

FUNKSJONALISMEN ELLER FORMGIVEREN I HISTORIENS TJENESTE

»Now that it is possible to emulate the great styles of the past in their essence without imitating their surface, the problem of establishing one dominant style, which the nineteenth century set itself in terms of alternative revivals, is coming to a solution.«¹



1

FUNKSJONALISMEN SOM HISTORISME.

Jeg vil i dette innlegget forsøke å vise at vi vil forstå funksjonalismen i arkitektur og design bedre hvis vi ser den i sammenheng med den nye historiske oppfatningen av kunst og kultur som ble etablert i løpet av 1800-tallet – eller rettere sagt i sammenheng med den virkningen denne oppfatningen hadde på arkitektur og design.

Jeg vil vise at det er grunn til å betrakte funksjonalismen som en slags historisme i den forstand at den representerer en annen side av den samme enorme aktelsen for historien som 1800-tallets historismer var uttrykk for. Mens historistene uttrykte denne aktelse på et konkret plan, ved å ta i bruk de forskjellige historiske stilartenes formspråk, gav funksjonalistene uttrykk for den samme aktelsen på et mer abstrakt og mer intellektuelt plan, ved å forsøke å rette seg etter selve de historiske prinsipper.² Deres mål, som Hitchcock og Johnson uttrykte det, var »to emulate the great styles of the past in their essence without imitating their surface«.

Funksjonalistene siktet mot å frembringe former som bare skulle kunne oppstå i ens egen historiske epoke – former som skulle være et uttrykk for den moderne tiden.³ Deres krav om at den moderne tiden må ha sitt eget formuttrykk, og ikke bruke formspråk fra andre stilepoker, er et historisk begrunnet krav: Det er formens historiske riktighet og ekthet som teller.⁴ Det var for Historiens skyld, utfra respekten for den Historiske sannheten, at funksjonalistene førte sin ideologiske krig mot den andre formen for historisk aktelse. Noe av det sentrale de hadde å utsette på historister og eklektikere var at disse, så å si, bare brukte historien med liten h, uten å skjønne at det var Historien med stor H som formgiveren hadde forpliktelse overfor.

Oppfatningen av funksjonalismen som den historisk rette og ekte stilart var for øvrig selve kjernepunktet i funksjonalistenes selvforståelse, og samtidig den store moralske drivkraften i denne bevegelsen, og den fremste grunnen til den overlegne holdningen overfor 1800-tallets arkitektur og design. Funksjonalistene og deres tilhengere mente at funksjonalismen var historisk riktig og ekte fordi den, i likhet med de store historiske stilarter, var resultatet av tidens determinerende faktorer – og ikke av formgiverens vilkårlige valg,⁵ slik 1800-tallets formgivning ifølge funksjonalistene var. Sagt på en annen måte, funksjonalistenes former og løsninger var ifølge dem selv ekte fordi de var historisk nødvendige.⁶ Det var nettopp det historisk nødvendige som ble oppfattet som essensen av de historisk ekte stilarter.

Jeg skal kort skissere bakgrunnen til denne tilsynelatende selvfølgelige ideen om at arkitektur og design er forpliktet til å være ekte uttrykk for sin tid, og deretter skal jeg drøfte en del problemer som forsøket på å virkeliggjøre denne ideen førte med seg.

2

FORESTILLINGEN OM DEN HISTORISK EKTE STIL SOM FUNKSJONALISMENS UTGANGSPUNKT.

Ideen om den historisk ekte stil synes å ha oppstått i kjølvannet av 1800-tallets nye, historisk-deterministiske oppfatning av stilepokenes tilblivelse.⁷ Der ble det vi nå kaller de store historiske stilarter, for første gang presentert som noe som var »formgitt« av de forskjellige tidsepokenes determinerende krefter. Det var ingen tilfeldighet at veien til denne oppfatningen av stilartene ble åp-

net med relativiseringen av klassisismen, den stilen som oppfattet seg selv som den tidløse estetiske normen, og som betraktet alle ikke-klassiske stilarter som noe bortimot fiduskunst. Da en av klassisismens forkjempere, den tyske kunsthistorikeren J. J. Winckelmann, på 1760-tallet tolket klassisismen for første gang også i relasjon til dens samfunnsmessige, kulturelle og nasjonale bakgrunn, satte han utilsiktet spørsmålsteget ved klassisismens påståtte tidløshet og absolutte stilling. Det ble etter hvert klart at det var umulig å betrakte klassisismen som resultat av en historisk bestemt epoke og samtidig se på den som tidløs og absolutt norm. Relativiseringen av klassisismens stilling førte til at en rekke ikke-klassiske stilarter, med gotikken i spissen, rundt 1800 ble rehabilitert fra klassisismens fordømmelse med det relativiserende argumentet at også disse stilarter er ekte uttrykk for sine egne historiske epoker. På denne måten oppstod det etter hvert, for første gang i historien, en bevissthet om en historisk rekkefølge av likestilte, enhetlige, årsaksbestemte stilepoker.

Det var denne nye bevisstheten som ledet en del arkitekter, og fremfor alt arkitekturhistorikere og arkitekturkritikere, i tiden fra 1830-tallet og oppover, til å spørre hva som egentlig var *deres* tids stil. Spørsmålet innebar en slags skyldfølelse som måtte ha oppstått som følge av kontrasten mellom forestillingen om de enhetlige, årsaksbestemte stilepoker og den stadig mer stilpluralistiske, historiserende samtiden. Man følte at det var påkrevet at ens egen tid skulle være i overensstemmelse med det nye historiske bildet av stilarter.⁸ At det ikke var slik, ble oppfattet som tegn på at det var noe unormalt med tiden. Dette førte til at man begynte å kritisere bruk av historiske stilarter som forbilder for tidens arkitektur, og krevde en egen stil som et ekte uttrykk for tiden. Hvorfor ville ikke anti-historistene akseptere at 1800-tallets originalitet og ekthet lå nettopp i tidens historisme og voksende stilpluralisme? Svaret ligger sannsynligvis i at de betraktet den historiske, deterministiske oppfatningen av stilarterne som den definitive sannheten om stilenes og formenes tilblivelse. Dette førte til en enkel logisk slutning med enorme konsekvenser: Hvis stilarterne var et resultat av epokenes determinerende faktorer, betydde det at de ikke var resultat av formgiverens valg. Dagens historismer var klare resultater av formgiverens valg, derfor kunne de ikke være uttrykk for tidens determinerende faktorer og dermed for tidens ekte stil. Ergo var historismer falske.

3

FUNKTIONALISTENES FORMGIVNINGSFILOSOFI OG FORMGIVNINGSPRAKSIS: STIL SOM UTTRYK KONTRA STIL SOM NORM.

Den historisk-deterministiske oppfatningen av stilarter, tolket som en definitiv sannhet, førte ikke bare til kravet om tidens ekte stilart, og derav følgende avvisende holdning til tidens historiserende arkitektur. Den inneholdt

samtidig spirer til en ny formgivningsfilosofi. Hvis kunst-, arkitektur- og kulturhistorisk forskning viste at stilarterne var et resultat av historisk betingede faktorer og ikke av formgiverens valg, og hvis dette var hele sannheten om stilarternes tilblivelse, måtte da ikke formgiveren, for å frembringe tidens sanne uttrykk, begynne å fungere som et slags redskap, verktøy eller medium for de historiske kreftene?

Tendensen til en slik oppfatning av formgiverens rolle ble i løpet av 1800-tallet forsterket og underbygd fra stadig flere kanter. Tidens historikere, filosofer og vitenskapsmenn, enten de nå var hegelianere eller comteanere, darwinister eller marxister, syntes å være enige om at mennesket er et fullstendig årsaksbestemt vesen, og at den tradisjonelle oppfatningen at mennesket har fri vilje, og at det står fritt til å velge mellom alternativer, bare var en subjektiv illusjon.⁹ Og fra 1890-tallet og fremover begynte det også vokse frem en bred enighet om at metoden til å frembringe sin egen tids stiluttrykk er å være *utelukkende moderne*, å identifisere seg fullstendig med sin egen tid, å la seg bruke av de historiske kreftene i tiden, eller, som svenske funksjonalister sa det, »att acceptera«.¹⁰

Funksjonalistene, akkurat som mange av deres samtidige, overtok historikerens og vitenskapsmannens deterministiske tolkning av verden som den eneste sanne og altdekkende forklaring. Som følge av det sluttet de å skille mellom den praktiske, spesifikke og konkrete kunnskap på den ene siden og den teoretiske, generelle og abstrakte kunnskap på den andre. Et slikt skille ble betraktet som resultat av det gamle dualistiske verdenssyn.¹¹ Funksjonalistene var monister. De var overbevist om at det fantes bare *én* kunnskap og *én* sannhet, fordi det fantes bare *én* synsvinkel som førte til en sann erkjennelse av virkeligheten, og det var iakttakerens, dvs. historikerens og vitenskapsmannens, synsvinkel. Dette var selve hjørnesteinen i den funksjonalistiske formgivningsfilosofi: Ettersom iakttakerens synsvinkel ble oppfattet som den eneste garanti for sann erkjennelse, og ettersom iakttakeren fant at formene og stilarterne ikke var resultat av formgiverens valg, måtte den moderne formgiveren, for å være sannhetstro, rette seg etter denne kunnskapen. Han måtte slutte å velge, og begynne å frembringe de *nødvendige* formene og den *nødvendige* stilen.

Funksjonalistene var ikke i tvil om at iakttakerens slutninger også ville fungere som en slags veiledning så snart de var villige til å rette seg etter dem. De stolte på at historikerens slutning om at form følger funksjon, ville lede dem til helt konkrete, nødvendige former, bare de lot formene bli bestemt av funksjonene.¹² De stolte på at historikerens slutning om at stilen var uttrykk for tidsepoken, ville lede dem til tidens rette stil så snart de forkastet alle tradisjonelle løsninger og ble absolutt og reservarsjonsløst moderne.¹³

Ut fra et dualistisk syn på kunnskap om verden var dette en målsetting uten mening. Det faktum at historikeren

ikke fant bevis for valg, men bare bevis for nødvendighet, skyldtes jo ikke at valget ikke fantes, men at valget ut fra historikerens synsvinkel ikke var synlig. Det var derfor på ingen måte påkrevd å strebe etter nødvendige former, ettersom alt som blir produsert, i historikerens øyne er et uttrykk for nødvendighet uansett. Nødvendighet er historikerens forklaringsprinsipp, ikke noen realitet som kan produseres med hensikt. Men funksjonalistene var ikke dualister – de var monister.¹⁴

Den monistiske oppfatning av verden ble mulig bare ved at monistene utelukket all erfaring som ikke stemte med iakttakerens deterministiske observasjoner. Det er viktig å understreke at monismen aldri har vært en tolkning av verden som den *er*, men alltid et ønske om hvordan verden *burde være*. Den var en visjon av, eller et program for, en verden som var både erkjennelsesmessig og praktisk motsetningsfri. Monismen har, både i sine teistiske former og i denne siste a-teistiske versjonen, alltid vært så tiltrekkende nettopp fordi vi alle opplever verden på en ikke-monistisk, på en motsetningsfylt måte, som følge av at »we ourselves are both actors and spectators in the drama of existence,« som Niels Bohr uttrykte det i det kjente sitatet.¹⁵

Det er derfor i virkeligheten alltid en forskjell mellom den praktiske, spesifikke og konkrete kunnskap på den ene siden og den teoretiske, generelle og abstrakte kunnskap på den andre, simpelthen fordi det er en vesentlig forskjell mellom betrakteren/iakttakeren i oss og deltakeren/skaperen. Funksjonalistene rettet seg etter iakttakerens *teoretiske* oppfatning av stil, som ikke hadde noe med formgiverens *praktiske* oppfatning av stil å gjøre, fordi oppfatningen av stil som uttrykk for tidens dominerende krefter så helt bort fra formgivningsprosessen, og dermed også fra formgiveren selv. Som monister var funksjonalistene uvillige til å forstå at historikerens arbeid begynner nettopp der formgiverens arbeid slutter, nemlig ved det *ferdige* produktet. De ville ikke se at historikeren beskjefteger seg bare med formgivningens ytre sammenheng, som fra formgiverens synspunkt alltid er gitt, og som i alt vesentlig ligger hinsides hans kontroll og at det derfor ikke er overraskende at historikeren kommer til slutningen om at formen er bestemt av disse ytre sammenhenger – fordi de i alt vesentlig ligger hinsides formgiverens kontroll!¹⁶

At historikerens og formgiverens stilbegrep er prinsipielt forskjellige,¹⁷ blir klart først når vi er villige til å ta formgiveren og formgivningsprosessen med i betraktning.¹⁸ Grunnen til denne forskjellen er fremfor alt at det å skape noe og det å forklare dette skapte er to vidt forskjellige aktiviteter. Historikerens mål er kunnskap om det som allerede finnes, og hans oppgave er å klarlegge de årsaksbestemmende sammenhenger. Han vil derfor alltid ha tendens til å se stil som noe som er betinget av omstendighetene. Men stil i denne betydning har ingen berøringspunkter med formgiverens praktiske erfaring av stil, fordi formgiverens oppgave er å skape, ikke å forklare. Hans stilbegrep er derfor ikke teoretisk,

men praktisk forankret. Stil i en formgivnings situasjon fungerer som *norm* for det som andre oppfatter som »riktig« form eller smak. I motsetning til historikerens beskrivende betydning tjener stil i foreskrivende betydning stort sett de samme funksjoner som moten gjør.¹⁹ Formgiveren må vite hva som oppfattes som det »rette« formuttrykket, fordi uten en slik normativ kunnskap ville han ikke være i stand til å bestemme seg for noen som helst av de utallige formmessige løsninger som selv den enkleste oppgave byr på.²⁰ Det er altså gjennom begrepet stil i denne normative, foreskrivende betydning at formgiveren får beskjed om hva som til enhver tid oppfattes som formmessig »normalt«. Det er på denne måten at »tiden« veileder ham.

Den funksjonalistiske formgiveren ville imidlertid arbeide uten normer. Overbevist om at han var forpliktet til å frembringe tidens rette, dvs. nødvendige stil, bannlyste han all bruk av tradisjonelle former og løsninger. Han gjorde det i tro på at den moderne tiden generelt, og funksjonene, konstruksjonene og materialene spesielt, skulle veilede ham til den rette stilen. Programmessig avskåret fra fortidens formnormer ble han nå helt avhengig av de nye normative eksemplene på det som ble oppfattet som den »funksjonelle« arkitekturen. At prosjekter og bygninger av arkitekter som Le Corbusier, Gropius eller Mies til de grader trollbandt yngre arkitekter, må forstås ut fra det faktum, at determinantenes veiledning i virkelighet forble en ønsketanke.²¹ I stedet ble det prosjektene og bygningene til disse og andre store arkitekter som fungerte som normer for hvordan formene skal se ut når de blir bestemt av de »determinerende faktorene i tiden«.

Men heller ikke de ledende arkitektene kom til sine løsninger ved å begynne fra null, dvs. ved å »la funksjonen bestemme formen«. Ettersom det var umulig å *skape* årsaksbestemte, nødvendige former, ble den eneste måten å nærme seg dette målet på, å skape *inntrykk* av at formene var årsaksbestemte. Arkitektene måtte med andre ord *symbolisere* nødvendigheten.²² Arkitektene siktet mot å skape inntrykk av at bygningens form ikke var resultat av arkitektens avgjørelser, styring og valg, men at den var en nødvendig konsekvens, et biprodukt, av bygningens funksjoner, konstruksjoner og materialbruk. Og de fant etter hvert det mest adekvate estetiske uttrykket for den »nødvendige formen« og den »nødvendige stilen« i den post-kubistiske, abstrakte, geometriserende estetikken, som delvis minnet om de maskinelle, tekniske, funksjonelle former.

I motsetning til hva funksjonalistene selv trodde og proklamerte, var altså deres formmessige løsninger resultat av deres egne og subjektive valg, slik det alltid hadde vært i formgivningshistorien. Dette valget ble foretatt utfra de estetiske normene, som etter hvert, gjennom tidsskrifter, bøker, forelesninger og utstillinger ble fastslått som representative for den moderne tiden.

FUNKSJONALISTENES MANGEL PÅ SELVREFLEKSJON.

At veien til et realistisk syn på funksjonalisme var sperret så lenge og så effektivt — faktisk frem til 1960-tallet²³ — har blant annet med funksjonalismens metafysiske natur å gjøre. Funksjonalistene tolket sin arkitektur som et autentisk uttrykk for den nye maskinalderen, fordi de mente at selve målsettingen — det å frembringe et autentisk uttrykk for den nye maskinalderen — var en målsetting som var *nødvendig* fordi den var identisk med Historiens intensjoner. Dermed var målsettingen ikke bare moralsk overlegen alle målsettinger som andre ikke-funksjonalistiske arkitekter måtte ha. Den var samtidig garantert oppnåelig.

Det var denne tro som holdt funksjonalismen som bevegelse sammen. Bevegelsen ville lide kollaps — noe som til slutt også skjedde — hvis dens medlemmer og tilhengere ble fullstendig klar over at man egentlig ikke kom med noen ny metode for å utvinne ekte former, men at funksjonalistenes former, akkurat som andre former i formgivningshistorien, i alle konkrete tilfeller ble valgt ut fra en a priori formoppfatning. Funksjonalistenes slående mangel på selvrefleksjon hadde ikke med deres personlige egenskaper å gjøre — den var en konsekvens av selve det funksjonalistiske program. Forutsetningen for å nå funksjonalismens mål var som sagt å åpne seg helt og fullstendig for den moderne tid, identifisere seg med den, eller m.a.o. slutte å stille seg kritisk til den. Etersom refleksjon alltid innebærer at man delvis opphører å identifisere seg med den saken man reflekterer over, og at man stiller seg på en viss avstand fra den, fremstod refleksjon som et hinder på veien mot målet, og derfor som noe uønsket. Den ideelle formgiveren var derfor den som var rensket for både historisk og subjektiv ballast, slik at han i full tillit til Historiens hensikter kunne fungere som et rent medium som de historiske krefter uhindret kunne strømme gjennom for å finne sitt ekte uttrykk. Det er m.a.o. programmets egen logikk som er forklaringen på funksjonalistenes merkelige mangel på selvrefleksjon, og på motvilje mot å se implikasjonene av de refleksjoner som likevel forekom.

SPØRSMÅLET OM DEN FRIE VILJEN.

Som nevnt, utgangspunktet for funksjonalistenes program var den historiske oppfatningen av stilbegrepet, sammen med den materialistiske tolkningen av verden. Ved å akseptere disse tolkningene som en unntaksløs, definitiv sannhet, aksepterte funksjonalistene samtidig den sentrale implikasjonen av denne tolkningen, nemlig den slutningen at bare årsaksbestemthet eksisterer, og at den frie viljen følgelig bare er en illusjon.

Er så den frie viljen en illusjon eller ikke? La meg først og fremst si at det ville være helt umulig å begynne på et kritisk innlegg om funksjonalismens tolkning hvis man i likhet med funksjonalistene oppfattet den frie viljen som en illusjon. Da ville man nemlig være nødt til å nøye seg med å gjenta funksjonalistenes påstander om at deres former *var* resultat av nødvendighet - uten å ha noen som helst teoretisk grunn til å være uenig.

For overhodet å kunne stille spørsmålet om funksjonalistene med rette oppfattet sin arkitektur som et nødvendig uttrykk for tidens determinerende faktorer eller ikke, må vi altså forutsette at fri vilje og valg er noe reelt. Men så snart vi bevisst gjør det, fremstår funksjonalistenes tolkning av sin arkitektur i beste fall som en lang rekke misforståelser, i verste fall som et selvbedrag.

Svaret på spørsmålet om den frie viljens eksistens er altså det som avgjør om vi skal akseptere eller forkaste hele det funksjonalistiske selvbildet. Vi kan si at funksjonalismens målsetting var meningsfull, og funksjonalistenes tolkning riktig, bare hvis vi antar at den frie viljen *ikke* eksisterer. Hvis vi derimot tar som utgangspunkt at den frie viljen — til tross for årsaksbestemthetens virkelighet — er noe reelt, da må vi oppfatte funksjonalismens målsetting som uoppnåelig fra begynnelsen av, og den funksjonalistiske tolkningen av funksjonalismen som direkte gal.

La meg nå sammenfatte den oppfatning av forholdet mellom årsaksbestemthet og fri vilje som ligger til grunn for denne artikkelen. Jeg går ut fra at både årsaksbestemthet og fri vilje eksisterer reelt, men at de ikke utelukker hverandre, fordi de er reelle i hver sin verden. Når vi handler, når vi streber mot et mål, befinner vi oss i en aktiv verden der den frie viljen hører hjemme. Etersom vi sikter mot mål, må vi hele tiden velge midler for å nå disse målene, og det er her vi opplever valg som noe reelt. Det er først når vi befinner oss i en annen, »passiv« verden, i en ikke-handlende, i en iaktakende rolle, når vi observerer resultater av våre egne eller andres valg, at vi legger merke til determinerende sammenhenger. Men årsaksbestemthet er en realitet bare så lenge vi er i iaktakerens rolle, i iaktakerens verden. Så snart vi begynner å sikte mot et mål, har vi skiftet verden, og befinner oss igjen i en verden der valg er noe reelt, fordi det er helt uungåelig.²⁴

Alt dette betyr at innvendingen om at den frie viljen eksisterer bare subjektivt — og ikke objektivt — er helt riktig. Men like riktig er innvendingen om at årsaksbestemthet eksisterer bare objektivt — og ikke subjektivt. Med andre ord: årsaksbestemthet og fri vilje utelukker ikke hverandre fordi de er reelle i hver sin »verden«. Og ettersom årsaksbestemthet ikke eksisterer subjektivt, dvs. i den subjektive verden der all skapende virksomhet foregår, kan den heller ikke tas i bruk av »subjekter« som formgivere og andre skapere.

KONKLUSJON: FUNKSJONALISMEN SOM DRØM OG SKUESPILL.

Funksjonalismen ville neppe ha oppstått hvis funksjonalistene, og anti-historistene før dem, ikke hadde trodd på at historikerens deterministiske oppfatning av formenes og stilartenes tilblivelse var hele sannheten. Hvis de hadde hatt mistanke om at en slik oppfatning bare var iakttakerens sannhet, ville det ha blitt klart at det ikke var noe behov for med vilje å forsøke å frembringe årsaksbestemte former. Man ville ha skjønt at det var nettopp dette iakttakerens påstand om at form følger funksjon innebar: Den sa ikke at form følger funksjon *av og til*, eller *under visse omstendigheter*; den slo fast at form følger funksjon *uansett*. Hvis påstanden om at form følger funksjon ble tolket på denne måten, ville bunnen falle ut av funksjonalistenes målsetting.

Men funksjonalistene oppfattet iakttakerens kunnskap på en monistisk måte, som en definitiv Sannhet med stor S. Og ettersom denne Sannheten med stor S innebar at oppfatningen om at formgiveren alltid har et valg, bare var en illusjon, var det logisk at de tolket iakttakerens uttalelser om formens og stilens tilblivelse som antydninger om hva formgiveren burde sikte mot — hvis han var ærlig, og hvis Sannheten var hans mål. Men visjonen av den historisk-sanne-fordi-årsaksbestemte formen og stilen som noe kvalitativt forskjellig fra 1800-tallets historismer, var fra begynnelsen av et fatamorgana. Og ettersom den funksjonalistiske bevegelse ble formet rundt nettopp troen på et slikt fatamorgana, har de aller fleste funksjonalistene også trodd på at de virkelig skapte en historisk riktig og nødvendig stil, og at deres former derfor var sanne, ekte og ærlige, og dermed overlegne både historistenes og eklektikernes former og stiler.

Men sett med andres øyne enn funksjonalistenes må vi konstatere at deres former ikke ble til på noen annen måte enn 1800-tallets historiserende former. Funksjonalistenes former var sanne, ekte og ærlige akkurat på samme måte som historistenes former var gotiske eller barokke — bare i anførselstegn. De bare lot som om. Det kunne ikke bli annerledes fordi alle disse former var resultat av bevisst formgivning — og formgivning er i sitt vesen symbolsk handling. Derfor må den alltid gå ut på å late som om. Formgiveren har bare én mulighet for å slutte å late som om, og det er å slutte å være *formgiver*.²⁵

Men selv om både historister og funksjonalister lot som om, er det likevel en stor forskjell mellom dem. Historistene lot som om deres former var samtidige med gotikken eller barokken, men det var neppe noen som tok denne illusjonen for virkelighet, ikke minst fordi formgivningen da var allment akseptert som en symbolsk og illusjonsskapende handling. Funksjonalistene derimot lot som om deres former var resultater av nødvendighet og ikke av valg; det de gjorde, var at *de lot som om de ikke lot som*. Denne selvnøytraliserende måte å late som på, skapte en så mektig illusjon av sannhet, ekthet og

ærlighet, at vi fremdeles blir trollbundet av den og har vanskelig for å skjønne at det dreier seg om et subtilt og sofistikert skuespill.

Funksjonalistene overvant 1800-tallets historisme ved å bli en slags super-historister. Ved å akseptere historikerens deterministiske slutninger som den definitive Sannheten, ble de overbevist om at de nå var fast ansatt i Historiens tjeneste, og at de gikk i Historiens spor. Det tok tid før man begynte å skjønne at Historiens spor egentlig var historikerens fotspor — og at det var umulig å gå i historikerens spor, fordi det alltid er han som følger bak oss.

Vi kan slå fast at funksjonalismen ikke er resultat av at funksjonalistene hadde Sannheten og Historien på sin side. Men hvis de ikke hadde trodd at det *var* slik, ville funksjonalistisk arkitektur og design, slik som vi kjenner den, neppe ha blitt til.

Funksjonalismen er en fascinerende sammensmelting av *drøm* og *skuespill* — og både drømmen og skuespillet handler om Den historisk ekte stilen og De årsaksbestemte formene.

NOTER:

Artikkelen er en sammenfatning av en større undersøkelse av modernistisk designteori - som med unntak av en del artikler på tsjekkisk, norsk og engelsk fremdeles bare befinner seg i notatbøker. Jeg håper at artikkelens hovedargumenter kommer frem til tross for tekstens kortfattetethet. Jeg vil sette meget stor pris på *alle* kommentarer, spesielt de som uttrykker uenighet i argumentasjonen, finner den uklar, oppdager feil i den, eller på annen måte finner artikkelen eller deler av den lite overbevisende.

1

Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York 1932, s. 19.

2

»The nineteenth century failed to create a style of architecture because it was unable to achieve a general discipline of structure and of design in the terms of the day. The revived »styles« were but a decorative garment to architecture, not the *interior principles* according to which it lived and grew. (...) The idea of style as the frame of potential growth, rather than as a fixed and crushing mould, has developed with the recognition of *underlying principles* such as archaeologists discern in the great styles of the past« Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York 1932, s. 18,20. Ikke uthevet i originalen.

3

»The Bauhaus intends to contribute to the development of housing - from the simplest appliance to the complete dwelling - in a way which is in harmony with the spirit of the age. (...) - Modern man, who wears modern not historical dress, also requires a modern dwelling which is in harmony with himself and with the times in which he lives, and is equipped with all the modern objects in daily use.« Walter Gropius i 1926, sitert i Frank Whitford, *Bauhaus*, London 1984, s. 205-206. (En del påstander i denne artikkelen er belyst med *engelske* oversettelser av tyske sitater. Jeg er klar over at norske oversettelser ville være bedre, men det er relativt vanskelig å finne frem til de originale tekstene, og jeg regner med at sitater i engelsk oversettelse er bedre enn ingen sitater.)

Siegfried Giedion sammenfattet i 1957 det modernistiske utgangspunkt på følgende måte: »Our time, regarded in the form of its whole structure, is still in a preparatory condition. There is no need to stress that we hold no primitive belief in the march of progress,

but we do believe that each civilization is an expression of a certain state of development, and that mankind always has to begin anew to learn to work with the means of expression of its own period. The demanding urge ever to create anew, over and over again, is an inner law of life itself and one of its most beautiful reassurances. Simply to take over from the past results in rigidity, disconnectedness, and the domination of the trite and stereotyped, as one can see from a glance at the public taste and emotional make-up of the nineteenth century. This is especially true for our civilization whose structure – in contrast to the long-lasting periods of prehistory and early history – is continually subject to rapid change.« (»Universalism and the Enlargement of Our Outlook«, i: George Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, Cambridge 1956, s. 92).

4

»Each age demands its own form. It is our mission to give our new world a new shape with the means of today. But our knowledge of the past is a burden that weighs upon us, and inherent in our advanced education are impediments tragically barring our new paths. The unqualified affirmation of the present age presupposes the ruthless denial of the past.« Hannes Meyer i 1926, oversatt i T. Benton, C. Benton, D. Sharp, red., *Form and Function*, London 1975, s. 107.

»Greek temples, Roman basilicas and medieval cathedrals are significant to us as creations of a whole epoch rather than as works of individual architects... They are pure expression of their time. Their true meaning is that they are symbols of their epoch... The individual is losing significance... Our utilitarian buildings can become worthy of the name of architecture only if they truly interpret their time (...).« Ludvig Mies van der Rohe i 1924, sitert i Juan Pablo Bonta, *Architecture and its Interpretation*, London 1979, s. 46.

5

Jeg bruker begrepet *formgiver* for både *arkitekt* og *designer*.

6

Et grunnleggende utretning av ideen om historisk nødvendighet finnes i et langt essay av Isaiah Berlin, *Den historiske nødvendighet*, Oslo 1971. Se også artikkelen »Historical Necessity«, i: Robert Nisbet, *Prejudices*, Cambridge, Mass., 1982, s. 158-163.

7

Se Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, London 1965, spes. kap. 2 (The Influence of Historiography) kap. 4 (The Awareness of Styles) kap. 5 (Primitivism and Progress), og kap. 13 (The Demand for a New Architecture); George Boas, »Il faut être de son temps«, i: George Boas, *Wingless Pegasus: A Handbook for Critics*, Baltimore 1950, s. 194-210; George Boas, »Historical Periods«, i: *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, March 1953, vol. XI, no. 3, s. 248-254; Ernst H. Gombrich, »Stil«, i: E. H. Gombrich, *Kunst og billedsprog*, København 1979, s. 78-91.

8

I etterskriften til en ny utgave av boken *acceptera* fra 1931 sammenfatter Anders Åman de svenske funksjonalistenes stiloppfatning på denne måten: »Varje tid måste ha sitt eget uttryck, det må kallas stil eller inte. Konsthistorikerna hade visat dels att *stilen* var det främsta uttrycket för sin tid, dels att stilarna inte bara var estetisk val, utan hade uppstått ur den egna tidens materiella och ideella förutsättningar. Härav följde att stilarna borde upphöra när förutsättningarna ändrades, och att nya förutsättningar borde ge upphov till nya stilar. – Författarna till *acceptera* vill helst ta avstånd från stilbegreppet. De ser det som förbrukat. Men de är lika bundna som föregående generation vid den föreställningen att det är en stor och viktig uppgift för arkitekter och andra formgivare att finna uttrycket för den egna tiden.« Anders Åman, »Om *acceptera* – efterskrift till 1980 års upplaga«, i: *acceptera*, av Gunnar Asplund, et al., Berlings, Arlöf 1980, s. 204.

9

De to følgende sitater gir et bilde av det nye filosofiske klima der funksjonalismen tok form. Det første sitatet kommer fra Bertrand Russells essay »A Free Man's Worship« skrevet i 1903 (i: Bertrand Russell, *Mysticism and Logic*, London 1910), og det andre sitatet fra Fridtjof Nansens essay »Min tro« (i: Fridtjof Nansen, *Nansens røst*, bind II, Oslo 1942, s. 711-712, skrevet 1929).

»That Man is the product of causes which had no prevision of the end they were achieving; that his origin, his growth, his hopes and fears, his loves and his beliefs, are but the outcome of accidental collocations of atoms; that no fire, no heroism, no intensity of thought and feeling, can preserve an individual life beyond the grave; that all the labour of the ages, all the devotion, all the inspiration, all the noonday brightness of human genius, are destined to extinction in the vast death of the solar system, and that the whole temple of Man's achievement must inevitably be buried beneath the debris of a universe in ruins – all these things, if not quite beyond dispute, are yet so nearly certain, that no philosophy which rejects them can hope to stand. Only within the scaffolding of these truths, only on the firm foundation of unyielding despair, can the soul's habitation henceforth be safely built.«

»(...) Når vi forsøker å danne oss et syn på tilværelsen og på verdensordenen, har vi intet annet til å lede oss enn våre iakttagelser – det vil si vår videnskapelige undersøkelse – og vår logiske tenkning. Vi føres derved til å anta at hele universet – den levende såvel som den livløse verden, den fysiske så vel som den åndelige sfære, beherskes av hvad vi med en almindelig benevnelse kaller naturlover, og at disse lover bestemmer det forgangne og fremtiden. (...) Uopløselig forbundet med disse spørsmål er det gamle problem om den frie vilje. Når alt som hender er underkastet naturlovene, når alle våre handlinger, store eller små, bestemmes av de endeløse rekker av årsak og virkning i fortiden, er det naturligvis ingen plass for fri vilje, og det kan virkelig ikke bli noe ansvar i den forstand som vi i almindelighet oppfatter det. (...) Et menneskes hele personlighet, hans egenskaper, hans karakter – bestemmes av fødsel og miljø, av arv og oppdragelse. (...) Et individ kan derfor i virkeligheten ikke mere skape sin egen karakter enn et tre kan skape sine egne grener. Enten en mann blir hvad man kaller god eller slett, moralsk eller umoralsk, og hvilke anskuelser han har, beror helt og holdent på hans arvede egenskaper, og hvordan de er blitt påvirket og utviklet ved oppdragelse og miljø.«

10

»Det er i kunsten som i moralen – det som bør gjøres, er ikke avhengig av vårt personlige forgodtbefinnende. Vi er nødt til å godta tidens parole. Lydighet overfor tidens krav er den utvei som byr individet de beste sjanser.« José Ortega y Gasset, *Kunsten bort fra det menneskelige*, Oslo 1949, s. 13 (skrevet 1925).

»The new era is a fact: it exists, irrespective of our 'yes' or 'no'... Let us accept changed economic and social conditions as a fact. All these take their blind and fateful course.« Ludvig Mies van der Rohe i 1930, sitert i Juan Pablo Bonta, *Architecture and its Interpretation*, London 1979, s. 46.

»Vi kan inte inspireras av tiden utan att känna oss solidariska med den. Vi måste anmäla oss som dess tjänare, vi måste hjälpa till att lösa dess problem.« Sannsynligvis Gregor Paulsson, i 1931. I: Gunnar Asplund et al., *acceptera*, Stockholm 1931, s. 14.

»For us the attempt to build in a national tradition or an old-world style would be inadequate and insincere. The modern world has no tradition for its eight-hour day, its electric light, its central heating, its water supply, its liners, or for any of its technical methods. One can roundly damn the whole of our age; one can commiserate with, or dissociate oneself from, or hope to transform the men and women who have lost their mental equilibrium in the vortex of modern life – but I do not believe that to decorate their homes with traditional gables and dormers helps them in the least. On the contrary, this only widens the gulf between appearance and reality and removes them still further from that ideal equilibrium which is, or should be, the ultimate object of all thought and action.« Marcel Breuer i 1934, oversatt i T. Benton, C. Benton, D. Sharp, *Form and Function*, London 1975, s. 179.

11

»The dominant spirit of our epoch is already recognisable although its form is not yet clearly defined. The old dualistic world-concept which envisaged the ego in opposition to the universe is rapidly losing ground. In its place is rising the idea of a universal unity in which all opposing forces exist in a state of absolute balance. This dawning recognition of the essential oneness of all things and their appearances endows creative effort with a fundamental inner meaning.« Walter Gropius i 1923, oversatt i T. Benton, C. Benton, D. Sharp, *Form and Function*, London 1975, s. 119.

»The dualistic view of life – heaven and earth, good and evil – the idea that there is an eternal inner conflict, has thrown the emphasis on the individual and drawn him away from society. (...) The individual's isolation has led him to be dominated by his emotions. But the modern outlook (...) sees life as the single reaching out of a *single* force. This means that what is special and individual must yield to what is common to all.« Mart Stam ca. 1925, sitert i Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, London 1980, s. 134.

12

»Research into the nature of objects leads one to conclude that forms emerge from a resolute consideration of all modern methods of production and construction and of modern materials. (...) The Bauhaus seeks – by means of systematic theoretical and practical research into formal, technical and economic fields – to derive the form of an object from its natural functions and limitations.« Walter Gropius i 1926, sitert i Frank Whitford, *Bauhaus*, London 1984, s. 206.

13

Se sitatet i note 4.

14

Å oppfatte kunnskap om verden på en dualistisk måte vil si å gjøre forskjell på teoretisk og praktisk kunnskap. Utfra denne oppfatningen er det derfor en vesentlig forskjell mellom f.eks. en bok om gastronomihistorie og en gastronomisk kokebok, bl.a. fordi den første er umulig å bruke til å lage middag etter, mens den andre er helt fri for opplysninger om rettenes historiske dimensjon. Modernistisk formgivningspedagogikk var basert på en monistisk oppfatning av kunnskap, som forsøkte å smelte sammen iaktakeren (historikeren, vitenskapsmannen) med skaperen (formgiveren). Arkitekturstudentene ble altså i mange år gitt prinsipper fra gastronomihistorien, og bedt å lage middag utfra dem, mens kokebøker offisielt ble forkastet.

15

Niels Bohr, »On the Notion of Causality and Complementarity«, i: *Science*, Jan. 20, 1950, vol. 111, s. 54.

16

Formgiveren er fortrolig fremfor alt med én pressende nødvendighet – og det er nødvendighet til å *velge* mellom mange løsninger. Dette faktum er i den siste tiden etter hvert blitt utgangspunktet for en realistisk, »post-monistisk« formgivningspedagogikk. Se f.eks. Thomas Thiis-Evensens bok *Arkitekturens uttrykksformer* (Oslo, ca. 1983). Boken gir et fascinerende innblikk i, og oversikt over, *arkitektens* virkemidler, klassifisert utfra arkitektens tre grunnleggende elementer: gulvet, veggen og taket. – Den første håndboken for samtidens arkitekter og designere skrevet etter kokebokprinsippet var sannsynligvis Christopher Alexander, Sara Ishikawa, Murray Silverstein, et al., *A Pattern Language: Towns, Buildings, Constructions*, New York 1977.

17

»Seen from a historical standpoint a style is the outcome and expression of the life of a given cultural group of a given age. (...) (...) Every style is imposed on an age like faté; it is the manifestation of the era's metaphysical significance, 'a mysterious imperative'. The decisive factor in the developing style of our age is the immediate material influence of the technical revolution. We can lay claims that this style is a primary one. For every primary style is of a constructive nature (compare Gothic). – Our new world is building itself up with new stones and in a new way. Today the new building method is the naturally formative power: elastic structures using large spans and wide projections determine the look of today's architectural designs. We are witnessing today a repetition of what happened in imperial Rome, when its best architectural work was produced in providing things for common use. The artist, who understands the signs of the time, adapts himself to this fate drawing from it the joy of creating and the courage to affirm it. The strongest personality becomes just another useful link in a chain of phenomena, which receive their inspiration from the laws of nature.« Gustav Platz i 1927, oversatt i T. Benton, C. Benton, D. Sharp, *Form and Function*, London 1975, s. 160.

18

»The requirement of appearance imposes very distinct limitations on the designer's freedom of choice of shape in the large. This is done through the medium of styles of design, which confine him to a fairly narrow canon of shapes. It can be argued that design has invariably exhibited styles because some clear limitations on freedom of choice are psychologically necessary to nearly all designers. When design gets too easy it becomes difficult. Styles provide these desired limitations when, as so often, the requirements of use and economy do not impose limitations which are close enough.« David Pye, *The Nature and Aesthetics of Design*, London 1978, s. 35.

19

På 1800-tallet ble teoretisk interesse for begrepet stil i normativ betydning og i forbindelse med moten overskygget av forskernes interesse for kunst og kultur sett som historisk fenomen, dvs. som noe som forandrer seg i tiden. For å si det med språkforskernes terminologi var det det *diakroniske perspektiv* som i dette evolusjonstankens århundre ble oppfattet som spennende, ikke den *synkroniske* synsvinkelen, som ser bort fra forandringer i tiden for å konsentrere seg om et statisk bilde av det som eksisterer på et gitt tidspunkt. Det var ikke før i andre halvdel av vårt århundre at det ble lagt større vekt på det synkroniske bilde av kunst og kultur, og at interessen for tradisjoner, konvensjoner og stil og mote gjorde seg gjeldende. Funksjonalistene ble følgelig aldri konfrontert med forskningsresultater som viste at alle stilarter fungerte i sin tid og sine konkrete formgivningssituasjoner som normer for hva som ble sett på som »riktig« form. På den andre siden later post-moderne tendenser i arkitekturen til å ha blitt stimulert av nettopp den grenen av 1900-tallets kunsthistorie som tar utgangspunkt i det synkroniske bilde av kunsten, og som stiller seg kritisk mot mange sider av 1800-tallets diakroniske perspektiv.

Stil i normativ betydning er drøftet i flere bøker og artikler av E. H. Gombrich. Se »Art and Scholarship«, i: E. H. Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, s. 106-119; *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960; *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*, London 1966; »The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste«, i: E. H. Gombrich, *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Oxford 1969, s. 60-92; »The History of Ideas: A Personal Tribute to George Boas«, i: E. H. Gombrich, *Tributes*, Oxford 1984, s. 165-184.

20

Innsikten om at det er en praktisk talt uendelig rekke av mulige formmessige løsninger på én oppgave kan vi finne i mange designeres og designhistorikers uttalelser i de siste ti til femten år, oftest i underforstått eller åpenbar polemikk mot funksjonalistenes sentrale ideer. Her er tre eksempler:

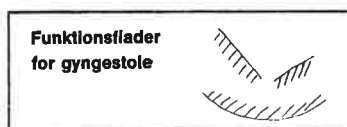
»In a not untypical case the designer may need to make nine important decisions during the development of a product. If there are twenty alternatives at each point of decision this produces, in the end, 512,000 million different design possibilities.« Misha Black, »Designer's Craftsmen and Artists« (1970), i: Misha Black, *The Black Papers on Design*, Oxford 1983, s. 204.

»(...) the form of designed things is decided by choice or else by chance; but it is never actually entailed by anything whatsoever. (...) All the works of man look as they do from his choice, and not from necessity. (...) When any useful thing is designed the shape of it is in no way imposed on the designer, or determined by any influence outside him.« David Pye, *The Nature and Aesthetics of Design*, London 1978, ss. 13,14.

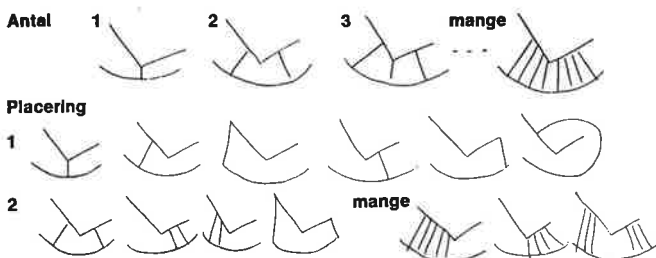
»Whether a dinner service, a carpet sweeper or an aeroplane interior, you should remember that there is nothing inevitable about the appearance of manufactured objects. They didn't have to look this way.« Stephen Bayley, *Art and Industry*, (Boilerhouse Project katalog) London, 1982.

Ett av de mest håndgripelige argumenter for at produktets funksjon på ingen måte kan tenkes å føre til én *objektivt* beste form ble fremlagt i en bok skrevet på 1970-tallet, ironisk nok av en ingeniør. Det var ironisk fordi i modernistiske teorier fra 1890-tallet og oppover ble ingeniørens arbeidsmetode opphøyet som et eksempel på at det var mulig å frembringe nødvendige, objektive former. Modernistene mente at ting som maskiner og broer var resultat av objektive,

funksjonelle determinanter, og følgelig ikke hadde noe med ingeniørens valg å gjøre. Den danske sivilingeniør og produktutvikler Eskild Tjalve odela indirekte denne illusjon (eller det som var igjen av den) ved å innføre (bl.a.) begrepet *funksjonsflater* i sin designmetodikk. Funksjonsflater definerer han som flater som har en aktiv funksjon under bruk. Disse flatene kan ikke bare utformes på forskjellige måter – de kan også forbindes på forskjellige måter (se illustrasjonen nede). Det er denne valgfrihet som fører til de konkrete formvariasjoner vi finner blant produkter med én funksjon, enten det nå er flaskeåpner, dørvidere, skruestikker eller gyngestoler. Ved å bryte funksjonsbegrepet ned i mindre, mer konkrete metodiske enheter kom ikke Tjalve til en ny designmetode, han bare gjorde den gamle designprosessen mer tilgjengelig og håndgripelig, både for formgiveren selv, og for formgivningsteoretikeren og formgivningshistorikeren. Dermed fikk vi endelig – iallfall i mine øyne – et rasjonelt bevis på at formgiverens fremste hopepine, når det gjelder form, alltid har vært hans altfor store frihet, at all snakk om nødvendighet som formgivende faktor har vært basert på designhistorikerens perspektiv, ikke på formgiverens erfaring, og at det som frelser formgiveren fra villrådighet oftest er, som Pye antyder i sitatet i note 18, dagens stilnorm. (Se også Robert A. M. Stern, »On Style, Classicism, and Pedagogy«, i: *Precis*, vol. 5, 1984, (Columbia Univ., New York) s. 17-20.) Tjalve presenterte sin designmetodikk i boken *Systematisk udformning af industriprodukter: Værktøjer for konstruktøren*, København 1976. Illustrasjonen av formvariasjonene på en gyngestol kommer fra Tjalves artikkel »Produktudvikling« i Grete Jalk og Eskild Pontoppidan, red., *Om Produktudvikling*, København 1976, s. 106.

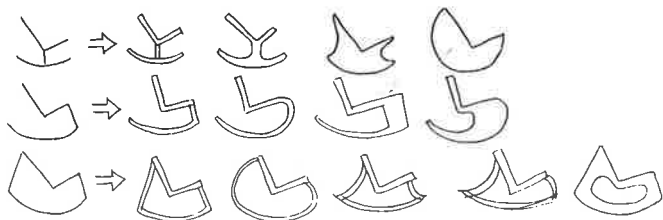


Materialet, der forbinder funksjonsfladerne, kan lægges på forskjellig måde. Ideer kan fås ved en variation af antal og placering af »materialeområder«.

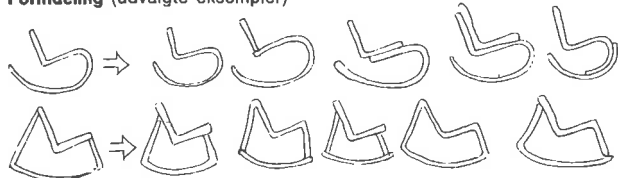


Egentlige udformningsforslag fås gennem en variation af formgeometri, dimension og formdeling

Formgeometri og dimension (udvalgte eksempler)



Formdeling (udvalgte eksempler)



21

Disse arkitektene hadde selvfølgelig så stor innflytelse fordi de var *store* arkitekter. Men med tanke på funksjonalistenes mål, der materielle determinanter, ikke geniale arkitekter, skulle bestemme formen, må en slik utpreget avhengighet av forbildene ses som et tegn på at funksjonalistisk teori ikke fungerte.

22

»The revealed metal frame in [Mies'] American buildings is rarely the structure itself, since fire regulations demand that most steel must be covered. Hence the visible 'structure' is more often symbolic of the reality beneath, much as pilasters symbolized columns in Renaissance buildings – except that Mies' pseudo-structure more convincingly resembles and more intimately relates to the real thing within.« William H. Jordy, »Mies van der Rohe«, i: *Encyclopaedia of Modern Architecture*, G. Hatje, red., London 1963, s. 195.

23

Se fremfor alt Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, Oslo – London 1963; Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966; Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth 1973; David Watkin, *Morality and Architecture*, Oxford 1977; Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977; Charles Jencks, *Late-Modern Architecture and Other Essays*, London 1980.

24

Jeg har hatt utbytte av å lese Hans Skjervheims essays »Deltakar og tilskodar« (1957), »Faktum og fridom« (1959) og »Etikken og dagleglivet sin moral« (1963), samlet i hans *Deltakar og tilskodar og andre essays*, Oslo 1976, og av Martin Bubers essay *Jeg og Du*, Oslo 1967. Ideen om forenelighet av frihet og determinisme kommer som kjent fra Immanuel Kant.

25

Se i denne sammenheng Denis Diderots *Paradoks om skuespilleren*, Oslo 1976, skrevet på 1700-tallet. Hans observasjoner om skuespillerens kunst er på mange måter relevante også for vurderingen av modernistiske teorier i arkitektur og design. Diderots poeng er at skuespillerens kunst baserer seg på det artfisielle, ikke på det naturlige. Den springer ut fra kunsten av å late som – ikke fra ekte følelser.

I forbindelse med problemet om det artfisielle versus det naturlige i kunsten er det også interessant å sitere fra en bok om naturalisme i litteraturen. Forfatterens vurdering av naturalisme gjelder etter min mening i like høy grad for modernismen i arkitektur og design. Forfatteren skriver bl.a.: »The theories of Naturalism, if taken literally, amount in fact to a formidable anti-aesthetics in their deliberate exclusion of the creative power of the artist's individual imagination. (...) Fortunately, with rare exceptions, the adherents of Naturalism did not quite practise what they preached, largely, one suspects, because it proved totally impracticable. (...) The portrait of reality which the Naturalists purported to give soon proves on examination to be a vision of reality. (...) ... however hard they tried, the Naturalists could not in practice maintain this degree of scientific objectivity. To put it bluntly, the narrator could not be eliminated from the novel. (...) Certain aspects of Naturalistic theory, notably the ideal of total objectivity and the 'determined' view of man, quickly proved untenable in practice. (...) ...there is a discrepancy between theory and practice in Naturalist novel which does not exclude the imaginative in language and symbolism, or the nobler sides of human nature, or even distinct elements of romance. (...) ... a change has been taking place in the evaluation of Zola: while his theories are increasingly ridiculed, his novels come to be appreciated more and more – but as the works of the poet rather than of a doctrinal Naturalist.« Lilian R. Furst and Peter N. Skrine, *Naturalism*, London 1971. Sitatene er fra kapitlene 4 og 5.

M. C. Eschers bilde på side 23 fanger noe av det paradoksale i funksjonalistenes målsetting. Bildet er hentet fra J. L. Lochner, red., *Escher*, London 1982, s. 319.

NORDISK
FUNKTIONALISME
1925-1950

*15 foredrag fra det nordiske seminar afholdt juni 1985
på Det danske Kunstindustrimuseum*

NORDISK FORUM FOR FORMGIVNINGSHISTORIE
1986

Denne publikation er udgivet med støtte af
Nordisk Kulturfond,
Danmarks Nationalbanks Jubilæumsfond af 1968 og
Clara Lachmanns Fond.

Redaktion: Mirjam Gelfer-Jørgensen.
Det danske Kunstindustrimuseum,
Bredgade 68. 1260 København K.

© Nordisk Forum for Formgivningshistorie og forfatterne.

Trykt hos Ryvang bogtryk 1986.
ISBN 87-870-7541-5

FORORD

I dagene 14. - 16. juni 1985 afholdtes det første nordiske seminar for formgivningshistorie på Kunstindustrimuseet i København.

På et møde i Oslo i december 1983 stiftedes på initiativ af Fredrik Wildhagen »Nordisk forum for formgivningshistorie«. Betegnelsen formgivningshistorie valgtes som den betegnelse, der bedst - og kortest - dækkede det nordiske begreb for »anvendt kunst« i både fortid og nutid, idet betegnelsen kunsthåndværkets, kunstindustriens og den industrielle designs historie ville være en umulighed i en titel.

Arbejdsgruppen, der foruden af Fr. Wildhagen består af docent Lars Stackell, Göteborgs Universitet og undertegnede, ønskede på baggrund af lignende initiativer i andre lande at styrke den relativt spredte forskning i Norden af formgivningshistoriske emner, som ofte står i skyggen af større fag som f.eks. den traditionelle kunsthistorie. Vi følte, at der endvidere måtte være behov for en bred debat om formgivningshistoriens metode og teori. Dette bekræftedes på mødet i Oslo, til hvilket der var indbudt repræsentanter for en række institutioner med virkeområde inden for formgivningshistorien: kunsthåndværkerskoler, kunstakademier, kunsthistoriske institutter samt kunstindustri- og kulturhistoriske museer. Som første emne for et nordisk seminar valgtes en nyere periode idet vi anså, at dette, lettere end andet, ville kunne trække deltagere fra de mange forskellige grupper, der arbejder med formgivningshistorie. Tværfaglighed er ikke bare en selvfølge i vor tids forskning, men også en nødvendighed inden for dette område.

Netop, fordi udlandets øjne i disse år stadig oftere har

vendt sig mod det nordiske, mod Scandinavian Design, der i den store verdens øjne synes en enhed, måtte begyndelsen på denne udvikling være et oplagt emne for nordisk forskning. Indtil nu har der dog kun været spredte initiativer og det er åbenlyst, at grundforskning mangler. Det er jo også inden for »design«-området, snarere end inden for billedkunsten f.eks., at Norden har markeret sig og fortsat markerer sig, hvilket dog ikke lader sig aflæse af den nordiske forskning af denne periode. Grundforskningen er en nødvendig forudsætning for den nyvurdering af perioden, som trænger sig på og som kan aflæses i flere af indlæggene i denne rapport.

Som en tredje grund valgtes funktionalismen, for at man måske endnu kan nå at indsamle det materiale og den dokumentation, der vil være en væsentlig forudsætning for eftertidens bedømmelse af perioden, der i de samtidiges øjne stod i et forklarelsens skær. Museerne f.eks. synes alle at være gået uden om væsentlige facetter af funktionalismen og har hellere fokuseret på kunsthåndværket; det er vigtigt at vi ikke her i Norden taber design-siden på gulvet, hvad forskningen angår.

At behovet for en debat er til stede fremgik tydeligt af de livlige diskussioner der fulgte især Jan Michls rent teoretiske emne. Disse har desværre ikke kunnet medtages her, hvor det alene er manuskripterne til foredragene, der udgives. De er trykt i den rækkefølge, hvori de blev holdt.

Mirjam Gelfer-Jørgensen
januar 1986

PROGRAM FOR SEMINARET »NORDISK FUNKTIONALISME 1925 - 1950«

<i>Fredag den 14. juni:</i> Ordstyrer: Fredrik Wildhagen.	Side	<i>Jan Michl:</i> Funksjonalismen eller formgiveren i historiens tjeneste.....	23
<i>Mirjam Gelfer-Jørgensen:</i> Klassicismens kuber og funktionalismens blomster.	5	<i>Lars Dybdahl:</i> »Ansigtet imod den lykkeligere Fremtid« - tidsskriftet Kritisk Revy (1926 - 28).	31
<i>Ingeborg Glambek:</i> Den upersonlige internationalisme. Trekk av arkitektur- og designdebatten i Norge i 1920-årene.	9	Diskussion. Middag.	
Diskussion. Frokost.		Oplæg fra de fem deltagerlande vedrørende indsamling af dokumentation for det 20. århundredes formgivningshistorie som en forudsætning for forskningen. Hrafnhildur Schram, Gunilla Frick, Anniken Thue, Mirjam Gelfer-Jørgensen.	
<i>Åke Fant:</i> Arkitekten Sven Markelius och hans bidrag till designdebatten speglat genom resultatet av hans verksamhet.	14	<i>Lördag den 15. juni:</i> Ordstyrer: Lars Stackell.	
<i>Kirmo Mikkola:</i> Kontraster och paralleller mellan design och arkitektur i Finland 1925-1950.	19	<i>Charlotte Paludan:</i> Stoftrykkets gennembrud i Danmark.....	39
Pause.			

<i>Randi Gaustad</i> : Norske møbler i 1920 og -30'årene, ideologi, form og teknologi.	43	svensk til dansk glas under funktionalismen. . . .	63
Pause.		Diskussion.	
<i>Randi Nygaard Lium</i> : Funktionalismens betydning for dansk håndvevning med specielt henblik på Lis Ahlmann og Gerda Henning.	47	Middag.	
Diskussion.		Generalsekretær <i>John Vedel-Rieper</i> informerer om World Crafts Council.	
Frokost.		<i>Fredrik Wildhagen</i> informerer om internationale kontakter.	
<i>Gunilla Frick</i> : Konstnärens verksamhet och ställning i svensk industri 1925 - 1950.	51	<i>Søndag den 16. juni</i> : Ordstyrer: Mirjam Gelfer-Jørgensen.	
<i>Fredrik Wildhagen</i> : Flodhesten, Gullfisken og Kristine Valdresdatter, streamlining og designhistorien.	54	<i>Lis Stainforth</i> : Danske møbler 1930 - 1940.	67
Pause.		<i>Birgit Jensen</i> : Boligtekstiler i Danmark 1925 - 1950. Tradition og forandring.	73
<i>Kirsten Dovey</i> : Danske stål møbler 1925 - 1950. .	57	Diskussion og fastlæggelse af emne, tid og sted for næste seminar.	
<i>Jørgen Schou-Christensen</i> : Påvirkningen fra			

DELTAGERE I SEMINARET »NORDISK FUNKTIONALISME 1925 - 1950«

ISLAND

Hrafnhildur Schram, Ásgrímur Jónssons Museum, Reykjavík.

FINLAND

Dr. Kirma Mikkola, arkitekt SAFA, Helsinki.

SVERIGE

1:e intendent Björn Hedstrand, Värmlands Museum, Karlstad.

Forskarassistent Åke Fant, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Forskarassistent, fil. dr. Gunilla Frick, Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet.

Redaktör Kerstin Wickman, »Form«, Stockholm.

Prefekt Niels-Henry Mörck, Konstindustriskolan, Göteborg Universitet.

Doktorand Sigrid Eklund, Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet og Nordiska Museet.

Docent Lars Stackell, Konstvetenskapliga institutionen, Göteborg Universitet.

NORGE

Förstekonservator Anniken Thue, Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen.

Lærer Jan Michl, Industridesignerutdanningen, Oslo. Museumsdirektør Lauritz Opstad, Kunstindustrimuseet, Oslo.

Konservator Albert Steen, Kunstindustrimuseet, Oslo.

Konservator Randi Gaustad, Kunstindustrimuseet, Oslo.

1: amanuensis Ingeborg Glambek, Statens

Lærerhøgskole i Formning, Oslo.

Marika Hausen, Kunsthåndværkerskolen, Bergen.

Museumsdirektør Jan-Lauritz Opstad, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim.

Lærer Nina Erlandsen, Bergens Kunsthåndverkskole. Museumsassistent Svein Engelstad, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Konservator Ivar Stranger, Vest-Agder Fylkesmuseum, Kristiansand.

Konservator Anne-Berit Skaug, Drammens Museum.

Lektor Fredrik Wildhagen, Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, Oslo.

DANMARK

Forskningsbibliotekar Lars Dybdahl, Kunstindustrimuseet, København.

Stud. mag. Jakob Faurvig, Kunstindustrimuseet, København.

Cand. mag. Randi Nygaard Lium, Grindsted.

Arkivar Steen Nottelmann, Bing & Grøndahl, København.

Cand. mag. Lis Stainforth, København.

Leder af møbellaboratoriet Kirsten Dovey, Kunstakademiets møbelskole, København.

Museumsdirektør Kristian Jakobsen, Kunstindustrimuseet, København.

Generalsekretær John Vedel-Rieper, World Crafts Council, København.

Museumsinspektør Jørgen Schou-Christensen, Kunstindustrimuseet, København.

Stud. mag. Lene Olesen, Kunstindustrimuseet, København.

Museumsinspektør Charlotte Paludan, Kunstindustrimuseet, København.

Stud. mag. Ingrid Sidelmann Knudsen, Institut for kunsthistorie, Århus Universitet.

Mag. art. Birgit Jensen, København.

Arkitekt m. a. a. Irene Kaastrup-Olsen, Skolen for Brugskunst, København.

Overbibliotekar Mirjam Gelfer-Jørgensen, Kunstindustrimuseet, København.