

## Anders Billow

### og den typografiske modernisme i Sverige

Af Magdalena Gram

Sidst i det 19. århundrede afløste jugendstilen den ærbødige gentagelse af historiske stilarter inden for kunst og arkitektur. Et par årtier senere indledtes det modernistiske gennembrud med en voldsom kritik af etablerede sandheder. Især hos den ældre generation med rødder i tiden før anden verdenskrig finder man stadig forestillingen om modernismen som en befrielse for en tidligere undertrykkelse. Den gamle sandhed afløstes med andre ord af en ny, og selv om virkelighedsopfattelsen ændrede karakter, forblev dialektikken som sådan konstant.

Modernismen sigtede ikke på at skabe en ny »stil«, men afvigelserne fra det ældre formsprog var iøjnefaldende, og det var svært at afskaffe stilbegrebet. I 1980'erne oplevede man et gennembrud for en bevidst eklekticisme med tydelig afstand til både klassicisme og modernisme. Postmodernismen greb tilbage til Nietzsches begreb om historiens afslutning, og samtidig blev forestillingen om fremskridtet genstand for en radikal kritik. Denne anskuelse bliver sandsynligvis afløst af en ny, som kan udfylde tidens intellektuelle og følelsesmæssige vakuum, og allerede nu kan man mærke en ny interesse for den historiske dimension og historiske fortællinger.

Selv om man forudsætter, at typografien bør være uberørt af stilarter, ismer og trends, må man konstatere, at tiden og en gang imellem også ophavsmænd sætter deres aftryk på typografiske produkter. Det fysiske håndværk er efterhånden helt afløst af arbejdet foran computerskærmen, og et førhen begrænset forråd af skriftsnit er nu ekspanderet til det nærmest uoverskuelige. Den skolede formgiver kan som regel håndtere situationen, men lægmandens debut i den typografiske arena har ført til et anarki, som ikke gavner kravet om læselighed. Situationen kan sammenlignes med det, der skete for omkring 100 år siden, da den frie kunstner ved sin debut på det typografiske område udfordrede et hidtil konservativt håndværk.

#### Århundredeskiftet og mellemkrigstidens bevægelser

Til forskel fra Danmarks typografiske arv, som forener germansk og angelsaksisk tradition, har Sverige helt frem til tiden efter anden verdenskrig været domineret af påvirkningen fra Tyskland. Fransk formkultur påvirkede 1700-tallets svenske, og denne import ses tydeligt på typografien. Ved århundredets

slutning begyndte antikvaen at fortrænge frakturen, som i lang tid havde været fremherskende i folkelige og religiøse skrifter.

Af stor betydning for den typografiske debat omkring århundredeskiftet 1900 var to periodiske publikationer grundlagt af bogtrykkere med reformerende ambitioner: *Boktryckeri-kalender* (1893-1921) af Waldemar Zachrisson i Göteborg og *Nordisk boktryckarekonst* (1899-1961) af brødrene Hugo og Carl Lagerström i Stockholm. I begyndelsen af det 20. århundrede mærkede man en angelsaksisk indflydelse både hos Waldemar Zachrissons officin og hos Almqvist & Wiksells trykkeri, hvor Carl Z. Haeggström var chef, men det fremherskende ideal var i høj grad en symbiose af det nationale og det germanske. Skriftsnittet Nordisk antikva, der blev lanceret omkring 1905, var et resultat af Waldemar Zachrissons samarbejde med det tyske typestøberi Genssch & Heyse og afspejlede nærmest en tysk formkultur. Knap et årti senere drejede det sig om at finde et svensk fremstillet skriftsnit, og initiativet kom først og

**Nordisk boktryckarekonst.**  
Titelblad til prøvenummer  
fra 1899.





### Tolf oljemålningar

af Zorn (1920). Omslag.

Akke Kumliens luftige

Cochin-typografi blev

opfattet som en nyskabende

anvendelse af det sene 18.

og tidlige 19. århundredes

typografi.

fremmest fra Svenska Slöjdföreningen, hvor man hævdede, at udgangspunktet ikke burde være svensk-nationalt, men omsorgen for hverdagens tryksager.

Påvirkningen fra Deutscher Werkbund kan spores i Svenska Slöjdföreningens indsats for at skabe et samarbejde mellem kunstnerne og industrien. Størst international opmærksomhed vakte formbegrebet Swedish Grace, en klassicisme med rødder i 1700-tallets svensk-franske formkultur. Inden for arkitektur og kunsthåndværk fik denne 1920-klassicisme lysende resultater - man kan nævne Ivar Tengboms koncerthus, Edward Halds Orreforsglas og Wilhelm Kåges Gustafsbergskeramik. Som sidestykke på det typografiske område plejer man at nævne »bøgekunstneren« Akke Kumlien (1884-1949) og hans arbejde for P.A. Norstedt & Söner. Kumliens indsats begrænsede sig i vidt omfang til omslagene, men hans produktion omfatter også eksempler på gennemarbejdede bøger, både smukke hverdagsbøger og pragtværker, hvor det nye, fransk importerede skriftsnit Cochin behandles med fin rytmesans. Høj kvalitet og god farve- og materialefornemmelse præger også Kumliens smukt vari-

erede forlagsbind. En lignende grundholdning, men med en mere genuin historisk interesse finder man hos den tidlige Anders Billow (1890-1964), der senere nærmede sig den modernistiske typografi.

### Tidlig modernisme

Modtageligheden for den tidligere modernisme var i det store og hele begrænset i Sverige, og landet var isoleret under første verdenskrig. Flere svenske kunstnere kom ganske vist i berøring med avantgardistiske strømninger på kontinentet, men erfaringen var begrænset, og den dominerende opinion i hjemlandet var i lang tid nationalt orienteret. En interessant undtagelse er tidsskriftet *Flamman* (1917-1921), kunstneren Georg Paulis hastigt opblussende formeksperiment. Forbilledet var tydeligvis modernisten Amédée Ozenfants tidsskrift *L'Élan*. Ozenfant eksperimenterede i Guillaume Apollinares ånd med »typepaletten« og lancerede i 1915 »typometrien«, en metode der gjorde det muligt for digtere at skabe tavshed og rytme ved hjælp af den typografiske udformning. Ozenfant gik også videre endnu med »psychotypiques«, idet han hævdede, at et skriftsnit kunne svare til indholdet i en tekst. Hans tekst »Ô Manes de Gentle Man« med den forklarende underrubrik »Disposition typométrique & psychotypiques« i nummer 9 af *L'Élan* fik et direkte sidestykke i Paulis tidsskrift året efter, og præsentationen af kunstneren Gunnar Cederschiölds interview med Picasso i samme årgang gav en prøve på en beslægtet ekspresiv typografi. En vis indflydelse fra Herwarth Waldens tidsskrift *Der Sturm* mærkes i *Flamman*, og der var også kontakter til det danske *Klingen*. Pauli og de danske redaktører fulgte hinandens produkter med interesse, og mens Poul Uttenreiter mente, at *Flamman* var alt for heterogen med hensyn til form og indhold, kritiserede Pauli det danske tidsskrifts stadig mere traditionelle form. Et kunsttidsskrift skulle efter Paulis mening være en kunstnerisk gestus, dvs. et kunstnerisk produkt i sig selv.

*Flamman* blev trykt på Bröderna Lagerströms officin, og Georg Paulis legende udnyttelse af bogtrykkerens stilforråd - en blanding af nye historiske skriftsnit og jugend - kan næppe have vakt begejstring hos Hugo Lagerström, skønt han interesserede sig for kunstnernes bidrag til bøgernes udformning og selv samarbejdede med flere illustratører.

I 1920'erne var Swedish Grace dominerende, og bogtrykkerne holdt sig enten til en mere traditionel eller til en national og dekorativ linje. Betegnende for de svenske bogtrykkeres første reaktioner på den typografiske modernisme, der begyndte at vinde frem på kontinentet, var Carl Z. Haeggströms advarsel

P A B L O P I C A S S O



St. Antoine. - Akvarell. - tilh. g. pauli.

**Flamman**, nummer 1, 1917.

«Hos Pablo Picasso».

Ekspressiv typografi anvendt

i samråd med kunstneren

Gunnar Cederschiöld,

Paris 1916.

i 1922 mod det »omtrent kubistiske og futuristiske udstyr« i Archiv für Buchgewerbe. Ved den internationale kunstindustriudstilling i Paris i 1925 kunne man på den russiske pavillon finde eksempler på typografiske formeksperimenter, men udstillingen som helhed var præget af »art déco« og dens svenske dialekt, Swedish Grace. P.A. Norstedt & Söners bidrag vandt Grand Prix, og i en reportage fra Akke Kumliens hjem på Söder skildrede kunsthistorikeren Gustaf Strengell og fotografen C.G. Rosenberg den kongeniale baggrund for bogkunstnerens virke. Huset vidnede om 1700-tallets arkitektur, hvor proportioner, detaljer og farveskala tilsammen skabte et »forstærket indtryk af lethed« og »ensartethed kombineret med afveksling«.

På den internationale bogudstilling i Leipzig i 1927 bekræftede det svenske bidrag billedet af en nationalt og traditionelt forankret bogkunst, og Anders Billow, som deltog, reagerede med skepsis på visse indslag af typografisk modernisme blandt de internationale bidrag. På presseudstillingen i Köln i 1928 fremstod det svenske bidrag stadig som temmelig upåvirket af budska-

bet om de hurtige kommunikationsmidlers tidsalder. Reklamemanden Einar Lenning påpegede dog, at den elementære typografi ikke længere kunne betragtes som en tilfældig indskydelse, og kunsthistorikeren Nils G. Wollin noterede en aftagende interesse for dekorative elementer. Akke Kumliens bogkunst var på denne tid både bøjningsmønster for efterfølgerne og skydeskive for kritikerne, og da Kumlien i 1929 tog til genmæle, sammenlignede han den ekstreme modernistiske typografi med de uheldige vildskud i ungdomsperioden.

### Mellem tradition og modernitet

Da det store trykkeri og forlag P.A. Norstedt & Söner i 1923 fejrede hundredårs-jubilæum, fik dets nye Cochin-profil stor opmærksomhed, blandt andet på en udstilling i Göteborg. Som ansat i Norstedts reklameafdeling formulerede Anders Billow forlagets program i *Modern bokkonst från P.A. Nordstedt & Söner* og påpegede her forbindelsen til det sene 18. og det tidlige 19. århundredes typografiske formsprog: »En med enkle midler frembragt monumentalitet og desuden en ubesværet elegance i alle detaljerne [...]«. Skriftsnittet Cochin svarede til dette ideal og var ifølge Billow nært beslægtet med »de bedste svenske skriftbilleder fra 1700-tallet« og var samtidig »hvad man tør kalde et moderne skriftbillede«. I en artikel i *Svenska Slöjdföreningens tidskrift* præciserede Billow sin opfattelse og tog dermed indirekte kritisk afstand fra det fremherskende syn på det problematiske forhold mellem tradition og modernitet. Han fremhævede forskellen på »dekorative udenværker« og en ægte typografisk fornyelse og foretog en sammenligning med arkitekturen:

Rammeværk, begyndelsesbogstaver og vignetter udgør [...] lige så lidt en ædel typografi som portalindfatninger, nichefigurer og hjørneste skaber god arkitektur. Et enkelt slot er ikke nok til at gøre en by smuk og behagelig at bo i, ligesom vi heller ikke kan være tjent med, at nogle få bøger lever op til kravene, for i begge tilfælde er det mængden, der er afgørende. Der ligger opgaven – hele kvarterer, hele bydele og i anden sammenhæng hele trykkerier, hele forlag [...]

Ville man skabe et smukkere typografisk hverdagsprodukt og samtidig overbevise om de økonomiske fordele ved en kunstnerisk typografi, måtte udgangspunktet være de store forlags masseoplæg. Typografien krævede ligesom arkitekturen en både teknisk og æstetisk skolet arbejdskraft. En klog arbejdsdeling mellem disse to områder var gennemført i Tyskland, men det organisatoriske forbillede var ifølge Billow ikke blevet fulgt op med en æstetisk forbedring;

siderne i tyske bøger var alt for kompakte og i for høj grad præget af dekorative falbelader. Svensk bogkunst burde i stedet tage ved lære af bogtrykkerkunstens egne tekniske forudsætninger.

Skønt Billow i denne tekst roste Akki Kumlien og Norstedts bestræbelse på at reformere typografien med udgangspunkt i ældre forbilleder, indså han også, at flertallet af Norstedts udgivelser skæmmedes af en sjusket typografi, og at Akki Kumliens karakteristiske omslag ofte skjulte et underlødigt indhold. Norstedts bøger bar også præg af en klodset behandling af fotografisk materiale.

### **Akke Kumlien og Anders Billow - en sammenligning**

Anders Billows udformning af *Svenska turistföreningens årsbok* fra 1932 fremholdes gerne som et banebrydende skridt på vejen til den nye typografi. Denne opfattelse kan begrundes, men går man lidt videre i analysen, må man konstatere, at Billow langtfra var den nye retnings proselyt, men et selvstændigt individ med sin egen holdning i debatten om dens fordele og ulemper.

I kataloget til Norstedts separatudstilling i Göteborg i 1923 havde Billow skrevet: »Moderne bogkunst bør ikke betragtes som en modsætning til ældre bogkunst og må under ingen omstændigheder fremholdes på dennes bekostning [...]«. En sådan udtalelse kunne lige så godt være fremsat af Akke Kumlien, og når det praktiske resultat blev så anderledes for Billows vedkommende, skyldes det sandsynligvis lige så meget en psykologisk som en arbejdsmæssig identitet. Både Kumlien og Billow var akademikere og kunsthistorikere i kredsen omkring middelalderforskeren Johnny Roosval. Kumliens licentiatafhandling om middelalderborgen Kärnan i Helsingborg byggede på nøjagtige opmålinger, men rummede dybest set en drøm om fri kunstnerisk virksomhed. Billow fremstår som en analytisk arkivforsker og feltarbejdende kunsthistoriker, der både kan udføre skalategninger og bruge et kamera. Kumlien blev en slags multikunstner - bogkunstner, museumsmand, materialetekniker, forfatter og fri kunstner - men som bogkunstner holdt han sig trofast til Norstedts. Billow arbejdede for flere forlag. Som formgivere af bøger var de begge autodidakte og afhængige af dygtige håndværksmestre, der kunne omsætte deres intentioner i typografiske resultater. Begge benyttede en dygtig mester som mellemmand og talerør i kontakten med sætteren. Kumlien efterlod sig et righoldigt materiale af tegnede omslag, ornamenten, vignetter og kalligrafi, men ingen vidnesbyrd om hvordan han arbejdede typografisk. Billow arbejdede derimod med en enkel form for »skitsering«, og blandt hans efterladte papirer har man fundet flere prøver på den slags anvisninger til bogtrykkeren.

är ingen tillfällighet, att man vid Ovensjö gammalgård kunnat skapa den mest representativa samlingen inom landskapet av allmogemaleri från olika tider. Bergsmansnäringen gav åt bygden en viss välmåga, och känslan därav lever nog kvar än i dag, om också det ekonomiska underlaget för bygdens liv blivit ett annat. Den förmåliga kvionliga handslöjd, som ännu med full livskraft bevarar bergsmanssocknarnas tradition på sitt område, hade aldrig kunnat nå sin fulla utveckling utan de ekonomiska möjligheter, som bergsmansnäringen skapade. En viss välmåga men knappast någon rikedom — det är det intryck man får, när man går igenom bergsmännens bevarade bouppteckningar från 1700-talet och 1800-talets första hälft. Bonde-  
näringen var huvudsaken, och arbetet vid hytta och hammare och alla körningar av malin, kol och järn gävo ett tillskott därtill.

Bristen på användbar malin inom landskapet var en svårighet, som bergsmännen i Gästrikland redan tidigt hade att kämpa emot. Förutsättningarna för det äldsta bergsbruket inom landskapet var i dagen gäende malinstreck inom Torsåkers socken. En bergverksberättelse av 1647 ger oss bilden av det primitiva bergsbruket i Gästriklands bergslag: »Malmen anhelangandes finnes hos dem mestadels rödräckt i många små pottor och icke uti en real gruva, att så snart några små malmputtar utbrytes, så uppfalles strax andra uti stället igen, alltså är skell av urminnes tider, såsom man där ögonskenligen allstades finner.»

#### Brukspatronernas tid

Det var bygdens egna män, stödjande sig på bygdens egna resurser och följande dess urgamla tradition, som fram mot år 1650 svarade för den gästrikländska järnhanteringen. Då kommer, från 1600-talets mitt, en ny företagargrupp med kapital utifrån och möjligheter att gripa sig an med uppgifter av större mått. Under en tid av 50 år växer det ena bruket efter det andra upp i Gästriklands olika socknar. De nya bruksägarna tillhandla sig i vissa fall bergsmännens andelar i hyttor och hammare, i en del fall stå bergsmän och bruksägare gemensamt för driften med vissa andelar var. Järnbruk med bergsmansanor äro t. ex. Hofors och Forsbacka. Men nu utsträcktes även järnhanteringen till trakter av landskapet, dit bergsmännen ej nått



C. G. Rosenborg Bild.

Herrgårdens vid Gysinge bruk, uppförd på 1830-talet. Bruket, som anlades 1668, var under sin glanstid det största i Gästrikland.

Svenska turistföreningens årbog 1932. Opslag. Anders Billows nytillrettelægning af turistforeningens årbog udløste en langvarig diskussion om "margenspørgsmålet".

Akke Kumlien fandt sine faglige forbilleder blandt tyske bogkunstnere som Rudolf Koch og Emil Rudolf Weiss, den førstnævnte kalligraf med et udpræget tysk-romantisk formsprog, den sidstnævnte en skolet kunstner med en mere distanceret opfattelse af sin opgave. I det daglige arbejde kæmpede Kumlien med modstridende interesser, mens Billow tilsyneladende havde en mere entydig indre drivkraft. Kumlien udnævntes hos Nordstedt til »kunstnerisk rådgiver«, men foretrak selv betegnelsen »bogkunstner«. Billow talte om »bogarkitektur«. Begge havde sans for arkitektoniske egenskaber som rytme og proportioner, men Kumlien havde desuden en mere subjektiv side, der kommer særlig tydeligt frem i hans kalligrafi og vignetter, en slags miniaturemaleri med tilknytning til motivkredsen i hans egne malerier. Billow optrådte ikke i nogen sammenhæng som kalligraf eller tegner, men hans bogbind præges af en farve- og materialefornemmelse, der er beslægtet med Kumliens. Til forskel fra Kumlien havde han desuden en veludviklet sans for fotografiske billeder og deres integration i bogens udformning.



## Kakelugn.

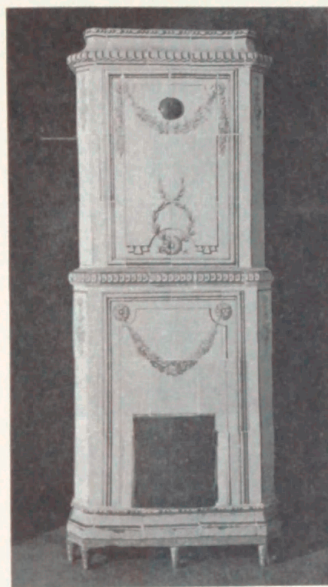
Från huset Götgatan 50, Stockholm.

SOM UNDER rokokotiden är under gustaviansk tid den plana kakelugnen med skänk och indraget överle en av de mest brukade typerna. Till uppbyggad och konstruktion är den helt bibehållen från föregående period; blott i detaljer och dekorer framträdde nyheterna. Som det här avbildade exemplaret visar är den liksom tidigare avfasad, medan simserna å kron, skänk och fot med bibehållen behållningskaraktär lätt anpassats efter modestilen. Tydligast synes detta på skänksimserna platta profil, som efterträtt en fylligare valst. I stället för rokokogarnas förhöjda krets brukas nu vanligen en rak övre avslutning. Fortfarande så ugnarna på en fot av järn eller trä, varj såsom här modestilen oftast sätter sin förprägelse. Då ytterst få kakelugnar från äldre tid kunnat giva tjänst oavbrutet, utan vid ett eller flera tillfällen måst stiftas om, ha på dem i regel praktiska detaljer vid omställningarna moderniserats. På så sätt ha många gamla ugnar fått fotos utbytt mot en sockel av kakel, och likaledes ha såfärdiga utsluckor och spjäll av nyare typ. Under äldre tid och långt fram på 1700-talet var det vanligaste spjället ett på ugnens framsida placerat vridspjäll.

I dekorens framträdde naturligen stilkaraktären allra tydligast, och den här avbildade ugnen visar ett för hela fasadens komponerat mönster i former, som äro ytterst typiska för tidig gustaviansk stil. Detta mönster är målat i enhet svart, ett mode som vid denna tid tillämpades äfven vid fajansfabrikernas keramikutrustning. I öfrigt har bruket av helt fasadmönster under gustaviansk tid blivit betydligt mer utbrett än förr på bekostnad av de på varje kakel uppbyggda mönstren. Bruket att dekorerä i flera färger har likaledes varit tering, så att de blivits ugnarna nu äro mindre vanliga än under rokokotid.

Den cylindriska, runda ugnen förtär ett vara i stigt bruk vid sidan av den plana. Den är nu vanligen försedd med betstarna och dekoren är ofta komponerad i form av flera frier runt ugnens liv. Tidens största nyhet är kolonkakelugnen, cylindrisk på en kubisk platt, vilken år 1776 Östas gången omtalas som mösterstycke i ämn Stockholm kakelugns- och kruk-makarsbete. De flesta exemplaren av denna ugnstorn tillhöra emellertid den senogustavianska tiden, då den var en mycket omtykt modeform.

Kakelugnen å bilden är skänkt till museet år 1910 av direktör G. Friberg, Stockholm. Inv. nr 110,838.

KAKELUGN DEKORERAD I SVART  
Från huset Götgatan 50, Stockholm.

15

14

**Gustaviansk stil i dess tidigare form** (1926). Opslag i en af Nordiska Museets »stilbøger», der blev formgivet af Anders Billow og Sigurd Wallin. Det fotografiske billede reproduceret i dybtryk fik i denne sammenhæng en for datidens opsigtsvækkende plads, men Billow var stadig i visse opslag tvunget til at bruge et layout med billederne på højkant.

Anders Billows ansættelse hos Nordstedts og hans bekendtskab med Akke Kumlien var en årsag til, at man undertiden forvekslede deres produkter. Dette blev særlig tydeligt omkring 1924, da Anders Billow gik fra Nordstedt og blev ansat hos Nordisk Rotogravyr. Digteren og kunsthistorikeren Karl Asplund tog fejl af nogle reklamebrochurer fra Liljeholmens stearinfabrik, blandt andet en »delikat udstyret reklametryksag« med titlen *Levande lågor*, som skulle være formgivet af Kumlien. Beskrivelsen passer faktisk på et katalog formgivet af Billow og trykt hos Nordisk Rotogravyr i 1924. Et andet af Billows værker har senere vist sig at være *Från Nordiska museets samlingar* (1925), et fotografisk illustreret festskrift tilegnet museumsmanden Gustaf Upmark. I kolofonen anføres det dog, at Akke Kumlien har æren for tilrettelæggelsen, der bl.a. udmærker sig ved Cochin-sats og visse kalligrafiske indslag. Da Billow kommenterede den store foliant, påpegede han, at integrationen mellem tekst og fotografisk billede var lykkedes takket være illustrationernes placering over for kom-

pakte tekstsider. Man kan drage den konklusion, at Kumlien og Billow faktisk samarbejdede i dette tilfælde, og at Billow sørgede for, at illustrationerne i dybtryk kom til deres ret.

Anders Billows ansættelse hos Nordisk Rotogravyr blev afgørende for hans vellykkede behandling af den fotografiske illustration. Firmaet var kendt for sin avancerede dybtryksteknik, som medførte, at man uden ekstra omkostninger kunne fremstille store billedformater og reproducere billeder med en konturskarphed, toneblødhed og valørrigdom, som det ikke havde været muligt at opnå med de ældre kemigrafiske metoder. Ganske snart udviklede Billow et samarbejde med flere fremtrædende museumsfolk, som lagde vægt på god formgivning og gode illustrationer i deres tekster. I det første år hos Nordisk Rotogravyr startede han sammen med Sigurd Wallin, den nyudnævnte chef for Nordiska Museets kultursamlinger, en række enkelt formgivne »stilbøger«, hvori tekster om genstande i museets samlinger fra forskellige stilperioder spillede sammen med udsøgte fotografiske reproduktioner af de samme genstande. Formen lignede endnu i høj grad den, der havde præget festskriftet til Gustaf Upmark med Cochin-snittet kombineret med et symmetrisk layout, generøse margener og en bindkomposition med tydelig inspiration i svensk tradition fra 1700-tallet.

### **Hugo Lagerström - en forsigtig konvertit**

Omkring 1927 begyndte Hugo Lagerström at tale om en ny stil, som var ved at vinde frem inden for typografien. I martsnummeret af *Nordisk boktryckarekonst* fra samme år omtalte han et hæfte af *Typografische Mitteilungen*, der var udformet som et specialnummer om den elementære typografi. Han indledte med et forbehold: »Saglighed, målrettethed og streng enkelhed i de typografiske detaljer er alment rosværdige principper, men ikke efter et skabelonagtigt skema og åndsforladte forskrifter«. Til det sidstnævnte hørte en gennemgående brug af gemena, et princip, som Lagerström kunne huske, at Georg Pauli tidligere havde anvendt i *Flamman*. Bogtrykkeren fæstede sig også ved, at de, der anvendte den »nye stil«, kun i få tilfælde var fagfolk, men derimod »udøvende kunstnere og arkitekter, som har kastet sig over det typografiske område for at forandre det«. Lagerströms forbehold var også udtryk for ambivalens i den modsatte retning. Måske var der behov for en ny typografisk stil, der var »i bedre overensstemmelse med vores mere mekaniske end æstetiske tid [...]«. En ny stil kunne dog ikke skabes i huj og hast, men måtte have lov til at vokse frem

»i pagt med tiden« og »ud fra det legitime behov og tidens krav«. De eksempler, der anførtes i artiklens illustrationer burde snarere opfattes som »afskrækende«. Den »nye stil« var ikke forbilledlig, men burde som »faglig foreteelse« omtales og diskuteres, så »det bedste i den kunne uddrages og anvendes«.

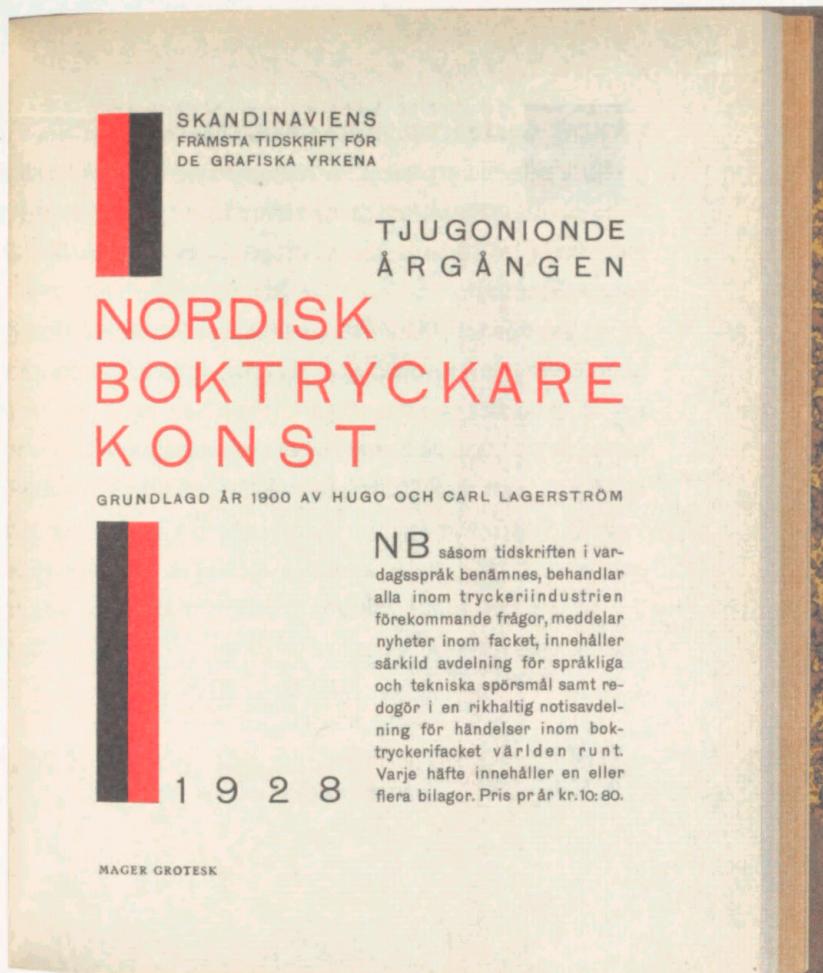
I et senere nummer af samme årgang af *Nordisk boktryckarekonst* præsenteredes »Bauhaus-stilen« som et »interessant tidstegn«. En ambivalent modstand prægede stadig Lagerströms indstilling, og hans formodning om, at den »nye stil« næppe ville vinde indpas i Sverige, fulgtes af en parentetisk bemærkning: »(Men det vil sandsynligvis blive forsøgt af denne eller hin reklamechef i et af de store firmaer)«. Det svenske reformarbejde inden for typografien i de sidste tyve år havde medført en modernisering af svensk tradition præget af en »ren, naturlig og enkel stil med gode rendyrkede bogstavformer«. Denne »dybt rodfæstede forståelse for den gode form« kunne næppe fortrænges af en »ny stil« lanceret af »tyske kunstnere og faglærere ved tyske kunsthåndværkerskoler«. Påstanden om, at den elementære typografi skulle tilstræbe »læselighed og enkelhed«, virkede falsk, og desuden var der noget »ufølsomt og hårdhændet« ved det geometriske formsprog. Brugen af gemena i begyndelsen af sætninger var et overgreb på »den almene sprogbrug«. Lagerström fandt det dog værdifuldt og foreneligt med »svensk« stil »at tilstræbe enkelhed og læselighed [...] ligeledes at anvende blanke felter i dekorativt øjemed«.

I årgangen fra 1928 varierede Hugo Lagerström disse synspunkter, og samtidig fornemmede man i hans argumenter en vis tilnærmelse til det standpunkt, at udviklingen på det tekniske, økonomiske og sociale område krævede en ny form. Den nye tids bestræbelser vendte ikke brodden mod »det gamle«, men mod »rekonstruktionen af det gamle«. Han gentog udtrykkeligt sin advarsel mod overdrivelser i den elementære typografi. I begyndelsen af årgang 1929 fremholdt han de økonomiske motiver, forenklingen og rationaliseringen. Hvis der var noget »levedygtigt og bærende, noget økonomisk og teknisk rigtigt«, så skulle den nye stil nok vinde frem trods al diskussion. Hvis den derimod kun var »et tilfældigt modelune, teoretisk og uden teknisk eller økonomisk substans«, så ville den snart høre fortiden til.

Særkendet for Hugo Lagerströms ambivalens var, at han på den ene side støttede sig til begrebet »stil« og på den anden afviste ethvert kunstnerisk udtryk, der overskyggede den gode typografi. I den »nye stil« så han en vilje til enkelhed og rationalitet, men også en til dels tvivlsom kunstnerisk bestræbelse. I et foredrag i Svenska boktryckareföreningen i 1929 om emnet »Bokstavs-

### Nordiska boktryckarkonst, 1928.

I den 29. årgång af sit tidsskrift brugte Hugo Lagerström nogle planchesider til at eksperimentere med forskellige forslag til en ny udformning. På denne side prøver han typesnittet Mager grotesk som udgangspunkt for en tidssvarende form.



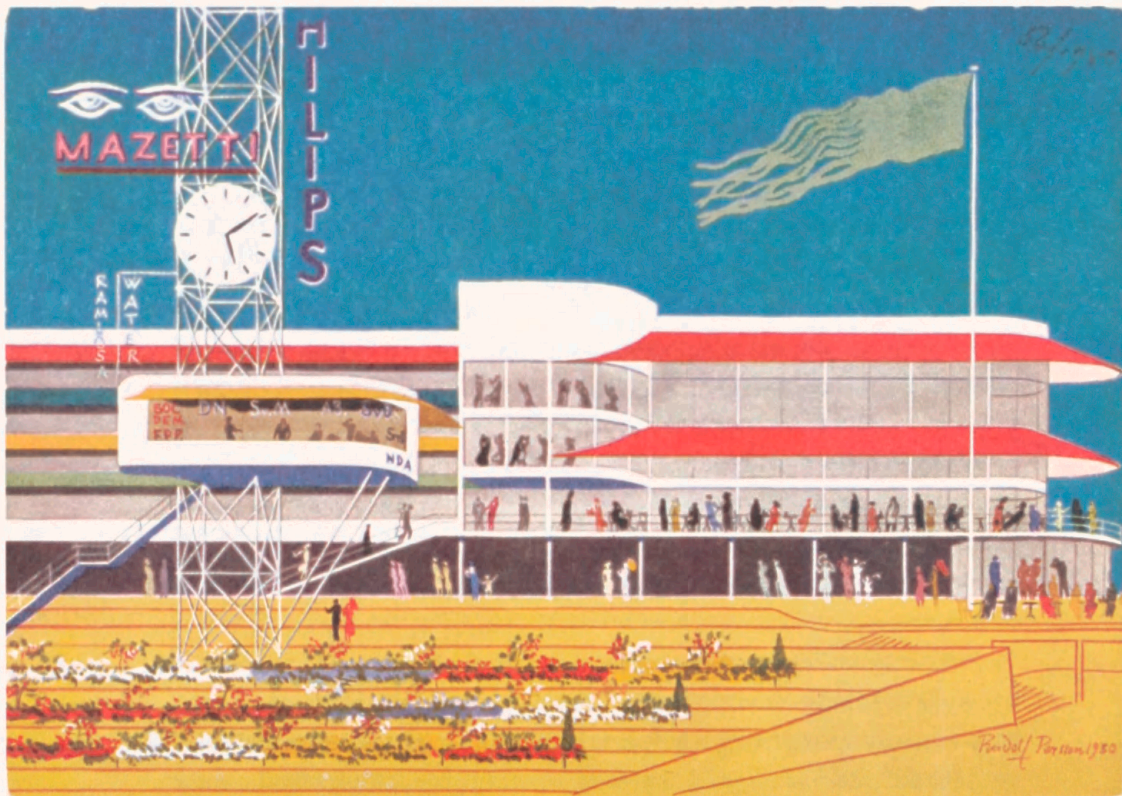
formen og den nye stil« talte han om den nye stils »enkle ornamentik«, som havde frembragt »en hel del forsiring, cirkler og cirkelsegmenter, kvadrater, triangler, ringe, punkter og meget kraftige linjer«. Samtidig understregede han, at den nye stils »uvilje mod at bruge ornamenten« stemte godt overens med god svensk typografisk tradition. Paradokset i dette ræsonnement blev ophævet, fordi Lagerström sondrede mellem »ornamental udsmykning« (i stilhistorisk betydning) og den dekorative virkning, der kunne opnås ved udnyttelsen af skriftsnittet, de blanke felter, kraftig farve og muligvis også et abstrakt ornament.

Hugo Lagerström omtalte ved denne lejlighed også en ny anvendelse af det fotografiske billede, eksempelvis i fotomontage. Ved hjælp af denne metode kunne man formidle et samlet billede af fx de forskellige faser i en arbejdsproces eller udbuddet af varer i en butik og samtidig give indtryk af en levende

handling. Også det fotografiske nærbillede var blevet et nyt udtryksmiddel, der givetvis ville få betydning for reklametryksagernes forskellige former. Hvis dette skulle blive virkelighed, mente Lagerström, måtte genstandsfotograferingen imidlertid udvikles så meget, at man kunne få virkelig gode fotografiske originaler.

Lagerströms oprindelige skepsis over for tanken om grotesken som enerådende bogstavsform aftog med tiden, og da han sidst i 1929 skrev om »Den nye stils eneste bogstavsform« lagde han vægt på, at den byggede på en historisk tradition og havde fået et nyt potentiale takket være floraen af nyproducerede grotesksnit. Dermed var afvekslingen i bogstavformens bredde og form forøget, og det samme var muligheden for at bruge grotesken ikke kun til enkelte ord, grupper og rubrikker, men også til løbende tekst.

Da Stockholmudstillingen løb af stabelen, var Lagerström parat til at prøve en tillempning af det nye program.

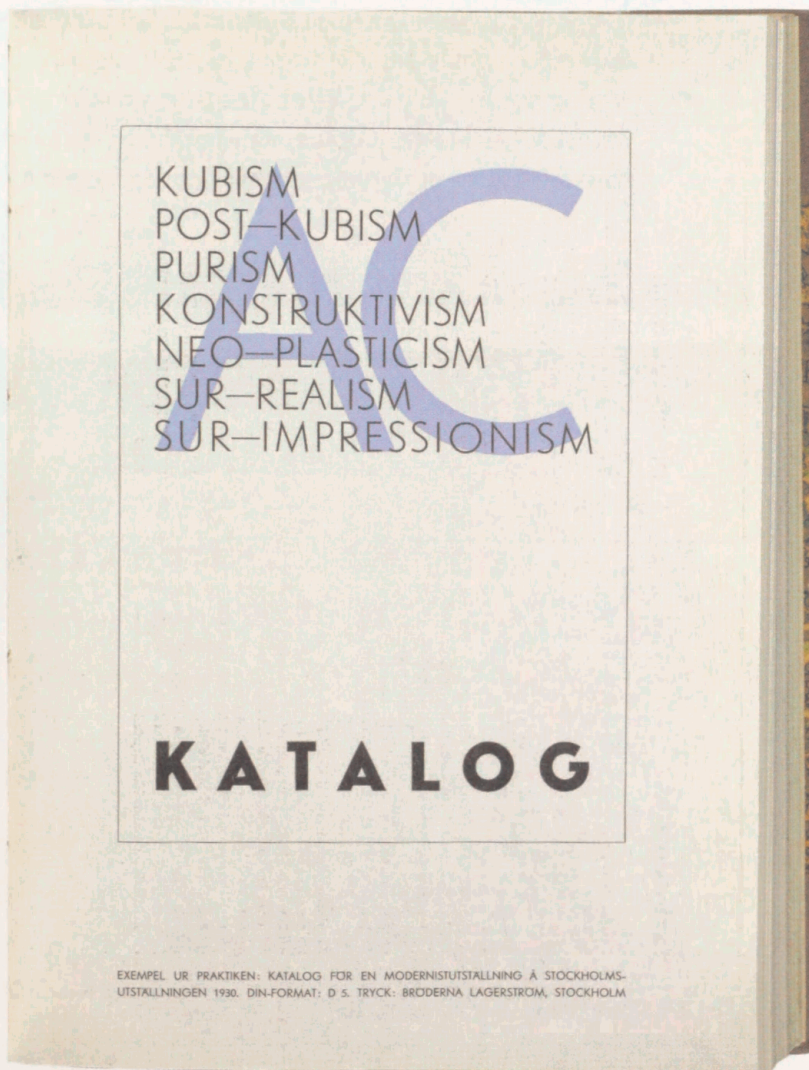


Stockholmudstillingen i 1930, hovedrestauranten. Prospektkort af Rudolf Persson.

## Stockholmutställningen 1930

Stockholmutställningen 1930 blev en vigtig manifestation af ny arkitektur og design og betegnede i det hele taget modernismens svenske gennembrud. Forberedelserne til denne begivenhed kan spores i *Nordisk boktryckarekonsts* årgang 1929, og i decembernummeret præsenterede man udstillingens brochure. Ifølge reklamemanden Einar Lenning gav den en »levende og letlæst beskrivelse af 'mindernes og det moderne fremskridts by'« og var desuden et

**Nordisk boktryckarekonst, 1930.** »Eksempel fra praksis«, i dette tilfælde omslaget til kataloget til Otto G. Carlsunds udstilling af postkubistisk kunst arrangeret i tilknytning til Stockholmutstillingen.

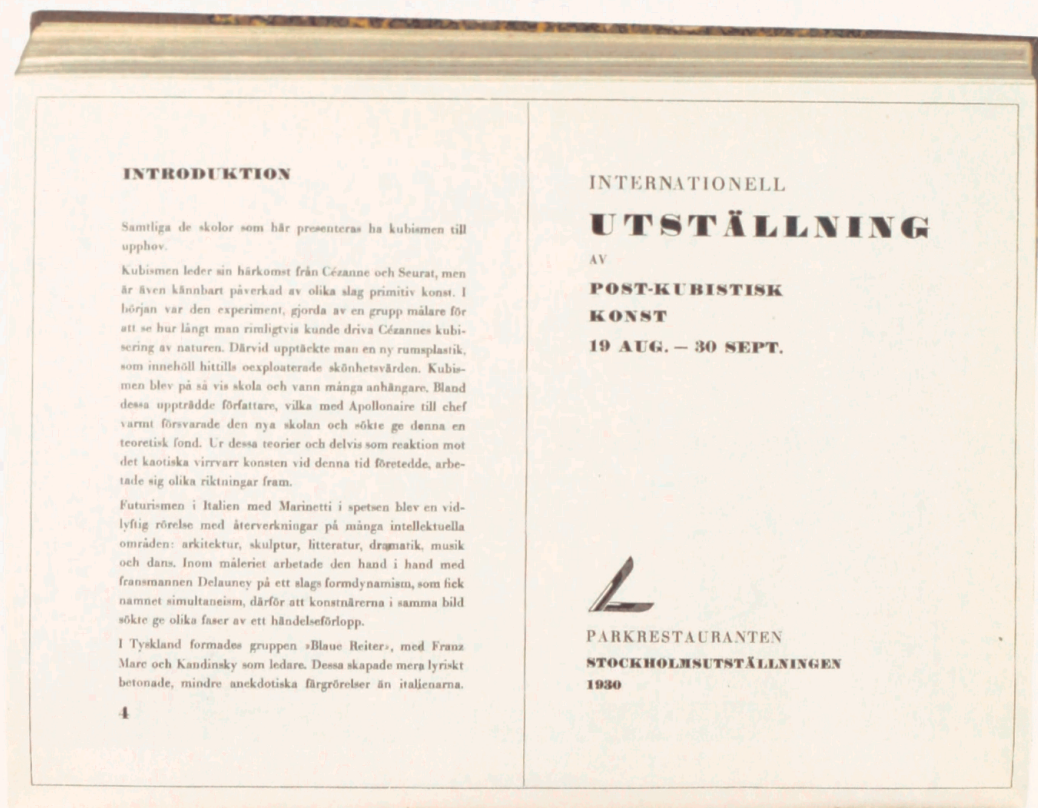


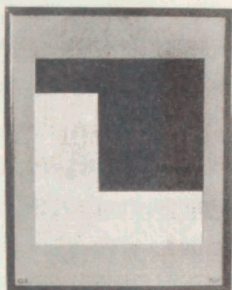
eksempel på en funktionel behandling af tekst- og billedmateriale med udfoldningsbilleder i et »såkaldt internationalt folderformat«.

I *Nordisk boktryckarekonst* for 1930 finder man en oversættelse af Jan Tschicholds programerklæring »Hvad er og hvad vil den nye typografi?« interfolieret med illustrerende »eksempler fra praksis«, først og fremmest uddrag af kataloget til den separatudstilling af postkubistisk kunst, som kunstneren Otto G. Carlsund havde arrangeret i udstillingsområdet haverestaurant. For trykningen stod Bröderna Lagerström.

Udstillingen var præget af samarbejdet mellem Svenska Slöjdföreningens chef Gregor Paulsson og et antal arkitekter. Gunnar Asplunds udstillingsarkitektur blev en blændende opvisning, og selve udstillingssymbolet – et stiliseret vingepar tegnet af arkitekten Sigurd Lewerentz – gik igen i alt fra flagene ved indgangen til selve udstillingsbrochuren. Bag denne brochure stod Utställningsförlaget, en midlertidig sammenslutning mellem Almqvist & Wiksell og

**Nordisk boktryckarekonst, 1930. »Eksempel fra praksis«**





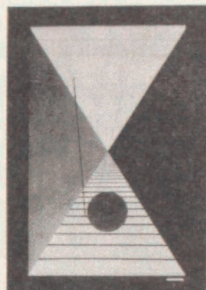
No. 1. ADRIAN-NILSSON

ADRIAN-NILSSON, Gösta,

svensk, Lund, N. P.

- |  |      |
|--|------|
| 1. Composition I. Olja.                                      | 1930 |
| 2. Composition II. Olja.                                     | 1930 |
| 3. Composition III. Olja.                                    | 1930 |
| 4. Composition IV. Olja.                                     | 1930 |
| 5. Composition V. Olja.                                      | 1930 |
| 6. Svart skulptur. Trä. (Coll. Östlund, Halmstad) omkr. 1922 |      |
| 7. Relief. (Coll. Östlund, Halmstad) omkr. 1922              |      |

12



No. 01. TUTUNDJIAN

TUTUNDJIAN, Leon,

armenier, Paris, N. P.

- |                                |      |
|--------------------------------|------|
| 90. Composition No. 103. Olja. | 1930 |
| 91. Composition No. 248. Olja. | 1930 |
| 92. Composition No. 259. Olja. | 1930 |
| 93. Relief No. 340. Trä.       | 1929 |
| 94. Relief No. 343. Trä.       | 1929 |
| 95. Relief No. 358. Trä.       | 1929 |

37

GALLERI MODERN

26 STUREGATAN 26

KONST

EFTER 15 SEPTEMBER 1930

DRAMATEN

GALERIE MODERNE

26 STUREGATAN 26

TOUT EN ART

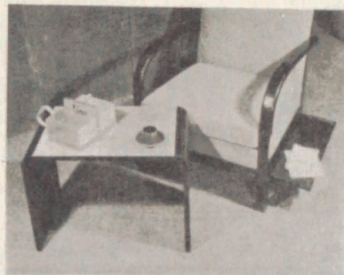
CHANGEMENT D'ADRESSE  
APRES LE 15 SEPTEMBRE 1930

THEATRE DRAMATIQUE

NYBROPLAN

STOCKHOLM

42



"SVENSKT TENN"

STRANDVAGEN 5 A

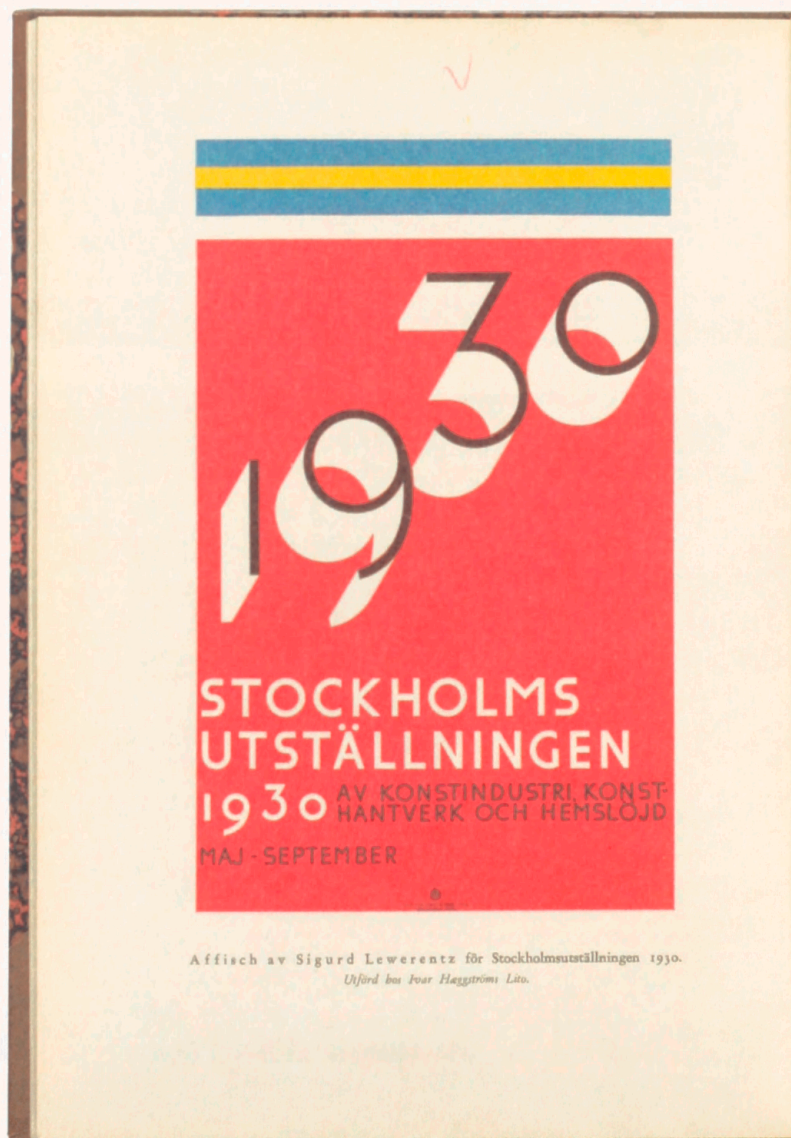
öppnar i höst en av-  
delning för möbler.

43



Bröderna Lagerström, og resultatet kan fra et formsynspunkt betragtes som en moderat anvendelse af Tschicholds program. Mere opsigtsvækkende var reklamebranchens bidrag med en på lang afstand synlig reklamemast, skiltene groteskbogstaver af træ og Sigurd Lewerentz' plakat med tredimensionale »rullende« tal. I bogsalen var det radikale formsprog derimod svagt repræsenteret, og bortset fra en bagvæg med plakatmosaikker og fotomontager fra den store Esseltekoncern dominerede de traditionelle pragtværker.

Sigurd Lewerentz' plakat til Stockholmudstillingen i 1930.



Affisch av Sigurd Lewerentz för Stockholmsutställningen 1930.  
Utförd hos Fvar Haggströms Lito.

## Bogarkitekten Anders Billow

I forsøget på at finde inspirationen bag Anders Billows arbejde som moderne bogformgiver og indfører af en asymmetrisk typografi har man peget på de modernistiske formeksperimenter, der forbindes med futuristerne, Bauhaus og Jan Tschichold. Som læser af tidsskrifter og deltager i diskussionen om den nye typografi var Billow givetvis orienteret om den modernistiske typografi, og han har da også udtalt sig om sine forbilleder på området. Der var dog andre omstændigheder, som blev afgørende for, hvordan hans arbejde blev modtaget, og sandsynligvis var den internationale avantgardisme ikke så vigtig som det tidlige 20. århundredes nyklassicistiske bølge i Danmark og dens følgevirkninger i Sverige. I Danmark gik interessen for bygningshistorien hånd i hånd med ambitionen om at skabe en kongenial form til præsentationen af det dokumentariske materiale. Ved formgivningen af *Liselund* (1918), en bog om en dansk herregård i nyklassicistisk stil, havde arkitekten Aage Rafn foretaget sin egen fortolkning af det tidlige 19. århundredes formsprog. Flere svenskere hentede inspiration i dette eksempel, og Akke Kumlien hævdede i 1919, at *Liselund* gjorde det »fuldstændig umuligt« at tale om pastiche. Den svenske arkitekt Gunnar Asplund blev også inspireret af denne bog i sit arbejde, og midt i 1930'erne blev den omtalt af Anders Billow, som endnu en gang trak en parallel mellem arkitektens og den planlæggende bogformgivers arbejde. Omtalen af *Liselund* dukkede op igen i *Den nya bilderbokstypografien* (1941), hvor Billow beskriver den som præget af »en grundigt gennemtænkt og logisk udført typografisk dragt«. Arkitektens arbejde med at samordne det tekniske element med det æstetiske mindede i høj grad om arbejdet med at tilrettelægge en bog, og eksemplet *Liselund* var et levende bevis på, at man ikke behøvede at være faglært typograf for at lede arbejdet med en bog fra manuskript til færdigt produkt. Formgiveren af *Liselund* havde afstemt folioformatet efter skalategningerne, papirkvaliteten var udsøgt, og det typografiske udtryk var i samklang med nyklassicismen, uden at man af den grund ville tale om pastiche. Billow havde på et tidligt stadium haft på fornemmelsen, at en bog »for at blive smuk og passe ind i moderne omgivelser« burde frigøre sig fra det etablerede renæssanceskema. Som et eksempel på god bogarkitektur nævner han i samme artikel den tyske arkitekt Erik Mendelsohns *Amerika* (1926), som han mente var kendetegnet af respekten for fotografiet som kunstværk.

Anders Billow var ikke noget programmenneske, men en fornuftsorienteret pragmatiker, som mente, at »funktionalisme« var et »misbrugt og misforstået« udtryk. Studerer man hans bøger fra forskellige perioder, kan man

P A R K E N for 11336 rdl. 37 skill. og derefter 24. juni 1784 fik skøde paa ejendommen, i hvilket dokument

*Mæns herreds panteprotokol 1784 ff. fol. 50.* det udtrykkeligt nævnes, at køberen har givet den det nye navn *L I S E L U N D*. Til ejendommen hørte paa forhaand en ældre avlsgaard, som Calmette nu udvidede, men hans egentlige hensigt maa dog have været at skaffe sig et areal til *et lystslot og en have ude paa klinten*.

*Den trykte litteratur har atter og atter gentaget, at købet foregik 1791.* T A V L E N R. 1 T A V L E 1, gengivelse af et kort fra 1791, og T A V L E 2, en moderne oversigtsplan, visende, hvor ypperligt terrænet egnede sig til anlæg af en stemningsfyldt naturhave, og hvorledes

T A V L E N R. 2 kunst og naturen her kunde mødes og sammensmeltes i en højere enhed. Mellem den gamle firågede avlsgaard i vest og klinten i øst slynger der sig, omtrent parallelt med stranden, en bæk, som i talrige bugtninger baner sig vej gennem en skovkranset slugt. Sydligst

*Hvor de paa side 33 nævnte kilder, Carlens Kilden, Antonskilden og Tidens Kilde har sprunget, er det ikke lykkedes at udrede.* paa T A V L E 2 ses et hjørne af den paa marken liggende »Store Aborre Sø« og hele den runde »Lille Aborre-Sø« med en halvmaaneformet ø, som maaske delvis er tildannet ved kunst; i al fald fremgaar det af en af Calmettes egne skitser, at han påstænkte at arrangere søen helt »en labyrinthe« med flere smaasøer. Men fuldstændig er denne plan aldrig kommet til udførelse, og i den sydlige del af terrænet, som ikke er medtaget paa skovkortet fra 1791 og altsaa først senere kan være inddraget i haveanlægget, synes der kun at være gjort faa indgreb i naturen. I virkeligheden er der dog sikkert udført et stort arbejde for at omforme det af naturen givne. Molbech skriver, at en stor ellemose i den side dal »har Konstnen forvandlet til en dejlig Lystskov, gennemskaaren af store, dybe Canaler, hvis betydelige Brede og afvekslende Omegne vækker Begrebet om en naturlig Aa«, og naar en anden forfatter siger, at havens vande fødes fra en kanal, Tokkevads Sø, der omfatter »4 ret nette Smaasøer, beplantede med Gran og Popler«, og at kanalen nærmere bag vaaningshuset yderligere »omflyder fire nydelige Smaasøer«, tænker han paa det nu saa naturligt virkende terræn syd for hovedbygningen, hvor øerne endnu er tilgængelige ved de fra Calmettes tid bevarede anlægs- og flydebroer. En originaltegning paa Liselund viser, at

S E R S I D E 35 en af dem hed »l'île de Flore«, en anden »l'île du monument de la bonne harmonie«. Fra den sidste kanalbredning med de fire søer er bækken ført videre gennem en smal skovslugt, og netop førend denne atter breder sig ud til det anlæg, man kunde kalde den egentlige have, er det lille klintslot placeret i en lun krog, som de høje bakker værn mod østenvinden. Betegnende nok er der fra bygningen fri udsigt over haven, men ikke udover havet, som slet ikke kan ses fra dets vinduer. Skrænternes bøgetræer danner baggrund og ramme om arkitekturen, og kommer man ad kørevejen fra den gamle forpagtergaard, der slynger sig om bakkedoden, og endelig ud dæmningen over bækken svinger op foran façadeen, ser man bygningen titte frem mellem skovpynterne og de hvide mure spejle sig i bækkedammen. Saare virkningsfuld er selve byggegrunden ordnet og udnyttet. Forbygningen ligger paa tværs af dalmundingen under den gavl, som præsenterer sig mod den ankommende, falder terrænet stærkt ned mod vandet ovenfor vejdæmningen, og netop her er kælderens skudt ind, en ordning, der giver det beskedne hus anseelse og malerisk afveksling. Otte aar efter bygningens O P F Ø R E L S E S -

34

A A R 1792 kaldte Bonstetten den »ein prächtiger Pavillon«, der viser sig »am Eingang des

Liselund (1918). Opslag.



Vue de l'île du manoir de la Bonne Harmonie et d'une partie de  
celle de Flavac, à Liselund.

Waldes »und zaubert die Reisenden in den schönsten Garten von England hins«, og han fortæller, at Herskaberne fra Marienborg undertiden tilbragte nogle uger her paa stedet. Selv om bygningen i senere tider er bleven kaldet »slottet« eller »det gamle slot«, er den netop kun, hvad vi vilde kalde en villa, et beskedent og landligt havehus. I sammenligning med virkelige herregaardsbygninger er dimensionerne saare beskedne, rummene forholdsvis faatallige, og bygningens landlige karakter fremhæves af to i det 18. narhundredes fornemme arkitektur saare usædvanlige træk, af træsojerne og af det bløde afvalmede straatag med dets buede glugger. Baaede det ene og det andet forekommer vel hyppigt paa de lysthuse og eremithytter, der hører til den engelske havestils uundværlige staffage, men i al fald her i landet synes Liselund at være et enestaende eksempel paa, at disse virkemidler er brugte paa et herskabeligt vaaningshus. Paa en ganske særegen maade mødes tidens love for arkitektonisk komposition, dens krav til regularitet og symmetri med en bevidst primitivitet, en »rustique« stil, som man fristes til at kalde koket, men som virkelig naar sit maal, at faa arkitekturen til at smelte sammen med sine omgivelser. Dette resultat synes ikke at være naaet uden vanskeligheder, og for bestemmelsen om bygningens endelige form blev taget, maa der være gaaet adskillige kasserede *PROJEKTER*. Paa Liselunds nye hovedbygning opbevares endnu en række tegninger, som giver os et interessant indblik i forarbejderne og i forholdet mellem bygherre og arkitekt. Sirligst i udførelsen er to sammenhørende tegninger, en plan og en façade, begge fuldt gennemarbejdede *S E S I D E 36* med tusch og farvelagte. De er tydeligt beregnede paa en byggeplads omtrent som den, der blev valgt, og selve bygningens T-formede plan svarer i de grove træk til den endelige. Men med disse hovedpunkter hører lighederne mellem projekt og virkelighed ogsaa op. Vandløbet ved den ene af forhusets gavle udvider sig ikke som nu til en dam, og en andeo — canardière —

A N T O L O G I A  
C A R O L I N A

(K. A. GENOM TJUGU SEKLER)

27 April 1930

S T O C K H O L M  
M C M X X X

**Antologia Carolina** (1930). Til dette spøgefulde privattryk fra Nordisk Rotogravyr brugte Anders Billow virksomhedens nyanskaffede Bodoni. Omslagets strenghed tangerer den nye typografis krav, men formen befinder sig tydeligt nok på klassisk grund.

konstatere, at han holder fast ved den svenske tradition fra det sene 18. og det tidlige 19. århundrede, men med en selvstændig holdning til forbillederne. Man opdager også en gradvis radikaliserings af hans formsprog. Det nyproducerede Cochin-snit blev på Billows råd anskaffet af Nordisk Rotogravyr og blandt andet benyttet i årbogen *Bellmansstudier*, der udkom første gang i 1924. Formatet svarede til det ideelle eksempel fra det 18. århundrede, som Billow havde fremholdt i kataloget til Göteborgudstillingen, og på første side var der en gengivelse af et velkendt ornament fra samme århundrede. Kompositionen afsluttedes med et papbind i fransk antikmarmorering med højt udhævet titelfelt, og som helhed fremstår bogen som en bevidst og ikke-imiterende pastiche. I andre bøger forholder Billow sig friere til traditionen, men gennemgående er hans grundopfattelse afstemt efter den enkelte bogs forudsætninger.

Anders Billows kritik af et letkøbt forsvar for traditionen og kunstneriske værdier gik hånd i hånd med en ubønhørlig strenghed og ironi rettet mod repræsentanter for den elementære typografi med dens normeringslyst, krav

på almengyldighed og mangel på historisk perspektiv. I »Alfabetet och tidsstilen« skriver han blandt andet: »Der er fra Tyskland, nærmere bestemt visse arkitektkredse, udgået noget nær en 'bevægelse' som med stor strenghed kræver, at hver eneste ny tryksag, stor eller lille, der vil se ud af noget, må tage udgangspunkt i grotesksnittet som eneste stilart; der siges intet om andre strenge love.« Undertiden greb Billow til økonomiske argumenter for at forsvare sine standpunkter, men i *Typografi och ekonomi* (1951) udtalte han sig også kritisk om udviklingen i de store trykkerikoncerner, hvor »økonomiske eksperter« snarere end typografiske fagfolk »med kunstnerisk lidenskab« tog de overordnede beslutninger. Ifølge Billow var bogen, nutidens »læsemaskine«, desværre blevet afhængig af to helt nye interesserede parter, forlæggeren og bogkunstneren, der begge fra bogtrykkerens synspunkt var uvidende dilettanter. Dette udsagn tyder på, at hans ideal var trykkeriforlaget, dvs. en arbejdsorganisation, hvor bogtrykkeren også er forlægger, og hvor økonomiske, tekniske og kunstneriske aspekter er underordnet den typografiske fagkundskab. Hans egen situation på Nordisk Rotogravyr lå antagelig ret tæt på dette ideal, og udgivelserne her kunne endda sammenlignes med Bröderna Lagerströms eller med de bøger, som blev produceret af den danske bogtrykker C. Volmer Nordlunde, en varm beundrer af Anders Billows formgivning.

### **Anders Billow og fotobilledbogen**

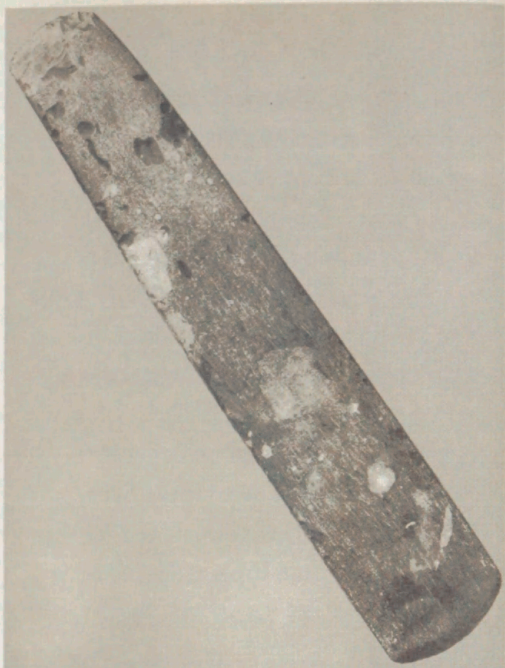
Hugo Lagerström forstod forholdsvis tidligt det fotografiske billedes tiltagende betydning, især inden for reklamer. I 1932 skrev han i *Nordisk boktryckarkonst*, at det fotografiske billede næsten var blevet »det væsentlige i moderne typografi« og blev foretrukket frem for tegningen, fordi det rummede »mere sandhed, saglighed og vederhæftighed«. Ved en asymmetrisk placering på bogsiden kunne man få mere plads og lade billederne komme til deres ret, og samtidig fik man et bedre samspil mellem tekst og billede. Den praktisk sindede bogtrykker løste tekniske problemer og bragte dermed omkostningerne ned. Sammenlignet med Lagerström havde Anders Billow et forspring først og fremmest i kraft af sin visuelle begavelse og sin ansættelse hos Nordisk Rotogravyr. Hans argument for at afvige fra de typografiske principper, der havde været gældende siden renæssancen, var ikke primært knyttet til den elementære typografis doktriner, men til den opfattelse, at de ikke lod den fotografiske illustration komme til sin ret. I en bog med mange illustrationer, hvor det kunne være nødvendigt at vende billederne, men hvor det ikke var ønskeligt at beskære dem i bredden, hvis de vendte ret, krævedes en forøget sidebredde, dvs. et format,

der nærmede sig det kvadratiske, eller en løsning med udfoldningsbilleder. Uheldige løsninger, der vidnede om manglende respekt for fotografiet som medium, vakte Billows harme, og han kritiserede i denne sammenhæng både Akke Kumlien og de tyske bogkunstnere. En af dem, Walter Tiemann, må i den følgende udtalelse stå som repræsentant for denne kreds af typografiske skønånder:

Ja, hvorfor kan »d'herrer kunstnere« - Tieman er portrætmaler - ikke acceptere en fotografikunst, der virkelig vil være fotografi og som fortjener betegnelsen kunst, når den ikke ligger under for det gamle forbillede om at efterligne maleri og grafik. Det er netop denne evne til at se med en kunstners øjne, der er så uvurderlig for den, som i stedet for pensel eller pen bruger kamera og fremkaldervæske.

P.A. Norstedt & Söners luksuøse jubilæumstryk fra 1923 indbefattede en del fotografisk materiale, og behandlingen af det tydede på et ønske om at »hæve« fotografiets værdi ved at fremholde dets maleriske kvaliteter, en ambition, som formodentlig kan føres tilbage til Akke Kumliens vurderinger. Forlaget havde allerede i forbindelse med indførelsen af de moderne fotomekaniske illustrationsmetoder ansat den populære kunsthistoriker Carl G. Laurin som billedredaktør - titlen eksisterede ikke dengang - men resultatet af dette initiativ blev hovedsagelig et større antal illustrationer. Fra et kvalitativt synspunkt kunne den nye metode næppe måle sig med den tidligere illustrationsteknik, først og fremmest kobberstik, litografi og xylografi. Endnu et godt stykke tid efter genbruddet for det asymmetriske layout, der gav helt nye muligheder for en korrekt gengivelse af det fotografiske materiale, forblev Norstedts hverdagstryk nærmest uforandret. Udformningen af den internationalt kendte Bengt Bergs fotografisk illustrerede bøger om fugle og fugleliv kan tjene som eksempel. Han forsøgte selv forgæves at påvirke forlaget, og da juryen for Svensk Bokkonst præmierede hans bog *Tigrar* (1934), men samtidig anførte visse forbehold vedrørende omslagets »slående reklamevirkning«, påpegede Billow, at netop dette billede var det eneste, der formidlede noget af dramatikken i Bergs fotografier. Plancherne havde derimod været udsat for al den »misforståede omhu, der var nødvendig for at få dem til at virke små og ubetydelige«. Billederne var praktisk talt identiske, hvad angik størrelse og proportionering, og monotonien blev kun brudt, fordi det var nødvendigt, at nogle af dem blev præsenteret liggende, andre stående.

I begyndelsen af 1930'erne udtalte Billow sig stadig mere kritisk om Cochinsnittets alt for kraftige versaler, klumpede »gg« og uheldige talkombinationer,



Denne smäckiga flintan, i verkligheten 39 cm lång, är funnen vid Kungälv i Bohuslän. Den är ett utmärkt prov på den där yngre stenålderns förträdda arbetsredskap.

16



Denna osomordentligt vackra dolk, i verkligheten mer än dubbelt så stor som på bilden, utgör ett gott exempel på den högt uppdrivna nordiska flintslagsningstekniken. Originalen i Statens Historiska Museum.

## KONSTNÄRER OCH HANTVERKARE PÅ STENÅLDERN

Räddas den äldre stenålderns hantverkskap utmärka sig här i Norden ofta för ett flittriffligt arbete. De spjett- och harpspennar, som framförallt äro beräknade för dessa jägarfolkens ärtavanden, visa ej sällan en säkerhet i utformningen, som deras motsvarigheter på andra ställen i världen visa ej allsådåliga. Man kan tryggt hänföra dem med rättensom bästa arbeten i de franska krethoningarna och med cikamlernas bästa hantverk från tiden före det europeiska inflyandet.

Men viktiga triumfer får de nordiska sljtkickligheten först längre fram under yngre stenåldern, den slipade flintans och de vackraste stenålderns tid, då också krethomakarekonsten i de mest framskridna trakterna, särskilt i södra Sverige och Danmark, nått förväntad höjd.

Det är allmänt erkänt, att man ännu icke i Europa har så vilt och vackert arbetade flintstakar som uppvisas här i Norden. Också här kan man gå till Egypten

17

Ernest Klein: **Bilder ur Sveriges historia** (1932). Opslaget i denne kulturhistoriske billedbog viser et asymmetrisk layout af Anders Billow. Det fotografiske billede kommer her til sin ret.

og han begyndte derpå at indføre andre skriftsnit, deriblandt Garamond, Baskerville og Bodoni, men knap så ofte Paul Renners Futura. Han begyndte også at tillempe et nyt layout, der var særlig velegnet til at fremhæve det fotografiske billede. Ved tilrettelæggelsen af *I svenska marker* (1930) - et første svensk eksempel på en gennemført elementær typografi - lod han sig inspirere af det spiralhæftede martsnummer af *Arts et métiers graphiques* (1930) med groft beskårne og forstørrede fotografier gengivet i dybtryk og for det meste uden hensyn til traditionelle marginproportioner. Da Billow påtog sig udformningen af Svenska turistföreningens meget udbredte årbog, var han opsat på at give maksimal plads til C.G. Rosenbergs fotografier. I bindet for 1932 holdt han fast ved det hidtil anvendte format, men brød symmetrien og lod tekst og billede fortrænge margenerne. Denne gang kom der en voldsom reaktion fra ledende typografiske fagfolk. Endog Hugo Lagerström vaklede og efterlyste i »En öppen fråga i ett tekniskt spørgsmål« formgiverens »praktiske og æstetiske begrundelse« for sidebilledets placering. Det mest forstyrrende for Lagerström var det faktum, at billederne havde fået så meget mere plads end teksten, at de næsten fyldte indermargenen ud, og det gjorde opslaget »vacklende«.



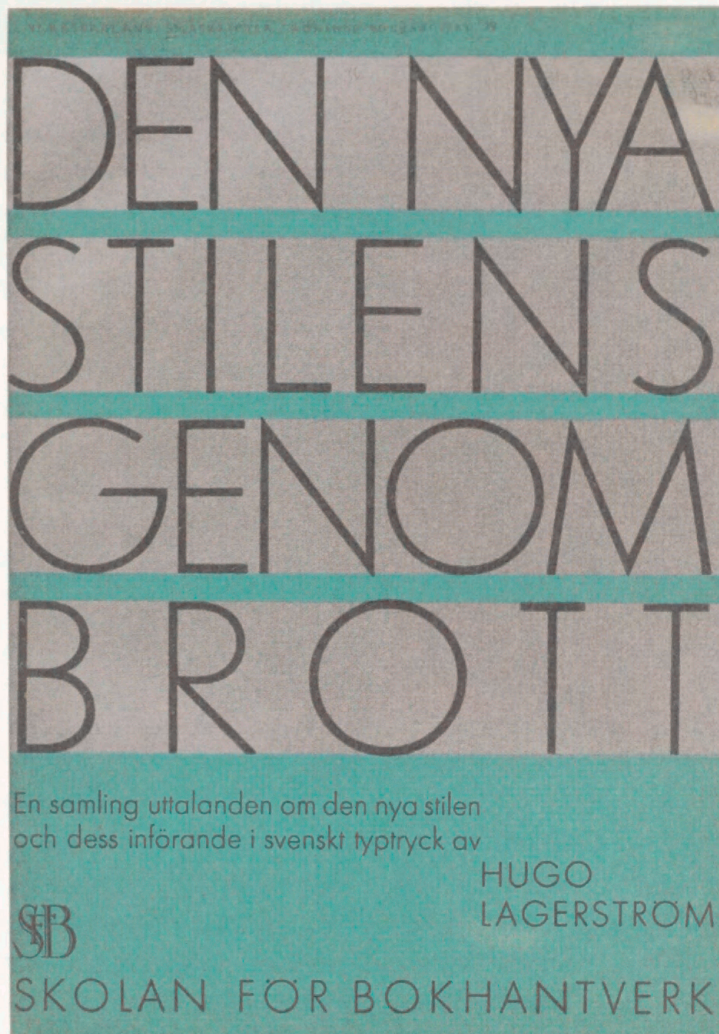
Omformningen af årbogen gav anledning til den såkaldte »margendebat«, dvs. argumenterne for og imod de lige siden renæssancen gældende regler for bogsidens disponering. Hugo Lagerström mønstrede tropperne ved at genudgive sine egne artikler om den nye typografi i *Den nya stilens genombrott* (1933), der blev udgivet af Skolan för Bokhantverk i anledning af dens trediveårs jubilæum. Her gentog Lagerström sine indvendinger mod Anders Billows angreb på indermargenen, men lod samtidig læseren forstå, at han bifaldt en typografi, der var i samklang med det moderne samfunds økonomiske, sociale og tekniske forudsætninger.

Striden om tradition eller »funkis« udspillede sig også i en mere generel offentlig debat, som var præget af en efter svenske begreber usædvanlig hede. Situationen var kendetegnet af både en bevidst analyse af økonomisk, teknisk og æstetisk karakter og af en ubevidst holdning til de forandringer, der havde fundet sted i samfundet.

## Efterspil

Jan Tschicholds formuleringer i *Die neue Typographie* (1928) var kategoriske, men en del af dem åbner mulighed for en retræte, for selv om den nye typografi var både antihistorisk og uhistorisk, var der ifølge dens ophavsmænd ingen grænser for de midler, der kunne tages i anvendelse. I *Typographische Gestaltung* (1935) gik Tschichold hurtigt videre fra en beskrivelse af den »ornamentale« typografi til en effektiv præsentation af den nye typografis elementer. Håndbogen indledes med et Goethe-citat, som forbinder det forgangne med det evigt foranderlige og nye. Tschicholds successive forbehold over for den elementære typografi udviklede sig i en dialog med den schweiziske arkitekt og kunstner Max Bill og udmøntede sig i 1946 i en generel revision, der blev forelagt i artiklen »Glaube und Wirklichkeit«, offentliggjort i 1948 i *Svensk Typograf-Tidning* under den mere neutrale overskrift »Jan Tschichold och den nya typografien«. Overvurderingen af det såkaldt tekniske fremskridt blev her fremstillet som en misforståelse, og en alt for puristisk stræben efter renhed og klarhed blev forkastet som unødvendigt indskrænkende. Den elementære typografi blev af Tschichold reduceret til et virkemiddel i reklamer og lejlighedsstryk, og han fremhævede traditionens betydning for bogens typografi. Alle bøger produceret før 1830 var smukkere end en gennemsnitlig bog fra moderne tid. Kalligraferingsøvelser gav det sikreste grundlag for et godt bogtryk, og det gyldne snit var et egnet udgangspunkt ved bestemmelsen af format og sats. De bedste skriftsnit var de klassiske og nogle få nyere, som kun i ringe omfang

Hugo Lagerström:  
**Den nya stilens genombrott**  
(1933). Omslag.



afveg fra forgængerne. God typografi var »overskuelig, godt planlagt og smuk«, mens dårlig typografi var »rodet, planløs og grim«. Typografien blev betragtet som et håndværk med æstetiske dimensioner og smag som en yderst regulerende faktor. Til forskel fra maleri og musik kunne typografiens mål dog aldrig være at udtrykke noget. Interessen for stilarter og formuleringen af ismer beroede på en illusion: »Vi er givetvis nået hinsides alle stilarternes ophør«.

Budskabet i denne postmoderne betragtning fik ikke helt samme gennemslagskraft som Jan Tschicholds forsvar for modernismen, hverken i udlandet eller i Sverige. Samtidig kan man konstatere, at udbredelsen af den elementære typografis program fik et uensartet forløb i forskellige lande. Sammenligner man udviklingen i Sverige i de første årtier af det 20. århundrede med den tilsvarende udvikling på kontinentet, kan man konstatere, at den politiske situa-

tion i sidstnævnte tilfælde resulterede i et samfundsklima præget af betydeligt hårdere modsætninger. En endnu mere dramatisk modernisme gjorde sig gældende i udviklingen på det kunstneriske område. Sverige blev isoleret under de to verdenskrige, og det modernistiske gennembrud fandt først sted i forbindelse med Stockholmdstillingen i 1930. Trods lejlighedsvis dramatiske islæt var omvæltningen gennemsyret af en reformistisk ånd og et socialdemokrati på fremmarch. Jan Tschicholds mest radikale programskrift, *Die neue Typographie*, blev aldrig oversat til svensk, og selv en aktør, der var så fortrolig med kilderne, som Iwan Waloddi Fischerström - han havde studeret bogtrykkerkunst på kontinentet i 1927-30 - var skeptisk indstillet over for den dogmatiske modernisme. De praktiske resultater af Tschicholds program viste sig bl.a. ved udgivelsen af visse titler i *Nordisk boktryckarekonsts fackbibliotek*, eksempelvis Einar Lennings *Normalformaten* (1931) og Iwan Waloddi Fischerströms *Typografisk skisseringsteknik* (1935). I 1937 kom der en svensk oversættelse af *Typographische Gestaltung* efter anmodning fra Skolen för Bokhantverk, og i et forord takkede Jan Tschichold den svenske oversætter Fredric Bagge, som dengang var sekretær i Svenska Boktryckareföreningen og redaktionssekretær for det nystartede fagtidsskrift *Grafiskt forum*. Konsolideringen mellem henholdsvis typografisk tradition og modernisme kom langsomt i stand, og en væsentlig formidler af de mere holdbare elementer i den modernistiske typografi blev C. Volmer Nordlunde, som bidrog med flere artikler i svensk fagpresse i løbet af 1930-40'erne. Den opfattelse, som Nordlunde formidlede, var også præget af den angelsaksiske tradition, der langsomt, men sikkert begyndte at fortrænge den germanske.

Under anden verdenskrig skete der et omsving i den kulturkonservative opinion, der hidtil var gået hånd i hånd med tyskvenlige anskuelser, og da tysk bogkunst blev udstillet på Nationalmuseet i 1941, fik den en lunken eller afvisende modtagelse. Akke Kumlien holdt i samme periode op med at arbejde med germanske bogstavformer, og hans samarbejde med et tysk typesøberi om fremstillingen af et nyt typesnit, der skulle bære hans navn, fremstår som et uløst kompromis mellem en germansk og en klassisk tradition. Samtidig med at striden mellem »tradis« og »funkis« klingede ud, rettede opmærksomheden sig med tiltagende styrke mod en højere uddannelse for de grafiske fag, og mange propagerede for en tilnærmelse mellem bog- og reklamekunst. Til sidst gik Svenska Boktryckareföreningen, Svenska Reklamförbundet og Svenska Slöjdföreningen sammen om at grundlægge Skolen för bok- og reklamkonst, og den landflygtige tjekkisk-jødiske bogkunstner Hugo Steiner-Prag blev udnævnt til forstander. Den undervisning, der begyndte i foråret 1939, var i høj

»Modär reklam.« Forestillingen om det moderne kunne få forskellige udtryk. Her er en »fjolle« annonce fra det velrenommerede trykkeriforlag Nordisk Rotogravyr.

MODÄRN

r e k l a m

e



k  
l  
a  
m

kan vara hur fri  
som helst — —  
Verkningsfull blir  
den alltid med till-  
hjälp av kameran och DJUPTRYCKSMETODEN

ROTOGRAVYR, NORR 32880

grad præget af æstetiske anskuelser. Der indførtes også momenter, som skærpede elevernes forståelse af grafiske kvaliteter. Da Steiner-Prag i 1941 udvandrede til USA, overtog Akke Kumlien ledelsen af skolen, men nogle år efter blev den lukket, og fornyelsen af undervisningen i de grafiske fag udviklede sig herefter ad andre veje. Kort før krigens afslutning blev Grafiska Institutet åbnet, og dets første rektor, Bror Zachrisson - en søn af århundredskiftets reformator - erklærede snart efter, at den frie kunstner ikke længere hørte hjemme i industrien. I fremtiden måtte man skelne mellem »det industrielle«, der krævede en »saglig og ukunstlet enkelhed«, og det »kunsthåndværksmæssige«, der gav mulighed for »personlig skaben«. Denne programmerklæring indebar en opgivelse af de idealer, der blev formidlet på Skolen för bok- og reklamkonst, og en accept af en funktionalisme, som ikke længere var et program, men virkelighed på godt og ondt. Dermed var vejen banet for den grafiske formgivers debut på markedet.

Oversat af Kirsten Jørgensen