

# Foreningen Brukskunst 1930-1946

Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil



Marianne Hylbak

Hovedfagsoppgave for graden cand. philol. i kunsthistorie  
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk  
Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo  
Våren 2007

## FORORD

Min mormor og morfar giftet seg i 1933. Som unge Oslo-borgere i etableringsfasen var de midt i den målgruppen Foreningen Brukskunst ønsket å nå fram til. Mimmi (mormor) dekket kaffebord med servise tegnet av Nora Gulbrandsen, hadde ”penglass” med sort stett, fajanse i sort glasur med gulldekor og duker og servietter med geometriske mønstre. Mange av tingene mine besteforeldrene hadde, kjenner jeg igjen på fotografier fra Foreningen Brukskunsts utstillinger på 1930-tallet. Jeg vet ikke om Mimmi og morfar noen gang tok turen fra Bislet hvor de bodde, til Kunstnernes Hus for å se på det tidsriktige og moderne innen borddekning, tekstiler og møbler. Jeg vet ikke engang om de kjente til Foreningen Brukskunst. Om de var bevisste på ”riktig smak” eller det å ha et moderne hjem, får jeg nok aldri vite. Mon tro om de tenkte moderne stil og ”riktig smak” da de etablerte seg, eller om deres hjem i større grad var et resultat av personlig smak, tilgjengelighet og pris. Når jeg tenker på deres stue og soveværelse, forbinder jeg det i hvert fall ikke med funksjonalisme. Til det var hjemmet deres for blandet av ”ny-stiler”, nips og blondegardiner, som ikke ville passert Foreningen Brukskunsts smakssensur. Jeg skulle så gjerne spurt dem om de kjente til brukskunstbevegelsens kamp og agitasjon for den nye tids stil, og om valget av kaffeservise og vinglassene med sort stett, som jeg nå er så heldig å kunne bruke, var et resultat av Foreningen Brukskunsts arbeid. Hadde jeg ikke valgt temaet Foreningen Brukskunst til min hovedfagsoppgave, så hadde jeg vel heller aldri lurt på dette. Derfor er det tilfredsstillende å ha tanker rundt det, nettopp som et resultat av arbeidet med denne hovedoppgaven.

Takk til min veileder professor Ingeborg Glambek, Ellen Margrethe Skilnand, Kjartan Prøven Hauglid, Ellen og Trond Øivind Hylbak og Marius Røksund.

Marianne Hylbak

Oslo, 30. november 2006

## INNHALDSFORTEGNELSE

<b>INNLEDNING</b> .....	<b>5</b>
PROBLEMSTILLING OG MÅLSETTING .....	6
AVGRENSNINGER .....	7
KILDER OG METODE .....	9
OPPGAVENS KAPITLER.....	10
<b>1: FORENINGEN BRUKSKUNST FØR 1930</b> .....	<b>13</b>
1930 – FORANDRINGENES TID.....	17
<b>2: IDEOLOGENE</b> .....	<b>19</b>
JAKOB PRYTZ. BRUKSKUNST – SHKS .....	21
THOR B. KIELLAND. KAMPEN MOT DRAGEN, ”KRUSIDULLENE OG TØISET” .....	25
KNUT GREVE. KAMPEN MOT SMAKSBEUDLINGEN .....	31
<b>3: BRUKSKUNST – PRYDKUNST</b> .....	<b>37</b>
I HÅNDVERKETS OG TRADISJONENS TJENESTE .....	37
PRYDKUNST – FØRSTE TIDSSKRIFT FOR FORMGIVNING .....	39
UTSTILLINGENE I KUNSTNERNES HUS OG KUNSTNERFORBUNDET .....	41
PRYDKUNST + BRUKSKUNST = SANT? .....	42
SAMMEN FOR DEN VAKRE FORM.....	49
<b>4: NORSK BRUKSKUNSTNERLAG</b> .....	<b>51</b>
OPPRETTELSEN AV BRUKSKUNSTNERLAGET .....	51
BRUKSKUNSTNERLAGETS FAGGRUPPER .....	54
EN AKTIV OG VIKTIG FAGGRUPPE .....	57
PRODUKTFORMGIVNING .....	62
KONKURRANSEVIRKSOMHET.....	63
BRUKSKUNSTNERLAGET OPPHØRER .....	65
<b>5: UTSTILLINGER</b> .....	<b>67</b>
UTSTILLINGSPRINSIPPER .....	68
PERIODISKE UTSTILLINGER.....	74
PROTOTYPER OG SKISSER .....	80
FOKUS PÅ MØBLER .....	81
UTVIDELSE AV UTSTILLINGEN: ”CHOKOLADESTUE” .....	84
VANDREUTSTILLINGER.....	85
FORENINGEN BRUKSKUNST I UTLANDET .....	87
<b>6: KRIGEN, GJENREISNINGEN OG DET NYE LANDSFORBUNDET</b> .....	<b>91</b>
UTSTILLINGENE UNDER KRIGEN .....	93
NEMDA FOR NORSK HUSBONAD .....	94
PROBLEMER MED Å FORTSETTE .....	96
INTERNT KRIGSOPPGJØR 1945 .....	97
UTSTILLINGEN ”NORSK BRUKSKUNST I KRIGSÅRENE” .....	98
GJENREISNINGEN.....	99
LANDSFORENINGEN NORSK BRUKSKUNST .....	100
FORENINGEN BRUKSKUNST I OSLO .....	101

<b>OPPSUMMERING OG KONKLUSJON .....</b>	<b>103</b>
<b>APPENDIKS.....</b>	<b>108</b>
<b>LITTERATUR OG KILDER .....</b>	<b>111</b>
<b>ILLUSTRASJONER.....</b>	<b>117</b>
<b>SAMMENDRAG .....</b>	<b>142</b>



## Innledning

”I dag har herrene arkitekt Schistad og overlærer Prytz trukket i jakett og cylinder for å motta de høie gjester som skal være med på åpningen av foreningen Brukskunsts utstilling i nye lokaler”.<sup>1</sup> Det var med stor festivitas og optimisme Foreningen Brukskunst den 8. desember 1930 åpnet sin utstilling i nytt, permanent lokale i Kunstnernes Hus i Oslo. En mengde celebriteter overvar åpningen. Kong Haakon VII, dronning Maud, kronprins Olav og kronprinsesse Märtha var i begivenhetens sentrum.<sup>2</sup> Representanter fra storting og regjering, Oslo kommune, norsk kunst-, industri- og håndverksmiljø var til stede. Sveriges fremste funksjonalist og ideolog for brukskunstbevegelsen der, Gregor Paulsson<sup>3</sup> hadde tatt turen fra Stockholm for å ta del i høytidligheten med sine norske fagfeller. I løpet av de tolv årene Foreningen Brukskunst hadde virket, hadde den opparbeidet seg både navn og betydning. Kontrakten med Kunstnernes Hus ble betraktet som en milepæl og et vendepunkt i foreningens utvikling og videre drift.<sup>4</sup> Ønsket om et fast tilholdssted for utstillingsvirksomhet og kontordrift hadde vært der siden starten. Til avisen *Tidens Tegn* kunne Jakob Prytz fortelle at

”Vi realiserer nu en plan som vi har hatt i mange år. Det er et stort tiltak, men vi mener at tiden er moden for det. Bare efter Bergensutstillingen kan vi spore en betydelig utvikling i retning av kvalitet og kunstnerisk utvikling. Det er kommet til interessante nye ting, og selve miljøet er forandret, de frø som er sådd er begynt å spire; vi merker at det gror.”<sup>5</sup>

Denne overgangen til en ny fase i Foreningen Brukskunsts historie danner et naturlig utgangspunkt for hovedoppgaven. At brukskunstbevegelsen fikk faste lokaler til sin utstillingsvirksomhet og kontordrift er ikke eneste naturlige utgangspunkt. Året 1930 er i kunsthistorien manifestert som funksjonalismens gjennombrudd i Norden. Det er ikke kun kunsthistorikere som har satt dette skillet; også samtiden så noe spesielt dette året i forhold til den nye, moderne tid og den nye stilen. *Oslo Aftenavis* kunne berette at

---

<sup>1</sup> *Dagbladet*, 8. desember 1930, ”Brukskunsts åpning i dag”, usignert.

<sup>2</sup> Jakob Prytz var selv på audiens hos Kong Haakon VII for å invitere kongefamilien til åpningen.

<sup>3</sup> Gregor Paulsson (1889-1977) var leder av Svenska Slöjdföreningen fra 1920-1934. I 1919 skrev han boken *Vackrare vardagsvara*, en tittel som er blitt stående som slagord for brukskunstbevegelsenes innhold i mellomkrigstiden; i Sverige så vel som i Norge.

<sup>4</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1929 – 1.7.1930.

<sup>5</sup> Jakob Prytz i intervju med *Tidens Tegn*, 8. desember 1930, ”Brukskunst på 400 kvadratmeter gulvflate”, usignert.

”Sommeren 1930 kunde i fremtiden godt kalles funkissommeren. Utstillingen i Stockholm, den livlige byggevirkosomhet i og omkring Oslo, avisenes levende interesse for saken – alt dette har ført med sig at alle snakker om funksjonalisme og en mengde av dem som bygger, tenker funksjonalistisk”.<sup>6</sup>

### **Problemstilling og målsetting**

Avhandlingen er en studie av Foreningen Brukskunst i perioden 1930-1946.

Hovedmålet er å kartlegge og legge fram en tolkning av hvordan Foreningen Brukskunst fungerte og se dennes virke i en sosiokulturell kontekst. Problemstillingene jeg ønsker å ta for meg vil jeg knytte opp til brukskunstbevegelsens rolle som veileder og formidler. Dette fører til at beskrivelser av gjenstander blir sekundært. Den stilhistoriske analyse er ikke gjort til noe hovedpoeng, da jeg ønsker å se på foreningen som organisasjon og dens ideologi. Dermed settes Foreningen Brukskunst inn i en ideologisk ramme i forhold til funksjonalismen som idé og teori, ikke som stil.

I Foreningen Brukskunsts årbok 1918-1919 presenterte brukskunstbevegelsen sitt program: ”at arbeide for at alle de ting vi trenger i det daglige liv, kan bli praktisk brukbare og kunstnerisk vakre”.<sup>7</sup> For å realisere programmet ble arbeidet delt inn i fire avdelinger eller programposter: Som første punkt nevnes avholdelse av *utstillinger*. Disse ble arrangert med formål å få oversikt over hva norsk industri og kunsthåndverk kunne prestere. Som punkt to nevnes *forberedende arbeider* til utstillingene. Dette innebar å danne grunnlag for et direkte samarbeide mellom industrien, foreningen og kunstnerne og den virksomhet et slikt samarbeide krevde blant annet gjennom konkurranser. Som ledd i dette opprettet Foreningen Brukskunst, som tredje punkt, et *formidlingskontor* hvor produsentene kunne komme i kontakt med egnede kunstnere, og hvor kunstneren på sin side kunne bli henvist til fabrikanter. Formidlingskontoret virket også som et veiledningskontor for publikum hvor interesserte kunne få hjelp og tips om innredning, nye produkter på markedet samt råd og støtte ved innkjøp og bestillinger. Det fjerde punktet var *programmets agitatoriske side*. Gjennom presse, foredrag og publiseringer skulle Foreningen Brukskunst ”vinde forstaaelse og interesse for sit arbeide, dets idé og dets praktiske gjennomførelse”.<sup>8</sup>

Jeg vil i denne oppgaven se på hvordan Foreningen Brukskunst var organisert og hvordan den virket i nevnte periode. Med utgangspunkt i programpostene vil jeg se på hvordan Foreningen Brukskunst jobbet som formidler mellom kunstnere og industrien og som veileder for publikum. Hvordan foregikk arbeidet for å etablere et direkte samarbeid mellom industrien

---

<sup>6</sup> *Oslo Aftenavis*, 19. september 1930, ”Studentersamfunnet får et funksjonalistisk leseværelse”, usignert.

<sup>7</sup> *Foreningen Brukskunst. Aarbok 1918-1919*, s. 1, usignert.

<sup>8</sup> *Foreningen Brukskunst. Aarbok 1918-1919*, ”Foreningen Brukskunst”, s. 2, usignert.

og formgivere? I 1929 ble *Norsk Prydkunstnerlag* opprettet. Opprettelsen av denne foreningen er i litteraturen<sup>9</sup> blitt betraktet som et brudd en del kunstnere gjorde med Foreningen Brukskunst. Jeg vil i oppgaven se nærmere på forholdet mellom Norsk Prydkunstnerlag og Foreningen Brukskunst. I 1931 ble det dannet en egen sammenslutning av aktive kunstnere i en undergruppe til Foreningen Brukskunst. Hva lå til grunn for at man ønsket å organisere foreningen slik etter tretten års virke? Hva betydde dette for brukskunstbevegelsens utvikling? Videre vil jeg se på utstillingene. Disse var den viktigste arena for å nå ut til publikum. Hvilke tanker lå bak utstillingene og hvilke formål tjente de? På hvilken måte virket utstillingene som veileder for publikum? Til tross for at andre verdenskrig førte til materialmangel i Norge, bidro dette til nybrottsarbeid innen formgivningen. Hvilken rolle kunne Foreningen Brukskunst opprettholde under krigsårene og hvordan ble foreningens arbeid fortsatt etter okkupasjonen?

### **Avgrensninger**

Avhandlingen er avgrenset til å ta for seg tidsrommet fra 1930 til 1946. Dette mener jeg kan betraktes som en egen definert periode i Foreningen Brukskunsts historie. 1930 er et brytningspunkt i forhold til foreningens første fase. Med fast lokalitet fikk foreningen et fysisk holdepunkt og driften – særlig utstillingsvirksomheten – ble mer kontinuerlig. I løpet av årene 1930-31 skjedde det flere endringer i Foreningen Brukskunsts drift med det formål å få et mer effektivt og slagkraftig virke. De kontinuerlige skiftende utstillingene, opprettelsen av Brukskunstnerlaget samt overtakelsen av tidsskriftet *Prydkunst* var faktorer som styrket foreningens drift. 1946 er satt som avgrensning fremover i tid. Dette året endret Foreningen Brukskunst organisasjonsstrukturen. *Landsforeningen Norsk Brukskunst* ble opprettet og fikk underavdelinger i Bergen, Oslo, Stavanger og Trondheim. Avhandlingen går ikke inn på den nye organiseringen. Dette vil bli et naturlig startpunkt for videre forskning på brukskunstbevegelsens historie i Norge.

En selvstendig enhet i Foreningen Brukskunst var *Foreningen Brukskunsts Kirkekomité*.<sup>10</sup> Kirkekomiteen virket som konsulenter for menighetsrådene, Oslo kommune og Staten. Den bistod med råd og forslag til utvikling og formgivning av kirkeutstyr, sto for interiørforslag til kirker, ga veiledning angående elektriske lysanlegg, var behjelpelige med formgivning og anskaffelse av messehagler, alterduker, stoler, lysestaker, døpefat,

---

<sup>9</sup> Blant annet Gunvor Øverland Bergan i *Tingenes århundre 1900-2000* og Ole Rikard Høisæther i *Design på norsk. Fra Nøstetangen til Norway says*.

<sup>10</sup> Foreningen Brukskunsts Kirkekomité endret i 1930 navn til Komiteen for Kirkekunst for å markere sin selvstendighet. (Kilde: PA 895: A-0001, Kirkekomiteens Beretning for 1930.)

vannkanner og antependier for å nevne noe. I følge kunsthistoriker Alf Bø førte Foreningen Brukskunsts innsats til at det ble skapt en selvstendig produksjon innen kirkekunsten i løpet av 1920- og 30-tallet.<sup>11</sup> Fra 1926 og fram til 1932 var det egne kirkekunstutstillinger i Kunstindustrimuseet i Oslo og Kunstnernes Hus, arrangert i regi av Foreningen Brukskunst. Brukskunstsbevegelsens arbeid for kirkekunsten var en stor og kompleks del av dens virksomhet. Å innlemme Foreningen Brukskunsts Kirkekomité i denne oppgaven ville blitt for omfattende. Det er et stort område som fortjener en egen og dyptgående gjennomgang. Det er skrevet lite om brukskunstbevegelsens innsats og rolle for utviklingen av kirkekunsten, så dette utgjør et eget felt for videre forskning.

De siste ti til femten årene har interessen for funksjonalismen og 1920- og 30-tallets formutvikling vært stor. Som nevnt vil jeg ikke i denne oppgaven gi noen stilanalyse eller beskrivelse av gjenstander som Foreningen Brukskunst stilte ut eller fremarbeidet. Oppgaven har ikke til formål å gi noen framstilling av 1930-tallets kunstindustri. Den materielle gjenstandsmasse som inngikk i Foreningen Brukskunsts utstillinger var så enorm og kompleks at en utdypende analyse av denne ville bli for omfattende samtidig som dokumentasjonen av de gjenstandene, prototypene og skissene som inngikk i foreningens arbeide og utstillinger er liten. Fotografier fra utstillingene vitner om en mangfoldig gjenstandsmasse som ble utstilt og promotert. Bredden var stor og favnet om alt fra kvinneklær til støpejernsovner, fra barneleker til røkeværelsesutstyr og fra julepynt til suvenirer for å nevne noe. Skulle jeg vektlagt objektbeskrivelse og stilanalyse måtte jeg gått for et utvalg som ikke nødvendigvis hadde blitt representativt nok. Dette ville også ha ført til at fokuset på Foreningen Brukskunst som organisasjon ville blitt mindre sentralt. Det er i senere tid skrevet et rekke litteratur og hovedoppgaver som tar for seg tidens stil- og formutvikling, og som i mer eller mindre grad utdyper noe av det som er valgt vekk i denne oppgaven.<sup>12</sup> Mellomkrigstidens formutvikling var et område som, i motsetning til i dag, ikke var så godt dokumentert da Alf Bø skrev i sin artikkel i *Norges Kunsthistorie*:

---

<sup>11</sup> Bøe, Alf 1983a: "Kunsthåndverk og kunstindustri 1914-1940" i *Norges kunsthistorie*, bind 6, s. 371.

<sup>12</sup> *Tingenes århundre 1900-2000. Tiden. Stilen. Smaken* av Gunvor Øverland Bergan og Trine Lise Dysthe og Ole Rikard Høisæthers bok *Fra Nøstetangen til Norway says* er oversiktsverker som er utkommet de siste årene. Boken *Art Deco, Funkis og Scandinavian design* består av flere artikler som belyser ulike områder ved kunstindustrien i Norge fra 1920-1960. Videre er det skrevet hovedoppgaver på universitetsnivå som tar for seg noen av 1930-tallets viktigste formgivere som blant annet var tilknyttet Foreningen Brukskunst, men som jeg ikke går i dybden på i denne avhandlingen. Inger H. Stemshaug har skrevet om Hadeland Glassverk og Sverre Pettersen, Steen Ory Bentzen har skrevet om Nora Gulbrandsen og Elen Omtvedt har skrevet en avhandling om norsk møbelproduksjon i 1940 og -50 årene belyst gjennom Alf Sture, for å nevne noen.

”Tiden mellom de store kriger er for mennesket av i dag i ferd med å gli over fra «i går» til «i forgårs»: en mellomperiode, hvor imidlertid stoff for en artikkel som denne aldri har vært tatt opp til undersøkelse innenfor universitetenes og høyskolenes undervisningsprogram, og hvor alvorlig forskningsarbeid er utført bare på et par ganske få punkter. Ikke bare mangler vi skrevne oversikter, men vi mangler også redegjørelser innenfor viktige enkelte materialgrupper og spesielle problemområder.”<sup>13</sup>

Dette var status Bøe gjorde i 1983. På de snart tjuefem årene som er gått siden da har situasjonen endret seg. Tilfanget av litteratur på området har økt og redegjørelsen innenfor materialgrupper som Bøe den gang etterlyste er i dag tilgjengelig på flere felter (jf. note 12). Denne oppgaven kommer ikke til å bidra innen feltet om ”materialområder”, derimot er det et håp om at den vil gi et bidrag innen et av de mange ”spesielle problemområder”, som i denne oppgaven er av mer organisasjonshistorisk art.

### **Kilder og metode**

Dokumenter fra Foreningen Brukskunsts privatarkiv på Riksarkivet i Oslo (PA 895) har vært den viktigste kilden i denne hovedoppgaven for å få førstehånds kjennskap til organisasjonens og medlemmenes aktivitet.<sup>14</sup> Årsberetninger, møtereferater, årbøker samt klippbøker med artikler som omfatter kritikker, omtaler og intervjuer fra dags- og ukepresse er gjennomgått.<sup>15</sup> På noen områder er dokumentasjonen om Foreningen Brukskunst mangelfull. Dette har ført til enkelte begrensninger av oppgaven. Jeg har savnet medlemslister og dokumenter som i større grad forteller om hvem som var tilknyttet Foreningen Brukskunst, både hva gjelder brukskunstnere og industriprodusenter. Det er heller ikke mye i arkivmaterialet som utdyper all den konkurrans-, kurs- og foredragsvirksomhet som ble drevet. Arkivet inneholder ikke korrespondanse med samarbeidspartnere til Foreningen Brukskunst i perioden som denne oppgaven omfatter, dermed er Foreningen Brukskunsts eget tidsskrift *Brukskunst* og samtidens dagsaviser blitt viktige kilder for å danne seg et bilde av foreningens virke og agitatoriske strategi. Tidsskriftet *Brukskunst*, som gir et godt innblikk i brukskunstbevegelsens retning, avvikles i 1934. Fra dette året er antallet

---

<sup>13</sup> Bøe 1983a: *Op.cit.*, s. 307.

<sup>14</sup> Riksarkivet, Oslo. Privatarkiv nr. 895, *Foreningen Brukskunst*. Arkivet dekker perioden 1918-1993 for Foreningen Brukskunst/ Landsforbundet Norsk Brukskunst/ Landsforbundet Norsk Form.

<sup>15</sup> Foreningen Brukskunst hadde siden starten i 1918 systematisk samlet avisutklipp som vedrørte foreningens virke og moderne kunstindustri generelt. Fra 1929 ble det satt inn i klippbøker som ligger til grunn for kildematerialet. På disse er dato og avisenes navn fjernet, men satt på i ettertid. Jeg oppdaget at det forekommer feil på enkelte av de oppgitte aviskilder i klippbøkene ved supplerende bruk av mikrofilm på Nasjonalbiblioteket. På grunn av dette tas det derfor forbehold om at det *kan* være feil henvisning til kilden som ikke er oppdaget. I et par tilfeller har ikke lyktes i å finne ut hvilken avis de feilhenviste artiklene opprinnelig kommer fra. Disse er referert til som *uidentifisert avis*.

formgivningskonkurranser påfallende færre og Foreningen Brukskunsts virke ser ut til å bli mindre dokumentert fram mot andre verdenskrig. Noe av arkivmaterialet består av fotografier fra de ulike utstillingene. Disse er i en viss grad brukt som illustrasjoner i oppgaven. Ukeblader fra samtiden som *Vi selv og våre hjem* og *Hjemmet* er gjennomgått da brukskunstbevegelsen brukte disse som kanaler for å nå ut til befolkningen. Artikler fra disse belyser samtidens oppfatning av det moderne liv, moter og idealer som Foreningen Brukskunst i stor grad representerte.

### **Oppgavens kapitler**

Hovedoppgaven bygger videre på det som er skrevet om Foreningen Brukskunst tidligere. Kunsthistoriker Randi Gaustad skrev i 1973 det første vitenskaplige arbeidet om Foreningen Brukskunst.<sup>16</sup> Hennes avhandling tar for seg brukskunstbevegelsens ideologiske grunnlag og virke i perioden fra opprettelsen i 1918 til etableringen i Kunstnernes Hus i 1930. I boken *Norge i form* ser Fredrik Wildhagen nærmere på brukskunsten i forholdet mellom kunsthåndverket og industridesign.<sup>17</sup> Det som i ettertiden er skrevet om Foreningen Brukskunst ser ut til å basere seg på disse arbeidene. Foreningen Brukskunsts virke på 1930-tallet og i krigsårene er lite behandlet i litteraturen som omhandler norsk formgivningshistorie. Denne hovedoppgaven er et bidrag til å fylle en del av dette hullet.

For å plassere oppgaven inn i en tidsmessig sammenheng ser jeg det nødvendig å gjøre rede for bakgrunnen til at Foreningen Brukskunst ble opprettet og hvilke tanker som lå til grunn for dette. Dermed er det første kapittelet en redegjørelse av Foreningen Brukskunst i tiden før 1930. Kunsthistoriker Carl W. Schnitler var en sentral ideolog ved foreningens opprettelse. En kortfattet presentasjon av noen av hans nedtegnelser er nødvendig for å sette denne hovedoppgavens innhold i en kontekst. Kapittelet baserer seg hovedsakelig på sekundære kilder og blir samtidig en redegjørelse av tidligere forskning på området.

I andre kapitler ser jeg på organisasjonsstrukturen og foreningens mest fremtredende personer. Foreningen hadde en kompleks medlemsmasse bestående av brukskunstnere, museumsfolk, kunsthistorikere, arkitekter, kunsthåndverkere og industriprodusenter. Tross denne komplekse medlemsmassen var det noen herrer som hadde meget sentrale roller i Foreningen Brukskunst og som hadde en enorm innflytelse på brukskunstbevegelsen i Norge gjennom sine posisjoner i andre institusjoner som samarbeidet nært med Foreningen Brukskunst. Kapittelet gir en redegjørelse for brukskunstbevegelsens tre viktigste ideologer i

---

<sup>16</sup> Gaustad, Randi 1973: *Foreningen Brukskunst 1918-1930: program, utstillinger og kritikk*. Magistergradavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.

<sup>17</sup> Wildhagen Fredrik 1988: *Norge i form. Kunsthåndverk og Design under industrikulturen*. Oslo.

nevnte periode og betydningen av deres mange roller innen institusjoner som jobbet med formgivningsutviklingen i Norge.

I 1929 opprettet en gruppe kunstnere en sammenslutning kalt *Norsk Prydkunstnerlag*. I en rekke litteratur er opprettelsen av denne gruppen blitt betraktet som en utbrytergruppe av Foreningen Brukskunst. I kapittel tre tar jeg for meg hvordan Norsk Prydkunstnerlag var forskjellig fra Foreningen Brukskunst og hva som lå til grunn for at Prydkunstnerlaget etter bare ett års virke opphørte da de ble en del av Foreningen Brukskunsts nyopprettede undergruppe *Brukskunstnerlaget*.

Brukskunstnerlaget ble en forholdsvis selvstendig undergruppe tilknyttet Foreningen Brukskunst og besto i hovedsak av aktive, skapende kunstnere. Opprettelsen av denne gruppen var et ledd i prosessen med å få et tettere og mer aktivt samarbeide mellom kunstnere og industrien. I kapittel fire legger jeg fram en tolkning av hvordan Brukskunstnerlaget fungerte med sine faggrupper. Det er ikke mye materiale om faggruppene og møtereferatene er nesten alltid fra Brukskunstnerlagets fellesmøter og sjelden fra møtene i faggruppene. Allikevel gir referatene et innblikk i den faglige diskursen som foregikk og hvordan kunstnerne i de ulike faggruppen samarbeidet med industrien. Porselen-, fajanse- og glassprodusentene<sup>18</sup> ble tilknyttet brukskunstbevegelsen på 1920-tallet og hadde stadig nyheter presentert på utstillingene. Disse industribedriftene var i en god driv i utviklingen av brukskunst i hele mellomkrigstiden. Samarbeidet med disse industrielementene var godt etablert og fortsatte jevnt mot andre verdenskrig. Tekstil- og møbelindustrien ble meget aktive og viktige aktører for utviklingen av samarbeidet med brukskunstnerne på 1930-tallet. For å belyse Foreningen Brukskunsts organisering og virke i forhold til brukskunstnerne og industrien velger jeg derfor å rette noe mer fokus på tekstil og møbelkunst da disse henholdsvis ble de viktigste samarbeidspartnere og satsningsområder for Foreningen Brukskunst.

Foreningen Brukskunst jobbet ikke bare med å få til et utstrakt samarbeid mellom kunstner og industri. Å få publikum til å foretrekke og velge ”tidsriktige og smakfulle” produkter var en viktig del av brukskunstbevegelsens propagandavirksomhet. I kapittel fem legger jeg fram hvordan foreningen gjennom utstillingsvirksomheten jobbet for å fremskaffe og ikke minst promotere det som ble betraktet som den moderne, gode og smakfulle varen. Utstillingene var viktigste arena for brukskunstbevegelsen for å spre sitt budskap til

---

<sup>18</sup> I hovedsak Porsgrunn Porselensfabrikk, Egersund Fajansefabrikk og Hadeland Glassverk / Høvik Glass.

befolkningen. I kapitlet analyserer jeg utstillingsvirksomheten og trekker fram særpreg ved ulike utstillingsformer foreningen benyttet.

Andre verdenskrig ble en brems for Foreningen Brukskunsts arbeid. I sjette og siste kapittel gjør jeg rede for aktiviteten foreningen hadde under krigen. Kapitlet blir avslutningen på den perioden som er valgt i oppgaven. Det er naturlig å trekke inn den omorganiseringen som skjedde i 1946, men jeg går ikke i dybden på dette, da det faller utenfor oppgavens avgrensning.



## 1: Foreningen Brukskunst før 1930

Foreningen Brukskunst ble stiftet i 1918. Opprettelsen av foreningen og de mål som ble satt må sees på bakgrunn av den situasjonen det ble hevdet norsk kunsthåndverk og anvendt kunst befant seg i.<sup>19</sup> Kunsthistoriker Carl Wille Schnitler (1879-1926) – en av ideologene bak Foreningen Brukskunst – beskrev situasjonen som norsk anvendt kunst befant seg i slik:

”Enkelte isolerte kunstnere gjør gode saker. (...) Men der spores endnu ingen samlet dekorativ bevægelse inden vort kunsthåndverk likesaa litt som inden arkitekturen, som det maa samarbeide med, om helheten skal faa stil og holdning. Vort kunsthåndverk har endnu ikke fundet frem til en norsk dekorativ stiltype, som samtidig kunde sætte stempel paa den industrielle masseproduktion. (...) Ujevnheden og magerheten i alt som angaar formens kultur viser sig da neppe paa noget omraade herhjemme mere utilsløret end i utstyret av vore hjem i almindelighet. Gode indsatser fra enkelte kunstnere har været altfor spredte og tilfældige og er av altfor ny dato til at ha kunnet øve indflytelse paa det brede publikums smak og paa masseproduktionen. (...) Søker vi at danne os et billede av vor dekorative kunst som helhet, kan det heller ikke sies at det almene nivaa, den foreløpig er naadd til, er høit. Allikevel er det i de senere aar mange dygtige tilløb gjort, og reformbevægelsen begynder trods al ujevnhed at bli nogenlunde klar over sine maal – nemlig at finde frem til en bevisst form- og farvekultur, som forener gammel folkelig tradition med praktisk brukbarhet og modernitet. Det rationelle og romantiske i bevisst samarbeide.”<sup>20</sup>

Schnitler mente det var behov for en bevegelse hvor kunsthåndverkere og arkitekter i samarbeid skulle utvikle en bevisst form og fargekultur – en norsk dekorativ stiltype som forente gammel (norsk) folkelig tradisjon med praktisk brukbarhet. For å øve innflytelse på publikums smak måtte man rette seg mot *masseproduksjonen*. Hovedtankene bak opprettelsen av Foreningen Brukskunst var å danne en organisasjon som skulle arbeide for dette, stimulere til en mer bevisst holdning til formgivning, forbedre den norske kunstindustrien og heve kvaliteten på norske produkter, særlig den seriefremstilte vare. Følgende tre forutsetninger måtte i følge Schnitler ligge til grunn:

- 1) Kunsten maa med sin formfølelse komme industrien til hjelp.
- 2) Den nye smakkultur maa bygges paa industriens produktionsmetoder.
- 3) Der maa erklæres krig paa livet mot den sindsvake efterligning av gamle tiders stilformer.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Gaustad: *Op. cit.*, s. 1.

<sup>20</sup> Schnitler, Carl W. 1927 (1919): ”Moderne dekorativ kunst i Norge” i *Kunsten og den gode form. Artikler og avhandlinger 1902-1926*, Oslo, s. 283.

<sup>21</sup> Schnitler, Carl W. 1927 (1920): ”Den nye tid og den nye stil” i *Kunsten og den gode form. Artikler og avhandlinger 1902-1926*, Oslo, s. 313.

Kunstnerne måtte komme industrien til unnsetning. Som et ledd i dette var det et mål for Foreningen Brukskunst å skape og formidle kontakt mellom industrien og kunstnere. En annen viktig faktor i foreningens virke var å skape en *smakskultur* blant nordmennene. Gjennom å masseprodusere gode og billige former ville man nå ut til alle deler av befolkningen, også de som var økonomisk svakere. Det tredje elementet gikk på å utvikle et stiluttrykk som var i pakt med den tiden man levde i. Å finne fram til et moderne formspråk som tok utgangspunkt i rasjonalitet og saklighet lå i tiden og var en oppfatning som manifesterte seg blant arkitekter, kunstnere og samfunnsengasjerte over hele Europa. Den moderne tid måtte ha et eget uttrykk, ikke baseres på tidligere stiler. Dette måtte bygge på maskinell og rasjonell produksjon.

Målet ”At arbeide for at alle de ting vi trenger i det daglige liv, kan bli praktisk brukbare og kunstnerisk vakre” ble i begynnelsen knyttet til dem som ”i mange tilfeller maa nøie sig med det billigste, fabrikkvaren, ofte overskuddet av fremmed masseindustri”.<sup>22</sup> Den sosiale tankegangen om å fremme estetikken i hverdagsvaren, hadde fellestrekk med tilsvarende, utenlandske organisasjoner som *Deutscher Werkbund* og *Svenska Slöjdföreningen* som ble stiftet henholdsvis i 1907 og 1845.<sup>23</sup> I *Deutscher Werkbund* var utgangspunktet at teknisk, funksjonell og formalestetisk kvalitet skulle stå høyt. Industriproduksjonen sto i sentrum for interessen og det ble lagt vekt på at kunstner, industriarbeider og håndverker måtte samarbeide. Programmet gikk ut på å gjøre sosialestetiske problemer aktuelle for den industrielle masseproduksjon og for det anonyme markedet. I Sverige slo Gregor Paulsson i sitt skrift *Vackrare vardagsvara* fra 1919, et slag for en funksjonell masseproduksjon av vakre bruksvarer. Han hadde i flere år vært opptatt av *Deutscher Werkbund*. Foreningen Brukskunsts program, som ble nedfelt i årboken for årene 1918-1919, griper fatt i disse elementene fra Tyskland og Sverige.<sup>24</sup> Designteoretiker Trygve Ask går i sin doktorgrad i dybden på hvordan Paulssons *Vackrare vardagsvara* påvirket brukskunstbevegelsen i Norge og hvilke elementer som direkte ble tatt opp av Schniter.<sup>25</sup> Ask bygger på Gaustads magistergradsavhandling når han diskuterer i hvilken grad Paulssons og Svenska Slöjdföreningens program blir videreført i Foreningen Brukskunst.

---

<sup>22</sup> *Foreningen Brukskunst. Aarbok 1918-1919*, ”Foreningen Brukskunst”, s. 1, usignert.

<sup>23</sup> Svenska Slöjdföreningen (SSF) forandret gradvis sitt program etter mønster fra *Deutscher Werkbund*. Det var SSFs sekretær, Erik Wettergren, som så tidlig som 1913 kom med ideen å gjøre SSF om til et svenskt *Deutscher Werkbund*. (Kilde: Gaustad: *Op.cit.*, s. 14)

<sup>24</sup> For mer om opprettelsen av Foreningen Brukskunst og innflytelse fra Tyskland og Sverige, se: Gaustad, *op.cit.*

<sup>25</sup> Ask, Trygve 2004: *God norsk design. Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*. Arkitektthøgskolen i Oslo.

Foreningen Brukskunst forfektet en retning som gjennom vakrere hverdagsvarer ville føre ”estetisk bevissthet” inn i menneskets daglige liv og ”gjøre livet lysere og arbeidet lettere”. Man ville ”søke at smykke deres hjem, slik at alt like fra den mindste ting til hele rummet blir enkelt, praktisk, solid og vakkert, det er at bringe kultur ind i hjemmene.”<sup>26</sup> Alle i samfunnet skulle ha tilgang til skjønnhet i hjemmene og i hverdagslivet. Den gode form måtte bli alles eie, ikke bare de velståendes. Det lå i tiden at skjønnheten ble ansett som en betydelig sosial faktor fordi den ga økt velvære, større lykkefølelse og høyere livskvalitet. For å kunne spre skjønnhet og sansen for den gode form til alle, måtte formgiverne akseptere maskiner som virkemidlet; det ville være håpløst å bekjempe framskrittet og utviklingen.<sup>27</sup> Det var et omfattende program, og Jakob Prytz skrev at det selv den gang ble karakterisert som et overmodig program av styret. Initiativtakerne var fullt klar over at det ble krevet et kjempearbeid av den organisasjon som skulle planlegge og iverksette den allsidige virksomhet som måtte til for å oppnå noen effektivitet. Det begynte med små midler og frivillig arbeid.<sup>28</sup>

Foreningens første formann; arkitekt Harald Aars (1875-1945) la i foreningens første årbok stor vekt på at det var et viktig mål for foreningen å heve *smakssansen* hos folket. Han hevdet at det var viktig å få folk til å lære å stille strenge krav til form, farge og kvalitet. På denne måten ville han ”hæve det almindelige smaksnivaa – baade hos kjøper og producent.” Aars la stor vekt på at Foreningen Brukskunst skulle ha en oppdragende rolle i hva som var god smak og man ville lære publikum ”at se forskjellen mellem stygt og vakkert, mellem godt og vondt.” Kampen for å forbedre folks smak må sees sammen med det aspektet at man ville fremme den gode, norske kvalitetsvaren. Dette var det stort behov for; da han mente at det norske folks smak var blitt besudlet av utenlandsk ”søppel” og ”vort land var jo avløpskanalen for utlandets overproduksjon; og alt det sletteste, det som ingen kjøper kunde finde i hjemlandet, det kunde man være sikker paa at faa avsat til gode priser hos os. Det er denne skamproduksjon, som har sat sit præg paa de tusen hjem som de er i dag.”<sup>29</sup>

For å øke kvaliteten på den industrifremstilte vare ville Foreningen Brukskunst arbeide for at kunstnere fikk innsikt og kunnskap om industrielle produksjonsmetoder og -økonomi. På denne måten ville den kunstneriske kvaliteten på industrifremstilte produkter øke. Dette var et demokratisk og sosialt innstilt program som skulle føre til foredling av norske håndverks- og industriprodukter. Kravet om en ny stil og økt smakssans hos befolkningen kom ikke som noe folkekrav, det var foreningens intellektuelle som mente at dette var til folks

---

<sup>26</sup> *Foreningen Brukskunst. Aarbok 1918-1919*, ”Foreningen Brukskunst”, s. 1, usignert.

<sup>27</sup> Schnitler 1927 (1920): *Op.cit.*, s. 6.

<sup>28</sup> Prytz, Jakob 1956: *16 artikler*. Oslo, s. 51.

<sup>29</sup> Aars Harald 1919: ”Norsk brukskunst” i *Foreningen Brukskunst. Aarbok 1918-1919*, s. 6.

eget beste. Å heve produksjonens kunstneriske kvalitet var blitt et "tidskrav", mente ideologene.

Foreningen Brukskunst var ikke den første formgivningsorganisasjonen i Norge, men i følge kunsthistoriker Ivar Stranger var det lenge en oppfatning at det var Foreningen Brukskunst som var først i Norge til å jobbe for kunstnerisk foredling av industriproduksjonen.<sup>30</sup> I 1901 ble *Foreningen for anvendt kunst* startet. Denne foreningen ønsket å fremme et moderne formspråk basert på frihet fra stilhistoriske forbilder og knytte seg til en nasjonal tradisjon. Produktutviklingen skulle være forankret i en kunstnerisk tilnærming og håndverket skulle være produksjonsformen.<sup>31</sup> Stranger tar i sin artikkel opp spørsmålet om Foreningen for anvendt kunst var en direkte forløper til Foreningen Brukskunst. Foreningen for anvendt kunst var først og fremst fremmer av kunsthåndverket, men hadde fra 1911 også et fokus på problemstillingen om kunstens anvendelse i industriens tjeneste.<sup>32</sup> Det er flere forskjeller mellom de to foreningene både i mål og organisasjonsform, men det kan være sannsynlig at Foreningen for anvendt kunst kan ha vært en forløper til Foreningen Brukskunst. Flere av medlemmene i Foreningen for anvendt kunst var engasjert i opprettelsen av Foreningen Brukskunst. Alf Bøe hevder at Foreningen Brukskunst ble skapt i forlengelse av Foreningen for anvendt kunst og at denne synes å antyde et tidlig nedslag av Werkbund-ideer i Norge.<sup>33</sup> Fredrik Wildhagen derimot, trekker ikke en slik linje mellom de to foreningene. Han understreker hvordan foreningene hadde ulik agenda: "Sammenlikner vi denne nye brukskunstforeningen med den tidligere for anvendt kunst ser vi nettopp hvordan den nye foreningen står for det stikk motsatte mål i forhold til den eldre: En sosialt reflektert produktkvalitet vil ikke la seg nå via håndverket [...]."<sup>34</sup> Selv om det var motsetningsforhold mellom de to foreningene utelukker ikke dette at Foreningen for anvendt kunst var en forløper for Foreningen Brukskunst ut i fra det Jakob Prytz uttalte:

"Når jeg tok initiativet til å stifte brukskunst og fikk interesserte parter med på dette, var jeg klar over de store motsetninger både i syn og faglige interesser som var tilstede. Det krever personer med en så rommelig oppfatning av alle kryssende hensyn at de gikk med på et forgrenet og mangesidig samarbeid og ville respektere og tilgodese alle verdier, både praktisk økonomiske og de høye kulturelle og kunstneriske krav. Dette var utgangspunktet en hadde å bygge videre på, kunstnerisk tradisjon i form og materialer, og kunstneriske idealer også i nyere moderne utforming. Den

---

<sup>30</sup> Stranger, Ivar 1982: "Foreningen for anvendt kunst" i *Kunsthåndverk*, nr. 7-8, s. 47.

<sup>31</sup> Wildhagen *Op.cit.*, s. 63.

<sup>32</sup> Stranger: *Op.cit.*, s. 49.

<sup>33</sup> Bøe 1983a: *Op.cit.*, s. 389.

<sup>34</sup> Wildhagen: *Op.cit.*, s. 77.

personlige artistiske utfoldelse i kunst og kunsthåndverk – det en kan kalle ”object d`art” – satte målestokken”<sup>35</sup>

Ut i fra Prytz´ uttalelse var det altså ingen hindring at kreftene som opprettet Foreningen Brukskunst hadde ulike, faglige interesser. I hvilken grad Foreningen Brukskunst var tuftet på Foreningen for anvendt kunsts tidligere virksomhet blir for omfattende å drøfte i denne oppgaven og faller utenfor den tidsavgrensningen som er valgt.

Da Foreningen Brukskunst etablerte seg i Kunstnernes Hus hadde den virket i tolv år. Foreningens første periode er blitt analysert av Randi Gaustad i magistergradavhandlingen *Foreningen Brukskunst 1918-1930: program, utstillinger og kritikk*.<sup>36</sup> I perioden 1918-1930 hadde ikke foreningen noe fast utstillingslokale og utstillingene ble avholdt på ulike steder. Ved å analysere de største utstillingene brukskunstbevegelsen arrangerte disse årene, samt se på kritikker rundt disse, redegjør og drøfter Gaustad Foreningen Brukskunst i pionerfasen. Det ble arrangert flere utstillinger i disse årene, men i ettertid er det tre utstillinger som er blitt stående som hovedpromotører i forhold til hvordan foreningen nådde fram og utviklet seg: ”Nye Hjem” (1920), ”Form og Farve” (1924) og ”Landsutstillingen i Bergen” (1928). Den siste ble foreningens store gjennombrudd og førte til statsbidrag i tillegg til bidraget fra Oslo kommune som de hadde hatt i flere år. Til tross for at et sosialideologisk mål ble nedtegnet i statuttene i 1918, endret Foreningen Brukskunst fokus og profil utover 1920-årene. Gaustad påpeker tendenser til dette i utstillingene i 1924 og i 1928, da det estetiske uttrykket i produktene ble vektlagt, og det ble lite fokus på om gjenstandene dekket hverdagslige behov. På grunnlag av dette hevder Gaustad at brukskunstbevegelsen tidlig vek fra sitt program. Oppmerksomheten i formutviklingen rettet seg i liten grad mot de mindre ressurssterke.<sup>37</sup> Ønsket om en ny og moderne stil ble det vesentligste – ikke de praktiske og sosialøkonomiske hensyn, noe både Bøe og Wildhagens senere analyser danner konsensus om.

### **1930 – forandringenes tid**

1930 er blitt stående som et skille i Foreningen Brukskunsts historie. Det samme årstallet er også blitt stående som en markør innen den nordiske kulturhistorien. Alf Bøe skriver at ”Ved begynnelsen av 1930-tallet merker vi at skrittet blir tatt inn i et nytt tidsavsnitt, hvor idealene ble søkt i en moderne livsstil som bygget på ny teknologi, nye materialer, på fart og på en drøm om effektivt arbeid og øket velstand.”<sup>38</sup> Oppmerksomheten

---

<sup>35</sup> Prytz 1956: *Op.cit.*, s. 50.

<sup>36</sup> Gaustad: *Op.cit.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 84.

<sup>38</sup> Bøe, Alf 1980: ”Funkis!” i *Norges kulturhistorie*, bind 6, s. 231.

om dagliglivet og familiens trivsel gjorde at forholdet mellom hjem, bolig og samfunn forandret seg i denne tiden, noe som blant annet førte til endringer i tidens boligideal. Etnolog Morten Bing beskriver 1930-tallet som en periode med positiv utvikling på flere områder. I løpet av de første tiårene av det tyvende århundre, og ikke minst med funksjonalismen, vokste det fram et boligideal som ga mer oppmerksomhet på familiens private aktiviteter. Idealet om å nedtone boligens representative funksjon, legge større vekt på familiens dagligliv og de enkelte medlemmenes behov, ble tolket som et mer saklig boligideal. I de nye boligene var det et mål å få til en viss fleksibilitet i bruken av værelsene og unngå arealsløseri, som man mente hadde forekommet i stor grad i 1890-årene. Mellomkrigstiden er blitt skildret som forandringenes tid. Morten Bing hevder at mellomkrigstiden var ”det moderne prosjekts senit” – høydepunktet for tillit til vitenskap og teknologi og troen på en lysende framtid.<sup>39</sup> Bing trekker fram artikler og annonser i tidens fasjonable dameblader som *Hus og have* og *Vi selv og våre hjem* som bilder av en livsstil som var mer moderne enn noen gang tidligere.

På den annen siden kan man få en stemningsrapport fra 1930-tallets utfordringer gjennom talen direktør Th. Platou holdt på Oslo Håndverks- og Industriforenings 94de stiftelsesfest 8. november 1932. Han rettet fokus mot arbeidsledigheten og arbeidskonfliktene som rådet og banker i vanskeligheter. For ham virket det langt til bedre tider, men å sitte med hendene i fanget og vente på oppgang var ikke løsningen og optimismen skinner igjennom:

”Vi lever i en høist urolig tid. Det gjærer og bobler omkring oss som i en heksegryte. (...) la være at utsiktene til en lysere fremtid ikke ligger såre nær. Men skal vi derfor legge hendene i skjødet og vente på de gode tider? Jeg er redd for at vi da får vente lenge, for de kommer ikke av sig selv. La oss heller stille oss et spørsmål: *hva kan håndverkets og industriens menn gjøre for å skaffe øket beskjeftigelse?* Hva kan vi gjøre for å fremme norsk håndverk og norsk industri?”<sup>40</sup>

Gjennom arbeidet med å fremme norsk håndverk og industri måtte man satse på å gi flest mulige norske arbeidere beskjeftigelse. Her hadde også brukskunsten en rolle. Ved å utvikle den norske hverdagsvaren til god og økonomisk brukskunst, ønsket man å minke importen av de ”tarvelige” utenlandske varene. Brukskunstbegrepet representerte et program som sto for å heve miljøenes estetiske kvalitet gjennom faglig, produksjonsmessig innsikt og økonomi.

---

<sup>39</sup> Bing, Morten 1998: ”Mellomkrigstiden – ved reisens begynnelse” i *Nye hjem Boligmiljøer i mellomkrigstiden*, Norsk Folkemuseums årbok 1997-1998, s. 7.

<sup>40</sup> Th. Platou sitert i *Vi kan utstillingen* av Øystein Orre Eskeland 1939, s. 6-7.

## 2: Ideologene

Prinsippene for brukskunst som program ble inngående drøftet på Foreningen Brukskunsts styremøter. Etter foreningens lover fra 1918 besto styret av syv personer som hver representerte sitt fagområde: Håndverk, industri, arkitektur, dekorativ kunst, fri kunst, museer og vitenskap. De forskjellige kulturinteresser dannet basisen for foreningens arbeide. Utover 1930-tallet var ikke styresammensetningen så fast angitt som i 1918.<sup>41</sup> Styresammensetningen varierte hvert år da to representanter var på valg, også antallet styremedlemmer var varierende.<sup>42</sup> Styret ledet de kunstneriske og praktiske anliggender og valgte foreningens formann og viseformann. Det var stort sett de samme kreftene som sto bak Foreningen Brukskunst fra opprettelsen i 1918 til andre verdenskrig. Først etter krigen skjedde det delvis et generasjonsskifte blant brukskunstbevegelsens styrende elementer. Det var den første generasjonen i brukskunstbevegelsen Thor Kielland kalte ”Det Tordenskjoldske brukskunstregimentet av 1918”:

”Det var et merkelig sammensatt regimente dette Tordenskjoldske brukskunstregimente av 1918, et kompani gamlekarer, noen møbeltegnende arkitekter, et par gullsmeder og keramikere, tre-fire vevende damer og endelig noen eldre museumsdirektører, og så et støtkompani av yngre og helt unge entusiaster av samme kategorier som gamlekarene.”<sup>43</sup>

Gjennom hele mellomkrigstiden var brukskunstbevegelsen i Norge så å si styrt av de to herrene som var Foreningen Brukskunsts formann og viseformann: Jakob Tostrup Prytz og Thor Bendz Kielland. Disse var foreningens fremste propagandister. Prytz sa selv at det var ham og Thor Kielland som var de mest aktive deltakerne og tilhørerne i Foreningen Brukskunsts styre.<sup>44</sup> Brukskunstbevegelsen var sterkt influert av disse herrenes holdninger, mål, ambisjoner og overbevisning. Kunsthistoriker Reidar Kjellberg beskrev gruppen som opprettet Foreningen Brukskunst, og som i stor grad utgjorde den harde kjerne i hele mellomkrigstiden, som ”en liten bande entusiaster, som hersket gjennom infiltrasjon og overrumling. De tok hånd om konkurranser, lokket og truet håndverkere, fabrikanter og

---

<sup>41</sup> Styret av 1930 besto av formann gullsmed og høyskoledirektør Jakob Prytz, viseformann museumsdirektør Thor B. Kielland, øvrige medlemmer: kulturhistoriker Anders Bugge, kunsthistoriker Henrik Grevenor, museumsmann og kulturhistoriker Gisle Midtun, kunstner, lærer og museumsmann Wilhelm Krogh-Fladmark og arkitekt Finn Bryn. Foreningens sekretær var med på alle styremøter, men var ikke formelt medlem av styret.

<sup>42</sup> I 1931/32 var det så mange som 9 medlemmer med 8 varamenn i styret. (Kilde: PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1931 – 30.6.1932).

<sup>43</sup> Kielland, Thor 1954: *Brukskunstneren Sverre Pettersen*. Kunstindustrimuseet i Oslo, s. 5.

<sup>44</sup> Prytz, Jakob 1958: ”Thor B. Kielland” i *Kunstindustrimuseet i Oslo. Årbok 1950-1958*, s. 236.

forhandlere, ga ut årbøker og tidsskrifter, og gjorde seg til godt pressestoff, så de kunne nå det store publikum gjennom en uopphørlig tekstreklame i avisene.”<sup>45</sup> Forfatter Øistein Parmann går så langt at han skriver at Jakob Prytz og Thor Kielland utøvet en diktatorisk innflytelse på utviklingen innen kunstindustrien.<sup>46</sup> Knut Greve, som selv var meget energisk og bastant i måten å propagandere funksjonalismens idealer på, hevdet at foreningens ledende menn hadde en ”bulldogaktig energi. De bet sig fast og kom igjen og igjen. [...] I det hele tatt er det ikke tvil om at Brukskunsts energiske styre i disse år gjorde sig både kjent og meget upopulære.”<sup>47</sup> Til og med Thor Kielland hadde en selvironisk holdning til den frambusende atferden brukskunstbevegelsen – med ham selv i spissen – sto for:

”Det var bevegede kamper for brukskunstidealene, bare navnet i seg selv er jo et program og var den gang for mange et irriterende kamprop. Vi gjorde så meget vesen av oss som mulig, og vi sloss med utstillinger, artikler og foredrag: Ned med palmer og plysj. Vi plaget, jeg hadde nær sagt, livet av mange bedrifter og firmaer for å få dem til å lage nye varer etter vår oppskrift [...]”<sup>48</sup>

Gjennom sine roller som direktører på henholdsvis Statens Håndverk og Kunstindustriskole (SHKS) og Kunstindustrimuseet i Oslo, i tillegg til et enormt engasjement i Foreningen Brukskunst, hadde Prytz og Kielland stor innflytelse og kontroll på det som skjedde i tidens brukskunst- og formgivningsutvikling. De samarbeidet også i Oslo Håndverks- og Industriforening hvor Prytz var formann og Kielland var konsulent og utstillingsarrangør.

Styret, med Prytz og Kielland i spissen, utøvet sin myndighet gjennom et *arbeidsutvalg* på fem medlemmer. Også i arbeidsutvalget hadde Prytz og Kielland sentrale roller sammen med foreningens sekretærer arkitekt Ole Lind Schistad (til 1934) og kunsthistoriker Knut Greve (fra 1934). Øvrige medlemmer i arbeidsutvalget var kulturhistoriker Anders Bugge og kunsthåndverker Finn Krafft. I perioden 1931-1937 var det – med unntak av to utskiftninger – de samme kreftene som virket i arbeidsutvalget.<sup>49</sup> Arbeidsutvalget sto for den daglige og praktiske driften som å organisere utstillingsvirksomheten, arrangere konkurranser og utvikle kontakten med industribedrifter og andre samarbeidspartnere. Gjennom sine roller som formann og viseformann i styret og deltakelse i arbeidsutvalget, hadde Prytz og Kielland en finger med i spillet i så å si alle

---

<sup>45</sup> Kjellberg, Reidar 1964: ”Thor B. Kielland” i *Kunst og kultur*, 47. årgang, Oslo, s. 90.

<sup>46</sup> Parmann, Øistein 1971: *Tegneskolen gjennom 150 år*, Oslo, s. 280.

<sup>47</sup> Greve, Knut 1941: ”Foreningen Brukskunst og norsk brukskunst” i *Bo-nytt*, januar, s. 9.

<sup>48</sup> Kielland 1954: *Op.cit.*, s. 6.

<sup>49</sup> Arbeidsutvalget besto av Jakob Prytz, Thor Kielland, Ole Lind Schistad (til februar 1934), Knut Greve (overtok for Schistad fra februar 1934), Anders Bugge og Finn Krafft. Ferdinand Aars overtok for Krafft fra april 1936. I 1937 foretok foreningen organisatoriske endringer og arbeidsutvalget ble erstattet av et råd.



beslutninger Foreningen Brukskunst tok, og gjennomføringen av disse. Med andre ord var det disse to som i en årrekke styrte og bestemte i Foreningen Brukskunst; hvem som skulle innlemmes som medlemmer, hvilke samarbeidspartnere det skulle satses på, hvordan utstillingene skulle kurateres, hva som skulle utstilles og hvilke utstillinger som skulle arrangeres.

I tillegg til Jakob Prytz og Thor Kielland hadde også foreningens mangeårige sekretær og redaktør for tidsskriftet *Brukskunst*; Knut Greve, stor innflytelse på foreningens utstillinger og propaganda. Foreningens sekretær var ikke et aktivt medlem av styret med stemmerett, men hadde stor innflytelse på foreningen gjennom arbeidsutvalget.<sup>50</sup> Gjennom sin rolle og overbevisning øvet Greve stor innflytelse på brukskunstbevegelsen. Hans enorme engasjementet for formidlingsvirksomheten mot publikum gjør ham til en viktig apostel for Foreningen Brukskunst. Det er Prytz, Kielland og Greve som i så måte blir stående som Foreningen Brukskunst fremste ideologer og budbringere på 1930-tallet, og derfor fortjener en mer inngående presentasjon.

### **Jakob Prytz. Brukskunst – SHKS**

Jakob Tostrup Prytz (1886-1962) var en av initiativtakerne til opprettelsen av Foreningen Brukskunst og var foreningens formann i over to tiår.<sup>51</sup> Prytz var utdannet gullsmed ved SHKS og ved Kgl. Zeichenakademie i Hanau, samt gjennom studier i Paris og London. Prytz sto for en av de største begivenheter i nyere norsk gullsmedkunst da han hadde ansvaret for sølvsmedfirmaet J. Tostrups kolleksjon til Jubileumsutstillingen i 1914. Samme året ble Prytz ansatt som overlærer på gullsmedlinjen på SHKS. I 1921 var han med på å legge om undervisningen på gullsmedlinjen og brukskunstsbevegelsen ideer kom til å bety mye i undervisningen. Det var innen gullsmedkunsten Prytz skulle bli mest kjent som kunsthåndverker, men som en rekke andre kunstnere og formgivere, jobbet han med flere media og formga blant annet bokomslag, adresser og glass.<sup>52</sup> Hans overbevisning om en moderne, rasjonell og saklig stil, samt idealet som å industritilpasse det kunstneriske uttrykk, kommer til syne i Prytz' formgivning av glass og sølv så vel som i bokkunst (ill. 1-4).

Gjennom artikler Prytz selv skrev og intervjuer han ga i dagspressen, får man et bilde av hvilke sider ved funksjonalismen som ideologi som var viktig for ham og som han kjempet

---

<sup>50</sup> Etter omorganiseringen i 1937 ble sekretæren selvskreven medlem av styret med stemmerett.

<sup>51</sup> Jakob Prytz overtok som formann etter Harald Aars i 1920. Han var foreningens formann til 1939. Prytz og Kielland gikk av som henholdsvis formann og viseformann i Foreningen Brukskunst dette året, men begge fortsatte å sitte i styret samt å være formann og viseformann i rådet. Ferdinand Aars og Ove Bang overtok vervene som formann og viseformann. I 1945 gikk Prytz og Kielland igjen inn i rollene som Foreningen Brukskunsts formann og viseformann.

<sup>52</sup> *Norsk kunstnerleksikon* 1986: Bind 3, biografi signert Jan-Lauritz Opstad, s. 246.

for. For å få industrien til å lage ”smakfulle” gjenstander måtte kunstneren først og fremst involveres i utviklingen og formgivingen av varen. For at kunstnerne skulle ha forutsetninger til å yte det beste for industrien måtte ”elementære verdier” utvikles: Det var viktig at formskaperne fikk den rette veiledning og god utdanning. Dette ble Prytz’ fanesak i Foreningen Brukskunst, noe han begynte å realisere allerede da han la om undervisningen på gullsmedlinjen på SHKS i 1921 ved å innførte praktisk verkstedundervisning. Dette ble i enda større grad utviklet da han overtok skolens direktørstol i 1934.<sup>53</sup>

Prytz mente det måtte forlanges at brukskunstnerne hadde full faglig innsikt. Den elementære tegneutdanning som eksisterte, var ikke nok mente han. Kunstneren måtte få praktisk materialkunnskap og kjennskap til produksjonsmetodene. Dette krevde spesialutdanning som det måtte legges til rette for. Å oppnå tilstrekkelig innsikt for å jobbe i produksjonens tjeneste var omfattende og ville kreve mange år med læring. For å gi muligheter til en slik solid kunnskap, ønsket Prytz at det ble satset sterkt på håndverksmessig og teknisk trening.

Ønsket om en mer praktisk rettet utdanning for kunstnerne ble nedtegnet tidlig i Foreningen Brukskunsts statutter. Uavhengig av om den formskapende fagmann jobbet med håndverk eller i industriens tjeneste, måtte han gjennomgå en kunstnerisk utvikling på sitt fagområde. Håndverkerne og kunstnerne måtte komme så langt at de kunne følge og utvikle en bevisst linje i selvstendig komposisjon innen industriproduksjon så vel som det tradisjonelle håndverk: ”De skapende kunstnerne i alle brukskunstdelene må få den best mulige opplæring og utdanning så de blir teknisk duglige. Det må ikke bare være håndverk i gammel betydning, vi må også benytte helt moderne fremstillingsmåter”.<sup>54</sup> Han mente altså at det var i spesialiseringen framtiden lå, og det var kun på den måten man kunne nå helt fram. Dette forutsatte også et fritt spillerom for eksperimentering.

Foreningen Brukskunsts sekretær i perioden 1931-1934, arkitekt Ole Lind Schistad, presenterte i desember 1930 et ønske om å opprette et brukskunstakademi som kunne sette mennesker med kunstnerisk begavelse i kontakt med det praktiske liv og utdanne dem for samarbeide med industrien. En fabrikk kunne ikke ha råd til å utdanne en person til å bli dens kunstneriske leder. Det kunne derimot Foreningen Brukskunst gjøre, hevdet han. Han ønsket å gi unge mennesker oppgaver og sette dem i forbindelse med den industrigren de skulle

---

<sup>53</sup> Jakob Prytz var direktør ved SHKS i årene fra 1934 til 1956. For mer om hans pedagogikk, se: Kristen Ruud Salomonsens hovedfagsoppgave ”*Kunsthåndverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon*”. Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2004.

<sup>54</sup> Jakob Prytz i intervju med *Den 17de Mai*, 18. desember 1930, ”Von um at Foreningen Brukskunst og Norsk prydkunstnerlag snart gaar saman”, signert Frifant (Arne Falk).

utdanne seg i allerede mens de studerte.<sup>55</sup> Schistad støttet opp om Prytz' pedagogikk og ideene som knyttet seg til praktisk kunnskapsbygging. Dette ble hovedsakelig realisert på SHKS via Prytz og til dels gjennom Brukskunstnerlaget som ble opprettet i regi av Foreningen Brukskunst i 1931 (jf. kapittel 4). Da planene om å opprette en sammenslutning av brukskunstnere ble realisert i 1931, var det i begynnelsen et ønske om å utvikle dette i en retning av et akademi for brukskunst. SHKS var på denne tiden en skole som ble drevet som en tegne- og teoriskole uten bruk av materialer i verksteder. Tyskland hadde siden 1919 hatt *Bauhaus* hvor praktisk verkstedundervisning var et hovedkomponent i pedagogikken, og Prytz' undervisningstanker hadde flere fellestrekk med Walter Gropius' pedagogiske ideer.<sup>56</sup> Tross fellestrekkene nevnes verken Bauhaus eller Gropius i noen sammenheng med Foreningen Brukskunst, ønsket om et brukskunstakademi eller Prytz' pedagogiske mål. Dette indikerer at det ikke foregikk noen påvirkning fra Bauhaus til Foreningen Brukskunst.

Det ble aldri opprettet noe akademi i regi av Foreningen Brukskunst, men gjennom Jakob Prytz' rolle som direktør på SHKS, ble foreningens ønsker om teknisk og verkstedbasert utdanning realisert. Brukskunstbevegelsens ideer betød etter hvert mye i undervisningen ved SHKS. Øistein Parmann skriver at Foreningen Brukskunsts virksomhet fikk avgjørende innflytelse på SHKS' framtid, målsetting og arbeidsmåte gjennom Prytz.<sup>57</sup> Flere av Foreningen Brukskunsts kunstneriske medlemmer var lærere på SHKS under Prytz' ledelse. Fra skolen kom også mange av de som i årene etter andre verdenskrig skulle bære brukskunstbevegelsen framover. På denne måten mener Parmann at det foregikk en fruktbar vekselvirkning, som gjør at de to institusjonene ikke kan skilles fra hverandre og at de har vært avhengige av hverandres eksistens.

For å møte tidens krav om å heve den kunstneriske kvaliteten på industriproduserte varer, måtte de formskapende krefter få den rette veiledning og god utdanning. Jakob Prytz fremmet en pedagogisk tenkning om en helhetlig formgivningsutdanning hvor kunstneriske uttrykk i formgivning og kunsthåndverk var noe individet kunne lære seg, og noe som kunne undervises. Ønsket var å utvikle en utdanningsform for kunstnerne som inneholdt et mer praktisk perspektiv og som økte kunstnerens mulighet til å få veiledning. Fagundervisningen måtte i første rekke bygges på teknisk innsikt med hensyn til moderne produksjonsmetoder. Ved mangel på teknisk innsikt ville kunstnerens impulser og individualitet lett strande, hevdet

---

<sup>55</sup> Ole Lind Schistad i intervju med *Morgenbladet*, 9. desember 1930, "Faar vi et akademi for brukskunstnerne?", signert En. (Esther Normann).

<sup>56</sup> Salomonsen, Kirsten Ruud 2004: "Kunsthåndverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon". *Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus*. Hovedfagsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, s. 97.

<sup>57</sup> Parmann: *Op.cit.*, s. 281.

Prytz; derfor mente han at det var langt mellom den frie kunstner og den virkelige brukskunstner. Som grunnlag for sitt arbeide måtte brukskunstneren ha et inngående kjennskap til det historiske materialet i sitt fag, til tradisjonen og smaksutviklingen.

Kunstneren måtte være rustet til å møte industrien. Industrialismen og massefremstillingen var blitt hengende igjen i ”stilhistorisk utforming”. Det ble hevdet at den historiske overlevering fortsatt var så sterk at en aktuell formgivning basert på krav til bruk og miljødannelse hadde vanskelig for å finne sin rette plass i produksjonen. Dette mente Prytz først og fremst hang sammen med mangel på kunstnerisk utviklede formgivere som kunne løse formproblemene ut fra saklige, moderne hensyn til behov, funksjon, økonomi, teknikk og materialbehandling. Det var viktig å bevare rikdommen i den nedarvede folketradisjonen, men dette skulle hovedsakelig komme fram i museenes samlinger og ikke i det formgiverne skulle produsere. Folketradisjonen skulle kun bidra til inspirasjon – ikke til kopiering. I artikkelen ”Det gamle kunsthåndverk og den nye tids uttrykk” fremmer Prytz et darwinistisk perspektiv, der folketradisjonen og ”rikdommen av det nedarvede” først og fremst ga perspektiver bakover og fungerte som studiemateriale til illustrasjon av menneskets utviklingshistorie. Dette skulle virke som inspirasjonskilde for kunstnerisk opplevelse og utvikling. Enhver formgiver måtte samtidig være klar over den fare som lå i ”feilaktig utnyttelse av det historiske materiale som er stillet til disposisjon som studiemateriale. En utnyttelse av de gamle verdier til annenhånds etterlikning av historiske forbilder har vist seg å være en ulykke for menneskeheten.”<sup>58</sup> Det var denne feilaktige bruken av historisk materiale og forbilder som hadde ført den tekniske utviklingen ut i et uføre av misforstått formbehandling og dårlig kvalitet. Det primære mål måtte være at formgiveren konsentrerte seg om de aktuelle formproblemer, behov, funksjon og tekniske fremstillingsmåter.<sup>59</sup> Det nye tids uttrykk som man nå måtte tilnærme seg, definerte Prytz som:

”[...] den saklige forming ut fra materialkultur, moderne konstruktive fremstillingsmåter, brukstingenes funksjon, effektivitet, soliditet og med en rytmisk karakteristikk av plastisk form og tekstur som fullt og helt uten forstyrrende elementer gir materialenes rike skjønnsverdier fullt spillerom.”<sup>60</sup>

Videre ga han uttrykk for at brukskunstens utøvere i første rekke burde søke samarbeide med arkitektene. Bolig og bygg var en naturlig basis, et utspring for hjemmeinnredning og all brukskunst som sluttet seg til hjemmet. Denne kontakten og

---

<sup>58</sup> Prytz 1956: *Op.cit.*, s. 23.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 23-24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, s. 25.

samarbeidet om problemene måtte bli en selvfølge, slik at man kunne komme fram til en koordinering og vekselvirkning.<sup>61</sup>

### **Thor B. Kielland. Kampen mot dragen, ”krusidullene og tøiset”**

En annen institusjon som hadde nære forbindelser med Foreningen Brukskunst var Kunstindustrimuseet i Oslo. Gjennom en av foreningens foregangsmenn, mangeårige sekretær og viseformann, Thor Bendz Kielland (1894-1963), utviklet det seg et tett samarbeid mellom de to institusjonene. Kielland var akademiker og tok i 1926 doktorgrad i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo.<sup>62</sup> Kunstindustrimuseets årbok fra 1950-58 forteller at ”Han har også øvet seg som koldjomfru og vært hospitant ved falskneriverksted i Stockholm, København, Paris og Rom. Så det er ikke rart han også er ansett som en farlig herre!”<sup>63</sup> Ved siden av museums- og universitetsutdannelse, hadde Kielland også tilnærmet seg kunsthåndverksmessig kunnskap. Som elev av Oluf Wold-Torne ved Tegneskolen (SHKS), fikk han praktisk kunnskap innen snekkervirksomhet, bokbinding, gullsmedkunst, vevning, glassmaleri og glass-sliping (ill. 5-8). Dette førte ikke bare til kjennskap om ulike materialer og kvaliteter, men også økt respekt og erfaring i de forskjellige teknikker og hva de krevde av sine utøvere.<sup>64</sup> Som akademiker hadde han en stor produksjon av større og mindre avhandlinger, og han var meget aktiv i norsk og utenlandsk foreningsliv.<sup>65</sup>

Kielland var sekretær i Foreningen Brukskunst fra 1918 til 1931.<sup>66</sup> Samme året som han var med på å opprette foreningen, begynte han i stillingen som konservator ved Kunstindustrimuseet i Oslo. I 1928 ble han direktør og hadde denne posisjonen til han, på grunn av sykdom, trådte tilbake i 1960. Kielland fortsatte å sitte som viseformann i Foreningen Brukskunsts styre og var aktivt med i organiseringen av utstillingene også etter at han gikk over i direktørstillingen. I flere tilfeller samarbeidet de to institusjonene om felles

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 45.

<sup>62</sup> Som gymnasiast begynte han som volontør ved Stavanger Museum, ble assistent her den dagen han tok artium i 1913, ble siden assistent ved Norsk Folkemuseum, volontør ved Kunstindustrimuseet i København, for så å igjen bli assistent ved Norsk Folkemuseum før han startet på Kunstindustrimuseet i Oslo i 1918 og ble der i over 40 år til 1960.

<sup>63</sup> Moltzau, Ragnar 1958: ”Forord” i *Kunstindustrimuseets årbok 1950-1958*, s. 9.

<sup>64</sup> Prytz skriver at Thor Kiellands talent og artistiske anlegg markerte seg fra første stund. Kielland er ikke med i *Norsk kunstnerleksikon*. Derimot er hans rolle som teoretiker og museumsmann representert i *Norges Kunsthistorie*. Som kunstner er Kielland lite behandlet i litteraturen.

<sup>65</sup> Noen av Kiellands verv som nevnes i *Kunstindustrimuseets årbok 1950-58*: Viseformann i forstandskapet for Statens Håndverks- og kunstindustriskole, medlem av Ekspertkomiteen for Eidsvollbygningens restaurering, formann i Den norske seksjon av Skandinavisk Museumsforbund, medlem av komiteen for Norske ambassaders og legasjoners utstyr, æresmedlem av Norske museums Landsforbund, innvalgt korresponderende medlem av Svenska Slöjdföreningen, innvalgt korresponderende medlem av Landsforeningen Dansk Kunsthåndverk, president for Den norske Seksjon for Centro Internazionale delle Arti e del Costume, formann i Gastronomisk Societet og formann i ”For motarbeidelse av bordtaler” (hvor seriøse de to sistnevnte er tar jeg ikke stilling til). I tillegg til dette, nevner årboken minst like mange verv som Kielland frasa seg!!

<sup>66</sup> Fra 1931 overtok arkitekt Ole Lind Schistad stillingen som sekretær i Foreningen Brukskunst.

utstillinger. På foredrag i regi av museet kunne Kielland like gjerne tale brukskunstbevegelsens sak – noe som ikke falt i god jord hos alle.

Kielland drev vitenskapelig arbeid som i stor grad resulterte i en rekke publikasjoner, kataloger og kunstindustrialhistoriske verker. Prytz nevner menn som Carl W. Schnitler, Anders Bugge, Henrik Grevenor og Knut Greve som foregangsmenn for utviklingen i Norge, men spesielt fremhever han Kielland; ”den som i sin person har forenet kunst, vitenskap, teknikk og produksjon i sterkere grad enn noen annen. Han har gjennom sitt arbeid utført en brobygging mellom forskjellige verdier, det som ligger i selve ordet brukskunst.”<sup>67</sup> Thor Kielland var en av funksjonalismens fremste forkjempere i Norge. Mange av hans synspunkter kom ikke bare til uttrykk i artikler og bøker han sto for, men flere av utstillingene i Kunstindustrimuseet propaganderte for ”den nye stil” og det som var ”riktig og smakfullt”. Gjennom 1930-tallet arrangerte Kunstindustrimuseet brukskunstutstillinger med samtidens nye produkter. Kielland hadde en radikal innstilling til sin rolle som museumsmann. Hans program var at museet skulle være med å oppmuntre all moderne produksjon av kvalitet, og selv ta aktiv del med utstillinger, idégivning, konkurranser og liknende i samarbeid med alle brukskunstkrefter og organisasjoner.<sup>68</sup>

Kiellands misjonsvirksomhet innen brukskunstbevegelsen gikk i høyeste grad ut på å spre den overbevisningen at man i den moderne tid måtte distansere seg fra den vederstyggelige stilkopieringen som hadde foregått i alt for lang tid. Meget tydelig kommer dette synspunktet fram i ”Kampen mot dragen”. Dette var en kampanje mot ukebladenes spredning av mønstre til hjemmebruk, som ifølge ledelsen i brukskunstbevegelsen motarbeidet deres virke. ”Uke efter uke, måned efter måned, år ut og år inn fortsetter ukebladene sin ødeleggelse av det norske folks smaks- og kvalitetsinstinkt”, skrev Thor Kielland i Foreningen Brukskunsts tidskrift *Brukskunst*.<sup>69</sup> Han hevdet at ukebladene bedervet folks smak gjennom mønster- og hobbysider som inneholdt mønstre til blant annet tre- og papparbeider og broderier. I tidskriftet *Brukskunst* uttrykte flere forferdelse over at ukebladene drev spredning av ulumskheter som ”... i de aller fleste tilfelle [er] av en så tarvelig kunstnerisk kvalitet at fremstillerne og distributørene burde straffes med fengsel for å la dette se dagens lys.”<sup>70</sup> For å rette fokus på ukebladenes ansvarsløse, smaksødeleggende virksomhet, arrangerte Kunstindustrimuseet i Oslo i samarbeid med *Aftenposten* i 1932 utstillingen og kampanjen ”Kampen mot dragen”, som propaganderte mot ukepressens

---

<sup>67</sup> Prytz 1956: *Op.cit.*, s. 64.

<sup>68</sup> Prytz, Jakob 1958: ”Thor B. Kielland” i *Kunstindustrimuseets årbok 1950-58*, Oslo, s. 241.

<sup>69</sup> Kielland, Thor 1932: ”Kampen mot dragen” i *Brukskunst*, nr. 4, 3. årg., s. 53.

<sup>70</sup> *Ibid.*

”smaksbesudlende virksomhet”.<sup>71</sup> Kampanjen var et ledd i misjonsvirksomheten om å heve folks smak og bevissthet om kvalitet. Utstillingen, som ble arrangert i Kunstindustrimuseet eksponerte eksempler og moteksempler for å anklage og advare publikum. En hensikt var også å vise at ukebladenes tanke i og for seg var god, men magasinene måtte legges om og bygge på en kunstnerisk og pedagogisk forsvarlig basis for at de skulle gjøre nytte og hjelpe fram folks smak. I følge Kielland var ikke problemet kun det at ukebladene ødela smaken hos alle de ”godtroende menneskene” som benyttet seg av gratismønstrene. Han betraktet ukebladenes virke som direkte motarbeid mot det arbeidet som kunstmuseene, husflidsforeningene og Foreningen Brukskunst drev for å høyne og gjenoppbygge det norske folks stilfølelse og smak; ”og næsten det værste ved det hele er at det gjøres i den allerbeste mening. Jeg tror sandelig ikke ukebladenes redaktører og deres kunstneriske medarbeidere vet hvilken forbrytelse de hver uke begår med sine velmente, men forfeilede forsøk på å underholde voksne og barn i de tusen hjem.”<sup>72</sup> Mønstersidene ble omtalt som gift som i en årrekke ble sprøytet over det norske folk. Man måtte bli kvitt ”denne smaksgift som trengte seg inn i hvert tiende hjem”.<sup>73</sup>

Hensikten med ”Kampen mot dragen” var først og fremst å peke på at mønstertjenesten i ukebladene trengte revisjon i formell henseende. Smaksbesudlingen av det norske folk ville fortsette om ikke ukebladenes gratismønstre fikk et tidsriktig og smakfullt uttrykk. ”Kampen mot dragen” dannet grunnlaget for at ukebladene *Hjemmet* og *Allers Familie-Journal* umiddelbart etter utstillingen utskrev hver sin store konkurranse med formål å skaffe tilveie nye og gode mønsterbilag. Begge magasinene ønsket regi av Foreningen Brukskunst i sine konkurranser. Journalist i *Aftenposten* og medlem av Foreningen Brukskunst; Henry Røsoch, betraktet dette som publikums anerkjennelse av brukskunstbevegelsens sentrale stilling i arbeidet for god form.<sup>74</sup>

To år etter denne kampanjen, i 1934, utviklet det seg et nærmere samarbeid mellom brukskunstbevegelsen og ukebladet *Hjemmet*. Gjennom et så vidtomspennende organ som ukebladet *Hjemmet*, håpet Knut Greve å finne en form hvor arbeidet med den gode smak og den sunne form kunne ledes ut til de store og brede folkelag. Ukebladenes ”mønstertjenester” ble sett på som organer som hadde stor innflytelse på formsans og smaksnivå i hjemmene, derfor var det viktig å ta tak i kvaliteten på det de sendte ut. Henry Røsoch betegnet

---

<sup>71</sup> Kampanjen og utstillingen ”Kampen mot dragen” var en reaksjon mot ukebladenes virksomhet og var ikke en kampanje mot dragestilen generelt.

<sup>72</sup> Kielland, Thor 1932: ”Kampen mot dragen” i *Aftenposten*, 21. april.

<sup>73</sup> Kielland, Thor 1932: ”Kampen mot dragen” i *Brukskunst*, nr. 4, 3. årg., s. 54.

<sup>74</sup> Røsoch, Henry 1933: ”Ny god vilje og nye viktige veier” i *Brukskunst*, nr. 1, 4. årg., s. 7.

konkurransene om nye mønster som begivenheter som måtte hilses med stor glede hos alle som kjempet for den gode forms seier.<sup>75</sup> Den viljen som dette arrangementet viste, både fra Kunstindustrimuseet, *Aftenposten* og ukebladene, ble sett på som en avgjørende spore i smaksutviklingen.

Som nevnt ble Kielland sett på som en radikal museums mann. Han møtte ingen nåde fra kritikerne da han i 1934 holdt et foredrag i anledning utstillingen "Våre hjem". Der talte han på sin måte pro det nye og moderne – versus bruk av eldre bruksting i hjemmene. Kiellands overbevisning og budskap, som ble hardt å takle for mange, var at "Vår tids mennesker må omgi seg med samtidig brukskunst, moderne kunstindustri." Han gikk i foredraget sterkt ut mot at folk skulle ha antikviteter i hjemmene sine da slikt ikke hørte hjemme i moderne hjem, men på museer. Det var "noget usundt og uriktig i at moderne tids ungdom fant sig tilrette med andre tiders vanebestemte frembringelser".<sup>76</sup> Antikviteter burde, i følge Kielland, *kun* være tillatt i tre tilfeller:

- i gamle, ærverdige hus
- hos mennesker som har arvet gamle ting og for hvem de representerer en affeksjonsverdi
- hos virkelige samlere

Videre utdypet han:

"Alle vi som ikke hører inn under nogen av disse grupper bør stort sett holde oss borte fra antikviteter. For det første er de virkelig verdifulle antikviteter dyre (...). Dertil kommer at de gamle saker er skrøpelige og upraktiske fordi de er laget for andre forhold og andre mennesker enn vår tids. Tenk på et toalettbord som våre mødre brukte. Det besto av en høy komode og oppå det et litet firkantet speil. Og tenk på de speilflater som vår tids damer krever! I gamle dager satt man stiv og strunk på spisestuestolene. Vår tid tillater en mann å lene sig makelig tilbake når han nyter sin cigarett mellom rettene – cigarettene er jo også blitt en del av vår tids utrustning – derfor har vår tid bruk for makelige spisestuestoler. Vi kommer trette hjem fra arbeidet og liker å kaste oss ned i en god stol hvor hele kroppen kan finne hvile. Man hviler ikke i en stiv rokokkostol, likesom våre krav til å sitte godt ikke imøtekommes av nogen gammeldagse stoler i det hele tatt. Det er usundt at unge mennesker foretrekker gamle ting og får sin start i livet med møbler fra våre oldeforeldres tid, men anbragt i en moderne aktieeilighet. Den forrige generation var til en vis grad å unnskyldte fordi den levet i en overgangstid. Men for vår tids ungdom finnes der ingen undskyldning når den gjør dette. Det er nemlig ikke nogen unnskyldning når de sier at de gjør det for å bevare de gamle ting. Gamle ting tar offentligheten sig av. Det som er verdifullt kommer på museer og samlinger allikevel. Det holder på å vokse sig frem en stil som gir uttrykk for vår tid, og den skal man være i kontakt med (...). Antikvitetsyken er en av grunnene til at det har tatt så lang tid å komme frem til den nye stil.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, s. 8.

<sup>76</sup> Fra Thor Kiellands foredrag "Nytt kontra gammelt" referert i *Nationen*, 13. mars 1934, "Antikvitetene hører hjemme paa museene", usignert.



Antikvitettsmanien har ligget som en orm og gnaget på troen og tilliten til vår egen tids skapende krefter og evner.”<sup>77</sup>

Kiellands foredrag gikk ikke upåaktet hen, og hard skyts kom fra flere kanter. *Morgenbladet* inviterte ”antikvitettsvenner” til å uttale seg om og kommentere Kiellands foredrag, og det ble ikke spart på kruttet! I artikkelens ingress kunne man lese at ”Man har nok visst at den energiske unge direktør for Kunstindustrimuseet har hatt kjetterske meninger, men han har aldri før fremsatt dem i så tilspisset form som nu.”<sup>78</sup> Under overskriften ”Antikviteter og funkis i slagsmål”, gikk antikvitetshandler Kaare Berntsen ut og kritiserte Kielland for å ikke se verdiene av antikviteter og kulturarv til tross for at han var museumsdirektør: ”Direktør Kielland er blitt propaganda-chef for funkismøbler i stedet for å ivareta sine kulturelle oppgaver!”<sup>79</sup> Da Kaare Berntsen kommenterte Kiellands kjærlighet til stålørstolene som var i Kunstindustrimuseet, forsvarte Kielland seg: ”Jeg vilde være en dårlig direktør for et kunstindustrimuseum om jeg ikke interesserte meg for moderne møbler. Det var jo for å fremme og bistå moderne kunstindustri at museet i sin tid blev grunnlagt, og den historiske oppgave, som det også har fått å ivareta, fritar det selvfølgelig ikke for arbeidet med moderne kunstindustri.”<sup>80</sup> Det Kielland ville til livs var at man *møblerte* sine moderne leiligheter med mer eller mindre gamle møbler. Møbler som man anskaffet som bruksgjenstander burde være av det nye og moderne slaget. Kielland slo tilbake mot Kaare Berntsen i det han hevdet at ”Som antikvitetshandler er hr. Berntsen nemlig så direkte økonomisk interessert i å motarbeide meg i denne sak, at hans innvendinger vanskelig kan bli så pass uhildede eller få en såvidt objektiv verdi at det vilde ha nogen hensikt å besvare dem offentlig.”<sup>81</sup>

Det var ikke bare fra museums- og antikvitettsbransjen at Kielland fikk kritikk. Også fra borgelige fruer som hadde økonomisk mulighet til å følge moteretninger, ble det påpekt at Kielland var for rask i sin propaganda for den nye stil og ”de riktige” innredningsidealene. Fru Marjorie Munthe-Kaas hevdet at det var *for tidlig* av Kielland å gå så sterkt inn for en ren funksjonalisme og at det var galt av ham å ”lokke unge mennesker til å basere sine hjem udelukkende på moderne ting i en tid hvor stilen på langt nær har tatt fast form.”<sup>82</sup> Marjorie

---

<sup>77</sup> Fra foredraget ”Nytt kontra gammelt” av Thor Kielland 12. mars 1934, gjengitt i *Morgenbladet*, 13. mars 1934, signert En. (Esther Normann).

<sup>78</sup> *Morgenbladet*, 15. mars 1934, ”Antikvitettsvenner på krigsstien mot direktør Kielland”, usignert.

<sup>79</sup> Berntsen, Kaare 1934: *Dagbladet* 15. mars, ”Antikviteter og funkis i slagsmål”.

<sup>80</sup> *Aftenposten*, 17. mars 1934, ”Krigen mellem antikviteter og nye møbler”, usignert.

<sup>81</sup> Kielland, Thor 1934: *Morgenbladet*, 28. mars, ”Uttalelse av direktør Kielland”.

<sup>82</sup> Marjorie Munthe-Kaas i kommentar til *Morgenbladet*, 15. mars 1934, ”Antikvitettsvenner på krigsstien mot direktør Kielland”, usignert.

Munthe-Kaas mente at ”det nye” fortsatt var ”for lite avklaret og at man må passe seg. Det kan være passe om 10 år.” Funksjonalismen krevde fortsatt bearbeidelse og sikkerhet før den kunne bli enerådende. Men *noe* burde være nytt i et moderne hjem hevdet hun; blant annet toalettbord, belysning og cocktailbar.<sup>83</sup> Arkitekt Arnstein Arneberg var i stor grad enig med Kielland, men ville ikke avfeie antikviteter da dette ville gjøre interiøret mykere i et moderne hjem.<sup>84</sup> Knut Greve – Foreningen Brukskunsts kanskje mest bombastiske fremmer av funksjonalismen hevdet derimot at ”Det aa være et moderne menneske er det eneste et menneske har lov til. Det koster litt anstrengelse og det krever en viss evne til aa orientere sig. Men aa bli sittende rolig har man ikke lov til. Da er man ikke menneske.”<sup>85</sup> Selv mente Kielland at den nye tids stil var kommet inn på et godt spor i Norge. Dette mente han allerede i 1930, etter å ha vært på Stockholmsutstillingen som blir betegnet som funksjonalismens gjennombrudd i Norden:

”Jeg skammer mig ikke over å propagandere for funksjonalisme, og jeg må si at det beste i denne formålstjenlighetens stil på en helt annen måte er smeltet inn i den norske tilværelse enn her. [Sverige, som ifølge Kielland hadde kjørt seg inn i en gustaviansk bakevje, red. anm.]. Funksjonalisme passer oss bra, vi kjenner oss vel tilrette med dens forskjellige åpenbarelsesformer, og at det også hos oss står strid om den er ganske naturlig. Det må det gjøre om alt som er nytt og ungt og friskt.”<sup>86</sup>

Hvor viktig Kiellands energi og entusiasme var for brukskunstbevegelsen og hvor viktig han var som støttespiller for Jakob Prytz, kom fram i en diskusjon om hvor vidt Foreningen Brukskunst skulle bistå arrangeringen av Bergensutstillingen som var planlagt arrangert i 1940. Dette var en utstilling som formann Jakob Prytz ønsket at Foreningen Brukskunst skulle ha lite med å gjøre. Den planlagte Landsutstillingen i Oslo i 1942 ville beslaglegge så mye tid at det ikke var aktuelt for Foreningen Brukskunst å ha ansvaret for noen brukskunstavdeling i Bergen. Til tross for dette ble det opprettet en komité i regi av Foreningen Brukskunst som skulle bistå Bergensutstillingen. Det var bevisst fra Prytz’ side at Kielland ikke ble med i denne komiteen. Kielland protesterte mot dette, da det fra Bergensutstillingens side var uttalt et ønske om at han skulle tre inn i komiteen, noe Kielland selv hadde stor lyst til. På et styremøte i Foreningen Brukskunst, hvor dette var tema, krevde Kielland å komme med i komiteen. Prytz tillot ikke at Kielland skulle engasjere seg i Bergen, da Prytz ga tydelig uttrykk for at han trengte Kielland som medlem av komiteen til den større

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Morgenbladet*, 15. mars 1934, ”Antikvitetsvenner på krigsstien mot direktør Kielland”, usignert.

<sup>85</sup> Greve, Knut: Foredrag gjengitt i uidentifisert avis. (Feilaktig referert til *Nationen*, 16. mars 1934 i klippbok, PA 895.)

<sup>86</sup> Kielland sitert i *Oslo aftenavis*, 24. november 1930, ”Funksjonalismen i Norge”, usignert.

Landsutstillingen i Oslo, 1942.<sup>87</sup> I styrereferatet kan man lese at grunnen til at styret i Foreningen Brukskunst ikke ønsket at Kielland skulle delta i komiteen for Bergensutstillingen ”skyldtes i første rekke den store energi han alltid utviser. I det øieblikk han gikk inn vilde det være meget vanskelig å holde virksomheten innenfor de rammer som styret anså for ønskelige.”<sup>88</sup>

At Thor Kielland hadde en glødende entusiasme for Foreningen Brukskunsts arbeide og var sterkt engasjert i kampen mot ”smakløsheter” er det liten tvil om. Den overbevisningen og det alvorlet Kielland viste oppgaven om å høyne og gjenoppbygge det norske folks smak og stilfølelse, ser ut til å kunne sammenliknes med et tilnærmet religiøst kall. Denne overbevisningen og ”bejaenhet” hadde Kielland tilfelles med flere av sine kampfeller. En av de mest fremtredene ved siden av Kielland var den unge Knut Greve.

### **Knut Greve. Kampen mot smaksbesudlingen**

Arkitekt Odd Brochmann utnevnte kunsthistorikeren Knut Greve (1904-1953) til det nærmeste den funksjonalistiske bevegelsen i Norge kom en sjefsideoolog.<sup>89</sup> En sterk uttalelse – når vi kjenner til Carl W. Schnitlers sosialideologiske tanker og Jakob Prytz’ og Thor Kiellands engasjement og overbevisning for brukskunstbevegelsen og den nye tids stil. Knut Greve var i perioden 1931-34 redaktør for tidsskriftet *Brukskunst* og overtok som sekretær og utstillingsansvarlig etter Ole Lind Schistad i 1934.<sup>90</sup> Som sekretær og redaktør hadde Greve stor innflytelse både på utstillingene og det skriftlige materialet Foreningen Brukskunst utga. Hans overbevisning om funksjonalismen som det eneste alternativet i den moderne tiden man levde i, kommer godt til uttrykk i artikler og bøker han skrev. I 1930 utga han boken *Små hjem og deres innredning*. Der hevder han at ”Nogen absolutt regel for innredning av hjem er selvsagt umulig å komme med; men på dette området som på alle andre, er det *noget som er riktig og noget som er galt*”<sup>91</sup> [min uthevelse]. Uttalelsen er noe selvmotsigende, men påstanden om at det var noe som var rett og galt innen hjemmenes innredning var Greves største overbevisning. Alf Bø skriver at Greve skrev med skarp og polemisk penn.<sup>92</sup> I likhet

---

<sup>87</sup> Planene med Landsutstillingen i Oslo i 1942 strandet grunnet okkupasjonen av Norge.

<sup>88</sup> PA 895: A-0004, Referat fra styremøte 14. januar 1939.

<sup>89</sup> Brochmann referert i Morten Bing 1998: ”Østkantutstillingen –en arena for det moderne prosjekt” i *Nye hjem –Boligmiljøer i mellomkrigstiden*, s. 87. (Brochmann, Odd 1987: Rent bord. En historie om funksjonalismen og funksjonalistene i Norge. Utgitt av Arkitektnytt, Oslo.)

<sup>90</sup> Sekretærens oppgave var å delta i møter og konferanser på forskjellig hold og oppsøke folk i foreningens utstrakte samarbeide med institusjoner, produsenter og enkeltpersoner. Sekretærens arbeid skulle være mest mulig utadvendt, i stor grad den aktive katalysatoren.

<sup>91</sup> Greve, Knut 1930: *Små hjem og deres innredning*. Utgitt av Østkantutstillingen, Oslo, s. 3.

<sup>92</sup> Bø 1983a: *Op.cit.*, s. 312.

med Kielland, pakket heller ikke Greve inn budskapet når det gjaldt å propagandere for de riktige idealene og funksjonalismens verdier.

For Knut Greve lå overbevisningen i at smaken hos folk måtte utvikles gjennom bedre og riktig innredning av hjemmene. Hva som var god og riktig innredning presenterte han i *Små hjem og deres innredning*, i *Et hjem blir skapt* fra 1943 og en rekke artikler og kritikker i tidsskrifter som *Byggekunst*, *Brukskunst* og *Vi selv og våre hjem*. Her gjenspeiles Foreningens Brukskunsts ideologi, men samtidig gis et tilsnitt av Greves personlige overbevisning på området som ikke nødvendigvis var like representativ for alle som var tilknyttet brukskunstbevegelsen. Gjennom Knut Greve fikk foreningen en klar profil på formidlingen av funksjonalismens innredningsidealer på 1930-tallet. Innredningsidealene og det som i stor grad ble Foreningens Brukskunsts ideologiske plattform må sees i sammenheng med samtidens boligutvikling i Oslo. I følge Knut Greve førte boligutviklingen til at det i byen ble skapt en *ny ånd* og et *nytt tankesett* hos innbyggerne – et tankesett som ble betraktet som en motsetning til den tradisjonelle, landlige kulturen.<sup>93</sup> Det var på grunnlag av den nye, moderne tiden at boligidealet måtte utvikle seg – og her måtte alt som gjaldt innredning komme like etter. Boligene for minste eksistensminimum krevde et nytt syn på hvordan man skulle ha det i hjemmene sine i forhold til tidligere.

Funksjonalismen innen arkitekturen fremhevet bevisst en bygnings konstruktive ledd, eller det Knut Greve kalte arkitekturens logikk.<sup>94</sup> Fordi den var logisk ble den også vakker, ”slik som det riktige alltid har en skjønnhetsverdi.” Bak funksjonalismen lå en ny åndelig innstilling. En åndelig innstilling som, i følge Greve, vendte seg mot en ny type romantikk. En romantikk som var en *oppriktig kjærlighet til dens egen tid*. I biler, fly, broer, fabrikker og i tekniske frembringelser ble det sett en ny skjønnhet. Dette var en skjønnhet som ikke var skapt av arkitekter eller faglærte esteter, men som var et resultat av den moderne tid: ”Det nye og store ved funksjonalismen er at den fullt ut anerkjenner sin egen tid. Ikke fornekter dens svakheter, men elsker dens store sider. Aldri har man kunnet frembringe noe godt ved å fornekte den tid man lever i.”<sup>95</sup>

Greve så på de nye boligene som en utvikling som gav folk mindre plass og færre fordeler. Fra å ha bodd i store leiligheter og villaer ble det nå mindre plass for folk, hevdet han. At den sosiale boligbyggingen faktisk førte til at det for folk flest ble færre personer per kvadratmeter per leilighet enn tidligere, samt at flere innbyggere enn noen gang tidligere fikk

---

<sup>93</sup> Greve 1930: *Op.cit.*, s. 22.

<sup>94</sup> Greve, Knut 1932: ”Funksjonalisme og funksis” i *Brukskunst*, nr. 4, årg. 3, s. 69.

<sup>95</sup> *Ibid.*

bedre sanitære forhold i sin hverdag med innlagt vannklosett og varmtvann i leiligheten, er aspekter Greve ikke nevner. Den tidligere trangboddhet var utbedret. Et eksempel fra boligfeltet på Sinsen i Oslo forteller at det fra slutten av 1930-tallet bodde 2,5 mennesker per leilighet, mens det ved århundredskiftet bodde 6 mennesker per leilighet.<sup>96</sup> For mange ble det en standardheving med utstyr som elektrisk komfyr, utslagsvask og kum, fellesvaskerier og sentralfyr oppvarming. Greve går så langt at han skriver at ”All luksus med overflødige rum, lange ganger, kått o.s.v er forsvunnet”.<sup>97</sup> Den standardhevingen som var kommet til, nevner han ikke. De nye boligene var for ham kun et resultat av bolignød og dyre tomtepriser som førte til at folk gikk *ned* i livsstandard: ”Under trykket av bolignøden blir det riktig nok den dag i dag bygget mange av disse småleiligheter; men det må såvel socialt som hygienisk betraktes som en kriseforanstaltning man målbevisst må arbeide sig bort ifra”.<sup>98</sup> Det var som et resultat av denne parallelle økonomiske og åndelige utvikling den moderne leiegård vokste fram. Her måtte bohaver komme etter. Hva man måtte bruke av innbo for å oppnå dette ble promotert på Foreningen Brukskunsts utstillinger. I de små hjem var funksjonalisme det eneste rette. En hver annen løsning var ubestridelig dårlig.<sup>99</sup> Ved møbleringen skulle man gå ut fra en grunnregel:

”den at innboet skal funksjonere. Det skal være til bruk og nytte og berettige den plass det tar i rummet. I de små leiligheter seirer den funksjonalistiske tankegang fordi det er den eneste som er berettiget, som kan skape et levelig hjem. Funksjonalismen innskrenker sig ikke bare til møbler som så mange tror. Tapetfarven, dører og takets maling spiller en vesentlig rolle.”<sup>100</sup>

Det var ikke bare innredningen av de små, moderne byleilighetene som det var viktig for Foreningen Brukskunst å fremme. Det var vel så viktig at også de bedrestilte var bevisste. Idealet var å innrede i forhold til den moderne tid og dermed distansere seg fra det gamle, usunne og smakløse. Det var viktig å manifestere den tiden man levde i gjennom omgivelsene. Den *nye ånden* og det *nye tankesettet* som Greve hevdet utviklet seg i bybefolkningen, innebar at man begynte å tenke ”funksjonalistisk” – formålstjenlig. Å fremme og propagandere for møbler og innbo som svarte til disse idealene var det som Foreningen Brukskunst, gjennom Knut Greve, betraktet som det viktigste. Ved å propagandere for den nye tidens idealer jobbet man samtidig for å øke folks

---

<sup>96</sup> Egeland, Åse Flatabø 1998: ”Sinsen - Førkrigstidens drabantby” i *Nye Hjem Boligmiljøer i mellomkrigstiden*, Oslo, s. 169.

<sup>97</sup> Greve 1930: *Op.cit.*, s. 23.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Greve, Knut 1935: ”2 værelser og kjøkken” i *Vi selv og våre hjem*, april, s. 45.

<sup>100</sup> *Ibid.*

kvalitetsbevissthet. Disse to forhold hang tett sammen. På denne måten ivaretok Foreningen Brukskunst målet den satte seg i 1918. Smaken hos det norske folk skulle heves, folk skulle bli mer kvalitetsbevisste, men at dette skulle skje gjennom utvikling av den maskinproduserte vare og standardisering, var ikke lenger det viktigste. Riktig form og kvalitet var det som gjaldt.

Greve mente at det var noe som var riktig og noe som var galt når det gjaldt innredning. Hva ble satt som standard for det som var riktig? Det måtte være *så pent* som mulig. I dag vil man si at smak ikke er noe som kan måles på en skala. Ingen smak er riktigere enn noen annen. For ideologene i Foreningen Brukskunst var pent det samme som det som på beste måte *svarte til sin hensikt*. For at et rom skulle være stilig og smakfullt, var det viktigste kravet at det skulle svare til sin hensikt: ”En stue kan være aldri så vakker, aldri så stilfull, byr den ikke på gode sitteplasser, er den ikke beregnet til å leve i, da virker den unyttig og er i virkeligheten verken vakker eller stilfull. En gjenstand som ikke er skapt til sitt bruk tiltaler heller ikke vår skjønnhetssans.”<sup>101</sup> Et skap som rommet lite eller en stol som var vond å sitte på ville være et dårlig møbel uansett hvor ”pent” det var å se på. Dårlige gjenstander måtte man komme bort fra, da de besudlet smakssansen. Det var gjenstander som i best mulig grad oppfylte disse kravene foreningen jobbet med å utvikle og promotere på utstillingene. En gjenstand måtte altså oppfylle visse krav til *funksjon* for å bli betraktet som vakker og dermed være *brukskunst*. Ved å få bevissthet om dette ville smakssansen kultiveres. Å velge den nye stilen var ikke bare viktig for det funksjonelle og dermed for å oppnå det vakre, det var også en evolusjonistisk faktor med det:

”Vi velger et rokokkoværelse – et helt stilgjennomført rum. Linjerytmen i møblene går igjen i alle små detaljer; i veggens panel, i takets gipsrosetter, i de forgylte lister, i tapet og stoltrekk. (...) Vi fører inn et rokokkoselskap. Stilen er ubrutt! Menneskenes klær, deres vesen og manerer – ja deres tanker, passer til rummet som omgir dem. Så går vi nutidsmennesker inn og slår oss ned der. Straks blir virkningen skurrende. Vår utvikling, vårt vesen har gått andre veier. Vi har intet felles med det rummet vi er i. Så langt fra å føle oss hjemme, blir omgivelsene et bånd som hindrer oss i fritt å utfolde oss, og våre minste bevegelser strider mot rummets stil! *Såvel mennesker som møbler er preget av sin tid, har en felles stil*. Dette er en lov som det syndes ofte imot.”<sup>102</sup>

Boligen måtte innredes ut fra funksjoner og behov, ikke ut fra tradisjoner. Produktenes estetiske kvalitet måtte være teoretisk regulert av hvordan gjenstanden virket funksjonelt. Komfort og trivsel var nært knyttet til en slik funksjonskvalitet. Når man skulle innrede et rom, måtte man altså behovsanalysere hvilken måte rommet skulle brukes på og deretter

---

<sup>101</sup> Greve 1930: *Op.cit.*, s. 26-27.

<sup>102</sup> *Ibid.*, s. 27.

møblere etter dette: ”Før man kjøper møbler må man sette op et program for hvad møblene skal brukes til, og påse at de passer til det liv som skal føres i disse rum.”<sup>103</sup> For at folk skulle kunne innrede sine hjem etter den nye tids idealer var de avhengige av å ha tilgang til produktene som oppfylte tidens krav. Den industrielle utvikling i Norge var ikke på et kvantitativt nivå som gjorde dette mulig i den grad man ønsket, og Foreningen Brukskunst jobbet gjennom 1930-tallet med at særlig møbelproduksjonen skulle imøtekomme det de hevdet var ”tidens krav”. Derfor ble møbelindustrien et stort satsningsområde for foreningen. Utstillingene var den viktigste propagandakanalen og hadde altså ikke bare til formål å vise det nyeste norske produktene, men også å få publikum inn på et spor som skulle distansere seg fra tidligere tiders stil og smak, særlig forrige generasjons ”forvirring” og smaksforfall.

I artikkelen ”Kultur og tradisjon i norsk brukskunst” står Greve for en klar distinksjon mellom ”brukskunsten” som by-skapt og ”bygdekunsten”.<sup>104</sup> Dette sammenfaller med den situasjonen møbelproduksjonen var i, i denne perioden. I byene var det krav til faglærte håndverkere. I bygdene var det selvlærte snekkere som sto for produksjonen.<sup>105</sup> Det er den sistnevnte delen av produksjonen Greve kritiserte og kalte ”likegyldig produksjon”. Om bygdekunsten skrev han:

”Den [bygdekunsten] la hovedvekten på det kunstneriske, ornamentet, utstyret. Til gjengjeld var kravet til bygdens håndverk enkelt og primitivt. De faglige fordringer var ikke mange. Det utelukker selvsagt ikke at en bygdesnekker kan ha laget møbler som også teknisk er av kvalitet, – det viktige er at disse kunnskaper ikke var nødvendige for at han skulle kunne utøve sitt yrke. I byen derimot måtte snekkeren underkaste seg en krevende prøve før han kunde slå seg ned som mester. Og denne prøve forutsatte at han skulle beherske teknikk som aldri forekom i en bygdesnekkers praksis.”<sup>106</sup>

Greve hevdet altså at mangel på teknisk innsikt var grunnen til at bygdene ikke hadde møbelkunst, ingen keramikkunst og heller ingen brukskunst! (sic.). For at møbelkunsten skulle kunne heve seg fra likegyldig produksjon til virkelig møbelkunst, måtte de først og fremst fylle de *faglige krav*. Hvis de ikke gjorde det hadde de heller ingen kunstnerisk verdi. Et håndverk hevet seg til kunstnerisk betydning først når den tekniske viten var blitt sikker og utdypet, og når denne viten gjennom arbeid og utvikling hadde vokset seg organisk sammen med en sikker og rik følelse for form og dekorasjon. Fordi bygdekunsten så ensidig la vekt på

---

<sup>103</sup> Knutsen, Knut 1934: ”Å sette bo” i *Vi selv og våre hjem*, nr. 1, s. 31.

<sup>104</sup> Greve, Knut 1943a: ”Kultur og tradisjon i norsk brukskunst” i *Bygg og bo. Boken om det moderne hjem*. Bergen, s. 9-33.

<sup>105</sup> Mørkedal, Vigdis 1997: *Frå etterlikning til nyskaping. Om møbelindustrien på Sunnmøre dei første 50 år*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, s. 14.

<sup>106</sup> Greve 1943a: *Op.cit.*, s. 12.

kunstnerisk vilje, ville overvurderingen av denne representere en fare, mente Greve. Ble den overført til et bymiljø ville den lett løpe ut i ren diletantisme.<sup>107</sup> At bygdekunsten sto så sterkt i Norge, mente Greve hang sammen med at Norge gjennom historien hadde vært et fattig land. Å utvikle kunst krever overskudd – økonomisk og åndelig. På dette området hadde ikke Norge mye ballast og bygdekunsten ble et resultat av denne mangelen: ”Vi kan prøve å finne fram til det vi har av tradisjon og kultur på brukskunstens mangfoldige område, selv om vi på forhånd er klar over at sporet ofte blir svakt, og at tradisjonen vil svikte.”<sup>108</sup> At bygdekunsten dominerte i det norske folks bevissthet og spilte en så mye større rolle enn hos andre folk, hevdet Greve hang sammen med at Norge gjennom generasjoner hadde vært så fattig, både økonomisk og åndelig.

Totalt sett ser vi at Jakob Prytz, Thor Kielland og Knut Greve var opptatt av å være nyskapende, eksperimenterende og kritiske. På denne måten mener jeg de er representanter for den *estetiske modernismen*: De står for en progressiv formgivning, de viser en form for sosialt engasjementet og stilte seg positiv til maskinell fremstilling og standardisering.<sup>109</sup> Foreningen Brukskunsts ideologer forfektet en estetisk progressiv linje som jeg mener sammenfaller med kunsthistoriker Espen Johnsens definisjon:

”en person som er fremskrittvennlig og som arbeider for fremskritt. For disse [...] lå det ingen motsetning i å ta vare på norsk kulturarv og samtidig gå inn for samfunnets modernisering. [...] Prosjektet var ikke å opprettholde en aktuell tradisjon, men å bygge videre på tidligere kulturhistoriske perioder. [...] Det fremtidsrettete lå først og fremst i teoretikernes oppfordring om å samtidig skape noe nytt og moderne ved anvendelsen av ny teknikk og om å etterstrebe rasjonelle løsninger.”<sup>110</sup>

Prytz, Kiellands og Greves overbevisninger, som det er gjort rede for i dette kapittelet, utgjorde det ideologiske fundamentet i Foreningen Brukskunsts på 1930-tallet. De tre herrene gjorde seg meget synlige og det er uten tvil de som la føringer for brukskunstbevegelsen og var stemmene utad.

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 10.

<sup>109</sup> Johnsen, Espen 2002: *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter*. Universitetet i Oslo.

<sup>110</sup> *Ibid.*, s. 112.



### 3: Brukskunst – Prydkunst

I intervju med avisen *Den 17de Mai* hevdet maleren Henrik Sørensen at styret i brukskunstbevegelsen var både flinke, energiske og framsynte og at foreningen hadde stått for et større arbeid enn mange kunne se, men gjennom dette hadde ”den heilage ihugen deira kanskje drive dei til aa bøygja noko mykje av i industriell leid (...).”<sup>111</sup> Den funksjonalistiske ideologien ledelsen i Foreningen Brukskunst var så veldig overbeviste om, hadde sterke idealer i industrialiseringen og masseproduksjonen. Prytz’ engasjement for å få kunstnerne skolert og tilpasset industriproduksjonens metoder passet ikke alle kunstnerne. Idealet om en ”ny sakelighet” og at all formgivning skulle passe inn i denne matrisen, styrket ikke alliansen mellom kunsten, håndverket og industrien. For blant andre Henrik Sørensen var det det rene kunsthåndverket som var selve kilden, utgangspunktet og inspirasjonen til det hele. En frykt for at norsk håndverk skulle drukne i den moderne tidens ideal ble også uttrykt av Minna Jespersen i *Morgenbladet*:

”Vi som sætter pris paa norsk haandverk og føler glæden ved at ha det levende, personlige præg nedlagt i arbeidet i motsætning til døde maskinarbeider, som for os er helt uten interesse, vi forfærdes ofte nu om dagen og spør os selv og hverandre: Er norsk haandverk dødsdømt? Hvor skal dette ende?”<sup>112</sup>

#### I håndverkets og tradisjonens tjeneste

Høsten 1929 ble det stiftet en forening som hadde som mål å fremme en ren håndverkspreget produksjon, basert på kunstnerisk intensjon. Foreningen kalte seg *Norsk Prydkunstnerlag*, også kalt *Prydkunstnerlaget*, og besto av aktive, skapende kunstnere.<sup>113</sup> Medlemmene i Norsk Prydkunstnerlag mente det var for lite rom for håndverkskompetanse i Foreningen Brukskunst og at det ble lagt for stor vekt på å måtte tilegne seg nye teknikker som samsvarte med industriproduksjonen. I følge Fredrik Wildhagen ville de ikke lenger se på at det arbeid og de verdier som var blitt bygget opp siden begynnelsen av århundret gjennom Foreningen for anvendt kunst gikk til grunne gjennom brukskunstbevegelsen.<sup>114</sup> Det

---

<sup>111</sup> Henrik Sørensen i intervju med *Den 17de Mai*, 4. desember 1930, ”Von um betre samarbeid millom prydkunst- og brukskunst-folka”, signert Frifant (Arne Falk).

<sup>112</sup> Jespersen, Minna: ”Norske møbler i norske hjem!” i *Morgenbladet* 27.10.1930. (Kritikken til Jespersen retter seg hovedsakelig mot importerte, industrifremstilte ”smakløsheter”).

<sup>113</sup> Styret i Norsk Prydkunstnerlag besto av maler og tegner Halvdan Arneberg (formann), som også var anerkjent som en dyktig bokkunstner, tekstilkunstnerne Titti Karsten og Sunni Mundal, maler, grafiker og kunsthåndverker Finn Krafft og sølvsmed Johan Sirnes.

<sup>114</sup> Wildhagen: *Op.cit.*, s. 93.

viktigste for Prydkunstnerlaget var å styrke norske produkter laget for hånd, jobbe for at gjenstandene representerte norsk tradisjon og sikre at denne ble opprettholdt. Skapende aktivitet og håndverkskompetanse skulle sammen gi produktene kvaliteter som de mente masseproduserte varer ikke kunne oppnå. Prydkunstnerlagets mål og virke viser klare likheter med William Morris og Arts and Craft-bevegelsen fra siste halvdel av 1800-tallet.<sup>115</sup>

Prydkunstnerlaget definerte ikke spesifikt hva som ble lagt i begrepet ”prydkunst”, men begrepet ble brukt i meget vid forstand om gjenstander utført som håndverk. Gjennom foreningens tidsskrift *Prydkunst*, var ”moderne norsk prydkunst” et begrep foreningen søkte å klarlegge. På grunnlag av artikler forfattet av ulike medlemmer i prydkunstnerlaget, søkte de å få begrepet allsidig belyst, men å finne en absolutt definisjon ser ikke ut til å ha vært et mål. Et begrep som ”den dekorative kunst” ble ofte brukt i samme betydning som ”prydkunst”, men hva som lå i dette er som oftest meget vidt og diffust framlagt. Tekstilkunstneren Frida Hansen uttrykte at prydkunsten – den dekorative kunst – var den kunstneriske linje som gjennom århundrer preget det norske folks kultur. Prydkunst kjempet for å skaffe den personlige dekorative kunst likestilling med den øvrige bildende kunst. Hun utdypet ikke hva hun la i ”personlig dekorativ kunst” annet enn at hun satt dette som motsetning til ”husflid og industri, kopiering og diletterteri”.<sup>116</sup>

Foreningen Brukskunsts arbeid for industrien og masseproduserte produkter hadde blitt for dominant og satte kunstnerne på sidelinjen, mente prydkunstnerne. Gjennom industrien ville det ikke være kunstneren selv som skapte produktet, kunstneren ville dermed bli fremmedgjort for sine egne kunstverk. Ved siden av å fremme håndverket og kunstnerisk individualitet var Prydkunstnerlagets formål å fremme god prydkunst i *nasjonal ånd*. Norsk Prydkunstnerlag ønsket å basere formutviklingen på norske tradisjoner og fremheve disse. Foreningen hadde som mål å gjenreise den nasjonale prydkunsten og var skeptiske til at kunstnerne skulle trekkes inn i en industribasert skapelsesprosess. I en slik prosess måtte kunstnerne ta hensyn til maskinproduksjonen i idéskapelsen. Dette ville føre til at kunstnerne måtte la seg styre av industrielle hensyn og ikke lenger var frie.

Gjenreisningen av den nasjonale prydkunsten skulle bygge på museer og samlinger som ”rummer mengder av ypperlige ting fra denne vår folkekunsts siste blømingstid og her vil vi da kunne finne utgangspunkt og fyredøme til en helt ny reisning av vår nasjonale

---

<sup>115</sup> Om Arts & Craft-bevegelsen, se: Pevsner, Nikolaus 1991 (1936): *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius*. London, s. 25.

<sup>116</sup> Hansen, Frida 1930: ”Den dekorative kunst” i *Prydkunst*, nr. 6, 1. årg., s. 86.

prydkunst.”<sup>117</sup> Til tross for denne holdningen til gjenstander og utsmykninger i bonderomantisk stil, rådet det bevissthet om at ikke alle ideer fra fordums tid egnet seg til uendret å kunne føres over på ”nutidens arbeid med ganske andre former sprunget ut av kravet om øket formålstjenlighet og større velvære”.<sup>118</sup> Bare folk med teknisk og kunstnerisk evne, innsikt og erfaring kunne regne med å klare å omplante og tillemppe den gamle kunst og lede den til den utviklingen Prydkunstnerlaget håpet på. Prydkunstnerne hadde en uttalt målsetning om å skape noe nytt; samtidig preges deres holdninger av anti-moderne trekk. Gjennom dette har Prydkunstnerne klare likheter med tradisjonalismen slik Espen Johnsen karakteriserer den: ”preget av ønsket om å overføre trekk fra primitive bondesamfunn eller førindustrielle bysamfunn til en moderne, samtidig kontekst.”<sup>119</sup>

### **Prydkunst – første tidsskrift for formgivning**

En liten revolusjon innen formidlingen av formgivningsbudskapet skjedde da Norsk Prydkunstnerlag begynte å utgi tidsskriftet *Prydkunst* fra desember 1929. Dette var det første i sitt slag her til lands. Formgivning hadde tidligere ikke hatt et eget tidsskrift. Tidsskrifter som *Byggekunst* og *Kunst og Kultur* hadde i en viss grad hatt artikler som gikk inn på temaer innen formgivning, men hadde hovedvekt på henholdsvis arkitektur og den bildende kunsten. Ved å utgi et eget tidsskrift skulle foreningen imøtekomme et krav de mente ble mer og mer høylytt – kravet om ”gode norske former, farger og mønstre for alt godt norsk arbeid”.<sup>120</sup>

Formidlingen av Prydkunstnerlagets arbeid skjedde først og fremst gjennom tidsskriftet. I første nummer skrev Prydkunstnerlaget at ”det er mulig der finnes andre som *kan* løse oppgaven bedre enn oss, og der kunde også kanskje finnes dem som ifølge sin stilling forlenget *burde* gått i gang med den, men ingen har altså ennå tatt fatt – og almenheten venter.”<sup>121</sup> Denne kommentaren er av Fredrik Wildhagen tolket som et direkte spark til Foreningen Brukskunst.<sup>122</sup> Redaksjonen skrev selv at det å starte et slikt tidsskrift var å betrakte som et vågestykke. Det ble startet uten særlig kapital; men det lyktes fordi alle som bidro til utgivelsen, arbeidet uten godtgjørelse. En del av stoffet i bladet var basert på innsendte bidrag fra publikum, blant annet mønstre og håndarbeidsoppskrifter. Bladet søkte å oppmuntre og stimulere til håndarbeide og husflid i hjemmene, på verkstedene og i skolen.

---

<sup>117</sup> *Prydkunst*, desember 1929: ”Tidsskriftet vårt – mål og midler”, s. 2. Leder signert styret i Norsk Prydkunstnerlag.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Johnsen: *Op.cit.*, s. 54.

<sup>120</sup> *Prydkunst* 1929: *Op.cit.*, s. 1.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Wildhagen: *Op.cit.*, s. 94.

Det er hovedsakelig gjennom tidsskriftet *Prydkunst* man kan danne seg et bilde av Norsk Prydkunstnerlag. Prydkunstnerlagets vekt på å fremme nasjonaltradisjonen og det rene håndverket kommer tydelig fram i magasinet profil. Bladet bærer sterkt preg av nasjonal stolthet og en nesten pompøs, nasjonalromantisk profil kommer til uttrykk når foreningen sammenlikner seg med de norske folkeeventyrenes Askeladden og trekker frem hvordan vikingene dyrket pryd-kunsten i sin samtid. Artikkene spendte vidt, om kunstneriske, tekniske og historiske emner, biografier, omtale av virksomheter og utstillinger og spørsmål fra leserne. Gjennomgående var det fokus på det håndverksmessige.

Tidsskriftet utkom ti ganger årlig, og et eventuelt overskudd skulle gå til stipendier eller annen støtte for ”evnerike” eller ”fortjente norske pryd-kunstnere”. Om dette ble gjennomført kommer ikke fram i *Prydkunst*. Det er ingen presentasjoner av kunstnere som er fremhevet som mottakere av et slikt stipend i tidsskriftet.

Bladets veiledende misjon rettet seg også mot den yngre garde. På barnesidene ble barna oppfordret til aktiv deltakelse. Her fantes ideer, forslag og tegninger av ting barna selv kunne lage. Det var også konkurranser som oppfordret barna til å form- og mønstergi ulike ting, som for eksempel fat, bokomslag, julepynt også videre. Bevisstgjøring om formutvikling og norsk håndverkskunst måtte starte allerede i barneårene. *Prydkunst* jobbet direkte mot publikum ved at de tilbød å sende leserne arbeidstegninger i full målestokk av de avbildete tingene i bladet, som for eksempel broderimønstre som var ”fiks ferdige til å stikkes ut og overføres på eget stoff for en billig penge.” På denne måten la Prydkunstnerlaget stor vekt på å formidle oppskrifter, mønstre og arbeidstegninger til sine lesere. Strikke- og hekle oppskrifter, tredreiingsarbeider og møbler er noe av det man kunne bestille mønstre til (ill. 9-12). ”Bare spør” var en spalte der innsendte spørsmål fra leserne ble tatt opp. Spørsmålene dreide seg om alt fra farging av skinn, smijernsarbeider, fremgangsmåter for syrebeising, til konkrete spørsmål av personlig behovsrettet art: ”Vet Prydkunst en som kunde lave meg et solur til haven?”<sup>123</sup>

Bladet hadde også til hensikt å ha en ”oppdragende” virkning. Tegner og kunstkritiker i *Arbeiderbladet*, Asbjørn Aamodt, betraktet tidsskriftet nærmest som en frelse mot alt det ”grufulle” som fant veien til de norske hjem. Hans omtale av tidsskriftet kunne ut i fra ordlyden gått rett inn i ”Kampen mot dragen”:

”Tenk på alle de håndbroderte redsler som gjør mange av våre hjem til rene mareritt. Godviljen er der, timer, dager, uker og måneder er kastet bort i flittig arbeid på duker og puter. Hjemførte mønstre fra ”Allers” og ”Hjemmet”, svære norske flagg i solid

---

<sup>123</sup> *Prydkunst*, mai 1930: nr. 5, 1. årg., s. 80: ”Solur fåes kjøpt hos A/S A.J. Krogh. Øvre Slotts gt. 7. Pris kr. 38.00.”

åklæsøm, antimakassaer med roser og tyske vidundere i raffinert pine for øiet. Slik er det desverre ennu, og derfor har et tidsskrift som "Prydkunst" en stor misjon. Ofte skal det bare en liten veiledning til, og kursen er forandret. Denne veiledning er heftets oppgave."<sup>124</sup>

Hver måned avholdt Norsk Prydkunstnerlag loddtrekning blant abonnentene av *Prydkunst*. Premiene var håndverksgjenstander som kunstnerne i foreningen sto for. De ulike prydkunstgrener ble representert som premie etter tur. Foruten å skaffe abonnentene en avvekslende gevinstserie, håpet de på denne måten å skape tettere kontakt mellom det interesserte publikum og de forskjellige håndverk (ill. 13-15).

Gjennom tidsskriftet og innflytelse i skole, verksted og hjem, ville Norsk Prydkunstnerlag gjenskape det nasjonale miljøet som de mente var en nødvendig betingelse for at den norske prydkunsten igjen kunne bli en kulturfaktor for folk og land. Siktemålet var å gjøre "vår folkekunst" tilgjengelig for folk som arbeidet med kunsthåndverk, kunstindustri og husflid, slik at de kunne omsette denne verdifulle arv til praksis.

### **Utstillingene i Kunstnernes Hus og Kunstnerforbundet**

Som Foreningen Brukskunst hadde også Norsk Prydkunstnerlag planer om å bruke utstillinger som et ledd i sin virksomhet. Seks dager før Foreningen Brukskunst åpnet sin første utstilling i Kunstnernes Hus 8. desember 1930, åpnet Prydkunstnerlaget sin utstilling; en juleutstilling i Kunstnerforbundet (ill. 16). På denne måten fikk Norsk Prydkunstnerlag etter ett års virke anledning til å presentere seg direkte for publikum. De to utstillingene hadde forskjellige profiler. Foreningen Brukskunsts utstilling i Kunstnernes Hus var til dels en monterutstilling hvor det var lagt vekt på å presentere gjenstandene i en tidsmessig og moderne ramme (jf. kapittel 5). Prydkunstnerlaget ønsket å unngå det de kalte en "stiv mønstring" og ville lage utstillingen som "et marked, broket og muntert."<sup>125</sup> I motsetning til utstillingen til Foreningen Brukskunst baserte Prydkunstnerlaget seg på en salgsutstilling, og i følge dem selv gikk salget storartet. I Prydkunstnerlagets utstilling i Kunstnerforbundet ble det tilstrebet å få flest mulig av de aktive medlemmene representert så publikum kunne bli informert om det allsidige virke som foregikk hos Norsk Prydkunstnerlag. I tillegg var det en liten presentasjon av hva det ble arbeidet med i sløyd og tegning på folkeskolen. (Foreningen Brukskunsts utstilling i Kunstnernes Hus blir nærmere analysert i kapittel 5.)

På utstillingen i Kunstnerforbundet lå hovedvekten på individuelle håndverksarbeider. Tekstiler, vevnader, strikkevarer, keramikk og trearbeider var dominerende og de individuelle

---

<sup>124</sup> Aamodt, Asbjørn 1930: "Prydkunst" i *Arbeiderbladet*, 8. desember 1930.

<sup>125</sup> Krafft, Finn 1931: "Norsk Prydkunstnerlags utstilling" i *Prydkunst*, nr.1/2, 2. årg., s. 18.

kunstnerne sto i fokus.<sup>126</sup> Til tross for en hardnakket kamp for håndverket var det allikevel utstilt gjenstander som var produsert på industrielt vis; som glass, fajanse og porselen. Dette er et tegn på at Norsk Prydkunstnerlag kan ha hatt en noe uklar profil og at de ikke var så konsekvente i forhold til produkter som var framstilt gjennom en industriell prosess. Arne Falk fra avisen *Den 17de Mai*, hevdet at utstillingen i Kunstnerforbundet ikke var så mye mer norsk enn det beste og mest norske fra Foreningen Brukskunst og startet med dette en diskusjon om hvorvidt det var så store forskjeller på de to foreningene.<sup>127</sup>

### **Prydkunst + Brukskunst = sant?**

Opprettelsen av Norsk Prydkunstnerlag ble av Fredrik Wildhagen betraktet som et *oppbrudd* av en gruppe kunstnere som tidligere var tilknyttet Foreningen Brukskunst.<sup>128</sup> Ole Rikard Høisæther skriver ”omtrent samtidig hadde et tredvetalls personer *brutt ut* [min uthevelse] av Brukskunstkretsen og startet Norsk Prydkunstnerlag i 1929”.<sup>129</sup> Gunvor Øverland Bergan skriver at Foreningen Brukskunsts arbeid gikk over i en ny fase etter at det i 1930 skjedde brytninger som gjorde at en mindre gruppe valgte å etablere sin egen forening under navnet Norsk Prydkunstnerlag. Videre skriver hun: ”To år senere opprettet Foreningen Brukskunst et eget brukskunstnerlag, og prydkunstnerne gikk *tilbake* [min uthevelse] til moderorganisasjonen.”<sup>130</sup> Det har altså i stor grad vært konsensus om at Norsk Prydkunstnerlag ble opprettet som følge av en eller annen form for brudd med Foreningen Brukskunst.

---

<sup>126</sup> Som en oppsummering av hvilke medlemmer som deltok på juleutstillingen i Kunstnerforbundet og hva de deltok med kan nevnes Margot Benterud som utstilte malte pergamentskjermer og et par helt moderne (sic.) silkeapplikasjonsbroderier. Ørnulf Bibow viste en fane han hadde tegnet for Fagerborg skole. Karl Bilgrei: beslag, forskjellige slags lysestaker og annet i smijern. Aasmund Esva: malte trelysestaker. Frøydis Haavardsholm utstilte en del vevede småtepper i halvfloss som hun hadde gitt tegning til. Solveig Hallén hadde et bord med keramikk. Rita Heiberg, Dagrun Høyem og Else Poulsson hadde gitt tegning til tekstilsaker (sic.) som Norsk Husflidforening utstilte. Else Poulsson utstilte også forgylte tre-esker o.a. Lalla Hvalstad og Lilli Scheel utstilte keramikk og Albert Jærn sine tegninger til Ex Libris og bokutstyr. Hjørdis Thoen Knutsen hadde et monter med gyllenlærarbeider og Finn Krafft utstilte malte trebrett. Carsten Lien viste noen av sine bokomslag fra Det Norske Samlaget, Sunni Mundal vevnader i kunst og damask. Fredrikke Nicolaysen; trykte tepper til vegg og bord. Margit Parvel og Lütken utstilte filleryer og matter. Ruth Elisabeth Petterson hadde broderier av forskjellig art og teknikk. Tora Qviller viste store og små gulvtepper, Tor Refsum et sett innbundne alterbøker og Harda Robsham forskjellige arbeider i tre som lysestaker, forgylte rammer og et malt entréutstyr: speil med hylle. Andreas Schneider ble medlem av Norsk Prydkunstnerlag like før sin død, og det er vel antagelig hans siste personlige arbeider som ble utstilt her. Annichen Sibbern viste fram sine ”eskimo-jumpere” ved siden av andre strikkede saker. Karl Teigen, Finn Vard og Eilif L. Whist hadde hvert sitt bord med keramikk, Gunvor Ingstad Tretteberg utstilte en del dekorerte lakkbrett. (Kilde: *Prydkunst* 1931, nr. 1-2, 2 årg., s. 18-19.)

<sup>127</sup> Frifant (Arne Falk): *Den 17de Mai*, 3. desember 1930, ”Prydkunst- og brukskunst-folka vaare bør elska kvarandre. Meiner Frøydis Haavardsholm”.

<sup>128</sup> Wildhagen: *Op.cit.*, s. 95

<sup>129</sup> Høisæther, Ole Rikard 2005: *Design på norsk. Fra Nøstetangen til Norway says*. Oslo, s. 98.

<sup>130</sup> Bergan, Gunvor Øverland 2003: *Tingenes århundre 1900-2000. Tiden. Stilen. Smaken*. Oslo, s. 102.

Utstillingene i Kunstnernes Hus og Kunstnerforbundet i 1930 viser at en rekke kunstnere var representert på *begge* utstillingene og dermed var tilknyttet Norsk Prydkunstnerlag og Foreningen Brukskunst på samme tid, deriblant Frøydis Haavardsholm, Else Poulsson, Henrik Sørensen, medlemmer av Norsk Husflidsforening, Lalla Hvalstad og Lilli Scheel og Frederikke Nicolaysen for å nevne noen. Den overbeviste funksjonalisten Knut Greve publiserte en artikkel i *Prydkunst*, før tidsskriftet ble overtatt av Foreningen Brukskunst. Ut i fra dette mener jeg det må stilles spørsmål ved sannhetsgehalten i at det var snakk om et *brudd* mellom kunstnerne som ble tilknyttet Norsk Prydkunstnerlag og Foreningen Brukskunst. I forbindelse med at Foreningen Brukskunst og Norsk Prydkunstnerlag med få dagers mellomrom åpnet hver sin utstilling ble det stilt spørsmål om det var så store motsetninger mellom de to foreningene. Det var særlig avisen *Den 17de Mai* som gjennom intervjuer med kjente norske kunsthåndverkere belyste problemstillinger rundt temaet. Programmet Foreningen Brukskunst satte opp ved stiftelsen gikk, som tidligere nevnt, ut på å utvikle den norske vare. Dette kjempet også prydkunstnerne for, men de hadde i langt større grad som mål å fremme håndverket og den norske folketradisjonen.

Norsk Prydkunstnerlag og Foreningen Brukskunst var to foreninger som trakk i forskjellige retninger i synet på tradisjon og modernitet. Det er her ikke snakk om forskjellige retninger i betydningen stilretninger, men i betydningen arbeidsmetoder, den mentalitet og de inspirasjonskilder som preget dem i prosjekteringsprosessen. For ideologene i Foreningen Brukskunst lå det ingen motsetning i å ta vare på norsk kulturarv og samtidig gå inn for samfunnets modernisering. Det fremtidsrettede lå først og fremst i ideologenes oppfordring om samtidig å skape noe nytt og moderne ved anvendelsen av ny teknikk og å etterstrebe rasjonelle løsninger, gjerne ved å innlemme impulser fra utlandet i større grad. De holdninger som rådet hos Foreningen Brukskunsts ideologer har med dette fellestrekk i det Johnsen skriver om *progressive tradisjonister*.<sup>131</sup> Prydkunstnerne søkte ensidig en nasjonal legitimering i materialbruk og inspirasjonskilder og representerer dermed fellestrekk med de *nasjonale tradisjonistene*.

Maler og billedkunstner Carsten Lien (1894-1970), som var en av initiativtakerne til Norsk Prydkunstnerlag, hevdet at enkelte prydkunstnere følte at de som ledet Foreningen Brukskunst, rangerte det innførte over det hjemlige og det by-skapte over det bygdenorske. ”Vi som er bondefødte kjenner oss sterkt bundene til det folkelig nasjonale her i landet. Vi

---

<sup>131</sup> Johnsen: *Op.cit.*, s. 112.

tror ikke det nytter å tvinge en ny stil fram i en bråvending, vi må bygge på det nedarvete”.<sup>132</sup> Liens utsagn viser til de idealene Thor Kielland og Knut Greve sto for, og kan tolkes som et behov for å manifestere og ta vare på en regional identitet. Idealisering av den nasjonale folkekultur var et generelt europeisk fenomen under åpenbar påvirkning av Arts & Crafts-bevegelsen.<sup>133</sup> Det var altså ikke bare det å fremme håndverkskunsten som var nedarvet fra Arts & Craft-bevegelsen. Regional identitet forutsetter en identifikasjon hos innbyggerne av følelsesmessig, psykologisk og kulturell art.<sup>134</sup> Dette gjenspeiles i Norsk Prydkunstnerlag. Carsten Liens ”beskyldning” om at elementer i Foreningen Brukskunst rangerte det ”byskapte” over det ”bygdenorske” kan tolkes som en kritikk av Knut Greves tro på *det nye tankesettet* og *den nye tidsånden* som han hevdet vokste fram hos innbyggerne i byene – en motsetning til den tradisjonelle landlige kulturen.<sup>135</sup> En slik søken tilbake til en nasjonal kulturtradisjon, i den hensikt å skape noe nytt, er et karakteristisk kjennetegn ved nasjonalromantikken som kulturfenomen.<sup>136</sup> Den kritiske holdningen Lien ga uttrykk for angående industrialisering og urbanisering, representerer igjen trekk som kan sammenliknes med nasjonale tradisjonister og er som den tradisjonalismen som Johnsen diskuterer ”preget av ønsket om å overføre enkelte trekk fra primitive bondesamfunn eller førindustrielle bysamfunn til en moderne, samtidig kontekst.”<sup>137</sup>

Foreningen Brukskunsts styre var uvillige til å lansere bondekunst i bymiljøet. Det rådet en holdning i styret om at samtidens bondekunst var uheldig. I følge Prytz forekom den personlige kunstneriske fornyelse av verdiene i meget liten utstrekning, mens direkte kopiering og mindre heldig utvanning av gamle mønstre var blitt et toneangivende resultat i bondekunsten. Prytz trakk i denne sammenhengen fram paradokset at ”all god kunst er nasjonal, og all nasjonal kunst er dårlig”.<sup>138</sup> Til tross for det fortjenstfulle i å sette norsk folkekunst i høysetet, kunne en annenhånds utnyttelse av disse verdiene føre til negative og uheldige sider i miljødannelsen.<sup>139</sup>

Carsten Lien var sterk tilhenger av å ivareta den norske tradisjon både i gjenstandenes form og i håndverket. Hans kritikk av Foreningen Brukskunst var rettet mot styret og at det utelukkende var styret som bestemte hva som var god kvalitet. Han mente det ikke var sikkert

---

<sup>132</sup> Carsten Lien i intervju med *Den 17de Mai*, 9. desember 1930, ”Pryd- og bruks-kunstnarane må få røysterett samleis som andre kunstnarar og velja jury til brukskunstsjået”, usignert.

<sup>133</sup> Johnsen: *Op.cit.*, s. 54.

<sup>134</sup> Johnsen: *Op.cit.*, etter Höganäs, s. 53.

<sup>135</sup> Greve 1930: *Op.cit.*, s. 22.

<sup>136</sup> Johnsen: *Op.cit.*, etter Björn Linn, s. 54.

<sup>137</sup> Johnsen: *Op.cit.*, s. 54.

<sup>138</sup> Dette er Christian Krohgs paradoks gjengitt av Prytz i *Kunstindustrimuseets årbok 1950-1958*, s. 233.

<sup>139</sup> Prytz 1958: *Op.cit.*, s. 233.



at disse alltid var de rette til å dømme om kunstnerisk kvalitet. Den kunstneriske kvaliteten måtte alltid være avgjørende, mente han.<sup>140</sup> Dette kan tolkes dit hen at Carsten Lien mente de utøvende kunstnerne i vel så stor grad var skikket til å bedømme håndverkskvalitet som teoretikerne og museumsmennene i styret. Carsten Lien representerte en mening om at de utøvende kunstnerne hadde for lite å si i Foreningen Brukskunst i forhold til hva som ble plukket ut til å bli representert på Foreningen Brukskunsts utstillinger. Han kom med et forslag om at kunstnerne skulle ha stemmerett og selv kunne velge jury til de forskjellige brukskunstutstillingene. På denne måten etterlyste han mer innflytelse for kunstnerne.

Den allsidige formgiveren Frøydis Haavardsholm (1896-1984) var en meget ettertraktet brukskunstner og var godt representert på utstillingene og i konkurransene som ble arrangert i regi av Foreningen Brukskunst. Samtidig var hun også aktivt medlem i Norsk Prydkunstnerlag. Hennes bidrag i debatten mellom prydkunst og brukskunst bærer preg av å ikke ville ta side med den ene eller den andre foreningen. Hennes svar i intervju med *Den 17de Mai* viser forsøk på å finne en gyllen middelvei. Haavardsholm var enig i Prydkunstnerlagets holdning om at man skulle benytte seg av mangfoldet av de gode, tradisjonelle mønstrene som det var så mye av, og hun mente at disse ble for lite brukt. Samtidig mente hun at man måtte ta i mot det som kom av impulser fra utlandet, velge ut det beste og forme det om slik at det passet her i landet, og dermed gjøre det norsk.<sup>141</sup> Å ta det beste fra andre og forme det om var i seg selv en måte å følge tradisjonen. Det var akkurat det de gamle nordmennene hadde gjort, hevdet hun, ved at de tok det beste fra fremmede og formet om slik det passet dem. Rosemalingen er et eksempel hun trakk fram på dette. Det var viktig å ikke stenge seg inne i det gamle og man måtte ha selvtillit nok til å tro på seg selv og skape noe nytt. Det som var bra i gamle dager trengte ikke være bra nå lenger, i ”flygemaskintida”. Den nye tiden trengte nye linker og nye former. Vi kjenner her igjen funksjonalistenes grunnidé. På spørsmålet fra *Den 17de Mai* om dette nye var ”funkis”, gir hun et diffust svar: ”Det som er godt gjort er funksjonalistisk. Fra pyramidene i Egypt til alt det beste som blir laget her i landet. Funksjonen skal gi impulsen til hele arbeidet. Alt skal være vakkert og alt skal fungere til sitt bruk. Bare det beste er godt nok”. Haavardsholm søkte etter et formuttrykk som reflekterte den nye tidsånden med rotfeste i tradisjonen. Det hun var sterkt i mot var at man tok et gammelt norsk mønster og laget noe nytt etter det som verken var vakkert eller godt. Man skulle ikke si at man ville ha noe bare fordi det var *norsk*, men

---

<sup>140</sup> Carsten Lien i intervju med *Den 17de Mai*, 9. desember 1930: *Op.cit.*

<sup>141</sup> Frøydis Haavardsholm i intervju med *Den 17de Mai*, 3. desember 1930, ”Prydkunst- og brukskunstfolka vaare bør elska kvarandre, meiner Frøydis Haavardsholm”, signert Frifant (Arne Falk).

fordi det var *best*.<sup>142</sup> Norge skulle kunne bli blant de beste i formutviklingen, mente hun. Det som måtte til var en sterkere tro på oss selv og vårt eget. Man måtte ikke kaste vekk det gamle man hadde, men samtidig måtte man ta i mot det gode, som kom fra andre land og dra nytte av dette. Selv om man dro nytte av utenlandske impulser, ville man ikke miste det nasjonale preget i brukskunsten. Norske kunstnere ville alltid ha det norske i blodet, hevdet Haavardsholm. Til tross for all fremmed påvirkning ville det rotnorske alltid dukke opp og bryte gjennom hos alle impulsive kunstnere. På grunnlag av dette mente hun at skillet mellom prydkunstnerne og brukskunstnerne ikke var så stort som mange trodde.

I debatten med Prydkunstnerlaget fremhevet også Jakob Prytz viktigheten av å ta vare på den norske tradisjonen i brukskunsten. Fokuset han ellers hadde på forholdet mellom industri og kunstner gir innrykk av å være neddempet i diskusjonen. Påstanden om at Foreningen Brukskunst i for stor grad lot seg rive med av utenlandske former og ideer forsvarte han med at all mulig kunst (sic.) har en ypperlig norsk tradisjon, og at det var en selvfølge at det var tradisjonen man måtte bygge på.<sup>143</sup> I likhet med Frøydis Haavardsholm og Carsten Lien uttalte Prytz at de rotnorske tradisjonene var viktige i brukskunsten og at kunstnerne måtte kjenne og dyrke de nasjonale tradisjonene. Det var ingen grunn til å være redd for at dette ikke skulle komme frem.

Avisdebatten utspilte seg i desember 1930, bare noen måneder før Prydkunstnerlaget ble innlemmet i Foreningen Brukskunst (jf. kapittel 4), og debatten bærer preg av en streben etter å komme fram til et minste felles multiplum. Om Prytz' modererte uttalelser og bidrag til debatten var taktikk og en måte å neddempe avstanden mellom de to foreningene, vil jeg bare la stå som en løs antakelse. For flere av medlemmene i Prydkunstnerlaget var kunstnerens individuelle kvalitet og rolle *viktig*. Prytz definisjon av brukskunst møter ikke dette. I Prytz' definisjon av hva som lå i begrepet "brukskunst" var ikke kunstnerens individuelle uttrykk det viktige. Dette tilhørte kunsten og ikke brukskunsten: "Kunst er ren individualisme og går fritt *utenfor* brukskunstnermiljøet."<sup>144</sup> [Min uthevelse]. Greve og Kielland, som alltid førte klar tale og som så å si var livredde drager og mente at bonderomantikken ikke hørte hjemme i det moderne liv, forholdt seg tause i diskusjonen mellom Prydkunstnerne og Foreningen

---

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Prytz i intervju med *Den 17de Mai*, 18. desember 1930, "Von um at Foreningen Brukskunst" og Norsk prydkunstnerlag snart gaar saman", signert Frifant (Arne Falk).

<sup>144</sup> *Ibid.*

Brukskunst. Kanskje nettopp derfor nådde aldri diskusjonen den temperaturen som klassisismedebatten oppnådde høsten 1924.<sup>145</sup>

Viktigheten av å ta vare på den norske tradisjonen og bygge på denne i utviklingen av norske varer, var det området der meningsytterne så ut til å møtes. Tross grunnleggende verdiforskjeller i synet på kunstnerens rolle i en formgivningsprosess, var det ingen av de som uttalte seg til dagspressen som mente det fantes noen grunn til at det skulle være noen motsetning mellom Prydkunstnerlaget og Foreningen Brukskunst. Både Carsten Lien, Frøydis Haavardsholm og Henrik Sørensen var aktive i begge foreningene og hadde synspunkter på hvordan man kunne minke kløften mellom foreningene i synet på den norske tradisjonens rolle, men ingen av dem nevnte noe ønske om at foreningene burde slås sammen. Jakob Prytz var den første som gikk til det skrittet å si at det eneste naturlige ville være om de to foreningene ble slått sammen.<sup>146</sup> Det var gjennom brukskunsten at pryd-kunsten og funksjonalismen kunne møtes, mente han:

”Brukskunst er noe mer enn både funksjonalisme og pryd-kunst. Funksjonalisme vil bare få frem det formålstjenlige, og pryd-kunst tar sig bare av det dekorative. Det er to parallelle linjer som aldri møtes. Men brukskunst optar begge disse begreper i sig, den forener det formålstjenlige med det skjønne, tilgodeser både funksjonen og formen.”<sup>147</sup>

Debatten mellom Norsk Prydkunstnerlag og Foreningen Brukskunst handlet om hvordan man skulle bringe norsk tradisjon videre og hvilken rolle kunstneren hadde i dette. Den dreide seg ikke om hvordan man kunne framstille gode produkter til gunstige priser. Det var altså ingen debatt hvor sosialideologiske interesser ble tema. For Prydkunstnerne var det viktig å fremheve håndverket og bygge på den norske tradisjonen. Ideologene i Foreningen Brukskunst var tiltrukket av moderne produksjonsmåter og ville tilnærme seg formgivningen av produktene på denne måten. Henrik Sørensen, som hadde vært en av hovedaktørene i diskusjonen mellom de nyklassisistiske modernistene og tradisjonalistene på 1920-tallet, viste all respekt for brukskunstbevegelsen og syntes motsetningen mellom de to foreningene var ”både vond og gal”.<sup>148</sup> Ingen av de som ytret seg i *Den 17de Mai* mente det burde være noen

---

<sup>145</sup> Klassisismedebatten i 1924 er blitt gjort rede for og drøftet av blant andre Ingeborg Glambek i *Funksjonalismens gjennombrudd*. Magistergradsavhandling, UiO, 1973, Espen Johnsen i *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter*. Universitetet i Oslo 2002, Jorunn Sanstøl i *Byminner*, nr. 3, 1990: ”«Skinnfell» eller «toga?»». Henrik Sørensen i norsk klassisismedebatt på 1920-tallet”.

<sup>146</sup> Jakob Prytz i intervju med *Den 17de Mai*, 18. desember 1930: *Op.cit.*

<sup>147</sup> Jakob Prytz i intervju med *Arbeiderbladet*, 8. desember 1930, ”Brukskunst i Kunstnerhuset”, usignert.

<sup>148</sup> Henrik Sørensen i intervju med *Den 17de Mai*, 4. desember 1930, ”Von um betre samarbeid millom pryd-kunst- og brukskunst-folka”, signert Frifant (Arne Falk).

motsetning mellom prydkunstnerne og brukskunstnerne fordi de to foreningene på sett og vis arbeidet med det samme.

Brukskunst – Prydkunst-debatten i *Den 17de Mai* gir et bilde av hvordan kunstnerne plasserte seg i forhold til den moderne tiden, impulser utenfra og ønsket om å bygge videre på nasjonale tradisjoner. Samtidig med at medlemmene i Prydkunstnerlaget ville verne om de folkelige og nasjonale tradisjonene gir både Prydkunstnerlagets første formann Halvdan Arneberg, Frøydis Haavardsholm og Carsten Lien i løpet av debatten uttrykk for at man måtte få impulser utenfra *i tillegg* til impulsene fra de gamle, norske tradisjonene. Hvis ikke ville det bli stagnasjon i utviklingen, samtidig var det viktig å ikke gå for langt i noen retning. Det kan se ut til at kunstnerne strebet etter å finne en gylden middelvei som forente norsk tradisjon med nye impulser fra utlandet. Det var ikke industrialiseringen generelt prydkunstnerne var i mot, men de fryktet et tap av norsk formuttrykk og tradisjoner, medregnet håndverkstradisjoner.

Den svenske arkitekturhistorikeren Eva Rudberg skriver i *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur*, at modernismen dreier seg om å finne et internasjonalt uttrykk: ”Till de utmärkande dragen i modernismen hör dess internationella inriktning och ambition att gå över nationsgränserna. Man ansåg att de frågor man sysslade med var universella, inte nationella.”<sup>149</sup> Diskusjonen mellom Prydkunstnerlaget og Foreningen Brukskunst mener jeg setter den norske formutviklingen i et perspektiv som viser at modernismen i Norge kan sies å dreie seg om å finne et *nasjonalt uttrykk*. I motsetning til det Rudberg skriver om Sverige, viser det seg at formgivningsspørsmålene man tok for seg i Norge var av nasjonal karakter og hadde fokus på å ivareta og få fram det nasjonale. De norske ideologene ble påvirket av franske, tyske og svenske ideologer, men for kunstnerne var det viktig med et mer personlig, lokalt og *norsk* uttrykk. Øverland Bergan skriver i *Tingenes Århundre 1900-2000. Tiden. Stilen. Smaken*, at funksjonalistene i Norge ønsket å holde på det norske og spille på dette. På den måten knyttet de seg ikke i samme grad til den internasjonale stilen.<sup>150</sup> Jeg mener at forholdet mellom Foreningen Brukskunst og Norsk Prydkunstnerlag støtter opp om dette, men at dette ikke utgjør en endelig fasit vitner arkitekt Bernt Heibergs utsagn om: ”Fra vårt synspunkt var det uten betydning om den brukskunst vi omga oss med var av norsk eller utenlandsk opprinnelse. Funksjonalismen var en internasjonal bevegelse og

---

<sup>149</sup> Rudberg, Eva 1999: *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur*. Stockholm, s. 25.

<sup>150</sup> Bergan: *Op.cit.*, s. 94.

man hentet sine media der de var å finne.”<sup>151</sup> Heiberg var representant for funksjonalistiske arkitekter og dette var den gruppen som kanskje kan sies å ha vært mest internasjonalt rettet. Allikevel er ikke dette nødvendigvis representativt for arkitektene som også arbeidet med formgivning av blant annet møbler. Kunsthistoriker Elen Omtvedt skriver i sin hovedoppgave om møbelarkitekten Alf Sture at mange av de norske arkitektene ønsket å holde fast ved en tradisjonell form og at håndverket fortsatt skulle være medbestemmende – som supplement til funksjonelle kriterier.<sup>152</sup>

### **Sammen for den vakre form**

For å få større kraft i arbeidet for å utvikle norsk formgivning og få denne på et høyere nivå, mente Jakob Prytz at man nå måtte samle seg og samarbeide på bred front: ”[...] vi skulle ha godt av å vinne verdensmarkedet for dette arbeidet vårt. Vi må få alle til å forstå dette; bønder som byfolk, industri- og handelsfolk så vel som arbeidere.”<sup>153</sup> Man ville ikke komme noen vei ved å sitte på hver sin tue, man måtte arbeide med hele formgivningsmiljøet. Fortsatt mente Prytz, til forskjell fra flere av prydkunstnerne, at man måtte ta tak i industrien. Hans argument var, som manifestert i 1918, at brukstingene måtte lages så billige at hele folket skulle få råd til å kjøpe dem. Han vek ikke fra prinsippet om at det måtte bli en spesialisering så økonomisk på alle vis at vi selv kunne lage det landet trengte, og på denne måten redusere importen av varer. Det var her Foreningen Brukskunst ville sette inn alt for å fremme norsk produksjon kraftig og på et kvalitativt grunnlag, så de norske varene ville bli selvsagte. For å få fart på dette måtte alle krefter samles og arbeidet måtte spesialiseres.

I 1919 skrev Carl W. Schnitler at man måtte finne fram til en bevisst nasjonal form- og farvekultur som forente gammel folkelig tradisjon med praktisk brukbarhet og modernitet. Det rasjonelle og romantiske måtte utvikles i bevisst samarbeide.<sup>154</sup> Det var på dette området Foreningen Brukskunst og Norsk Prydkunstnerlag hadde felles plattform, som gjorde en sammenslåing naturlig. Da Prydkunstnerlaget hadde eksistert i vel ett år gikk styret inn for at laget skulle slå seg sammen med den nyopprettete undergruppen til Foreningen Brukskunst (*Brukskunstnerlaget*, behandles i kapittel 4). Hovedårsaken til dette var, i følge styret i Norsk Prydkunstnerlag, at det var overflødig med to foreninger med parallelt løpende retningslinjer. Det ville bli en unødig konkurranse som bare ville skade den felles sak. Kun ved intimt

---

<sup>151</sup> Heiberg, Bernt 1980: ”1930” i *Nordisk funksjonalism*, s. 105.

<sup>152</sup> Omtvedt, Elen 1996: *Norsk møbelproduksjon i 1940- og 50-årene, belyst ved interiørarkitekt Alf Stures Design – Tradisjon og fornyelse*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, s. 62.

<sup>153</sup> Jakob Prytz i intervju med *Den 17de Mai*, 18. desember 1930: *Op.cit.*

<sup>154</sup> Schnitler 1927 (1919): *Op.cit.*, s. 283-284.

samarbeid ville målet kunne nås.<sup>155</sup> Mot to stemmer vedtok Prydkunstnerlaget å gå inn for sammenslåingen på grunnlag av en ordning med særlig gunstige vilkår for Prydkunstnerlagets trettiåtte medlemmer. Med dette opphørte Prydkunstnerlaget å eksistere etter litt over ett års virke. Et år hvor laget viste både slagkraft og effektivitet ved å få i gang utstilling og ikke minst – et tidsskrift. Formannen i Prydkunstnerlaget, Margit Parvel, uttrykte i *Morgenbladet* tilfredshet med den nye ordningen uten at dette ble utdypet ytterligere.<sup>156</sup> Om sammenslåingen skrev redaksjonen i *Prydkunst* at

”Nettop nu har den sin besøkelsestid, tiden har bruk for den; men de opgaver og de spørsmål som skal løses er av så forskjellig art og så krevende at kun en vidsynt organisasjon som kan arbeide på bred front er i stand til å klare det. Det er vår tro at det nye «Norsk Brukskunstnerlag» i tilknytning til Foreningen Brukskunst vil virke til det beste for vår dekorative kunst.”<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> *Prydkunst* 1931, nr 1-2, 2. årg., s. 1: ”Norsk Prydkunstnerlag Foreningen Brukskunst”, signert Styret for Norsk Prydkunstnerlag.

<sup>156</sup> *Morgenbladet*, 29. januar 1931, ”Prydkunstnerne kommer til å skifte navn”, usignert.

<sup>157</sup> *Prydkunst* 1931, nr 1-2, 2. årg.: *Op.cit.*

## 4: Norsk Brukskunstnerlag

Arbeidet med å få brukskunstnere i samarbeid med industribedrifter var ikke kommet på det nivået Foreningen Brukskunst ønsket etter å ha vært i drift i tolv år. For å få tydeligere resultater innen formutviklingen og et mer effektivt samarbeid med industribedriftene tok styret initiativ til å danne en tettere sammenslutning mellom kunstnerne i foreningen. Det hadde lenge vært et ønske om å ha en offensiv på dette området, men det var først etter at foreningen fikk fast lokalitet i Kunsternes Hus i 1930 at ideen med å opprette en egen seksjon for formskapende kunstnere ble en realitet.<sup>158</sup> Initiativet ble tatt fordi ”man nu burde se å styrke foreningens innre arbeide og øke antallet av medlemmer, og faa i stand samarbeide og skape intimere kontakt mellem kunstnere og produsenter.”<sup>159</sup>

### Opprettelsen av Brukskunstnerlaget

16. februar 1931 ble det avholdt ekstraordinær generalforsamling i Foreningen Brukskunst hvor det ble det besluttet at det skulle opprettes en seksjon for formskapende kunstnere som skulle bli foreningens aktive del.<sup>160</sup> Som en del av denne prosessen inviterte Foreningen Brukskunst Norsk Prydkunstnerlag til dialog om en eventuell sammenslåing. Det ble opprettet en komité som fikk ansvaret for forhandlingene mellom Norsk Prydkunstnerlag og Foreningen Brukskunst, samt å gjennomføre omorganiseringen. Til komiteen ble det valgt tre medlemmer fra Prydkunstnerlaget som allerede hadde jobbet aktivt for å få i stand en sammenslåing av de to foreningene: Maler og brukskunstner Carsten Lien, maler og redaktør i *Prydkunst* Finn Krafft og maler, grafiker og bokbinder Tor Refsum. Maler og keramiker Finn Vard ble valg til varamann. Foruten å fremarbeide konkrete forslag og legge planer for hvordan Brukskunstnerlaget skulle drive sitt arbeid, jobbet komiteen for at Prydkunstnerlagets medlemmer skulle få ekstra gode betingelser i Foreningen Brukskunst.<sup>161</sup>

Tidsskriftet *Prydkunst* skrev i siste nummer før sammenslåingen at målet med å gå inn i brukskunstbevegelsen ”er i dette tilfelle å gi den nye norske dekorative kunst de beste

---

<sup>158</sup> Den første tiden ble sammenslutningen omtalt som *Brukskunstnerlaget*. Den ble opprettet under navnet *Norsk Brukskunstnerlag* og ble senere omtalt som *Brukskunstnerne*.

<sup>159</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for treminen 1.7.1930 – 30.6.1931.

<sup>160</sup> PA 895: A-0004, Referat fra ekstraordinær generalforsamling 16. februar 1931.

<sup>161</sup> Betingelsene gikk ut på at Prydkunstnerne slapp å betale medlemsavgiften på 50 kroner det første året. De skulle kun betale prosenter av eventuelle salg av de utstilte gjenstander. Etter første året skulle Prydkunstnerne stå på likefot med de øvrige medlemmene av Brukskunstnerlaget.

vekstvilkår.”<sup>162</sup> Årsrapporten til Foreningen Brukskunst forteller at hovedintensjonen med opprettelsen av Brukskunstnerlaget var å styrke kunstnernes samarbeide med industrien.<sup>163</sup> Det var altså ikke utelukkende for å stimulere kunstnerne at denne sammenslutningen ble opprettet. Norsk Brukskunstnerlag ble med andre ord opprettet med et annet formål enn den intensjonen Prydkunstnerlaget hadde for en sammenslåing. Randi Gaustad skriver i forordet til sin magistergradoppgave at Norsk Brukskunstnerlag hadde som formål å være en interesseorganisasjon for brukskunstnerne, en oppgave som ikke tidligere hadde vært ivaretatt.<sup>164</sup> På en måte kan Brukskunstnerlaget betraktes som en interesseorganisasjon da man ønsket en tettere sammenslutning av kunstnerne for inspirasjon og faglig utvikling, men slik jeg tolker det var formålet vel så mye å gi foreningens arbeid slagkraft når gjaldt det å få alle aktive krefter til å medvirke og samle seg om den ”ideelle oppgave” – å heve den industriframstilte vare; uten hensyn til kunstnernes individuelle, faglige særinteresser.

Opprettelsen av Brukskunstnerlaget førte til en forholdsvis klar inndeling av de områdene Foreningen Brukskunst arbeidet på. *Brukskunstnerlaget* jobbet hovedsakelig med å utvikle former og mønstre og ble det aktive ledd i forholdet til industribedriftene. *Foreningen Brukskunst* utgjorde den delen av brukskunstbevegelsen som drev reklame og propaganda ut mot publikum med målet å rettlede deres smak.

Bortsett fra Prytz` uttalelse i *Den 17de Mai* om at man måtte arbeide på bred front for å få utviklet den gode vare, er det lite i kildene som sier noe om *hvorfor* Foreningen Brukskunst ønsket å innlemme Prydkunstnerlaget. Årsberetningen for 1930-31 forteller at Foreningen Brukskunst hadde et ønske om å øke medlemstallet og derfor betraktet en sammenslåing som gunstig. Som nevnt i forrige kapittel var flere av medlemmene i Prydkunstnerlaget allerede tilknyttet Foreningen Brukskunst, så en sammenslåing med Prydkunst – som hadde et trettitalls medlemmer – kan dermed ikke ha økt medlemstallet så mye. På grunn av dette er det interessant å se etter andre grunner til hvorfor Foreningen Brukskunst ønsket Prydkunstnerlaget knyttet til seg. Gaustad skriver at ledelsen var kloke nok til å forstå at de kunne dra nytte av prydkunstnerne og derfor gikk for en sammenslåing.<sup>165</sup> Hun utdyper ikke nærmere hva denne nytten innebar, men jeg støtter meg til utsagnet og vil på grunnlag av dette legge frem noen faktorer jeg mener kan ha ligget til grunn for ønsket om en sammenslåing: I løpet av ett år fikk prydkunstnerne opprettet et tidsskrift og etablert

---

<sup>162</sup> *Prydkunst* 1931: ”Norsk Prydkunstnerlag Foreningen Brukskunst”, nr. 1/2, 2. årg., s. 1, signert styret for Norsk Prydkunstnerlag.

<sup>163</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1930 – 30.6.1931.

<sup>164</sup> Gaustad: *Op.cit.*, ikke paginert.

<sup>165</sup> Gaustad: *Op.cit.*, s. 117.



utstilling, noe som viser at gruppen var effektiv og driftig. Det er ikke noe som tyder på at Foreningen Brukskunst betraktet Prydkunstnerlaget som noen ”trussel”, men Prydkunstnerlaget kan allikevel ha blitt sett på som en konkurrent. På grunnlag av Prytz’ sitat om å jobbe sammen på bred front, kan det virke som om en videre utvikling av Prydkunstnerlaget kunne virket splittende på miljøet. Dermed *kan* ett mål med sammenslåingen ha vært et ønske fra Foreningen Brukskunsts styre om rett og slett å avvikle Prydkunstnerlaget. En sammenslåing ville føre til at kunstnerne kun var tilknyttet Foreningen Brukskunst. På denne måten fikk de med andre ord ”kontroll” på Prydkunstnerne. En annen faktor som kan ha ligget til grunn for ønsket om en sammenslutning fra brukskunstbevegelsens side, kan ha vært Prydkunstnernes utstillingsvirksomhet. Denne kan også ha blitt betraktet som konkurrerende. Foreningen Brukskunst jobbet aktivt med å nå ut til det kjøpende publikum og drev propagandavirksomhet gjennom utstillinger for at folket skulle ”oppdras” til å kjøpe produkter fra produsenter som var tilknyttet foreningen.<sup>166</sup> Det er mulig Foreningen Brukskunst så det som en utfordring at publikum kunne oppsøke Prydkunstnerlagets salgsutstillinger i stedet for å komme til Foreningen Brukskunsts utstillinger i Kunstnernes Hus. En tredje forklaring på at Foreningen Brukskunst kunne ha interesse av å innlemme Prydkunstnerne, kan ha vært deres etablering av et tidsskrift. Å etablere et slikt tidsskrift ble betraktet som vågalt og økonomisk usikkert, men et tidsskrifts rolle som aktør for å spre budskap og propaganda må ikke undervurderes.<sup>167</sup>

At Foreningen Brukskunst fikk prydkunstnerne til å rette fokus mot brukskunstbevegelsens mål, ”avviklet” deres utstillingsvirksomhet, samt se sitt snitt til å overta et etablert tidsskrift, kan ha vært årsaker til at Foreningen Brukskunsts styre ønsket å innlemme prydkunstnerne utover kun å ønske seg høyere medlemstall. Før sammenslåingen av de to foreningene besto Foreningen Brukskunst av cirka 350 medlemmer. Man antok at den nye ”underorganisasjonen” ville bestå av 60-70 kunsthåndverkere, tegnere – deriblant arkitekter (sic.) og dekorative kunstnere som alle forutsatte å være livsvarige medlemmer av Foreningen Brukskunst.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Det foregikk ikke direkte salg av produkter fra utstillingene i Kunstnernes Hus. Når det her er snakk om salg av gjenstander foregikk det på den måten av publikum kunne bestille produkter via Foreningen Brukskunsts formidlingskontor. Grunnen til at det ikke foregikk direkte salg hadde sammenheng med leiekontrakten til Kunstnernes Hus.

<sup>167</sup> Tidsskriftet hadde i løpet av sitt første virkeår cirka 1000 abonnenter. [Kilde: *Aftenposten*, 28. januar 1931.]

<sup>168</sup> Det er få opplysninger om medlemstallene både i Foreningen Brukskunst og i Brukskunstnerlaget, men foreningens årsberetninger opplyser at det var 117 medlemmer i Brukskunstnerlaget i 1932, 133 medlemmer i 1934, 137 medlemmer i 1935 og 145 medlemmer i 1936. Et av de første møtereferatene fra Brukskunstnerlaget er signert av 59 personer, se appendiks.

Det konstituerende møtet i *Norsk Brukskunstnerlag* ble holdt 10. april 1931. Finn Krafft ble valgt til formann og arkitekt Gudolf Blakstad ble viseformann. Tekstilkunstner og restauratør Margit Parvel og Carsten Lien ble suppleanter. Av disse var det bare Gudolf Blakstad som ikke hadde vært medlem av Prydkunstnerlaget. Knut Greve ble tilsatt som redaktør i det overdradde tidsskriftet som umiddelbart endret navn til *Brukskunst*. I en kort periode hadde tidsskriftet undertittelen *Prydkunst*, men at dette var underlegent kommer tydelig fram i magasinetts forside. Allerede i juleutgaven i 1931 var undertittelen fjernet (ill. 17-20).

I referatet fra det konstituerende møtet ble opprettelsen av Norsk Brukskunstnerlag betegnet som ”en absolutt nødvendighet for fagkunstneres utvikling.”<sup>169</sup> Den nye seksjonen skulle i enda sterkere grad enn sin moderorganisasjon være bindeleddet mellom kunstnere og industrien. Sammenslutningen skulle være en arena for å lære opp kunstnerne til å forstå industrien og produksjonsmetodene bedre, slik at grunnlaget for formutvikling for industriproduserte varer ble sterkere. Brukskunstnerlaget skulle også føre til at industrien og forretningslivet skulle få bedre muligheter til positiv utvikling.<sup>170</sup> Det viser seg altså at det ble lite rom for prydkunstnernes tidligere interesseområder i den nye ”interesseorganisasjonen”.

Samarbeidet med moderorganisasjonen skulle være så nært som mulig. For å sikre dette ble Brukskunstnerlagets formann og nestformann henholdsvis medlem og suppleant av Foreningen Brukskunsts styre. Likeledes ble Foreningen Brukskunst representert i Brukskunstnerlagets styre med sin formann og nestformann. Med en slik bestemmelse ”kuppet” Jakob Prytz og Thor Kielland til seg sentrale roller også i Brukskunstnerlaget, i tillegg til posisjonene de hadde i Foreningens Brukskunsts styre og i arbeidsutvalget.

### **Brukskunstnerlagets faggrupper**

Brukskunstnerlaget ble organisert gjennom faggrupper. Ved å opprette ulike faggrupper innen forskjellige formingsgrener håpet man få større effektivitet i arbeidet med å løse oppgaver for industriproduksjon. Det ble opprettet åtte faggrupper hovedsakelig inndelt etter materialområde eller gjenstandstyper: 1. Bokkunst, 2. glass, 3. keramikk, 4. malere, tegnere, billedhuggere og glassmalere, 5. metall, 6. møbler og tre 7. tekstil og 8. teoretikere og pressemenn. Den åttende gruppen viser at det i tillegg ble tatt opp ”særlige interesserte” (sic.) utenom de aktive brukskunstnernes krets, som museumsfolk, pressefolk og teknisk innstilte produsenter. Denne gruppen kan nok diskuteres i forhold til sin rolle i en sammenslutning for

---

<sup>169</sup> PA 895: J-0003, Referat fra konstituerende møte i Norsk Brukskunstnerlag 10. april 1931.

<sup>170</sup> PA 895: A-0004, Referat fra ekstraordinær generalforsamling i Foreningen Brukskunst 16. februar 1931.

og av aktive kunstnere. Argumentet for opprettelsen av denne gruppen var at Foreningen Brukskunst på denne måten fikk flere medlemmer å skilte med.<sup>171</sup> En rekke av medlemmene i Foreningen Brukskunst / Brukskunstnerlaget jobbet med formgivning innen flere disipliner og materialer, derfor var formgiverne ofte tilknyttet flere av faggruppene. Det er en tendens i tiden at mange av brukskunstnerne var mangesidige i formgivningen og den profesjonelle designeren utkrystalliserte seg i Brukskunstnerlaget.

For å bli medlem av Brukskunstnerlaget måtte kandidatene sende inn arbeider de hadde utført. Tidligere var det styret som vurderte søknadene og de innsendte arbeidene, og dermed bestemte hvem som ble kunstneriske medlemmer. Etter opprettelsen av Brukskunstnerlaget ble dette bedømt av den aktuelle gruppen kunstneren søkte medlemskap i. Ble arbeidet godkjent, ble vedkommende tatt opp. På denne måten fikk kunstnerne innflytelse på hvem som ble tatt opp som medlemmer. Å være medlem av Brukskunstnerlaget ble sett på som en garanti utad for at ens arbeide var faglig tilfredsstillende.<sup>172</sup> Hvilke kriterier som ble satt for å bli medlem forteller ikke dokumentene fra Brukskunstnerlaget noe om. Derimot ble dette bedre dokumentert etter at Foreningen Brukskunst foretok en større endring i organisasjonen på slutten av 1930-tallet. Fra da av var det igjen Foreningen Brukskunsts styremedlemmer som bestemte hvem som var kvalifisert til å bli medlem som brukskunstner. Det ble ikke nedtegnet noen konkrete retningslinjer for hva som ble krevet av de som ønsket å bli medlemmer som brukskunstnere. Vurderinger styret gjorde av søkerne er i ulik grad dokumentert i styrereferatene og viser at søkeren, gjennom de innsendte arbeidene, måtte vise evne til formfølelse og selvstendighet, håndverksmessige kvaliteter og evne til innovasjon. Et eksempel på en bedømmelse er Vidar Linderfjells søknad som ble vurdert følgende av styret: ”Styret fant ikke å kunne godta hans ansøking. De innsendte tinnarbeider hadde efter styrets mening en meget vakker overflate og legering, men fant formbehandlingen nokså svak og for avhengig av historiske forbilder.”<sup>173</sup> Søknaden til Nana Collet Müller for opptak som tekstilkunstner ble bedømt som følger:

”Ansøkingen blev ensstemmig godtatt, men direktør Prytz reiste i forbindelse med denne ansøking spørsmålet om man ikke burde forlange innsendt en selvstendig komposisjon ved siden av de utførte arbeider. På områder som tekstil hvor virkningen ofte fremkom ved en riktig materialanvendelse og et gitt farvevalg er det mange gange vanskelig å danne sig et bilde av vedkommende ansøkers rent kunstneriske

---

<sup>171</sup> Innen hver faggruppe ble det valgt tillitsmenn som satt for en periode. Brukskunstnerlagets første tillitsmenn var: Bokkunst: Frøydis Haavardsholm, glass: Sverre Pettersen, keramikk: Eilif Whist, malere, tegnere, billedhuggere og glassmalere: Paul Arnsteinsson, metall: Oscar Sørensen, møbler og tre: Herman Munthe-Kaas, tekstil: Tora Qviller og for teoretikerne og pressemenn: Henry Røsoch. Disse valgte egne styrever.

<sup>172</sup> *Brukskunst* 1932: ”Foreningen Brukskunst – hva den er”, nr.1, 3. årg., s. 9, usignert.

<sup>173</sup> PA 895: A-0004, Referat fra styremøte 28. november 1938.

kvalifikasjoner. Det smaksmessige grunnlag burde ikke alene være tilstrekkelig til å optas som aktivt medlem i vår forening.”<sup>174</sup>

De to uttalelsene fra styret gir et bilde av hva Foreningen Brukskunst krevde av sine brukskunstnere. Det var ikke nok å være en dyktig håndverker. Evne til å kunne skape noe selvstendig som distanserte seg fra historiske forbilder var et krav. På den annen side var det heller ikke nok å vise formsans og ha en ”estetisk bevissthet”, man måtte overbevise styret om sine kunstneriske kvalifikasjoner og evne til innovasjon. Selv om man oppfylte kravene til formfølelse, innovasjon og kunstnerisk kvalitet var ikke dette ensbetydende med at man var ønsket som medlem i Foreningen Brukskunst. I et møtereftrat fra februar 1940 viser styret betenkeligheter med å ta opp reklametegnere som medlemmer. Begrunnelsen var at de hadde sin egen forening og det ville være vanskelig å utforme selve opptaksgrunnlaget for medlemskap i Foreningen Brukskunst. Dette er ikke utdypet nærmere, og det er ikke noe som tyder på at styret prøvde å legge til rette for et opptaksgrunnlag for å få reklametegnerne som medlemmer. Tvert i mot. Det ble hevdet at for stor tilstrømming av reklametegnere kunne medføre ”enkelte vanskeligheter for Foreningen Brukskunsts sammensetning”. På den annen side omfattet reklamen et mangfoldig område og var på flere felter ”utpreget brukskunst”.<sup>175</sup> At reklametegnere ikke ble tatt opp i Foreningen Brukskunst kan ha sammenheng med Prytz syn på reklame. I 1956 skriver han at mesteparten av det man ser av reklame er ”[...] banalt, tildels kjedelig og trettende og bidrar ikke til å utvikle skjønnhetsverdier blant oss.”<sup>176</sup> Han hevdet at mesteparten av reklamen var i samme båt som all annen banal og dårlig masseproduksjon.

Det er vanskelig å få noe helhetlig inntrykk av hvor effektive faggruppene var og hva de uttrettet da deres virke ikke er så godt dokumentert. Den viktigste kilden er møterefreatene, de er ikke særlig utdypende og er etter hvert mer og mer i stikkordsform. Fremfor å dokumentere faglige diskurser og utvikling, er det i referatene vektlagt å dokumentere festlige og sosiale hendelser. Å skape samhold og tilhørighet var et viktig aspekt i Brukskunstnerlaget. Samarbeid og samvær ga inspirasjon og stimulans. Viktigheten av å skape et sosialt miljø blant brukskunstnerne begrunnes i tidsskriftet *Brukskunst*: Hvis man unngikk den stimulans og inspirasjon som samarbeidet ga ville ”selve brukskunsten få noget spredt og uensartet over sig som hemmer utviklingen. Hemmer den fordi mangel på organisasjon betyr en håpløs

---

<sup>174</sup> PA 895: A-0004, Referat fra styremøte 28. januar 1939.

<sup>175</sup> PA 895: A-0004, Referat fra styremøte 9. februar 1940.

<sup>176</sup> Prytz 1956: *Op.cit.*, s 41.

sløsen med krefter.”<sup>177</sup> Dette kan ligge til grunn for at vektleggingen av det sosiale på møtene får plass i møtereferatene, mens dokumentasjonen av det faglige arbeidet som foregikk er tynn. Et typisk referat handler litt om den faglige delen av møtet i grove trekk, mens det som kan bli betraktet som noe på siden i en kunsthistorisk avhandling, er blitt omstendelig beskrevet. Om det ble servert øl og smørbrød eller kaffe og hvetebrød er bedre dokumentert enn om det faktisk ble opprettet et tegningsarkiv med brukskunstnerens idéutkast. Dette sier allikevel noe om brukskunstnerlaget og er på sin måte viktig dokumentasjon:

”Henry Røsoch holdt foredrag om «Den moderne arkitekturs barndom – fra van der Velde til Corbusier». Etter foredraget blev halve vestibylen ryddet og der var selskapeleg samvær med dans og punchebolle til kl. 1. Det blev besluttet at punchebollens opskrift skulde forandres saaledes at man tok gin istedenfor rhum. Ved 2nen tillagning av bowlen viste det sig dog at rhummen helt drepte korksmaken fra en av vinflaskene.”<sup>178</sup>

Punchebollens plass er detaljert dokumentert i flere møtereferater, men hvilke beslutninger av faglig interesse som ble vedtatt, reiser flere spørsmål enn de gir svar.

Kunstnerne og produsentene som var tilknyttet Brukskunstnerlaget holdt møter, foredrag, demonstrasjoner og ordskifte. Nye modeller, former og farger for husflid, småindustri og annen brukskunst ble tatt opp til drøfting. I tillegg ble det arrangert utflukter til produksjonssteder. Det siste bevitner igjen vektleggingen om å skape en faglig plattform gjennom sosial aktivitet.

### **En aktiv og viktig faggruppe**

Faggruppen som er best dokumentert for ettertiden er gruppen for tekstil. Her er det til dels innholdsrike møtereferater som gir grunnlag for en tolkning av hvordan faggruppen virket og hvilke diskurser som pågikk. Det er interessant at det er tekstilgruppen som har bidratt til best dokumentasjon av sitt virke. Det var stort sett menn som hadde de topptunge stillingene i Foreningen Brukskunst. Siden starten hadde det ofte vært en kvinne i styret, men det var definitivt mennene som var i flertall og som sto for de ideologiske ytringene. Den største og mest aktive av faggruppene var tilsynelatende en ren kvinnegruppe. Tekstilkunsten var en fremtredende del av kunstindustrien i mellomkrigstiden, noe som kommer tydelig til uttrykk i Brukskunstnerlaget og i utstillingene som ble arrangert.

---

<sup>177</sup> *Brukskunst* 1931: ”Brukskunstnerlaget og tidsskriftet «Prydkunst»”, nr. 2, årg. 2, s. 1, usignert.

<sup>178</sup> PA 895: J-0003, Referat fra fellesmøtet 18. mai 1933. Videre er bowlens oppskrift detaljert dokumentert: ”For møtets alvorlige del fikk man sammensatt opskriften paa passende punchebolle for brukskunstnerne. 1 fl. cognac, 1 fl. husholdningsrum, 2 fl. Amoutilades, 2 fl. norsk vermouth, 4 fl. sautern. Først skrelles 1 citron og all hvitvinen heldes over skallet, der tilsettes brus og selters efter smak (rikelig av begge dele) og bowlen gjøres mild ved å irøre appelsinmarmelade. Om nødvendig tilsettes en liten spiss aqvavit”.

Tekstilgruppen markerte seg gjennom et aktivt og dynamisk virke og var den største faggruppen hva gjelder antallet medlemmer.<sup>179</sup> Dette utgjør et paradoks og behandles urettferdig av Thor Kielland i det han skriver at det Tordenskjoldske brukskunstregimente blant annet besto av ”tre-fire vevende damer”.<sup>180</sup> Tekstilgruppen jobbet med komplekse mønstergivninger til billedtepper, transparenter, tapeter, matter, gulvtepper, gardinstoff, broderier, strikkemønstre og bruksstoffer som møbelstoffer og kjolestoffer. Flere kvinnelige kunstnere som har satt sine spor i norsk kunstindustrihistorie var tilknyttet denne faggruppen. Kunstnerinner som stadig ble framhevet i dags- og ukepressen var Ulrikke Greve, Ingeborg Arbo, Else Poulsson, Nini Stoltenberg, Annichen Sibbern og Tora Qviller for å nevne noen. Dette var alle kvinner som ble forgrunnsskikkelser i mellomkrigstidens norske tekstilmiljø.<sup>181</sup> Til tross for dette har deres produksjon stort sett falt utenfor den designhistoriske gjennomgang. Deres virke representerer et fundament som er lite behandlet, men ikke desto mindre står det kvalitativt i særklasse i nordisk sammenheng.<sup>182</sup> I forhold til hvor aktiv denne gruppen var, er det påfallende at tekstilproduksjonen i mellomkrigstiden er lite behandlet i forhold til glass-, porselen og møbelproduksjon. Både tekstilgruppens engasjement og utstillingene vitner om at tekstilutviklingen i denne perioden fortjener en mer sentral rolle i formgivningshistorien enn den hittil har fått. Tekstilfag er en viktig tradisjonsbærer for det som i årtusener er blitt betraktet som ”kvinnefag”. Sunni Mundal hevdet at utfølelsen av norsk billedvev var ”skikket som sjelelig utløsning for den kvinnelige psyke”:

”Norsk billedvev er i sin ornamentale tyngde, i sin fasthet og knapphet, i sin lyrikk og fargeglede, i sitt flate ornament – ja i hele sin individuelle sterke dekorative holdning et merkelig utslag av vår folkesjels kunstneriske lengsel og streben. Selve utførelsen er dertil ofte også vel skikket som sjelelig utløsning for den kvinnelige psyke. Man kan si at den moderne billedvev i sin beste form har innpasset sig efter tiden i sin større enkelhet, den er tillike mere bevisst også i sin figurlige stilisering, skjønt vi efter evne søker å beholde det maleriske, den logiske faste opbygning og den fornemme frodighet.”<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> Det er ikke funnet noen medlemslister for Foreningen Brukskunst eller Brukskunstnerlaget. *Aftenposten* 12. november 1931, ”Brukskunstnerlagets grupper konstituert i går” skriver derimot at medlemskapet i Brukskunstnerlaget fordelte seg slik: Gruppen for glassarbeider: 12 medlemmer, keramikkguppen: 10 medlemmer, metallgruppen: 17 medlemmer, gruppen for bokkunst: 13 medlemmer, malere, tegnere, billedhuggere og glassmalere: 19 medlemmer, tekstilgruppen: 25 medlemmer, gruppen for møbler/tre: 10 medlemmer, og teoretikere og pressemenn: 7 medlemmer. Oversikten gir ikke noe svar på hvor mange medlemmer det var totalt i Brukskunstnerlaget da brukskunstnerne kunne være tilknyttet flere faggrupper samtidig.

<sup>180</sup> Kielland 1954: *Op.cit.*, s. 6.

<sup>181</sup> Begrepet ”tekstil” brukes her i vid forstand og omfatter industriproduserte stoffer, alle typer vevnader, broderier, strikketøy, billedtepper, møbel- og tøystoff etc.

<sup>182</sup> Høisæther: *Op.cit.*, s. 113.

<sup>183</sup> Mundal, Sunni 1930: ”Litt om billedvev og dens betydning” i *Prydkunst*, nr. 2, 1. årg., s. 24.

Foreningen Brukskunst hadde årlige tekstilutstillinger hvor det ble framvist et enormt tilfang av nye, norske tekstiler. Bilder fra tekstilutstillingene viser et mangfold av produkter og vitner om en rik og variert produksjon (ill. 21-22). I *Vi selv og våre hjem* kunne kunsthistoriker Helen Engelstad fortelle at det var de rene linjer og de usjaterte farver som var enerådende og at tekstilkunstnerne forsto det som krevdes i den tid man levde: ”Det som frapperer er at vi nu står overfor *en rekke* av kvinnelige brukskunstnere der tilfulle kjenner den moderne vevkunsts finesser og forstår å tilpasse disse for sine tekstiler.”<sup>184</sup> Tekstilene fikk et utpreget moderne uttrykk med geometriske mønstre og sterke farver. Dette viser at tekstilkunstnerne var kommet godt med inn i den nye tiden og den nye stilen. Dette gjaldt både maskintekstilen så vel som broderier og håndvevede tepper. Når det ble anvendt motiver som for eksempel dyremotiver var også disse sterkt stiliserte.

Tekstilutstillingene ble omtalt som farverike: ”Det var ikke enkelte stykker, men hele skalaer av farvetoner, serier i forskjellige mønstre, forskjellige stoffer og til hvert slags bruk”. Videre kan man lese denne – ikke helt objektive – uttalelsen i foreningens eget blad *Brukskunst* om tekstilutstillingen i 1932: ”Vi mener opriktig at denne utstilling er noe av det mest overbevisende vi har sett av norsk brukskunst.”<sup>185</sup>

Tekstilbedrifter som Hjula veveri, Nydalen Compagnie, Solberg spinneri, Halden bomullspinneri, Høie fabrikker, Den norske Husflidforening, Berger fabrikk og Joh. Petersen lin- og damaskveveri var tilknyttet Foreningen Brukskunst gjennom utstillinger og hadde kunstnere fra Brukskunstnerlaget tilknyttet sin formgivning. Det kan virke som om formgiverne som tegnet mønstrene for tekstilfabrikkene i liten grad var fast ansatt i bedriftene de jobbet for. I motsetning til Nora Gulbrandsen på Porsgrunn Porselensfabrikk og Sverre Pettersen på Hadeland Glassverk, som var fast ansatt i firmaene, virker det som om kvinnene i tekstilgruppen jobbet mer som oppdragbaserte frilansere for industribedriftene og at de var fastere tilknyttet mindre vevbedrifter.

Det ble avhold konkurranser for utvikling av mønstertyper for industrien. I forbindelse med disse ble bedriftene ofte invitert til å holde foredrag i forkant. Dette var et ledd i arbeidet med å skape en nærmere kontakt mellom produsenter og formgiverne, og var å regne som en form for kursvirksomhet for brukskunstnerne. Gjennom arrangementer som konkurranser og foredrag må kunstneres forhold til industrien ha blitt tettere, mer aktivt og mer presist definert enn tidligere. Målet med denne type kunnskapsutveksling var å oppdra kunstnere til faglig spesialisering og at kunstnerne på denne måten kunne skaffes faglig samarbeide ved

---

<sup>184</sup> Engelstad, Helen 1937: ”Til Paris, de håndvevede tekstiler” i *Vi selv og våre hjem*, nr. 5, s. 32-34.

<sup>185</sup> ”Norsk tekstilindustri på høiden”, usignert, i: *Brukskunst* 1932, nr. 5, 3. årg., s.72-73.

drøfting av de fremkomne resultater. Det ble i Foreningen Brukskunst konkludert at industrien og kunstnerne var blitt mer oppmerksomme på hverandre, og det førte til nye forbindelser. Tekstilgruppen var også nært tilknyttet tapetindustrien, særlig Vallø Tapetfabrikk var en nær samarbeidspartner som hadde benyttet seg av kompetansen i Foreningen Brukskunst i en rekke år allerede. Gjennom Foreningen Brukskunst utsendte Vallø Tapetfabrikk innbydelser til konkurranser om nye, moderne tapetmønstre. Ved slike anledninger arrangerte brukskunstnerne foredragsaften som tok for seg både tekniske og historiske aspekter ved tapetenes fremstillingsprosess. Ved en anledning holdt arkitekt Arno Berg foredrag om norske tapeter og veggmalier fra det 16. århundre til empiren. Dette bidro direkte til at brukskunstnerne fikk innføring i det historiske utgangspunktet. Det ble gitt informasjon og opplysninger av mer teknisk art om for eksempel valsens lengde og om tegningers utførelsesmåte. Det ble framvist et rikelig utvalg oppmalinger og gamle tapetprøver. Som et siste ledd i et slikt seminar, som skulle fungere som aktivt forum for å danne grunnlag for kunnskap, inspirasjon og erfaringsutveksling, var det gjennomgang av den tekniske fremstilling ved moderne tapetfabrikasjon. På denne måten fikk brukskunstnerne både kunnskap av historisk art samt grunnleggende viten om de tekniske og praktiske anliggender. Ved innlevering av konkurranseutkast for tekstil, ble det anbefalt å innlevere vevprøver sammen med tegninger og skisser da det ble hevdet at det ofte var vanskelig å sammenlikne forskjellige tegninger og skisser når disse ikke var utført i tekstil.

Materialvalg og produksjonsmetoder var diskusjonstemaer i tekstilgruppen, og man kan anta at dette var symptomatisk for de øvrige faggruppene. Aase Bay Sjøvold skriver i en artikkel om Tora Qviller om diskusjonstemaer som var typiske på 1930-tallet. Tora Qviller brukte en del kjemisk farvet ull, men etter noen års erfaring med dette medga hun at plantefarvingen ga en mer levende overflate og holdt seg penere ved slitasje. Videre skriver Sjøvold at disse erfaringene i stigende grad opptok husflidsinteresserte, og diskusjoner om saueraser og ulltyper var aktuelle emner på 1930-tallet.<sup>186</sup> Dette gjenspeiler seg i brukskunstnerlagets tekstilgruppe. En diskusjon mellom Ingeborg Arbo og Ulrikke Greve – referert i møteprotokollen – vitner om forskjellige syn på hvorvidt man skulle prøve nye og moderne metoder eller om tekstilgruppen skulle holde på tradisjonen i sterkere grad. Ingeborg Arbo mente at medlemmene av tekstilgruppen kun burde anvende plantefarvet garn. Dette var Ulrikke Greve sterkt i mot, da man måtte være åpen for nye veier og metoder: ”det var ikke saa farlig med de gamle som snart skulde dø men ungdommen burde legge all krafft inn paa å

---

<sup>186</sup> Sjøvold, Aase Bay 1991: ”Tora Qviller – en forgrunnskikkelse i mellomkrigstidens norske tekstilmiljø” i Thomas Ramstad (red.): *Om kunstindustri*, Kunstindustrimuseene i Norge, s. 73.



forsøke sig paa nye veier og nye metoder.”<sup>187</sup> Ulrikke Greve ”ble på det kraftigste” (sic.) støttet av resten av gruppen. Dette vitner om at det utviklet seg en positiv holdning til å eksperimentere og prøve noe nytt som ikke var så bundet til tradisjonene slik idealet i Prydkunstnerlaget hadde vært.

Tekstilgruppen var aktiv med å arbeide frem forslag som Foreningen Brukskunst kunne dra nytte av for å utvide og gjøre sitt arbeid gunstig for formgiverne. Blant annet framkom det et forslag om at Foreningen Brukskunsts kontor burde opprette et lager av garnprøver for all slags tekstil, hekling, strikking, både maskin- og håndspunnet garn, plantefarvet etc. Forslaget gikk ut på at kontoret kunne skaffe et slikt utvalg ved at hver av tekstilgruppens medlemmer innleverte prøver av de garnsorter de selv hadde festet seg ved som særlig anbefalelsesverdige, samt oppgi adresser til bondekoner (sic.) som spant og farvet garn etter forsvarlig metode så man var sikker på farvingens ekthet. Samtidig var det et ønske at kontoret skaffet garnprøver fra fabrikkene de hadde forbindelse med, så tekstilkunstnerne alltid kunne finne det de hadde bruk for på Foreningen Brukskunsts kontor og dermed slapp ”å fly rundt” i forretningene for å skaffe seg hva de søkte.<sup>188</sup>

Møtereferatene fra de ulike faggruppene viser at en rekke forslag kom opp på møtene, men de sier lite om hvorvidt forslagene ble satt ut i livet. Uansett må opprettelsen av faggruppene ha ført til faglig diskusjon og kunnskapsutveksling samt sosialt samvær. Den store mengden konkurranser som ble avholdt må i seg selv ha ført til enorm idémyldring og nytenkning blant formgiverne. Ut i fra dette mener jeg man kan si at den dynamiske aktiviteten i Brukskunstnerlaget ble mye av driven for brukskunstbevegelsen og utviklingen av brukskunsten i Norge på 1930-tallet.

Sammenslutningen av brukskunstnerne viste seg å bli av meget stor betydning for Foreningen Brukskunst og dannet sammen med utstillerne kjernen i foreningslivet.

Årsberetningen 1931-32 forteller at

”møtene kan sies å ha vært preget av god stemning og en livlig meningsutveksling har funnet sted av stor verdi for arbeidet såvel som for brukskunstnerne. Alle brukskunstnernes deltakelse i bedømmelse av de forskjellige konkurranser virket stimulerende og utviklende og Brukskunstnernes styre håper å kunne utvikle dette i efterhånden i alt mere tilfredstillende former og håper likeledes at gruppemøtene også efterhvert må vise sig positive. Man må være oppmerksom på at denne sammenslutningen er ny og at der må legges et stort arbeide ned her og at derfor tiden må tas til hjelp. Styret er optimister i forhold til dette nye ledd og derfor er det viktig å legge meget stor vekt på utbygningen av dette ledd i foreningens arbeide.”<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> PA 895: J-0003, Referat fra møtet i tekstilgruppen 4. april 1932.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1931 – 30.6.1932.

## Produktformgivning

Opprettelsen av faggruppene og den omfattende konkurransevirkomheten førte til at 1930-tallet ble et tiår for søken, eksperimentering og tilpasning. I artikkelen *Den nye tid og den nye stil* skrev Carl W. Schnitler: ”Vi maa begynde med det enkleste og nødvendigste – jevne hus og nyttig indbo.”<sup>190</sup> Gjenstander til hjemmenes innredning og til bruk for allmennheten ble utgangspunktet for den industrielle formgivningen og Foreningen Brukskunst. Glass, porselen, møbler, tekstiler, tapeter og bokomslag utgjorde hoveddelen av det brukskunstbevegelsen jobbet med, men utover 1930-tallet fikk produktformgivningen et bredere nedslagsfelt enn bare å gjelde bohøve.

Fredrik Wildhagen skriver at den bevisste formgivning i mellomkrigstiden ble forstått som avgrenset til hjemmet. Det som lå utenfor boligen – arbeidsplassen og det offentlige miljø og utformingen av komplekse produkter, ble vesentlig ingeniørers arbeidsområde.<sup>191</sup> Riktignok gjaldt hovedtyngden av produktutviklingen gjenstander til bruk i det private hjem, men en rekke oppdrag og konkurranseutlysninger viser at kunstnerne knyttet til Brukskunstnerlaget jobbet med formgivning på et bredere plan enn det Wildhagen beskriver. Blant annet utviklet brukskunstnere emballasje for Freia Sjokoladefabrikk, A/S Lilleborg Fabrikker benyttet seg av Brukskunstnerlagets kompetanse for å utvikle tidsriktig emballasje for ”finere toiletseper” og Statsbanenes nye møbelstoffer for jernbanevognene ble utviklet av medlemmer av tekstilgruppen. Det var Foreningen Brukskunst / Brukskunstnerlaget som fikk henvendelsen om å skaffe forslag til utsmykninger av det nye rådhuset i Oslo. Det samme gjaldt innredning og utsmykning av festsalen på Statens lærerinneskole på Stabekk. Videre forelå oppdrag med å lage et standard format og tekst for nye dåpsattester, konfirmasjon- og vielsesattester og ny fane for Oslo Guldsmedarbeideres Forening, for å nevne noe. I tillegg forholdt Brukskunstnerne seg til de helt små ting, som også ble ansett som viktige for å heve den generelle produktkvalitet og folks smaksnivå, som julepynt og suvenirer. Det er ikke noe som tyder på at brukskunstnerne forhold seg til komplekse produkter som radioer, støvsugere, komfyrer og liknende, men oppfatningen om at Foreningen Brukskunst bare befattet seg med enkle produkter for innboet blir altså for snever. Brukskunstbevegelsen utviklet seg gjennom 1930-tallet til å fungere mer som et designsentrum hvor industriprodusenter (ofte etter Foreningen Brukskunsts initiativ) var oppdragsgivere, ofte i form av konkurranseutlysninger.

---

<sup>190</sup> Schnitler 1927 (1920): *Op.cit.*, s. 312.

<sup>191</sup> Wildhagen: *Op.cit.*, s. 59.

Det var hovedsakelig gjennom konkurranser at industribedriftene innledet samarbeid med formgiverne. Utgangspunktet for samarbeidet kan sies å ha kommet fra to kanter: Det hendte initiativet kom fra industribedrifter som henvendte seg til Foreningen Brukskunst for å få hjelp til å legge om sin produksjon til estetisk og mer tilfredsstillende former, men det virker som om initiativet og grunnlaget for samarbeid vel så ofte kom fra Foreningen Brukskunst, som selv søkte å få utformet nye, moderne typer som det så var meningen å få den aktuelle industri interessert i. Direkte utlysninger etter formgiver forekom også. Da Foreningen Brukskunst ønsket seg forbindelse mellom støpejernsprodusenter og formgivere etterlyste de konkret arkitekter som kunne lage typetegninger til denne industrigrenen. Målet var i dette tilfellet å komme fram til gode, moderne former for alle slags støpejernsgravmøler, havebenker, fuglebad og liknende ting.<sup>192</sup>

### **Konkurranssevirkosomhet**

Den utstrakte konkurranssevirkosomheten førte til konkretisering og effektivisering av arbeidet mellom industrien og brukskunstnerne. Formålet med konkurransene var nettopp å gi formgiverne konkrete oppgaver i forhold til industriproduksjon og generell formutvikling. Slik Jan Michel definerer begrepet industridesign kan man si at gruppen med brukskunstnere nærmet seg det som senere utviklet seg til industridesignere:

”Utvikling og planlegging av industrielt framstilte produkter i den hensikt å gjøre dem tiltalende for brukern. Prosessen foregår før selve produksjonen begynner og inkluderer utforming av produktes funksjonelle sider og bruksegenskaper, utforming av utseende, og tilretteleggelse av produktet for masseproduksjon, distribusjon og salg. Estetisk utforming av produktet er skjelden industridesignernes eneste bidrag, men regnes alltid som vesentlig”.<sup>193</sup>

For brukskunstnerne ble formgivingen for industrien en kombinasjon av kunstnerisk utfoldelse og en industriprosess. Det store omfanget av idétegninger og prototyper viser at det på 1930-tallet utviklet seg en endelig aksept av skillet mellom den skapende ånd – kunstneren – og den som fremstiller varene. Opprettelsen av Brukskunstnerlaget må derfor antas å ha forenklet kunstnerens tilgang til å komme i kontakt med industriprodusentene. Deltakelse i konkurransene var forbeholdt medlemmene av Brukskunstnerlaget, noe som må ha ført til at brukskunstnere som ikke var tilknyttet Brukskunstnerlaget ikke hadde samme mulighet til å formgi for industriprodusenter.

---

<sup>192</sup> Ole Lind Schistad i intervju med *Aftenposten*, 22. januar.1931, ”Foreningen Brukskunst vil bane nye veier for støpejernsindustrien”, usignert.

<sup>193</sup> Michl, Jan 1997: ”Industridesign”, *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*, bind 7, Oslo, s. 486.

Konkurransene var som idékonkurranser å regne, hvor utkastene hovedsaklig ble sendt inn som tegninger (ill. 23-26). I følge Jakob Prytz var målet med konkurransene å skaffe flest mulig *ideer* til formgivning av produkter. Konkurransene hadde ikke til hensikt å skaffe tilveie ferdige arbeidstegninger. Sølvsmed Ivar David-Andersen mente at dette skapte problemer for bedømmelse av gjenstandenes ulike kvaliteter når det bare skulle komme fram ideer som var på et forholdsvis tidlig stadium. Han hevdet det var det umulig å bedømme idéskisser sammenliknet med arbeidstegninger.<sup>194</sup>

Foreningen Brukskunst hadde som institusjon ikke noen råderett over tegningene eller prototypene som kunstnerne produserte. Kunstnerne hadde selv eiendoms- og disposisjonsretten til utkastene. De hadde full rett til å selge sine tegninger og ideer til produsenter uten at foreningen skulle ha noe profitt av dette. Det ble forøvrig henstilt til samtlige brukskunstnere som hadde deltatt i konkurranser å la sine tegninger innlemme som grunnstamme for et arkiv i Foreningen Brukskunst. Der kunne produsenter henvende seg for å finne utkast og navn på kunstnere de hadde interesse av å komme i forbindelse med. Selv om kunstnerne hadde råderetten over sine egne tegninger og utkast, mente direktør Thor Kielland at Kunstindustrimuseet og Foreningen Brukskunst måtte forbeholde seg retten til å være de første til å stille ut gjenstandene, hvis noen av de premierte eller innkjøpte utkastene kom til utførelse.

Konkurranssevirkosomheten var en stor del av Foreningen Brukskunst og Brukskunstnerlagets drift fram til 1934. Fra dette året ble det arrangert langt færre konkurranser enn tidligere. Styret hevdet at dette til dels kom av at de firmaer som åpenbart hadde mest interesse eller de største mulighetene for å arrangere slike konkurranser var blitt benyttet. En annen grunn var at Foreningen Brukskunst av økonomiske grunner ikke lenger kunne bevilge premiebeløp. Nedprioriteringen av konkurranssevirkosomheten ble ikke bare midlertidig. Økonomien gjorde at det også i 1935-36 ble avholdt få konkurranser. Et oppsving kom i forbindelse med forberedelsene til Verdensutstillingen i Paris i 1937.

Konkurranseutkastene og formutviklingen viser at brukskunsten stadig var preget av den individuelle kunstner. Samtidig var stilutførelsen påvirket av hensynet til standardisering og typisering som retningsbestemmende kriterier for formspråket. Stilbildet som utviklet seg i mellomkrigstiden tok ikke lenger utgangspunkt i historiske periodestiler eller naturstudier, men bygget på logikk og rasjonalitet, på harmonidannelser og abstrakte formforløp. Det var dette som for ideologene måtte til for å utvikle en moderne stil og som nå viste seg på flere

---

<sup>194</sup> PA 895: J-0003, Referat fra Brukskunstnerlagets fellesmøte 7. mars 1932.

områder i brukskunsten. Industrikulturen og den moderne tid hadde funnet sitt formspråk.

Henry Røsoch uttrykte lettelse for at man endelig var på vei mot en ny formutvikling:

”Vi lever i en form-omveltningens tid. Nye prinsipper og form-moter velter inn over oss fra alle kanter. Aksjonen mot den gamle åndeløse stilkopiering, som er en hovedlinje i alt moderne formarbeid, har ført til inntrengende bestrebelse for å frigjøre formen fra overfladiske vanedetaljer som bare er utvendig stas.”<sup>195</sup>

### **Brukskunstnerlaget opphører**

Det ble etter hvert tydelig at Brukskunstnerne i stadig sterkere grad representerte den aktive og vesentlige delen av Foreningen Brukskunsts medlemmer. Brukskunstnerne utgjorde i stor grad brukskunstbevegelsens foreningsvirksomhet, men hadde ved sitt styre og sine tillitsmenn ingen tilsvarende plass i moderforeningens styre. Det ble tungvint at saker stadig måtte ventileres to ganger for lovformelig å kunne vedtas, dessuten ble sakene stort sett behandlet av de samme personene. I 1936 fant derfor styret i Foreningen Brukskunst og styret i Brukskunstnerne at tiden var inne til å oppheve det unødvendige skillet (sic.) og det ble samtidig besluttet å gjøre en del praktiske forandringer i Foreningen Brukskunsts organisasjonsstruktur.<sup>196</sup> Organisasjonsendringen omhandlet hovedsakelig to områder: For det første ble sammenslutningen Brukskunstnerne oppløst. Foreningen Brukskunsts medlemskap ble etter dette delt i to grupper: *aktive* og *alminnelige* medlemmer. For å bli *aktivt medlem* ble det stilt de samme kravene som tidligere for å bli med i Brukskunstnerne. Etter organisasjonsendringen var det, som tidligere nevnt, styret som vurderte dette. Det *alminnelige medlemskap* var åpent for alle interesserte.

Den andre endringen i organisasjonen var at styret ble redusert fra ti til fem medlemmer hvor sekretæren nå ble selvskrevet medlem. Det ble opprettet et *råd* på femten medlemmer som erstattet arbeidsutvalget. Rådet skulle ved siden av Foreningen Brukskunsts styre, ivareta Brukskunstnernes/ de aktive medlemmenes interesser og bistå sekretariatet i faglige spørsmål. De aktive medlemmer skulle ha åtte representanter i rådet. Rådet hadde en bred sammensetning. Dette var et ledd i å beholde foreningens opprinnelige idé om representasjon av forskjellige kulturelementer knyttet til brukskunstarbeidet. Dette var også viktig for å opprettholde foreningens kulturelle linje og ikke gi den en ensidig karakter av en fagforening for brukskunstnerne.

I likhet med det tidligere arbeidsutvalget, hadde heller ikke rådet noe klart nedsatt mandat. Årsberetningen forteller at rådet ble dannet for å sikre foreningens kontinuitet i

---

<sup>195</sup> Røsoch, Henry 1935: *Nordmannsforbundet*, februar, hefte 2, s. 50.

<sup>196</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1936 – 30.6.1937. Omorganiseringen ble endelig vedtatt på ekstraordinær generalforsamling 25. februar 1937.

arbeidet og skulle garantere at arbeidet ble ledet etter de ”riktige linjer”.<sup>197</sup> For å sikre samarbeid og dialog med styret, ble rådet representert i styret med sin formann eller viseformann. Rådet skulle ”ansette lederen av foreningens arbeide og således sikre foreningen den rette arbeidsleder”.<sup>198</sup> Med andre ord: velge foreningens formann.

---

<sup>197</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1938 – 30.6 1939. Forslag til lovendringer. Erklæring fra formannen på Rådsmøtet 16. oktober 1939.

<sup>198</sup> *Ibid.*

## 5: Utstillinger

Mens Brukskunstnerlaget og de underliggende faggruppene ble Foreningen Brukskunsts viktigste kanal mellom kunstnerne og industrien, var utstillingene foreningens viktigste arena for å nå ut til publikum. Utstillingene skulle være en arena for det nye og framtidsrettete og ble tidlig et viktig verktøy for å nå ut til de brede lag av befolkningen. Aktuelle, moderne former, god kvalitet og framskritt innen formgivningen fungerte som rettleider og inspirasjon for utstillerne, som var formgivere og produsenter, men først og fremst for det store publikum. Målet var at det nyeste innen norsk brukskunst skulle promoteres, friste og oppdra publikum, inspirere formgiverne og gi industriprodusenter oversikt over utviklingen. Utstillingene skulle virke som en spore for industrien og som en nyttig rådgiver for hjemmene. I åpningstalen i forbindelse med den nye utstillingen i Kunstnernes Hus uttalte Prytz: ”Den skal fremme forstaaelsen av hvilken betydning det har for landets selvbevissthet at den innenlandske brukskunst og husflid staar kvalitativt høit. Norsk brukskunst i norske hjem er maalet.”<sup>199</sup>

Fastere rammer for utstillingsvirksomheten og opprettelsen av Brukskunstnerlaget førte til at brukskunstbevegelsen kunne oppsummere med tilfredshet i årsberetningen for 1930-31:

”Vi har [...] nu opnaadd å gi vor virksomhet preg av en fast institusjon og paa denne maate har vi opnaadd en annen effektivitet i vort arbeide, en større slagkraft. Vi kan derfor konstatere at vor forenings arbeide herigjennem er kommet op i en annen plan, der betegner en rikere og mere alsidig utfoldelse. [...] Der har foregaatt en livlig formidling mellem publikum og produsenterne og efterspørselen har vært stigende. Man kan derfor ikke nok understreke betydningen av den stadige propaganda som herigjennem foregaar. Den gode produksjon blir paa denne maate markert ikke bare paa vor utstilling men ogsaa paa markedet i sin almindelighet”.<sup>200</sup>

Foreningens ledelse hevdet at den gjennom fast utstillingsvirksomhet fikk en annen og sterkere kontakt med industrien og kunstnerne. Dette førte til en mer effektiv formidling. Fra etableringen i 1918 til andre verdenskrig, var utstillingene den viktigste arenaen til Foreningen Brukskunst og forble den viktigste formidlingskanalen ut til publikum.

---

<sup>199</sup> Jakob Prytz' åpningstale sitert i *Nationen*, 9. desember 1930, ”Brukskunst aapner sin faste utstilling”, usignert.

<sup>200</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1930 – 30.6.1931.

Utstillingene omfattet all slags bohaver som glass, møbler, tekstiler, keramikk, bokomslag, smijernsovner og tapeter. Det ble framvist et bredt spekter av alt fra håndvevede tepper og åklær til enkle kjøkkenhåndklær, kostbare sølvsmedarbeider og gryter av aluminium, eksklusive glassvarer og solide ovner. Mye på utstillingen var unika, men Prytz hevdet at hoveddelen av de utstilte gjenstandene var enkle og prisbillige ting.

På 1920-tallet var det vanlig at den promoterte brukskunsten var utviklet spesielt til utstillingene til Foreningen Brukskunst. Randi Gaustad skriver at det ble sett på som et framskritt i Foreningen Brukskunsts virksomhet at de gjenstander som ble utstilt i 1930 ble valgt ut av en jury blant den vanlige produksjonen og at de ikke var fremstilt spesielt for utstilling med tanke på eventuell senere serieproduksjon.<sup>201</sup> Dette var derimot ikke symptomatisk med utstillingene som ble arrangert utover 1930-tallet. Da var det en blanding av gjenstander som allerede var kommet i produksjon, samt prototyper og skisser på idénivå som ble utstilt side om side med håndverksbasert og industriprodusert brukskunst. I noen tilfeller ble det, som på 1920-tallet, arrangert konkurranser med det formål å skape produkter for bestemte utstillinger.

### **Utstillingsprinsipper**

Brukskunstutstillingen i Kunstnernes Hus ble bygget opp på en ny, og for mange – uvanlig måte. Det var Jakob Prytz som i stor grad hadde hovedansvaret for utformingen av utstillingene i samarbeid med foreningens sekretærer og utstillingsledere Ole Lind Schistad og senere Knut Greve. De var godt oppdatert på hva som foregikk av utstillingsvirksomhet i utlandet og hadde god kjennskap til utstillingenes moderne utviklingslinjer. Prytz og Schistad hadde hatt sentrale roller i utformingen av Norges representasjoner på de internasjonale utstillingene i Barcelona (1929) og Antwerpen (1930). Dette bidro til at de fikk ideer og impulser fra utlandet som de videreutviklet i Kunstnernes Hus.<sup>202</sup> På Antwerpenutstillingen søkte den norske utstillingskomiteen å presentere et vakkert og tiltalende bilde av et moderne Norge og gi et samlet inntrykk av hva landet hadde å tilby. Det var ikke et mål å gi publikum detaljopplysninger om norske firmaer. Dette førte til at den norske presentasjonen i Antwerpen fikk kritikk fra enkelte næringsgrener som hevdet at store firmaer ikke fikk fylldig nok presentasjon. Jakob Prytz forsvarte utstillingsmåten med at programmet i seg selv besto i å vise et helhetlig bilde av hvordan det moderne Norge var og hvor langt Norge som nasjon var kommet i utviklingen. Man ønsket å ”gi et samlet og sympatisk bilde av hvad vårt land

---

<sup>201</sup> Gaustad: *Op.cit.*, s. 110.

<sup>202</sup> Prytz var viseformann i Antwerpenutstillingens hovedkomité samt formann i plankomiteen, og var i samarbeid med Schistad ansvarlig for planene for den norske deltakelsen, organisasjonen og monteringen.



har å by”.<sup>203</sup> Dette var et prinsipp som også ble brukt i Foreningen Brukskunsts utstillinger og tok opp det Carl W. Schnitler skrev i forordet i utstillingskatalogen til ”Form og farve” i 1924: ”Helhetsvirkningen – den er det, som fremfor alt er lagt vekt på ved planleggelsen av denne utstilling av moderne norsk kunstindustri”.<sup>204</sup>

Utstillingsstrategien med vektlegging på å skape interesse for norske produkter gjennom estetisk eleganse og helhet, ble videreført på utstillingene i Kunstneres Hus. Tidligere var utstillingene i hovedsak organisert ved at hver produsent og gjenstandstype eller materiale ble promotert hver for seg: glass i et monter, keramikk i et annet og porselen i et tredje. På denne måten ble fokus rettet mot hver enkelt bransje eller produsent. Nå ble utstillingene organisert ut fra rent estetiske prinsipper. Produsenter og gjenstandstyper ble plassert om hverandre etter hva som passet sammen rent utseendemessig. Fokus ble ikke rettet mot hva hver enkelt produsent sto for, enkeltgjenstandene skulle komme frem i lys av de øvrige gjenstandene og til sammen danne et helhetlig bilde av norsk brukskunst. *Dagbladet* beskrev utstillingen i Kunstneres Hus slik: ”Her blir alt fremvist hulter til bulter, og allikevel med utsøkt skjønnsomhet. I en og samme monter finner vi sirlige emaljearbeider, aluminiumskasseroller, silkestoffer og lærplastikk, en sammenstilling som både virker forfriskende ny og frekk!”<sup>205</sup> Gjenstandene var plassert uavhengig av hvem som hadde produsert dem og materialene de var laget av. Her var sølv mot tekstil og keramikk mot tre og håndverk- og industriprodukter var plassert om hverandre. Det var gjenstandenes farver og former som var avgjørende, slik skulle de fremheve hverandre.

Ny sammensetning av gjenstandene og de svært moderne monter var Prytz` og Schistads stoltheter. Montrene og hyllene var tegnet av arkitekt Schistad og var laget av stålrør og glass. Over montrene var det bokstavfriser av aluminium i tidsriktig typografi, som presenterte utstillerne. Monterhyllene var konstruert som stiger til å legge glassplater på hvert trinn i forskjellige høyder (ill. 27-29). Konstruksjonen var ikke bare praktisk og formålstjenlig fordi den tillot mange variasjoner i hyllearrangementet, men også fordi de tynne stålrørene og glasset absorberte langt mindre lys enn en trekonstruksjon. Thor Kielland var full av beundring for det Schistad hadde fått til: ”Se paa disse montrene et øieblik! Er de ikke delikate? Det er speilglas, far! Og denne indfatningen..!”<sup>206</sup> Kiellands begeistring vitner om at Schistads montre var noe nytt som sto for akkurat det brukskunstbevegelsen kjempet for: Den

---

<sup>203</sup> Jakob Prytz intervju med *Aftenposten*, 28. november 1930. ”Den permanente brukskunst-utstilling i Kunstneres Hus åpnes neste mandag”, usignert.

<sup>204</sup> Schnitler, Carl W. 1924: *Form og farve. Utstilling av rumkunst*. Kristiania, s. 5.

<sup>205</sup> *Dagbladet*, 8. desember 1930, ”Brukskunsts åpning i dag”, usignert.

<sup>206</sup> *Morgenbladet*, 8. desember 1930, ”Brukskunst i Kunstneres Hus”. Kielland i kommentar, usignert.

nye og tidsriktige stilen. Ole Lind Schistad tilførte utstillingene en moderne ramme som stilmessig går inn under funksjonalismens begrep. Som utstillingsarrangør og arkitekt for utstillingene hadde han en viktig rolle i brukskunstbevegelsen i årene 1930-34.<sup>207</sup>

Sommeren 1930 var flere av brukskunstbevegelsens menn på Stockholmsutstillingen i Sverige. Det var først og fremst Gunnar Asplunds moderne og tidsriktige utstillingsarkitektur de lot seg imponere av. Det var en utstilling som med sitt moderne formspråk og radikale budskap vakte stor oppmerksomhet. Stockholmsutstillingen er blitt stående som en milepæl i kunsthistorien som funksjonalismens endelige gjennombrudd i Norden. Den nye tidsånd ble materialisert i utstillingsarkitekturen, og man hadde nå beveget seg bort fra tidligere kulissepregede utstillingspaviljonger. Prytz uttalte følgende om utstillingsarkitekturen: ”Jeg synes at også arkitekturformen var grei og uaffektet, med ærlig, provisorisk karakter istedenfor den gamle camouflajearkitekturs pappsjøiler.”<sup>208</sup> Thor Kielland trakk også fram at Stockholmsutstillingen, gjennom arkitekturen, hadde karakter av å være det den nettopp var: en provisorisk utstilling, blottet for maskert monumentalitet.<sup>209</sup> Stockholmsutstillingens moderne innpakning ser ut til å ha vært til inspirasjon for brukskunstsbevegelsens utstillingsansvarlige.

Foruten Schistads moderne utstillingsmontere i Kunsternes Hus var også lettveggen mellom den ene hovedsalen og mellomgangen gjort om til monter: Det var skåret ut et slags vindu kledd med glass slik at veggen fungerte som et utstillingsvindu som kunne beskues fra begge kanter (ill. 30-31). Disse var beregnet på å utstille for eksempel messehagler og drakter og andre ting som skulle beskues fra begge sider, men fotografier viser at det stort sett var luksuriøse sølvvareprodukter fra J. Tostrup og David-Andersen, eller praktstykker fra Hadeland glassverk, som ble promotert her.

Selv om det ikke skulle legges vekt på å framheve den enkelte produsent og brukskunstner var det viktig å opplyse om hver gjenstands opprinnelse. Den nødvendige informasjonen ble gitt på skilter som også var utformet etter de nye, estetiske prinsippene og med tidsriktig og moderne typografi. Skiltene var laget i tre størrelser i en rekke nøyte utvalgte farver. Skiltene med opplysningene ble eksponert på en tydelig måte, og i hvert tilfelle ble det

---

<sup>207</sup> Schistad var også ansvarlig for Brukskunsthallen på Landsutstillingen i Bergen (1928), Norges paviljong på verdensutstillingen i Brussel (1935), utstillingsbygning på Ringerikes varemesse, Hønefoss (1935) og Norges paviljong på verdensutstillingen i Paris med Knut Knutsen og Arne Korsmo (1937), samt som nevnt i teksten: paviljongene på verdensutstillingene i Barcelona og Antwerpen. (Kilde: *Norsk Kunstnerleksikon*, 1986.)

<sup>208</sup> Jakob Prytz i intervju med *Aftenposten* 28. november 1930: *Op.cit.*

<sup>209</sup> Thor Kielland i intervju med *Arbeiderbladet* 23. mai 1930: ”Den ultramoderne Stockholmsutstilling”, usignert.

valgt en farge som gjorde at skiltet i seg selv utgjorde et virkningsfullt komposisjonsledd. Denne måten å opplyse om produktene på, erstattet bruken av utstillingskataloger.<sup>210</sup>

Avisene gledet seg over den moderne brukskunststillingen i Kunstnernes Hus, men uttrykte samtidig at det var fint den ikke var *for funksjonalistisk*: ”Alt er i det hele tatt meget smakfullt arrangert og selv om montre, stativer og møbler selvfølgelig er meget moderne i sin form virker utstillingen allikevel ikke påtrengende funksjonalistisk.”<sup>211</sup> *Agderposten* hadde følgende positive kommentar til utstillingen:

”Man har aldri før hatt en så omfattende og vakker mønstring av vår brukskunst, og de strålende og elegante omgivelser gjorde også sitt til at den fullt kom til sin rett. Lett har det nok ikke vært å få plassert de forskjellige arbeider sammen, så det skulde virke harmonisk og smakfullt, men resultatet er i hvert fall blitt utmerket. [...] Det virker så selvfølgelig det hele uten et øieblikk å minne oss påtrengende om funksjonalisme”<sup>212</sup>

Den nye måten å eksponere gjenstandene på ble møtt med mange positive kritikker i avisene. Utstillingsstrategien ble betraktet som noe spennende og nytt, og som en ”ikke-museal” fremstilling. Tross nesten utelukkende bra kritikker av den nye og moderne utstillingen, hevdet kunsthistoriker Harald Hals II at utstillingen ”virker spe til tross for alle gode bestrebelser på å gjøre den så fyldig som mulig. Ihvertfall er den så alt for godt kjent fra før.”<sup>213</sup> Gjenstandenes sammenstilling i montrene var ikke formålstjenlig til brukskunstbevegelsens oppgave om å fremme moderne norsk kunstindustri og formidle salget mellom produsenten og det kjøpende publikum, hevdet han. Han mente det var positivt at utstillingen hadde latt seg inspirere av butikkvinduet. Dette ga monteret liv og eliminerte preg av museum. Han så det for øvrig som et problem at fellesoppstillingen av ensartede gjenstander vanskeliggjorde en samlet oversikt over det enkelte firmas innsats.<sup>214</sup> Det var dette også kritikken av den norske representasjonen på Antwerpenutstillingen gikk ut på. Hals hevdet at utstillingen var så godt kjent fra før. Uttalelsen kan ha vært en kritikk av at flere av gjenstandene på åpningsutstillingen hadde vært vist fram ved flere anledninger tidligere. I følge Jakob Prytz var dette utelukkende et resultat av mangel på tid før åpningsutstillingen.<sup>215</sup> Strategien skulle være at utstillingene viste det nyeste som ble utviklet, men til åpningen i Kunstnernes Hus måtte man nøye seg med å vise fram velkjente ting. Fordelen med dette var, ifølge Prytz, at den da fungerte som en stikkprøve, et status quo, over hva som var til salgs og

---

<sup>210</sup> Dette bidrar til at det ikke lar seg gjøre å få den fulle oversikten over gjenstander som ble utstilt.

<sup>211</sup> -d. (Aud Holmboe): *Morgenposten*, 8. desember 1930: ”Brukskunst i Kunstnerhuset”.

<sup>212</sup> *Agderposten*, 12. desember 1930, ”Brukskunst åpner sine utstillingslokaler i kunstnerhuset”, usignert.

<sup>213</sup> Hals II, Harald: *Dagbladet*, 11. desember 1930, ”Brukskunst”.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Jakob Prytz referert i *Tidens Tegn*, 9. desember 1930: ”Den permanente utstilling åpnet i går i Kunstnernes Hus”, usignert.

i produksjon. Dermed dannet utstillingen et helt riktig bilde av samtidens norske kunsthåndverk.<sup>216</sup> Den første utstillingen er altså ikke representativ for den utstillingsstrategien Foreningen Brukskunst brukte utover 1930-tallet, da det ble framvist objekter som både var blitt presentert på Landsutstillingen i Bergen i 1928 og på den store Olavsutstillingen som ble avholdt i Trondheim noen måneder før. I følge Prytz' kommentar var denne utvelgelsen kun et resultat av dårlig tid, og det ble satset på "trygge gjenstander" som man kjente til fra før.

Foreningen Brukskunst var ikke først ute med å ha utstillinger i "funksjonalismens ånd". Haandverks- og industriforeningens lotterier var tidlig ute med utstillinger av funksjonalistiske møbler og i mai 1930 åpnet Kunstindustrimuseet i Oslo en salgsutstilling som viste mye av det som ble utstilt av Foreningen Brukskunst noen måneder senere. Salgsutstillingen var en del av Kunstindustrimuseets permanente utstilling av moderne brukskunst.<sup>217</sup>

Etter brukskunstbevegelsens etablering i Kunstnernes Hus ble det slutt på det som er kalt de store skippertaksutstillingene. Fra nå ble det arrangert kontinuerlig skiftende utstillinger som ble holdt aktuelle til en hver tid.<sup>218</sup> Her skulle man vise frem det beste og mest interessante av den nye brukskunst som ble produsert, både av industriell og håndverksmessig art. Man ønsket å vise fram det kvalitativt beste Norge kunne prestere innen de forskjellige grenene av kunstindustrien.<sup>219</sup> Dette var en videreføring av målet Foreningen Brukskunst hadde for landsutstillingen i Bergen i 1928, et mål som ikke i særlig grad støttet opp om arbeidet med å utvikle økonomisk gunstige hverdagsprodukter.<sup>220</sup> At foreningen ikke lenger fokuserte spesielt på dette, kan ha hatt sammenheng med at *Østkantutstillingene*<sup>221</sup> ivaretok og hadde dårligere stilte grupper som konkret mål for sin drift. For Foreningen Brukskunst var det gjenstandenes kvaliteter som var avgjørende for om gjenstanden var interessant å promotere, ikke om den var tilpasset definerte grupper i samfunnet. Foreningen Brukskunsts forsøkte allikevel å få en balanse mellom den enkle hverdagsvaren og mer luksusbetonte gjenstander. Jakob Prytz påpekte i et intervju med *Aftenposten* at det ikke kun var det fine og eksklusive kunsthåndverket som skulle være representert: "Vi skal der utstille

---

<sup>216</sup> Jakob Prytz' åpningstale sitert i *Nationen*, 9. desember 1930, "Brukskunst aapner sin faste utstilling", usignert.

<sup>217</sup> *Nationen*, 28. mai 1930, "Moderne norsk kunstindustri", usignert.

<sup>218</sup> Den faste utstillingen ble kalt permanentutstilling, men med den hyppige utskiftningen av de utstilte gjenstandene er det mer presist å si at utstillingen var en kontinuerlig skiftende utstilling.

<sup>219</sup> Ved første utstilling i Kunstnernes Hus var cirka 2000 gjenstander utstilt presentert av 45-50 utstillere.

<sup>220</sup> Gaustad: *Op.cit.*, s.88.

<sup>221</sup> For litteratur om Østkantutstillingen, se: Bing, Morten 1998: "Østkantutstillingen – En arena for «det moderne prosjekt»" i *Nye hjem. Bomiljøer i mellomkrigstiden*. Folkemuseets årbok 1997-1998. Oslo. s. 82-93.

ikke bare den vakre form, men søke å la utstillingen også gi uttrykk for rasjonelle fremstillingsveiers resultater, og dessuten gi impulser til håndverk og industri av såvell formell som produksjonsteknisk art”.<sup>222</sup> Utstillingene omfattet kunsthåndverkets produkter så vel som industrigjenstander i den utstrekning disse gjennom kunstnerisk forarbeid ble gitt en karakteristikk som vakker og tjenelig form. Utstillingene skulle være til glede og inspirasjon for alle, uansett sosial klasse.

Utstillingen skulle kontinuerlig gi et vakkert og fyldig bilde av hva som ble produsert av god brukskunst i Norge. Derfor ble gjenstandene hyppig skiftet ut. Meningen med en slik dynamisk utstillingsstrategi var at den skulle virke som et rikholdig varemagasin. Den faste utstillingen måtte ikke virke stivnet og tilvant. Publikum skulle stadig finne alt overraskende og nytt, som ved en vindusutstilling. Her var konkurransen og kampen mot utenlandske varer et hovedaspekt. Utstillingsstrategien skulle gjøre publikum bevisste og friste dem til å kjøpe norske produkter av god kvalitet. Det man ønsket å oppnå med denne ”varemagasinstrategien” var at publikum ikke bare skulle ha varemagasiner som Christiania Glasmagasin og Steen & Strøm hvor de kunne la seg friste av varer fra inn- og utland. Man fryktet at norske gjenstander ble neglisjert i butikkene. I varemagasinerne konkurrerte de norske produktene om plassen med andre europeiske produkter. Det ble hevdet at det kjøpende publikum altfor ofte var tilbøyelige til å glemme det norske arbeidet. *Arbeiderbladet* kritiserte at nordmenn lot seg ”på lure” utenlandske varer, ikke fordi de var billigere eller penere, men fordi det falt så lett for forretningsmennene å diske opp med dem.<sup>223</sup> Under tidens parole ”kjøp norsk”, ble norsk kvalitet enerådende hos Foreningen Brukskunst i Kunstnernes Hus de første årene.<sup>224</sup> Det nasjonaløkonomiske siktepunktet Foreningen Brukskunst satte i 1918 var fortsatt et viktig fokusområde gjennom hele 1930-tallet.

Når brukskunstbevegelsen gikk så hardt ut mot utenlandske varer, var det de ”tarvelige”, masseproduserte europeiske produktene kampen rettet seg mot. Foreningen drev ikke på noen måte kritikk eller motarbeidet den europeiske reformbevegelsens møbler og produkter. Å jobbe for det hjemlige markedet var meget bevisst og ble ansett som viktig. Prytz uttalte i 1931 at den norske formgivningen var kommet langt nok til at man kunne ha utstillinger utenfor Norge, men til tross for dette måtte man konsentrere seg om det hjemlige

---

<sup>222</sup> Jakob Prytz i intervju *Aftenposten* 28. november 1930: *Op.cit.*

<sup>223</sup> *Arbeiderbladet*, 28. februar 1931, ”Huset i Wergelandsveien”, usignert.

<sup>224</sup> I 1931 forelå det planer om å ha en utstilling med Wiener Werkstätte i Kunstnernes Hus. Foreningen Brukskunst hadde valgt å vente såpass lenge med utenlandske utstillinger da man først ville slå et slag for den norske varen. Styret fant det rimelig at utlendinger (sic.) skulle få slippe til en gang i året. Dette ville virke oppdragende på publikum, skaffe nye impulser og stimulere de norske produsentene. Utstillingen med Wiener Werkstätte ble ikke gjennomført grunnet problemer i internasjonal økonomi. (Kilde: PA 895: A-0004, Styreferat 21. april 1931.)

marked: ”Nu tror jeg at vi står fullt rustet til å kunne lage en kvalitetsutstilling utenfor landets grenser, og det nasjonale preg over vår brukskunst er det absolutt, men samtidig vil jeg si at vi setter i øieblikket langt større pris på å ha løst de aktuelle oppgaver herhjemme enn på å utstille i utlandet.”<sup>225</sup> Først i 1938 ble det arrangert utstillinger med hovedvekt på utenlandske formgivere i Kunsternes Hus. Da arrangerte Foreningen Brukskunst en Alvar Aaltoutstilling og en utvekslingsutstilling i samarbeid med Röhsska museet; ”Vår bostad 1938”.

Ordningen med en permanent utstilling for moderne brukskunst var unik i Skandinavia på denne tiden og vakte beundring i Sverige og Danmark. Direktøren i Svenska Slöjdforeningen, Gregor Paulsson, var i Oslo for å se utstillingen i Kunsternes Hus og for å prate med fagfeller og venner i den norske brukskunstbevegelsen. Svenska Slöjdforeningen, som hadde vært et forbilde for Foreningen Brukskunst, ønsket å realisere en permanent utstilling etter mønster fra Norge. Dette viser at Norge ikke bare var en lillebror når det gjaldt promotering av formgivning i Norden; for en gang skyld var vi i førersetet.

### **Periodiske utstillinger**

I tillegg til den kontinuerlig skiftende utstillingen ble det avholdt periodevise temautstillinger. I hovedsak var det temaer innen hjemmets og boligens innredning og utsmykning som var fokusområder, da det var interiøret brukskunsten måtte ta utgangspunkt i. Tekstil og borddekning var populære utstillingstemaer og var årlig tilbakevendende begivenheter. Disse utstillingene eksponerte enorme kvanta gjenstander, men det var møbelutstillinger som ble foreningens største satsninger utover 1930-tallet. Samarbeidet med møbelbransjen ble tettere utover 1930-tallet da dette ble sett på som det viktigste prioriteringsområde. Utvikling av møbelkunsten og samarbeide med møbelbransjen ble etter hvert et hovedanliggende.

Det ble arrangert sesongbetonte temautstillinger som sommer- og juleutstillinger. På sommerutstillingene var fritidsboligen ofte i fokus. Vårens nyheter og moter innen markiser, parasoller og hagemøbler, stoffer og dekketøy ble vist fram (ill. 32-33). På juleutstillingene var det i stor grad mindre gjenstander som ble promotert, og utstillingene var tenkt å være en idévekker hva julegaver angikk. Broderier, grafiske arbeider, kaffevarmere, speil og rammer produsert av kunstnerne i Brukskunstnerlaget ble utstilt (ill. 34-35). Dette var i stor grad gjenstander av håndverksmessig karakter. Ønsket om å øke folks bevissthet om kvalitet og norske produkter gjaldt ikke bare for hjeminnredningen; man skulle også gjøre fornuftige valg

---

<sup>225</sup> Jakob Prytz i intervju med *Morgenbladet*, 10. desember 1931, ”Dagens intervju 116. Makeløst! En forening som i disse tider er tilfreds med året!”, signert Lasse.

når man kjøpte julegaver. Ut fra *Dagbladets* uttalelse var juleutstillingene populære mønstringer: ”Brukskunsts juleutstilling pleier alltid å være noe for seg selv, i de siste ukene før jul er det simpelthen valfart til Wergelandsveien for å oppsnappe nye ideer til morsomme gaver”<sup>226</sup>. Utstillinger som omfattet kirkeutstyr, inventar til røkeværelser og ”smaksriktig” barneutstyr belyste snevrere temaer og vitner om at Foreningen Brukskunst jobbet på et bredt område. Ideologenes normative holdning til hva som var rett og galt å innrede med i den moderne tid, kom til uttrykk i flere utstillinger hvor gjerne en liten del av utstillingen representerte ”ikke-slik”-eksempler. ”Stygge og smaksbedervende” eksempler ble innimellom utstilt i et ”redsels-kabinett” (sic.).

På hotellværelseutstillingen høsten 1934 ble det framvist ideelle måter å innrede moderne og tidsriktige hotellværelser. Da var enkelt- og dobbeltværelser montert opp, ”friske og muntre i farven og med inventar som er enkel i stil, renslig og luftig.”<sup>227</sup> (ill. 36). Til sammenlikning var det montert opp et hotellværelse slik det ikke burde være...,

”[...] men som man ofte finner det. Sofaen og stolene er trukket med grønn plysj, støvet ligger over sætene som et grått varetrekk, bordteppet er av rød plysj og oppå er det ”pyntet” med et tomt halvskittent blomsterglass på det uundgåelige speilplata. Over sengen henger et portrett av kongefamilien anno 1905 og vis a vis henger et vevd gobelin av Karl Johan med slottet i bakgrunnen (ytterst originalt). Vaskevannsfatet huser ennu en skvett brukt vaskevann.”<sup>228</sup>

Værelset er et strekt vitnesbyrd om forakten for palmer og plysj (ill. 37). I *Dagbladet* kunne man lese at årsaken til at man gikk løs på hotellene, var at ”Megen smakløshet, uforstand og ukultur kleber ved mange av våre landsens hoteller (...)”<sup>229</sup>

At det lå en sterk ideologisk overbevisning i å oppdra folket til smaksbevissthet gjennom utstillingene, er søkelyset Foreningen Brukskunst rettet mot den yngre garde et bevis på. Foreningen ønsket ikke bare å stimulere de voksne som hadde kjøpekraft. Barna var vel så viktige å satse på. Derfor tok foreningen initiativ til samarbeid med folkeskolene i Oslo og arrangerte faste omvisninger for skolebarn under sakkyndig veiledning av tegnepedagog Rolf Bull-Hansen. En egen utstilling med brukskunst for barn ble arrangert i 1932 (ill. 38-39). Denne utstillingen må ha vært den utstillingen som best vitner om hvor alvorlig Foreningen Brukskunst tok oppgaven med å misjonere den gode smak. Barn skulle i tide vende seg til å se det enkle og brukbare, og på den måten få ”rengjort” sin smak. Dette var viktig for å utvikle deres smak og for å øke deres interesse for norsk produksjon i hjemmene.

---

<sup>226</sup> –s (Marie Fearnley): *Dagbladet*, 5. desember 1940, ”Julegaver i Brukskunst uten kort”.

<sup>227</sup> *Arbeiderbladet*, 19. oktober 1934, ”Hvordan våre hotellværelser skal være”, usignert.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> En. (Esther Normann): *Morgenbladet*, 19. oktober 1934, ”En fremtidsdrøm – og en fortidslevning”.

I dagspressen er omtalene om utstillingene ofte overfladiske og forholdsvis intetsigende. Utstillingene kommenteres ofte som ”litt bedre enn sist” og at utviklingen stadig gikk i riktig retning. *Aftenpostens* Henry Røsoch (også medlem av Foreningen Brukskunst) kommenterte sommerutstillingen i 1932 i forhold til sommerutstillingen året før: ”en stor del av gjenstandene, man kan trygt si de fleste, er nådd frem til en mer utvungen form. De er ikke så villet modernistiske, ikke så på død og liv funksjonalistiske i formen.”<sup>230</sup>

Borddekningsutstilling var noe av det første Foreningen Brukskunst startet med etter åpningen i 1930. Dette skulle vise seg å bli en så viktig og populær mønstring at den ble årlig tilbakevendende. Målet med disse mønstringene var i stor grad det samme som for den kontinuerlig skiftende utstillingen: å vise hva som fantes av vakre ting av norsk opprinnelse til å dekke bord med og hvilket mangfold man hadde å velge i. I tillegg skulle de virke som kursus i materiale- og farvevurdering. Utstillingene ble arrangert for å vise hva ulike produsenter kunne vise av nye ting man kunne ha i hjemmet. De skulle fange interesse i vide kretser, blant kunstelskere, håndverkere, forretningsfolk – og først og sist husmødre (sic). At det rettet seg slik mot husmødrene, kan begrunnes med at det var kvinnens jobb å skape et åndelig stimulerende hjem som for mannen fungerte som et behagelig tilfluktsted fra produksjonssfæren og markedslivet.<sup>231</sup> Borddekningsutstillingene viste ulike oppdekninger av bord og skulle vise hva man kunne oppnå av resultater ved å avpasse dekketøy, glass og andre ting i forhold til hverandre (ill. 40-43). Det var ikke noe mål å vise *hvordan* man dekket et bord. Det var det opp til en hver husmor å finne ut av selv, men man ønsket å vise hvilke valgmuligheter man hadde. Ulrikke Greves uttalelse i *Brukskunst* vitner om at oppfatningen om at skjønnheten og sansen for den gode form førte til økt velvære og større lykkefølelse, fortsatt sto ved lag: ”Når et bord er dekket uten overflødige ting men med ting som er lette å håndtere og praktisk i bruk; mon ikke de aller fleste ja iallfall 99 % vil føle sig vel.”<sup>232</sup>

Bordene var ofte dekket opp rundt ulike tema, blant annet var det utstilt ungersbord, hyttebord, bryllupsbord, sølvbryllupsbord, kaffebord, barneselskapsbord, hummerbord, middagsbord og frokostbord. Bordutstillingene viste tendenser til at brukskunstbevegelsens arbeid var begynt å bære frukter når det gjaldt å få industrien til å være oppmerksom på formutvikling. Mengden fabrikkprodusert brukskunst var økende og ga etter hvert et mangfold i hva man kunne velge i. I dagspressen generelt ble det hevdet at det var jevn, god kvalitet som ble presentert, men det var vel så mye *kvantiteten* av borddekningsutstyr som

---

<sup>230</sup> H.R. (Henry Røsoch): *Aftenposten*, 31. mai 1932, ”Brukskunsts sommer-utstilling”.

<sup>231</sup> Johnsen: *Op.cit.*, s. 45.

<sup>232</sup> Greve, Ulrikke 1933: ”Om borddekning” i *Brukskunst*, nr. 3, 4. årg., s. 37.



imponerte. Allerede under den første borddekningsutstillingen i Kunstnernes Hus, mente man å se en utvikling i forhold til det som tidligere hadde blitt vist på utstillingene. Om den første borddekningsutstillingen skrev bladet *Brukskunst* at den vitnet om ”en solid og sikker oppmarsj (...), en fremrykning over bred front. Og så er den så velsignet fri for det tilfeldige, for det bisarre nybegynneraktige, for det usikres trang til sensasjon. Det er denne innvendige sikkerhet som er utstillingens store forse.”<sup>233</sup> *Brukskunst* omtalte den første borddekningsutstillingen som et gjennombrudd fordi man denne gangen virkelig kunne vise publikum noe nytt og vitnet om en positiv utvikling i forhold til tidligere.<sup>234</sup> Anmeldelsene i *Brukskunst* var ikke alltid like objektive og bærer et visst preg av propaganda, men også flere aviser ga uttrykk for begeistring over den utvikling som var skjedd siden utstillingene i foreningens barndom. *Tidens Tegn* skrev i en av sine anmeldelser:

”Bare for ti år siden vilde vi umulig ha kunnet prestere en utstilling som den Brukskunst igår åpnet i Kunstnerhuset i Wergelandveien. Da kunde det ofte være vanskelig å finne pene ting av norsk opprinnelse til å dekke et bord med, det var liten variasjon iallfall. Men nu står man plutselig overfor en hel blomstring. Både dekketøi, glass, sølv, keramikk, fajanse, porselen og tinn finnes det nydelige norske ting til å ha på bordet, og en mønstring som den Brukskunst har fått i stand, gjør med et slag oppmerksom på et foreliggende faktum”.<sup>235</sup>

Borddekningsutstillingene kan betraktes som kavalkader over det nyeste produsentene og brukskunstnerne kunne skilte med, men etter hvert ble ikke de rikholdige og farvesprakende mønstringene lenger betraktet som så sensasjonelle. Uansett viste de at frøene som var sådd var begynt å spire. Det som nå ble laget, ble rent estetisk sett ofte betegnet som vellykket, ”og svært sjelden møter man noe støtende”. Utstillingene i Foreningen Brukskunst ble beskrevet som meget farverike. Bruken av sterke og mange farver går igjen som typisk for norsk brukskunst og funksjonalisme på 1930-tallet.

Tekstilgruppen var den faggruppen i Brukskunstnerlaget som hadde flest utstillinger. I tillegg ble de norske maskinproduserte tekstilene alltid brukt som bakgrunn for andre gjenstander i montrene og drapert langs veggene i utstillingslokalet. Den enorme mengden med tekstiler som ble promotert, vitner om at det utviklet seg et tett samarbeid mellom veveriene, kunstnerne og Foreningen Brukskunst gjennom 1930-tallet (jf. kap. 4). Med den sterke utviklingen av tekstil, både innen tøystoff, møbelstoff, gardiner, portierer og vevde brukstekstiler, ble tekstilutstillingene et årlig tilbakevendende fenomen. Tekstilbransjens samarbeid med Brukskunstnerne ble et viktig våpen i brukskunstbevegelsens kamp mot

---

<sup>233</sup> *Brukskunst* 1931, ”Brukskunst borddekningsutstilling”, nr. 3, 2. årg., s. 4, usignert.

<sup>234</sup> *Ibid.*, s. 3.

<sup>235</sup> *Tidens Tegn*, 16. mars 1931, ”Norsk bordutstyr i fremgang og blomstring”, usignert.

”krusidullede blondgardiner” (sic.). I en ”propagandaaksjon” som ble avholdt med særlig fokus på norsk tekstil og norsk bekledning ble det arrangert demonstrasjoner av konfeksjon og fabrikktoy, håndsydde dame- og herreklær, samt skomakerarbeider. På noen utstillinger ble det arrangert mannekengoppvisninger. Her viste ulike ”mote-firmaer” frem klær, hovedsakelig kjoler, sydd av norske tøyer. Tidsskriftet *Brukskunst* nevner at det om formiddagene under tekstilutstillingen i 1932 dro reklametog gjennom gatene i Oslo. At ”det var slagkraft i Brukskunsts utstilling av norske tøier”<sup>236</sup> er det ingen tvil om.

Borddekningsutstillingene og tekstilutstillingene promoterte produksjonsområder som brukskunstbevegelsen hadde jobbet lenge med og som i stor grad hadde oppnådd mye av foreningens mål om å engasjere kunstnere til industribedriftene. Tekstilproduksjonen ble et så viktig grunnlag for Foreningen Brukskunst at da Nydalens Compagnie sa opp sitt samarbeid med Foreningen Brukskunst i 1939, ble det skrevet i styrereferatet at ”Skulle tekstilfabrikkene nu svikte vilde hele grunnlaget for foreningens virksomhet nu være borte”.<sup>237</sup>

Det er sjeldent å finne kritiske røster i dags- og ukepressen til Foreningen Brukskunsts utstillingsarrangementer. De fleste artiklene er usignerte, og de har så å si utelukkende positivt preg og en viss tone av propaganda i sin ordlyd. Unntaket var en og annen husmor som stakk nesen fram for å ytre seg om den utviklingen Foreningen Brukskunst presenterte. Med stadig nye produkter, sammensetninger og farver for hver sesong, ble utstillingene en slags mote-promotering som rettet seg mot kjøpesterke som kunne følge moten. Nettopp det at det stadig ble presentert nye former, farver og mønstre var gjenstand for kritikk. Det ble betegnet som en motesak, som slett ikke var forenlig med god husøkonomi at man stadig burde ha det nyeste nye. At foreningen stadig presenterte motesaker i et så raskt tempo var stikk i strid med det som het økonomi, praktisk skjønn og varekunnskap: ”Da forståelsen av farvenes betydning gikk op for os, blev alt det gamle kastet over bord, vi glemte, at det var tusenårig erfaring, som hadde lært os å ta hensyn til tingenes levetid – amortisasjonstiden – til deres kostende med hensyn til det arbeide de gav i det daglige liv og deres uforanderlighet.”<sup>238</sup>

Utstillingene viste i forholdsvis stor grad produkter tilpasset fritid og fest. Som representant for husmorstanden gikk Mimmi Krag hardt ut mot dette:

”Hvis utstillingens program var hytter for de økonomisk bedrestilte, hadde vi husmødre ingen ting å si, men hvor flere vinglass, sølv og lys antyder fest, er det en annen sak. [...] alltid møter man kulørte bomullsduker og keramikk. Disse to grener av brukskunst er dårlig økonomi for en husmor. Jeg tar dekketøyet først. Hvor ekte er

---

<sup>236</sup> *Brukskunst* 1932, ”Norsk tekstilindustri på høiden”, nr. 5, 3. årg., s.73, usignert.

<sup>237</sup> PA 895: A-0004. Referat fra styremøte 14. januar 1939.

<sup>238</sup> Krag, Mimmi: *Morgenposten*, 16. april 1931, ”Brukskunst som ikke kan brukes”.

farvene? Kan de kokes eller bøtes? Tåler de sol? Kan de rulles eller må de strykes?  
Ingen av delene antar jeg.”<sup>239</sup>

Videre bruker hun hard skyts mot at det ikke finnes en eneste kyndig husmorsjel i foreningens styre:

”En bomullsduk sydd sammen av 4 trekanter med søm etter tøiets diagonal vil etterhånden strekke sig i vask, de vil ikke la sig tilfredsstillende rulle, de rått avklippede sømmer på vrangen vil trevles op, legge sig i folder og setter merker under rullingen. Strykning av større duker er fra et husmorstandpunkt forkastelig. Alle disse påfund er usoliditetens og påfinnsomhetens triumf, uten teknisk forståelse; hertil kommer så duker med utenpålagte striper og border, utenpålagte små firkanter som gjør det ennu vanskeligere med vask og strykning. Servietter bør kokes, i våre dager vet vi, at det er det eneste sanitære, men hvor mange kokninger tåler en grønn, rød eller blå serviett? De omtalte duker kan bare brukes på en side. Det er dårlig økonomi. En undtagelse danner de duker som er kastet sammen med hånd midtefter, det er all right, det gjøres med størsteparten av linduker både i Finland og Sverige. [...] Så var det norsk keramikk. Den har i det små utviklet sig til en vidundelig kunst, men brukskunst er det ikke. Den fyller fullt ut sin dekorative opgave og kan med held brukes til frukt, kaker, brød, til lamper og lys, men forsøker vi å anvende den i det daglige liv, vil vi fort opdage at det er slett økonomi. Jeg har med den beste vilje forsøkt å anvende den – det lar sig ikke gjøre. Alt hvad jeg hittil har anvendt har dårlig glasur, som meget hurtig løsner. En krukke til blomster må ha glasskål under. De liker ikke vann og ikke syrer, eller kanskje det er kokende vann og sepe glasuren ikke tåler til daglig. Kokende vann og sepe vil vi bruke til alle de ting vi spiser *på, med, og av*, så langt var vi med megen møie kommet – la oss holde fast på det. Om det er gjort forsøk med vask av dekketøi, vet jeg ikke; alt det utstillede er uvasket. Denslags forsøk vilde øke utstillingens verdi for publikum.”<sup>240</sup>

En annen som stilte spørsmål ved utstillingenes hensikt og om brukskunstbevegelsen nådde fram med sitt budskap, var den unge arkitekten Knut Knutsen (1903-1969). Knutsen var aktiv i Foreningen Brukskunst og sto for flere belønnede utkast til innredninger. I en artikkel i *Brukskunst* satte han søkelyset på at de utstilte gjenstandene var for kostbare. Dyre materialer og omfattende arbeidstid representerte kunst og ikke brukskunst, hevdet han. Ved å stille ut gjenstander i en såpass høy prisklasse kunne konsekvensen bli at det ble laget etterlikninger i billige materialer av ”spekulerende forretninger som ikke har annen oppgave enn å levere det publikum spør efter til en pris de kan betale.”<sup>241</sup> Han gikk også ut mot at gjenstandene i utstillingene var preget av streben etter å tilpasse arbeidet til en tidsriktig stil som man trodde ville stemme over ens med folks smak. Dette fører til at ”man leter forgjeves i de fleste montrer efter gjenstander hvis form er naturlige og ukunstlete. Derimot er mer eller

---

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> Knutsen, Knut 1932: ”Moderne brukskunst – Foreningen Brukskunst” i *Brukskunst*, nr. 3, 3. årg., s. 37.

mindre outrerte moteretninger godt representert. Almindelig brukskunst er gitt unaturlige former, gjerne med en dekorasjon som tjener til å dekke over uløste problemer.”<sup>242</sup> Fordi man ikke hadde funnet fram til de ”klare, selvfølgelige former” og fortsatt jobbet med det ”originale” og ”bizarre”, ville ikke gjenstandene tåle å forenkles uten å bli smakløse. Han hevdet at det på mange områder ble laget mønsterforbilder for nipsfabrikanter. Utstillingene kunne være med på å prege smaken, men Knutsen fryktet at de kostbare sakene kun ville nå publikum i forsimplede former.

### **Prototyper og skisser**

Som følge av konkurransene som ble avholdt i Brukskunstnerlaget ble skisser, idétegninger, konkurranseutkast og prototyper produsert i stort omfang. Utkastene inngikk som en del av utstillingene i Foreningen Brukskunst (ill. 33, 44-46). En slik framvisning av utkastene kan ha ført til en bevisstgjøring om produksjonsprosessene og tanker bak industriformgivning, både hos kunstnerne, industriprodusentene og ikke minst publikum. Foreningen Brukskunst ønsket å støtte de mer eksperimenterende produsenter når disse frembragte gode gjenstander. Dette var av stor betydning da en del av produktene dreide seg om dristige forsøk i nyere retning og ikke ferdige, masseproduserte artikler. På brukskunstutstillingene i Kunstnernes Hus kunne produsenter få loddet stemningen om produkter ville bli en publikumssuksess.

Gaustad skriver i sin avhandling at på grunn av at man bare stilte ut varer som allerede var i produksjon, utelukket man eksperimentelle og radikale løsninger som trengte Foreningen Brukskunsts medvirkning for å slå i gjennom.<sup>243</sup> Denne påstanden må man altså se bort fra etter at Brukskunstnerlaget ble opprettet. Det ble framvist et stort antall prototyper, særlig innen møbelproduksjonen. Møbelproduksjonen var ikke på et så høyt industrielt nivå, og det ble produsert færre masseartikler innen denne grenen. På grunnlag av alle skissene og prototypene som ble utstilt, kan man si at utstillingene ikke representerte den faktiske produksjonen, men gjennom forsøkene og ideene satte man fokus på bolig- og innredningsidealene og på denne måten agiterte for den nye stilen.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> Gaustad: *Op.cit.*, s. 110.

## Fokus på møbler

Etter halvannet år med utstillingsvirksomhet i Kunstnernes Hus oppsummerte Foreningen Brukskunst i årsberetningen at utviklingen hadde vært positiv og jevn:

”Det har vært stor tilgang på nye modeller innen alle fag, og man sporer jevn utvikling over hele linjen. Vi får si at permanentutstillingen har virket som en kraftig stimulans og dens samlede uttrykk er nytt og mere avklart med øket kvalitet og uttrykksmåte etter en bevisst moderne linje. Man kan trygt si at produksjonen har hatt en utfoldelse som lover godt for fremtiden og permanentutstillingen har yderligere befestet sin stilling i publikums bevissthet.”<sup>244</sup>

Utviklingen av tekstiler, porselen, fajanse, glass og liknende skjedd i en retning og et tempo som styret i Foreningen Brukskunst uttrykte tilfredshet med. Derimot ble det hevdet at møbelindustrien var kommet inn i en blindvei.<sup>245</sup> Allerede i 1920, på utstillingen ”Nye Hjem”, viste det seg at det var vanskelig å få møbelsnekkerne med i et samarbeid om formutviklingen.<sup>246</sup> Dette førte til at samarbeidet med møbelsnekkerne hang etter. I forbindelse med åpningen av brukskunstutstillingen i Kunstnernes Hus tok Schistad selvkritikk for at utstillingen ikke var på høyden når det gjaldt billige, maskinlagde møbler.<sup>247</sup> For Foreningen Brukskunst ble møbelindustrien den grenen av brukskunsten som framfor noe annet fag trengte fornyelse i takt med tidens krav til enkle, rasjonelle former med god materialbehandling og kvalitet. Derfor så ideologene i brukskunstbevegelsen det som en av sine viktigste oppgaver å fremme møbelformgivningen. Enkelte møbelprodusenter hadde inngått samarbeid med Foreningen Brukskunst og flere arkitekter som var aktive i Foreningen Brukskunst / Brukskunstnerlaget tegnet møbler for disse. Hyppige utstillere var produsenter som Martin Olsen, Hiorth og Østlyngen, Huseby, Christiania Jernsengfabrikk og Josef Kussius. Tidens store arkitekter som Herman Munthe-Kaas, Ole Lind Schistad, Knut Knutsen og Aage Schou tegnet møbler for firmaene.

Utover 1930-tallet førte satsningen på møbelpromoteringen til endringer i måten å utstille møblene på. På soveværelseutstillingen våren 1933 kunne publikum gå fra soverom til soverom og betrakte møblene som en del av en helhetlig innredning (ill. 47). Værelsene var utstyrt med fiktive vinduer som var utstyrt med riktige og moderne gardiner. Sengene var redd med smakfulle tekstiler og belysning dertil. Møblene måtte sees i sammenheng, både i forhold

---

<sup>244</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1931 – 30.6.1932.

<sup>245</sup> *Brukskunst* 1933, ”Brukskunsts møbelkonkurranse”, nr. 5, 4. årg. 3, s. 63, usignert.

<sup>246</sup> Gaustad: *Op.cit.*, s. 33.

<sup>247</sup> Ole Lind Schistad i intervju med *Morgenbladet*, 9. desember 1930, ”Faar vi et akademi for brukskunstnerne?”, signert En. (Esther Normann).

til rommets form og størrelse, i forhold til hverandre samt i forhold til de daglige behovene.

Det hele måtte promoteres i en harmonisk sammenheng:

”Møbler kan ikke tenkes uten i sammenheng med rom og innredning hvor de personlige krav i et hjem blir tilgodesett. Det blir spørsmål om plass, fast innredning eller løs møblering. Og innredningen må være så smidig at den gir plass for den individuelle utfoldelse av beboerne og gir dem høve til å gjennomføre sine ønsker og tilfredstille sine krav. Belysning, farger og øvrige utstyr må ha en harmonisk sammenheng.”<sup>248</sup>

Fokuset på å tilrettelegge innredning av små leiligheter var mer synlig og direkte i møbelkonkurransene enn det vi ser på utviklingen av den øvrige brukskunsten. I møbelkonkurransene var hovedoppgavene å komme med forslag til møblering i de små hjemmene, der plassen tilsa at man måtte utnytte hver tomme uten at rommene skulle virke for trange eller overfylte. Foruten å skaffe plass til de ”almindelige” bruksmøbler for arbeide og hvile, skulle ”der skaffes plass for de utallige småting i et hjem, som for eks. symaskin, grammofon, tøy av alle slag, bøker, dokumenter allslags redskap o.s.v., og på en sådan måte at arbeidet i de små rum lettes mest mulig for husmoren [...]”.<sup>249</sup> Ved siden av dette var det viktig at møblene kunne framstilles til en rimelig pris og at de tålte slitasje.

Typisk for tiden var budskapet om at man måtte analysere bruken av leiligheten og møblere deretter. I følge arkitekt Knut Knutsen var aktivitetene i en leilighet at ”man sover i den, spiser, leser, syr, fører regnskap, mottar gjester, spiller bridge, danser og sover igjen.”<sup>250</sup>

I kampen for å få møbelindustrien på ”rett spor” arrangerte Foreningen Brukskunst i årene 1933, 1934 og 1935 tre store møbelmønstringer. I 1933 arrangerte foreningen ”Norske møbler 1933” i samarbeid med Kunstindustrimuseet i Oslo og Møbelsnekkermestrenes og Møbelfabrikantenes Landsforening. Utstillingen ble arrangert med formål å overbevise publikum om at norsk møbelindustri var i stand til å tilfredsstille alle krav til typer, utførelse og kvalitet til rimelig pris. Utstillingen skulle også gi en idé om hvordan møbelfabrikantene kunne [les: burde] arbeide videre i tråd med ideologenes idealer. Utstillingen ble forberet gjennom en propagandakampanje (sic.) hvor møbel- og interiørkonkurranser ble avholdt.<sup>251</sup> Om lag tretti firmaer fra forskjellige kanter av landet stilte ut både enkeltmøbler og hele møblelementer som var fabrikkmessig og håndverksmessig fremstilt. De fabrikkmessige produktene ble framvist hos Foreningen Brukskunst og de håndverksmessige i Kunstindustrimuseet.

---

<sup>248</sup> Prytz 1956: *Op.cit.*, s. 24-25.

<sup>249</sup> *Brukskunst* 1933, ”Brukskunst møbelkonkurranse”, nr. 7, 4. årg., s. 92, usignert.

<sup>250</sup> Knut Knutsen 1934: ”Å sette bo” i *Vi selv og våre hjem*, nr.1, januar.

<sup>251</sup> *Kunstindustrimuseets årbok 1933-1934-1935*. Red. Thor Kielland, s. 88.

”Våre hjem” var en større utstilling arrangert av Foreningen Brukskunst året etter. Denne gangen ble begivenheten arrangert i de nye utstillingslokalene i den moderne Odd Fellow-bygningen i Oslo, og mellom sytti og åtti firmaer deltok. Denne utstillingen hadde en bred ramme og omfattet så å si alt som hørte til i et moderne hjem. Målet var å gi en oversikt over hva man kunne få tak i av moderne gjenstander til innredning av et hjem. Foruten møbler, tekstiler, belysning og interiører, besto utstillingen av moderne kjøkkenutstyr, vaskemaskiner, støvsugere, symaskiner og radioer. De to store sølvfabrikkene David-Andersen og J. Tostrup stilte med sølv og emaljearbeider, og utgjør dermed et ytterpunkt.. På de nitten dagene utstillingen varte, ble den besøkt av om lag 22 000 mennesker. På utstillingen ble det lagt vekt på å trekke frem alt det som hadde ”moderne holdning” på markedet.

Både ”Norske møbler 1933” og ”Våre Hjem” ble underkastet en streng kvalitetskontroll i regi av Foreningen Brukskunst. Her skulle ingen stilkopier slippe til. På grunnlag av dette kan ikke disse utstillingene betraktes som representative for hva som ble produsert av møbler i Norge på denne tiden. Derimot må utstillingene ha fungert som en presentasjon av det ”dommerne” mente var smakfullt og riktig.

Som en reaksjon på den kontrollen som var blitt utført på de to førnevnte utstillingene, arrangerte møbelhandlerne en egen mønstring i 1934: ”Møbelmessen 1934”. Her fikk forhandlerne vise fram det de ville uten innflytelse fra brukskunstbevegelsen. At det i forkant av ”Møbelmessen 1934” ikke hadde vært noen ”Brukskunst-kontroll” (sic.) ble av Knut Greve beskrevet som det verst tenkelige: ”Resultatet var et rent sammenbrudd, en utstilling så redselfull at de ganske sikkert ikke kunde vært arrangert således i et eneste annet europeisk land for øiebliket.”<sup>252</sup> At ”Møbelmessen 1934” var en torn i øyet for funksjonalismens apostler, kommer også til uttrykk i Kunstindustrimuseets årbok som oppsummerte at ”[”Norske møbler 1933”] var stort sett preget av sund, nøktern sans for de foreliggende realiteter i form av økonomi og levestandard, forhold som var søkt imøtekommet på en renslig og ofte meget tiltalende måte. *Synd at senere begivenheter i møbelbranchen* [”Møbelmessen 1934”, red. anm.] *har vist at dragen ennå er sterk, til dels overmektig.*”<sup>253</sup> [min uthevelse]. I en artikkel i *Brukskunst* innrømmet Greve at Foreningen Brukskunsts kontroll på utstillingene virket sterkt irriterende på møbelhandlerne og at denne irritasjonen førte til ”Møbelmessen 1934”. Det ble hevdet at forhandlerne kom fram med det som ble forkastet av brukskunstbevegelsen, ”og da messen ble lagt an uten noen felles ledelse, blev det samlede

<sup>252</sup> Greve, Knut 1934: ”Møbelmessen 1934” i *Brukskunst*, nr. 8, 5. årg. s. 124.

<sup>253</sup> *Kunstindustrimuseets årbok 1933-1934-1935*. Red. Thor Kielland, s. 88.

resultat aldeles forferdelig.”<sup>254</sup> Artikkelen til Greve illustrertes med fotografier fra ”redslenes land”, men viser også ”noen av de hederlige undtagelser” fra møbelmessen (ill. 48-51). Møbelhandlernes argument for en egen mønstring, var at de ville vise fram møbler som folk spurte etter og som var lettsolgte. I et intervju med *Akers-posten* fortalte møbelhandler og formann i Møbelhandlernes Landsforbund, Christian Grande, at folk fremdeles likte de gamle stilarter, og hans inntrykk var at det ble solgt særlig godt i rokokko og renessanse. På avisens spørsmål om ikke møbelutstillingene i Foreningen Brukskunst ga inntrykk av at smaken gikk i mer moderne retning, svarte Grande at han ikke syntes Foreningen Brukskunst var i kontakt med publikums smak. Folk var ikke innstilt på det nye i møbelutstyr, mente han.<sup>255</sup> Det kan altså ha vært en viss avstand mellom det som ble etterspurt og solgt i flere møbelforretninger og brukskunstbevegelsens ”smaksriktige” møbler. Til tross for dette ble det hevdet i *Morgenbladet* at arrangørene av ”Møbelmessen 1934” innrømmet at kritikken hadde lært møbelhandlerne om mangt og meget. Derfor ønsket man på senere messer at deltakerne ikke skulle stille usensurert. Et annet resultat ble at man framover ville utlyse konkurranser blant møbeltegnerne, og at disse skulle settes i arbeid og utstilles på kommende messer. ”En sakkyndig jury, ikke et sakkyndig publikum, skal bedømme dem.”<sup>256</sup> Møbelbransjen ble altså til de grader slaktet for sin møbelmesse at de i etterkant så å si ble ”tvunget” til et samarbeide med Foreningen Brukskunst. Dette viser hvilken makt Foreningen Brukskunst hadde. Det var smaksriktig veiledning og propaganda som gjaldt.

### **Utvidelse av utstillingen: ”Chokoladestue”**

I 1932 utvidet Foreningen Brukskunst utstillingskonseptet i Kunstnernes Hus. Fra høsten dette året disponerte brukskunstbevegelsen også vestibylene og leide dermed hele første etasjen. Foreningen Brukskunst fikk nå mulighet til å skape en samlet utstilling uten sidestykke i Norden. Utstillingsaktiviteten ble utvidet til å bli en del av kafedriften i Kunstnernes Hus.<sup>257</sup> I samarbeid med Freia Sjokoladefabrikk ble det åpnet en ”Chokoladestue” som samtidig var en del av utstillingen. Salgsdisken ble tegnet av Schistad og fungerte som utstillingsmonter for Freia Sjokoladefabrikks nye emballasjer. Samarbeidet mellom utstilling og konditori var en logisk del av arbeidet for å gjøre utstillingene tillokkende og hjemlige for de besøkende. Her kunne folk sitte i rolige og makelige omgivelser, og omkring dem var det utstilt gjenstander; teppene på gulvet, stoler, bord og

---

<sup>254</sup> Greve 1934: *Op.cit.*, s.125.

<sup>255</sup> *Akers-posten*, 20. mars 1934, ”Våre hjems innredning II”, usignert.

<sup>256</sup> «Morgenbladet»s red.: *Morgenbladet*, 27. september 1934: ”Næste møbelmesse blir bedre!”.

<sup>257</sup> Tidligere hadde foreningen leid vestibylene ved anledninger, men en slik midlertidig ordning var tungvinn og skapte problemer med monteringen.



serviser var fra produsenter knyttet til Foreningen Brukskunst. På denne måten kom de besøkende i kontakt med gjenstandene og kunne selv gjøre seg opp en mening om kvaliteten og danne seg en oppfatning av disse. Alt i konditoriet var beregnet på å gjøre reklame for de respektive produsenter. Møbler i kurv, tre og metall var plassert om hverandre med utstillingsmontre i mellom. Her kunne publikum slå seg ned og nyte varm sjokolade fra en tidsriktig kopp, i en tidsriktig stol. Det var også lagt ut utenlandske tidskrifter om formgivning, kunst og innredning som de besøkende kunne bla i og dermed få riktige impulser.

Å promotere brukskunst på denne måten ble kritisert av medlemmene i Brukskunstnerlaget. Brukskunstnerlaget mente at foreningens ideelle ramme på denne måten fikk et forretningsmessig anstrøk. I tillegg viste det seg at styret i Foreningen Brukskunst hadde leid ut til konditori og sjokoladesalg uten medlemmenes samtykke.

### **Vandreutstillinger**

Det var hovedstaden som ble sentrum for den moderne brukskunsten i Norge. At Foreningen Brukskunst hadde sin basis i Oslo, kan knyttes til at det moderne, norske hjemmet først og fremst ble utforsket og utviklet i hovedstaden.<sup>258</sup> På grunnlag av den overbevisningen brukskunstbevegelsens ideologer hadde, følte de sterkt for å spre sitt budskap utenfor Oslos grenser. Foreningen Brukskunsts utstillinger skulle ikke bare være en "Oslo-sak".

Høsten 1931 startet Foreningen Brukskunst med vandreutstillinger. Gjennom vandreutstillinger håpet man i større grad å få kontakt med regionale produsenter, samt spre lærdom om god smak til hele befolkningen. Man ønsket å nå ut til andre enn by-folket, blant annet bondekonene (sic.). Omlag 800 gjenstander til en verdi av cirka 30 000 kroner var med på den første "turneen". Det ble plukket ut det som ble betraktet som de beste tingene med vekt på enkle typer som hadde vært utstilt på Foreningen Brukskunsts utstillinger i det forløpne år. Vandreutstillingene skulle, som utstillingene i Kunsternes Hus, virke som propaganda for norske varer innen kunstindustri og håndverk og ha en oppdragende virkning på befolkningen. Første stoppested var Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim. Videre gikk utstillingen til Ålesund Kunstforening, Larvik Kunstforening og til sist Tønsberg Kunstforening.<sup>259</sup> Det som ble betraktet som nytt i foreningene og museene som mottok vandreutstillingen, var at de med denne ikke framviste museumsgjenstander og kunst, men

---

<sup>258</sup> Johnsen: *Op.cit.*, s. 31

<sup>259</sup> Kunstforeningene og museene som ville vise frem Foreningen Brukskunsts utstilling måtte selv betale utgiftene til montering, nedpakking og videreforsendelse. Etter planen skulle også Bergen og Stavanger presentere vandreutstillingen. Det ble det i midletidig ikke noe av. (Kilde: *Aftenposten*, 17. oktober 1931.)

promoterte gjenstander som var til å kjøpe og bruke, objekter som var plukket ut som et bidrag til folkesmaksoppdragelsen.

Gjennom vandreutstillingene kom Foreningen Brukskunst i kontakt med produsenter i byene de besøkte. Da brukskunstbevegelsen søkte om økt støtte fra staten, var argumentet at vandreutstillingene skulle virke stimulerende på produsenter i distriktene. Samtidig hevdet Foreningen Brukskunst at vandreutstillinger økte interessen hos publikum for norsk produksjon. Dette ville dermed øke ytterligere hvis det økonomiske grunnlaget for propagandautstillingene var solid. Til tross for dette, ble den statlige støtten redusert fra 8000 kroner til 5000 kroner i perioden 1932-33. Kun den første vandreutstillingen er i en viss grad dokumentert. Kildematerialet er for tynt til å si noe om i hvilken utstrekning vandreutstillingene utviklet seg videre og hva som kom ut av det.

Etter noen år med vandreutstillinger oppsummerte Thor Kielland at man var kommet langt i utviklingen av gode varer, men det var et problem å få de gode produktene ut til det kjøpende publikum, markedet. Dette mente han var begrunnet i at handelsmenn kun var interessert i å selge billige og tarvelige ting som var lette å omsette, slik at de selv tjente penger.<sup>260</sup> Dette gikk ut over arbeidet med smaksutviklingen utover landet. Kielland mente at vandreutstillingene i Norge ikke var så effektive som ønskelig. Sverige hadde tatt opp dette med vandreutstillinger etter Norge, men med et noe annet opplegg. Kielland mente man burde ta etter den svenske modellen for i større grad å nå ut til et kjøpende publikum. Den svenske modellen gikk ut på at grupperingene av gjenstandene var basert på tre hovedrom i hjemmet: Spisestuen, dagligstuen og soveværelset. En samling av møbler, glass, keramikk, sølv, tekstiler etc. ble sendt rundt etter en planlagt rute. Med ”pakken” fulgte en kommissær som foresto utpakningen og oppstillingen. Utstillingene ble fortrinnsvis lagt til museer, men arrangementet skjedde også i samarbeid med stedenes forskjellige husgerådsbransjer. I butikkvinduene stilte de lokale forretningene ut de varene som vandreutstillingen lanserte, og gjennom samarbeid med produsentene holdt forretningene et lager av de aktuelle varene. På denne måten ble produsentene og handelsstanden aktive elementer som resultat av utstillingene, og de gode varene ble solgt og spredt ut til befolkningen. Litt festivitas i tillegg for å markere skikkelig, var heller ikke å forrakte for Kielland: Man satte i sving hele det offentlige apparat, ”høitidelig åpning med taler av landshøvding og borgemester og

---

<sup>260</sup> Thor Kielland i intervju med *Aftenposten* 16. mai 1935, ”Brukskunsts vandreutstillinger bør omlegges efter svensk mønster”, usignert.

kommunal middag og alt sånn”. Dette var også viktig for å skape fullt fokus på evenementet, mente Kielland.<sup>261</sup>

Det skjedde ikke noen videre utvikling av vandreutstillingene, og de ble arrangert forholdsvis sporadisk, da det var økonomisk omfattende. Da Foreningen Brukskunst høsten 1938 tok opp igjen planene med å arrangere vandreutstillinger, henvendte foreningen seg til Handelsdepartementet angående økonomisk støtte for arrangementet. Argumentet for søknaden var at man måtte få til en effektiv propaganda for de gode, norske varer utover hele landet. Det var for å ta opp kampen mot handelsmenn på bygdene, som man fryktet spredte dårlige og smakløse importvarer, at vandreutstillingene gjenoppsto. I motsetning til vandreutstillingene på begynnelsen av 1930-tallet, ønsket brukskunstbevegelsen nå å satse på mindre omfattende vandreutstillinger som skulle foregå i ungdomslokaler og forsamlingshus.

### **Foreningen Brukskunst i utlandet**

Foreningen Brukskunst var ikke bare engasjert i å promotere norsk brukskunst i hjemlandet. Å vise seg fram i utlandet var også viktig, men det var ikke der hovedvekten av arbeidet lå. Utstillinger i utlandet førte til promotering, men vel så mye ga det grunnlag for sammenlikning med andre land. I mellomkrigstiden var det hovedsaklig verdensutstillingene som ble den internasjonale arena for brukskunstbevegelsen i Norge, men også utveksling og samarbeid med nabolandene Sverige, Danmark og Finland dannet grunnlag for sammenlikning og oppdatering på den internasjonale arena.

Verdensutstillingene hadde siden 1800-tallet vært en viktig arena for kunstindustriens utvikling. Nye moter og stiler ble ofte presentert på utstillingene. Her fant industrien et forum hvor bedriftene kunne presentere sine nye produkter og også hente inspirasjon og lærdom. Verdensutstillingen var stedet å oppsøke for å følge med på utviklingen. I Norge delte både staten og private bedrifter ut stipendier til kunstnere og håndverkere for at de skulle få anledning til å besøke utstillingene og komme hjem med nye impulser og ideer.<sup>262</sup>

Av de store internasjonale manifestasjonene på 1930-tallet, var verdensutstillingen i Paris i 1937 den som kan trekkes fram som et høydepunkt. Utstillingen, som hadde tittelen *L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, var den viktigste utenlandsutstillingen for Foreningen Brukskunst i denne perioden. Både i omfang og publikumsbesøk var denne utstillingen blant de aller største verdensutstillinger.<sup>263</sup> Foreningen

---

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> Opstad, Jan-Lauritz 1976: *David-Andersen. 100 år i norsk gullsmedkunst. Gullsmedkunst og stilhistorie 1876-1976*. Oslo, s. 12.

<sup>263</sup> Glambek, Ingeborg 1997: *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra*, s. 96.

Brukskunsts kontor la inn så mye ressurser i denne utstillingen, at det oppsummeres i årsberetningen for 1936-37 at dette måtte skje til fortregning av andre oppgaver.<sup>264</sup> Utstillingen var en internasjonal manifestasjon av tidens og nasjonenes kulturnivå og kulturform. Fra Norges side, hvor Foreningen Brukskunst hadde en sentral rolle, var ideen med utstillingen å vise kunstens plass og oppgave i det daglige liv, og at det skjønne lot seg forene med det nyttige.<sup>265</sup> Det underliggende var at kunst og teknikk derfor burde være uløselig knyttet til hverandre. Dette var et formål som var typisk for tiden og ikke spesielt for Norge. Verdensutstillingen sto i følge programmet åpen for alle frembringelser som hadde ubestridt kunstnerisk karakter og representerte nyheter på det industrielle området. Som forberedelse til verdensutstillingen ble det utover høsten 1936 arrangert en rekke konkurranser i alle brukskunstgruppene. Formålet var å fremskaffe gode modeller som kunne fremvises på den norske paviljongen. Det innkom 279 utkast av blant annet tapeter, keramikk, møbler og glass. Igjen var det området for tekstil som var fyldigst representert og bidro med flest utkast. Som forberedelse til verdensutstillingen i Paris ble det satset på å fremskaffe gjenstander spesielt for denne anledningen, i motsetning til å velge ut blant det som allerede var i produksjon. Utenlandsutstillingene var rene promoteringsutstillinger for produktene og ser ikke ut til å inneha noe mål i folkeoppdragelsens tjeneste. Den kampen ble utelukkende ført på hjemmebane.

I forbindelse med verdensutstillingen i 1937 reiste Sverige spørsmål om de nordiske landene skulle satse på en felles nordisk utstilling. Dette takket Jakob Prytz og generaldirektør Ørne<sup>266</sup> nei til. I *Aftenposten* ble Prytz sitert på at: "Vi må vise et norsk ansikt. Og det må være et velpleiet ansikt. Ingen tilfeldigheter må få råde denne gang".<sup>267</sup> Prytz, som hadde en finger med i spillet på så å si alle fronter av promoteringen av norsk brukskunst, viser gjennom denne uttalelsen et behov for å kontrollere agitativvirksomheten, noe som kanskje ikke ville bli mulig i like stor grad gjennom et fellesnordisk samarbeid. Prytz visste hvordan han ville ha det. For ham måtte utstillingen fremtre som et fast gjennomtenkt og oppbygget hele, preget av den harmoni som var hele utstillingens grunnidé. Norge måtte få vise det de hadde innen en ramme avpasset norske forhold og økonomi. På grunn av dette ville ikke Prytz innlemme Norge i en nordisk samleutstilling. Han hevdet av Norge rent kvantitativt ville bli stilt i skyggen.

---

<sup>264</sup> PA 895: A-0001, Årsberetning for terminen 1.7.1936-30.6.1937.

<sup>265</sup> Foreningen Brukskunsts administrasjon fungerte som sentralorganisasjon for Norges representanter ved verdensutstillingen.

<sup>266</sup> Det har ikke lyktes meg i å finne ut hvem generaldirektør Ørne er.

<sup>267</sup> Arg. (Anker Olsen): *Aftenposten*, 30. januar 1936, "Skal Norge delta i verdens store kulturmanifestasjon i Paris?"

Ørnes synspunkt på saken er langt mer politisk begrunnet. Han mente at utstillingsgjestene var såpass lite orientert at de ville få inntrykk av at man i Norden tilsiktet politisk enhet. Det var viktig at hvert land skulle demonstrere sin suverenitet, men marsjere i takt og holde fred innbyrdes. Det var viktig å fremheve ovenfor verden at dette var mulig. På utstillingen måtte hvert land framstå som en enhet.<sup>268</sup> Dette viser at det ikke bare var stormaktene som brukte verdensutstillingen i 1937 til å vise sin styrke og fremme politisk agenda. Det ble egen norsk paviljong i Paris og Jakob Prytz var formann i utstillingskomiteen.<sup>269</sup> Fra Prytz` side ble det hevdet at utstillingen i første rekke skulle være en brukskunstutstilling og at industrien kun skulle inn med detaljer, i det monn den var forbundet med brukskunst, reiseliv, presse etc.

Den norske paviljongen fikk en moderne innpakning. Det var arkitektene Arne Korsmo, Knut Knutsen og Ole Lind Schistad som sto bak utformingen av denne, etter at de hadde vunnet fram med hver sine utkast i konkurransen. De var alle tilknyttet Foreningen Brukskunst og var blant de fremste arkitektene i Norge på 1930-tallet. Paviljongen var femten meter bred og tretti meter høy. Fløyveggene var kledd med asbestplater, og det rant vann ned langs disse. Resten av fasaden var hovedsakelig i glass og jern (ill. 52). Sammen med maleri- og skulpturavdelingen hadde Foreningen Brukskunst sin plass i tredje etasjen (toppetasjen) (ill 53). At brukskunsten og den bildende kunst ble fremtredende i den norske paviljongen, ble kritisert av arkitekt Reidar Lund. Han mente at utstillingens ramme – ”kunst og teknikk i det moderne liv” – hadde blitt altfor snevert tolket av utstillingskomiteen:

”Ved å legge hovedvekten på en mønstring av bildende kunst og brukskunst har arrangørene forsømt en meget vesentlig del av oppgaven, nemlig den å gi et lettfattelig billede av næringsliv, folketyper, politiske, demokratiske tradisjoner, krisepolitikk, boligsak og hva det nu kan være av ting utenfor Kunstneres Hus.”<sup>270</sup>

Lunds utsagn vitner om at Prytz, som representant for brukskunstbevegelsen, hadde stor innflytelse på presentasjonen av Norge i Paris.

Det var ikke bare gjennom verdensutstillingene at Foreningen Brukskunst viste seg fram i utlandet. Det var naturlig for brukskunstbevegelsen å sammenlikne sitt arbeid med

---

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> Utstillingskomiteen ble oppnevnt av Handelsdepartementet og besto av Jakob Prytz for Foreningen Brukskunst, Thor Kielland for Kunstindustrimuseet i Oslo, arkitekt Eyvind Mostue for Norske Arkitekters Landsforbund, direktør G.B. Lampe for Landslaget for Reiselivet i Norge, ingeniør H.L. Helliesen for Norges Industriforbund, muremester Arthur Nordlie for Norges Håndverkerforbund, skipsreder Thomas Olsen for Norges Rederforbund, kontorsjef O. Holtman for Norges Statsbaner, professor Aksel Revold for Bildende Kunstneres styre, teatersjef Axel Otto Nordmann for Nasjonalteateret, ordfører Trygve Nilsen for Oslo kommune, arkitekt F. Crawford-Jensen for Statens bygningsinspektør, ekspedisjonsjef Aksel Hillestad for Handelsdepartementet med byråsjef Johannes Zimmer som varamann.

<sup>270</sup> Lund, Reidar 1938: ”Norges paviljong” i *Byggekunst*, nr. 1, årg. 20, s. 4.

tilsvarende foretak i våre naboland. Man gløttet stadig til Sverige for å se hva som ble utrettet der. Utstillingen ”Svensk stil og standard” som ble avholdt i Kunstindustrimuseet i 1933, ble betraktet som en bekreftelse på at den svenske standardiseringen var kommet på et høyere nivå enn man hadde i Norge. Da Foreningen Brukskunst avholdt en bytteutstilling i 1938 i samarbeide med Röhsska museet i Gøteborg, ble det bekreftet at produksjonen i Norge på mange måter var privatforetak og foregikk i langt mindre skala enn i Sverige. På grunnlag av dette ble variasjonen og den personlige karakteren mer fremtredene i norske enn i svenske produkter. For gjenstander til industriell produksjon var Sverige derimot kommet lenger. Nok en gang var det tekstilene som dominerte den norske utstillingen. Det var på dette området Norge hadde mye å gi Sverige, ble det hevdet.<sup>271</sup> Den norske brukskunsten ble fortsatt betraktet å være ganske fri for standardiseringstendenser. I et foredrag Knut Greve holdt i forbindelse med bytteutstillingen, forsvarte han Norges mangel på standardiserte, masseproduserte produkter med at markedet var for lite og smaken hos folket var for uensartet.<sup>272</sup> Tradisjonen sto fortsatt sterkt i Norge. Dette kom til uttrykk på utstillingen som dannet et solid sammenlikningsgrunnlag med Sverige. I svenske aviser ble allikevel bruken av norske tradisjoner kommentert som gangbart: ”Man söker här bevara det gamla men ej nöja sig med döda imitationer, utan i stället skapa nya former på det gamlas grund.”<sup>273</sup>

Fra både svensk og norsk side ønsket man å gjøre bytteutstillingen til en årlig tilbakevendende satsning, men høye tollkostnader gjorde dette til en engangshendelse.

Utstillingsaktiviteten til Foreningen Brukskunst ekspanderte etter etableringen i Kunstnernes Hus i 1930. Stor satsning på utstillingene førte til en synliggjøring av foreningens arbeid. Den største utviklingen av utstillingsvirksomheten ser ut til å ha skjedd de første fire-fem årene etter innflyttingen. Etter dette virker det som om foreningen ble drevet på en stabil måte da evenementene etter 1934 blir dårligere dokumentert. Dette trenger ikke bety at virksomheten ble mindre, men det kan bety at de store satsningene og endringene kom de første årene, for så å etablere seg som en del av foreningens løpende drift. En markant endring i utstillingene sees først igjen etter okkupasjonen i 1940. Da var det utenforliggende krefter som førte til at nye ideer og tenkemåter ble tvunget frem.

---

<sup>271</sup> *Gøteborgs-posten*, 10. november 1938, ”Norsk konsthantverk på Röhsska”, usignert.

<sup>272</sup> Greves foredrag referert i *Gøteborgs morgonpost*, 10. november 1938, ”Den norska nyttokonsten”, usignert.

<sup>273</sup> *Gøteborgs-posten*, 10. november 1938, ”Norsk konsthantverk på Röhsska”, usignert.

## 6: Krigen, gjenreisningen og det nye landsforbundet

Etter et tiår med utvikling og ekspansjon i Foreningen Brukskunst gjorde okkupasjonen av Norge det vanskeligere for brukskunstbevegelsen å drive sitt slagkraftige virke. Materialmangelen ble raskt merkbar og gjorde utslag både for industrien og brukskunstnere. Det ble mangel på så å si alle råstoffene og utgangsmaterialene brukskunstnerne trengte; som glasurer, ull, garn, sølv, gull, glass og treslag. Gullsmeder og tekstilkunstnere var av dem som tidlig fikk merke råstoffmangelen. I 1941 skrev tidsskriftet *Urd* at det snart bare var keramikere som kunne stille ut fordi materialmangelen var mindre for dem enn for andre grupper.<sup>274</sup>

Tross okkupasjonen var det mulig å fortsette utstillingsvirksomheten de første årene, men at følgene av krigen påvirket brukskunstbevegelsens virksomhet er det ingen tvil om. Flere utstillere måtte trekke seg grunnet materialmangelen, noe som påvirket muligheten til å drive utstillingene. Rent praktiske faktorer som for eksempel blendingspåbudet gjorde det umulig å holde utstillingene åpne på kveldene. Etter krigen oppsummerte Foreningen Brukskunst at den hadde ført en stillferdig tilværelse under krigen, til tross for at flere medlemmer av Nasjonal Samling var representert i rådet, særlig fra Handelsdepartementet.<sup>275</sup> Dette er en motsetning til styrereferatet datert 30. juni 1945 som forteller at foreningen hadde ført en tilbaketrasket tilværelse fordi Nasjonal Samling stadig var etter Foreningen Brukskunst, uten at det ble gjort alvor av å overta eller stoppe foreningens virksomhet.<sup>276</sup>

Selv om det var umulig å fortsette på samme måte som tidligere, var Foreningen Brukskunsts standhaftige styre aktivt under hele krigen og jobbet særlig for å beholde kontakten med brukskunstnerne og industrien. For å knytte til seg de dyktigste elevene ved SHKS i en vanskelig tid hvor man var redd for at kontakten mellom kunstnerne og foreningen skulle bli svekket, fortsatte foreningen å avholde konkurranser. Det ble også avholdt en viktig konkurranse for tekstilkunstnerne om tekstiler og utsmykning av Rådhuset i Oslo. Å gjøre det beste ut av den vanskelige situasjonen, slik at brukskunstnerne fortsatt kunne drive sitt virke tross dårlig tilgang på materialer, var viktig. I 1941 henvendte styret seg til Forsyningsdepartementet med forespørsel om det var mulig å foreta en liten lettelse (sic.) i

---

<sup>274</sup> *Urd* 1941, "Keramikk 1941", nr. 40, 45. årg., usignert.

<sup>275</sup> PA 895: A-0001, Gjenreisningsplan for Landsforeningen Norsk Brukskunst. Udatert.

<sup>276</sup> PA 895: A-0005, Referat fra rådsmøtet 30. juni 1945.

rasjoneringsbestemmelsene for de brukskunstnerne som arbeidet med håndarbeider.<sup>277</sup> På denne måten ønsket Foreningen Brukskunst å bistå brukskunstnerne og redusere deres problemer slik at de så godt som mulig kunne fortsette sine virker.

Under krigen var det ikke rom for at brukskunstbevegelsen kunne få den økonomiske støtten den tidligere hadde fått fra Staten og Oslo kommune, noe som førte til trang økonomi. For å kunne fortsette med møter og foredrag så man seg nødt til å selge unna brukskunstgjenstander og andre anskaffelser foreningen hadde gjort. Blant annet valgte man å selge et gulvteppe for tre hundre kroner, det var tidligere forært foreningen av Ragna Nicolaysen. Pengene ble satt inn på en egen konto og skulle anvendes som et reservebeløp man kunne ty til for å gjøre ”enkelte brukskunstnermøter festligere” (sic.) eller til å innkalle foredragsholdere.<sup>278</sup> ”Salg av Brukskunsts grammofon” og ”Salg av Brukskunsts skrivemaskin” sto som punkt en og to på dagsorden i styremøtet oktober 1942. De ble solgt for henholdsvis seks hundre og tre hundre kroner. Pengene foreningen fikk i innskudd ble satt på et fond til bruk for brukskunstbevegelsens videre arbeide etter krigen. Det var vidtgående innskrenkninger på alle områder, blant annet jobbet personalet i perioder for mindre lønn og avisannonseringen ble redusert.

Da det ikke var mulig å arrangere utstillinger lenger, ble arbeidet konsentrert om å planlegge og sikre at den videre drift kunne fortsette etter krigen. En av de store planene dreide seg om å starte utgivelse av en publikasjon eller et tidsskrift en gang i måneden.<sup>279</sup> Dette ble tatt opp i styrereferatene høsten 1943. Referatene sier ikke noe om hva et slikt tidsskrift skulle inneholde eller hvem det skulle være for. Det ser ut til at planen rett og slett kokte bort i den vanskelige situasjonen. To år tidligere, i 1941, hadde Arne Remlov og Per Tannum etablert tidsskriftet *Bo-nytt*. *Bo-nytt* ble organ for Foreningen Brukskunst i 1947, så samarbeid mellom tidsskriftet og foreningen var ikke i planene til verken *Bo-nytt*-redaksjonen eller Foreningen Brukskunst før etter krigen.

---

<sup>277</sup> Forsyningsdepartementet ble opprettet i 1939. Krigsutbruddet var en direkte foranledning til opprettelsen av det midlertidige departementet, som skulle lede nødvendige tiltak for å trygge og ordne landets forsyninger av viktige varer. (Kilde: <http://www.riksarkivet.no/arkivverket/publikasjoner/nett/handbok-ra/regjering1814/forsyn.html>, lesedato 19. mai 2006).

<sup>278</sup> PA 895: A-0005, Referat fra styremøtet 10. januar 1941.

<sup>279</sup> PA 895: A-0005, Referat fra styremøtet 27. oktober 1943.



## Utstillingene under krigen

Foreningen Brukskunst fortsatte altså sin virksomhet i krigsårene, men det var ikke til å unngå at okkupasjonen påvirket driften og muligheten til å drive et like slagkraftig virke som tidligere. Avholdelse av utstillinger fortsatte fram til 1942, men materialmangel førte til at produksjonen og tilfanget av gjenstander ble redusert før utstillingsvirksomheten opphørte helt. Dette påvirket og førte til endringer i utstillingene. Tross vareknapphet forsøkte foreningen å få montert en ”nogenlunde representativ utstilling som i så lunde fornyes med enkelte momenter av interesse.”<sup>280</sup> Mangelen på gjenstander og materialer førte til at kunstnerne så vel som utstillerne måtte tenke nytt. Fra å ha vært bugnende nyhetsutstillinger, fungerte utstillingene nå i større grad som aktive demonstrasjonsutstillinger. Det ble slutt på den massive utskiftingen av gjenstander, da det var kostbart å arrangere utstillinger i et slikt omfang det hadde blitt gjort på 1930-tallet. Dermed måtte man under krigen utvide utstillingsperiodene per utstilling da det på denne måten ble færre monteringer og lavere kostnader. Demonstrasjonsutstillingene inngikk i foreningens program for å bevisstgjøre publikum om kvalitet og heve deres smakssans. Gjennom å egenhendig se håndverkere i aksjon, skulle publikum lære seg å se hvordan de enkelte gjenstandene ble laget, for at de senere skulle kunne forstå forskjell på godt og dårlig i brukskunsten. På utstillingen ”Fra verksted til hjem” i 1940, arrangerte Foreningen Brukskunst et pottemakerverksted i Kunstnernes Hus. Her kunne publikum se hvordan keramikeren Else Gran utøvet sitt virke ved dreieskiven. Publikum kunne følge prosessen fra den første leirmasse til ferdige pryde- og bruksgjenstander. På samme utstilling var også Den kvinnelige Industriskolen i gang med demonstrasjoner ved rokk og vev. Publikum fikk mulighet til å følge ullen fra kardeprosess og spinningen til veven. *Morgenposten* kommenterte at utstillingen fungerte som en kunnskapsdanner for å kunne se forskjell på unika og dusinvarer:

”For at publikum nu virkelig også skal lære å skjønne hvilket uhyre arbeid det ligger bak hver enkelt av disse nyskapningene har Brukskunst denne gangen laget utstillingen som heter ”Fra verksted til hjem”. Den dypere hensikten er da den at når en først forstår dette arbeid, vil en også komme til å skjelne mellom gode, håndlagde ting og mer almindelige dusinvarer”.<sup>281</sup>

På nyåret 1941 kunne publikum få et innblikk i bokbinderkunsten. Det ble rigget opp et lite bokbinderverksted i Kunstnernes Hus. Her ble bokbinderkunsten demonstrert av Sigrid Pay Klundbye. Til tross for at bokbinding vel var noe de færreste hadde som ”hjemarbeide”

---

<sup>280</sup> PA 895: A-0005, Referat fra styremøtet 10. november 1941.

<sup>281</sup> – d. (Aud Holmboe): *Morgenposten*, 7 november 1940, ”Hvordan almindelig leire blir til vakker kjeramik”(sic.)

eller hobby, kommenterte *Morgenbladet* at ”Tidene vi gjennomlever er i et hvert fall kommet all interesse for hjemmearbeid til gode. Folk forstår den beroligende og berikende verdi av det håndverksmessige arbeid.”<sup>282</sup> Prosessen med håndlagde møbler kunne også overværes da Foreningen Brukskunst etablerte et snekkerverksted i Kunstnernes Hus, hvor arbeidet ble demonstrert av snekkermester Einar Enersen, noen timer daglig våren 1941. Samtidig ble det utstilt forskjellig trevirke som ble brukt til fremstilling av møbler.

Håndverksdemonstrasjonene var ingen erstatning for gjenstandsutstillingene, men foregikk parallelt med at brukskunstbevegelsen gjorde så godt den kunne for å fylle opp og variere montrene med kunsthåndverk og industriprodukter. Samtidig vitner dette om at fokuset på den industrifremstilte varen ble tvunget i bakgrunnen i krigsårene. Håndverk og unika fikk med demonstrasjonene en sentral posisjon i utstillingsvirksomheten i en periode da materialmangelen var prekær.

### **Nemda for norsk husbonad**

Krigens herjinger førte til at ti-tusenvise av hjem i Norge ble ødelagt. Gjennom hele okkupasjonen var Foreningen Brukskunsts aktivitet i stor grad konsentrert om oppgaver knyttet til gjenoppbyggingen av landet. Det viktigste satsningsområdet fra 1940 og til årene etter krigen, var innsatsen for de som var blitt hjemløse og mistet det de eide under krigen. En viktig konkurranse ble arrangert av *Nemda for norsk husbonad*<sup>283</sup> i samarbeid med Foreningen Brukskunst januar 1941. Dette var en konkurranse som gikk ut på å skaffe tilveie tegninger av møbler og innredning for hjem som var blitt skadet under krigen. Først og fremst gjaldt det å utvikle nye møbler som skulle passe til nye hjem i by og land. Videre gikk konkurransen ut på å fremskaffe tegninger og modeller til diverse mindre ting til hjemmene som lamper, prydlysestaker, boller, elektrisk armatur, peispustere, dørbeslag og småting som møbelpryd og borddekorasjoner, til dels for massefremstilling på verksted. At konkurransen hadde utvikling av gjenstander som prydlysestaker og borddekorasjoner på agendaen, viser at konkurransen ikke kun hadde et fornuftig og rasjonelt aspekt. Dekorative og så å si unyttige gjenstander ble nevnt i krisetid. Dette vitner om at gjenstander som knyttes til hygge ble prioritert i en vanskelig tid ved siden av nytteobjektene. Det var knapt egnede materialer til

---

<sup>282</sup> *Morgenposten*, 25. januar 1941, ”Bokbinneri i Brukskunst” (sic.), usignert.

<sup>283</sup> *Nemda for Norsk Husbonad* ble nedsatt etter initiativ fra Krigsskadetrygden og Norges Bondelag med særlig sikte på å fremskaffe tegninger for praktisk og moderne husinventar og husgeråd til de hjem som ble skadet under begivenhetene våren 1940, og som etter hvert skulle gjenreises, ”forhåpentlig i en så vidt mulig tidsmessig stand at de gir plass for anvendelse av nye norske fremsteg i hygiene, stil og praktisk komfort.” Arkitekt Arnstein Arneberg var formann i nemda. (Kilde: *Nationen*, 21. januar 1941, ”De nye hjemms innredning i form og farve”, usignert.)

møbler å oppdrive og det var vanskelig å oppdrive tekstiler, dette i en tid da det samtidig trengtes flere nyanskaffelser enn noen gang tidligere.

Konkurransen var inndelt i tre kategorier: Møbler, metallsløyd og tresløyd. De innsendte utkastene og modellene resulterte i en utstilling hos Foreningen Brukskunst. Oppslutningen var stor, cirka to hundre utkast ble innsendt i møbelgruppen, cirka seksti i tresløyd og om lag hundre utkast i metallsløyd.<sup>284</sup> Resultatet vitner om stor deltakelse og tydelig vilje til å finne løsninger på innboprobemet. Juryen for møbelgruppen, med Arnstein Arneberg som formann, var fornøyd med utkastene som var kommet inn, og uttrykte at det var en jevn og sterk konkurranse. Juryen besto av arkitekt Ove Bang, arkitekt Hermann Munthe-Kaas, husinspektør Gertrud Berge, disponent Georg Edelman, snekkermester G.N. Huseby og skolebestyrer Jørgen Kildal. Møbelkonkurransen var delt inn i tre temaer: 1) Spise- og dagligstuemøbler til en landsens stue, 2) Spisekrok eller spisestue for en liten, moderne byleilighet og 3) Dagligstue til en liten, moderne byleilighet. Det forelå altså en grunnleggende oppfatning om at by og land hadde ulike behov i innredningsspørsmålet. Juryen oppsummerte med tilfredshet resultatene av møbelkonkurransen:

”tegninger til meget gode brukbare møblementer som med nogen bearbeidelse og videre detaljering vil egne sig godt til innbo både i land og by. Konkurransen er et ledd i det arbeidet som pågår for å skaffe billige, enkle, rettlinjede møbler, utarbeidet på et hjemlig grunnlag til de krigsskadelidende. Efter vår mening er det oppnådd et bra resultat. De beste tegninger og om mulig fotografier av modeller vil kunne reproduseres i den katalog over møbler som Husbonadsnevnden har under utarbeidelse.”<sup>285</sup>

Arkitektene Roald Aasheim, Sverre Johan Ryland Kristoffersen, Finn Berner og Jens Selmer ble premiært for sine utkast til møbler i temagruppe én; en landsens stue. Utkastet ”Vårt” av Lidvard Hallset, samt ”1000 hjem” av Karen og Odd Brochmann ble premiært i temagruppe to; spisekrok eller spisestue i en moderne byleilighet. For det tredje temaet; dagligstue for liten byleilighet, ble Karen og Odd Brochmann, premiært for mottoet ”Krig og Fred” og Jens Selmer ble premiært for ”Godtfolk”.

Når det gjaldt resultater for tre- og metallsløydgruppene var ikke de respektive juryene spesielt begeistret.<sup>286</sup> Ferdinand Aars, som var ansvarlig for konkurransen sammen med Knut Greve, fant resultatet fra begge gruppene nedslående: ”Vi savner deltakelse fra arkitekter, brukskunstnere og fagfolk. Mange gamle motiver går igjen, ting som for lengst foreligger i

---

<sup>284</sup> Dagspressen opererer med ulike tall for innsendte utkast. *Dagbladet* skriver 290 utkast, *Morgenbladet* refererer til cirka 200 i møbelklassen og cirka 100 til sammen i de to andre klassene og *Morgenposten* skriver 197 utkast til møbler. Foreningen Brukskunst har i liten grad dokumentert omfang av denne konkurransen.

<sup>285</sup> *Morgenbladet* 24. april 1941, ”200 møbeltegninger og 100 utkast til pryde- og bruksting”, usignert.

<sup>286</sup> Formenn for metallsløydgruppen og tresløydgruppen var henholdsvis Ferdinand Aars og Erik Eikrann.

handelen. Og det gamle er ikke alltid engang tilpasset moderne tid.”<sup>287</sup> Det ble ikke delt ut noen premie i metallgruppen, men Aage Schous fotskraper, ”Jernhesten” ble innkjøpt blant seks tegninger i denne kategorien. I tresløydgruppen ble det delt ut én premie. Den gikk til arkitekt Bernt Heiberg for en gyngestol med motto ”Blakken”. Greve hevdet at det fortsatt var spredningen av dårlige mønstre i norske ukeblader som hadde skylden for så slette resultater:

”Det later for øvrig til at formfølelsen hos dem som arbeider med tresløyd til dels er blitt ødelagt av de mange ”norske mønstre” som er skapt i utlandet og som spres utover landet gjennom ukebladene. Selv om en nu er begynt å overvinne løvsagmønstrenes redsler, har en ikke funnet tilbake til det egentlige norske”.<sup>288</sup>

Noen av de premierte og innkjøpte utkastene ble utført og stilt ut i en ny utstilling hos Foreningen Brukskunst høsten samme året, der ti smukke stuer (sic.) var montert opp. I brukskunstbevegelsens ånd skulle de vise hva man kunne oppnå med enkle midler og hjemlige materialer. Utstillingen var delt i to deler: møbler for landsens hjem og møbler for byhjem. På samme utstilling var det også tre interiører med hotellmøbler, hovedsakelig møbler beregnet på hotellvestibyler. Denne delen ble betegnet som ”hotellhallen” og var et ledd i propagandaen for mer stilfulle hotellinteriører. Om hva som ble utstilt sier kildene lite, men *Aftenposten* kunne fortelle at ”Arbeidene stammer i det vesentlige fra husflidsorganisasjoner østenfjells og vestenfjells.”<sup>289</sup>

### **Problemer med å fortsette**

Foreningen Brukskunsts utstillingsvirksomhet fortsatte i Kunsternes Hus fram til 1942. Da ble lokalene overtatt av okkupasjonsmakten og brukt som våpenlager. Tyskernes rekvirering av Kunsternes Hus førte til at Foreningen Brukskunst etter hvert la ned hele utstillingsvirksomheten fram til 1946. I en periode ble det avholdt utstilling i Kunstindustrimuseet i regi av Foreningen Brukskunst, men det ble uråd å holde utstillingsvirksomheten gående, både fordi det ble umulig å skaffe egnet lokale og fordi styret mente at tilfeldige mønstringer i mindre egnede lokaler kunne føre til at Foreningen Brukskunsts stilling ble svekket. Foreningen Brukskunsts 25-års jubileum 19. mars 1943 ble forbigått i stillhet.

Det viktigste arbeidet for Foreningen Brukskunsts styre gjennom krigen var å gjøre det de kunne for å opprettholde forbindelsen med brukskunstnerne. Til tross for at

---

<sup>287</sup> Ferdinand Aars i intervju med *Dagbladet*, 23. april 1941, ”Utmerket resultat av husbonadens konkurranse om møbler”, usignert.

<sup>288</sup> Knut Greve til uidentifisert avis 1. mai 1941, nr. 98, ”Norsk hjeminnredning”, usignert.

<sup>289</sup> *Aftenposten*, 17. oktober 1941, ”Gjenreisningsmøbler og moderne glasskunst”, usignert.

utstillingsvirksomheten ble lagt brakk, fortsatte foreningen sin kontordrift og styrevirksomhet for å sørge for at kontakten med brukskunstnerne og de utstillende firmaer ble holdt ved like. Gjennom møter med brukskunstnerne jobbet foreningen med å veilede og hjelpe dem til stadig å utvikle seg til gode brukskunstnere. Foreningen Brukskunst ønsket å bistå brukskunstnerne konkret ved å skaffe dem råvarer. Gjennom Thor Kielland tok Kunstindustrimuseet initiativ til å kjøpe brukskunst av medlemmene for å hjelpe dem økonomisk. Styret jobbet også for å forhindre at brukskunstnerne meldte seg inn i inn i Håndverksforbundet.<sup>290</sup> Dette ble begrunnet med at brukskunstnerne ikke skulle kaste bort sine penger på å være medlemmer i dette forbundet, men at det må ha vært mer dyptliggende årsaker for dette i Foreningen Brukskunst, kan det ikke være tvil om. Når det gjaldt samarbeidet med fabrikkene, fortsatte Foreningen Brukskunst å avholde konkurranser for utvikling av varer og fortsatte arbeidet for at industrien skulle benytte seg av brukskunstbevegelsens formgivere. Foreningen formidlet tegninger fra arkitekter til forskjellige bedrifter, spesielt med henblikk på møbler for gjenreisningen etter krigen. Dette gikk inn som en del av planleggingen av den videre drift og fredstidens arbeid. Å opprettholde kontakten med brukskunstnerne og industrien ble derfor et viktig satsningsområde.

### **Internt krigsoppgjør 1945**

Umiddelbart etter krigens slutt ble det nedsatt en utrenskingskomité (sic.) i Foreningen Brukskunst med det formålet å stryke de av foreningens medlemmer som hadde hatt tilknytning til Nasjonal Samling og ”til å granske de tilfeller av unasjonale holdninger som måtte ha forekommet innen foreningen”.<sup>291</sup> Ferdinand Aars ledet denne komiteen som besto av fire brukskunstnere. Spørsmålet om brukskunstnernes unasjonale holdninger ble også reist i det gjenopprettede Brukskunstnerlaget i 1946.<sup>292</sup> Det var et ønske fra hovedstyret å offentliggjøre navnene på dem som ble ekskludert, med anmodning til de forskjellige faggruppene om å melde fra hvis de fant listene ufullstendige.<sup>293</sup> Dette er siste hint om at det foregikk et internt krigsoppgjør i brukskunstbevegelsen. Dessverre gir ikke arkivmaterialet etter Foreningen Brukskunst noe grunnlag for oversikt om omfanget av utrenskningskomiteens arbeid. Det eneste navnet som avsløres, er tekstilkunstneren Ingeborg Arbo, en av pådriverne i Foreningen Brukskunst fra starten i 1918 og tidligere medlem av foreningens styre. I årene fra 1940-45 var hun også medlem i styret i Oslo Kunstindustrimuseum. I 1945 ble Foreningen

---

<sup>290</sup> PA 895: A-0005, Referat fra rådsmøtet 30. juni 1945.

<sup>291</sup> PA 895: A-0005, Referat fra rådsmøtet 30. juni 1945.

<sup>292</sup> Brukskunstnerlaget ble gjenopprettet i 1946 med omorganiseringen av Foreningen Brukskunst.

<sup>293</sup> PA 895: J-0001, Referat fra møte 3. april 1946.

Brukskunst kontaktet av rådhusarkitektene angående arbeidet med Arbos rådhusstøppe. Henvendelsen var en forespørsel til Foreningen Brukskunst om noen av brukskunstnerne ville være villige til å fortsette det påbegynte teppet, idet Ingeborg Arbo på grunn av sitt medlemskap i Nasjonal Samling, ikke ville få anledning til å gjøre det ferdig.<sup>294</sup>

### **Utstillingen ”Norsk brukskunst i krigsårene”**

14. februar 1946 åpnet Foreningen Brukskunst den første utstillingen i Kunstnerenes Hus siden 1942. Tittelen var ”Norsk brukskunst i krigsårene” og viste hva som var blitt laget av brukskunst og kunsthåndverk gjennom fem år med okkupasjon og materialmangel. Resultatene av materialmangelen viste seg, men ble ikke betraktet som noen ulempe i forhold til den kreative prosessen utstillingen vitnet om. Tvert imot viste utstillingen at råstoffmangelen hadde ført til nye og spennende kombinasjoner. *Aftenposten* oppsummerte at nøden hadde ført til en kreativitet som måtte ivaretas:

”De nye løsninger i former og materialkombinasjoner som krigstidens materialmangel hadde skapt, gjorde omtrent samme inntrykk på alle: De løsninger som her er skapt av nød, er verdier som norsk brukskunst ikke må slippe. Det fører til oppfinnsomhet og forenkling – noe som er i overensstemmelse med den moderne betraktningen om at hjemmene ikke skal være for overlesede eller for pyntede.”<sup>295</sup>

I likhet med Foreningen Brukskunsts utstillinger før krigen, var også denne utstillingen kompleks, innholdsrik og variabel. Det var blandinger av unika, modeller beregnet til masseproduksjon og industrifremstilling, møbler tegnet for serieframstilling og helt eksklusive gjenstander som for eksempel Alf Stures svennestykke; et barskap laget for Arne Hiorth i 1941/42.

Tekstilmangelen kom til uttrykk ved at industrifremstilte stoffer så å si var fraværende. Mens det før krigen var hyppige utstillinger med store mengder maskinproduserte tekstiler, var de fleste tekstiler til klær, gardiner, møbelstoffer og portierstoffer nå håndvevd. Gullsmedfirmaene J. Tostrup og David-Andersen presenterte et utvalg av krigstidens typiske gullsmedarbeid. Sparsom tilgang på edelmetall førte til at man måtte kombinere sølv-, gull- og emaljearbeider med andre materialer som tre, glass, ben og keramikk. *Morgenpostens* utsendte uttrykte ”en voldsom beundring for kunstnerne, som uforstyrret av all redsel og uhygge omkring seg, har laget de skjønneste ting og til og med presterte nyskapninger på området som følge av materialproblemene”<sup>296</sup>

<sup>294</sup> PA 895: A-0005, Referat fra styremøte 10. desember 1945.

<sup>295</sup> *Aftenposten*, 15. februar 1946, ”Brukskunst – gjenoppstår etter 6 år”, usignert.

<sup>296</sup> –qui– (Kai Nyquist): *Morgenposten*, 14. februar 1946, ”Brukskunstnerne har ikke ligget i dødvanne”.

Mer enn førti av brukskunstbevegelsens medlemmer deltok i utstillingen. ”Norsk brukskunst i krigsårene” ble ikke bare en revy over mulighetene og kreativiteten som utviklet seg under krigen. En ny generasjon brukskunstnere og møbeltegnere som hadde blomstret opp under krigen kom på banen. Alf Sture, Arne Remlov, Håkon Stenstadvold, Jens von der Lippe, Karen og Odd Brochmann, William Knutzen og Bernt Heiberg var noen av de unge brukskunstnerne, arkitektene og møbeltegnerne som kom til å sette sitt preg på utstillingen og som skulle bli den drivende kraft i Landsforeningen Norsk Brukskunst og den senere Scandinavian design perioden. Om den nye generasjonen arkitekter skriver Alf Bøe: ”Med dem utvikles vår hjemlige funksjonalisme i møbelkunsten bort fra sin konstruktive og geometrisk pregede fase”.<sup>297</sup>

Etter krigen fortsatte Foreningen Brukskunst sine propagandautstillinger, og høstmønstringene i Kunstnerens Hus ble en viktig del av gjenreisningsarbeidet. Høstmønstringene ble en årlig presentasjon av nye produkter og nye interiørideer fra arkitekter, interiørarkitekter og kunsthåndverkere, støttet av en ekspanderende ferdigvareindustri.<sup>298</sup>

### **Gjenreisningen**

Tross dårlig økonomi i Foreningen Brukskunst etter krigen, var optimismen stor når det gjaldt videre drift og utvikling. Krigens herjinger førte til et stort behov for økt boligbygging. Førtifem tusen hjem var blitt ødelagt, tretti tusen av disse var i Troms og Finnmark. Samtidig foregikk det en stor boligbygging i landet forøvrig, særlig i Oslo.

I mellomkrigstiden var det opparbeidet forståelse for foreningens virksomhet og nytten av arbeidet den utførte. Et bevis på dette, var at det i 1945 forelå en anmodning fra Gjenreisningsdepartementet til Foreningen Brukskunst om å stå i spissen for alt innredningsarbeid i forbindelse med gjenoppbyggingen i Finnmark. Dermed ble den nasjonale gjenreisningen av landet brukskunstbevegelsens hovedoppgave i tiden etter krigen. Foreningen Brukskunst avslo å være med på en utstilling i Stockholm fordi det under de rådende forholdene ikke var riktig å presse frem noen luksusproduksjon av norsk brukskunst.

Gjenreisningsdepartementets anmodning til Foreningen Brukskunst gikk ut på å utarbeide planer for husbonad og innredning til de nye hjemmene som nå skulle gjenoppbygges. Den store gjenreisningsplanen krevde mye mer aktiv støtte fra både myndigheter og interesserte organisasjoner enn tidligere for at foreningen til gjengjeld skulle

---

<sup>297</sup> Bøe 1983a: *Op.cit.*, s. 336.

<sup>298</sup> Bøe 1983b: ”Kunstindustri og industridesign etter 1940” i *Norges kunsthistorie*, bind 7, s.426.

prestere mer. For å ta fatt på denne enorme oppgaven, nedsatte Foreningen Brukskunst tre arbeidsutvalg:

1) utvalg for gjenreisningsplanen. Denne skulle utarbeide oversikt over materielle behov, og framlegge forslag til løsninger på å imøtekomme dette. Dette måtte skje i samarbeid med organisasjoner som hadde foretatt sosiale boligundersøkelser.

2) utvalg for hjeminnredning. Utvalget skulle skaffe møbelmodeller og modeller for andre bruksting, egnet for både by- og landshjem. Gjennom konkurranser skulle de finne fram til pene, solide og lett framstillbare gjenstander, og få de gode konkurranseutkastene i kontakt med produksjonsapparatet.

3) utvalg for teknisk hjeminnredning. Dette arbeidet omfattet kjøkken, sanitæranlegg og belysning, samt et utvalg for skips-, sykehus- og hotellinnredning.<sup>299</sup>

Etter krigen sto all produksjon mer eller mindre på bar bakke. Prosjektet med å utvikle inventar og brukskunst det var behov for, skulle fortsette i ånden om å utvikle og oppelske smaksansen hos folk. Knut Greve hevdet at det positive i situasjonen, var at man nå kunne starte på nytt grunnlag fordi det som var gått tapt, i hovedsak var utenlandsk søppel: ”Vi snakker om en gjenreisning av det som ble brendt. Hva var det som brente? Det var danske møbler, tsjekkosllovakiske krukker, det var hundre tusen stygge broderte sofaputer importert fra Tyskland!”<sup>300</sup> Det ”utenlandske søppelet” som hadde forsvunnet var ikke noe å gråte over, mente Greve. Nå som man startet med blanke ark måtte man fortsette å jobbe fram norsk byggekunst så vel i husbygging som i møbelindustri. Møbelarkitekt Aage Schou uttalte i denne sammenheng betenkelighet ved denne oppelskingen av det genuint norske. Han mente man måtte være varsomme med en altfor ensidig nasjonalisme. ”Det var jo den som førte verden ut i ulykken”.<sup>301</sup>

### **Landsforeningen Norsk Brukskunst**

De store oppgavene som lå framfor Foreningen Brukskunst førte til at det var nødvendig med fornyelse og omorganisering. Foreningen Brukskunst hadde i alle år vært en hovedstadsforening, til tross for at den var tilknyttet industribedrifter utover landet og hadde arrangert vandreutstillinger for å spre sitt budskap. I desember 1945 vedtok generalforsamlingen at Foreningen Brukskunst skulle etablere seg som landsforening.<sup>302</sup> Planen om å omdanne foreningen til en landsforening ble utviklet av styret under krigen.

---

<sup>299</sup> *Nationen*, 1. februar 1946, ”Veldige oppgaver for brukskunstnerne i Finnmark”, usignert.

<sup>300</sup> Knut Greve i tale på Håndverk og industriforeningens møte 17.oktober 1945, sitert i *Morgenbladet*, 18 oktober 1945, ”Bort med alt utenlandsk krams”, usignert.

<sup>301</sup> *Morgenbladet*, 18. oktober 1945, ”Bort med alt utenlandsk krams”, usignert.

<sup>302</sup> PA 895: A-0005, Referat fra generalforsamling 19. desember 1945.



Opprettelsen var et resultat av en landsomfattende plan for å høyne smaksnivået og forståelse for norske kvalitetsprodukter. Landsforeningen Norsk Brukskunst (LNB) ble etablert som et sentralorgan for lokale brukskunstforeninger.<sup>303</sup> LNB representerte lokalforeningene overfor staten og i utlandet. Jakob Prytz ble formann for landsforeningen. Formålsparagrafen lød:

”Landsforeningen Norsk Brukskunst har til formål å høyne den estetiske og bruksmessige kvalitet av norsk håndverks- og industriprodukter og gjennom opplysningsvirksomhet å vekke forståelse for dette arbeidets kulturelle og sosiale betydning. Den er et felles organ for de lokale brukskunstforeninger og skal samordne initiativ som utgår fra dem. Landsforeningen representerer lokalforeningene overfor Staten og utlandet i alle tilfelle hvor en felles opptreden er nødvendig.”<sup>304</sup>

Styret i Landsforeningen Norsk Brukskunst besto av foruten formann Jakob Prytz, viseformann Thor Kielland og formannen i Foreningen Brukskunst i Oslo Knut Greve, av: Benedicte Haslund, Jacob Christie Kielland, formannen i Foreningen Brukskunst i Bergen: Per Grieg og formannen i Foreningen Brukskunst i Trondheim: Thorvald Krohn-Hansen. Kong Haakon VII var Landsforeningen Norsk Brukskunst høye beskytter.

### **Foreningen Brukskunst i Oslo**

Den siste generalforsamlingen for ”gamle” Foreningen Brukskunst ble avholdt 4. februar 1946. På samme møte ble første del av den nye Landsforeningen Norsk Brukskunst etablert, i det Oslo-avdelingen ”Foreningen Brukskunst i Oslo” ble konstituert.<sup>305</sup> Oppstarten av lokalavdelingene i Bergen og Trondheim var i gang, så det var håp om at den nye organisasjon kunne få vind i seilene og løse sin mektige oppgave. De lokale enhetene var representert i landsforbundets hovedstyre, med formennene for lokallagene: Knut Greve, Per Grieg og Thorvald Krohn-Hansen.

Oslo-avdelingens formål var identisk med moderforeningens, men jobbet kun innenfor sitt distrikt:

”Foreningen Brukskunst i Oslo har til formål å høyne den estetiske og bruksmessige kvalitet av norsk håndverks og industris produkter, og gjennom opplysningsvirksomhet å vekke forståelse for dette arbeids kulturelle og sosiale betydning. Den arbeider innenfor et distrikt hvis grenser er avtalt med landsforeningen.”<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> I 1952 endret foreningen navn til Landsforbundet Norsk Brukskunst.

<sup>304</sup> PA 805: A-0001, Årsberetning for Landsforeningen Norsk Brukskunst 1946-1948.

<sup>305</sup> Styret i den nye Foreningen Brukskunst Oslo besto av foreningens nye formann Knut Greve, Ferdinand Aars, Nils Sønnichsen og Eva Nordsveen med varamennene Haakon Stenstadvold, Arne Remlov og Arne Hiorth.

<sup>306</sup> PA 895: J-0001, Referat fra konstituerende generalforsamling 4. februar 1946.

Medlemmene ble inndelt i tre grupper:

- Aktive medlemmer: Brukskunstnere og teoretikere kunne tas opp etter skriftlig søknad ledsaget av materiale til bedømmelse av søkerens kvalifikasjoner. De aktive ble organisert i et brukskunstnerlag med egne tillitsmenn og egne vedtekter. Medlemskap ble behandlet av brukskunstnerlagets tillitsmenn, som avga innstilling til foreningens styre.

- Støttende medlemmer: Dette var firmaer, institusjoner og enkeltpersoner som betalte årlig 500 kroner til foreningens virksomhet. Ved deltakelse som utstillere, gikk deres bidrag til avdrag på utstillingskontingenten.

- Alminnelige medlemmer omfattet alle som var interessert i foreningens formål.<sup>307</sup>

Det var igjen interesse blant brukskunstnerne å få til et effektivt Brukskunstnerlag. Et aktivt brukskunstnerlag ble gjenopprettet 13. februar 1946 som en del av Foreningen Brukskunst i Oslo. Som formann i Brukskunstnerlaget, falt valget enstemmig på keramikker Jens von der Lippe. Et lovutvalg ble opprettet for å utarbeide vedtektene. Foruten von der Lippe besto utvalget av Håkon Stenstadvold, Elin Jakhelln, Ferdinand Aars og Tora Qviller. Brukskunstnerlaget var en sammenslutning av de aktive brukskunstnerne som var medlemmer i Foreningen Brukskunst i Oslo. Laget arbeidet for foreningens formål, og for brukskunstnernes felles interesser innen foreningens ramme.<sup>308</sup>

I realiteten var Brukskunstnerlaget en videreføring av Brukskunstnerlaget fra 1930-tallet, også nå ble organiseringen basert på faggrupper. Medlemmene ble delt inn i grupper for bokkunst, dekorasjonsmalere, glass og keramikk, metall, møbler, tekstil, teoretikere. Den første innbydelsen til konkurranse forelå allerede på det konstituerende møte og kom fra utlandet. Det var en innbydelse til norske brukskunstnere om å delta i en dansk konkurranse om nye tapetmønstre, arrangert av København-firmaet Ernst Dahl i samarbeid med komiteen for dansk Haandverk og Kunstindustri.<sup>309</sup>

Med opprettelsen av Landsforeningen Norsk Brukskunst, med underavdelinger i Oslo, Trondheim, Bergen og senere Stavanger, gikk foreningen over i sin tredje fase. En ny generasjon fortsatte utviklingen for god hjeminnredning og estetiske produkter, basert på høy kvalitet.

---

<sup>307</sup> PA 895: J-0001, Referat fra konstituerende generalforsamling 4. februar 1946.

<sup>308</sup> PA 895: J-0004, Møtoreferat fra Norsk Brukskunstnerlag 13. februar 1946.

<sup>309</sup> *Morgenbladet*, 16. februar 1946, "Brukskunstnerne står til tjeneste på utstillingen", usignert.

## Oppsummering og konklusjon

Målet med denne hovedfagsoppgaven har vært å gi en oversikt over hvordan Foreningen Brukskunst var organisert og virket i perioden 1930-1946. Det er tidligere skrevet om brukskunstbevegelsens pionerfase fra 1918 til etableringen i Kunstnernes Hus i 1930. De skrevne kapitler om Foreningen Brukskunst har stort sett sluttet her. Jeg fortsetter kapittelet etter pionerfasen og tar for meg tiden fram til omorganiseringen til *Landsforeningen Norsk Brukskunst* i 1946.

Da Foreningen Brukskunst ble opprettet i 1918, ble den organisert etter mønster av tyske Deutcher Werkbund og Svenska Slöjdföreningen. Kunstnere, arkitekter, museumsmenn og industriprodusenter gikk sammen for å jobbe mot et felles mål: å kjempe fram en tidsriktig gjenstandsproduksjon som også tilfredstilte estetiske krav. Det var stort sett de samme personene som var drivkraften i Foreningen Brukskunst fra opprettelsen i 1918 til omorganiseringen 28 år senere. Jakob Prytz og Thor Kielland er for lenge siden utpekt som Foreningen Brukskunst fremste ideologer og propagandister.<sup>310</sup> I denne oppgaven har jeg i tillegg valgt å framheve kunsthistorikeren Knut Greve som den tredje viktige forkjemperen. Gjennom rollene som sekretær, utstillingsansvarlig og redaktør for foreningens organ *Brukskunst*, utmerket han seg som frontfigur i den perioden oppgaven tar for seg. Prytz, Kielland og Greve utgjorde den harde kjerne i Foreningen Brukskunst, som sto for de ideologiske ytringene. De lot høre fra seg i foredrag, tidsskrifter og aviser, og de viste en enorm energi og overbevisning for sitt arbeid.

Foreningen Brukskunst hadde et nedtegnet mål fra 1918 om å utvikle gode og ”kunstnerisk vakre” hverdagsvarer. Dette var synonymt med objekter som oppfylte ”tidens krav”: En gjenstands formål skulle vise seg i formen. For funksjonalistene var det som representerte det fornuftige, logiske og rasjonelle det som var vakkert. Ideelt sett skulle de gode hverdagsvarene være så billige at alle kunne ha råd til dem; derfor var det industriproduksjon man måtte satse på. Å danne grunnlag for samarbeid mellom kunstner og industri var en viktig del av Foreningen Brukskunsts virke. Forholdet kunstner – industri og de formalestetiske resultater som ble en følge av dette, har vært hovedfokus i tidligere

---

<sup>310</sup> Kunsthistorikeren Carl W. Schnitler var i tillegg til Prytz og Kielland en viktig ideolog i Foreningen Brukskunsts pionerfase. Schnitler døde i 1926, så hans betydning for brukskunstbevegelsen er ikke viet særlig oppmerksomhet i denne oppgaven, da hans virke i foreningen faller utenfor oppgavens tidsavgrensning. For litteratur om Schnitlers rolle i Foreningen Brukskunst, se: Gaustad: *op.cit.* og Ask: *Op.cit.*

framstillinger av brukskunstbevegelsen. I min oppgave står de underliggende ideologier og debattene rundt Foreningen Brukskunst i fokus.

Det var foreningens mangeårige formann, Jakob Prytz, som sto for de teoretiske og ideologiske ytringene om hvordan kunstnerne måtte få veiledning og utvikle faglig tyngde for et samarbeid med industrien. Prytz' rolle som lærer og direktør ved Statens håndverk- og kunstindustriskole har antakelig hatt større betydning i denne forbindelse, enn gjennom hans arbeid i Foreningen Brukskunst.

Mens Prytz sto for de ideologiske ytringene om å legge til rette for kunstnerne, sto Kielland og Greve for brukskunstbevegelsens folkeopplysning. Den rollen ideologene påtok seg som smakspoliti og propagandister for funksjonalismen, mener jeg er kommet for lite fram i tidligere framstillinger av Foreningen Brukskunst. Det var en normativ oppfatning blant ideologene om hva som var rett og galt, godt og ondt innen innredning og brukskunst. Å drive folkeopplysning for "riktig" smak var en sentral side ved foreningens arbeid. På denne måten blir Foreningen Brukskunst – med ideologene i spissen – en fortsettelse av den kunstindustrielle bevegelsen fra 1800-tallet.

Ved å trekke fram Kielland og Greve har jeg satt fokus på målet om å utvikle det norske folks smakssans. Disse to var de fremste propagandister for den smakskulturen man mente måtte utvikles. Det moderne mennesket måtte velge en moderne livsstil, ellers ville det føre til disharmoni for den enkelte og samfunnet. Dette var en generell oppfatning hos funksjonalistene. Hjemmet var det naturlige utgangspunktet, og Foreningen Brukskunst sørget for at publikum fikk opplysning om og bistand til å definere en "tidsriktig tilværelse". Det sosialideologiske aspektet som var så viktig for mange funksjonalister, var riktignok sterkt nedtonet i Foreningen Brukskunst på 1930-tallet, men ikke ideen om at man som mennesket måtte utvikle seg i pakt med den moderne tiden man levde i.

Det var altså ikke kun et nasjonaløkonomisk mål som lå til grunn for å inspirere norsk industri til å lage vakre ting. Overbevisningen om at befolkningen måtte ha tilgang til tidsriktige kvalitetsprodukter var også et sentralt i satsningen på foredling av industriprodukter. Formidling av det moderne formuttrykket, som var ensbetydende med riktig smak og et harmonisk levesett, var en fundamental side ved foreningens virke. Å betrakte Foreningen Brukskunst som en forening som først og fremst jobbet for å utvikle industriproduksjonen, blir for snevert. Propagandavirkosomheten ut til publikum var minst like viktig.

Den viktigste arena for å nå ut til publikum var utstillingene, men også de trykte media var viktige formidlingskanaler. Dette viser at Foreningen Brukskunst jobbet på to sidestilte

arenaer: Som formidlingsinstitusjon mellom kunstnere og industribedriftene på den ene siden, og som veiledere/ propagandister for ”den rette” og moderne stil, rettet mot befolkningen på den annen. Det viser seg altså at folkeopplysningsidealene fra 1800-tallet sto ved hevd i årene fram til andre verdenskrig.

Foreningen Brukskunsts mål om å utvikle en ny stil i pakt med industrien, førte til at en del kunstnere mente at den norske håndverkstradisjonen ble truet. På grunnlag av dette opprettet en gruppe kunstnere *Norsk Prydkunstnerlag* høsten 1929. Etableringen av Prydkunstnerlaget er tidligere blitt betraktet som et brudd med Foreningen Brukskunst. Gjennom mitt arbeid med hovedoppgaven har jeg funnet ut at en rekke av medlemmene i Norsk Prydkunstnerlag fortsatte å være medlemmer av Foreningen Brukskunst. På grunnlag av dette mener jeg at opprettelsen av Norsk Prydkunstnerlag ikke kan betraktes som noe brudd med Foreningen Brukskunst. Det var to foreninger som virket parallelt med delvis de samme medlemmene. Etter at Prydkunstnerlaget hadde virket et års tid, ble det klart at det ikke var så store forskjeller i målsetningene til de to foreningene. På initiativ fra Foreningen Brukskunst ble det besluttet at foreningene skulle gå sammen om å utvikle den norske håndverks- og industriproduksjon. Norsk Prydkunstnerlag forble et intermesso.

Å danne grunnlag for samarbeide mellom industribedrifter og kunstnere hadde vært et hovedmål for Foreningen Brukskunst siden opprettelsen i 1918. Etter tolv års virke var ikke dette arbeidet kommet på det nivået man ønsket. For å effektivisere, ble foreningens kunstneriske medlemmer etablert i en egen underorganisasjon; *Brukskunstnerne* (gikk også under navnene *Norsk Brukskunstnerlag* og *Brukskunstnerlaget*). Det var via Brukskunstnerne at brukskunstbevegelsen etablerte kontakter med industrien utover 1930-tallet.

Utgangspunktet for samarbeid med bedriftene var ofte formgivningskonkurranser. Det ble arrangert et stort mangfold av disse, noe som førte til at en enorm produksjon av utkast, ideer og prototyper ble utviklet på 1930-tallet.

Brukskunstnerlaget besto av åtte faggrupper inndelt etter material- eller gjenstandsområde. Kildematerialet gir inntrykk av at tekstilgruppen var den mest effektive og virksomme faggruppen. Formgivningen av tekstilprodukter, både håndverks- og industrifremstilte, ble en stor og viktig del av Foreningen Brukskunsts arbeid på 1930-tallet. Samarbeidet med tekstilindustrien utgjorde etter hvert hovedgrunnet for foreningens virksomhet. Til tross for dette, er tekstilkunsten lite behandlet i norsk kunsthistorie i forhold til den plassen glass, porselen, sølv og møbler har fått. Min analyse viser at mellomkrigstidens tekstilproduksjon urettmessig er kommet i bakgrunnen i forskningen på norsk kunstindustri, noe som er symptomatisk med forskning på ”kvinnearbeid” generelt.

Som formidler av det arbeidet og den ideologien som lå til grunn for Foreningen Brukskunsts arbeid var, som nevnt, utstillingene viktigste kanal for å nå ut til publikum. Utstillingene skulle være til inspirasjon og virke veiledende og rådgivende for befolkningen. Før innflyttingen i Kunstnernes Hus var utstillingsvirksomheten sporadisk. Fra slutten av 1930 hadde man endelig mulighet til permanent utstillingsvirksomhet. Gjenstandene som ble utstilt var nyheter fra samarbeidende industriprodusenter, prototyper, tegninger og skisser som var resultater av konkurransene i Brukskunstnerlaget, håndverksprodukter og gjenstander fra mindre verkstedsvirksomheter. Rammen rundt utstillingene var som brukskunstbevegelsens budskap: moderne og funksjonalistisk. Det nyeste innen norsk brukskunst, moderne former og god kvalitet fylte montrene. Stadig utskiftning av gjenstandene understreket en ”up-to-date-holdning”. Det var butikkvinduet og varemagasinene som var forbildet, ikke museene. Denne stadige oppdatering av nyheter og moter minner om reklamens kommersielle språk, men utstillingene i Foreningen Brukskunst må betraktes som noe dypere enn bare reklame for produkter. Bak utvelgelsen av gjenstandene som ble utstilt, lå det en ideologi og sterk overbevisning som gikk dypere enn kun de formale aspektene. Estetikken i gjenstandene og utstillingens hele, gjenspeilet overbevisningen og troen på den tidsriktige og moderne livsstilen. Kunstnerne som var tilknyttet Foreningen Brukskunst kom til syne gjennom utstillingene og framviste en bevisst holdning til ”tidsriktig” og moderne formutvikling.

Etter hvert som utstillingsvirksomheten i Kunstnernes Hus gikk seg til, utvidet Foreningen Brukskunst utstillingskonseptet. For å motarbeide smaksbesudlingen i andre deler av landet og for å opplyse folk utenfor Oslo, satset man på vandreutstillinger. Dette ble ingen slagkraftig del av foreningens virke og økonomien førte til at tankene og ideene rundt dette forble større enn realiseringsmulighetene. Dermed forble Foreningen Brukskunsts nedslagsfelt i hovedstaden, fram til omorganiseringen til landsforening i 1946.

I denne oppgaven har jeg vist at Foreningen Brukskunst var en viktig premissleverandør for utviklingen av formidealene på 1930-tallet. Arbeidet som lå til grunn for dette var mer omfattende og komplekst enn det denne analysen viser. Det er flere aspekter ved Foreningen Brukskunsts virke på 1930-tallet som jeg har måttet utelate. Blant annet er foreningens organ *Brukskunst* ikke blitt gjort til gjenstand for dypere analyse. Dette var en kanal for å nå ut til medlemmer og interesserte i årene 1931-34. I 1934 ble bladet avviklet, og Foreningen Brukskunst inngikk et samarbeid med ukebladene *Vi selv og våre hjem* og *Hjemmet*. Dette er et område som jeg overlater til senere forskning å ta for seg.

Jeg har understreket den smaksoppdragende rolle Foreningen Brukskunst påtok seg, ved siden av å utvikle samarbeid med industrien. Innen dette feltet er det flere aspekter jeg har

måttet velge vekk fra oppgaven. Blant annet har jeg ikke gått i dybden på det arbeidet foreningen la i å lære barna til se det enkle og brukbare i tingene, og på den måten få dem til å vende seg i tide og få rengjort sin smak.

I oppgaven trekker jeg fram SHKS og Kunstindustrimuseet i Oslo som viktige samarbeidspartnere med Foreningen Brukskunst, hovedsakelig gjennom Prytz og Kiellands roller. Dette er deler av institusjonshistorien som er mer kompleks enn den som er framlagt her. Foreningen Brukskunst hadde også samarbeidsprosjekter med andre institusjoner, både i Norge og i utlandet. Blant andre Østkantutstillingen, Norske Kvinners Nasjonalråd, Bondeungdomslagene, Arbeidernes Oplysningsforbund og Obos nevnes som mulige samarbeidspartnere for større eller mindre prosjekter. Da min avhandling har til mål å legge fram en oversikt over hvordan Foreningen Brukskunst virket og var organisert i de angitte seksten år, ville dypdykk i denne materien sprengt rammene for oppgaven. Dermed er ikke den fullstendige historien om Foreningen Brukskunst på 1930-tallet avdekket her, derimot er en del av historien nå lagt fram, så er det bare å konstatere at arbeidet med Foreningen Brukskunst kan og bør holde fram.

## Appendiks

I kildematerialet om Foreningen Brukskunst foreligger det ingen oversikter over personer som var medlemmer i perioden fra 1930-1946. Møtereferatene etter Foreningen Brukskunst og Brukskunstnerlaget er som oftest bare signert av formannen og sekretæren, og eventuelt øvrige styremedlemmer. Derimot finnes det ett møtereferat fra Norsk Brukskunstnerlags møte, datert 3. november 1931, som er signert av 59 personer.<sup>311</sup> Navnene på de som signerte møtereferatet er gjengitt i dette appendikset, og identifiserer noen av medlemmene i Norsk Brukskunstnerlag. Sentrale navn som Lilli Scheel, Nora Gulbrandsen, Johan Sirnes og Frøydis Haavardsholm, er ikke med blant underskriftene. Dette viser at møtereferatet ikke gir noen fullstendig oversikt over hvem som var tilknyttet Norsk Brukskunstnerlag. Navnene er listet opp i den rekkefølgen de står i referatet.<sup>312</sup>

Finn Krafft (1895-1967), teknisk konservator, kunsthåndverker, maler, grafiker og dekoratør.

Jakob T. Prytz (1886-1962), formann i Foreningen Brukskunst, direktør v/ SHKS, gullsmed.

Thor B. Kielland (1894-1963), direktør ved Kunstindustrimuseet i Oslo.

Gudolf Blakstad (1893-1985), arkitekt.

[Uidentifisert signatur]

Ragnar Grimsrud (1902-1988), keramiker.

Ørnulf Bibow, brukskunstner.

Karl Teigen, keramiker.

Rolf Bull Hansen (1888-1970), tegnepedagog.

Åsmund Esval (1889-1971), brukskunstner og maler.

Tor Refsum (1894-1981), maler, grafiker og bokbinder.

Sigurd Eriksen (1899-1991), gullsmed, kunsthåndverker og maler.

Rolf Klemetsrud (1900-1956), glassmaler og maler.

Borgar Hauglid (1901-1982), glassmaler.

Hanna Visund (1881-1974), siselør og designer.

---

<sup>311</sup> Møtereferatet skiller seg ikke fra øvrige referater fra Foreningen Brukskunst / Brukskunstnerlaget annet enn ved signaturene. Det er uklart hvorfor referatet er signert av samtlige møtedeltakere, da det ikke ser ut til at det var noe ekstraordinært som ble tatt opp eller vedtatt på møtet.

<sup>312</sup> Opplysninger som årstall for fødsel og død samt profesjoner er fra *Norsk kunstnerleksikon*, 1986, *Norsk biografisk leksikon*, 1999-2005, *Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon*, tidsskriftene *Prydkunst* og *Brukskunst* og internettsider knyttet til *Wikipedia.org*. Enkelte personer har jeg dessverre ikke lyktes i å finne noen opplysninger om.



Harry Sørby (1905-1988), gullsmed og designer.

Oscar Sørensen (1898-1988), gullsmed og designer.

Thorbjørn Lie-Jørgensen (1900-1961), kunsthåndverker og maler.

Johan Knutsen, siselør og gravør.

Guttorm Kristiansen (1906-1964), gullsmed og designer.

Ulrikke Greve (1868-1951), tekstilkunstner.

Nini Stoltenberg, tekstilkunstner.

Ingeborg Arbo (1872-1958), tekstilkunstner.

Agnete Mohn, kunsthistoriker.

Harald Hals II (1905-1968), kunsthistoriker.

Marie Karsten (1872-1953), interiørarkitekt, tekstildesigner og møbelformgiver.

Josef Kussius, møbelarkitekt og -produsent.

Dagrun Høyem (1905-?), tekstilkunstner.

Knut Greve (1904-1953), kunsthistoriker, redaktør i *Brukskunst*, sekretær, utstillingsansvarlig.

Margit Parvel, tekstilkunstner og restauratør.

Henry Røsoch (1894-1950), journalist.

Arne Nygård-Nilssen (1899-1958), kunsthistoriker.

Maja Refsum (1897-1986), billedhugger.

Carsten Lien (1894-1970), maler og brukskunstner.

Ferdinand Aars (1902-1964), metallkunstner.

Lillemor Aars (1904-?), keramiker, maler, tegner og grafiker.

Aage Schou (1901-1983), interiørarkitekt, møbeltegner og brukskunstner.

Ruth Arnestad (1902-1981), brukskunstner.

Henrik Siverts, snekkermester.

Andreas E. Aasheim (1898-1982), snekkermester og interiørarkitekt.

Esther Tybring-Struve, brukskunstner.

Sven Rygge, kunsthistoriker.

Sverre Pettersen (1884-1959), brukskunstner.

Bjarne W. Berg

Ester Stolz Sunde, brukskunstner.

Ingrid Mordt

Wilhelm Krogh-Fladmark (1887-1980), dekorasjons- og teatermaler.

Ivar David-Andersen (1903-1998), gullsmed.

Tora Qviller (1891-1966), tekstilkunstner.

Gunnar Havstad (1901-1973), tinnsmed og billedhugger.

Paul Arnsteinsson, brukskunstner.

Margot Benterud, brukskunstner.

Solveig Hallén, brukskunstner.

Finn Vard (1890-1947), maler og keramiker.

H.O. Løvenskiold, brukskunstner.

Hjørdis Thoen Knutsen, brukskunstner.

Knut Knutsen (1903-1969), arkitekt.

Eilif Whist (1903-1974), keramiker.

Herman Munthe-Kaas (1890-1977), arkitekt og designer.

# Litteratur og kilder

## Trykte kilder:

(Litteratur markert med \* er sitert eller referert i oppgaven. Øvrig litteratur er kursorisk. Avisartikler er ikke merket. Samtlige av disse sitert eller referert.)

- \*Amundsen, Roald og Gran Bøgh (red.) 1943: *Bygg og bo. Boken om moderne hjem*. Bergen.
- \*Ask, Trygve 2004: *God norsk design. Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*. Arkitekturhøgskolen i Oslo.
- \*Bendtzen, Steen Ory 2001: *Nora Gulbrandsen – Design for Porsgrunds Porselænsfabrik 1927-1937*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.
- \*Bergan, Gunvor Øverland og Trinelise Dysthe 2003: *Tingenes århundre 1900-2000. Tiden. Stilen. Smaken*. Oslo.
- \*Bing, Morten 1998: "Mellomkrigstiden – ved reisons begynnelse" i Morten Bing og Espen Johnsen (red): *Nye Hjem. Boligmiljøer i mellomkrigstiden*. Norsk Folkemuseums årbok XXXV, 1997-1998. Oslo.
- Bøe, Alf 1967: *Porsgrunds Porselænsfabrik. Bedrift og produksjon gjennom åtti år*. Oslo.
- \*Bøe, Alf 1980: "Funkis!" i Ingrid Semmingsen et al. (red.): *Norges Kulturhistorie*, bind 6. Oslo: 221-244.
- \*Bøe, Alf 1983a: "Kunsthåndverk og kunstindustri 1914-1940" i Knut Berg et al. (red): *Norges Kunsthistorie*, bind 6. Oslo: 307-394.
- \*Bøe, Alf 1983b: "Kunstindustri og industridesign etter 1940" i Knut Berg et al. (red): *Norges Kunsthistorie*, bind 7. Oslo: 421-466.
- \*Egeland, Åse Flatabø 1998: "Sinsen - Førkrigstidens drabantby" i Morten Bing og Espen Johnsen (red): *Nye Hjem. Boligmiljøer i mellomkrigstiden*. Norsk Folkemuseums årbok XXXV. Oslo.
- \*Eskeland, Øystein Orre 1939: *Vi kan-utstillingen*. Oslo.
- Fett, Harry et al. 1940: *Nye hjem i Norge*. Oslo.
- \*Foreningen Brukskunst. *Aarbok 1918-1919*. Krisitania.
- Funder, Lise et al. (red.) 1980: *Form og funktion. Sophieholm*. København.
- \*Gaustad, Randi 1973: *Foreningen Brukskunst 1918-1930: program, utstillinger og kritikk*. Magistergradavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.
- \*Glambek, Ingeborg 1973: *Funksjonalismens gjennombrudd*. Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.
- \*Glambek, Ingeborg 1997: *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra*. Arkitektenes forlag og Norsk arkitekturforlag, Oslo.
- \*Greve, Knut 1930: *Små hjem og deres innredning*. Østkantutstillingen, Oslo.
- \*Greve, Knut 1943a: "Kultur og tradisjon i norsk brukskunst" i Amundsen og Bøgh (red.): *Bygg og bo. Boken om moderne hjem*. Bergen: 9-33.
- Greve, Knut 1943b: *Et hjem blir skapt*. Trondheim.

- \*Halén, Widar (red.) 1996: *Art Deco, Funkis og Scandinavian Design*. Oslo.
- Heiberg, Bernt 1935: *Slik vil vi bo*. Oslo.
- \*Heiberg, Bernt 1980: "1930" i Gunilla Lundahl (red.): *Nordisk funksjonalism*. Utgitt av Byggekunst, Oslo: 104-105.
- \*Høisæther, Ole Rikard 2005: *Design på norsk. Fra Nøstetangen til Norway says*. Oslo.
- Johnsen, Espen 1998: "Det herskapelige og saklige. Trekk ved bruk og innredning av boligen 1914-1940" i Lars Roede et al. (red.): *Slik vil vi bo. Hjem og bolig gjennom 500 år*. Rapport fra avslutningskonferansen for "Menneske og bomiljø" 13. mai 1998 på Norsk Folkemuseum. Oslo.
- \*Johnsen, Espen 2002: *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonalisme til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter*. Doktorgradavhandling, Universitetet i Oslo.
- \*Kielland, Thor 1932: *Kampen mot dragen. Godt og ondt i Sløid og Søm*. Kunstindustrimuseet i Oslo.
- \*Kielland, Thor (red.) 1935: "Beretning om museets virksomhet" i *Årbok. Kunstindustrimuseet i Oslo 1933-1934-1935*.
- Kielland, Thor 1938: *Den nye verdensstil*. Kunst og kulturs serie. Oslo.
- \*Kielland, Thor 1954: *Brukskunstneren Sverre Pettersen*. Kunstindustrimuseet i Oslo.
- \*Kunstindustrimuseet i Oslo: *Årbok 1933-1934-1935*.
- \*Kunstindustrimuseet i Oslo: *Årbok 1950-1958*.
- McFadden, David Revere (ed.) 1982: *Scandinavian Modern Design 1880-1980*. New York.
- \*Michl, Jan 1997: "Industridesign" i *Aschehoug og Gyldendal Store Norske Leksikon*. Oslo.
- \*Moltzau, Ragnar 1958: "Forord" i *Kunstindustrimuseet i Oslo. Årbok 1950-1958*. Oslo.
- Møller, Viggo Sten 1978: *Funksjonalisme og brukskunst siden 1920-erne*. Danmark. Norge. Sverige, Rohdos, København 1978.
- \*Mørkedal, Vigdis 1997: *Frå etterlikning til nyskaping. Om møbelindustrien på Sunnmøre dei første 50 år*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen.
- \*Omtvedt, Elen 1996: *Norsk Møbelproduksjon i 1940- og 50-Årene, Belyst ved Interiørarkitekt Alf Stures Design – Tradisjon og Fornylelse*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.
- \*Opstad, Jan-Lauritz 1976: *David-Andersen. 100 år i norsk gullsmedkunst. Gullsmedkunst og stilhistorie 1876-1976*. Oslo.
- \*Parmann, Øistein 1969: *Tegneskolen gjennom 150 år*. Statens håndverks og kunstindustriskole, Oslo.
- \*Paulsson, Gregor 1919: *Vackrare vardagsvara*. Stockholm.
- \*Pevsner, Nikolaus 1991 (1936): *Pioneers of Modern Design*. London.
- \*Prytz, Jakob 1956: *16 artikler*. Oslo.
- \*Prytz, Jakob 1958: "Thor B. Kielland" i *Kunstindustrimuseet i Oslo. Årbok 1950-1958*. Oslo.
- Rolness, Kjetil 1995: *Med smak skal hjemmet bygges*. Aschehoug, Oslo.
- \*Rudberg, Eva 1999: *Stockholmutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur*. Stockholm.
- \*Salomonsen, Kirsten Ruud 2004: "Kunsthåndverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon". *Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.
- \*Schnitler, Carl W. 1924: *Form og farve. Utstilling av rumkunst*. Kristiania.
- \*Schnitler, Carl W. 1927: *Kunsten og den gode form*, Artikler og avhandlinger 1902-1926. Oslo.

Segerstad, Ulf Hård af 1961: *Nordisk Brukskunst*. Oslo.

\*Sjøvold, Aase Bay 1991: "Tora Qviller – en forgrunnskikkelse i mellomkrigstidens norske tekstilmiljø" i Thomas Ramstad (red.): *Om kunstindustri*, Trondheim.

\*Stemshaug, Inger H.N. 1995: *Hadeland glassverk i en brytningstid. Med designeren Sverre Pettersen inn i modernismen*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.

Torhaug, Stein Hallvard 1994: *Det funksjonalistiske hjem. 30-årenes boligideal*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen.

Toyomasu, Mette Grieg 1997: *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.

Vreim, Halvor 1937: *Norwegian decorative Art today*.

\*Wildhagen, Fredrik 1988: *Norge i Form. Kunsthåndverk og Design under industrikulturen*. Oslo.

\*Aars, Harald 1918-1919: "Norsk brukskunst" i *Foreningen Brukskunst. Aarbok 1918-1919*. Kristiania.

### **Oppslagsverk:**

*Aschehoug og Gyldendal Store Norske Leksikon*, 1997, Oslo.

*Forfattermerker i norske aviser og tidsskrifter*, ved W.P. Sommerfeldt, 1946, Oslo.

*Norsk biografisk leksikon*, 1999-2005, Oslo.

*Norsk kunstnerleksikon*, 1986, Oslo.

### **Tidsskriftartikler:**

\*Engelstad, Helen 1937: "Til Paris, de håndvevede tekstiler" i *Vi selv og våre hjem*, mai.

Greve, Knut 1937: "Om Parisutstillingen" i *Vi selv og våre hjem*.

\*Greve, Knut 1932: "Funksjonalisme og funkis" i *Brukskunst*, nr. 4, 3. årg.

Greve, Knut 1932: "Standardisering og innbo" i *Brukskunst*, nr. 8, 3. årg.

\*Greve, Knut 1934: "Møbelmessen 1934" i *Brukskunst*, nr. 8, 5. årg.

Greve, Knut 1934: "Utstillingen Våre Hjem" i *Brukskunst*, nr. 4, 5. årg.

\*Greve, Knut 1935: "2 værelser og kjøkken" i *Vi selv og våre hjem*, april.

\*Greve, Knut 1941: "Foreningen Brukskunst og norsk brukskunst" i *Bo-nytt*, nr. 1, 1. årg.

\*Greve, Ulrikke: "Om borddekning" i *Brukskunst*, nr. 3, 4. årg.

Hallset, Lidvard 1938: "Norske møbler i dag" i *Byggekunst*, nr. 12, 20. årg.

\*Hansen, Frida 1930: "Den dekorative kunst" i *Prydkunst*, nr. 6, 1. årg.

\*Kielland, Thor 1932: "Kampen mot dragen" i *Brukskunst*, nr. 4, 3. årg.

\*Kjellberg, Reidar 1964: "Thor B. Kielland" i *Kunst og kultur*, 47. årg. Oslo.

\*Knutsen, Knut 1932: "Moderne brukskunst – Foreningen Brukskunst" i *Brukskunst*, nr. 3, 3. årg.

\*Knutsen, Knut 1934: "Å sette bo" i *Vi selv og våre hjem*, nr. 1.

Knutsen, Knut 1934: "Samtidens billigste masse møbler" i *Byggekunst*, 16. årg.

Knutsen, Knut 1938: "Norges paviljong på Verdensutstillingen i Paris" i *Byggekunst*, nr. 1, 20. årg.

\*Krafft, Finn 1931: "Norsk Prydkunstnerlags utstilling" i *Prydkunst*, nr.1/2, 2. årg.

- \*Lund, Reidar 1938: "Norges Paviljong" i *Byggekunst*, nr. 1, 20. årg.
- Lund, Reidar 1938: "Danske, finske og svenske standartmøbler" i *Byggekunst*, nr. 12, 20. årg.
- \*Mundal, Sunni 1930: "Litt om billedvev og dens betydning" i *Prydkunst*, nr. 2, 1. årg.
- Munthe, Gustaf 1932: "Brukskunsten utover landet" gjengitt i *Brukskunst*, nr. 6. 3. årg.
- Prytz, Jakob 1931: "Brukskunstbevegelsen" i *Byggekunst*, 13. årg.
- Prytz, Jakob 1931: "Brukskunst i Kunsternes Hus" i *Byggekunst*, 13. årg.
- \*Røsoch, Henry 1933: "Ny god vilje og nye viktige veier" i *Brukskunst*, nr. 1, 4. årg.
- \*Røsoch, Henry 1935: *Nordmannsforbundet*, februar, hefte 2.
- \*Sanstøl, Jorunn 1990: "«Skinnefell» eller «toga»? Henrik Sørensen i norsk klassisismedebatt på 1920-tallet" i *Byminner*, nr. 3.
- \*Stranger, Ivar 1982: "Foreningen for anvendt kunst" i *Kunsthåndverk*, nr. 7-8.
- \*Styret i Norsk Prydkunstnerlag 1929: "Tidsskriftet vårt – mål og midler" i *Prydkunst*, nr. 1, 1. årg.
- \*Styret i Norsk Prydkunstnerlag 1931: "Norsk Prydkunstnerlag Foreningen Brukskunst" i *Prydkunst*, nr. 1-2, 2. årg.
- \*Usignert 1931: "Brukskunstnerlaget og tidsskriftet «Prydkunst»" i *Brukskunst*, nr. 2, 2. årg.
- \*Usignert 1931: "Brukskunst borddekningsutstilling" i *Brukskunst*, nr. 3, 2. årg.
- \*Usignert 1932: "Foreningen Brukskunst – hva den er" i *Brukskunst*, nr. 1, 3. årg.
- \*Usignert 1932: "Norsk tekstilindustri på høiden" i *Brukskunst*, nr. 5, 3. årg.
- \*Usignert 1933: "Brukskunst møbelkonkurranse" i *Brukskunst*, nr. 7, 4. årg.
- \*Usignert 1941: "Keramikk 1941" i *Urd*, oktober, nr. 40, 45 årg.

#### **Avisartikler, signerte:**

- Arg. (Anker Olsen): *Aftenposten*, 30. januar 1936: "Skal Norge delta i verdens store kulturmanifestasjon i Paris?"
- Berntsen, Kaare: *Dagbladet*, 15. mars 1934: "Antikviteter og funkis i slagsmål".
- d. (Aud Holmboe): *Morgenposten*, 8. desember 1930: "Brukskunst i Kunstnerhuset".
- d. (Aud Holmboe): *Morgenposten*, 7. november 1940: "Hvordan almindelig leire blir til vakker kjeramikk".
- En. (Esther Normann): *Morgenbladet*, 9. desember 1930: "Faar vi et akademi for brukskunstnerne?"
- En. (Esther Normann): *Morgenbladet*, 13. mars 1934: "Mens Thor Kielland kåserer og tombolaen roterer".
- En. (Esther Normann): *Morgenbladet*, 19. oktober 1934, "En fremtidsdrøm – og en fortidslevning".
- Foreningen Brukskunst: *Aftenposten*, 17. oktober 1931: "«Brukskunst» lager vandre-utstilling".
- Frifant (Arne Falk): *Den 17de Mai*, 3. desember 1930: "Prydkunst- og brukskunst-folka vaare bør elska kvarandre. Meiner Frøydis Haavardsholm".
- Frifant (Arne Falk): *Den 17de Mai*, 4. desember 1930: "Von um betre samarbeid millom prydkunst- og brukskunst-folka".
- Frifant (Arne Falk): *Den 17de Mai*, 18. desember 1930: "Von um at Foreningen Brukskunst og Norsk prydkunstnerlag snart gaar saman".
- Hals II, Harald: *Dagbladet*, 11. desember 1930: "Brukskunst".
- H.R. (Henry Røsoch): *Aftenposten*, 31. mai 1932: "Brukskunsts sommer-utstilling".
- Jespersen, Minna: *Morgenbladet*, 27. oktober 1930: "Norske møbler i norske hjem!"

Kielland, Thor: *Aftenposten*, 21. april 1932: "Kampen mot dragen".

Kielland, Thor: *Morgenbladet*, 28. mars 1934: "Uttalelse av direktør Kielland".

Krag, Mimmi: *Morgenposten*, 16. april 1931: "Brukskunst som ikke kan brukes".

Lasse: *Morgenbladet*, 10. desember 1931: "Dagens intervju 116. Makeløst! En forening som i disse tider er tilfreds med året!".

«Morgenbladet»s red.: *Morgenbladet*, 27. september 1934: "Næste møbelmesse blir bedre!".

–s (Marie Fearnley): *Dagbladet*, 5. desember 1940: "Julegaver i Brukskunst uten kort".

–qui– (Kai Nyquist): *Morgenposten*, 14. februar 1946: "Brukskunstnerne har ikke ligget i dødvanne".

Aamodt, Asbjørn: *Arbeiderbladet*, 8. desember 1930: "Prydkunst".

#### **Avisartikler, usignerte:**

*Aftenposten*, 28. november 1930: "Den permanente brukskunst-utstilling i Kunstnernes Hus åpnes neste mandag", usignert.

*Aftenposten*, 27. mai 1930: "Moderne brukskunst i Kunstindustrimuseet", usignert.

*Aftenposten*, 22. januar 1931: "Foreningen Brukskunst vil bane nye veier for støpejernsindustrien", usignert.

*Aftenposten*, 12. november 1931: "Brukskunstnerlagets grupper konstituert i går", usignert.

*Aftenposten*, 17. mars 1934: "Krigen mellom antikviteter og nye møbler", usignert.

*Aftenposten*, 16. mai 1935: "Brukskunsts vandretstillinger bør omlegges efter svensk mønster", usignert.

*Aftenposten*, 17. oktober 1941: "Gjenreisningsmøbler og moderne glasskunst", usignert.

*Aftenposten*, 15. februar 1946: "Brukskunst – gjenoppstår etter 6 år", usignert.

*Agderposten*, 12. desember 1930: "Brukskunst åpner sine utstillingslokaler i kunstnerhuset", usignert.

*Akers-posten*, 20. mars 1934: "Våre hjems innredning II", usignert.

*Arbeiderbladet*, 23. mai 1930: "Den ultramoderne Stockholmsutstilling", usignert.

*Arbeiderbladet*, 8. desember 1930: "Brukskunst i Kunstnerhuset", usignert.

*Arbeiderbladet*, 28. februar 1931: "Huset i Wergelandsveien", usignert.

*Arbeiderbladet*, 19. oktober 1934: "Hvordan våre hotellværelser skal være", usignert.

*Dagbladet*, 8. desember 1930: "Brukskunsts åpning i dag", usignert.

*Dagbladet*, 23. april 1941: "Utmerket resultat av husbonadens konkurranse om møbler", usignert.

*Den 17de Mai*, 9. desember 1930: "Pryd- og bruks-kunstnarane må få røysterett samleis som andre kunstnarar og velja jury til brukskunstsjøet", usignert.

*Göteborgs-posten*, 10. november 1938: "Norsk konsthantverk på Röhsska", usignert.

*Göteborgs morgonpost*, 10. november 1938: "Den norska nyttokonsten", usignert.

*Morgenbladet*, 8. desember 1930: "Brukskunst i Kunstnernes Hus", usignert.

*Morgenbladet*, 29. januar 1931: "Prydkunstnerne kommer til å skifte navn", usignert.

*Morgenbladet*, 15. mars 1934: "Antikvitetsvenner på krigsstien mot direktør Kielland", usignert.

*Morgenbladet*, 24. april 1941: "200 møbeltegninger og 100 utkast til pryd- og bruksting", usignert.

*Morgenbladet*, 18. oktober 1945: "Bort med alt utenlandsk krams", usignert.

*Morgenbladet*, 16. februar 1946: "Brukskunstnerne står til tjeneste på utstillingen", usignert.

*Morgenposten*, 25. januar 1941: "Bokbinneri i Brukskunst", usignert.

*Nationen*, 28. mai 1930: "Moderne norsk kunstindustri", usignert.

*Nationen*, 9. desember 1930: "Brukskunst aapner sin faste utstilling", usignert.  
*Nationen*, 13. mars 1934: "Antikvitete hører hjemme paa museene", usignert.  
*Nationen*, 21. januar 1941: "De nye hjems innredning i form og farve", usignert.  
*Nationen*, 1. februar 1946: "Veldige oppgaver for brukskunstnerne i Finnmark", usignert.  
*Oslo Aftenavis*, 16. juli 1930: "«Brukskunst» stor leieboer i Kunstnerhuset", usignert.  
*Oslo Aftenavis*, 19. september 1930: "Studentersamfunnet får et funksjonalistisk leseværelse", usignert.  
*Oslo Aftenavis*, 24. november 1930: "Funksjonalismen i Norge", usignert.  
*Tidens Tegn*, 8. desember 1930: "Brukskunst på 400 kvadratmeter gulvflate", usignert.  
*Tidens Tegn*, 9. desember 1930: "Den permanente utstilling åpnet i går i Kunstnernes Hus", usignert.  
*Tidens Tegn*, 16. mars 1931: "Norsk bordutstyr i fremgang og blomstring", usignert.  
Ukjent avis, 1. mai 1941, nr. 98: "Norsk hjeminnredning", usignert.

### **Utrykte kilder:**

#### **Privatarkiv 895: Foreningen Brukskunst:**

A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1929 – 1.7. 1930  
A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1930 – 30.6. 1931  
A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1931 – 30.6. 1932  
A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1932 – 30.6. 1933  
A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1933 – 30.6. 1934  
A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1935 – 30.6. 1936  
A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1936 – 30.6. 1937  
A-0001, Årsberetning for terminen 1.7. 1938 – 30.6. 1939  
A-0001, Gjenreisningsplan for Landsforeningen Norsk Brukskunst  
A-0001, Årsberetning Landsforeningen Norsk Brukskunst 1946-1948  
A-0004, Styrereferater fra Foreningen Brukskunst 1918-1940  
A-0005, Styrereferater fra Foreningen Brukskunst 1941-1955  
J-0001, Styreprotokoll, Foreningen Brukskunst i Oslo 1946-1954  
J-0003, Møtereferater fra Norsk Brukskunstnerlag 1931-1936  
J-0004, Møtereferater fra Norsk Brukskunstnerlag 1946-1959  
Z-0003-0014, Klippbøker 1929-1946

#### **Internett:**

<http://www.riksarkivet.no/arkivverket/publikasjoner/nett/handbok-ra/regjering1814/forsyn.html> (Lesedato: 19. mai 2006)

<http://no.wikipedia.org/wiki/Hovedside> (Lesedato: 2003-2006)



## Illustrasjoner

- III. xx: Forsideillustrasjon: Foreningen Brukskunsts emblem etter 1930.
- III. 1: Kandelaber i sølv og emalje tegnet av Jakob Prytz, utført hos J. Tostrup. Bryllupsgave til kronprins Olav og kronprinsesse Märtha fra den norske regjeringen. DKS.017122. Foto: Kjartan P. Hauglid.
- III. 2: Vase i sølv med dekorelementer i emalje tegnet av Jakob Prytz, utført hos J. Tostrup, 1930. Gave til kong Haakon VII i forbindelse med 25-års regjeringsjubileum. DKS.005148. Foto: Kjartan P. Hauglid.
- III. 3: Bokforside tegnet av Jakob Prytz: *Gullsmedkunst i 100 år* av Thor Kielland, utgitt i 1932. Foto: Kjartan P. Hauglid.
- III. 4: Glass tegnet av Jakob Prytz, utført ved Hadeland Glassverk, 1920. Foto: Etter *Norges kunsthistorie*, bind 6.
- III. 5: Kaffeservise i sølv tegnet av Thor Kielland, utført hos J. Tostrup i 1918. Foto: Etter *Kunstindustrimuseet i Oslo, Årbok 1950-58*.
- III. 6: Vase i krystall på lakkert trefot, tegnet av Thor Kielland, utført på Hadeland glassverk i 1918. Foto: Etter *Kunstindustrimuseet i Oslo, Årbok 1950-58*.
- III. 7: Toalettgarnityr i rød lakkert tre tegnet av Thor Kielland, utført av G.N. Huseby og E. Dahl i 1923. Foto: Etter *Kunstindustrimuseet i Oslo, Årbok 1950-58*.
- III. 8: Spisestuemøblement i gråbeiset bjerk tegnet av Thor Kielland i 1918, utført hos Einar Lunde, Lillehammer. Foto: Etter *Kunstindustrimuseet i Oslo, Årbok 1950-58*.
- III.9: Tegning til vegghylle av Tor Refsum. Foto: Etter *Prydkunst* 1930.
- III. 10: Tegninger til speil av Aasmund Esvald. Foto: Etter *Prydkunst* 1930.
- III. 11: Korsstingmønster av Margot Benterud. Foto: Etter *Prydkunst* 1930.
- III. 12: Tegning til sovebenk av Finn Krafft. Foto: Etter *Prydkunst* 1930.
- III. 13: Lysestake i jern av Karl Bilgrei. Foto: Etter *Prydkunst* 1930.
- III. 14: Lampe tegnet og malt av Finn Krafft. Skjerm utført av Margot Benterud. Foto: Etter *Prydkunst* 1930.
- III. 15: Badematte av Sunni Mundal. Foto: Etter *Prydkunst* 1930.
- III. 16: Prydkunst-utstillingen i Kunstnerforbundet, 1930. Foto: Etter *Prydkunst* 1931.
- III. 17: Forside av *Prydkunst* 1929.
- III. 18: Forside av *Brukskunst* 1931.
- III. 19: Forside av *Brukskunst* julenummer 1931.
- III. 20: Forside av *Brukskunst* 1934.
- III. 21: Tekstilutstilling i Kunstnernes Hus, 1932. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 22: Tekstilutstilling i Kunstnernes Hus, 1932. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 23: Konkurranseutkast: Sølvveske tegnet av Oscar Sørensen. Foto: Etter *Brukskunst* 1932.
- III. 24: Konkurranseutkast: Emalj vase tegnet av Ruth Arnestad. Foto: Etter *Brukskunst* 1932.
- III. 25: Konkurranseutkast: Glass og mugge tegnet av Harry Sørby. Foto: Etter *Brukskunst* 1932.
- III. 26: Konkurranseutkast: Lysestake tegnet av Finn Krafft. Foto: Etter *Brukskunst* 1932.
- III. 27: Monter fra Foreningen Brukskunsts utstilling, 1930. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 28: Monter fra Foreningen Brukskunsts utstilling, 1930. Foto: Riksarkivet, PA 895.

- III. 29: Monter fra Foreningen Brukskunsts utstilling, 1930. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 30: Fra utstillingslokalet, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 31: Fra utstillingslokalet, 1932. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 32: Sommerutstillingen, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 33: Sommerutstillingen, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 34: Juleutstilling, 1932. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 35: Juleutstilling, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 36: Fra hotellværelse-utstillingen i 1934. Foto: Væring / Riksarkivet, PA 895.
- III. 37: Fra hotellværelse-utstillingen i 1934. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 38: Barneutstillingen, 1932 Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 39: Barneutstillingen, 1932. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 40: Borddekningsutstilling, 1931. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 41: Borddekningsutstilling, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 42: Borddekningsutstilling, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 43: Borddekningsutstilling, 1933 Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 44: Konkurranseutkast på utstilling, 1932. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 45: Konkurranseutkast på utstilling, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 46: Vestibylene i Kunsternes Hus med utstilte konkurranseutkast, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 47: Soveværelseutstilling, 1933. Foto: Riksarkivet, PA 895.
- III. 48: Møbelmessen 1934. Foto: Etter *Brukskunst* 1934.
- III. 49: Møbelmessen 1934. Foto: Etter *Brukskunst* 1934.
- III. 50: Møbelmessen 1934. Foto: Etter *Brukskunst* 1934.
- III. 51: Møbelmessen 1934. Foto: Etter *Brukskunst* 1934.
- III. 52: Den norske paviljongen på Verdensutstillingen i Paris. Arkitekter: Arne Korsmo, Knut Knutsen og Ole Lind Schistad. Foto: Etter *Byggekunst* 1938.
- III. 53: Fra brukskunstavdelingen i den norske paviljongen på Verdenutstillingen i Paris, 1937. Foto: Etter *Byggekunst* 1938



Ill. 1: Kandelaber i sølv og emalje, tegnet av Jakob Prytz, 1929. Utført ved J. Tostrup.



Ill. 2: Vase i sølv og emalje, tegnet av Jakob Prytz, 1930. Utført ved J. Tostrup.



Ill. 3: Bokforside tegnet av Jakob Prytz, 1932.



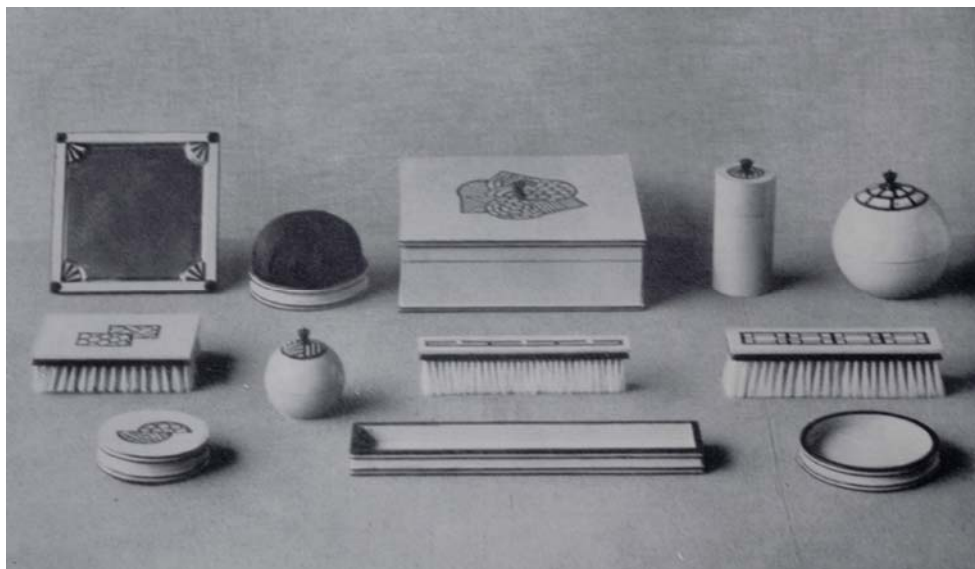
Ill. 4: Glass tegnet av Jakob Prytz, 1920. Fremstilt ved Hadeland Glassverk.



Ill. 5: Kaffeservise i sølv, tegnet av Thor Kielland. Utført hos J. Tostrup i 1918.



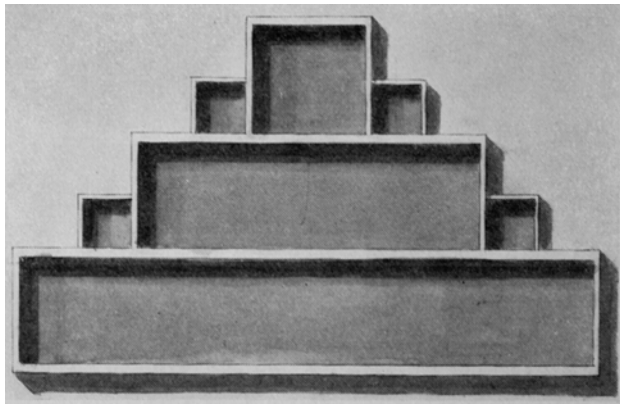
Ill. 6: Vase i krystall på lakkert trefot, tegnet av Thor Kielland. Utført på Hadelands Glassverk i 1918.



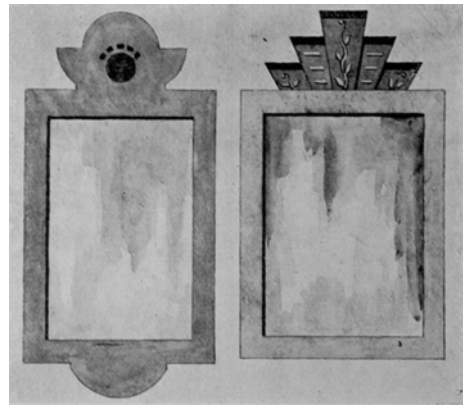
Ill. 7: Toalettgarnityr i rød-lakkert tre, tegnet av Thor Kielland. Utført av G.N. Huseby og E. Dahl i 1923.



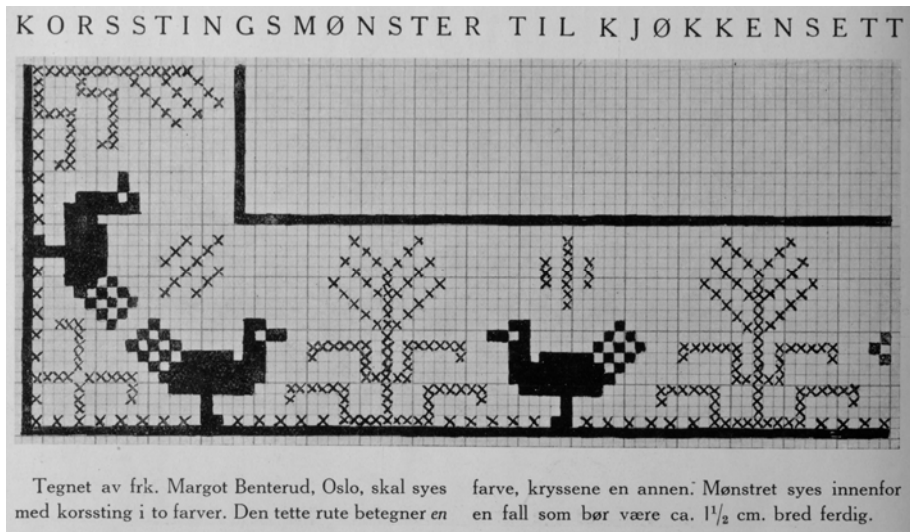
Ill. 8: Spisestuemøblement i gråbeiset bjerk, tegnet av Thor Kielland i 1918. Utført hos Einar Lunde.



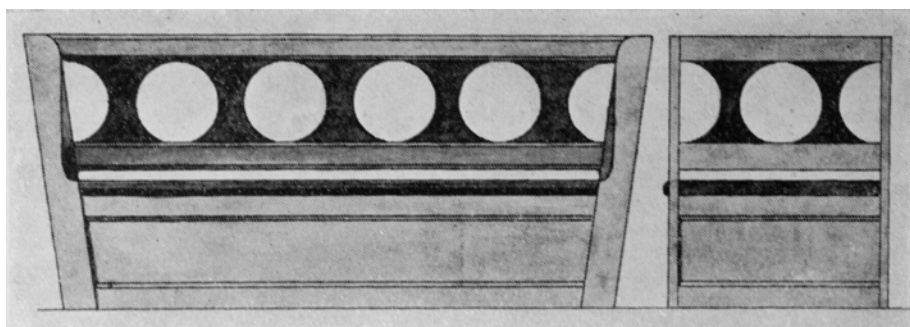
III. 9: Arbeidstegning i full størrelse kunne bestilles gjennom *Prydkunst* til kr. 1,50. Tegnet av Tor Refsum.



III. 10: Speil tegnet av Aasmund Esvald. Arbeidstegninger kunne bestilles i 1/2 str. for 1 kr. per. stk. gjennom *Prydkunst*.

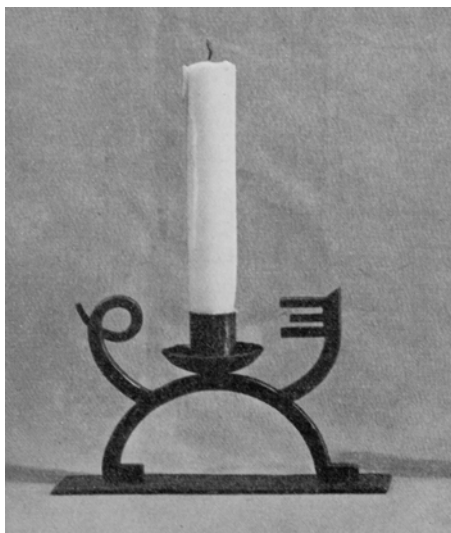


III. 11: Korsstingmønster fra *Prydkunst*. Mønsteret er tegnet av Margot Benterud.

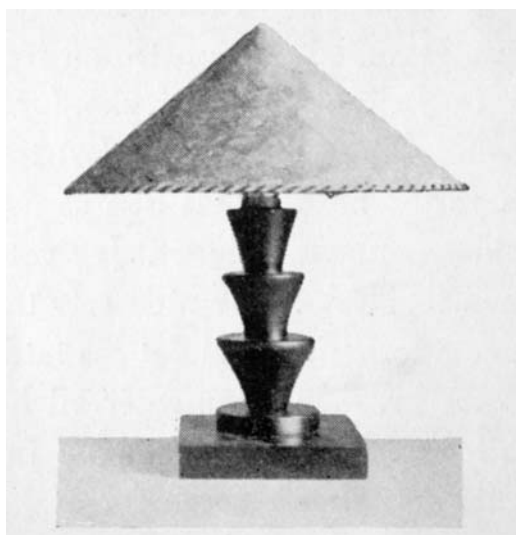


III. 12: Sovebenk tegnet av Finn Krafft. Arbeidstegning i 1/5 str. kunne bestilles gjennom *Prydkunst* for kr. 2,50.

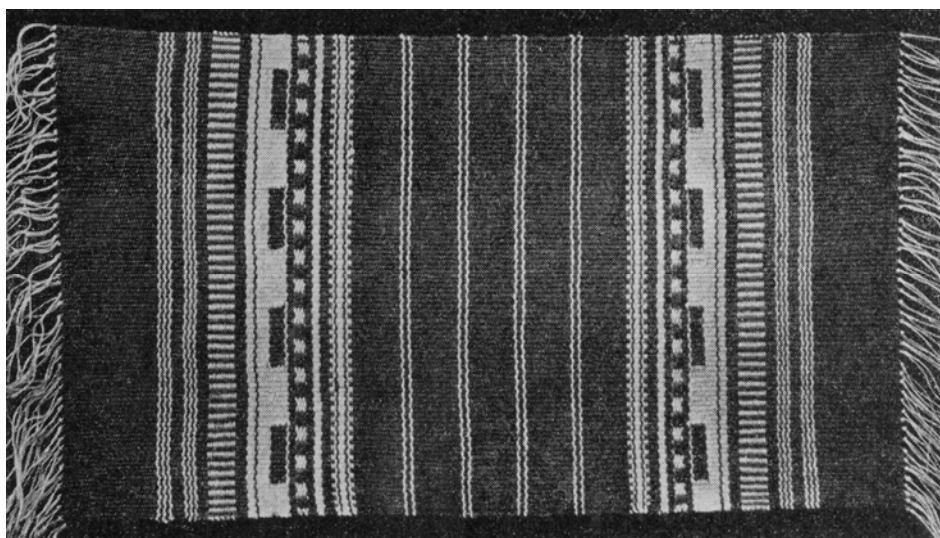




Ill. 13: April-gevinsten i *Prydkunst* 1929: Lysestake i jern av Karl Bilgrei.



Ill. 14: September-gevinsten i *Prydkunst* 1929: Lampe tegnet og malt av Finn Krafft, skjermen utført av Margot Benterud.



Ill. 15: Oktober-gevinsten i *Prydkunst* 1929: Badematte av Sunni Mundal.



Ill. 16: Prydkunst-utstillingen i Kunstnerforbundet, desember 1930.



Ill. 17: Forside til tidsskriftet *Prydkunst*, 1929.



Ill. 18: Forsiden til tidsskriftet *Brukskunst* *Prydkunst* etter at Foreningen Brukskunst hadde tatt over redaksjonen.



Ill. 19: Julenummeret av *Brukskunst* 1931.



Ill. 20: Tidsskriftet fikk ny forside fra 1932.

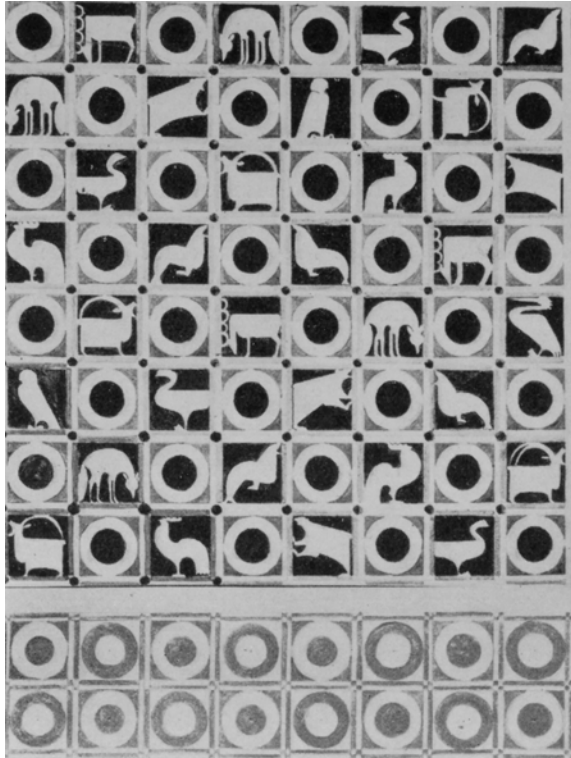




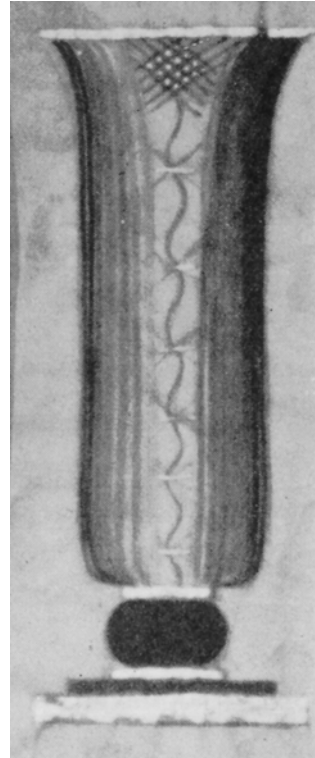
III. 21: Tekstilutstilling i Kunstnernes Hus, 1932.



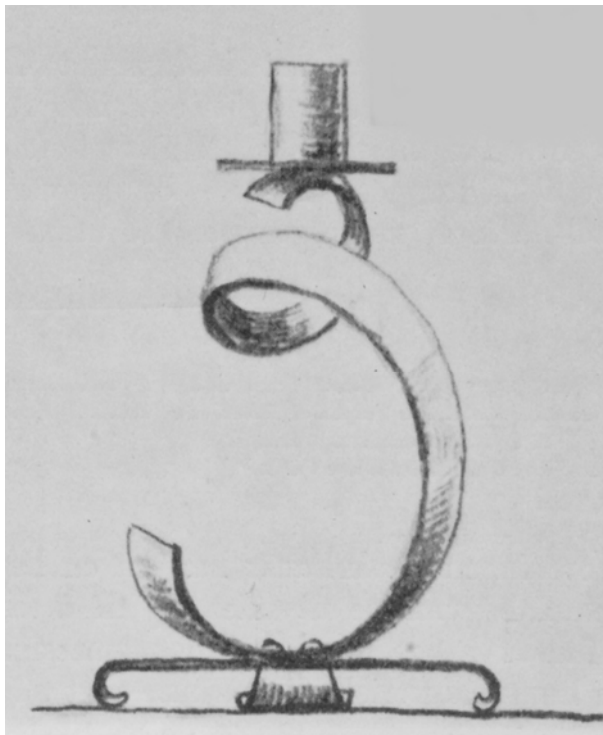
III. 22: Tekstilutstilling i Kunstnernes Hus, 1932.



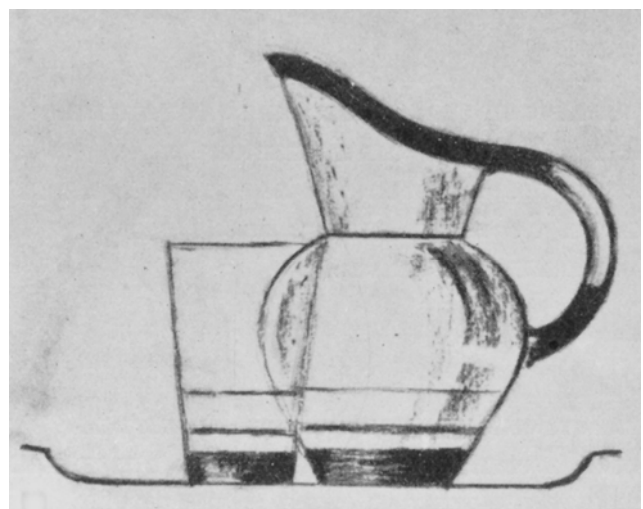
III. 23: Sølveske tegnet av Oscar Sørensen.



III. 24: Emaljevase tegnet av Ruth Arnestad.



III. 25: Lysestake tegnet av Finn Krafft.



III. 26: Glass og mugge tegnet av Harry Sørby.



III. 27: Fra Foreningen Brukskunsts utstilling, 1930.



III. 28: Fra Foreningen Brukskunsts utstilling, 1930.



III. 29: Fra Foreningen Brukskunsts utstilling, 1930.



III. 30: Fra utstillingslokalet, 1933. Gjennomgående monter i veggen.



III. 31: Fra utstillingslokalet, 1932. Gjennomgående monter i veggen.



III. 32: Sommerutstilling, 1933.



III. 33: Sommerutstilling, 1933.





Ill. 34: Juleutstilling, 1932.



Ill. 35: Juleutstilling, 1933.



Ill. 36: Fra Hotellværelse-utstillingen i 1934. Et eksempel på hvordan det *burde* være.



Ill. 37: Fra Hotellværelse-utstillingen i 1934. Et eksempel på hvordan det *ikke* skulle være.





III. 38: Barneutstilling, 1932.



III. 39: Barneutstilling, 1932.



Ill. 40: Bordekningsutstilling, 1931.



Ill. 41: Bordekningsutstilling, 1933.



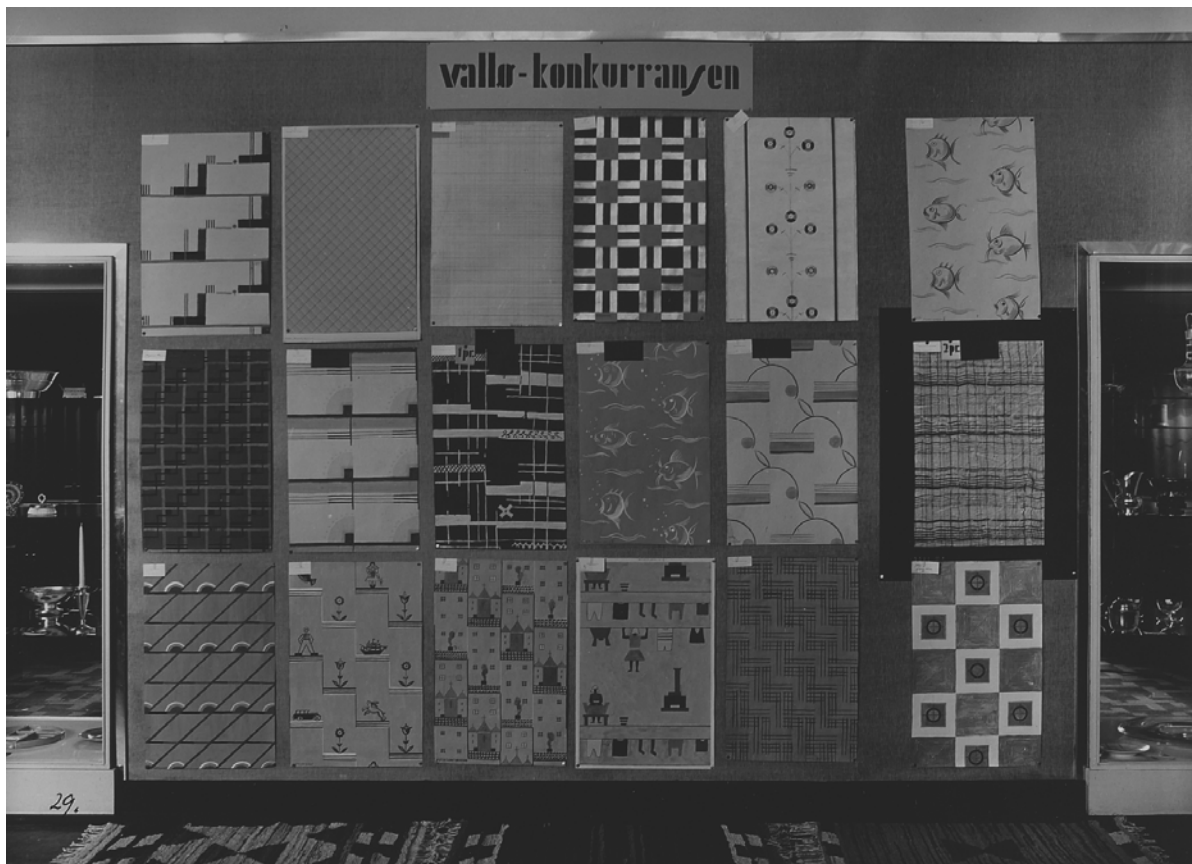
III. 42: Borddekningsutstilling, 1933.



III. 43: Borddekningsutstilling, 1933.



III. 44: Konkurranseskisse på utstilling, 1932.



III. 45: Resultater av tekstilgruppens tapetkonkurranse for Vallø tapeter, 1933.



Ill. 46: Interiør fra vestibyen med konkurranseutkast på utstilling, 1933.



III. 47: Soveværelsesutstillingen, 1933.





III. 48: "Fra redselens land". Møbelmessen 1934.



III. 49: "Fra redselens land". Møbelmessen 1934.



III. 50: "Et hederlig unntak". Møbelmessen 1934.

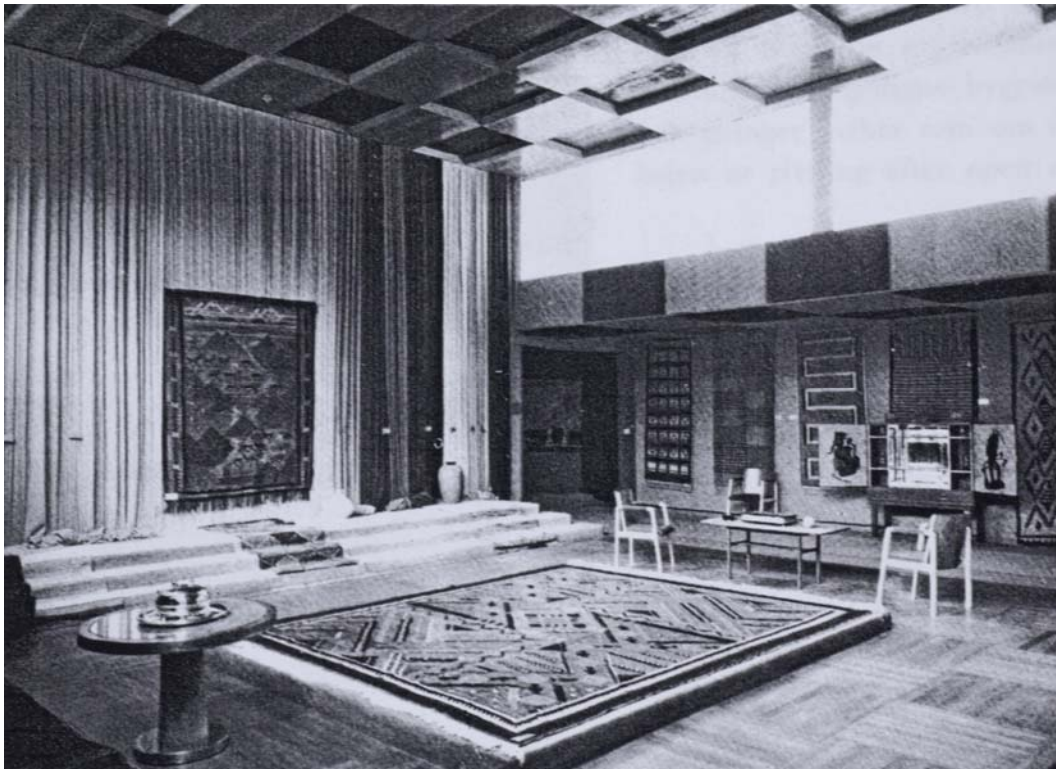


III. 51: "Et hedelig unntak". Møbelmessen 1934.





III. 52: Den norske paviljong på Verdensutstillingen i Paris, 1937.



III. 53: Brukskunstavdelingen på Verdensutstillingen i Paris, 1937

## Sammendrag

Denne hovedfagsoppgaven handler om Foreningen Brukskunst i perioden 1930-1946. Jeg gjør rede for hvordan foreningen var organisert og hvordan den virket. Problemstillingene er knyttet opp til brukskunstbevegelsens rolle som veileder og formidler.

Foreningen Brukskunst ble stiftet i 1918. Det var fremtredende norske kunsthistorikere, kunstnere, arkitekter, industriprodusenter og museumsmenn som la sine krefter i Foreningen Brukskunst. Jakob Prytz og Thor Kielland var to meget framtredende personer i brukskunstbevegelsen. Parallelt med sine roller på henholdsvis Statens håndverk- og kunstindustriskole og Kunstindustrimuseet i Oslo, hadde disse to stor innflytelse og kontroll på det som skjedde i mellomkrigstidens brukskunst- og formgivningsutvikling. Kunsthistoriker Knut Greve var en viktig ideolog i Foreningen Brukskunst på 1930-tallet og har sammen med de to overnevnte, fått en sentral plass i oppgaven.

Den funksjonalistiske ideologien som sto sterkt i styret, samt ambisjonene om å utvikle og motivere kunstnerne til industriell produksjon, førte til at en gruppe kunstnere i 1929 dannet en egen forening kalt *Norsk Prydkunstnerlag*. Denne foreningen jobbet for å styrke produksjonen av norske håndverksprodukter. Etter ett års virke ble styrene i Foreningen Brukskunst og Norsk Prydkunstnerlag enige om å slå seg sammen for det felles formål; å fremme og utvikle norsk industri- og håndverkproduksjon. I oppgaven legger jeg fram tre motiver, som kan ha ligget til grunn for at Foreningen Brukskunst ønsket Norsk Prydkunstnerlag inn i sin organisasjon.

For å skape mer effektivitet i arbeidet med å få kunstnere i samarbeid med industrien, opprettet Foreningen Brukskunst undergruppen *Brukskunstnerne* i 1931. Gruppen besto av aktive, skapende kunstnere. Disse ble i stor grad foreningens aktive del i utviklingen av formgivningen, konkurransevirkosomhet og samarbeidet med industrien. Tekstilkunstnerne utgjorde den største delen av Brukskunstnerne, og samarbeidet med tekstilindustrien utgjorde et viktig grunnlag for Foreningen Brukskunst i mellomkrigstiden.

Hovedtyngden av produktutviklingen omfattet gjenstander til bruk i private hjem, som møbler, dekketøy og tekstiler, men en rekke oppdrag viser at Brukskunstnerne jobbet med formgivning på et bredere plan, som å utsmykke offentlige bygninger og transportmidler, samt å formgi ny og tidsriktig produktemballasje. Det store omfanget av fremstillinger av idétegninger og prototyper viser at 1930-tallet ble et tiår for eksperimentering og nyskaping.

Utstillingene var den viktigste kanalen til Foreningen Brukskunst for å nå ut til publikum. Da foreningen fikk fast lokalitet i Kunstneres Hus i Oslo fra 1930, ga dette mulighet til kontinuerlig utstillingsvirksomhet. Målet med utstillingene var å promotere det nyeste innen norsk brukskunst og opplyse befolkningen om innredningsidealene i den moderne tid. Utstillingene skulle være en arena for det nye og framtidsrettete. Aktuelle moderne former, god kvalitet og framskritt innen formgivningen skulle fungere som rettleder og inspirasjon for det norske folk. Det ble lagt opp til en dynamisk utstillingsstrategi og gjenstander ble stadig byttet ut i de moderne montrene. Publikum skulle stadig finne alt overraskende og nytt. Under tidens parole ”kjøp norsk” ble norske kunstnere og produkter prioritert.

Utviklingen av tekstiler, porselen, fajanse og glass skjedde i en retning og et tempo ledelsen i Foreningen Brukskunst var tilfreds med. Derimot ble det hevdet at møbelindustrien hang etter. Det ble uttalt at møbelindustrien var den grenen av brukskunsten som framfor noe annet fag trengte fornyelse i takt med tidens krav til enkle, rasjonelle former med god materialbehandling og kvalitet. Derfor ble utviklingen av møbelformgivningen et hovedsatsningsområde for Foreningen Brukskunst på 1930-tallet.

For å spre sin propaganda utover landet, begynte Foreningen Brukskunst å arrangere vandretstillinger. På denne måten ønsket foreningen å oppnå større kontakt med regionale produsenter samt spre lærdom om god smak til hele befolkningen.

Under andre verdenskrig ble det vanskeligere for Foreningen Brukskunst å drive sitt virke. Først og fremst gjorde materialmangelen det vanskelig både for brukskunstnerne og industrien å opprettholde produksjonsnivået. Dette gjorde at det var umulig å ha like bugnende utstillinger som tidligere. Det viktigste satsningsområdet fra 1940 til årene etter krigen, var utvikling av bohaver til de som hadde blitt hjemløse og mistet det de eide under krigens herjinger.

Etter andre verdenskrig gikk Foreningen Brukskunst atter over i en ny fase: *Landsforeningen Norsk Brukskunst* ble etablert med lokale enheter i Oslo, Bergen og Trondheim og senere Stavanger.