Kulturen 1997

Aspekter på Modernismen

Aspe
Moder

kter på nismen

KULTUREN 1997
EN ÅRSBOK TILL MEDLEMMARNA
AV KULTURHISTORISKA FÖRENINGEN
FÖR SÖDRA SVERIGE

Bilden på omslagets framsida:
Hommage à Gleizes. Akvarell av Gösta Adrian-Nilsson 1920-21.
KM 50.794:55.

Bilden på omslagets baksida:
L'escalier (Trappan). Olja på pannå av Gösta Adrian-Nilsson 1923.
KM 68.844.

För- och eftersättsblad:
Detalj av kjol köpt i början av 1930-talet hos Wiener Werkstätte, Wien. KM 46.689:2.

Ansvarig utgivare: Margareta Alin
Huvudredaktör: Eva Kjerström Sjölin
Redaktion: Anders Jansson, Anna Landberg
Foto: Lars Westrup, Kulturen om ej annat anges (se sid 253).
Form: Christer Strandberg.
Upplaga: 22.000
Typsnitt: Berling, **Futura Heavy** samt Futura Book
Tryck: BTJ Tryck AB, Lund
Repro: Färghuset AB, Landskrona
Papper: G-Print matt, omslag Colorit naturvit
ISSN 0454-5915

Innehåll

Margareta Alin och Eva Kjerström Sjölin:	**Inledning.**	7
Gunnar Eriksson:	**Modernismens rötter.**	10
Martin Kylhammar:	**Revolutionera och acceptera.**	19
Eva Kjerström Sjölin:	**Det konstnärliga och det hantverkliga. Modernisterna och deras föregångare.**	29
Rolf Lindborg:	**Småstaden och den intellektuella miljön.**	53
Cecilia Nelson:	**Syntes av en stad.**	59
Karin Schönberg:	**Lyftkranens dynamik och maskinen i konsten.**	63
Anna Landberg:	**Om det primitiva i det moderna.** Exemplet GAN.	68
Jan Torsten Ahlstrand:	**Det abstrakta och det geometriska.** GAN och Wiwen Nilsson.	85
Jan Torsten Ahlstrand:	**Modernism och medeltid.** GAN och Wiwen Nilsson.	105
Jan Torsten Ahlstrand:	**Moderniteten och idrotten.** GAN som unikt svenskt exempel.	113
Jan Mark:	**Allkonstverket. Drömmen om en ny konst i okonstens tid.**	126
Bengt Edlund:	**Film, konst, musik! Allt på en gång!**	134
Britta Hammar:	**Elegant, flärdfullt, praktiskt.** Modet 1900 till 1930.	139
Stefan Romare:	**En internationell modernist i Lund.** Fred Forbat och mellankrigstidens arkitektur.	151
Tomas Tägil:	**Funktionalistisk pionjär i Skåne.** Arkitekten Hans Westman.	171
Cecilia Fredriksson:	**Den folkliga modernismen.**	186
Orvar Löfgren:	**Att skolas in i konsumtionssamhället.**	198
Mårten Dunér:	**Monopol på framtiden?**	212
Lars Håkansson:	**Ja, dessa ingenjörer!**	214
Carlos Capelán:	**Försvar av Picasso, Sankt Lars och det gamla Café Ariman i Lund.**	216
	Kulturens verksamhet:	221
	Sammandrag av 1996 års räkenskaper:	242
	Donationer:	249
	Medverkande:	253

L´ Esprit Nouveau. Collage av Gösta Adrian-Nilsson, 1921.
KM 50.794:14.

Med *Aspekter på modernismen* ger vi oss ut på en resa genom 1900-talet. Vi erbjuder möjligheten att följa trådarna bakåt i tiden. Begreppet »modernism« är givetvis en konstruktion – en benämning vi idag väljer för en rad företeelser och idéer inom konst- och kulturområdet som också visar upp många inbördes skillnader och som ibland står i diamentral motsats mot varann. Men när man försöker beskriva strömningarna – sammanhangen och inte enskildheterna, är det likheterna som blir intressanta. Med modernismen som paraplybegrepp går det att sätta namn på en rad företeelser och processer som tydligt hänger samman. Vi vill med denna årsbok peka på beröringspunkterna, visa på modernismens olika uttryck, men också på hur de hänger samman i en gemensam rörelse. Det som förenar blir därmed nyckeln till att förstå.

Liksom det i modernismens disparata mångfald finns ett komplicerat mönster av likheter och skillnader, finns det en växelverkande relation mellan modernismen och moderniteten. Denna årsbok gör inte anspråk på att definera modernismen eller att täcka in den. Istället har vi valt att utifrån olika frågeställningar och utifrån olika konstarter ge aspekter på modernismen. Utgångspunkten har varit Kulturens samlingar av konst och konsthantverk. Målet har varit att sätta dem i sitt större kulturella och idéhistoriska sammanhang.

Det är i arbetet med den kommande stora basutställningen Modernismen som lusten och behovet växt fram att närmre analysera och penetrera olika frågeställningar och perspektiv på modernismen. Författarlistan upptar en lång rad kunniga forskare och museimän som ombetts skriva utifrån olika för

modernismen centrala frågor och perspektiv. Nytt för i år är att vi också inbjudit tre aktiva konstutövare – en bildkonstnär, en konsthantverkare och en arkitekt att ge en personlig kommentar om sitt förhållandet till modernismen.

Det som kännetecknar modernismen: framtidstron, utopierna, internationalismen, den starka viljan till förändring, övertygelsen att man med konsten kan förändra samhället, tron på en enhet mellan konst och liv, tron på konsten ut i vardagen, viljan att riva murarna mellan olika konstarter, att bejaka det omöjliga, att spränga gränser – detta appellerar starkt även till nutidsmänniskan. Modernismens idéer och konst kan fortfarande beröra – och engagera. De känns aktuella och angelägna – i vår tid, liksom i det tidiga 1900-talet. Men samtidigt som man gärna rycks med och hänföres av kraften och viljan i denna rörelse, sitter vi idag med facit i hand. Kan blicka tillbaka på ett 1900-tal där konsekvensen och erfarenheten av modernismens idéer omsatta i verkligheten inte alltid blev odelat positiv. Vi, liksom de tidiga modernisterna, brottas med frågor om den moderna människans livsvillkor – om det positiva och det negativa i att leva i moderniteten. Idag är det inte telefonen och flyget som förändrar vår uppfattning om tid och rum, utan kanske IT-tekniken och cyberspace.

Vår bok skall också fungera som introduktion till vår planerade stora utställning Modernismen. 1998, då Stockholm blir europeisk kulturhuvudstad, lyfter Kulturen i Lund fram sina unika samlingar i Vita huset. I en total konstupplevelse väves bildkonst, teater, film, konsthantverk, konstindustri och arkitektur samman. Ledsagare från Lund till Hanau och Berlin, till Paris och åter, är inga mindre än Gösta Adrian-Nilsson (GAN) och Wiwen Nilsson. Den senare skulle den 19 maj 1997 fyllt 100 år. Årsboken kan ses som Kulturens hyllning för hans banbrytande insats som modernistisk silversmed.

Varför är det viktigt för Kulturen att belysa modernismen? Det talas om ett paradigmskifte vid den tid Kulturen grundades. Nu står vi inför ett millenieskifte. Vilka rötter är värda att vårda? Vad skall vi föra in i framtiden? Kulturen var en gång nära sprungen ur Morris' idévärld. Många tankar är förenade med de grundläggande idéerna i Bauhaus. Viktiga hörnstenar var sökandet i de medeltida källorna samt utbildningen i form av praktiskt arbete – i en »hytta«.

Kanske skall vi inte formulera ett program med så många nyheter inför 2000-talet. Kanske skall vi stanna upp och se vad vi skall fördjupa. Museets samlingar är koncentrerade kring arbete och boende. Men också kring konstens och estetikens betydelse i människors liv. Kanske huvuduppgiften är att utifrån den faktabank vi förvaltar arbeta tillsammans med de människor som bor och arbetar i det vittrande folkhemmets hus och i miljonprogrammets områden. Tillsammans formulera hur vi bäst hanterar de viktiga frågorna om arbete och boende i ett historiskt perspektiv – och för framtiden.

MARGARETA ALIN EVA KJERSTRÖM SJÖLIN

Gunnar Eriksson:

Modernismens rötter.

Stort upplyst skyltfönster (Groses helles Schaufenster).
Målning av August Macke, 1912. Sprengel-Museum, Hannover.

BEGREPPET »MODERNISM« har börjat användas i två ganska distinkta men inte oberoende betydelser. Medan det nyss mest stod för den djärva förnyelsen av formspråk och budskap vid 1900-talets början, har ordet efter introduktionen av begreppet »postmodernism« ofta börjat användas för den åskådning som ligger bakom det s.k. »moderna projektet«, dvs. de föreställningar om förnuft, framsteg och välfärd som formades med franska revolutionen. Det är rimligt att ha båda dessa innebörder i minnet om man skall teckna en bakgrund till modernismens framväxt. De hör ihop, vilket kanske blir tydligare om de ses i relation till begreppet »modernitet«, som då skulle stå för den moderna människans tillstånd och villkor, materiellt, socialt och mentalt. »Modernismen« är i båda sina angivna betydelser en åskådning eller ideologi som är medveten om moderniteten och bejakar modernitetens konsekvenser, även om den också tar fasta på modernitetens problem.

Moderniteten uppkom till följd av flera mäktiga historiska processer. Med industrialismens framväxt under 1800-talet följde en alltmer avancerad teknik, stora fabriker, så småningom elektricitetens användande som kraft- och ljuskälla ända ut i de enskilda hemmen. Lika viktiga var industrialismens enorma folkförflyttningar. Europeerna hade tidigare i stor utsträckning bott och producerat på landsbygden. Nu flyttade man till industrisamhällen och storstäder där de nya utkomstmöjligheterna fanns – människorna trängdes ihop i hyreskaserner, ofta utan att någon gemenskap uppstod. Desto större blev friheten i förhållande till det gamla. Istället för att få arbetslönen in natura fick man nu pengar att röra sig med

– en enorm utvidgning av konsumtionsfriheten för många, även om medlen i början var knappa. Och den övervakning och inbördes kontroll som gemenskapen i lantbyn fört med sig, upphörde fullständigt – vad grannen gjorde i hyreshuset tycktes angå varken dig eller mig. Tidsbegreppet ändrades samtidigt, när man började styras av den mekaniska klockan och fabriksvisslan, medan solens upp- och nedgång och årstidernas kretslopp tappade all reglerande betydelse i arbetet. Ovanpå detta växte småningom en speciell tidsform fram som tidigare saknat namn och innebörd: fritiden. De som levde under dessa villkor levde i moderniteten.

Den materiella utvecklingen förstärktes av den intellektuella. Den västerländska kulturen som ännu på 1500- och 1600-talen behärskats av en auktoritär religion blev därefter alltmer sekulariserad. Staten och vetenskapen ger exempel på alltmer religiöst frigjorda makter och argumentarsenaler. Här hämtade upplysningen sin ammunition i uppgörelsen med det gamla. För den var det givet att människan, samhället och naturen kunde underkastas en förnuftig vetenskaplig granskning, vilken skulle leda till en närmast total förståelse av världen. Religionens världsbild och livstolkning lämnade naturligtvis inte över en natt scenen till förmån för vetenskapen, men i den alltmer vidgade kulturdebatten skalade man från religionen bort allt som kunde stöta förnuftet och strida mot vetenskapen. Efter upplysningen var den auktoritetstro omöjlig som lärt att kungamakten var så helig att ett störtande av kungen var en hädelse och ett uppror mot Gud. På liknande sätt var det med andra maktprivilegier i samhället. De hade beskrivits som gudomligt instiftade och orubbliga – nu kvarstående ojämlikheter måste motiveras på nya sätt, inte med trosdogmer utan med argument som ytterst gick tillbaka på förnuftet och erfarenheten.

Central i vad vi nu kallar »det moderna projektet« blev föreställningen om oupphörliga framsteg för mänskligheten och

civilisationen. Denna framstegstanke hade tidigt ett klart samband med vetenskapens landvinningar, som tycktes göra det självklart att vårt vetande om världen och människan var i ständig tillväxt och fördjupning eftersom kunskap kunde ackumuleras från generation till generation. Då vetenskaplig kunskap innebar makt att genom teknik förändra världen till det bättre, tycktes framstegen kunna fortsätta i det oändliga. Med den industriella revolutionens enorma framgång på 1800-talet tycktes framstegstanken bekräftas, och när de europeiska staterna började ockupera andra världsdelar, syntes den västerländska civilisationen vara överlägsen och förtjänt av sina erövringar just därför att den nått längre i intellektuell och teknisk fulländning.

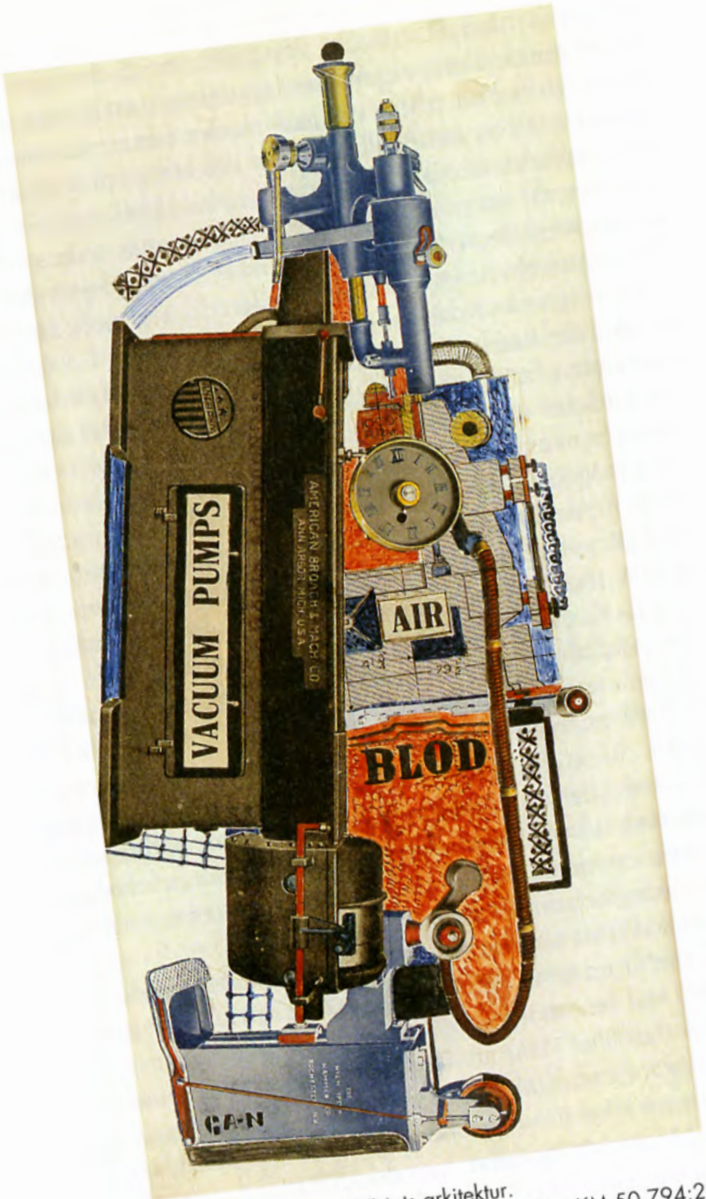
Upplysningens idéer och attityder levde kvar under hela 1800-talet med vissa förändringar. Dessa hade en viktig bakgrund i romantiken kring sekelskiftet 1800. Romantiken har en egendomlig dubbelnatur genom att vara en proteströrelse mot upplysningen men samtidigt ett väl igenkännligt barn av den. Människotanken tycktes under 1700-talet ha släppts loss i ett alltför vådligt lopp, gudsförnekandet och därmed kanske alla etablerade värdens död hotade, själva världsalltet tycktes nära att förlora sin själ. Mot detta protesterade en rad diktare, filosofer och forskare efter den franska revolutionens kaos. De krävde en mening som tycktes på väg att berövas dem och byggde en motbild mot den mekaniskt slamrande maskin som höll på att bli symbolen för både människan och universum. I arv från denna hotfulla upplysning fick de ändå känslan att vetenskapen i form av filosofi eller naturvetenskap till synes för alltid ersatt de religiösa dogmerna som högsta auktoritet i både liv och värld. Romantikern blev en person sliten mellan längtan till en förlorad moderstrygghet i auktoritetens famn och en medvetenhet om förnuftets krav på sannfärdighet också när sanningen inte var självklart ljuv. I ett spänningsförhållande som har samband med romantikerns kluvenhet lever så

hela 1800-talets intellektuella liv. Idealism och materialism, framstegstro och krismedvetande, vetenskaplig expansionism och kunskapsteoretisk ödmjukhet syns sida vid sida i egendomliga symbioser och brottningar.

Man brukar beteckna Einsteins relativitetsteori (1907) som ett krisutlösande brott i fysikens utveckling och därmed i hela synen på vetenskapens roll i vår kultur. Fram till Einstein hade fysikerna räknat med att världen var förutsägbar bara man samlade tillräckligt med fakta och underkastade dem matematisk bearbetning i Newtons efterföljd. Nu kom Einstein som en chock för många. Ur hans tankar om tidens och rummets relativitet följde en rad paradoxer för det sunda förnuftet och vardagens erfarenhet som rubbade bilden av säkerhet och klarhet. Etter värre blev det för lekmannen efter kvantfysikens genombrott på 1920-talet – med den gick som det verkar all möjlighet till åskådlig framställning av mikrovärldens förlopp förlorad.

Det kan tyckas att dessa högst teoretiska komplikationer inte angick folk i allmänhet. Men då bör man besinna att modernismen var en rörelse inom ett intellektuellt avantgarde, som retade allt fler bland denna allmänhet, innan den till en del blev accepterad. Men för att vetenskapen skulle kunna påverka konsten räckte det att några få ledande modernister anade sambanden. Så skedde successivt under loppet av 1910- och kanske framför allt 1920-talet, då modernismen i konsten nådde full styrka.

Mer omedelbart avgörande för utvecklingen av både modernism och modernitet blev Sigmund Freud och psykoanalysen. Den skandal han väckte låg ju framför allt i att han tillskrev sexualdriften en så avgörande betydelse för våra handlingar och vår psykiska balans. Den på ytan pryda sekelskifteskulturen ställdes mot den skrämmande utsagan att sexualiteten visserligen kunde undertryckas men att den likafullt påverkade oss och skapade neuroser om den inte fick utlopp.



Hjärtats arkitektur.
Collage av Gösta Adrian-Nilsson, Paris 1921. KM 50.794:23.

Bilden av isberget målades upp : om den medvetna delen av själen kunde liknas vid den synliga delen av ett isberg, gav den ofantligt mycket större ismassan under vattenytan en bild av hur stor del av själsinnehållet som dolde sig i den region som medvetandet inte kunde kontrollera. Vad blev det i så fall av det vetenskapliga förnuftet, det som skulle leda oss mot oupphörliga framsteg och en allt rikare kultur inom det moderna projektets ramar? Okontrollerade krafter i kaos och mörker påverkade så mycket mer vår tillvaro.

Men det fanns också ljusa sidor. Viktigt var att de kaotiska aspekterna frammanade en fantasins potential. Det blev tydligt att saker kunde ses på mer än ett sätt. Den realistiska avbildningens tvångströja kunde kastas av när det klarlagts att vardagsögats bild av verkligheten ofta nog bedrog oss. Kubismens uppdelning av det avbildade i enheter som inte motsvarade gängse perspektiv och proportioner harmonierade väl med relativitetsteorin, trots att man inte kan påvisa något enkelt och direkt samband, och surrealismen växte fram delvis som en följd av upptäckten av det omedvetna som nådde ett slags halv exponering i drömmarna, dessa kraftfulla inspiratörer till expeditioner i själens inre. Genom detta mer eller mindre direkta samband mellan tidens vetenskap och konst förstärktes den nya synen på vad realism var: realismen, bekännelsen till verkligheten, måste om Einstein och Freud accepterades erkänna att verkligheten inte täcktes av konventionell vardagserfarenhet.

Vetenskapen är i sina bästa stunder ett öppet kunskapssystem. Det är en förutsättning för dess vitalitet. Vissa typer av religion kan bindas i dogmer, men aldrig vetenskapen. All historisk erfarenhet visar att vetenskapen förr eller senare måste överge varje enskild ståndpunkt den intagit på grund av nya experiment eller observationer i kombination med nya teorier. Detta kräver just öppenhet, beredskap att ta emot nya impulser. Vetenskapen har på så sätt haft sitt finger med i spelet vid

uppkomsten av den intellektuelle som typ. Den intellektuelle värd namnet stimuleras av diskussioner, lockas av nya sypunkter, uppmuntrar nyskapande. Som en tydligt urskiljbar grupp uppträder kanske inte de intellektuella förrän på 1700-talet, i upplysningen. De är jämnåriga med en friare bokmarknad och tidningarna, där fora öppnas för en kulturdebatt. På 1700-talet är de upplysningsmänniskor inspirerade av naturvetenskapen, vid 1800-talets början är de romantiker, påverkade av filosofi och historia. Romantikernas öppenhet innefattar även folkets kultur. Man visar på folkvisornas skönhet och originalitet och uppmärksammar sagorna, myterna, visdomen i folkdjupet. De lärda intellektuella får syn på jämbördiga bland de enklaste och fattigaste, visdom, fantasi och kreativitet i sammanhang där ingen hade väntat det, och denna öppenhet tar modernismen till sig, först kanske i musiken med den sene Grieg och den unge Bartok, som inte slätar över utan lyfter fram det aviga och ovana i de folkliga klangerna och lånar det för att skänka större uttryckskraft åt sin tonkonst. I måleriet tar man fasta både på den folkliga naiviteten som hos tullnären Rousseau och på den konst som utomeuropeiska folk skapat och i musiken ger den sinnesutlevande jazzen sitt starka bidrag till modernismen.

Bakom den moderna öppenheten ligger en oro, samma oro som driver symbolfiguren Faust att ingå sin pakt med djävulen. Den moderna kulturen är faustisk i den meningen att den drivs av viljan till det nya och annorlunda, av oviljan att stagnera och bli vid det gamla. Detta är just vetenskapens kännetecken – och inte av en tillfällighet. Dr Faustus själv drevs enligt legenden av begär efter kunskap om all världens ting till att ingå sin pakt.

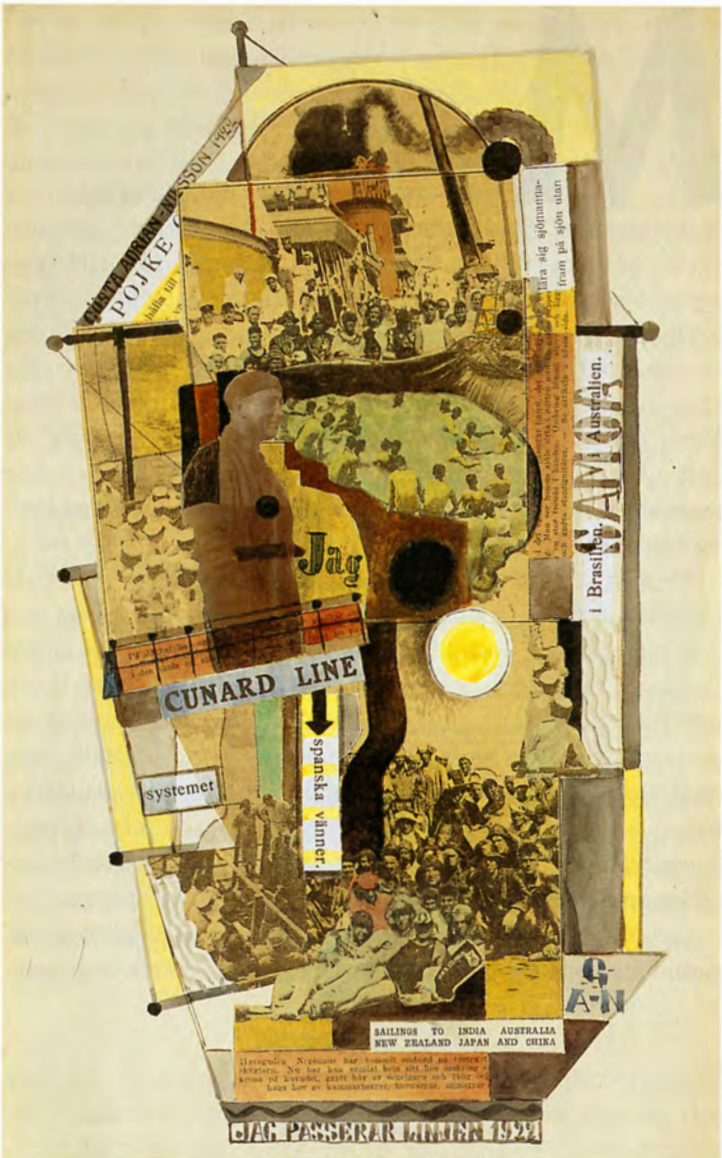
Så långt det gäller den moderna vetenskapen, tycks ju denna pakt verkligen gälla; därom talar atombomben och den miljöförstöring som följt på en vetenskapligt baserad avancerad teknik. På sitt sätt gäller det också konsterna, som drivits

in i en virvel av uppbrott och nya ståndpunkter som inte gått att hejda förrän vid den totala förnekelsen av konstens egna strävanden, som redan i dadaismen kring 1920. Det gäller också i modernitetens vidare sfär i det levnadssätt som utmärker 1900-talet. Vi har erfarit en oerhörd frigörelse av sederna, men fått betala vår tribut till djävulen i form av osäkerhet och ångest, pessimism och en oförmåga till spontan upplevelse av världens glädje och sorger. Detta har lett till en alltmer dionysisk strävan att leva intensivt och tillvarata varje ögonblick på högvarv – i klar motsats till förnuftets behov av eftertanke och besinning.

Intill modernismens öppna portar bröt första världskriget ut och bekräftade djävulspakten. Det fanns faktiskt våldstendenser i modernismens mångskiftande rörelse – futuristerna tenderade mot fascismen, och den förbehållslösa handlingen utan vankelmod har haft förespråkare också bland andra intellektuella. Detta kan naturligtvis inte förklara katastrofen. Men första världskriget kan mycket väl ha något att göra med det vidare begreppet modernitet med alla dess motsägelser. I en värld där alla fasta normer höll på att rasa samman blev just nationalismen en av de krafter som längst kunde hålla stånd mot nedbrytningen. Nationalismen är nära lierad med släktets djupaste omedvetna behov och böjelser, lika stark i hat som i kärlek, och hat är en erhörd urkraft när det stöttas av ångest och massuggestion. I den labila situation som vi kallar moderniteten fick alltså nationalismens destruktiva krafter ett uppsving. Deras verkningar är lika skrämmande gåtfulla på Balkan idag som de var där och i hela det övriga Europa för åttio år sedan.

Martin Kylhammar:

Revolutionera och acceptera.



Jag passerar linjen. Akvarell och collage av Gösta Adrian-Nilsson, Paris 1922. KM 50.794:9.

Modernister i de flesta läger har velat förändra världen. I Sverige blev detta särskilt uppenbart mot slutet av 20-talet, då den litterära modernismen fick sitt rikssvenska genombrott. Författare som Artur Lundkvist, Josef Kjellgren, Eyvind Johnson och Harry Martinson ville förnya de konstnärliga uttrycksmedlen. Men deras politiska vilja stod inte den estetiska efter. De menade sig sitta inne med kloka svar på tidens pockande samhällsfrågor. De ansåg sig veta något om hur man bäst levde i moderniteten, och hur man borde tänka, känna och bete sig i det allt mer komplicerade svenska samhället.

De mest citerade orden vid denna tid var Karin Boyes, de berömda raderna från 1927: »Bryt upp!, Bryt upp! Den nya dagen gryr«. Den unga litteraturen närmast bedövar en sentida läsare med uppbrottsretorik. Det handlade om att bryta upp från 1800-talets andliga kulturarv, som kriget så i grunden och definitivt hade kompromitterat. De unga ville vara oanfrätta av allt tyngande gammalt, de ansåg sig skuldfria. Kriget hade ju rivit de gamla murarna. Nu kunde de unga bygga från ny grund, och utan att snegla åt de förlamande traditionerna, ideologierna, riterna och estetiska normerna.

Det måste ha känts härligt att likt Josef Kjellgren se de gamla restriktionerna upplösas och nya möjligheter öppna sig:

> Glömska
> och inga minnen mer.
> Hav och jord i ljus.
> Inget arv åt oss,
> inget gammalt att bära på.
> Jorden ung igen
> som i tidernas början.

Det var mycket som pockade på modernisternas revolutionära raseri. Mest uppmärksamhet i samtiden väckte nog, åtminstone för poesins räkning, helomvändningen när det gällde synen på Maskiner, Industriarbete och Sex. 1800-talets svenska konst hade i allmänhet sett på maskinerna som Vikor Rydberg (grottekvarn och förtryckarapparat), på industriarbetet som August Strindberg (alienation och tröstlöshet) och på sex som Ellen Key (kulturens offerväsen).

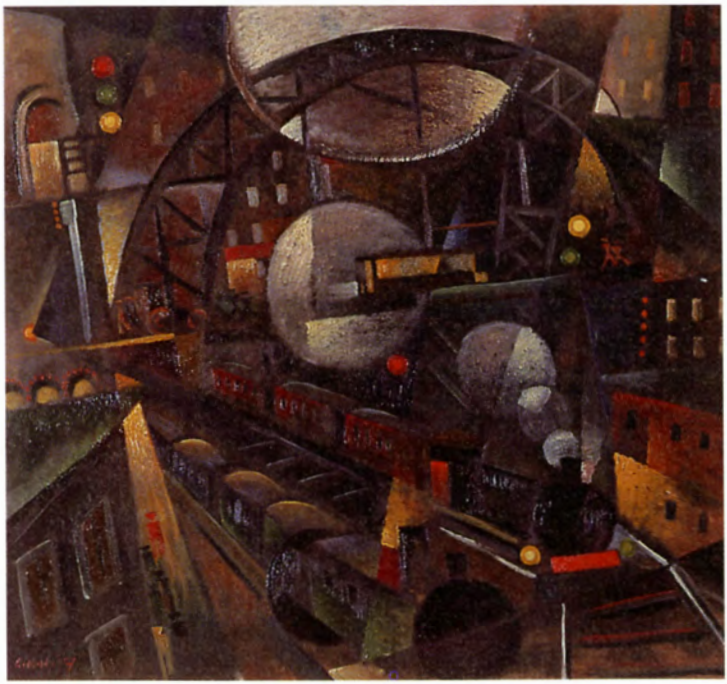
Lyssna på Artur Lundkvist när han ser ett nytt hopp spira i ett Afrika där maskiner, arbete och sex ingått i en lycklig förening, och där en svart lokförare således:

> är en del av lokomotivet, utomordentligt stolt över dess styrka, full av fåfäng lokomotivpotens: Han lever med lokomotivet, sover och äter där, smörjer och smeker det, stryker över dess stål med sina svarta, oljiga fingrar: ett objekt för hans blomstrande libido. Han är lycklig, ty han älskar. Och antagligen älskar han konfliktlöst och utan åtskillnad både sitt lokomotiv och sin kvinna.

Den revolutionära politiken var närmare besedd mest estetiskt motiverad, och ett uttryck för en ganska osjälvständig lojalitet med futuristiska genrekonventioner. Modernisternas program för en nytt samhälle (maskinerna, arbetet och sexualiteten) hade inte mycket med verkligheten att göra – och än mindre förändrade det världen. Men poeterna hade själva signalerat att de också var politiker, och det kom de så småningom att ångra. Politiska vänstervänner blev sura, och i *Svensk konservativ tidskrift* kunde svenska modernister förfärade läsa hyllningsartiklar som prisade dem för politisk högerkorrekthet.

MODERNA TIDER

Men när de svenska modernisterna på detta provocerande sätt markerade samhörighet med det moderna, skymde det sikten för något annat och mycket väsentligare. På ett djupare plan stod nämligen den tidiga svenska modernismen i ett



Järnvägsbron.
Olja på pannå av Gösta Adrian-Nilsson 1918. KM 69.741.

mycket intimt förbund med det moderna samhället och dess politik.

Den unga litteraturen gav inte mycket för 1800-talets *andliga* kulturarv. Däremot stod de i stor tacksamhetsskuld till väsentliga delar av det *materiella* arvet. Åren 1853, 1856, 1880, 1908 och 1925 är sällan nämnda milstoplar i den svenska modernismens historia. Låt mig antyda varför de borde nämnas oftare.

1853 introducerades telegrafen i Sverige, och på ett tjugotal år knöts det svenska telegrafsystemet samman med hela världens. »Andens broar« kallades telegrafkablarna i 1800-talets poesi. Författarna förstod kanske bättre än de flesta den betydelsedigra innebörden av att så snabbt kunna sprida information över hela jorden.

1856 tog det svenska järnvägsbyggandet fart, och på några decennier knöts rikets skilda delar samman av räls. Samtidigt kunde tidens trendkänsliga författare ge sig ut i Europa eller till Orienten för att rapportera om franska bönder och österländsk livsglädje. Greve Snoilsky konstaterade med stor rätt: »Vad oss syns långt, för dem syns kort, och alla avstånd svinna bort i järnvägstidevarvet«.

1880 öppnade Sveriges första telefonstation. Inledningsvis var det tänkt att man bara skulle kunna ringa lokalt men snart kom också Rikstelefon. 1935 hade vi Världstelefon. Men redan 1911 lät Heidenstam de små skolbarnen berätta för Ura-Kaipa vilken andlig revolution denna materiella modernisering hade åstadkommit:

> Förtälj hur du kan trycka ditt öra till en lur och höra en annan tala på flera dagsresors avstånd – – – liksom om människorna beständigt flyttade varandra närmre och närmre och mer och mer förenades till ett enda stort väsen.

1908 lämnade den första T-Forden det löpande bandet, och de allt billigare bilarna erövrade successivt också Sverige. Redan 1930 rullade närmare 200 000 på våra vägar.

Futuristisk tågstudie i tusch och svartkrita av Gösta Adrian-Nilsson, 1914. Publicerad som illustration till novellen Herrn med den tvåradiga ulstern i Skånsk jul 1914. KM 50.794:328.

1925 bildades Svensk Radiotjänst. Med hjälp av radion flyttade världen in i en miljon svenska vardagsrum, och Sverige å andra sidan ut i världen. Eller som den obändige utvecklingsoptimisten Lubbe Nordström profetiskt konstaterade under en världsomsegling:

> Se världsstaden! Där satt vi mitt ute i Mexikanska golfen, ca 5000 sjömil från Sverge och diskuterade en befordringsfråga där hemma, efter en nyhet, som nått oss genom tomma luften. Om 50-100 år? Hur är det då?
>
> Ja, det här med radio är bara början! säger skepparn liksom till svar på min tysta fråga. Om femtio år är världen mer olik den, som nu är, än den är olik den värld, som var för femtio år sen.

Lubbe Nordström talade lyriskt om framtidens Världsstad, den tid då hela jorden blev oss lika hemtam som staden var oss idag. Världen blev mindre, nationerna knöts samman och länder fördes närmare varandra.

De mentala konsekvenserna av denna materiella modernisering är säkert omöjliga att överskatta, och det krävs inte mycket fantasi för att förstå hur den förändrat vårt sätt att tänka om tid och rum. Den fortlöpande kommunikationstekniska revolutionen, och den samverkande ekonomiska världsintegrationen, var ett arv som den unga modernismen inte revolterade mot. Tvärtom byggde de väsentliga delar av sin livs- och världsåskådning på det arvet. Den tidiga svenska modernismen ville vara gränslös i alla ordets bemärkelser.

GRÄNSLÖS MODERNISM

Under andra hälften av 20-talet stadfästs i svensk intellektuell debatt en tanke, som fick mycket starkt gensvar i modernistiska kretsar. Grundbulten i denna bestod av tron att kommunikationstekniken och den accelererande världsintegrationen skulle forma en ny och friskare andlig kultur. Många modernister delade en framtidsbild, där de väsentliga rubrikerna var tre: Resan, Den nya solidariteten och Världsmedborgaren.

Resa utan pass hade gått bra före kriget. Efteråt var det värre, men de unga konstnärerna gjorde vad de kunde. De reste ut, tog tåg, cykel, liftade eller vandrade ut i Europa – andra nådde t.o.m. främmande kontinenter. Reseskildringar skrivs som aldrig förr, böcker översätts och internationella tidskrifter läses. Modernistiska autodidakter erövrar beundransvärt snabbt de främmande språken.

De nya svenska modernisternas boktitlar anspelade också på deras reseerfarenheter och markerade deras världstillhörighet. Hör bara: *Occident, Spökskepp, Nomad, Atlantvind, Spansk odyssé, Resor utan mål, På snålskjuts genom Europa, Kap farväl, Fyrsken, Negerkust.* Den unge litteraturhistorikern Olle Holmberg fick med rätta »intryck att den litterära svenska ungdomen stod uppradad på färjkajen i Trälleborg«.

Resan framstod ofta som ett närmast metafysiskt program, som skulle rädda världen från krig och intolerans och person-

ligheten från att stelna i konventioner och inskränkta rutiner. Mest uppmärksammad blev Harry Martinson för sin nomadutopi. Den moderna människan skulle, likt den modernistiska konsten, ständigt vara i dynamisk rörelse. Harry Martinson föreslog på fullt allvar att »i framtiden får ingen bli förklarad myndig förrän han rest jorden runt en gång«, och han fick snart medhåll av andra.

Den andra rubriken i det slutande 20-talets framtidsdebatt handlade om *systemsamhällets nya solidaritet*. Det hade blivit allt mer uppenbart att individer, företag, regioner och nationer höll på att knytas samman av nya tekniska system och av det internationella kapitalet. Alla var ju nu intimt beroende av varandra, ingen klarade sig längre ensam.

Småningom skulle baksidan av detta mynt – den ökande sårbarheten – fokuseras, men under de glada åren tycktes systemsamhället snarare utgöra en grundval för framtidens solidariska moral. Var vi alla beroende av varandra, borde vi ju rimligtvis också ta ansvar för varandras väl och ve. 1800-talets borgerliga individualism var död. Leve i stället det globala kollektivet.

Allt detta talade också för att den moderna människan skulle bli en *Världsmedborgare*. De unga författarna var nästan förvånade över hur snabbt det moderna medvetandet blivit globalt. Man visste vad som hände överallt på jorden, och man visste inte minst att det ägde rum precis nu. Allt är i allt, och sammanvävt.

På så sätt tycktes också de gamla kategorierna centrum och periferi upphöra att vara giltiga. Hur kunde man i kommunikationsteknologins världsstad tala om kulturella metropoler och centra? Var det inte snarare så som Harry Martinson poängterade när han kritiserades för att fly världen till Moas oansenliga och avlägset belägna torp i Sorunda:

> Vi lyss inte bara till skogsduvans femtonstaviga (sic!) nöd – vi ha radio, vi få varje kväll uppleva lufttrycket över Island och Färöarna, vi läser

Hamnstudie av Gösta Adrian-Nilsson. Odaterad. KM 50.794:324.

varje kväll 'världens allehanda' och postflygaren drar i de tidiga morgnarna, likt en jättemorkulla, över potatisåkrarna mot Danzig.

Alltså vet vi din belägenhet, du snöda värld – vem kan sedan hjälpa att en vänlig taltrast från Dalmatien var kväll fyller vår skog med sin klockrena fonetik. Vårt hjärta klappar ändå varmt under idyllens täckmantel och vår omtanke om Europa ekar i skogarna.

I det moderna samhället var modernisten världsmedborgare, och det varhelst han bodde.

ACCEPTERA – OCH REVOLUTIONERA!

Modernisterna ville förändra världen. De misslyckades visserligen kapitalt när de framträdde som politiska revolutionärer. Men sedda ur ett annat perspektiv stod den tidiga modernismen onekligen i samklang med samhällets egna trender. För en gång skull krävde modernisterna inte bara andlig modernisering och revolutionär förnyelse; de ställde sig också bakom den materiella omvandlingen. De kunde i det avseen-

det för första gången välja bort revolten.

Den exploderande kommunikationstekniska utvecklingen spelade nämligen de unga författarna i händerna. Tänk att äntligen inte bara drömma om revolutionen. Att vara lierad med tidens potenta krafter, tekniken och kapitalet, gav hopp om bättre gensvar. Det moderna samhället skulle, trodde många, få sitt kongeniala kulturella uttryck i den gränslösa modernismen. Utopin om resan, den nya solidariteten och världsmedborgarskapet väntade på sin snara realisering.

Åren från mitten av 20-talet och fram till Ivar Kreugers självmord den 12 mars 1932, var därför den unga litteraturens framtidsbild osedvanligt optimistisk. Framtiden var både nära och ljus. Modernisterna kunde paradoxalt nog samlas under rubriken – acceptera!, acceptera den föreliggande verkligheten. Just det var då att revolutionera.

När Viktor Svanberg, litteraturprofessorn, tittade tillbaka på denna tid konstaterade han riktigt att »tjugotalet varit en hoppets tid, hoppet om en bättre värld, byggd av folk och individer i fredlig samverkan. En ny kultur skulle skapas, fri från tyngande traditioner och snäva moralreglers tvång. Trodde vi«. Just det, trodde, för sedan kom besvikelserna som duggade allt tätare under tiden fram till nästa krig. Då gick det inte längre an att accceptera. Den historien, historien om hur de optimistiska svenska modernisterna hanterade 30-talets politiska och ekonomiska bankrutt, är spännande, aktuell och lärorik. Men den är en annan och får läsas i min bok *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare*.

Eva Kjerström Sjölin:

Det konstnärliga och det hantverkliga. Modernisterna och deras föregångare.

Konstnären och hantverkaren Jöns Mårtensson, Lund. Självporträtt i olja. Ram av bonad ek, skuren av konstnären. 1903. KM 44.203.

VAD HAR WILLIAM MORRIS med modernismen att göra? Finns det något samband mellan den tidiga engelska Arts & Crafts-rörelsen och den starkt avantgardistiska gestaltningen av konst, föremål och arkitektur som skapades vid det tyska Bauhaus? Kan företeelser som tar sig så olika uttryck ha något gemensamt? Vad är det som förenar? Har framväxten av olika konsthantverkskollektiv under det sena 1800-talet och tidiga 1900-talet någon gemensam idégrund med dagens »levande verkstad«-aktiviteter och idéer om människors rätt till eget skapande? Med dessa frågeställningar som utgångspunkt, vill jag lyfta fram några beröringspunkter på konsthantverkets område och visa på de idéer som formade en ny och vidgad konstsyn – en konstsyn som också innefattar konsthantverket och förändrade vår uppfattning om föremålen omkring oss.

KONST OCH LIV – EN ENHET

Genom det sena 1800-talet och tidiga 1900-talet löper som en röd tråd drömmen om att skapa en enhet mellan konst och liv. Att föra in konsten i vardagen genom att ge vardagsföremålen som omger oss en konstnärlig gestaltning. Att ge konsthantverket jämbördig status med konsten och överbrygga klyftan mellan konstnären, konsthantverkaren och hantverkaren. Att ge konsten och konsthantverket en ny roll i samhället.

Konsthantverk är den sammanfattande svenska benämningen för de olika verksamheter som omfattar den konstnärliga gestaltningen av bruksföremål och prydnadsföremål framställda som hantverk eller med hjälp av maskiner. Konsthantverk och konstindustri hade sin nisch inom bl.a. bokkonst, möbelkonst, textilkonst, keramik-, glas- och metallkonst.

William Morris talade om »the minor arts« som länge stått i skymundan och såg sig själv som den som skulle återupprätta och förnya konsthantverket. Vid seklets början talade man i Sverige om konstslöjd. I Tyskland rörde man sig med begrepp som Angewandte Kunst eller Kunstgewerbe för denna del inom konstarterna. I England myntades begreppet Arts & Crafts för det nya och moderna som växte fram. Det var svårt att finna en täckande och samtidigt modern benämning för detta stora verksamhetsfält. Efterhand myntades nya termer, t.ex. Werkkunst – brukskonst, omfattande både arkitektur och konstslöjd, både hantverk och industri, både enstaka unika produkter och massvaror. Vad stod allt detta för och hur kom denna, under lång tid så glömda och försummade konstform, att återupprättas och bli så revolutionerande nyskapande och betydelsefull?

William Morris och hans betydelse för modernismen inom designområdet har uppmärksammats av belgaren Henry van der Velde, pionjär inom modern design, redan på 1920-talet. På 1930-talet skrev Nikolaus Pevsner i *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* : »Morris was the first artist (not the first thinker, for Ruskin had preceeded him) to realise how precarious and decayed the social foundations of art had become during the centuries since the Renaissance, and especially during the years since the Industrial Revolution...« Morris beslut att 1861 starta ett företag för tillverkning av brukskonst, där den hantverkliga tillverkningen åter praktiserades, firman Morris, Marshall, Faulkner & Co, »The Firm« kallad, betecknades av Pevsner som en händelse som markerar början på en ny era i den västerländska konsten.

Modernisterna fascinerades troligen mer av Morris idéer än av hans konstnärliga produktion. Det är inte bara en mönstervärld av vackra växtornament på textilier och tapeter han lämnat i arv, utan nya idéer om konstnärlig gestaltning och

Affisch för Wiener Werkstätte. Målning i tusch och gouache på papper av Mathilde Flögl, c 1925. MAK, Wien.

hantverkliga kvalitéer, om arbetets och skönhetens betydelse. Många av modernisterna inom konsthantverket menade, i likhet med Morris, att den konstnärliga gestaltningens syfte inte var att öka det ekonomiska värdet i föremålen, utan det andliga. De var besjälade av övertygelsen att föremålen vi omger oss med, genom att vara vackra och användbara, skulle bli till glädje för samhället i dess helhet.

DET MORALISKA HANTVERKET – ARBETET OCH PRODUKTEN

Många av de idéer Morris så framgångsrikt förmedlade som konstnär, föreläsare och författare vilade till delar på ett arv efter konsthistorikern och konstkritikern John Ruskin och arkitekten Augustus Welby Northmore Pugin. Bakom strävandena att skapa »ett jordiskt paradis« låg insikten, att den industriella revolutionen inte bara var en potentiell katastrof, utan en högst aktuell sådan. Morris engagemang för miljöfrågor, hans tidiga protester mot nedsmutsningen och förfulningen av den urbana miljön och det engelska landskapet, uppfattar många idag som en tidig medvetenhet om hotet mot den fysiska miljön. Men mer än en oro för jordens ekologi, var det en oro över vad den industriella utvecklingen gjor-

de med människans psyke. Det blev masstillverkningens arbetsmetoder som kom att sättas i fokus och dess effekter på arbetarna. I ett förord till en nyutgåva av Ruskins böcker skrev Morris, att Ruskin lär oss att konst är ett uttryck för människans glädje i arbetet. Det var denna tanke som kom att bli den mest centrala för Morris. Arbetarna vid Morris verkstäder fick större frihet och bättre arbetsvillkor än man hade i den industriella produktionen. Den hantverksmässiga tillverkningen var en grundpelare. Men Morris tog kontrollen över hela den konstnärliga sidan av produktionen, vilket gav hantverkarna/arbetarna ganska små möjligheter att påverka den kreativa processen. Man hade betalt på accord, inte i timlön, vilket bidrog till att arbetsdagarna blev långa och pressande. Som så många andra gånger i historien var idealen svåra att omsätta i verkligheten.

Den andra centrala tanken i Morris idébygge var uppfattningen att konsten, även för brukaren rymde möjligheter att öka livskvalitén. Konsthantverket, »the decorative arts«, var en konstform som förtjänade att upphöjas till samma nivå som arkitekturen, därför att de tillsammans skapade människans fysiska miljö. I sitt föredrag *The Beauty of Life*, 1880, uppmanade Morris brukarna till ökad medvetenhet: »Have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful«. Framför allt är det hemmet och utformandet av hemmiljön som engagerar. Morris förespråkar enkelhetens evangelium. I hemmiljöns vardagsföremål ser han möjligheten att föra ut ett nytt smakideal. Dessa strävanden återkommer hos många av modernismens idealistiska konstnärer, konsthantverkare och arkitekter.

KONSTHANTVERK SOM POLITISKT MEDEL

Visionen om ett idealsamhälle där hantverkare/arbetare förverkligade sig själva och utvecklade konsten genom att skapa »an art made by the people and for the people, a joy to the ma-

ker and user« (*The Beauty of Life*, 1880) blev starkt förankrad i Arts & Crafts-rörelsen. Det var en vision om en demokratisk konst som alla kunde vara delaktiga av.

Som socialist drömde Morris om »Fellowship«, vilket kanske kan översättas med gemenskap, samhörighet i samhället. Liksom naturen är den viktiga utgångspunkten för konsten och det hantverkliga är centralt i fråga om arbetets utförande, så är gemenskapen, samhörigheten central för utvecklingen av samhället. I Morris utopiska vision *News from nowhere*, som i mycket hämtat förebilder och inspiration från medeltidens samhälle, är den bärande framtidstanken alla mäns och kvinnors frihet att själv ta kontroll över sina liv och välja sitt eget sätt att leva. Det sociala engagemanget visar sig också i uttalandet: »I dont want art for a few, anymore than education for a few or freedom for a few«. Att likställa konsten i dess utvidgade betydelse med utbildning och frihet var att markera en helt ny ställning i samhället för konsten och konsthantverket, och att hävda det som en allmän rättighet var politiskt radikalt.

ETT KONSTHANTVERK PÅ FRAMMARSCH

Morris utopiska visioner och ideal kom att vidareutvecklas i andra länder, efterhand som Arts & Crafts-rörelsen fick avläggare runtom i Europa. De var och är vitt erkända som den dominerande inspirationskällan till många olika skolor inom den moderna konsthantverksrörelsen.

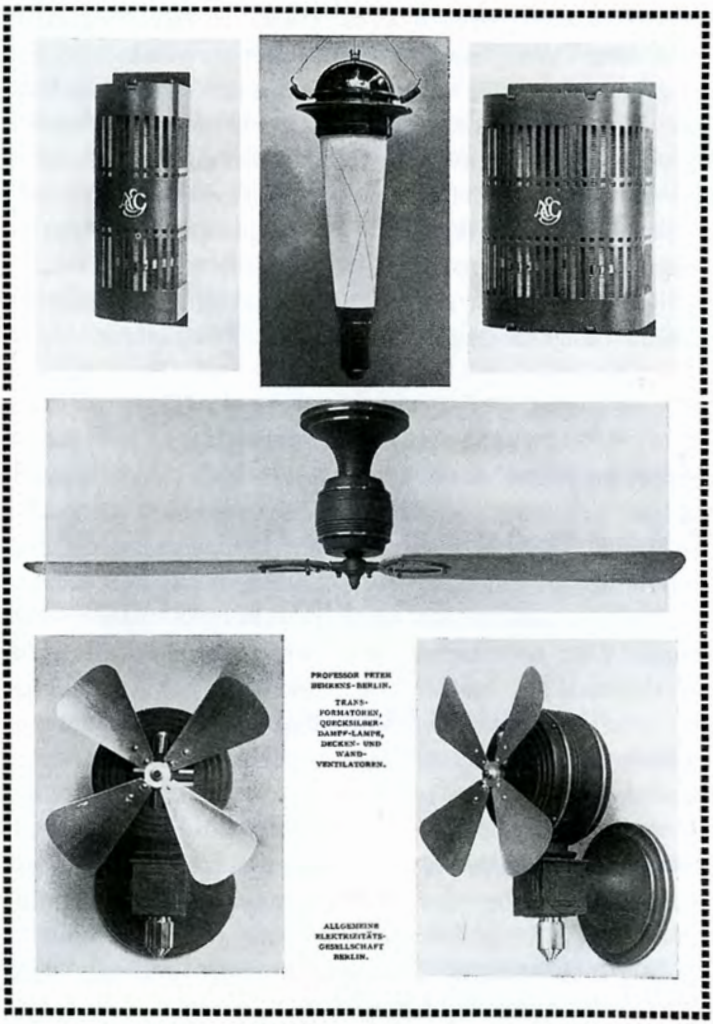
I Österrike bildades Wiener Werkstätte 1903 av konstnärerna Josef Hoffmann och Koloman Moser samt bankmannen Fritz Waerndorfer, efter förebild från det av Charles Robert Ashbee 1888 grundade British Guild of Handicrafts. På Sessionens utställning 1900 i Wien fanns såväl de engelska som tyska företrädarna för det moderna representerade. Men framför allt var det Charles Rennie Mackintoshs och Margaret MacDonalds personliga stil, skapad inom den s.k. Glasgow

School, som kom att få stort inflytande på konsthantverkets gestaltning i Wien. 1905 sysselsatte Wiener Werkstätte hundra arbetare, av vilka trettiosju var mästare inom olika hantverk. Med olika medel skapade man ett enormt nätverk av konstnärer, konsthantverkare och hantverkare, som kom att arbeta för en ny form för konsthantverket. Målet var att förena de olika konstarterna och att skapa ett »Gesamtkunstwerk« där arkitektur, konst och konsthantverk förenades. Denna idé går som en gemensam nämnare genom de moderna radikala designrörelserna ifrån Morris till Bauhaus.

DEN BESJÄLADE INDUSTRIVARAN. TYSKLAND TAR LEDNINGEN.

Även tyska arkitekter och konstnärer lockades av det nya från England och Wien. I München bildades 1907 Deutscher Werkbund. Även här föregicks grundandet av en betydelsefull utställning, III Deutsche Kunstgewerbeausstellung i Dresden. Inom en tioårsperiod växte DWB till cirka tvåtusen medlemmar. Man organiserade inte bara konstnärer, arkitekter, konsthantverkare, hantverkare, verkstäder och småfabriker, utan även representanter från företag och industrier, konstteoretiker, författare och förläggare. De tolv grundarna var en blandning av enskilda, organisationer och företag, vars mål var att befordra god gestaltning av arkitektur, konsthantverk och industriprodukter för en ny social och estetisk livskvalité. Det nya samarbetet mellan konsten och industrin manifesterades bl.a. i Peter Behrens arbete för AEG som omfattade allt från gestaltning av fabriksbyggnaden till formgivning av en rad av företagets olika produkter.

Deutscher Werkbunds första årsbok 1912 lyfte fram en socialestetisk hållning som pläderade för ett höjande av den konstnärliga kvalitén på industrivaran. Man kan tala om den besjälade industrivaran som skulle förädla människorna och göra dem mer demokratiska.



Peter Behrens designade bruksföremål för AEG, presenterade i artikeln Neues von Peter Behrens i en tysk konsttidskrift c 1910.

DE SVENSKA FÖRKÄMPARNA

Till Sverige kom influenserna både från engelskt och tyskt håll. Ett viktigt medel för spridningen av de engelska idéerna var tidskriften *The Studio,* startad av Morris. För de unga konsthantverkarna på 1890-talet var det det nya och moderna i England som attraherade. Framför allt var det kvinnliga konsthantverkare som tog till sig budskapet om det goda hantverket och dess betydelse. Flera reste till England för att studera. En viktig förmedlare av det engelska till Sverige var Erik Folcker, amanuens på Nationalmuseum, som 1892 startade en liten affär i Stockholm, Sub Rosa, där han tillhandahöll modernt engelskt konsthantverk.

Som spridare av Arts & Crafts-idéerna, både vad det gällde stilidealen, frågan om arbetets innehåll och intresset för det hantverkliga, kan man se de mindre utbildningsanstalter och skolor som bildades, såsom Konstslöjdanstalten i Lund, grundad 1897 och knuten till Kulturen. I några städer, bl.a. i Lund, fanns Lukasgillen. Deras uppgift var att sprida konsten till folket. Dessa sällskap kom att bli viktiga fora där arbetare, akademiker, intellektuella och konstnärer kunde mötas. De socialliberala engelska idéerna fick stark förankring i Sverige. De kom framför allt att i debatten föras ut av Ellen Key i *Skönhet för alla.*

Men intresset för det engelska kom i Sverige att tona bort vid seklets början. »Det är Tyskland som i första hand tagit upp den moderna rörelsen som kommer från England och för den framåt med kraft« låter det 1909 när det tyska inflytan det börjar göra sig gällande. Konsthistorikern Gregor Paulsson, som så småningom kom att bli Svenska Slöjdföreningens ordförande, påverkades såväl av Ellen Keys socialreformatoriska idéer som Werkbund-idéerna, som han kom i kontakt med fr a under sina år i Berlin i början på 1910-talet och som han utvecklade i bl.a. skriften *Vackrare Vardags-vara* 1919. Det var ett ställningstagande för den industriella formen och

Skiss till taklampa. Akvarellerad teckning av Jöns Mårtensson för Konstslöjdanstalten på Kulturen. Odaterad, c 1907. KM 57.557.

Kaffeservis av flintgods. Exempel på konstnärlig formgivning i enklare material, nåbar för en lite bredare kundkrets. Ritad av Alf Wallander och tillverkad på Rörstrand i flintgods med handmålad dekor. KM 68.017.

samverkan med industrin. Den svenska hållningen genomsyrades främst av det sociala engagemanget.

BAUHAUS – EN NY MODERNISTISK ERA

»The phase between Morris and Gropius is an historical unit. Morris laid the foundation of the Modern style; with Gropius its character was ultimately determined.« Med detta uttalande markerade N. Pevsner redan 1936 det indirekta sambandet mellan Morris och Walter Gropius, ledaren för den för 1900-talets konst- och formutveckling så betydande skolan Staatliches Bauhaus i Weimar och efter 1925 i Dessau. Gropius formulerade 1919 den nya skolans program i ett manifest: »Låt oss gemensamt skapa framtidens nya byggnad, som kommer att vara allt i en skepnad: arkitektur, skulptur och måleri.« »Bauen«, byggandet, stod i centrum. Men begreppet byggande betydde för Gropius även en social, andlig och symbolisk verksamhet. Liksom för Morris utopi utgjorde det medeltida samhället inspiration. I byggandets gemenskap skulle konsten och hantverket förenas, precis som det gjort vid medeltidens bygghyttor och vid katedralbyggena. Katedralen valdes också som symbol för den nya gemenskapen. Den revolutionära tonen i manifestet återspeglade tidsandan. Bauhaus kom under 1920-talet att bli ett centrum för såväl avantgardistiska idéer inom konst- och konsthantverk som för vänsterradikala idéer.

Undervisningen bedrevs i verkstäder. Även här stod den medeltida bygghyttan som modell till det nya radikala. Eleverna var lärlingar och gesäller. Lärarna kallades mästare: formmästare och hantverksmästare. Konstnärerna fick en betydande roll vid skolan. Gropius själv formulerade syftet med verkstäderna och utbildningen så här i en intervju: »Det stod klart för mig att det måste skapas en större kontakt mellan maskinerna och den skapande människan. Därför upprättade jag verkstäder, där folk blev utbildade från två håll – en konstnärlig och en hantverksmässig. Det är ett utbrett missför-

Stol ritad av Carl Malmsten för Hemutställningen 1917. Stolen ingår i en salsmöbel med soffa, bord, skänkskåp, stolar och karmstol i mörkbetsad fur med enfärgad gul klädsel, ritad för "lägenhet om två rum och kök". KM 68.377.

Taklampa i glas och metall. Exempel på funktionell industridesign med stor genomslagskraft. Utställd på Deutscher Werkbunds utställning "Die Wohnung" 1927 i Stuttgart. "PH-lampan" ritades av dansken Poul Henningsen 1925-26. Vid invigningen av Kulturens nya område 1929 inreddes hela Vita huset med dessa lampor. KM 80.924.

Delar ur den s.k. Arbetareservisen, utställd på Hemutställningen 1917. Flintgods, dekor Liljeblå. Ritad av Wilhelm Kåge för Gustavsberg. KM 46.938.

nådde ut brett till en större publik. Men alla omfattades inte lika starkt av det sociala engagemanget. För Wiwen Nilsson stod formen och det hantverkliga i centrum.

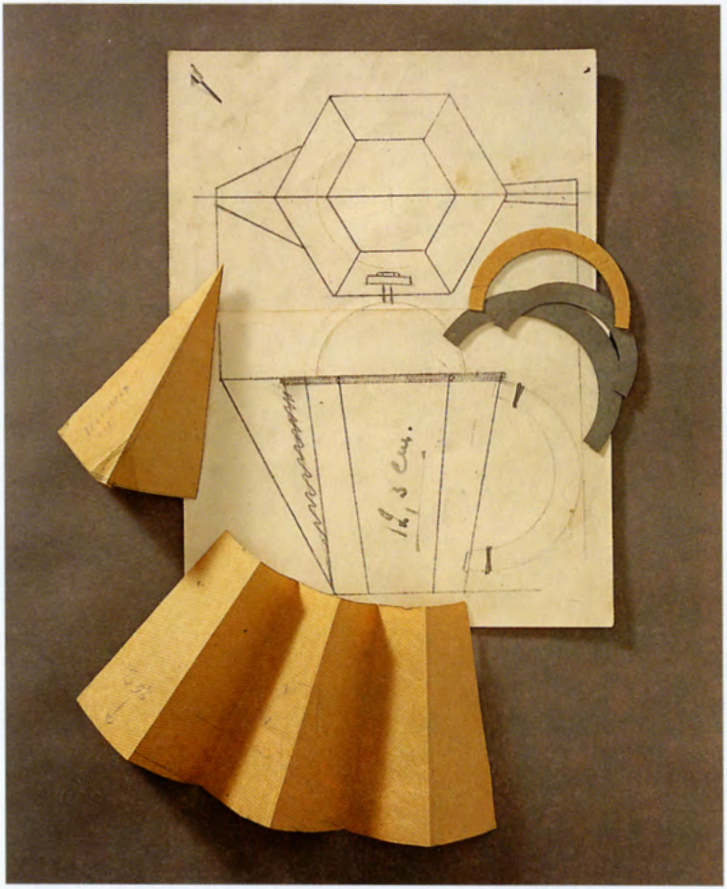
Även vid Bauhaus kom de hantverkligt tillverkade produkterna att bli för dyra för en bred allmänhet. De blev unika och exklusiva, främst på grund av den tidskrävande arbetsprocessen. Först i samarbetet med industrin kunde man ta upp kampen om köparna och de konstnärligt formgivna bruksföremålen bli konkurrenskraftiga. Det är också vid Bauhaus som samarbetet med industrin når sin största utveckling. En av de forna eleverna vid Bauhaus, George Adams minns i en intervju 1973 de sociala ambitionerna så här: »Vi ville nå ut på marknaden, för när våra saker kunde köpas av mannen på gatan och säljas i, låt oss säga affärer som Woolworth (lågprisvaruhus, förf. anmärkning), då skulle det lyckas att förändra miljön och det i sin tur, menade vi, skulle förändra människan till det bättre«.

ARBETARE, HANTVERKARE ELLER KONSTNÄR?

Det är ganska talande att de engelska konstnärer och arkitekter som 1884 slöt sig samman i the Art Workers Guild kalla de sig »art workers«. Men arkitekterna och konstnärerna som lockades att ta fatt i skapandet av möbler och bruksting var oftast inte hantverksutbildade. Detsamma gällde för de svenska konstnärerna.

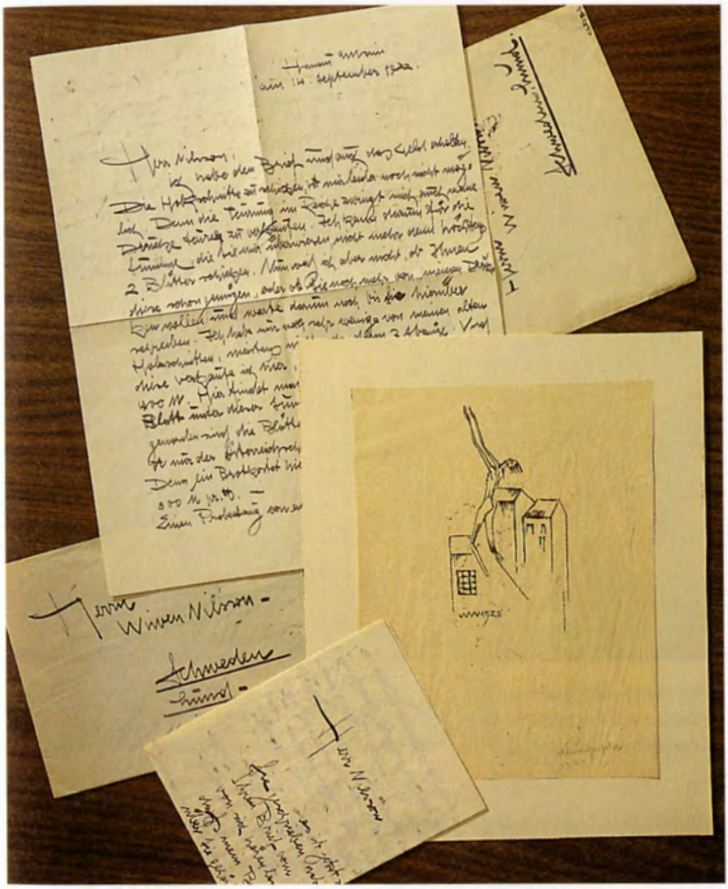
När parollen »Konstnärerna till industrin« ljöd på 1890-talet i Sverige, kom många konstnärer att bli engagerade i den industriella tillverkningen. I nära samarbete med de utbildade hantverkarna skapade de föremål i främst glas, keramik och textil. Samarbetet byggde på att det fanns två olika kompetenser som samarbetade för skapandet av en god konsthantverksprodukt.

Den dubbla utbildningen, som hantverkare och konstnär, kom att bli alltmer betydelsefull vid utövandet av konsthant-



Ritning och arbetsmaterial till gräddkanna i silver. Ett omfattande material av ritningar, mönster och mallar från Wiwen Nilssons verksamhet visar på ett integrerat arbete med formgivning/gestaltning och hantverklig tillverkning. Wiwen Nilsson 1950-talet. Kulturens arkiv CLI:F 69.

Sidan 45: Wiwen Nilsson i bildhuggare Arvid Källströms ateljé i Paris 1924, där han studerade modellering. Kulturens arkiv.



Brev från Wilhelm Wagenfeld till Wiwen Nilsson 1922 samt ett av de träsnitt som Wiwen Nilsson förvärvade från Wagenfeld.
Träsnittet: "Mein Stundenbuch", exlibris av Wilhelm Wagenfeld, 1920.
KM 80.328. Breven: Kulturens arkiv CLI:B1.

Delar av te- och kaffeservis i glas. Exempel på formgivning för masstillverkad industrivara. Formgiven av Wilhelm Wagenfeld 1931.
Tillverkad vid Jenaer Glaswerk Schott & Gen.,Tyskland. KM 80.700-704.

verket. Bauhaus var banbrytande i detta avseende. Men även utanför denna skola skaffade sig de nya radikala en bred kunskap. Wiwen Nilsson i Lund kan stå som exempel. Med en gedigen konst- och hantverksutbildning vid Zeichenakademie i Hanau under 1910-talet, i faderns verkstad i Lund och i Paris på 1920-talet kom han att representera denna nya typ av konsthantverkare. Det gedigna hantverkskunnandet gav honom en säker grund att stå på, när han i samklang med den moderna konstens idéer kom att skapa en personlig, modernistisk form för det svenska silvret.

Ett annat exempel på denna nya typ av konsthantverkare är

Vinkanna av silver tillverkad av Wiwen Nilsson, stämplad 1974. Exempel på modernistisk formgivning för hantverksmässig tillverkning. Wiwen Nilsson varierade denna strikta geometriska form i ett antal sakrala kärl från 1930-talet till sin död 1974. KM 70.851.

Wilhelm Wagenfeld. Han hade samma gedigna hantverksutbildning som Wiwen Nilsson. Den konstnärliga och hantverkliga utbildningen späddes på vid Bauhaus. Det gedigna kunnandet inom båda dessa områden blev en grund för utvecklandet av industriformgivning, där han även fick tillfredställa sitt sociala engagemang. I utarbetande av funktionella former för den massproducerade industrivaran, kom han att som få andra bidra till att sköna bruksföremål fanns i var mans hand. Hantverkare, konsthantverkare eller formgivare? En ny yrkeskår, där dessa kompetenser förenades, hade växt fram.

VAR STÅR VI?

1911 höll Hermann Muthesius ett uppmärksammat föredrag *Wo stehen wir?* som utgick från frågan om ett återupprättan de av formen. Man kan ställa samma fråga idag. Var står vi? Mycket av dagens frågor kring skapandets roll i samhället och kring föremålens betydelse i människors liv kan ledas tillbaka till Morris och de andra aktiva inom den engelska Arts & Crafts-rörelsen. Den engelske forskaren P. Greenhalgh är en av dem som fokuserat på sambanden mellan vår tids och det förra sekelskiftets frågor kring arbetets betydelse för individen och konsthantverkets betydelse i samhället. Han utgår i sina resonemang från en uppdelning av begreppen »Craft« och »Decorative Arts«. Termen »craft« kom under 1800-talets sista decennier i England att stå som begrepp för de arbetsmetoder och livsstilar som lyftes fram i opposition mot den moderna urbana livsstilen och den industriella produktionen. I visst hänseende stod »craft« på en gång både för bevarande och för radikalism. Det fanns därför inte någon motsättning i Morris starka engagemang för bevarande av kulturarvet och hans socialistiska övertygelse. Båda var uttryck för samma önskan att hejda industrisamhällets negativa effekter på människors liv. »Craft« blev därmed ett argument för en livsstil, inte i första hand en benämning på olika genrer som bokkonst, möbelkonst, metallkonst o.s.v, utan framför allt ett uttryck för en hållning till själva skapandet. Glädjen i arbetet och tillfredsställelsen i skapandet av sköna ting kom att bli det viktiga budskapet. Diskussionerna kring konsthantverket kom därför att också uppmuntra alla till eget skapande. Detta är en av orsakerna till att amatörverksamheten är så stor när det gäller konsthantverk, större än inom andra konstarter. Begreppet »craft« sätter tillverkningsprocessen i fokus. »Decorative Art« är enligt Greenhalgh utövandet av konstnärliga aktiviteter som producerar föremål som pryder våra hem och livsmiljöer. Det är aktiviteter/konstutövning som fokuse-

rar konsumenten, föremålens betydelse och upplevelsen av föremålen.

Resonemanget är intressant därför att man genom denna distinktion kommer fram till den centrala frågan om konsthantverket som »politiskt instrument« och dess betydelse idag. Konsthantverkets ställning är världen över idag fortfarande tätt förknippad med det hantverkliga. Det rymmer två grenar som båda är livskraftiga: den professionella och amatörverksamheten. Det rymmer vidare uppfattningen att det finns en etisk dimension i skapandet och det hantverkliga och omfattar både sympatier för traditionalism och nyskapande.

Många av de framstående konstnärerna inom den framväxande modernismen på designområdet *utanför* England kom under 1900-talets första decennier i sin uppfattning om konsthantverkets roll att ta fasta på den moraliska dimension som var förbunden med konsumtionsprocessen. De framhöll det färdiga föremålet, antingen det var den besjälade industrivaran eller det unika hantverkliga, som det som genom sina skönhetsvärden skulle förädla människan och förbättra samhället. Det är egentligen först med denna svängning, från att lägga huvudvikten på tillverkningsmetoden till att lägga huvudvikten vid det färdiga föremålet och dess utseende, som utrymme skapades för den goda industrivaran. Nu kunde den moderna designrörelsen söka nya vägar.

Har den debatt Morris inledde och de unga radikalas syn på konsthantverket som politiskt instrument någon relevans idag? Vår syn på skapandets roll och föremålens betydelse har på många sätt färgats av den alltsedan det sena 1800-talet pågående debatten. Dagens svenska kulturpolitiska mål fastställer människors rätt till eget skapande och uppmuntrar amatörverksamhet, samtidigt som den betonar vikten av kvalité i konstnärlig gestaltning och stärker konstområden som just arkitektur och design. I ett globalt perspektiv, med miljöförstöring, energikris, arbetslöshet, problem med de snabbt växan-

de urbana miljöerna och andra för vår överlevnad svårlösta frågor, börjar alltfler se sig om efter nya ekonomiska och sociala system, nya livsstilar och rätten att själv välja vilket liv man vill leva. Är det möjligt att det egna skapandet, handens arbete och konstens betydelse i människors vardag åter kan ha politisk sprängkraft?

LITTERATUR

Droste, Magdalena. *Bauhaus.* Köln 1991.
Greenhalge, Paul. *News from somewhere.* The earthly Paradise: Morris yesterday and tomorrow. Kanada 1996.
Hawey, Charles och Press John. *Vision and Realities. The earthly Paradise: Morris yesterday and tomorrow.* Kanada 1996.
Holmquist, Kersti. *Silversmeden Wiwen Nilsson.* Italien 1990.
Ivanov, Gunnela. *Den besjälade industrivaran.* Formens rörelse. Lund 1995.
Manske, Beate, red. *Täglich in der Hand.* Berlin 1994.
Naylor, Gilian. *The Morris legacy. The earthly Paradise: Morris yesterday and tomorrow.* Kanada 1996.
Perry, Linda. *William Morris.* Trieste 1996.
Posener Julius. *Anfänge des Funktionalismus.* Tyskland 1964.
Stavenow-Hidemark, Elisabet. *Förändringens vind.* Formens rörelse. Lund 1995.
Vinge, Louise. *Om konstnärer, konsthantverkare och författare i Lund omkring 1900.* Sparbanken Finns årsredovisning. Lund 1995.

OTRYCKTA KÄLLOR

Bauhaus – the Face of the 20th Century. Manus Frank Whitford, producent Julia Cave. Teveproduktion 1994.

Rolf Lindborg:

Småstaden och den intellektuella miljön.

Lund, akvarell och gouache av Gösta Adrian-Nilsson, 1920. Privat ägo.

LUND ÄR EN SMÅSTAD. Men kanske stor? Inte till invånarantalet, men om man tänker på intellektuella och konstnärliga prestationer kring förra sekelskiftet. Härifrån kom en del av arbetarrörelsens idéer. Tidningen *Arbetet* trycktes visserligen i Lunds hamnstad, Malmö, men det politiska innehållet satte tidigt lundensare sin prägel på. Och inom vetenskapen var det så att 1800-talets tyngsta bidrag till biologin, Charles Darwins utvecklingslära, tidigt slog rot i Lund och tidigt blev föremål för upprörda debatter här. August Strindbergs omdömen om staden är kanske inte smickrande. Men han bodde här ett tag i alla fall.

Modernismen då? Längre bort från »moderna« idéer än Frans G. Bengtsson i hans historieskrivning och romaner är det svårt att komma, och längre bort från modernistisk stil i lyriken än Hjalmar Gullberg är det väl omöjligt att nå. Och när seklet var ungt var det akademiska Lund en högborg för samhällsbevarande, för att inte säga reaktionära krafter. Det är kanske naturligt att en biskop hör till dessa krafter, så som Gottfrid Billing. Men denne gjorde sig ökänd genom att i en universitetspredikan en gång be åhörarna »stänga fönstren mot norr, därifrån de kalla otrosstormarna blåsa, och även fönstren åt de sidor, därifrån de många lärdomsvindarna komma«. Vad Lund gjorde bäst i vore tydligen att stänga fönstren för just sådant som gjorde småstaden stor. »Det är som man ser ej blott otron, det är även *lärdomen som sådan* hans varningsrop gäller«, svarade biskopens och prokanslers vedersakare, Lidforss i *Arbetet*.

Mitt i denna konservatismens högborg levde och verkade Sveriges första (s)-akademiker, alltså Bengt Lidforss (1868-

1913), tidigt kämpande darwinist och marxist. Som Carl Fehrman påpekar i *Lärdomens Lund* så är det under årtiondena efter sekelskiftet de radikala rösterna inom akademistat och studentkår som blivit mest uppmärksammade i eftervärldens historieskrivning: de förebådade det framtida samhället. Till den radikala studentföreningen *Den yngre gubben* hörde Lidforss, Knut Wicksell och Einar Sjövall. »Ur DYG:s krets rekryterades en lång rad av förgrundsgestalterna i den nya folkrörelsen, den ännu progressiva socialdemokratin. Till DYG hörde Ernst Wigforss, som skulle bli docent i nordiska språk och omsider finansminister, Östen Undén, som skulle bli docent i juridik i Lund, professor i Uppsala och med tiden utrikesminister. I en långt senare generation hörde till samma studentklubb Tage Erlander« (Fehrman).

Men Lund och modernismen? Säger jag att Vilhelm Ekelund, skalden, var en modernist, då opponerar sig nog en och annan. Men till gruppen kring Bengt Lidforss hörde Ekelund otvivelaktigt, till en början. Den i ordets verkliga mening klassiska stilen i Ekelunds dikter är modernistisk så långt, som den viker av från lyrikens vanliga vägar. Lika melodiskt som J. P. Jacobsen, den berömde danske botanisten och diktaren, men »renare och därför mera gripande« hade Ekelund enligt Lidforss (*Arbetet* 1902) uttryckt »geniets känsla av tröstlös isolering«:

Sov jag
eller drömde jag vaken?
där jag låg vid vallen,
trött av vandring
i den heta
sädesböljande
middagsljusa slätten.

Vi skåningar känner igen landskapet, som skalden liksom sovande i vaka såg. Men ofta böljar slätten ganska mycket, för

oss som cyklar där: det blåser.

Om Lund hade velat stänga fönstren åt de håll, varifrån de vetenskapligt och politiskt radikala vindarna blåste, då hade den »lilla« staden gjort bäst i att stänga sina luckor åt söder – inte åt norr eller åt väster! Det stora flödet av nya idéer kom nämligen från det tyska kejsarriket. Sveriges första socialdemokratiska möte, mäster Palms föredrag den 6 november 1881, hölls i Malmö. Marx och Engels socialistiska tankar utvecklades av Bengt Lidforss i osminkat radikal form, t.ex. i hans förstamajtal i Lund 1905; den texten ger också klart besked om att socialdemokratin just nu höll på att splittras i en revolutionär gren och en reformistisk. Inför en eventuell storstrejk vädjade Lidforss till arbetarna: »Knyt näven i byxfickan, men knyt den hårt, lyft icke en finger till arbete, men höj ej heller handen till slag ...«.

Men darwinismen kom väl ändå hit från väster? Nej, den gjorde inte det i detta fall. När Darwins okristliga tanke på utveckling genom naturligt urval i kampen för tillvaron började accepteras, i stället för Lamarcks stillsammare utvecklingslära, så var det ibland – så t.ex. hos Lidforss – i en form som var betydligt mildrad efter att ha passerat genom tysk filosofi: den s.k. nykantianismen, nämligen. Den filosofiska läran sade, enkelt uttryckt, att även om världen »ter sig« så som materialisterna och Darwin sade, så vet vi faktiskt inte hur »tinget i sig« är beskaffat. Och den darwinist som verkligen studerades var inte så mycket engelsmannen Spencer som tysken Ernst Haeckel.

Idéer vandrade inte av sig själva från Tyskland. Innan Lidforss bildade ett eget intellektuellt kotteri i Lund, hade han ett tag vid mitten av 1890-talet bott i Berlin, där också Strindberg vistades. Sina politiska ideal förstärkte Lidforss genom besök på den socialdemokratiska *Vorwärts'* redaktion, där man dock gav honom rådet att inte komma för ofta, då han i så fall riskerade husundersökning av polisen. Under

Bokomslag ritat av Gösta Adrian-Nilsson 1913.

Berlintiden tar Lidforss, dessvärre, vissa bestående intryck av antisemitismen; den där svårbegripliga sidan av hans författeri bläddrar man helst förbi i dag. I Berlin verkar Lidforss eljest ha träffat samma konstnärliga och litterära bohemkrets som Strindberg umgicks med.

Men vad Lidforss tog hit från Tyskland var idéer om vetenskap och politik, mera än om konst och litteratur. Därför står det var och en fritt att gissa vad han eventuellt kan ha betytt för sin mycket nära vän Gösta Adrian-Nilsson. Jan Torsten Ahlstrand antar i sin biografi *GAN Gösta Adrian-Nilsson. Modernistpionjären från Lund* 1884-1920, att Lidforss' inflytande på GAN framför allt låg på det andliga och litterära planet, »och att han delat med sig av sina kunskaper om tänkare och samhällsfilosofer som Darwin, Spencer, Schopenhauer, Nietzsche m.fl.«.

Det särpräglade i Lunds intellektuella miljö kring förra sekelskiftet berodde väl ändå inte i första hand på att staden låg nära den eller den storstaden. Utan det berodde mest på att staden var liten. Trots att studentkåren inte var större än mellan sex och sju hundra, och de akademiska lärarna bara kring ett hundra, så kunde det knappast undgås att arbetaren, om han någon gång gick från Nöden in till något torg i centrum, träffade en rad akademiker. Och för dessa var det stört omöjligt att slippa den uppfriskande kontakten med såväl andra samhällsklasser som med ledamöter av konkurrerande eller motsatta akademiska ämnen och fakulteter. Striderna, aldrig revolutionära och våldsamma, stod mellan arbetarklass (med knytnäven i byxfickan) och borgarklass, och mellan naturvetenskap och teologi.

Cecilia Nelson:

Syntes av en stad.

Syntes av en stad, olja av Gösta Adrian-Nilsson, 1915. Lunds kommun.

GÖSTA ADRIAN-NILSSON SKREV i sin dagbok 1918 om *Syntes av en stad* vilken han hade målat sommaren 1915 och visat under hösten på *Expressionistutställning* på Lunds Universitets Konstmuseum: »Ja – i den byggde jag min första tavla, i sin byggnad ännu ofullkomlig. Jag ville ge vad den gamla romantiska staden hade gett mig. Smugit in i mitt evigt färdlängtande blod. Så blev den vita portalen satt som ett hungrigt öppet fönster i det brokiga, brutna spelet av gavlar, skorstenar och träd. Fasta som viljor reste sig de mörknande tornen ur det vitt lysande gapet.«

Portalen till domkyrkan, »ett hungrigt öppet fönster«, är på målningen placerad strax under bildytans mitt. Den är kraftigt belyst och fungerar därför som blickpunkt i nattskildringen av Lund. Över portalen reser sig västfasaden och tornen; de tycks ta spjärn och sträcker sig bakåt – uppåt. Runt domkyrkan trängs husen. Skenet från gatlyktor belyser huskropparna punktvis och målningen får därför en dramatisk gestaltning med markerad rytm av ljus och mörker. Husen, skorstenarna och gatorna flammar upp och försänks åter i dunklet. Kompositionen bygger på diagonaler och konvergerande linjer som skapar en rörelse in och upp mot bildytans mittlinje. I den gemensamma rörelsen pressas delarna mot varandra. Det finns inte ett perspektiv i målningen utan flera samtidigt. Fågelperspektivet dominerar, målningen saknar horisont. Man skulle vilja säga: Lund sedd ovanifrån, från ett litet flygplan som stryker tätt, tätt över staden och som får den att röra sig i flygplanets riktning. Former upprepas, fylls med vital energi. Allt är i rörelse, allt kan förändras. Universitetsplatsens fontän sprutar sitt vatten (strålen följer diagonalen!),

trappan upprepar trappgavlarnas rytm, broräcket och stationshusets klocka lyses upp – allt markerar rörelse och tid. Ett lokomotiv är på väg in från höger, de röda kurvorna framför domkyrkan är spåren efter bakljusen på en bil, som just svängt runt hörnet, den svenska flaggan (eller den flaggliknande formen) smattrar i vinden – tre motrörelser till bildens diagonaler. Trädens rundlar ställs mot torn, gavlar och hustakens spetsiga former. Komplementfärgerna rött/grönt, gult/blått och svart/vitt dominerar målningen.

Den nya tiden har intagit Lund. Fabriksskorstenarna, telegraftornet, bilen, tåget, gatlyktorna och järnvägsklockan är de nya inslagen runt domkyrkan. Målningen är en syntes, en sammanfattning av då och nu. Men viktigare ändå: den är en syntes av de konstriktningar och de konstnärer GAN hade mött i Berlin – främst futurismen och konstnärerna kring *Der Blaue Reiter.*

GAN reste till Berlin 1913 och det var där han upplevde modernismen. De avantgardistiska rörelserna fick han kontakt med genom tidskriften *Der Sturm* men främst genom galleriet med samma namn, ett galleri som drevs av Herwarth och Nell Walden. GAN såg dadaisterna, futuristerna, expressionisterna och kubisterna. Redan 1913 på utställningen *Erster Deutscher Herbstsalon* såg han verk av Franz Marc och Kandinsky och de italienska futuristerna. 1914 var han i Köln och arbetade i Bruno Tauts Glashaus (Werkbundutställningen) med det mekaniska kalejdoskopet, som projicerade föränderliga stjärnmönster på en glasskiva. Där »fick jag mina starkaste färgintryck. Det skiftande, roterande färgdramat – det förföljde mig i sömnen...«

Syntes av en stad har många inspirationskällor. Stadsmotiv var vanliga hos bl.a. futuristerna och hos *Der Blaue Reiter*-konstnärerna. Från tidiga 10-talet finner man också andra målningar som kan ha påverkat GAN. Ardengo Sofficis målning *Målerisk syntes av staden Prato* såg GAN 1913 på Höstsa-

longen (GAN:s första titel på målningen var för övrigt *Målerisk syntes av en stad*). Boccionis *Staden som reser sig*, 1910-11, med sitt växelspel mellan ljus och mörker och dramatiserade motiv, Otto Dix' *Nacht in der Stadt*, 1913, med sin svärta och sin rörelse, Franz Marc's *Tyrolen*, 1913-14, vars bergstoppar har samma form som GAN:s hustak – några tänkbara »föregångare«.

Efter GAN:s utställning i Lund 1915 kallade man honom ömsom expressionist, kubist, futuristisk kubist eller kubistisk futurist. »Etiketterna kvitta mig lika«, sade han själv. Motiviskt ansluter han sig till futurismen genom sina skildringar av den brusande staden, skildringar av de tekniska framstegen. Formalt ansluter han sig genom att ersätta horisontaler/vertikaler med diagonaler, föra in kraftlinjer, välja ut fragment och ställa samman i ett kalejdoskopiskt perspektiv. Allt är rörelse, allt har fått en dynamisk och dramatisk tolkning. Former kolliderar och färger kontrasterar.

År 1914 säger han själv att den nya konstnären är »en produkt av den moderna tiden med hjärtat rotfäst däri. Han älskar kraften och ljuset – den hastiga rörelsen i livet omkring sig. Han älskar aeroplanets flykt, när det höjer sig över jorden och genomskär solstrålarna – han älskar den sjungande automobilen som blixtrar fram över den blanka asfalten, och de flygande osynliga orden från den trådlösa telegrafins stativ. Han älskar de väldiga broarnas skönhet, broar av stål och mänskligt geni, de hotfyllt lyfta jättekranarna, som bära laster tunga som berg, de elektriska strålkastarna som plötsligt göra natten till bländande dag«.

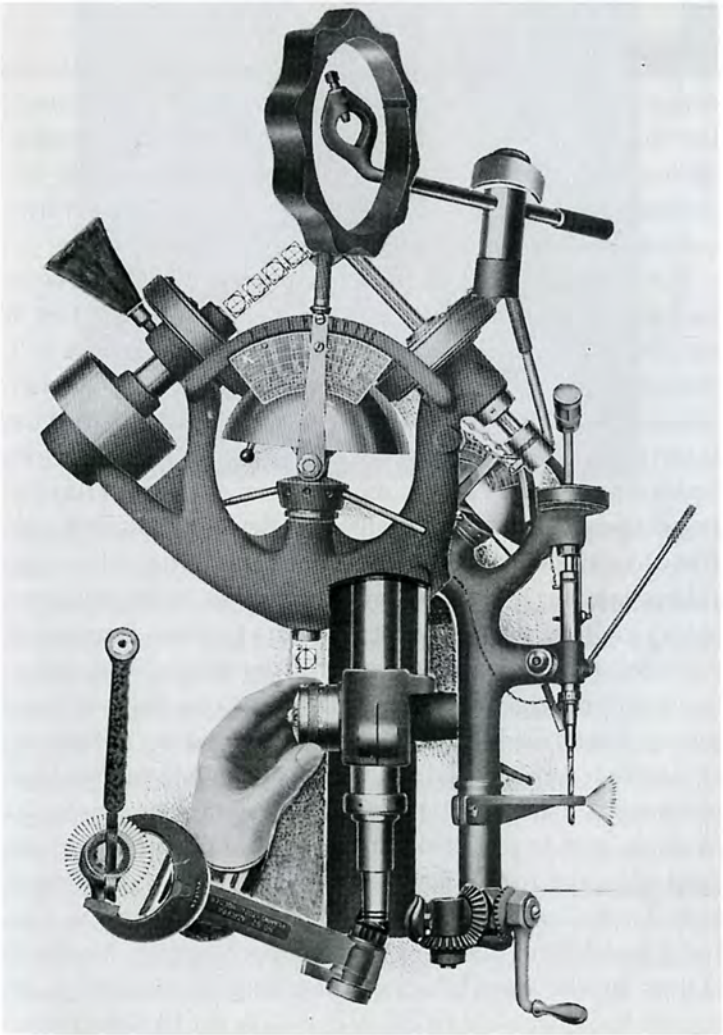
Så talar 10-talets romantiker och modernist.

LITTERATUR

Ahlstrand, Jan Torsten. *GAN Gösta Adrian-Nilsson. Modernistpionjären från Lund* 1884-1920. Lund 1985.
Edwards, Folke. *Den barbariska modernismen. Futurismen och 1900-talet.* Borås 1987.

Karin Schönberg:

Lyftkranens dynamik och maskinen i konsten.



Poetisk maskin, collage av Gösta Adrian-Nilsson, c 1922. KM 50.794:20.

LYFTKRANENS DYNAMIK, liksom Gösta Adrian-Nilssons övriga 10-talsmåleri utstrålar en stark positiv tro på tekniken. Det finns en skönhet och styrka i kranen, den tunga svängande lasten och i kvällens hamnarbete. En blå yta med vågor tillsammans med elektriskt ljus skvallrar om tid och plats. Värme och rörelse i bilden visar på livskraft och positiv energi.

Lyftkranen är en av de sista målningarna i hans »vilda« period där futuristiskt formspråk hade stor betydelse. Det är naturligt att GAN var den som fick representera Sverige (tillsammans med Nell Walden) i den omfattande Futuristutställningen i Venedig 1986 – den första utställning som skildrat futurismen ur ett större perspektiv samt det inflytande den hade på konstnärer i hela Europa. GAN var dock ingen futurist i egentlig mening. Han sammansmälte det som passade honom från olika håll. Gösta Lilja skriver om GAN:s optimistiska samtidsengagemang att »...han förstod att använda den (moderna tiden) för egna syften, medan de andra (svenska konstnärerna) snart drog sig undan, skrämda av den verklighet de sökt«.

För futuristerna var maskinen mer värd att avbilda än människan. Man hyllade bilen, faran och farten som det vackraste. Snabbare kommunikation, transport och information skulle förändra människans psyke. Hastigheten som skapar det moderna livet är genialt skildrad av GAN i hans första futuristiska tågstudie 1914. Maskiner och fordon kunde låna drag av levande varelser både i konst och litteratur. Till exempel i futuristmanifestets inledning där Filippo Tommaso Marinetti skriver om sin leriga bil som en haj. Ezra Pound skrev »...eftersom maskiner nu är en del av livet så är det riktigt att människan ska känna något för dem; det skulle vara en svaghet i

Lyftkranens dynamik, olja på pannå av Gösta Adrian-Nilsson, 1918. KM 69.740.

konsten, om den inte kunde handskas med detta nya innehåll«.

De splittrade, nästan itusprängda delarna i *Lytftkranens dynamik* skapar den komplexitet och dynamik som GAN eftersträvade: »Jag vill ha rörelse framförallt. Den statiska skönheten är mig främmande«. Genom att här arbeta med kvadrater, som är snedställda i förhållande till den stora kvadrat som tavlan utgör, skapar han ett dynamiskt perspektiv. Men det är ingen matematisk konstruktion, vinklarna är inte riktigt räta, linjerna bågnar – det skapar rörelse. Lastens svarta romb är genombruten av röd färg, genomskinlig som på ett foto med rörelseoskärpa – den gungar. Det finns något valhänt över lyftkranen som gör att den mer liknar en gående giraff än en teknisk konstruktion. Från lyftkranens nedre del går en potent svart tjock linje upp mot tavlans högra kant och studsar vidare uppåt. Vinkeln bildar en motvikt till lyftkranen, sam-

lar åter kompositionen och ger den balans.

Författare och konstnärer på tiotalet, till exempel kubisterna, talade om simultanitet och fragmentisering. I staden händer miljoner saker samtidigt och livet där kan inte beskrivas med en vanlig berättande teknik där allt sker i tur och ordning. När man åker bil och tåg delar fönstrens ramar och färdens hastighet upp landskapet i fragment. I stället för att ha ett seende utifrån ett jag, i ett perspektiv, måste man ha flera perspektiv samtidigt. Genom att lyfta fram många bitar, fragment, genom att beskriva ett föremål från olika håll och ställa olika kontraster mot varandra försöker konstnärerna uppnå en starkare helhetsupplevelse med tidens snabba rytm inbyggd.

Det fanns olika sätt att införliva det nya i konsten. Vid en flygshow i Paris 1912 sade Marcel Duchamp när han studerade propellrarna: »Måleriet är slut! Vem kan göra något bättre än den här propellern?« Den strömlinjeformade eleganta propellern kunde representera absolut skönhet och yttersta perfektion. Duchamp kom att överge måleriet för att istället arbeta med färdiga föremål, så kallade »ready-mades«.

GAN arbetade mycket med collage i Paris på 20-talet. Många av dem är bilder av maskiner. *Poetisk maskin, Hjärtats arkitektur* och *Luftnavigeringens triumf* är gjorda med både humor och allvar. Liksom Marcel Duchamps poetiska maskiner finns de någonstans mittemellan sens och nonsens, mittemellan förnuft/vetenskap och lek. Bilder som dessa är en bearbetning av teknikens närvaro i människornas liv och det som sker i samhället. Människan är i GAN:s collage ofta närvarande bara med sina händer. Händer som håller i spakar, vevar och skiftnycklar. Bland hans skissmaterial på Kulturen finns flera små teckningar, där också händer avbildas tillsammans med mekaniska element. Tekniken påverkar vårt sätt att se. Filmens närbildsteknik visade på möjligheten av avbilda en kroppsdel som handen i närbild även i måleriet. I ett brev till

tonsättaren Moses Pergament har GAN ritat en »Kompositionsmaskin«. Enligt dadaismen kunde vem som helst göra konst och poesi, även en maskin.

Även för kubisterna var rörelsen och dynamiken central. Hos dem finns också flygplan, cylindrar och kugghjul, men på ett annat sätt, ibland mer kontemplativt. Maskinerna kunde vara vackra eller hotfulla, utstråla styrka och makt. Vid 1920-talets början i Paris arbetade GAN med ett delvis nytt formspråk, mer påverkat av fransk kubism och Fernand Léger. Léger skildrar maskinen i den vanliga människans normala omgivning och visar på staden som plats för arbete och fritid. Han var medveten om teknikens inverkan på varje aspekt av samhället. För honom kunde maskinerna vara lika välgörande som farliga.

Rädsla för och kritik mot tekniken hade funnits sedan 1800-talet, men faran med den blev allt tydligare. Första världskrigets förödande effekter kan delvis skyllas på nya krigsmaskiner. Framtidsvisioner som Fritz Langs film *Metropolis* från 1927 presenterar skräckvisionen av staden där människomassan suges ut och slukas upp av en monstruös jättemaskin som kontrolleras av makteliten. Under modernismen blev maskinen en viktig symbol i konsten. En symbol för eller emot teknikutvecklingen och det moderna livet. Maskinen hade kommit för att stanna i vardagslivet och i konsten, men den kom inte att avbildas med samma odelade glädje och positiva tillförsikt igen efter kriget.

KÄLLOR
Ahlstrand, Jan Torsten. *GAN Gösta Adrian-Nilsson, Modernistpionjären från Lund* 1884-1920. Lund 1985.
Kosinski, Dorothy, ed. *Fernand Léger* 1911-1924, *The rythm of Modern Life.* München 1994.
Lilja, Gösta. *Svenskt måleri under* 1900-*talet.* Halmstad 1968.
Palazzo Grassi. *Futurismo & Futurismi.* Milano 1986.
Harrison, Charles and Wood Paul, ed. *Art in Theory* 1900-1990, *An Anthology of Changing Ideas.* Oxford 1992.

Anna Landberg:

Om det primitiva i det moderna.

Exemplet GAN.

»Jag känner mig som en fången misshandlad vilde, snärjd i en stupid civilisations dräkt, som hindrar mina rörelser, skaver min hud, trycker mina för frihet danade axlar. Vanmäktigt sträcker jag min kropp och ande mot de vilda öarnas frihet, deras heta rus och dödliga faror, deras bländande gnistrande stjärnor och explosivt flammande solar.«

Gösta Adrian-Nilsson 20/6 1918

Komposition med figur, tuschteckning och akvarell av Gösta Adrian-Nilsson, c 1923. KM 50.794:29.

VÄGEN TILL DET MODERNA går genom »det vilda«. Så enkelt skulle man kunna sammanfatta det idékomplex som gör förhållandet till ett primitivt tillstånd till ett centralt tema i modernitetens utveckling. Föreställningar om vilda och primitiva folk har i mer än femhundra år varit förbundna med västerlandets ekonomiska expansion och utveckling till ett »modernt« samhälle, vilket också speglats i konsten. I det västerländska medvetandet har vilden förkroppsligat såväl »det ädla« som »det förråade« . »Det primitiva« har utgjort en kvalité som har använts i positiv eller negativ bemärkelse, i förhållande till det modernas framväxt.

Gemensamt för många av de banbrytande konstnärer som var verksammma under årtiondena kring 1900 är ett nytt utforskande av denna primitiva kvalité, vilken man bland annat såg sig finna i främmande kulturer och deras etnografi. Intresset fokuserades på såväl estetiska egenskaper som associationer, idéer och föreställningar kring de värden man tillmätte ett naturligt och ursprungligt tillstånd. Vid sidan om medeltida och folklig konst kom delar av de etnografiska museernas samlingar snart att betraktas som »primitiva« i positiv mening.

I storstädernas alltmer kosmopolitiska miljöer exponerades främmande folk på världsutställningar, exotistiska folknöjen och etnografiska museer. I Paris, Berlin och Dresden (konstnärsgruppen *Die Brücke*) utforskades dessa av de nyskapande konstnärer som idag utgör modernismens »klassiker«. I sina ateljéer samlade de främmande föremål som inspiration och studieobjekt. För några var lockelsen hos det primitiva så stark att man inte nöjde sig med ting. Resor till mer

eller mindre fjärran mål blev ett sätt att lämna de invanda spår som konsten ansågs ha fastnat i. Framförallt hägrade mötet med söderhavets övärld som Gauguin redan 1893 beskrivit i sin berättelse *Noa-Noa*.

De konstnärer som på detta sätt riktade sitt intresse mot det vildas domäner var desamma som ville bryta med gamla värden och skapa en ny konst för en ny tid. Vad har då det primitiva att göra med behovet och möjligheten att skapa framtidens konst? Hos en välartikulerad modernistisk konstnär som Gösta Adrian Nilsson hittar man ett exempel som kan belysa den fundamentala betydelse som det primitivas närvaro har i modernismen.

KONST OCH »PRIMITIVISM«

Genom verk av konstnärer i kretsen kring *Der Sturm* i Berlin 1913 nåddes GAN indirekt av en »etnografisk« dimension i den nya konstens råa och abstrakta uttryck. Från hemkonsten till Sverige sommaren 1914 och fram till sin resa till Paris utvecklar GAN sin egen »expressionism« i målningar där »det vilda« återfinns bland hans motiv: indianer, pantrar, Söderhavet. GAN:S idéer om det primitiva tycks ha funnit näring i såväl bilder som i litterära skildringar i tidningar, tidskrifter och böcker, föredrag och filmer. Under sin tid i Stockhom 1916-19 lär han gärna ha besökt Etnografiska Museet. Inspirerad av föremål från Oceanien experimenterade han vintern 1919 med olika material i arbeten med små skulpturer, och tillverkade så småningom också en mask av trä, vaxduk, fjädrar, snören, glasknappar och färg. Efter ett par års vistelse i Paris arbetar han (1923) med de bilder som tydligast bär prägel av en etnografisk utgångspunkt – dräktskisserna till dels en söderhavsbalett och dels en ishavsbalett i samarbete med kompositören Gösta Nyström. GAN gjorde då regelrätta studiebesök i museet i Trocadéropalatset, sannolikt i samlingarna av föremål från Oceanien och Nordamerika.

Det konstnärliga inflytandet av föremål från Afrika och Oceanien på konstriktningar som fransk kubism och »fauvism« liksom på tysk expressionism under 1900-talets första decennium är omvittnat. Oftast har tonvikten lagts på jämförelser av estetiska kvalitéer vad gäller komposition, form, perspektiv, materialbehandling o.s.v. hos det som betecknats som »primitiv« respektive »modern« konst. I »snidade och målade gudabilder«, hos mönstren i dansskrudar och vapen intresserar sig också GAN för vad han kallar »den geometriska konstruktionens ofrånkomliga lag«. Men att försöka spåra det primitivas inflytande på honom i kontakter med »primitiv konst« leder inte särskilt långt.

Flera forskare i det vetenskapliga fältet mellan antropologi och konsthistoria har på senare år vidgat diskussionen om konsten och det primitiva till att handla om *primitivismen*, dvs. betydelsen av föreställningarna om det primitiva. Man har påpekat att det primitivas inflytande inte kan begränsas till enskilda etnografiska föremåls betydelse eller jämförelser av motivmässiga eller estetiska likheter. Istället vill man lyfta fram de idéer om förhållandet mellan det primitiva och det moderna som genomsyrar kulturklimatet vid denna tid. Hos den tidiga modernismens konstnärer blir associationer och värderingar kring det primitiva synliga i det medvetna valet av motiv och konstnärligt uttryck, men också i ett helt nytt förhållningssätt till konsten. I modernismens tappning är dragningen till det primitiva därmed något helt annat än en allmän fascination inför det exotiska. Det primitiva och det moderna kan beskrivas som två med varandra förbunda poler som förenas i den sökande rörelse som den nya konstens utforskare utför, besjälade av tanken att återupprätta dess värden och »återföra konsten till konsten«.

Genom detta perspektiv är det i GAN:S livshållning och konstuppfattning man blir varse en primitivism som står i förbund med en tro på det nya samhället, den nya människan

och den nya konsten. Här känner man igen centrala tankeströmningar i det tidiga 1900-talets Tyskland, som kom att prägla hans tankevärld. Sett i detta ljus kan också de »vilda« inslagen i GAN:s bildvärld förstås i ett både djupt personligt och större konstnärligt sammanhang.

ROPET PÅ DET URSPRUNGLIGA

Under den period GAN utvecklar ett egensinnigt konstnärskap ångar ur hans dagbok ett känsloladdat förhållande till »det vilda«, lika starkt som föraktet för det tama och kultiverade. Hans avsmak inför det småborgerliga och degenererade i sin samtid känner inga gränser. Hans längtan efter det äkta, det sanna och oförfalskade tycks oändlig. Som den nya tidens oförstådda konstnär identifierar sig GAN med vilden, lika nära en ursprunglig natur som fjärran från en dödsdömd civilisation.

> »Det finns i denna stund på en ö i Söderhavet eller var fan som hällst, en hjärna som tänker som min. I denna stund ritas de vilda, röda cirklarna kring en brunhudad vildes bröstvårtor... Hur måste man icke rikta sina ögon med ett sikte ställt på en fjärran punkt – en ö i ett fjärran hav. Där människan ännu förstår att dyrka avgudar, där varje handling bär färg av det blod som springer cinnoberrött..«
>
> GAN:s dagbok 28/5 1917

Uppfattningen om civilisationens dekadens och längtan till ett mer ursprungligt och livskraftigt tillstånd är ett grundläggande tema i det tyska kulturklimatet under årtiondena före första världskriget, i den tyska idealismens och romantikens efterföljd. Ropet efter »det Ursprungliga« innebär ett avståndstagande från det föråldrade, degenererade och livsodugliga i ett samhälle som man upplever går mot sin undergång. Samtidigt uttrycker det tron på den moderna andens kamp mot de andliga värdenas urholkning, inkarnerad också genom teknikens framsteg. Sökandet i det primitiva gäller värdena hos det oförstörda, det som står i förening med livets

Hövding, akvarellerad dräktskiss till "Ishavsbaletten". Gösta Adrian-Nilsson, 1923. Dräkterna till balettens eskimåfolk har drag av nordamerikanska indianers mönstervärldar, som här "Tlingit"-indianernas. Göteborgs Konstmuseum.

källa. Här står också konstens väsen att finna.

Tankar om en degenererad människoras , västerlandets förfall och kulturens bankrutt fördes tidigt fram av filosofen Friedrich Nietzsche. Samtidigt såg han konsten som det enda hoppet om räddning.

»I medvetenheten om den en gång skådade verkligheten ser människan nu öfverallt blott det förfärliga och meningslösa i varandet....hon känner äckel. Här, i detta ögonblick av högsta fara för viljan, nalkas som räddande, läkekunnig undergörerska – konsten..« (*Tragediens födelse*, 1902, tysk utg. 1872).

Konsten var den helande kraft som skulle leda människan in i en ny tidsålder, om den ställdes i förening med den upplysta andens och det livgivandes drifter. Med Nietzsche formuleras ett samband mellan konsten, det ursprungliga och det civiliserade, men också en ny syn på drivkrafterna hos den enskilde konstnären. Nietzsche beskrev dem med hjälp av ett begreppspar hämtat ifrån antikens gudavärld – »det apollinska« och »det dionysiska«, »drömmens och rusets från varandra skilda konstvärldar«. Samtidigt betraktade han dem som olika arter av rus, båda lika nödvändiga för det konstnärliga skapandet. Det apollinska »drömruset« eggade ögat och gav det visionens förmåga. Det dionysiska gav det upphetsade tillstånd där konstnären »urladdar alla sina uttrycksmedel och samtidigt framdriver sin kraft« i den viljeyttring som förvandlar visionen till ett konstverk.

Ekon av denna tankekärna känns tydligt igen hos GAN när han uttrycker sig kring sin konst. Han anförtror sin dagbok färgsprakande visioner och sinnliga rus. Som människa och konstnär använder han sig här av föreställningar om det vilda tillståndet – som drömtillvaro och förlösande, livgivande kraft. Liksom sina samtida använder GAN bilderna för det primitiva i två syften, som ger dem en dubbel funktion. Som motbilder till det civiliserade får de en samhällskritisk dimension. Som förbindelselänkar till Ursprunget kan de för-

Krigare - med ceremonimasker, akvarellerad dräktskiss till "Söderhavsbaletten". Gösta Adrian-Nilsson, c 1923. Nationalmuseum.

medla en ny laddning, ett slags motgift, som kan väcka nytt liv såväl i konsten som i den dödsdömda civilisationen.

DRÖMMEN OM SAMOA

Alltsedan ön Tahiti »upptäcktes« 1767 har Söderhavets övärld stått som modell för drömda paradis och utopiska visioner sprungna ur en civilisationskritik. Med sina fantasier om Söderhavet sällar sig GAN till de många västerlänningar som i ett avståndstagande från det egna samhällets konventioner spunnit drömmar kring ett annorlunda liv.

»...Detta upphöjda skådespel, vars idioti endast en dåre som jag förmår genomskåda, blir för varje dag allt mera outhärdlig, och jag börjar för stå att en rymning, ett genomfilat galler, en flykt bort, är allt vad som återstår mig. Exotiska öar vinka i fjärran – hav mot främmande stränder, där kulturens pappidoler icke ersatt de primitiva, vilt målade av folkets själ genomandade avgudarna, där ännu djupt i friska hjärtan regnbågens färger stråla sitt ljus....«

GAN:S dagbok 26/6 1918

Våren i Halmstad 1918 går GAN på föredrag om Tahiti, med bildvisning per s.k. skioptikon – en apparat som kunde förstora och projicera bilder på en duk. I GAN:S ögon strålar de svartvita skioptikonbilderna av alla spektrats färger. Det väcker en häftig längtan till »lagunernas brus, havets blå – den lyckliga gyllene solen« . Hans längtan bort från civilisationens bojor föder drömmen om en resa till det vilda – för honom blir den »drömmen om Samoa«. Samtidigt är det tydligt att hans längtan handlar om den direkta kontakten med det ursprungliga – han vill uppleva det som för honom vibrerar av livskraft. Att leva och att måla är för honom ett.

» Skall mina ögon en gång få dricka sig otörstiga av klara, starka, vilda färger – mina öron tjusas av klara, starka, vilda sånger, mitt hjärta älska där? Och så – vilka verkningar skall det föra över till min konst?....«

GAN:S dagbok 5/4 1918

"Men nu härskar frid! Drömmen är drömd – min längtans röda båt ligger still i det djupa blå....". (GAN:s dagbok 22/4 1920.) Drömmen om Samoa, oljemålning av Gösta Adrian-Nilsson, 1920. Privat ägo.

I en och samma scen möts det ursprungliga och det moderna genom Söderhavsflickan och Sjömannen. Nere till vänster återfinns båten från målningen Drömmen om Samoa, denna gång på väg ifrån paradisön mot den nya tidens hamn. Dekorskiss i blyerts till en Söderhavsbalett. Gösta Adrian-Nilsson, c 1922.
KM 50.794: 485.

I Stockholm två år senare går GAN och ser en etnografisk dokumentärfilm om Solomonöarna. Hans dröm stiger åter upp ur djupet »skimrande, lockande, skälvande av ljus och doft«. Filmen griper honom så starkt att han på två dagar faktiskt målat sin sköra dröm – *Drömmen om Samoa* – fjärran från hans hetsiga sjömanstavlor. Då har han sedan länge redan hyst planer på en lång resa. Dess mål blir dock Paris, som till en början fyller honom med motstridiga känslor.

> »Jag sitter mitt i Paris och lyssnar efter något helt annat än Paris. Jag gör alldeles klart för mig vad det betyder. Är då allting slut! Vad vet du, O Samoa!, som var det enda möjliga för en fortsättning av detta förkvävda liv. Jag är en hårsmån nära ett beslut....O Samoa! Min gröna ö!«
>
> GAN:S dagbok 13/ 6 1920

Det vilda han lyssnar efter lämnar honom ingen ro. Han får så småningom tillfälle att sälja *Drömmen om Samoa* till en av sina grannar – tonsättaren Moses Pergament. Med pengarna för tavlan reser han från Paris för att söka efter ett fartyg. Han vill bort – kanske äntligen till Söderhavet. Det visar sig istället bli en resa till ett konstens Paris, fyllt av en ny anda. Mellan det gamla och det nya Paris ligger Le Havre, åtta timmars färd bort. Här hittar han något av det vilda som inte fanns i Paris – »sjömännen, de bruna, mörka, vilda kraftigt skurna ansiktena«. Men, »Det finnes ingenting – utanför konsten«, konstaterar GAN med plågad självinsikt när drömmen om Söderhavet faller platt till marken i Le Havres hamnkvarter. Han upplever en »reinkarnation« som gör det möjligt att återvända till Paris och till konsten på helt nya villkor, befriad från sin längtan bort. Kvar finns övertygelsen att sann konst måste uppenbara det ursprungligas »eviga sanningar«. I sitt skapande återvänder GAN till det vilda – också till Söderhavet – som när han intresserar sig för modern danskonst och dess användning av masker.

Skiss i bläck till "Matrosernas krigsdröm"
av Gösta Adrian-Nilsson, c 1917. KM 50.794:39.

DET SKAPANDE EROS

Synen på den dionysiska berusningen som en närmast fysiologisk förutsättning för konsten kom att prägla den nya tidens konstnärer, och då särskilt det Nietzsche framhållit som »könseggelsens rus«. Man såg i sexualiteten en gränsöverskridande energi, som hade ett släktskap med den nya tidens urkraft – elektriciteten! Den erotiska driften, den lössläppta sexuella kraften sågs som både befriande och livgivande. Detta kom till uttryck inte minst i den moderna balettens nya konstnärliga ideal, där den oblygt erotiska utstrålningen till en början gjorde stor skandal.

Freud och tyska sexologer hade redan omkring 1900 målat upp bilden av den manliga sexualiteten som en urkraft som pockade på att förlösas. Sexualitetens område blev ett viktigt

slagfält i kampen mot småborgerlig inskränkhet och bigott moral. Det konstnärliga avantgardet i Tyskland såg sexualiteten som en närmast revolutionär kraft och gjorde den sexuella frigörelsen, också den homosexuella, till en av sina hjärtefrågor.

Också GAN bejakar sexualiteten som en ursprunglig källa till livslust och skapande. Men medan äventyrsböckernas indianer och Söderhavets infödingar förblir i drömmens »konstvärld« , finner GAN i Stockholm vad han kommer att betrakta som sitt eget vilda folk. Han liknar sig vid en panterhanne på jakt i storstadsjungeln när han uppsöker de sjömän som säljer sexuella tjänster. Genom dem och mer allvarliga förälskelser upplever han den sexuella extasens rus.

På ett högst medvetet sätt ställer GAN sitt homosexuella eros till konstens förfogande. Konsten är ett med hans sanna jag. Han gör det i en upplevelse av den sexuella driften som en livsbejakande och kreativ princip. Eros är själva livsströmmen – en gudomlig kraft som bär honom framåt i konsten

> »Det låter kanske som en hädelse , när jag nu vågar påstå, att även här i denna den fysiska driftens uppblossande och tillfredsställelse var Gud – i passionens vanvettigaste rus, såväl som i det följande lidandets andliga förtvivlan. Ur min erotik, som likt ett vilddjur frassade i blod, hämtade jag, den motsvarande vilddjurskraft, som behövdes för språnget i mina tavlor – föremålen i mina passioner mångfaldigades för att enas i den typ, som under flera år var centralfiguren i de flesta av mina syner – den blå matrosen blev en synlig vision i konstens värld ....«
>
> GAN:S dagbok 14 april 1920

Den muskulöse och råbarkade sjömannen tycks för GAN som det vildas urkraft förkroppsligad i det »moderna« livet. Men samtidigt är Sjömannen den som håller drömmen om ett fjärran paradis levande – »Det är icke en excentricitet att jag med okuvligt begär drages till det folk, som har blå ankaren på armar och bröst, som i sina havsfärgade ögon bära bilder av palmbrusande stränder och städer.« Sjömännen är en havets

"Motsvarar den icke det sammansatta av järn och bölja i mitt väsen – är den icke det trogna uttrycket därför. För tiden, som lever i mig och är ett med mig." (Om "den kubistiska formen", GAN:s dagbok 6/6 1916.) Manshuvud, akvarellerad blyertsteckning av Gösta Adrian-Nilsson, c 1915. KM 50.794:15.

budbärare som bär löften om det fjärran annorlunda. Därigenom är han på en och samma gång ett uttryck för den drömskt–visionära apollinska och den dionysiskt utlevda berusningen i GAN:s konstnärsskap.

Där andra målar »Kvinnan« som associerad med naturen ägnar sig GAN som homosexuell konstnär åt »Mannen«. Hans bilder av män visar inte den manliga kroppen som passivt objekt för sexuella fantasier. Snarare speglar de ett manligt begär till det maskulina, ett drag som känns igen i modernismens förhärligande av manliga ideal. Manligheten är för GAN en aktiv princip – »den skapande virilitеten«. I en mening är också männen i hans konst alla det modernas hjältar: handlingskraftiga, viljestarka och potenta: sjömannen, indianen och vilden, piloten och elektrikern. »Vilda« som »moderna« – alla är de aspekter av en och samma längtan att överskrida det föråldrade och livsodugliga. Genom dem möts det ursprungliga och framtiden.

SPECIELL
TEXAS
VIRGINIA
HOMME
GAN

Energos, collage och akvarell av Gösta Adrian-Nilsson, c 1922. KM 50.794:22.

Sidan 82: "Det inbundna, bistra och stolta hos dess smalmidjade, stålmuskla-de män och ynglingar griper mig ständigt med samma kraft. Kunde jag fostra min konst till ett ideal som bär dessa drag... må jag så gläda mig." (Om indianerna i JF Coopers böcker, GAN:s dagbok 6/6 1916.) Texas, akvarell och collage av Gösta Adrian-Nilsson, c 1923–25. KM 50.794:49.

LITTERATUR
Adrian-Nilsson, Gösta. *Den gudomliga geometrien.* Helsingfors 1922.
Ahlstrand, Jan Torsten. *GAN. Gösta Adrian-Nilsson. Modernistpionjären från Lund* 1884-1920. Lund 1985.
Eksteins, Modris. *Rites of Spring: The Great War and the birth of the modern age.* USA 1989.
Hiller, Susan (red.). *The Myth of Primitivism: Perspectives on art.* London 1991.
Lindgren, Nils. *Gösta Adrian-Nilsson.* Halmstad 1949.
Lloyd, Jill. *German Expressionism: Primitivsim and modernity.* USA 1991.
Lärkner, Bengt. *Det internationella avant-gardet och Sverige* 1914-25. Malmö 1984.
Mosse, George L. *The Image of Man: The creation of modern masculinity.* Oxford 1996.
Nietzsche, Friedrich. *Tragediens födelse.* Övers. och bearb. Wilhelm Peterson-Berger. Stockholm 1902.
Nietzsche, Friedrich. *Afgudaskymning eller hur man filosoferar med hammaren.* Översättning Ernest Thiel. Stockholm 1906.
Perry, Gill. *Primitivism and the 'modern'.* Primitivism, Cubism, Abstraction: The early Twentieth Century. USA 1993.
Rubin, William red. *'Primitivism' in 20th Century Art* – Affinity of the Tribal and the Modern, utställningskatalog Museum of Modern Art. New York 1984.
Wiedmann, August K. *The German Quest for Primal Origins in Art, Culture and Politics: Die »Flucht in Urzustände«.* USA 1995.

OTRYCKT KÄLLA
Gösta Adrian-Nilsson dagböcker 1915-1923, Lunds universitetsbibliotek.

Jan Torsten Ahlstrand:

Det abstrakta och det geometriska.

GAN och Wiwen Nilsson.

Förslag till bokomslag till skriften Den gudomliga geometrien. Akvarell och tusch av Gösta Adrian-Nilsson, 1921. KM 50.794:53.

ÅR 1919 STÄLLDE Gösta Adrian-Nilsson ut en liten olja med titeln *Abstrakt* i på Liljevalchs konsthall i Stockholm. Den ingick i en kollektion på hela 33 nummer i den s.k. Februarigruppens utställning. Det var första gången som en svensk konstnär ställde ut en nonfigurativ tavla i Sverige, och det var också den första svenska målningen med namnet *Abstrakt*. Med termen »abstrakt« förstod man på den tiden en icke-föreställande målning – inte en abstraktion av ett figurativt motiv. Termen »konkret« i stället för »abstrakt« lanserades först våren 1930 i Paris av den kortlivade Art Concret-gruppen, men det skulle dröja till efter andra världskriget, innan den nya termen fick en vidare spridning.

»Februarigruppen« var inte någon grupp utan ett sammanplock av 24 yngre svenska konstnärer, som endast hade det gemensamt att de inte hade fått delta i den modernistutställning, som arrangerades på Liljevalchs hösten 1918 och där »1909 års män« med Isaac Grünewald i spetsen dominerade. På »Februarigruppens« utställning placerades GAN:s färgsprakande kollektion av futuristiskt-kubistiska målningar i mittsalen på Liljevalchs. GAN:s outrerade modernism fick också skörda en kakofoni av tillmälen från konstkritikerna, men ingen tycks ha uppmärksammat att en tavla med titeln *Abstrakt* för första gången utställdes i Sverige. Ett undantag var i viss mån Andreas Lindblom, som i sin recension i *Stockholms Dagblad* den 8/3 1919 tangerade den problematik som implicerades av ordet »abstrakt«:

> »Åt Adrian-Nilsson skratta människorna, men med vad rätt? Varför skulle det icke kunna ligga en mening i att skapa en konst utan synlig mening? Dvs. utan uppfattbart innehåll. Futurismen vill i färg och

Abstrakt I, oljemålning av Gösta Adrian-Nilsson 1919. Privat ägo.

form omsätta de känslofenomen, som uppstå av ett konstnärsögas förnimmelser från den omgivande verkligheten. Nåväl, ge oss färgernas och formernas rent abstrakta värden!«

Abstrakt I målades i januari 1919. På Höstsalongen på Liljevalchs i oktober samma år visade GAN en annan nonfigurativ målning med titeln *Abstrakt* III i en helt ny kollektion av 19 nummer. Återigen lyckades konstkritikerna med konststycket att förbigå det anmärkningsvärda i såväl själva målningen som dess titel. Dock toppade signaturen N. On. i *Svenska Morgonbladet* den 15/10 1919 ett kåseri om utställningen med den smått sensationella rubriken *Abstrakt* III och undrade om det var meningen att driva med folk. Skribenten avfärdade GAN som sinnesförvirrad och avslutade med att citera Kellgrens berömda ord om Thorild: »Man äger ej snille för det man är galen.«

Abstrakt I och *Abstrakt* III var inte de första nonfigurativa bilder, som GAN skapade, även om de var de första som han visade offentligt på en utställning. Ända sedan hans chockartade möte med Kandinskys måleri på *Erster Deutscher Herbstsalon* i Berlin 1913 hade han brottats med problematiken figurativt-nonfigurativt. GAN tilltalades starkt av Kandinskys musikaliskt inspirerade färgdissonanser men hade betydligt svårare att ta till sig dennes »amorfa« former. Än mer tilltalades GAN av Kandinskys konstteoretiska idéer, speciellt som denne formulerat dem i sin berömda bok *Über das Geistige in der Kunst* (Om det andliga i konsten, 1912). GAN:s en gång av Oscar Wilde inspirerade uppfattning om konstens överhöghet över naturen och samhället fick nu genom Kandinsky en andlig djupdimension, som saknades hos Wilde.

Två till synes diametralt motsatta traditioner skär varandra i den tidiga modernismen: å ena sidan en framåtblickande rationalism och materialism med rötter i 1700-talets upplysning och nära förbunden med en stark tilltro till den industriella och tekniska utvecklingen, dvs. det som numera kallas

»det moderna projektet«, å andra sidan en tillbakablickande idealism av utpräglat andlig natur med 1890-talets symbolism som direkt föregångare och med rötterna i romantikens individualistiska och känslobetonade idéer. De italienska futuristerna, de ryska konstruktivisterna och den franske kubisten Fernand Léger kan i varierande grad ses som företrädare för den förra riktningen, medan Kandinsky och de andra abstrakta pionjärerna – Kupka, Mondrian, Malevitj – representerar den senare i deras strävan att i bild gestalta den osynliga värld av högre dignitet, som de menade fanns bakom den synliga verkligheten. Uppkomsten av den nonfigurativa konstbilden under åren 1910-14 har ofta uppfattats som det mest avantgardistiska uttrycket för den tidiga modernismen, men i själva verket var den sprungen ur en i grunden tillbakablickande livshållning. Detta är modernismens paradox, som gör sig påmind i utvecklingen långt fram i tiden.

Teosofins stora betydelse för den nonfigurativa bildens uppkomst har ingående studerats av olika forskare, i Sverige bl.a. av Peter Cornell och Åke Fant. Genom den stora epokutställningen *The Spiritual in Art: Abstract Painting* 1890-1985 i Los Angeles 1986 drogs den då helt okända svenskan Hilma af Klint fram i rampljuset som en av den nonfigurativa konstens föregångare. I likhet med Kandinsky, Kupka och Mondrian var Hilma af Klint starkt teosofiskt inspirerad genom bl.a. Rudolf Steiner, men till skillnad från sina manliga kolleger utförde hon sina målningar som en följd av rent spiritualistiska uppenbarelser. Hilma af Klint kan dock inte räknas som föregångare i strikt mening, eftersom hon aldrig ställde ut sina nonfigurativa målningar och var okänd av sin samtid.

GAN däremot rörde sig inom konstlivets domäner, även om han var en outsider. När han återvände från Tyskland till Lund i augusti 1914 brann han av iver att förmedla sina intryck av den modernistiska konsten i Berlin. I *Arbetets* söndagsbilaga publicerade han i september 1914 två artiklar »Om ny konst«

i en sammansmältning av futuristisk retorik med Kandinsky-inspirerade andliga tankegångar. Kardinalpunkten är konstnärens förhållande till naturen:

»Men naturen är för honom /konstnären/ en värld – konsten en annan, och den enas skönhet kan icke jämföras med den andras. En företeelse i naturen kan för honom vara impulsen till en skapelseakt, som visserligen icke avser ett optiskt återgivande av det sedda, utan i medveten abstraktion från den yttre formen, efter lagar som endast äro hans egna, söker återgiva livets egen inre, dynamiska kraft ... Man har sagt att naturen är den aldrig sinande källan ur vilken konstnären öser. Må det vara så. Men vad är denna källa i jämförelse med den väldiga och djupa ocean, som rymmes inom gränserna för en skapande konstnärs fantasi. Som på sina vågor återspeglar evigheten!«

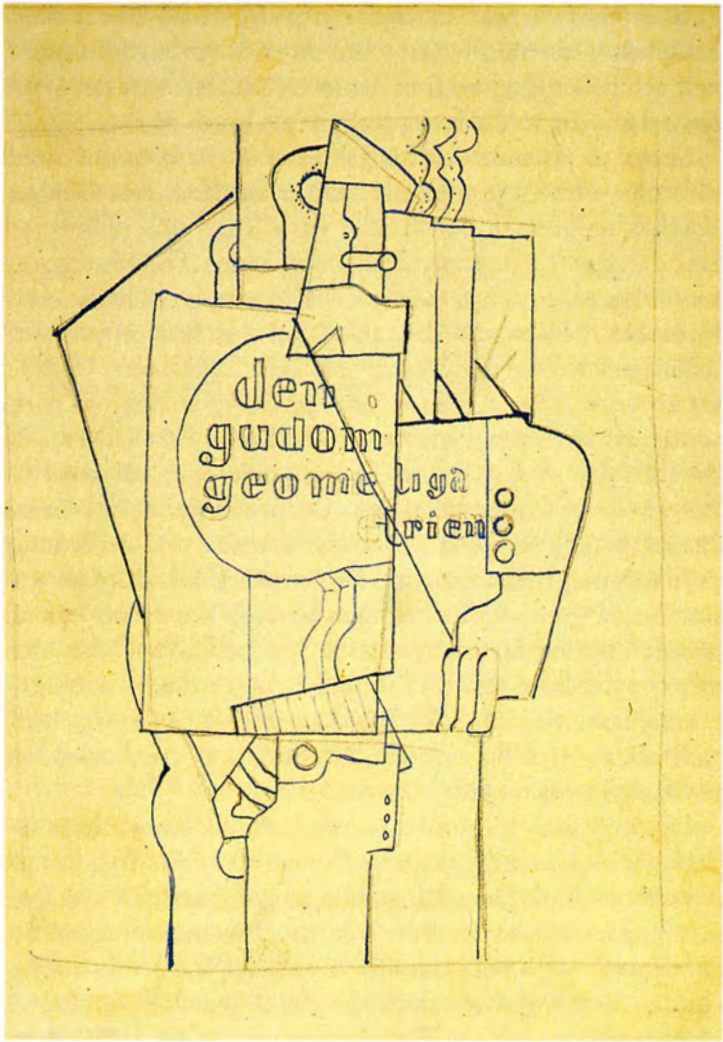
Som ingen annan av modernismens pionjärer i svensk konst hade GAN ett behov av att i ord formulera och förfäkta sina ståndpunkter. Inte för intet hade han en gång börjat sin bana som poet och författare; parallellt med sitt konstnärskap fortsatte han hela tiden att vara en i hög grad skrivande människa. När den beundrade Kandinsky skulle ställa ut på Gummesons i Stockholm 1916, skrev GAN en liten introduktion som trycktes som separat bilaga till katalogen och som renderade honom ett erkännande från Kandinsky. »Det existerar – med Kandinskys ord – principiellt icke någon formfråga«, skriver GAN och fortsätter: »Den form är riktig, konstnärlig, som framspringer ur ett inre tvång, inre strävan att göra bryggan mellan känsla och uttryck så kort som möjligt ... En skön bild är den som i sig, i högsta fullkomlighet, förenar de två elementen – det inre abstrakta, det yttre materiella.«

GAN utförde under 1910-talet några mindre abstraktioner, där han närmade sig Kandinsky, men någon Kandinsky-efterföljare blev han förvisso aldrig. Därtill var hans egen, geometriskt betonade formvilja alltför stark. Och även om han, teoretiskt sett, var beredd för en nonfigurativ konst, så hade han svårt att helt och hållet avstå från ett i någon mening synbart innehåll i sina bilder. Belysande för GAN:s attityd är följande

citat ur hans dagbok i oktober 1917: »Jag målar. Den rombiska duken – Abstrakt – men icke som jag ursprungligen tänkt, helt och hållet lösgjord från det motiviska. Så svårt det är att abstrahera. Jag måste ha en stomme att bygga på.«[1]

Serien av abstrakta målningar 1919 är därför något av en milstolpe i GAN:s produktion, som pekar fram mot *Den gudomliga geometrien*, författad i Paris 1921 och publicerad året därefter. I likhet med Kandinsky hade GAN influerats av teosofiska idéer, och våren 1920 – före avresan till Paris – utförde han i Halmstad den märkliga, teosofiskt inspirerade målningen *Kristus uppenbarar sig över Eiffeltornet*. Ungefär ett år senare, i Paris, mottog han – på sin 37-årsdag – av portvakten ett kuvert med ett kort från ett teosofiskt sällskap. På det lilla kortet kunde han läsa följande text: »Il vient ... Prépare les ornements, construis les formes pures, et crée les chants divins pour l'accueillir« (Han kommer ... Gör i ordning prydnaderna, konstruera de rena formerna och skapa de gudomliga sångerna för att mottaga honom). Kortet var upptill försett med en femuddig stjärna, ett pentagram, dvs. den gamla pytagoreiska symbolen som också användes av teosoferna. (Inom parentes kan här inskjutas att det av GAN själv ritade omslaget till hans första diktsamling år 1907 också var prytt med en femuddig stjärna upptill.)

Det mystiska, teosofiska kortet, som anlände på hans födelsedag den 2 april 1921, skakade om GAN.[2] En dryg månad senare författade han sin berömda programskrift *Den gudomliga geometrien*, där han har sammanfattat sina konstteoretiska idéer och som publicerades följande år. Troligen i nära anslutning därtill gjorde han det förslag till omslag, som finns i Kulturens stora GAN-samling men som ej kom till användning. Formatet på detta är i det närmaste kvadratiskt, ytan är täckt med punkter, linjer och ytor i gult, vitt och svart. Det är ett djärvt, modernistiskt bokomslag men samtidigt fyllt av en kosmisk, esoterisk symbolik. Betecknande nog låter GAN bok-



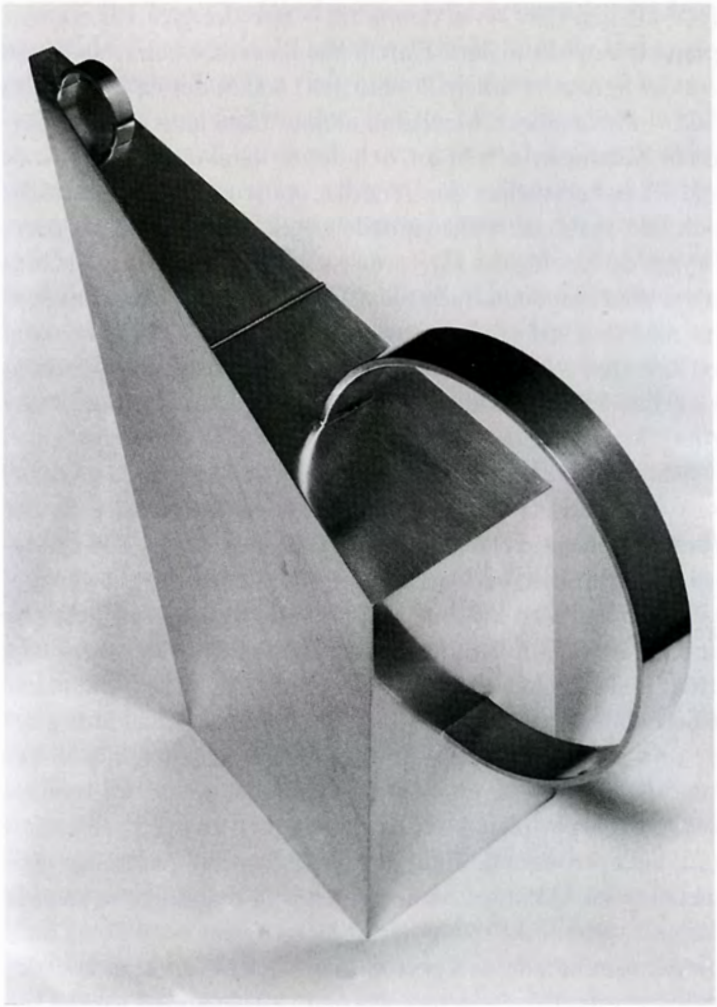
Den gudomliga geometrin. Skiss, bläckteckning i blått av Gösta Adrian-Nilsson 1922-23. KM 50.794:568.

staven G vara gemensam initial för orden GUDOMLIGA och GEOMETRIN. Med detta är sagt att Gud = Geometrisk ordning (i kosmos), just den ytterst från antikens pytagoréer inspirerade tankegång som GAN så emfatiskt förfäktar i sin skrift.

Den gudomliga geometrien är förvisso icke någon handbok i geometri och ej heller en teoretisk traktat i djupare mening. Den har mera karaktären av ett personligt dokument, en polemisk stridsskrift och, indirekt också, bekännelseskrift, som försvarar och förklarar motsägelserna i GAN:S konstnärliga praktik. Den är genomsyrad av Kandinskys idealistiska och spiritualistiska konstteori och sammansmälter idéer som stammar från Pythagoras och Platon med teosofins tro på en universell, gudomlig princip bakom kosmos och allt levande. »Ty i konsten, och endast där, kan det Eviga taga gestalt – bindande sig vid materien i färger, linjer, former efter den ursprungliga, den världsskapande lagens principer – och dessa eviga principer, gemensamma för den under mikroskopet levande atomen lika fullt som för det för vår syn ofattbara världsrummet – *den innefattas i den geometriska konstruktionens lag.*«

GAN:S geometri var intuitiv, icke analytisk. I kapitel II i *Den gudomliga geometrien* illustrerade han sina teser med fem teckningar i svart och vitt, där några plana geometriska former successivt byggs ut och fogas ihop i ett rytmiskt proportionerat sammanhang. Formschemat bygger på diagonala linjer, inte – som i den holländska neoplasticismen vid denna tid – på en strikt horisontal-vertikal struktur. GAN uppmanar sina läsare att förstå den geometriska konstruktionen – »även om det upprättstående vita är ett hus, det grå en väg, det gula träd, det röda berg o.s.v. Ty det betyder intet i sann konstnärlig mening, om dessa föremål finns inskrivna i ytor eller ej.«

Med *Den gudomliga geometrien* demonstrerade GAN på en gång sitt intresse för den planplastiska konsten och legitime-



Brännvinskanna av silver. Wiwen Nilsson, 1942. Privat ägo.

Sidan 94: Månen över Paris.
Skulptur i gips av Wiwen Nilsson 1925.
Privat ägo.

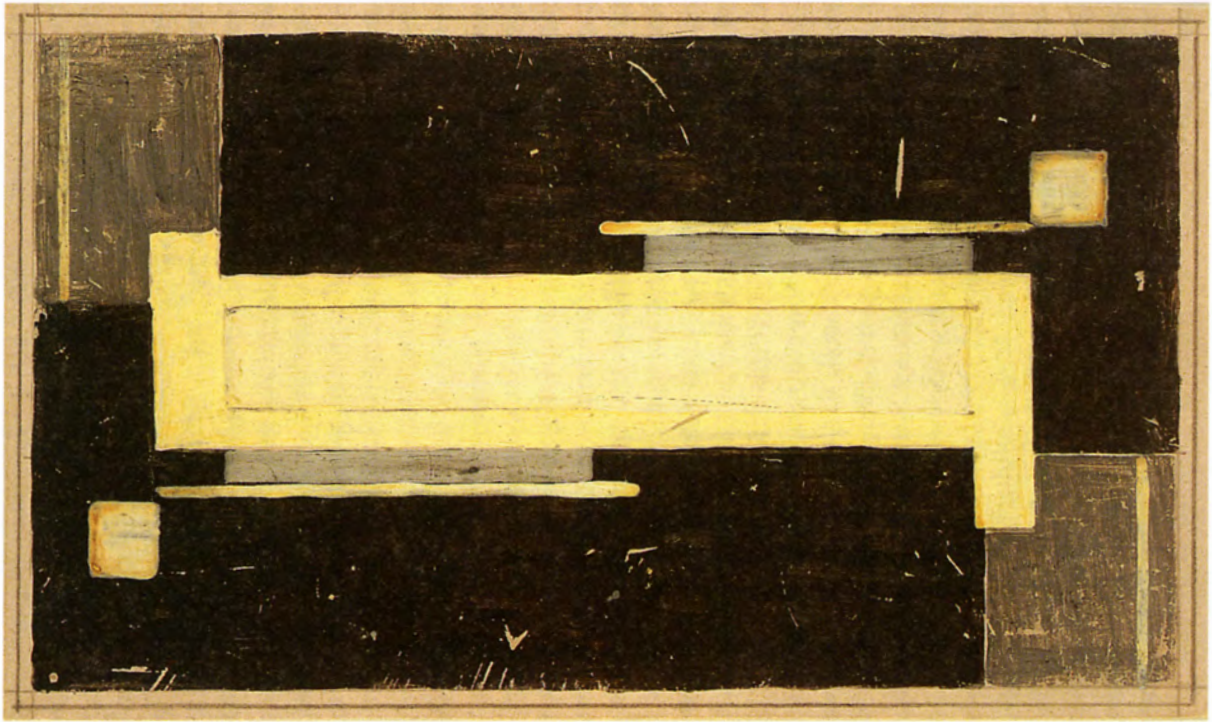
rade att han själv – vid denna tid – inte övergick till ett rent plangeometriskt måleri. Därtill var hans inre behov av någon rest av figurativt innehåll – hur fritt tolkat det än kunde bli i bild – alltför starkt. Mondrian nämns icke i hans traktat, däremot Kandinsky och Léger, och det är karaktäristiskt att GAN vill slå en bro mellan den renodlat spiritualistiske Kandinsky och den materialistiskt sinnade Léger i en strävan att överbrygga de ideologiska klyftorna mellan de två moderna konstnärer som han beundrade mest. Dessa i sin tur sammankopplas med den stränga konstruktionen i den medeltida konsten på Louvren – den enda konst på det stora museet, förutom Uccellos bataljmålning från 1400-talet, som fann nåd inför GAN:s kritiska ögon.

När *Den gudomliga geometrien* kom ut 1922, hade GAN försett den med ett annat och betydligt enklare omslag än det första förslaget. Formatet blev traditionell oktav, och omslaget var prytt med en liten geometrisk vinjett i form av en cirkel inskriven i en kvadrat, som är inskriven i en liksidig triangel, vilken i sin tur är inskriven i en cirkel – den kosmiska cirkeln. Den religiösa innebörden finns där också: GAN talar på ett ställe i boken om »Gudsögats triangel«. Följande år gjorde GAN ett par mindre målningar med samma namn som boken.[3] Kulturen äger en skiss till dessa målningar, en vertikal konstruktion av planplastiska element och en starkt abstraherad, cigarrettrökande figur med texten »den gudomliga geometrien« på »bröstet«. Såväl skissen som målningarna kan ses som ett symboliskt självporträtt av GAN, som med dessa målningar summerade den period i Paris som övervägande gick i den syntetiska kubismens anda och i en viss, men ganska begränsad utsträckning var påverkad av Légers maskinkubism.

Så småningom svalnade GAN:s beundran för Léger något, och när han i maj 1924 i Paris lärde känna lundasilversmeden Wiwen Nilsson förenades de båda i ett visst avståndstagande från den franske kubisten. Wiwen hade – i likhet med GAN ti-

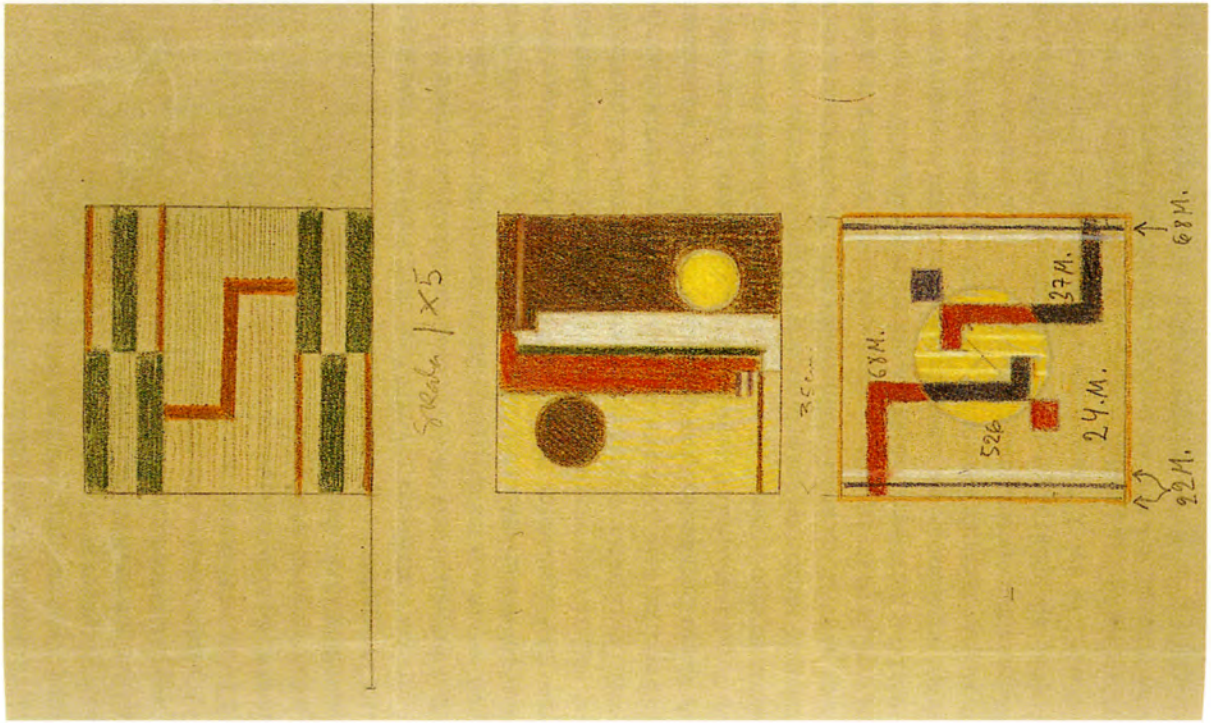
digare – studerat i Tyskland och var fylld av intryck och idéer från både den medeltida konsten och de samtida tyska expressionisterna. Trots en viss reservation från GAN:s sida fann han i Wiwen »en själsfrände«, och de blev vänner för livet.[4] De förenades i sitt intresse för den medeltida och egyptiska konsten och, i viss mån, även för den franska kubismen. Redan i *Den gudomliga geometrien* hade GAN deklarerat sin kärlek till den medeltida, gotiska och bysantinska konsten med dess »geometriska konstruktion« och »andliga mystik«. Men Wiwens uppdykande på den parisiska konstscenen bidrog säkert till att GAN sökte sig vidare mot den märkliga syntes av gotik och kubism, som representeras av hans »Folkvisor«. Enligt Erik Olson, som 1924 studerade för Léger och umgicks med både GAN och Wiwen, var det Wiwen som fann Légers konst »statisk«, medan GAN däremot var »den dynamiske« med sin på den expressiva, germanska zickzacklinjen byggande form. Légers konst byggde enligt Wiwen och GAN på det likformiga grekiska korset, medan en dynamisk bildkonst borde utgå från det på höjden utdragna latinska korset.[5] Så kom det sig att både GAN och Wiwen drog ut sina figurer på höjden i en gotiskt-expressiv proportionering – även om de samtidigt höll fast vid kubismens stränga form.

När man betraktar Wiwens smala och elegant formade figurplastiker från hans Paristid, slås man av hur väl de i sin förening av sträng abstraktion med en på höjden utdragen proportionering överensstämmer med GAN:s gotiserande kubism i »Folkvisorna« 1924-25. Wiwens mest radikala skulptur från denna tid är *Månen över Paris* (1925), som är ett renodlat kubistiskt experiment. Men samtidigt har denna gipsskulptur med sin vertikalitet och sitt snedställda plan en inbyggd, expressiv dynamik. En expressionistisk kubism skulle man kunna säga, olik den franska och passande för Wiwens sinne för radikala förenklingar i kombination med ett koncentrerat uttryck.



Skiss. Gouache av Gösta Adrian-Nilsson, c 1930. KM 50.794:553.

Skisser. Kritteckningar på färgat papper. Gösta Adrian-Nilsson, c 1930. KM 50.794:555.



Också en del av Wiwens silversmide har starka skulpturala värden, t.ex. hans originella brännvinskanna från 1942, som med sina knivskarpa former ser mer ut som en expressiv kubistisk skulptur än som ett nyttoföremål. Wiwen tog starka intryck av GAN:s neoplasticistiska måleri från början av 1930-talet och gjorde senare såväl broscher som reliefer, som i sin stränga förenkling står nära GAN:s konst. Också Wiwens andlige vägledare, den medeltida tyske munken och mystikern Mäster Eckhart, var en inspirationskälla som han gärna citerade, t.ex. »Dass je einfacher etwas ist, desto kraftvoller ist es« (Ju enklare en sak är, desto kraftfullare är den), ett uttryck som väl harmonierar med Wiwens konstsyn .

Efter sin medeltidsinspirerade period i Lund 1925-29 återvände GAN 1930 till den neoplasticistiska konstsyn, som han hade förebådat med sina illustrationer i *Den gudomliga geometrien* åtta år tidigare. Men nu var det inte längre fråga om användande av diagonaler – hans målningar från början av 1930-talet är konstruerade med ett strängt rätvinkligt, horisontalt-vertikalt system av linjer och former, ofta med en dominans för de vertikala elementen och ibland med inslag av cirkelrunda former, vilka bidrar till att skapa ett uttryck av dynamisk balans i bilden. Det som åter förde in GAN på detta spår var hans uppdrag år 1928 att rita två mattor för Skånska Brand respektive Gamla Sparbanken i Lund. Arbetet med dessa utsmyckningsuppdrag ledde GAN in på en ny dekorativ ornamentik av plangeometrisk karaktär. Inspirerad av Halmstadgruppens Erik Olson, som befann sig i Lund i juli 1930 och som då förstorade upp en av de små abstraktioner som GAN också hade utfört i slutet av 20-talet, men i en annan och ljusare färgskala, inledde GAN sin neoplasticistiska period med en serie plangeometriska målningar till den av Otto G. Carlsund arrangerade Art Concret-utställningen i Stockholm på sensommaren samma år. Djärvast av dem – och av alla verk på utställningen – i sin radikala förenkling var no 1 i katalo-

gen, den målning som fått titeln *Svart och vitt* och som bara består av ett svart och ett vitt plan. Det är mycket karaktäristiskt för GAN:s dynamiska sinnelag, att han t.o.m. i denna extremt enkla plangeometri ville ge uttryck för rörelse och progressiv konflikt. På baksidan av tavlan har han skrivit: »Obs! Smällen då planen åker ihop.«

Också Wiwen Nilsson deltog i Carlsunds famösa postkubistiska expo – det mest ambitiösa försöket vid denna tid att introducera den kontinentala avantgardismen i Sverige – men endast med ett verk. Det var *Månen över Paris*, utförd 1925 i Paris men av Carlsund i katalogen självsvåldigt uppdaterad till 1930. Många år senare, på 1950-talet, återvände Wiwen till den kubistiska skulpturen i en serie av märkliga stenskulpturer, karaktäriserade av strängt formade, stereometriska volymer i en vertikal struktur. Några av dessa exponerades på H55 i Helsingborg och senare samma år på en GAN-utställning i Malmö museum. Den konstnärliga och själsliga frändskapen mellan GAN:s neoplasticistiska måleri från 1930-talet och Wiwens stereometriska skulpturer från 1950-talet är uppenbar. Det kan synas som om GAN:s målade vertikala former hade trätt ut ur ramarna och intagit rummet – och vice versa i ett dynamiskt samspel. Ett uttryck för de båda vännernas framstötar ut i det okända – på jakt efter en gudomlig geometri som skulle uppenbara universums osynliga principer.

Ovan: Skiss. Gouache på färgat papper, Gösta Adrian-Nilsson, c 1930. KM 50.794:552.
Sidan 102-103: Gösta Adrian-Nilsson i sin bostad på Trollebergsvägen 1930. Kulturens arkiv.

NOTER:

1. GAN:S dagbok IV 31.10.1917, GAN-arkivet, Lunds universitetsbibliotek.
2. GAN:S dagbok XIV 5.4.1921: »Jag läser denna mystiska hälsning och plötsligt gripes jag av en häftig rörelse – Faller jag på knä – gråter jag – ? ... Hela dagen är jag upprörd – och denna dag hör jag för 3:e gång 9:e symfonien.« GAN-arkivet, LUB.
3. De båda målningarna i olja respektive gouache tillhör Malmö Konstmuseum.
4. GAN:S handskrivna minnesanteckningar från 1947, Kulturens arkiv.
5. Brev från Erik Olson (1901-1986) till författaren samt intervjuer med honom.

LITTERATUR:

Adrian-Nilsson, Gösta. *Den gudomliga geometrien.* Helsingfors 1922 (nytryck Lund 1984).
Ahlstrand, Jan Torsten. *GAN – modernistpionjären från Lund.* Arlöv 1985.
Cornell, Peter. *Den hemliga källan.* Södertälje 1981.
Holmquist, Kersti. *Silversmeden Wiwen Nilsson.* Lund 1990.
GAN. Gösta Adrian-Nilsson 1884-1965. Katalog till utställningen i Liljevalchs Konsthall & Malmö Konsthall 1984.
Gösta Adrian-Nilsson. Katalog till skånsk vandringsutställning inför 100-årsjubileet av GAN:S födelse (red.J.T.Ahlstrand), Ystads Konstmuseum 1983.
Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst.* München 1912 (sv. övers. *Om det andliga i konsten,* Stockholm 1970, 1984).
Lindgren, Nils. *Gösta Adrian-Nilsson.* Halmstad 1949.
Moberg, Ulf Thomas (red.). *Nordisk konst i 1920-talets avantgarde.* Uppsala 1995. (särskilt art. *GAN och den gudomliga geometrien* av J.T. Ahlstrand, ss. 51-57).
The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985. Katalog till utställningen i Los Angeles County Museum of Art 1986.

Jan Torsten Ahlstrand:

Modernism och medeltid.

GAN och Wiwen Nilsson

Pärm till Gösta Adrian-Nilssons Svenska Folkvisor. Läder med infällda plattor av ciselerad koppar. Framsidan förgylld. Utförd av Wiwen Nilsson 1925 efter ritning av GAN. Privat ägo.

MODERNISMENS PARADOX är dess kluvenhet mellan en framåtblickande rationalism med rötter i upplysningstiden och en tillbakablickande, religiöst färgad idealism med rötter i romantiken (och längre bak i medeltiden). Gösta Adrian-Nilsson är ett både bra och säreget exempel på denna modernismens kluvenhet. Bara ett par veckor efter sin ankomst till Paris i juni 1920 noterade han besviket i sin dagbok den 20/6: »Vad har jag här att skaffa – sen alla museer äro sedda och alla illusioner borta. Endast på ett ställe – i Louvre, hos *de medeltida konstnärerna* /kursiverat av förf./ har jag funnit skälet för att fortsätta att leva i Paris.«

GAN:S programskrift *Den gudomliga geometrien*, författad i maj 1921 mitt under hans första kubistiska period i Paris, var bl.a. ett ambitiöst försök att slå en bro mellan den medeltida konstens form och mystik och den moderna konst han beundrade mest, representerad av Kandinsky och Léger. I kap. IV heter det bl.a.:

> »Vi måste gå ända tillbaka till det tidigaste avsnittet ur medeltidens konst, för att finna ett andligt ideal förverkligat i bild. Konsten, fattad som symbol, stod den gången icke isolerad (som i dag) utan i innerlig förening med det andliga livet över huvud taget...
> I madonnabilderna t.ex. äro föremålen redan förenklade till former närmande sig de geometriska. Den väsentliga likheten, den *inre* likheten, är emellertid denna: de äro, liksom vår tids bilder, organiserade efter den *geometriska konstruktionens* lagar.«

Det skulle dröja tre år, innan modernistpionjären från Lund tog itu med att i sin egen konst slå en bro mellan medeltid och kubism. Resultatet blev de unika »Folkvisorna«, 24 moderna illuminationer av GAN efter ett urval ur de av Geijer och Afzelius år 1814-16 publicerade svenska folkvisorna. Detta

var till synes ett lappkast i GAN:s utveckling, som förvånade många. Men i själva verket handlade GAN:s folkviseilluminationer om en inre, följdriktig process och om ett återvändande, som visar på hans i grunden romantiska karaktär.

Redan som 16-årig läroverksyngling i Lund hade GAN textat och illustrerat ett album med svenska folkvisor i julklapp till sina föräldrar (tillhör Malmö Konstmuseum). Tjugofyra år senare, i konstens huvudstad, tog han på nytt upp denna tråd och utformade en högst egenhändig stil i en mixtur av gotik och kubism. En som säkerligen bidrog till att han fortsatte på denna väg var den nyfunne vännen Wiwen Nilsson, som hade anlänt till Paris i maj 1924. Wiwen var visserligen 13 år yngre än GAN men hade liksom GAN vuxit upp i medeltidsstaden Lund och hyste i likhet med denne en varm beundran för hemstadens magnifika romanska katedral. En annan föreningslänk var det faktum att Wiwen, liksom GAN, tidigare hade studerat i Tyskland och därför höll en distans till den franska konsten.

Medan GAN under sitt sista år i Paris, 1924-25, i klosterlik isolering arbetade med sina folkvisetolkningar, tog Wiwen under ett par månader lektioner i fri modellering av skulptören Arvid Källström, en nära vän till GAN som också bodde på den berömda adressen 86, rue Nôtre-Dame-des-Champs i Montparnasse. Den direkta ingången till folkviseillustrationerna blev för GAN hans stora olympiadmålning, fullbordad kring den 10/8 1924. GAN såg en likhet mellan den olympiske spjutkastarens maskinmänniskoliknande gestalt och medeltida rustningar. Den 21/9 hade han redan utfört åtta folkviseillustrationer, och den 23/11 1924 publicerade *Dagens Nyheter* en utförlig intervju med GAN, toppad av den passande rubriken »Ett klosterarbete i modern tid«. I intervjun berättade GAN:

> »Jag arbetar med tempera och förgyllningar. Varje visa inledes av en så målad miniatyr och därefter följer texten med en likaledes målad an-

fang och interfolierad med teckningar, dels i färgad tusch – rött, blått, brunt, violett och svart – dels tecknade med guld- eller silverbläck ... I första hand har jag naturligtvis haft ett rent personligt behov av att utföra arbetet – gripen av dessa gamla folkvisors uttrycksfullhet och episka kraft.«

Ett verksamt stöd i sitt munkliknande »klosterarbete« fick GAN av envoyén Albert Ehrensvärd vid Svenska ambassaden i Paris. Efter ett halvårs idogt arbete, från augusti 1924 till februari 1925, var 24 av folkvisorna klara. Efter GAN:s förlagor utförde Wiwen Nilsson 1925 en pärm i ciselerad och förgylld koppar. Arbetet utfördes på Georg Jensens verkstad i Paris och betecknades av den berömde danske silversmeden som »noget med det beste Ciselorarbejde jeg har set«. Motivet på framsidan av pärmen är en gotiskt högsträckt Sankt Göran, som sticker sin lans i drakens gap, och på baksidan, i försänkt relief, en drake med en femuddig stjärna (den pytagoreiska och teosofiska symbolen).

En av GAN:s 24 illuminationer framställer Kung Wallemo i färd med att dräpa fästmöns sju bröder. Kung Wallemo är, proportionellt sett, en gigantisk gestalt (värdeperspektiv) i medeltida rustning, som i hållning och form starkt påminner om GAN:s olympiske spjutkastare. Konturen är zickzackliknande, liksom berget till höger. GAN har inspirerats av gotikens expressiva vertikalitet och kombinerat denna med sin dynamiska kubism till en ny, berättande stil av stor skönhet och uppfinningsrikedom. Hela sitt arbete tillägnade han sina lärare – »de medeltida handskrifternas, altartavlornas och katedralfönstrens mästare.«

Under våren 1925 fortsatte samarbetet med Wiwen och resulterade bl.a. i två reliefer, en munk med gasmaskliknande ansikte och en madonna, båda ciselerade av Wiwen efter GAN:s teckningar. På beställning utförde de båda vännerna också en plakett i silver som 50-årsgåva till grosshandlare Carl Erik Heyman i Göteborg med en gotiskt utdragen Mer-

Kung Wallemo. Målning i tempera ur Svenska Folkvisor av Gösta Adrian-Nilsson, 1924-25. Privat ägo.

kurius som handelns symbol (GAN:s förlaga tillhör Skissernas museum i Lund).

I maj 1925 lämnade GAN Paris i sällskap med sin vän Wiwen för att erövra hemstaden. Redan samma höst hade de en gemensam utställning i Lunds universitets konstmuseum, där GAN för första gången ställde ut sina folkvisor med tillhörande kopparpärmar.

Under åren 1925-29 i Lund var det folkvisestilen, en gotiserande kubism om man så vill, som behärskade GAN:s konst. Han ritade också ornament åt Wiwen och textade hyllningsadresser till Hantverksföreningen, vars festsal han 1927 dekorerade med två madonnaliknande gestalter, *Dagen* och *Natten*. Kulmen på denna dekorativa period nåddes år 1929, när

Skön Anna. Målning i tempera ur Svenska Folkvisor av Gösta Adrian-Nilsson, 1924-25. Privat ägo.

Skön Anna. Gobelin vävd på Kulturens konstslöjdanstalt till utställningen Konst, konstindustri och hemslöjd på Kulturen 1929.
Efter förlaga från Gösta Adrian-Nilssons temperamålning med samma namn i Svenska Folkvisor från 1924-25. KM om.

Kulturens konstslöjdanstalt, på Georg Karlins initiativ, vävde upp tre av GAN:s folkvisor, bl.a. *Skön Anna,* till Kulturens stora utställning i Vita Huset i augusti-september detta år. Huvudverket var emellertid en originalkomposition av GAN, den stora gobelängen *Finnsagan,* som bildar en magnifik avslut-

ning på GAN:s medeltidsinspirerade period och samtidigt är en hyllning till hemstadens romanska katedral.

Medan GAN följande år på nytt knöt an till sin gudomliga geometri och utförde en serie strikt plangeometriska målningar till Stockholmsutställningen 1930 för att längre fram på 30-talet glida över i ett surrealistiskt influerat måleri, så fortsatte Wiwen med att, till och från, söka inspiration i medeltidens konst. Som en slutvinjett i detta sammanhang kan man se hans vackra altarkors till Lunds domkyrkas återinvigning 1963. Det var direkt inspirerat av ett skånskt retabelkors från 1100-talet (i Historiska museet i Lund) och framställer en Majestas Domini, omgiven av de fyra evangelistsymbolerna, i en starkt uttrycksfull stilisering på ett svart kors av mahogny. Lunds domkyrka och det latinska korset var två hörnpelare i Wiwen Nilssons konstuppfattning. I en intervju 1937 uttalade han: »Korset är det enklaste och samtidigt det kraftigaste dynamiska uttryck jag vet. Ingenting av onödig, ornamental belastning. Men lidelsefullt och karaktärsfullt.«

KÄLLOR OCH LITTERATUR:
GAN-arkivet, Lunds universitetsbibliotek.
Kulturens samlingar och arkiv.

Adrian-Nilsson, Gösta. *Den gudomliga geometrien.* Helsingfors 1922 (nytryck Lund 1984).
Ahlstrand, Jan Torsten. *GAN och Finnsagan,* katalog till utställning i Lunds universitetsbibliotek 1996.
Ahlstrand, Jan Torsten. *GAN-modernistpionjären från Lund.* Arlöv 1985.
Bosson, Viveca. *Några GAN-studier med särskild hänvisning till Folkvisorna* 1924-25. Seminarieuppsats vid Konsthistoriska institutionen i Lund 1957.
Geijer, E.G. och Afzelius, A.A. *Svenska folkvisor,* 3:e uppl. 1880 (använd av GAN).
Holmér, Folke. *Intervju med Lundakonstnär.* Lundagård nov. 1928.
Holmquist, Kersti. *Silversmeden Wiwen Nilsson.* Lund 1990.
Konst och bilder. Kulturens årsbok 1988.
Lindgren, Nils. *Gösta Adrian-Nilsson.* Halmstad 1949.
Sign. Hdg. *Ett klosterarbete i modern tid.* Dagens Nyheters söndagsbilaga 23.11.1924.

Jan Torsten Ahlstrand:

Moderniteten och idrotten.

GAN som unikt svenskt exempel.

Fotbollsspelare i rörelse. Oljemålning av Gösta Adrian-Nilsson, 1915. Privat ägo.

DET FINNS TVÅ fotografier av Gösta Adrian-Nilsson som i ett nötskal fångar in hans omvändelse från »dekadent« fin-de-siècle-symbolist till futurist och modernist. 24 år gammal, år 1908, lät han fotografera sig hos en ateljéfotograf i Stockholm: han poserar som en dandy à la Oscar Wilde, förfinad och elegant, klädd i en rutig kostym med väst och kravatt och med en blomma i knapphålet. Sju år senare, på hans första modernistiska utställning, i Lunds universitets konstmuseum i oktober 1915, är det en helt förvandlad konstnär som möter i ett nytt foto: han står bredbent i ett hörn av utställningssalen, omgiven av sina kubistiskt-futuristiska målningar, klädd i en tättsittande kostym av modernt snitt, med handskar i händerna och en keps på huvudet. Han ser ut som en modern sportsman på språng – ungefär som om han hade sin automobil väntande nere på gatan.

Det var den halvtannat år långa vistelsen i Berlin och Köln 1913-14, som hade öppnat GAN:S ögon för den runtom i Europa frambrytande modernismen. Den konstnärligt mest avgörande händelsen för honom var *Erster Deutscher Herbstsalon* i Berlin hösten 1913, arrangerad av Herwarth Walden och Der Sturm. Troligen var denna utställning den mest omfattande avantgardeutställningen i Europa före det ödesdigra året 1914. Bland dem som gjorde starkast intryck på GAN – förutom Kandinsky och Franz Marc – var de italienska futuristerna med sina entusiastiska hyllningar till rörelsen och den moderna storstaden. De franska kubisterna hade gjort rent hus med centralperspektivet och skapat ett nytt bildrum men stod motiviskt sett, med sina stilleben, porträtt och akter, i mångt och mycket kvar på traditionens grund. Futuris-

terna hade gått ett steg vidare och fört in en ny ikonografi i den moderna konsten: bilar, tåg, elektricitet, stålbroar, fabriker och andra rörelsefyllda motiv från den industriella storstadsmiljön. Även färgmässigt föredrog de starka kontraster i motsats till Braques och Picassos svala stillebenövningar i en närmast monokrom färgskala.

GAN, med sitt i grunden dynamiska temperament, tog starka intryck av denna i bildkonsten nya ikonografi och skaffade sig även katalogen från futuristernas skandalomsusade succéutställning på *Der Sturm* våren 1912 (som han alltså inte hade sett). I denna kunde han – i tysk översättning – läsa Marinettis futuristiska manifest från 1909 och två manifest av de futuristiska målarna. Det hårda och trotsiga tonfallet i futuristernas ordkaskader, liksom deras nietzscheanska beundran för maskulin kraft och viljestyrka, tilltalade GAN:s häftiga temperament och känsla av undantagsställning. »Vår tid är hastighetens, rörelsens och den flammande aktionens tidevarv«, skrev han med ett typiskt futuristiskt tonfall i tidningen *Arbetets* söndagsbilaga i september 1914, där han gjorde ett ambitiöst försök att introducera den nya konsten med två artiklar – vilka samtidigt var en programförklaring från GAN:s sida.

I industrialiseringens och urbaniseringens kölvatten växte den moderna idrotten fram i slutet av 1800-talet och utvecklade sig successivt till en ny massrörelse. Man skulle kunna tro att just idrotten med sin dynamik och maskulina karaktär skulle ha satt frekventa spår i futuristernas konst. Förvisso var de intresserade av idrotten som rörelsefenomen, men ur innehållslig synpunkt tycks de direkta idrottsmotiven ändå ha varit förhållandevis sparsamma. Och den 366 nummer stora katalogen till *Erster Deutscher Herbstsalon* i Berlin 1913 förtecknar endast tre verk med idrottsmotiv: den franske kubisten Albert Gleizes' *Fotbollsspelarna*, den portugisiske futuristen Amadeo de Souza-Cardosos *Atleten* och den orfiske kubisten Robert Delaunays stora paradmålning *L'Équipe de*

Cardiff, som med sin djärva kombination av ett gästspelande engelskt rugbylag, Eiffeltornet, Pariserhjulet, ett aeroplan och bokstäver i simultana färgkontraster gjorde ett djupt och bestående intryck på GAN.

Redan i Berlin hösten 1913 utförde GAN några små teckningar av idrottsmän, bl.a. en fotbollsspelare, i rörelse i ett facettkubistiskt formspråk. Intresset för idrotten och dess utövare höll i sig. När GAN återkom till Lund, efter världskrigets utbrott i augusti 1914, hyrde han ett rum vid Idrottsgatan i Lund i den nya arbetarstadsdelen på väster, alldeles i närheten av Lunds idrottsplats, som hade invigts i början av 1890-talet.

Naturligtvis var det ingen tillfällighet att GAN hyrde in sig just vid Idrottsgatan. Till att börja med måste han begränsa sin boendekostnad av ekonomiskt nödtvång – men att han valde just denna adress måste rimligen ha berott på närheten till just idrottsplatsen. GAN var förvisso själv ingen sportsman, men han var fascinerad av idrotten ur olika aspekter: dels var den en del av moderniteten som han hade kommit att uppfatta den redan i Berlin, dels beundrade han idrottens utövare av homoerotiska skäl. Den fria idrotten och de flesta andra sporter var vid denna tid alltjämt en rent maskulin angelägenhet, och GAN hade en stark dragning till unga atletiska män. Detta dubbla intresse avspeglar sig i några i svensk konst unika och även ur internationell synpunkt märkliga futuristiska målningar med idrottsmotiv: *Höjdhoppare*, *Kulstötare* och *Fotbollsspelare i rörelse*. De två senare ingick, tillsammans med ett par akvareller med fotbolls- respektive spjutkastaremotiv, i GAN:S ovannämnda utställning i Lund 1915. I synnerhet *Fotbollsspelare i rörelse* står futurismen nära med sin dynamiska hållning, sina färgkontraster och sin maskulint kampfyllda aggressivitet.

Även om idrottsmotiven inte är lika frekventa i GAN:S konst som de ständigt återkommande sjömännen, så är de likväl ett viktigt och signifikativt inslag som då och då återvänder, ja,

ända in på 1940-talet. GAN tilltalades speciellt av kampfyllda och hårda sporter som fotboll, boxning och rugby. Måhända ligger det ett kompensatoriskt drag i denna beundran för starka och tuffa idrottsmän, eftersom GAN själv var liten och kortvuxen. Men framför allt såg han i tävlingsidrotten en symbol för kampen om tillvaron. En av hans litterära favoriter var Jack London, vars socialdarwinistiskt färgade romankonst gjorde ett starkt intryck på GAN. Denna fascination inför kampen och hårdheten återkommer på varierande vis i GAN:s konst och långtifrån bara i hans idrottsbilder.

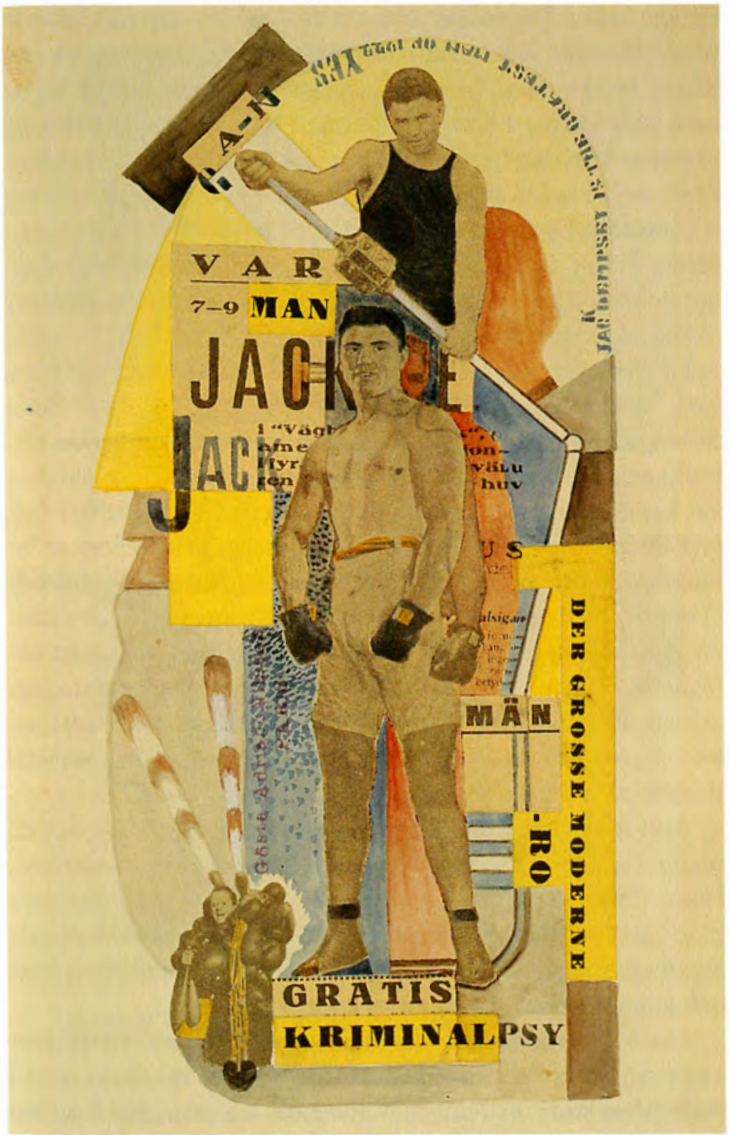
I katalogen till den viktiga epokutställningen *Léger et l'esprit moderne* i Paris 1982 behandlar Gladys C. Fabre idrotten som ett karaktäristiskt uttryck för den nya tiden, balanserande mellan den av nyplatonska idéer färgade idealism som drev pionjärer som Pierre de Coubertin å ena sidan och tron på framsteget genom teknikens utveckling å den andra. Avantgardetidskriften *L'Esprit Nouveau*, som placerade sig någonstans mellan dessa poler, tog då och då upp idrotten i sina spalter, och även andra konsttidskrifter vid denna tid gav utrymme för bl.a. boxning. GAN var under de första åren av sin Paristid 1920-25 en flitig läsare av *L'Esprit Nouveau*, och ett berömt collage av honom från november 1921 har fått just *L'Esprit Nouveau* som titel på grund av att tidskriftens namn är inklistrat i bilden.[1]

Bland Kulturens omkring 20 GAN-collages från 1920-talet finns flera med idrottsmotiv, varav inte mindre än fyra med boxare som huvudtema. GAN:s specielle favorit i detta sammanhang var tungviktsvärldsmästaren Jack Dempsey, *The Manassa Mauler* kallad. Med intensivt intresse följde GAN via franska tidningar den berömda VM-matchen den 2 juli 1921 i New Jersey mellan titelhållaren Dempsey och den franske utmanaren Georges Carpentier, världsmästare i lätt tungvikt. Den av pressen starkt uppreklamerade matchen blev något av ett massmedialt genombrott och var den första

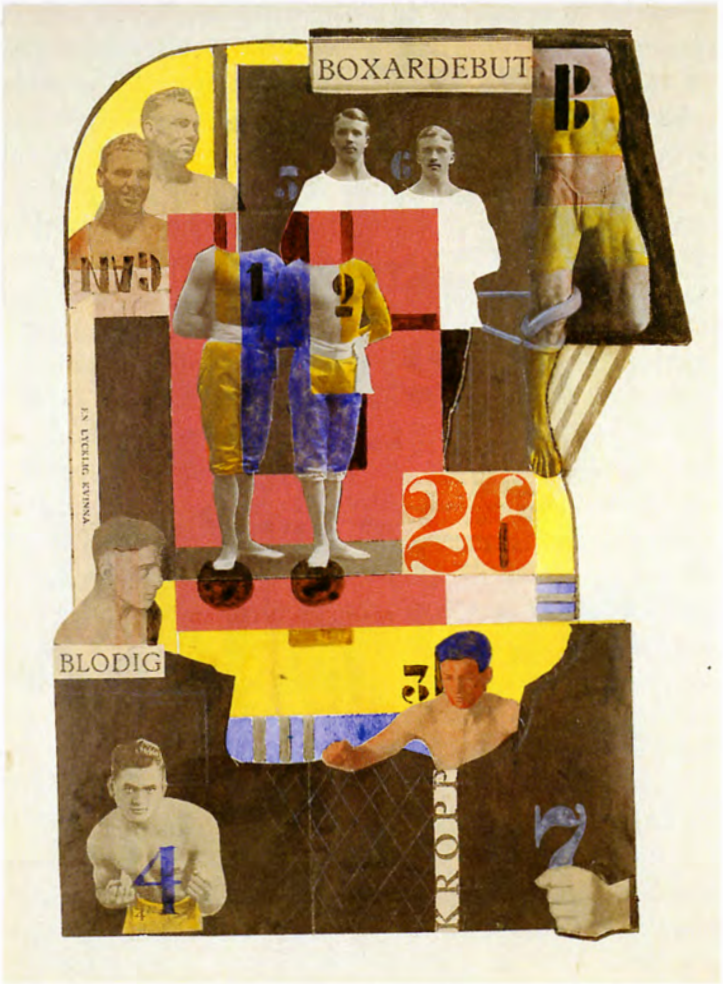
VM-match i boxning som sändes ut i radio. I GAN:s dagbok från Paris ligger ett urklipp ur en fransk tidning med två bilder av själva knockouten i fjärde ronden; enligt bildtexten kablades bilderna över Atlanten den 5 juli. Efter att ha sett en film om de båda boxarnas respektive träning antecknade GAN i sin dagbok:

> »Jag tänkte mest på Dempsey. Han ser ut som en stor gosse – han liknar ingalunda det förbrytarporträtt som den franska pressen lancerat apropos Carpentiers 'tragedie'. Det heter så: 'La tragedie de New Jersey'. Fransmän är fransmän. Nå – jag tänkte nu på den här store, starke pojken, med den trotsiga uppsynen, de breda axlarna och de små fötterna. Jag hade föreställt mig honom tung och klumpig – och rå. Men han såg helt mänsklig ut. Han hade icke Carpentiers eleganta racekropp – han var mer bondsk, i sin status, men smidig ändå.«[2]

I sina collages – inspirerade av en dadautställning av Max Ernst i maj 1921 och senare även av Kurt Schwitters – visade GAN än en gång sin stora receptivitet och kreativitet. Ernst var vid denna tid ett praktiskt taget okänt namn i Sverige, men GAN såg genast den konstnärliga originaliteten och skickligheten i hans dadaistiska collages. GAN:s egna collages rör sig mellan surrealistiskt poetiska sammankopplingar av maskindelar och mänskliga organ och sjömans- och idrottsmotiv. Moderniteten är starkt betonad i de senare, samtidigt som de har en förtäckt men ändå påtaglig homoerotisk karaktär. På collaget Jack Dempsey från 1922 löper texten DER GROSSE MODERNE vertikalt vid sidan av den stående boxaren i bildens mitt och förbindes med dennes vänstra byxben genom det horisontalt placerade ordet MÄN. Dempsey förefaller att vara transparent upptill: tätt bakom honom skymtar en annan boxare vars vänstra arm bredvid Dempseys egen vänsterarm skapar en futuristiskt betonad rörelse av masturbatorisk karaktär. Ovanför Dempseys resliga gestalt har GAN klistrat in bilden av en stavhoppare i svart undertröja. »Staven«, som pekar snett uppåt i en, som det förefaller, erigerad ställning är för-

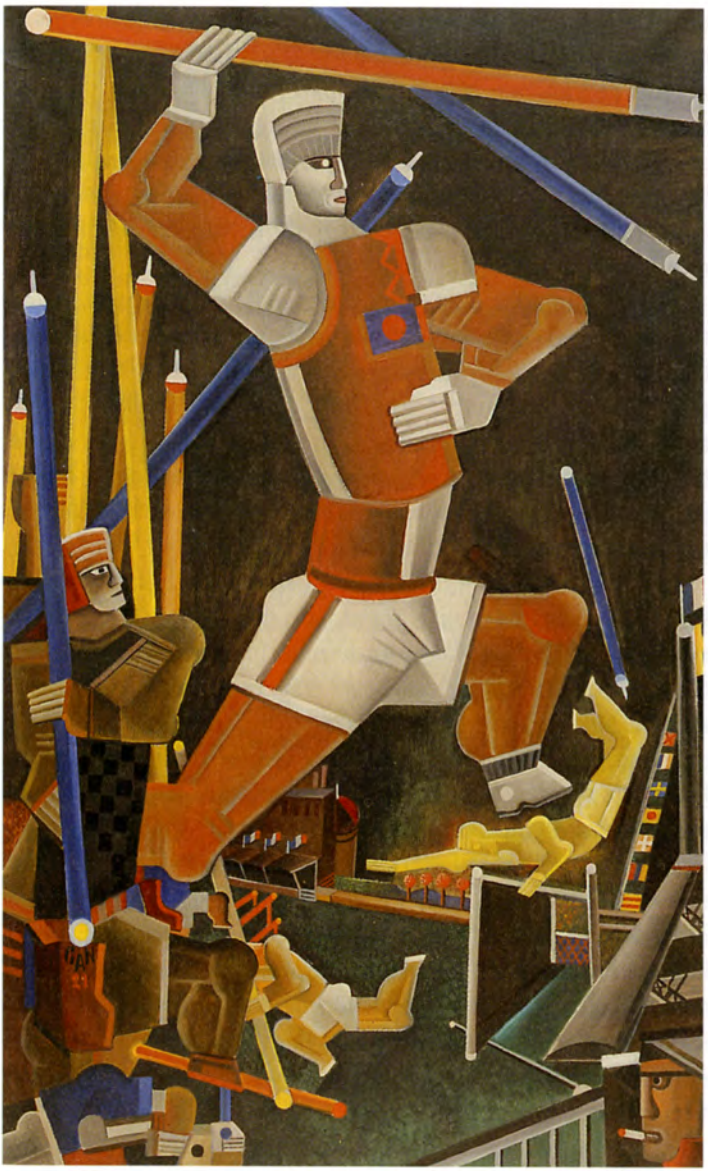


Jack Dempsey. Collage och akvarell av Gösta Adrian-Nilsson, 1922.
KM 50.794:3.



Blodig boxardebut. Collage av Gösta Adrian-Nilsson 1926 (?).
KM 50.794:50.

manligt organ. De många lansarna/spjuten bakom spjutkastaren är, liksom den mörka bakgrunden i tavlan, inspirerade av Uccellos berömda bataljmålning, en av de få tavlor på Louv-



Olympiad. Oljemålning av Gösta Adrian-Nilsson 1924. KM 35.485.

ren som GAN beundrade och som hade inspirerat honom till en modern parafras redan 1921. Olympiadens mångfald är antydd genom bl.a. två stavhoppare, ett gevär och flaggorna med Trikoloren i topp. Nere till höger ser man en bister, cigarrettrökande profil med vad som kan vara en grå keps på huvudet - det är förmodligen ett förtäckt självporträtt av GAN som från sin åskådarplats iakttar de olympiska lekarna och njuter av den spännande kampen.[4]

Parisolympiaden 1924 invigdes den 4 maj och pågick ända till den 27 juli. Av två brev från Erik Olson hem till Halmstad framgår, att GAN slutförde sin stora målning i början av augusti, dvs. efter olympiadens slut.[5] GAN:s olympiske spjutkastare kan därför ses som hans sammanfattning av och hyllning till Parisolympiaden. När han sju år senare, år 1931, skänkte sin stora tavla till Kulturen i Lund hade han också, följdriktigt, ändrat namnet till *Olympiaden.*

GAN:s idrottsbilder måste, från nuets horisont, betraktas som en både säregen och betydande insats inom det internationella avantgardet. Det gjorde man förvisso inte på den tiden, och därför var det något av en sensation när den för parisarna helt okände svenske konstnären lyftes fram på den ovannämnda epokutställningen på Musée d'art moderne i Paris 1982 och hedrades med ett eget rum. I fonden hängde GAN:s stora olympiadmålning från 1924 och på sidoväggarna fem av hans collages, samtliga utlånade från Kulturens omfattande GAN-samling. Bland dessa collages fanns *L'Esprit Nouveau,* där man ser GAN själv i dubbel silhuett med sportig keps på huvudet och cigarrett i munnen (ett annat uttryck för moderniteten på den tiden).[6] Sammanfattningsvis konstaterar jag att GAN blev den förste – och nära nog den ende – konstnären i Sverige som gestaltade den moderna idrotten i ett modernistiskt formspråk.

NOTER:

1. GAN:S dagbok XVI 23.11.1921, GAN-arkivet, Lunds universitetsbibliotek, där det framgår att collaget *L'Esprit Nouveau* är utfört redan 1921.
2. GAN:S dagbok XV 8.7.1921, GAN-arkivet, LUB.
3. GAN:S collages i Kulturens samlingar åsattes namn av Oscar Reutersvärd i samband med utställningen *GAN – poetiska maskiner och starka sjömän* på Kulturen 1967. Titlarna är i allmänhet hämtade från inklistrade texter i collagen.
4. Figuren emanerar från en pressfotograf med motsvarande placering i en skiss av GAN till målningen *Rugby* 1924, en annan av GAN:S mest betydande idrottsmålningar från Paristiden. Pressfotografen togs bort i målningen men återkom således i ny version, som GAN:S »självporträtt«, i *Olympiad*.
5. Breven, som är daterade 7.8 och 10.8.1924, citeras i V. Bosson, Halmstad-Berlin-Paris, 1984, ss. 118 och 120.
6. De övriga collagen på utställningen var *Energos*, *Le triomphe de l'aéronautique*, *Apparat för magasinering av solljuset (marin)* och *Poetisk maskin*. GAN var även representerad på utställningen med skulpturen Högtalare från Moderna Museet i Stockholm.

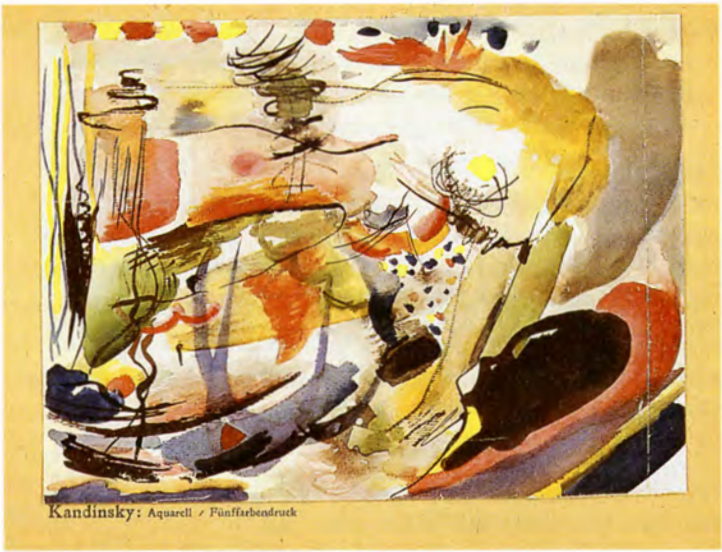
LITTERATUR:

Ahlstrand, Jan Torsten. *GAN - modernistpionjären från Lund.* Arlöv 1985.
Blom, K.A., Erlandsson, C-E., Mårtensson, J. *När idrotten kom till Lund.* Föreningen Gamla Lunds årsskrift 73. Lund 1991.
Bosson, Viveca (utg.) *Halmstad-Berlin-Paris. Målarresa genom 20-talet.* Halmstad 1984.
Edwards, Folke. *Den barbariska modernismen: Futurismen och 1900-talet.* Göteborg 1987.
Futurismo & Futurismi. Katalog till utställningen i Palazzo Grassi i Venedig 1986.
GAN. Gösta Adrian-Nilsson 1884-1965. Katalog till utställningen i Liljevalchs Konsthall & Malmö Konsthall 1984.
Léger et l'esprit moderne. 1918-1931. Katalog till utställningen i Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1982.
Lindgren, Nils. *Gösta Adrian-Nilsson.* Halmstad 1949.

För värdefulla idrottshistoriska upplysningar tackar jag författarna K. Arne Blom och Jean Bolinder.

Jan Mark:

Allkonstverket. Drömmen om en ny konst i okonstens tid.



Akvarell av Kandinsky återgiven i färgtryck i Der Sturm, första häftet, 1920/21.

UNDER ADERTONHUNDRATALET ändras det andliga rummet i Europa. Det kapitalistiska systemet bryter fram med kraft och raserar gamla strukturer. Den nya naturvetenskapen börjar forma den världsbild vi gjort till vår. I detta nyktert kalla, splittrade, föga förandligade universum börjar filosofer och konstnärer drömma om de förlorade sammanhangen, den frånvarande andligheten. Förskräckta av de själlösa fabriksmiljöerna börjar konstnärerna tala om vikten av arbetsglädje och yrkesstolthet. Man talar om den arbetets triumf som de medeltida katedralerna är exempel på. När man byggde dessa gudshus samverkade alla, hantverkare och konstnärer för ett gemensamt mål. Det är i det läget tanken på allkonstverket väcks till liv. I den nya tiden måste andligheten erövras på nytt; en ny enhet måste destilleras fram. Scenen blir ett viktigt laboratorium, när det gäller att skapa det nya allkonstverket.

Ett av de tidiga försöken att skapa en rituell teater för en ny tid görs av konstnären Oskar Kokoschka i Wien. Spelet heter *Mördare, Kvinnors Hopp:* Det är vid niotiden den fjärde juli 1909. Teatern blir absolut fullsatt. Själva spelplatsen ser ut så här: en cypresshäck, inte alltför hög, mot den stjärnbeströdda natthimlen. Man har grävt ett dike i trädgården. Där ska musikanterna sitta. Det finns ingen traditionell scen. Istället har man lagt ut plank och bräder. Mitt på spelplatsen reser sig ett stort torn med gallergrind. Golvet som leder upp mot det röda tornet är svart. Så här minns Kokoschka: »Vad som mest retade publiken var nerverna, som jag ritade på rollfigurerna, på huden som om man verkligen kunde se dem. Grekerna använde masker för att lyfta fram vissa rolltyper:

sorgsna, känslostarka, arga o.s.v... Jag gjorde på mitt sätt. Jag målade ansiktena inte bara för att det skulle vara dekorativt utan för att lyfta fram rollfigurerna. Meningen var att det skulle vara effektfullt på långt håll som en freskomålning. Det enda jag strävade efter var en förhöjning av uttrycken. Alla i ensemblen såg olika ut. Några fick tvärränder som tigern eller katten. Men jag målade nerver på alla. Var de fanns visste jag genom mina anatomistudier«.

Föreställningen karaktäriseras av ett våldsamt, stiliserat spelsätt dittills aldrig skådat i Wien: »Den vilda stämningen förstärktes rent musikaliskt av trummor och gälla flöjter och rent visuellt av ljussättningens hårda, skiftande färger. Mina skådespelare – de flesta var scenskoleelever – kastade sig rakt in i spelet som om det gällde livet. Inga av dem var akrobater. Ändå kunde de springa, hoppa, stå och falla bättre än någon av skådespelarna på Burgtheater« minns Kokoschka. När stormen kring föreställningen brakar loss, finner den unge konstnären det för gott att fly Wien. De borgerliga kritikerna finner pjäsen avskyvärd. Men när Kokoschkas pjäs trycks i berlinertidskriften *Der Sturm* gör den djupt intryck på några av den nya tidens konstnärer: »Orden och bilderna gjorde mig alldeles omtumlad. Det var ytterst expressionistisk poesi!« utropar en viss Lothar Schreyer.

I Berlin startas en skola 1916, Kunstschule der Sturm, där de olika konstarterna ska finnas under samma tak för att befrukta varandra. Skolan drivs av den skandalomsusade Sturmrörelsen med Nell och Herwarth Walden i spetsen. Lothar Schreyer blir en av ledarna för den nya skolans teaterutbildning och Sturmteaterns konstnärlige ledare. Han vill med sin konst bekämpa den kapitalistiska tidsålderns jag-fixerade skådespelare. Istället ska konstnären vara ett instrument, som ger åskådaren en föreställning om den inre, andliga världen. Skolan vill fostra »Ljudtalare«, som med sina munnar och strupar ska kunna återge alla själens vibrationer. För att ut-

Umfang acht Seiten — Einzelbezug: 10 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Herausgeber und Schriftleiter: HERWARTH WALDEN

JAHRGANG 1910 — BERLIN/DONNERSTAG DEN 14. JULI 1910/WIEN — NUMMER 20

INHALT: OSKAR KOKOSCHKA: Mörder, Hoffnung der Frauen / PAUL LEPPIN: Daniel Jesse / Roman / ALFRED DÖBLIN: Gespräche mit Kerlpino über die Musik / SIEGFRIED PFANNUCH: Liegt der Friede in der Luft / PAUL SCHEERBART: Gegenerklärung / KARL VOGT: Nieuw als Theaterdirektor / JUGMAX: Kriegsbericht / Karikaturen

Mörder, Hoffnung der Frauen

Von Oskar Kokoschka

Personen:

Mann
Frau
Chor: Männer und Weiber.

Nachthimmel, Turm mit großer roter eiserner Kugel; Fackeln als einziges Licht, schwarzer Boden, so zum Turm aufsteigend, daß alle Figuren reliefartig zu sehen sind.

Der Mann.

Weißes Gesicht, blaugepanzert, Silberhelm, das eine Wange freilegt, mit der Schar der Männer (wilde Köpfe, grauer und roter Kopfhaar, weiße, schwarze und braune Kleider, Zeichen auf den Kleidern, nackte Beine, hohe Fackelstangen, Schellen, Cartinai, Kriegsbeil, Schwert mit vorgezeichnen Stangen und Lichtern, versuchen müde und unwillig den Abstieg zu beschleunigen, neben sein Pferd wieder, er geht vor, sie lassen ihm Ruhe um ihn, während sie mit langsamer Steigerung aufnehmen.

Männer

Wir warten das flammende Rad um ihn.
Wir warten das flammende Rad um dich, Bestimmer verachtenswerter Festungen!

gehen zögernd wieder als Kette nach, er mit dem Fackelträger vor sich, geht vorum.

Männer

Führ' uns Blutner!

Während sie das Pferd niederreißen wollen, steigen Weiber mit der Fackeln die Tuba Stiegs herauf.

Frau rote Kleider, offene gelbe Haare, groß.

Frau laut

Mit meinem Arm erdachert die blonde Scheitel der Sonne, mein Auge sammelt der Männer Freiheiten, ihre stammelnde Lust kränkt wie eine Braute um weiß.

Weiber

Hinein sich von ihr los, nahen brief erst den Freunden.

Erstes Weib lacht.

Sein Arm saugt sich gräßend der Jungfrau an!

Zeichnung von Oskar Kokoschka zu dem Drama **Mörder, Hoffnung der Frauen**

Förstasida till tidskriften Der Sturm 1910 med
Oskar Kokoschkas teckning och text till Mördare, kvinnors hopp.

veckla det klangliga talet krävs hårt arbete och varje ljudtalare är tvungen att hitta sin egen grundton, som hela hans persons själsligt-kroppsliga uppbyggnad kan vila på. Det klangliga talet kan leda till att man kommer i trans, att man skapar en ingång för utommänskliga, kosmiska, demoniska krafter, som försöker få makt över människan, innan hon helt ger sig hän åt sin grundton. Sammansmältningen med grundtonen är ett uttryck för människans samklang med det gudomliga.

Man är i de här tankegångarna inspirerad av vad man hört om »de primitiva folkens« riter.

Skådespelaren är en förmedlare av Form, Färg, Rörelse och Ljud. Att vara en förmedlare av Formen innebär att skådespelaren bör ta bort alla individuella kännetecken. De ska klä sig i dräkter, som utgår ifrån de geometriska grundformerna. I de gamla kulturerna spelar de formerna en avgörande roll: de är symboler, tecken på ett sammanhang, som i den nya världen gått förlorat.

I motsats till den samtida teatern, där stjärnkulten härskar, ska grunden i den nya teaterkonsten vara det kollektiva, gemensamma arbetet. I den etablerade samtida teatern är »det naturliga«, »det realistiska« honnörsord. Samtidens teater är litterär, riktar sig till förnuftet. Sturmkostnärerna uppfattar den samtida verklighetsavbildande konsten som ytlig, enbart skildrande det ögat ser. För att nå djupare, för att sätta själens strängar i dallring krävs något annat, något mer symbolladdat. Orden bör inte bara vara ett förnuftsmässigt meddelande till åskådaren, hävdar de. Orden är ljud, musik. Språkljuden ska försätta åhörarnas strängar i dallring. För att kunna renodla språkmusiken måste man arbeta sig bort från en vanlig logisk handling. Det här språkliga förhållningssättet har traditioner i de religiösa och magiska ceremonierna.Tänk på hebreiskan i den judiska gudstjänsten eller latinet i den gamla katolska! Eller tänk på de magiska besvärjelserna i folkmedicinen: »Abo Binda, Kabo Lind, Tabo Vinda« som en gammal svensk besvärjelse mot trollskott lyder. Istället för att avbilda världen sådan den ser ut, vill de att scenkonsten, liksom den gamla riten, ska lyfta fram allt det vi inte förnimmer i vardagslivet. Den bör vädja till de krafter vi inte kan omfatta med vårt förnuft. Några nyckelord i fältropet för en ny teater och en ny konst blir Färg, Klang och Rörelse.

Samma »själiska«, nästan alkemistiska längtan efter ett sammanhang ger också Kandinsky, en annan av de ledande

konstnärerna och teoretikerna inom Sturmkretsen, uttryck åt: medan måleriet lätt fastnar i att avbilda en yttre verklighet, så lyckas musiken, den mest immateriella av konstarterna, lätt och naturligt att uttrycka en inre. Inspirerad av musiken ville han hitta en »måleriets motsvarighet till musikens generalbas«. Den skulle fungera som en sorts grammatik för målarkonsten. »Musiken har ju sin grammatik som, trots att den likt allt levande förändras med tiden, ändå alltid fungerar som ett stöd, som en sorts uppslagsbok. Om man en gång finner en sådan grammatik kommer man säkert underfund med att den inte bygger på fysikaliska lagar utan på *den inre nödvändighetens*. Och dessa gäller *själen*.

För Kandinsky har varje färg en särskild klang, precis som de olika musikinstrumenten. En viss gul ton »klingar som en allt skarpare ton från en trumpet eller en av de höga tonerna i en fanfar.« En ljusblå färg klingar som »flöjten och den mörka cellon. Djupnar den blå ytterligare, påminner den om den underbara tonen från en kontrabas. Och i det sista, mest högtidliga djupet blir det blå som den mäktiga klangen ur orgelns lägsta register.« Förutom de symboliska klangfärgerna sysslar han precis som Sturmteaterns ledare med de geometriska formerna och deras symbolik.

Vid första världskrigets slut råkar Tyskland in i ett ekonomiskt kaos. Sturmskolan går omkull. Samtidigt skapas en ny allkonstskola i Weimar: Bauhaus. Dit kallas flera av Sturmskolans lärare som Kandinsky och Lothar Schreyer. Den nya skolan ska ha en teaterutbildning. Lothar Schreyer blir Bauhausscenens förste ledare. Men det är inte bara i Weimar, Wien och Berlin man drömmer om att förverkliga allkonstverket. I Ryssland gör två visionärer uppror mot den förstelnade och föraktade balettkonsten: Djagilev, en konstälskare, som går på teatern och Fokin, en dansare som läser böcker och går på museer. När baletten i Petersburg har sommaruppehåll samlar de två en grupp dansare. Fokin, dansören, komponerar

Katalog till Svenska Balettens utställning
i Galerie Flechtheim, Berlin 1922, i samband med deras gästspel.

en ny koreografi till ny musik med scenografi av riktiga konstnärer. Skandal! Sån´t kan inte visas i Ryssland. Truppen åker till Paris. Där blir det succé! Men Fokin och Djagilev blir ovänner. Fokin tar sig till Stockholm, där han gör koreografi till nya baletter. Stockholmspubliken blir stormförtjust. Un-

der en andra inte lika lyckosam vistelse i Sverige, kommer Fokin till Skåne, där han träffar en svensk konstälskare, Rolf de Maré. Den skånske ädlingen och esteten har aldrig älskat den förstelnade balettkonsten. Han föredrar folkdans! Fokin inspirerar sin svenske vän: nu är det tid att skapa en ny, djärv, vital konst. Rolf de Maré har försänkningar i de nyskapande franska konstnärskretsarna och bestämmer sig att med hjälp av dem och nordiska dansare skapa något helt nytt, aldrig tidigare skådat. Men han bedömer att det konstnärliga klimatet i Sverige inte är moget för sådana experiment. Liksom en gång Djagilev och Fokin drar de Maré och hans dansare till Paris. Och det nya allkonstverk Svenska Baletten skapar väcker entusiasm. »Den vill något nytt. Den moderna baletten, det är Poesin, Måleriet, Musiken lika mycket som Dansen: Syntesen av det Andliga Livet idag« skrivs det i en fransk danstidning. När lundakonstnären Gösta Adrian-Nilsson kommer till Paris, ser han en av Svenska Balettens föreställningar och skriver i sin dagbok: »Det var som en dröm – som något fantastiskt, utspelat i en annan värld, än den scenens bräder hittills uppburit...«.

Den nya tidens konstnärer sökte efter en enhet, en dold mening i den oandliga samtiden. De blir upptäcksresande i en okänd, inre verklighet, sökare efter en försvunnen helhet i en fragmentariserad värld, mystiker i materialismens tidsålder.

LITTERATUR
GAN. *La Mer Glaciale.* (Jan Torsten Ahlstrands essay »GAN och balettkonsten«). Malmö 1987.
Häger, B. Damas, J. *Ballets Suedois.* Turin 1989.
Kokoschka, O. *My life.* New York 1974.
Kristersson, Sven. Ett opublicerat manuskript om *Sturm och musiken.*
Kurtz, R. *Expressionissmus und Film.* Berlin 1926.
Svenska Baletten. *Les Ballets Suédois* 1920-1925. Katalogredaktör: Karin Bergqvist Lindegren. Malmö 1969.
Walden, Nell. *Herwarth Walden, ein Lebensbild.* Mainz 1963.
Wingler, H.M. *Das Bauhaus.* 1962.

Bengt Edlund:

Film, konst, musik! Allt på en gång!

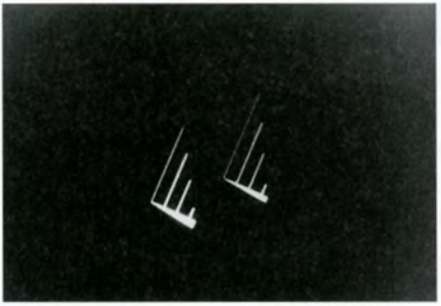
VIKING EGGELING har med sin *Diagonalsymfoni* skrivit in sig i den moderna konstens och den tidiga filmens historia. Musikhandlarsonen från Lund (f 1880) nådde efter ett kringflackande liv som kubistiskt influerad konstnär i Italien, Frankrike och Schweiz med denna film vägs ände: en enveten filmavantgardist vid ett av UFA utrangerat trickbord i en ateljé på Wormserstraße i Berlin.

Det mödosamma arbetet på filmen torde ha påbörjats våren 1923, sedan Eggeling kommit på kant med sin vän och kollega Hans Richter, i vars föräldrahem han dittills bott. En första version var klar för intern visning i november 1924, men rönte föga erkännande. En reviderad version visades offentligt i början av maj 1925, men då var Eggeling redan inlagd på sjukhus, där han avled 19 maj. Premiären gick relativt spårlöst förbi.

Originalmaterialet till filmen liksom den ursprungliga nitratkopian är försvunna, och *Diagonalsymfonin* som vi känner den grundar sig på kopior som långt senare förmedlats av Hans Richter. Filmen förefaller intakt med det undantaget att några korta avsnitt uppenbarligen klippts bort; vissa bildrutor som saknar motsvarighet i filmkopian återfinns som illustrationer i dåtida konstböcker.

Eggeling tecknade med stor precision *Diagonalsymfonins* bildkompositioner i svart mot vit bakgrund. Dessa bilder kunde sedan vid fotograferingen gradvis täckas över respektive visas fram genom att man bit för bit flyttade reflekterande stanniolskärmar. På så sätt skapades ett intryck av bilder som successivt försvinner eller byggs upp. Framkallningen har sedan gjorts så att vita figurer framträder mot svart botten: den

Tre exempel på bildrutor från Diagonalsymfonin.



Två samtidiga exemplar av "huvudtemat": en "kam" som träder fram och en som är på väg bort.

På den kantiga kammen klättrar uppåt och neråt ett kurvigt bildelement i form av en "trea".

Bildkompositionen har bytt diagonal orientering och byggts ut med ytterligare element, bl.a. den randade halvrundeln, filmens "sidotema".

film vi ser är alltså ett negativ. Så långt tekniken, men hur gestaltas flödet av icke-föreställande, rörliga bilder?

Sökandet efter ordningsprinciper för abstrakt film var en viktig angelägenhet för den tidens avantgardistiska konstnärer och filmare, och tidstypiskt var strävandet att integrera olika konstnärliga uttryck till ett totalkonstverk. Musiken hade ju sedan länge bemästrat problemet att ge gripbar struktur åt abstrakta skeenden i tiden, och många – däribland Eggeling – såg lösningen i en musikalisering av bildflödet. De brottstycken till estetiskt program han efterlämnat vittnar om en stark önskan att föra tillbaka de skilda konstarterna till gemensamma lagar, men ger inga hållpunkter för att förstå *Diagonalsymfonins* specifika formutveckling.

Det visar sig emellertid att Eggeling gick mycket konkret till väga. Till grund för *Diagonalsymfonin* ligger, musikaliskt helt som sig bör, den form som normalt styr första satsen i en symfoni: sonatformen. Filmen inleds med en rik »exposition« där episoder i tur och ordning etablerar de enskilda bildelementen, och sonatformens dialektik mellan huvud- och sidotema återspeglas som en tydlig motsättning mellan kantiga och rundade former. Så följer en stort anlagd »genomföring« i vilken komplexa, av flera element sammansatta, bildkompositioner undergår samtidiga förändringar i flera skikt – en slags visuell polyfoni. Expositionsdelen återkommer förkortad som »återtagning«, varpå filmen avslutas med ännu en bearbetande del, en summerande »coda«.

Också i sina detaljer är filmen sinnrikt koncipierad efter musikaliska mönster. Förstoringar och förminskningar leder osökt tankarna till musikens crescendo- respektive diminuendoverkningar. Alla bilder i filmen är förvisso diagonalt orienterade, men denna enhetlighet i bildmaterialet nyttjas i långa stycken för att med alternerande höger/vänsterställda bilder efterlikna den klassiska musikens sätt att formulera sig i kompletterande eller kontrasterande symmetrier.

Diagonalsymfonins vita tecken genomgår som förut sina graciösa metamorfoser mot den mörka filmrymden, och dess bildflöde är inte mindre fängslande för att det gåtfulla visade sig vara noga planerat, för att vad som kanske en gång stod klart för de initierade betraktare filmen riktade sig till, på nytt har bringats i dagen.

LITTERATUR

Edlund, Bengt & Werner, Gösta. *Viking Eggeling och Diagonalsymfonin. Spjutspets i återvändsgränd.* Stockholm 1997.

O'Konor, Louise. Viking Eggeling 1880-1925. *Artist and film-maker. Life and work.* Diss. Stockholm 1971 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art 23).

Britta Hammar:

Elegant, flärdfullt, praktiskt.

Modet 1900 till 1930.

Den moderna tjugotalskvinnan kör sportbil och röker cigaretter iförd klockhatt och handskar. Kulturens bibliotek Nr 48.870:46.

ALLTSEDAN DET TIDIGA 1800-talet har London varit centrum för herrmodet, som under seklets gång blir alltmer likriktat, sobert och enfärgat. Industrialismens män förvandlas från påfåglar till pingviner, mörka ylletyger tränger undan lysande siden, sammet och mjuka spetsar. Sofistikerad elegans ersätter det alltför iögonfallande – en slags omvänd snobbism. Kvalitet och god passform utmärker den perfekte gentlemannen. Endast i valet av slips och fluga kan han tillåta sig en smula fantasi och färgglädje. I övrigt utgör han en välskräddad men diskret bakgrund till kvinnornas lysande, eleganta toiletter. Män med intellektuella och konstnärliga yrken skapar ibland en alldeles egen klädstil, som i enstaka fall väsentligt skiljer sig från det traditionella kostymmodet.

De nya sport- och idrottsgrenar, som ser dagens ljus under 1800-talets andra hälft, förser sina utövare, i första hand männen, med en helt ny garderob för fritidsbruk. Det är bekväma, praktiska plagg med god rörelsevidd, gärna sydda av oöm tweed eller stickade i mjukt ullgarn. De blir under 1900-talet stilbildande för männens vardagsklädsel, som blir enklare och mer funktionell i synnerhet när den tas om hand av den växande konfektionsindustrin. Mansdräkten verkar också som inspirationskälla för kvinnomodet.

PARIS - MODETS MEKKA

Den modeintresserade västerländska kvinnan riktar vid sekelskiftet 1900 och årtiondena därefter blickarna mot Paris där modeskapare som Paul Poiret, Madeleine Vionnet, Coco Chanel och Elsa Schiaparelli under perioden kreerar årets linje, som i stor exklusivitet visas för kunder, uppköpare och mo-

dejournalister från hela världen. Vad Paris anbefaller sprids snabbt via modehus och ateljéer, som köpt modeller för kopiering till en liten men köpstark kundkrets, men framförallt av de populära modetidningarna vars teckningar och mönsterbilagor ofta ser likadana ut oavsett om de ges ut i USA, Sverige eller Danmark. De har en vid läsekrets och mönster och modeller kopieras av mindre ateljéer, sömmerskor och sykunniga i hemmet. Moderna tyger och besättningsdetaljer finns att få i välsorterade manufakturaffärer och på de nyetablerade varuhusen i Europas och Amerikas storstäder. Där säljs också moderiktiga kläder, framför allt ytterplagg, från den nystartade konfektionsindustrin till rimliga priser.

MODE SOM KONST

Modeskaparna rör sig i intellektuella och konstnärliga kretsar och de nya strömningarna inom arkitektur, måleri, teater, balett och musik sätter sin prägel på deras skapelser. De ritar dräkter för scenen och sedermera också för filmen, ett samarbete som fortsatt in i vår tid och haft stor genomslagskraft på modet. Konstnärer ritar tidigt exklusiva tyger direkt för modekreatören men arbetar också som mönstertecknare åt de stora tygfabrikanterna.

Den tidiga jugendtidens slingrande blomrankor och mjuka böljande linjer avtecknar sig i modedräkten kring sekelskiftet 1900, liksom den sena periodens geometriska former sätter sina spår främst på de plagg som utgår från Wiener Werkstättes modeavdelning. Denna öppnas år 1911 med arkitekten Eduard Josef Wimmer Wisgrill som konstnärlig ledare fram till 1922 då han efterträds av Max Snischek, mot 1920-talets slut ersatt av Maria Likarz. Dessa tre kommer att prägla verksamheten. Det från början mycket konstnärligt utformade modet, som är tydligt inspirerat av Paul Poiret och hans stil, kommer under deras ledning att utvecklas till en allmänt accepterad modern klädedräkt, som dock haft mycket liten ge-

Aftonklänningar från omkring 1930 med klockskurna kjolar och djupt ringade ryggar. KM 51.762:4 och KM 56.928:2.

nomslagskraft utanför Wien, Tyskland och vissa områden i den gamla habsburgmonarkin. I internationell modepress nämns Wiener Werkstättes modeavdelning sällan eller aldrig. Det händer dock att den intellektuella eliten från övriga Europa ekiperar sig i Wien eller Berlin och i USA finns en trogen kundkrets fram till nedläggningen 1932.

Många duktiga modeskapare har börjat sin bana i hemlandet men först slagit igenom, när de sökt sig till Paris. Den ryska målarinnan Sonia Delaunay ägnar sig också åt textildesign och modeskapande. 1913 kreerar hon sina första »samtida« klänningar (robes simultanées) inspirerade av ryska folkdräkter och lapptäckesteknik. Hon blandar gärna olika material och arbetar med klara starka färger. Hennes tyger och modeller från 1920-talet med bland annat harlekin- och geometriska mönster återspeglar mycket av tidens konstnärliga tänkande. Hennes sportplagg är omtyckta och säljer bra.

Italienskan Elsa Schiaparelli gör under 1930-talet flera kollektioner som är starkt påverkade av surrealismen. De är dock mer att betrakta som lustifikationer med hattar i form av skor och ficklock som ser ut som läppar.

FUNKTIONELL ELEGANS

Coco Chanel är utan motstycke den modeskapare som betytt mest för kvinnomodets förändring i praktisk riktning under 1900-talet. Hon startar 1911 sin bana som modist och gör enkla djärva skapelser helt i strid med gällande hattmode. Efter 1918 öppnar hon sitt första modehus och hennes kläder är också de enkla, funktionella och välsydda i bra kvaliteter. Hon skapar plagg som hon själv tycker om att bära och som passar hennes aktiva och sportiga livsstil. Hon är inspirerad av mansdräkten och dess ändamålsenliga utformning och väljer gärna en smidig, formfast jersey till sina fritidsplagg.

Coco Chanels stil passar den nya tidens kvinna med hennes krav på enkla, bekväma och lättskötta kläder som går att

Ung skönhet på väg till kvällens begivenhet. Kulturens bibliotek Nr 48.870:46.

Aftonkappa i silkessammet sydd hos Augusta Lundin, Stockholm och yllekappa köpt i Wiesbaden, båda från 1920-talet. KM 51.768:2.

använda i hemmet, på arbetsplatsen och fritiden. Hennes modeller är lätta att kopiera och med konfektionsindustrins hjälp sprids Chanelmodet över världen. Tröjor, jumpers, kjolar och långbyxor vinner insteg i den modemedvetna kvinnans garderob. Konstsilke är ett nytt material som ersätter det dyrbarare silket i maskinstickade plagg.

NYA RYTMER, NYA LINJER

Festplaggen ägnas under 1920- och 30-talen en särskild omsorg. Jazzmusiken erövrar världen och man dansar till nya eg-

gande rytmer som charlestone och tango. Fracken är männens officiella högtidsdräkt medan smokingen brukas i mindre formella sammanhang, då som nu. Kvinnornas balkreationer sys under 20-talet gärna i tunn, skir silkechiffong med kontrastrika tunga pärl- och paljettbroderier. Den platta pojkfiguren är idealet medan årtiondets slut och det begynnande 30-talet betonar de kvinnliga formerna i skråskurna, åtsmitande fodral, där ryggens ringning är blickfång.

DEN SVENSKA MODESCENEN

På hemmaplan i Sverige, är det också Paris som gäller både för modehus, syateljéer, konfektionsfirmor och en hemsömmande allmänhet. Några egna kreatörer av rang, som kan ta upp kampen med fransmännen finns inte och man nöjer sig med att kopiera. Modejournalisterna refererar nästan uteslutande ifrån Paris horisont och annonserna talar om det senaste nya i dessouer, hattar, skor och bijouterier direkt importerat från den franska huvudstaden. Det är först efter andra världskriget, som den nya tidens funktionella idéer och synsätt blir aktuella inom svensk textildesign och modetillverkning. Svensk textilindustri satsar under 1950-talet stort på nya formgivare som har sina rötter i den samtida abstrakta konsten. Bomullsjersey är ett lättskött och behagligt material som lämpar sig väl till klädesplagg. Den lanseras nu av konfektionsfirmor som Wahls och MMT, där Katja of Sweden är det stora namnet.

Den svenska modebilden omkring 1900 till 1930 speglar förutom inflytandet från Paris också de viktiga sociala, ekonomiska och tekniska landvinningar som gjorts under 1800-talet och därefter, vilka speciellt medverkat till kvinnans frigörelse på många plan. Symaskinen är ett exempel på en teknisk nyhet som får stor betydelse för såväl industrin som hantverksproduktionen och hemsömnaden.

Allmän rösträtt, allas likhet inför lagen, jämställdhet mellan könen, rätten till arbete, utbildning, bra sjuk- och hälso-

Ung flicka på bilutflykt i Bohuslän 1926. Ur fotoalbum i privat ägo.

Lämplig kontorsklädsel 1904 och 1924. Saisonen. Magasin för konst, nyheter och moder, nr 20 1924. Kulturens bibliotek Nr 27.306:23.

vård, barnomsorg och åldringsvård samt ändamålsenlig och hälsosam klädedräkt är frågor som sysselsatte svensk opinion.

Under 1800-talets andra hälft öppnar sig nya verksamhetsfält och bättre utbildningsmöjligheter också för kvinnor, som kan få arbete i skolan, på bank, telegraf- och telefonstation och privata kontor. Anställningen behåller de så länge de förblir ogifta. Först på 1930-talet blir det i lag förbjudet att avskeda kvinnor som ingår äktenskap.

Dessa nya skaror självförsörjande, yrkesarbetande kvinnor med låga löner behöver en praktisk, lättskött arbetsdräkt med kombinationsmöjligheter. Den skräddarsydda dräkten med fotfri kjol buren tillsammans med olika så kallade tvättblusar blir lösningen. Den avlöses på 1920-talet av enkla, måttligt ringade, långärmade klänningar. Kjolarna blir allt kortare och för första gången visar kvinnorna riktigt mycket av benen. Strumpornas utseende får större betydelse liksom valet av skor. Det hittills långa håret faller för saxen och hatten på modet är en kring huvudet tättslutande klocka.

MANLIGT MODE I KVINNLIG TAPPNING

Motion och friluftsliv befrämjar kroppslig hälsa och själslig jämvikt och kläder, som hämmar rörelsefriheten är av ondo, därom är man under 1800-talet i tongivande intellektuella kretsar rörande ense. Bland dessa finns också initiativtagarna till den reformdräktsförening som 1886 bildas enligt anglosaxisk förebild och som med viss framgång ivrigt verkar för praktiska ändamålsenliga underkläder åt alla. Materialvalet ger upphov till livliga diskussioner. Om ull- eller bomullsgarn är att föredra i trikåväven är den stora olösliga frågan som delar anhängarna i två läger. Snörlivet och tyngande underkjolar skall bort och som överplagg rekommenderas kvinnor och flickor att bära löst sittande klänningar sydda i prinsessmodell eller med högt skuret liv. Sådana dräkter bärs av kvinnorna på många skagenmålningar och man kan se dem på Carl

Badflickor i Bokenäs, Bohuslän, 1926.
Ur fotoalbum i privat ägo.

Larssons bilder av hustru och barn, men hos allmänheten har de svårt att slå igenom. I Frankrike har dräktreformtanken aldrig fått fotfäste men när Paul Poiret 1906 skapar en fodralklänning med högt sittande midja, buren utan korsett, den första i hans neoklassiska linje, är modet snart ett överallt accepterat faktum.

Poiret lanserar 1911 byxkjolen, en orientinspirerad skapelse, avsedd att bäras i hemmet och bara där. Redan samma år promenerar dock djärva stockholmsdamer omkring på stadens gator iförda byxklänningar direktimporterade från Paris. De väcker stort uppseende och pressen skriver, men något allmänt accepterat plagg blir byxan inte då. Det är i stället de nya sportgrenarna som så småningom banar vägen.

Gymnastik och friluftsbad ingår redan under 1800-talets första hälft i den fysiska fostran som ges åt båda könen. Kvinnorna gymnastiserar i mansbyxor och den präktiga baddräkten är försedd med långa ben. I sportgrenar som utövas gemensamt och offentligt har byxan svårare att slå igenom.

Kvinnorna rider, cyklar, seglar, åker skidor och skridskor, spelar tennis och golf iförda kjolar långt in på 1920-talet. Är man djärv nog att bära långbyxor, döljer man dem gärna under en kjol. Seglarbyxor, biloveralls, strandpyjamas och hängsle-

Baddräkter från 1920-talet i ylletrikå med kubistiska dekorinslag.
KM 40.577:2 och KM 59.727.

byxor för trädgårdsbruk blir dock under 1920- och 30-talen allt vanligare i den modemedvetna kvinnans garderob – om man skall tro tidningarnas reportage. Allmänt accepterad blir långbyxan först på 1940-talet och då endast som fritidsplagg. Förändringar inom arbetslagstiftningens område ger fler människor möjlighet att ägna sig åt sport och friluftsliv med ökad efterfrågan på en ändamålsenlig klädsel som följd.

ATT VARA »MODERIKTIG«

Societetsdamen, kontorsfröken och affärsbiträdet lyssnar lika uppmärksamt på modesignalerna från Paris. Men då den förra har råd att köpa originalplagg ibland direkt från Paris, fast oftare istället kopior från Augusta Lundin, Märtaskolan eller NK:s Franska, så låter de mindre bemedlade en billig sömmerska sy, köper färdig konfektion eller handlar på postorder från något av de stora parisiska varuhusen, som sedan 1880-talet skickat ut kataloger speciellt riktade till en skandinavisk och tysk kundkrets. Underkläder, jumpers och kjol i trikå är åtråvärda beställningsvaror på 1920-talet. Enstaka män ekiperar sig i London, de flesta syr hos sin skräddare, men många handlar måttbeställda eller färdigsydda plagg i herraffärerna. Alla kan på sitt vis uppnå önskad effekt – att se ut som modet just föreskriver.

LITTERATUR
Cock-Clausen, Ingeborg. *Moden* 1890 - 1920. Köpenhamn 1994.
Fataburen 1968, 1988.
Paris – Couture – Années Trente. *Musée de la Mode et du Costume.* Paris 1987.
Poiret, Paul et Groult, Nicole. *Maitres de la Mode Art Déco.* Musée de la Mode et du Costume. Paris 1986.
Sjöqvist, Kerstin. *Symaskinen.* 1972.
Tarrant, Naomi. *The Development of Costume.* 1994.
Völker, Angela. *Wiener Mode + Modefotografie.* Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911 - 1932. Katalog des Österreichischen Museums für angewandte Kunst. Wien 1984.

Stefan Romare:

En internationell modernist i Lund.

Fred Forbat och mellankrigstidens arkitektur.

Trevåningshus i Borgmästaregården, Lund, sedda från Trollebergsvägen. Fotot taget av Fred Forbat strax efter färdigställandet.

KRING 1940 BYGGDES Borgmästaregården, ett nytt bostadsområde omedelbart väster om stambanan i sydvästra Lund. Närmast stadens tidigare utbyggda delar uppfördes en rad med åtta korta trevåningslängor i rött tegel. De flacka pulpettaken och de stora fönsterytorna i välbalanserad asymmetri visade att husen tillhörde den modernistiska arkitektur som i Skandinavien kallas funktionalism. Den för lundaborna okände arkitekten var en nyligen invandrad ungrare, Fred Forbat (1897-1972).

Forbats yrkesverksamhet speglar den internationella modernismens genombrott och kamp under 1920- och 1930-talen. Sina intressen, konstnärliga impulser, sociala engagemang och politiska ställningstaganden delade han med många jämnåriga arkitekter. En skildring av hans yrkesbana ger inblickar i det arkitektoniska skeendet under dessa händelserika decennier i Europa. För de biografiska uppgifterna om Forbat har författaren såsom mångårig medarbetare och nära vän till honom, kunnat bygga på hans egna uppgifter.

FORBATS STUDIER OCH UTBILDNING

Forbat växte upp i Pécs i södra Ungern, i en välbärgad judisk familj med starka släktband till Tyskland. Under skoltiden väckte några äldre vänner hans intresse för gammal och ny arkitektur samt för sekelskiftets och förkrigstidens nya konst och bokkonst, främst den tyska expressionismen. Dessa intressen ledde efter avslutad skolgång till akademiska studier i konsthistoria och till en arkitektutbildning. Vid sidan av studierna arbetade Forbat som bildkonstnär, främst inom olika grafiska tekniker, något han periodvis kom att ägna sig åt un-

Katedral, gravyr av Fred Forbat 1920. I detta verk från övergången mellan expressionistisk och abstrakt konst framgår tidens och konstnärens intresse för medeltiden. Arkitekturmuseet, Stockholm.

der hela sitt liv. Efter insatser som medeltidsarkeolog i sin hemstad avslutade Forbat sin arkitekturutbildning vid Tekniska Högskolan i München 1920.

Under de omstörtande månaderna kring krigsslutet fick Forbat kontakt med vänsterradikala studentkretsar, som kämpade för ett solidariskt och pacifistiskt samhälle. I dessa kretsar formades hans politiska övertygelse, som delades av många samtida unga intellektuella européer.

GROPIUS OCH DE FÖRSTA ÅREN VID BAUHAUS

Som nyutexaminerad arkitekt sökte sig Forbat till Walter Gropius' arkitektkontor i Weimar, där han förväntade sig få unika insikter i den nyaste arkitekturen och goda möjligheter till kontakt med den i staden året innan öppnade Bauhausskolan.

Gropius stod i centrum för den nya tyska arkitekturen redan under åren närmast före första världskriget. Han tillhörde Deutscher Werkbunds inre krets och hade som formgivare av bl.a. bilar och diesellok samt inte minst som industriarkitekt förverkligat organisationens strävanden mot teknisk och funktionell saklighet. Som rektor för de under namnet *Staatliches Bauhaus in Weimar* sammanslagna konsthantverks- och konsthögskolorna hade Gropius i skolans program sammanfört idéer om reformering av konstutbildningen, som cirkulerat i Tyskland under det kaotiska men kreativa året efter krigssammanbrottet.

Skolans syfte var att utbilda konstnärer, konsthantverkare och arkitekter tillsammans för att utplåna statusgränserna mellan dessa yrkesgrupper. Gemensamt skulle de bygga en ny värld för efterkrigstidens nya människa. Detta bygge, »Bau«, kunde i programbladet tolkas symboliskt som »framtidens katedral«, men avsåg även helt konkret den nya arkitekturen. Alla tre yrkesgrupperna skulle medverka i bygget för att skapa ett slags allkonstverk. I skolans verkstäder för bl.a. textil, trä, sten, glas, keramik och metall experimenterade eleverna fram nya möbler, mattor, armaturer och husgeråd.

Utbildningen vid Bauhaus anslöt till det dåtida lärlinggesäll-mästare-systemet inom hantverket. Lärare var bl.a. målarna Feininger, Klee, Kandinsky och Schlemmer samt skulptören Marcks. Målaren Itten stod för det mest uppmärksammade inslaget i skolans läroplan, den s.k. förkursen, efter vilken eleverna fick välja verkstadsinriktning. Med speciella och för tiden nya pedagogiska metoder sökte Itten utveckla ele-

Villa Sommerfeld i Berlin av Walter Gropius och Adolf Meyer 1921. Entréhallens sniderier och möbler utformades av Bauhausverkstäderna för träskultptur och snickeri. I andra rum fanns produkter från verkstäderna för textil och glasmåleri. Bauhaus Archiv, Berlin.

vens latenta kreativitet för att nå fram till ett individeget formspråk.

Efterkrigsårens Tyskland genomströmmades av andliga rörelser av mer eller mindre högspänd art. Inte minst drogs tidens ungdom till dessa, så även Bauhauseleverna. I konsten fann dessa rörelser ett naturligt uttryck i skilda former av expressionism. Vid Bauhaus var under detta tidiga skede flera lärare knutna till de expressionistiska grupperna *Der Sturm* och *Der Blaue Reiter*, vilket naturligtvis även påverkade deras elever.

Forbat kom tidigt i arbetet hos Gropius att engageras i det bygge som tydligast visade målsättningen vid Bauhaus under de första åren, en villa i Berlin åt en storbyggmästare. Villan, *Haus Sommerfeld*, ritades på Gropius' kontor, och Bauhaus-

De Stijl-gruppens brevkort, 1921?, Theo van Doesburgs förhoppning, att även i Weimar få permanent fotfäste för gruppens verksamhet, framgår av brevkortets adressorter. Har tillhört Fred Forbat. Privat ägo.

verkstädernas lärare och elever deltog med utsmyckning och inredning. Forbat fick ansvaret för att på byggplatsen företräda arkitekten och samordna verkstädernas och byggnadsarbetarnas insatser. Alla arbetade med den medeltida byggnadshyttan som förebild. Vid taklagsfesten uppträdde de i medeltidsinspirerade skrådräkter.

BAUHAUS OCH DE STIJL

De Stijl, en grupp bildad 1917 av några bildkonstnärer och arkitekter i Holland, hade en inriktning liknande den vid Bauhaus. De betraktade tillvaron mot en filosofisk-religiös bakgrund och sökte i enlighet med universums lagar skapa jämvikt mellan stridande polära krafter. En sådan balans skulle även prägla den miljö som formades av människan. De Stijl-gruppen reducerade i detta syfte sina konstnärliga medel till elementära former och färger, nämligen den räta vinkeln, rött,

blått, gult samt svart, grått och vitt. Gruppens arkitekter visade att detta formspråk kunde förenas med de i Holland starka influenserna från den amerikanske arkitekten Wright. Målarna van Doesburg och Mondrian var gruppens teoretiker, den förstnämnde dess främste propagandist.

Under senhösten 1920 tog van Doesburg kontakt med Gropius för att informera sig om Bauhaus. När han sedan under julferien dök upp i Weimar, var endast Forbat tillgänglig för att visa honom skolans verkstäder och elevarbeten. Entusiastisk inför undervisningens uppläggning, men kritisk mot dess expressionistiska framtoning, beslöt sig van Doesburg att flytta till Weimar, i hopp om att bli engagerad som lärare. När Gropius visade sig ovillig att anställa honom, startade han istället en De Stijl-kurs utanför skolans undervisning. Hans karismatiska personlighet och stora pedagogiska förmåga lockade många elever från Bauhaus. Även Forbat tog starka intryck av De Stijls formspråk.

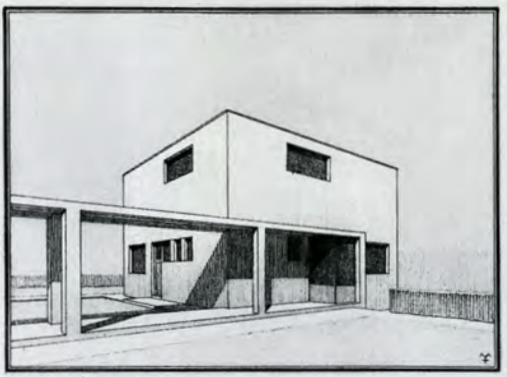
OMORIENTERING VID BAUHAUS

Van Doesburgs närvaro i Weimar sammanföll med en ideologisk omorientering vid Bauhaus. De första årens överspänt romantiska ideal lämnades och man närmade sig istället den tekniska och industriella verkligheten. Läroämnenas roller omdefinierades. Verkstäderna skulle inte längre endast skapa hantverksföremål, utan även formge prototyper för industriell produktion. Förkursens uppgift blev att stimulera eleverna att utveckla ett allmängiltigt, elementärt och tidstypiskt formspråk. I denna anda kunde Bauhauseleverna omsmälta De Stijl-gruppens former och ta upp nya, maskininspirerade material. Bland elevarbetena från denna tid är Breuers stålrörsmöbler och Brandts husgeråd och lampor av metall de kanske tydligaste exemplen på skolans nyriktning. Den nya ideologin sammanfattades i parollen »Konst och teknik – en ny enhet«.

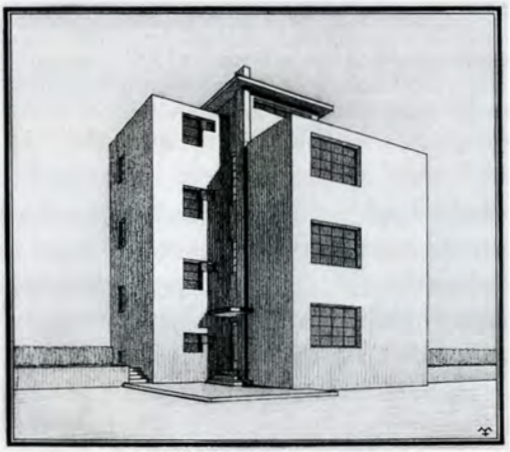
Itten, vars individualistiska ideal stämde dåligt med den

nya andan, ersattes av Moholy-Nagy, en målare, skulptör och fotograf som var en lika lysande pedagog men helt annorlunda som person och konstnär. Om Itten gärna klädde sig i en munks kåpa, bar Moholy-Nagy helst en ingenjörs overall. Hans bakgrund var den ryska konstruktivismen, vars abstrakta, geometriska former med inslag av teknikinspirerade material var avsedda att prägla hela den skapade miljön. Ryska konstruktivister var nästan undantagslöst såväl bildkonstnärer som arkitekter, teaterdekoratörer, fotografer, eller formgivare av möbler, typografi och kläder. Även i Sovjet hade konst- och konsthantverksutbildningen reformerats på liknande sätt som vid Bauhaus.

På Gropius' arkitektkontor märktes den nya andan bl.a. genom inriktningen mot ett framtida industrialiserat byggande, där typisering och standardisering var viktiga inslag på samma sätt som i övrig industriproduktion. Under ledning av Gropius utarbetade Forbat ett system med lådliknande enheter, som kunde kombineras till skilda typer av bostadshus. Systemet tillämpades av Forbat vid projekteringen av ett område i Weimar som skulle innehålla ateljébostäder för Bauhauseleverna och deras lärare. Av finansiella skäl uppfördes byggnaderna emellertid aldrig. Först när Bauhaus efter ett allt mer ökande motstånd i det konservativa Weimar 1925 tvingades flytta till den socialdemokratiskt styrda industri-



Skiss av Fred Forbat till experimenthus på Bauhausutställningen i Weimar 1923. Byggnaden, Haus am Horn, uppfördes inte enligt Forbats skiss utan efter ett förslag av Georg Muche. Här visades Bauhausskolans pedagogiska resultat för första gången för allmänheten. Arkitekturmuseet, Stockholm.



Skiss till ateljébostäder av Fred Forbat 1923. Med denna skiss presenterade Walter Gropius 1925 sin unge medarbetare i första upplagan av Internationale Architektur. Arkitekturmuseet, Stockholm.

Sidan 158: Theo van Doesburgs skrift Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst utkom 1925 i den av Gropius utgivna serien Bauhausbücher. van Doesburgs bokomslag bygger på de Stijl-gruppens elementära former och färger. Privat ägo.

Bord och avlastningsbord av Marcel Breuer ca 1928. Dessa var några av de Breuermöbler Forbat skaffade sig under sin Berlintid och tog med vid flyttningen till Sverige. Nationalmuseum, Stockholm.

staden Dessau, kunde visionen av en gemensam arbets- och bostadsmiljö förverkligas. Eftersom Forbat något år tidigare lämnat Gropius' kontor och startat egen arkitektverksamhet i Weimar, skedde detta utan hans medverkan.

I Dessau kunde Gropius forma hela skolmiljön genom nybyggnad av undervisningslokaler, verkstäder, gemenskapslokaler och ateljébostäder. Bauhausverkstäderna svarade för inredningen, som förverkligade skolans dröm om samarbete mellan arkitekter, konstnärer och formgivare. Viljan att förena konst och teknik avspeglades i den rikliga användningen av metall och glas i möbler och armaturer. Utnyttjandet av standardiserade byggelement pekade fram mot ett industrialiserat byggande.

LE CORBUSIER OCH L'ESPRIT NOUVEAU

Ett år innan Bauhausbyggnaderna i Dessau stod färdiga väckte en bostadspaviljong på världsutställningen i Paris 1925 stor uppmärksamhet. Den visade ett öppet vardagsrum i två våningar med en inre balkong, vitmålat och sparsmakat möblerat med enkla, funktionella möbler, bl.a. Thonets böjträstolar. Arkitekt var Le Corbusier, som betonade paviljongens karaktär av framtidsbostad genom att döpa den till *L'Esprit Nouveau*. Samma namn bar även en tidskrift, som speglade den nya andan i konst, litteratur och musik, och där Le Corbusier sedan dess start 1919 propagerat för nya arkitekturidéer. Hans artiklar gavs även ut i bokform, översattes snart och fick stor internationell spridning. Presentationen av framtidens arkitektur var laddad av en tro på teknikens och vetenskapens välsignelser som i sin intensitet stod nära futurismens patos. Nödvändigheten av att typisera bostäder, möbler och husgeråd framhölls, och Le Corbusier ansåg att industriell massfabrikation även av byggnader skulle möjliggöra en god bostadsmiljö åt alla. Skrifterna illustrerades oerhört suggestivt med bl.a. Le Corbusiers egna bostads- och stadsplaneritningar. Genomslagskraften blev enorm, och ingen arkitekturintresserad undgick att drabbas av den profetiska förkunnelsen.

Liksom de andra samtida radikala arkitekterna stod Le Corbusier nära den nya bildkonsten. Även verksam som målare hade han samman med målaren Ozenfant ur kubismen utvecklat en plangeometriskt förenklad återgivning av verkligheten, purismen.

INTERNATIONALISMEN OCH DEN NYA ARKITEKTUREN

I reaktion mot krigsårens uppiskade nationalistiska stämningar engagerade den unga generationen sig för internationella sammanhang. Inom arkitekturen hävdade man att de radikala arkitekturströmningarna borde ses som delar av en större, en-

hetlig rörelse utan lokala, regionala eller nationella gränser.

Gropius inledde 1925 en serie *Bauhausbücher* med en skrift kallad *Internationale Architektur*. Den gav utan hänsyn till nationella särdrag en översikt över den nyaste radikala arkitekturen i Europa med hjälp av ritningar till i huvudsak ännu ej uppförda byggnader. I Stuttgart visades 1927 en stor bostadsutställning, där visserligen flertalet arkitekter var tyskar, men där även holländare, belgare och fransmän var inbjudna. CIAM (Congrès Internationeaux d'Architecture Moderne) bildades 1928 som ett forum för gemensamma studier och utredningar i arkitektur- och stadsplanefrågor. Tongivande i sammanslutningen var Le Corbusier och Gropius. Forbat blev 1930 invald i den tyska gruppen.

Under andra hälften av 1920-talet framstod den nya europeiska arkitekturen, modernismen, även i allmänhetens ögon som en enhetlig företeelse. Den kändes överallt lätt igen på de geometriskt enkla volymerna, de platta eller flacka taken och de släta, oftast ljust putsade fasaderna utan ornament eller materialverkan. Den unga arkitekturen tedde sig alltså som en enhetlig, internationell stil.

BOSTADSBYGGANDET, ARKITEKTERNAS HUVUDUPPGIFT

Den sociala medvetenheten var stor hos efterkrigstidens arkitekter, och många såg det som en kallelse att rita bostäder för den stora massan. Bostäder var en enorm bristvara i de flesta europeiska länder efter första världskriget. Orsakerna till bostadsbristen var flera. Många hus hade naturligtvis skadats eller raserats under kriget. Material- och personalbrist samt finansiella svårigheter hade tvingat fram ett långvarigt uppehåll i byggandet. Samtidigt medförde inflyttningen till städerna en allt större efterfrågan på bostäder. Endast i Holland och ett fåtal andra länder, som stått utanför kriget, hade bostadsbyggandet nått en stor omfattning redan kring 1920. Amster-

Bostadshus i Siemensstadt, Berlin, av Fred Forbat 1930. Byggnaderna avslutar området mot öster. Gaveln med butiker i bottenvåningen vänder sig mot en torgplats. Arkitekturmuseet, Stockholm.

dams och Rotterdams nya bostadsområden blev därför viktiga förebilder, inte minst för de unga tyska arkitekterna.

I Tyskland fanns under senare delen av 1920-talet tillräckliga resurser för ett omfattande byggande av bostäder med hög kvalitet främst i de stora industristäderna Berlin, Hamburg och Frankfurt am Main. Dessa städer blev jämte de holländska storstäderna vallfartsorter för bl.a. skandinaviska arkitekter och bostadsexperter.

Forbat hade 1925 anställts som chefsarkitekt vid ett större byggföretag i Berlin, där han fick tillfälle att fördjupa sina kunskaper i bostadsbyggandets tekniska, ekonomiska och sociala problem. Genom artiklar i fackpressen i dessa ämnen skapade han sig snart ett namn som bostadsexpert. Han var således väl rustad att åtaga sig större uppdrag som bostadsarkitekt, när han 1928 öppnade eget arkitektkontor i Berlin. Som en av sex arkitekter fick han året därpå i uppdrag att projektera en del av det stora bostadsområdet *Siemensstadt* i västra Berlin. I ett storslaget stadsplanegrepp är här lamellhus i 2-4 våningar placerade längs ett grönstråk med några ännu i

dag befintliga grupper av stora lövträd. De flesta av områdets ca 1 400 lägenheter har på så sätt visuell kontakt med den centrala grönskan. Husen är uppförda med tegel som fasadmaterial, till största delen putsat, men synligt i vissa väsentliga byggnadspartier. Forbats sällsynt harmoniskt gestaltade byggnadskroppar avslutar bostadsområdet vid grönstråkets ena ände. Han fick 1930-31 förtroendet att ensam utforma ett annat stort bostadsområde i Berlin, *Haselhorst*. Även detta område bebyggdes enligt det då i Tyskland alltmer dominerande systemet med parallella lamellhus, vars möjligheter till viss rumsbildning Forbat skickligt utnyttjade.

Den oerhörda mängden bostadshus som uppfördes i Europa under 1920-talets senare del och 1930-talets första del gjorde allmänheten bekant med den nya arkitekturen. I Sverige propagerade visserligen Stockholmsutställningen 1930 på ett lysande sätt för funktionalismen, men en bredare kännedom om det nya formspråket spreds främst genom HSB:s och andra bostadsföretags »funkishus«, om också med god draghjälp av Konsums butiker.

TILL USSR – FRAMTIDSLANDET?

Den världsomfattande ekonomiska depressionen 1929 innebar början till slutet för den tyska modernismen. I dess spår följde en politisk och kulturell omsvängning, som snart gjorde det omöjligt för politiskt vänsterorienterade arkitekter att få uppdrag i Tyskland. Dessa riktade istället sina blickar mot de socialistiska utopiernas Sovjet, där modernismens ideal ännu präglade formgivning, arkitektur och stadsplanering. Stadsbyggnadschefen May lämnade 1930 Frankfurt am Main tillsammans med många av sina medarbetare för att planlägga en ny stålindustristad i Ural, Magnitogorsk. Något år senare anslöt sig Forbat till Mays grupp.

De västeuropeiska planerarna bidrog med sin praktiska erfarenhet, de inhemska med ett större teoretiskt kunnande.

Tidskriften Das neue Frankfurt, nr 9, 1930. Detta nummer av stadens informationsskrift ägnas åt Ernst May och hans medarbetare inför deras emigration till USSR. Tidstypisk lay-out av stadsbyggnadskontorets typografiske expert H. Leistikow. Privat ägo.

Dessutom medverkade ekonomer och sociologer mer än de invandrade arkitekterna var vana vid. Det föreföll således finnas goda förutsättningar för ett framgångsrikt planarbete. Det visade sig emellertid att åsiktsmotsättningar och maktkamp inom den sovjetiska planeringsbyråkratin allvarligt komplicerade arbetet. Desillusionerade lämnade May, Forbat och de flesta av de andra tyska arkitekterna Sovjet efter att ha slutfört sina uppdrag.

Villa för vetenskapsman i Pécs, Ungern, av Fred Forbat 1936, uppförd i rött oputsat tegel. Arkitekturmuseet, Stockholm.

REAKTIONEN MOT MODERNISMEN UNDER 1930-TALET

Den politiska klimatförändring som förmått Forbat m.fl. att emigrera österut spred sig i olika former över Europa under 1930-talet. Med den följde strömningar av traditionalism, nationalism och regionalism. Modernismens strävan mot det nya, det internationella och det generella ifrågasattes och misstänkliggjordes. Ökande nazistiskt inflytande i Dessau tvingade 1932 Bauhaus att lämna staden, och efter ett år i provisoriska lokaler i Berlin stängdes skolan för gott. Moder-

nismens yttringar inom alla konstarter stämplades av nazistregimen som »Entartete Kunst« och förföljdes. I Sovjet drabbades modernismen av motsvarande politisk fördömelse. Även i de latinska länderna arbetade modernismens konstnärer och arkitekter i politisk och kulturell motvind. Endast i Polen, Tjeckoslovakien, Holland och Norden kunde modernismen överleva och vidareutvecklas.

Forbat nåddes av budet om Hitlers maktövertagande under en tillfällig vistelse i Grekland. Som modernist, politiskt vänsterorienterad och därtill jude insåg han att ett fortsatt yrkesliv i Tyskland var uteslutet. Han återvände 1933 till sitt fädernesland och öppnade kontor i Pécs. Genom gamla kontakter erhöll han uppdrag, om än i obetydlig omfattning. Vissa nya drag präglade Forbats verk från dessa år. Han använde för orten karaktäristiska material som tegel och natursten, utan att därför lämna modernismens enkla, geometriska formspråk. När Ungern 1938 slöt en pakt med Nazi-Tyskland, tvingades emellertid Forbat till ett nytt uppbrott.

FORBAT OCH SVENSK FUNKTIONALISM I FÖRVANDLING

Medan Gropius och många andra tyska arkitekter sökte sig till USA, drogs Forbat till de skandinaviska länderna och beslöt sig för att undersöka möjligheten att flytta till Sverige. Genom CIAM-arbetet hade han lärt känna Uno Åhrén, då stadsplanechef i Göteborg. Åhrén ordnade de papper som erfordrades för en resa till Sverige. Den första anhalten på resan blev Lund, där Forbat hade tyska vänner som informerade honom om de politiska och sociala förhållandena i landet. Forbat beslöt sig för att söka arbete i Sverige. Genom Åhréns förmedling fick han anställning hos stadsplanekonsulten Sune Lindström i Stockholm. Denne hade fått i uppdrag att göra generalplan för Lund, vilket han lät Forbat utföra. Hösten 1938 bosatte sig Forbat i Lund, då han ville leva i den stad han

arbetade med.

I samband med den översiktliga planeringen av Lund skisserade Forbat en stadsplan för bostadsområdet Borgmästaregården. Dess utbyggnad motiverades av att AB Åkerlund & Rausing just 1938 hade uppfört sin fabrik söder därom. Närmast industrin placerades en skyddszon av koloniområden. Bostäderna skulle i söder bestå av friliggande enbostadshus och i norr av radhus och trevåniga flerbostadshus. Den tätare bebyggelsen i norr organiserade Forbat på ett rumsligt intressant sätt kring en serie rektangulära torg, genomskurna på diagonalen av områdets huvudgata. Stadsingenjör Magnus Wennström, som hade ansvaret för stadens planering, ivrade för funktionalismens planidéer och ställde sig bakom planskissens genomförande. Forbat hade med skisser av flerbostadshusen visat att den önskade lägenhetsfördelningen inrymdes i planen. Byggnadsnämndens ordförande Aron Borelius, docent i konsthistoria, var en entusiastisk förkämpe för funktionalismen och önskade att Forbat skulle få tillfälle att projektera husen. Så blev det också, med HSB som byggherre för fyra hus och byggmästare Harry Karlsson för de återstående fyra.

Borgmästaregårdens röda trevåningshus representerar en ny fas i modernismens arkitektur. I Sverige hade den, liksom i andra länder, kännetecknats av släta putsfasader utan materialeffekt, vita eller i mycket ljusa färgnyanser. Under 1930-talets allra sista år nåddes Sverige av en internationell reaktion mot denna abstrakta stil. Material med egen markant yt- och färgverkan, såsom fasadtegel, natursten och trä, blev allt vanligare. När Forbat utformade sina trevåningshus i rött, oputsat tegel med vissa fönsterbröstningar i trä, var det alltså helt i linje med den nya realistiska strömningen. Samtidigt var det naturligtvis ett sätt att knyta an till en lokal byggnadstradition på samma sätt som i hans tidigare ungerska byggnader.

Forbat var inte ensam i Lund om att representera den nya

tendensen inom funktionalismen. De av AB Åkerlund & Rausing anlitade stockholmsarkitekterna Nils Ahrbom och Helge Zimdahl var några av de första i landet som visade prov på denna omsvängning, bl.a. med ÅR:s fabrik i rött tegel. Ingeborg Hammarskjöld-Reiz använde också uteslutande rött tegel, när hon ritade Borgmästaregårdens radhus och friliggande småhus. Något år tidigare, 1938, hade hon svarat för de »funkis«-dogmatiskt vita småhusen med platta tak i Lunds östra utkant – Östhaga, i folkmun kallat *Negerbyn*. På samma sätt hade stadens mest uppmärksammade moderne arkitekt, Hans Westman, just vid denna tid lämnat funktionalismens ljusa putsfasader för experiment med andra fasadmaterial.

FORBAT OCH SVENSK GENERALPLANERING

Forbats huvuduppgift i Lund var att upprätta stadens översiktliga planinstrument, generalplanen. På en teoretisk nivå fann han intresserade samarbetspartners bland forskarna på universitetets geografiska institution och vidareutvecklade metoder han först tillämpat i USSR vad beträffar arbetskrafts- och befolkningsprognoser. Den svenska bostadsstatistiken var internationellt sett välutvecklad och utgjorde ett utomordentligt underlag för Forbats antaganden om framtida bostads- och markbehov. Lunds generalplan kom därigenom att bli ett pionjärarbete.

Sedan Forbat 1942 flyttat till Stockholm, där han snart blev delägare i Eglers Stadsplanebyrå, finslipade han sin prognosmetodik i generalplaner för bl.a. Skövde, Landskrona och Sölvesborg. Dessa verk gav Forbat en ledande ställning inom svensk översiktsplanering vid sidan av Åhrén och Lindström, de arkitekter som hjälpt honom att etablera sig i landet.

Forbat var emellertid minst lika intresserad av olika former av detaljplanering. Hans förmåga att gestalta rum, såväl i gatumiljön som i kvarterens inre, kom här till sin fulla rätt, liksom hans känsla för samspelet mellan bebyggelse och vegeta-

tion. Som konsult upprättade han detaljplaner över hela landet, bl.a. ett flertal för områden i Lund.

Hans berömmelse som planerare med därav följande mängd av uppdrag kom emellertid att utestänga honom från det han kanske mest hoppats på i sitt nya land, nämligen en fortsatt verksamhet som husprojektör. Med något enstaka undantag blev de röda trevåningslängorna på Borgmästaregården de sista byggnadsverken av denne internationellt betydande arkitekt.

LITTERATUR

Folkesdotter, Gärd. *Fred Forbat och den funktionalistiska stadsbyggnadsdoktrinen.* Bebyggelsehistorisk tidskrift nr 20. Stockholm 1990.

Forbat, Fred. Arkitektur och stadsplanering i Tyskland, USSR, Ungern och Sverige 1919-1969. Katalog Sveriges Ariktekturmuseum. Stockholm 1970.

OTRYCKT KÄLLA

Forbat, Fred. *Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern.* Sveriges Arkitekturmuseum, Stockholm.

Tomas Tägil:

Funktionalistisk pionjär i Skåne.

Arkitekten Hans Westman.

Funkisvilla vid Olshögsvägen i Lund, uppförd 1938 efter ritningar av Hans Westman. Från 1941 bostad för Wiwen Nilsson och hans familj.

MODERNISMEN har präglat en stor del av det ta sekels arkitektur och stadsbyggande. Det var när modernismen blev bostadsbyggandets arkitektur i socialdemokratiskt styrda städer i Tyskland som ett bredare genombrott ägde rum för det man i nordeuropa kallade funktionalismen. Utställningar betydde mycket för allmänhetens bekantskap med den nya arkitekturen. Berömd blev den stora bostadsutställningen i Weissenhof i Stuttgart 1927, och *Stockholmsutställningen* 1930 brukar symboliskt markera funktionalismens genombrott i Sverige. När kom då funktionalismen till Skåne?

Den första renodlat funktionalistiska byggnaden i Skåne var Helsingborgs konserthus som stod färdigt 1932 efter ritningar av Sven Markelius. Huset har den för funktionalismen klara redovisningen av delarnas funktioner i det yttre liksom en slät odekorerad fasad med horisontella fönster utan spröjsar. För att ha en medhjälpare på plats i Helsingborg anställde Markelius en drygt trettioårig dalmas, Mogens Mogensen. Han etablerade där så småningom eget arkitektkontor och ritade under 1930-talet flera funktionalistiska byggnadsverk inte bara i Helsingborg utan också i Malmö och Lund (bl.a. Kulturens nya intendentbostad i St Annegatan, byggd 1941). I Lund ritade Mogensen 1935-36 det så kallade Västerport, fyra flerbostadshus på Väster. I en broschyr som gavs ut för att stimulera uthyrningen talade en rad lundensiska kulturpersonligheter varmt för Västerports moderna arkitektur och bostadsplanering. Förutom arkitekten Mogensen medverkade bl.a. författarinnan Ellen Rydelius, juveleraren Wiwen Nilsson och byggnadsnämndens ordförande Aron Borelius.

FUNKTIONALISMENS AKTÖRER I 1930-TALETS LUND

På det politiska planet arbetade Borelius, som då också var docent i konsthistoria, för att genomföra funktionalismens arkitektur i Lund. Redan kort tid efter det han tillträtt sin post 1935, började Borelius bygga upp ett kommunalt engagemang inom bostadsbyggandet. Arbetet ledde så småningom till att allmännyttiga Lunds kommunala fastighetsbolag kunde bildas 1947. Den funktionalistiska arkitekturideologin hade klara sociala mål. Ett av dem var att åstadkomma goda bostäder för familjer med begränsad ekonomi, en politik som hade förebilder i det tyska bostadsbyggandet före 1933. Under byggnadsnämnden verkade Lunds stadsingenjör Magnus Wennström som tidigt vanns för funktionalismens genomförande i stadsplanerna. Den första genomförda bebyggelsen efter en funktionalistisk stadsplan började komma till stånd 1935-36. Borelius favoriserade aktivt arkitekter som både var anhängare av och väl behärskade de funktionalistiska plan- och stilidealen. Bland dessa arkitekter fanns Fred Forbat, som Stefan Romare skriver om i denna bok, men också yngre personer som Hans Westman och Ingeborg Hammarskjöld-Reiz. Innan Forbat fick uppdraget att göra Lunds första generalplan 1938 hade Borelius anlitat Hans Westman att utreda expansionen inom den så kallade universitets- och lasarettssektorn nordost om staden. I planen föreslogs att både universitetshuset och universitetsbiblioteket skulle rivas liksom de äldre klinikbyggnaderna inom södra lasarettsområdet. Någon större respekt för äldre bebyggelse hade funktionalisterna inte. »Det var bara domkyrkan som Borelius och jag tvekade om att riva, kanske därför att vi båda var prästsöner«, skrev Westman i en understreckare i *Svenska Dagbladet* 1980 med anledning av Stockholmsutställningens femtioårsjubileum. Inte många av 1930-talets rivnings- eller nybyggnadsplaner blev genomförda eftersom andra världskrigets utbrott 1939 kom emellan.

Lunds badhus, ritat av Hans Westman och Tor Andersson.
Byggnaden revs 1978.
Fotot taget strax efter invigningen 1938.
Kulturens lundaarkiv.

FUNKTIONALISTEN HANS WESTMAN

Hans Westman (1905-91) var en av de mest kända funktionalistiska arkitekterna i Skåne. Bara i Lund ritade han över hundra byggnader under en lång och produktiv arkitektgärning från 1930-talets mitt till 1980-talets början. Westman hade studerat arkitektur i Stockholm mellan åren 1925 och 1929. Dessa år var en omtumlande tid eftersom funktionalismen då gjorde sitt intåg i arkitektutbildningen. Westman beskrev sig som en övertygad funktionalist då han 24 år gammal utexaminerades. Han berättade i den ovan nämnda artikeln i *Svenska Dagbladet* hur imponerad han var av Stockholmsutställningens arkitektur. Han skrev: »Ingen ung arkitekt kunde motstå den nya arkitekturen. Man satte likhetstecken mellan funktionalismen och det nya Sverige«.

Under 1930-talets första år rådde lågkonjunktur i Sverige och det var svårt att få arbete som arkitekt. Westman fick söka sig från Stockholm och han blev 1932 biträdande stadsplanearkitekt i Malmö och arbetade med bl.a. stadsplanen till Ribersborg. Men han ville hellre rita hus än stadsplaner. Ett tillfälle att starta eget arkitektkontor bjöds när Westman blev arkitekt för Svenska slöjdföreningens utställning *Fritiden* i Ystad 1936. Denna kom att bli en skånsk motsvarighet till Stockholmsutställningen genom att den på ett progagandistiskt sätt försökte övertyga omvärlden om hur funktionalismens arkitektur och framtidens samhälle hörde samman. Westmans utställningsarkitektur utstrålade framtidsoptimism i en ljus, lekfull och framförallt ultramodern dräkt.

Framgången med utställningen medförde att Westman 1936 kallades som arkitekten Tor Anderssons medhjälpare för att rita badhuset i Lund. Detta Lunds mest kända funktionalistiska byggnadsverk, med sin stora och ljusa bassänghall från vilken man hade utsikt mot Stadsparken genom en helt uppglasad södervägg, revs 1978, bara 40 år gammalt. Med Lunds badhus och *Fritiden* hade Hans Westman blivit en känd funk-

tionalistisk arkitekt och han fick nu kontakter med flera byggmästare för vilka han ritade en stor mängd flerbostadshus och villor i Lund, dit han 1938 flyttade sitt kontor. Bostadshusen försökte Westman utforma på ett expressivt och personligt sätt trots begränsade ekonomiska ramar. Detaljerna är omsorgsfullt bearbetade för att ge ett lätt och fint utseende. Särskilt det arkitektoniska problemet med att få balkongerna att harmonisera med fasaden ägnade Westman stor möda.

TVÅ FUNKTIONALISTISKA VILLOR I LUND

Av de funktionalistiska byggnadsverk som Hans Westman ritade i Lund under 1930-talets andra hälft kan två villor tas som exempel på hur den moderna arkitekturen kunde gestalta sig på ett lokalt plan. Alldeles öster om Botaniska trädgården i den så kallade Professorstaden i Lund, ligger två villor som Westman ritade 1938 respektive 1939. Den första villan, med adressen Olshögsvägen 14, var en gång känd som den berömde silversmeden Wiwen Nilssons bostad. Huset passade en modernistisk konsthantverkare. Den ljusputsade funkisvillan med sitt flacka tak och rymliga takterrass bröt radikalt i stilen mot de omgivande villornas traditionella utseende. Även placeringen på tomten var ovanlig genom att villan vände kortsidan mot gatan. På så sätt kunde långsidan med sina sällskapsrum i bottenvåningen och sovrum på övervåningen få ett soligt läge mot söder och trädgården. Idag döljs dessvärre villa Wiwen Nilssons karaktäristiska funkisstil genom en förvanskande inklädnad med brun träpanel.

Om stilen och den medvetna väderstrecksorienteringen var de yttre tecknen på en modernistisk ambition, kan däremot planlösningen sägas vara anpassad för ett äldre borgerligt boendemönster. De stora sällskapsrummen radar upp sig i fil mot söder medan den norra delen av villan är tjänstefolkets domäner. Planritningen avslöjar att huset var avsett för en familj med stor representation, vilket borgmästaren Per Gams-

Hans Westmans villa, uppförd 1939 efter hans egna ritningar.
Familjen Westman i "Storstugan" med västfönster
som fortsätter som takfönster.

Villa Westman när huset var nybyggt. Hans Westmans arkiv.

torp nog hade när han bodde i villan de första tre åren. Det var först 1941 som Wiwen Nilsson med familj flyttade in. Ett fotografi från tidskriften *Villa och hem i Sverige* visar honom med ett av barnen framför det stora blomsterfönstret i matsalens östra vägg. Detta fönster bildade mellan dubbla glasrutor ett slags miniatyrväxthus inne i bostaden.

Granne med Wiwen Nilssons villa i kvarteret Professorn, ligger den villa som Hans Westman ritade åt sig och sin familj. Detta hus är däremot idag nära nog oförändrat även om man kan se ett stilla förfall när man betraktar villan genom hagtornshäcken. Villa Westman, som stod klar vid årsskiftet 1939-1940, ligger på ett för området ovanligt sätt indraget från gatan. En stor trädgård kan utbreda sig i sydväst, skyddad från kyliga nord- och ostvindar genom den vinklade planformen.

Hans Westmans utgångspunkter var att orientera huset mot soliga väderstreck och att skapa ett intimt förhållande mellan det inre och trädgården i söder. Likt solrosen vänder sig livet i huset efter solens bana. Morgonsolen strålar från öster över frukostbordet i köket och samvaron i det stora vardagsrummet får gott om ljus genom de väldiga söderfönstren. Kvällens sista bleka strålar silar mellan träden in i huset genom ett högt och smalt blomsterfönster i väster. Till och med månen och stjärnornas bleka glans fångades in genom att västfönstret gick upp över takkanten och fortsatte som takfönster. Vardagsrummet, eller storstugan som Westman kallade det, dominerar bostadens inre till storlek och höjd. Rummet är två våningar högt i den västra delen. Andra våningen slutar i storstugans östra del med en balkong. Dess räcke fortsätter visuellt utomhus till en takterrass vars golvbeläggning av blå mosaik också återfinns i den inglasade verandan i våningen under. Sådana sätt att försöka fläta samman interiör och exteriör var typiska för modernismen.

som återfinns i flera av hans lägenhetslösningar. En parallell till »vardagsrummet som konstnärsateljé« är storstugan i villa Westman. På skisserna till villan är rummet sparsamt möblerat och den fria rymden framstår tydligt, särskilt betraktat från entresolplanet.

Det är framförallt i Westmans strävan efter att ge sina hus en personlig prägel som anknytningen till den franske mästaren är som mest påtaglig. Detta är inte så tydligt i Wiwen Nilssons villa som i det egna huset. I själva verket är de två villorna så olika varandra att man knappast kan förstå att de är ritade av samme arkitekt och med endast ett års mellanrum. Villa Wiwen Nilsson är den sista i raden av tämligen klossliknande och vitputsade villor som Hans Westman ritade. Den egna villan är däremot uppbyggd kring omslutande murskivor, vilket skulle kunna påminna om Ludwig Mies van der Rohes paviljong vid Barcelonautställningen 1929, ett annat av den tidiga modernismens mest kända monument. I villa Westman är däremot hörnen ordentligt slutna och materialen äger inte Mies exklusiva kylighet. Hans Westman valde till sin villa traditionella material – tegel och trä. Detta tyder på att Westman också hade andra förebilder på närmare håll än kontinenten. Under slutet av 1930-talet hade Norden blivit den region där modernismen fått starkast fotfäste. Verk av nordiska arkitekter som Gunnar Asplund, Alvar Aalto och Kay Fisker blev inte bara beundrade här hemma utan också utomlands.

WESTMAN OCH DET FUNKTIONALISTISKA GENOMBROTTET I LUND

Hans Westman spelade en viktig roll som funktionalistisk pionjär i Skåne. I ett internationellt perspektiv skedde detta genombrott för den nya moderna arkitekturen relativt sent. På kontinenten hade det tagit längre tid för den nya arkitekturen att få en större spridning. Länge utgjorde modernismens företrädare ett arkitekturens avantgarde som stötte på

Reklambroschyr: "Västerport och St. Peder. Funkisstaden på väster i Lund". Husen uppfördes 1936-37 efter ritningar av Mogens Mogensen. Lunds stadsbibliotek, Lundasamlingen.

starkt motstånd. Också i Skåne mottogs funktionalismen till en början med reservationer. I Lund rönte Aron Borelius funktionalistiska arkitekturpolitik kritik. Ett försök att ersätta bebyggelsen i kvarteret mellan Stortorget och Domkyrkan med funktionalistiska hus enligt ett förslag av Gunnar Asplund stoppades av domkyrkorådet eftersom kyrkan ägde flera av tomterna.

Så sent som 1938 riktade tidningarna kritik mot de första uppförda småstugorna för barnrika familjer som Lunds stads bostadskommitté tagit initiativ till vid Sandbyvägen. De lådaktiga vitputsade husen gav upphov till öknamnet *Negerbyn*, vilket inte höjde områdets status. Så snart som Borelius lämnat ordförandeposten i byggnadsnämnden 1942 ändrades politiken och husen tilläts få traditionella sadeltak. I snabbt tempo byggdes de flesta hus om med sadeltak så att det 1953 bara fanns ett enda platt tak kvar i området.

Funktionalismen i sin trettiotalsdräkt blev ett kortvarigt fenomen. De funkishus som uppfördes i Lund är i stort byggda mellan 1936 och 1939. Under 1940-talet blev arkitekturen på nytt annorlunda. Husen fick en mer traditionell form med sadeltak och mindre fönster. Tegel blev det vanligaste fasadmaterialet och stadsplanerna utformades med större omsorg om variation och rumsbildande verkan än i trettiotalets lamellhusplaner.

Hans Westman kom också på det lokala planet att leda uttåget från den modernistiska inledningsfasen mot 1940-talets mer frodiga och idylliska arkitektur. I radhusområdet Linnéstaden i Lund från 1945-48 blandade Westman former och idéer från både modernismen och den traditionellt skånska byggnadstraditionen. Med sin nätta skala och idylliskt varierade huskroppar angav Linnéstaden tonen för lundaarkitekturen fram till 1950-talets slut.

Därefter kom en ny modernistisk våg som under 1960-talet präglade Lund och andra svenska städer. Till skillnad från

1930-talet då den tekniska utvecklingen och kommunens medel att genomföra det funktionalistiska programmet inte varit tillräckliga, kunde staden under 1960-talet genomföra ett storskaligt rationellt byggande. Man tänker ofta på Lund som en välbevarad gammal stad med smala slingrande gator, men glömmer då att de flesta lundabor bor i bostadsområden som är ett resultat av modernismens stadsplanetänkande och arkitektur. För Hans Westman var detta en utveckling han inte gillade i alla avseenden. Han talade ofta om att planerare och arkitekter glömde »den mänskliga faktorn«, d.v.s. människans irrationella beteende som gör att hon i stället för att gå den funktionellt rakaste vägen mellan spis och diskbänk i stället tar vägen förbi fönstret för att se om grannen vaknat än. Att den modernistiska arkitekturen inte nödvändigtvis behövde vara monoton och stel visade inte minst Westmans egna verk med den egna villan som gott exempel.

LITTERATUR

Andersson, Inger. *Negerbyn som försvann.* C-uppsats vid Institutionen för konstvetenskap. Lunds universitet. 1977.

Funktionalismens genombrott och kris (1980). Svenskt bostadsbyggande 1930-80. 1980.

Härde, Ulla. *Eric Sigfrid Persson – skånsk funktionalist, byggmästare och uppfinnare.* 1986.

Kristenson, Hjördis. *Stadsplanering i Lund* 1600-1980. *Lunds stadskärna.* Utgiven av bevaringskommittén. 1986.

Kristenson, Hjördis. *Miljö och bebyggelse. Lund under expansion,* sid. 103-124. 1990.

Lunds stadskärna Bevaringsprogram (1978-83). Del 1-4.

Lund utanför vallarna. Bevaringsprogram (1991-96). Del 1-2.

Svedberg, Olle. *Planerarnas århundrade.* Stockholm 1988.

Tägil, Tomas. *Arkitekten Hans Westman, funktionalismen och den regionala särarten.* 1996.

Tägil, Tomas. *Funktionalismens arkitektur och stadsbyggande i Lund. Gamla Lund - nytt* 5 - 1995 och 5 - 1996.

Sevärdheter i Lund: Domkyrkan, Universitetet, Kulturen och Epa! Så tänkte sig dekoratör Mårten Sandlycke på Epa i Lund att omslagssidan på personaltidningens Lundanummer skulle se ut 1932.

I BÖRJAN AV DECEMBER begav sig ett gäng småpojkar på cykel den långa vägen från Malmö till Lund. Året var 1931. Det som drog var öppnandet av Lunds nya begivenhet: ett varuhus som sålde »allt mellan himmel och jord« och där ingenting fick kosta över en krona. Klockan var tre på eftermiddagen när Enhetsprisaktiebolaget Epa slog upp portarna för den väntande folkmassan på Mårtenstorget. Klockslaget tre hade blivit något av en tradition när Epa nu öppnade sin sjätte filial.

»Vi som gick i skolan den dagen halvstod upp i bänkarna för att hinna till invigningen«, berättar en lundakvinna, men av den stora dagen minns hon mest bara trängseln. Hon vågade inte heller berätta för sina föräldrar att hon varit på Epa, då fadern hade en lanthandel utanför Lund och »såg Epa som ett stort hot, till och med värre än Konsum«. En annan kvinna minns hur hon utrustades med tio öre för att premiärhandla: »Mitt första köp blev rött garn, och det räckte till ett virkat dockplagg. Ätbara saker skulle man inte köpa. Motreklamen sade bland annat att det var sten i brödet«.

I det tidiga trettiotalets Sverige etablerade sig en ny form av konsumtion när Epa i rask takt öppnade filialer runt om i landet. Standardisering och masstillverkning var några av hemligheterna bakom denna nymornade masskonsumtion, och målgruppen var »de som sätter värde på att få en bra sak för ett billigt pris och därigenom få tillfälle att skaffa sig så många fler av de föremål som de eftersträva«. Den moderna idén byggde på det så kallade »enhetsprissystemet« som endast innefattade ett fåtal prislägen och det högsta priset för en vara var en krona.

Det första Epa-varuhuset öppnades i Örebro 1930. 1945

hade antalet vuxit till 25. Utvecklingen under 50- och 60-talen gick i snabb takt, och i mitten på sextiotalet fanns det nästan 100 Epa-varuhus i landet. När den sista Epa-skylten monterades ner 1977 för att bytas ut mot Tempo gick en nästan femtioårig epok av svensk konsumtionskultur i graven. Skyltarna byttes över en natt, men begreppet »Epa« etsade sig fast i medvetandet hos många svenskar. Både som ett uttryck för det moderna och som nostalgi. Men kanske framför allt som en metafor för distinktion mellan den goda smaken och den dåliga.

DET MODERNA KASTAR ANKAR

Epa hade stora svårigheter redan under etableringsstadiet. Man mötte ett kompakt motstånd från övrig detaljhandel som gemensamt lyckades genomföra leveransblockader. Även politiskt var det ett hett ämne, och 1935 blev enhetsprisidén föremål för en statlig utredning. Det ropades på ett lagstadgat förbud mot Epa och liknande enhetsprisföretag, då man befarade att dessa skulle konkurrera ut detaljhandeln genom sina låga priser på dagligvaror.

Men det fanns även andra komponenter som medverkade till den allmänna hotbilden: agitatorerna menade att enhetsprisidén byggde på »en slags psykos« som medförde att människor »suggererades« att köpa varor som de egentligen inte behövde – av den enda orsaken att de var billiga och presenterades i lockande överflöd. Det varnades för smakförsämring och smakförskämning och man betraktade med stor rädsla »en allmänt förslappad inställning till det gedigna och äkta«.

Att följa argumentationen i dessa sakfrågor är lärorikt. Få områden är så moraliskt laddade som konsumtion, och man laddar givetvis argumenten med vad som betraktas som heta eller hotade områden i samtiden. Den traditionella handeln ville behålla sina kunder. Enhetsprismotståndarna ville bevara det »svenska kulturarvet« – både andligen och materiellt.

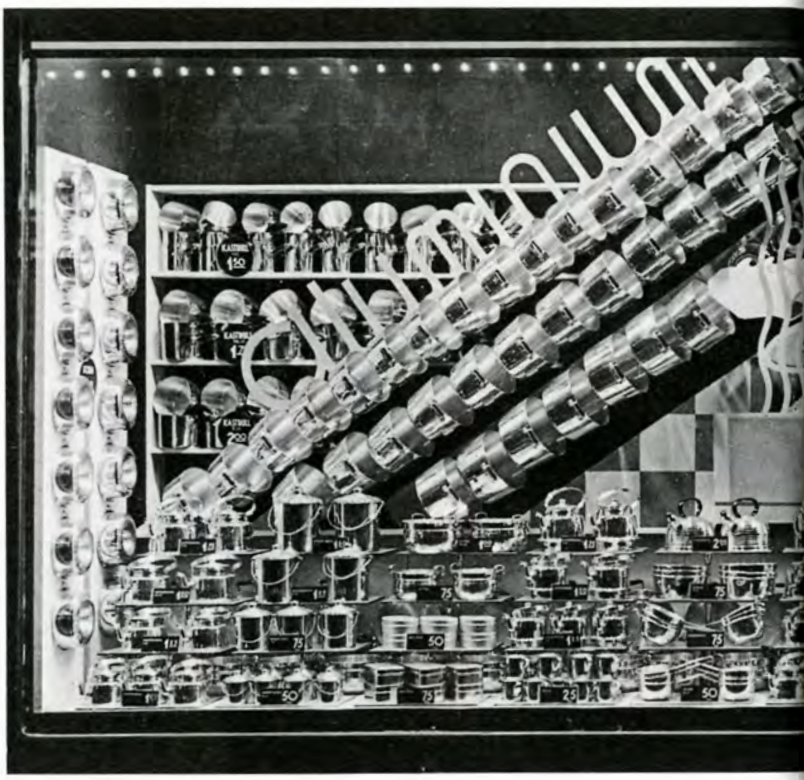
Epa lanserades som en mycket modern företeelse. Själva varuhusidén var inte etablerad i Sverige, och systemet med stora varugrupper under en gemensam prislapp var också någonting nytt. Förespråkarna menade att detta var något som verkligen reformerade svensk handel, då en varas pris länge upplevts som en väl förborgad hemlighet. Nu fick kunden möjlighet att relatera varan till prisskylten och själv fundera över sitt köp.

Förebilden till det moderna varuhuset hade kommit från Amerika, det var alla överens om, men man tolkade de utländska influenserna på olika sätt:

> Stockholm hade ett remarkabelt besök i början av juni. Det var Norman B. Woolworth, som gjorde huvudstaden den äran. Mr Woolwoorth är världens störste Epa-direktör och han kom i sin egen Oceanyacht, som ankrade upp på strömmen.
>
> Mr Woolworth blev intervjuad om Epa-idén. Den store mannen var uppriktig i sina uttalanden – den rättvisan skall i varje fall göras honom.
>
> – Epa-idén är, sade han till en början, en större uppfinning än de flesta andra sentida anordningar. [– – –]
>
> – Ja, jag märker, att Ni häpnar över att jag säger det själv, men faktum kvarstår. Det är psykosen, som den moderne affärsmannen måste handla med. Mera med den än med varor till högre eller lägre priser. Och detta är vad jag gått in för.

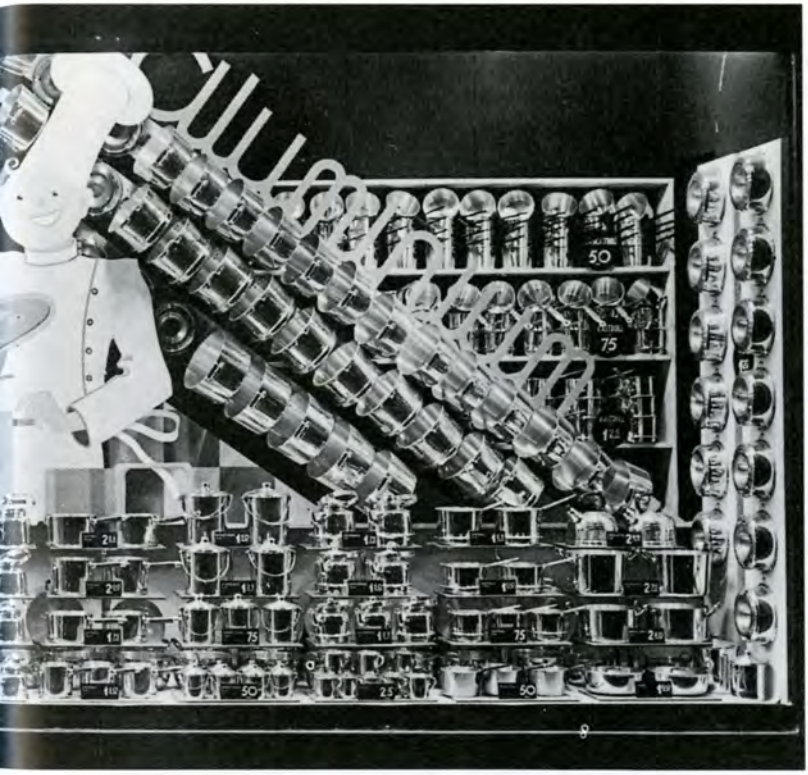
Att sälja många varor (som inbördes inte hade någon relation till varandra) till ett gemensamt pris, var något som utmanade en inarbetad föreställning om en enskild varas speciella värde. Massförsäljning och kvalitet blev två komponenter i opposition till varandra. Och redan från starten blev Epa misstänkliggjort för att pruta på kvaliteten. Konservburkar öppnades och innehållet mättes, räknades och vägdes för att jämföras med innehållet i likadana burkar som såldes i andra butiker. På Svenska Myntverket kontrollerades silverhalten i matsilverbesticken, och utredarna räknade sidantalet i de anteckningsblock som kunde inhandlas på Epa.

HALLSPEGLAR
HÄNGILEN
75
1.00
50
50
3.00



"...ett mästerprov på effektiv skyltning. Själva anordningen är suggestiv, det rikhaltiga urvalet av varor med prisupplysningar ger värdefull handledning åt spekulanterna. Här fyller skyltfönstret väl sin viktiga uppgift att i möjligaste mån undanstöka försäljningen redan innan kunden kommit in i affären." Epa:s aluminiumfönster får beröm av fackmännen i tidskriften Svensk Reklam 1937.

Sidan 190-191: Epa-interiör från fyrtiotalet. Glas, stål och speglar reflekterade och mångdubblade varuutbudet.



DET MODERNA RUMMET

Låt oss återvända till den nyöppnade lundafilialen som snabbt blev ett välkänt fenomen i södra Sverige. Nu fick Domkyrkan och Kulturen plötsligt finna sig i att konkurrera om turisterna. Lund hade blivit en sevärdhet rikare och den forna frågan »Har du sett Domkyrkan?« ersattes ofta av »Har du varit på Epa?« På den skånska landsbygden gick varuhuset under benämningen »böndernas paradis«, och många gånger kunde mötet med det moderna te sig förvirrande:

> Se där den lantligt klädde mannen. Han söker något särskilt, hans blickar irra från avdelning till avdelning, från högra sidan av lokalen

till den vänstra. Plötsligt stannar hans blick på trappan som leder till kontoret. Han går emot oss för att begära upplysning. – »Ursäkta är det trappan som leder upp till kostymavdelningen?«

Nej, någon kostymavdelning fanns inte på Epa. Det var dagligvarorna man specialiserade sig på, alla små ting som vardagen krävde fanns nu samlade under ett tak; portmonnäer, kammar, borstar, handskar, slipsar, skokräm, speglar, verktyg, konserver, fröer och sättlök, konfektyrer och leksaker, grammofonskivor och kosmetika. Men även lampor, porslin, husgeråd och prydnadssaker var viktiga varugrupper. Tillsammans med de dagliga inköpen kunde man så uppleva någonting annat *samtidigt;* höra musiken som strömmade ur högtalarna, känna doften från kosmetikdisken, kanske väga sig på en varuhusens många kundvågar, imponeras av kyldiskarnas moderna Frigidaire-system och den »hypermoderna sodafontainen« eller helt enkelt bara ta en tur med rulltrappan. Att besöka ett Epa-varuhus var inte bara en varuupplevelse, utan också en möjlighet att ta del av *det moderna.* Detta var ett omvälvande sätt att konsumera som även omfattades av barn och ungdomar. Efter att dessa grupper tidigare varit utestängda och påpassade i butikerna öppnade Epa dörrarna till en nytt offentligt rum i staden.

DEN NYA VARUESTETIKEN

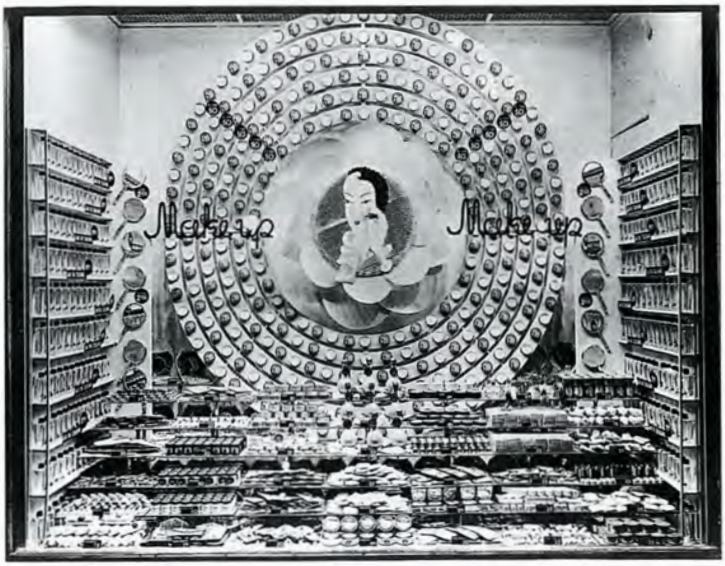
På Epa fäste man stor vikt vid presentationen av varor. I fokus för varupresentationen befann sig skyltfönstret, detta ständigt föränderliga diorama i stadens kulturella topografi. Man var också relativt sparsam med reklam och annonsering och litade istället till kundens direkta upplevelse framför skyltfönstret. Dessa placerades vanligen lägre än vad som tidigare var brukligt eftersom man upptäckt att åskådaren sällan såg mer av skyltningen än vad som befann sig i, och omedelbart under, ögonhöjd. Av samma skäl koncentrerade man de utställda varorna till fönstrets nedre del. Konceptet för skylt-

ningen var en fast komposition med enkel linjeföring utan onödiga detaljer. På Epa var man oerhört upptagen med att förnya och förbättra skyltningarna vecka efter vecka. I personaltidningen *Epa-Nytt* presenterades lyckade, och mindre lyckade, skyltningar från de olika filialerna. Diskussioner om vilken typ av skyltning som ansågs mest lyckosam fördes kontinuerligt, och man konstaterade att »avsevärt flera försäljningar erhöllos från fönster där mängder av varor voro utlagda, än från sådana, som endast innehöllo några få saker.« Det handlade om att kunna visa upp så många varor som möjligt på en begränsad yta, utan att helhetsintrycket upplevdes som rörigt. Målet var att ge den förbipasserande ett bestående intryck, trots att han kanske inte hade tid att stanna till.

I Epa:s skyltfönster mötte betraktaren den vardagliga verkligheten på ett nytt sätt. Genom estetisk presentation förvandlades konservburkar, glas, bestick, tvålar, husgeråd och vitvaror till ovanliga och begärliga varor. Hemmets alla små självklarheter fick en fond att exponeras mot, och på Epa blev vardagstingen plötsligt *synliga*. Funktionella linjer och geometriska mönster gav modern form åt varuvärldens skärvor.

Det var *mängden* av billiga varor som lockelsen bestod i. Överflödet gjordes hanterbart genom de olika varugrupperna och den kalejdoskopiska uppbyggnaden inne i varuhuset. Glasfacken bildade en mosaik av mångfald som skilde olika varor från varandra, och glasdiskar hindrade de mest åtrådda sakerna att beröras av begärande händer. Glaset markerade skillnaden mellan syn och känsel.

Skyltfönstret var även ett utmärkt civilisationsinstrument. Blickens primat i den moderna stadsbilden har ofta diskuterats, och för den urbana kroppen torde särskiljandet av synen från de andra sinnena vara av största vikt. Den som inte lärde sig vila i blicken utan gick ett steg längre och otillbörligt tillgrep varor, klassades under sjukdomstermen *kleptomani*, en av dessa moderna storstadssjukor som kunde drabba den som



En förförisk kombination av modernism och 20-talsnostalgi.

inte hade sina sinnen under full kontroll.

Men på samma gång som man talar om varuhusets civilisatoriska funktion kan man också tala om en ny form av lössläppthet. Det tidiga 1900-talets varuhusregissörer förstod att sammanlänka konsumtion med en förförisk inredning, sinnlighet, tekniska nyheter och ett löfte om att inte *behöva* köpa någonting. Att gå på Epa kunde bli ett lustfullt inslag i vardagen, en möjlighet att prova på flanerandets konst eller kanske träffa bekanta.

EN FOLKLIG MODERNISM?

Varuhuset som rekreation, avkoppling och utflyktsmål är en konsumtionsarena med rötter i 1800- och det tidiga 1900-talets nya syn på människan. Dock är det viktigt att komma ihåg att Epa var en helt annan typ av varuhus än 1800-talets konsumtionspalats. Epa var funktionellt, modernt och framför

allt ett varuhus för alla och envar. Det tjänade som mötesplats, innovatör, lärosal. För vardagskonsumenten blev Epa en oundgänglig källa för drömmar om ett modernare liv. Epa gav också flertalet svenskar en möjlighet att införskaffa ting som tidigare bara varit åtkomliga för ett fåtal.

Hemligheten bakom framgången låg väl förborgad i modernitetens oundvikliga framryckning, och ville man vara delaktig i den nya tidens anda var Epa en utmärkt arena för detta. Kampen mellan gammalt och nytt, tradition och modernitet, blev uppenbar i argumentationen kring Epa:s vara eller inte vara. Men det var en modernitet som på många sätt hamnade i bakvattnet av det som ansågs verkligt framåtskridande och modernt. Man lyckades aldrig nå upp till en tillräckligt rumsren nivå för bli accepterat i andra läger än arbetarklass och lägre medelklass. Epa befann sig också på ett intressant sätt mellan dessa både kategorier, såsom en möjlighet för arbetarklassen att avancera inom. En arbetare som blev ingenjör per korrespondens eller kvällskurs blev »Epa-ingenjör«, femtio- och sextiotalets massproducerade bostadsområden gick under benämningar som »Epa-dalen«, och en alltför glamourös flicka i nylonstrumpor och blå ögonskugga förvandlades i folkmun till en »Epa-Doris« (om hon dessutom pratade för mycket kunde man använda sig av uttrycket att »hennes mun gick som en Epa-dörr i julrusning«).

Att tillägna sig moderniteten på rätta sättet var inte lätt, och Epa blev ett utmärkt distinktionsmedel i folkhemmets Sverige.

I samband med Stockholmsutställningen 1930 blev de nya stålrörsmöblerna föremål för mycket skämt. De var alltför moderna. Teckning: Bertil Almqvist.

Trots funktionalisternas idéer förblev den svenska möbelsmaken tryggt konservativ.

Tänk när min bror fick följa med mamma till marknaden i Glommersträsk. De åkte spark sju kilometer och när de kom fram och min bror såg allt glittret svimmade han av lycka...«

Sara Lidmans barndomsminne från norrländsk glesbygd berättar om en tid, då marknadsresan ännu var mötet med konsumtionssamhället. Men i städerna hade redan mot 1800-talets slut skapats andra arenor för köplusten. Här exponerades nyinflyttade landsbygdsbor för varuflodens lockelser överallt i stadslandskapet, i skyltfönster och på reklamskyltar. Nu måste man lära sig att få kontantlönen att räcka veckan ut och tygla habegäret.

De nymodiga varuhusen blev konsumtionens lärosalar med sina avancerade scenografiska tekniker: ljud, ljus, dofter, dekor. Det är i dessa nya tempel som köplusten regisseras och modelleras på ett sätt som fortfarande är högst aktuellt. Många av oss kan fortfarande märka känslan av berusning, fascination och förvirring när vi kliver in genom varmluftsentrén och möter dofterna från parfymdisken som redan för ett drygt sekel sedan fick sin strategiska placering vid ingången.

DEN NYA LÄROBOKEN

För dem på landet och för de stadsbor som inte vågade sig in till expediterna på »Fina Gatan« blev postorderkatalogen den kanske viktigaste läseboken för blivande konsumenter. Handeln per postorder hade börjat redan mot 1800-talets slut, men 1900-talets fyra första decennier blev dess storhetstid. Många minns den högtidliga ritual som markerade katalogens ankomst. Familjen samlades kring köksbordet för att bläddra

sig igenom varusamhällets ständigt växande utbud. Här skapades en arena för nya konsumtionsdrömmar som också kunde omsättas i köplust: alltid fanns det något man hade råd med.

Åhlén & Holms första katalog kom 1899, men den verkliga storsäljaren var jubileumskatalogen från 1910. Här kan man börja med att slå upp innehållsregistret, som sträcker sig från ABC-böcker till Äggslefvar. Pröva till exempel under bokstaven M: melinomanschetter, mellanspetsar, mentolinpulver, metallofon, meterstockar, migränstift, militärtröjor, mikadostämplar, minnesalbum, mjölkflaskor, monogramalbum, moraslidknifvar och morgonhälsningstvål. Listan berättar om varusamhällets ständiga förändring. Idag är efterfrågan på mentolinpulver (mot snuva) eller metallofoner begränsad, men samtidigt visar katalogbläddrandet hur våra konsumtionsbegär ständigt förskjuts. Idag kan vi förundrat vandra längs snabbköpshyllorna och räkna det oändliga antal schamposorter som erbjuds. Men redan 1910 fanns ett överflöd – bara på helt andra områden. I Åhlen & Holms katalog kan vi välja mellan 64 slags urkedjor, med eller utan »naturtroget hjorthufvud«, »finfina infattningar i olika färger« eller »en treflig kompassberlock«. Vi erbjuds vidare valet mellan 35 olika slags fickknivar och 48 slags munspel. 1910 var det viktigt att kunna ha denna rika valmöjlighet: investeringen i ett munspel eller en fickkniv var en pojkdröm som försiggicks inte bara av ivrigt sparande utan även efter noggranna övervägande, detta var små ting med stor symbolladdning.

Men överdådet i Åhlén & Holms katalog, alla dessa broderade handdukshängare och glödritade pipställ, möttes inte av lika stor entusiasm överallt. Parallellt med det nya konsumtionssamhällets framväxt uppstod en bekymrad debatt om smak och smakfostran. Var verkligen »vanligt folk« redo att hantera det nya överflödet i varusamhället: behövdes inte en folklig smakfostran?

DEN RATIONELLA SKÖNHETEN

1931 skriver Nils G. Wollin i en engelsk presentation av svenskt konsthantverk hur 1900-talet redan hunnit bli den goda smakens århundrade i Sverige. I detta nya demokratiska samhälle har skönheten erövrat vardagslivet. Ja, frågan är om man någon annan stans i Europa kan finna lika stort intresse för den goda smaken och förskönandet av den egna miljön. Det var dock knappast utbudet i Åhlén & Holms kataloger han tänkte på. Snarare var han entusiasmerad av den nyligen avslutade Stockholmsutställningen.

Andra var inte lika tvärsäkra. Stockholmsutställningen 1930 hade varit en internationellt bejublad presentation av svenskt avantgarde, men de flesta besökarna höll sig kallsinniga till den nya funktionalismens locktoner: varken stålrörsstolarna, hemmafunkisen eller den moderna konsten lockade. Hos medelsvenssons var det knappast stålmöbler och laboratoriekök som gällde och många av 1930-talets arkitekter, inredare och samhällsplanerare klagade över svenskarnas tröghet. Ännu ett decennium efter den stora utställningen letar man förgäves efter stålrörsmöbler i de svenska möbelkatalogerna.

För mellankrigstidens moderna avantgarde var konsumtionen en viktig väg in i framtidslandet. De nya möjligheterna till massproduktion sågs som en demokratiserande kraft, dock under förutsättningen att massorna kunde lära sig att bli rationella och moderna konsumenter. Gamla Sverige blev ett gigantiskt omskolningsprojekt, där de nya tingen fick en viktig läromästarroll. Under sina strövtåg i Stockholmsutställningens moderna stad av glas, stål och betong konstaterade Ivar Lo-Johansson: »Runtom i massan talades det om den nya arkitekturen som skulle föda den nya livskänslan. Ett dörrhandtag, ett perspektivfönster, en saklig möbel skulle på kort tid påverka den familj som bodde i huset så att dess känslor och tankar blev öppna och genomskinligt klara.«

Två prispokaler i silver av Wiwen Nilsson, Dragkampspokalen, 1928 och "Lundapokalen", 1929. Dessa silverföremål visades 1929 på utställningen Konst, industri och hemslöjd på Kulturen. De ingick i den kollektion som Wiwen Nilsson presenterade på Stockholmsutställningen 1930. Tillhör Akademiska Föreningen i Lund respektive Idrottsmuseet i Malmö. Deponerade på Kulturen.

Karott, fat och kanna i den stapelbara modellen Praktika i flintgods, som Wilhelm Kåge presenterade på Stockholmsutställningen 1930 för Gustavsberg. KM 64.500-501.

I samma anda skulle de blommiga tapeterna bort och ersättas av blanka, vita ytor, som varken erbjöd fäste för baciller eller gamla inpyrda tankar. Det vita blev en symbol både för renhet och äkthet, som sociologen Jan-Olof Nilsson påpekat i en diskussion av funktionalisternas program. I den nymodiga mjölkbaren fanns den vita enkelheten och naturligheten både i inredningen och glasen.

I detta gigantiska omskolningsprojekt hade även museerna sin givna plats som lärosalar för den goda smaken.

VARDAGSLIVET SOM PROBLEM

»Svenska folkets smaknivå är för närvarande så skrämmande låg att man knappast tror sin ögon, när man börjar tänka ige-

nom saken. Detta gäller ingalunda bara bostaden och bohaget, det gäller alla livets områden.«

Så sammanfattar intendent Gustaf Munthe situationen i inledningen till Röhsska konstslöjdmuseets årsbok *Vår bostad* från 1938. I ett antal artiklar talas bekymrat om folkets förkärlek för »utländskt kram«, »vanskapta former och krusidullig utsmyckning«, »gottköpsvaror«, »lyxfunkis«. Men artiklarna anlägger även moteld med goda råd och tips om vad man kan hänga på sina väggar, hur sportstugan ska inredas eller hur prydnadssakerna ska grupperas. Nu efteråt känner vi igen genren, som återfanns i skolkökslärarnas manualer lika väl som i heminredningsreportagen. Typiskt för den nya tiden var konsumtionen som problem. I museets årsbok diskuteras med stort allvar allt från hemmets belysningsproblem till tavelinramningens problem.

I funktionalismens program kopplades estetik och moral samman på ett sätt som inte alltid var uppenbart för det nya budskapets bärare. Samtidigt som man tog avstånd från den gamla borgerliga heminredningens överlastade och opraktiska miljöer förde man på ett mer omedvetet plan en annan av dess estetiska grundstrukturer vidare. I sin bok *Hur bo? Några ord om den moderna smakriktningen* från 1934 slår Gregor Paulsson fast att det moderna boendet bör organiseras kring några klart avgränsade basfunktioner: hushållsarbete, måltider, umgänge, vila och avskildhet. Denna besatthet av funktionsdifferentiering, en slags renhetens estetik, där varken sås och potatis, lek och matlagning, sömn och umgänge fick blandas, var en bärande moralisk grundprincip i den klassiska borgerliga kulturen: det måste finnas en bestämd tid och plats för allt.

En allmöbel som kökssoffan där grannfrun tog en kopp kaffe, barnen satt med läxorna och far tog sin en tupplur blev en styggelse. I det nya Sverige skulle man inte dåsa på sofflocket utan sitta alert och framåtlutad i en spänstig stålrörsstol.

Omslag med bruksföremål samt vardagsrumsinteriör. Ur Röhsska konstslöjdmuseets årsbok Vår bostad 1940.

En ljus, naturlig, i flera avseenden lycklig interiör, sammanställd av möbler i lågt prisläge. Samma rum som på sidan 23. Från G. A. Berg's

"Radiofåtölj" från målare Nils Anderssons hem i Adelgatan 1 b, Kulturens s.k. arbetarbostad, 1940-talet. Ursprungligen med enfärgad klädsel, senare omklädd med blommigt tyg. KM 72.921.
Radio av märket Luxor från 1930-talet. KM 58.211.

KAMPEN OM VARDAGSRUMMET

Det vi möter i mellankrigstidens Sverige är ett glapp mellan ideal och praktik. Den svenska funktionalismen byggde starkt på en föreställning om det nya, klasslösa samhället, som dock i realiteten ofta blev en den nya medelklassens estetik och ideologi. Ett specifikt svenskt drag var just den starka fokuseringen på boendet som ett medel att modernisera folket – etableringen av en offentlig och mycket normativ diskurs kring

Stålrörsfåtölj med sits och rygg i svart bomullstyg.
Tillverkad vid A.W. Nilssons Fabriker.
Från museichef Sven T Kjellbergs hem. KM 71.146.

konsten att bo rätt. Arkitekter, inredare, hemkonsulenter, debattörer och planerare såg sig som deltagare i ett mäktigt korståg mot »den onödiga fulheten« och de irrationella traditionerna. Det var hela den värld av pynt, bjäfs etc som man kunde hitta sida upp och sida ner i Åhlen & Holms kataloger, handdukshängare med glödritade blommor, rökställ i äkta porslin med handklaverspelande grisar, paraplyställ i förnicklat gjutjärn.

Cocktailshaker i bruntonat sodaglas,
Edward Hald, Sandvik, 1930-talet. KM 71.464.

Kampen fördes från 1930-talet och åtskilliga decennier framåt på alla plan och i skiftande medier: aftonkurser, hemkunskapsböcker, utställningar, möbelkataloger, rådgivningsspalter. Måltavlan var finrumsambitonerna, det mörkbetsade soffgarnityret, hötorgskonsten och matsalsskänken. Hyres-

Servisen Spaljé med krämfärgat flintgods och målade grå och gröna ränder visar 1940-talets smakideal. Wilhelm Kåge för Gustavsberg 1942-45. KM 75.335, 75.337-8, 75.341.

gäster i de nybyggda funkishusen kunde få broschyrer med lämpliga möbelplaner tillsammans med kontraktet. Bosättningslån utdelades med en ström av goda råd och förmaningar. En hel ny forskningsindustri växte fram kring hemmet. Bostadssociologer mätte vädringsmöjligheter och kartlade soffgruppens placering. Skolbarnen tränades att möblera vardagsrum efter de allra senaste rönen. Papporna deltog entusiastiskt i fototävlingar om de hemtrevligaste hemmen, husmödrarna gick på kvällskurser och fick lära sig att välja rätt stolar och riktiga köksgardiner. I denna inskolning var pedagogiken ofta mycket direkt: Vilken av dessa två glasskålar är vackrast? Svaret var givet: den enkla och praktiska skålen var även den sköna. Det onödiga, överpyntade eller ofunktionella blev till det fula – det var en rationalitetens estetik som lärdes ut.

Vad man i denna iver ofta glömde var att bakom de klasslösa parollerna dolde sig högst skiftande klasspreferenser och

livsvillkor. Det förkättrade soffgarnityret var för den unga arbetarfamiljen en markering av distansen till föräldrarnas fattigsverige med pinnstolar och utdragssoffor. Det stoppade, det blommiga, det boaserade var en njutning för både kropp och öga – något att sjunka ner i, något att polera blankt och hålla klättrande ungar borta från. På samma sätt var det älskade finrummet en materialiserad dröm om ett annat liv, en pyntad, ordnad oas i trångboddhetens kaos med improviserade sovplatser, matos och strumpor på tork. På samma sätt innebar längtan efter det färgstarka och utsirade – efter allehanda småting – också en möjlighet att konsumera i det lilla. När vi läser Gregor Paulssons manifest måste vi komma ihåg att bostadsstandarden i 1930-talets Sverige hörde till den absolut lägsta i Europa, med en trångboddhet som var enorm.

Trettiotalets reformatörer talade oavbrutet till arbetarklassen, men i stort sätt för döva öron. Smakfostrans och rationalitetens språk skorrade falskt. Det var först under efterkrigstiden som elitens smak och folkets estetik började mötas. Då hade stålrörsfunkisen efterhand fått allmogeprägel: det trävita, pastellmilda och smårutiga IKEA-Sverige började ta form.

Arkitekten, konsthantverkaren, konstnären.

Tre nutida röster om modernismen.

Monopol på framtiden?

En tid innan min far dog satt vi en kväll och lyssnade på Kurt Weills *Tolvskillingssvit*. Efteråt satt vi och småpratade om vad vi hört. »Men det här är väl väldigt modern musik« sa min far som hade en rätt traditionell musiksmak. Jag funderade en stund men konstaterade sedan – »Nej, den är nog lika gammal som du«.

Jag hade en gammal far, och född 1886 var han jämnårig med Mies van der Rohe, tre år yngre än Walter Gropius, ett år äldre än Le Corbusier och fjorton år äldre än Weill. När min far dog 1983 var han och hans generation sedan länge »gammal«. För mig som började min verksamhet som arkitekt 1984 var »modernismen« historia, en av många stilar som kan uppskattas eller förkastas.

Modernismen är idag nära 100 år gammal och kan rimligen inte ses som modern i bemärkelsen nymodig. Att nu rita funkishus måste ses som ett utslag av modernismens motsats, klassisism. Samtidigt är modernismen inte bara historia. När filmer visar framtiden är de pinsamt lika tjugotalets visioner. Kurt Weills musik uppfattas fortfarande som avantgardistisk. – Skälet till att vi lyssnade på *Tolvskillingssviten* var att den musikgrupp jag då spelade med hade tagit upp Weills musik för att uttrycka sin konstnärliga och politiska radikalitet. Modernismen tycks ännu representera vår bild av framtiden. Kanske är det denna monopolisering av det moderna som jag mest har emot den.

I sak kan man ju ofta uppskatta de djärva tankarna, den intressanta musiken, det (faktiskt) dekorativa måleriet. Efter en varm och svettig dag på sightseeing i Antoni Gaudis Barcelona är Mies paviljong uppe på Monjuich, som en kall Ramlösa

Kulturens tillbyggda restaurangflygel, uppförd 1989 efter ritningar av Mårten Dunér och Ivo Waldhör.

efter många solvarma Coca Cola. Roms alla barockkyrkor är storslagna men man är ändå Uno Åhrén evigt tacksam för att man inte fortfarande måste rita sånt.

Jag kan bara inte förlika mig med att min framtid skall ligga 70 år tillbaka i tiden, att mitt avantgarde skall vara min fars. Detta är idag modernismens paradox. Bara namnet »den moderna arkitekturen« innebär en monopolisering av hela framtiden. Trots deras avståndstagande just från historien, insåg de vikten av historieskrivning för sin egen del. Vi efterkommande får acceptera eller försvinna – vill du inte förneka din egen framtid måste du följa dem.

Därför skådar vi idag fortfarande tillbaka när vi skall söka framtiden. De nya formerna blir lätt »modernt« historiserande. Varken postmoderna kolonner eller defragmenterad nyfunkis kan dölja vår skam över att inte ha funnit något nyare än nytt. Skall vi lyckas återfinna vår egen framtid får vi nog försöka lämna 1880-talets perspektiv. Det börjar bli sent även för postmoderna fadersuppror.

Kvar finns bara ovisshetens möjlighet. Dagens avsaknad av auktoriteter ger oss friheten till ett eget tolkningsföreträde om framtiden. Du bör ta den chansen. Det tänker jag.

MÅRTEN DUNÉR

Ja, dessa ingenjörer!

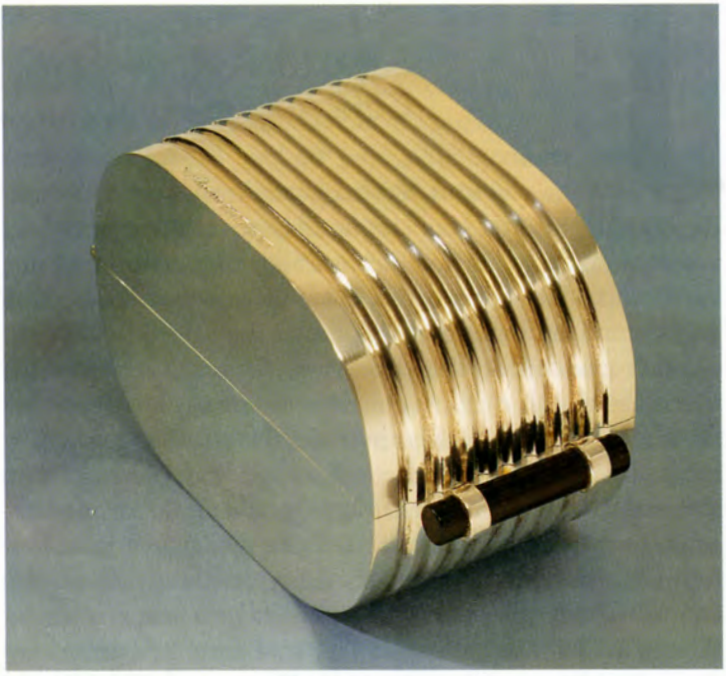
JA, DESSA INGENJÖRER! Den äldre damens uttalande kom med en suck vid åsynen av några av mina utställda silverföremål i början av 80-talet, och det speglar en ännu vanlig syn på modernism, funkis, konstruktivism och allt som uppfattas som »tekniskt«. Enkelheten kan fortfarande vara provocerande.

Som utlärd silversmed i Lund är det omöjligt att inte på något sätt förhålla sig till Wiwen Nilsson. Med enkla grundformer och en formförstärkande ytstruktur åstadkom han ett speciellt uttryck i sina föremål. Wiwen Nilsson lyckades skapa en absolut balans mellan silvrets materialegenskaper och den förenklade formen.

Vad är det då, förutom materialet, som gör ett föremål till just ett *silverföremål* och inte till ett metallföremål vilket som helst? När man arbetar med förenklat och reducerat formspråk ställs man ovillkorligen inför denna problemställning. Inte minst när man försöker kombinera silver med andra material upplever man silvrets känslighet i relation till kombinationsmaterialets egenskaper – taktila sådana, färg m.m. Vissa material förvandlar silver till rostfritt stål.

Problemställningen är som jag ser det ytterst relevant även när det gäller design och arkitektur, eftersom den inrymmer frågan om identitet. För mig handlar upprätthållandet av objektets identitet, om en dialog både bakåt och framåt i tiden – en slags »formens intertextualitet«. Det man gör är en syntes av det som berör en i tiden, en gripbar tid bakåt och ett sökande framåt.

Idag är den viktigaste frågan för mig hur man går vidare. En väg är den nya tidens material i kombination med nya pro-



Dosa i silver och ebenholts av Lars Håkansson, 1991.
KM 78.338.

dukter som skapar förutsättningar för nya formala uttryck. Man kan fråga sig om Bauhausskolans teser har någon relevans för dagens formvärld. För mig är den objektiva sakligheten en grundpelare att återvända till och luta mig emot.

De konsekvenser av modernismen som innebär identitetslöshet, klinisk kyla och slitna geometriska formelement är för mig viktiga att motverka genom att införa skapandets irrationella moment med den egna symbolvärlden som inte låter sig förklaras. Bluesens blå toner har sin motsvarighet i formens språk.

Utmaningen för mig är att besjäla den enkla formen.

LARS HÅKANSSON

Försvar av Picasso, Sankt Lars och det gamla Café Ariman i Lund.

JAG TROR ATT mitt första djupare intryck från det modernistiska projektet kom i mina tidiga tonår. En eftermiddag kommenterade jag för min far mina allvarliga tvivel omkring det seriösa i Picassos arbeten, vilka för mig inte verkade vara något annat än listiga nycker. Med ett lugnt leende samt beväpnad med tålamod och skisser, frammanade min far Cézannes gestalt och hans intentioner att systematisera beståndsdelarna i en bildkomposition. Han talade om kubismens diskurser, tavlans oberoende funktion gentemot den akademiska realismen och slutligen kom han till Picassos ifrågasatta verk. Att upptäcka logiken och dynamiken inom den formella debatten i den tidens konst gjorde ett djupt och omedelbart intryck på mig. Men i ärlighetens namn måste jag säga att jag inte var helt beredd att anta detta våldsamma nydanande. Mina tonårssympatier förblev trogna mina dåtida stora favoriter: den sömniga agressiviteten hos symbolismens franska poeter och deras existentiella mörker. Tio år senare, dock fortfarande i min tidiga ungdom, hade tankarna om samtiden tagit en helt annan vändning.

Hjälten Picasso kom att förkroppsliga den modernistiska kunskapens utvecklingsparadigm, där en avantgardistisk forsknings- och experimentvilja drog oss in i en praktiskt taget obönhörlig rörelse framåt. Att vara modern var under en tid mer en fråga om attityd än om essens. Moderniteten alstrade heroiska legender överallt i världen: litteratur i Dublin, urbanism och musik i Rio, bilar i Detroit, måleri i Montmartre, statspolitik i Sydamerika samt poeter, musiker, målare och revolutionärer i Ryssland.

Men, likt en paradigmernas paradigm: om spanskheten nå-

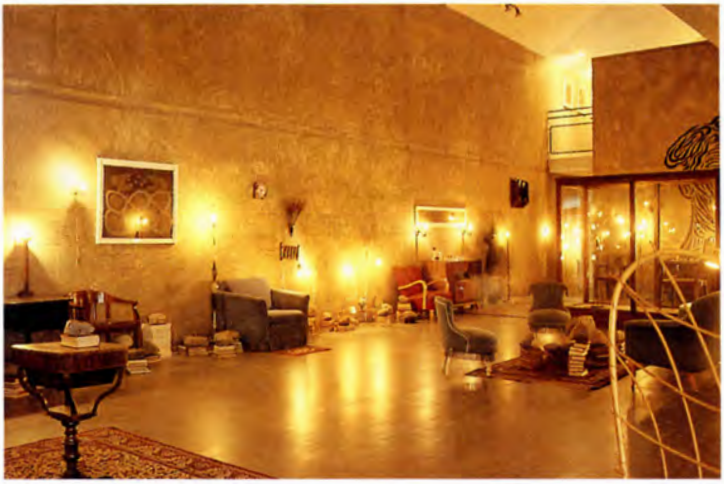
gon gång lade ett exotiskt och acceptabelt drag till Picassos verk, fick man å andra sidan några år senare inte nämna etnicitet i samband med Andy Warhols verk. Att säga: »det behövs en tjeck för att veta vad den amerikanska drömmen handlar om« var att krocka med ett tabu tillhörande en estetik som hade ställt sig själv på en plats nära vetenskapen: en bit ovanför allting och alla omständigheter.

Modernismen blev efterhand till ett projekt med hegemoniska ambitioner. Det förefaller mig inte helt absurt att länka det kalla kriget och kärnvapenhotets vansinne till en bestämd benägenhet inom idéerna om avantgarde och framåtskridande utveckling.

Bildkonsten nåddes av en obehaglig osäkerhetskänsla inför modernismens hegemoniska inställning. Tack vare den eufemism, som innesluts i begreppet mainstream (som sades företräda huvudströmningen och därigenom skulle representera en viss demokratisk nivå), kunde exklusionsmekanismer snarare än inkluderingsmekanismer bidra till känslan av en »klubb« vars icke-medlemmar kände en ständig osäkerhet.

Lyckligtvis fann jag i Lund i början på sjuttiotalet en gynnsam plats ifrån vilken jag kunde begrunda »tingens tillstånd«. Det var just det perifera, det hybrida, det eklektiska i Lunds karaktär och den djupa skepticismen gentemot nymodigheter som drog till sig mitt intresse. Såsom en resenärernas ort bjuder Lund att betrakta saker bortom staden själv, alltid redo att välkomna den som återvänder. Följaktligen, såsom en plats med en i hög grad excentrisk tradition representerade Lund för mig även den fördelaktiga egenskapen att vara fjärran från alla anspråk på politisk makt.

Det är svårt att veta när saker förändras. Det är svårt att veta vilka händelser, i vilka stunder vi börjar inse att sakerna inte längre är som de var, tills dess att slutligen ett konsensus formas och, med detta, en förändringens retorik uppstår. Det finns utan tvekan något som säger oss att världen inte längre



Detalj ur Kartor och landskap. Installation av Carlos Capelán, Lunds konsthall 1992.

är densamma. I kulturdebatten diskuteras saker som var otänkbara för bara tio år sedan. Inom bildkonstens domäner talar man till och med om ett »paradigmsskifte«. Det är sant att det finns många skeptiker inför synen på utveckling som en flykt framåt. Mycket få söker fortfarande en brytning i syfte att föda originalitet till varje pris. Andra finner det viktigt att skilja sig från den romantiska idén om avantgarde, som i sig innefattar en militär jargong och en enkelriktad linjär rörelse, i händerna på en grupp utvalda. Det ter sig vanskligt att tro på allmänmänskliga verkligheter eller framtider, giltiga och lika för alla.

Med de nya förslag, som man börjar urskilja idag, om att uppfatta världen utifrån mindre hierarkiska, mer nyfikna och mer kontextbetingade strukturer kommer man att ha ett mödosamt arbete framför sig. Det kommer att bli svårt att frambringa en annan typ av händelsernas globala version med samma enkelhet som kubisterna kopplade samman det traditio-

nella Afrika med den »primitiva« andan i den tidens Paris. Enkelhet väcker misstankar. Det är den som leder oss till de irrationella ansträngningar som vi alla lider av: xenofobi, etnisk rensning, fundamentalismer och narcissismens baklås.

Jag tror mig kunna skönja flera angelägenheter som idag skiljer oss ifrån den traditionella modernism som vi refererar till. Intentionen att återskapa en global reflektion, utan att trilla i etnocentrismernas fallgropar, eller viljan att beakta komplexitet och polyfoni framför den formella enkelhet och renhet som det homogena och det hegemoniska förespråkar, ser jag som särskilt intressanta.

Vad beträffar modernismen är den ingenting som är skilt ifrån mig och som jag helt tar mig loss ifrån för att kritisera. Den är del i min bildning, vare sig jag vill det eller ej, och jag måste ha den i åtanke om jag vill tänka om världen på nytt. Jag måste vara i stånd att känna igen dess röst om jag till äventyrs framhärdar i den mödosamma och utdragna processen att dekonstruera den inom mig.

Tillägnat:
Carl Fredrik Hill, Erik Hermelin, GAN och Jean Sellem.

CARLOS CAPELÁN

Margareta Alin och Elisabeth E. Fernström
i den nyrenoverade Blekingegården.

Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige

VERKSAMHETSBERÄTTELSE 1996

Högste beskyddare:
Hans Maj:t Konung Carl XVI Gustaf

Hedersledamöter i Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige:
Byggnadsingenjör Lennart Carlsson
Fru Margit Carlsson
Jur.kand. Birgitta Crafoord
Direktör Bertil Hagman
Tekn.dir. Nils Hörjel
Fru Greta Kjellberg
Ek.dr. Margareta Nilsson
Docent Gad Rausing
Direktör Hans Rausing
Civilekonom Martin Wiklund
Direktör Stefan Wiklund
Direktör Thomas Wiklund

STYRELSE
Regeringens ombud:
Docent Sverker Oredsson, ordf. t.o.m. den 18/12 1996.
Direktör Lennart Nilsson, ordf. fr.o.m. den 18/12 1996,
vald av föreningen.
Ordinarie ledamöter:
Lunds kommun: Kommunalråd Annika Annerby Jansson och folkskollärare Claes-Göran Jönsson.
Malmöhus läns landsting: Bo Jönsson.
Kristianstads läns landsting: Mentalskötare Wendy Persson.
Föreningen: Professor Nils-Arvid Bringéus (t.o.m. den 11/6 1996), direktör Lennart Nilsson (fr.o.m. den 11/6 1996), grosshandlare Hans Jerenäs, informationsdirektör Inger Larsson, författare Tony Lewenhaupt, kommunalråd Lennart Prytz, advokat Magnus Thorfinn, direktör Kaj Vareman, direktör Anders Westerberg, professor Louise Vinge, museichef Margareta Alin. Två fackrepresentanter.
Suppleanter:
Regeringens ombud:
Byrådirektör Ingegerd Göransson, vice ordförande (t.o.m. 18/12 1996).
Lunds kommun: Docent Lars Olsson och
docent Sven-Ingmar Andersson.
Malmöhus läns landsting: Landstingsråd Carl Sonesson.
Kristianstads läns landsting: Fil.mag. Gunnel Sjögreen.
Föreningen: Lantmästare Jan Kristensson, fil.mag. Lena Frykman, stadssekreterare Lars-Åke Sjöquist.

ARBETSUTSKOTT:

Annika Annerby Jansson, ordf., Lennart Nilsson, Sverker Oredsson (t.o.m. 18/12 1996), Inger Larsson, Anders Westerberg, Margareta Alin, två fackrepresentanter.

ADJUNGERADE - AU OCH STYRELSE:

Informationsdirektör Jörgen Haglind (fr.o.m. 5/12 1996), st.f. museichef Claes Wahlöö, adm.chef Ingemar Beran.

REVISORER:

Lunds kommun: Ekonomichef GunIngrid Karlsson.
Malmöhus läns landsting: Speciallärare Allan Nilsson.
Föreningen: Aukt. revisor Göran Bengtsson, docent Lars H Bruzelius (t.o.m. 11/6 1996), ekonomidirektör Lars Niklasson (fr.o.m. 11/6 1996), bankdirektör Rune Järmén (t.o.m. 11/6 1996).
Suppleanter:
Lunds kommun: Byggnadsingenjör Jan B. Tullberg.
Malmöhus läns landsting: Controller Louise Rehn-Winsborg.
Föreningen: Domkyrkokamrer Hans Linge, ekonomidirektör Lars Niklasson (t.o.m. 11/6 1996), kanslichef Karin Björkman-Lööf (fr.o.m. 11/6 1996).

VALBEREDNING:

Lantbrukare Nils-Arne Andersson, sammankallande, Karin Sandberg, Carl Sonesson (t.o.m. 11/6 1996) direktör Lars-Erik Skjutare (fr.o.m 11/6 1996).

Sex styrelse- och åtta arbetsutskottsmöten har hållits under året.
Årsmötet hölls den 11 juni i närvaro av c:a 120 medlemmar och med Sverker Oredsson som ordförande.
Extra föreningsstämma hölls den 16 december i närvaro av c:a 30 medlemmar och med Sverker Oredsson som ordförande.

Antalet besökare uppgick till 114.854. I denna siffra ingår 6.890 på Drottens museum och 5.320 på Östarp. Statistiken för besök på Östarp avser enbart besök i Gamlegård och under Östarpsdagen. Till siffrorna bör därför läggas ett stort antal besökare som strövar runt i friluftsmuseet och dess marker med lantrasdjur och besöker gästgiveriet som tillhör anläggningen. Efter ombyggnaden av Vita huset har ett system med noggrannare besöksregistrering använts, vilket gett som resultat att antalet besökare med fri entré minskat. Samtidigt har entréintäkterna ökat med några hundra tusen kronor. Många gratiserbjudanden har dragits in, entréavgiften har höjts till 40 kronor och studenterna får köpa ungdomskort liksom andra ungdomar mellan 18 och 25 år.

Under året 1996 värvades 944 nya medlemmar. Medlemsantalet var vid årets slut 18.584 (18.600 årsslutet 1995). Det var första året som siffran stabiliserats. De nya medlemmarna är framför allt lundabor. På tre år har siffran här ökat från 2.000 till 4.500, varav många är barnfamiljer. I stället för en mängd kampanjer lades huvudvikten vid att sköta de medlemmar vi har.

Årsmötet hölls den 11 juni i närvaro av c:a 400 medlemmar och gäster. Temat var liksom för årsboken *Thomanderska familjen*, med dekorationer, musik och måltid inspirerade av 1840-talet.

Drygt 500 medlemmar betalade in 116.677 kronor på mecenatkontot. Tack vare detta bidrag kunde förarbetena göras för projektering av utställningen *Modernismen* i Vita huset. I övrigt har året präglats av oro för ekonomi och organisation. Flera tjänster vakantsattes under året – trädgårdsansvarig, murare, smed, textilkonservator, antikvarie.

Några tjänster var lönebidragsbaserade, andra drogs in vid naturlig avgång. För Kulturens bästa kan inte en personalplanering se ut så. Under flera år har kostnadsersättning ej utgått för löneökningar, vilket medfört en urholkning av budgeten. Det egna kapitalet har också haft en sämre avkastning. Kulturens finanser bygger på att nästan 50% av intäkterna skaffas genom eget arbete.

Skånestyrelsen behandlade ett förslag om den nya skånska museiorganisationen. Här föreslås en samordnande roll för Kulturen tillsammans med Malmö museer och Kristianstads länsmuseum (övriga parter under utredning). Kulturen som i jämförelse har det minsta samhällsanslaget måste då få detta höjt till en rimlig nivå.

Väntan på ekonomiska och regionala beslut kändes stundvis förlamande. Under tiden arbetades dock målmedvetet på att ta fram Kulturens »inre styrka«. Sålunda intensifierades föremålsvård och byggande. Under året togs en viktig plan fram över samarbetet med Lunds universitet – Kulturen och forskningen. Mycket kraft lades på att förstärka program-

och undervisningsenhetens arbete kvalitativt med barnkulturplan och marknadsföringsplan.

Ett stort tack riktas till Tetra Pak AB och familjen Rausing för miljondonationen som täckte en del av årets underskott.

BYGGNADER

En byggnads- och innehållsplan upprättades över Norra området av arkitekt Björn Hegelund samt representanter ur personalen. Styrelsen har nu tagit denna som inriktning för sitt arbete. Genomförandet är dock helt beroende av sponsormedel. För fortsatt upprustning behövs c:a 50 miljoner kronor - det årliga underhållsanslaget borde ligga på några miljoner kronor.

Under året genomfördes flera föredömliga restaureringar via Bygghyttan och tack vare sponsorer och Länsarbetsnämnden. Serviceenheten höll ihop de stora projekten och fick området, som också var byggarbetsplats, att fungera för publik. Som entreprenör fungerade NCC.

Lindforska huset återställdes i ursprungsskick med planlösning från 1820-talet och flera avlagringar från senare tider synliga. Fasaderna återfick sin gula puts med vita rustiker mot Adelgatan. Under hösten flyttade administrativa enheten till andra våningen och bottenvåningen började inredas för sin framtida funktion – ett universitetsmuseum. För hela upprustningen har Lunds universitetshistoriska sällskap svarat via donationer från Crafoordska stiftelsen och direktör Ingvar Kamprad.

Då administrativa enheten flyttade tömdes Locus Virtutum. Här hade mögel spårats. Genom stor frikostighet från Margit och Lennart Carlssons stiftelse kunde en totalsanering påbörjas. Inflyttning för program- och undervisningsenheten beräknas ske 1997.

Stora arbeten utfördes också runtom byggnaderna. Marken sänktes i sydvästra hörnet. Omfattande grävningar utfördes för datanät och övriga kabeldragningar. På hösten påbörjade Lunds Energi AB en sänkning och omdaning av hela parkeringsytan – också detta i form av ett ömsesidigt samarbetsavtal.

NCC förgyllde sommaren med att bygga en dansbana på Lilla Torg.

Den 29 november hölls stor invigning av Blekingegården. Efter ett års arbete stod huset på plats igen. Arbetet hade ej varit möjligt utan Bygghyttans kunskaper. Ansvarig för utbildningen var arkitekt Kerstin Barup, Lunds Tekniska Högskola. Stora insatser gjorde också Länsarbetsnämnden och Riksantikvarieämbetet. Genom en donation om en miljon kronor av Elisabeth E. Fernström kunde byggnaden slutligen färdigställas. Också byggnaderna på Östarp underhölls. Möllegården och Gamlegård fick sina halmtak lagade. Gästgiveriet byggde om ett garageutrymme till konferensdel. Den stora upprustningen var ett helt nytt tak på Alrik Jönssons gård. Detta möjliggjordes genom utvecklingsmedel från Riksantikvarieämbetet. Också detta var ett bygghytteprojekt.

Utbildningen inom bygghyttan upphörde då de stora projekten Lind-

forska huset och Blekingestugan färdigställdes. Kunskapen arbetades dock in i Kulturens ordinarie personalstyrka och i mindre omfattning kunde vissa kompetenser (murare, inredningssnickare, timmermän) i samarbete med NCC hållas kvar.

I årets sista minut erhöll Kulturen också en donation till virke och bearbetning från direktör Ulf Lindén. Detta betydde att adekvat material kunde införskaffas och bygghyttan fortsätta.

ÖSTARP

Under 1996 har styrgruppen för Östarp verkat för en levande verksamhet med lantrasdjur på Gamlegårds marker. Program under ett antal vår- och sommarsöndagar samt Östarpsdagen i Lions regi har varit uppskattade. Arbetet med att söka sponsorer och engagera Sjöbo kommun och företagare i bygden har fortsatt under året. Ökade medel för att utveckla och driva Östarp har dock inte kunnat utverkas. Att driva Östarp som självständig resultatenhet har därmed varit omöjligt. Styrgruppens ledamöter föreslog därför vid sitt möte i december att styrgruppen avvecklas, vilket godkändes av Kulturens styrelse.

1996 har trots bristande resurser varit ett aktivt år på Östarp. I samarbete med länsstyrelsen arbetas för närvarande med ett tillägg till nuvarande markvårdsplan. Arbetet syftar till att revidera planen för Gamlegård, inkluderande även odlingar m.m., men med samma målsättning som hittills: att restaurera odlingslandskapet till ett tidssnitt runt c:a 1830. Arbetet syftar också till att omfatta Alrik Jönssons gårds marker. Arbetet under 1996 har inriktats på ett bevarande av den biologiska mångfalden och hållande av lantrasdjur på Östarp. Under 1996 har Kulturen haft väneko med kalv, myskankor, linderödssvin, klövsjöfår, skånegäss, åsbo-, dvärg- och blommehöns och kaniner av lantras. Två anställda har skött djur och marker (Tommy och Inger Finnman). En florainventering har genomförts under 1996 (Monika Nordvall) och ett underlag för natur- och kulturstigar tagits fram. Ytterligare en etapp av restaureringen av allmogeträdgården vid Gamlegård har fullföljts.

DROTTENS MUSEUM

Hela året t.o.m. oktober visades utställningen *Om offren från slaget vid Lund 1676*. Den redovisade resultatet av Kulturens utgrävning vid N. Nöbbelövs kyrka.

Maj – oktober visades Kulturens stora samling av föremål med runinskrifter kompletterad med lån av runsten från Lunds universitets historiska museum i utställningen *Runor – om stenar på landet och klotter i stan.*

Den 6 december invigde riksdagsledamot Gun Hellsvik utställningen *Absalon och hans städer – Roskilde Lund Köpenhamn*, en vandringsutställning producerad i samarbete med Roskilde museum och med bidrag från *Kulturby* -96. I Lund kompletterades utställningen med föremål, texter

och en nygjord modell av Kattesundsområdet på 1100-talet, d.v.s. premonstratensernas klosteranläggning.

Den 19 juni spelade Capella Laurentii sommarmusik och den 21 september, under Kulturnatten, spelade Laude Novella medeltida toner.

62 visningar med museipedagoger genomfördes under året.

UTSTÄLLNINGAR

Under hela 1996 fanns utställningarna *Heligheter – installationer av kyrklig konst, Masker – andra världar* och *Den väg som bjudits dig att vandra – röster om judisk kultur*, i Vita huset. Utifrån dessa tre utställningar kunde centrala livsfrågor och tankar om identitet och kulturmöten lyftas fram och användas i program- och undervisningsarbetet. Dessutom fanns t.o.m. februari *Theresienstadt – kultur och barbari*, en utställning med teckningar, marionettdockor, dagböcker m.m. som tillverkades av koncentrationslägerfångar.

»Ur det gamla föds det nya« är en ideologi som Kulturen genom decennier förvaltat. Därför passade utställningen *Utgångspunkt Himmelsberga – fritt efter folkkonsten* väl in. Med den äldre folkkonsten som förebild visade konstnärer och konsthantverkare sina personliga tolkningar i en mängd varierande tekniker. Därefter följde i Lundahallen *Maskens ansikten*, en vandringsutställning från Stockholms länsmuseum. Åtta konstnärer ur olika generationer och med skiftande kulturell bakgrund medverkade. Den handlade om gränslandet mellan det fabulerade och verkliga, mellan det heliga och vardagliga. Denna utställning såg många i kombination med Kulturens egen *Masker – andra världar*.

Bygghyttan har under året tilldragit sig stor uppmärksamhet. En utställning med avsikten att öka intresset för traditionella byggnadsmetoder och boende, *Sörby gård – ett typhus från 1700-talet*, visades under sommaren. Den var producerad av Lars Sjöberg från Nationalmuseum, som också talade vid invigningen. I samband med italienska veckan i september öppnades två utställningar i samarbete med Lunds kommun med anknytning till Pistoia i Italien - *Design i Pistoia* och *Ljusa idéer*, båda gjorda av David Palterer från Florens. De fanns kvar under hela hösten.

Höstens stora utställningssatsning, *Klädd och oklädd*, invigdes den 15 september av avdelningsdirektör Ann Sofi Topelius och var producerad av Nationalmuseum. Den handlade om synen på kroppen genom tiderna, om konventioner, värderingar och modets växlingar speglat genom konsten och den visades i både Lundahallen och Textilhallen.

Migrationsåret på Kulturen avslutades med öppnandet av *Svenskare än Sverige* och handlar om svenskamerikaners vård och förändring av det svenska kulturarvet. Researcharbetet och utställningstexterna gjordes av etnologen docent Barbro Klein, Stockholm, scenografin av Peter Holm. Utställningen öppnades av Kersti Jobs Björklöf, chef för Kulturhuset i Leksand, för vilket utställningen ursprungligen gjordes.

Årets fester och högtider är ett tema som Kulturen lyfter fram både i

I Lundahallen, visades en nyproducerad utställning om fastlagens, fastans och påskens traditioner.

utställningar och program. En ny påskutställning, *Slå katten ur tunnan och se solen dansa*, visades från 17 mars till 8 april. Den omfattade seder och bruk kring fastlagen, fastan och påsken. Tre dukade bord visade den judiska påskmåltiden, de skånska fastlags- och fastetraditionerna och det moderna svenska påskfirandet. Julutställningarna i Thomanderska hemmet, Västra Vrams prästgård, Dekanhuset, Arbetarbostaden, Mäsingestugan och Blekingegården var flitigt besökta av såväl barn som vuxna.

Utanför Auditoriet finns en väggyta som används för mindre utställningar och aktualiteter i samarbete med privatpersoner och föreningar. Under våren samarbetade Kulturen här med Järnåkraskolan, Folkuniversitetets fotolinje, Agenda 21, Kulturgeografiska institutionen, Författarcenrum Syd, SADEL, Frilandsmuseet i Brede, förskolan Bildrike i Lomma,

Lundarallarna och Maria Attström från Konsthögskolan i Malmö. Vidare visade en ung kalligraf, Ylva Östberg, sin skönskrift, Eva Härstedt ställde ut masker, Henrik Valentin bilder och texter ur sin bok *Rosenlängtan* och Nikolas Werngren foton från USA:s svenskbygd. Väggutställningarna är ett viktigt kontaktforum mot publiken.

ARBETET MED NYA BASUTSTÄLLNINGAR

Under hela året har färdigställandet av den nya basutställningen *Universitetsmuseet* pågått. Arbetet har omfattat utställningens faktainnehåll, val av utställningsföremål med tillhörande arbete med framtagning och lån från externa samlingar samt samarbete med scenograf, dekormålare, snickare och andra i produktionen inblandade. Museichef Margareta Alin och antikvarie Anders Jansson har varit Kulturens representanter i arbetslaget. Under 1:e snickare Per Perssons skickliga ledning har mästerverk vuxit fram i form av, efter innehållet, specialdesignade vitriner.

Under sommaren genomfördes en del förändringar och kompletteringar i basutställningen *Bokkulturen*, framförallt beträffande textmaterialet. Dessutom gjordes översättningar av samtliga huvudtexter till engelska. Antikvarie Anna Landberg höll i arbetet medan Thora Ohlssons stiftelse svarade för ekonomin.

Årets höjdpunkt var återinvigningen den 29 november av det nyrestaurerade boningshuset till Blekingegården från Nybygden i Jämshögs socken. Stugan har inretts så som den troligen var inredd c:a 1824. Inventarierna har valts med ledning av den från gården enda bevarade bouppteckningen, upprättad vid Elna Carlsdotters död 1824 och efter prosten J.J. Öllers beskrivning från Jämshögs socken, utgiven år 1800. De största förändringarna är att en sättugn har satts upp i stugan och att bänkarna försetts med lock. Livets och årets högtider, vardag och fest, kommer att på olika sätt gestaltas i Blekingegården. Med dokumentation och arkivforskning har tjänstemän på Skansen, Blekinge läns museum och Karlshamns museum samt Maj-Britt Sundin, Jonny Karlsson och Tommy Svensson i Olofström varit behjälpliga. Projektledare är antikvarie Eva Lillienberg Olsson.

Planeringen av utställningen *Modernismen* har fortgått och medel sökts från olika fonder och stiftelser. Framförallt har arbetet koncentrerats till att utveckla idéinnehållet och till arbetet med den scenografiska gestaltningen, vilken nu är klar och presenterad i form av en modell av scenograf Peter Holm. Huvudansvarig är 1:e antikvarie Eva Kjerström Sjölin.

Framtagande av nya textilier för Thomanderska huset har pågått under året i ett långsiktigt förnyelsearbete i denna basutställning.

Arkitekterna Marianne Dahlbäck och Göran Månsson har ritat förslag till fast inredning i textilhallen. Ansökan om medel har tillställts BO-verket. Under tiden visades periodvis axplock ur Kulturens samlingar i en utställning kallad *I väntan på* ....

Mecenatförfrågan riktades mot insamlingen till en ny medeltidsutställning. Stadsantikvarie Claes Wahlöö har tillsammans med en arbetsgrupp gjort ett förslag. Utställningen har arbetsnamnet *Metropolis* och är tänkt att utgå från Lunds olika rum. Rum skall då inte bara förstås i fysisk/topografisk bemärkelse, utan också i social, mental, konfliktskapande och makthierarkisk mening. Staden är till skillnad från byn en dynamisk blandning av en mängd rum. I ett maktcentrum som Lund blev rummen än fler. Ett första steg togs då *Kulturpelaren* installerades våren 1996. Modell bygges 1997.

PROGRAM

Vårens program kretsade i hög grad kring den judiska kulturen med anledning av de pågående utställningarna, flera i samarrangemang med Institutet för judisk kultur. Jiddischsångerskan Bente Kahan tolkade några kvinnoöden i *Sånger från Theresienstadt* och bakom titeln *Upp psaltare och harpa* fanns sång och musik ur den judiska musikskatten. Migrationsåret uppmärksammades ur flera aspekter. Vad gör vi med våra rötter? En diskussion om identitet och tillhörighet, tradition och förändring hölls utifrån judisk kultur med bl.a. professor Lars Dencik, Roskilde, och Jonathan Friedman, Lund.

Regissören Jan Troell berättade om sina filmer *Utvandrarna* och *Nybyggarna* och i slutet av året öppnades utställningen *Svenskare än Sverige*. Järnåkraskolan använde utställningsväggen för sitt projekt mot främlingsfientlighet och rasism.

På temat manligt/kvinnligt visades några söndagar Kulturens egna samlingar. En serie orgelkonserter ägde rum i Bosebo kyrka. Tidiga musikens dag och Musikskolans dag är återkommande mycket uppskattade och välbesökta inslag. Kommunala musikskolan med Kjell-Åke Bjärming i spetsen är en betydelsefull samarbetspartner.

Folkmusikens dag inledde sommaren på Kulturen med att dansbanan invigdes av professor Jonas Frykman till musik av dragspel och bas och sång av stf. generaldirektören i Invandrarverket, Anders Westerberg. Dansbanan användes flitigt under sommarkvällarna. Musiken varierade alltifrån Curt-Ennis till tradjazz. Danskurser arrangerades i samarbete med Vuxenskolan.

Kulturens Bygghytta tilldrog sig stort intresse och visningar för allmänheten berättade om tekniker och verktyg. Konsthögskolan i Malmö ordnade en skulpturutställning på temat »park«, som öppnade med en s.k. Lingiad. Ansvarig var professor Hans Hamid Rasmussen från Oslo. Sommarvisningarna fick vid några tillfällen temat *Kulturens trädgårdar*.

I samband med Lunds Sommarspel förlades ett par konserter på Kulturen och varje tisdag i juli hade Elisabeth Wentz-Janacek orgelkonserter i Bosebo kyrka på varierande teman.

Lundagårdsdagen, där Kulturen är medarrangör, ägde rum i augusti då Malmö symfoniorkester spelade i Lundagård.

Temat kulturmöten präglade även höstens programverksamhet med bl.a. *Fålk – kulturmöte* i musiken, ett samarbete med Mejeriet. På årsbokstemat höll antikvarie Anders Jansson föredrag om *Kärlekspar på Kulturen* och fil.dr. Eva Helen Ulvros om *Att dansa vals i en vällustings famn – kvinnor i 1800-talets borgerlighet.* I samband med utställningen *Klädd och oklädd* arrangerades två uppmärksammade och välbesökta mannekänguppvisningar: *Mitt kulturarv* – Eva Lönne visar mode från sekelskiftet till 80-tal och *Baroquet – en färgstark couturekarneval.* En söndag visade medlemmar i Föreningen svenska spetsar sitt hantverk. Hembygdens år fokuserades bl.a. genom att Gärds härads hembygdsförening gästade Kulturen. Ett samarrangemang med Lundarallarna lockade både stora och små pojkar. Ett annat hösttema var *Bokkulturen,* med gäster som Carl-Olof Josephson och Gunnar Johansson-Thor och ett nytt arrangemang med lundaförlagen på Kulturen under två dagar i december. Det sedvanliga julstöket besöktes av 7 400 personer.

Två adventssöndagar spelade Kulturens dockteater ett nyskrivet julspel i Bosebo kyrka till musik av Johan Magnus Sjöberg. Två nya dockor tillverkade i Prag togs då i bruk.

MUSEIPEDAGOGIKEN

Museipedagogiken kan delas in i två verksamhetsdelar: den schemalagda undervisningen och den frivilliga kulturverksamheten på fritiden, båda förlagda till Kulturen. Museilektor Eva Klang Eriksson har gjort en strategisk plan för barn- och ungdomskulturen tänkt att verkställas i flera etapper: lekplats, leksaksmuseum, lekstugor, IT-rum, klubbverksamhet. Arbetet är inriktat på att fördjupa kvalitén i mötet med barn och ungdomar och har under året bl.a. bedrivits i form av verkstäder:

Etisk verkstad för ungdomar med värderingsövningar och sökande efter olika kulturers syn på t.ex. godhet och ondska, i anknytning till *Heligheter, Masker* och utställningarna med judiskt tema. Dräktverkstad i anknytning till *Klädd och oklädd,* då ungdomar klädde sig i historiska dräkter och upplevde klädernas påverkan på kroppshållning och identitet. Ord- och bildverkstad med eget skapande under ledning av bildpedagog.

Låg- och mellanstadiebarn har gjort sagovandringar med Tidsmaskinen (skådespelare och dramapedagog ledde) och aktivt medverkat i sång, saga, dans och lek i Kulturens miljöer. Ny är Kulturens dramagrupp ledd av dramapedagog.

Under påsklovet fanns en häxverkstad och under allhelgonalovet en betlykteverkstad.

Öppna förskolan för pappor och barn hade verksamhet på Kulturen lördagar under vårterminen och därefter arrangemang en gång i månaden.

Den regionala verksamheten har utgjorts av 30-talet föreläsningar. Sex samrådsmöten har hållits med Kulturenombuden och skolledare.

Fortbildningskurser har hållits för Kulturens åtta museipedagoger

tillsammans med drama-, bildpedagog och två skådespelare i kroppsspråk och röstvård, samt även en studiedag om nya Blekingegården.

Till skolorna har sänts 1.700 terminsprogram och 952 visningar har hållits (52 fler än föregående år).

Kulturhistoriska enhetens antikvarier har, utöver i museets egen program- och visningsverksamhet, hållit föredrag och talat för regionens föreningsliv. Flera av antikvarierna har undervisat inom grundkursen i etnologi, inom kursen Museikunskap vid Lunds universitet samt i kurs i byggnadsvård vid Lunds Tekniska Högskola, liksom för studerande vid AMU-Hadars utbildning. Flera praktikanter har fått sin handledning inom Kulturen. Utifrån lundaarkeologin har undervisning bedrivits, dels om osteologiskt material och osteologiska resultat i utställningar, samt föremål i utställningen *Runor* på Institut for navneforskning, universitetet i Köpenhamn.

Museilektorn har undervisat i samverkan skola – museum, fortbildning på Vipeholmsskolan i Lund.

MARKNADSFÖRING

Vid årets början fick Kulturen en förstärkning i form av en tjänst från Kulturdepartementet. Ingelise Grunewald är nu ansvarig för marknadsföringen av Kulturen i stort. Om Auditoriet och dess möjligheter informerades vid två tillfällen för direktinbjudna personer från Lunds universitet och från företag i Lund och Malmö. Med hjälp av program kring *Bokkulturen* riktades uppmärksamheten mot årsboken och utställningen. Konceptet med tidstypiska måltider prövades och utvecklades med Thomanderbuffé och 1890-talsmiddag. Kulturen har under året tillsammans med Lunds kommun synts i en videofilm vid bl.a. svävarterminalerna. Vid Museimässan och Bokmässan i Göteborg deltog Kulturen liksom vid Bussresemässan i Älvsjö.

I mars utgick erbjudande om medlemskap i Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige till Lunds universitets personal (c:a 7.000 anställda). Värvningsutbyte gjordes med tidskriften *Populär Historia* i juni, c:a 18.000 prenumeranter fick erbjudande om medlemskap. Värvning har kontinuerligt skett på och utanför museet vid större evenemang samt lördagar i marknadsstånd på Mårtenstorget i Lund.

SEMINARIER OCH KONFERENSER

Marknadsföringen av Auditoriet var aktiv under året och detta hyrdes ut vid 29 tillfällen.

Bland dem som använde lokalen var Lunds universitet, Lunds kommun, NCC, Handelsbanken, Svenska Turistföreningen, Folkuniversitetet, Factum Data AB, Gambro AB, Stiftskansliet, Svenska historiedagarna och Canon Center. Även Hornsbergssalen användes, liksom Borgarsalen och Trädgårdsrummet i Vita huset.

Kulturen var också aktiv medarrangör i större symposier:

Det osynliga den 21/11 tillsammans med Museiforum, IT-konferens tillsammans med Malmö museer inom Museiforums ram den 1-2/2, *Museer för alla – handikappanpassning på museerna* och *Till livet – om judisk medicinsk etik* tillsammans med Institutet för judisk kultur.

Bosebo kyrka användes för elva bröllop och två dop.

INFORMATION

Program- och undervisningsenheten har svarat för information kring och marknadsföring av program, symposier och utställningar via pressinformation till dagspress och tidskrifter, pressinbjudningar, annonsering etc. Riktad marknadsföring med syfte att finna nya målgrupper har skett kring större arrangemang, programserier och utställningsöppnanden. Kulturens vår-, sommar- och höstprogram sändes ut i sammanlagt c:a 40.000 ex, vari även skolutskicken ingick. Ett särskilt barn- och familjeprogram har också distribuerats.

En veckoaffisch, producerad på enheten, sattes upp i Lund med omnejd – sammanlagt c:a 200 per vecka. I samband med invigningar och vernissager under året producerades och distribuerades vernissagekort samt affischer.

En informationsfolder, producerad på enheten, trycktes i en upplaga av 40.000 ex (på svenska, engelska och tyska) och distribuerades till turistbyråer i Sverige och Danmark, hotell, vandrarhem, turistmässor i Tyskland och Sverige, flygplatser, båtterminaler, informationscentra etc. Under året inleddes ett samarbete med annonsbyrån Pennan i Lund som hittills resulterat i en informationsutställning om Kulturens arbete bakom kulisserna samt om kommande utställningar. Utställningen, som finansierades av Cardo AB och Gambro AB, finns i Vita huset.

ARKEOLOGI / KULTURMILJÖVÅRD

Stadshistoriska enheten utförde 27 förundersökningar, 9 slutundersökningar och 10 utredningar i samband med grund- och ledningsgrävningar i Lunds kommun. Den mest uppmärksammade utgrävningen under året var förundersökningen i Lundagård. Inom de arkeologiska projekten har Gunhild Eriksdotter, Gunilla Gardelin, Sebastian Goksör, Conny Johansson-Hervén, Anders Håkansson, Stefan Larsson, Anders Lundberg, Anna Nilsson, Stanley Reed, Viveka Rönn och Lars Salminen varit anställda. Några av dessa har under året också hållit visningar och föredrag samt medverkat i arkeologiska konferenser.

Bearbetningen av de arkeologiska undersökningarna i Kattesundsområdet har fortgått med analys av gravmaterialen och myntfynden.

Konservering av utgrävningsfynd samt föremål ur övriga samlingar har utförts. Inom museet har antikvarisk övervakning av ombyggnadsarbetena på Lindforska huset och Blekingestugan samt vid omläggningen av Alrik Jönssons gårds tak utförts.

Stadsantikvarien har deltagit i byggnadsnämndens sammanträden och

samarbetat med Stadsarkitektkontoret och Lundafastigheter samt läns- och landsantikvarierna i plan- och byggfrågor. Bevaringskommittén har arbetat med inventeringen av Lunds bebyggelse utanför vallarna och stadsantikvarien har samverkat med inventeraren. Den 3:e december överlämnade Bevaringskommittén andra delen av *Lund utanför vallarna* till kommunstyrelsen.

KONSERVERING / KONSERVERINGSUPPDRAG

Omkonservering och konservering av arkeologiska fynd från Lund har pågått kontinuerligt. Järnföremål från länsmuseet i Karlstad har konserverats på uppdrag.

Inom samarbetsavtalet med Lunds universitets Historiska museum har dess konservatorer på Kulturens arkeologiska konservering utfört konservering av trä (1 kar) samt 2 omgångar järnkonservering.

Delar av den koptiska samlingen har under våren och sommaren konserverats av textilkonservator Nathalie Hatala. Medel har ställts till förfogande av Nordenstedtska stiftelsen.

I samband med inredande av Blekingestugan har samtliga möbler restaurerats av Kulturens möbelsnickare.

KATALOGISEERING / FÖREMÅLSVÅRD / MAGASIN

Kulturen fungerar som samordnare för Landskrona, Trelleborgs och Ystads museer samt Skånes hembygdsförbund inom Sesamprojektet. På Kulturen finns tre personer anställda inom projektet (Charlotte Dobson Hoffman, Yvonne Strandberg och Anna-Malin Tibe) – de övriga institutionerna har vardera en anställd. En gemensam presskonferens har hållits och tre gemensamma möten angående digitalisering av bild och register. Kulturens samordnare har varit 1:e konservator Martin Andrén.

Under året har på Kulturen c:a 3.000 föremål registrerats, fotograferats digitalt och flyttats till andra magasin. Två magasin har på så sätt tömts och avvecklats.

Magasinet på Krutmöllan, vars kontrakt nu är uppsagt, är tömt och Weibullska huset tömmes successivt. Sesam-projektet har inneburit att kulturhistoriska enhetens och stadshistoriska enhetens antikvarier, som ansvarar för olika delar av dessa samlingar, aktivt gått in i Sesam-arbetet med undervisning/kunskapsöverföring och arbete kring föremålsdokumentation (dräkt, etnografika, keramik, jordbruksredskap, lådor, skrin, vagnar, tryckerimaskiner, arkeologiskt material m.m.).

Inordningen av vapensamlingen i nytt magasin har påbörjats med hjälp av ALU-personal. Hökeriets föremålsbestånd har inventerats och setts över. Vård och restaurering av Thomanderska husets möbler har fortsatt. Magasinsarbetet har under året starkt präglats av Sesam-projektets verksamhet. För att kunna ta emot alla flyttade föremål har omflyttningar och ytterligare tätpackning i magasinet på Diabasen skett. Dessutom har tillverkning av specialskräddade lösningar för packning och förvaring av öm-

Sesamantikvarierna i arbete med Kulturens samling av korgar.

tåligt material tagit en del tid. De föremålskategorier som förts till och inordnats i Diabasen är korgar, halmföremål, skrin, askar, lådor, räfsor, spadar, mindre lantbruks- och trädgårdsredskap samt den magasinerade lergodssamlingen. Föremålen på Krutmöllan, bl.a. vagnar, har inordnats i Kulturens magasin i Furulund. Under året har arbetet med inflyttning av modedräkt och leksaker i textilmagasinet på Diabasen pågått med hjälp av ALU-anställda och praktikanter och antikvarier inom Sesam-projektet tillsammans med ordinarie personal.

För att på ett tidigt stadium upptäcka förekomsten av eventuella skadedjur i magasinet på Diabasen har ett nytt kontrollsystem installerats. Betesstationer mot gnagare finns ut- och invändigt. Inomhus finns olika typer av biologiska kontrollstationer och en ljusfälla, avsedda att locka till sig eventuella skadedjur. Systemet kontrolleras och handhas genom ett avtal med Anticimex.

Kompletterande registrerings- och katalogarbete har bedrivits under året vid sidan av ovannämnda arbete i anslutning till Sesam-projektet, framför allt rörande textilier i samband med inventering och inordning i magasinet samt rörande Gösta Adrian-Nilssons skissmaterial. Under året har katalogiseringen av blåsinstrument avslutats med hjälp av ALU-personal.

Under året har arbetet med att bygga upp textdatabas över föremålssamlingarna fortsatt. Inmatning av alla uppgifter i museets huvudliggare har slutförts. Nyordningsarbetet med den arkeologiska föremålssamlingen har fortsatt under året. Arbetet har främst gällt trä-och stenmaterial och har utförts av två ALU-anställda.

DOKUMENTATION

Under året har två större dokumentationsprojekt bedrivits inom kulturhistoriska enheten. Det ena rör arbetslivsdokumentation och bedrives i form av tre studiecirklar i samarbete med ABF. Anita Marcus är arbetsledare. Projektet finansieras av Nordenstedtska stiftelsen. Det andra rör boende i Lund under femtio år, 1940-1990-tal, och utgår från Lunds Kommunala Fastighetsbolags olika bostadsområden i Lund. Denna dokumentation skall under 1997 resultera i en sommarutställning på Kulturen. Anställda för detta är antikvarie Eva Nyberg och fotograf Rosa Allendes.

Kulturens senaste hemundersökning har presenterats och analyserats i två rapporter av Kjell Hansen och bekostats av Nordenstedtska stiftelsen.

Stadshistoriska enheten har dokumenterat stadsmiljöer och rivningshus. Fotografisk dokumentation har utförts inom Kulturen vid ombyggnaden av Blekingestugan och vid omläggningen av boningshusets tak på Östarp 2:3.

En större fotografisk dokumentation har genomförts i samband med ombyggnadsarbetena på Lindforska huset. Rapporter har färdigställts till

Riksantikvarieämbetet gällande Blekingestugan och Östarp 2:3.

Fotodokumentation i fält har dessutom genomförts av ett hem i Glumslöv, av Alrik Jönssons gård på Östarp, av salongsinredning från 1890-talet samt av knappfabrik i Eslöv.

UTLÅN AV FÖREMÅL TILL PRIVATPERSONER OCH INSTITUTIONER

Kulturhistoriska enheten har bedrivit serviceverksamhet till allmänhet, företag, forskare och institutioner. Servicen har omfattat kostnadsfri bedömning och rådgivning om föremål, framtagande av fakta ur arkiv, föremålskataloger och bibliotek, framtagande av fotografier ur arkiv, kopiering och nyfotografering samt konsultation i konserverings- och vårdfrågor.

Låneverksamheten till andra utställande institutioner har varit omfattande: Föremål ur textilsamlingarna har lånats till Sofiero, Läckö slott och museet i Halmstad. Fajanser har utlånats till utställningen *Unter den drei Kronen* i Greifswald. Landskrona museum har lånat möbler, silverkanna, dopfat m.m. till utställningen *Tycho Brahe*. Till hemslöjdskonsulenterna i Malmöhus län har föremål lånats till utställningen *Tälja, täljde, tältjt!* Lunds universitetsbibliotek fick till återinvigningen av GAN:s gobelin *Finnsagan* låna Kulturens skiss till detta verk. Lunds kyrkliga samfällighet har som lån under året haft Jöns Mårtenssons målning *Finnsagan*. Ett unikt golvur har lånats till Södermanlands läns museum. Vidare har föremål lånats till biblioteksfilialer, Lunds turistbyrå, Lunds domkyrka samt till Hörjelgården m.fl. Till Nationalmuseums utställning *Klädd och oklädd* utlånades flera målningar, bl.a. *Ålderstrappan*. En stor del av Kulturens korgar har visats i utställningen *Korgkonster*, som under året vandrat i de sydsvenska länen. Material och innehåll i Kulturens påskutställning *Slå katten ur tunnan och se solen dansa* har utlånats till årets Läcköutställning. Judiska museet har till utställningen *Judiska gårdfarihandlare* lånat sex föremål som förvärvades till Kulturen under 1880-90-talen från judiska handlanden. Till utställningen *Masken* vid museet Ars Nova/Aboa Vetus i Åbo, Finland, utlånades tolv masker ur Benkt-Åke Benktsons samling. Utställningen gjordes i samarbete med det tvärvetenskapliga projektet Masken vid Åbo Akademi. Utställningen *Swedish Folk Art* fortsätter sin turné i USA. Under hösten öppnade den i Los Angeles, med ett ansenligt antal föremål ur Kulturens samlingar. Medeltidsföremål har utlånats till vikingautställningen i Tumba, Musikhistoriska museet i Stockholm, Östergötlands länsmuseum och Nationalmuseet i Köpenhamn.

Rådgivning och konsultarbete har utförts till Hemslöjdskonsulenten i Malmöhus län och Västerbottens län, Repslagerimuseet i Lomma, Harjager härads hembygdsförening i samband med hembygdsevenemang samt till Sjöbo kommun.

På Höganäs museum öppnade 30 mars utställningen *Dr Alling i*

Höganäs. För utställningen svarade antikvarie Anna Landberg. Utställningen *Theresienstadt – kultur och barbari*, som producerades föregående höst med medel från Nordisk Kulturfond, visades under våren och sommaren på Kulturhuset i Stavanger, Norge, och i museet på Kolding-hus i Kolding, Danmark. Huvudansvar för vandringsutställningen och turnéns genomförande har legat på Kulturen.

NYFÖRVÄRV / ARKIVFÖRVÄRV

Samlingarna har utökats med bl.a. inventarier, arkivalier och jordbruksredskap från Alrik Jönssons gård på Östarp, möbler och husgeråd från hem i Glumslöv, halmkrona, flaska från Skånska glasbruket, fotografier och beskrivningar från en gård i södra Skåne under 1900-talet, smycken och armbandsur från 1900-talet, matta av Märta Måås-Fjätterström, broderat sidentäcke från Lund, docka, schalar, barnkläder, åkdynor, lergodskrukor, te- och kaffeservis av glas formgiven av Wilhelm Wagenfeld, tenntallrikar och fat av K.I. Landberg, medicinsked av silver, Örebro c:a 1850, golvur av Jöns Mårtensson, gåva från Lukasgillet vid giftermål 1902, 105 teckningar av Emil Johansson-Thor, skildringar från lantarbetarnas liv i Sireköpinge gård samt från söderslätt, Skåne. I samband med utställningen *Den väg som bjudits dig att vandra* har Kulturen mottagit som gåva en resväska, en kippa, en kidduschbägare av silver och en brödkniv av silver som lånats till utställningen. Två masker, en från Liberia samt en från Bali, har också skänkts till Kulturen.

Biblioteket har utökats med 944 nummer, varav 179 genom gåvor. Accessionen omfattar 49 166-50 110. Arkivet har ökats med 96 nummer. Porträttarkivet har utökats med 165 fotografier.

PUBLIKATIONER

Kulturens egna publikationer:
Arkeologiska arkivrapporter nr 23-43.
Arkeologiska rapporter nr 13-19.
Maria Cinthio: *En vägledning till runor i Lund*. Kulturen facta.
Maria Cinthio: *Kyrkorna kring Kattesund* – arkeologiska rapporter från Lund, 14.
Kulturens årsbok 1996: *Intill Paradislyckan*.
Kåa Wennberg: *Eldhandvapen ur Kulturens samlingar*.
Kulturen facta, redaktör Claes Wahlöö.

Kulturens rapporter:
Kjell Hansen: *Mamma, var skall jag slänga tuggummit?* Rapport.
Kulturens hemundersökning 1995 inom Samdok.
Kjell Hansen: *Ting, saker, prylar*. En studie om föremålens roll utifrån Kulturens hemundersökningar.
Kjell Hansen: *Kulturen och forskningen*.

Medverkan i externa publikationer:
Gunilla Eriksson: *Fajanskulturen kring Östersjön under frihetstiden i Rokoko, Heinola.* Stadsmuseums publikationer nr 5.
Britta Hammar: *Dräkten berättar* i katalogen till utställningen *Klädd och oklädd,* Nationalmuseum 1996.
Eva Kjerström Sjölin: *Samla – ett museiansvar* i Samdok-Bulletinen nr 3 1996.
Eva Klang Eriksson: *Möte på museum – om skola, forskning och museer i samarbete,* inspirationsskrift från Forskningsrådsnämnden.
Lena Larsén: *Synen på det osynliga – om änglar.* Artikel i *Tycke och smak.* Sju etnologer om estetiken, 1996.
Torvald Nilsson: *Lund på Absalons tid.* Uppsats i *Absalon, fædrenelandets fader.*

UPPDRAG

Margareta Alin:
Länsstyrelsens regionalpolitiska grupp.
Ordförande i Svenska Unescorådet.
Styrelseledamot i Statens kulturråd.
Landsantikvariernas representant i Samrådsgruppen för utbildningsfrågor för museerna och kulturmiljövården, Kulturdepartementet.
Ledamot i Skandinaviska Museiförbundets styrelse.
Utbildningsdepartementets arbetsgrupp för Världskulturkonferens 1998.
Gunilla Eriksson:
Styrelseledamot i vänortsföreningen Lund – Greifswald.
Styrelseledamot i föreningen Ale.
Kontaktperson i svenska gruppen av ICOM:s Applied Arts Committee.
Britta Hammar:
Kassör i ICOM:s Costume Committee.
Styrelseledamot i Malmöhus läns Hemslöjdsförening.
Sekreterare i Stiftelsen Skånsk Hemslöjd.
Sekreterare i SAMDOK:s textilpool.
Eva Kjerström Sjölin:
Ordförande i SAMDOK:s hempool.
Ledamot av arbetsgrupp för ny organisation inom SAMDOK.
Lena Larsén:
Valberedningen Visa Lund.
Stiftplaneringsgruppen Tidernas kyrka.
Sekreterare i Kulturmötesgruppen vid svenska museer.
Nils Nilsson:
Styrelsesuppleant i Stiftelsen Medicinhistoriska museerna i Lund och Helsingborg (suppleant för Margareta Alin).
Claes Wahlöö:
Styrelseledamot i Visa Lund.

Styrelseledamot i Bevaringskommittén.
Styrelseledamot i föreningen Gamla Lund.
Redaktör för Gamla Lunds årsbok.

REGIONAL VERKSAMHET / SAMARBETSPROJEKT

Sesam: Samordning Skånes Hembygdsförbund, Ystads, Trelleborgs och Landskrona museer samt Medicinhistoriska museet (Martin Andrén).
Unter drei Kronen: Samarbete med Svenska ambassaden, Bonn (Gunilla Eriksson).
Forskningsrådsnämnden: Idéhäfte om museipedagogik och forskning (Eva Klang Eriksson).
Regional IT-konferens (Anders Jansson).
Museiforum – Lunds universitet, Lunds kommun, Malmöhus läns landsting (Margareta Alin).
Det skånska kulturlandskapet. Film och lärarhandledning: samarbete mellan Kulturen, Malmö Naturmuseum, Kristianstads länsmuseum och Fredriksdals friluftsmuseum (Eva Lillienberg Olsson).
Samdok och Insam (Eva Kjerström Sjölin).
Universitetets Kulturforum – rektor Boel Flodgrens grupp (Margareta Alin).
Samarbetsprojekt med Helsingborgs stadsbibliotek:
Hur möter vi skolan? (Eva Klang Eriksson).

FÖREDRAG / SEMINARIER UTANFÖR KULTUREN

Det förflutnas framtid, idéseminarium Göteborgs universitet (Martin Andrén).
Roskilde universitetscenter (Torvald Nilsson).
Folkeuniversitetet Roskilde (Torvald Nilsson).
Rotary (Margareta Alin, Lena Larsén, Claes Wahlöö).
Höörs föreläsningsförenings 100-årsjubileum (Margareta Alin).
Energidagar i Lund, paneldiskussion i Stadshuset (Margareta Alin).
Röda korset (Lena Larsén).
EFL: föredrag om Kulturen (Claes Wahlöö).
Torna härads hushållsnämnd, Bjärsjölagård (Lena Larsén).
40-årsjubilerande läkare: allmänorienterade föredrag om Kulturen (Claes Wahlöö).
Societas ad sciendum: föredrag om Lundagård (Claes Wahlöö).
Föreningen Skånska Gårdars årsmöte: föredrag och visning på Östarp (Eva Lillienberg Olsson).
LUHM: Lundaarkeologi 1996 (Torvald Nilsson).
Seminariet Rapportberg, Lödde museum (Torvald Nilsson).
Museet som läromedel, Lärarhögskolan Malmö (Eva Klang Eriksson).
Den tillfällige pedagogen, Helsingborgs stadsbibliotek (Eva Klang Eriksson).
Museet och forskande arbetssätt, Historiedagarna (Eva Klang Eriksson).

Slaget vid Lund, för kommunantikvarier (Claes Wahlöö).
Föredrag om Slaget vid Lund, föreningen Gamla Lunds årsmöte (Claes Wahlöö).
Föredrag konferensen Den skånska identiteten som en kraft i den regionala utvecklingen, Landstinget i Lund (Lena Larsén).
Föredrag Kyrka i bruk, Linköping (Lena Larsén).
Presskonferens inför Tidernas kyrka, Riksantikvarieämbetet, Stockholm (Lena Larsén).
Föredrag seminariet Det osynliga, Kulturen (Lena Larsén).
Museets guider har hållit ett trettiotal föredrag i regionen.

KONSULTUPPDRAG

Zootax, Naturhistoriska museets skadedjursprojekt (Martin Andrén).
Äpplets hus, Kivik (Margareta Alin).
Kultur i Skåne: utredningsuppdrag nya stipendier (Margareta Alin).
Höganäs museum: basutställning (Anna Landberg).
Nordiska museet, Stockholm: deltagare i grupp med uppgift att välja föremål ur Eremitagets i S:t Petersburg samlingar inför utställning (Gunilla Eriksson).

UTLÄNDSKA GÄSTBESÖK

Forskningsassistent från Arkitekturinstitutet i Ankara, Handelskammaren i Pistoia, direktor Jan Vaesen, Friluftsmuseet i Arnhem, grupp från Folk Art Museum, Santa Fé, USA, orgelbyggare och organister från USA, etnologstudenter från Wien, Alistair Haag, Invernie Academy, Skottland, museichef Catherine Megumi Ochi från Drum Museum, Tokyo, museichef Robyn J Oliver från Griffith Pioneer Park Museum, Australien.

UTSTÄLLNINGSSAMARBETEN

Theresienstadt – kultur och barbari, Kulturhuset i Stockholm, Stavanger, Koldinghus i Kolding.
Sinnenas rum, Lomma kommun.
Absalon och hans städer, Roskilde museum.
Korgkonster, vandringsutställning i Skåne, Blekinge, Halland och Småland.
Fest i alla tider, Läckö slott.

Sverker Oredsson
Styrelseordförande (t.o.m. 18/12-96)

Margareta Alin
Museichef

Sammandrag av 1996 års räkenskaper.

Preliminär resultaträkning (tkr)

Intäkter	**1996**	**1995**
Medlemsavgifter	3.283	3.368
Inträdesavgifter	1.283	1.002
Försäljningsintäkter	761	646
Ersättning för tjänster	2.330	1.423
Gåvor, företag och enskilda	1.000	2
Bidrag från donationsfonder	526	974
Kulturens reservfond	204	588
Mecenat	193	176
Neutrala inkomster	592	68
Diverse inkomster	236	939
Hyror och arrenden	1.054	1.010
Vinst försäljning fastighet	0	540
Genom föreningens egen verks. ansk. medel	*11.462*	*10.736*
Anslag Statens Kulturråd	4.064	5.127
Landstingsanslag M	2.850	2.750
Landstingsanslag, extra	375	0
Landstingsanslag L	50	84
Landstingsanslag K	20	20
Landstingsanslag N	2	2
Lunds kommun	7.542	6.373
Övriga kommuner	53	53
Summa anslag	*14.956*	*14.409*
Projektbidrag	1.257	2.594
Lönebidrag	2.659	3.106
Summa bidrag	*3.916*	*5.700*
Summa intäkter	**30.334**	**30.845**

Kostnader	**1996**	**1995**
Anläggningstillgångar	82	55
Inventarier	128	570
Material	179	264
Varor till försäljning	391	314
Personalkostnader	20.094	18.584
Hyra lokaler	933	900
Hyra maskiner och inventarier	115	110
Förbrukningsmaterial	362	262
Tryckning och kopiering	651	1.029
Reparation och underhåll	32	54
Diverse främmande tjänster	1.061	1.268
Telefon	450	428
Porto	852	844
Egna transportmedel	46	63
Frakter och transporter, resor	574	665
Representation	153	150
Reklam och PR	439	539
Försäkringar och bevakning	884	948
Förvaltningskostnader	40	35
ADB-kostnader	164	98
Administrativa kostnader	348	453
Fastighetskostnader	2.310	2.915
Summa kostnader	**30.288**	**30.548**
Resultat före avskrivningar	*+46*	*+297*
Avskrivningar maskiner inventarier	-350	-371
Avskrivningar byggnader	-120	-120
Resultat efter avskrivningar	424	-194
Finansiella intäkter och kostnader		
Ränteintäkter	+66	+139
Räntekostnader	-617	-766
Finansiella intäkter och kostnader	-551	-627
Preliminärt redovisat resultat	**-975**	**-821**

Balansräkning (tkr) 1996.12.31

Tillgångar	**1996**	**1995**
Omsättningstillgångar		
Likvida medel	3.807	7.963
Kortfristiga placeringar	0	3.836
Kundfordringar	543	341
Förutbetalda kostnader/upplupna intäkter	960	802
Diverse kortfristiga fordringar	420	339
Projekt	18.015	7.776
Varulager	120	120
Summa omsättningstillgångar	*23.865*	*21.177*
Anläggningstillgångar		
Långfristiga fordringar	0	0
Maskiner och inventarier	1.463	1.554
Samlingar och bibliotek	0	0
Om- och tillbyggnad Vita Huset 25.081		
Avgår bidrag 22.274	0	2.807
Fastigheter inkl Vita Huset 1996	9.192	6.452
Summa anläggningstillgångar	*10.655*	*10.813*
Summa tillgångar	**34.520**	**31.990**
Skulder och eget kapital		
Kortfristiga skulder		
Leverantörsskulder	2.030	2.762
Skatteskulder	-207	51
Upplupna kostnader/förutbetalda intäkter	4.042	4.922
Personalens skatt och avdrag	530	376
Skuld mervärdesskatt	162	34
Projekt	18.267	9.112
Diverse kortfristiga skulder	3.096	5.444
Summa kortfristiga skulder	*27.920*	*22.701*
Långfristiga skulder		
Avsatt till pensioner	995	995
Checkräkningskredit (beviljad 2.500 000)	2.500	0
Reverslån Vita Huset	2.700	3.100
Reverslån	902	4.716
Övriga långfristiga skulder	1.000	1.000
Summa långfristiga skulder	*8.097*	*9.811*

Eget kapital		
Balanserad vinst/förlust	-522	+299
Årets resultat	975	-821
Summa eget kapital	*1.497*	*-522*
Summa skulder och eget kapital	**34.520**	**31.990**

Museichef
M. Alin

Administrativ enhet
I. Beran, enhetschef

Ekonomi, budget
I. Beran
E. Laursén
B. Nilsson, 50%
E. Sjörén, 50%

Chefssekretariat
H. Hansen (vik t.o.m. 30/9)
A. Dahlberg (fr.o.m. 1/10)

Försäljning, reception
E. Lemaire (t.o.m. 29/2)
I. Lönngren, 50% (fr.o.m. 1/10)
G. Persson, 50% (fr.o.m. 1/9)
H. Rodman, 50%
E. Sjörén, 50%

Medlemsregister
R-M. Tilly

Serviceenhet
L. Johansson, enhetschef

Byggnads- och underhållsdel
A. Carlsson
T. Karlsson
J. Persson
M. Persson
P. Persson, 50%

Servicepersonal
C. Ahlberg (fr.o.m. 1/2)
B. Anderberg
G. Andersson
K. Erlansson, 50%
E. Gustavsson
S. Hagman, avliden 23/5
I. Holmström, 50%
S. Hörman
D. Johansson, 50%
E. Karlsson
U. Klausen
M. Kristic, 50%
A-G. Lundberg, 50%
M. Olsson
E. Olsson-Warngård, 50%
L. Wollin
B. Österberg, 50% (pension 29/2)

Program- och undervisningsenhet
L. Larsén, enhetschef
K. Ericsson, 56%
Å. Findhé, 60%
E. Klang Eriksson, 75% (tjl. 25%)
K. Vesterlund, 50%

Marknadsföring / Medlemsvärvning
A. Dahlberg (t.o.m. 30/9)
I. Grunewald

Bokningar
L. Kristiansson, 75%

Stadshistorisk enhet
C. Wahlöö, enhetschef
M. Andrén
M. Cinthio
B. Erlandsson, 50%
B. Hjort
T. Nilsson
M. Sjögren, 50% (t.o.m. 18/8, tjl 1/1-18/8)

Kulturhistorisk enhet
E. Kjerström Sjölin, enhetschef
R. Abrahamsson, 50%

E-L. Bjurman, 62,5% (pension 31/3)
B. Bouassa
C-G. Bryve
D. Enescu
G. Eriksson
B. Hammar
A. Jansson
E. Johnsson
I. Juhlin Kristiansson, 60% (t.o.m.30/6)
B. Karlsson (tjänstledig 1/1-31/12)
K. Hindfelt (vikarie 1/1-31/12)
A. Landberg
E. Lillenberg-Olsson, 50% (utökn. 70% 15/2-14/6, 1/8-30/9)
G-B. Ljungdahl
N. Nilsson, 60%
L. Westrup

Medelantalet anställda kvinnor och män under 1996
har varit 40 respektive 26.

Donationer – penninggåvor 1996

Karin Blomqvists 80-årsdag.
Penninggåvor överförda som kapital till Ragnar Blomqvists fond.

Jan Mårtenssons fond för Kulturens medeltidsutställning.
Penninggåvor på 60-årsdagen.

Elsie Odehall.
Försäljning av lösöre till Kulturens verksamhet, enligt testamente.

Astrid Nilssons dödsbo.
Penninglegat tillfaller Kulturen enligt framlidne maken Gunnar Nilssons önskan.

Hildur Jonns dödsbo.
Enligt tilläggsbouppteckning, att överföras till bergsingenjör Paul Jonssons minnesfond.

Tea Nilssons dödsbo.
Penninggåva enligt testamente, att föras till fond för textilvård m.m.

Sven Ivarssons dödsbo.
Enligt testamente, penninggåva till Kulturen.

Kerstin Nilssons dödsbo.
Enligt testamente, med Kulturen som 1/8 arvinge.

Gåva från Elisabeth och Henning Aschan.

535 medlemmar har via mecenatkontot bidragit med 192.574 kronor.

Donatorer 1996

Förteckning över dem som skänkt föremål till museet, biblioteket och arkivet.

Ahlstrand Jan Torsten, Lund
Andersson Knut, Karlskrona
Andrén Martin, Lund
Aronsohn Ilse, Ängelholm
Asarums Hembygdsförening, Asarum
Benneby Lennart, Skanör
Berg von Linde Sonja, Lund
Bjurman Eva Lis, Lund
Blekinge läns museum, Karlskrona
Blomqvist Karin, Lund
Boverket, Karlskorna
Bringéus Nils-Arvid, Lund
Broddesson Ragnar, Oskarström
Bryve Carl Gösta, Lund
Bylund Anna Karin, Stockholm
Börnfors Lennart, Lund
Castilho Paulo, Stockholm
Cedergren Göran, Lund
Folke Elfvings dödsbo, Göteborg
Eriksson Gunilla, Lund
Eriksson Torkel, Helsingborg
Follin Krister, Lund
Fries Karin, Sibbhult
Föreningen Svenska Atheninstitutets Vänner, Stockholm
Gabrielsson Märta, Lund
Granmark Margareta, Skanör
Granroth Ruth, Klippan
Gustavsson Brita och Torsten, Jonstorp
Hagnelius Gunnar, Dalby
Halling-Bengtsson Diana, Järbo
Hansson Hjördis, Lund
Hedberg Gunnel, Malmö
Holst Sten, Lidingö
Håkansson Carl, Lund
Höchster Porzellan-Manufaktur, Frankfurt-Höchst
Höganäs Museum genom Brita och Torsten Gustavsson, Väsby
Institutionen för Patologi, Lund, genom Gun Kungberg
Johansson Karin, Bara
Johansson Lars A, Lund
Johansson Siv, Lund
Johansson-Thor Gunnar, Eslöv
Jämshögsortens hembygdsförening, Jämshög
Jönsson Gustav B, Sjöbo
Karlsson Arne, Bjärred
Karlsson Bengt, Lund
Karlsson Johnny, Olofström
Kjellberg Erik, Lund
Landberg Anna, Malmö
Landen Annette, Lund
Lillienberg Olsson Eva, Lund
Lindahl Fritze, Gentofte
Lindahl Sven, Lomma
Lindh Britt Elsée, Lund
Lindström Märta, Lund
Lunds Universitetshistoriska Sällskap, Lund
Malmquist Signe, Malmö
Månsson Ann-Marie, Åstorp
Nihlsson Bertil, Båstad
Nilsson Ester, Lund
Nilsson Nils, Lund
Nordenstedtska stiftelsen, Lund
Odehall Elsie, Glumslöv, enligt testamente
Ohlsson Birgit Bram och Sven-Håkan, Lund
Ohrmann Olav, Hässelholm
Olofsson Ester, Enskede
Oxie Härads hembygdsförening

Palm Elisabeth, Östra Ryd
Persson Hasse, Billesholm
Rafstedt Bertil, Lund
Ramslätt Nils, Lund
Rodhe Lundquist Eva, Lund
Ryding Otto, Lund
Sjölin Thorsten, Derby
Skytting Eva, Malmö
Stoltz Magdalena, Lund
Södra Skogsägarna, Växjö
Tetra Pak, Lund
Tumathorps S:t Knuts Gille,
Tommarp
Wadenbäck Anna Carin och
Kjell, Lund
Wahlöö Claes, Lund
Wedar Pia, Lidingö
Wedin Bengt, Strömstad
Wedin Fredholm Margaretha,
Tierp
Weinert Maja Stina, Ulricehamn
Widell John, Tullinge
Vogel Beniamin, Lund
Åkesson Åke, Bjärred
Åstrand Folke, Bjärred

Medverkande i årsboken:

Jan Torsten Ahlstrand, chef vid Skissernas Museum, Lund.
Carlos Capelán, konstnär, Lund.
Mårten Dunér, arkitekt SAR, Lund.
Bengt Edlund, lektor vid Musikvetenskapliga Institutionen
vid Lunds universitet.
Gunnar Eriksson, professor i Idé och Lärdomshistoria
vid Uppsala universitet.
Cecilia Fredriksson, doktorand i Etnologi vid Lunds universitet.
Britta Hammar, 1:e antikvarie vid Kulturen.
Lars Håkansson, konsthantverkare och silversmed, Höör.
Eva Kjerström-Sjölin, 1:e antikvarie vid Kulturen.
Martin Kylhammar, t.f. professor vid Tema Teknik
vid Linköpings universitet.
Anna Landberg, antikvarie vid Kulturen.
Rolf Lindborg, professor emeritus i Idé och Lärdomshistoria
vid Lunds universitet.
Orvar Löfgren, professor i Etnologi vid Lunds universitet.
Jan Mark, dramaturg, Malmö.
Cecilia Nelson, intendent och chef för Lunds Konsthall.
Stefan Romare, arkitekt SAR, Lund.
Karin Schönberg, fil.kand., Lund.
Tomas Tägil, arkitekt SAR, Lund.

Bildkällor:
Jan Torsten Ahlstrand sid. 87, 113.
Arkitekturmuseet, Stockholm sid. 153, 159, 163, 166.
Bauhaus Archiv, Berlin sid. 155.
Fred Forbat sid. 151.
Hans Hasselgren sid. 136.
Gösta Hultzén sid. 174.
KG Press-foto, Eslöv sid. 220.
MAK, Wien sid. 32.
Malmö Konsthall sid. 73.
Nationalmuseum, Stockholm sid. 40, 75, 160.
Sprengel-Museum, Hannover sid. 10.
Bo Wiberg sid. 218.