

NÅR MAN DRØFTER modernistenes designtenkning, kommer man alltid bort i de modernistiske arkitektenes designteorier, rettete sagt deres funksjonalisme-doktrine. Dette har sin grunn i at det aldri fantes en selvstendig modernistisk formgivingsteori for gjenstander utviklet uavhengig av arkitekturen, i motsetning til f.eks. anti-modernistenes "Arts and Crafts" designtenkning som faktisk opppega at funksjonalistiske designdoktriner er design og arkitektur ikke skilt fra hverandre. Dette antyder også funksjonalistenes maxime "from the spoon to the city". Men det viser seg at forestillingene om hva funksjonalistisk designteori går ut på er sprikende. Egentlig er det tale om to modernistiske designteorier, ikke bare én. I det følgende vil jeg forsøke å kaste lys over denne begrepsforvirringen som har gjort drøftelser av modernistisk design så vanskelig. Av de ovennevnte grunner blir det nødvendig å si mye om arkitekturteorier selv om det hele tiden er formgiving av gjenstander det er tale om. La oss begynne med funksjonalismen.

Den som tyr til leksika for å få tak i en kortfattet og dekkende definisjon av begrepet funksjonalisme i arkitektur og design, kan lett få inntrykk av at det finnes like mange funksjonalisme-definisjoner som det er forfattere og at det dreier seg om et ubegripelig fenomen. Definisjonene virker ofte selvmotsigende uten at det er mulig å forstå om det er forfatteren som er uklar eller om definisjonen avspeiler selvmotsigelser i selve funksjonalisme-begrepet.

DET ER KANSKJE IKKE SÅ OVERRASKENDE å finne slike definisjoner i vanlige ordbøker. *Bokmålsordboka* fra 1986 f.eks. beskriver funksjonalisme som en "stilart fra ca 1930 i bygg og brukskunst som legger vekt på praktisk nytte framfor utseende, og som kjennetegnes ved bruk av store flater og moderne materialer."¹ Her er innvendningen at en stilart per definisjon må ha med utseende å gjøre. En stilart som legger vekt på praktisk nytte og gir avkall på utseende kan jo neppe defineres som en stilart - iallfall ikke uten videre.

FUNKSJONALISMEDEFINISJONER lignende problematiske definisjoner i spesialbøker om emnet. For eksempel åpner Fleming og Honours omfattende og informative leksikon *The Penguin*

Dictionary of Decorative Arts (1989) sin funksjonalisme-definisjon slik: "Strictly, the theory that buildings or products which function well and use materials with the maximum economy are necessarily beautiful and, conversely, that those which do not function well and use materials extravagantly cannot be beautiful. A pure functionalist, if such existed, would design entirely without any aesthetic intention."² Heller ikke denne definisjon hjelper. Hvis funksjonalismen var et forsøk på å erstatte designeren med ingeniøren, hvorfor ville man gjøre det?

EN ANNEN SKRIBENT, overraskende nok en britisk designhistoriker, definerte i 1993 funksjonalismen som: "The theory of functional design. It refers to objects designed solely for practical use without any ornamentation or decoration (...)."⁴ Her blir den tyske designeren Dieter Rams' produkter for firmaet Braun som er kjent for å legge stor vekt på produktenes estetikk, brukt som eksempel på funksjonell, "solely practical" design. Heller ikke her finnes noen antydning om hvordan designerne fant på å ta av seg egne sko og hoppe i ingeniørenes. Definisjonen gir dessuten et villedende inntrykk av at bortimot ingenting fungerte i den menneskeskapte verden før funksjonalistene dukket opp på scenen.

EN ANNEN LIKE AMBIVALENT definisjon finnes i *The Thames and Hudson Encyclopaedia of the 20th-Century Architecture*, utgitt i 1986 og skrevet for det meste av arkitektene selv. Her defineres funksjonalisme som: "Architectural principle according to which the form of a building is to be derived from the function it is intended to fulfill (...)."⁵ Vi får ikke noen antydning om hva begrepet funksjon står for. Hvis f.eks. bygningenes representative funksjon er en del av funksjonsdefinisjonen, er dette opplagt en gal beskrivelse av funksjonalistenes doktrine. Dersom en slik funksjon er utelukket, er det ikke klart hvorfor et prinsipp som kalles arkitektonisk utelukker en funksjon som gjennom hele historien har stått sentralt i arkitekturen. Må man virkelig forstå begrepet funksjon som noe som automatisk ekskluderer bygningenes (eller gjenstandenes) repre-

sentative funksjon? Man blir rett og slett ikke klok på slike definisjoner.

FUNKSJONALISTENES EGENTLIGE MÅL

Definisjonene forvirrer mer enn de informerer fordi de antyder at funksjonalismen var et *program*, uten at de klargjør hva programmets formål egentlig var - og hvis det blir gjort så er det vanligvis funksjonalistenes *metode* som presenteres som deres *mål*. La oss se nærmere på funksjonalismens doktriner ved å skille klart mellom funksjonalistenes målsetning på den ene siden, og deres metode på den andre. Dette er viktig å gjøre også fordi den andre doktrinen som skal drøftes senere i artikkelen, etter alt å dømme bygger på en bevisst taktisk feiltolkning av funksjonalismen.

HVA VAR SÅ FUNKSJONALISTENES MÅL? Spørsmålet er enkelt å besvare: deres mål, ifølge dem selv, var å frembringe et formspråk som var 'i pakt med tiden'. Dette målet hadde en klar kritisk brodd rettet mot samtidens arkitektur og formgivning som stilistisk var basert på historiske forbilder. Vi må imidlertid være klar over at målsetningen 'et formspråk i pakt med tiden' på ingen måte var en selvfølgelighet. Tvertimot: ingen av de tidligere stilperiodene t.o.m. 1800-tallets historisme ble til ved at kunstnere, arkitekter og formgivere hadde som mål å skape sine verk 'i pakt med tiden'. Funksjonalistenes målsetning kan altså kalles utpreget *modernistisk* - i den forstand at det kun var den moderne epokens formspråk funksjonalistene var villig å arbeide for - og med.⁶ Av dette følger også at funksjonalistenes målsetning egentlig ikke var av praktisk eller utilitær art, slik mange definisjoner vil ha det til, men tvertimot utpreget formalistisk. Det funksjonalistene fremfor alt var ute etter var som sagt det nye formspråket. Funksjonalisme-definisjoner burde derfor alltid understreke at funksjonalisme var en *estetisk* doktrine.

MEN HVORDAN HAR DET SEG at vi bruker navnet *funksjonalisme* for å beskrive en slik estetisk målsetning? Vår tids forvirring rundt dette begrepet har etter alt å dømme sine røtter i funksjonalisme-fortolkningen som ble lansert av den andre modernistiske designdoktrinen som blir drøftet senere. Funksjonalistene selv er nok ikke skyldige i denne forvirringen. Betegnelsen funksjonalisme⁷ var nemlig ikke ment som en beskrivelse av funksjonalismens *mål* men som en betegnelse for *metoden* som skulle anvendes for å bringe dem til deres estetiske mål. Funksjonalistene mente at den moderne epokens nye formspråk ville dukke opp som følge av de funksjonelle, praktiske, utilitære problemløsninger: hvis man som designer alltid går ut fra 'funksjonen'⁸ kommer man på en naturlig måte, nærmest innenfra, til de nye formene som er 'i pakt med tiden'.

UT FRA DISSE PRESISERINGENE er det forhåpentligvis tydelig at hovedproblemet med de fleste funksjonalisme-definisjonene er at de nesten utelukkende dveler ved funksjonalistenes *metode* - samtidig som de gir inntrykk av at det er tale om funksjonalismens *mål*. Funksjonalismens mål var imidlertid ikke - i allefall ikke primært - en arkitektur som fungerte feilfritt, men en arkitektur som var 'i pakt med

tiden'. Funksjonalistenes målsetning var m.a.o. av estetisk art; det var deres metode for å oppnå sine mål som var 'funksjonell'. For å si det på en annen måte, funksjonalismen var ment som modernismens arbeidsmetode.

BAKGRUNNEN FOR FUNKSJONALISTENES MÅLSETNING

Funksjonalistene insisterte alltid på at veien til målet besto i å starte ut fra de praktiske, funksjonsrelaterte, d.v.s. ikke-estetiske, problemene. Men hvorfor legge slik vekt på det funksjonelle, og ikke på det estetiske, når målet var et *formuttrykk*? For å svare på dette spørsmålet er det nødvendig å gi en kort skisse av den historiske bakgrunnen for funksjonalistenes designmetode og målsetning.

FUNKSJONALISTENES MÅLSETNING - det å utvikle et formspråk 'i pakt med tiden' var en arv fra deres modernistiske forfedre fra 1800-tallet.⁹ Visjonen om et moderne, ikke-historiserende formspråk var blitt diskutert blant arkitekter, kritikere og historikere helt siden ca 1840-årene, og mange forsøk var blitt gjort før funksjonalismen endelig kom inn i bildet i 1920-årene med sitt nye formspråk. Den funksjonsbaserte metoden som etter hvert ble referert til som funksjonalisme var den siste i en rekke forsøk på å få istand en stil 'i pakt med tiden'. Grunnen til at funksjonalistene la så stor vekt på å begynne fra ikke-estetiske problemstillinger, var at denne idéen hittil ikke var blitt prøvd (selv om den eksisterte som teori), mens det derimot var blitt gjort mange forsøk på å 'pønske ut' den nye moderne stilen på estetisk grunnlag. Jugendstilen var funksjonalistenes yndlingseksempel på et slikt mislykket forsøk. Man konkluderte med, at det nye moderne uttrykket ikke kunne produseres med vilje. Det nye formspråket måtte være autentisk, d.v.s. historisk nødvendig, på samme måte som tidligere stilarter, ifølge kunsthistorikere, var historisk nødvendige.¹⁰

DET VAR NETTOPP FREMVEKSTEN av kunsthistorien som en ny historisk vitenskap i begynnelsen av 1800-tallet som langt på vei inspirerte den modernistiske målsetningen.¹¹ Fremveksten av kunsthistorie som eget akademisk fag var knyttet til relativiseringen av klassisismen. Etter å ha vært oppfattet i over tre hundre år som den eneste edle stilarten, mistet klassisismen denne førsteklasse-statusen da den transalpinske gotikken (inntil da sett på som barbarenes stil),¹² begynte å bli tolket fra slutten av 1700-tallet som likeverdig med klassisismen.¹³ Resonnementet bak denne epokegjørende endringen var at både klassisismen og gotikken representerte ekte uttrykk for sine spesifikke geografiske, religiøse og kulturhistoriske tidsepoker. Snart ble andre stilarter som ikke kunne klassifiseres som klassisisme eller som gotikk identifisert som selvstendige stilarter, og på denne måten oppstod det etter hvert et mentalt bilde av stilistiske epoker som fulgte kronologisk etter hverandre. Voksende arkeologiske og kunsthistoriske kunnskaper om fortidens og andre kulturers stilarter og former, forsterket ytterligere dette mentale bildet. Med den stigende levestandarden i de vestlige industrialiserte land og veksten i middelklassens rekke¹⁴ vokste også behovet for et større og bredere utvalg av visuelle virkemidler som kunne brukes som tegn på sosiale distinksjoner. I en situasjon der forskjellige historiske stilarter begynte å bli brukt side om side oppsto snart spørsmå-

let om hvilken stil man egentlig skulle bruke,¹⁵ og senere spørsmålet som markerer kjernen i den modernistiske holdningen, nemlig: 'hva er egentlig vår egen epokes stil?'¹⁶ Dette var et spørsmål som hadde en brodd mot historismens arkitekter og designere som mente at det gikk an å utvikle en egen stil ut fra de kjente historiske stilarter. De som følte seg forpliktet til å frembringe kunst 'i pakt med den moderne tiden', altså anti-historistene, eller 'modernistene', var lenge i mindretall, men spørsmålet deres var ikke lett å avfeie i tidens filosofiske atmosfære.¹⁷ Anti-historistene, oftest brennende for sin sak, var dessuten godt organisert, med mange begavelser i sine rekker og med overbevisende programmerklæringer.¹⁸ Men til tross for mye anti-historistisk retorikk var de faktiske bygninger, kunsthåndverksgjenstander og kunstindustriprodukter fra annen halvpart av 1800-tallet mer eller mindre et resultat av 'modernisering' av forskjellige historiske stiler. Mot slutten av forrige århundre fattet imidlertid anti-historistene et nytt håp, idet nye materialer som stål, armert betong og glass og nye konstruksjonsmetoder gjorde sitt inntog i arkitekturen. Nå mente man å ha et konkret grunnlag for det fremtidige formspråket 'i pakt med tiden'.

FRA VÅRT EGET IKKE-MODERNISTISKE ståsted er det lett å se at funksjonalistene hele tiden fremhevet de nye funksjonene, materialene og konstruksjonsmetodene av estetiske grunner - siden de oppfattet dem som kilder til det etterlengtede og ennå ukjente formspråket som skulle komme. Slik vi ser det i dag hadde altså funksjonalistene et tydelig overordnet, på forhånd fastlagt estetisk mål, selv om målet var definert kun negativt, som fravær av historiske forbilder. Men funksjonalistene på sin side nektet resolutt at deres program hadde med et a priori estetisk mål å gjøre. Deres ønske om å frembringe en kunst 'i pakt med tiden' var i deres øyne ikke et *estetisk* valg men et *moralsk* valg.¹⁹ Som arkitekter og designere følte de seg moralsk forpliktet til å frembringe tidens autentiske formspråk. Deres program var egentlig ikke deres, men Historiens eget program. Følgelig handlet det ikke om deres estetiske preferanser eller smak men om et historisk nødvendigg, objektivt uttrykk for den moderne tiden.

DET FORELIGGENDE ANTYDER allerede at den funksjonalistiske designdoktrinen,²⁰ som mente at man kunne klare seg uten begrep om estetisk valg, hadde to tydelige trekk: ideologisk var den basert på en spekulativ metafysikk, og metodologisk var den ytterst vag. Den funksjonalistiske filosofien fremlagt bl.a. av den amerikanske arkitekten Louis Sullivan i slutten av det forrige århundret sammenfattet designdoktrinen på denne måten: "It is my belief", skrev han, "that it is of the very essence of every problem that it contains and suggests its own solution. This I believe to be natural law."²¹ Stort mer konkret ble Sullivan, eller noen annen funksjonalist aldri. Hans senere berømte 'naturlov', "form ever follows function",²² sa på en konsis men like lite konkret måte det samme.

FUNKSJONALISTENES METODEANTYDNINGER begrenset seg stort sett til noen få trosartikler. Estetiske løsninger var å finne utelukkende i løsninger av de praktiske problemene siden den perfekte løsning var iboende i ethvert praktisk problem som designeren møtte. I denne ene løsningen var den riktige funksjonelle såvel som estetiske formen nødvendigvis sammenfallende.²³ Designeren burde bli et slags medium, en kanal eller et organ gjennom hvil-

ket de angivelig iboende formene kunne manifestere seg. Hvordan en designer skulle gå praktisk til verks med denne troen som utgangspunkt var det stort sett ingen som kunne si noe konkret om.

DEN SLÅENDE METODOLOGISKE vagheten som karakteriserte funksjonalistenes perfektionistiske doktriner var neppe forbauende. Det er lett å se hvor fjernt denne designdoktrinen var fra vår dagligdage erfaring om ting som ikke fungerer, og fra vår mistanke om at funksjonell perfektjon ikke bare er et uopnåelig, men sannsynligvis også et selvmotsigende konsept.²⁴ Opphøyet som denne metafysiske designdoktrinen var, kunne den ikke ta alvorlig skeptiske motargumenter fra den 'lavere' dagligdage verden av sunn fornuft. At funksjonalistene aldri utviklet sin metode ut over noen vage antydninger er ikke så overraskende også av andre grunner. Hvordan kunne man makte å utvikle en designmetode, d.v.s. noe ytterst jordnært, i forhold til en slik metafysisk størrelse som Historien?

FOR Å AVRUNDE: Grunnen til at funksjonalistene snakket så mye om det funksjonelle, praktiske, utilitære, var at de snakket metode. Vektleggingen av metoden gjorde det i sin tur lett både for deres tilhengere og motstandere å tolke funksjonalismen (ofte i taktisk øyemed) som om hele den funksjonelle, utilitære tanke måten var der for den praktiske brukerens skyld, som om målet var å tegne bygninger og gjenstander som fungerte prikkfritt og som om estetikk var av sekundær, eller ingen betydning. Denne forvekslingen av funksjonalistenes metode med deres overordnede målsetning har vært den vanligste feiltolkningen av funksjonalismen, slik også de innledende funksjonalisme-definisjonene antydte. Som nevnt har denne gjengse feiltolkningen av funksjonalismen sitt opphav i den moderne anti-funksjonalistiske designfilosofien som vi skal drøfte nå.

THE INTERNATIONAL STYLE VERSUS FUNKSJONALISMEN

Tidlig i 1930-årene lanserte en gruppe amerikanske modernister et alternativ til den funksjonalistiske doktrinen som kom til å bli utslagsgivende for både amerikansk og europeisk arkitektur og design i 1950- og 1960-årene. Deres nye tilsynelatende åpent formalistiske designdoktriner presentert i tilknytning til begrepet *the international style* var resultat av en avvising av funksjonalistenes selvforståelse. Den nye doktrinen slo fast to ting: 1. at den funksjonalistiske estetikken hadde vært basert på samtidens abstrakte kunst snarere enn på 'funksjoner', og 2. at dette egentlig var helt legitimt. I den sammenheng ble funksjonalismen som den metoden som skulle bringe frem den nye estetikken eksplisitt forkastet, tildels ved hjelp av en sterkt villedende fremstilling av den funksjonalistiske designdoktrinen. Lanseringen av den nye doktrinen betød at modernismen i arkitektur og design fra 1930-årene av hadde to ulike programversjoner som lenge skulle føre en ubekvemt eksistens side om side.²⁵ Fra nå av var modernismen merket av et internt skisma som varte helt til postmodernistene sådde radikal tvil om modernisme-idéen som sådan.

AMERIKANERNE SOM I 1932 lanserte begrepet "the international style" var knyttet til The Museum of Modern Art (MOMA) i New York, og besto av arkitekturhistorikeren Henry-Russell Hitchcock og den fremtidige modernistiske arkitekten Philip Johnson, samt museets direktør Alfred J. Barr. Lanseringen av den revisjonistiske tolkningen av funksjonalismen og av den alternative designdoktrinen skjedde i forbindelse med utstillingen *Modern Architecture: International Exhibition* samme år,²⁶ rettere sagt i tilknytning til boken *The International Style: Architecture since 1922*²⁷ skrevet av Hitchcock og Johnson og publisert samtidig med utstillingen. Boken hadde en rekke illustrasjoner av for det meste europeiske bygninger i hva forfatterne kalte "the international style". Men den inneholdt også et omfattende essay som presenterte en eksplisitt ikke-funksjonalistisk tolkning av moderne arkitektur og design, sammen med en implisitt anti-funksjonalistisk designdoktrine. I det første kapitlet identifiserte forfatterne den funksjonalistiske europeiske estetikken som den nye internasjonale stilen man hadde prøvd å bringe frem i over hundre år uten hell. Dette var i og for seg ikke noen ny påstand; begreper som "internasjonal arkitektur" eller "internasjonal byggekunst" dukket opp allerede i 1920-årene, men i boken ble denne påstanden gitt status av et kunsthistorisk faktum. Det som derimot var slående nytt i disse kapitlene var Hitchcocks og Johnsons tolkning av denne nye stilens opprinnelse. Forfatterne påpekte at den nye stilen ble skapt av *et fåtall ledende arkitekter* (de nevnte Walter Gropius, J. J. P. Oud, Le Corbusier og Ludwig Mies van der Rohe) som hadde utviklet den moderne designestetikken ut fra samtidens postkubistiske *abstrakte maleri* (med særlig den hollandske neo-plastisismen og den franske purismen som kilder) og at de ledende arkitektenes arbeider etterpå ble *normgivende* for resten av modernistene. I tillegg la forfatterne frem den internasjonale stilens regler, eller "the principles of the style" som de forsiktig kalte dem. Alt dette gikk på tvers av funksjonalistenes egne doktriner og selvforståelse. Disse krevde at form skulle følge funksjon og ikke omvendt, og hele tiden mente de at deres bygninger og produkter var en legemliggjøring av deres designfilosofi.

FORFATTERNES IMPLISITTE KRITIKK av funksjonalistenes selvforståelse i de første kapitlene ble videreført i et eget kapittel kalt "Functionalism". Kapitlet var en slags presisering av nøkkel-påstanden fra Alfred Barrs innledning der han fastslo at de europeiske funksjonalistenes designdoktrine var en "utility-and-nothing-more theory of design"²⁸. I funksjonalisme-kapitlet finner man en blanding av tydelig bevisste feiltolkninger av funksjonalistenes designdoktrine og innsiktsfulle observasjoner om designprosessens natur og om funksjonalistenes fremgangsmåte.

LA MEG KORT ILLUSTRERE de urimelige (og senere så utslagsgivende) karakteristikk av funksjonalistenes designfilosofi presentert i dette kapitlet. Etter at forfatterne nevner "contemporary anti-aesthetic functionalists" og har pekt ut den sveitsiske arkitekten og Bauhaus-direktøren Hannes Meyer²⁹ som deres representant, skriver de bl.a.: "For these men it is an absurdity to talk about the modern style in

terms of aesthetic at all. If a building provides adequately, completely and without compromise for its purpose, it is to them a good building, regardless of its appearance. ... the functionalists continue to deny that the aesthetic element in architecture is important... The European functionalists are primarily builders, and architects only unconsciously."³⁰

PRAKTISK TALT ALLE disse påstandene er halvsannheter. Jeg er overbevist om at ingen funksjonalist, heller ikke Hannes Meyer, ville si at kompromissløst funksjonelle bygninger var gode bygninger *uansett hvordan de så ut*. Dette tror jeg er en ren usannhet. Når det gjelder halv-sannhetene (d.v.s. påstandene om at funksjonalismen var anti-estetisk) fungerte de, som halv-sannheter flest, like effektivt som usannhetene. Det var kun i én betydning at det var riktig å si at funksjonalistenes designdoktrine var anti-estetisk: bare når man sa dette som troende funksjonalist- eller var enig i funksjonalistenes metafysiske designteori. Hverken Hitchcock og Johnson eller Barr understreket imidlertid at funksjonalistenes designdoktrine faktisk hadde et sterkt metafysisk tilsnitt. De ga heller et inntrykk av at det handlet om en doktrine basert på sunn fornuft. Derved kunne forfatterne på en tilsynelatende overbevisende måte presentere funksjonalistenes dominerende interesse for det funksjonelle, sammen med deres anti-estetiske bemerkninger, som en "utility-and-nothing-more theory of design". De ga m.a.o. inntrykk av at det som var funksjonalistens metode (og som forfatterne i tillegg mistolket) egentlig var funksjonalistens målsetning. Med dette etablerte de etter alt å dømme en mistolkning av funksjonalismen som etter hvert ble kanonisert.³¹

FOR Å LANSERE OG LEGITIMERE modernismen som stil i normativ betydning av ordet, og med abstrakt kunst som dens estetiske kilde, måtte man først rydde av veien den funksjonalistiske doktrinen. Så lenge denne doktrinen ble sett på som gyldig var det neppe mulig - iallfall logisk - å få aksept for idéen om modernismen som stil med egne abstraksjonsbaserte stilregler.

HVA SKAL MAN SÅ KALLE denne nye amerikanske doktrinen som avfeiet funksjonalismen samtidig som den gjorde abstrakt kunst til modernismens legitime stilkilde? Hvis vi fortsetter å beskrive den avviste posisjonen som *funksjonalistisk*, kan vi karakterisere den andre, i mangel på et bedre navn, som *abstraksjonistisk*, eller *formalistisk* eller kanskje *stilistisk*. De to sistnevnte begreper har imidlertid den ulempen at de kan gi et feilaktig inntrykk av at vi mener at funksjonalismen, i motsetning til "the international style", ikke var formalistisk eller stilistisk orientert. Som det forhåpentligvis har fremgått av min beskrivelse av funksjonalismen ovenfor, oppfatter jeg både funksjonalistenes praksis og deres teori som iboende formalistisk, siden deres målsetning - et historisk nødvendig stiluttrykk 'i pakt med den nye tiden' - var av rent estetisk art. Abstraksjonistene på sin side (og på sin idiosynkratiske måte) avviste funksjonalistenes metode mens de beholdt den samme målsetningen. I denne henseende er det neppe noen vesensforskjell mellom de to.

DESIGNER SOM ABSTRAKT KUNSTNER

Hitchcock og Johnson var ikke de eneste i den engelskspråklige verden³² som ga den nye (da faktisk bare 15-20 år gammel) abstrakte kunsten en nøkkelstilling i sin designdoktrine som også var ment

som et alternativ til funksjonalismen. Den engelske kunstkritikeren Herbert Read kom med lignende pro-abstraksjonistiske argumenter i sin bok *Art and Industry* publisert i 1934 i London kort etter Hitchcock and Johnson. Mens designdoktrinen til de amerikanerne kom til å ha en avgjørende innflytelse på den senere arkitekturutviklingen, utøvet Reads bok etter alt å dømme en lignende innflytelse på europeisk industriell design etter annen verdenskrig.

DET ER UKLART OM READ kjente de amerikanske argumentene fra 1932 men det er ikke utelukket (han nevner hverken boken eller forfatterne). En av hans sentrale påstander er at dagens abstrakte kunstnere egentlig var historisk forutbestemt for sin rolle som designere for industri. Han argumenterer med at det finnes to typer kunst - den humanistiske eller figurative ("fine arts"), og den abstrakte, ikke-figurative, som innbefatter både samtidens abstrakte kunst og "useful arts"³³. Han påstår at det eksisterer et naturlig indre slektskap mellom "useful arts" og abstrakt kunst. I motsetning til den figurative kunsten arbeider begge med en abstrakt estetikk. Det er derfor ikke noen grunn til å bruke den figurative kunsten til å dekorere bruksting, siden "useful arts" har sin egen spesifikke estetikk, nemlig den abstrakte. Ifølge Reads definisjon betyr "applied art" en applikasjon av "fine arts" på "useful arts" i dekorativt øyemed, og det mener han er en villfarelse. Ut fra dette argumenterer han med at "we must recognize that design is the function of the abstract artist". Når den abstrakte kunstneren arbeider med bruksting arbeider han så å si med eget fag.

OGSÅ READ KRITISERER den funksjonalistiske doktrinen; han skriver at "advocates of modern architecture ... have confused the issue by claiming that fulfillment of purpose, or the creation of perfect, and therefore beautiful efficiency, is the proper aim of architecture". For sin del mener han at selv om "functional beauty and efficiency do often coincide", så er der galt å anta at "the functional efficiency is the cause of beauty; because functional, therefore beautiful." Ifølge ham må designeren alltid velge "between equally efficient objects of different shapes".³⁴ Denne kritikken ligner på Hitchcocks og Johnsons argumenter også i den forstand at den yter funksjonalisme-doktrinen liten rettferdighet. Også Read velger å se bort fra at funksjonalistenes designdoktrine bygger på en egen formgivningsmetafysikk og at den derfor ikke uten videre kan kritiseres som om den var ment som en sunn fornuft-doktrine.

MODERNISMENS FORMALISTISKE NATUR, så godt skjult i funksjonalismens retorikk, får hos Read enda mer slående uttrykk enn hos Hitchcock og Johnson. Reads påstand om at "useful arts" og den abstrakte kunsten bygger på samme prinsipper, munter ut i at han krever ubegrensede, ja, t.o.m. diktatoriske fullmakter for den abstrakte kunstneren, som angivelig er forutbestemt for sin rolle som industridesigner. I to passasjer som er verd å bli sitert i sin helhet forsvaret han designereens fullstendige estetiske autonomi. Han skriver: "The abstract artist (who may often be identical with the engineer or the technician) must be given a place in all industries in which he is not already established, and his decision on all questions of design must be final. That is to say, the designers should not be required merely to produce a number of sketches on paper which will then be left to the mercy of the factory

managers and salesmen to adapt to the imaginary demands of the public; the artist must design in the actual materials of the factory, and in the full stream of the process of production. His power must be absolute in all matters of design and, within the limits of functional efficiency, the factory must adapt itself to the artist, not the artist to the factory. (...) In every practical activity the artist is necessary, to give form to material. An artist must plan the distribution of cities within a region; ~~the~~ ^{an} artist must plan the distribution of buildings within a city; an artist must plan the houses themselves, the halls and factories and all that makes up the city; an artist must plan the interiors of such buildings - the shapes of the room and their lighting and colour; an artist must plan the furniture of those rooms, down to the smallest detail, the knives and forks, the cups and saucers and the door-handles."³⁵ Read påstår at den abstrakte estetikken som ble utviklet av abstrakte malere og billedhuggere er maskinproduksjonens naturlige formuttrykk, og dette er grunnen til at maskinproduksjon ikke riktig kan utfolde seg i hele sin fylde uten den abstrakte kunstneren.³⁶

PAINTING TOWARDS ARCHITECTURE?

Det som kjennetegner både Hitchcocks og Johnsons, og Reads esayer er deres iherdige søken etter støtteargumenter for deres påstand om en *nødvendig* sammenheng mellom abstrakt maleri og skulptur på den ene siden, og arkitektur og industriell design på den andre. Uten en slik nødvendig sammenheng sto den nye arkitektur- og industridesignestetikken i fare for å bli sett på som en slags 'applied art'. Reads bok kan leses som et langt argument mot nettopp en slik 'vrangforestilling'. Henry-Russell Hitchcock på sin side kom 16 år etter *The International Style*, i boken *Painting Towards Architecture* (1948)³⁷ tilbake til sin og Johnsons tese om at røttene til den funksjonalistiske estetikken egentlig lå i samtidig abstrakt maleri og skulptur, og at det ikke var noe galt med det. Nå prøvde han å belyse nærmere det som også han oppfattet som foruroligende spørsmål, nemlig hvorvidt den abstrakte estetikken som var utviklet utenfor formgivningens arbeidsfelt med rette kunne oppfattes som den moderne arkitektens *egget* formspråk. Også han prøvde å finne en 'historisk nødvendig' sammenheng mellom disse to fenomenene. Dette gjorde han ved å påstå 1. at arkitektur i prinsipp er en abstrakt kunstart (samme argument som Read brukte i forhold til 'useful arts'); 2. at det finnes klare analogier mellom maleriets avvisning av tradisjonelle naturformer og arkitekturs avvisning av tradisjonelle historiske former; 3. at det finnes paralleller mellom det moderne maleriets og skulpturens interesse i det primitive og arkaiske og arkitektens "non-technical (d.v.s. estetiske) interest in the achievements of engineering".³⁸

FOR OSS IKKE-MODERNISTER er disse forklaringene ofte imponerende oppfinnsomme men ikke særlig overbevisende. Det er imidlertid ikke vanskelig å forstå logikken i Hitchcocks, og likeledes Reads, intellektuelle bestrebelser. Som alle modernister delte de tydeligvis den hegelianske forestillingen om

at alle kulturfenomener i en gitt epoke alltid henger sammen, fordi de alle uttrykker epokens felles vesen.³⁹ Ifølge modernistene måtte derfor et så overveldende nytt fenomen som tilsynkomsten av et nytt abstrakt formspråk i maleri og skulptur ha en eller annen *nødvendig* sammenheng med arkitektur og design. Attpåtil var det tydelig at den abstrakte estetikken allerede hadde gjort seg gjeldende både i arkitektur og design, mens modernistenes selvforståelse frem til 1932 fortsatte å basere seg på den funksjonalistiske doktrinen - til tross for at kartet stemte dårlig med terrenget. Å rette på kartet var et spørsmål om uholdet observasjonsevne. Å utvikle en teoretisk argumentasjon for en *nødvendig* sammenheng mellom arkitektur og abstrakt kunst, en sammenheng som man umiddelbart ikke så, men var forpliktet til å finne, var derimot en øvelse i spekulativ tenkning. Den intellektuelle ekvilibristikken som Hitchcock og Read hadde prestert var myntet på å få oss bort fra 'villfarelsen' om at arkitektur og design er en av 'the applied arts'.⁴⁰

EN BRED SAMMENFATNING

Vi kan si at modernismens designdoktriner i dette århundret har eksistert i to hovedformer: som funksjonalisme, og som 'abstraksjonisme'. Det som var felles for dem, det som gjorde dem så å si til to sider av samme sak, var oppfatningen at arkitektenes og designernes hovedanliggende til syvende og sist var av rent estetisk art. Begge tok det for gitt at designeres fremste oppgave var å være med på å frembringe, utkrystallisere, den nye moderne epokens autentiske formuttrykk 'i pakt med tiden'. Med tanke på denne målsetningen bør konflikten mellom abstraksjonistene og funksjonalistene ses som en intern 'teologisk' dissens innen en og samme religion - en slags kunstreligion.⁴¹

DENNE KONFLIKTEN handlet altså ikke om selve *målet* (om det var det full enighet) men om *metoden* for å nå målet. For å frembringe det moderne formuttrykket gikk funksjonalistene ut fra sin designdoktrines hovedtese om at de ekte nye formene var å finne i de funksjonelle oppgavene. Slik må vi også forstå navnet *funksjonalisme*. Det var navnet for metoden som skulle føre designeren frem til de iboende formene. Det var m.a.o. *ikke* for funksjoneringens - d.v.s. for brukerens - skyld at man valgte den 'funksjonelle metoden': det var for formens skyld, for det nye kunstuttrykkets skyld at man gjorde det.⁴²

"ABSTRAKSJONISTENE" derimot mente at det modernistiske målet, den autentiske stilen 'i pakt med tiden', faktisk var blitt til ved at modernistiske arkitekter og designere tilegnet seg den nye estetikken fra non-figurativ billedkunst - ikke ved at man på egen hånd hadde funnet frem til de iboende funksjonelle formene.

Samtidig fastslo abstraksjonistene at det å omfavne abstrakt estetikk egentlig var en helt legitim fremgangsmåte. Men siden det nye abstrakte formspråket ble utviklet utenfor arkitektenes og designernes eget gebet, måtte dette faktum bli legitimert

med mer eller mindre sinnrike argumenter om at dette var en nødvendig utvikling. Ved å legitimere bruk av et a priori eksisterende formspråk, så lenge det kom

enten direkte fra non-figurativ kunst eller indirekte via de ledende modernistiske arkitekter, snudde Hitchcock and Johnson den funksjonalistiske designmetoden på hodet.

DET ER VIKTIG Å MERKE SEG at når det gjelder brukerne, var det like liten plass for deres estetiske ønsker og krav i den funksjonalistiske designdoktrinen som i den abstraksjonistiske. Hvis man nemlig mener som funksjonalistene at den estetiske løsningen bare er å finne inne i den ikke-estetiske, praktiske oppgaven, da er det ingen grunn til å lytte til brukernes estetiske preferanser. Og det er like liten grunn til å ta hensyn til slike ønsker når formgivningens uttalte mål er å være i samsvar med tidens abstrakte kunst. Dette er etter alt å dømme forklaringen på at begrepet *estetisk funksjon* var like lite brukt i den funksjonalistiske designdoktrinen som i den abstraksjonistiske. Idéen om at den modernistiske designeren muligens burde tekkes brukerne enten det handlet om individer, sosiale grupper eller institusjoner, ville få vedkommende til å måpe. I sitt forord til Hitchcocks og Johnsons bok av 1932 freste MOMAs direktør Alfred Barr: "American skyscraper architects with cynical good humor have been willing to label their capricious façade ornament 'functional' - [claiming that] 'one function of the building is to please the client'. We are asked to take seriously the architectural taste of real estate speculators, renting agents, and mortgage brokers!"⁴³ Og hvis vi skal tro Dagbladet, uttalte den norske modernistiske pioneren Arne Remlov seg høsten 1995 på lignende måte om publikums manglende smak: "Publikum har intet de skulle ha sagt, og skal heller ikke ha rett til å bestemme utviklingen".⁴⁴

UT FRA DEN MODERNISTISKE MÅLSETNINGEN var en slik holdning til brukeren ikke vanskelig å forstå. Modernistene kalles med rette for modernister fordi de så som sin historiske plikt å 'åpenbare' det moderne formuttrykk. Avantgarde-arkitekter og designere kunne lykkes med en slik oppgave bare hvis de ikke lot seg forstyrre av publikums egne estetiske preferanser. Derfor er det neppe overraskende at modernistenes program, enten det var funksjonalisme eller abstraksjonisme, viste seg å være nesten hypnotisk tiltrekkende for unge arkitekter og designere, og at det tildels fremdeles fascinerer. Funksjonalisme, og noe senere abstraksjonisme, fungerte nemlig som en slags kunstnerisk befrielsesideologi. Begge disse doktrinene befridde på sine måter designeren fra publikums krav. Mentalt (om ikke praktisk) gjorde modernisme arkitektene og designerne til frie kunstnere i det begge doktriner flyttet brukeren ut av bildet. I den modernistiske visjonen var arkitektur og design til for kunstens skyld, ikke for oppdragsgiverens eller brukerens skyld.⁴⁵

DET ER INGEN TVIL OM at modernismens tilbud om mental befrielse fra 'publikums åk' fungerte som en mektig forløsning av formgiverens skaperglede. Den enorme estetiske frihet og oppfinnsomhet som kjennetegner det modernistiske formspråket var imidlertid ikke noe absolutt gode. Generelt kan man si at velsignelsen var omvendt proporsjonal med målestokken til modernistenes arbeider. Modernismen var mest fremgangsrik i arbeider i mindre skala som kunsthåndverk og industrielt produserte bruks- gjenstander, samt i private villaer og enkelte administrative bygninger. Her beriket modernistenes nye innslag det stilistiske mangfoldet som har kjennetegnet den moderne epoken i de siste 150 år. Men i stor målestokk, fra nye boligfelt til byplanlegning, før-

te designerens frihet til å arbeide på egne premisser til at det visuelle og funksjonelle mangfold - og dermed brukernes valgmuligheter - ofte ble drastisk begrenset.⁴⁶ En hel by utformet kun på designerens premisser blir raskt uutholdelig, mens en stol utformet kun på designerens premisser - enten de var av funksjonalistisk eller abstraksjonistisk art - i og med at den er gjenstand for valg, kan bli til berikelse. Modernismen ble fremmet som en historisk nødvendighet som for alltid skulle erstatte andre estetiske alternativer. Men den har vunnet gehør i kraft av sitt bidrag til vår tids stilistiske mangfold - som én stil blant mange andre.

NOTER

- 1) Landrø, Marit Ingebjørg, og Boye Wangensteen, red. *Bokmålsordboka: Definisjons- og rettskrivningsordbok*. Bergen: Universitetsforlaget, 1986
- 2) Fleming, John and Hugh Honour. *The Penguin Dictionary of Decorative Arts: New Edition*. New York: Viking, 1989, 324
- 4) McDermont, Catherine. *Essential Design*. London: Bloomsbury, 1993, 104
- 5) Blake, Peter og Vittorio Magnago Lampugnani. "Functionalism." I *The Thames and Hudson Encyclopaedia of the 20th-Century Architecture*, red. V. M. Lampugnani, 112-113, London: Thames and Hudson, 1986. Dette er en oversettelse fra tysk av en revidert utgave av *Hatje Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts* utgitt i 1983 med samme redaktør
- 6) Det er etter min mening legitimt å omtale funksjonalismen i visse sammenhenger som modernisme selv om modernisme-begrepet vanligvis brukes i en videre betydning, både kronologisk og innholdsmessig; man kan derfor omtale funksjonalismen som mellomkrigstidens og til dels etterkrigstidens modernisme i arkitektur og formgivning
- 7) I 1920-årene var det vanlig å snakke om konstruktivisme snarere enn om funksjonalisme; slik vi ser det var 'konstruktivisme' et mindre forvirrende begrep enn funksjonalisme i den forstand at begrepet antydde mye tydeligere at det var bygningenes former som for disse modernistene var det viktigste: det var de nye konstruksjonsmetodene som skulle gi de nye formene
- 8) Jeg setter ordet funksjon og andre funksjonsrelaterede begreper i anførselstegn fordi de viser seg ved nærmere undersøkelse å være såpass ulne at de er praktisk sett innholdsløse; jfr. min artikkel "Var funksjonalismen en type formalisme? Formgiverens funksjonsbegrep som et carte blanche." *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Årbok 1992*, red. Seppo Heinonen, 65-80. Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, 1992; eller den utvidede engelske versjonen av denne: "Form follows WHAT? The modernist notion of function as a carte blanche." *1:50 - Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning* (Technion, Israel Institute of Technology, Haifa, Israel), no. 10, Winter (1995): 31-20
- 9) Jfr. Collins, Peter. "The Demand for a New Architecture." I *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, 128-146. London: Faber and Faber, 1967
- 10) E.H. Gombrich har lenge kritisert den type kunsthistorie som ser på kunst som uttrykk for sin egen epoke, retttere sagt for tidens ånd; han snakker i denne sammenheng om 'periodisme', og spør om det er nødvendig å postulere en slags "Super Artist who creates the style or styles of an epoch in various media." Det er tydelig at modernistene i stor grad tok denne kunsthistoriske logikken til inntekt for sine argumenter om nødvendighet av en egen unik periodestil. Jfr. Gombrich, E. H. *The Styles of Art and Styles of Life*. The Reynolds Lecture. London: RAA, 1991, p.1.; og hans "Art and Scholarship" I *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, 106-119. London and New York: Phaidon, 1978)
- 11) Denne bakgrunnen er drøftet bl.a. i Collins' og Crook's publikasjoner: jfr.: Collins, note 9 ovenfor; Crook, J. Mordaunt. "The Architect's Dilemma." I *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, 98-132. Chicago: The University of Chicago Press, 1986; Crook, J. Mordaunt. "I Search of Style." I *William Burges and the High Victorian Dream*, 102-139. London: Murray, 1981
- 12) Rousseau f.eks. sier å ha ment at gotiske katedraler var "en skam for de som hadde tålmodighet til å bygge dem" mens Voltaire refererte til gotikk som "det som uheldigvis blir igjen av arkitektur fra de dager". Sitert etter Erwin O. Christensen, *The History of Western Art*. New York: Mentor Books, 1959, 197
- 13) Boken som på en avgjørende (men utilsiktet) måte bidro til relativiseringen av klassisismen var J. J. Winckelmanns avhandling *Geschichte der Kunst des Alterthums* fra 1764. Engelske oversettelser finnes i *Winckelmann, Writings on Art*. London: Phaidon, 1972. Jfr. også Gombrich, E. H.: "Style." I *International Encyclopaedia of Social Sciences*, red. David L. Sills, 1968
- 14) Jfr. Bell, Quentin, *On Human Fidelity*, 3. utg. London: Alison & Busby, 1992
- 15) Herrmann, Wolfgang. "Introduction." I *What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Styles*, red. Harry F. Mallgrave, 1-60. Santa Monica, Ca.: The Getty Center for the History of Arts and Humanities, 1992
- 16) For kritikk av denne problemstillingen se bl.a.: Boas, George. "Il faut être de son temps." I *Wingless Pegasus: A Handbook for Critics*, 194-210. Baltimore: The

Johns Hopkins Press, 1950; Boas, George. "Historical Periods." *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* XI, no. 3 March (1953): 248-253; Boas, George. "Ages and Times — Periodization." I *The History of Ideas: An Introduction*; ch. 6, 117-145. New York: Scribner, 1969; jfr. også Gombrich, E. H. "Art and Scholarship", note 10 ovenfor

17) Mange av 1800-tallets ideologier tok det for gitt at historien utviklet seg ut fra en underliggende plan som uungåelig førte menneskeligheten til høyere eksistensformer. Ideen om historisk nødvendighet spilte i den sammenheng en sentral rolle. Jfr. Berlin, Isaiah, *Den historiske nødvendighet*. Oslo: Cappelen, 1971

18) Calinescu, Matei. "The Idea of Modernity." I *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, 13-92. Durham: Duke University Press, 1993

19) Mies van der Rohe uttrykte i 1927 denne holdningen slik: "Ich wende mich nicht gegen die Form, sondern nur gegen die Form als Ziel. (...) Form als Ziel mündet immer in Formalismus. Denn dieses Streben richtet sich nicht auf ein Innen, sondern auf ein Aussen. Aber nur ein lebendiges Innen hat ein lebendiges Aussen, (...)" Se Conrads, Ulrich, red. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Braunschweig: Vieweg, 1986, 96

20) Funksjonalistene hadde riktignok aldri én ledende teoretiker eller ett manifest som de vedkjente seg. I denne sammenheng finnes funksjonalistene på den motsatte enden av spektret

sammenlighet f.eks. med futuristene eller surrealistene. Men selv om det egentlig er vanskelig å snakke om en funksjonalistisk bevegelse er det ikke vanskelig se hovedtrekk i designdoktrinen som bandt disse modernistiske arkitektene sammen

21) Sullivan, Louis. "The Tall Office Building Artistically Considered (1896)." I *Kindergarten Chats (revised 1918) and Other Writings*, red. Isabella Athey, 202-13. New York: Wittenborn, 1947, 203

22) Sullivan, "The Tall...", 208

23) Det er lett å forstå at funksjonalistene så det enten som en misforståelse eller direkte urettferdighet når deres nye former ble kalt *funksjonalistiske* - når man begynte å snakke om *funksjonalistisk design*, *funksjonalistisk arkitektur*, eller *funksjonalistisk stil*. Det som var sårende var betydningen om at det handlet om estetiske normer og dermed om bevisste stilistiske valg. Det de selv mente de beskjeftiget seg med var *funksjonelle* former, *funksjonell* arkitektur og design, og *funksjonell* estetikk - dvs. resultater av en metode, ikke av en stilistisk tenkning. Deres ellers merkelige bruk av ordet "funksjonell" om sine designløsninger (mest pussig i begrepet "funksjonell stil") må imidlertid forstås nettopp ut fra postulatet om at de funksjonelle og de estetiske løsningene var sammenfallende. — Også den engelske bruken av ordene "modern", "modernistic" og "modernist" avspeiler forskjellene mellom de troendes og de ikke-troendes tolkningsperspektiver. Den russiske konstruktivist Vladimir Tatlins slagord "Hverken det nye eller det gamle men det nødvendige" forklarer hvorfor modernistene avviste det de nedsettende kalte "modernistic" designs: dette var ifølge dem former basert på estetiske valg, ikke på nødvendighet. 'Modernistic' ble brukt i 1930-årene for

det som siden 1960-årene er kjent som Art Deco. Tatlins maksime er brukt som motto til boken *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*. New York: Rizzoli, 1990, av Andel, Jaroslav et al. For bruk av begrepet 'modernistic' jfr. Barr, Alfred H., og Philip Johnson, *Machine Art: March 6 to April 30, 1934*. New York: The Museum of Modern Art, 1934

24) Jfr. min artikkel "On the Rumor of Functional Perfection," *Pro Forma* 2 (1991): 67-81

25) Disse to program-versjoner og deres respektive modernisme-tolkninger ble imidlertid sjelden klart adskilt fra hverandre og i mange faglige posisjoner og mange tolkninger finner vi dem sammenblandet. Dette er ikke så overraskende: Modernistenes tekster var ikke akademiske avhandlinger men i hovedsak propaganda-skrifter. Det er derfor kanskje mer forståelig at de modernistiske forfattere ofte 'tager hvad de haver': de bruker gjerne alle argumenter som høres ut som sterk og objektiv støtte for deres egne valg. Siden det oftest handler om en slags modernistisk teologi, blir argumentene gjerne så innviklede at det sannsynligvis er like vanskelig for forfatteren som for leseren å oppdage om de er eller ikke er gjensidig forenelige. — Ellers er det kjent at f.eks. Walter Gropius aldri aksepterte at funksjonalismen handlet om stilnormer, og Dieter Rams (f. 1930) bruker fremdeles den funksjonalistiske retorikken for å forklare sin formgivning for Braun

26) Utstillingen ble vist i 11 andre amerikanske byer og "a more portable version of it circulated for six years." Jfr. Otto, Christian F. "International Style." I *The Thames and Hudson Encyclopaedia of the 20th-Century Architecture*, red. V. M. Lampugnani, 160-161. London: Thames and Hudson, 1986

27) Hitchcock, Henry-Russell og Philip Johnson. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: Norton, 1932

28) Hitchcock og Johnson, *The International Style ...*, 13

29) Hannes Meyer ble funksjonalisme-kritikernes mest yndete syndebukk og Hitchcocks og Johnsons bok bidro uten tvil til denne statusen. Meyers status bygger igjen på den feilaktige påstanden om at funksjonalismen var en anti-estetisk designfilosofi. Men Meyer akkurat som Gropius og Mies var ute etter den samme 'historisk nødvendige stilen i pakt med tiden' - m.a.o. etter den nye formen; jfr. hans artikkel (i engelsk oversettelse) "The New World (1926)." I *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, red. Dennis Sharp and Tim and Charlotte Benton, 106-109. London: Crosby Lockwood Staples, 1975

30) Hitchcock og Johnson. *The International Style...*, 36, 39, 37-38; jfr. note 27 ovenfor

31) Funksjonalistene ble aldri i stand til å komme med et skikkelig svar på tilltalen, iallfall ikke i samme generasjon. Det var først med den såkalte Design Methodology-bevegelsen fra 1960-årene at den funksjonalistiske versjonen av modernisme fikk en fersk vitamininnspøytning. Jfr. Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964. Se også Gelernter, Mark. *Sources of Architectural Form: A Critical History of Western Design Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1995, kap.9

32) Siden tidlig i 1930-årene var både Tyskland og Sovjet p.g.a. totalitær politisk utvikling ute av bildet som modernismens tidligere kraftsentra. Den engelskspråklige verden, og særlig de Forente Stater, ble mo-

dernismens nye bastion, til dels takket være det at mange modernistiske arkitekter og designere emigrerte fra Tyskland

33) Den nærliggende norske betegnelsen til "useful arts" kunne være "brukskunst" men dette begrepet har i norsk sammenheng som kjent konkrete ideologiske overtoner som gjør at den likevel ikke egner seg. Derfor bruker jeg heller Reads begrep "useful arts"

34) Read, Herbert. *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. 5th ed. London: Faber, 1966, 143-144

35) Read, *Art and Industry*, 61, 63-64

36) Denne filosofien ble også en del av Reads senere bok *Education Through Art* fra 1943. Der så Read kubisme, konstruktivism og funksjonalisme som medlemmer av en og samme familie: alle tre var ifølge ham ute etter det estetisk iboende. Read oppfatter dette familieslektskapet som selvforklarende og ga ingen konkret forklaring på at vi i den 'funksjonelle' arkitekturen finner en estetikk som tydelig er knyttet til abstrakt kunst. Som helhet virker Reads teorier omkring design og abstrakt kunst som et lappeteppe av ad hoc argumenter som alle har som mål å vise at formgiveren er forpliktet til å bruke den abstrakte estetikken

37) Hitchcock, Henry-Russell. *Painting Towards Architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948

38) Hitchcock. *Painting ...*, 13

39) Vedr. Hegel, jfr. Gombrich, E. H. "The Father of Art History." I *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*, 50-69. Oxford: Phaidon, 1984; og Gombrich, E. H. "In Search of Cultural History." I *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, 24-59. Oxford: Phaidon, 1979

40) Hitchcocks og Johnsons, og likeledes Reads, legitimering av den abstrakte kunsten som en autentisk estetisk kilde for arkitekter og designere - og deres insistering på at dette abstrakte formspråket ikke er noe "applied" - fikk en enorm innvirkning på arkitektur og design etter annen verdenskrig og særlig i 1950- og 1960-årene. Ikke bare bruksgjensstander og bygninger, men i noen tilfeller hele bydeler ble utformet som abstrakte skulpturer. Det er nok å minne om Brasils hovedstad Brasilia, eller om Operabygningen i Sydney i Australia - eller om fenomenet *Scandinavian Design*, for å nevne noen få slående eksempler. Vedr. Brasilia jfr. Oscar Niemeyers forsvar for formalismen i Brasilia-utformingen i hans artikkel "Form and Function in Architecture." I *Architecture Culture 1943-1968*, red. Joan Ockman and Edward Eigen, 309-313. New York: Rizzoli, 1993. Designhistorikeren Lesley Jackson dokumenterte i sine to viktige bøker om femtiårenes kunsthåndverk, brukskunst, interiører og arkitektur at det var den abstrakte kunsten som var det dominerende formale forbilde for 50-årenes designere. Jfr. Jackson, Lesley. *The New Look: Design in the Fifties*. London: Thames and Hudson, 1991; Jackson, Lesley. "Contemporary": *Architecture and Interiors of the 1950s*. London, 1994

41) Om begrepet kunstreligion, jfr. Gimpel, Jean. *Against Art and Artists*. revidert utg. Edinburgh: Polygon, 1991

42) Dette er muligens hovedforklaringen på at man i funksjonalistisk arkitektur og design så ofte finner funksjonelle tabber, samtidig som vi sjelden føler at vi har noe å utsette på funksjonalistenes estetiske løsninger i seg selv. Dette er neppe overraskende: det var jo formen, ikke 'funksjonen', man fremfor alt var interessert i

43) Hitchcock og Johnson, *The International Style...*, 14; jfr. note 27 ovenfor

44) Anledningen var Norsk Form's utstilling i Oslo, kalt *Vi innreder landet: smaken i hjemmet 1945-1995* der prosjektlederen Kjetil Rolness gikk til angrep på modernistenes 'smaksmisjonering'; jfr. Eide, Harriet. "Vanlige folk eier ikke smak." *Dagbladet*, 18. september 1995, 5

45) Idéen om kunst for kunstens skyld ser ut til å ha en del felles med syndikalismen, den franske militante fagforeningsbevegelsen. Dens filosofi er bygget rundt idéen om at det ikke er Staten (som i sosialisme-teorien) men fagforeningene som bør utøve eierskapskontrollen av produksjonsmidlene. Man kan kanskje si at syndikalismens idé om at gruvene burde tilhøre gruvearbeiderne, fabrikkene fabrikkarbeiderne og jernbanene jernbanearbeiderne virkelig har slått gjennom bare innen ett område: i kunsten. Det er først med modernismen at kunst blir sett på utelukkende som kunstnerens eget anliggende. Arkitekten Le Corbusier var kjent for å være en syndikalismetilhenger. Jfr. McLeod, Mary. "Le Corbusier and Algiers." *Oppositions* 19/20, no. Winter/Spring (1980): 55-85; jfr p. 56. Jfr. også Elgin, Erik. "Pinlig illusjon om et kunstfaglig felle-skap." *Aftenposten*, 3. Juli 1996, 7; og Grøtvedt, Paul. "Pinlige illusjoner eller maktsyke kunstnere." *Aftenposten*, 11. Juli 1996, 7

46) En amerikansk kritiker skriver dette om farene ved modernistenes praktisering av kunstnerisk autonomi: "Where High Modernism seems historically unique is in its readiness to make the order of art serve as an order for society, a readiness that implied a willingness to treat living persons in a way that a poet might a stanza in banishing it from one part of a poem to another, or the way a painter might treat a discordant patch of color by

painting over it. (Fortunately for their place in the history of art, no one with any political power took the High Modernists seriously in these matters, and so they did infinitely less damage than did their ideological mirror-images who wanted the order of society to serve as a model for the order of art - and who banished or eliminated anyone unwilling to produce Socialist Realism or *deutsche Kunst*.)" Mendelson, Edward. "The Rise and Transformation of Modern Style: A Polemical History." *Pre-cis* 5 (1984): 93-97

ART DECO

WIDAR HALÉN (RED.)

FUNKIS

KUNSTINDUSTRIMUSEET I OSLO

SCANDINAVIAN

NORDENFJELDSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM

DESIGN

VESTLANDSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM

OR
FEL
US

© ORFEUS FORLAG AS, Oslo 1996

Alle henvendelser om denne boken stiles til
Orfeus Forlag AS, Dronningensgate 3
0152 Oslo

Boken er utgitt som årbok
for kunstindustrimuseene i Norge

Grafisk formgivning og prepress:

Skomsøy Grønli as

Oversettelse:

Ruth Waaler

Trykk:

Tangen Grafiske Senter as, Drammen

Bind:

Kristoffer Johnsen Bokbinderi as, Skien

Foto:

Fra Kunstindustrimuseenes arkiver,
og Teigens Fotoatelier AS;
Christine Melbye har tatt bilder
av Willy Johanssons glassarbeider

Forkortelser:

PP – Porsgrunds Porselænsfabrik as, Porsgrunn
SHKS – Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, Oslo
OK – Kunstindustrimuseet i Oslo
NTH – Norges Tekniske Høyskole, Trondheim (NTNU)
NK – Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum
VK – Vestlandske Kunstindustrimuseum

ISBN: 82-467-0010-3

INNHOLD

Forord av Anniken Thue

SIDE 9

Widar Halén: Kravet om mer dekor i norsk funksjonalisme

SIDE 19

Steen Ory Bentzen: Nora Gulbrandsen – en dekorglad funksjonalist

SIDE 27

Inger Helene N. Stemshaug: Sverre Pettersen – en modernismens industridesigner

SIDE 35

Randi Gaustad: Noen betraktninger om stilbegreper

SIDE 41

Astrid Skjerven: Arne Korsmo – designvirksomhet i etterkrigstiden

SIDE 51

Bjørn Erik Reigstad: Willy Johansson – scandinavian design i norsk glass

SIDE 59

Elen Omtvedt: Interiørarkitekt Alf Stures møbeldesign i 1940- og 50-årene

SIDE 69

Jan-Lauritz Opstad: Thorvald Krohn-Hansen - en museumsmann i modernismens ånd

SIDE 74

Ingeborg Glambek: "Scandinavian Design" – en kortvarig affære?

SIDE 81

Randi Nygaard Liium: Et portrett av tekstilkunstneren Maija Kansanen Størseth

SIDE 87

Jan Michl: Modernismens to designdoktriner: Funksjonalisme og «abstraksjonisme»

SIDE 97

English summaries