det rätt av SSF att skapa bostadsmiljöer för de mindre bemedlade utan att samtidigt verka för goda bostäder för alla människor? Dessa bostadskök som inreddes så estetiskt var ju de trånga överbefolkade enrummare som så många bodde i. Varför skulle dessa människor som inte bodde på landet ha just allmogemöbler? Då möblerade Slöjdföreningen åt arbetarklassen. Idag möblerar IKEA åt alla klasser. Bakom IKEAs ”lönsamhetsmaskin” idag döljer sig kanske tron på design som frälsningsmedel från Hemutställningens dagar.

Det verkar som om Svenska Slöjdföreningen hade dubbla mål och visade därför upp en motsägelsfull attityd. Det finns också en skillnad mellan vad Gregor Paulsson propagerade för och vad de verkliga resultaten blev, kanske beroende på dessa dubbla mål. Visst måste det ha varit stimulerande att få beröm för vackra glas, som skapats av konstnärer vilka SSF förmedlat till industrin. Men det måste också varit frustrerande att inte få visa upp resultat av det smakförädlade arbete som stod inskrivet i stadgarna. Kunde inte lyxvaror vara smakförädlade, eller måste det nödvändigtvis vara vardagsvaran? Måste man vara omgiven av vackra kvalitetssaker eller lyxvaror i sin vardag för att kunna påverkas? Kunde man påverkas av en vacker soffa eller bra pors-

110. Gregor & Nils Paulsson, *Tingens bruk och prägel* (Stockholm, 1956), 24.

lin om man bodde sju personer i ett enda rum? Såg man skönheten i blomkrukan och trasmattan när man var omgiven av skrikande ungar? Såg man inte hellre skönheten när man kom bort från matoset i bostadsköket och trädde in i en museisal?

Vi ska fortsätta med den *tredje* praktiken, nämligen hur vardagsvaran ställdes ut i Paris 1925. I debatten kring denna internationella konstindustriutställning fortsätter frågor att ställas kring vardagsvaran och lyxvaran. Parisutställningen 1925 kommer nu att behandlas i två avsnitt. Det ena presenterar utställningen generellt och kritiken som helhet, särskilt franska konst- och kulturtidskrifters kritik av den egna avdelningen, eftersom den kritiken i mycket överensstämmer med svenska pressröster. Det andra avsnittet behandlar främst den svenska avdelningen och fransk, svensk och övrig utländsk kritik av den. Jag har i inledningen påstått att SSF:s program och utställningar är laddade med en viss ideologi. Över den svenska avdelningen och paviljongen på Parisutställningen svävade de idéer och tankar som formulerats i *Vackrare vardagsvara*, och detta programs titel upprepades som ett mantra.

Tredje praktiken: Parisutställningen 1925

Den allt överskuggande verksamheten för Svenska Slöjdföreningen 1924 blev förberedelserna inför Sveriges deltagande i internationella konstindustriutställningen i Paris 1925. Genom ett för tiden stort anslag, 200 000 kr av lotterimedel, kunde utställningskommittén knyta kontakter med presumtiva utställare: ”Tillverkare och konstnärer hava med glädjande energi sökt göra sitt bästa för att få fram var och en på sitt område en svensk kvalitetsvara, som kan hava utsikt tåla jämförelsen med vad andra nationer mäktat åstadkomma.”¹¹¹ Styrelsen poängterade att arbetet med Parisutställningen handlade om att göra propaganda för svensk ”nyttkonst” och att framgångarna från tidigare utställningar, till exempel i Göteborg 1923, bidragit till att många anmält sitt deltagande på Parisutställningen.

Parisutställningen, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris 1925, omfattade modern konstindustri och enligt direktiven skulle föremålen ha en konstnärlig och modern prägel: ”De enklaste nyttighetsföremål såväl som dyrbara föremål falla inom utställningens ram. Kopior av äldre stilar eller efterbildningar av äldre föremål äro uteslutna.”¹¹² För de deltagande länderna gällde att endast föremål av ”nationellt” ursprung fick ställas ut. Länderna inbjöds delta i fem grupper, indelade i 34 klasser. Grupperna var: Arkitektur, bostadsinredningar, bekläd-

111. ”Svenska Slöjdföreningens styrelseberättelse för år 1924”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925, 76.

nadsartiklar, teater-, gatu- och trädgårdskonst samt undervisning.¹¹³ Den svenska utställningsstyrelsen utlyste en arkitekturtävlan om den svenska honnörspaviljongen i Paris. Carl Bergstens omarbetade förslag vann efter flera turer. Det skulle visa sig att svensk arkitektur blev mycket uppmärksam i Paris. Detta gällde i hög grad också utställningen över Stockholms stads- hus.¹¹⁴ Den franska utställningsledningen hade önskat att Sverige skulle ställa ut ”några för nutida svensk byggnadskonst representativa alster”. SSF gick in med skrivelse till Stockholms stadsfullmäktige med begäran att Stockholms stad skulle ställa ut modeller, ritningar, fotografier och konstföremål från stadshuset samt att stadsfullmäktige stod för kostnaderna.¹¹⁵

Parisutställningen 1925 var den första internationella utställningen för enbart konstindustri och arkitektur. Om man gör en jämförelse mellan den allra första världsutställningen i London 1851 och den konstindustriella utställningen 1925 i Paris, kan man konstatera att Londonutställningen hade visat upp den industriella utvecklingen och de produkter som var resultatet av mekaniseringen. Den allra första världsutställningsbyggnaden, Kristallpalatset, var – som vi sett – märklig arkitektoniskt sett. Den fungerade ändå mer som en behållare för tingen, anser arkitekturhistorikern Henrik Cornell och pekar på att i Paris 1925 var byggnaderna i sig utställda föremål. Le Corbusiers villa på Parisutställningen var mer utställningsföremål än en byggnad. Villan ställdes ut för att visa prov på den nya internationella andan.¹¹⁶ På liknande sätt blev Carl Bergstens svenska paviljong ett uttryck för en svensk eller nordisk anda som underströks av de föremål som fanns utställda inuti: möbler av Carl Malmsten och Carl Hörvik, skulpturer av Carl Milles och Nils Sjögren, Erik Grates gjutjärnsurna och Simon Gates graverade glas, särskilt den stora Parispokalen som skänkts till Paris stad. Utställningsbyggnaderna blev bärare av nya idéer inom konstindustri och arkitektur.

Det fanns ett tydligt samband mellan världsutställningarna, museerna och senare varuhusen, som också ställde ut varor i likhet med de jättelika ”varumässorna” under 1800-talet. Dessa tre fenomen hade samma ursprung, menar den finska historikern Kerstin Smeds: ”Alla tre spelade en viktig roll i spridandet av ett enhetligt civilisationsmedvetande.”¹¹⁷ Hon anser att världs-

112. §1 ”Utställningens omfång och förvaltning”, i *Allmänna bestämmelser och program för Sveriges deltagande i internationella konstindustriutställningen i Paris 1925*, ”Registraturen”, F1: 2, 501: 8f, Arkiv Svensk Form, SSA.

113. Ibid.

114. Stadshuset är, som bekant, ritat av Ragnar Östberg. Byggnaden stod färdig 1923 och var således relativt ny när Parisutställningen ägde rum 1925.

115. Skrivelse till Stockholms stadsfullmäktige från bestyrelsen 22/8 1924, ”Registraturen” F1: 2, 501: 8f, Arkiv Svensk Form, SSA.

116. Henrik Cornell, *De stora utställningarna* (Stockholm, 1952), 218f.

utställningarnas varuexpositioner var föregångare till varuhuset och vidareutvecklade idén om ”spekulativ konsumtion, som varuhuset hade sått fröet till”.¹¹⁸ Smeds analyserar 1800-talets utställningar tillsammans med varuhuset och museet som borgerskapets iscensättningar av sina drömmar: de representerar egentligen något annat än verkligheten. I det som Smeds kallar ”borgerskapets estetiska diskurs” ingår att iscensätta utopier, att bygga upp ingenmansland som är frigjorda från vardagen, där njutningen är viktigast.¹¹⁹

Det går att applicera detta synsätt på Parisutställningen, som av den breda allmänheten uppfattades som ett lyxbetonat ingenmansland där det viktigaste var att roa sig. Att utställningen främst blev ett slags nöjesfält bekräftas av den franska museiintendenten Yvonne Brunhammer, som 1966 och 1976 arrangerade retrospektiva utställningar om Paris 1925.¹²⁰ Hela utställningen 1925 kunde uppfattas som en utopi, särskilt av dem som aldrig kunde köpa de lyxföremål som ställdes ut. Rent konkret fanns tre paviljonger som inrymde eleganta varuexpositioner och särskilda ateljéer för heminredning från de stora parisiska varuhusen Grands Magasins du Printemps, Galeries Lafayette, Magasins du Louvre och Magasins du Bon Marché.¹²¹ Hela den parisiska utställningen kan ses som en del av den borgerskapets estetiska diskurs som Kerstin Smeds talar om.

En utställning med tio års förhinder öppnar

Den 28 april 1925 öppnades den stora internationella konstindustriutställningen i Paris och invigdes inför 4 000 inbjudna gäster av Frankrikes president Gaston Doumergue. Utställningsområdet bredde ut sig på bägge sidor om Seine från Alexandre III-bron, via Grand Palais och Petit Palais längs hela

117. Kerstin Smeds, *Helsingfors-Paris: Finland på världsutställningarna 1851–1900* (Helsingfors, 1996), 27.

118. *Ibid.*, 24.

119. *Ibid.*, 25.

120. Yvonne Brunhammer är f.d. museiintendent på Musée des Arts décoratifs i Paris. Hon arrangerade den retrospektiva utställningen 1966 om Parisutställningen 1925, *Les Années* 25, och 1976 ägde en jubileumsutställning rum, bägge två på Musée des Arts décoratifs. Hon har skrivit flera kataloger och böcker om den franska 20-talsepoken. (Min intervju med Yvonne Brunhammer i Paris oktober 1998.)

121. Dessa fyra varuhus' särskilda inredningsateljéer ledda av konstnärer var inrymda i varsin arkitektritad paviljong, för att sälja heminredning till rika kunder: ”Primavera” (Printemps), ”La Maitrise” (Lafayette), ”Studium” (Louvre) och ”Pomone” (Bon Marché). Se Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 35f.



Vy över Paris och internationella konstindustriutställningen 1925. Föreningen Svensk Form.

Invalides-esplanaden. Utställningen hade som officiellt motto att visa upp det moderna i arkitektur, möbler och annan inredning samt konsthantverk och mode i den nya tidens stil. Men betoningen låg också på ”industriell”, ett faktum som inte sällan kom bort.

Denna utställning skulle ha ägt rum 1915, men första världskriget kom emellan och avbröt alla förberedelser, omständigheter som ledde till att Tyskland uteslöts från 1925 års utställning. René Guilleré, som ledde Société des Artistes Décorateurs (Konsthantverkarnas förening), hade 1911 pläderat för att Frankrike borde ordna en världsutställning för att påskynda framväxten av en modern brukskonst för alla. Frankrike som varit ledande inom den europeiska konstindustrin fick en konkurrent när Deutscher Werkbund ställde ut brukskonst på Salon d'Automne i Paris 1910. De utställda föremålen hade en mer framtidsinriktad formgivning än den traditionella franska.

Även om kritiken var hård emot den tyska rationella formgivning som Werkbund presenterat fanns ett franskt intresse för modern tysk och österrikisk design, som sedan avspeglade sig i Paul Poirets (och Jeanne Lanvins) fantasifulla modekläder. Den österrikiska designern Josef Hoffman, som ställde ut i Paris 1910, var en inspirationskälla.¹²²

När utställningen öppnade hade det estetiska landskapet hunnit förändras. Avantgardrörelsen formerades runt författaren André Bréton i 1920-talets Paris, och olika ismer hade redan tidigare sett dagens ljus: kubismen, fauvismen, futurismen och primitivismen. Yvonne Brunhammer pekar på att den konstindustri som utgjorde huvudinslaget på 1925 års utställning i huvudsak blev nationell.¹²³

Benämningen *Art Déco*, egentligen en förkortning av ”arts décoratifs”, uppstod kring den retrospektiva utställning som hölls 1966 på Le musée des Arts décoratifs: ”Les Années 1925”. *Art Déco*-stilen fick sitt namn då den egentligen inte längre fanns kvar. Formgivaren och författaren Martin Battersby konstaterar att Parisutställningen inspirerade kritiker och konsthistoriker till en flod av artiklar och böcker, vilket bidrog till den nya stilens födelse.¹²⁴ Denne menar att begreppet egentligen uppstod redan 1935:

This style, referred to as Art Deco as early as 1935, has since become generally known by this name, an abbreviation of the title of the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes held in Paris 1925, an exhibition so successful that in the ensuing years it came to be used as standard of comparison for subsequent exhibitions.¹²⁵

Art Déco som den framstod på Paris-utställningen var både en stil och ett mode under en begränsad tid. Modernismen däremot var en rörelse som fanns parallellt med *Art Déco* och den skapade en ny arkitektur, nya möbler och föremål som fortfarande är moderna, hävdar Brunhammer och visar att *Art Déco* senare införlivades med modernismen. Men begreppet och därmed förkortningen av Arts Décoratifs skapades först 40 år efter Parisutställningen 1925.¹²⁶ Designhistorikern Gillian Naylor diskuterar denna nya stil som, enligt honom, dyker upp på Parisutställningen 1925 och benämner den

122. Martin Battersby, *The Decorative Thirties* (London, 1988), 24. Folk i allmänhet var oerhört förtjusta i utställningen från Deutscher Werkbund i Paris 1910. Det behövdes ridande polis för att skingra folkmassorna.

123. Yvonne Brunhammer, *Arts décoratifs des années 20* (Paris, 1991), 171f.

124. Martin Battersby, ”Le triomphe de 1925”, i *Les Arts Décoratifs, 1890–1940*, red. Philippe Garner (Paris, 1981), 20f.

125. Martin Battersby, *The Decorative Thirties*, red. Philippe Garner (London, 1988), 24.

126. Förkortningen av *Art Décoratif*, *Art Déco*, kom till först på 1960-talet, berättade Yvonne Brunhammer under min intervju med henne i Paris i oktober 1998. Se även Sten Bernhardsson, *Sveriges deltagande i 1925 års internationella konstindustriutställning i Paris*, C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet (Uppsala, 1993), 97f.

”internationell stil”. Han kallar den pseudomodern, då deltagarna kunde tolka kravet på modernitet hos de utställda föremålen ganska fritt.¹²⁷ I en bibliografi till 50-årsjubileet av 1925 års utställning poängterar socialhistorikern Roger Guerrand att

epokens stora paradox vilar på den egenheten att de konsthantverkare som hade de socialt sett mest avancerade idéerna fick enbart avantgardet i den styrande klassen till kunder och inte dem som funnits i åtanke, nämligen de mindre bemedlade som bodde i subventionerade bostäder. [min övers.]¹²⁸

Samma paradox fanns också i Sverige, där Hemutställningens vardagsvara omhuldades och inhandlades av det svenska avantgardet bland konstnärer, arkitekter och intellektuella.

En lektion i praktisk och levande konst

Parisutställningen var tänkt att visa upp resultatet av ett förbättrat samarbete mellan brukskonstnärer och arkitekter och skulle vara en lektion i praktisk och levande konst under sex månader, förklarade Yvanoë Rambosson, som var generalsekreterare för hela utställningen. Nya upptäckter på många olika områden hade förändrat folks levnadsvillkor. Utställningen organiserades i syfte att visa upp den förändrade livsstil som dessutom söker ”skönheten i enkelheten och lyxen i materialets kvalitet.”¹²⁹

Utställningen skulle råda bot på det smakförfall och den kvalitetsförsämring som var resultat av en serieproduktion av billiga stilkopierade möbler som inga riktiga möbelarkitekter ritat. Utställningen ville visa att skönheten inte var reserverad för lyxmiljöer utan borde finnas med i var mans vardag, eftersom den moderna konsten borde försköna människors vardag. Konstnär-

127. Gillian Naylor, ”Le modernisme”, i *Les Arts Décoratifs 1890–1940*, red. Philippe Garner (Paris, 1981), 35f.

128. Roger H. Guerrand, ”Préface”, *Bibliographie 1925* (Paris, 1976). Société des amis de la bibliothèque Forney, octobre 1976: ”Le paradoxe de cette époque réside en ce fait singulier que les décorateurs aux idées socialement les plus avancées n’eurent comme clients que l’avant-garde de la classe dirigeante et non les habitants des HBM auxquels ils pensaient.” Guerrand skrev avhandling om sociala/subventionerade bostäder i Frankrike 1966.

129. Yvanoë Rambosson, ”A l’exposition: l’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris 1925: Sa raison d’être et ses directives”, i *Paris Arts Décoratifs 1925: Guide de l’Exposition* (Paris, 1925), 211f. Avsnittet bygger på generalsekreterare Rambossons resonemang i utställningskatalogen.

dustrin ansågs hänga ihop med vardagslivet eftersom den omfattade allt från kläder och bilar till byggnader. Hela utställningens estetik borde bli startpunkten för en ny era med mottot ”logik, sanning och harmoni”.¹³⁰ Så långt de officiella utställningsdirektiven.¹³¹

Utställningens chef och huvudarkitekt var 64-årige Charles Plumet. Konsthistorikern och -kritikern Pierre Cabanne har påpekat att utställningens huvudarrangörer var äldre män som ännu hade den festliga världsutställningen 1900 i färskt minne och ville liva upp stämningen efter krigsåren.¹³² Dessa äldre män ville visa upp en ny elegant elitistisk stil i form av lyxindustrivaror som roade en rik publik, som också kunde köpa dessa produkter. Många rika och kända personer agerade också som mecenater för utställningen. Som exempel kan nämnas parfymdrotsningen Jeanne Lanvin, parfymkungen Guerlin, prinsessan Aga Khan och bankiren/mecenaten David David-Weill. Det var dessa och många av den tidens kända klädskapare, industrifolk, skådespelare och författare på modet som anlätade de arkitekter och inredare som ställde ut i Paris, mycket därför att de ville vara moderna. Det var alltså en lyxkonst för en rik kundkrets som fransmännen i huvudsak satsade på, något som hårt kritiserades i ledande konst- och kulturtidskrifter, men som också kraftfullt försvarades av dem som arrangerade utställningen. Arrangörerna hade framför allt ekonomiska skäl till att ställa ut lyxkonst och lyxvaror eftersom dessa hade sin givna kundkrets.¹³³ Detta trots den officiella retoriken som handlade om nyttokonst för folket, goda industriellt tillverkade bruksvaror och enkelhet. Konsthantverkarnas organisation beklagade sig över att de industriella och kommersiella krafterna tagit över utställningen.

Medierna spelade en icke oviktig roll för att sprida information om utställningen. Fransk radio hade börjat sända en taltidning från Eiffeltornet redan 1923. Tidskrifterna var dock den viktigaste spegeln av det motsägelsefulla och nyckfulla klimat som fanns i 1920-talets franska samhälle. Debattö-

130. Ibid.

131. Den officiella retorik som angavs av utställningens generalsekreterare fanns i olika varianter att inhämta i flera kataloger. Förutom ett otal franska kataloger, tidskrifter, specialnummer och tidningar som behandlar utställningen gavs också ut en encyklopedi över Parisutställningen 1925 i tolv volymer, utgiven av handels- och industriministeriet, *Cyclo-pédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle en douze volumes* (Paris, 1925). Vi känner igen debatten från tiden kring Hemutställningen i Sverige och tidigare smakdebatter. Retoriken var densamma i Sverige från SSF:s uttalade (särskilt av Gregor Paulsson) motstånd mot att ställa ut lyxmiljöer. Fransmännens officiella retorik överensstämde med svenskarnas: det gäller sedan att tränga igenom retoriken och se om de vackra målen ansågs förverkligade.

132. Pierre Cabanne, "L'Exposition des arts décoratifs: Qui est moderne? Qui ne l'est pas?", i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 52f.

133. Ibid., 56f.

terna i 1920-talets franska konst- och kulturtidskrifter reagerade på hur dåligt de flesta utställare tagit vara på utställningens syfte och mål, nämligen att visa upp den moderna arkitekturen, den sociala konsten och bruksvaran som skulle kunna serietillverkas för gemene man.¹³⁴

Den sociala aspekten tegs ihjäl, menade Francis Jourdain, som var en av de konsthantverkare som opponerade mot ”den dekorativa konsten” som den visades upp på 1925 års utställning. Jourdain hade föreslagit utställningsledningen

idéen att presentera nyttoföremål, så kallade bazar-artiklar, och vilkas rena avskalade form skulle bero på samverkan mellan ingenjörer, industrifolk och konstnärer, och som, den här gången, mindre skulle betona en pålagd dekor än det som nödvändigheten, det sunda förnuftet och förståndet dikterade. [min övers.]¹³⁵

Hans förslag ignorerades dock helt av ledningen. Tillsammans med Robert Mallet-Stevens och andra radikala arkitekter och formgivare bildade Jourdain l’Union des Artistes Modernes 1929 som en protest mot de missade målen med Parisutställningen. Gruppen hade som mål ”att erbjuda 1900-talsmänniskan en livsmiljö anpassad till den industrialiserade världen”.¹³⁶

Det var önskvärt med en förening mellan konsten och industrin, och detta skulle 1925 års utställning förverkliga genom att bli ”1900-talets estetiska kod”.¹³⁷ Konstkritikern George Le Fèvre går i *L’Art Vivant* 1925 igenom den syn på konstindustri som genomsyrat Frankrike sedan den stora världsutställningen 1900. Precis som Slöjdföreningens folk gjorde förfasar sig Le Fèvre över att konstindustriprodukterna under 1800-talet till slut inte var funktionsförmåga; de var överdekorerade och av dålig kvalitet. På 1800-talet fick konstindustrin (les arts décoratifs) benämningen ”brukskonst”. Det var under den period i historien när industrin tack vare ny teknik började serietillverka

134. De texter från 1925 jag fortsättningsvis diskuterar härrör från: *Gazette du Bon Ton*, *L’Illustration*, *L’Amour de l’Art*, *L’Esprit Nouveau*, *L’Art Vivant* och *Vient de paraître* samt *Art et Décoration*.

135. Pierre Cabanne (1986), 57: ”[...]l’idée de présenter les objets les plus usuels, les articles de bazar, et qui cette fois, auraient dû la beauté de leurs formes dépouillées à la collaboration d’ingénieurs, d’industriels et d’artistes moins soucieux de décors arbitrairement surajoutés que des impératifs de la nécessité, du bon sens, de la raison. [...]”

136. Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l’Utile: un musée pour les arts décoratifs* (Paris, 1993), 78: ”[...]avec la volonté d’offrir à l’homme du XXe siècle un cadre de vie adapté au monde industriel”.

137. George Le Fèvre, ”Où en est l’exposition des arts décoratifs?”, *L’Art Vivant*, nr 1/1925, 4–5.

bruksvaror för att tillfredsställa nya behov. Dessa bruksvaror var oftast billiga kopior av stilmöbler som kunde köpas av alla. Stilimitationens yttersta konsekvens blev dåliga och förvrängda kopior, vilket ansågs bidra till smakförbistring.¹³⁸

Vi känner igen debatten från England och Sverige. Le Fèvre anade att de mål som fanns för Parisutställningen inte skulle infrias och att den skulle bli som en Paris-marknad, där det viktigaste var att sälja varor, inte att visa upp något av konstnärligt värde. Författaren sade sig ha förvarnat opinionen och undrade om inte de konstnärer som suttit med i uttagningskommittéerna inför Parisutställningen borde slå larm först av alla.¹³⁹ Artikeln är skriven några månader före invigningen och uttrycker den konflikt som uppstått mellan företagare och konstnärer. På ett annat plan visar den också på diskrepansen mellan industrin och konsten. Det var just dessa båda krafter som borde förenas i och med denna Parisutställning 1925, ansåg Le Fèvre.

Det galna upptåget eller den dekorativa euforin

Utställningen blev något av ett ”galeat upptåg” efter de svåra åren, den blev för fransmännen ett sätt att glömma krigets försakelser. Mottot var att visa upp exempel på modern och socialt anpassad arkitektur och modernt konstverk, som kunde innefatta både nationell stil och internationell modernism. Få av de 22 deltagande länderna som deltog på det stora utställningsområdet kunde visa exempel på en social konst.¹⁴⁰

Kritikern Gabriel Mourey hävdade att konstnärernas organisationer borde fått vara med och bestämma utformningen av utställningen, vilket var meningen 1910, för att uppnå den rätta andan. Han tyckte att staten hade fått för stort inflytande genom att låta politiskt korrekt folk bestämma. Mourey ansåg att föreningen för att stimulera samarbete mellan konst och industri (La Société d'encouragement à l'art et à l'industrie) hade givit Parisutställningen fel inriktning med tillägget ”et industriel”. Han var emot den industriella aspekten.¹⁴¹

138. Ibid., 5.

139. Ibid., 5.

140. Förutom Frankrike och dess dåvarande kolonier deltog 21 länder på 1925 års konstindustriutställning. De flesta länder var europeiska: Österrike, Belgien, Danmark, Spanien, Finland, Storbritannien, Grekland, Holland, Italien, Litauen, Luxemburg, Monaco, Polen, Sverige, Schweiz, Tjeckoslovakien, Sovjetunionen, Jugoslavien. Asien representerades av Kina, Japan och Turkiet (sic!), och de länder i Afrika som fanns med var de franska kolonierna. Australien och de amerikanska kontinenterna var inte representerade, och Tyskland var inte med på grund av såväl politiska som ekonomiska orsaker. Se Yvonne Brunhammer, *1925* (Paris, 1976), 10.



Le Corbusiers paviljong L'Esprit Nouveau i Paris 1925. Föreningen Svensk Form.

Kritikern Waldemar George däremot vände sig främst emot utställningens ganska ensidiga fokusering på konsten (måleri, skulptur och även arkitektur), medan ingenjörers och teknikers betydelse för de moderna städernas uppbyggnad inte poängterades. Utan deras medverkan blev Parisutställningens bild av det moderna livet ofullständig. Det var inte William Morris utan Gustave Eiffel som var viktig i det sammanhanget. Det sena 1800-talets stål-, betong- och glaskonstruktioner var manifestationer av den maskinmässighet som skulle präglade 1900-talet och bli avgörande för vår civilisation. Detta hade utställningsarrangörerna 1925 inte alls förstått. Eiffeltornet, Gare du Nord, Hallarna och andra byggnader var ingenjörprodukter med viss funktion. Arkitektur är en konst tillämpad på livet, underströk George, och en byggnad blir modern genom sin funktion, inte genom utseendet.¹⁴²

141. Gabriel Mourey, "L'Esprit de L'Exposition", *L'Amour de l'Art*, 1925, citerad i Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 154. Utställningen hette L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Tillägget "et Industriels" kom till 1918, då Handelsministeriet tog över ansvaret för utställningen.

142. Waldemar George, "L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 Les Tendances Générales", *L'Amour de l'Art*, artikeln citerad i Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 157f.

George ansåg i konsekvens med detta att den ”dekorativa konst” som presenterades på utställningen var bakåtsträvande, och därmed både antisocial och antidemokratisk:

Det är inte utställningen utan den moderna dekorativa konsten som är antisocial och antidemokratisk. Den moderna dekorativa konsten, som huvudsakligen är konservativ och bakåtsträvande, struntar i eller verkar att strunta i den folkliga publiken [min övers.]¹⁴³

Han ansåg vidare att varken de franska arkitekterna eller möbelskaparna höll igen på produktionskostnaderna. Dessa personer visade ringa förståelse för det moderna livets krav på att spara pengar, utrymme och material. De missdrodde den moderna teknikens utveckling och krav som visade sig exempelvis i inredningen av järnvägsvagnar, passagerarbåtar och bilar. Det moderna vardagslivet hade uteslutits från 1925 års konstindustriutställning, sammanfattade George bittert: sjukhussalen, barnkrubban, laboratoriet, dispensären, det som klart och tydligt skulle skilja den här utställningen från det gamla livet. Visserligen ställde järnvägsföretaget ut inredningen i en vagn, men det var en förstaklassvagn, och båtbolaget ställde likaså ut förstaklasshytter.

Om man nu utgår ifrån att utställningen socialt sett blev ett totalt misslyckande, blev den då lyckad estetiskt sett? frågade George. Hans eget svar på frågan blev att nästan alla länder misslyckats med att visa upp något nytt och modernt. Den arkitektur som med Eiffeltornet 1889 firade triumfer i järn och glas visade då upp något helt nytt. Nu fanns armerad betong som var ett nytt byggnadsmaterial, som skulle kunna ge intryck av styrka, precision och lätthet. Den enda som lyckats med detta på utställningen 1925 var Le Corbusier med sin paviljong ”L’Esprit Nouveau”¹⁴⁴ vid sidan av de franska arkitekterna August Perrets teater, Robert Mallet-Stevens två paviljonger och Sovjetunionens paviljong:

Samtidigt som de fostrade sin publik gav de också en lektion i rent professionellt medvetande för arkitekt-esteterna. [min övers.]¹⁴⁵

143. Waldemar George, *L’Amour de l’Art* 1925, artikeln citerad i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 159: ”Ce n’est point l’Exposition mais l’art décoratif moderne qui est anti-social, anti-démocratique. L’Art décoratif moderne, essentiellement conservateur et rétrograde, fait fi ou semble faire fi de la clientèle populaire.”

144. Villa de L’Esprit Nouveau, den nya andans villa. Le Corbusier kallade den för ”standardvillan i ett hyreshus”, då den var tänkt som ett slags etagevåning i ett höghus. *L’Esprit Nouveau* var också en tidskrift grundad 1920 av Charles-Edouard Jeanneret, alias Le Corbusier, Amedée Ozenfant och Paul Dermée. Jag kommer att stava tidskriften och benämningen på villan/paviljongen så här genom avhandlingen. Det förekommer olika stavningar beroende på källan.

Charles-Edouard Jeanneret, senare pseudonymen Le Corbusier, och hans kompanjon Amedée Ozenfant hade sedan de startat tidskriften *L'Esprit Nouveau* 1920 målmedvetet försökt att uppfostra sina läsare. I nästa avsnitt behandlas deras tidskrift och dess idévärld.

Arkitekten och teoretikern Uno Åhrén var negativ till utställningen rent generellt, men ansåg att just Le Corbusiers paviljong var nyskapande. Åhrén skrev flera artiklar i såväl *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* som tidskriften *Byggmästaren*.¹⁴⁶ Han kritiserade främst den franska avdelningen för dess totala brist på mål och aktualitet och för dess dekorativa stil.¹⁴⁷ Waldemar George skrev artikeln ”Nyorientering av konstindustrin” i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926, där han uttryckte samma kritik som Uno Åhrén. I det kommande avsnittet om den svenska utställningen analyseras Åhréns och Georges artiklar.¹⁴⁸

Att utställningen i Paris var en nationell manifestation för fransmännen slogs fast i den officiella katalogen, trots att det mesta inom kulturen strävade mot en internationalism. Här uttrycks brytningen mellan tradition och modernitet. Det gällde för fransmännen att återerövra det specifikt franska, framförde Yvanoë Rambosson, och betonade att Frankrikes paviljonger överträffade de andra ländernas bidrag:

Nu har vi fransmän blivit oss själva igen efter att ha varit italienare i fyra sekel och till och med germaner i fem år.¹⁴⁹

145. Waldemar George ”L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925, Les Tendances Générales”, *L'Amour de l'Art* 1925: Tout en formant le goût de leur public ils donnaient ainsi une haute leçon de conscience purement professionnelle c'est-à-dire constructive aux architectes-esthètes; artikeln citerad i ”Commentaires et réactions de l'époque”, i Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 160. Den här boken fann jag långt senare, efter att jag hittat den citerade artikel i *L'Amour de l'Art*, tillsammans med mycket annat källmaterial kring utställningen.
146. Tidskrift för arkitektur och byggnadsteknik. Hette från starten 1901 *Arkitektur och Dekorativ konst*, 1909–1922 *Arkitektur*, 1922–1958 *Byggmästaren*, från 1959 och fortf. *Arkitektur*, organ för Sveriges Arkitekters Riksförbund, SAR.
147. Uno Åhrén, ”Brytningar”, *Svenska Slöjdföreningens Årsbok* 1925, 7.
148. Waldemar George, ”Nyorientering av konstindustrin”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926, 13f.
149. Yvanoë Rambosson, ”Les grands directives de l' Exposition”, i *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris 1925, 38: Aujourd'hui, nous autres Français, nous nous sommes ressaisis, nous sommes redevenus nous-mêmes après avoir été Italiens pendant quatre siècles et même Germains pendant cinq ans.

Det specifikt franska skulle inte bli särskilt populärt hos de tongivande svenskar som rapporterade från Parisutställningen. Det som slog an hos Uno Åhrén och Gregor Paulsson var den nya anda, "l'esprit nouveau", som Le Corbusier uttryckte med sin utställda "standardvilla i ett hyreshus". Denna nya anda var inte särskilt fransk, utan var början till en internationell modern rörelse, som i Sverige kom att kallas funktionalismen.

L'Esprit Nouveau – den nya andan

Amedée Ozenfant och Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) hade 1920 startat tidskriften *L'Esprit Nouveau*, Den nya andan, tillsammans med poeten Paul Dermée. De hade troligen fått titeln från ett föredrag som Guillaume Apollinaire höll i november 1917: "L'Esprit nouveau et les poètes". Tidskriften som också kallades "Revue internationale d'esthétique" hade som ändamål att placera in konsten och arkitekturen i den industriella revolutionens strömningar.¹⁵⁰ Tidskriften hade undertiteln *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* (Internationell illustrerad revy för samtida aktiviteter) och innehöll enligt förteckning på första sidan: litteratur, arkitektur, måleri, skulptur, rena och tillämpade vetenskaper, experimentell estetik, ingenjörsetetik, urbanism, filosofi, sociologi, ekonomi, moraliska och politiska vetenskaper, modernt liv, teater, "spektakel", sport, notiser.¹⁵¹ I en programförklaring i oktober 1920 beskrivs den nya andan som "en anda av konstruktion och syntes" och denna anda anses leda alla mänskliga aktiviteter, främst hos *eliterna* (min kursivering) inom konst, humaniora, vetenskap och industri. Och detta faktum sticker programmakarna inte under stol med. Hela samhället strävar efter att organisera sig enligt "l'esprit nouveau", och om man arbetar på en syntes mellan olika samtida aktiviteter (exempelvis konst och vetenskap) är detta i överensstämmelse med den nya andan.¹⁵² Denna nya anda kallades *purismen*, som från början var en protest mot kubismen, men som blev en egen rörelse, där litterär och konstnärlig syntes stod i centrum.¹⁵³ Puristernas organ *L'Esprit Nouveau* gavs ut med 28 nummer mellan 1920 och 1925. Utställningsåret var alltså sista året för den avantgardistiska

150. Jean Jenger, *Le Corbusier: L'architecture pour émouvoir* (Paris, 1993), "[...] situe l'art et l'architecture dans les courants de la révolution industrielle", 44.

151. Det finns anledning att jämföra *L'Esprit Nouveau* med t.ex. *Fönstret* och *Spektrum*, två avantgardistiska tidskrifter i Sverige, utgivna något senare. Här har dock inte funnits utrymme för en sådan studie.

152. *L'Esprit Nouveau*, första numret oktober 1920, artikel citerad i Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 164–165.

153. Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (London, 1989), 372ff.

tidskriften, och den lades ned eftersom de statsanslag den åtnjutit drogs in. Att tidskriften hade statliga medel var inte så känt och visar på en viss samstämmighet med makten. I motsats till andra publikationer, som den chauvinistiska *L'Amour de l'Art*, var *L'Esprit Nouveau* kosmopolitisk, ironisk och humoristisk till sin karaktär. Den öppenhet som tidskriften visade var ovanlig i efterkrigstidens Paris.

Adolf Loos, Louis Aragon och Jean Cocteau medverkade med artiklar, även om de flesta skrevs av Ozenfant och Jeanneret under olika pseudonymer, vilket gav intrycket att många fler författare medverkade i tidskriften än som var fallet.¹⁵⁴ *L'Esprit Nouveau* var för Le Corbusier både ett uttrycksmedel, ett sätt att provocera och ett drivhus för hans idéer. Han knöt text och bild tätt samman för att understryka styrkan och skönheten hos en maskin, ett flygplan eller en båt. Tidskriften ställde ofta på ett provocerande sätt stora arkitekturverk emot industriprodukter. Den behandlade alla moderna kulturformer som kom till uttryck under några hektiska år i 1920-talets Europa, särskilt i Paris. Artiklar om Svenska Baletten i Paris, Les Ballets Suédois förekom exempelvis i tidskriften.¹⁵⁵

Var inte 1925 års dekorativa konst/konstindustri på Parisutställningen ett slags mutation mellan konst och mondän smak? Le Corbusier var djupt kritisk till utställningens alltför dekorativa och ytliga konstindustri i sin debattbok *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, (Dagens dekorativa konst), som var utgiven av tidskriften *L'Esprit Nouveau* 1925. Le Corbusier ansåg att arkitekturen på Parisutställningen 1925 inte överträffade Eiffel-tornets arkitektur från 1889. Detta torn, som också pryder bokomslaget, dominerade utställningsområdet ”som en kristall” högt över ”gipspalatsen” på Marsfältet:

Eiffeltornet som pryder omslaget på denna bok har sin plats i arkitekturhistorien. 1889 var tornet det aggressiva uttrycket för matematiska beräkningar. År 1900 ville esteterna riva det. 1925 dominerar det konstindustriutställningen. Högt över gipspalatsen med sin slingrande dekor reser sig tornet som en kristall. [min övers.]¹⁵⁶

154. Jean Jenger, *Le Corbusier: l'architecture pour émuvoir* (Paris, 1993), 41f. Under tidskriftsperioden antog Jeanneret pseudonymen Le Corbusier.

155. I *L'Esprit Nouveau* 1922 finns en artikel om Svenska Baletten i Paris: ”La Création du monde: ballet de MM. Borlin, Cendrars, Léger, Milhaud” av Blaise Cendrars med illustrationer av Léger. Den får stå som exempel på det enastående samarbete som fanns mellan olika kulturområden under några år i 20-talets Paris. Under åren 1920–1925 verkade denna avantgardetrupp i Paris under ledning av Rolf de Maré. Föreställningarna var allkonstverk, där poesi, måleri, musik och dans samverkade.

Arkitekturen på 1925 års utställning kunde inte överträffa Eiffeltornets konstruktion. Det var för mycket dekor på allt, klagade Le Corbusier och deklarerade att ”nutidens dekorativa konst har ingen dekor” eftersom den inte behöver förskönas, och inget fult behöver döljas. Konsten var nödvändig, arkitekturen likaså, medan nyttoföremål borde vara ändamålsenliga och rationella som maskiner och utan dekor. Han räknade upp argument emot den traditionella dekorativa konsten och presenterade sina ståndpunkter för en ny rationell maskinstil. Han menade att maskinen påverkade människor inte bara i fråga om deras materiella behov utan också deras sinnen. Maskinen lärde människan orsak och verkan och inte minst en ny estetik: renhetens, den matematiska exakthetens och kommunikationens estetik.¹⁵⁷ Le Corbusier uppmanade till bildstormning i stället för dyrkan av det förflutnas ”ikoner” och protest mot nyttoföremålets onödiga dekor. Nyttoföremålen skulle hellre vara människans tjänare än att hon skulle vara slav under dem eftersom hon använder dem, sliter ut dem och byter ut dem:

Vi protesterar i alltings namn. I lyckans, i välbefinnandets, i förnuftets, i kulturens, i moralens, i den goda tonens och till förmån för våra förfäder vars arbete vi respekterar. [min övers.]¹⁵⁸

Sammanfattningsvis kan man säga att Le Corbusiers skrift är en enda protest mot dekoren som självändamål och som sådan en protest mot 1925 års Parisutställning.

Le Corbusier skrev samma år en gyllene bok om sin standardvilla, *Almanach d'architecture moderne*. Det var meningen att konstindustriutställningen skulle skaka om människorna med ”tidens mest brännande fråga”, som handlade om hur människan i maskinepoken skulle kunna ta emot en ny form som också motsvarade en ny känsla för tingen.¹⁵⁹ Den nya formen var konkretiserad i den berömda paviljongen/den nya andans villa. På första sidan finns en fotnot där Le Corbusier poängterar att villan uppfördes i ett undanskymt hörn av utställningsområdet. Många parisare och utländska besökare

156. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris, 1925), 141: ”La Tour Eiffel dont l'image illustre la couverture de ce livre est entrée dans l'architecture. En 1889, elle était l'expression agressive du calcul. En 1900, les esthètes voulurent la démolir. En 1925, elle domine l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes. Au-dessus des palais de plâtre où se tord le décor, elle apparaît comme un cristal.”

157. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris, 1925), III f.

158. *Ibid.*, 9: ”Nous protestons au nom de tout. Au nom du bonheur, au nom du bien-être, au nom du bon raison, au nom de la culture, au nom de la morale, au nom du bon ton, au nom de nos aïeux dont le travail nous est une cause de respect.”

159. Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (Paris 1925), inledningen. Detta är ett specialnummer av *L'Esprit Nouveau*.

hittade aldrig till paviljongen. Le Corbusier förmodade att hans paviljong placerades där för att inte förstöra för de byggnader som låg runtomkring.¹⁶⁰ Ett skäl var att utställningsledningen från början inte alls velat uppföra den sedermera så berömda villan och att den därför sattes på undantag. Le Corbusiers program ville visa att arkitekturen omfattade allt från möblerna till huset, gatan, staden och omgivningarna. Det ville också visa att industrin kunde tillverka rena föremål i standardiserade serier, att armerad betong och stål innebar radikalt nya grepp när det gällde att bebygga en stad.¹⁶¹

Arkitekten Vítězslav Dvořák kommenterar till Le Corbusiers utställningspaviljong ”für l’esprit nouveau” var tveeggade. Det viktigaste elementet i Le Corbusiers bostadsreform var att ersätta husens horisontella utsträckning med en vertikal för att spara utrymme och få sol och luft. Hans ”standardcell” skulle bli lösningen på städernas bostadsproblem:

Herr Corbusier är medveten om att hans /säkerligen beaktansvärda/ standardcell på utställningen är för så vitt den skulle vilja göra sig gällande i allmänhet, betingad av en revolution i levnadsförhållandena.¹⁶²

Le Corbusier var ute efter en hållbar sanning och uttryckte den med standardiserade element:

Corbusier’s framtidsformer äro en förenkling av livet medels standardtyper. Ett standardhus, en standarddörr och ett standardfönster. Men vem kommer att avgöra standardformen? Herr Corbusier själv tycks vara i tvivel om saken.¹⁶³

Kan man överhuvud kan ha invändningar mot det som Le Corbusier predikade?, frågade Dvořák. Kunde man invända mot ”renhetens och luftighetens religion” eller mot att hänga modern konst på väggarna? Standardfönstrets form spelade inte någon större roll i bostadsprogrammets storslagna mål att lösa den skriande bostadsnöden, och Le Corbusiers syfte var i första hand moraliskt, inte materiellt, ansåg Dvořák. Han saknade inte känsla för estetiska värden trots att han benämnde sitt bostadsprojekt ”våningsmaskin”, eftersom ingenjören som skulle bygga våningen skulle vara både skald och konstnär.

160. Ibid.

161. Detta stycke bygger på artikeln från 1925 av Waldemar George ”Le pavillon de l’Esprit Nouveau: nier l’art décoratif”, i *Le livre des expositions universelles 1851–1989* (Paris, 1983), 135.

162. Vítězslav Dvořák, ”Arkitekturen och den internationella utställningen för de dekorativa konsterna i Paris”, 1925, 2, översatt artikel, Gregor Paulssons arkiv, 501 K:1, okatalogiserad, Uppsala universitetsbibliotek.

163. Ibid., 3.

Från folkfest till mediakritik

Utställningen i Paris blev som framgått mest en besvikelse för yrkesutövande konsthantverkare och konstnärer. För folk i allmänhet upplevdes utställningen som en folkfest och marknad som visade upp den samtida levnads-konsten ur olika aspekter. De som främst kritiserade utställningen var också de som förväntat sig mest av den, skriver Yvonne Brunhammer.¹⁶⁴ Till dem hörde som vi sett kritikern Gabriel Mourey i tidskriften *L'Amour de l'Art* som ogillade den alltför stora statliga styrningen av utställningen och menade att konstnärsorganisationerna skulle ha bestämt inriktningen, särskilt Société des Artistes Décorateurs, som tagit det ursprungliga initiativet.¹⁶⁵

Gabriel Mourey var en av dem som skarpast kritiserade hela uppläggen-ningen av utställningen 1925 och byggnadernas tillfälliga karaktär. Mourey som varken var särskilt revolutionär eller stridbar ansåg att det låg en anda av rutin över det hela. Ett helt nytt program skulle ha behövts, ett nytt område för utställningen vid Paris tullar. Mourey ställde krav på en ny modern anda.¹⁶⁶ I en serie rapporter i *The Studio* visar Mourey upp en annan och positivare attityd gentemot utställningen. Han betonar de två typer av inredningar som han noterat; den internationella och den nationella. Sverige (och Polen, Danmark, England och Schweiz) hörde till de länder som gärna ville vara moderna utan att bryta med det förflutna, medan Frankrike (och Holland, Österrike, Tjeckoslovakien och Belgien) ville göra rent hus med alla traditionella stilar och skapa en modern stil som skulle innehålla så många nyheter som möjligt. Mourey ser en fördel i att länderna har uppfattat modernitet på olika sätt, annars skulle det bli som med dammodet: samma korta klänningar och shinglade hår på alla oavsett nationalitet.¹⁶⁷ Detta synsätt framhålls även av Österrikes generalkommissarie, Adolf Vetter, som i en artikel i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* framhåller att fransmännen verkade ”fattigare” vad gäller traditionen, medan de skandinaviska och östeuropeiska länderna, samt Holland och Österrike (i motsats till Gabriel Moureys

164. Yvonne Brunhammer, *1925* (Paris, 1976), 32f.

165. Brunhammer, *1925*, 32. De övriga organisationerna var: Société des Artistes du Salon d'Automne, Société des Artistes Français och Union Centrale des Arts Décoratifs.

166. Pierre Cabanne, ”Exposition des Arts Décoratifs”, i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 58f, och Gabriel Mourey, ”L'Esprit de l'exposition”, *L'Amour de l'Art*, 1925, i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 153f.

167. Gabriel Mourey, ”The Paris International Exhibition, 1925. Third article: Interior Decoration and Furnishing”, *The Studio* 1925, 154.

bedömning) behöll en anknytning till traditionellt konsthantverk. Den österrikiska utställningen innehöll verk av de kända formgivarna Peter Behrens och Josef Frank: Behrens hade ritat en byggnad av järn och glas och ett Wienerkafé hade uppförts efter ritningar av Josef Frank.¹⁶⁸

En annan viktig synpunkt som Vetter tar upp i sin artikel är vad fransmännen egentligen menar med ”art décoratif et industriel” och jämför det med motsvarande begrepp på engelska, respektive tyska och svenska. Begreppen ”art décoratif” eller ”art appliqué” och ”arts and crafts” betyder inte riktigt detsamma som ”Kunstgewerbe” och ”konstslöjd”. De olika begreppen inom konstindustrin bildades enligt Vetter under 1800-talets konstindustriella nedgångsperiod och de betecknade då produkter i förfall. Vetter pekar på något mycket viktigt när man ska tolka innebörden av begrepp på olika språk. Vetter anser att bristen på begreppslig enighet även omfattar de stora olösta sociala frågorna, exempelvis bostadsfrågan. Det gäller att först arbeta med socialreformatoriska uppgifter och först därefter syssla med livets ”yttre förfining”.¹⁶⁹

Konsthistorikern Pierre Cabanne påpekar att 1925 var det år då klädmodet slog igenom, och modehusen hade en framskjuten plats på utställningen. Denne anser att modeskaparen Sonia Delaunay skapade det moderna modet, trots att hennes kläder var så färg- och mönsterkoordinerade att de inte appellerade till en bred publik. Men 1925 års utställning gjorde hennes mode populärt hos en mondän kundkrets, och den tidens stjärnor och hustrur till kända arkitekter bar hennes kläder. Sonia Delaunay sade: ”Det är inte ’stilen 1925’ jag skapat utan det är den moderna stilen”. Den amerikanska tidskriften *Vogue* hade lanserat Coco Chanelns enkla svarta, ärmlösa klänning som skulle bli ett slags uniform bland kvinnor. *Vogue* jämförde Chanel med Henry Ford: serieproduktion betydde inte sämre kvalitet. Sonia Delaunay skulle ett år senare tala om en demokratisering av modet genom standardisering av klädtillverkningen.¹⁷⁰

Det fanns en debatt i Frankrike om den ”moderna” konsten och den ”samtida”. Utställningen 1925 dominerades av en konflikt mellan dessa två. Det ”moderna” skulle beteckna en estetik som pekade framåt och det ”samtida” ansågs förbinda traditionen med samtiden.¹⁷¹ Det var de samtida konstnärerna som dominerade Parisutställningen. Precis som i Sverige fanns två

168. Adolf Vetter, ”Österrike”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925, 42f.

169. *Ibid.*, 53f.

170. Pierre Cabanne, ”Sonia Delaunay crée la mode moderne”, i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986), 77f.

171. Guillaume Jeanneau, ”Introduction à l’Exposition des Arts Décoratifs, Consideration sur l’Esprit Moderne”, *Art et Décoration*, maj 1928, 151.

olika riktningar inom den samtida estetiska debatten: dels den som försvarade hantverksalster, dels den som försvarade maskintillverkade/serietillverkade föremål. Denna spänning mellan tradition och modernitet, mellan hantverk och industri, fanns också insprängd i själva titeln på Parisutställningen: ”Décoratifs et Industriels”.¹⁷²

Yvonne Brunhammer visar att medierna hade stor betydelse under Parisexpositionen, och mängden litteratur och tidningsdebatt som fanns runt detta evenemang 1925 vittnar om detta. Mediafenomenet anser hon tydde på att en modern ”industriell” epok höll på att växa fram ur den gamla tradition-styngda världen. Å ena sidan fanns en traditionell dekorativ konst för eliten, å den andra en industriell konst, designad av konstnärer, som vände sig till gemene man.¹⁷³ De flesta artiklar i ett specialnummer av tidskriften *Vient de Paraitre* hade en kritisk hållning. En kritiker menade att utställningen egentligen kommit fem år för tidigt, därför att arkitekterna Le Corbusier, Francis Jourdain, Pierre Chareau, Tony Garnier och Robert Mallet-Stevens var före sin tid. Det var dessa män som bar upp expon 1925, ansåg kritikern.¹⁷⁴

Staden som uttryck och som estetik belystes av flera artikelförfattare, som betonade att urbanismen, stadens estetik och enhetlighet i planeringen borde vara det viktigaste för en manifestation som denna. Utställningen borde ge uttryck för vardagslivet i alla dess former med utgångspunkt i ett urbaniseringsprogram där nya kvarter med subventionerade hyreshus uppfördes för att lösa bostadsbristen, skrev ordföranden i Société Française des Urbanistes, Alf. Agache.¹⁷⁵

Arkitekten Vítém Dvorák ansåg emellertid att den sociala sidan av arkitekturen visst visades upp i Paris, även om föremålen förmodligen ej skulle bestå historiens dom. Parisutställningen gav prov på en helt ny rörelse inom arkitekturen med de tre moderna arkitekter som var representerade där, nämligen Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens och Auguste Perret. Vítém Dvorák insåg att man i Frankrike strävade efter en ny arkitektur och att man på utställningen fann en skattkammare för en ny utveckling.¹⁷⁶ Följande citat av Auguste Perret bekräftar enligt honom detta påstående:

172. Yvonne Brunhammer, *Le Style 1925* (Paris, 1966; 1987), 15. Hon citerar Léandre Vaillat ur tidskriften *L'illustration* som kom ut med ett specialnummer till Parisutställningen 25/4 1925.

173. Yvonne Brunhammer, *Le Style 1925* (Paris, 1966; 1987), 16.

174. George Besson, ”La décoration intérieure et les ensembles mobiliers”, i *Les arts décoratifs modernes 1925. Numéro special de "Vient de Paraitre"*, 1925, 165f.

175. Alf. Agache, ”Les fautes contre l'urbanisme”, i *Les arts décoratifs modernes 1925. Numéro special de "Vient de Paraitre"*, 52–54. Har inte kunnat hitta Alf. (sic!) Agache med utskrivet förnamn.

Arkitekturen är icke sluten i en trång möjlighetens ring. De medel, den idag förfogar över: den elektriska svetsningen, speciella stålarter, armerad betong, möjliggöra ett lösende, som en tänkande människa ännu igår icke kunnat drömma om.¹⁷⁷

Trots att Auguste Perret var en av de arkitekter som med framgång deltog i Parisutställningen var han ändå en av dess hårdaste kritiker, därför att det alltid var de rikas värderingar och pengar som styrde liknande ”mässor”. Denne ansåg att själva begreppet ”art décoratif” borde bekämpas.¹⁷⁸ Han ville gärna veta vem som satt ihop orden ”konst” och ”dekorativ”. Det var en grotesk kombination därför att den riktiga konsten inte behövde någon dekor, utan den skulle vara naken som under antiken och medeltiden. Konst var inte det-samma som dekor, hävdade Perret och slog fast att 1925 års utställning var bakåtsträvande, och frågade sig vad man hunnit uträtta på arkitekturens områden sedan världsutställningen 1900, mitt under Jugendepoken. Man talar 1925 mycket om den räta linjen som det rätta, men ornamentiken har tagit över igen.

Hur löser man då möbelproblemet?, undrade intervjuaren. Rummen kommer att tömmas på möbler, som minimeras till bord och stolar, medan allt annat förvaras i inbyggda skåp, svarade Perret och undrade varför vi inte använder oss mer av mekaniken, till exempel kullager.¹⁷⁹ Hur gick det då med den svenska paviljongen och avdelningen i Paris? Lyckades svenskarna uppfylla utställningens utopiska målsättning? Låt oss undersöka saken närmare.

Sverige i Paris – kring den svenska paviljongen

Det är betecknande att de små nationerna på denna världsutställning visat sig sitta inne med de största möjligheterna för en ny kultur (jag säger inte stil).¹⁸⁰

176. Vítězslav Dvořák, ”Arkitekturen och den internationella utställningen för de dekorativa konsterna i Paris”, översatt manus, 1925, s 7, Gregor Paulsson arkiv, 501 K:1, okatalogiserad, Uppsala universitetsbibliotek.

177. Auguste Perret, citerad i Vítězslav Dvořák, ”Arkitekturen och den internationella utställningen för de dekorativa konsterna i Paris”, 1925, 4.

178. Marie Dormoy, ”Interview D’Auguste Perret sur l’Exposition internationale des Arts Décoratifs”, i *L’Amour de l’Art*, maj, 1925, 174.

179. Ibid.

180. Brev från Gösta Adrian-Nilsson i Paris till Gregor Paulsson den 21/12 1925, Brev från GAN till GP, Gregor Paulssons samling i Lunds universitetsbibliotek.



Interiör av Sveriges paviljong i Paris 1925. Gregor Paulsson ses som nr sex från vänster. Föreningen Svensk Form.

I detta brev från Gösta Adrian-Nilsson i Paris till Gregor Paulsson efter Parisutställningen 1925 är det svårt att exakt veta vad brevskrivaren menade med sin definition av kultur och stil, men jag tror han anade att exempelvis Sverige inte hade samma inställsamma hållning gentemot kapitalet som Frankrike och lättare sög upp modernistiska strömningar utifrån. Denne avantgardkonstnär får stå som symbol för de svenska artister som bodde och arbetade i 1920-talets Paris och som formades av det radikala kulturklimat som rådde där. Han är exempel på en person som tidigt tog till sig futurismen, kubismen och modernismen på kontinenten. Adrian-Nilsson läste också flitigt avantgardstidskriften *L'Esprit Nouveau* under sina Parisår.¹⁸¹

Gregor Paulsson vistades i Paris 1920 och särskilt vid tiden för Parisutställningen. Denne träffade troligen Gösta Adrian-Nilsson i Paris. Dessa bägge brevväxlade, och Paulsson hjälpte tidvis Adrian-Nilsson både med pengar och utställningsmöjligheter. Paulsson besökte, enligt egen uppgift, Picasso, Braque, Léger och Brancusi i deras ateljéer. Han blev särskilt bekant med Brancusi, och de delade en radikal konstsyn.¹⁸² I Paris hade Paulsson

181. Jan Torsten Ahlstrand, "Moderniteten och idrotten: GAN som unikt svenskt exempel", i *Aspekter på modernismen*, red. Eva Kjerström Sjölin, Kulturen 1997 (Lund, 1997), 117f.

även stiftat bekantskap med Le Corbusier och lär ha fått läsa korrektur på hans nystartade tidskrift *L'Esprit Nouveau*. Gregor Paulsson var alltså ganska bekant med Paris när han 1924 utsågs till generalkommissarie för den svenska avdelningen på utställningen. Den viktigaste upptäckten i Paris 1925 blev för Paulsson och de unga svenska arkitekterna just *Pavillon de L'Esprit Nouveau*, Le Corbusiers "immeuble-villa" (hyreshus-villa) i armerad betong, som behandlats i tidigare avsnitt.

Sverige deltog i fem avdelningar med modernt svenskt konsthantverk. I villkoret för deltagandet låg att all stilimitation var förbjuden. Alla produkter skulle förstås vara svenska. Till utsmyckningen av Carl Bergstens honnörspaviljong bidrog Nordiska Kompaniet med möbler av Carl Malmsten och Carl Hörvik, Handarbetets Vänner med bonader och matta, Carl Milles med urnor, Åtvidabergs Industrier med parkettgolv, Grottorps Marmoraktiebolag med kolonner av kolmårdsmarmor, Näfveqvarns Bruk med åtta gjutjärnskolonner, Ivar Johnsson med skulpturen "David", samt Höganäs med fyra reliefer av samme konstnär och två trädgårdsurnor.¹⁸³

Carl Bergsten hade fått uppdraget att rita Sveriges honnörspaviljong 1924 med sitt förslag "Paris 1925", trots att Ture Ryberg vann första tävlingsomgången. Sju arkitekter hade inbjudits att tävla, däribland Gunnar Asplund, Carl Bergsten och Ragnar Östberg. Förklaringen till att utställningsstyrelsen ändrade sig tycks ligga i att den anvisade platsen ändrats, något som påverkade uppförandet. Först efter en noggrann platsinspektion kunde SSF bestämma sig. Carl Bergsten utsågs också till arkitekt för hela den svenska avdelningen.¹⁸⁴ Sveriges paviljong stod färdig som en av de första på utställningsområdet, och utställningskommissarie Gregor Paulsson var enligt samtida pressröster nöjd med arbetet, även om han ansåg att de franska arbetarna inte var lika effektiva som de svenska. När utställningen invigdes 28 april var långt ifrån alla länders paviljonger färdiga.

Enligt konsthistorikern Anne-Marie Ericsson skulle svenskarna ha kunnat visa upp en verkligt modern byggnad på pelare om Asplunds förslag hade vunnit:

182. "Men jag undrar vad man därhemma skulle sagt om jag köpt 'Den nyfödda' eller något annat arbete av honom för Nationalmusei räkning", skrev Paulsson. Se Gregor Paulsson, "Min väg till konstvetenskapen", *Uppsala universitets konsthistoriska institution femtio år*, (Uppsala, 1968), 45f. Gregor Paulsson arbetade 1920 fortfarande på Nationalmuseum, men utnämndes samma år till VD för SSF. Brancusis lilla statyett "Den nyfödda", kallad "ägget", finns sedan länge på Moderna museet.

183. Förteckning över utställare till den svenska honnörspaviljongen i Paris 1925, Bil. till prot. 13/1 1925, "Registraturen", Fr: 2, 501: 8a–k Paris 1925, Arkiv Svensk Form, SSA.

184. Protokoll 12/6 1924 med bestyrelsen för Sveriges deltagande i internationella konstindustriutställningen i Paris 1925, "Registraturen", Fr: 2, 501: 8f., Arkiv Svensk Form, SSA.

Asplunds paviljong hade blivit Paris-utställningens enda så kallade pilotishus om det hade uppförts, ty Le Corbusier själv – som inbjudits med arm-bågen till en dålig plats bakom Grand Palais – hade för sin ”Pavillon de l’Esprit nouveau” skapat en helt annan typ av byggnad vilande direkt på marken och uppförd kring ett träd, som han inte tilläts avlägsna.¹⁸⁵

Vi ska nu se hur Bergstens paviljong och övriga svenska avdelningar mottogs i Frankrike, speglade i det officiella mottagandet, i den samtida debatten i fransk och svensk press samt i ett urval av övrig internationell press.

Det har ofta framhållits att det svenska glaset skördade stora framgångar på världsutställningen i Paris. Detta är ett välkänt faktum för de flesta. Därom vittnar alla anmälningar enhälligt, såväl franska som svenska, med några svenska undantag. Att däremot den svenska arkitekturen med Bergstens paviljong blev så framträdande är nog mindre känt. Arkitekturhistorikern Eva Eriksson hävdar att svensk arkitektur fick stor uppmärksamhet i utlandet under 1920-talet, ett uttalande som bekräftas av de många positiva omdömen jag funnit i det franska pressmaterialet.¹⁸⁶ Ingeborg Glambek framhåller särskilt Sverige som föregångsland i Norden vad gällde modern arkitektur och formgivning. Hon har studerat engelska, amerikanska, tyska, schweiziska och österrikiska konst- och arkitekturtidningar. Hennes slutsats är att Sverige framstod i jämförelse med andra nordiska länder på Parisutställningen som

den store trendsetter og leder for de nordiske land når det gjalt moderne arkitektur og formgivning. De andre nordiske land kom helt i skyggen av nabolandet. Inntrycket av Sverige som det ledende og mest ekspansive av de nordiske land når det gjalt arkitektur og design nedfelte seg efter hvert og ble nærmest en dogme.¹⁸⁷

Glambek menar sammanfattningsvis att Sverige var det land som dominerade i utländska medier i förhållande till andra nordiska länder. Hon har också kunnat visa att det var just svensk arkitektur som uppmärksammades före konstindustri och design.¹⁸⁸ Några exempel kan bara bekräfta Glambeks slutsats. Den schweiziska tidskriften *Das Werk* framhåller att den enda ansatsen till en ny stil finns hos föremålen från de svenska, ryska, tjeckiska och

185. Anne-Marie Ericsson, ”Parisutställningen 1925: Den svenska tolkningen av ’det moderna’”, i *Formens rörelse*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 92.

186. Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000), 452f. Se vidare under rubriken ”Pressröster om Sverige”.

187. Ingeborg Glambek, *Det nordiske i arkitektur och design sett utenfra* (Oslo, 1997), 73.

188. *Ibid.*, 76.



Den svenska paviljongen i Paris 1925 av Carl Bergsten. Föreningen Svensk Form.

polska avdelningarna. Svenskarna anses hålla hög standard både tack vare samverkan mellan industrin och konsten och ett fasthållande vid traditionen.¹⁸⁹ En annan artikel i samma tidskrift prisar Bergstens paviljong som det bästa föremålet på hela utställningen.¹⁹⁰

Utställningens generalsekreterare Yvanoë Rambosson ansåg att Sveriges bidrag till utställningen, särskilt Orreforsglasen, utmärktes för sin ”aristokratiska enkelhet”, att de var goda exempel på svensk folkkonst. Kommentaren verkar märklig med tanke på att Orreforsglasen från svensk synvinkel tillhörde en lyxbetonad produktion. Men jämfört med de franska lyxvarorna tedde sig nog de svenska glasen mer folkliga. I Gregor Paulssons öppningstal betonades den svenska konstindustrins sociala och smakfostrande sida och

189. Hippolyte Parigot, ”Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris: Streifzüge”, *Das Werk*, Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunstgewerbe, freie Kunst. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten und des Schweizer Werkbundes. XII. Jahrgang 1925, 185f.

190. Josef Gantner, ”Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris”, *Das Werk*, XII. Jahrgang 1925, 156.

målet att förbättra medelklassens hemestetik. Rambosson kunde förstås bara hålla med om denna retorik. Han rekommenderade ett besök i Grand Palais fotoutställning över stadshuset i Stockholm som var ”en av de mest konsekventa byggnader som uppförts i Europa under de senaste femton åren”.¹⁹¹

Det ansågs allmänt att Sverige var kvar i 1700-talstraditionen med sin honnörspaviljong, som i franska ögon blev ”ett smula barbariskt 1700-tal i en lätt beslöjad klarhet. Varje utländsk paviljong vittnar om ett folks särdrag och dess samtida eller förflutna historia”.¹⁹²

Kritikern Gabriel Mourey, som vi vet var en av de hårdaste motståndarna till Parisutställningen som helhet, berömde såväl den svenska paviljongen, som han felaktigt trodde var ritad av Ragnar Östberg, som det svenska glaset. Paviljongen innehöll både tradition och modernism, en väl avvägd sammanmältning av de båda:

Arkitekt Ragnar Östberg kan vara stolt över en så lyckad och måttfull kombination av sanna modernistiska element och återupplivade traditionella element från sitt land. [min övers.]¹⁹³

Mourey ansåg att det svenska Orreforsglaset kom först av alla med sin materialskönhet och sina nobla linjer. Han hävdade till och med att de svenska glas-konstnärerna var bättre än den berömde franske glaskonstnären Lalique.¹⁹⁴

Endast Frankrikes, Rysslands och Sveriges nationella avdelningar av samtliga 21 hade lyckats illustrera de demokratiska principerna för en serieproduktion av hushållsföremål med en förnyelse i form, färg och användbarhet, skrev *L'Art Vivant*. Dessa tre länder ansågs sammanfatta samhällslivet i Europa just då och lyckades uppfylla målen för utställningen.¹⁹⁵

191. Yvanoë Rambosson, ”Au première étage du Grand Palais il ne faut pas manquer de rendre visite à la salle qui contient les plans et les photographies de l’hôtel de ville de Stockholm, un des édifices les plus conséquents qu’on ait élevés en Europe depuis quinze ans.”, *L'Illustration*, juni 1925.

192. J. Hiriart, ”L’Architecture” i *Vient de Paraître*, 1925, 155: ”La Suède de nos jours est restée fidèle au XVIIIe siècle; à un XVIIIe un peu barbare, clarté légèrement voilée de brume. Chacun des pavillons étrangers présente ainsi les caractéristiques d’une race, d’une histoire passée ou présente.”

193. Gabriel Mourey, ”Les pavillons étrangers”, *L’Amour de L’Art*, 1925, 309–310. ”M. Ragnar Östberg, qui en est l’architecte, peut être fier de cette si heureuse réussite où se combinent avec tant d’agrément et tant de mesure des éléments de vrai modernisme et des souvenirs revivifiés des meilleures traditions de son pays.”

194. Ibid.

195. Maximilian Gauthier, ”La section suédoise”, *L’Art Vivant*, 1/8 1925. Microfilm M-719, Bibliothèque nationale de France (Richelieu), Paris.

Svensk vardagsvara och fransk lyxvara

De franska omdömena om det svenska, såväl i kataloger som i tidningsartiklar, stämmer ganska väl överens: Nästan alla poängterar att svenskarna lyckats med det som de andra länderna inte klarat av, nämligen att framställa en ”vackrare vardagsvara” som trots sitt konstnärliga värde och sin goda smak kunde passa alla.¹⁹⁶ Man var tydligen förvånad över att Sverige, i deras ögon, lyckats producera både bra och billigt, och alla höjer den svenska glasindustrin till skyarna. Även textilierna framhålls såsom genuint svenska: De får beröm för sin äkthet och sitt tillvaratagande av svensk tradition.

I en av katalogerna citeras ett tal av Gregor Paulsson, där han (som vanligt) betonar den svenska konstindustrins sociala sida, att göra vardagen gladare och bekvämare för alla genom att ta bort allt fult. Paulssons retorik anser jag genomsyrar socialdemokratins mål för det blivande folkhemmet. Sverige hade, enligt Paulsson, en kulturell skuld till Frankrike, eftersom svenska konstnärer under 1700-talet påverkats av fransk konst. Denna ”skuld” förmodades Sverige betala igen med denna utställning som skulle föra länderna närmare varandra.¹⁹⁷

Visserligen kunde ingen förneka svenskarnas framgångar i Paris: Glaset inhöstade många medaljer, och Sverige visade för övrigt upp mer nyttokonst än Frankrike. Men enligt vad Paulsson i efterskott tyckte red Sverige på framgångarna från Göteborgsutställningen 1923 med Orreforsglaset, som visserligen var resultatet av ett samarbete mellan konstnärerna och industrin men som ändå inte var uttryck för något nytt och modernt. Paulsson har i sin självbiografi kommenterat att han som medarbetare från ett deltagarland inte kunde recensera den franska avdelningen av utställningen i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* utan hade tillfrågat Uno Åhrén.¹⁹⁸ Däremot skrev Paulsson en artikel i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* efter utställningens slut om den svenska avdelningens framgångar genom att påvisa värdet av den vackra vardagsvaran som idé och ledande princip för hela utställningen.¹⁹⁹

Åhrén skriver i den ofta citerade artikeln ”Brytningar”, som är en recension av främst den franska avdelningen, att hela utställningen saknade mål och hur slående ”frånvaron av klarhet, renhet, logik” var och att det mesta han såg saknade aktualitet: ”Litet mera kubiskt än art nouveau, och litet mindre sjögräs [...] Men inte ett steg längre mot uppriktig saklighet”.²⁰⁰ Han gör häftiga utfall mot utställningens tendens att pryda och dekorera och längtar

196. ”Section suédoise”, *Paris, Arts Décoratifs 1925, Guide de l'Exposition* (Paris, 1925), 311.

197. ”Suède”, *Paris, Arts Décoratifs 1925, Guide de l'Exposition* (Paris, 1925), 254.

198. Gregor Paulsson, *Upplevt* (Stockholm, 1974), 109f.

199. Gregor Paulsson, ”Sverige i Paris II”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925, 109–114.

200. Uno Åhrén, ”Brytningar”, *Svenska Slöjdföreningens Årsbok* 1925, 7f.

L'Art décoratif moderne en Suède



Chalice d'Orrefabri, cristal gravé.

(Composition de M. Simon Gate. Don de la Ville de Stockholm à la Ville de Paris, Mars 1925.)

”Parispokalen” av Simon Gate stod på hedersplats i Sveriges paviljong. Foto i Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède* (1925). Malmö Museer.

efter de självklara formerna hos en vattenkran eller en glödlampa, vilkas form var resultatet av en renodlad teknik. Åhrén diskuterar begreppen form, funktion och formspråk och den nya tidens krav på saklighet i formspråket. Åhrén påpekar att det funktionella håller på att få ett estetiskt egenvärde. En form blir till av sitt ändamål och behöver inte förskönas.

I den moderna "bostadsmaskinen", som är uppbyggd av kuben, behövs egentligen ingen dekor i betydelsen ornament, skriver Åhrén och hänvisar till Le Corbusiers berömda bidrag på utställningen:

För mig blev den verkliga ljuspunkten i utställningen, ja det enda som visade en verklig känning med en ny tid, den byggnad som arrangerats av tidskriften *l'Esprit Nouveau*. Dess arkitekter, Le Corbusier och P. Jeanneret äro fransmän, men deras verk bär en modernt supernationell prägel.²⁰¹

Den avsidat liggande pavillon de L'Esprit Nouveau var den byggnad som pekade framåt. För Gregor Paulsson och Uno Åhrén blev Le Corbusiers förslag till modulhus det som representerade det verkligt moderna på utställningen. Paulsson hävdade att han redan i *Den nya arkitekturen*, från 1916, hade börjat tänka på samma sätt som senare Le Corbusier med sin "villa i ett hyreshus". Det var under Parisutställningen som Paulsson och Åhrén fick impulser och idéer som skulle leda till Stockholmsutställningen 1930:

Åhrén och jag var helt överens om att det enda säkert framtidsdugliga av de franska tävlingsbidragen var L'Esprit Nouveaus paviljong av le Corbusier och P. Jeanneret. Som tidigare nämnts kände jag till denna form, för Åhrén var den en upptäckt. Jag hade ju sett första häftet av tidskriften *L'Esprit nouveau* [sic!] våren 1920.²⁰²

I jämförelse med Le Corbusiers och Jeannerets paviljong verkade svenskarnas bidrag mer försiktiga, men detta uppvägdes av ett praktiskt sinnelag, ansåg Åhrén. Asplunds studiorum innehöll "sann nyttokonst, till tjänst för människan". Åhrén skrev att detta rum tillhörde det mest moderna på hela utställningen. Asplunds stol hade en självklar form: "Den har det maskinellas självklarhet. Här är ingenting gjort för sin egen skull, ingen form hoppar upp och säger hallå där!"²⁰³ Åhrén drömde om masstillverkade bra stolar, sängar och bord, som skulle tillverkas med en långt driven typisering. Han drömde om "en million likadana stolar, verkligt goda stolar" som inte skulle ha något

201. Ibid., 30f. Arkitekten Pierre Jeanneret var kusin och medarbetare till Le Corbusier.

202. Paulsson, *Upplevt*, III.

203. Åhrén, "Brytningar", 35.

med möbelkonst att göra.²⁰⁴ Med möbelkonst menade Åhrén handsnickrade stolar som var mer konstföremål än sittriktiga stolar. Han förordade, i likhet med Paulsson, typisering/standardisering som medel för att nå målet med god masstillverkning.²⁰⁵

Det är värt att påpeka att Åhrén som personligen från 1925 tog avstånd ifrån den lyxbetonade konstindustrin själv var den ende svensk i Paris som, enligt konsthistorikern Sten Bernhardsson, skapade en fullständig Art Déco-interiör i sin sofistikerade damsalong, ett sällskapsrum för kvinnor: ”Uno Åhrén skapade med sin boudoir en genomförd miljö som visade flera signifikativa drag för Le style 1925 – eller Art Déco som vi kallar stilen idag.”²⁰⁶

Den moderna rörelsens stora insats skulle vara den *funktionella estetiken*, som hade enkelheten som resultat, inte som princip, hävdade Uno Åhrén i en artikel med titeln ”Betraktelse över enkelheten”.²⁰⁷ Han skilde mellan det funktionella (”ändamålsbundna”) och det smyckande (”ändamålsfria”) i konsten. Den funktionella konsten borde ha ett estetiskt egenvärde. Det dekorativa borde också behandlas allvarligare, inte enbart som ”en klick här, en där”. Orreforsglaset var ett bra exempel på den bästa balansen mellan ”det ändamålsbundna” och ”det ändamålsfria”, alltså god funktion parad med vacker dekor. Däremot var han avogt inställd till en alltför stor förenkling av vardagsporlinet så att det blev fult. Precis som Gregor Paulsson gjorde redan 1916 förordade Åhrén typisering som ett sätt att tillverka enkla standardformer i större skala. Som vi sett i kapitel IV pågick debatten om typisering och om besjälandet av bruksvaran redan 1914 på Deutscher Werkbunds kongress och utställning i Köln. Åhrén var tydligt påverkad av denna radikala debatt och särskilt genom sin betoning av nyttokonstens etiska uppgift. Han var en av de arkitekter som hade politiskt inflytande, särskilt före och efter Stockholmsutställningen 1930.

204. Ibid., 30.

205. Anne-Marie Eriksson har påpekat att Åhrén skrev mest om det han ogillade, men illustrerade artikeln med verk av de arkitekter som han godkände, nämligen verk av Josef Hoffman, Robert Mallet-Stevens, Auguste Perret och Le Corbusier, vilket kan tyckas förvirrande. Åhréns artikel ”Brytningar” var ganska oartig mot värdlandet Frankrike, eftersom den kritiserade de flesta franska bidrag. Se Anne-Marie Ericsson, ”Parisutställningen 1925”, *Formens rörelse* (Stockholm, 1995), 81.

206. Sten Bernhardsson, *Sveriges deltagande i 1925 års internationella konstindustriutställning i Paris*, C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet (Uppsala, 1993), 74.

207. Uno Åhrén, ”Betraktelse över enkelheten”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, 1/1926, 39–44.



Interiör från Le Corbusiers paviljong L'Esprit Nouveau i Paris 1925. Föreningen Svensk Form.

Åhrén skrev ytterligare en artikel om den moderna estetiken, "Nyttokonstens estetik" i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*. Här utvecklade han sin syn på nyttokonsten som en form av rörelse och försökte sätta in den i ett större sammanhang. Han hävdade att den estetiska nyttokonströrelsen hade

både en social och en etisk uppgift. Han lade sordin på uppfattningen att all dekor skulle bannlysas och hävdade att nyttokonsten skulle vara både funktionell och dekorativ. Så menade även Le Corbusier, ansåg han.²⁰⁸

I katalogen som SSF gav ut till den svenska avdelningen på världsutställningen i Paris poängterades att ett lands konstnärliga uttryck inte kunde mätas med estetiska normer lånade utifrån. Ett lands kulturella uttryck hängde samman med landets sociala förhållanden.²⁰⁹ Här analyserades också syntesen mellan konst och industri i Frankrike respektive Sverige. Detta förhållande antogs ha olika värde i de bägge länderna. I Frankrike var arbetarklassens och borgarklassens seder och bruk mer cementerade än i Sverige, där dessa samhällsklasser hade en tendens att närma sig varandra. Den svenska arbetarklassen hade fått förbättrade levnadsförhållanden, medan borgarklassens förmögenhet minskade. Den sistnämnda klassen ville slå vakt om sin hemmiljö, hette det i guiden. Det påstods att den välbeställda franska borgarklassen i städerna hade hand om ”heminredningskonstens” utveckling, ekonomiskt och socialt. I Sverige däremot styrde både arbetarklass och medelklass framväxten av bra och billiga bruksvaror. Deras krav hade medfört en ökad standardisering av bruksvaror och bostäder. Standardiseringen skulle inte innebära försämrad kvalitet, utan en av idéerna med vardagsvaran var att den skulle vara av god kvalitet och billig i pris.

Texten i guiden låter som Slöjdföreningens propaganda, och den är troligen författad av Gregor Paulsson att döma av betoningen av den sociala (demokratiska) frågan. Frågan är vad denna retorik hade för syfte. Var syftet att framhålla Sverige som ett relativt jämställt välfärdsland med moderna levnadsförhållanden som motvikt mot värdlandets socialt mer outvecklade förhållanden? Det är mycket sannolikt, och vi vet också att Paulsson framhöll Sverige som det enda landet med sociala ambitioner. Ett syfte tror jag var att framhäva att demokratin i förlängningen kunde påverka folks estetiska känsla. En bättre ekonomi gjorde att människor också fick råd och lust att inreda sina hem. Emellertid måste den estetiska känslan övas upp via smakuppfostran. Detta framgår också i tal och artiklar under hela utställningen. Ett annat syfte var att framhäva att Sverige lyckats med att börja tillverka goda serietillverkade produkter som vanligt folk hade råd med.

208. Uno Åhrén, ”Nyttokonstens estetik,” *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, 9/1926, 71–76. I en not står: ”Red. har velat återge detta föredrag (hållet vid Sv. slöjdföreningens årssammanträde) såsom en vidare utveckling av tidigare i tidskriften framförda synpunkter.”

209. ”Les arts industriels en Suède”, i *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris 1925, Suède; Guide illustré: Section de la Suède*, 1925, 7f. Musée des Arts décoratifs, Paris.

Gregor Paulsson höll föredrag på franska i svenska paviljongen och propagerade också i fransk press för vackrare vardagsvara. Hans påverkan var sannolikt viktig för den generellt positiva bedömning som den svenska expositionen fick. Han hade skickat ett exemplar av Erik Wettergrens bok *L'Art décoratif moderne en Suède* till Bernard Lecache på *France-Soir* och bitt honom skriva om Sverige. Lecache lovade publicera "un important article" men bad Paulsson att skriva en ledare i samma nummer.²¹⁰ Paulsson fick in en artikel i *Paris-Soir*, där han skrev om målen för svensk konstindustri och hävdade att utan någon riktig demokrati med en utjämning av klasskillnaderna kunde folks smak inte förbättras. "Av de stolta demokratiska orden: frihet, jämlikhet och broderskap, har bara det första förverkligats", skrev han. Det måste bli ordning på det sociala livet, innan det blir det på den dekorativa konstens. Folk måste kräva att få bättre och billigare produkter.²¹¹ En matchande artikel i samma nummer gav en smickrande presentation av Gregor Paulsson:

Är vi inte lite av svenskar vi också, trots att vi förblir fransmän? Det är ju allmänt bekant att ljuset kommer till oss från Norden. Det är likaledes från Sverige som de mest förtjusande exemplen kommit inom alla områden. [min övers.]²¹²

Paulsson ansågs besitta fransk klarsynthet och intelligens. Men hade man i Frankrike utnämnt en museiintendent före fyllda trettio år skulle det blivit ett ramaskri, enligt artikelförfattaren. Paulsson hade varit 23 år när han blivit intendent för handtecknings- och gravyravdelningen på Nationalmuseum.

Om svensk konstindustri

Erik Wettergren var vid den här tiden intendent för konstindustriavdelningen på Nationalmuseum, tillika SSF:s vice ordförande, och skrev på uppdrag av Malmö konstmuseum en bok om svensk konstindustri för Parisutställningen 1925, *L'Art décoratif moderne en Suède*, Den moderna konstindustrin i Sverige.²¹³ Enligt Anne-Marie Ericsson fick han "uppdraget att

210. Brev från Bernard Lecache till Gregor Paulsson, 16/5 1925, mappen "Propaganda 1924–1926", "Registraturen" 1925–1928, Fr: 3, Arkiv Svensk Form, SSA.

211. Gregor Paulsson, "Les possibilités d'un art décoratif", *Paris-Soir*, 15/7 1925, 1.

212. Bernard Lecache, "Gregor Paulsson: Commissaire général de la Suède à l'Exposition des Arts Décoratifs." *Paris-Soir*, 15/7 1925, 1: "Que ne sommes-nous, restant Français, un peu Suédois? C'est du Nord, on le sait, que nous vient la lumière. C'est de la Suède, également, que nous viennent les exemples les plus séduisants et dans tous les domaines."

213. Erik Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède*. Publication du Musée de Malmö (Malmö, 1925). Traduit du suédois par Virgile Pinot, Lecteur de français à l'Université de Lund.

författa en 'lyxpublikation' vars illustrationer om möjligt skulle stämma med det utställda materialet". Boken fick stor genomslagskraft även om den inte var helt aktuell när den kom, ut och den påverkade den internationella pressens bedömning av utställningen.²¹⁴ Slöjdföreningen hade själv velat ge ut boken, men saknade ekonomiska medel. Malmö konstmuseum kunde tack vare boktryckarna John Kroons och Edvin Lundgrens donationer ge ut denna bok. En bitvis mycket animerad brevväxling mellan Gregor Paulsson, boktryckare Hugo Lagerström, hans konkurrent John Kroon och Malmö museums Ernst Fischer visar hur känsligt och prestigefyllt ärendet var. Brevväxlingen var stundom hätsk. Lagerström kom först med anbud på boken, men blev till slut överkörd av Malmö museum. Lagerström ansåg sig som styrelsemedlem i SSF vara "medkämpe i de allmänna smakförbättringssträvandena" och kände sig sårad och förbigången av Ernst Fischer på Malmö museum.²¹⁵ Paulsson manar Lagerström till besinning då han anar att SSF:s "dolda fiender skulle begagna sig av ett tillfälle att få fiska i grumligt vatten med förtjusning".²¹⁶ Boken, som kom ut på franska och svenska, hade till syfte att sprida kunskap om svensk konstindustri i Frankrike och genom intäkter från försäljning bidra till inköp av franska konstföremål för Malmö konstmuseum.

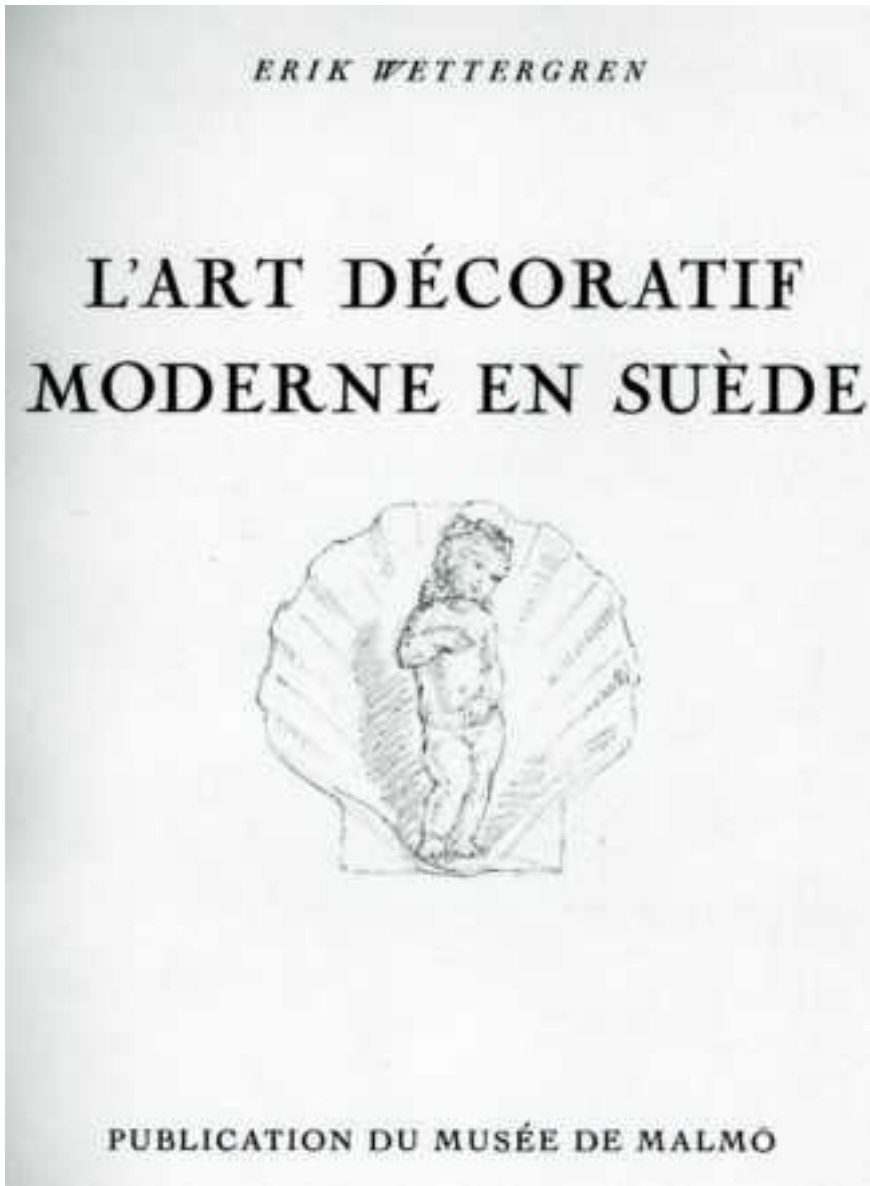
Wettergren skriver om den svenska konstindustrins tre rötter: det rustika och nationella arvet, det klassiskt fransk-svenska 1700-talsarvet och en stileklekticism med inflytande från den moderna rationella industrialismen. Den första roten är alltså den rustika, nationella, framvuxen ur själva naturen. Inflytandet från länder söderut, framför allt Frankrike på 1700-talet, är den andra. Wettergren nämner inredningen av Stockholms slott som ett exempel på fransk kultur. En borgerlig, enkel stil växte under 1700-talet fram ur en sammansmältning av franskt och svenskt och fick sitt uttryck i möbler, glas, porslin och silverföremål.²¹⁷ Den tredje roten till den svenska moderna stilen är, enligt Wettergren, 1800-talseklekticismen, där olika stilar från Kina, England, Spanien och Italien blandas. Ur denna växer en internationell maskinestetisk stil, vars främsta kännetecken skulle vara att den är anpassad till tidens krav.

214. Anne-Marie Ericsson, "Parisutställningen 1925: Den svenska tolkningen av 'det moderna'", i *Formens rörelse*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 89f.

215. Brev från Hugo Lagerström till Ernst Fischer, Malmö museum, 18/12 1924, "Publikationer" 501/8 1924, "Registraturen", FI: 3, 1925–1928, Arkiv Svensk Form, SSA.

216. Brev från Gregor Paulsson till Hugo Lagerström 18/12 1924, Publikationer 501/8 1924, "Registraturen", FI: 3, 1925–1928, Arkiv Svensk Form, SSA.

217. Erik Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède* (Malmö, 1925), 3f.



Omslaget till Erik Wettergrens bok till Parisutställningen 1925. Malmö Museer.

Wettergren anger textilkonsten som exempel på det nationella arvet och hur väl den tagits tillvara främst genom Lilli Zickerman på Föreningen för Svensk Hemslöjd. Det var ofta icke textilkonstnärer som gav impulser till förnyelse inom textilkonsten. Som ett exempel kan nämnas samarbetet kring biografen Skandia. Arkitekten Gunnar Asplund ritade huset, sedan komponerade han och målaren Alf Munthe en eldröd textilfris på biosalongens vägg utförd av Thyra Grafströms textilfirma.

Textilkonstnärinnan Elsa Gullberg framhävs som en av dem som inom SSF verkat för maskintillverkning av textilier. Gullberg arbetade för god design, låga priser och hög kvalitet på fabriksstillverkade tyger för Nordiska Kompaniet. Wettergren betonar det sociala målet för denna verksamhet och citerar Ellen Key som ansåg att mänskligheten hade större nytta av en vacker ölbutelj än upptäckten av Nordpolen. Han lyfter också fram konstskribenten och smakreformatorn Carl G. Laurins idé om vikten av att ha god konst i skolan och i hemmen.²¹⁸

Glaskonstnärerna Simon Gate och Edward Hald på Orrefors glasbruk behandlas utförligt i Wettergrens *L'Art décoratif moderne en Suède*. Boken är också rikt illustrerad med bland annat praktpjäserna från Orrefors glasbruk. Wettergren framhäver att Gate och Hald också medverkade till att reformera vardagsglaset. Det fanns en medveten kamp mot smakförbistringen som tog sig till uttryck i enkla, vackra former. Man tog fram havsgröna, gyllenbruna eller rökfärgade bruksglas, så kallade sodaglas, för att undvika att de skulle se för enkla ut.²¹⁹ Dessa enkla glas hade en behaglig form för såväl hand som öga. Wettergren betonar att det svenska glaset, trots sina tekniska begränsningar och utan det franska glasets finess, finns ”såväl i slott som koja, i museisalarna, på borgarens och arbetarens bord”.²²⁰

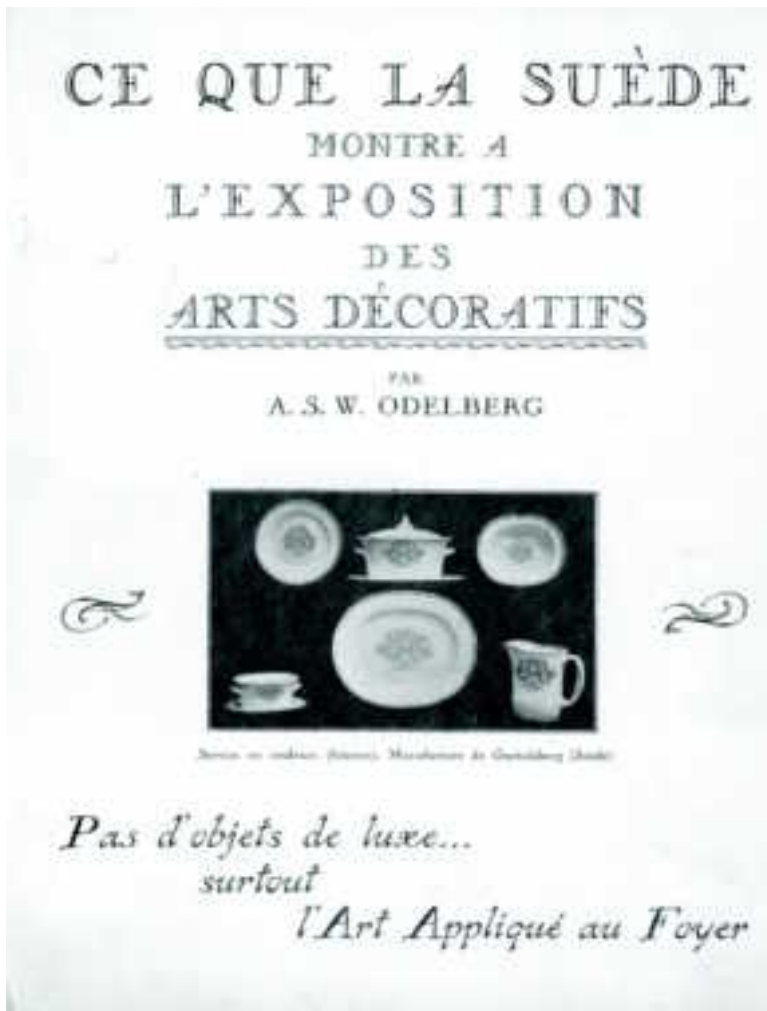
Vid sidan av Carl Malmsten var Carl Bergsten en av den moderna svenska möbelkonstens pionjärer. Wettergren gör en poäng av att det ofta var arkitekter som gav nya impulser till möbelskapandet, som då återknyts till dess källa, arkitekturen.²²¹ Allt svenskt konsthantverk som var representerat på utställningen beskrivs och kommenteras. Wettergren framhäver sammanfattningsvis den betydande svenska konsthantverkstraditionen, även i industriell tappning, och vikten av att inte längre imitera gamla stilar utan att

218. Ibid., 10.

219. Det är intressant att notera att dessa sodaglas var färgade för att verka finare. De var enkla men skulle inte vara enkla, alltså lagom enkla. Enkelheten hade således sina begränsningar.

220. Wettergren, *L'Art décoratif moderne en Suède*, 25: ”[...]car il est à sa place aussi bien dans le château que dans la chaumière, dans les salles de musées que sur la table du bourgeois et de l'ouvrier.”

221. Ibid., 39.



”Det som Sverige visar på konstindustriutställningen. Inga lyxföremål utan brukskonst.” Propagandaskrift författad av Gustavsbergdirektören Axel Odelberg. Gustavsbergs porslinsmuseum.

svara mot tidens krav. Efter Baltiska utställningens misslyckande hade Svenska Slöjdföreningen fört ”ett mindre krig till förmån för skönheten”, helt vid sidan av det riktiga krig som övriga Europa var involverat i.²²² Men, fortsätter Wettergren, ”freden slöts snabbare än mellan nationerna, och efter fredsfördraget etablerades ett mycket gynnsamt samarbete, [...] mellan de stridande, dvs. mellan Slöjdföreningen, producenterna, konstnärerna och köp-

222. Ibid., 45.

männen”.²²³ Wettergren betonar slutligen att det är nu upp till världen att under utställningen i Paris bedöma om ”de ansträngningar som gjorts i vårt avlägsna land för att förse alla med skönhet har mer än ett nationellt värde”.²²⁴ Av illustrationerna att döma är det Orreforsglaset som fått det främsta utrymmet. En omfattande separat bilddel med många färgbilder avslutar boken.

Wettergrens skrift utgjorde god och påkostad reklam för svensk konstindustri, och den fick flera pris på utställningen för sin grafiska form. Det finns en klart insmickrande ton gentemot fransk kultur i boken, och varför skulle inte de franska kritikerna falla för det? Skriften delades ut till pressen, och en för övrigt ganska omfattande propaganda om svensk konstindustri spreds via fransk press före utställningen. Gregor Paulsson hade redan 1924 engagerat journalisten Paul Desfeuilles i sitt propagandarbete för Sverige i Frankrike.²²⁵ Desfeuilles hade författat en artikel om svensk konstindustri och vackrare vardagsvara baserad på Paulssons egen text. Denna text var avsedd att publiceras i Le Corbusiers tidskrift *L'Esprit Nouveau*. Vi vet ju redan att Paulsson hade haft kontakt med den nystartade tidskriften 1920 vid en längre vistelse i Paris. Artikelns kom dock aldrig in, något som antagligen berodde på att tidskriften lades ned 1925.²²⁶

Gustavsbergdirektören Axel Odelberg skrev däremot en särskild presentation av de serviser från den egna fabriken som visades på Parisutställningen. Skriften visar i enlighet med titeln ”Det som Sverige visar upp på Konstindustriutställningen: Inga lyxföremål...utan bruksföremål för hemmet”. [min övers.]²²⁷ Odelberg lär ha varit skicklig i språk, men om han själv skrev skriften på franska har inte kunnat beläggas. Den är utgiven på ett franskt förlag. Han betonar att det är vardagsvaran som visas fram i Paris och tonen är klart propagandistisk, till synes helt i Svenska Slöjdföreningens anda. De serviser som utgör illustrationerna i skriften är formgivna av Wilhelm Kåge och är alla exempel på vardagsvara. Det gäller även den servis som specialtillverkades

223. Ibid., 45, [min övers.]: ”Cette critique de l'Association suscita naturellement une quantité innombrable de protestations, mais la paix se conclut plus vite qu'entre les nations, et, après la conclusion de la paix, il s'établit une collaboration très profitable, [...] entre les combattants, c'est à dire entre l'Association, les producteurs, les artistes et les marchands.”

224. Ibid. 46, [min övers.]: “[...]le monde jugera si les efforts qui ont été faits dans notre pays lointain pour mettre la beauté à la disposition de tous ont quelque chose de plus qu'une valeur strictement nationale.”

225. Bernhardsson, *Sveriges deltagande i 1925 års internationella konstindustriutställning i Paris*, 76f.

226. Paulsson, *Upplevt*, 111.

227. A.S.W. Odelberg, *Ce que la Suède montre à L'Exposition des Arts Décoratifs: Pas d'objets de luxe...surtout l'Art Appliqué au Foyer* (Paris, 1925). Gustavsbergs porslinsmuseums arkiv genom intendent Karin Linder.

Pressröster om Sverige

Vi ska nu se hur den samtida svenska och i någon mån internationella pressen reagerade på och bedömde de svenska insatserna i Paris 1925.²²⁹ Pressdebatten visar tydligt att det finns två huvudståndpunkter hos de svenska rapportörerna. Det finns en klar skiljelinje mellan de recensenter som var ”traditionalister” och de som var ”modernister”.

Den konserverade kritikern Carl G. Laurin saknade exempelvis anknytningen bakåt i tiden hos såväl de franska som de svenska bidragen på utställningen. Några pressröster ansåg att de konstindustriföremål som Sverige ställde ut var att betrakta som ”vardagsvara” i alltför hög grad. Dessa föremål borde ha stannat inom Sveriges gränser, ansåg de, och Sverige borde ha visat upp något mer representativt.

Den modernistiska ståndpunkten gick ut på att lyfta fram vackrare vardagsvara, bereda väg för en funktionalistisk syn på konstindustri och arkitektur, där Le Corbusiers betonghus ansågs vara det modernaste. Det allmänna omdömet var att Sverige lyckats förverkliga målet att visa upp ”vackrare vardagsvara” och det som var modernt. Över huvud taget poängteras de sociala och vardagliga ändamålen mer i det svenska pressmaterialet än i det franska. Den sociala utjämningen var en viktig fråga i Sverige och sågs som ett slags förutsättning för produktion av en god och billig vardagsvara.²³⁰

Mellan tradition och modernitet

Tidskriften *Våra Nöjen* utgår ifrån att svensken utomlands är dryg, självbelåten och kritisk mot allt främmande. Det franska som i svenskars ögon ofta uppfattas som krimkrams anser de flesta fransmän vara ”raffinerad lyx”, och medan den svenska utställningen för de flesta svenskar är präglad av ”stram förnämhet” är den för fransk smak ofta ”torftig och kall”, skriver *Våra Nöjens* rapportör som läst franska tidningars omdömen. Orreforsglasen saknar däremot all konkurrens! Men Ragnar Östberg borde ha ritat den svenska paviljongen i stället för Bergstens byggnad som mer liknar ett grekiskt tempel än en svensk byggnad. Hemslöjden däremot påminner om ”furuskoogar kring

228. Uppgifterna om bröllopsgåvorna till kronprinsparet på Ulriksdal slott är hämtade via <http://www.royalcourt.se>, 2004-01-20, Kungl. Hovstaternas hemsida: De kungliga slotten: Ulriksdals slott: historik.

229. Jag har på Föreningen Svensk Form, genom bibliotekarie Anita Christiansen, fått ta del av ett klipparkiv från 1925 som tillhört Arthur Hald. Denne har troligen ärvt det av sin far Edward Hald. Tillhör Föreningen Svensk Form, Stockholm.

230. Paulsson skriver i sin självbiografi att de flesta länder ”kom med de moderniteter de förfogade över” utom Frankrike, som han anser ännu satt fast i ett ”art nouveau-tänkande”. Le Corbusier utgjorde undantaget. Se *Upplevt*, 106f.

Siljan och en stämning av lappkåtor”.²³¹ Det är tydligt att för denne rapportör, liksom många med honom, är svenskheten viktig att visa upp utomlands, men dess uttryck får inte vara för torftigt. Därför anser skribenten att den svenska avdelningen verkar fattig. Malmstens vardagsrum får godkänt, medan Åhréns kvinnosalong är ”fruktansvärd”, och Asplunds herrum ser ut som en klostercell. Den svenska ”demokratiska nyttokonsten” till trots anser *Våra Nöjen* att de utställda möblerna ändå tillhör lyxproduktionen och blir för dyra för gemene man: ”Sveriges deltagande på världsutställningen i Paris 1925 är på gott och ont. Utställningens ändamål vore förfelat, om vi blott såge det förra men vägrade se det senare”.²³²

Göteborgs Handels & Sjöfartstidning betonar slagordet ”vackrare vardagsvara” och anser att svenskt konsthantverks renässans beror på en sund syn på skönheten: ”Vi ha stannat vid det enkla ordet ’vackert’ och bry oss föga om kontakten med dessa extrema modernister som sätta en vansinnig nyhet framför gamla goda erfarenheter.”²³³

Flera skånska tidningar kritiserade helsingborgaren Paulsson för hans påstådda självvåldighet att ställa upp skulpturen ”David” i Bergstens paviljong, eftersom han satt i Helsingborgs estetiska nämnd, där det hade varit en strid kring ”David” om dess utmanande gestaltning och placering på stortorget i Helsingborg. Paulsson ansågs vilja rehabilitera dess upphovsman konstnären Ivar Johnsson i Paris.²³⁴

Landskrona-Posten sammanfattar Paristidningarnas omdömen om utställningsarkitekturen. Dessa är särskilt kritiska till den bristande enhetligheten i arkitekturen och menar att 1925 års byggnader, vackra och fula om vartannat, åstadkommer ”arkitektonisk anarki”. Den italienska paviljongen i sin klassiska romerska arkitektur borde stått modell för de andra. Tio svenska tidningar underkände den svenska paviljongen: ”Inte ett spår av nationell stil; det är ingen stil alls.”²³⁵ Célie Brunius är positiv till Bergstens paviljong, som blir ”en rogivande viloplats i världsvimlet”. Ett 60-tal franska konstkritiker och representanter från tio konstindustritidskrifter hade kommit för att se den svenska utställningen, och intresset för Sverige var stort, skriver Brunius.²³⁶

231. Ture Dahlin, ”Sanningen om Paris-utställningen: Vår insats: ’torftig och kall’ – Orrefors räddar situationen för oss”, *Våra Nöjen*, nr 25/juni 1925.

232. Ibid.

233. Signaturen I.T., ”Parisutställningen. Det svenska deltagandet”, *Göteborgs Handels-och Sjöfartstidning*, 15/5 1925.

234. Anonym, ”Bister svensk kritik av Sveriges paviljong på Parisutställningen. Skånska Aftonbladet och Helsingborgs-Posten finna den osvensk”, *Stockholms Dagblad*, 15/5 1926.

235. Anonym, ”Kritiskt om Parisutställningen”, *Landskrona-Posten*, 9/5 1925.



*Ce que la Suède
montre à l'Exposition des Arts Décoratifs*

C'EST par une compagnie d'artistes d'élite, réunis exclusivement à de rares exceptions que l'on trouve une fois certains endroits — celle du Grand-Palais et celle de la Galerie des Invalides — à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, à Paris. Le Comité d'organisation suédois, et par conséquent l'État, qui, par ses efforts, a permis les dix dernières années de nos Conventions artistiques de la Svenska Mästersångare, la Société Suédoise des Arts et Métiers, s'est appliqué à la situation, en Suède, d'un art populaire de haute. Par une collaboration intime des industriels et des artistes, on a réussi à produire avec des objets de bonne qualité, de peu coûteux et, en outre, dans un style véritablement artistique.

Pendant les longs siècles qui ont précédé l'industrialisation de la Suède, le fabricant qui, sans aucune assistance, sans l'aide et l'aide d'aucun artisan, par ses efforts, l'artisan devenait un artiste dès qu'il arrivait à la perfection technique ou à l'originalité d'invention, sans même que son œuvre ait été vue. A mesure que le technique s'améliorait et l'industrialisation s'accroissait, l'artisan était de plus en plus méconnu. Mais, comme on, il avait en même, les grandes techniques et perfectionnement et le talent artistique des



Fig. 1. — Service "Relief" (Suède).
Illustration: H. W. Kåge.

Servisen "Relief" av Wilhelm Kåge visades i Paris 1925. Foto i Gustavsbergfabrikens propagandaskrift 1925. Gustavsbergs porslinsmuseum.

En reporter ger tidsfärg genom att skildra själva flygresan till Paris och dess "pampiga luftlokomotiv" mer än själva utställningen. En flygresa på den här tiden var ett äventyr. Recensenten anser inte att Sverige visar upp något speciellt svenskt, och får inte räkna med någon "succès pyramidale". Rumsin-

236. Célie Brunius, "Sverige på världsutställningen. Vår paviljong och vår avdelning i Grand Palais." *Stockholms-Tidningen*, 7/5 1925.

teriörerna är så torftigt möblerade att utlänningarnas uppfattning om svensk komfort borde bli negativ, och ”tillsammans med kölden och isbjörnarna får vi nog vara i fred för turistinvasionen”, även om den svenska hemslojden visar upp hemtrevnad.²³⁷

Kvinnotidskriften *Idun* anser att rumsinredningarna lider av en för stor diskretion och är för stilrena. Sveriges paviljong anses ”smakfull, enkel och förnäm”, och stadshusutställningen får med beröm godkänt.²³⁸ Rapportören Elisabeth Thorman kritiserar Gustavsberg och Rörstrand för att ha ställt ut porslin som inte passar för en världsutställning.²³⁹ Den vackrare vardagsvaran förblir en icke representativ dussinvara. Kåges grönglaserade gods var undantaget. Det vackra danska porslinet hade däremot tagit alla med storm. Thorman tyckte urvalet av porslin från Rörstrandsfabriken var dåligt jämfört med Gustavsbergfabrikens. Men problemet tycks, enligt Thorman, ha varit att inget finare porslin fanns att visa upp, att fler konstnärer borde ha engagerats i att ”dreja och forma och dekorera”.²⁴⁰

Tidningen *Arbetet* fastnar för den svenska paviljongens enkelhet och ”förnämmitet”, lyfter sedan fram textilkonstnärinnan Märtha Måås-Fjetterström, som anses värd statlig lön för sitt arbete. Försäljningen av Orreforsglasen gick lysande. Exempelvis köpte modekungen Paul Poiret Orreforsglas till sina restaurangpråmar vid Seinestranden. Malmstens vardagsrum får beröm, Åhréns och Asplunds interiörer betraktas med större tveksamhet.²⁴¹

Arkitekten Gustaf Strengell i finska *Hufvudstadsbladet* betonar de klassiska byggnadsformerna som återkommer i den svenska paviljongen, som han anser tillhöra en ”klassiciserande romantik”. Bergsten, som tidigare varit ”själva ledaren för den modernistiska flygeln”, hade nu skapat ett verk i nyanantik anda. Den svenska paviljongen var den äldste och skönaste av alla utställningsbyggnaderna och dess ”slanka och gosselika” former associeras av Strengell med Heidenstams dikt ”Morgonen”.²⁴² Det är förvånande att Strengell, som tillhörde ”de mest profilerade rationalisterna i nordisk arkitektur”, var positiv till Bergstens klassiska paviljong, skriver arkitekturhistorikern Eva Eriksson.²⁴³

237. Knut Fehr, ”I flygmaskin till Parisutställningen”, *Blekinge läns Tidning*, 5/6 1925.

238. Signaturen ”Partout”, ”Sverige hedrar sig i Paris”, *Idun*, 10/5 1925.

239. Elisabeth Thorman, anställd vid Handarbetets Vänner 1904-1924, lärare, textilforskare och skribent. Se Sofia Danielsson, *Den goda smaken och samhällsnyttan: Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslojdsrörelsen* (Stockholm, 1991), 295.

240. Elisabeth Thorman, ”Där vi misslyckats i Paris. En kritik över nutida svensk keramik”, *Idun*, 12/7 1925.

241. Eva Ahlman, ”Sverige i Paris”, *Arbetet*, 20/6 1925.

242. Gustaf Strengell, ”Kring den svenska paviljongen i Paris”, *Hufvudstadsbladet*, 2/8 1925.

Social-Demokraten uppehåller sig vid en reflexion om fransmännens bristande organisationsförmåga och funktionalitet. Denna hade sitt ursprung i en tragisk händelse, då en pojke dödades av ett stort nedfallande stycke från en ”dekorativ” pelare av gips och cement som sprack när publiken trängdes vid ingången för att komma in på utställningen. Enligt pressen skyllde utställningsledningen på den odisciplinerade publiken, medan publikens försvarare ansåg att ledningen från början hade bort uppföra mer funktionella pelare vid ingången.²⁴⁴

Det franska Sèvresporcelainet på den franska avdelningen verkar för ”brackigt” och en hel matsal av porslin kunde aldrig gå upp emot en gammal fin Mariebergsservis. I denna matsal skulle bara ”dekorativa människor av porslin” passa in. Den svenska utställningen präglas av den vackra vardagsvaran som kombinerar såväl äkthet och värdighet som skönhet och användbarhet. Carl Malmstens vardagsrum ger hemkänsla: ”När man ser ett sådant rum, känner man att man vill bo där”, anser *Social-Demokraten*. De stolar som ställs ut i Åhréns damsalong är så sofistikerade att de inte inbjuder till att sitta på för länge, och följande syn på stolen som idé (stolens ”funktionalitet”) levereras: [...]”dels ska man faktiskt kunna sätta sig på den, dels ska den vara sådan, att man inte gärna sitter där för länge, så att man glömmer sina göromål”.²⁴⁵

Jurymedlemmarna Carl G. Laurin och Erik Wettergren delger sina intryck från Parisutställningen för *Svenska Dagbladet*.²⁴⁶ Laurin var ledamot av glasjuryn och Wettergren vicepresident i bokjuryn och ledamot i keramik- och textiljuryn. Laurin anser att utställningens yttre är ”det fulaste som förekommit sedan Julianus Apostatas dagar, vilken på 300-talet vistades i Paris”. Han ogillar att staden Paris upplåtit ett så vackert område åt den franska dekorativa stilen, ironiskt kallad ”den nya skönheten”. Laurin tycker att det som Sverige och Danmark åstadkommit är ”det enda hoppningivande”. Laurin tål inte det moderna Paris utan längtar tillbaka till 1850-talets och sekelskiftets Paris. Wettergrens uppfattning var att juryn tagit fasta på den svenska principen billigt men bra. Den svenska paviljongen anser han vara svensk: ”Det står en speciellt svensk atmosfär kring vår litet kyligt förnäma byggnad på Parisutställningen.”²⁴⁷

243. Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000), 364 f.

244. Martin Koch, ”Strövtåg på Parisutställningen”, *Social-Demokraten*, 28/6 1925.

245. Ibid.

246. Signaturen Quelqu'une (Märta Liljeqvist) ”Sverige vinner segrar i Paris? Två svenska jurymän hoppfulla”, *Svenska Dagbladet*, 12/8 1925.

247. Ibid.

Den stora konstindustriella expon anses av en annan skribent vara "bizarr, splittrad, oformlig och har många fula partier". Modern arkitektur, skapad efter krigsårens lidanden, är sjuk och snedvriden. Frankrike upplevs som den främsta nationen: dammodet, parfymerna och linnet väcker beundran. Sveriges honnörspaviljong är för litet nationell. Den moderna tekniken, imponerar däremot: det elektriska ljuset och neonljuset, som firade triumfer med ljusspel och reklam. Bilfirman Citroën hade hyrt Eiffeltornet för sin jätteljusreklam. På kvällen imponeras besökarna av vattenbelysningen från Pont d'Alma med vattenfall och kaskader i olika färger: "Denna uppvisning i ljus är kanske det märkligaste av allt, som utställningen har att bjuda på."²⁴⁸ Lekmännens förundran inför tekniska uppfinningar får ses som en del av moderniteten. Flärden och lyxen verkar också vara något modernt, särskilt dammodet.

Ett mer samlat grepp kring vad svensk smak och svensk duglighet innebär efterlyses av *Handelstidningen* i Göteborg.²⁴⁹ Carl Bergstens paviljong hade "flyttat den gustavianska herrgårdsstämningen från de svenska insjövikarna till Seines strand". Den svenska katalogen betonar konstindustrins produktion av vackrare vardagsvara i form av vardagsserviser, som dock placerats alltför pretentiöst under baldakiner, anser tidningen. Textilkonsten hävdar sin ställning, särskilt via Handarbetets vänner och Föreningen för Svensk Hemslöjd. På den svenska avdelningen vid Esplanade des Invalides finns de bästa möblerna, hemslöjdstextilierna, armaturen, tapeterna och rumsinredningar av Malmsten och Åhrén. "En hög konstnärlig kultur förenad med sunda och lyckliga nationella livsförhållanden" utmärker det svenska. Svenska Slöjdföreningen och direktör Gregor Paulsson får en eloge för sitt arbete.

Två betraktelser över svenskt och franskt modernt konsthantverk ger tidningen *Arbetet*. Svensk konstindustri som helhet betraktad är mycket framstående "som exponent för en nationell och högstående kultur".²⁵⁰ Den goda och billiga bruksvaran sticker av mot många länders lyxföremål. Beröm öses över "den konstnärligt mönstergilla industri" som heter Orrefors, inte bara över konstnärernas utan även över arbetarnas skicklighet. Orrefors framförs som den stora nyheten för världsmarknaden. Men även porslinsfabriken i Gävle med Artur Percy som konstnärlig ledare anses både modern och personlig. Svenskt silver framhävs också liksom tennet. Annars är det textilkonsten som i Paris står sig bra i konkurrensen. Uno Åhrén, som blev en av

248. Signaturen Raoul, "Parisutställningen. På dagen och under natten", *Skånska Aftonbladet*, 26/9 1925.

249. Axel L. Romdahl, "Den svenska konstindustrien i Paris", *Göteborgs Handels & Sjöfartstidning*, 19/8 1925.

250. Ernst Fischer, "Svenskt konsthantverk på Parisutställningen", *Arbetet*, 25/9 1925.

funktionalismens främsta förespråkare, ställde ut ett nyklassiskt intarsiaskåp som av *Arbetets* rapportör utnämndes till den vackraste möbeln på hela Parisutställningen. Om Tyskland deltagit hade Sveriges framgångar kanske inte varit så stora, eftersom svenskarna påverkats av tyska idéer, förmodar *Arbetet*. Detta är en intressant slutsats, även om den inte går ihop med påståendena i andra artikel av samme rapportör. I denna artikel utgår han nämligen ifrån den traditionella uppfattningen om fransk anda som lätt och luftig och konstaterar att den nya franska dekorativa konsten påminner mer om tyskt (lite tyngre) konsthantverk. De svenska avdelningarnas dekorativa konst bedöms däremot som mer fransk än den franska.²⁵¹ Det märkliga är att samme skribent påstår att svenskt konsthantverk å ena sida påverkats av tyska idéer, å den andra verkar mer traditionellt fransk än värdlandets konstindustri som i sin tur verkar tysk.

Kvinnornas insatser på Parisutställningen

Det finns pressröster som särskilt betonar kvinnornas insatser i Paris, nämligen *Tidevarvets*, *Iduns* och *Nya Dagligt Allehandas* samt *Ny Tids* rapportörer. Alla reportrarna är kvinnor med ganska ingående kunskaper om konsthantverk. Men de är också de enda som särskilt tar upp kvinnornas konstnärliga prestationer förutom att berömma ”alla de duktiga och energiska kvinnor” som förestått de olika avdelningarna och gjort sin plikt i tysthet. En svenska som framträdde i Paris var den unga textilkonstnärinnan Greta Jenner, som intervjuas kort i *Ny Tid*.²⁵² En handtryckt kudde i guld och pastellfärger av Jenner fanns med på utställningen. Jenner hade studerat vid Tekniska skolan, var sedan två år Gregor Paulssons sekreterare och arbetade vid svenska avdelningen i Paris. De svenska kvinnornas konstindustriella medverkan på utställningen anser *Tidevarvets* rapportör vara rätt unik jämfört med andra europeiska länders:

Fröken Jenner, som själv erövat 2 silvermedaljer för sitt utställda konsthantverk, har från sin post i Slöjdföreningen fått följa svenska utställningen från första början och är stolt och glad att ha fått fullfölja sitt arbete därmed. Vid sidan av fröken Jenner ha vi en lång rad svenska konstnärinnor att vara stolta över där nere. I de övriga ländernas utställningar mötes man sällan av ett kvinnligt konstnärsnamn, ja, själva fransmännen, som dock utställa så mycket inom textil och andra kvinnliga konstarter, ha ytterst sällan en kvinnlig artist att framvisa. Det slår en därför, när man hos oss ser så många kvinnliga namnlappar bredvid icke blott vävnader, utan tapeter, bokband, batik och handtryck. I själva verket räkna vi i svenska

251. Ernst Fischer, ”Franskt konsthantverk på Parisutställningen”, *Arbetet*, 9/10 1925.

252. Signaturen Jeanine, ”Svenskt konsthantverk på Parisutställningen”, *Ny Tid*, 21/6 1925.

katalogen 49 kvinnliga konstnärarnamn på 90 manliga [...] Grand prix har tillfallit Handarbetets vänner och våra två stora Hemslöjdsföreningar samt personligen fröken Annie Frykholm för hennes vackra väggbonad. Två lokala hemslöjdsföreningar, Ångermanland och Malmöhus läns samt 4 konstnärinnor ha erövat hedersdiplom; vidare har guldmedalj tilldelats 9 hemslöjdsföreningar och 7 enskilda samt silvermedalj 8 konstnärinnor.²⁵³

Det är märkligt att en kvinnotidskrift som *Tidevarvet* inte mer ingående lyfter fram fler av de kvinnor som verkade i Paris, även om artikeln är en av de få som ser in i framtiden. Visserligen påpekas att antalet kvinnliga konstnärer utgör hälften i förhållande till de manliga, men det är också allt.

Ett generellt intryck är alltså att kvinnorna kommit i skymundan i pressmaterialet trots de svenska textiliernas givna succé. Att Greta Jenner fick silvermedalj för sina handtryckta arbeten sägs mest i förbigående i *Dagens Nyheter*, som presenterar de mer eller mindre obemärkta kvinnor som medverkat i den svenska avdelningen. Ruth Laurell nämns som textilsakkunnig föreståndarinna på Handarbetets Vänner. De svenska textilierna var mycket populära: Mattor, bonader och stickade tröjor hade strykande åtgång. Modefirman Jeanne Lanvin köpte tre stickade tröjor "naturligtvis för att kopiera dem och lansera ett nytt mod [sic!]"²⁵⁴ Det finns en lite ytligt skämtsamt ton i den här artikeln, skriven av en man, som understryker att dessa yrkesskickliga kvinnor som medverkat bara gjort det för sitt nöjes skull, alltså som "värdinnor".

Kvinnotidskriften *Iduns* Elisabeth Thorman ser mer seriöst på kvinnornas bidrag i Paris. Särskilt kvinnornas medverkan anses i hög grad ha bidragit till de svenska framgångarna. Kvinnorna visar att de kunnat "föra andra verktyg än de evigt kvinnliga, nålen och vävspolen".²⁵⁵ De kan bruka "ritstift och modellerpinne, gravstickel, smältdegel och målarpensel", även om de flesta finns på det textila området, där Maja Sjöström anses vara "hors concours".²⁵⁶ Annie Frykholm fick grand prix, medan Märtha Måås-Fjetterström "hade

253. Elsa Wilkens, "Sverige på hedersplats. En skildring från pariserutställningen.", *Tidevarvet*, 17/10 1925.

254. Signaturen "Vidar", "Medverkande i vår Parissuccès. Många duktiga damer på de svenska avdelningarna.", *Dagens Nyheter*, 27/10 1925.

255. Elisabeth Thorman, "De som segrade. De svenska kvinnornas insats och segrar på Parisutställningen.", *Idun*, 25/10 1925.

256. Maja Sjöström arbetade för Handarbetets Vänner från slutet av 1800-talet. "Maja Sjöström utnyttjade en av den folkliga svenska textilkonstens dekorativa vävsätt, men på ett nytt och fritt sätt". Se Sofia Danielsson, *Den goda smaken och samhällsnyttan: Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslöjdsrörelsen* (Stockholm, 1991), 129.

man velat se, fordrat se uppflyttad i samma höga klass”.²⁵⁷ Kända namn som tennkonstnärinnan och designfirman Svenskt Tenns grundare Estrid Ericson och textilkonstnärinnan Ingeborg Wettergren lyckönskas till sina guldmedaljer, dock med reservationen att Wettergren borde uppskattats mer.²⁵⁸

Elsa Wilkens på den radikala (frisinnade) och kulturella kvinnotidningen *Tidevarvet* sammanfattar utställningen med orden: ”Den visar helt och fullt mot framtiden och ger oss löften om en ny tidsperiod i konsthantverkets historia.”²⁵⁹ Den här utställningens modernitet jämförs med Göteborgsutställningen 1923, som framställs mer som ett svenskt historiskt museum. Parisutställningens exteriörer är mestadels misslyckade, medan interiörerna innehåller det nya. Le Corbusiers standardhem ”le pavillon de l’Esprit Nouveau” framhålls såsom det verkligt nya i fransk arkitektur och berättar vidare om ”en utopisk plankarta, där L’esprit nouveau räddar Paris ur dess bostadsnöd genom två relativt små skyskrapskvarter i dess centrum!” (Det handlar om Le Corbusiers ”Plan voisin” för Paris, där innerstadens kvarter skulle ersättas med jätteskyskrapor för cirka 3 miljoner människor.) Wilkens imponeras motvilligt av den franska lyxen i rumsinredningar och mode. Men konst för människor i verkligheten anser hon finns på den svenska utställningen, som ger prov på en ny rationell och enhetlig stil i avsaknad av ”krusiduller”. Textilierna och Orreforsglaset är de varor som håller måttet, enligt Elsa Wilkens.

Att Sverige håller måttet understöds av Wilkens intervju med generalkommissarie Paulsson i samma artikel. Sverige är det enda land som förverkligat utställningens program såväl socialt som konstnärligt. Den svenska arkitekturen har en ”modern stil på självständig grund”. Paulsson hävdar att den moderna stilen har kunnat utvecklas fritt och haft stöd i medelklassen. Han ser den vackrare vardagsvaran införlivad med det konstnärliga och kommersiella Europa, och Sverige har fått sitt namn på kartan.²⁶⁰

257. Annie Frykholm anställdes vid Handarbetets Vänner efter 1895; Märta Måås-Fjetterström började sin bana vid Kulturen i Lund som lärare vid Konstslöjdanstalten och textilkonstnärinna vid 1800-talets slut. 1905 blev hon chef för Malmöhus läns hemslöjdsförening, därefter vid Svensk Hemslöjds vävskola från 1911. Se Sofia Danielsson (1991), 179, 244 och 261.

258. Ingeborg Wettergren (syster till Erik Wettergren), textilkonstnärinna, vars specialitet var kompositioner i broderiteknik.

259. Elsa Wilkens, ”Sverige på hedersplats. En skildring från pariserutställningen.”, *Tidevarvet*, 17/10 1925.

260. Ibid.

Ragnar Östberg intervjuas i *Dagens Nyheter* om sitt juryarbete i Paris och gläds över Sveriges 35 Grand prix, 31 hedersdiplom, 46 guldmedaljer, 39 silvermedaljer, 13 bronsmedaljer och 13 hedersomnämmanden, sammanfattningsvis "ett rätttrådigt världsbetyg". Östberg anser att den stora motsättning som finns mellan franskt och nordiskt skönhetsinne tydligt kommer fram på utställningen. Han kritiserar fransmännens bidrag för brist på anknytning till tidigare traditioner och för lusten att vilja frigöra sig från allt gammalt. Östberg anser att de franska bidragen är *för* moderna. Han saknar anknytningen till två av nyckelorden i utställningstiteln: "décoratif" och "industriel" och i viss mån till "l'art".²⁶¹

Den norske arkitekten Jacob Christie Kielland tycker att de skandinaviska länderna är de enda som har något viktigt att säga.²⁶² Norge deltog inte av ekonomiska skäl, men kunde ha byggt upp ett enkelt rum med konstindustriföremål och några få möbler så som Finland gjort. Han finner modellen med en hederspaviljong ganska märklig, särskilt som dessa paviljonger ofta ligger långt från övriga utställningslokaler. Det svenska glaset får bäst betyg: "bedre moderne kunstindustri er vel i det hele ikke gjort". Modern svensk konstindustris rötter i folkkonsten borde dock ha framhävt mer. Utställningen som helhet vittnar om att "her er et land som har respekt for sig selv og sin kunst, og som har en organisation med en overlegen ledelse". Organisationsmässigt anses svenskarna och danskarna bäst och jämförs då med tyskarna (som inte var med). Det är kanske Nordens tur att visa vägen i det pågående virrvarret i Europa, och där finns mycket av utsprunglig kraft kvar, menar Kielland: "Og saa kan vi la de andre løpe rundt efter 'nye stiler' intil de blit leie av det." Att en norsk arkitekt efterlyser mer förankring i folkkonsten stämmer överens med den starkare anknytningen till den egna hembygdens konst som fanns bland konsthantverkare i Norge. Sambandet mellan modernt och folkligt var tydligare än i Sverige.

Konsthistorikern Hans Wählin skriver initierat om den svenska konstslöjden.²⁶³ Begreppet "konstslöjd", som Wählin använder, har svårt att finna någon motsvarighet på andra språk, men skiljer sig ändå från "hantverk" genom industriell tillverkning. Wählin betonar att utmärkande för svensk konstslöjd är dess närhet till hantverket, dess allvarliga och nyttiga inriktning, ändamålsenlig och vacker form inriktad på vardagens behov. Den svenska

261. Signaturen Hed., "Nordens fransmän ha som konstnärer ej följt Parismodet: Utställningen betonade kontrasten. Prof. Ragnar Östberg om sitt arbete i Paris.", *Dagens Nyheter*, 14/10 1925.

262. Jacob Christie Kielland, "De skandinaviske land på den internationale kunstindustriutstilling i Paris", *Aftenposten*, 17/10, 1925.

263. Hans Wählin, "Den svenska konstslöjden i Paris", *Nya Dagligt Allehanda*, 22/10 1925.

konstslöjden har en egen stil i motsats till en mer tillkrånglad europeisk variant. Han jämför med Jugendstilen i Tyskland och Art Nouveau i Frankrike. Detta omdöme hos Wählin är besynnerligt med tanke på att Tyskland redan tidigt lämnat Jugendstilen och börjat producera standardiserade konstindustriprodukter, som i hög grad inspirerat svenskarna. Wählin konstaterar att det svenska konsthantverket lyckats åstadkomma en ”livskraftig och utvecklingsduglig stil”.

Sammanfattande kommentar

Paris 1925 – genombrott för vackrare vardagsvara?

Det går att urskilja två huvudståndpunkter i det svenska pressmaterialet. Den ena ståndpunkten återfinns hos traditionalister som Ragnar Östberg och Carl G. Laurin, som vi sett beklagade sig över bristen på tradition. Den andra ståndpunkten finns hos modernister som Åhrén och Paulsson, vilka påpekade fransmännens bristande modernitet och för stora betoning av dekorativa element samt deras ringa sociala anknytning, särskilt när det gäller bostadsfrågan. Det föreligger således olika uppfattningar om vad som menas med modernitet, kanske beroende på vilka föremål man bedömer. I Ragnar Östbergs analys ligger det *för* moderna måhända i att lämna traditionen bakom sig och skapa något nytt, även om det nya formspråket lånat drag från Orienten, Jugendstilen och andra stilar. Att Östberg ville se anknytning till traditionen som *en* modernism går att förklara i att hans eget Stockholms stadshus förenar gamla stilelement med modern uppfattning. Uno Åhrén och Gregor Paulsson uppfattade tvärtemot de franska bidragen som alltför lyxiga och påpekade bristen på vardagsvaror. Särskilt när det gäller Paulsson kan vi se hur retoriken tar över det verkliga förhållandet. Paulsson hade själv intresse av att förhålla sig insmickrande gentemot värdlandet Frankrike och överlät den skarpare kritiken till Åhrén. Det fanns bland de svenska bidragen lyxinteriorer som gick att kritisera på samma sätt som svenskarna gjorde med fransmännens lyxvaror. Uno Åhrén, som var en av de ihärdigaste kritikerna av hela Parisutställningen, ställde ut en lyxig damsalong, ett bidrag som ifrågasatts av flera kritiker. Åhrén var som vi sett entusiastisk inför Le Corbusiers ”standardcell”.²⁶⁴ Åhréns damsalong var verkligen en lyxmiljö för en elit, en paradox i sig! Man ser inte bjälken i sitt eget öga men väl grandet i den andres!

Den andra ståndpunkten går ut på att lyfta fram den vackra vardagsvaran och bereda väg för en funktionalistisk syn på konstindustri och arkitektur. Nästan alla svenska rapportörer var positiva till den svenska ”vardagsvaran” exponerad i Paris, just därför att den motsvarade utställning-



Uno Åhréns ”damsalong” på Parisutställningen 1925. Föreningen Svensk Form.

ens mål. Denna ståndpunkt, som företräds av en hel del pressröster, betonar i hög grad det socialas betydelse som förutsättning för att utveckla vardagsvaran. Arbetarklassens situation tas gärna fram och jämförs med borgarklassens. Uno Åhrén och Gregor Paulsson tycks vara överens om fransmännens bristande modernitet och sociala ambitioner och för stora betoning av de dekorativa elementen. Det ligger en paradox i påståendet att fransmännen inte var ”moderna”; de hade gjort sig till tolk för en ny heminredningsstil, ”art déco”, som visserligen var inspirerad av orientalisk konst, men som hade ett eget formspråk. I svenska radikala ögon var detta ”fel” modernism.

264. Bland alla svenska dagstidningar jag läst är det ingen som tar upp Le Corbusier, som däremot höjs till skyarna av svenska facktidsskrifter. I *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* och *Årsbok 1925* och i *Byggmästaren* är arkitekten Uno Åhrén den mest entusiastiske. *Tidevarvet* är den enda icke specialiserade tidskrift som lyfter fram Le Corbusier i det material jag gått igenom. Jag tolkar detta dels så att de flesta rapporter behandlade den svenska avdelningen på utställningen, dels så att man i det material jag haft tillgång till mest diskuterade konsthantverket och inredningarna i allmänhet och inte arkitekturen i synnerhet, förutom Bergstens paviljong. En viktig orsak kan ha varit att Le Corbusiers paviljong låg i ett väl dolt hörn av utställningsområdet.

Den franska pressdebatten handlar visserligen delvis om bristen på uppfyllandet av utställningsprogrammets sociala mål, men koncentrerar sig främst på att diskutera ideologin kring föremålens formgivning: Kritikerna förordar antingen industriell tillverkning eller hantverksmässig produktion. Det finns en diskrepans mellan de officiella målen och retoriken å den ena sidan och de synliga resultaten på utställningen å den andra. Denna brist på överensstämmelse är också tydlig i det svenska materialet, som delvis är genomsyrat av den paulssonska propagandan samt av Wettergrens bok om den svenska konstindustrin. Talet om hur det borde vara är ofta påträngande från svensk sida. Frågan är då om det som Sverige visade upp i Paris verkligen motsvarade propagandan kring de svenska insatserna. Svenska Slöjdföreningens styrelse konstaterar i årsberättelsen för år 1925 att utan föreningens propaganda för och verksamhet med att få fram ”enkla och vackra bruksföremål för den stora allmänhetens behov” hade inte framgångarna på Parisutställningen 1925 varit så stora som de blev. Den moderna svenska konstslöjden hade haft sitt genombrott, såväl nationellt som internationellt, konstaterar SSF:s styrelse. Enligt berättelsen hade förmedlingen mellan konstnärerna och näringslivet för SSF:s räkning skötts av Elsa Gullberg, som lämnade sin tjänst på förmedlingsbyrån i slutet av 1924. Emellertid beslutade styrelsen att tills vidare avveckla förmedlingsbyrån i och med Gullbergs avgång och lägga om verksamheten under Gregor Paulssons ledning. Om en analys är möjlig av denna viktiga verksamhet ser det ut som om Slöjdföreningens inre arbete mer och mer togs över av direktören för att bli alltmer centralstyrt.²⁶⁵

Gregor Paulsson lovordade de svenska insatserna på Parisutställningen i artikeln ”Sverige i Paris II”. Här tar han ut de svängar han inte tyckte sig kunna göra när han gav Åhrén i uppdrag att kritisera värdlandet Frankrike. Sverige framstår här ännu en gång som det enda land som lyckats att uppnå utställningens sociala mål genom att skapa en god och billig bruksvara. Kvaliteten på de utställda varorna avspeglas i det förhållandevis stora antalet grands prix och guldmedaljer. Ett viktigt påpekande, som jag återkommer till i slutdiskussionen i kapitel VI, är att synen på utställningsföremålen ändras i en internationell kontext. Paulsson ansåg att vissa drag syntes tydligare vid en omplantering i en främmande miljö. Vilken betydelse ansåg då Paulsson att utställningen haft? Han ansåg att den hade varit av värde för Sverige som nation, och där bidrog Sveriges officiella paviljong ”som budbärare såväl för svensk byggnadskultur som för vår kultur överhuvud sådan den tar sig till uttryck i gestaltningen av vår miljö”.²⁶⁶

265. ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1925”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926, 79.

Så sade han och så hade han propagerat för Sveriges insatser i Paris. Skriften *Vackrare vardagsvara* lär också ha funnits i en stencilrad fransk upplaga i Paris förutom Wettergrens eleganta bok *L'Art décoratif moderne en Suède*. Dessa skrifter bidrog i hög grad till det positiva franska omdömet om Sverige. En sammanfattande artikel, som kommenterar resultatet av Parisutställningens tendenser som helhet, med fokusering på det franska bidraget, finns med i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926. Den är författad av den franske kritikern Waldemar George, som vi sett var en av de hårdaste belackarna av Parisutställningens mål.²⁶⁷

George vill visa att den moderna rörelsen inom den dekorativa konsten handlar om ett missförstånd. Det utställningsledningen sade sig vilja uppvisa stämde inte med det som den verkligen visade. Programmet för utställningen talar om dagens produktion av nyttoföremål. Det hävdar vardagslivets faktorer. Vilka är då dessa? Det handlar om de frågor som ingår i de flesta politiska partiets ”miniprogram”, exempelvis samhällsorganisation, sport, hygien, bostadsfrågor, folkundervisning. Dessa självklara sociala frågor fanns inte med på utställningen, som däremot blev en antisocial manifestation av lyxindustrin. George menar att man totalt struntat i de mindre bemedlade människornas situation. Det borde funnits med en modell till ett arbetarhem utformat efter moderna principer och lämpat för standardiserad framställning. De flesta arkitekter och dekorativa konstnärer som engagerats i utställningen sökte ”den moderna effekten och inte den moderna funktionen hos det dagliga livets utensilier”.²⁶⁸ Nu fanns det faktiskt ett enklare typhem som var avsett för standardiserad produktion, nämligen Le Corbusiers ”standardcell” i hyreshus, hans ”pavillon de L'Esprit Nouveau”. Varför kommenterade George inte detta moderna bygge som modell till arbetarhem eller var denna modell alltför exklusiv i sin extrema enkelhet?

Ett motto för Parisutställningen var att försköna vardagen för vanligt folk och att detta skulle kunna åstadkommas genom föreningen mellan konsten och industrin. Utställningen och dess program var laddade med viss ideologi som innebar ett slags fostran eller en borgerskapets estetiska diskurs, som Kerstin Smeds skriver om.²⁶⁹ Det kan ha varit utopiska drömmar från

266. Gregor Paulsson, ”Sverige i Paris II”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925, 105–113, citerat 113.

267. Waldemar George, ”Nyorientering av konstindustrin”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926, 13–16. George inbjöds att skriva i *Slöjdföreningens tidskrift*. I ett brev 28/6 1925 accepterar George inbjudan att skriva. ”Registraturen” 1924–1928, Fr: 3, Arkiv Svensk Form, SSA.

268. Ibid.

269. Kerstin Smeds, *Helsingfors–Paris: Finland på världsutställningarna 1881–1900* (Helsingfors, 1996), 25.

arrangörernas sida å ena sidan men å den andra handlade det rätt och slätt om konsumtion av vackrare vardagsvaror. Över Parisutställningen svävade idéer och tankar om vackrare vardagsvara som uppfostran till ett nytt seende, som gick ut på att förmedla kvalitet i de utställda varorna, när det kanske främst handlade om smak.

KAPITEL VI

Efterdyningar: avslutande diskussion

All kunnighet har att göra med uppkomst och går ut på framställning och tänkande hur något skall uppkomma, som har en möjlighet att antingen finnas till eller inte finnas till och vars upphov är beroende av producenten och inte produkten själv.[...] Då nu framställning och handling är skilda saker, måste kunnigheten befatta sig med framställningen och inte med handlandet.¹ (Aristoteles)

NÄR SVENSKA SLÖJDFÖRENINGEN, som har varit ett av huvudföremålen för denna avhandling, bildades 1845 var ”kunnighet” kopplad till ”framställning” i Aristoteles mening redan mål för Nils Månsson Mandelgrens tekniska söndagsritskola. Föreningen hade från början ett skötsamhetsideal inbäddat i sitt ändamål att främja den svenska slöjden. Först senare fick föreningen ”smakens förädling” som mål med sin verksamhet. Hantverkarna och mönsterritarna på Tekniska skolan övade sig i konstskicklighet och arbetsfärdighet. Samtidigt skulle de bli förståndiga: Skolans uppgift var att göra hantverkarna till bättre människor. Den bibringade eleverna moralisk fostran och hantverksskicklighet, vilket på sikt borde leda till att produktionen förbättrades och därmed att en bättre hushållning med resurser uppnåddes. God moral skulle påverka hantverkarna att sprida ”enkelhet och sparsamhet inom det husliga lifvet” stod det i Slöjdföreningens stadgar.²

1. Aristoteles, ”Kunnigheten”, *Den nikomachiska etiken*, Sjätte boken, övers. Mårten Ringbom (Göteborg, 1988), 163.
2. Protokoll hållet hos Herrar Committerade för utarbetande af förslag till stadgar för Svenska Slöjdföreningen följande dagar år 1845: Den 4 September, § 2, Ar: 1 Protokoll med bilagor 1845–1849, Arkiv Svensk Form, Stockholms stadsarkiv (SSA).

Senare inriktades föreningens arbete på att knyta konstnärer till industrin. Då gällde det att genom förädlade produkter, vackra vardagsvaror, också ”förädla” människors smak. De varor som av en ganska snäv ”tankeelit” ansågs fula skulle ersättas med vackra varor i stora upplagor. Konstnärer till industrin, löd stridsropet.

Det övergripande syftet med avhandlingen har varit att undersöka föreställningen om och idéerna bakom ”vackrare vardagsvara”. Denna slogan från 1919 var både titeln på en propagandaskrift och ett ledmotiv för Svenska Slöjdföreningens ideella arbete under decennier framöver. Studien har handlat om vardagsvaran och propagandan för den i retorik och praktik. Min undersökning har därvid lyft fram den roll SSF hade som smakförädlare och stilbildande organisation under perioden 1915–1925. I denna undersökning har Gregor Paulsson varit i fokus. Avhandlingen har kretsat kring fyra teman och tre frågeställningar.

Det första temat i avhandlingen är estetiken som social kraft, den kraft som ligger bakom tankarna på en vackrare vardagsvara. Några nedslag i estetiska idéer från Platon till Ellen Key ger en bakgrund till avhandlingens övergripande syfte. Den första världsutställningens stora överflöd av fabriksgjorda varor i London 1851 bildar utgångspunkt för ett resonemang kring socialreformatoriska och estetiska frågor och om det över huvud taget kunde vara möjligt att vilja förändra samhället med hjälp av estetiska idéer. Industrialiseringens snabba framsteg under 1800-talet hade gjort det möjligt att fabricera mängder av varor som imiterade och kopierade handgjorda. Kvaliteten ansågs förfalla, och formgivning var obefintlig, särskilt i England. Smakreformatorer som Cole, Semper, Ruskin och Morris gjorde stora insatser för att i retorik och praktik sprida estetiska idéer via konstskolor, verkstäder och skrifter. Arts and Crafts-rörelsens tankar spreds över hela Europa och nådde Ellen Key, Carl Larsson, Svenska Slöjdföreningen och andra med ambitionen att lära svenskarna hur man borde inreda sina hem och fostras i skönhet (kapitel II).

Det andra temat behandlar Svenska Slöjdföreningens mål och medel, särskilt när det gäller förhållandet till konstindustrin och dess behov av ökad och bättre produktion av vardagsvaror. Fokus ligger på konflikten efter Baltiska utställningen 1914 mellan Svenska Slöjdföreningens egna medlemmar å den ena sidan, och mellan föreningen och konstindustrin å den andra. Denna konflikt, som benämndes ”schismen”, rörde både föreningens inre organisation och förhållandet till konstindustrin. Det fanns en spänning mellan *tradition* och *modernitet* i synen på vad som menades med kvalitet och smak inom konstindustrin. Det föreföll också som om det rörde sig om ett slags klasskamp på flera plan. En dellsöning på föreningens problem var att skriva om stadgarna med ett nytt ändamål, som nu slog fast att SSF skulle ägna sig åt att

förmedla konstnärer till industrin för att höja den allmänna smaken. En annan dellsöning var att inrätta en förmedlingsbyrå för konstnärer i SSF:s regi. Målet var industriell tillverkning av vackrare vardagsvaror formgivna av anställda konstnärer. Den tyska systerföreningen Deutscher Werkbunds organisation och idégods hade inspirerat Gregor Paulsson och Slöjdföreningen (kapitlen III och IV).

Det tredje temat handlar om hur vardagsvarorna borde utformas för att motsvara den goda smakens och marknadens krav. Då uppstod frågan om det *nationella* och det *internationella*. Borde svensk konstindustri tillverka goda svenska varor med en för Sverige typisk formgivning eller hellre tillverka mer "anonyma" produkter som liknade varor som importerats eller kopierats? Här fanns en konflikt mellan hur SSF tyckte att produktionen borde inriktas och vad kunderna ville ha. Svensk porslins- och glasindustri anställde konstnärer som formgav nya serviser och glas som uttryckte en svensk form. Nästa fråga var om tillverkningen skulle inriktas mot vardagsvaror eller lyxvaror. Debatten handlade om typer och "typisering", och där hade Gregor Paulsson och Erik Wettergren hämtat stoff från den tyska typiseringsdebatten. Där lärde de sig att koppla ihop kvalitet och god form med masstillverkning, att "besjäla" produkterna med vacker form. Till syvende och sist skulle erkända namngivna konstnärer i industrin formge produkter som borde ersätta de varor som ritats av anonyma mönsterritare (kapitlen III, IV och V).

Det fjärde temat i avhandlingen är utställningarna som visar upp vardagsvaran i praktiken. Konstindustriutställningen i Paris 1925, l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, har ägnats en egen studie. Under denna utställning syntes tydligt brytningen mellan tradition och modernitet, och de olika ländernas tolkning av det moderna. Förutsättningen för deltagandet var att visa upp modern konstindustri. Vardagsvarans utformning var egentligen en del i ett större program som handlade om att förändra hela samhället. I det programmet spelade hemmet och boendet en viktig roll. Slutåret för min avhandling, 1925, framstår som en brytpunkt mellan tradition och modernitet eller början på "moderna tider". Detta år låg mittemellan två världskrig och var början på en period då det moderna Europa formerades, några år innan det svenska folkhemmet skapades (kapitel V).

Tre frågeställningar formulerades i inledningskapitlet. Den *första* frågeställningen har varit att ta reda på huruvida föreningens innersta kärna, såsom kulturell "elit", kunde legitimera sitt arbete för att höja den allmänna smaken. Var i så fall en smakens klassresa möjlig? Eftersom de personer som utgjorde den arbetande kärnan i Svenska Slöjdföreningen var övertygade om att de hade en "stadgeenlig" uppgift att fylla, nämligen att höja den allmänna smaken genom bättre vardagsvaror, kunde de på så sätt legitimera sitt arbete.

Dessa personer var också, något som kanske gärna har en tendens att glömmas bort, experter på sina områden. De var utvalda och representativa för sin grupp. De hade säkert inga svårigheter att se sin uppgift som en mission. De framstod som trovärdiga i sitt nit att smakuppfostra och visste att de hade ”rätt”. Deras avsikter uppfattades som goda och socialt behjärtansvärda. Det låg emellertid en fara i att vädja till estetiken som ett sätt att överbrygga gapet mellan verklighet och önskan. SSF gjorde en förenkling av samhällsdynamiken och tron på vad estetiken kunde åstadkomma. Med fascination inför ny teknik, ny syn på formgivarens roll inom konstindustrin och dennes inflytande över produktionen drevs föreningens arbete framåt i sitt smakförädlade syfte. Och det intressanta är att de personer som hörde till föreningens innersta kärna inte var helt överens. Där finns en spänning mellan olika tankestilar (kapitel IV).

Den *andra* frågeställningen har varit att diskutera möjligheten att sprida en ny smak. I vilken mån har SSF bidragit till smakuppfostern av både producent- och konsumentledet? Var SSF:s syfte att verka för bra formgivna vardagsvaror som sålde bra? Lyckades då SSF att få fram en vackrare vardagsvara och skapa en riktig livsstil eller var propagandan för detta bara ett utopiskt mål? Min slutsats är att SSF tack vare sin stadgeenliga ”legitimering” kunde ägna sig åt smakuppfostern av både producenter och konsumenter. Om föreningen lyckats med detta under min undersökningsperiod svarar jag både ja och nej på. Föreningen lyckades förmedla konstnärer till industrin, såväl till Orrefors som till Gustavsberg, men någon större produktion av billigt och bra vardagsbohag kom inte till stånd. I så måtto misslyckades SSF med sin propaganda. Men grogrunden fanns och frön såddes till en bra massproduktion (kapitlen IV och V).

Den *tredje* frågeställningen har varit att diskutera propagandaskriften *Vackrare vardagsvara* som ett ideologiskt laddat ”partiprogram” eller ”manifest” för SSF. Detta program togs ut på SSF:s utställningar. Som exempel på detta har jag lyft fram debatten kring den internationella konstindustriutställningen i Paris 1925, som var genomsyrad av idén om den vackra vardagsvaran. Jag har frågat mig om en förening kan ha en ideologi och ett ”partiprogram”. Följande avsnitt får bli ett svar på tredje frågeställningen.

Vackrare vardagsvara som besjälad industrivara

Gregor Paulsson utgick i *Vackrare vardagsvara* från doktrinen om en enhetlig smak som mål för Slöjdföreningen. I denna föreställning låg idén om ”den goda formen” som konkurrensmedel. Om varor med nya goda ändamålsenliga former, som kallades ”typer” efter Hermann Muthesius teser om ”typise-

ring”, framställdes av industrin skulle producenter och konsumenter efterfråga dessa och därmed skulle enhetlig smak uppstå. Så enkelt det låter; som i ett trollslag skulle folk ändra sin smak och anamma ”modern skönhet, vår tids smak” som Paulsson formulerar det.³

Den estetiska ideologi som fanns inom Svenska Slöjdföreningen användes via *Vackrare vardagsvara* som påtryckningsmedel på industriproduktionen. Strävan var att de estetiska krav som vissa grupper i samhället ställde på konstindustriproduktionens kvalitet på sikt skulle kunna leda till sociala och kulturella förändringar. Ideologin i boken kan också ses som den bildade medelklassens, kanske omedvetna, försök att skapa en i Bourdieus mening kulturell hegemoni. Man kan säga att det program Paulsson hade fått i uppdrag att skriva på en gång är både civilisationskritiskt och reformoptimistiskt. Det ligger en kritik av det liberala borgerliga samhället som en underton i skriften, som förebådar ett annat samhälle där klassgränserna suddats ut och övergått i ett slags gränslös enhetlighet.

Idéhistorikern Peder Aléz vänder på resonemanget i sin analys av *Vackrare vardagsvara*: ”Den motsatta tesen skulle vara att de intellektuella föraktade en folklig masskultur och därför tvingade sig själva att distansera sig från folket med hjälp av estetiserande ideal, som de visserligen skrev och propagerade för, med som de ändå visste att de skulle få behålla för sig själva.”⁴ Detta synsätt sammanfaller med den del av Pierre Bourdieus kulturteori som handlar om att det kulturella ”kapitalet” som socialt arv skiljer ut människor med ”bättre” kapital från dem med ”sämre”. Det som Aléz pekar på stämmer bara delvis med mina egna iakttagelser när det gäller det smakideal som SSF propagerade för. Förespråkarna för särskilda serviser, möbler och köksinredningar för arbetarklassens bostäder förmedlade på hemutställningar från sent 1800-tal och framöver hade filantropiska och sociala argument som grund för sitt engagemang. Dessa personer brann för idén om att frälsa människor med sitt socialestetiska budskap. Det förakt Aléz anser att smakuppfostrarna hade vände sig främst mot den heminredningsstil som präglade 1800-talets senare hälft och 1900-talets början, särskilt den nya borgarklassens tunga, imiterade stilmöbler och mängder av dammsamlade textilier. Det var ett förakt som kanske främst riktade sig mot den egna klassens ”dåliga smak”, som sedan arbetarklassen imiterade.

3. Gregor Paulsson, *Vackrare vardagsvara* (Stockholm, 1919; 1995), 12.

4. Peder Aléz, *Den rationella konsumenten: KF som smakfostrare 1899–1939* (Stockholm, 1994), 202.

Samtidigt distanserade sig Slöjdföreningens folk som kulturell elit, vilket visade sig i att den specialdesignade heminredningen inte köptes av arbetarklassen utan av personer i de egna leden, formgivare och intellektuella. Tingen var både för dyra och ansågs inte fina nog av dem de vände sig till, en paradox i sig. Önskade SSF egentligen inte att de vackra vardagsvarorna skulle masstillverkas så som tanken var? Jag är övertygad om att föreningen önskade detta, men att den inte riktigt ville inse att de ideal den förfäktade inte passade alla, inte ens människor i de egna leden. Det finns också en dialektik i syftet att hjälpa andra människor. Hjälparen undgår inte att upphöja sig själv, och däri kan den hjälpte ana ett förakt. Vi får inte glömma bort att de tongivande personerna i SSF:s styrelse och arbetsutskott var mycket radikala och för sin tid ”trendkänsliga”.

Samma år som *Vackrare vardagsvara* kom ut, 1919, formulerades och publicerades Bauhausmanifestet av Walter Gropius för Bauhauskolan i Weimar som startade det året. Båda dessa skrifter kan ses som avtryck av samma tid och tidsanda, vilket jag behandlat i kapitel III.

I *Vackrare vardagsvara* stod framtidens goda industrivara i centrum. I Bauhausmanifestet stod byggnaden (der Bau) i centrum; arkitekter, målare och bildhuggare måste underordna sig byggandet och återgå till hantverket, eftersom konstnären främst är hantverkare. Så var andemeningen i manifestet, och *Bauhaus* stod som symbol för framtidens nya byggnad.⁵ Från 1923 fanns konst och teknik som ett nytt område inom Bauhausprogrammet, och på så vis närmade sig Bauhaus mål Slöjdföreningens. Givetvis var hantverk och hemslöjd viktiga delar av SSF:s verksamhet, men i retoriken kring industrivaran och massproduktionen sedan Gregor Paulsson kom med i Slöjdföreningens verksamhet viftades hantverket bort som något förlegat, lyxbetonat och odemokratiskt. Däremot skulle hantverkarens kunskaper användas för industriell tillverkning. Det är märkligt att Svenska Slöjdföreningen inte tycks ha haft någon regelbunden kontakt med Bauhaus under min undersök-

5. Walter Gropius, ”Bauhaus-Manifesto”, i *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar* (Weimar, 1919). Walter Gropius som var Bauhauskolans rektor författade både manifestet och skolans program/läroplan.

ningsperiod.⁶ Gregor Paulsson har inte berört Bauhauskolans verksamhet och program annat än i en liten skrift från 1955, *Die Soziale dimension der Kunst*, där Bauhaus och Gropius nämns i samband med en diskussion om stolars sociala funktion genom historien.⁷

Gregor Paulsson var uppenbarligen mest påverkad av Deutscher Werkbunds idéer, men det finns ändå anledning göra jämförelsen med Bauhaus program och dess uppmaning till samtidens konstnärer och arkitekter att bygga framtidens katedral. Dessa framtidsinriktade idéer hade Paulsson redan uttryckt i *Den nya arkitekturen*, där just byggandet /arkitekturen står i centrum för alla andra konstarter (se kapitel III). Här knöt Paulsson an till typiseringsdebatten under Werkbundkongressen i Köln 1914. Werkbund hade ett gemensamt kollektivt mål att verka för, och detta mål var en enhetlig gestaltning, en tidsenlig konst och därmed en internationalisering av formen. Den enhetliga gestaltningen fanns också i Bauhaus program fast uttryckt på ett annat sätt. *Den nya arkitekturen* blev ett kulturprogram där målet var att enhetligt gestalta hela miljön. Se där en stor likhet med Werkbund och dess tankar om den framtida miljön.

Reformrörelser med både traditionell och modernistisk inriktning var barn av sin tid, och traditionella tankegångar fanns vid sidan av modernistiska också i Sverige bland Slöjdföreningens medlemmar. I diskussionen om tradition och modernitet ryms också, som jag redan nämnt, föreställningen att ”det nationella” var en del av traditionen och ”det internationella” en del av moderniteten. Det nationella stod mot det internationella i den inhemska debatten runt sekelskiftet 1900, hantverket mot industrin, handens arbete mot maskinens. Dessa motpoler fanns också inom Svenska Slöjdföreningen.

Svenska Slöjdföreningen hyste som vi sett stor beundran för tysk organisation och tysk industriell och estetisk framåtanda som kom till uttryck i Deutscher Werkbunds program. Werkbunds betoning av konsten som en del av vardagen hade en demokratisk undermening i den betydelsen att kvalitetsvaror skulle bli tillgängliga för alla. Det fanns ett viktigt ord som betonas med nästan programmatisk tydlighet. Det är ordet *sozialestetik*. Detta begrepp är viktigt för förståelsen av hur Gregor Paulsson resonerar. Begreppet omfattar

6. Jag hittade vid en genomgång av SSF:s arbetsutskotts protokoll från 23/11 1922 en skrivelse från Else Mägelin med ”anhållan att få jämte ytterligare en studerande vid Staatliches Bauhaus i Weimar genom Svenska Slöjdföreningens förmedling komma i tillfälle studera svensk textilkonst mot det att i stället två svenskar erhöle tillträde till en kurs vid Staatliches Bauhaus.” Frågan bordlades. Se Au:s protokoll 23/11 1923, A1: 62, Protokoll med bilagor 1923–1926, Arkiv Svensk Form, SSA.
7. Gregor Paulsson, *Konstens sociala dimension*, efter det tyska originalet, övers. Birgitta Högvall (Stockholm, 1970). Originalets titel: *Die Soziale Dimension der Kunst* (Bern, 1955).

estetikens sociala mål, nämligen att konsten skulle smälta samman med vardagen för att på sikt omdana samhället. Under Werkbunddebatten 1911 användes ”Sozial Ästhetik” (*social estetik*) som viktig utgångspunkt för ett ökat kvalitetsarbete. Resonemanget om socialestetik lyfts fram av Paulsson i *Den nya arkitekturen* 1916. I detta begrepp låg också ett slags social etik, alltså något som skulle vara bra för hela samhället. Paulsson fångar upp socialestetiken och knyter den till Deutscher Werkbunds mål, att tillgodose konstindustrins samhällsnytta: ”Konstekonomin talar endast socialestetiskt”, säger han.⁸ Med detta drag satte han fingret på en av utgångspunkterna för både Deutscher Werkbunds och Svenska Slöjdföreningens arbete, nämligen att ”nationalekonomiskt” öka produktionen av vardagsvaror utifrån estetiska faktorer.

Det nästan slagordsmässiga ”konstnärer till industrin” var ett viktigt mål för Slöjdföreningen, och det kan diskuteras ifall konstindustrierna utan påtryckningar från en organisation som SSF hade anställt formgivare. Det visade sig dock att både Gustavsberg och Orrefors vann på att förnya sin produktion med fritt skapande unga formgivare. De bägge konstindustrierna kunde producera varor som sålde bra, varför SSF hade sett samarbetet mellan ingenjörer och formgivare som ett framgångsrecept. Men vi har också sett att Wilhelm Odelberg efter Baltiska utställningen 1914 bjöd motstånd mot SSF:s påtryckningar på Gustavsbergs porslinsfabrik: Varför skulle fabriken tillverka porslin efter SSF:s skönhetskoncept när folk inte ville köpa det? (Se kapitlen IV och V.)

”Konsten till industrin” löd stridsropet även för Deutscher Werkbund, men i själva verket handlade det mer om relationen mellan ”form” och ”ekonomi”, skriver designhistorikern Frederic J. Schwartz i en studie över Werkbunds tidiga historia, och framhåller att det mer handlade om formens väg från producent till konsument.⁹ Han anser att Werkbundmedlemmarna försökte skapa en värld där konst och ekonomi talade samma språk. Den traditionella tyska borgarklassens position var vacklande, och innebörden av kultur och civilisation var satt under debatt i det snabbt växande urbana samhället. Werkbunds mål var att skapa en kultursfär där klass inte spelade någon synlig roll.

Werkbund blev en av arenorna för diskussionen om konstnärens roll i det moderna samhället, och organisationen framstod som huvudsaklig producent av ord, idéer och teorier, framhåller Schwartz. Där utgör debatten om ”typer”, *Typisierung*, under Werkbundkongressen 1914 ett bra exempel på teo-

8. Gregor Paulsson, *Den nya arkitekturen* (Stockholm, 1916), 13.

9. Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War* (New Haven & London 1996), 7.

retisk diskussion mellan två ståndpunkter, Hermann Muthesius argument för ”typisering” av produktionen och Henry van de Veldes motargument för den individuella konstnärens frihet att skapa.¹⁰ Samtidigt som Werkbund hade sin ”typ”-debatt, som delade föreningen i två läger och hotade upplösa den, utspelade sig en lika hetsig debatt inom Svenska Slöjdföreningen i skuggan av Baltiska utställningen. En schism uppstod mellan modernitet och tradition av nästan samma slag som inom Deutscher Werkbund. I den debatten höjde Erik Wettergren de tyska framstegen och den tyska tekniken till skyarna, och han framträdde såväl under Werkbunddagarna i Köln som under SSF-debatten. Hans åsikt var att Deutscher Werkbunds organisation skulle vara förebild för Slöjdföreningen. Vi har sett hur stor beundran SSF:s medlemmar hade för den tyske industridesignern Peter Behrens arbete på AEG-fabriken. Där fanns enhetlig design i arkitektur och inredning, utvecklad teknik och god arbetsmiljö under samma tak.

Socialhistorikern Jeffrey Herf har visat att tyska företag under Weimarrepubliken fascinerades av modern teknik, samtidigt som de satsade på bra design, god arbetsmiljö och meningsfullt arbete för fabriksarbetarna som ett sätt att bejaka teknik och industri. Men detta kan också ses som en protest mot och ett avståndstagande från den amerikanska taylorismen, som gick ut på att rationellt utnyttja modern teknik i industrin och kompensera det självlösa arbetet med högre löner. I USA skulle den mänskliga arbetskraften anpassas till produktionssystemet och arbetet blev föremål för vetenskapliga analyser.¹¹ Herf sätter in det han kallar den tyska reaktionära modernismen i ett sociologiskt perspektiv och analyserar främst synen på tekniken. Herf visar att tron på tekniken bland tyska konservativa hade en ideologisk bakgrund.¹² Han anknyter till Oswald Spengler i *Der Mensch und die Technik* (1931), som understryker betydelsen av att besjåla tekniken, inte bara dess nyttoaspekter som Bentham och Mill betonade. Herf knyter an till Spenglers syn på att religion, politik, konst och teknik bara kunde förstås som del av en kultur.¹³ Tek-

10. Ibid., 10f. Schwartz hävdar att van de Velde i typiseringsdebatten inte alls var den reaktionära individualist som många hävdat utan försökte anpassa konstnärernas situation till den rådande ekonomin. Se Schwartz, 149.

11. Bo Sundin, *Ingenjörsvetenskapens tidevarv* (Umeå, 1981), 90f.

12. Jeffrey C. Herf, *Reactionary Modernism: Reconciliations of Technics and Unreason in Weimar Germany and the Third Reich* (Brandeis University, Waltham, MA 1980), 1f. Avhandlingen publicerad som bok 1984: *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich* (Cambridge, Mass. 1984). Jag tackar Lena Berggren för hänvisning till Herf.

13. Herf, *Reactionary Modernism*, 83f.

niken och den snabba industriella utvecklingen blev ett led i att forma ett enat Tyskland, en nation skapad genom en borgerlig revolution. Den tyska retoriken handlade om att smälta ihop teknik med kultur på ett sätt som man inte kunde göra i USA där det inte funnits ett prekapitalistiskt samhälle.

I Tyskland sågs alltså estetiken som kulturell kraft; konst och teknik blev likvärdiga storheter. Tekniken och arbetet blev föremål för förändligande (*Vergeistigung*) och besjälande (*Beseelung*), ett resonemang som vi känner igen från debatten inom *Deutscher Werkbund* (kapitel IV) I den här debatten fanns också pangermanistiska tankegångar som för SSF:s del uttryckts i stor beundran för stormakten Tyskland och delaktighet i en germansk kultur.¹⁴

Om typisering eller det nationella som norm

Hur var det då med den svenska tillverkningen? Var de former som tillverkades i svenska industrier, som Orrefors glasbruk och Gustavsbergs porslinsfabrik, besjälade av ”det svenska” eller ”det nationella”? Jag har diskuterat det nationella som en möjlig del av traditionen och det internationella som något som tillhör moderniteten. Om målet för SSF var att efterlikna *Werkbund* när det gäller industriell tillverkning av bruksföremål, måste då inte själva designen/formgivningen också efterliknas? *Werkbund* hade diskuterat idén om typisering, och det var *Werkbund*mötet i Köln 1914 som introducerade begreppet. Detta fördes sedan vidare utanför Tyskland via andra teoretiker, som Wettergren och Paulsson. Frågan är om typisering ska tolkas som standardiserade delar inom en produkt, alltså standard inom tillverkningen, eller om begreppet ska tolkas som en färdig vara som är en standardvara (stapelvara). Alltså blev ”typer” inte längre bara en fråga om produktionsteknik (ekonomi) utan också en fråga för marknaden – i vilket skick bruksvaran skulle möta konsumenten. Enligt Frederic Schwartz får frågorna om typisering och typbegreppet såväl ekonomiska, filosofiska som estetiska förklaringar beroende på vem som tolkar dem. ”Typisering” kan betyda massproduktion med det kan också rätt och slätt handla om en stil.¹⁵

14. Lena Berggren, *Nationell upplysning: Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria* (Stockholm, 1999), 89. En rasmystisk linje av antisemitismen lanserades i Sverige av författaren Ola Hansson, som främst stödde sig på Julius Langbehn verk *Rembrandt als Erzieher* (1890). Hansson anslöt sig till pangermanismen, som trodde på att germansk konst och kultur skulle blomstra om medvetenheten om rasen stärktes.

15. Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory & Mass Culture before the First World War* (New Haven and London, 1996), 124f.

Vi har tidigare talat om den tyska organisationens betydelse för SSF:s propaganda. Från detta är steget inte långt till det som företagsekonomen Pierre Guillet de Monthoux har diskuterat om ”det normativa” som den verkliga industriella tillväxtfaktorn. Han undersöker det han kallar det normativas estetik och etik. Ingenjören blev 1900-talets avantgarde, och han ville göra rent hus med jugendstilens stuck- och stenornament och ”skrapa av ornamenten med förnuftets rakkniv”. Det var det normativas förnuft som skulle råda i såväl sparsamhet i formen som den praktiska konstruktionen. Där handlade det också om att göra rent hus med gamla romantiska föreställningar och i stället hylla det allmängiltiga och förnuftiga.¹⁶

Både Werkbunds och Slöjdföreningens typiseringsdiskussioner handlade, i enlighet med detta resonemang, om det normativa. Det är inte föremålet i sig utan serietillverkningen och organisationen som är intressant och nytt. Det normativa är en vacker form i sig; det visar på mänskligt förnuftig industriell produktion, som är resultatet av en process.¹⁷ Normerna skapade formerna, kan man säga. I detta perspektiv blir knappheten och sparsamheten med material, som Paulsson skriver om i *Vackrare vardagsvara*, estetiska egenskaper. Att som Werkbunds Hermann Muthesius efterlysa utvecklingen av en enhetlig och god smak låg inbäddat i begreppet typisering. Men i detta fanns också underförstått disciplinering av medborgarna under en organiserad ekonomi. I själva verket ser det ut som om begreppet ”vackrare vardagsvara” skulle vara en motsvarighet till ”typer”. För att komplicera tolkningen av dessa begrepp ännu mer går det att i ”vackrare vardagsvara” läsa in både standardtyper för massproduktion och den färdiga bruksvaran för konsumenten. Varan blir vacker om den tillverkas efter den nya teknikens normer, vilka innebär ren, avskalad form. Paulsson diskuterar inom ramen för typbegreppet både tillverknings sättet och den färdiga varan i såväl *Den nya arkitekturen* som *Vackrare vardagsvara*.

Paulsson skriver om en internationalisering av formerna för att åstadkomma en enhetlig stil eller ”tidsstil”. Kunde en enhetlig stil i linje med Werkbunds mål vara svensk och nationell? Fanns över huvud taget den ”svenska formen”? När Paulsson diskuterade ”den nya arkitekturen” och menade en till internationell stil anpassad byggnadsstil, skrev den mer konservativa Carl Malmsten om naturens, folklynnets och klimatets inverkan på ”den svenska arkitekturens egenart”.¹⁸ De skrev varsitt inlägg samma år, 1916. I samband med världsutställningar poängteras just det nationella uttrycket i byggnader och föremål. En världsutställning är insatt i ett internationellt

16. Pierre Guillet de Monthoux, *Doktor Kant och den oekonomiska rationaliseringen: Om det normativas betydelse för företagets, industrins och teknologins ekonomi* (Göteborg, 1981), 138f.

17. *Ibid.*, 142.

sammanhang och den är begränsad geografiskt, tidsmässigt och estetiskt samt ideologiskt. Vi ska nu diskutera hur den svenska konstindustri som visades upp i Paris 1925 tedde sig från både nationell och internationell synvinkel. Vi har i kapitel V tagit del av pressdebatten kring den svenska hederspaviljongen och de svenska avdelningarna i Paris. Vi ska avrunda den debatten i följande avsnitt.

Nationellt och internationellt i Paris 1925

Verner von Heidenstam skrev 1896 att svenskarna saknade nationalkänsla och att deras hem saknade nationell prägel. De ville likna alla andra och anammade genast det moderna.¹⁹ Gustav Sundbärg ansåg i *Det svenska folklynnnet* att svenskar saknade nationell instinkt och hellre svärmade för andra folk. Han uttrycker det som att svensken ”sovit över” ett helt kulturtidevarv och hade en lucka i själslivet.²⁰ Ellen Key såg däremot hur stark den svenska nationalkänslan var under 1897 års konst- och industriutställning i Stockholm. Utställningen blev ”en den nationella hänförelsens och den nationella självkänslans renässans”, även om de flesta inte kunde uppfatta det medvetet svenska inom arkitektur och konstindustri.²¹ Folk möttes i nationell solidaritetskänsla, som hade samma mål, nämligen framsteg. Däremot fanns inte mycket fosterlandskänsla utanför de stora evenemangen, skriver Key. Ellen Key hävdade att ju fler kulturella värden som delades av hela folket desto mer nationella blev de.

Varje lands utställning på främmande botten är en nationell manifestation. Så var även den svenska avdelningen på Parisutställningen 1925. Gregor Paulsson, som var Sveriges generalkommissarie, mindes att ”till omsorgen om presentationen av det egna lade sig ett uns av känslan att vara med och slå ett slag för fosterlandet.”²²

18. Carl Malmsten, ”Om svensk karaktär inom konstkulturen” (Stockholm, 1916), i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige och svenskar*, red. Björn Linnell och Mikael Löfgren (Stockholm, 1995), 403.

19. Verner von Heidenstam, ”Om svenskarnas lynne”, *Ord & Bild* nr 1 1896, i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige och svenskar*, red. Björn Linnell & Mikael Löfgren (Stockholm, 1995), 224.

20. Gustav Sundbärg, *Det svenska folklynnnet* (Stockholm, 1911), 27ff. Aforismsamlingen publicerades som bilaga till Emmigrationsutredningen, vars ordförande Sundbärg var.

21. Ellen Key, ”Om patriotismen: Öppet brev till min vän Verner von Heidenstam”, 1897, i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige och svenskar*, red. Björn Linnell & Mikael Löfgren (Stockholm, 1995), 247.

22. Gregor Paulsson, *Upplevt* (Stockholm, 1974), 107.

De stora utställningarna uppmuntrade, på gott och ont, nationalism eller nationell identitet. Detta är en intressant paradox, eftersom den *internationalism* som fanns inbyggd i världsutställningen var ett slags förutsättning för det *nationella* uttrycket. Det verkar som om det nationella förstärktes av den internationella inramningen. När andra länders representanter och kritiker bedömde en nations varor fick de syn på de nationella dragen. De exponerade föremålen representerade samtidigt ett land, däri låg också en förväntan att upptäcka något som var typiskt för det landet.

I avhandlingen har jag visat att ting, interiörer och arkitektur som sätts ihop för ett konstruerat internationellt sammanhang samtidigt bedöms utifrån sina nationella och moderna kvaliteter. Konstindustriföremålen får en ny kontext i en utställningspaviljong, där föremålen ska vara och förväntas vara genuint nationella. Idéhistorikern Anders Ekström har betonat spänningen mellan internationalism och nationalism på de stora världsutställningarna under 1800-talet där syftet ofta var att definiera nationella identiteter.²³

Den amerikanska arkitekturhistorikern Patricia A. Morton har i sin studie över Kolonialutställningen i Paris 1931 kallat ett analogt fenomen för ”hybrider”. Där samlades kolonialt ”spill” ihop och sattes samman till en egen samling. I ett nytt sammanhang blev föremålen och människorna från de franska kolonierna idealiserade och nedvärderade i förhållande till kolonialmakten Frankrike.²⁴ I enlighet med Mortons resonemang kan alla de främmande länderna i Paris 1925 uppfattas som estetiska ”kolonier” till värdlandet Frankrike som dominerade utställningsområdet i centrala Paris. Alla samlingar från gästländernas avdelningar jämfördes med värdlandets.

Det svenska pressmaterialet kring Parisutställningen 1925 betonar orden ”svensk” och ”nationell”. Ett tema för vidare forskning kunde vara att göra en djupare analys av de nyckelord och omdömen som är vanligt förekommande i det svenska pressmaterialet. Ett vanligt ord är nationell, exempelvis ”nationell stil”, som motsats till internationell eller ”internationell stil”. Oftast finns omdömet ”för lite nationell”, som när det gäller Bergstens paviljong, men det är sällan någon tycker föremålen är för mycket nationella. I detta sammanhang bör ”svensk”, ”svenskhet” och ”svensk atmosfär” nämnas, liksom ”svensk smak” och ”svensk duglighet”.

23. Anders Ekström, *Den utställda världen: Stockholmutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm, 1994), 59.

24. Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris* (Cambridge Mass. & London, 2000), 4f.

Svensk arkitektur och konstindustri får ofta omdömet ”sund” eller ”livskraftig” eller ”enkel och förnäm”. Ordet sund ställs samman med det nationella, exempelvis beskrivs den svenska kulturen som hög och konstnärlig ”förenad med sunda och lyckliga nationella livsförhållanden”. Det är som om det sunda skulle vara förenat med renhet (hygien) och enkelhet som en del av det svenska. Det andra, det utländska och dekorerade, framstod som både ”orent” och fult, ja till och med omoraliskt. Vardagsvaran står för ”äkthet”, ”värdighet”, ”skönhet” och ”användbarhet”. Uttryck som ”kyligt förnäm” och ”smakfull, enkel och förnäm” eller liknande är huvudomdömen om den svenska paviljongen, vars klassiska former och likhet med svensk och fransk 1700-talstradition betonas.

Det fanns ett gemensamt nordiskt uttryck som gick att urskilja på denna internationella utställning i Paris 1925. Den norske arkitekten Jacob Christie Kielland ansåg att de nordiska länderna var mer ”seriösa” än Frankrike som verkade inriktat på nya modestilar. Norden antogs kunna visa vägen till något nytt.²⁵ Många utländska bedömare såg gemensamma drag hos de tre nordiska ländernas (Sverige, Danmark och Finland var representerade i Paris) konstindustri, som man menade hade en ”friskhet” över sig som visade in i framtiden. Samtidigt såg de att det särskilda nationella uttrycket fanns bevarat, speciellt i arkitekturen.

Ingeborg Glambek har i sin receptionsstudie av nordisk arkitektur och design på världsutställningar visat att ”det nordiska” inte är ett statiskt begrepp utan något som formas i ständig dialog med omgivningen. Utlänningars förväntningar på nordiska särdrag har bidragit till att nordiska arkitekter och formgivare strukit under vissa drag som de inte själva visste var intressanta.²⁶ Den klassiskt inspirerade modernismen i Norden, och särskilt i Sverige, fick sitt genombrott på Parisutställningen 1925. Denna modernism kallar Glambek för ett slags ”modernism light”.²⁷

De franska omdömena om Sverige domineras av deras beundran för Bergstens paviljong, som ansågs både traditionell och modern eftersom den hade drag av aristokratiskt 1700-tal. Fransmännen visade entusiasm över det lyxiga svenska glaset, och ansåg samtidigt att svenskarna lyckats illustrera demokratiska principer för serieproduktion av hushållsföremål. De franska

25. Jacob Christie Kielland, ”De skandinaviske land på den internationale kunstindustriutstilling i Paris”, *Aftenposten*, 17/10, 1925. Norge var inte med i Paris av ekonomiska skäl, något som Kielland beklagar.

26. Ingeborg Glambek, *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra* (Oslo, 1997), 10.

27. *Ibid.*, 140.

omdömena kan sammanfattas sålunda: Sverige visade upp en modernism med rötter i traditionen och med aristokratiska drag. Några franska bedömare ansåg dock, i motsats till de flesta andra, att den svenska utställningen var för torftig för fransk smak och verkade kall.

Det nationella betonades i programförklaringar och recensioner, och det fanns nationella skillnader som var uppenbara. Vi har sett hur franska kritiker sneglade på den tidiga tyska Werkbundstilen, som några beundrade och andra åter ansåg för rationell. Trots att Tyskland inte var med i Paris diskuteras ändå dess sakliga industristil som kontrast till fransk lyxproduktion. Om Tyskland hade fått vara med kunde de andra ländernas bidrag förmodligen ha bedömts på ett annat sätt, särskilt Frankrikes exklusiva lyxsalonger. Då hade den tyska sakliga stilen satts i kontrast till den mer eleganta franska inredningsstilen. Nu tog fransmännen ut svängarna med sin egen Art Déco-stil.

Pressdebatten kring Parisutställningen vittnar om att nationella stereotyper gärna upprätthölls och förstärktes, men också att idéspredning förekom. Vi har sett att Gregor Paulsson och Uno Åhrén inspirerades av Le Corbusiers paviljong i "den nya andan". Vi har likaså sett de franska kritikernas förtjusning över svenskt glas och svensk arkitektur. Vad är då en nationell stil? Varför påstås ett visst lands formgivning vara mer "demokratisk" än något annat lands? Det hävdas och har hävdats, exempelvis av Gregor Paulsson, att svensk formgivning skulle vara demokratisk därför att formgivare på ett tidigt stadium knutits till industrin för att åstadkomma vackrare vardagsvaror för vanligt folk. Detta skulle inte ske av ekonomiska eller politiska orsaker utan främst för att uppfostra folks smak. Stämmer det? Eller har det helt enkelt varit lönsammare för svensk industri att producera porslin av god kvalitet som överträffat det importerade? Jeremy Aynsleys tes är, som vi sett tidigare, att designtraditionen i de skandinaviska länderna föregick den politiska och ekonomiska traditionen. Han tycker sig se att den kulturella aspekten styrde den politiska utvecklingen i dessa länder och att detta var en "tredje väg".²⁸ Svenska Slöjdföreningen utgjorde som bekant en ideologisk påtryckning och inverkan på exempelvis porslins- och glasindustrin, men denna påverkan var ömsesidig. Representanter för konstindustrin satt nämligen med i SSF:s styrelse och hade inflytande på de beslut som togs. Industrins representanter lät sig i sin tur också påverkas av de tongivande ledamöterna i arbetsutskott och styrelse. Här ser vi exempel på hur tankestilar kan ha "bytt plats" inom tankekollektivet SSF.

28. Jeremy Aynsley, *Nationalism and Internationalism: Design in the 20th Century*, Victoria & Albert Museum (London, 1993), 42.

Frågan om nationella värden i smak och stil berörs i flera artiklar i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* åren efter Parisutställningen, och dessa värden förknippas oftast med allmogekonst och hemslöjd. Det som tilltalade många bedömare på konstindustriutställningen i Paris 1925 var det nationellt särpräglade, det som var lika överallt var ointressant. Om romantiken inte hade gett människor känsla för nationella värden skulle Europas kulturer ha smält samman till ett enda "Cosmopolis", hävdade Axel Romdahl i *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* och tog hemslöjden som exempel på en nationell kulturfaktor.²⁹ Romantiken är lättast att beskriva som en estetisk rörelse och strävan, vilket visar sig tydligast i Tyskland. I romantikens föreställningsvärld förenar konsten allt: natur, liv, historia och handling. I målarkonst, musik och diktkonst blir människan gränsöverskridande. De kulturella alster som uppstod under romantiken hade en mylla att växa i. Nyckelbegreppet "folket" innehåller i sig ett nationalmedvetande.³⁰

Det nationella uttrycket betonades i den officiella retoriken och mycket ofta i pressmaterialet kring Parisutställningen. Österrikes generalkommissarie i Paris, Werkbundledaren Adolf Vetter, ansåg att de flesta länder som deltog "visade sin konst, industri och slöjd så som de enligt utställningsarrangörernas mening *borde* vara. I de flesta länder som deltog i Paris, hade det anförtröts antingen åt en ledande sammanslutning eller en auktoritativ personlighet att välja ut och sända till Paris det enligt deras mening bästa och mest kännetecknande."³¹ Fransmännen visade däremot upp sin konstindustri och sitt konsthantverk nästan urskillningslöst, eftersom de hade det största utrymmet på utställningen. De var ärligare, tyckte Vetter, och i likhet med många andra mer radikala bedömare ansåg denne att den sociala frågan, exempelvis att betona arbetsprocessens kvalitet i stället för att enbart se till arbetsproduktens (Veters kursivering), kom bort i Paris. Han betonade också att avståndet mellan producent och konsument ökat, eftersom marknaden kommit emellan. Tidigare fanns direkt kontakt mellan tillverkare och kund; de hade liknande livsstilar. Produkterna var däremot inte längre avsedda enbart för en inhemsk marknad som "nationell kulturprodukt" utan också tillgängliga för "den internationella civilisationen", ansåg Vetter.³²

29. Axel L. Romdahl, "Hemslöjden som kulturfaktor", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1927, 47–52.

30. Tage Lindbom, *Fallet Tyskland* (Borås, 1988), 83.

31. Adolf Vetter, "Österrike", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925, 42.

32. *Ibid.*, 39.

Mellan tradition och modernitet: mot en ny tid

Parisutställningen 1925 var den första världsutställning, där konstindustrin stod i centrum. Intendenten vid Röhsska konstslöjdmuseet Gustaf Munthe ansåg 1931 att denna utställning fick stor betydelse just därför att den hävdade konstindustrins idé som aldrig förr:

Förr var man, undantagandes i några trånga kretsar, mest benägen att avfärda konstindustrin med en axelryckning. Nu ordnades en världsutställning av bara konstindustri. Därmed fastslogs, att konstindustrin var en betydelsefull faktor i tidens ekonomiska och samhälleliga liv. Vidare manifesterades med skärpa det modernas idé, vilket visserligen gjorts otaliga gånger förut men ändå behövde upprepas.³³

Munthes uppfattning var att utställningen hade som förutsättning att visa upp ”det moderna”, vilket också markerades i själva titeln på utställningen: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris 1925. Men den blev i själva verket också en manifestation över hur långt *ifrån* det moderna som utställningen stod. Det var som om betoningen av moderniteten i titeln gjorde bristen på modernitet än tydligare i den verkliga utställningen. Parisutställningen illustrerar spänningen mellan tradition och modernitet och hur dessa, paradoxalt nog, var och är beroende av varandra. Här exponerades skilda synsätt på vad som konstituerade det moderna i konsthantverks- och konstindustriprodukter.

Expositionen blev också en apoteos till den nya tekniken, som spelade en så stor roll för moderniteten. Radiomediet var nytt. Neonljuset lyste upp utställningsområdets vattenkaskader och Eiffeltornet om kvällarna. Det fanns reklam för bilturism inbäddad i utställningen. En resa med de nya Atlantångarna var ett uttryck för den senaste trenden. Modet blev ett nytt uttryck för moderniteten, och kvinnokläder blev vid tiden för expon i Paris för första gången föremål för massproduktion.

Om man placerar in Konstindustriutställningen 1925 i ett större estetiskt sammanhang finner man att den var ”inklämd” mellan Werkbundrörelsen, med dess banbrytande arbete för funktionell industridesign, och avantgardets Paris med dess gränsöverskridande artisteri. Samtidigt förberedde denna utställning 1930-talets kliv mot ny arkitektur och design, en ny livstil och en ny världsåskådning. Som helhet betraktad var den varken modern eller tradi-

33. Gustaf Munthe, *Moderna möbler* (Stockholm, 1931), 13f.

tionell, men den utgjorde ansatsen mot en ny tid, trots den glittrande lyxen och franska Art Déco-flärden samt det faktum att den var tidsbunden. Där fanns både samtidighet och modernitet. Där fanns tradition och förnyelse, nationalism och internationalism.

Ett motto för Parisutställningen var alltså att försköna vardagen för vanligt folk. Detta skulle kunna åstadkommas genom föreningen mellan konsten och industrin. Utställningen och dess program var laddade med ideologi. Kerstin Smeds talar om ett slags fostran eller en borgerskapets estetiska diskurs. Där ingår att iscensätta sina drömmar, bilder och utopier och där skapas geografiska ingenmansland.³⁴ Det kan å ena sidan ha varit utopiska drömmar från arrangörerna, å andra sidan handlade det rätt och slätt om marknadsföring och konsumtion av vackrare vardagsvaror.

Man kan se på utställningen som helhet. Sverige var en del av den samtida historien, med sin representativa hederspaviljong och övriga utställningsavdelningar. Sverige visade upp sig för världen, visade det bästa av arkitektur, heminredning och konstindustri. Parisutställningen 1925 har i olika svenska design- och arkitekturhistoriska sammanhang framställts som en ganska obetydlig manifestation mellan några nationella expositioner av större ideologisk betydelse, i den bemärkelsen att de hade ett särskilt budskap: Hemutställningen 1917 och Stockholmutställningen 1930. På 1930-talet fick Sverige världsrykte genom begreppet ”Swedish grace”, myntat av den engelske arkitekturskribenten Morton Shand i en artikel om Stockholmsutställningen 1930. I en skämtsamt ironisk ton beklagade han att ”the boom in ‘Swedish grace’ is at its very zenith” och att Sveriges ”national genius for decoration” hade lett till en återvändsgränd. Den klassicistiska stilen från Göteborg 1923 och Paris 1925 som hade uppfattats som typiskt svensk lämnades nu. Sverige vände därmed traditionen ryggen och såg framåt, skrev Shand och berömde Sverige för detta djarva steg.³⁵

Det är viktigt att lyfta fram debatten kring den av Paulsson och andra opinionsbildare något summariskt behandlade Parisexpon 1925. Gregor Paulsson ansåg nästan femtio år senare att det svenska framträdandet var präglad av såväl samma smak som Stockholms stadshus som av andan på Hemutställningen. Han ansåg den svenska avdelningen ”modern” men inte ”modernistisk”.³⁶ I sina memoarer säger Paulsson både att Parisutställningen var 20-talets viktigaste, och att alla interiörer, såväl franska som svenska, var lyxinredningar passande för filmdivor: ”Ingen enda bostad för medelklass och

34. Kerstin Smeds, *Helsingfors–Paris: Finland på världsutställningarna 1851–1900* (Helsingfors, 1996), 25.

35. P. Morton Shand, ”Stockholm, 1930”, *The Architectural Revue*, augusti 1930, 69.

36. Gregor Paulsson, *Upplevt* (Stockholm, 1974), 107f.

arbetare på hela utställningen. Så betydde den ingenting, det utställda var ingenting som angick oss.³⁷ Detta är ett märkligt uttalande. Paulsson var Sveriges generalkommissarie och förmodades ha rätt stor makt att välja ut de konstindustriella föremål han ansåg viktiga. Det är typiskt för Paulsson att vara så motsägelsefull, och det är svårt att veta var han själv stod. Men om han själv verkligen hade önskat uppföra en bostad/interiör för mindre bemedlade på den svenska avdelningen, varför drev han inte igenom det? Han ansåg ju också i samma text att ”Sverige fick sin plats som en av de ledande nationerna på arkitekturens och brukskonstens område”.³⁸

När Paulsson i ett tal 1928 presenterade Stockholmsutställningen 1930 gav han sin syn på 1800-talets världsexpositioner som han ansåg vara ”representativa” då de visade ett tvärsnitt av handel och industri och annat från en viss kulturperiod. Londonexpon 1851 ansåg han vara ett typiskt exempel på en representativ utställning. En annan typ av utställning kallade han kvalitetsutställning, som var viktigare som kulturell manifestation. Konstindustriavdelningen i Göteborg var ett bra prov på en kvalitetsuppvisning, som genom att visa ”förebildliga exempel” på ett pedagogiskt sätt kunde ”leda utvecklingen hos massan”, ansåg han. Men här kan vi se ett exempel på Gregor Paulssons motsägelsefullhet. Paulsson ansåg att Göteborgsexpositionen inte tillräckligt uppmärksammats utomlands.³⁹ Däremot nämnde han i sitt tal 1928 inte med ett ord framgångarna på Paris-expon, i allmänhet betraktad som ett slags fortsättning på Göteborgsjubileets succé.⁴⁰

Långt senare och i flera sammanhang skulle Paulsson förringa 1920-talets expositioner. Gregor Paulsson, som i hög grad hade varit med om att skapa denna tids stilhistoria, betraktade 20-talet som en stilepok utan morgondag.⁴¹ Han växlade mycket i sina omdömen om just detta decennium. Han kunde 1968 se på epoken som en konsthistorisk parentes eller ett bindestreck mellan sekelskifte och 30-tal. De viktigaste exemplen på just bindestrecket, skriver han, blev Stockholms stadshus och stadsbiblioteket, två riktiga nationalmonument: Stadshuset symboliserade 20-talsklassicismen och stadsbiblioteket var ett uttryck för den nya sakligheten, där böckerna blev byggnadens symbolbärare.⁴² 1960-talet var ett decennium då modernismen avvisade klassi-

37. Ibid., 109.

38. Ibid., 110.

39. Gregor Paulsson, ”Stockholmsutställningens program”, föredrag i Svenska Slöjdföreningen den 25 oktober 1928, i *Kritik och program: Ett urval uppsatser, tidningsartiklar och föredrag* (Stockholm, 1949), 100f.

40. Se t. ex. Gregor Paulsson, ”Sverige i Paris II”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925, 109–114.

41. Gregor Paulsson, ”Stilepok utan morgondag”, *Fataburen*, Nordiska museets och Skansens årsbok 1968 (Stockholm, 1968), 109.

42. Ibid., 110.

cism och historiska stilar, enligt Ingeborg Glambek. Senare, under 1970- och 1980-talen, återväcktes intresset för nationella och regionala drag inom arkitektur och konstindustri.⁴³ 1960-talets förnekande av historiska stilar skulle, med Glambeks tolkning, kunna vara en förklaring till varför Paulsson på 1960-talet betraktade 1920-talet som en parentes.

Före, under och efter Stockholmsutställningen 1930 blossade en het strid upp mellan Carl Malmsten och Gregor Paulsson. Striden kallades ”Slöjdstriden” och hade bland annat handlat om bristen på svenskhet och fråvaron av traditionellt konsthantverk och bohag på utställningen. ”Opponenterna” under ledning av Malmsten, opponerade sig främst emot att en viss funktionalistisk stil gynnades på Stockholmsutställningen, nämligen ”att det sattes en viss press i viss riktning just i stilhänseende på de föremål, som skulle utställas, och icke mot att industrien gynnades före konsthantverket. [...] detta införande av något nytt, som var främmande för oss [...]”.⁴⁴ Opponenterna vände sig emot att SSF gjorde principuttalanden till förmån för funktionalismen på bekostnad av traditionalismen. Malmsten trodde också att exempelvis hans möbler inte skulle få någon plats på Stockholmsutställningen, och han hade först vägrat att medverka. Just de två ledande konsthantverkare som hörde till de mest kritiska i diskussionen kring 1930 års utställning, Carl Malmsten och Elsa Gullberg, deltog sedan på Stockholmsutställningen med högklassigt konsthantverk. Det blev ett slags paradox i denna kritik från ”opponenterna”.⁴⁵ Det traditionella bohaget var synnerligen närvarande 1930.

Stockholmsutställningen har ofta beskrivits som en manifestation präglad av de idéer som formulerats i de bägge programskrifterna *Den nya arkitekturen* och *Vackrare vardagsvara*. Dessa var som vi vet författade av Gregor Paulsson, som också stod bakom Stockholmsutställningens program, antaget av SSF:s styrelse 1928. Programmets andemening var att förverkliga slagordet ”vackrare vardagsvara”. En ny tidsanda skulle prägla utställningen, och ”av denna nya livskänsla är – omedvetet – den nya byggnadsstilen, den omdebatterade funktionalismen, en funktion”.⁴⁶ Den nya livskänslan kunde upplevas av fyra miljoner besökare under sommaren 1930 och väckte stort internationellt uppseende.

43. Ingeborg Glambek, *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra* (Oslo, 1997), 76.

44. Carl Malmsten, Yttrande till årsmötesprotokoll den 16 april 1931, AI: 64, 1930–1931, Arkiv Svensk Form, SSA.

45. Eva Rudberg, ”Rakkniven och lösmanschetten”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 131f.

46. Gregor Paulsson, ”Stockholmsutställningens program”, föredrag i Svenska Slöjdföreningen den 25 oktober 1928, i *Kritik och program: Ett urval uppsatser, tidningsartiklar och föredrag* (Stockholm, 1949), 109f.

Carl Malmsten och de andra opponenternas kritik mot Stockholmsutställningens inriktning skulle inte stå oemotsagd. När den stora funkismanifestationen var över samlade funktionalisterna ihop sina argument för att bryta udden av kritiken i stridsskriften *acceptera*, ett kollektivt verk där alla medarbetare var arkitekter utom en, Gregor Paulsson.⁴⁷ Det gällde att acceptera den föreliggande verkligheten och arbeta framåt i tiden mot en bättre värld, ett slags urbant och utvecklat "A-Europa", som var symbolen för framtidens industrialiserade "bättre" lottade Europa. Den konstnärliga kulturen, främst framställningen av byggnader och bohag, måste anpassas till ekonomiska, tekniska och sociala förhållanden i det industrialiserade "A-Europa".⁴⁸ B-Europa var det agrara, outvecklade och "sämre" lottade Europa. Skriften kom ut strax efter det stormiga årsmötet i april 1931, då Slöjdföreningens framtida mål och inriktning debatterades.

Val av vardagsvaran – ett sätt att välja rätt livsstil?

I kapitel V diskuterade jag kvalitetsbegreppet, men kommer här att något utvidga kvalitet till att också gälla livsstil. Att välja kvalitetsvaran innebär, om man ser bakom texten i *Vackrare vardagsvara*, att välja en medveten livsstil där man inte låter sig luras att köpa ett vackert föremål som är billigt men av dålig kvalitet. Paulsson utfärdar en varning mot lurendrejeri. Arkitekten och samhällsdebattören Sven Thiberg ser *Vackrare vardagsvara* snarare som en tidig varning än en samtidskildring, och skriver att där avspeglades "den eviga konflikten mellan ett individcentrerat och ett samhällscentrerat ansvarsbegrepp", en konflikt som är aktuell än i dag.⁴⁹ I *acceptera* blir själva kulturen det som ska förändras, och om de rätta bostäderna och bohagen produceras skapas en ny "materiell" kultur och därmed människotyp. Vardagsvarans främsta uppgift är att tjäna människan och god kvalitativ massproduktion bör bli krav:

Vi borde lätt kunna förstå att standardisering och massproduktion innebär stora möjligheter också till den allmänna smakens fostran och förädling. Ett accepterande av dessa produktionsföreteelser är i själva verket nödvändig för att komma fram till en högtstående materiell kultur.⁵⁰

47. Gunnar, Asplund, Wolther Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl och Uno Åhrén, *acceptera* (Stockholm, 1931)

48. "Kultursituation", *acceptera* (Stockholm, 1931), 25. Texten är troligen författad av Gregor Paulsson.

49. Sven Thiberg, "Dags att undvara. 1970-talet: Insikt om de ändliga resurserna", i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 270f.

50. "Industri och hantverk", *acceptera*, 129. Texten troligtvis författad av Gregor Paulsson.

”Den som icke vill acceptera han avstår från medarbete i kulturens utveckling”, slås det fast i slutet av *acceptera*.⁵¹

Gregor och Nils Paulsson kopplar i *Tingens bruk och prägel* varan i hög grad till livsstilen. Skriften, som är en uttalad fortsättning på *Vackrare vardagsvara*, analyserar tingens bruk indelade i tre kategorier: det praktiska, det sociala och det estetiska.⁵² Några år senare utkom *Konsten att bo*. I förordet, författat av Gregor Paulsson, påpekas att boken tillkommit på initiativ av disponent Hjalmar Olson på Gustavsbergs porslinsfabrik för ”att söka fördjupa och vidga kunskapen om de faktorer som bestämmer förhållandet mellan människor i den materiella miljön”.⁵³ *Konsten att bo* är en fortsättning på *Tingens bruk och prägel* och analyserar bostadens bruk och själva boendet med samma begrepp som artefakterna: praktiska, sociala och estetiska bruk samt olika typer av ”konsumtionsstilar”. Författarna skriver att boken inte utgör något program, utan att den är en ”förutsättningslös undersökning av vad det är att bo”.⁵⁴ Bakom de bägge fortsättningarna på skriften från 1919 låg Kooperativa Förbundet (KF) som ägde Gustavsbergsfabriken och givetvis hade intresse av att sälja goda vardagsvaror.

Vackrare vardagsvara fick således en fortsättning i två andra program för hur konsumenten kunde och ”borde” förhålla sig till ting och boende. Att fördjupa mig i dessa program ligger utom ramen för denna avhandling. Men programmen ansluter i högsta grad till Paulssons tidigare skrifter. Under ett tiotal år mellan 1944, då den statliga Bo-kommittén inrättades, och 1955 hölls cirka 300 kurser och studiecirklar i heminredning. Dessa kurser anordnades av Svenska Slöjdföreningen, ofta i samarbete med Kooperativa Förbundet. Heminredning blev ett slags folkrörelse och sammanföll med skapandet av folkhemmet. Idéhistorikern Maria Göransdotter betonar att det gällde skapandet av det klasslösa hemmet, ”demokratiens hemtyp”, en formulering som återfanns i en broschyr för bosättningslån från 1944.⁵⁵

51. Paulsson m.fl. *acceptera*, 198.

52. Gregor & Nils Paulsson, *Tingens bruk och prägel* (Stockholm, 1956), Se Hjalmar Olson, *Gustavsberg, verktyg för en idé: Hjalmar Olsons skildring av 60 års arbete* /sammanställd av Athur Hald (Stockholm, 1991), 254. Olson bad den nyblivne pensionären Gregor Paulsson att skriva om bohagsområdet: ”Skriv ihop ditt testamente till svenska folket och gör det så starkt att det påverkar folks sätt att leva och använda sina pengar. Nu har du tid att göra det och vi ställer upp med de resurser du behöver för att genomföra projektet.”

53. Gregor Paulsson, ”Företal”, *Konsten att bo* (Stockholm, 1960), 7. Boken är författad av Gregors son konsthistorikern Thomas Paulsson, bostads- och stadsplaneexperten Eva Paulsson och den holländsk-danske nationalekonomen och sociologen Jan Stehouwer. Boken bygger på fältstudier gjorda 1953–1957 i åtta städer i Danmark, England, Holland och Schweiz (intervjuer, fallstudier av familjer och hem, kompletterade med svenska exempel).

54. ”Företal”, *Konsten att bo* (Stockholm, 1960), 16.

En gemensam nämnare i de nämnda skrifterna och kurserna i heminredning synes vara viljan att lära ut ”folkhemsk” livsstil, samtidigt som livsstilen tydligt förknippades med samhällsklass i så måtto att skriftförfattarna på ett tydligt sätt tog fasta på familjens plats i samhället och dess ”konstruerade” behov. En ”lägre tjänstemannafamilj” på 1950-talet förväntades således ha en typ av behov, en ”högre tjänstemannafamilj” borde ha andra mer förfinade. Hur gick det ihop med målet ”det klasslösa hemmet” som fanns i broschyren för statliga lån?

En av de organisationer som förutom Svenska Slöjdföreningen tog upp diskussionen om vardagsvaran och boendet var som vi sett Kooperativa Förbundet. Peder Aléx har betonat att KF hade en betydande roll som smakuppfostrare för bohus, och i samband med diskussionen om Gustavsbergfabrikens betydelse som producent av vackrare vardagsvara hade disponent Hjalmar Olson förstått att det fanns ett estetiskt mål med produktionen. Han hävdade att skapandet av goda hem bidrog till ”uppfostran av kvalitetsmänniskor”, som i sin tur skulle kräva bättre kvalitet på industriprodukter.⁵⁶ Formgivaren Wilhelm Kåge, anställd via SSF 1917, och de personer inom föreningen som bar upp idéerna, fick Olson att förstå den konkreta innebörden i att bidra med en bättre vardagsmiljö genom tillverkning av vackrare vardagsvara. Hjalmar Olson insåg porslinsfabrikens kulturella betydelse.⁵⁷

Vilka var då de personer som bar upp idéerna inom Svenska Slöjdföreningen och hur tänkte de? Vad hade den innersta kärnan i föreningen för gemensam nämnare? Denna handfull människor baserade det inre arbetet på ett slags samförstånd, och detta kan kallas tankekollektiv. Detta diskuterades kort i kapitel IV. I nästa avsnitt fördjupar jag resonemanget om tankekollektiv så att det även omfattar ”seendet som kunskap”.

55. Maria Göransdotter, ”Smakfostran och heminredning: Om estetiska diskurser och bildning till bättre boende i Sverige 1930–1955”, i *Kultur och konsumtion i Norden 1750–1950*, red. Johan Söderberg & Lars Magnusson (Helsingfors, 1997), 266f. Bo-kommittén bildades 1944 i samarbete med LO, Industriförbundet, etablerade folkkrörelser och bildningsförbund i syfte att anordna undervisning i hem- och smakfrågor via studiecirkelar, föreläsningsserier och utställningar.

56. Peder Aléx, *Den rationella konsumenten: KF som folkuppfostrare 1899–1939* (Stockholm, 1994), 180.

57. Hjalmar Olson, *Gustavsberg, verktyg för en idé: Hjalmar Olsons skildring av 60 års arbete / sammanställd av Arthur Hald* (Stockholm, 1991), 52.

Svenska Slöjdföreningen som tankeelit och smakupfostrare

Redan i kapitel IV applicerade jag teorin om tankekollektiv/tankestil på den lilla grupp personer som arbetade i SSF:s styrelse och arbetsutskott. Jag vill nu utveckla denna teori ytterligare ett steg. Man kan alltså se Svenska Slöjdföreningens innersta kärna som ett tankekollektiv. De som ingick i detta var en del av tidens kulturelit; tankekollektivet kan således betecknas som ett slags *tankeelit*.

Enligt Ludwik Fleck består ett tankekollektiv av en eller flera tankestilar, som hela tiden förändras beroende på de individer som utbyter tankar. Bilden av en intellektuell kärntrupp inom Svenska Slöjdföreningen växer successivt fram genom studiet av Svenska Slöjdföreningens historia. De människor som var nyckelpersonerna i föreningens verksamhet under de formativa åren i verksamheten var kulturellt sett väl ansedda och kända. Trots olika bakgrund hade de väsentliga idéer gemensamt. De var museimän, teoretiker, kritiker, arkitekter, hantverkare, formgivare och näringslivsrepresentanter, som ofta kände varandra privat. Dessa personer formerade alltså ett tankekollektiv, där deltagandet baserades på samförstånd. Visserligen består ett tankekollektiv av individer som kommer tillsammans och utbyter tankar. Men enligt Fleck är kollektivet inte summan av individerna, utan individerna påverkas ständigt av de andras tankar, av olika tankestilar, och det uppstår ett tankeutbyte som är unikt för just detta kollektiv.

I linje med resonemangen i Bengt Liliequists avhandling om Ludwik Flecks teori hävdar jag att denna teori intar en central roll i kunskapsteorins historia och bör lyftas fram. Författaren skriver att Flecks kunskapsteori är jämförande och kunskapen ses på som

[...] en tredelad symbios mellan vetande och kunnande, mellan tänkande och handlande, mellan subjekt och objekt förenade genom en tredje förmedlande länk, det överindividuella eller kollektiva, representerat av det sociala och historiska samspelet i en tankestil.⁵⁸

Kanske är det den förmedlande länken, det kollektiva, som är det mest användbara när vi ska tolka en grups eller en förenings idéer. Starka individer gör sig gällande inom ett kollektiv, som inom sig bildar en eller flera tankestilar. De bägge ideella föreningarna Deutscher Werkbund och Svenska Slöjdföreningen är exempel på starka tankekollektiv, där sinsemellan mycket olika individer förde fram sina åsikter. Dessa åsikter kunde ändå förenas i

58. Bengt Liliequist, *Ludwik Flecks jämförande kunskapsteori* (Umeå, 2003), 253.

vissa gemensamma uttalanden som blev den utåtriktade policyn. Vi har sett hur debattens vågor gick höga under Werkbundkongressen i Köln 1914 och under och efter Baltiska utställningen på Slöjdföreningens möten 1914 och 1915.

Ludwik Fleck har i uppsatsen ”To Look, Too See, To Know” utrett hur vi ser på omvärlden.⁵⁹ För att kunna se måste vi först veta vad vi förväntas att se, vi måste ha kunskap om det. Vi tittar bara utan att se, när vi inte vet vad som är viktigt att upptäcka eller vad vi letar efter: ”To see, one has first to know, and then to know how, and to forget part of the knowledge. One has to acquire a directed readiness to see.”⁶⁰ Fleck säger vidare att vi ser med våra ögon, men det är med ”den kollektiva kroppens” ögon vi egentligen ser. Låt oss applicera Flecks teori om ”seendet som kunskap” på Slöjdföreningen och därmed utvidga tankekollektivbegreppet. Då blir den kunskap som SSF lär ut genom propagandan för vackrare vardagsvara ett nytt sätt att se och förstå vad som är rätt. Människor kan inte se om de inte fostras att se, anser Paulsson, och detta har han också uttryckt i sina museiidéer. Man ska fostras att se och förstå motivet i en tavla, att se och förstå den vackra formen på hushållsporslin. Fleck säger emellertid att det är svårt att frikoppla ”seendet” från den tankestil som samhället har, den kultur och klass vi tillhör. Det blir den ”kollektiva kroppen” som agerar:

One can easily see that, if a live exchange of thoughts is conducted among a group of men, there soon arises a special collective mood, as a result of which people utter sentences they would not have uttered in other groups. If such a collective body lasts a relatively long time, a distinct social structure arises: some individuals begin to lead, while others become subordinated. Emulation arises, a desire to imitate, admiration, disdain, likes and dislikes. Parties are formed, some sentences are stressed, because pronounced by Mr. N, others are disregarded, because uttered by Mr. M. Principles of the basis of the exchange of thoughts and behaviour are formed, ideology is produced. [...] Finally we face a system of opinions whose authorship does not lie in any individual: it is the collective body that is its author.⁶¹

59. Ludwik Fleck, ”To Look, To See, To Know” (1947), i *Cognition and Fact: Materials on Ludwik Fleck*, red. Robert S. Cohen & Thomas Schnelle (Dordrecht, 1986), 134.

60. Ibid., 22. Se Gunnela Ivanov, ”Kollektivt tänkande och seende mot en generationsbakgrund”, publicerad teoriuppsats, institutionen för idéhistoria (Umeå universitet, 1998), 6f.

61. Ludwik Fleck, ”To Look, To See, To Know” (1947) i *Cognition and Fact: Material on Ludwik Fleck*, red. Robert S. Cohen & Thomas Schnelle (Dordrecht, 1986), 148.

I enlighet med detta resonemang skulle då SSF ha kommit fram till ett samförstånd där några individer gjort sig mer hörda än andra i den kollektiva kroppen, till exempel Erik Wettergren, Elsa Gullberg, Gregor Paulsson och Carl Malmsten. Idéerna var ofta, som vi sett, bundna till de personer som formulerade dem. Visserligen hade föreningen ett smakförädlade ändamål formulerat i stadgarna ända från början, men de personer som arbetade i styrelse, utskott och med propaganda hade olika uppfattningar om hur föreningen skulle nå sina mål och vad ”det vackra” i vardagsvaran bestod av. Det vackra kunde vara hantverks- och hemslöjdsprodukter präglade av ”svenskheter” och nationell karaktär så som Carl Malmsten uttryckte eller nya, sakliga former framställda i maskiner, som skapade den nya ”tidsstil” som Gregor Paulsson siade om. I retoriken handlade det om ett livsstilsval, ett val mellan det nationella och det internationella och mellan det traditionella och det moderna. Men i praktiken skilde sig dessa bägge herrars livsstil inte nämnvärt åt. De tillhörde samma kulturella elit, samma tankeelit.

Man kan betrakta Svenska Slöjdföreningen som folkbildare och ”smakuppfostrare” med både en utopisk vision och ett konkret mål. Tanken att med reformatoriska och estetiska idéer om den vackra vardagsvaran för alla kunna överbrygga klassmotsättningar genom att sprida en ”demokratisk smakkultur” kan tyckas övermodig och politiskt naiv. Men tanken är oerhört lockande av måhända just det skälet att den framstår som så naivt enkel! Slöjdföreningens radikala elit trodde att det var möjligt att skapa ett, estetiskt sett, klasslöst samhälle genom att alla fick del av det goda hemmets vackra varor. Det övergripande målet, det goda hemmet, delades av den mer konservativa falangen inom SSF. Men medlen för att uppnå det såg inte likadana ut. De radikala ville skapa en ny modern industriäppassad tidsstil, de konservativa önskade en svensk karaktär på hus och hem genom att förena tradition med förnyelse.

Det kan vara så som designhistorikern Frederic Schwartz skriver om Deutscher Werkbund: ”The goal of the Werkbund was, in political terms, the creation of a sphere of culture in which class played no visible role.”⁶² Slöjdföreningens folk trodde nog att klass inte spelade någon roll för den smakkultur som var målet för propagandan, eftersom smaken skulle vara enhetlig. Men det verkar trots allt politiskt naivt att samtidigt propagera för en viss ”god smak” och tro på denna smak som ”allmängiltig” och demokratisk. Målet var ju att övertyga människor om att just den här smakkulturen och kvaliteten på möblerna var den som alla borde ha. Då måste den vardagsvara

62. Frederic J. Schwartz, *The German Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War* (New Haven & London, 1996), 40.

som SSF propagerade för vara ”rätt” eftersom den var avsedd för ”folket”, som egentligen inte förstod sitt bästa. Folket måste övertygas och få kunskap. Elitens välmenande smakfostran borde tas emot med tacksamhet. Gjorde den det?

Pierre Bourdieu är av den uppfattningen att det estetiska sinnet eller känslan, (*le sens esthétique*), bidrar till att skilja samhällsklasserna åt. Smaken blir det konkreta uttrycket för denna känslans estetik. Människor är disponerade för olika smak genom uppfostran och utbildning. Smaken både förenar och skiljer människor åt. Vi inrättar oss och bedöms efter den. Smaken har formats av de förhållanden en viss samhällsklass lever under och anses vara principen för allt vi har: ”[...] eftersom smaken är principen för allt man har, personer och saker, och allt som man är för andra, är det genom den man får sin klasstillhörighet och genom den som man bedöms”[min övers.].⁶³ Smaken är en klassmarkör, hävdar Bourdieu och beskriver i sin studie hur påverkade vi är av vårt kulturella kapital. Detta kapital förefaller också vara särskiljande som om människor skulle tillhöra olika kaster.⁶⁴

Bourdieu visar med en drastisk liknelse hur ”det obildade folket” som han kallar det ”estetiska djuret” med sin ”barbariska” smak skiljer sig från ”den bildade eliten” som har en ”ren” smak. Det obildade folket står i motsatsförhållande till den bildade eliten, den elit som skapar alla typer av modern konst. Det innebär också, menar Bourdieu, att den ”folkliga estetiken” definieras utifrån den ”lärda estetiken” så att den folkliga synen på estetik framstår som något negativt i förhållande till den legitima synen på estetik.⁶⁵ Den legitima synen på estetik avspeglas i Svenska Slöjdföreningens nit att fostra arbetarklassen till ett bättre estetiskt sinne. SSF såsom ideell förening definierade vilken smak som borde råda för dem som inte hade en bildad smak och att den moderna, rena och ändamålsenliga inredningsstilen också skulle vara nyttig för dem. Det var ju experter som talade om för dem vilka behov de hade.

Om nu smaken anses vara beroende av den familj och samhällsklass vi växer upp i, enligt Bourdieus resonemang, är det då möjligt att som vuxen tillägna sig en ny smak dikterad av en reformförenings uppfostran och propagandaarbete? Är en smakens klassresa möjlig? Kan man bryta det som Bour-

63. Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris, 1979), 59 ”[...] puisque le goût est le principe de tout ce que l’on a, personnes et choses, et de tout ce que l’on est pour les autres, de ce par quoi on se classe et par quoi on est classé.”

64. *Ibid.*, 31f. Bourdieu hänvisar till Ortega y Gasset som studerat hur den moderna konsten delat in folk i två kaster: de som förstår och de som inte förstår.

65. *Ibid.*, 33.

dieu, men väl inte SSF:s aktörer, ansåg vara ett närmast socialt genetiskt betingat arv och bli en annan människa i estetiskt avseende? Om detta måste det finnas hopp, annars skulle hela SSF:s reformarbete ha varit ett lönlöst företag.

Den norska konsthistorikern Astrid Skjerven skriver att Svenska Slöjdföreningen misslyckades i sin propaganda för vackrare vardagsvara, eftersom SSF inte åstadkom någon större massproduktion av billiga bruksföremål. Just på grund av detta misslyckande rönste föreningen (marknadsmässig) framgång:

Det att man i liten grad hadde lykkes med å få i gang masseproduksjon av standardiserte og billige bruksgjenstander, slik Gregor Paulssons slagord ”vackrare vardagsvara” innebar, men fortsatte med en høykvalitetsproduksjon på håndverksmessig basis, utgjorde en viktig suksessfaktor i den internasjonale konkurransen.⁶⁶

Det intressanta med Skjervens studie är att hon analyserar olikheterna mellan de nordiska slöjdföreningarna. Svenska Slöjdföreningen var i Keys och Paulssons efterföljd mer inriktad på att synen på hemmet inte bara hade en estetisk och moralisk dimension utan också en social och politisk. I Norge och Finland fanns också påverkan från den paulssonska ideologin, som dock var betydligt svagare i Danmark när det gällde det sociala och politiska. I det borgerliga Danmark var ideologin kring hemmet mer individorienterad.⁶⁷

Gregor Paulssons betydelse – en sammanfattning

I det här avsnittet sammanfattas Gregor Paulssons betydelse som museiman, samhällskritiker och reformator. Mottot som avslutar avsnittet uttrycker Paulssons övertygelse att man lär sig genom att se.

Från sekelskiftet 1900 började de stora sociala frågorna kartläggas i och med socialvetenskapernas framväxt. ”Den sociala frågan” förknippades ofta med frågor om moral och sedlighet eller med bildning.⁶⁸ Ellen Key hade framhävt skönhetens betydelse för moralens utveckling och människans andliga välbefinnande. Med den utgångspunkten tedde det sig ganska ”naturligt” att Gregor Paulsson tilldelade konsten en social betydelse. Vi har i kapitel III sett hur han tidigt påverkades av Ellen Keys sociala syn på konsten. Paulsson skolades, som vi tidigare varit inne på, i radikala kretsar i Lund årtiondet efter

66. Astrid Skjerven, *Goodwill for Scandinavian Design: Lunningprisen 1951–70*, Universitetet i Oslo (Oslo, 2001), 12f.

67. *Ibid.* 36.

68. Per Wisselgren, *Samhällets kartläggare: Lorénska stiftelsen, den sociala frågan och samhällsvetenskapens formering 1830–1920* (Stockholm, 2000), 30f.

förra sekelskiftet. För lundensare var det naturligt att studera i Berlin, där vi vet att Paulsson kom i kontakt med såväl Deutscher Werkbund som avantgardistiska konströrelser. Paulsson bekantade sig med Kandinskys extrema modernism, som han så småningom lärde sig uppskatta. Med allt detta i bagaget trädde han, som vi sett, in i Stockholms kulturliv, först som museiintendent på Nationalmuseum och som konstrecensent, sedan som verkställande direktör för Svenska Slöjdföreningen.

Jag har, likaledes i kapitel III, undersökt hur Gregor Paulssons filosofiska grund och konstteori har gestaltats i hans socialestetiska tillämpning på formgivnings- och designområdet. Hans filosofiska och konstteoretiska grund har jag då betraktat mer eller mindre som given. Paulsson introducerade ett socialt och psykologiskt tänkande inom konstindustri och arkitektur, som var betingat av att han studerat både sociologi och experimentell psykologi.⁶⁹

I manifesteringen av de radikala idéerna spelade Gregor Paulsson en avgörande roll som socialestetisk samhällskritiker, museiman och reformator, och det är som sådan, inte som konsthistoriker, han har behandlats i den här avhandlingen. Det är som om han befunnit sig i olika rum under olika perioder av sitt verksamma liv. Jag har försökt förtydliga Paulssons olika roller. Gregor Paulsson kom med i Svenska Slöjdföreningens verksamhet 1915 mitt i en tid då svensk konstindustris mål och medel var satta under debatt som vi sett i kapitlen III och IV. Paulsson hade i sin avhandling i konsthistoria lanserat tankar om att sociala, ekonomiska och politiska förhållanden påverkade människors smak.⁷⁰ Han hade påvisat hur importerad kyrklig renässanskonst så småningom utvecklas till inhemsk konst (barock) genom inhemska hantverkare och stenhuggare.

Paulsson, som var en ivrig förespråkare för en ny tids sakliga stil i heminredning och bostadens utformning, insåg redan i samband med Hemutställningen 1917 att folk från de ”lägre” samhällsklasserna längtade till ett rum som inte var märkt av vardagens slit. Men de äldre bostadsreformatörerna föraktade tanken på ett ”finrum”: De hade förespråkade ett vardagsrum. Paulssons uppfattning var att folk alltid strävade efter att komma högre, men han skrev i artiklar kring Hemutställningen 1917 att gemene man inte lät sig smakuppfostas på det sätt SSF hade tänkt. Ändå fortsatte Paulsson oförtrutet att propagera för smak och stil under sin tid på Svenska Slöjdföreningen och

69. GP studerade psykologi för Gustav Aksel Jaederholm 1917–1918, docent vid Institutionen för psykologi och pedagogik i Lund. Psykologistudierna resulterade 1923 i licentiatavhandlingen i pedagogik ”The Creative Element in Art: An Investigation of the Postulates of Individual Style”, publicerad i den norska facktidskriften *Scandinavian Scientific Review*, volym II (Kristiania, 1923).

70. Gregor Paulsson, *Skånes dekorativa konst under tiden för den importerade renässansens utveckling till inhemsk form* (Stockholm, 1915) 5f.

därefter. Däri ligger onekligen ännu en paradox när det gäller Paulssons attityder. Det går också att se motsägelsefullheten hos Paulsson som ett sätt att hålla isär olika roller. När han recenserade Hemutställningen kunde han förmodligen förhålla sig friare gentemot SSF än när han var med och formulerade föreningens propaganda.

Under en tid satt Paulsson på två stolar. Han var mellan 1943 och 1950 ordförande i SSF samtidigt som han var dynamisk konsthistorieprofessor i Uppsala. Det var Paulsson som fick i uppdrag att skriva SSF:s 100-åriga historia, ett verk som så småningom blev något helt annat, nämligen projektet *Svensk stad*, där människans hela formmiljö studerades.⁷¹ Gregor Paulssons licentiander engagerades i undersökningar kring olika städers miljöer. Detta verk blev den stora syntesen där metoder från sociologi, folklivsforskning och kulturgeografi användes. Viktig var ansatsen till ett tvärvetenskapligt synsätt. På 1980-talet aktualiserades *Svensk stad* på nytt av forskare som varit med vid tillkomsten av verket på 1950-talet. Då diskuterades staden som framtida forskningsobjekt.⁷² Sven Silow som var Gregor Paulssons amanuens i Uppsala har berättat att han tidigt kom med i arbetet med *Svensk stad*. Det var vanligt på 1940- och 50-talen att ett forskningsarbete redovisades under professors namn. Paulsson stuvade om i texterna, vilket de blev bättre av. Professor Sven Silow har berättat att Paulsson ”bökade som en stor galt i sin materia”.⁷³

Från sent 1930-tal och långt in på 1940-talet höll Paulsson kurser för KF:s personal på kooperationens skola Vår Gård i Saltsjöbaden i en strikt smakfostrande anda.⁷⁴ Där gällde det att konkret visa butikspersonalen vilket hushållsorslin som var ”vackert” och vilket som var ”fult” genom att visa drastiska exempel. Här handlade det verkligen om att sälja vackrare vardagsvara, varvid KF och Svenska Slöjdföreningen samarbetade. Under en Vår Gård-kurs 1944 fick Paulsson uppmaningen att ”tala om för människorna vad det vackra är för något”. De skulle lära sig att välja det rätta. I ett föredrag kal-

71. Gregor Paulsson, *Svensk Stad*, del I och II (Stockholm, 1950-1953).

72. *Perspektiv på Svensk stad: Staden som forskningsobjekt 1950-1980*, red. Ingrid Hammarström & Thomas Hall (Malmö, 1980). Ingick i projektet ”Svensk stadsmiljö, byggande och boende under de senaste hundra åren”. Konferensen diskuterade hur *Svensk stad* inspirerat forskare, särskilt konstvetare och etnologer. Ett framtida forskningsprojekt borde vara att undersöka stadens stil och konstruktionen av staden bland annat med utgångspunkt från *Svensk stad*.

73. Min intervju med professor Sven Silow 30/10 1996 i riksdagshuset, vars tillbyggnad Silow och hans medarbetares kontor AOS ritat.

74. Paulsson lär själv ha kontaktat Axel Gjöres på KF. Vård Gårds rektor Harald Elldin ordnade att Paulsson fick undervisa där under en rad år: ”Denna undervisning blev förresten under min ordförandetid i SSF anledning till årliga temakonferenser på Vår Gård, anordnade av Slöjdföreningens konsumentsektion.”; Se Gregor Paulsson, *Upplevt* (Stockholm, 1974), 143.

lat "Vad är skönhet? Vad är smak?" påstår han att skönhet inte kan definieras, men "om jag säger att ett föremål är skönt, så tycker jag det själv".⁷⁵ Paulsson talar om föremåls egenskaper och påstår att kvalitetsbedömning handlar om värdering. Skönheten är ett värde, säger Paulsson, och vissa värden bör vi ha gemensamma: "Värden är objektiva till en viss grad. Inom en viss social gemenskap, en större eller mindre grupp, är man överens om giltigheten av vissa värden."⁷⁶ Paulsson betonar också att Svenska Slöjdföreningens strävan var att bidra till byggandet av ett "enhetligt och klasslöst" samhälle.⁷⁷ Litet senare säger han: "Vi i Slöjdföreningen förmenar att de estetiska faktorerna är oumbärliga, och att sålunda en offentlig mening måste skapas på det estetiska värdeområdet, en allmän smak." Med detta ansåg han att de estetiska värdena skulle göras till offentlig mening.⁷⁸ Att höja den allmänna smaken var således fortfarande ett mål för SSF under 1940-talet, men med skillnaden att detta med smak borde framföras som demokratisk rättighet: estetik blir därmed politik. Den gemensamma nämnaren mellan politiken (demokratin) och estetiken blev med Paulssons ord "miljögestaltningen", alltså den estetiska utformningen av boende- och hemmiljön. I den miljön skulle "det sanna", "funktionsdugliga" och "det materialäkta" mötas och smälta samman till det sköna.⁷⁹

Paulsson skulle senare, under sin sista tid som konstprofessor i Uppsala, skriva om konstens sociala betydelse i *Konstens sociala dimension*. Där hävdar han att alla föremål gjorda av människohand tillhör ett speciellt socialt *fält*, och att det inte är en slump att de befinner sig där. Den sociala aspekten var en nödvändig dimension för att tolka konst.⁸⁰ Han exemplifierar sitt resonemang med olika stolar, som är formgivna både efter funktionen och de sociala sammanhangen: Arbetsstolen utformas likadant överallt för samma sorts arbete, vardagsrums- och matsalsstolen blir symbol för normerna hos en samhällsklass. Likaså betecknar en tronstol en viss värdighet och höghet.⁸¹ Shakerstolen skulle motsvara shakerkulturens sociala normer i tekniskt och materiellt utförande. Men stolen skulle också passa in i shakerörelsens särskilda "symbolvärld".⁸²

75. Gregor Paulsson, "Vad är skönhet? Vad är smak?", föredragsmanus 1/9 1945, (18 sidor) Gregor Paulssons arkiv, 501 k:1, mapp 1, 2f., Uppsala universitetsbibliotek.

76. Gregor Paulsson, "Vad är skönhet? Vad är smak?", föredragsmanus 1/9 1945, (18 sidor) Gregor Paulssons arkiv, 501 k:1, mapp 1, 6, Uppsala universitetsbibliotek.

77. Ibid., 9.

78. Ibid., 10.

79. Ibid., 18.

80. Gregor Paulsson, *Konstens sociala dimension* (efter det tyska originalet, *Die soziale Dimension der Kunst*, 1955) (Stockholm, 1970), 2.

81. Paulsson, *Konstens sociala dimension*, 13.

Paulsson utvidgar alltså resonemanget till att gälla människans verklighetsuppfattning som socialt betingad, och då utgår han från ett arbete av sociologen Torgny Segerstedt, *Verklighet och värde: Inledning till en socialpsykologisk värdeteori* (1938).⁸³ Segerstedt ger de sociala normerna beteckningen *symbolmiljö*, vilket innebär att alla medlemmar i en grupp ser på verkligheten på samma sätt.⁸⁴ Liknande resonemang finns både hos Ludwik Fleck och Pierre Bourdieu. Den senare hävdar i *La distinction* att personer ur samma kulturella miljö oftast har samma smak och i förlängningen liknande livsstil och verklighetsuppfattning. Det har att göra med det kulturella och sociala arvet, som reproduceras inom samma samhällsklass eller förändras exempelvis via skolsystemet.⁸⁵ Bourdieu hävdar också att behovet, som han betecknar ”nödvändigheten”, styr människors estetiska val. Arbetarklassen väljer en mer pragmatisk estetik än medel- och överklassen och har en funktionell syn på sin livsstil (”stylisation de la vie”): De väljer inte konstföremål för något slags egenvärde utan utifrån praktiska och rationella behov.⁸⁶

Paulssons estetiska modell passar in i den franske filosofen Luc Ferrys beskrivning av estetikens roll under 1900-talet. Ferry påvisar hur estetiken påverkat individerna i deras längtan efter att leva det goda livet.⁸⁷ Estetiken ger mening åt livet, säger Ferry, när religion och andra etablerade värdegrunder inte längre betyder så mycket. När Gud är död återstår konsten och skönheten att luta sig mot. Estetiken ska lyfta människan, säger Ferry och anknuter till Nietzsche: För att vara ”i fas med livet” ska tänkandet inte göra anspråk på något översinnligt utan anta den estetiska modellen.⁸⁸ Ferry talar om den ökade ”subjektiveringen” av livet, där smak och stil betyder mer än traditioner och andliga värden. Smaken blir uttryck för individuell njutning,

82. Ibid., 18. Shakers: protestantisk, asketisk rörelse i USA från 1700-talet, numera nästan utdöd. Shakers möbler var enkla, ändamålsenliga, lätta och starka. Formspråket föregrep funktionalismen. NE

83. Torgny Segerstedt, *Verklighet och värde: Inledning till en socialpsykologisk värdeteori* (Stockholm, 1938).

84. Ibid., 8. Uppsalaprofessorerna Paulsson och Segerstedt samarbetade i en tvärvetenskaplig diskussionsgrupp bestående av samhällsvetare och samhällsplanerare, som startades av Uno Åhrén och Alva Myrdal 1942 i Stockholm. Se Anna Larsson, *Det moderna samhällets vetenskap: Om etableringen av sociologi i Sverige 1930–1955* (Umeå, 2001), 67.

85. Pierre Bourdieu, *La distinction* (Paris, 1979), 145f.

86. Ibid., 438.

87. Luc Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie?* (Paris, 2002); Luc Ferry, *Homo Aestheticus* (Paris, 1990).

88. Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie?*, 137.

inte någon kollektiv kosmologi.⁸⁹ Den moderna människans fokusering på estetikens individuella värden kan likställas med tidigare epokers uppmärksammande av religionens kollektiva värdegrund. Estetiken blir människans heliga subjekt.⁹⁰

I föreliggande avhandling har jag lyft fram Paulssons idéer från 1920-talet om att föra konsten till folket via god modern konst på ”de levandes museum”. Han trodde verkligen på estetiska värden. Han hoppades att folk skulle fostras i att se på konst och att uppleva kultur i två nya typer av museer: ett riktigt modernt museum och ett allmänt kulturmuseum. Där var han långt före sin tid. Först var han för radikal, sedan låg han helt rätt i tiden. Paulsson kom att överge traditionen i sitt letande efter en ny estetisk modell där smaken och stilen skulle spegla samtiden eller framtiden. Det var en sekulariserad, för att inte säga materialistisk, konstsyn han skulle ansluta sig till. Han propagerade, som vi sett, för både enhetlig form och enhetlig smak när det gäller konstindustriella föremål.

Moderna museet i Stockholm öppnade 1958. Har detta museum blivit det ”de levandes museum” som Paulsson önskade i sin skrift från 1920: ett socialt organ, som arbetar för samhället, visar dess liv och arbetar för dess ideal, inte en specialinstitution för esteter utan ett kulturmuseum?⁹¹ Det moderna museum som grundades 1958 blev till stor del, anser jag, ett socialt organ i den paulssonska bemärkelsen. Där fanns öppenheten, samhällsanknytningen, välkommandet och det radikala greppet. Stockholmare i alla åldrar, och Stockholmsbesökare, älskade Moderna museet på Skeppsholmen, som blev den moderna konstens vallfartsö under nära fyra decennier. Här kunde Gregor Paulssons motto: ”Betrakta konstverket, betrakta konstverket länge”, förmodligen förverkligas.⁹²

Från smakens förädling till medvetenhet om god form

I stadgarna från år 1886 skrevs det in att Svenska Slöjdföreningen skulle ägna sig åt ”smakens förädling”, en formulering som fanns kvar ända till år 1915 då stadgarna skrevs om. ”Smakens förädling” ändrades då till ”industrins förädling” och ”smakens höjande”. Föreningen hade påverkats av sin tyska syster-

89. Ferry, *Homo Aestheticus*, 17f.

90. *Ibid.*, 26f.

91. Gunnela Ivanov, ”De levandes museum”, i *Kunskapsarv och museum: Rapport från museidagarna 1995 och 1996 i Umeå*, red. Bengt Lundberg och Per Råberg (Umeå, 1997), 103.

92. Konsthistorikern och fil.dr Thomas Paulsson berättade under min intervju med honom 24/10 1994 att faderns motto var: ”Betrakta konstverket, betrakta konstverket länge!”

förening Deutscher Werkbund och skrev in att SSF skulle verka för att formgivare anställdes inom konstindustrin. Smakens höjande som ändamål för SSF fanns kvar i ändamålsparagrafen år 1943:

§ 1. Föreningens ändamål.

Svenska Slöjdföreningen har till ändamål att i samverkan med konstnärliga krafter verka för förädling av den svenska slöjdens, hantverkets och industriens alster, för förbättrande av bostadskulturen samt i övrigt arbeta för den allmänna smakens höjande.⁹³

Föreningen hade en allmänt smakfostrande uppgift i samhället, något som hade moraliska undertoner. Det var vidare viktigt att föreningen bedrev propagandaverksamhet genom publikationer och praktisk-agitatorisk verksamhet samt förmedlade formgivare till industrin. Stadgarna innehöll under många år konkreta, praktiska anvisningar för hur föreningen skulle arbeta i smakförädlade syfte. Ändamålsparagrafen kom sedan att tunnna ut vad gäller föreningens uttalat ”smakhöjande” verksamhet.

När stadgarna ändrades 1961 slopades formuleringen om att höja den allmänna smaken. Nu hette det att föreningen skulle ”främja god formgivning av svenska produkter” och ”verka för förbättrad gestaltning av bostad och allmän miljö”. Svenska Slöjdföreningen fick förutom detta i uppdrag att ”sprida kunskap om god form” som ersättning för det tidigare så viktiga syftet att verka för smakens höjande.⁹⁴

Svenska Slöjdföreningen bytte namn till Föreningen Svensk Form 1976. Föreningens senaste stadgar gör skillnad på formgivning och design. I ändamålsparagrafen (§2) av den 27/5 1997 sägs kort och gott att ”Föreningen Svensk Form skall främja medvetenheten om och utvecklingen av god formgivning och *design* av produkter och miljöer”. ”Kunskap” har bytts ut mot ”medvetenhet”, en mer vag formulering och ordet design har lagts till.⁹⁵ Det är ett ganska otydligt ändamål som föreningen har i 1997 års ändamålspara-

93. Stadgar för Svenska Slöjdföreningen, antagna den 29 april 1943. Föreningen Svensk Form.

94. På Svenska Slöjdföreningens årsmöte 30/5 1960 antogs de nya stadgarna där formuleringen om ”den allmänna smakens höjande” tagits bort. 1959 skrev Sven-Erik Skawonius: ”Formuleringen den allmänna smakens höjande kan diskuteras, man uttrycker sig kanske på annat sätt idag, då man talar om med kvalitet sammanhängande estetiska frågor.” (Bilaga till au:s protokoll 31/8 1959, A1: 79, Arkiv Svensk Form.) 1960 skrev Gregor Paulsson och Ulf Hård af Segerstad i ett förslag till ändrade stadgar att föreningens ändamål var ”att sprida kunskap om god form och att främja god formgivning av svenska produkter”. De nya stadgarna stadfästes 14/3 1961. Uppgifterna lämnade av bibliotekarierna Anita Christiansen, Föreningen Svensk Form och Karin Amnéus, Föreningsarkivet i Stockholm den 17/11 2003.

graf jämfört med tidigare. Därmed inte sagt att föreningens verksamhet skulle ha mattats. Efterfrågan på föreningens tjänster har ökat sedan Svensk Form fick uppdraget att vara nationell ”mötesplats” för form och design, enligt VD:n Clara Skoog Åhlvik.⁹⁶

Svensk Form: ideell förening eller myndighet?

Föreningen Svensk Form (FSF) firade 150-årsjubileum år 1995. Svenska Slöjdföreningen har åtnjutit statsbidrag sedan 1884 för så kallad teknisk-litterär verksamhet, nämligen för att sprida mönster och skrifter om hantverk och slöjd.⁹⁷ Från 1888 fick föreningen dessutom anslag ”för yrkesskicklighetens höjande”. Att föreningen sedan under större delen av sin livstid åtnjutit statsanslag visar att statsmakterna bedömt dess verksamhet värd att stödjas från bland annat folkupplysningssynpunkt. Anslagsmyndigheterna har växlat genom åren. Före 1975 var Handelsdepartementet anslagsgivare, mellan 1975 och 1978 var den statliga huvudmannen Statens industriverk, som sedan byttes ut mot Kulturrådet/Utbildningsdepartementet.⁹⁸ Statsmakterna har således bedömt föreningens insats först som näringsbefrämjande, sedan industriellt viktigt för att sedan få kulturell betydelse; onekligen en spännande förskjutning.

Clara Skoog Åhlvik anser i en intervju i tidskriften *Form* att ”den gamla anrika institutionen” inte längre ska vara en ideell förening utan hellre en statlig myndighet.⁹⁹ Det är slut på den goda formens epok, hävdar hon. Svensk Form ska inte ha en normerande uppgift, utan bör syssla med ”design

95. I mars 1998 överlämnades Regeringens proposition 1997/1998:117 *Framtidsformer-Handlingsprogram för arkitektur, formgivning och design* till riksdagen. Här fanns både formgivning och design med som något skilda begrepp. Så här står det i avsnittet Utgångspunkter, 4.2 Arkitektur, formgivning, design och kvalitet: ”[...] Formgivning står i ordets ursprungliga mening för utformningen av föremål. Av historiska skäl har begreppet kommit att förknippas med det handgripliga formandet av produkter där materialkunskapen spelar stor roll. För att markera att motsvarande arbete i en industriell process också innebär ett ingripande i denna har ordet *design* vunnit gehör inom den yrkesgrupp som kallar sig industridesigner. Enligt detta språkbruk ges begreppet design en vidare betydelse än begreppet formgivning och används både om processen, professionen och den färdiga produkten. På detta sätt kommer begreppen att användas i det följande.”

96. Clara Skoog Åhlvik, ”Dags att planera för Designåret 2005”, Verksamhetsberättelse Svensk Form 2002, april 2003, 3.

97. ”Berättelse, afgifven vid Svenska Slöjdföreningens årssammanträde den 28 april 1885”, *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1885*, 3f.

98. Svensk Form – historik 1991-07-03, Arkiv Svensk Form, SSA.

99. Ingrid Sommar, ”God form – ett förlegat begrepp”, intervju med Clara Skoog Åhlvik, *Form*, nr 3/2003, 66.

som kulturell genre och konstnärlig uttrycksform”. Skoog Åhlvik vill trycka på formens och designens kulturella betydelse och för att klara detta arbete behövs hellre statens stöd än privata sponsorer.¹⁰⁰ Hon anser att Svensk Form redan agerar som myndighet och bör få medel för det. Föreningen borde behandlas som andra statliga kulturinstitutioner.¹⁰¹

Debatten om den svenska formen och Svensk Form har gått vidare. Hela år 2005 har setts som ett formens nationella jubelår, varvid en mängd aktiviteter visar att design genomsyrar vår vardag. Design kan vara i stort sett allt som omger oss. Så här stod det på hemsidan för Designåret 2005: ”Design är inte något ensamt universalmedel. Men att använda design kan innebära stora förändringar. Irritation kan bli till nyfikenhet, besvikelse till tillfredsställelse, isolering till tillgänglighet, utanförskap till medverkan och miljöproblem till utvecklingsmöjligheter.”¹⁰² Kulturskribenten Gunnar Ohrlander, som granskat planerna för Designåret 2005, ansåg att det saknades sociala, politiska och ekonomiska strategier och ambitioner för projektet.¹⁰³ Ett designår skulle exempelvis kunna rätta till misstagen i miljöprogrammets spår: Bostäder, skolor och vårdinrättningar kräver upprustning och för detta behövs ett socialt engagemang. Några ord från en annan artikel om konsthantverkets ställning under tidigt 1980-tal understryker läget 2004. Artikeln är författad av designhistorikern Kerstin Wickman, vars slutord är: ”Utan ett djupt innehåll och en förankring i det sociala livet kommer estetiken lätt att kunna svepas bort av nya modepåfund. Skenet får inte bedra. Konsten måste vara till för människorna.”¹⁰⁴ Och egentligen bör man kunna byta ut ordet konst mot design.

100. Coca-Cola har i samarbete med Svensk Form och Ale kommun/Glasbruksmuseet i Surte instiftat ett stipendium för glasformgivare till Alexander Samuelssons minne på 50.000 kronor. Se Svensk Form Verksamhetsberättelse 2002, 20.

101. *Form* nr 3/2003, 66.

102. <http://www.merdesign.se>, 2004-01-12. Designårets hemsida.

103. Gunnar Ohrlander, ”Ett designat ingenting?”, *Aftonbladet*, 3/2 2004. Gunnar Ohrlander är författare och kulturskribent.

104. Kerstin Wickman, ”Estetiken tar revansch. Men var är djupet och det sociala innehållet?”, i *Form & tradition i Sverige*, red. Birgitta Watz (Stockholm, 1982), 114.

Aktuell debatt om Svensk Form och den svenska formen

Människors egna kunskaper om möbler, tavlor, krukor och tapeter ogiltigförklarades. Alla val blev fall för experterna, som satte samman hemutställningar och skrifter för att utbilda det svenska folket och framför allt dess kvinnor. Hon som traditionellt är den som ska intressera sig för heminredning fick inte längre vara expert på det egna hemmet utan bara vara en andäktig lärjunge till form- och inredningskännarna. Prydnader och dekorationer ansågs tillhöra lägre stående och kvinnor.¹⁰⁵

Så beskriver formgivaren Zandra Ahl och designskribenten Emma Olsson hur den svenska formgivningssmaken blev föremål för experternas kanon och likriktning från tidigt 1900-tal. I deras utmanande debattbok *Svensk smak: Myter om den moderna formen* (2001) granskas designelitens syn på vad som är god smak. ”Hur konstrueras smak och hur upprätthålls den?”, frågar de sig. Föreningen Svensk Form blir föremål för deras närgångna avsyning, och priset som föreningen årligen delar ut, Utmärkt Svensk Form, ifrågasätts. Det finns både ett klass- och ett maktperspektiv i den etablerade smakelitens syn på vad som är vackert, skriver författarna. Det intressanta är att Ahl & Olsson diskuterar fulheten och att det som avviker från smakstandarden upplevs som näst intill fränstötande:

Det som brukar kallas fult är äckligt därför att det påminner oss om sidor vi inte gillar hos oss själva. Vi vill inte att produkterna som vi omger oss med ska påminna oss om de saker som är bortträngda i en kultur som är fixerad vid renlighet och moral på alla plan. [...] Jobbar man tillräckligt hårt kan man passa in i mallen för det goda livet, den vackra kroppen och den goda smaken. Kodorden för den svenska formtraditionen är precis som för (kvinno)kroppen: enkelhet, återhållsamhet, minimalism och konstgjord naturlighet.¹⁰⁶

Vad är då det fula? Konsthistorikern och kritikern Tom Sandqvist har i boken *Det fula* tagit sig an detta svårdefinierbara begrepp och visar att det fula inte har någon plats i den moderna estetiken.¹⁰⁷ Sandqvist ser i Kants *Kritiken av omdömesförmågan* västerländsk filosofis och idéhistorias viktigaste diskurs kring det sublima, och de flesta författare och tänkare förhåller sig på något sätt till denna diskurs. Hos Kant framkallar det sublima – eller kanske ”det fula” – fruktan/skräck och öppnar för det mörka inom oss. Enligt Sandqvist framstår det sublima hos Kant främst som ett gränsområde till det sköna.

105. Zandra Ahl & Emma Olsson, *Svensk smak: Myter om den moderna formen* (Stockholm, 2001), 104.

106. Ahl & Olsson, *Svensk smak*, 25.

107. Tom Sandqvist, *Det fula: från antikens skönhet till Paul McCarthy* (Stockholm, 1998), 112.

Tom Sandqvist diskuterar också den engelske teoretikern Mark Cousins teori om att fulheten har ett eget berättigande. Det fula existerar inte enbart som det skönas motsats, hävdar Cousins, utan uttrycker själva existensen och leder fram till ett slags definition av det sköna: Skönheten framstår som ett psykiskt försvar mot det fula, samtidigt som det fula framträder som skönhetens yttersta orsak.¹⁰⁸ Sandqvist anser att Cousins i och med sina reflektioner försökt komma till rätta med något som den västerländska kulturen vägrat befatta sig med, nämligen diskursen om det fula. Enligt Cousins har fulheten fått spela rollen av ett föremål som blivit felaktigt och såsom negation till skönheten. Sandqvist tror att det fula bekräftar skönheten så som djävulen och ondskan bekräftar Gud eller godheten. Det fula är det ofullbordade och oharmoniska i motsats till det fullbordade och harmoniska. En kaffekopp utan handtag (trasig) är ofullbordad, medan en kopp med handtag (hel) är fullbordad. Cousins kommer fram till en ny definition av det sköna som ett sätt att avlägsna eller tvätta bort det fula. Historiens alla doktriner och praktiker för att uppnå skönhet är inget annat än ett försvar eller ett sätt att vända sig bort från fulheten. Cousins definition av det sköna är alltså: Det fula är skönhetens orsak, inte dess motsats eller negation.¹⁰⁹ Och vidare: ”Att det fula existerar, står i centrum för mitt argument”.¹¹⁰

För Ellen Key var exempelvis de föremål som inte var ändamålsenliga helt enkelt fula: det rankiga bordet, den smala sängen och den obekväma stolen var således fula. Men, betonade Key, en bred säng, ett stadigt bord eller en bekväm stol var inte självklart vackra såvida de inte fyllde sitt ändamål ”med enkelhet och lätthet, finhet och uttrycksfullhet” och fyllde ”verkliga” behov.¹¹¹ Det är svårt att veta vilka de verkliga behoven var och hur Key skilde dem från de ”överkliga”. Det verkar som om hon skilde mellan det falska och det äkta. Skönhetssinnet måste förädla även de allra mest ändamålsenliga ting, exempelvis moderna plåttak, hävdade Key, annars saknade de stil. Även väggarna i ett rum kunde vara fula om de inte uppfyllde sitt ändamål ”att omsluta oss, icke att inbillas oss att vi äro ute i fria luften” med tapeter som härmade landskap.¹¹²



108. Sandqvist, *Det fula*, 52f. Sandqvist refererar till två artiklar om det fula av Mark Cousins i *AA Files* 28/1994 och 29/1995. En sammanställning av artiklarna (både på svenska och engelska) finns i tidskriften *Index* 3–4 1996, (svenska) 78–85, (engelska) 124–130.

109. Sandqvist, *Det fula*, 56ff.

110. Mark Cousins, ”Det fula”, *Index* 3–4 1996, 78.

111. Ellen Key, ”Skönhet i hemmen”, *Skönhet för alla* (Stockholm, 1913), 4f.

112. *Ibid.*, 21.

På senare år har flera forskare gripit sig an Föreningen Svensk Form och dess bild av den svenska formen och hur den fört fram sitt budskap tämligen oförändrat. En reflexion som kan vara relevant är hur det kommer sig att Föreningen Svensk Form som ideell förening överlevt så länge, när andra föreningar som främjat viktiga samhällsföreteelser har lagts ned eller redan uppgått i statlig verksamhet. Frågan är aktuell eftersom FSF nu också föreslås bli statligt verk.

I en D-uppsats i ämnet kultur, samhälle, mediegestaltning vid Linköpings universitet, *Svensk Form om den svenska formen*, visar Sara Hedström hur Föreningen Svensk Form sett på sin egen roll under en period av 50 år (1950–1990-tal). Hon har studerat vad Svensk Form i den egna litteraturen skrivit om vad ”svensk form” är och konstaterar att föreningen fört fram en oförändrad bild av svensk design som en viktig del av kulturen. Hon frågar om Svensk Form varit med om att skapa ”den syn vi har på den svenska formen idag”.¹¹³ Hon påpekar att Svensk Form engagerade sig i viktiga samhällsfrågor för att föra fram sin estetik under 1950- och 1960-talen och för att berättiga sin existens. Behövs samhällsengagemanget i dag eller räcker det med att Svensk Form ser tillbaka på den rena, enkla svenska formen som ”ett vinnande koncept, en internationell marknadssuccé”? Hedström påstår också provokativt: ”Det blir en paradox att den svenska formen idag upphöjs till skyarna när den genom tiderna lika mycket har använts för att dölja dåliga samhällsförhållanden.”¹¹⁴ Även om Svensk Form idag frångått att nitiskt bevaka den rätta smaken, anser Hedström att utmärkelsen Utmärkt Svensk Form är ett nytt uttryck för detta. Hon frågar avslutningsvis om det måste finnas något typiskt svenskt och varför strävan mot enhetlighet är så viktig! Det finns ju så stor mångfald som vi borde ta till vara i stället.

Konsthistorikern Linda Rampell betonar i avhandlingen *En kritisk undersökning av det modernistiska projektet för design i Sverige* att hennes undersökning är en kritisk diskussion av de dominerande estetiska idealen.¹¹⁵ Hon jämför Sveriges modernistiska projekt under 1920- och 1930-talen med en liknande rörelse i Östtyskland fast 30 år senare. Jämförelsen är djärv och kräver att man placerar in rörelserna i sina idéhistoriska och politiska sammanhang. Hon polemiserar mot det hon kallar standarduppfattningar om vad SSF och Gregor Paulsson egentligen menade. SSF och Paulsson propage-

113. Sara Hedström, *Svensk Form om den svenska formen*, D-uppsats, Inst. för tematisk utbildning och forskning– Kultur, samhälle, mediegestaltning, Linköpings universitet (Linköping, 2001), 16.

114. *Ibid.*, 62.

115. Linda Rampell, *En kritisk undersökning av det modernistiska projektet för design i Sverige* (Lund, 2002), 2.

rade för socialistiska ideal, enligt Rampell, och detta återkommer jag till. Hon är mycket kritisk till den dominans som hon hävdar att SSF/FSF hade, och har, över designideologin och smaken i Sverige. Föreningen var ju trots allt statsunderstödd, om icke statligt styrd, och då, menar Rampell, kan föreningen ”ha utövat ett slags monopol på designidealen”.¹¹⁶

I den bild av SSF som presenteras i jubileumsskriften *Formens rörelse* vänder sig Rampell också mot att jag och andra talar om ”socialestetiska idéer”.¹¹⁷ Hon menar att det vi skriver inte i första hand handlar om ”en förskönande socialestetik” utan om en socialistisk estetik.¹¹⁸ Jag håller inte med Rampell om att det handlar om en socialistisk estetik. I *Formens rörelse* betonas att Gregor Paulsson i hög grad influerats av Deutscher Werkbunds idé-gods och att han i detta såg ett slags fortsättning på de socialestetiska idéer som Ellen Key lanserat.¹¹⁹ Den socialpolitiska uppgift Paulsson ansåg sig ha genom att medverka till att sprida ”den goda smakens evangelium” hade sin grund i ett kvalitetstänkande kring varan och konsumtionen. Varan hade också en socialpolitisk uppgift, säger Paulsson i sin självbiografi, och det var att ”ingå i en konsumtionsstil som ger kvalitet åt livet”.¹²⁰

Jag håller fortfarande fast vid att socialestetik är rätt begrepp, även om Paulssons retorik i viss mån också var socialistisk i socialdemokratisk mening. Ordet socialestetik är svårt och mångtydigt, men används ofta av forskare i samband med Keys och Paulssons reformidéer. Redan 1911 använde Deutscher Werkbund begreppet *Sozial Ästhetik* som utgångspunkt för ett utökat kvalitetsarbete. Första gången jag hittade det i mitt svenska källmaterial var i Gregor Paulssons *Den nya arkitekturen*, där han betonar konstindustrins samhällsnytta och framhåller att konstekonomin är socialestetisk. Därmed menade han att produktionen av goda bruksföremål för alla kunde öka endast med hjälp av estetiska faktorer. Däremot kan man säga att SSF på sina utställningar visualiserade två sorters estetik, den ena kallar jag ”social” estetik för mindre bemedlade och den andra lyxestetik för bättre ställda klasser. Segregationen blir då estetisk, inte socialistisk. Detta är en intressant klassfråga, som jag också berört tidigare i det här kapitlet.¹²¹

I följande avsnitt avrundar jag avhandlingen med några synpunkter på dagens designproblematik och några allvarsamma tankar inför framtiden.

116. Ibid., 27.

117. Gunnela Ivanov, ”Den besjälade industrivaran”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 47.

118. Rampell, *En kritisk undersökning av det modernistiska projektet för design i Sverige*, 15.

119. Ivanov, ”Den besjälade industrivaran”, 47.

120. Gregor Paulsson, *Upplevt* (Stockholm, 1974), 75.

121. Rampell, *En kritisk undersökning av det modernistiska projektet för design i Sverige*, 21.

Epilog

Vi talar om god och dålig smak. God smak har den vars smak är lika bra, eller kanske ännu hellre bättre än vår egen. Dålig smak har den som inte förstår bättre än att tycka om sådant som vi vet att man inte borde tycka om. God och dålig smak går inte att förknippa med fult och vackert, rätt eller fel. Sådant bryr sig smaken inte om. Smaken nöjer sig med vad som är passande.¹²²

Smaken nöjer sig med vad som är passande, skriver Niklas Rådström i essän "Till den dåliga smakens försvar". Svenska Slöjdföreningen försökte redan 1919 då idéerna om "vackrare vardagsvara" lanserades, att sprida kunskap om en smak som var passande då, kunskap om hur enhetlig form på koppen och stolen skulle kunna frälsa människorna från andligt och materiellt armod och få en smula skönhet i den grå vardagen. Då fanns en tro på att upplysning och folkbildning kunde förvandla människan. Idag härskar, måhända, en "postmodern" tro på formen i sig, en form som inte behöver ha en självklar koppling till funktion och miljö. Design som kulturell genre, heter det. Föreningen Svensk Form har dock fortfarande ett ändamål, nämligen att främja medvetenheten om god form. Kommer föreningens arbete någonsin att skapa det ultimata formsamhället med att utmärka den goda svenska formen och rensa den från "det fula"? Kommer någonsin smaken att bli passande nog?

Hur förhåller sig expert- och elittänkandet till funktionens frigörande från designen idag? Experter blev ett led i den verkliga designen som var kopplad till funktionen. Det positiva med reformerna från förra sekelskiftet och framåt var just att experter engagerades i att utforma hemmet. Experterna hade kunskap och socialt engagemang, men de kunde uppfattas som pekpinneaktiga. Baksidorna med smakfostran har vi sett, men fördelarna var också påtagliga. Bruksvarornas kvalitet förbättrades, och på 1950- och 1960-talen kom möbelfakta och varudeklarationer. Då var kvalitet, funktion och pris sammankopplade. Allt skulle vara praktiskt och rationellt. Möbler, skor och kläder förväntades hålla länge. Porslinet var funktionellt, stapelbart och hållbart. Skönheten var kopplad till kvaliteten och detta lärdes ut av entusiastiska föreläsare, varav en var Gregor Paulsson.

På senare år har det funnits en tendens till frikoppling mellan kvalitet och designestetik. Förut var mottot "form follows function", och nu ser vi alltmer "form without function" eller formen för sin egen skull. Design som konstföremål. Estetiken är så estetisk att den inte verkar funktionell. Formen på soffan eller bordet kan ofta vara viktigare än funktionen. Och tingen är

122. Niklas Rådström, *Den ansvarsfulla lättjan: Beträktelser kring det ena och det andra* (Stockholm, 1995), 33.

formgivna av professionella designers som kanske ser det ”konstnärliga” uttrycket som huvudsaken, inte funktionen. Trend har blivit viktigare än bekvämlighet, och ting som är gjorda för att brukas har blivit designföremål mer än bruksföremål. Det enda som skiljer exempelvis två kulspetspennor av plast ifrån varandra är designen, skriver den brasilianske designfilosofen Vilém Flusser. Denne vill visa att den enda förtjänst som pennan har är dess design, eftersom den fungerar tack vare den:

The only thing that gives plastic pens any value is their design, which is the reason that they write. This design represents a coming together of great ideas, which – being derived from art and science – have cross-fertilized and creatively complemented one another. Yet this is a design we don't even notice, so such pens tend to be given away free – as advertising, for example. The great ideas behind them are treated with the same contempt as the material and work behind them¹²³

Enligt Flusser har vi glömt bort all tankemöda bakom tillkomsten av ett föremål. Vi ser bara till utseendet. Skönhet har blivit *Zeitgeist*. Såväl funktion som etik är ofta försummade. Etiken hade en koppling till funktionen, men nu föreligger åter l'art pour l'art-tänkandet. Föremålen finns för sin egen skull. Kvaliteten är ofta sämre till förmån för ”sexigare” ytliga designdetaljer. Eller också är det kanske nostalgiska minnen som styr valen. Varför tillverkas den ”anonyma” 1800-talsservisen ”Blå blom” idag på både Rörstrand och Gustavsberg om inte därför att den påminner om vårt förflutna? Varför just den och inte den funktionella servisen ”Praktika” som lanserades av Gustavsberg och Svenska Slöjdföreningen 1933 som ett under av funktionell estetetik? Folk ville inte ha ”Praktika”, men de ville och vill gärna ha ”Blå blom”. De tycker nog att servisen med de blå blommorna är vackrare.

Att söka skönheten kan ytterst ses som att söka gud, enligt den platoniska idén att det sköna är det gudas form. Estetiken kan och bör kopplas till etiken. För Ellen Key blev skönheten religion. För Svenska Slöjdföreningen och pragmatikern Gregor Paulsson blev förmodligen de vackra vardagsvarorna ikoner eller idoler i sekulariserad anda. Detta utesluter inte att föreningen också hade ett klart uttalat socialestetiskt och därför etiskt mål med sin propaganda. Att göra vardagsvaran så vacker att den blev besjälad var idéer som förknippas med både Arts and Crafts-rörelsen och Deutscher Werkbunds program. Det var också en fråga om att bejaka industrialiseringen samtidigt som masstillverkningens anonymitet skulle motverkas. Som vi sett förklarade Jeff-

123. Vilém Flusser, ”About the Word *Design*”, i *The Shape of Things: A Philosophy of Design* (London, 1999), 20.

rey Herf hur den tyska designrörelsen försökte finna sin egen väg för att motverka det amerikanska Ford-systemet. Drömmen för de personer som verkade inom Werkbund och SSF var att förena hantverkets individualism med industrins massproduktion, handens arbete med maskinens.

Men, hur kommer det sig att företagsledare idag tycks ha blivit alltmer intresserade av design och konst? Idag är det aktuellt att exportera svensk design. Den svenska regeringen satsar på design. Förr användes design som medel att utjämna sociala orättvisor. Idag betraktas design som konkurrensmedel för att öka svenska företags vinster på exportmarknaden. När kvaliteten på två produkter är lika bra, blir produktens design avgörande. Design är idag ofta skild från kvalitet. Kvaliteten blir i värsta fall separerad från formen. Ursprungligen skulle kvaliteten ingå i formen (eller formen skulle främja kvaliteten), men idag finns tendensen att god, fungerande design försvinner. Hur går idag sambandet form och funktion ihop? Förändringen bakom designen är det viktiga nu mot stabiliteten förr. Nu letar man inte efter "det goda", det vackra och det sanna utan efter förändringar och trender, som blir mål i sig. Eller som Mark Isitt skrev om möbelmässan 2002: "Att se bortom Formen med stort F och designa lösningar för ett bredare samhällsskikt verkar inte ha föresvävat någon. Konceptet "vackrare vardagsvara" har ersatts av det nya konceptet "vackrare festvara". Fjärran är de varor som verkligen behövs, och bilden av designern som geni utan samhällsintresse tonar fram, ansåg Isitt.¹²⁴

Hösten 1995 hördes det glada anropet inför framtiden i Svensk Forms jubileumsbok: "Alla människor behöver form!" Går det verkligen att frälsa alla för en "mer medvetet gestaltad och produktdesignad tillvaro" som Svensk Forms dåvarande ordförande uttryckte inför föreningens 150-årsjubileum.¹²⁵ Bokens redaktör, Kerstin Wickman, var övertygad om att Svensk Form behövdes som en formens motrörelse, och "en permanent nagel i ögat på en amoralisk produktion och bostadsutveckling".¹²⁶ Se där en uppmaning till bostadsföretagen att bygga goda bostäder som folk har råd att bo i och bra, hållbara bruksvaror som inte faller offer för trender. Kan Svensk Form som ideell förening utgöra en verklig motrörelse idag och i framtiden? Finns verk-

124. Mark Isitt, "Skönhet för få", *Forum*, februari 2002, ledaren.

125. Magnus Silfverhielm, "Svensk Form inför framtiden", i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995), 314.

126. Kerstin Wickman, "Formens rörelse", i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år* (Stockholm, 1995), 7.

ligen samhällsintresset kvar i det nya seklet, trots talet om att framtidens design borde bli en kombination av ”ekonomi, estetik och ekologi”¹²⁷ Designåret 2005 skulle främja ”god design för alla” eller ”vackrare vardagsvara för alla”!

Har det blivit så att den ”goda” smaken är det som vi ska visa upp och det som är trendigt, fint och godkänt, medan den ”dåliga” smaken är det som vi vill stoppa undan och njuta av i hemlighet. Jag avslutar med att citera författaren Niklas Rådström som skrivit novellen ”Till den dåliga smakens försvar”. Så här skriver han:

Den goda smaken är alltid allmänning, ansad och överblickbar. Den dåliga smaken däremot är vår egen gåta, ett smultronställe vid en glömd glänta i skogen, ett gömt rum i vår stilfullt möblerade lägenhet. Den goda smaken odlar vi inte bara till försvar för det som är riktigt och vackert, utan lika ofta av lättja, leda eller rädsla. Den dåliga smaken omfamnar vi av varm berusning och trofast kärlek, och på grund av det där som ingen vet.¹²⁸

Människan står mellan ängel och best.¹²⁹ Det fula kan ses som det ondas form och det sköna som det godas form. När Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen, i sitt arbete för den vackra vardagsvaran, ville skuffa undan det fula, utdefinierades också det onda. Det fanns inga mörka vrår, bara bristfällig smakupplysning. Vägen gick från smakuppfostran via kunskap till medvetenhet om god form. Det sköna blev åter det godas form.



Och nu slutligen, några allvarsamma tankar, som grund för framtida forskning.

De historiska diskussioner som redovisas i denna avhandling kretsar i hög grad kring smakens roll i det vi idag kallar design och dess förhållande till samhället samt dess politisk-ekonomiska dimension. Samhällets främsta intresse utgjordes inte av att i första hand främja ekonomin, som ofta idag, genom att öka exportindustrins konkurrensförmåga. Samhällets intresse

127. Magnus Silfverhielm, ”Svensk Form inför framtiden”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år* (Stockholm, 1995), 315.

128. Niklas Rådström, *Den ansvarsfulla lättjan: Beträktelser kring det ena och det andra* (Stockholm, 1995), 33.

129. Anders Piltz, *Mellan ängel och best: Människans värdighet och gåta i europeisk tradition* (Stockholm, 1991).

framställdes snarare som ett etiskt engagemang i att främja människors godhet och förbättra deras livsvillkor, särskilt deras förmåga att köpa billiga kvalitetsvaror enligt devisen ”vackrare vardagsvara”. Det blev därför inte bara en fråga om socialestetik utan också om social etik.

Mot den bakgrunden skulle en grund för formuleringen av framtida forskning kunna innefatta strävan efter en bättre förståelse eller legitimering av sambandet mellan etik och estetik. I praktiken tycks detta samband ha tagits för givet av till exempel opinionsbildaren Ellen Key i hennes erkännande av influenser från filosofen Friedrich Nietzsche. I sin tur finns det en kedja av influenser tillbaka i tiden från Nietzsche till Arthur Schopenhauer. Weimar-kretsen associerades med Wolfgang Goethe och Immanuel Kant. Det var med Kant som estetik i hög grad också blev en fråga om filosofi och inte bara idéer. Tidigare, under 1600- och 1700-talet, hade man sökt identifiera antingen objektiva skönhetskriterier i klassicismens stora modeller (förebilder) eller subjektiva kriterier, sammanfattade i smakbegreppet. Key och Paulsson tycks exempelvis hysa idéer som liknar de som företräddes av Anthony Shaftesbury, beträffande moralens oberoende i förhållande till religion och politik. Detta oberoende innebar också föreställningen att människan har en intuitiv känsla för rätt och fel, eller förmåga till etisk värdering grundad på en ”common sense”-uppfattning av ordning, harmoni och balans, varigenom det etiska skulle ha ett djupt samband med det estetiska. På det sättet reducerar Shaftesbury den engelska nyplatoniska traditionen till en utpräglad sekulariserad etik och öppnar vägen för Upplysningens etik, företrädd till exempel av Francis Hutcheson.¹³⁰

Som ett stöd i formuleringen av forskningsidéer vill jag ge ett mer konkret exempel på hur denna problematik fortsätter att uppenbara sig efter Kant med möjlig relevans för både mitt avhandlingsämne och senare års designtendenser. Friedrich Schiller skriver i uppsatsen ”Om de nödvändiga begränsningarna i användningen av de vackra formerna” utgiven i delar åren 1793 och 1795 följande:¹³¹

130. Överblicken grundar sig på uppgifter (se till exempel ”Shaftesbury”) i uppslagsboken *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, som enligt sin undertitel också innefattar epistemologi, formell logik, lingvistik, psykologi, psykoanalys, pedagogik, kulturanthropologi, teologi, religion och sociologi” (Milano, 1981.) Filosofernas levnadsår är: Anthony Shaftesbury (1671–1713), Francis Hutcheson (1694–1746), Immanuel Kant (1724–1804), Wolfgang Goethe (1749–1832), Friedrich Schiller (1759–1805) (även poet, dramatiker och historiker), Arthur Schopenhauer (1788–1860) och Friedrich Nietzsche (1844–1900). I detta stycke anknyter jag till mitt kapitel II angående Kant, Baumgarten, m.fl.

Det är alltså till smaken som man anförtror formen i kommunikationen av kunskaper [...] på det uttalade villkoret att den inte skall blanda sig i innehållet. Den skall aldrig glömma att den utför ett främmande uppdrag och att den inte sköter sina egna affärer. Hela dess roll måste begränsa sig till att försätta själen i en stämning som är gynnsam för kunskapen; men när det gäller saken i sig skall den inte göra anspråk på någon som helst myndighet.

I det fall den gör det – i fall den beviljar sitt väsen myndigheten, medan detta väsens förmåga inget annat är än att tillfredsställa fantasin och skaffa denna nöje i betraktelsen – i fall den tillämpar sitt väsens bestämmelse inte bara på *behandlingen* utan även på *saken*, och enligt detta väsens föreskrifter ordnar den inte bara materialet utan väljer även ut det, då överträder den inte bara sitt uppdrag utan sviker det också och förfalskar objektet som det troget borde ha återställt. Då frågar man inte längre vad tingen *är* utan hur de på mest gynnsamma sätt anbefaller sig till sinnligheten. Tankarnas strikta följdriktighet som borde förblivit fördold blir i stället avvissad, perfektionen offras för det behagliga, delarnas sanning för helhetens skönhet, den innersta naturen för den yttre gestaltningen. Och där innehållet bör orientera sig enligt formen finns det inget innehåll alls; gestaltningen är tom, och i stället för att ha ökat ens kunskap nöjer man sig med att hänge sig till distraherande spel.

[...] Rent allmänt är det ett tvivelaktigt förfaringsätt att ge smaken dess fullkomliga form innan man utövat förståndet som tankeförmåga, och berikat huvudet med begrepp. Eftersom smaken ständigt betraktar bara behandlingen och inte själva saken, går all objektiv skillnad mellan sakerna förlorad när smaken är den ende domaren. Man blir likgiltig inför verkligheten och till slut fäster man sig inte vid något annat än formen och fenomenet.

Och vidare längre fram:

Om smaken förädlar människans drifter, om den tilldelar dem de objekt som är mera värdiga i den moraliska sfären, om den mildrar deras brutala utbrott genom skönhetens norm, då kan det hända att dessa drifter, som tidigare föreföll förskräckliga på grund av sin blinda våldsamhet, blir än farligare på grund av sin skenbara värdighet och förmenta myndighet och utövar en allvarsam tyranni över viljan under en mask av ädelhet och renhet.

131. Enligt min översättning från franska av: Friedrich Schiller, *Textes Esthétiques* (Paris 1998), "Sur les limites nécessaires dans l'usage des belles formes", 82–83 resp. 86–87, som anges motsvara vol. XXI i *Nationalausgabe*, redigerad av Helmut Koopmann och Benno von Wiese, 17–18 resp. 23, ett verk jag inte haft tillgång till. Jag tackar Kristo Ivanov för att ha gjort mig uppmärksam på denna text.

Smakmänniskan undandrar sig frivilligt drifternas grova spel. Hon underordnar sin böjelse för njutning under förnuftet och förstår sig på att låta den tänkande anden bestämma objektet för hennes begär. Ju oftare det moraliska och estetiska omdömet sammanfaller, och den moraliska känslan och skönhetskänslan sammanfaller i samma objekt, eller sammanträffar i samma uttryck, desto mera tenderar förnuftet att betrakta en så förändlig drift som en av *de sina* och att anförtro denna drift att godtyckligt styra viljan.

Alltså: man blir likgiltig inför verkligheten och till slut fäster man sig inte vid något annat än formen. Och förnuftet låter driften styra viljan i sökandet efter estetisk njutning.

Med facit i hand, om man håller med om att vi idag bevittnar en förlust av etiskt och politiskt innehåll i många designtrender och en rusning efter design av allting eller snarare ”ett designat ingenting”,¹³² kan man fråga sig om något gått förlorat beträffande sambandet mellan etik och estetik. För i så fall kan en utsökt estetik eller vacker vardagsvara frodas i totalitära lika väl som i marknadsliberala ideologier.

En hypotes är att Schiller uppenbarar brister i Kants estetik och dess senare utveckling och att dessa brister tyder på att det kanske inte finns en religiöst eller teologiskt neutral estetik. I så fall gäller det att undersöka en möjlig praktisk innebörd som teologisk estetik kan ha för design, något som redan har antytts i avhandlingen genom anknytningen till termerna gud och religion.

Att förklara närmare vad teologisk estetik är faller definitivt utanför ramen för den här avhandlingen. Som orientering kan dock nämnas att i samband med diskussioner om teologisk estetik kan man exempelvis läsa den brittiske religionsforskaren Patrick Sherrys referat som härmed får avsluta och avrunda avhandlingen:

Often, too, there is a suspicion that the worship of beauty may indeed be just that; and hence a substitute for religion [...] and indeed Romanticism has been described as 'split religion' [---] There is the fear [...] that the pursuit of sensuous beauty may become a trap which keeps people away from searching for nobler forms of beauty. But beyond that there is the suggestion [...] that the cult of art may actually become a surrogate religion [...] that today 'art ... is the religion of the educated classes' [...] the dangers of a 'religion of aestheticism', which becomes a substitute of the Christian gospel of redemption and liberation. [...] Such cults tend to have their élites, both of purveyors and consumers. [...] [P]riestly, indeed godlike, role given to artists in recent centuries [---] the art museum is by way of becoming a sort of shrine today [---] [T]he cultural élitism of the contemporary

132. Se Gunnar Ohrlander ”Ett designat ingenting?”, *Aftonbladet*, 3/2 2004.

art-world.[...] [T]he obsessive and sometimes demonic aspects of art.[---] Nietzsche turned away from his earlier aestheticism and from his enthusiasm for Wagner, realizing the addictive quality of art: to confuse the holy with the beautiful can be demonic, for it may mask the will-to-power and rob the holy of its questioning and challenging power; or it may be a narcotic of self-deception, whereby people vainly try to dull the horrible sense of loneliness and defeat that dogs every step.¹³³

133. Patrick Sherry, *Spirit and Beauty: An Introduction to Theological Aesthetics* (Oxford, 1992), 22f.

SUMMARY

This thesis is structured in six chapters. Chapter I constitutes an introduction and includes purpose, theory, method, and concepts. The main purpose as depicted by the title is to examine the roots of Swedish ideology concerning what today is generally named design, as embodied in the concept of more beautiful or better things for everyday life (in Swedish: "vackrare vardagsvara"). This is achieved by introducing two main relevant actors on the historical scene, the Swedish Society of Arts and Crafts, also translated as the Swedish Society of Industrial Art (in Swedish "Svenska Slöjdföreningen", abbreviated SSF, later renamed the Swedish Society of Crafts and Design (in Swedish: "Föreningen Svensk Form"), and its director, Gregor Paulsson, during the decisive years 1920–1934.

The actors' background is what was going on mainly in England and Germany, and the perceived social problems in Sweden of poor housing and of the need to educate the working class in an aesthetic ideal of hygiene and the consumption of cheap beautiful household articles and furniture. One purpose of the thesis is to investigate how a cultural elite legitimated its attempts to improve people's tastes and choices, a second purpose is to investigate the possibility of such an educational program, and a third purpose is the discussion of the content of the ideology behind it all as formulated in a main paper or manifest.

Theoretical perspectives are chosen on the basis of their capability to deal with the nature of taste in relation to social groups and phenomena (Pierre Bourdieu) and to deal with the meaning of aesthetics and avantgardism as political and ideological radical manifest as well as a means for understanding modern or, rather, postmodern man: aesthetics or beauty in consumption as an expression of subjectivity and the tension between the individual and a collective social body (Luc Ferry). In the course of such investigations two emerging themes are highlighted, the dialectics between tradition and modernity, and between national and international.

The methodological basis of the thesis is the academic tradition of hermeneutical understanding, consisting of the reading of text and the formulation of its context, in particular the tradition to which it belongs. Concerning such a key actor as Gregor Paulsson this includes both his relevant texts and relevant aspects of his life, mainly in terms of ideas. In this endeavour a rich sample of quotations is adduced in order to convey the history and context of ideas.

The chapter concludes with a survey of contemporary research related to the subject of this thesis, and it can also be seen as a way of defining its originality in terms of similarities and differences.

Chapter II contains a background and includes philosophical ideas and aesthetic movements in Europe which have influenced SSF. It considers these activities: the Arts and Crafts movement in England, the Swedish national romantic movement, Deutscher Werkbund in Germany, and Swedish moulders of public opinion and new ideas, such as Ellen Key and Carl Larsson. Important historical aspects of the Arts and Crafts Movement are considered in terms of the historical role of such personalities as Henry Cole, William Morris, and John Ruskin.

A deeper understanding of their strivings requires a reminder of the possible meaning of aesthetics and its relation to both art and technology. For this purpose a reference is given to some key points in the work of the philosophers Plato, Aristotle, and the Enlightenment's Alexander Baumgarten and Immanuel Kant, ending with Luc Ferry's revival of Kant in order to illustrate modern aesthetics and subjectivity. With this overview we are better equipped to follow the development of design as illustrated in the London exhibition of 1851 and the rising interest for museums in Europe.

This development also implied a rising interest in educational activities oriented towards the improvement of taste, such as by means of the Arts and Crafts movement. In Sweden this rising interest was represented by the social and ethical thinker and literary essayist Ellen Key. Her particular standpoint claimed a sort of causal relationship between beauty and the moral good, a "religion of beauty" with a basis in an ideal home environment, including furniture and kitchenware. A relevant model of such an environment is considered to be the renowned home of the artists Karin and Carl Larsson. In the meantime, this sort of educational thinking was represented in Germany by the Deutscher Werkbund where aesthetics and technology, in particular industrial aesthetics, was tied to architecture, seen, in a Kantian spirit, as the mother of all arts. This sets the stage for a more detailed discussion of the Swedish scene as represented by the aforementioned Gregor Paulsson and SSF.

Chapter III is an ideological biography of Gregor Paulsson. The chapter deals with biographical data and ideological development, and the social aesthetic texts which were important in his activity in the National Museum and The Swedish Society of Arts and Crafts. Gregor Paulsson is considered mainly in his role as social aesthetic propagandist and museologist/curator.

The intellectual development of Gregor Paulsson starts from a general interest in the history of art. As he is influenced by the thoughts of Ellen Key such an interest shifts gradually towards social aspects of architectural and industrial design. This outcome was supported by the particular intellectual climate at the university of Lund and close contacts with continental Europe, and, in particular, Germany and Berlin. Important influences came from Deutscher Werkbund and its radical program for broadening "Kunstgewerbe" to "Werkkunst" including matters of taste, quality, education, and standardized mass consumption consciously related to political economy.

All this was related to parallel development within the German artistic avant-garde, and Paulsson's contribution was his critical stand against exclusive elitism and attempt to adapt it all to a sort of social democratic pathos, that is, quality consumption for the workers and the people at large. Such interests were already clear at the time of his first employment at the National Museum which also founded his lifelong interest in the social educational mission of museum institutions, i.e. museums "for the people", especially a museum of contemporary art. This very same interest was pursued at his following employment as manager of SSF which he used as a platform for reformatory agitation in favour of a national "philosophy" of design for the people.

A main difference from the British Arts and Crafts movement was the positive enthusiastic acceptance of modern technology and industry to the point of expecting that it would inspire new forms, types, or standards for cheap high-quality mass consumption [cf. IKEA]. In terms of current terminology one would characterize this attitude as a social democratic technological determinism enlightened by aesthetic ideals of animating or "putting soul" into industrial technology and production. The problematic relation between aesthetics and ethics, both in the German and Swedish cultural arena at that time, can be illustrated by Oswald Spengler's "Nietzschean" cultural criticism in terms of the reduction of metaphysics to knowledge, and, further, to value and form.

Chapter IV concerns the early history and activities of the Swedish Society for Arts and Crafts seen as an introduction to the Baltic Exhibition 1914, and the subsequent schism which eventually led to its reorganization and a new ideological orientation. Its activities were directed towards increased

cooperation between artists and industry, and a special department was established as an employment office for companies and designers under the management of textile artist Elsa Gullberg. This chapter also includes a brief portrait of key members of the Society.

The experienced failure in the Society's contribution to the Baltic exhibition became an argument for the need for a shift from the training of a sort of "best practice" among craftsmen and artisans who were more workmen and mechanics, to the education and fostering of cooperation between artists, particularly architects, and engineers in industry. Nineteen century's conception of an ethical unity of conscientiousness and skill at work suggested that the decline in popular taste was an indicator of moral decline to be remedied by a revival of ideals of simple beauty.

Such a revival and its concomitant ennoblement of taste would also be fostered by and anchored in earlier genuine Swedish traditions in the eighteenth century and increased museum and exhibition initiatives in cooperation with the much admired German Werkbund. This development can be illustrated by short "bio-ideological" sketches of relevant key personalities who participated in the SSF-activities, such as Carl Bergsten, Torsten Stubelius, Elsa Gullberg, Carl Malmsten, and Erik Wettergren. The latter was particularly active in connection with the so called schism in SSF in 1914, a conflict among influential persons in art and industry, triggered by the claims of a modernization of its program in view of the perceived failure to meet new technology and industrial methods.

A new industrial aesthetics was to replace the earlier initiative and decorative ideals with new simple forms or standard "types". The dynamics of the conflicts and strivings can be illustrated by means of Ludwik Fleck's social-epistemological conceptions of group thinking and consensus.

Chapter V is a study in several sections of the articles for everyday use seen in industrial practice with Gustavsberg's porcelain/china factory and Orrefors' glassworks as two separate historical studies. The 1917 Home Exhibition is surveyed as an example of the educational ambitions in the development of people's taste. The focus of the chapter, however, is the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Art in Paris 1925, and the debate about it in the Swedish and French press.

In contrast to the earlier chapters which dealt with ideas and theories about articles for everyday use, this chapter concentrates on such articles in practice. By practice is meant how (1) the articles were produced, (2) the evaluation of their quality, and (3) their presentation in exhibitions.

To illustrate production two factories were chosen on the basis of the criterion that they applied the idea of cooperation between art and industry, that is, artists/designers and engineers or entrepreneurs. The factories were the Gustavsberg's china factory and the Orrefors' glassworks. The dynamics of cooperation are illustrated in all the biographical details of the involved actors, their difficulties and successes.

To illustrate evaluation a narrative tells how the manufacturing industry itself took the initiative for the creation of a jury involving three representatives of the SSF, two representatives from manufacturing industry itself, one museum representative, and one each from the retail and wholesale business. The challenges which were met are also described.

To illustrate presentation an account is given of the exhibition in Gothenburg 1923 on the occasion of the city's 300 years jubilee where the occasion arose to show also Sweden's commerce, industry and cultural manifestations. The exhibition worked as a test and showroom for what was to be considered as SSF's work until that point of time. Among the questions which arise one of the most prominent is the understanding of quality in its relations to taste and social dimensions, economic-political conditions, lack of standard housing for the working class, etc.

The chapter concludes with an analysis of documentation on, and reviews of, the Paris international exhibition 1925, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, in literal translation dealing with the "modern decorative and industrial arts", a rather confusing and rough correspondent to the other French expression "art déco", the English "arts and crafts", the German "Kunstgewerbe", or the Swedish "konstslöjd-konstindustri".

For the first time it appears that there are close relations between world exhibitions, museums, and department stores. One of the main issues raised by the Paris exhibition, beyond the tension between traditionalists and modernists, turns out to have been, with a few remarkable exceptions, the loss of the social and welfare dimension of housing and design in favour of a bourgeois display of refined luxury articles, free from daily chores, and where enjoyment was most important. Consequently the exhibition could be a disappointment for professional craftsmen, designers and artists, while people at large could paradoxically appreciate it as a cheerful market and popular festival. In the same spirit the exhibition marked the breakthrough of fashion and the ideal of prevalent styles in dress and personal decoration, which also explains the perception that the needs and money of the affluent are what directs the contents of such exhibitions. It is in this context that the Swedish contribution was praised for its fidelity to the original explicit social ambi-

tions of the exhibition, even if it is an open question to what extent the Swedish rhetoric of social concern corresponded to real results in the home country, where an elite was dictating taste to the people while the products seemed to be still bought by an elite.

Chapter VI consists of a concluding discussion with a final epilogue containing suggested questions for future research. It starts with an overview in terms of a survey of themes which arose in earlier chapters from the efforts to address the three main purposes stated in chapter I. Two themes were already mentioned above, the dialectics between tradition and modernity in SSF's mission, and between national and international in the efforts to design articles for everyday use. Two additional themes also emerged, namely aesthetics as a social force or as a possibility of reforming society by means of aesthetic ideas, and the role of exhibitions in general and of the Paris exhibition 1925 in particular. The themes are related as, for instance, the year 1925 appears as a watershed between tradition and modernity, between two world wars in which modern Europe emerged and Sweden was formed as a welfare state.

Regarding answers to the main questions, the first question about the legitimation of SSF's cultural elite was answered positively but it did imply a rather uncritical fascination for technology, simplification of social dynamics and an over-confidence in the capability of aesthetic ideas to reform society. The second question about whether SSF contributed to the education of consumers' and producers' taste was answered with a confirmation of successful SSF-agency for the procurement of artists-designers to industry, but there was no significant increase in the production of cheap and good everyday articles. Nevertheless a basis was established for a good mass production. Finally, this chapter addresses the third question about the content of SSF's ideological program based on a timely paper by Gregor Paulsson about "better articles for everyday use".

There appears to be an ambiguity in whether SSF's program was directed towards consumers and/or producers, and about whether its aesthetic elite really could wish to help by educating the disadvantaged masses without at the same time reinforcing its feeling of superiority, and incurring the risk of producing articles which were still too expensive to be bought by others than those belonging to the class of the elite itself. As a matter of fact this cultural elite was not exclusively original but, rather, trend sensitive as in being influenced not only (but mainly) by Deutscher Werkbund but also by the Bauhaus architectural movement whose manifesto was published in the same year (1919) as Paulsson's ideological program or manifesto for the SSF. Against the background of an increasing industrialization there were attempts to merge art or "form" with "economics". On the basis of German idealism in contrast to British utilitarianism, there was an attempt of appropriate and "spiri-

tualize-animate" (beseelen) industrial technology as a "nationalist" alternative to its perceived grossly materialistic and utilitarian but successful exploitation in American "Fordism-Taylorism". This was attained through an application of Kantian normativeness in terms of a program of "typing-standardization" of beauty-quality of manufacturing processes and articles belonging to a market where consumers meet producers.

The nationalistic dimension of the German-Swedish program could therefore be contrasted in its ethical-aesthetical undertones to the international dimension proper of an international exhibition like the one in Paris 1925, and explain the difficulty of grasping the dialectics between national (tradition) and international (modernism). The debate in the press about the Paris exhibition in general, and the Swedish contribution in particular, especially in view of the inhibited participation of Germany following the first world war, highlights this problematic search for both a national identity with its social welfare content, and international legitimacy in a beginning global competitive market. The complexity of this setting may help to explain the apparent paradoxes and contradictions in Gregor Paulsson's conflicts with traditionalists like the influential artist Carl Malmsten, and his own later evaluations and attitudes to the relevant events (mainly exhibitions) and of his historical achievements.

Eventually the complexity of the problematic launching of "better things for everyday life" may also be captured by means of the term "quality" and Paulsson's later widened theorizing of article use along three categories: the practical, the social, and the aesthetical, for an understanding of "the factors which determine the relation between humans and the material environment". Another way is the study of SSF as an intellectual elite and a collective thinking body which uncovers the fact that, in spite of dissent regarding national vs. international and traditional vs. modern, there was an overall consensus regarding the choice of lifestyle or, one would say, regarding class belonging. This could uncover a political naïveté (or "ingenuousness") in advertising for "good taste", and at the same time professing the belief that this taste is generally valid (objectively, or, rather, universally) and democratic (social democratic?). In this context Pierre Bourdieu's theoretical perspective becomes especially illuminating.

All this indicates that the "man in the street" would not allow himself to be educated in his taste as SSF had programmed. Paulsson in his later theorizing in the forties finally adduced that beauty is a value, and that certain values must be common in a democratic society. This amounts to acknowledging the political dimension of taste, with a religious undertone which fits Ellen Key's earlier conception of secular aesthetics as a religion of beauty, instead of God. The working class will choose a more pragmatic and functional view of

aesthetics but will not evade Luc Ferry's understanding of aesthetics as the (failing?) creation of life-meaning when religion and other common values have lost meaning. The subjectivization of taste and style appears to mean more than traditions and spiritual values. In accordance with this even SSF's mission has been reinstated as moving from moral education of taste to "consciousness of good form".

The thesis concludes with some rough questions for future research, and a provocative dialectical question concerning the role of the apparently absent concept of "ugliness", the shadow-side of the superficial striving for purely subjective beauty in a design divorced from function. Social, political, and economic strategies have gradually less place in the theorizing on design, except for a general statement of hope in a design which will promote national competitiveness in the global market. One main encompassing but still vague future research question is how to reestablish the broken connection between aesthetics and ethics including its political content, implicit in technology and industry.

Translated with the assistance of John Waterworth

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Otryckta källor

Arkivmaterial

Stockholms stadsarkiv (SSA)

Arkiv Svensk Form

AI: 1 Protokoll med bilagor 1845–1849

AI: 54 Protokoll med bilagor 1913

AI: 61 Protokoll med bilagor 1920–1922

AI: 62 Protokoll med bilagor 1923–1926

AI: 64 Protokoll med bilagor 1930–1931

AI: 79 Protokoll med bilagor 1959

”Registraturen” FI: 1: 43, 1920–1933

”Registraturen” FI: 2: 501: 8 a–k) Paris 1925

”Registraturen” FI: 3: 501: 8 l–r) Paris 1925

”Registraturen” FI: 71, 1927–1965

Uppsala universitetsbibliotek (UUB)

Gregor Paulssons arkiv, okatalogiserad samling

Vilém Dvorák ”Arkitekturen och den internationella utställningen för de dekorativa konsterna i Paris”, översatt manus, 1925, 501 K: 1

Gregor Paulsson, ”Vad är skönhet? Vad är smak?”, manus 1/9 1945, 501 K: 1, mapp 1

Lunds universitetsbibliotek (LUB)

Gregor Paulssons samling

Brev från Vilhelm Ekelund till Gregor Paulsson, aug.1912, vol 1

Brev från Vilhelm Ekelund till Gregor Paulsson, 17/8 1912, vol 1

Brev från Gösta Adrian-Nilsson till Gregor Paulsson, 21/12 1925

Internet

- Bauhausmanifestet: <http://www.bauhaus.de/bauhaus/1919/manifest/1919.htm>
- Designårets hemsida, <http://www.merdesign.se>, 2004-01-12.
- Kungl. Hovstaternas hemsida: De kungliga slotten, <http://www.royalcourt.se>, 2004-01-20.
- Niederstadt, Knut, "Die Erste Werkbundgeneration," i *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes*; Werkbund-Archiv Nr 10, Giessen/Lahn: Anabas, 1982, http://www.werkbundarchiv-berlin.de/werkbund_archiv/, 2004-03-11.
- Notario, Anna, "Telling Imperial Histories: Contest of Narrativity and Representation in Post Unification Rome 1870-1911", 1999, <http://uts.cc.utexas.edu/~phalth/AXNtext.html#txtntname15>, 2004-02-25.

Intervjuer

- Anteckningar från intervjuerna finns hos författaren:
- Museiintendent Yvonne Brunhammer i Paris, oktober 1998
- Fil dr Thomas Paulsson den 24/10 1994
- Professor Sven Silow 30/10 1996

Otryckta skrifter

- Bernhardsson, Sten, *Sveriges deltagande i 1925 års internationella konstindustriutställning i Paris*, C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet (Uppsala, 1993).
- Hald, Arthur, *Konst och industri: Studier i den industrialiserade formgivningens ideologier 1890-1920*, Licentiatavhandling, Konsthistoriska institutionen, Uppsala universitet (Uppsala, 1956).
- Hedström, Sara, *Svensk Form om den svenska formen*, D-uppsats, Inst. för tematisk utbildning och forskning- Kultur, samhälle, mediegestaltning, Linköpings universitet (Linköping, 2001).
- Ivanov, Gunnela, *Ellen Key och skönhetsens pedagogik*, C-uppsats i idéhistoria, Umeå universitet (Umeå, 1993).
- , *Teorier om det goda*, Uppsats för forskarkurs i etik, Institutionen för historiska studier, Umeå universitet (Umeå, 1999).
- , *The Lesson of the Great Exhibition: Design on the path from decoration to utility*, Uppsats för forskarkurs i museernas historia, Institutionen för idéhistoria, Umeå universitet (Umeå, 1998).

Tryckta källor och bearbetningar

Offentligt tryck

Regeringens proposition 1997/1998:117 *Framtidsformer-Handlingsprogram för arkitektur, formgivning och design.*
Mötesplats för form och design. Delbetänkande från Form- och designutredningen, SOU 1999:123.

Uppslagsböcker

Bonniers Compact Lexikon, 1995
Enciclopedia Garzanti di Filosofia (Milano, 1981)
Nationalencyklopedin (NE), 1990, 1992, 1995
Nationalencyklopedins ordbok (NEO)
Nordisk familjebok (NF), 1927, 1930, 1932
Svenska män och kvinnor, 1955
Svenskt biografiskt lexikon, 1922, 1992–1994

Tidningar

Tidningsartiklarna från 1925 ur Arthur Halds pressklipparkiv
Aftenposten, 17/10, 1925
Afton-Tidningen, 1/3 1919
Aftonbladet, 3/2 2004
Arbetet, 20/6 1925, 25/9 1925, 9/10 1925
Blekinge Läns Tidning, 5/6 1925
Dagens Nyheter, 14/10 1925, 27/10 1925
Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, 15/5 1925, 19/8 1925
Hufvudstadsbladet, 2/8 1925
Landskrona-Posten, 9/5 1925
Ny Tid, 21/6 1925
Nya Dagligt Allehanda, 22/10 1925
Paris-Soir, 15/7 1925
Skånska Aftonbladet, 26/9 1925
Social-Demokraten, 28/6 1925
Stockholms Dagblad, 10/3 1915, 2/2 1916, 11/11 1917, 22/2 1917, 15/5 1926
Stockholms-Tidningen, 20/5 1923, 7/5 1925
Svenska Dagbladet, 26/10 1913; 13/11 1913, 4/3 1915, 17/12 1917, 12/8 1925
Uppsala Nya Tidning 22/2 1977
Våra Nöjen, nr 25/juni 1925

Bibliotek

Föreningen Svensk Forms bibliotek, Stockholm

Arthur Halds svenska pressklipparkiv från Parisutställningen 1925

Bilder från Parisutställningen 1925

Stadgar för Svenska Slöjdföreningen 1943 och för Föreningen Svensk Form 1997

Bibliothèque nationale de France (Richelieu), Paris

L'Art Vivant, 1/8 1925, Microfilm M-719

Musée des Arts décoratifs, Paris

”Les arts industriels en Suède”, i *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris 1925, Suède; Guide illustré: Sections de la Suède*, 1925, Utställningskatalog över den svenska avdelningen i Paris 1925

Bibliothèque historique de la ville de Paris

Franska konsttidskrifter och kataloger från Parisutställningen 1925 upptagna under litteratur

Litteratur

acceptera (Stockholm, 1931).

Agache, Alf, ”Les fautes contre l’urbanisme”, i *Les arts décoratifs modernes, 1925. Numéro special de ”Vient de Paraitre”*, Paris, 1925

Ahl, Zandra & Olsson, Emma, *Svensk smak: Myter om den moderna formen* (Stockholm, 2001).

Ahlberg, Alf, *Från prästgård till arbetarhögskola. Minnesbilder 1892–1926* (Stockholm, 1973).

Ahlberg, Hakon, ”Framtidsmål”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1918.

Ahlstrand, Jan Torsten, ”Moderniteten och idrotten: GAN som unikt svenskt exempel”, i *Aspekter på modernismen*, red. Eva Kjerström Sjölin, Kulturen 1997 (Lund, 1997).

Ahlström, Göran, *Technological Development and Industrial Exhibitions 1850–1914: Sweden In An International Perspective* (Stockholm, 1996).

Aléx, Peder, *Den rationella konsumenten: KF som folkuppfostrare 1899–1939* (Stockholm, 1994).

Amaya, Mario, *Art Nouveau* (London, 1966).

Ambjörnsson, Ronny, *Den skötsamme arbetaren* (Stockholm, 1988).

Andersson, Björn, *Runor, magi, ideologi: En idéhistorisk studie* (Umeå, 1997).

Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, övers. Mårten Ringbom (Göteborg, 1988).

- Arnö-Berg, Inga, "Tallrikar som tidsspeglar", i *Gustavsberg – porslin för folket: En konstbok från National Museum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003).
- Asplund, Gunnar; Gahn, Wolther; Markelius, Sven; Paulsson, Gregor; Sundahl, Eskil och Åhrén, Uno, *acceptera* (Stockholm, 1931).
- Aynsley, Jeremy, *Nationalism and Internationalism: Design in the 20th Century*, Victoria & Albert Museum (London, 1993).
- Battersby, Martin, "Le triomphe de 1925", i *Les Arts Décoratifs 1890–1940*, red. Philippe Garner (Paris, 1981).
- , *The Decorative Thirties*, red. Philippe Garner (London, 1988).
- Beckett, Francis, "Skaanes dekorative kunst under renaissancen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1916.
- Behrens, Peter, "Zweiter Verhandlungstag am 4. Juli in der Festhalle der Deutschen Werkbund-Ausstellung", i *Hermann Muthesius: Die Werkbund-Arbeit de Zukunft und Aussproche darüber* (Jena, 1914).
- Berggren, Lena, *Nationell upplysning: Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria* (Stockholm, 1999).
- Bergsten, Carl, "Arkitekturutställningen", *Teknisk Tidskrift*, 4/7 1914.
- Besson, George, "La décoration intérieure et les ensembles mobiliers", i *Les arts décoratifs modernes 1925. Numéro special de "Vient de Paraitre"*, 1925.
- Billing, Björn, "Över avgrunden: Essä om skönhet, konst och natur i Kants tredje kritik", i *Kants tredje kritik: Sju essäer*, red. Sven-Eric Liedman, *Arachne*, nr 15 (Göteborg, 2000).
- Bjurström, Per, *Nationalmuseum 1792–1992* (Stockholm, 1992).
- Bourdieu, Pierre, *La distinction: Critique sociale du jugement* (Paris, 1979).
- , *Kultursociologiska texter* (Stockholm, 1986).
- Bremer, Fredrika, *England om hösten år 1851*, utgiven och kommenterad av Klara Johansson (Stockholm, 1922).
- Brunhammer, Yvonne, *Arts décoratifs des années 20* (Paris, 1991).
- , *Le Beau dans l'Utile: Un musée pour les arts décoratifs* (Paris, 1992).
- , *Le Style 1925* (Paris, 1966; 1987).
- Brunnström, Lasse, "Från konst och teknik till industriell design", i *Svensk industridesign: En 1900-talshistoria*, red. Lasse Brunnström (Stockholm, 1997).
- Brunnström, Lisa, *Den rationella fabriken: Om funktionalismens rötter* (Umeå, 1990).
- Buchanan, Richard, "Rhetoric, Humanism, and Design" i *Discovering design: Exploration in design studies*, red. Richard Buchanan & Victor Margolin (Chicago, 1995).
- Cabanne, Pierre, "Exposition des Arts Décoratifs", i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986).
- , "L'Exposition des arts décoratifs: Qui est moderne? Qui ne l'est pas?", i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986).
- , "Sonia Delaunay crée la mode moderne", i *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986).
- Campbell, Joan, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts* (Princeton, 1978).

- Cole, Henry, "Review of patterns: on the multitude of new patterns", *The Journal of Design and Manufactures*, Vol. I, March–August (London, 1849).
- , *Fifty Years of Public work*, vol. I (London, 1884).
- Cornell, Elias, *De stora utställningarna: Arkitekturexperiment och kulturhistoria* (Stockholm, 1952).
- Cousins, Mark, "Det fula", *Index* 3–4 1996.
- Cumming, Elisabeth & Kaplan, Wendy, *The Arts and Crafts Movement* (London, 1991).
- D'Alembert, Jean Le Ron, *Inledning till Encyklopedien* (1751) (Uppsala, 1981).
- Dahlbäck Lutteman, Helena, "Kvalitet", i *Form & tradition i Sverige*, red. Birgitta Watz (Stockholm, 1982).
- , "Inledning", i *Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989).
- , "Målare och skulptör i keramik" i *Wilhelm Kåge*, Nationalmusei utställningskatalog nr 520 (Stockholm, 1989).
- Danielsson, Sofia, *Den goda smaken och samhällsnyttan: Om Handarbetets Vänner och den svenska hemslöjdsrörelsen* (Stockholm, 1991).
- Desmond, Adrian & Moore, James, *Darwin* (London, 1991).
- Dormoy, Marie, "Interview D'Auguste Perret sur l'Exposition internationale des Arts Décoratifs", *L'Amour de l'Art*, maj, 1925.
- Dostojevskij, Fjodor, *Anteckningar från källarhållet* (Stockholm, 1986).
- Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919–1933* (Berlin, 1991).
- Ekström, Anders, *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm, 1994).
- Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989).
- Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle en douze volumes* (Paris, 1925).
- Ernkvist, Päivi, "Två konstnärprofilen", i *Gustavsberg – porlin för folket*, red. Karin Linder (Stockholm, 2003).
- Ericsson, Anne-Marie, "Parisutställningen 1925: Den svenska tolkningen av det moderna", i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995).
- , *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930* (Stockholm, 2000).
- , "Keramik", i *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950*, (Lund, 2002).
- Eriksson, Gunnar, "Modernismens rötter", i *Aspekter på modernismen*, red. Eva Kjerström Sjölin, Kulturen 1997 (Lund, 1997).
- Ernstell, Micael, "Att bygga ett varumärke", i *Gustavsberg – porlin för folket: En konstabok från National Museum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003).
- Ferry, Luc, *Homo Aestheticus: Invention du goût à l'âge démocratique* (Paris, 1990).
- , *Qu'est-ce qu'une vie réussie?* (Paris, 2002).
- Ffrench, Yvonne, *The Great Exhibition: 1851* (London, 1950).
- Fleck, Ludwik, "To Look, to See, to Know" (1947), i *Cognition and Fact: Materials on Ludwik Fleck*, red. Robert S. Cohen & Thomas Schnelle (Dordrecht, 1988).

- , *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum* (Stockholm, 1935; 1997).
- Flusser, Vilém, *The Shape of Things: A Philosophy of Design* (London, 1999).
- Folcker, Erik Gustaf, "Engelska papperstapeter", *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen*, 1892.
- , "Möbel för enkel bostad", i "Smärre meddelanden", *Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen år 1897*.
- , "Kosta och Orrefors", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917.
- Francastel, Pierre, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* (Paris, 1956).
- Frick, Gunilla, "Svenska näringars förkovran: Från sjuttioal till sekelskifte", *Slöjdföreningen 125 år: Stort jubileumsnummer; Form* 6–7/1970.
- , *Svenska Slöjdföreningen och konstindustrin före 1905*, Nordiska museets handlingar 91 (Stockholm, 1978).
- , "Limkokning och mönsterblad", *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1997).
- Gantner, Josef, "Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris", *Das Werk*, XII. Jahrgang 1925.
- Gauffin, Axel, *Kulturmuseer och museumskultur: En kritik av Gregor Paulsson Nya museer. Ett programutkast* (Stockholm, 1921).
- George, Waldemar, "L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 Les Tendances Générales", *L'Amour de l'Art* 1925.
- , "Nyorientering av konstindustrin", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926.
- , "Le pavillon de l'Esprit Nouveau: nier l'art décoratif", i *Le livre des expositions universelles 1851–1989* (Paris, 1983).
- Giedion, Siegfried, *Space, Time and Architecture* (London, 1963).
- , *Mechanization Takes Command: A contribution to anonymous history* (New York, London, 1948; 1975).
- Glambek, Ingeborg, *Kunsten, nytten og moralen: Kunstindustri og kunstflit i Norge 1800–1900* (Oslo, 1988).
- , "Kunsten, nytten og moralen", Tillegg till boken *Kunsten, nytten og moralen* (Oslo, 1991).
- , *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra* (Oslo, 1997).
- Goodwin, Ida, "Vår konstindustri under kritikfärlan", *Idun* 1915.
- Gropius, Walter, "Bauhaus-Manifesto", i *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar* (Weimar, 1919).
- Guerrand, Roger, H., "Préface", *Bibliographie 1925* (Paris, 1976).
- Guillet de Monthoux, Pierre, *Doktor Kant och den oekonomiska rationaliseringen: Om det normativas betydelse för företagets, industrins och teknologins ekonomi* (Göteborg, 1981).
- Gulyga, Arsenij, *Immanuel Kant* (Stockholm, 1988).
- Gårdlund, Torsten, *Industrialismens samhälle* (Stockholm, 1942).
- Göransdotter, Maria, "Smakfostran och heminredning: Om estetiska diskurser och bildning till bättre boende i Sverige 1930–1955", i *Kultur och konsumtion i Norden 1750–1950*, red. Johan Söderberg & Lars Magnusson (Helsingfors, 1997).

- , ”Möbleringsfrågan: Om synen på heminredning i 1930- och 1940-talens bostads-
vaneundersökningar”, *Historisk Tidskrift*, 1999:3.
- Hald, Arthur, ”Elsa Gullberg – chef för Svenska Slöjdföreningens förmedlingsbyrå”, i
Elsa Gullberg: textil pionjär, Nationalmuseum (Stockholm, 1989).
- , ”Wilhelm Kåge – industrikonstnär”, i *Wilhelm Kåge*, Nationalmusei utställnings-
katalog nr 520 (Stockholm, 1989).
- Hamberg, Per Gustaf, ”Gregor Paulsson som konstvetenskaplig författare och akade-
misk lärare”, *Konsthistorisk Tidskrift*, Årgång XLVI/1977.
- Harrie, Ivar, *20-talet in memoriam* (Stockholm, 1936).
- Herf, Jeffrey, *Reactionary Modernism: Reconciliations of Technics and Unreason in Wei-
mar Germany and the Third Reich* (Brandeis University, Waltham, MA 1980).
- , *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third
Reich* (Cambridge, Mass. 1984).
- Hirn, Yrjö, *Det estetiska lifvet* (Stockholm, 1913).
- Holmér, Gunnel, ”Hantverket i centrum: Glasframställningen förr och nu”, i *Orre-
fors: Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998).
- Holmlid, Stefan, *Adapting users: Towards a theory of use quality* (Linköping, 2002).
- Ilvermo, Barbro, ”Vardagsvaran på utställning”, i *Från Ellen Key till Ikea: 1900-talets
konsthantverk och konstindustri*, Röhsska museet (Göteborg, 1991).
- Isitt, Mark, ”Ledaren”, *Forum*, februari 2002.
- Ivanov, Gunnela, ”Den besjälade industrivaran: Idéerna kom från Tyskland”, i *For-
mens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995).
- , ”Gregor Paulsson som tidspegel”, i *Att skriva om konsthistoriker och konsthistorie-
skrivning*, red. Hans Dackenberg & Marta Järnfeldt-Carlsson, (Umeå, 1997).
- , ”De levandes museum”, i *Kunskapsarv och museum: Rapport från museidagarna
1995 och 1996 i Umeå*, red. Bengt Lundberg och Per Råberg (Umeå, 1997).
- , ”Gregor Paulsson – visionären”, i *Kunskapsarv och museum: Rapport från museida-
garna 1995 och 1996 i Umeå*, red. Bengt Lundberg och Per Råberg (Umeå, 1997).
- Jeanneau, Guillaume, ”Introduction à l’Exposition des Arts Décoratifs, Considera-
tion sur l’Esprit Moderne”, *Art et Décoration*, maj 1928.
- Jenger, Jean, *Le Corbusier: L’architecture pour émouvoir* (Paris, 1993).
- Jessen, Peter, ”Der Werkbund und die Grossmächte der Deutschen Arbeit”, i *Die
Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Indus-
trie/Handwerk und Kunst*, i *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (Berlin,
1912).
- Johansson, Gotthard, *Funktionalismen i verkligheten* (Stockholm, 1931).
- Josephson, Ragnar, *Nationalism och humanism* (Stockholm, 1933).
- Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art* (New York, 1977).
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft*, i *Ästhetische und Religionsphilosophische
Schriften* (Leipzig, 1921).
- , *Grundläggning av sedernas metafysik* (Göteborg, 1997).
- Key, Ellen, *Tankebilder I* (Stockholm, 1901).
- , *Folkbildningsarbetet särskilt med hänsyn till skönhets sinnets odling* (Stockholm,
1906).

- , *Skönhet för alla*, Verdandis småskrifter nr 77 (Stockholm, 1913).
- , "Om patriotismen: Öppet brev till min vän Verner von Heidenstam", 1897, i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige och svenskar*, red. Björn Linnell & Mikael Löfgren (Stockholm, 1995).
- "Konstnärer och designers på Gustavsberg", i *Gustavsberg – porslin för folket: En konstbok från Nationalmuseum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003).
- Lagercrantz, Olof, "Något om att skriva biografi", i *Liv och text: Sex föreläsningar från ett symposium*, (Umeå, 1985).
- Laine, Christian, "De nya museerna", *Sveriges Tekniska museums årsbok* (Stockholm, 1985).
- Larsson, Anna, *Det moderna samhällets vetenskap: Om etableringen av sociologi i Sverige 1930–1955* (Umeå, 2001).
- Larsson, Carl, *Ett hem* (Stockholm, 1897).
- Larsson, Hans, *Intuition: Några ord om diktning och vetenskap* (Stockholm, 1892).
- Laurin, Carl G., "Konstindustriutställningen 1909", *Ord och Bild* 1909.
- , "Konstutställningen i Malmö", *Ord och Bild*, 23: e årg, 1914.
- Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (Paris 1925).
- , *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris, 1925).
- Le Fèvre, George, "Où en est l'exposition des arts décoratifs?", *L'Art Vivant*, nr 1/1925.
- Liedman, Sven-Eric, *Om ideologi och ideologianalys*, Uppsatser och texter utgivna av Sven-Eric Liedman och Ingemar Nilsson, *Arachne*, nr 6 (Göteborg, 1989).
- , *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria* (Stockholm, 1997).
- , *Att se sig själv i andra: Om solidaritet* (Stockholm, 1999).
- , "Förord", i *Nationell hängivenhet och europeisk klarhet: Den europeiska identiteten kring sekelskiftet 1900*, red. Barbro Kvist Dahlstedt & Sven Dahlstedt (Stockholm, 1999).
- Liliequist, Bengt, *Ludwik Flecks jämförande kunskapsteori* (Umeå, 2003).
- Lind, Ingela, "Ett nytt hem för arbetarklassen", i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1992).
- Lindbom, Tage, *Fallet Tyskland* (Borås, 1988).
- , *Demokratin är en myt* (Borås, 1991).
- , *Modernismen* (Borås, 1995).
- Linder, Karin, "Inledning: Gustavsberg – porslin för folket", i *Gustavsberg – porslin för folket: En konstbok från National Museum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003).
- Ljunggren, Gustaf, *Framställning av de förnämsta estetiska systemen*, del II (Lund, 1883).
- Loos, Adolf, "Ornament och brott" (1908), i *Ornament och brott: Fyra texter om arkitektur* (Göteborg, 1985).
- Looström, Ludvig, "Lorenz Dietrichson och Svenska Slöjdföreningen", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, häfte I, 1917.
- Luckhurst, Kenneth, W., *The Story of Exhibitions* (London, 1951).
- Lübeck, Sven, "Vid Baltiska utställningens öppnande", *Teknisk Tidskrift*, 23/5 1914.

- Lärkner, Bengt, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925* (Lund, 1984).
- Malmsten, Carl, "Om svensk karaktär inom vår konstkultur – särskildt i hemmets utdanning", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915 och 1916.
- , *Skönhet och trevnad i hemmet: det enkla svenska hemmet* (Stockholm, 1925).
- , "Om svensk karaktär inom konstkulturen" (1916), i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige och svenskar*, i urval av Björn Linnell & Mikael Löfgren (Stockholm, 1995).
- Matti, Gunnar, *Det intuitiva livet: Hans Larssons vision om enhet i en splittrad värld* (Södertälje, 2000).
- Miller Lane, Barbara, *Architecture and Politics in Germany 1918–1945* (London, 1985).
- Morris, William, *News from Nowhere* (London, 1891).
- , "The Beauty of Life", i *William Morris: Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays* (Bloomsbury, 1934).
- Morton, Patricia A., *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris* (Cambridge, Mass. & London, 2000).
- Mourey, Gabriel, "L'Esprit de L'Exposition", *L'Amour de l'Art*, 1925, i Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art Déco* (Paris, 1986).
- , "Les pavillons étrangers", *L'Amour de l'Art*, 1925.
- , "The Paris International Exhibition, 1925. Third article: Interior Decoration and Furnishing", *The Studio* 1925.
- Munthe, Gustaf, *Moderna möbler* (Stockholm, 1931).
- Muthesius, Hermann, "Utställningen för konsthandverk och konstindustri i Stockholm", *Arkitektur*, nr 8/1909.
- , *Stilarkitektur och byggnadskonst* (Stockholm, 1910).
- , "Wo stehen wir?", i *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (Berlin, 1912).
- , "Die Werkbund-Arbeit der Zukunft", i *7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vom 2. bis 6. Juli 1914 in Köln* (Jena, 1914).
- , "Die Werkbund-Arbeit der Zukunft", Leitsätze und Vortrag von Dr. Ing. Hermann Muthesius, Architekt und Geheimem Regierungsrat im Preussischen Landgewerbeamt, Berlin–Nikolassee, i *7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vom 2. bis 6. Juli in Köln* (Jena, 1914).
- Naylor, Gillian, "Le modernisme", i *Les Arts Décoratifs 1890–1940*, red. Philippe Garner (Paris, 1981).
- , "'Swedish grace' som modell: Orrefors i Storbritannien och Irland 1920–89", i *Orrefors: Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998).
- Nebehay, Christian M., *Vienna 1900: Architecture and Painting* (Wien, 1986).
- Nilsson, Jan Olof, *Alva Myrdal: En virvel i den moderna strömmen* (Stockholm, 1994).
- Nordin, Svante, "Förlåt jag blott citerar": *Om citatets historia* (Nora 2001).
- Nyström, Bengt, "Sekelskifte, brytningstid", *Slöjdföreningen 125 år: Stort jubileumsnummer; Form* 6–7, 1970.

- , "Formgivningens blomstrar", i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1997).
- , "Konstindustriutställningen 1909", i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1997).
- Näslund, Iwan, *Carl Malmsten arkitekten – människan* (Stockholm, 1986).
- Odelberg, A.S.W., *Ce que la Suède montre à l'Exposition des Arts Décoratifs: Pas d'objets de luxe...surtout l'Art Appliqué au Foyer* (Paris, 1925).
- Odelberg, Axel, "Industrien och konsten: Hur förekomma det 'fula' inom keramiken?", *Teknisk Tidskrift*, 2/5 1914.
- , "Konst och industri. Ett genmäle af A. S. W. Odelberg", *Teknisk Tidskrift*, 20/2 1915, veckouppl., häfte 8.
- , "Svenska Slöjdföreningens porslinsutställning 1917 från industrisynpunkt", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917.
- Olausson, Lennart, "Från text till text: Om idéanalys, förklaringar och beskrivningar i idéhistoria", i *Idéhistoriens egenart: Teori- och metodproblem inom idéhistorien*, red. Lennart Olausson (Stockholm, 1994).
- Olson, Hjalmar, *Gustavsberg, verktyg för en idé: Hjalmar Olsons skildring av 60 års arbete / sammanställd av Arthur Hald* (Stockholm, 1991).
- Ostergard, Derek E., "Att erövrä en marknad: Orrefors på den nordamerikanska kontinenten", i *Orrefors: Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998).
- Parigot, Hippolyte, "Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris: Streifzüge", *Das Werk*, XII. Jahrgang 1925.
- Paulsson, Gregor, "Anarki eller tidsstil: Reflexioner öfver våra dagars arkitektur och konsthandverk", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, häfte I, 1915.
- , *Skånes dekorativa konst under tiden för den importerade renässansens utveckling till inhemsk form* (Stockholm, 1915).
- , *Den nya arkitekturen* (Stockholm, 1916).
- , "Konsten som samhällssak", *Julfacklan; Tiden* 1919.
- , "Nationalmuseum som social institution", *Tiden* 1919.
- , *Vackrare vardagsvara: Svenska Slöjdföreningens första propagandapublikation utgiven till Svenska Mässan i Göteborg 1919* (Stockholm, 1919; faksimilupplaga 1995).
- , *Nya museer: Ett programutkast* (Stockholm, 1920).
- , "Drag ur Svenska Slöjdföreningens historia och nuvarande verksamhet", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1920.
- , "Till Svenska Slöjdföreningens medlemmar!", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1921.
- , "The Creative Element in Art: An Investigation of the Postulates of Individual Style", i *Scandinavian Scientific Review*, volym II (Kristiania, 1923).
- , "Sverige i Paris II", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925.
- , "Under hundra år", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1945.
- , "Modärna stilrörelser: intryck från Romutställningen", *Majgreven*, 1911, i *Kritik och program: ett urval uppsatser, tidningsartiklar och föredrag* (Stockholm, 1949).

- , "Stockholmsutställningens program", föredrag i Svenska Slöjdföreningen den 25 oktober 1928, i *Kritik och program: Ett urval uppsatser, tidningsartiklar och föredrag* (Stockholm, 1949).
- , "Med Vilhelm Ekelund under Berlinåren", *En bok om Vilhelm Ekelund*, red. Axel Forsström & K.A. Svensson (Malmö, 1950).
- , *Svensk stad*, Del I och II (Stockholm 1950–1953): Del I: 1–2. *Liv och stil i svenska städer under 1800-talet* (Stockholm 1950), Del II. *Från bruksby till trädgårdsstad* (Stockholm, 1953).
- , *Konstens sociala dimension*, övers. Birgitta Högvall (Stockholm, 1970) Originalalets titel: *Die Soziale Dimension der Kunst* (Bern, 1955).
- , "Student 07", i *Nordvästkänst*, red. Krister Gierow (Helsingborg, 1958).
- , *Konsten att bo* (Stockholm, 1960).
- , "Min väg till konstvetenskapen", *Uppsala universitets konsthistoriska institution femtio år* (Uppsala, 1968).
- , "Stilepok utan morgondag", i *Fataburen*, Nordiska museets och Skansens årsbok 1968 (Stockholm, 1968).
- , *Svensk stad*, Del I: *Liv och stil i svenska städer under 1800-talet* (Lund, 1972).
- , *Upplevt* (Stockholm, 1974).
- , "Slöjdens filosofi", (1948) i *Upplevt* (Stockholm, 1974).
- Paulsson, Gregor & Paulsson, Nils, *Tingens bruk och prägel* (Stockholm, 1956).
- Perspektiv på Svensk stad: Staden som forskningsobjekt 1950 1980*, red. Thomas Hall & Ingrid Hammarström (Stockholm, 1981).
- Pettersson, Hans, "Gregor Paulsson", *Svenskt biografiskt lexikon*, bd 28 (Stockholm, 1992–1994).
- , "Några tankar om biografins metodproblem", i *Att skriva om konsthistoriker & konsthistoriskrivning*, red. Hans Dackenberg & Marta Järfeldt-Carlsson (Umeå, 1996).
- , *Gregor Paulsson och den konsthistoriska tolkningens problem* (Stockholm, 1997).
- Pevsner, Nikolaus, *High Victorian Design: A study of the exhibits of 1851* (London, 1951).
- , *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (London 1960; 1975).
- Piltz, Anders, *Mellan ängel och best: Människans värdighet och gåta i europeisk tradition* (Stockholm, 1991).
- Platon, *Collected Dialogues* (Princeton, 1961).
- Rambosson, Yvanoë, "A l'exposition: l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris 1925: Sa raison d'être et ses directives", i *Paris Arts Décoratifs 1925: Guide de l'Exposition* (Paris, 1925).
- , "Les grands directives de l' Exposition", i *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Paris 1925).
- Rampell, Linda, *En undersökning av det modernistiska projektet för design i Sverige* (Lund, 2002).
- , *Designatlas: En resa genom designteori 1845–2002* (Stockholm, 2003).
- Read, Herbert, *Det moderna måleriets historia* (Norich, 1960).

- Ricke, Helmut, "Ömsesidigt utbyte: Orrefors i dialog med Europa 1915–40", i *Orrefors: Etthundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998).
- Riegl, Alois, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, (1893) eng. övers. (Princeton, 1992).
- , *Spätrömische Kunstindustrie* (Wien, 1901).
- Robach, Cilla, "Ting för den moderna människan", *Utopi & verklighet: svensk modernism 1900–1960*, Moderna Museet, red. Cecilia Widenheim i samarbete med Eva Rudberg (Stockholm, 2000).
- , "Den goda smaken", i *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950* (Lund, 2002).
- , "Gustavsbergsbussen kommer", *Gustavsberg – porlin för folket: En konstbok från Nationalmuseum*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003).
- Romdahl, Axel, "Hemslöjden som kulturfaktor", *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1927.
- Roseen, Ulla, "Efterord", i Dostojevskij, *Anteckningar från källarhållet* (Stockholm, 1986).
- Rudberg, Eva, "Rakkniven och lösmanschetten", i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995).
- , *Uno Åhrén: En föregångsman inom 1900-talets arkitektur och samhällsplanering* (Stockholm, 1980).
- Ruskin, John, *Huru vi kunna göra vår lycka eller hindra den: Tankar om arbetet och dess välsignelse* (Stockholm, 1903).
- Råberg, Per G., *Funktionalistiskt genombrott: En analys av den svenska funktionalismens program 1925–1931* (Stockholm, 1970).
- , *Funktionalistiskt genombrott: Radikal miljö och miljödebatt i Sverige 1925–1931*, 2:a omarb. uppl. (Stockholm, 1972).
- Rådström, Niklas, *Den ansvarsfulla lättjan: Beträktelser kring det ena och det andra* (Stockholm, 1995).
- Sandqvist, Tom, *Det fula: Från antikens skönhet till Paul McCarthy* (Stockholm, 1998).
- Sandström, Ulf, *Arkitektur och social ingenjörskonst: Studier i svensk arkitektur- och bostadsforskning* (Linköping, 1989).
- Schiller, Friedrich, *Textes esthétiques* (Paris, 1998).
- Schwarz, Frederic J., *The Werkbund: Design Theory & Mass Culture before the First World War* (New Haven & London, 1996).
- Segerstedt, Torgny, *Verklighet och värde: Inledning till en socialpsykologisk värdeteori* (Stockholm, 1938).
- Shand, P. Morton, "Stockholm, 1930.", *The Architectural Review*, augusti 1930.
- Sherry, Patrick, *Spirit and Beauty: An Introduction to Theological Aesthetics* (Oxford, 1992).
- Silfverhielm, Magnus, "Svensk Form inför framtiden", i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995).
- Silver, Kenneth E., *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925* (London, 1989).

- Skjerven, Astrid, *Goodwill for Scandinavian Design: Lunningprisen 1951–70*, (Oslo, 2001).
- Smeds, Kerstin, *Helsingfors–Paris: Finland på världsutställningarna 1851–1900* (Helsingfors, 1996).
- Sommar, Ingrid, ”God form – ett förlegat begrepp”, intervju med Clara Skoog Åhlvik, *Form*, nr 3/2003.
- Spengler, Oswald, *Västerlandets undergång: Gestalt och verklighet* (Stockholm, 1996).
- Stavenow, Åke, ”Så började Slöjdföreningen”, *Slöjdföreningen 125 år: Stort jubileumsnummer; Form 6–7/1970*.
- , ”Svensk designhistoria en brokig början”, i *Form genom tiden: 100 år av designhistoria*, specialutgåva av *Form*, red. Kerstin Wickman (1992; 1997).
- Stavenow-Hidemark, Elisabet, ”Barndom och hemslöjdsår”, i *Elsa Gullberg: textil pionjär*, Nationalmuseum (Stockholm, 1989).
- , ”Hur svenskt var det svenska?”, i *90-tal: Visioner och vägval*, red. Hans Medelius & Sten Rentzhog, Nordiska museets och Skansens årsbok, *Fataburen 1991* (Stockholm 1991)
- , *Sub Rosa: När skönheten kom från England* (Stockholm, 1991).
- , ”Förändringens vind: Erik Folcker och det moderna konsthantverket”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995).
- Stolpe, Jan, *Inledning till Encyklopedien* (Uppsala, 1981).
- Stubelius, Torsten, ”Industrien och konsten”, *Teknisk Tidskrift*, 14/3 1914.
- , ”Kyrkogårdskonst”, *Arkitektur* 3/1914.
- , ”Möbler och rumskonst på Baltiska utställningen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914.
- Sundbärg, Gustav, *Det svenska folklynnnet* (Stockholm, 1911).
- Sundgren, Per, *Smakfostran: En attityd i folkbildning och kulturliv* (Stockholm, 2001).
- Sundin, Bo, *Ingenjörsvetenskapens tidevarv: Ingenjörsvetenskapsakademien, Pappersmaskontoret, Metallografiska institutet och den teknologiska forskningen i början av 1900-talet* (Umeå, 1981).
- Sundin, Bosse, ”Johan August Vilhelm Sköld (4/6 1861–9/8 1895): En idébiografi över en helt ovanlig människa”, i *Liv och text: Sex föreläsningar från ett symposium* (Umeå, 1985).
- , *Den kupade handen: Människan och tekniken* (Stockholm, 1991).
- ”Svenska Slöjdföreningens nya stadgar”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, häfte IV, 1915.
- ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1920”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1921.
- ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1922”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1923.
- ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1923”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1924.
- ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1924”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, 1925.

- ”Svenska Slöjdföreningens årsberättelse för år 1925”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1926.
- Svensson, Inez, ”Moderna tryckta tyger i Sverige”, i *Levande textil*, i Svenska Turistföreningens årsbok, red. Erik Janson (Stockholm, 1988).
- Sörenson, Ulf, *När tiden var ung: Arkitekturen och Stockholmsutställningarna 1851, 1866, 1897, 1909* (Stockholm, 1999).
- Tegen, Martin, ”Översättarens förord”, i Oswald Spengler, *Västerlandets undergång: Gestalt och verklighet* (Stockholm, 1996).
- Thiberg, Sven, ”Dags att undvara: 1970-talet: Insikt om de ändliga resurserna”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995).
- Thorman, Elisabeth, ”De som segrade. De svenska kvinnornas insats och segrar på Parisutställningen”, *Idun*, 25/10 1925.
- , ”Där vi misslyckats i Paris. En kritik över nutida svensk keramik”, *Idun*, 12/7 1925.
- Thörn, Kerstin, *En bostad för hemmet: Idéhistoriska studier i bostadsfrågan 1889–1929* (Umeå, 1997).
- Valentiner, Wilhelm R., *Umgestaltung der Museen im Sinne der Neuen Zeit* (Berlin, 1919).
- van de Velde, Henry, ”Gegenleitsätze von Prof. Henry van de Velde, direktor an der Grossherzoglichen Kunstgewerbeschule in Weimar” i *7. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes von 2. bis 6. Juli in Köln* (Jena, 1914).
- van Rijsvijk, H., ”Konstens förhållande till handtverket”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1909, Bilaga 4.
- Vetter, Adolf, ”Österrike”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1925.
- von Heidenstam, Verner, ”Om svenskarnas lynne”, *Ord och Bild* nr 1 1896, i *Svenska krusbär: En historiebok om Sverige och svenskar*, red. Björn Linnell & Mikael Löfgren (Stockholm, 1995).
- Westling, Christer, *Idealismens estetik: Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel* (Stockholm, 1985).
- Westman, Carl, ”Totalomdöme”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, 1917.
- Wettergren, Erik, ”Varia”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914.
- , ”Vertreter für Schweden: Erik Wettergren”, i *Der Werkbund-Gedanke in den germanischen Ländern* (Jena, 1914).
- , ”Konst och industri – svenskt och tyskt”, *Teknisk Tidskrift*, 28/3 1914.
- , ”Schismen”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1915.
- , *L'Art décoratif moderne en Suède*. Publication du Musée de Malmö (Malmö, 1925).
- , *Svenska Slöjdföreningens specialnummer I, Orreforsglas*, 1921.
- Wickman, Kerstin, ”Estetiken tar revansch. Men var är djupet och det sociala innehållet?”, i *Form & tradition i Sverige*, red. Birgitta Watz (Stockholm, 1982).
- , ”Industridesign”, i *Tanken och handen: Konstfack 150 år*, red. Gunilla Widengren (Stockholm, 1994).
- , ”Formens rörelse”, i *Formens rörelse: Svensk Form genom 150 år* (Stockholm, 1995).

- , ”Hemutställningen på Liljevalchs 1917: Typer, modeller förebilder för industrin”, i *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1995).
- Widman, Dag, *Konsthantverk, konstindustri, design 1895–1975*, del 9, i *Konsten i Sverige*, red. Sven Sandström (Stockholm, 1975).
- , ”Pionjärår, genombrott, triumf: Ett halvt sekel av konstnärlig expansion 1898–1960”, i *Orrefors: Ett hundra år av svensk glaskonst*, red. Kerstin Wickman (Stockholm, 1998).
- Wikander, Ulla, *Kvinnors och mäns arbeten: Gustavsberg 1880–1980. Genusarbetsdelning och arbetets degradering vid en porslinsfabrik* (Uppsala, 1988).
- Wiklund, Christina, ”Märkning och signering”, i *Gustavsberg – porslin för folket*, red. Karin Linder, Nationalmusei årsbok 49 (Stockholm, 2003).
- Wilkens, Elsa, ”Sverige på hedersplats. En skildring från pariserutställningen.”, *Tidevarvet*, 17/10 1925.
- Wisselgren, Per, *Samhällets kartläggare: Lovénska stiftelsen, den sociala frågan och samhällsvetenskapens formering 1830–1920* (Stockholm, 2000).
- Wolf, Helmuth, ”Die Volkswirtschaftlichen Aufgaben des D.W.B.”, i *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (Berlin, 1912).
- Zeitler, Rudolf, ”Företal”, i *Uppsala universitets konsthistoriska institution femtio år* (Uppsala, 1968)
- Åhrén, Uno, ”Brytningar”, *Svenska Slöjdföreningens Årsbok* 1925.
- , ”Betraktelse över enkelheten”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift*, häfte I, 1926.
- ”Årsberättelse afgifven af Svenska Slöjdföreningens styrelse öfver föreningens verksamhet år 1909”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1910.
- ”Årsberättelse afgifven af Svenska Slöjdföreningens styrelse öfver föreningens verksamhet år 1913”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1914.
- ”Årsberättelse afgifven af Svenska Slöjdföreningens styrelse öfver föreningens verksamhet år 1916”, *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1917.

Personregister

A

Adrian-Nilsson, Gösta 92, 226
Ahl, Zandra 295
Ahlberg, Alf 82
Ahlberg, Hakon 168
Aléx, Peder 31, 184, 263, 281
Almström, Harald 123, 159, 162, 195
Ambjörnsson, Ronny 127
Andersson, Björn 81
Aristoteles 44, 45, 46, 259
Aynsley, Jeremy 25, 26, 109, 177

B

Battersby, Martin 210
Baumgarten, Alexander Gottlieb 35, 47, 48, 308
Behrens, Peter 142, 147, 148, 154–157, 223, 267
Bergh, Richard 103, 104, 105, 106, 114, 115
Bergqvist, Knut 188, 189
Bergsten, Carl 71, 96, 100, 123, 124, 142, 145–148, 153, 168, 193, 207, 227, 228, 229, 240, 244, 245, 247, 249, 271, 272, 310
Bernhardsson, Sten 234
Billing, Björn 50
Bjurström, Per 104, 114, 137
Blomberg, David 123, 124, 159, 161, 164, 168
Boberg, Ferdinand 134, 136, 140, 148
Bourdieu, Pierre 22, 110, 263, 285, 290, 307, 313
Bremer, Fredrika 53, 54
Brunhammer, Yvonne 47, 208, 210, 222, 224
Brunius, August 163
Brunius, Célie 245
Brunnström, Lasse 38, 155
Buchanan, Richard 45, 46

C

Cabanne, Pierre 212, 223

Campbell, Joan 32, 70, 71
Cole, Henry 41, 42, 51, 52, 55, 57, 58, 59, 67, 260, 308
Cumming, Elizabeth 60

D

Dahlbäck Lutteman, Helena 184, 204
Dvorák, Vítězslav 221, 224

E

Ekelund, Vilhelm 80, 86
Ekman, Johan 188, 189, 192
Ekström, Anders 34, 52, 55, 271
Ericsson, Anne-Marie 33, 227, 237
Eriksson, Eva 30, 34, 98, 142, 146, 147, 148, 228, 247
Eriksson, Gunnar 24

F

Ferry, Luc 22, 23, 48, 50, 290, 307, 308, 314
Ffrench, Yvonne 41, 42
Fischer, Ernst 238
Fleck, Ludwik 22, 124, 172, 282, 283, 290, 310
Folcker, Erik Gustaf 63, 64, 68, 93, 104, 106, 129, 132, 133, 135, 136, 137, 149, 194, 197
Francastel, Pierre 58
Frick, Gunilla 32, 129

G

Gate, Simon 169, 176, 179, 188, 189, 190, 192, 194, 203, 207, 240
Gauffin, Axel 114, 115, 116
George, Waldemar 215, 216, 217, 257
Giedion, Siegfried 42, 51, 52
Glabek, Ingeborg 32, 57, 59, 127, 179, 228, 272, 278
Gropius, Walter 91, 117, 118, 264, 265
Guillet de Monthoux, Pierre 269
Gullberg, Elsa 21, 71, 96, 123, 124, 147, 149, 150, 164, 166–169, 172, 173, 174, 193, 194, 195, 199, 240, 256, 278, 284,

310

Gulyga, Arsenij 49, 50
Göransdotter, Maria 31, 280

H

Hald, Arthur 32, 38, 69, 71, 100, 101,
110, 169, 173, 176, 179, 185
Hald, Edward 112, 169, 176, 179, 189,
190, 192, 194, 195, 203, 240
Harrie, Ivar 82
Hedström, Sara 297
Herf, Jeffrey 267, 301
Hirn, Yrjö 48
Holmlid, Stefan 35
Hoppe, Ragnar 103, 104

J

Jeanneret, Charles-Edouard (alias Le
Corbusier) 217, 218, 219, 233
Jessen, Peter 87, 88
Josefson, Erik 132, 133
Josephson, Ragnar 27

K

Kandinsky, Wassily 90, 91, 92, 104, 287
Kant, Immanuel 35, 48, 49, 50, 117, 119,
204, 295, 303, 308
Kaplan, Wendy 60
Key, Ellen *passim*
Käge, Wilhelm 176, 182, 184, 185, 242,
247, 281

L

Lagerström, Hugo 159, 161, 238
Landqvist, Marianne 185
Larsson, Carl 21, 66, 95, 152, 196, 260,
308
Larsson, Hans 82, 111
Laurin, Carl G. 134, 137, 141, 142, 159,
163, 240, 244, 248, 254
Le Corbusier 27, 179, 216–221, 224,
227, 233, 236, 242, 244, 252, 254, 257,
273
Le Fèvre, George 213, 214
Léger, Fernand 91, 104, 226
Lewerentz, Sigurd 142, 148, 153

Liedman, Sven-Eric 17, 24, 26
Liliequist, Bengt 282
Lind, Ingela 193
Lindbom, Tage 40, 127
Ljunggren, Gustaf 78, 79
Loos, Adolf 69, 219
Lärkner, Bengt 104, 114

M

Mallet-Stevens, Robert 213, 216, 224
Malmsten, Carl 24, 25, 27, 109, 112, 123,
124, 146, 168, 169, 170, 171, 173, 195, 198,
199, 207, 227, 240, 245, 247, 248, 249,
269, 278, 279, 284, 310, 313
Miller Lane, Barbara 91
Morris, William 19, 20, 42, 43, 60–64,
97, 101, 127, 133, 155, 190, 204, 215, 260,
308
Morton, Patricia A. 34, 35, 271
Mourey, Gabriel 214, 222, 230
Munthe, Gustaf 275
Muthesius, Hermann 68–71, 88, 89,
97–100, 134, 135, 136, 150, 151, 262, 267,
269
Månsson Mandelgren, Nils 80, 124,
129
Måås-Fjetterström, Märtha 247, 251

N

Naylor, Gillian 190, 210
Nietzsche, Friedrich 290, 303
Nordin, Svante 28, 29
Nyström, Bengt 135

O

Odelberg, Axel 144, 145, 157, 158, 162,
175, 176, 184, 200, 242
Odelberg, Wilhelm 159, 180, 266
Ohrlander, Gunnar 294
Olausson, Lennart 27, 28
Olson, Hjalmar 184, 280, 281
Olsson, Emma 295
Ozenfant, Amedée 217, 218, 219

P

Paulsson, Gregor *passim*

Paulsson, Nils 35, 205, 280
Perret, August 216, 224, 225
Pettersson, Hans 28, 30, 31, 75
Pevsner, Nikolaus 42, 43, 69, 70, 91
Platon 44, 48, 260

R

Rambosson, Yvanoë 211, 217, 229, 230
Rampell, Linda 33, 297, 298
Riegl, Alois 85
Robach, Cilla 33, 185, 196
Ruskin, John 42, 43, 57, 60, 61, 62, 64,
65, 89, 105, 127, 190, 260, 308
Råberg, Per G. 33, 107, 179

S

Sandström, Ulf 34
Schiller, Friedrich 303, 305
Schwartz, Frederic J. 266, 268, 284
Segerstedt, Torgny 81, 290
Semper, Gottfried 57, 67, 68, 260
Shand, Morton 178, 179, 276
Sherry, Patrick 305
Silow, Sven 288
Sjöström, Maja 251
Skjerven, Astrid 286
Smeds, Kerstin 34, 207, 208, 257, 276
Spengler, Oswald 119, 267, 309
Stavenow-Hidemark, Elisabet 133, 136,
167
Strengell, Gustaf 247
Stubelius, Torsten 100, 123, 124, 139,
140–143, 145–148, 153–156, 159–163, 164,
310
Sundgren, Per 31
Sundin, Bosse 43, 73, 121
Sörenson, Ulf 34, 128

T

Thorman, Elisabeth 247, 251
Thörn, Kerstin 15, 31, 198, 199

V

van de Velde, Henry 64, 70, 71, 97, 98,
99, 118, 151, 267
Vetter, Adolf 222, 223, 274

W

Walden, Herwalth 90, 91, 92
Wallander, Alf 122, 142, 162, 187
Wennerberg, Gunnar 122, 157, 181, 187
Westling, Christer 48, 49, 50
Wettergren, Erik 71, 96, 99, 100, 116,
123, 124, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 145,
151–154, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 164,
168, 173, 175, 177, 188, 190, 192, 193, 195,
201, 237, 238, 240, 241, 242, 248, 252,
256, 257, 261, 267, 268, 284, 310
Wickman, Kerstin 196, 294, 301
Widman, Dag 173, 176, 187, 189, 192
Wikander, Ulla 182
Wilkens, Elsa 252
Wägner, Ester 81, 85, 86
Wägner, Sven 76, 78
Wästberg, Carin 96, 153, 166

Z

Zickermann, Lilli 153

Å

Åhlvik, Clara Skoog 293, 294
Åhrén, Uno 217, 218, 231, 233, 234, 235,
245, 247, 248, 249, 254, 255, 256, 273

Ö

Östberg, Ragnar 193, 227, 230, 244,
253, 254

Skrifter från institutionen för historiska studier

1. Åsa Andersson, *Ett högt och ädelt kall: Kalltankens betydelse för sjuksköterskeyrkets formering 1850–1930* (doktorsavhandling, 2002).
2. Eva Friman, *No Limits: The 20th Century Discourse of Economic Growth* (doktorsavhandling, 2002).
3. Martin Hårdstedt, *Om krigets förutsättningar: Den militära underhållsproblematiken och det civila samhället i norra Sverige och Finland under Finska kriget 1808–09* (doktorsavhandling, 2002).
4. Peter Lindström, *Prästval och politisk kultur 1650–1800* (doktorsavhandling, 2003).
5. Karin Tegenborg Falkdalen, *Kungen är en kvinna: Retorik och praktik kring kvinnliga monarker under tidigmodern tid* (doktorsavhandling, 2003).
6. Camilla Norrbin, *Från isolering till integrering: En kollektivbiografisk studie över de kvinnliga riksdagsledamöterna under tvåkammarriksdagens tid 1922–1970* (doktorsavhandling, 2004).
7. Gunnela Ivanov, *Vackrare vardagsvara – design för alla? Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen 1915–1925* (doktorsavhandling, 2004).