

BLØD MODERNISME

En overset emotionel strømning i efterkrigstidens design

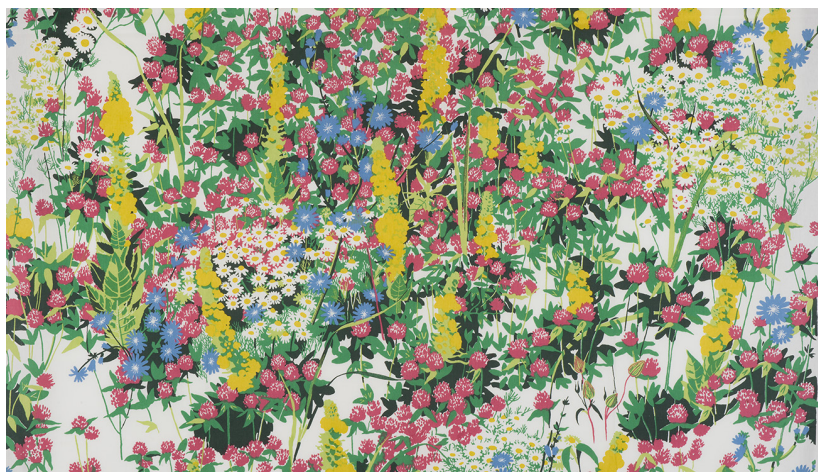
En skovbund fuld af bellis og kløver. Rosa blomster på en grøn eng. Rækker af hyacinter i høje glas. Frodige blomstermønstre på tekstil i inciterende farver, allesammen designet af ingen ringere end Arne Jacobsen, kongen af den strømlinede modernisme. Fra 1943, mens Arne Jacobsen var i eksil i Stockholm, og frem til slutningen af 1940'erne designede han mere end 100 mønstre til tekstiler og blandt dem mange i denne hjertevarmende og naturinspirerede stil. De var populære i samtiden og indgik i mange hjem som gardiner, duge og betræk. Alligevel opleves de i dag som gådefulde: Hvordan kan Arne Jacobsen stå bag noget så følelsesfuldt, pastoralt og dekorativt?

Da hans barnebarn Tobias Jacobsen, som selv er designer, for nogle år siden fandt en kasse med prøver af hundredvis af disse tekstiler på loftet i sine forældres hjem i Vordingborg, var det også for ham forbløffende (Engstrøm). Han kunne godt nok mindes at have set flere af tekstilerne i brug som gardiner og hynder i forældrenes sommerhus, men var stadig forundret over, hvordan dette romantiske udbrud overhovedet passede ind i bedstefaderens univers.

I et interview i *Politiken* i september 2020, da tekstilmønstrene var blevet sat i produktion som tapeter af Borås i Sverige, forklarede han næsten



Arne Jacobsen Eng 1944



Arne Jacobsen Kløver 1944

Fig. 1. Tekstilmønstrene Eng, Kløver og Hyacinter af Arne Jacobsen.
Foto: Arne Jacobsen Design IS



Arne Jacobsen *Hyacinter* 1948

undskyldende, at han syntes, at bedstefaderen håndterede dette blomstrede og romantiske ”med god stil. Det kan hurtigt blive dårlig smag, hvis der er for mange blomster, men han gør det på en måde, så der kommer noget dybde.” (Engstrøm 23). Og derefter fremsatte han den teori, at det måske snarere var Arne Jacobsens daværende kone Jonna Møller, som var kunsthåndværker, der havde stået bag disse tekstiler, som bedstefaderen så havde lagt navn til – absolut en mulighed, i betragtning af, at kvinders design ofte er blevet annekteret af mænd og i dag huskes i mændenes navn. Der er dog generel enighed om, at Arne Jacobsen selv stod bag.

UTILLADELIGT FØLSOMT OG FEMININT

Fornemmelsen af, at disse blomstermønstre stikker ud i Jacobsens værk, fortæller flere ting. Selv når en så anerkendt modernistisk designer som Arne Jacobsen har stået for tekstildesign med figurative og dekorative

mønstre, er de tydeligvis ikke blevet set som en egentlig og legitim del af hans værk i eftertiden. På trods af, at Jacobsens blomstermønstre havde stor folkelig gennemslagskraft, har de kun været kortfattet omtalt i værker om ham og er da blevet set som et udtryk for den botaniske interesse, som var en af inspirationskilderne til Jacobsens organiske udtryk, eller det fremhæves, at blomstermønstrene er så stiliserede, at de danner overgang til hans rent abstrakte mønstre (Thau og Vindum, "Arne Jacobsen" 28, Thau og Vindum, "Tonaliteter" 68). De passer ikke ind i billedet af Arne Jacobsen, og teorien om, at de slet ikke skyldes ham, men hans kone, antyder, at problemet med dem ikke mindst er, at de er for feminine og følelsesladede. Ægte modernistisk design forventes at være rationelt, ærligt, strømlinet og maskulint. Ikke emotionelt, dekorativt, organisk og feminint. For slet ikke at sige: sentimentalt.

Den modernisme, som slog igennem inden for design efter første verdenskrig, erklærede – anført af wienerarkitekten Adolf Loos – dekoration for en forbrydelse. Dekoration og emotionel appel var overfladiske og uægte designfænomener, som måtte vige for funktionalitet og absolut ærlighed i brugen af materialerne, der skulle fremstå med egen tekstur og eget udtryk, ikke med påklistede mønstre og motiver. Den programmerklæring har haft store konsekvenser for hvad, der er blevet inkluderet i bredere designhistorier, museumssamlinger og udstillinger, og hvad man har valgt diskret at overse. Man kan med god grund tale om flere forskellige modernismer og således udskille for eksempel organisk modernisme – der ikke mindst er stærkt repræsenteret af skandinaviske designere som Finn Juhl eller Tapio Wirkkala – og streamline-modernisme, som begge kan siges at have mere sanselige og emotionelle udtryk. Nærværende artikel foreslår, at den klassiske forståelse af modernistisk design som dekorationsløst og materialeloyalt i sit udtryk kan presses yderligere. Som jeg vil vise, blev der rent faktisk i de skandinaviske lande i efterkrigstiden skabt dekorede genstande med emotionel appel, som af designere og producenter klart blev opfattet som bidrag til modernismens designkorpus og til indretningen af modernismens hjem. De passede imidlertid ikke ind i mange samtidiges begreb om korrekt modernisme og har derfor i høj grad været overset.

Den danske tekstildesigner Marie Gudme Leths store produktion af figurative mønstre til tekstiler blev således præcis som Arne Jacobsens set som en afvigelse. "Denne farveglade flugt fra funktionalismens kølige fornuft må vel i nogen grad ses som et naturligt udtryk for en trang til at abstrahere fra krigens grå depression," foreslog arkitekten Arne Karlsen i 1961 i et tilbageblik på 1940'ernes danske design med henvisning til netop designprodukter som Jacobsens eller Gudme Leths tekstiler (Zahle 17). En flugt fra modernismen – det var den eneste mulige tolkning.

Havde Arne Jacobsens og Marie Gudme Leths figurative tekstilmønstre været de eneste eksempler på følsomme indslag i modernismen, kunne det måske slås hen som en ren anomali. Men en rundgang i skandinavisk design og kunsthåndværk i perioden 1940 til 1975 afslører en lang række designere, i hvis værk figurative og følelsesfulde dekorationer spiller en stor rolle. Denne artikel præsenterer en række af de designere, hvis dekorative værker sjældent er blevet underkastet studier og samtidig er underrepræsenterede i både designhistorier og museumssamlinger, og påpeger, hvordan det rørende og emotionelle i stilen siden er blevet identificeret som feminint og useriøst.

Den svenske designer Stig Lindberg nyder stadig i dag stor popularitet for sine sanselige og legende former, og hans enorme mængde af design, som omfatter alt til hjemmet i mange materialer, er enten stadig i produktion eller efterspurgt som vintage. Præcis som Arne Jacobsen er hans værk velkendt og veldokumenteret, men næsten udelukkende med fokus på hans abstrakte udtryk (Brunnström 213). Hos Lindberg er det ikke som hos Arne Jacobsen blot et mindre udsnit af hans værk, som omfatter figurative og følsomme dekorationer. Det er derimod et helt centralt element: Der er stel efter stel med frodige plantemønstre, buttede heste i keramik, vaser og genstande til hjemmet med figurative dekorationer og masser af tekstilmønstre, som ikke blot skildrer natur, men ofte mennesker og natur i lykkelig harmoni.

Det er endnu mere løssluppet end hos Jacobsen: planter vrider sig lykkeligt, mennesker ser mildt på hinanden eller ud på os, som betragter tingene, fra deres univers, hvor alt er idyl. Der danses, spilles musik, bankes tæpper og hviles midt i en vidunderligt vildtvoksende natur, eller



Fig. 2. Fad af Stig Lindberg, Nationalmuseet i Stockholm.

Foto: Nationalmuseum, Stockholm

mennesker favner blidt dyr eller løfter hånden, så en fugl kan lande på den. Lindbergs dekorationer kredser om harmoniske relationer og nye tilknytninger mellem mennesker og en natur, som aldrig er truende, og deres emotionelle ladning kommer netop fra denne betoning af tilknytning. I mange tilfælde synes figurerne at henvende sig til beskueren selv og lægge op til en slags dybere relation mellem beskuer og ting. I tilfældet Lindberg er det ingen hemmelighed og derfor ingen overraskelse, at alle disse emotionelle motiver er en stor del af hans værk – tingene er stadig i brug i 1000 hjem – men alligevel har bøger og udstillinger slået det hen som en del af hans "livfuldhed" og legende stil, nærmest som en form for undskyldelig og charmerende barnlighed.

Søger man i det stockholmske Nationalmuseums beholdning af Lindbergs værker, er det primært stel med abstrakte dekorationer som Terma, Löv, Bohus og Adam, som er blevet indsamlet, men blandt de omkring 5000

genstande findes ikke desto mindre omkring 1000 genstande med figurative dekorationer. Disse er endnu ikke blevet underkastet egentlige studier.¹

Særligt interessant er kredsen af designere tilknyttet Nymølle Keramik i Lyngby i slutningen af 1940'erne. Hele virksomheden blev genopfundet under ledelse af Jacob Eiler Bang, der allerede havde gjort sig bemærket med sit funktionalistiske glasdesign og som kreativ chef på Holmegaard Glasværk. Jacob Eiler Bang og hans bror Arne Bang var ærke-funktionalister, som da også æres og dyrkes som sådan endnu i dag. Bang overtog i 1944 ledelsen af den keramiske del af fabrikskomplekset i Lyngby, hvor de landsdækkende butikskæder Schou og Tatol producerede en stor del af deres varer. Ud af produktionen røg de gamle klassiske porcelænsstel med sirlige blomstermønstre og guldkanter, i stedet introducerede Jacob Eiler Bang enkle, moderne former uden dikkedarer i det billigere fajance, som gjorde det nye udbud af varer mere tilgængeligt for det store publikum. Mange af datidens designere oplevede også den gullige fajance som mere moderne og interessant end den kridhvide porcelæn. Kobbertryk var en ny teknologi, som gjorde det muligt at overføre pennetegninger til fajancen fuldautomatisk og dermed billigt, frem for at dekorationerne skulle males i hånden.²

Bang hyrede tidens mest populære tegnere til at stå for dekorationerne til de nye ting til hjemmet, alle kendt som illustratører i datidens aviser og blade: Paul Høyrup, Hans Scherfig, Ib Spang Olsen, Bjørn Wiinblad – og minsandten også Stig Lindberg fra Sverige. Fra Frankrig hentede man Raymond Peynet, som var blevet et stort hit under Anden Verdenskrig med sine små vignetter af *les amoureux* – et forelsket par, som optrådte i alverdens bedårende små scener, trykt på alt til hjemmet, papirvarer, silketørklæder og champagneetiketter. Og endelig bidrog både Arne og Jakob Eiler Bang selv med dekorationer og design (Laura, *Paradis* 105-113).

-
- 1 Noget tilsvarende gør sig gældende for Vilhelm Kåge, der beklædte posten som kunstnerisk leder af Gustavsberg frem til 1949. Igen er det hans abstrakte design, som primært omtales, trods en stor produktion af genstande med figurative og følsomme dekorationer (Brunnström 112, 120).
 - 2 Omlægningen af Nymølles produktion og stil under Jacob Eiler Bang er dokumenteret i hans arkiv, som i dag findes i Designmuseum Danmarks bibliotek.



Fig. 3. Reklameopstilling med værker af alle de designere, som i 1950'erne var tilknyttet Nymølle Keramik. Foto: Designmuseum Danmark]

Gennemser man kataloger og reklamefotos af Nymølle Keramiks produktion igennem 1950'erne og 1960'erne, kan det umiddelbart være svært at skelne deres streg fra hinanden: Alle dyrkede en detaljeret og ofte slynget stil, hvor dekorationerne breder sig over den taknemmelige fajance.

Et reklamefoto viser en opstilling med værker af dem alle, og selvom enkelte ting har helt abstrakte dekorationer, er de langt mere dominerende motiver kvindefigurer eller små pastorale scener. En opsats formet som en kvinde med blottede bryster og en kurv båret på hovedet er design af selveste Arne Bang, hvilket utvivlsomt vil overraske de mange, som i dag køber hans strengt abstrakte keramik – ultimativ modernisme – til høje priser. Af alle de bidragende tegnere slog Bjørn Wiinblads lystige og idyl-
dyrkende streg hurtigt igennem som den allermest populære, og de mange ting med hans dekorationer fyldte lige så meget i Nymølles kataloger, som de gjorde i datidens hjem.

Alle disse fajanceting var udtrykkeligt moderne med deres strømline-
de, enkle former og funktionalitet, og også dekorationerne var friske og nye i deres udtryk. De appellerede til de unge generationer, som stiftede hjem i efterkrigstiden og ikke ønskede at kopiere stilen fra deres barndomshjem – og til de allerede stilbevidste, som købte ind i Illums Bolighus eller Den Permanente. Den dekorative stil fra Nymølle Keramik var ikke udtryk for, at man havde vendt sig bort fra modernismens ånd og nu serverede sukret sentimentalitet til den ukultiverede masse. At tingene netop blev solgt i højborge for dansk design og god moderne smag som Illums Bolighus og Den Permanente viser, at dette lige præcis var modernisme og god smag. Men noget skete i eftertiden – langsomt skred denne forening af modernisme og følsomhed fra at være naturlig og legitim til at være noget forkættet, usmageligt og uforståeligt.

Bjørn Wiinblad er endnu et perfekt eksempel på denne angivelige anomali midt i modernismen. Han slog igennem både i Danmark og inter-





Fig. 4. De drømmende kvindeansigter blev Bjørn Wiinblads signatur og optrådte på alverdens ting til hjemmet.

Foto: Ari Mikael Zelenko

nationalt umiddelbart efter Anden Verdenskrig; først med hans egen unika-produktion af keramik med folkløriske, mytologiske og endda surrelle motiver og en række elskede plakater, derefter med hans uendeligt mange dekorationer til Nymølles fajance og hans design og dekorationer for Rosenthal Porzellan i Oberfranken. Hans dekorationer er ofte små fortællinger, hvor stadig flere detaljer åbenbarer sig, når man ser grundigt på dem, og næsten alle har mennesket i centrum: et harmonisk, roligt og nysgerrigt menneske, som nyder alle livets små glæder – en middag i det grønne, musik, leg – præcis ligesom tingene, de dekorerer, var beregnet til alle efterkrigstidens små nydelsessunder: en brudeaften, et selskab eller selskabelig rygning og konversation. Det er omtrent den perfekte illustration af Hannah Arendts konstatering af samtidens fortryllelse af "de små ting", som tillod småborgeren af finde lykken "med hund, kat og pottedplante" (Arendt 52).

I boligreportager og annoncer i magasiner som *Bo Bedre* fra perioden 1950 til 1970 vil man ofte se brugskunst eller husgeråd af Wiinblad indgå i indretningen – altid blot en ting eller to, som midt i den rene modernisme skaber små øer af dekoration og et varmt og menneskeligt udtryk. Også her står tingene ikke i modsætning til modernismen i boligindretningen, men er en del af dens udtryk.

Wiinblads værker blev selvfølgelig i inderkredsen af dansk design set som en afvigelse fra den korrekte modernisme: "Folk er ved at være trætte af de lærde formgiveres laboratorieøvelser ... det kan blive for trættende. De vil have lov til at more sig lidt, selvom det kan gå ud over kvaliteten," skrev kunsthistorikeren H.P. Rohde i sin anmeldelse i *Ekstra Bladet* af Bjørn Wiinblads store udstilling i Illums Bolighus i oktober 1961 (Rohde, uden paginering). Den bløde stil er altså ren morskab – og den trækker nødvendigvis kvaliteten ned, må man forstå. Ægte stil, derimod, er seriøs og svær. Den repræsenterer det fuldt voksne og udviklede, mens det at more sig trækker i retning af det barnlige univers – jævnfør de vedholdende beskrivelser af både Lindbergs og Wiinblads stil som "legende". Det følsomme hører hjemme i barnets univers, mens den voksne (mand) har lært at mestre sine følelser og i stedet styres af fornuft, så meget at det kan udarte sig til "laboratorieøvelser".

Wiinblad har været umulig at placere i designhistorien og forbigås derfor hurtigt eller helt i større oversigter.³ Helt gennemgående for fremstillingen af ham i udstillinger og biografier er den insisterende beskrivelse af ham som "en ener" og "en fremmed fugl" i dansk design. For overhovedet at gøre Wiinblads emotionelle stil håndterbar, har man måtte udskille ham som den charmerende *freak* i det skandinaviske designlandskab – det er i direkte modstrid med de mange fællestræk med andre samtidige formgivere og kunsthåndværkere, som man kan påvise.

I dag ses Wiinblads univers ofte som sentimentalt i ordets negative betydning, nemlig som overdrevent eller trivialt føleri; at hævde at Wiin-

3 Wiinblad omtales således ganske kort i Lars Dybdahls *Dansk Design 1945-1975* fra 2006 og primært for sine plakater – og slet ikke i Thomas Dicksons *dansk design* fra 2017.

blad rent faktisk er en del af modernismen er for mange rent kætteri. Fra at være en del af det gode designelskab i 1950'erne og 1960'erne – og flere gange prisbelønnet for sine design – gled Wiinblads dekorative univers med de næste generationer og deres nødvendige oprør mod forældres og bedsteforældres boligstil over i sfæren af dårlig smag, måske den værste: Den smag, som postulerer at være fin uden at være det, fordi den er for feminin og følelsesfuld. At have Wiinblads ting stående i sit hjem kunne i den stilbevidste middelklasse fra 1980'erne og frem kun lade sig gøre som en ironisk leg med kitsch: En slags humoristisk transgressiv handling rettet mod den herskende gode smag.

RETRO – RETUR TIL DE GLEMTE KVINDER

Efter et par generationers pause er store dele af efterkrigstidens designunivers igen blevet aktiveret det seneste årti, nu som såkaldt retrostil. Begrebet "retro" dækker i enkleste forstand genbrug af designgenstande fra perioden 1950-1980, men bruges også her for at betegne en fri og nyfortolkende omgang med tingene, som ikke kræver en specialiseret viden om dem og deres historiske kontekst (Baker 11-18). Ikke mindst de yngste generationer inddrager den længe nedvurderede bløde modernisme fra perioden 1940-1970 i deres hjem; de forklarer, at de dekorative og figurative genstande taler til dem, netop fordi det er følelsesfuldt og harmoni- dyrkende. De gennemgående motiver af harmoniske møder mellem menneske og natur går i hak med en generation, som har flere potteplanter end nogen før, bekymrer sig om klimakrisen og fremtiden og er vilde med bæredygtighed, taghaver og natur i det hele taget.

Mange af efterkrigstidens ting, som har levet en hengemt tilværelse bagerst i skabene, på lofter og i genbrugsbutikker, er vendt tilbage i brug som skattede brugsting i dagligdagen – og som oplagte indslag i de visuelle historier, man deler på de sociale medier. Det gælder ud over Lindberg og Wiinblad ikke mindst efterkrigstidens store produktioner af ting til hjemmet fra fabrikkerne Stavangerflint og Figgjo Fajanse i Norge, Gustavsberg i Sverige og finske Arabia. Her kommer en stor gruppe af oversete kvinder ind i historien. Inger Waage ledte afdelingen for kunstindustri ved



Fig. 5. Inger Waages modernistiske former dekoreret med selvsikre, stiliserede kvinder.

Stavangerflint og med i staben af designere var Kari Nyquist og Gro Pedersen Claussen; efter fusionen med Figgjo Fajanse blev også Turi Gramstad Oliver tilknyttet.⁴ Alle dyrkede den stil, som nu er bekendt via Lindberg og Wiinblad: følsomme figurative dekorationer på brugsgenstande i strømlinet modernistisk design. Kvindefiguren er central: storøjet, men ikke bly, snarere nysgerrig og flirtende.

Bevæger vi os til Sverige finder vi hos Gustavsberg ud over Lindberg også Mari Simmulson, hvis detaljerede billedunivers flugter perfekt med

4 Nasjonalmuseet i Oslo, som har den største samling af norsk design, rummer fire genstande designet af Inger Waage, ingen af de øvrige.

drømmerierne hos Wiinblad. I det finske dyrkede Esteri Tomula for Arabia først en mere naturalistisk stil med landskaber og byer, ofte nostalgiske, men fra 1960'erne udviklede hun en let psykedelisk og maksimalistisk stil, hvor kvindeskikkelser kan indgå nærmest som svævende ånder i kompositionerne. Samtidig markerede Birger Kaipiainen sig med overdådige, sanselige blomstermotiver, men bevægede sig også jævnlgt over i kvindeskildringer.⁵

Alle arbejdede parallelt med abstrakte former og grafiske dekorationer – figurative og abstrakte dekorationer udgjorde ikke et enten eller, men et indlysende både-og. Det gælder for dem, som det gælder for Lindberg og Jacobsen: Alle er anerkendte og veldokumenterede designere og kunsthåndværkere, men de genstande, som er blevet indkøbt til museums-samlinger eller præsenteret i udstillinger og bøger, er altovervejende værker, hvor disse designere holder sig til et rent abstrakt udtryk. Man kunne mistænke, at den større emotionelle ladning i de figurative dekorationer så at sige har diskvalificeret tingene fra at blive bevaret, beskrevet og brugt som udgangspunkt for at skrive designhistorie. Det har bestemt heller ikke hjulpet, at så mange af disse designs blev skabt af kvinder. Det er karakteristisk for hele den moderne designhistorie, at materialer, der er blevet set som kvindelige, har været genstand for væsentligt mindre interesse og forskning, især tekstiler og papir, men i disse tilfælde er det selve udtrykket, som lader til at være diskvalificerende.

Der er selvfølgelig en række mulige indvendinger imod, at disse mange designs og værker virkelig kan ses som en selvstændig strømning inden for modernisme. Måske var der blot tale om en kommerciel satsning, hvor man lod hånt om den æstetiske kvalitet for at give forbrugerne den – underforstået underlødige – stil, de efterspurgte?

Spørgsmålet blev eksplicit taget op i datiden og førte til lidenskabelige diskussioner, som når Børge Mogensen og Arne Karlsen angreb en designer som Jens Harald Quistgaard for at være for dekorativ og kommerciel, endda på trods af Quistgaards altid rent abstrakte stil (Rygaard Rasch 77). Der foregik en meget aktiv patruljering af den rene modernisme, som en

5 Kaipiainen nævnes kort for især sine store udsmykninger i det offentlige rum i Pekka Korvenmaas oversigtsværk over finsk design, Tomula slet ikke (Korvenmaa 224, 244).

vis gruppe af designere foreskrev.⁶ Andre forsvarede de emotionelle behov, som dekoration og bløde indslag som tekstiler og polstring i hjemmet dækker. Arkitekten Steen Eiler Rasmussen advarede mod "at vrænge ad hyggen som noget aflægs, en overtro, som man nu endelig har opgivet sammen med Klunkerne og Antimakassarne." (Breunig 64) At både hjem og forbrug dækker mere end fysiske behov er en erkendelse, som økonomer som Hermann Gossen nåede frem til allerede i midten af 1800-tallet, men med efterkrigstidens øgede udbud af varer og voksende reklameindsats blev den også operationaliseret (Trentmann 321).

Bjørn Wiinblads og Raymond Peynets fælles chef ved Rosenthal Porzellan i Tyskland, Phillip Rosenthal, forholdt sig direkte til disse spørgsmål om boligindretningens emotionelle betydning i artikler og interviews, hvor han understregede, at moderne ting ikke måtte miste deres "varme", samtidig med at han netop satsede stærkt på strømlinet modernistisk design med den nye afdeling Studio-Line (Rosenthal, 30). Her lancerede man alt til boligen i design af Raymond Loewy, Acton Bjørn, Tapio Wirkkala, Walter Gropius og mange andre, som repræsenterer præcis den seriøse, maskuline stil, vi i dag tænker på som "ægte" modernisme. Det var imidlertid også under mærket Studio-Line, at både Wiinblad og Peynet blev lanceret, altså som en del af Rosenthals modernistiske satsning – ikke som hyggelige indslag i fabrikkens traditionelle linje af blomstermønstrede porcelænsstel i rokoko-stil og art deco-klassikere, som man sideløbende videreførte til gavn for de mere konservative kunder. Med andre ord var figurativ dekoration en væsentlig del af den ambitiøse Studio-Line og noget, som blev nøje indtænkt i udviklingen af sortimentet.

6 En nutidig afklang af disse holdninger findes f.eks. i Per Mollerups forklaring på, at ikke al moderne dansk design dyrker enkelhed: "Enkle brugsting er ikke alles livret. Nogle foretrækker det pyntede, det overvældende og det komplekse. De, der har oplevet økonomiske forhold præget af afsavn, kan have en forståelig trang til at udfolde sig demonstrativt i efterfølgende bedre tider ... Præference for enkelhed i form kan være et udtryk for økonomisk/kulturel modenhed." (Mollerup, 34) Mark Mussari foreslår, at dansk design i særlig grad lagde sig tæt op af de mere puritanske idealer fra Bauhaus sammenlignet med andre europæiske landes design. (Mussari 2, 9, 11)

Inden for Studio-Lines rammer re-versionerede man igen og igen den voksende mængde af stel og designserier med nye dekorationer, hvor man for eksempel cirkulerede et populært stel som Raymond Loewys Form2000 videre til andre tilknyttede designere, så de kunne dekorere stellet i deres egen stil (Laura, *Paradis* 159). Således kom netop det strømlinede Form2000 under wiinbladsk behandling som en af Bjørn Wiinblads allerførste opgaver for Rosenthal i slutningen af 1950'erne – Wiinblad dekorerede de rene, moderne former med små charmerende Harlekin-scener. Omvendt findes Wiinblads Romance-stel med dets karakteristiske buttede og rundede former også dekoreret med både strengt abstrakte mønstre og psykedeliske blomster fra 1970'erne, begået af andre tilknyttede designere.

Præcis som hos Nymølle er princippet tydeligvis, at formgivningingen af genstandene skal være funktionel og stringent efter modernismens principper, men at dekoration derimod ikke er en forbrydelse – heller ikke figurative dekorationer fulde af naturdrømmerier og længsel efter harmoni. Tilsvarende var de mange følsomme designs fra Gustavsberg, Arabia, Stavangerflint og Figgjo Fajanse næppe heller udtryk for æstetisk kapitulation, men derimod for et ønske om at forny den figurative dekoration og bringe den på omdrejningshøjde med modernismen ved at udvikle et nyt, dekorativt formsprog med direkte emotionel appel.

Behovet for at tilføre noget følelsesladet og personligt til en ellers uniform moderne indretning kan kobles til en mere generel ambition om at opdyrke og uddybe sociale relationer. At indrette sit hjem er at skabe en iscenesættelse af det fremtidige liv, man håber på at leve, og ophobningen af signifikante ting ud over det strengt nødvendige korrelerer med et større socialt engagement (Miller 87, 97). Efterkrigstidens trang til dekorative indslag kan oplagt læses som elementer i en re-civilisering af både menneske og samfund.

AMBIVALENSEN VED DET NUTTEDE

Diskvalifikationen af så væsentlig en del af efterkrigstidens design er tankevækkende. Hvad er mere præcist det æstetiske formastelige ved disse ting, som betød, at de måtte forvises fra modernismen? Med modernismen

skiftede idealet for godt design til det funktionelle og idealet for kunstoplevelsen til en kritisk distanceret iagttagelse, en reaktion imod borgerskabets sentimentale tilknytning til de kære ejendele. Rita Felski argumenterer i *Hooked: Art and Attachment* for netop i højere grad at se vores forhold til kunstværker som eksempler på emotionelle tilknytninger, hvor man ikke blot er rationel betragter, men oplever en særlig forbindelse. Hun påpeger, at det at stå i et emotionelt forhold til kunstværker eller ting og at knytte sig til dem er blevet set som problematisk af moderne kunstkritik, og foreslår, at det tættere forhold er problematisk, fordi det griber ind i den mobilitet og fremdrift, som er så afgørende for den moderne tilstand. Der er, med Felskis formulering, noget besværligt "klistret" ved tilknytning (Felski 3). Er det netop også denne klistrethed – tingenes insisteren på en nærmere relation – som hjem søger de dekorative og følelsesfulde moderne brugsgenstande og gør dem problematiske?

Et materiale, som jeg indsamlede via de sociale medier i 2017, belyser specifikt folks negative oplevelse af Bjørn Wiinblads design og kan give et nærmere indblik i disse sensibiliteter: Til spørgsmålet "Hvis du ikke kan lide Bjørn Wiinblads ting, hvad er det så ved hans stil, som du ikke kan lide?" indløb hundredvis af svar fra mennesker i alderen 30 til 65 år, altså børn og børnebørn af de generationer, som i efterkrigstiden ofte gjorde Wiinblads stil til en del af deres hjem.

Gennemgående lød anklagen på utålelig nuttethed: Wiinblads stil er pussenusset, sødladen, tåkrummende naiv og useriøs. "Puttenuttet damekunst," som én udtrykte det. Andre fandt stilen for intens og detaljeret, og nogle hævdede ligefrem, at de fik hovedpine af hans streg. Mange så Wiinblad som udtryk for fattigfinhed: Stilen hos dem, som havde taget den sociale mobilitets elevator opad i samfundet og nu prøvede at demonstrere deres nye status – og blot afslørede deres mangel på smag. Problemet med det følsomme og sentimentale bliver her altså også, at det som udtryk er knyttet til en æstetisk underklasse: De som ikke har mestret ægte moderne stil.

Dette righoldige materiale af umiddelbare reaktioner på Wiinblad i dag siger for det første noget om et dybere skift i mentalitet; fra efterkrigstidens dybfølte og længselsfulde humanisme til nye generationers usikkerhed og mistro over for det følelsesfulde. Arne Jacobsens tekstiler

eller Lindbergs og Wiinblads milde universer kan bedst læses som del af den længsel efter harmoni, som prægede årene under og efter anden verdenskrig og omgangen med dem bliver dermed til en slags re-civilisering og autoterapi. Efter store traumer og et fundamentalt mellemmenneskeligt tillidsbrud kom en ny betoning af menneskelighed, omsorg og ansvar, som igen fødte tanker om videreudviklingen af velfærdssamfundet og det internationale samarbejde. Også eksistentialismen og den humanistiske psykologi er udtryk for denne vending, som måske mere end noget andet afspejles i det store gennembrud af ny litteratur for børn i årene omkring krigen, hvor troen på og kampen for det gode og gensidig omsorg og accept er helt central i klassikere som Peter Plys, Narnia-fortællingerne eller mumitroldenes univers. Den unge Wiinblad indledte faktisk sin karriere som forfatter og illustratør af en række børnebøger, og også Lindberg illustrerede flere bøger for børn. Barnet er per definition troskyldigt, naivt, fabulerende og legende, præcis de træk, som præger den bløde modernismes dekorationer – og som i dag gør dem uspiselige for en del.

Når så mange fremhæver noget påtrængende, kvælende, pussenusset og sukkesødt ved Bjørn Wiinblads ting som et problem, er det oplagt at se i retning af Sianne Ngais genovervejelse af vores æstetiske kategorier og særligt hendes teori om nuttethed, hvor hun udforsker ambivalensen i forholdet til det nuttede. Det nuttede er for Sianne Ngai forbundet med begreber som omsorg, intimitet, hjælpeløshed og den kvindelige sfære: Nuttede ting appellerer til én, de så at sige afkræver én opmærksomhed. (Ngai 4) Man har inden for det bredere felt af *cuteness studies* ikke mindst set på, hvordan nuttede ting imiterer den umiddelbare appel, som småbørn eller dyreunger har: De store øjne, det brede ansigt, selve det at være lille og blød i formen er nærmest fysisk uimodståeligt, som dyreadfærdsforskeren Konrad Lorenz konstaterede allerede i 1942. Nuttede ting afføder ofte en instinktiv fysisk og præ-verbal reaktion: Man krummer sig sammen, ansigtet folder sig i en særlig nuttethedsmimik og man udstøder uartikulerede lyde såsom nåhhhhhr! Det nuttede har med andre ord en slags magt over os, fordi det så direkte aktiverer en trang til at engagere sig i den nuttede person eller genstand – en uhyre praktisk adfærdsmæssig effekt, som sikrer, at børn og dyreunger får den nødvendige opmærksomhed fra de voksne.

Men den instinktive reaktion og denne paradoksale magtfuldhed, som det nuttede rummer, skaber en dobbelthed, påpeger Sianne Ngai. Man føler sig draget af det nuttede, men også tvunget. Måske dækker en del af den udprægede nutte-adfærd ligefrem over, at man forsøger at kontrollere en trang til at kaste sig over det nuttede? Udtryk som "Jeg vil spise dig," henåndet til en nuttet baby eller kattekillen, bliver af Ngai inddraget som eksempler på den ambivalens, som ligger lige under overfladen i mødet med nuttede ting (Ngai 65).

Samme ambivalens er oplagt at inddrage som en del af forklaringen på reaktionen imod emotionelle og sødmefulde udtryk som en legitim del af modernismen inden for design. Det følelsesfulde går igennem vores barrierer og skaber stærke, umiddelbare reaktioner – og kommer dermed i modstrid med fordringen om en rationel, kritisk og funktionsorienteret tilgang til verden. Det følsomme eller nuttede ved tingene betyder også, at man indleder dybere forhold til dem: Man bekymrer sig om dem og føler sig knyttet til dem – en effekt som forklarer designsucceser som den lille, buttede Fiat 500 eller den oprindelige Apple Macintosh-computer. Begge hører til de relativt få designgenstande, som trods deres nuttethed er blevet indlemmet i den vestlige designkanon. Men der er oplagt forskellige sensibiliteter på spil i forskellige kultursfærer.

Asien oplever en stadig voksende popkulturel bølge af ultranuttet æstetik, som slår igennem i alt fra kulturprodukter som manga og anime til boligindretning, tøjstil og en helt ny kategori af små, nuttede ting, som blot er ment til at bære med sig rundt og fingerere som en form for afstressning. Strømningen begyndte i Japan i 1980'erne og er overalt kendt som *kawaii*; spørger man forbrugerne, hvorfor de drages af disse nuttede ting, forklarer 70 procent, at de søger trøst i tingene midt i et travlt og presset liv (Laura, "Nuttetheden", 212). Fænomenet er da også kun vokset i omfang siden den økonomiske krise i 2008 og har spredt sig fra Japan til store dele af Asien og i mindre omfang også Vesten.

Kawaii-figurer som Hello Kitty eller Kogepan har i dag et globalt publikum, men i Japan selv finder man et uendeligt galleri af nuttede figurer, der kan bruges som dekoration på alt mellem himmel og jord. Man udnytter også målrettet effekten af det nuttede til adfærdsregulering: Trafikskilte



Fig. 6. Skandinavisk kawaii: Blød modernisme fra hele Norden er forenet igen i designbutikken Fukuya i Tokyo.

Foto: Ari Mikael Zelenko

eller henstillinger om at vise særlig forsigtighed eller måske omsorg over for vilde dyr tilføjes ofte kawaii-illustrationer, som øger beskuerens villighed til at efterleve dem. Sågar vejbarrierer udformes som nuttede væsner, fordi trafikanterne så i højere grad vil undgå at påkøre dem.

Holder man kawaii-figurer op imod udtrykket i efterkrigstidens bløde modernisme, er der interessante ligheder. Både dyr og mennesker skildres stiliseret med ekstremt brede ansigter, store øjne men ellers diminutive træk, en klar imitation af børne- og dyreansigter. Ikke overraskende har mange af de her beskrevne skandinaviske designere da også et væsentligt publikum i Japan, hvor man ikke på samme måde som i Vesten oplever en modsætning mellem det moderne og det emotionelle i deres stil. I Tokyo kan man således finde butikker, som specialiserer sig i denne form

for skandinavisk retrostil; eller som Yoko Mita, indehaveren af butikken Fukuya i Tokyo-forstaden Setagaya, kalder stilen: skandinavisk kawaii.

Man kan tolke kawaii som en raffineret form for eskapisme og selvterapi: Sødmen og den følelsesmæssige appel ved tingene bliver en medicin imod en tilstand af stress, man ikke kan forandre, kun udholde. Parallelt hermed kan man se efterkrigstidens vestlige dragning mod et blødt og harmonisk univers som udtryk for en sådan affektiv selvstimulering og traumerapi. Men man kan også anskue kawaii-fænomenet som en reaktion imod modernitetens insisteren på, at man ikke kan stå i et følelsesmæssigt forhold til "døde ting". Ting formodes at være funktionelle, men ellers viljeløse og passive, og tingenes funktion er helt igennem indlagt i dem af mennesket.

Kawaii-fænomenet kan således ses som et modtræk til den moderne nøgterne og kyniske omgang med tingene: Idet tingene bliver nuttede, genbesjæles de så at sige, og dermed åbnes muligheden for en egentlig tilknytning mellem ting og menneske. Det er særligt oplagt i den japanske kontekst, hvor den traditionelle animistiske forestilling om, at enhver både levende eller død ting er besjælet, lever videre midt i det senmoderne samfund; oprydningssgurun Marie Kondo har således skabt opmærksomhed i Vesten med sin stilfærdige kommunikation med "husets ånder" eller hendes teknikker til at vække "sovende bøger", også uden at de på nogen måde behøver at ses som autentisk japansk animisme.

Giver det mening også at se et element af besjæling af tingene i den vestlige efterkrigstidsdyrkelse af en følsom designstil, som skabte emotionelt appellerende genstande til hjemmet? Når samtidens kritikere tolkede alle de følsomme designs som et direkte oprør mod modernismen, der uundgåeligt førte i retning af noget naivt og kvalitetsløst, kan man i denne kritik også se en modstand mod ophævelsen af det nøgterne og kritisk distancerede forhold til tingene. Ting forventes at være noget, man bearbejder, forbruger og til sidst kasserer – ikke noget, man står i forhold til. Mens designere og producenter frem til 1970'erne stadig havde fokus på holdbarhed – både konkret og æstetisk – gik det afkoblede forhold til tingene ind i en ny fase med den stadigt hurtigere omsætning af stadigt billigere ting fra 1980'erne og frem.

Vendingen mod bæredygtigt og cirkulært design de seneste år har skabt et nyt fokus på, hvordan man kan øge tilknytningen til tingene via æstetikken eller såkaldt "følelsesmæssigt holdbart design" (Chapman 18, se også Harper). Den teknologiske udvikling åbner for muligheden for nye og billigere typer af dekorationer, men rejser samtidig spørgsmålet, hvorvidt dekorerede genstande kan have vedvarende appel eller tværtimod øger omsætningshastigheden, og om det er muligt at skabe langtidsholdbar ornamentik (Riisberg 5.2).

Tidspunktet synes rigtigt til en genopdagelse af det dekorative og bløde inden for modernismen. De negligerede kvinder i kunst og design bliver i disse år endelig fremdraget og anerkendt for deres bidrag, og i samme bevægelse bliver det også muligt at se med friske øjne på de kreative mænd, som med deres "kvindagtige" stil har været svære at placere. Men endnu dybere forskydninger synes undervejs i kulturens tektoniske plader: Store dele af samtidskunsten opererer med nye grundforestillinger om altings forbundethed og alle arters gensidige afhængighed, og inden for videnskaben spiller netværksteorier en stadig større rolle. Fokus skifter til forbindelser, tilknytninger, afhængigheder og gensidig stimulation og udveksling, væk fra forestillingen om en verden, hvor individet er i centrum og behersker tingene omkring sig, kritisk distanceret fra alt og alle. Det skift vil helt oplagt også have store konsekvenser for, hvordan mennesker lever sammen med deres ting og for den altomfattende kultur, som knytter sig til forbrug og tingenes signalværdier.

At stå i et dybere forhold til tingene sænker omsætningshastigheden. Tilknytningen til tingene – med alle dens sentimentale konnotationer af moderlig omsorg og barnlig fascination – gør det umuligt at være kynisk i sin omgang med dem og blot udskifte dem. Der kunne sågar ligge en effektiv bæredygtighedsstrategi i at forlene ting med en sådan emotionel ladning, hvorved ejeren umuligt kan få det over sit hjerte at kassere dem.

Heidi Laura, PhD, forfatter og kulturjournalist. Udgav i 2018 bogen *En bid af paradys: Bjørn Wiinblad og hans tid* og arbejder på et projekt om delegitimeringen af art nouveau som modernisme efter første verdenskrig.

SOFT MODERNISM

A Neglected Post-war Wave of Emotional Design

A significant body of mid-century design has remained relatively unstudied and underrepresented in museum collections due to its figurative and emotional decorations. These designs clashed with the reigning conception of modern style as rational, honest, streamlined and masculine, yet also represent a clearly modern approach to decoration, designed to complement the modern home. A range of mainly Scandinavian designs and designers are discussed in the article. Long neglected for their alleged aesthetic audacity, these works offer insight into the hunger for soothing emotional objects in the post-war era and may best be decoded as “cute” objects provoking ambivalent responses.

KEYWORDS

DA: design; modernisme; følelser; hjemlighed; kawaii

EN: design; modernism; emotions; domesticity; kawaii

LITTERATUR

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Baker, Sarah Elsie. *Retro: Class, Gender and Design in the Home*. London: Bloomsbury, 2013.

Breunig, Malene. *Den iscenesatte bolig: Fem studier i hjemliggørelse i det 20. århundrede*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2017.

Brunnström, Lasse. *Svensk Designhistoria*. Stockholm: Raster Förlag, 2010

Chapman, Jonathan. *Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy*. London: Earthscan, 2005.

Dale, Joshua Paul et alia. *The Aesthetics and Affects of Cuteness*. Oxford: Routledge, 2016.

Dickson, Thomas. *dansk design*. København: Gyldendal, 2017.

Dybdahl, Lars. *Dansk Design 1945-1975*. København: Borgen, 2006.

Engström, Laura. "En papkasse på loftet afslørede en anden side af stjernedesigneren". *Politiken* 20. september 2020 side 22-24

Felski, Rita. *Hooked: Art and Attachment*. The University of Chicago Press, 2020.

Harper, Kristine. *Æstetisk bæredygtighed*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2015

Korvenmaa, Pekka. *Finnish Design: A Concise History*. Helsinki: Publications of the University of Helsinki, 2009.

Laura, Heidi. *En bid af paradiset: Bjørn Wiinblad og hans tid*. København: Gads Forlag, 2018.

- Laura, Heidi. "Nuttethedens Triumf". *Weekendavisen* 23. december 2016.
- Loos, Adolf. "Ornament und Verbrechen" *Sämtliche Schriften* 1. Wien & München: Herold, 1962
- Miller, Daniel. *Stuff*. Malden: Polity Press, 2010.
- Møllerup, Per. *Dansk Design: Ganske Enkelt*. København: Gyldendal, 2019.
- Mussari, Mark. *Danish Modern: Between Art and Design*. London: Bloomsbury, 2016.
- Ngai, Sianne. *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Riisberg, Vibeke & Anders V. Munch. "Decoration and Durability: Ornaments and the Appropriateness from Fashion to Design and Architecture". *Artifact*, 2015 3:3.
- Rohde, H.P.: "Anmeldelse af Bjørn Wiinblads udstilling", *Ekstrabladet* 3. oktober, uden paginering 1961
- Rosenthal, Philip. "Lochstickerei in Porzellan" *Der Spiegel* 9. maj 1956, side 30-31.
- Rasch, Emilie Rygaard. Jens Harald Quistgaard: *En dansk designer*. København: Politikens Forlag, 2020.
- Thau, Carsten og Kjeld Vindum. *Danske designere: Arne Jacobsen*. København: Lindhardt og Ringhof, 2002.
- Thau, Carsten og Kjeld Vindum. "Tonaliteter – vægtløshed, mønstre, botanik". *Absolut Moderne, Louisiana Revy* 43:1, 2002.
- Trentmann, Frank. *Empire of Things: How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-first*. London: Allen Lane, 2016.
- Vihma, Susann. *designhistoria – en introduktion*. Helsingfors: Raster Förlag, 2003.
- Wilson, Kristina. *Mid-Century Modernism and the American Body: Race, Gender and the Politics of Power in Design*. Princeton: Princeton University Press, 2021.
- Zahle, Erik (red). *Hjemmets Brugskunst: Kunsthåndværk og Kunstindustri i Norden*. København: Hassings Forlag, 1961.

