

Brukskunstens svanesang

Ideologi og utopi i Landsforbundet Norsk Brukskunst 1965–1978

Thomas Tengesdal Nordby

Masteroppgave i kunsthistorie

Vår 2015

Institutt for kunst- og medievitenskap

Det humanistiske fakultet

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU)



Kunnskap for ei betre verd

Forord

Da jeg skulle velge tema for denne masteroppgaven ønsket jeg å finne et tema som relaterte seg til de endringene som fant sted innad i det nordiske formgivningsmiljøet på 1960- og 70-tallet. Dette var en periode i designhistorien som interesserte meg av flere grunner, men kanskje først og fremst for det engasjementet og mangfoldet av nye tanker og ideer som gjorde seg gjeldende i tiden. Det var Kjetil Fallan som etter hvert foreslo Landsforbundet Norsk Brukskunst som en mulig måte å tilnærme seg perioden på, da dette ville følge opp tidligere hovedfagsoppgaver/masteroppgaver om Landsforbundets historie. Jeg var først litt betenkt da jeg anså dette som en i overkant omfattende oppgave å gi seg i kast med, men jeg innså raskt at det også var en veldig interessant måte å tilnærme seg perioden på.

Landsforbundet gjenspeilet de endringene som skjedde innad i formgivningsmiljøet, og det var løsrivelsen fra mange av de verdiene som forbundet var bygget på som på mange måter var utgangspunktet for spenningene og omveltningene som var med å prege perioden. Da Landsforbundets rolle i denne overgangsperioden i liten grad var gjort rede for tidligere var dette også en motivasjon for å begi seg inn i arbeidet.

Arbeidet med oppgaven har vært preget av utallige timer i Riksarkivets lesesal på Sognsvann i Oslo. Gjennom dette har jeg erfart at det å jobbe med arkiver er et tidkrevende og møysommelig arbeid, som ofte kan lede til avsporinger, men som først og fremst er veldig interessant. Samtidig har arbeidet med oppgaven gitt meg mulighet til å danne meg et overordnet bilde av norsk designhistorie fra tidlig 1900-tallet fram til slutten av 1970-tallet, og på den måten også vært veldig lærerikt.

Jeg vil takke veilederne mine Tore Kirkholt (hovedveileder) og Kjetil Fallan (biveileder) som tålmodig har geleidet meg gjennom oppgaven fra start til slutt. Uten deres kunnskap, konstruktive innspill og utallige runder med veiledning ville oppgaven ikke ha kommet i havn. Jeg vil også takke alle som velvillig har delt sine historier og betraktninger om Landsforbundet og brukskunstmiljøet på 1960- og 70-tallet. Uten deres fortellinger hadde arbeidet med å danne seg et bilde av en mangefasettert og tidvis uoversiktlig periode vært mye vanskeligere. I den sammenheng vil jeg spesielt takke de som har lånt meg bilder, kataloger og annet materiale som har vært til stor nytte for oppgaven.

Thomas T. Nordby

Oppdal, juni 2015

Innholdsfortegnelse

Innledning

Presentasjon av oppgaven	1
Målsetning og problemstilling	2
Avgrensinger	3
Kildebruk	3
Tidligere forskning og litteratur på området	4
Opgavens tilnærming til ideologibegrepet	6
Opgavens struktur og kapitler	7

Kapittel 1: Fra opprettelse til omorganisering (1918–1965)

1.1 Foreningen, ideologien og påvirkningen utenifra	10
1.2 Foreningen Brukskunst i perioden 1918 til 1965	13
1.3 Faggruppene	16
1.4 Omorganiseringen av forbundet i 1965	19
1.5 Det nye Landsforbundet	20
1.5.1 Formålsparagrafen	22
1.5.2 Medlemsgruppene	23
1.5.3 Styret	24
1.5.4 Administrasjonen og den faste juryen	24
1.5.5 Økonomi	25

Kapittel 2: Polarisering i brukskunstmiljøet (1965–1969)

2.1 Nytt forbund, gamle målsetninger	27
2.2 Endringene i fagmiljøet gjenspeiles i utstillingsvirksomheten	28
2.2.1 Brukskunsten i det frie markedet	29
2.2.2 Kunsthåndverket nærmer seg kunsten	30
2.2.3 Samarbeidet med Norsk Designcentrum	33
2.3 Vandretstillingen <i>Design in Scandinavia</i> i Australia	34
2.3.1 Resepsjonen av utstillingen	37
2.3.2 Scandinavian Design og veien videre oppe til vurdering	39
2.4 For mange baller i luften?	42
2.5 Kortvarig glede i nye lokaler	43

Kapittel 3: Samling og revitalisering av brukskunstideologien (1969–1975)

3.1 Interimsstyre og ny ledelse.....	45
3.2 Målsetningsdebatt og samling om arbeidsoppgaver	46
3.2.1 Revitalisering av brukskunstideologien og utvidelse av brukskunstbegrepet.....	48
3.3 Studentrevolt og nyorientering i det nordiske formgivningsmiljøet	50
3.3.1 Designeren som «avfallsprodusent» i overflodssamfunnet.....	51
3.3.2 Studentopprør og mentalitetsskifte i det norske samfunnet	53
3.3.3 Miljø, problemløsning og krav til samfunnsnytte	53
3.4 Nyorientering kommer til uttrykk utstillingsvirksomheten.....	56
3.4.1 Utstillingen <i>Barnets Miljø</i> på Triennalen i Milano 1973	56
3.4.2 Landsforbundets forhold til utstillingen	60
3.4.3 Utstillingen <i>Status og Fattigdom</i>	61
3.4.4 Fra <i>Rommet</i> til <i>13 brukskunstnere i industrien</i>	63
3.5 Kunstneraksjonen og opprettelsen av NK.....	67
3.5.3 Landsforbundets alternativ til Kunstneraksjonen.....	68
3.6 Et vendepunkt.....	72

Kapittel 4: Oppbrudd og skadebegrensning (1975–1978)

4.1 Nytt styre. Nye stemmer.....	74
4.2 Det nye kunsthåndverket	75
4.4 Et varsel om løsrivelse	80
4.5 Meyer-utvalget og faggruppenes krav på makt.....	82
4.6 Løsrivelsen	84
4.7 Brukskunstens svanesang	86
4.8 Opprydning.....	87

Oppsummering og konklusjoner	89
---	-----------

Litteratur og kilder	92
-----------------------------------	-----------

Illustrasjoner.....	100
----------------------------	------------

Innledning

Presentasjon av oppgaven

Det som bar «opprøret», var særleg motstand mot sentralisering av administrativ og økonomisk makt i tunge urikkelege strukturar, motstand mot tradisjonell autoritet i skulestell og universitet, mot kvinnediskriminering og kjønnsroller. (...) Ei bølge som var både grøn og raud, greip delar av en ung generasjon med både radikale og verdikonservative ideer. (...) Rommet for meiningsbrytning og kritikk vart vidare. Og utopien kom tilbake i den politiske kulturen, visjonen av eit samfunn som var annleis, utan dagens lyte og urett.¹

Dette er Berge Furre's beskrivelse av noen av de tankene og holdningene som gjorde seg gjeldene i samfunnet med ungdomsopprøret på slutten av 1960-tallet. En revolt som blant annet var en reaksjon på 1960-årenes samfunnsutvikling, og som varslet overgangen til de mer turbulente 1970-årene. Parallelt, og tydelig farget av hva som foregikk ellers i samfunnet, var 1960- og 70-årene en periode hvor også brukskunstmiljøet gjennomgikk store endringer. Blant annet opplevde man at brukskunstfaget i økende grad ble splittet opp i mer spesialiserte fagretninger, noe som ble særlig tydelig i polariseringen mellom fagene kunsthåndverk og industridesign. Samtidig med dette ble også horisonten til formgivningsfagene utvidet, og der brukskunstbevegelsen tidligere hadde orientert seg mot hjemmet og «vakrere hverdagsvarer», ble nå oppmerksomheten i økende grad rettet mot samfunnet som helhet. Dette gjaldt eksempelvis nye krav og tanker rundt hvilken rolle formgiveren skulle ha i dette samfunnet.

Midt i dette sto Landsforbundet Norsk Brukskunst (LNB). En organisasjon som siden opprettelsen i 1918 (da under navnet Foreningen Brukskunst) hadde fungert som brukskunstbevegelsens flaggskip og samlende enhet, men som nå opplevde at denne posisjonen ble utfordret. Brukskunstideologien som forbudet navigerte ut fra ble i økende grad problematisert og kritisert, noe som blant annet medførte at forbundet begynte å miste kontakten med deler av brukskunstmiljøet. Endringene, polariseringen og konflikten med fagmiljøet nådde et slags klimaks da faggruppene Norske Industridesignere og Norske Kunsthåndverkere valgte å trekke seg ut av Landsforbundet i 1978.

1960- og 70-tallet var med andre ord en overgangsperiode for brukskunstmiljøet, og ikke minst for Landsforbundet Norsk Brukskunst. I de tilfelle perioden er redegjort for tidligere er det først og fremst lagt vekt på brukskunstbevegelsen generelt, og fagene kunsthåndverk og industridesign. Det er derimot i mindre grad gjort rede for hvordan

¹ Furre, Berge. *Vårt hundreår: Norsk historie 1905–1990* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1991) s. 346

Landsforbundet forholdt seg til endringene i tiden og splittelsen med faggruppene. Der LNB har blitt omtalt blir forbundet ofte beskrevet som konservativt og lite omstillingsvillig.² Etter mitt syn er det få som har forsøkt å nyansere et slikt bilde, og dette har vært et utgangspunkt for denne oppgaven.

Målsetning og problemstilling

I denne oppgaven vil jeg ta for meg Landsforbundet Norsk Brukskunsts organisatoriske utviklingen i perioden fra 1965 til 1978. Hovedmålet er å gjøre rede for hvordan forbundet praktisk, strategisk og politisk forholdt seg til de endringene som fant sted i brukskunstmiljøet og samfunnet for øvrig i dette tidsrommet. De samfunnsendringene det gjelder er forbrukersamfunnets inntreden på 1960-tallet, Norges innlemmelse i EFTA og følgene dette fikk for industri-Norge, samt det generelle mentalitetsskiftet som fulgte i kjølevannet av studentopprøret på slutten av 1960-tallet.

I oppgavens hoveddel vil Landsforbundets utstillingsvirksomhet fungere som en orienteringslinje. Her vil jeg ikke begi meg inn på noen stilanalyse eller detaljert beskrivelse av gjenstander som ble stilt ut, derimot vil jeg gjennom et utvalg enkeltutstillinger vise hvordan utstillingsvirksomheten ble påvirket av endringer i fagmiljøet, og hvordan Landsforbundet forholdt seg til disse endringene. Jeg vil også redegjøre for hvordan Landsforbundets ledelse forsøkte å samle faggruppene om utstillingsvirksomheten, og noen av de problemstillingene forbundet møtte i dette arbeidet

Ved siden av dette er jeg opptatt av hvordan brukskunstideologien ble forvaltet i perioden. Denne manifesterer seg i foreningens første programskriv fra 1920, og fungerte som ledestjerne for brukskunstbevegelsen i årene som fulgte. Brukskunstideologien var tett knyttet til brukskunstbegrepet, og i perioden jeg tar for meg ble både ideologien og begrepet problematisert og kritisert fra flere hold. En sentral problemstillingen jeg derfor vil forfølge er hvordan Landsforbundet forholdt seg til den kritikken som ble reist, og hvordan dette igjen påvirket forholdet til fagmiljøet.

Gjennom oppgaven vil jeg argumentere for at Landsforbundet holdt fast på brukskunstideologien og forsøkte å revitalisere den, blant annet i overbevisning om at det var denne som samlet fagmiljøet. Videre vil jeg argumentere for at dette blant annet var avgjørende for at faggruppene Norske Kunsthåndverkere og Norske Industridesignere etter

² En slik fremstilling av Landsforbundet finner man blant annet i Fredrik Wildhagens bok *Formgitt i Norge* (s. 306 og 311). Wildhagen beskriver derimot først og fremst brukskunstbevegelsen på et mer generelt plan, og nevner LNB spesifikt bare ved et par anledninger. Med andre ord gjør han ingen detaljert redegjørelse for hvordan Landsforbundet virket i perioden. Det kan også være verdt å merke seg at Wildhagen selv ble med i LNBs styre fra 1974.

hvert valgte å bryte med forbundet. Samtidig vil jeg også argumentere for at dette revitaliseringsprosjektet ikke var helt uten oppslutning i forbundet, og at det tidvis også ga gjenklang i det nye samfunnsengasjementet som gjorde seg gjeldende i fagmiljøet.

Avgrensinger

I 1965 ble det gjort en større omorganisering av Landsforbundet, hvor både organisasjonsstrukturen ble endret og ny ledelse kom på plass. Dette året ser jeg derfor som et naturlig startpunkt for denne oppgaven. I 1978 valgte som nevnt faggruppene Norske Kunsthåndverkere og Norske Industridesignere å trekke seg ut av forbundet. Dette markerte på mange måter et scenskifte innad i Landsforbundet, og er derfor også valgt som avslutning for oppgaven.

Innenfor disse rammene har det derimot også vært nødvendig å foreta en rekke avgrensinger, og med dette er det flere sider ved forbundets virksomhet det ikke har vært rom for å begi seg inn på. Eksempelvis kunne en bredere gjennomgang av Landsforbundets relasjon til myndigheter og andre tilknyttede organisasjoner vært med å belyse flere sider av hvorfor Landsforbundet opererte som de gjorde i perioden. Men på grunn av oppgavens omfang vil dette ikke behandles dyptgående. Det har heller ikke vært rom for å gå i dybden på de ulike faggruppene, og oppgavens behandling av disse vil i stor grad basere seg på allerede eksisterende litteratur og forskning.

Kildebruk

Hovedkilden til oppgaven har vært LNBs privatarkiv (PA-0895 – Foreningen Brukskunst) på Riksarkivet i Oslo. Dette er et omfattende arkiv som blant annet inneholder årsberetninger, møtereferater, korrespondanse, klipparkiv, fotoarkiv og utstillingskataloger. Derimot er også arkivet mangelfullt på enkelte områder, og blant annet dokumentasjonen av utstillingene er varierende. I tillegg har jeg opplevd deler av arkivet som uoversiktlig og tidvis rotete.

Det har også vært nødvendig å supplere arkivet og i dette har blant annet avisartikler og tidsskrift som *Bonytt/Nye Bonytt* vært viktige sekundærkilder. Her kan det legges til at etter at *Bonytt* la om profilen, og endret navn til *Nye Bonytt* i 1968, ble også bladets rolle som fagblad for brukskunstbevegelsen gradvis tonet ned. *Bonytt* hadde over en lengre tid fungert som Landsforbundets offisielle organ, men i 1969 besluttet LNBs styre at samarbeidet skulle avsluttes.³ Med omleggingen av *Bonytt* mistet Landsforbundet og det norske

³ Referat fra generalforsamling i U2, 15.10.1969 (RA/PA-0895/D/L0014/LNB Generalforsamlingen 1968)

brukskunstmiljøet en viktig kilde til faglig diskurs, og en slik kilde har også vært et savn i arbeidet med denne oppgaven.⁴

Utover dette har det blitt foretatt en rekke intervjuer og samtaler med personer som på ulike måter var involvert i Landsforbundet eller miljøet rundt i perioden.⁵ De ulike informantene har først og fremst vært viktige for å få oversikt over et tidvis sammensatt og omfattende nettverk av ulike aktører og hendelser. I dette har det vært en bevisst målsetning å komme i kontakt med ulike informanter som har kunnet gjenspeile bredden i miljøet. Dessverre har flere av de mest sentrale personene LNBS ledelse gått bort, og det har derfor ikke vært mulig å høre deres betraktninger om perioden. Informantene har hovedsakelig blitt brukt som direkte kilder i oppgaven der det ikke har vært mulig å finne tilsvarende informasjon i trykte kilder.

Tidligere forskning og litteratur på området

Som det vil fremkomme i den videre lesningen, henvises det til en del tidligere forskning og litteratur gjennom oppgaven. Det er i denne sammenheng ikke anledning til en fullstendig forskningsoversikt, men det kan være hensiktsmessig med en kort presentasjon av noen av de kildene det henvises oftest til, eller som har vært viktig i arbeidet med oppgaven.

Opprettelsen av Landsforbundet (da Foreningen Brukskunsten) og følgende virksomhet fram til 1960 er redegjort for tidligere gjennom tre ulike hovedfagsoppgaver/masteroppgaver. Denne oppgaven kan derfor sies å fungere som en videreføring av dette arbeidet. Randi Gaustads hovedfagsoppgave fra 1973, tar for seg perioden fra opprettelsen i 1918 fram til 1930.⁶ Marianne Hylbak følger opp dette arbeidet i sin hovedfagsoppgave fra 2007, hvor hun tar for seg foreningens virksomhet fra 1930 fram til 1946.⁷ Mens etterkrigsårene, fra 1946 fram til 1960, behandles av Christin Fonn i hennes masteroppgave fra 2010.⁸ Disse tre oppgavene ligger blant annet til grunn for kapittel 1 i denne oppgaven, og vil bli redegjort for nærmere der.

Kjetil Fallans avhandling *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970* fra 2007 har vært en viktig kilde i arbeidet med

⁴ For mer om overgangen fra *Bonytt* til *Nye Bonytt* se Fallan, Kjetil. *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970*, s. 535–541

⁵ Se litteraturliste bakerst i oppgaven for oversikt over informanter

⁶ Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918-1930: Program, utstillinger og kritikk*. (Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1973).

⁷ Hylbak, Marianne. *Foreningen Brukskunst 1930-1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil*. (Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2007).

⁸ Fonn, Christin. *Utstillingen som formidlingsverktøy – Landsforbundet Norsk Brukskunst 1945-1960*. (Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2010).

denne oppgaven. Avhandlingen er en omfattende studie av brukskunstbevegelsen, og selv om han konsentrere seg om perioden fra 1940 til 1970, trekker han også trådene bakover i tid. Med utgangspunkt i porselensfabrikken Figgjo AS og tidsskriftet *Bonytt* viser han blant annet hvordan brukskunstbevegelsens idealer for hva moderne design var, eller skulle være, var i en kontinuerlig fortolkningsprosess gjennom ulike aktører i, og rundt, det norske brukskunstmiljøet. Han har også behandlet ulike sider ved brukskunstmiljøet gjennom en rekke artikler. Fallans forskning har vært vesentlig i arbeidet med denne oppgaven fordi behandler brukskunstbevegelsens historie og utvikling i et bredere perspektiv, og med dette også belyser begivenheter og sider ved brukskunstmiljøet som tidligere har gått under forskningsradaren.

Trygve Ask sin avhandling *God norsk design. Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge* fra 2004, har også vært en viktig kilde til deler av denne oppgaven. Som tittelen tilsier redegjør Ask for etableringen av industridesign som egen profesjon i Norge, men gjør dette ut fra et større historisk perspektiv for å belyse noen av de spenningene han mener fortsatt ligger iboende i dagens forståelse av industridesignfaget. Det som derimot har hatt størst betydning for denne oppgaven er hans redegjørelse for forholdet mellom de første industridesignerne og brukskunstbevegelsen, som gradvis bygde seg opp mot bruddet mellom faggruppen Norske Industridesignere og LNB.

Kunsthåndverkets løsrivelse fra brukskunstbevegelsen er gjort rede for av flere tidligere.⁹ I denne oppgaven har spesielt Mette Grieg Toyomasu sin hovedfagsoppgave fra 1997 vært relevant fordi hun går direkte inn på forholdet mellom faggruppen Norske Kunsthåndverkere og LNB. Toyomasus oppgave er todelt: I den første delen tar hun for seg forholdet mellom brukskunst og kunsthåndverk, og etableringen av kunsthåndverket som eget fag, før hun redegjør for løsrivelsen fra brukskunstbevegelsen og LNB. I den andre delen av oppgaven tar hun for seg kunsthåndverkeren Yngvild Fagerheim, og hennes rolle som fagpolitiker, brukskunstner og kunsthåndverker.

Den nevnte polariseringen og omveltningene i brukskunstmiljøet var på ingen måte noe særnorsk fenomen. I den sammenheng har jeg hatt stor nytte av den svenske designhistorikeren Cilla Robachs avhandling *Formens frigørelse: konstantverk och design*

⁹ Temaet har blitt behandlet på ulike måter av bl.a.: Toyomasu, Mette Grieg. *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning: keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*. (Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1997); Opstad, Jan-Lauritz. *En ny bevissthet: norsk kunsthåndverk 1970-1990*. (Oslo: Huitfeldt Forlag, 1989); Bull, Knut Astrup. *Kunsthåndverkets emansipasjoner: En drøftelse av forholdet mellom kunsthåndverk og kunstverket*. (Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen, 1997) og Danbolt, Gunnar og Åse, Arne. *From bowl to art: Arne Åse and modern Norwegian ceramics* (Stavanger: Dreyer bok, 1994)

under debatt i 1960-talets Sverige fra 2010.¹⁰ Her tar Robach for seg de første «fribrytere» innen svensk kunsthåndverk på slutten av 1950-tallet og utover 1960-tallet. Samtidig ser hun dette opp mot den generelle nyorienteringen som fant sted innen det svenske designmiljøet på slutten av 1960-tallet, hvor det ble stilt nye krav til nytte og samfunnsrelevans. I dette gir hun et godt bilde av noen av de spenningsforholdene som lå i tiden, og selv om forholdene utartet seg forskjellig i Norge og Sverige var det som vi skal se også en rekke likhetstrekk.

Nyorienteringen innen det nordiske designmiljøet er også behandlet i Ida Kamilla Lies masteroppgave fra 2014 om designeren Victor Papanek og hans rolle i det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet.¹¹ Her redegjør Lie også for hvordan den nevnte nyorienteringen kom til uttrykk på Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS), og i det norske brukskunstmiljøet. Dette er et tema det er skrevet begrenset om tidligere og som derfor var kjærkomment i arbeidet med denne oppgaven.

Oppgavens tilnærming til ideologibegrepet

Formålet med oppgaven er altså å belyse hvordan brukskunstideologien ble forvaltet i en periode hvor den møtte økt motstand fra omgivelsene. I dette vil jeg støtte meg til T. J. Clarks forståelse av ideologibegrepet, slik han presenterer det i boken *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, da jeg anser dette som egnet for å forstå hvordan brukskunstideologien gjorde seg gjeldende gjennom Landsforbundet i den aktuelle perioden. I boken skriver han blant annet at:

The sign of an ideology is a kind of inertness in discourse: a fixed pattern of imagery and belief, a syntax which seems obligatory, a set of permitted modes of seeing and saying (...). [Ideologies] are meanings produced in a special and partial social practice; they are most often tied to the attitudes and experiences of a particular class, and therefore at odds, at least to some extent, with the attitudes and experience of those who do not belong to it.¹²

Clark ser altså ideologier som konstruerte tanke-systemer knyttet til en sosial gruppe eller klasse i samfunnet: En gruppe som har en bestemt måte å se verden på, og som er med på å definere hva som til enhver tid er *tillatt*, eller hva som kan *sies* og *ikke sies*, innenfor en gitt

¹⁰ Robach, Cilla. *Formens frigjørelse: konsthantverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*. (Stockholm: Arvinius Förlag, 2010).

¹¹ Lie, Ida Kamilla. «Vardagsvaror» for den virkelige verden: Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet. (Masteroppgave i kunsthistorie. Universitet i Oslo, Høst 2014).

¹² Clark, T.J. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. (Princeton: Princeton University Press, 1999), s. 8

diskurs, og som derfor ofte kommer i konflikt med de tankesystemene den undertrykker. Clark argumenterer videre for at ideologier derimot har en tendens til å avvise slike konflikter, og samtidig også benekte at de er konstruerte, og presenterer seg selv som iboende sannheter i samfunnet:

[T]he function of ideology is as far as possible to dispose of the very ground for such conflicts. (...) Ideologies naturalize representation, (...) they present constructed and disputed meanings as if they were hardly meanings at all, but, rather forms inherent in the world-out-there which the observer is privileged to intuit directly.¹³

Som vi skal se i denne oppgaven var brukskunstideologien nettopp et slikt konstruert tankesystem, hvis opphav og innhold kan spores tilbake til Landsforbundets (da Foreningen Brukskunst) program fra 1920. Brukskunstideologien knytter seg til en bestemt sosial gruppe, med en etablert forståelse av hva brukskunst var og skulle være. De som støttet seg til brukskunstideologien i perioden var i stor grad også de som satt i maktposisjoner, og utgjorde ledelsen i Landsforbundet og brukskunstmiljøet for øvrig.

Gjennom oppgaven vil jeg vise hvordan Clarks beskrivelse av ideologienes tendens til å avvise at de er konflikt med tilstøtende tankesystemer, blant annet kom til uttrykk i Landsforbundets forsøk på å revitalisere brukskunstideologien og samle faggruppene om denne. Samtidig som jeg også vil argumentere for at den nevnte benektelsen av å være en konstruksjon, var en egenskap ved brukskunstideologien som vokste i takt med motstanden fra omgivelsene.

Oppgavens struktur og kapitler

Landsforbundets historie og utvikling vil i denne oppgaven bli presentert kronologisk gjennom fire ulike kapitler, og hvor tidsrommet mellom 1965 og 1978 vil bli delt inn i tre kapitler. Kronologien er valgt for å knytte sammen ulike hendelser og bedre kunne belyse årsakssammenhenger, og for å vise hvordan perioden sakte bygde seg opp mot bruddet med de nevnte faggruppene

I *Kapittel 1* vil jeg starte med å gjøre rede for brukskunstideologiens opphav og foreta en kort oppsummering av forbundets historie fram til 1965. I denne delen vil jeg også ta for meg hovedtrekkene i omorganiseringen av Landsforbundet i 1965, samt redegjøre for hvordan forbundet var organisert etter dette.

¹³ *Ibid.*

Kapittel 2 tar for seg perioden fra 1965 til 1969. Her vil jeg legge vekt på den polariseringen som i økende grad gjorde seg gjeldende i fagmiljøet. Jeg vil gjøre rede for hvordan polariseringen påvirket utstillingsvirksomheten og hvordan forbundet forholdt seg disse endringene. Videre vil jeg legge vekt på vandreutstillingen *Design in Scandinavia* som turnerte Australia i årene 1968 og 1969, for å vise hvordan endringene i fagmiljøet påvirket Scandinavian Design som fenomen. Jeg skal vise hvordan ledelsen i forbundet i etterkant av utstillingen foreslo en utvidelse av Scandinavian Design-begrepet, men at begrepet like vel ble tonet ned i sammenheng med utstillingsvirksomheten utover 1970-tallet.

Kapittel 3 er en redegjørelse for årene 1969 til 1975. Her skal vi se hvordan Landsforbundet som følge av polariseringen i fagfeltet og det som ble omtalt som «nye tanker i tiden», forsøkte å revitalisere brukskunstideologien og samle faggruppene om nye mål og arbeidsoppgaver. Jeg vil vise hvordan dette revitaliseringsprosjektet sammenfalt med en bredere nyorientering som gjorde seg gjeldende innad i det nordiske brukskunstmiljøet, og som igjen var påvirket av den forbrukersamfunnskritikken som vokste fram på 1960-tallet, studentopprør og et generelt menetalitetsskifte som var med å prege samfunnet utover 1970-tallet. Jeg vil ta for meg utstillingene *Barnets Miljø* og *Status og Fattigdom*, som begge var farget av et nytt sosialt engasjement i formgivningsmiljøet, for blant annet å gjøre rede for hvordan ledelsen i LNB forholdt seg til disse. Videre vil jeg ta for meg den planlagte utstillingen *Rommet* som skulle vises på Maihaugen 1974, for å vise noen av de problemstillingene som forbundet sto ovenfor i arbeidet med å samle faggruppene om utstillingsvirksomheten.

Kapittel 4 vil ta for seg perioden fra 1975 til 1978. Her vil jeg legge større vekt på de konfliktene som for alvor begynte å gjøre seg gjeldende innad i fagmiljøet, og som etterhvert også kom tydeligere til uttrykk innad i LNBS styre. Her vil jeg blant annet argumentere for at ledelsen inntok en mer kritisk holdning til kunsthåndverket utover 1970-tallet, enn de hadde hatt på slutten av 1960-tallet, noe som også sammenfalt med at en ny generasjon kunsthåndverkere kom på banen. Jeg vil vise hvordan faggruppenes manglende interesse for ledelsens samlingsprosjekt, samt enkelte faggruppers krav om større makt til fagmiljøet, var med å tilspisse forholdet mellom ledelsen og faggruppene. Videre vil jeg argumentere for at ledelsens fokus på å samle fagmiljøet om brukskunstideologien, og stadige krav om at brukskunstbegrepet måtte videreføres slik det opprinnelig var laget, var utslagsgivende for at faggruppene NK og ID valgte å trekke seg fra forbundet.

De ulike tidsrommene som vil bli behandlet i kapittel 2 til 4 mener jeg markerer skifter innad i forbundet. Enten som en følge av utskiftninger i styret og ledelsen, eller som følge av

andre endringsforhold innad i forbundet eller i miljøet rundt. Det vil derimot også i enkelte tilfeller forekomme overlappinger, for å kunne behandle temaer mer samlet. Et eksempel på dette er kapittel 4, hvor jeg vil legge vekt på konflikten mellom ledelsen og faggruppene. Da disse uenighetene startet tidligere enn 1975 vil det her være nødvendig å trekke trådene tilbake i tid for å vise bakgrunnen for de konfliktene som gjorde seg gjeldende.

Kapittel 1: Fra opprettelse til omorganisering (1918–1965)

Landsforbundet Norsk Brukskunst ble opprettet i 1918 under navnet Foreningen Brukskunst (FB). Forbundets historie og den ideologien den satt seg som oppgave å forvalte er gjort rede for av flere tidligere, men for å forstå forbundet slik det gjorde seg gjeldende i perioden mellom 1965 til 1978 er det likevel nødvendig med en redegjørelse for brukskunstideologien og hovedtrekkene i forbundets historie. Avslutningsvis i denne delen vil jeg ta for meg omorganiseringen i 1965 og hvordan Landsforbundet rent organisatorisk gjorde seg gjeldende etter dette.

1.1 Foreningen, ideologien og påvirkningen utenifra

Bakgrunnen for opprettelsen av Foreningen Brukskunst var blant annet en utstrakt misnøye over tilstanden til landets kunstindustri og husflid i miljøet rundt de norske kunstindustrimuseene. Kritikken ble rettet mot at gjenstandene ofte var rene kopier av utenlandske mønstre og av dårlig håndverksmessig kvalitet. Flere av kritikerne mente at oppmerksomheten måtte rettes mot enkle og nyttige hverdagsvarer framfor luksusgjenstander.¹⁴ Begrepet «Brukskunst» ble tatt i bruk for å tydeliggjøre et ønske om en dreining vekk fra den dekorative kunsten.¹⁵ I sammenheng med den store jubileumsutstillingen på Frogner i 1914 ble det brakt på banen at det burde etableres en organisasjon som kunne samle arkitektur, husflid, håndverk og dekorativ kunst under en samordnet virksomhet. Fire år senere tok den unge gullsmeden og nyansatte overlæreren ved SHKS Jacob Tostrup Prytz initiativ til opprettelsen av foreningen, og med det var Foreningen Brukskunst et faktum. Blant medstifterne fant man en rekke sentrale personligheter i brukskunstmiljøet. Det ble bestemt at foreningen skulle bestå av syv personer som skulle representere hvert sitt fagområde: Håndverk, industri, arkitektur, dekorativ kunst, fri kunst, museer og vitenskap.¹⁶ Derimot var det som Randi Gaustad og Marianne Hylbak har poengtert i stor grad teoretikere som dominerte foreningen i tiårene fram mot andre verdenskrig. Foreningen brukskunst var med andre ord ingen interesseorganisasjon for brukskunstnere men en ideell organisasjon som skulle fremme norsk brukskunst.

Foreningens ideologiske program ble presentert i foreningens første årbok som ble gitt ut i 1920.¹⁷ Som vi skal se senere i denne oppgaven ble dette programmet ofte trukket fram og referert til, også i perioden mellom 1965 og 1978. I programmet vektlegges det at foreningens

¹⁴ Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918-1930: Program, utstillinger og kritikk*, s. 1–2

¹⁵ *Ibid.*, s. 3

¹⁶ Hylbak, Marianne. *Foreningen Brukskunst 1930–1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil*, s. 19

¹⁷ Fallan, Kjetil. *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970*, s. 149

formål var å heve kvaliteten på norsk brukskunst, og å få denne ut til det brede lag av befolkningen:

Foreningens program er, som dens navn sier, at arbeide for at alle de ting vi trenger i det daglige liv, kan bli praktisk brukbare og kunstnerisk vakre. (...) Ikke saa meget for deres skyld som lever paa solsidene, de som kan vælge uten større økonomiske hensyn og selv har raad til at søke hjælp hos skapende kunstnere, men for deres skyld som i mange tilfælder maa nøie sig med det billigste, fabrikkvaren, ofte overskuddet av fremmed masseindustri. At søke at smykke deres hjem, slik at alt fra den mindste ting til hele rummet blir enkelt, praktisk og vakkert, det er at bringe kultur ind i hjemmene. (...) Derfor staar «Brukskunstens» maal ogsaa i sammenhæng med det moderne sociale arbeides.¹⁸

I tillegg til dette sosialreformatoriske siktemålet om at de med lavere inntekt skulle få tilgang til vakre og praktiske hverdagsvarer, så foreningen også en oppgave i det å styrke norsk industri i konkurransen med utenlandske varer på det norske markedet:

Naar nu de store verdensmagter efter krigen igjen skal ta op kampen for tilværelsen, maa vi vente os en lavine av fremmed konkurranse. Da gjælder det, at norsk haandverk og industri staar rustet og kan sætte haardt mot haardt: solid, vakkert arbeide mot fremmed, dyktig ledet, paagaaende eksport.¹⁹

Foreningens program var et svar på den kritikken som var blitt reist innad i det norske fagmiljøet. Samtidig var brukskunstideologien og foreningen slik den manifesterte seg ved opprettelsen også tydelig farget av lignende bevegelser og foreninger i andre europeiske land. Gjennom dets medstiftere var foreningen godt kjent med den engelske reformbevegelsen som gjorde seg gjeldene på siste halvdel av 1800-tallet. Men foreningens ledelse understreket at den forakten for maskinproduksjon man fant hos John Ruskin og William Morris var en kamp mot vindmøller. Foreningen Brukskunst argumentert for at den nye moderne hverdagsvaren bare kunne oppnå sitt sosiale mål om den ble produsert industrielt, og i dette kommer påvirkningen fra Deutscher Werkbund til uttrykk. Flere av foreningens medlemmer var kjent med de tankene og ideene som gjorde seg gjeldende i miljøet rundt Werkbund på starten av

¹⁸ Harald Aars, (red.), *Foreningen Brukskunst Aarbok 1918-1919*. (Kristiania: Foreningen Brukskunst & Kirstes boktrykkeri, 1920), s. 1–3

¹⁹ *Ibid.*

1900-tallet.²⁰ Samtidig er det som Randi Gaustad har påpekt også mye som tilsier at disse ideene i stor grad ble kanalisert gjennom Svenska Slöjdförningen.²¹ Spesielt Gregor Paulssons Werkbund-inspirerte programskrift for Svenska Slöjdförningen *Vackrare vardagsvara* (1919) fikk stor gjennomslagskraft, og begrepet vakrere hverdagsvare ble et slagord for hele den nordiske brukskunstbevegelsen.

Et tydelig tegn på at Foreningen lot seg påvirke av Werkbund og Slöjdföreningen var altså orienteringen mot industrien. For der det norske kunstindustrimiljøet i forkant av opprettelsen av foreningen i hovedsak hadde stilt seg kritiske til industrifremstilte varene, argumenterte ledelsen i FB nå for at maskinen måtte tas i bruk i fremstillingen av hverdagsvarene. For som Werkbund og Paulsson hadde slått fast var det kun gjennom maskinfremstilling at varene kunne bli så billige at de ble tilgjengelig for alle samfunnslag.²² Et nøkkelord i den sammenheng var begrepet «type». Et begrep som først ble tatt i bruk av Werkbunds leder Hermann Muthesius og senere videreført av Paulsson og ledelsen i Foreningen Brukskunst. I dette lå ideen om at en gjenstandene måtte forenkles, rasjonaliseres og tilpasses industriell masseproduksjon. En gjenstand framstilt industrielt stilte andre krav enn håndverksfremstilte gjenstander ble det hevdet, og med dette måtte formen også endres.²³

Et annet viktig aspekt ved brukskunstideologien og Foreningen Brukskunst, som man også fant igjen hos Paulsson var smaksdannelsen. Som designhistorikeren Gunnila Ivanov har poengtert var meningen med slagordet «vackrare vardagsvara» helt enkelt det å skape en enhetlig smak hos massene som igjen ville gi opphav til en enhetlig form i samfunnet.²⁴ Propagandaen for vakrere hverdagsvare handlet derfor i stor grad også om å etablere forståelse for den gode smak og skape en bedre smakskultur hos publikum. Denne estetisk moralismen hvor designeliten satte seg som oppgave å lære opp massene har røtter i den engelske reformbevegelsen, men ble nå koblet til den nye industrifremstilte varen. I FBs første årbok henviser formann Harald Aars til William Morris, og hans oppfordring «ha ikke noget i dit hus som du ikke vet er nyttig eller som du tror er vakkert», før han slo fast at FBs

²⁰ Fallan, Kjetil. *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970*, s. 149

²¹ Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918-1930: Program, utstillinger og kritikk*, s. 13

²² *Ibid.*, s. 19

²³ Designhistorikeren Gunnila Ivanov har vist hvordan Gregor Paulssons forståelse av type-begrepet skilte seg fra Hermann Muthesius. Ifølge Muthesius eksisterte allerede typeformen og det handlet derfor i stor grad om foredling og rasjonalisering av allerede etablerte former, mens Paulsson på sin side argumenterte for den moderne formen ikke eksisterte og at det derfor var kunstnerens oppgave å etablere typen. I følge Randi Gaustad skilte ledelsen i Foreningen Brukskunst seg fra Gregor Paulsson på dette området da de i større grad søkte å bearbeide og tilpasse tidligere tiders formspråk til den nye tiden. Se: Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918-1930: Program, utstillinger og kritikk*, s. 122 og Ivanov, Gunnela. *Vackrare vardagsvara - design för alla?: Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen, 1915-1925*. (Avhandling fil.dr., Umeå universitet, 2004), s. 96–97.

²⁴ Ivanov, Gunnela. *Vackrare vardagsvara - design för alla?: Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen, 1915-1925*, s. 107

oppgave nettopp var å «lære publikum at se forskjellen mellom stygt og vakkert, mellom godt og vondt».²⁵ I dette påtok ledelsen i FB seg en misjoneringsoppgave som skulle bli kjennetegnende for foreningens virksomhet i tiårene som fulgte.²⁶

1.2 Foreningen Brukskunst i perioden 1918 til 1965

Foreningen brukskunst har en spennende og mangfoldig historie, og som nevnt er store deler av denne gjort rede for av flere tidligere. I denne sammenheng vil jeg først og fremst fokusere på hovedtrekkene og vektlegge hendelser jeg mener er relevant med tanke på foreningens virksomhet slik den gjorde seg gjeldene i perioden etter omorganiseringen i 1965 og fram til 1978.

Foreningen Brukskunst ble i tiårene fram til andre verdenskrig i stor grad dominert av en liten kjerne av dedikerte entusiaster. I spissen sto allerede nevnte Jacob Prytz som tok over rollen som foreningens formann i 1920, og kunsthistorikeren Thor Bendz Kielland som fungerte som foreningens viseformann. Randi Gaustad har beskrevet hvordan foreningens ambisjon om å ta del i det sosiale arbeidet i tiden nådde sitt høydepunkt med utstillingen *Nye Hjem* i 1920, men ble tonet ned etter dette. Hun beskriver også hvordan Prytz og Kielland ved en anledning skal ha uttrykt at «foreningen ikke utelukkende kunne basere seg på et sosialt program».²⁷ I årene som fulgte ble det lagt større vekt på å etablere en mer moderne ensrettet stil gjennom industrifremstilt masseproduksjon. Marianne Hylbak trekker også fram kunsthistorikeren Knut Greve som en sentral ideolog i foreningen i mellomkrigsårene. Greve var en ihuga tilhenger av funksjonalismen og gjennom hans rolle som redaktør for foreningens tidsskrift *Brukskunst* fikk foreningen en klar profil som formidlere av funksjonalismens innredningsidealer på 1930-tallet.²⁸ Hylbak beskriver hvordan Prytz' fanesak var å etablere kontakt mellom industrien og brukskunstneren, mens ideologene Greve og Kielland fungerte som «smakspoliti og propagandister for funksjonalismen», og jobbet målrettet med å utvikle den norske befolkningens smaksans.²⁹

Ledelsens vektlegging på funksjonalisme og industrifremstilling førte derimot etter hvert til uenighet med flere av fagutøverne. Et resultat av dette var opprettelsen av foreningen *Norsk Prydkunst* (også kjent som *Prydkunstnerlaget*) i 1929. Blant medlemmene fant man tekstilkunstneren Frida Hansen og billedkunstneren Henrik Sørensen. Prydkunstnernes mål og

²⁵ Aars, Harald «Norsk Brukskunst» i Harald Aars, (red.), *Foreningen Brukskunst Aarbok 1918-1919*, s. 5

²⁶ Fallan, Kjetil. *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970*, s. 150

²⁷ Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918-1930: Program, utstillinger og kritikk*, s. 118

²⁸ Hylbak, Marianne. *Foreningen Brukskunst 1930-1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil*, s. 32

²⁹ *Ibid.*, s. 104

virke hadde klare likhetstrekk med William Morris og Arts & Crafts-bevegelsen. Et viktig sak for prydkunstnerne var ønsket om å i større grad videreføre norske form- og håndverkstradisjoner, noe de mente i stor grad var blitt oversett av Foreningen Brukskunst ledelse. Samtidig var de av den oppfatning at foreningens orientering mot industrien og masseproduserte varer hadde blitt for dominerende og satt kunstneren på sidelinjen. Gruppen kjempet også for at den dekorative kunsten skulle likestilles med de øvrige bildende kunsten.³⁰

Som Trygve Ask har påpekt er det likhetstrekk i konflikten mellom prydkunstnere og ledelsen i FB, og den kjente «type-debatten» som oppsto mellom Hermann Muthesius og Henry van de Velde i sammenheng med den første Werkbund-utstilling i Köln i 1914.³¹ Debatten var sammensatt men essensen knyttet seg til spørsmålet om formgiverens rolle i arbeidet med å utarbeide den moderne industriformen.³² Henry van de Velde argumentert for at kunstnerens individuelle uttrykksfrihet måtte stå i sentrum i utviklingen av den moderne formen, mens Muthesius – gjennom å introdusere type-begrepet – mente at personlige motiver måtte underordnes felles mål.³³ Ask ser her en sammenheng da prydkunstnerne, i likhet med van de Velde, reagerte på en begrensningen i uttrykk og formende kreativitet.³⁴ Jacob Prytz mente det var viktig å skille mellom brukskunst og fri kunst. I kunsten var det individuelle uttrykket det viktigste, men det var det ikke for brukskunsten: «Kunst er ren individualisme og går fritt utenfor brukskunstnermiljøet», poengterte han.³⁵ Som vi skal se senere i denne oppgaven fikk problemstillingen ny aktualitet da kunsthåndverkeren begynte å nærme seg kunsten igjen på 1960- og 70-tallet.

Konflikten med prydkunstneren ble løst ved at Prydkunstnerlaget ble innlemmet i Foreningen Brukskunst. Ledelsen og prydkunstnerne klarte å enes om en middelvei hvor nasjonale og internasjonale impulser skulle være med å bestemme retningen for den moderne stilen. Derimot vek ikke Prytz og ledelsen i FB på kravet om at brukskunsten måtte orientere seg mot industrien.³⁶ I 1931 ble Prydkunstnerlaget slått sammen med de øvrige aktive medlemmene i foreningen under det som het Norsk Brukskunstnerlag. Brukskunstnerlaget

³⁰ *Ibid.*, s. 37–39

³¹ Ask, Trygve. *God norsk design . Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*, s. 126–127

³² Campbell, Joan. *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*. (Princeton: Princeton University Press, 1978), s. 56

³³ *Ibid.*

³⁴ Ask, Trygve. *God norsk design . Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*, s. 126–127

³⁵ Prytz i intervju med *Den 17de Mai*, 18. desember 1930, «Von um at Foreningen Brukskunst» og Norsk prydkunstnerlag snart gaar saman». Gjengitt i Hylbak, Marianne. *Foreningen Brukskunst 1930–1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil*, s. 46

³⁶ Hylbak, Marianne. *Foreningen Brukskunst 1930–1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil*, s. 47–49

skulle være en interesseorganisasjon for de aktive brukskunstnerne i FB, en oppgave som ikke tidligere var ivaretatt. I følge Marianne Hylbak var et vel så viktig formål med faggruppen å styrke FBs ideelle målsetning om å etablere kontakt mellom industrien og brukskunstnerne.³⁷ Brukskunstnerlaget organiserte møter, foredrag og hadde ekskursionser til produksjonssteder slik at formgiverne skulle få innsikt i industriens produksjonsmetoder, samt skape sterkere bevissthet rundt det å designe masseprodukter. Men FB slet med å få i gang et effektivt og bredt samarbeid med norsk ferdigvareindustri, og Brukskunstnerlagets medlemmer jobbet i hovedsak innenfor områdene tekstil, glass, porselen, møbler og formgivning av bøker.

Foreningens virksomhet ble sterkt begrenset under krigen. Men da krigen var over tok foreningen aktivt del i det store gjenreisningsarbeidet som landet gikk inn i. Dette arbeidet ble gjort i tett dialog med myndighetene, og i 1948 ble Statens Husbonadsnemnd en del av foreningen med interiørarkitekt Bendt Winge som leder. Husbonadsnemnda fungerte blant annet som rådgivende organ for Boligdirektoratet i utviklingen av de mange type-husene som ble reist i Finnmark. Det ble også utlyst konkurranse for møblering og innredning av husene, hvor flere av Foreningen Brukskunsts fagutøvere var involvert.

I etterkrigsårene ble fokuset rettet mot det enkle og brukbare, og det var det sosiale engasjementet som gjennomsyret brukskunstbevegelsen.³⁸ Med andre ord fikk de sosiale ambisjonen som lå til grunn for brukskunstideologien en renessanse i denne perioden. Foreningen takket blant annet nei til utstillinger i utlandet, med argumentasjonen om at det under rådende omstendigheter ikke var riktig å presse fram noen luksusproduksjon av norsk brukskunst.³⁹ Som følge av det landsomfattende arbeidet ble foreningen omorganisert og endret navn til Landsforeningen Norsk Brukskunst i 1946. Et viktig ledd i omorganiseringen var opprettelsen av lokalforeninger i Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger og fra 1953 Kristiansand.⁴⁰ Disse lokalforeningene hadde den samme formålsparagrafen som moderforeningen, men arbeidet var begrenset til de distriktene foreningene lå i. Landsforeningen skulle fungere som et sentralorgan for lokalforeningene og representere disse ovenfor staten og utlandet. Fagutøverne var tilknyttet Landsforeningen gjennom medlemskap i de forskjellige lokalforeningene.

Som Fredrik Wildhagen har påpekt gikk gjenreisningsarbeidet forholdsvis fort. Under tittelen «Fra sosialt engasjement til elegant form» beskriver han hvordan det utover 1950-tallet, parallelt med velstandsøkningen i samfunnet, ble lagt større vekt på brukskunstens rolle

³⁷ *Ibid.*, s. 52

³⁸ Wildhagen, Fredrik. *Formgitt i Norge*, s. 224

³⁹ Hylbak, Marianne. *Foreningen Brukskunst 1930–1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil*, s. 99

⁴⁰ Fallan, Kjetil *Modern Transformed – The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940–1970*, s. 191

som eksportartikkel og konkurransemiddel. Det sosiale engasjementet som hadde preget etterkrigsårene ble igjen tonet ned til fordel for økt fokus på form og estetikk, samtidig som eksperimentering og fornyelse ble viktigere mål.⁴¹ Foreningen opprettet kontakt med utenriksdepartementet og utstillingsvirksomhet i utlandet ble trappet opp, samtidig som det også ble inngått tettere samarbeidet med de andre nordiske brukskunstforeningene. Utover 1950- og 60-tallet fikk Landsforeningen stadig mer å gjøre i sammenheng med den økte oppmerksomheten rundt Scandinavian Design. Utstillingene var dominert av kunsthåndverk og gjenstander for hjemmet. Fra foreningens side ble det argumentert med at utstillingene i utlandet både hadde en kulturell og en kommersiell verdi, og det ble henvist til Danmark når man hevdet at både internasjonale og nasjonale utstillinger kunne føre til økt turisme til landet.⁴²

Gjennom disse utstillingen gjorde også en ny generasjon formgivere seg gjeldende. En generasjon som i stor grad var utdannet ved SHKS i perioden rundt krigen, hvis utdanning var orientert omkring tegning, komposisjon og verkstedet. Denne generasjonen representerte på mange måter den typiske brukskunstneren, hvor det skapende individet hadde en viktig rolle og hvor estetikk var sentralt. Samtidig så man gjennom denne generasjonen også tegn til en mer profesjonell holdning til designfaget.⁴³ Tegnene til en økende grad av spesialisering kom også til uttrykk gjennom etableringen av flere og mer fagspesialiserte faggrupper. Disse var på mange måter starten på den polariseringen som for alvor skulle gjøre seg gjeldende innad i brukskunstmiljøet utover 1970-tallet. Før vi ser nærmere på den omorganiseringen av forbundet som ble gjort i 1965, er det nødvendig med en kort presentasjon av de ulike faggruppene.

1.3 Faggruppene

Foreningen Brukskunst var som nevnt aldri ment som en interesseorganisasjon for brukskunstnere. I tiårene etter krigen ble det derfor opprettet en rekke interesseorganisasjoner som knyttet seg til ulike deler av brukskunstfaget. Som vi skal se ble disse lagt inn under Landsforbundet i sammenheng med omorganiseringen i 1965, men før dette fungerte de som løsrevne foreninger uten naturlig tilknytning til forbundet. Det kan også være greit å gjøre oppmerksom på at fagutøverne på denne tiden ofte var medlem av flere faggrupper samtidig. Dette skyldtes blant annet at flere av faggruppene var i en etableringsfase og representerte fag i

⁴¹ Wildhagen, Fredrik. *Formgitt i Norge*, s. 261–263

⁴² Fonn, Christin. *Utstillingen som formidlingsverktøy – Landsforbundet Norsk Brukskunst 1945–1960*, s. 24–26

⁴³ Wildhagen, Fredrik. *Formgitt i Norge*, s. 238–252

utvikling. Samtidig jobbet flere av brukskunstnerne ofte bredt, og gjerne over flere fagområder.

I tillegg til faggruppene som nevnes under ble Norske Yrkestegnere (NYT) og Norske Tekodesignere (NTK) medlem av Landsforbundet i 1978. Disse hadde derimot en lite aktiv rolle i forbundet i perioden jeg tar for meg og vil derfor ikke behandles i særlig grad. NTK ble opprettet i 1975, mens NYT strekker seg tilbake til 1937.⁴⁴

Norske Arkitekters Landsforbund (NAL)

NAL ble opprettet allerede i 1911, altså syv år før Foreningen Brukskunst ble opprettet.⁴⁵ Arkitektene hadde helt siden etableringen av foreningen i 1918 hatt en naturlig plass i miljøet, men samtidig med at brukskunsten tok form og i økende grad rettet oppmerksomheten mot hjemmet var det andre fagdisipliner som dominerte. Som vi skal se senere i denne oppgaven var NAL representert i LNBS styre i hele perioden mellom 1965 og 1978. Derimot hadde de en ganske tilbaketrukket rolle innad i forbundet.

Norske Interiørarkitekters Landsforening (NIL)

NIL ble opprettet i 1945. Flere av de som var med å etablere foreningen kom fra linjen for Møbel- og innredningsarkitektur på SHKS. Gruppens medlemmer besto hovedsakelig av interiørarkitekter og møbeldesignere. I følge interiørarkitekten Anne Lise Aars var NIL på mange måter et barn av Foreningen Brukskunst, da det var fra dette miljøet den hadde fått sine idealer.⁴⁶ Som vi skal se skilte NIL seg fra ID på den måten at de ikke var en reaksjon på moderforeningens manglende fokus på deres interesser. Derimot kom flere av IDs medlemmer fra miljøet rundt NIL.

I.D. Norsk Gruppe for Industriell Formgivning (ID)

Faggruppen som også gikk under navnet ID-gruppen (fra nå ID) ble stiftet i 1955. Opprettelsen av gruppen var blant annet et resultat av en interessekonflikt mellom ledelsen i Landsforeningen og enkelte av Oslo-foreningens medlemmer.⁴⁷ Spesielt den unge formgiveren Thorbjørn Rygh hadde rettet kritikk mot ledelsens manglende orientering mot

⁴⁴ *Vårt daglige Miljø 1918–1979*, Utstillingskatalog for utstillingen Landsforbundets jubileumsutstilling i 1978. (Oslo: Landsforbundet Norsk Brukskunst, 1978), s. 37–43

⁴⁵ Gunnarsjaa, Arne. *Arkitekturleksikon*. (Oslo: Abstrakt forlag, 1999), s. 533

⁴⁶ Aas, Anne Lise. «Hjemmefra og ut i verden» i Aas, Anne Lise red. *Rom og møbler gjennom 50 år*. (Oslo: Norske Interiørarkitekters og Møbeldesigneres Landsforening, 1995), s. 7–9

⁴⁷ Romsaas, Jan. *Thorbjørn Rygh og hans rolle i bakgrunnen for, og opprettelsen av industridesignerutdanningen i Oslo 1955-1983*, (Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2000), s. 21

ferdigvareindustrien. Jan Romsaas beskriver i sin hovedfagsoppgave om Thorbjørn Rygh hvordan konflikten i stor grad også utspant seg som en intern debatt mellom Rygh og foreningens leder Ferdinand Aars. I 1955 gikk han derfor sammen med liten gruppe med felles interesserte og opprettet ID.⁴⁸ Blant gruppens viktigste formål var å øke industriens forståelse for bruk av designere i produksjonen, samt ivareta designerens interesser i samarbeidet med industrien.⁴⁹ Etter hvert ble gruppen, og spesielt Rygh, sentrale i arbeidet med å etablere en egen industridesignutdanning i Norge.

Selv om ID fungerte som en selvstendig gruppe fram til omorganisering av LNB i 1965, søkte de å samarbeide med Landsforbundet. Men dette samarbeidet var heller ikke uten konflikter. Spesielt i utstillingssammenheng oppsto det uenigheter mellom ID og miljøet i og rundt Landsforbundet. Dette kom blant annet til uttrykk i sammenheng med Norges deltagelse på Triennialene i Milano på 1950- og 1960-tallet.⁵⁰ Konfliktene var ofte sammensatte men kjernen i debatten handlet i stor grad om at ID ønsket større fokus på masseproduserte og industrifremstilte varer, mens de kritiserte opposisjonen for vektlegging på eliteprodukter.⁵¹ Et tydelig tegn på konflikten var da Landsforbundet i sammenheng med Triennialen i 1960, avviste IDs forespørsel om å vise industriprodukter på utstillingen.⁵²

Det kan være greit å gjøre leseren oppmerksom på at ID på denne tiden heller ikke var en homogen gruppe. I følge Thorbjørn Rygh var ikke alle medlemmene i ID like engasjerte i å utelukkende rette oppmerksomheten mot ferdigvareindustrien, og mange var kritiske til å gi helt slipp på brukskunsten.⁵³ ID jobbet med å etablere industridesign som profesjon i Norge, i dette var det også diskusjon om hva industridesign faktisk var, eller skulle være.

Norske Brukskunstnere (NB)

Faggruppen Norske Brukskunstnere ble opprettet som landsdekkende fagforening for utøvende brukskunstnere i 1963, med Arne Jon Jutrem som gruppens første leder. Som jeg allerede har vært inne på hadde det ved flere anledninger blitt opprettet ulike interessegrupper for fagutøverne under Foreningen Brukskunst i løpet av foreningens historie. Både Norske

⁴⁸ IDs første møte samlet i alt 13 interesserte. Blant disse var, i tillegg til Rygh, blant andre tegneren Kjell Dahl, Karl Edvard Korseth, interiørarkitekten Bjørn Engø og tegneren Arnulf Bjørshol (Romsaas, Jan. *Thorbjørn Rygh og hans rolle i bakgrunnen for, og opprettelsen av industridesignerutdanningen i Oslo 1955-1983*, s. 25)

⁴⁹ *Ibid.*, s. 25

⁵⁰ Fallan Kjetil «Milanese Mediations: Crafting Scandinavian Design at the Triennale di Milano» *Konsthistorisk Tidsskrift/Journal of Art History* 83, nr. 1, 2014, s. 1–23

⁵¹ *Ibid.*, s. 10–18

⁵² Romsaas, Jan. *Thorbjørn Rygh og hans rolle i bakgrunnen for, og opprettelsen av industridesignerutdanningen i Oslo 1955-1983*, s. 28

⁵³ Samtale med Thorbjørn Rygh 29.1.2015

Prydkunstnere og Norsk Brukskunstnerlag var faggrupper som lå inn under Foreningen Brukskunst. NB kan på den måten sees som en forlengelse av disse faggruppene. Forholdet mellom fagutøverne og ledelsen hadde ofte vært konfliktfylt, og som vi skal se senere i denne oppgaven blusset konflikt opp igjen på 1970-tallet.

1.4 Omorganiseringen av forbundet i 1965

Landsforeningen Norsk Brukskunst endret navn til Landsforbundet Norsk Brukskunst allerede i 1952, men selve omorganiseringen av forbundet skjedde ikke før i 1965.

Bakgrunnen for omorganiseringen var at organisasjonsmodellen fra 1946 var begynt å bli problematisk. Man opplevde blant annet at Oslo-foreningen og LNBS arbeidsoppgaver i mange tilfeller overlappet hverandre og at foreningene på den måten ofte kom i konflikt. Mange av lokalforeningene var ikke lenger så aktive som man ønsket,⁵⁴ og samtidig hadde det som allerede nevnt blitt etablert en rekke nye faggrupper i brukskunstmiljøet i etterkrigsårene som ikke var representert i LNBS styre.⁵⁵ En følge av dette var at det, spesielt blant de yngre utøverne, ikke lenger var en selvfølge å være medlem i en av de lokale brukskunstforeningene. Faggruppenes manglende representasjon i LNBS styre gjorde at man fryktet at Landsforbundet ville miste kontakten med fagmiljøet, samt at fagutøverne som tidligere hadde vært samlet i Landsforbundet gjennom de lokale brukskunstforeningene nå skulle gli fra hverandre. Behovet for å innlemme faggruppene i LNB i større grad ble derfor ansett som nødvendig for å sikre Landsforbundets rolle som hovedformidler av norsk brukskunst.⁵⁶

Det hadde riktignok allerede på starten av 1950-tallet blitt foreslått en omorganisering av forbundet. Arne Remlov brakte ideen på banen første gang i 1952, og Torbjørn Rygh fulgte opp forslaget i 1954. Men begge disse forslagene ble satt en stopper for av Landsforbundets leder Harald Aars og Jacob Prytz.⁵⁷ I 1964 måtte derimot Aars trekke seg som leder for forbundet på grunn av sykdom, og med det var tiden moden for en reorganisering.⁵⁸

Arbeidet med omorganiseringen var en omfattende prosess og varte i over et år. Da arbeidet startet i 1964 ble lokalforeningen i Oslo lagt ned, og foreningens administrasjon lagt

⁵⁴ Fallan, Kjetil *Modern Transformed – The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940–1970*, s. 191

⁵⁵ Bøe, Alf. «Norsk Brukskunst» i *Bonytt* nr. 11/12 1965, upaginert

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Romsaas, Jan. *Thorbjørn Rygh og hans rolle i bakgrunnen for, og opprettelsen av industridesignerutdanningen i Oslo 1955-1983*, s. 22–23

⁵⁸ Bøe, Alf. «Norsk Brukskunst» i *Bonytt* nr. 11/12 1965, upaginert

inn under Landsforbundet.⁵⁹ Samtidig med dette ble det opprettet et felles arbeidsutvalg bestående av medlemmer fra begge foreningene, som hadde som hovedoppgave å gjennomføre omorganiseringen, samt å drifte Landsforbundet i omorganiseringsperioden. Arbeidsutvalget besto av Marianne Gulowsen, Tormod Alnæs, Tias Eckhoff og Arne Jon Jutrem fra LNB, og Svein Landsverk, Bjørg Abrahamsen og Alf Bøe fra Foreningen Brukskunst i Oslo.⁶⁰ Bortsett fra Svein Landsverk og Alf Bøe var utvalgets medlemmer alle utøvende brukskunstnere. De var en forholdsvis sammensatt gruppe, og må kunne sies å gjenspeile en viss bredde innen brukskunstfeltet på denne tiden. De aller fleste medlemmene i utvalget var født på 1920-tallet, og representerte på mange måter det man kan kalle «Scandinavian Design-generasjonen».

Ved siden av arbeidsutvalget ble det også nedsatt en arbeidskomité bestående av Alf Bøe (leder), Birger Dahl, Tias Eckhoff og Alf Midtbust.⁶¹ Denne komiteen hadde som oppgave å utrede hvilke organisatoriske endringer det var behov for, samt utarbeide forslag til nye vedtekter for Landsforbundet. Arbeidskomiteens utredning og forslag til vedtekter ble presentert for arbeidsutvalget våren 1964 og fungerte som utgangspunkt for det videre omorganiseringsarbeidet. Her kan det legges til at arbeidskomiteen og arbeidsutvalget ikke var to adskilte grupperinger, da både Alf Bøe og Tias Eckhoff var representert i begge gruppene. Arbeidsutvalgets forslag til nye vedtekter ble behandlet på flere møter våren 1965 hvor blant annet faggruppene og Landsforbundet Norsk Brukskunsts Råd⁶² fikk anledning til å komme med innspill.⁶³ De nye vedtektene ble til slutt lagt fram på LNBs landsmøte på Kunstindustrimuseet i Oslo 7. mai samme år. Her ble de nye vedtektene godkjent og med det var det nye Landsforbundet Norsk Brukskunst et faktum.⁶⁴

1.5 Det nye Landsforbundet

Høsten 1965 redegjorde Alf Bøe for det omorganiseringsarbeidet som var gjort i en artikkel i *Bonytt*. Her understreker han at de oppgavene som det nye Landsforbundet skulle påta seg, «i prinsippet ikke [ville] skille seg fra de man tidligere har søkt å løse».⁶⁵ I Bøes redegjørelse kommer det fram at omorganiseringen først og fremst var av organisatorisk art, og i liten grad innebar noen kursendring. Den største endringen som ble gjort var at man gikk bort fra

⁵⁹ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1965, s. 5 (RA/PA-0895/A/L0002)

⁶⁰ *Ibid.*, s. 2-6

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Rådet besto av representanter fra myndigheter, næringsliv og ulike interesseorganisasjoner (Referat fra Rådsmøte i Kunstindustrimuseet i Oslo, 8.4.1965: RA/PA-0895/A/L0007)

⁶³ Referat fra møte i Landsforbundet Norsk Brukskunst styre, 31.3.1965 (RA/PA-0895/A/L0008)

⁶⁴ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1965, s. 2-6 (RA/PA-0895/A/L0002)

⁶⁵ Bøe, Alf. «Norsk Brukskunst» i *Bonytt* nr. 11/12 1965, upaginert

personlig medlemskap, til fordel for kollektive medlemsgrupper. Tidligere hadde medlemmene vært tilknyttet Landsforbundet direkte gjennom de ulike lokalforeningene.⁶⁶ Etter omorganiseringen var det derimot ikke mulig for enkeltpersoner å være medlem, medlemsmassen besto nå av offentlige eller private organisasjoner og institusjoner, samt offentlige myndigheter «hvis interesse eller virksomhetsområde omfatter brukskunst».⁶⁷ I denne medlemsmassen fant man også de ulike faggruppene. Bøe hevdet at hensikten med kollektive medlemsgrupper var «å få så mange kontaktsentraler som mulig – først for dem som skaper kunsthåndverk og industridesign, dernest for dem som produserer og omsetter, og endelig for dem som forbruker».⁶⁸

Arne Jon Jutrem som også hadde vært en del av arbeidsutvalget understreket også at omorganiseringen ikke innebar noen endring i forbundets målsetning, og la til at «[i]deen fra 1920 er den samme». Hensikten var først og fremst om å skape en bedre dynamikk mellom faggruppene og moderforbundet. Derimot la han til at «brukskunstneren ikke kommer til å få sine spesifikke interesser ivaretatt i den nye organisasjonen», dette var det faggruppene som skulle ta seg av. Det nye forbundet skulle derimot bli et forum der faggruppene «kunne fremme den ideelle holdning som Brukskunst alltid har hvilt på».⁶⁹

Gjennom disse uttalelsene, og ut fra møtereferatene fra omorganiseringsarbeidet ser man altså at omorganiseringen handlet mer om form enn om innhold. Det var de ideelle sidene ved brukskunstideologien som ble trukket fram. Foreningens sosiale ambisjoner slik de ble uttrykt gjennom programmet i 1920 sto fortsatt ved hevd. De som tidligere hadde uttrykt seg kritiske til foreningens målsetning (Thorbjørn Rygh), ser ikke ut til å ha kommet med innvendinger i sammenheng med omorganiseringsarbeidet. Her kan det også legges til at medlemskap i det nye Landsforbundet ble diskutert innad i IDs styre før det etter hvert ble besluttet at de skulle bli medlem. I følge Kjetil Fallan kan beslutningen om at ID skulle bli med i forbundet skyldes at enkelte av medlemmene selv var med i omorganiseringsarbeidet, og at Alf Bøe, som hadde tett kontakt med flere i ID, ble valgt som styreleder i LNB.⁷⁰

Avslutningsvis vil jeg kort gjøre rede for formålsparagrafen og foreningen slik den var organisert etter 1965.

⁶⁶ Toyomasu, Mette Grieg *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe* (Kronologi for LNBs vedtekter 1918–1997).

⁶⁷ Referat fra møte i arbeidsutvalget 24.3.1965 (RA/PA-0895/A/L0007)

⁶⁸ Bøe, Alf. «Norsk Brukskunst» i *Bonytt* nr. 11/12 1965, upaginert

⁶⁹ Jutrem, Arne Jon. «Brukskunst må bort fra middelmådighet», *Aftenposten* 17.12.1964, upaginert (RA/PA-0895/Z/L0031)

⁷⁰ Fallan, Kjetil. *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970*, s. 481

1.5.1 Formålsparagrafen

Med bakgrunn i det allerede nevnte er det kanskje ikke overraskende at formålsparagrafen ser ut til å ha vært den paragrafen i vedtektene det var enklest og enes om. På det siste fellesmøtet der de nye vedtektene ble vedtatt oppsto det diskusjoner rundt de aller fleste paragrafene, men det er ikke oppgitt at det kom noen innvendinger mot formålsparagrafen.⁷¹ Her bør det også legges til at formålsparagrafen hadde gjennomgått flere revideringer mellom omorganiseringene i 1946 og 1965, noe som kan være en forklaring på at de endringene som ble gjort i 1965 i så liten grad ble diskutert.

§ 1. Formål

Landsforbundet Norsk Brukskunst er en ideell, uavhengig organisasjon med sete i Oslo, som har til formål å fremme norsk brukskunst.

Virksomheten tar bl.a. sikte på

å arbeide for høyning av den bruksmessige og kunstneriske kvalitet av industri-, håndverks-, og husflidsprodukter,

å virke for økt forståelse for bruk av den gode form i boliger, på arbeidsplasser og i samfunnet som helhet,

å virke som et inspirerende og koordinerende organ for alle interesserte innen formgivning, produksjon, omsetning og forbruk, og likeså innen fagopplæring og forskning, samt kunsthistoriske og kulturelle institusjoner,

å spre opplysning og skape interesse for gode norske varer i utlandet,

å holde kontakt med utenlandske foreninger og institusjoner av tilsvarende art.⁷²

Mette Grieg Toyomasu har i en kronologisk gjennomgang av Landsforbundets vedtekter gjengitt de ulike formålsparagrafene og kommentert de endringene som ble gjort. Her viser hun at formålsparagrafen ble revidert fem ganger i perioden mellom 1946–1965. Gjennomgangen viser at de revideringene som ble gjort aldri utgjorde noen radikale brudd

⁷¹ Referat fra Landsmøtet i LNB i Kunstindustrimuseet, 7.5.1965. (RA/PA–0895/A/L0008)

⁷² Vedtekter for Landsforbundet Norsk Brukskunst vedtatt på Landsmøtet 7.5.1965 (RA/PA–0895/E/L0005/1972. Vedtekter)

med det foregående, og jeg anser derfor ikke noen bredere gjennomgang av dette som nødvendig. Men vi kan merke oss at «samfunnet som helhet» kommer inn for første gang i formålsparagrafen fra 1965. Dette kan tolkes som at man ønsket å rette fokuset mot samfunnet som helhet og ikke bare hjemmet, som hadde preget brukskunsten de siste tiårene. Det kan også sees i sammenheng med at NAL ble medlem av forbundet, og at samfunnet som helhet derfor var et naturlig anliggende.

Ordet «brukskunst» kom også inn i formålsparagrafen for første gang i 1965. Toyomasu kommenterer at dette kunne tyde på at ordet ble ansett som så godt innarbeidet at forståelsen av det var entydig, noe hun understreker at slettes ikke var tilfellet siden det rådet stor forvirring rundt begrepet på denne tiden.⁷³ Jeg har ikke funnet noen begrunnelse for hvorfor «brukskunst» kom inn i formålsparagrafen på dette tidspunktet, men som vi skal se var ledelsen i Landsforbundet fullt klar over forvirringen knyttet til begrepet. Valget om å legge inn ordet i formålsparagrafen kan derfor også tolkes som et forsøk på å styrke det.

1.5.2 Medlemsgruppene

Medlemsmassen ble delt inn i fem grupper (Gruppe I–V). I den første gruppen (Gruppe I) fant man fagutøverne, representert gjennom de fire faggruppene: NIL, ID, NB, og NAL.⁷⁴ De fire øvrige gruppene var *Skoler og kulturinstitusjoner* (Gruppe II), *Produksjon og omsetning* (Gruppe III), *Forbrukergruppen* (Gruppe IV) og *Offentlige myndigheter* (Gruppe V).⁷⁵ Det kan være verdt å merke seg at lokalforeningene som tidligere – hvertfall i teorien – skulle fungere som LNBS forlengede arm, nå ble plassert i gruppen sammen med representanter for skoler og kulturinstitusjoner (Gruppe II). Dette medførte at de ikke automatisk var representert i styret. Det kommer fram i møtereferatene at representanter fra lokalforeningene i Bergen og Trondheim kom med innvendinger mot dette på det siste omorganiseringsmøtet, men at disse innvendingene etter en lengre diskusjon ikke ble tatt høyde for.⁷⁶

I gruppen *Produksjon og omsetning* fant man firmaer, bedrifter og organisasjoner som på ulike måter var knyttet til salg av brukskunst. *Forbrukergruppen* skulle – som navnet tilsier – representere forbrukeren i Landsforbundet, og besto blant andre av Forbrukerrådet og

⁷³ Toyomasu, Mette Grieg *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*, s. 30

⁷⁴ Landsforeningen Norske Yrkestegnere (NYT) og Norske tekstil- og konfeksjonsdesignere (NTK) gikk inn i styret i 1978, etter at ID og Norske Kunsthåndverkere (tidligere NB) meldte seg ut av Landsforbundet. Med andre ord var det alltid fire faggrupper representert i styret. Norske Yrkestegnere oppgis derimot som medlem av LNB allerede i 1969, men da uten å være representert i styret.

⁷⁵ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1977, upaginert (RA/PA-0895/A/L0002)

⁷⁶ Referat fra Landsmøtet i LNB i Kunstindustrimuseet, 7.5.1965. (RA/PA-0895/A/L0008)

Norske Kvinners Nasjonalråd. Den siste gruppen (Gruppe V) var altså *Offentlige myndigheter* og besto av Industridepartementet, Oslo Kommune og Bærum Kommune. Denne gruppen var den eneste som ikke var representert i LNBS styre, men var derimot en viktig bidragsyter gjennom sine faste bevilgninger til forbundet.

1.5.3 Styret

Landsforbundets styre besto av en styreleder (president) samt åtte styremedlemmer, med varamedlemmer. Styret ble valgt på generalforsamlingen for ett år av gangen. De fire faggruppene (Gruppe I) var representert med ett medlem hver i styret, noe som gjorde at de samlet sett utgjorde halvparten av styremedlemmene. På denne måten mente man at fagutøverne hadde fått en tydelig stemme i styret og at Landsforbundets faglige fundament var sikret.⁷⁷ Som vi skal se i denne oppgaven var faggruppene langt fra noen homogen gruppe, og ofte hadde de ulike ønsker og behov i møtet med Landsforbundet. Det bør også legges til at styreleder hadde dobbeltstemme i de tilfellene det oppsto stemmelikhet.⁷⁸ Faggruppene måtte altså ikke bare være enige seg imellom for å få gjennom en sak, de måtte i teorien også få med seg minst ett av de andre styremedlemmene på laget. De resterende fire styremedlemmene ble utgjort av medlemsgruppene (II–IV), og ofte var disse personer som satt i lederstillinger i de ulike organisasjonene, institusjonene eller bedriftene de representerte.

1.5.4 Administrasjonen og den faste juryen

I tillegg til styret hadde også administrasjonen og den faste juryen viktige roller i Landsforbundet. Administrasjon hadde ansvar for den daglige driften med alt det innebar. Den besto av en daglig leder (direktør), en utstillingskonsulent, samt to til tre sekretærer. Administrasjonen var i følge vedtektene underlagt LNBS styre i alt den foretok seg, men som vi skal se er det liten tvil om at daglig leder likevel hadde en viktig rolle i Landsforbundet. Ved siden av styrelederen var daglig leder også den som oftest uttalte seg på vegne av Landsforbundet, og på den måten fungerte som forbundets ansikt utad.

Den faste juryen ble valgt på generalforsamlingene for to år av gangen. Juryens oppgave var å bedømme gjenstander som skulle stilles ut på LNBS ulike utstillinger i inn- og utland. I tillegg skulle den fungere som et rådgivende organ for styret i alle spørsmål av «estetisk karakter».⁷⁹ I 1965 besto juryen av fem medlemmer, hvor minst tre av disse skulle

⁷⁷ Bøe, Alf. «Norsk Brukskunst» i *Bonytt* nr. 11/12 1965, upaginert

⁷⁸ Vedtekter for Landsforbundet Norsk Brukskunst vedtatt på Landsmøtet 7.5.1965 (RA/PA-0895/E/L0005/1972. Vedtekter)

⁷⁹ *Ibid.*

være representanter fra faggruppene. På LNBS generalforsamling i 1970 ble det derimot vedtatt at fire av juryens medlemmer skulle hentes fra faggruppene.⁸⁰ Hensikten var at juryen skulle ha en allsidig sammensetning og speile mangfoldet blant fagutøverne og innad i LNB. Som en følge av dette var det ofte var ganske ulike stemmer som skulle bli hørt, og som vi skal se ble juriesammensetningen kritisert i årene som fulgte.

1.5.5 Økonomi

Jeg vil i denne oppgaven ikke gå i dybden på den økonomiske sidene av LNBS virksomhet, men det kan være hensiktsmessig med en kort redegjørelse for hvordan forbundet var driftet. LNB fikk støtte gjennom statsbudsjett, og lå under Industridepartementet (Industri- og Håndverksdepartementet). Andre faste inntekter kom gjennom kommunale bidrag og medlemskontingenter. På starten av 1970-tallet ble det satt i gang utleie av deler av forbundets lokaler, noe som etter hvert også utgjorde en del av inntektsgrunnlaget.

LNBS resultatregnskap fra 1972 viser en oversikt over de ulike inntektspostene, og selv om inntektene varierte fra år til år var fordelingen forholdsvis lik:

Inntekter	
Statsbidrag (Industridepartementet)	kr. 220 000,-
Oslo kommune	kr. 80 000,-
Bærum kommune	kr. 5000,-
Medlemskontingenter	kr. 11 400,-
Leieinntekter	kr. 74 835,04,-
Drift Brukskunstcenteret	
i Basarhallene A/L	kr. 901,20,-
Bankrenter	kr. 8,10,-
Diverse inntekter	kr. 692,50,-
Sum inntekter:	kr. 392 836,84,-
(Av disse gikk 173 575,- ut i lønn) ⁸¹	

Bidraget fra Industridepartementet utgjorde altså den klart største inntektsposten i LNBS budsjett. Etter dette var bidrag fra Oslo kommune og leieinntekter de nest største

⁸⁰ Referat fra Generalforsamling i Landsforbundet Norsk Brukskunst i U.2., 27.2.1970. (RA/PA-0895/D/L0014)

⁸¹ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1972, s. 11 (RA/PA-0895/A/L0002)

inntektspostene på budsjettet. Medlemskontingenter og bidraget fra Bærum kommune utgjorde på sin side en mindre del av LNBS inntektsgrunnlag.

Utover disse faste inntektspostene søkte Landsforbundet om midler til gjennomføring av ulike utstillinger og arrangementer, samt til reising. Gjennom dette fikk de jevnlig midler fra blant andre Kirke og Undervisningsdepartementet, Norsk kulturråd og Nordisk Kulturråd. Hensikten var at pengene skulle komme alle faggruppene til gode gjennom LNBS virksomhet, som først og fremst gjorde seg gjeldene gjennom utstillinger og ulike former for opplysningsarbeid. Som jeg skal komme nærmere inn på ble måten LNB forvaltet pengene på også sterkt kritisert i årene som fulgte og var utgangspunkt for mange av problemene mellom ledelsen og enkelte av faggruppene i perioden jeg tar for meg. Landsforbundet understreket derimot – som de alltid hadde gjort – at de ikke var en fagforening. Pengebruken måtte komme brukskunstsaken og alle faggruppene til gode.

Kapittel 2: Polarisering i brukskunstmiljøet (1965–1969)

Etter omorganiseringen fortsatte det nye Landsforbundet arbeidet med å fremme norsk brukskunst gjennom nasjonale og internasjonale utstillinger. Samtidig merket man seg i økende grad at brukskunstmiljøet var i endring. Spesielt polariseringen mellom kunsthåndverket og industridesignet ble stadig tydeligere innad i fagmiljøet. Med polariseringen og mangfoldet fulgte også en rekke problemstillinger, blant annet hvordan det fellesnordiske arbeidet med Scandinavian Design skulle forholde seg til endringene.

2.1 Nytt forbund, gamle målsetninger

I sammenheng med omorganiseringen av Landsforbundet kom det også en ny ledelse på plass. Jørgen Skaare ble ansatt som daglig leder i Landsforbundet våren 1965. Han kom da fra en lederstilling ved Kunstnernes Hus, men var opprinnelig billedkunstner med glasskunst som spesialfelt.⁸² Alf Bøe fungerte som styreleder fra 1965 fram til høsten 1968, da han gikk inn i stillingen som leder for Norsk Designcentrum (NDC). Sammen med Skaare hadde han en sentral rolle i Landsforbundet i årene etter omorganiseringen. Faggruppene var i denne perioden representert i styret gjennom Arne Jon Jutrem (NB), Tormod Alnæs (NIL), Nils Slaatto (NAL) og Steinar Thomassen (ID).⁸³ Sistnevnte ble erstattet av Thorbjørn Rygh allerede i 1966, og som vi skal se senere kan det virke som at Rygh nå så en mulighet til å styre forbundet i en ønsket retning. Blant de styremedlemmene som representerte de andre medlemsorganisasjonene var det hyppigere utskiftninger, men ut fra møtereferatene får man inntrykk av at flere av disse tok aktivt del i virksomheten rundt Landsforbundet.⁸⁴

Flere av styremedlemmene hadde vært delaktige i omorganiseringen, og som vi har sett var det i følge Bøe enighet om at omorganiseringen ikke innebar noen kursendring. Dette gir også Jørgen Skaare uttrykk for i et intervju med *VG* i sammenheng med ansettelsen. Her hevdet han at «Brukstkunsten (sic) skal være skjønnhet i hverdagen – og det trenges i dag kanskje bedre enn noengang tidligere».⁸⁵ Med andre ord var det fortsatt behov for propagandaen for vakrere hverdagsvarer, og som vi skal se var dette en overbevisning som

⁸² Østby, Leif (et al.) *Norsk kunstnerleksikon: bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*. (Oslo: Universitetsforlaget. 1982–1986), s. 598

⁸³ De ulike vararepresentanter deltok også på flere av møtene. Blant disse fant man Håkon Mjelva (NAL), Thomas C. Bang (NIL), fra 1967 Signe Sandbu (NIL), Hermann Bongard (ID) og Tias Eckhoff (NB). Sistnevnte fungerte senere som i vararepresentant for ID (mellom 1969 og 1973)

⁸⁴ Blant de som var representert i styret i perioden fant man blant andre navn som Tyge Filseth (Institutt for markedsføring), Sigrid Lassen (Norges Husmorforbund), Iacob Prebensen (Norsk Eksportråd) og Knut Hald («Direktør»)

⁸⁵ «Omlegging innen brukskunst». *VG* 22.12.1964, s. 5

fulgte ledelsen i årene som fulgte. Derimot la Skaare også til at forbundet måtte følge med i hva som foregikk i tiden:

Norsk brukskunst må kjenne tiden på pulsen. Vi må følge med i det som foregår både innen brukskunstens områder og ellers, og jeg vil underskrive det som er blitt sagt om at det er vår oppgave å demme opp mot «pop-kulturen» og andre nedbrytende faktorer, og forsøke å kultivisere (sic) menneskenes materielle interesser.⁸⁶

Skaare merket seg altså at både brukskunsten og samfunnet for øvrig var i endring. Han gir ikke noen bredere beskrivelse av hva han mente med «pop-kultur» og andre nedbrytende faktorer, men det kan være naturlig å se det i sammenheng med det fremvoksende forbrukersamfunnet som gjorde seg gjeldende på 1960-tallet. Dette vil jeg derimot gå nærmere inn på først i kapittel 3, når jeg skal behandle den generelle nyorienteringen som gjorde seg gjeldene i formgivningsmiljøet utover 1970-tallet.

Videre i dette kapittelet vil jeg ta for meg hovedtrekkene i de endringene som gjorde seg gjeldene i fagmiljøet utover 1960-tallet. Jeg vil kort gjøre rede for hvordan endringer i industrien påvirket brukskunstmiljøet, før jeg går nærmere inn på hvordan endringene i fagmiljøet kom til uttrykk og påvirket LNBS utstillingsvirksomhet.

2.2 Endringene i fagmiljøet gjenspeiles i utstillingsvirksomheten

Det som opptok mesteparten av Landsforbundets kapasitet på siste halvdel av 1960-tallet var utstillingene, og antall utstillinger forbundet var engasjert i økte for hvert år fra omorganiseringen fram til 1969. En tydelig tendens innen utstillingsvirksomheten var den allerede nevnte polariseringen mellom industridesignet og kunsthåndverket. Dette kommenterte blant andre den svenske kunsthistorikeren Ulf Hård af Segerstad i en artikkel i *Bonytt* i 1966. Artikkelen var i utgangspunktet en omtale av brukskunstutstillingen som Landsforbundet arrangerte på Maihaugen det året, men Hård af Segerstad brukte vel så mye plass til å kommentere utviklingen i det nordiske brukskunstmiljøet. Han henviste til en tale som Johan Galtung hadde holdt i sammenheng med utstillingen hvor han i følge Hård af Segrestad hadde oppfordret til at man måtte bygge opp om det pluralistiske samfunn, og gi større rom for individet til å utfolde seg. I lys av dette mente Hård af Segerstad at man også måtte støtte opp om den pluralismen og økte mangfoldet han så tendenser til i det nordiske brukskunstmiljøet.

⁸⁶ *Ibid.*

Han merket seg at det i Norge, som i Sverige, var en tydelig tendens til at skillene mellom kunst og kunsthåndverk var i ferd med å viskes ut, samtidig som han også registrerte at det ble lagt sterkere vekt på det «saklig-funktionella» innen industridesignet. Hans oppfordring var derfor «Inga fler ‘bröllop’ på Maihaugen» og siktet da til «äktenskapet mellan skönheten och nyttan».⁸⁷ Han hevdet at det i brukskunstideologiens fokus på foreningen av nytte og skjønnhet lå en dobbelt fare, ved at man ikke utviklet det potensialet som lå i kunsthåndverket på den ene siden og industridesignet på den andre.

I vår koncentration på den traditionella brukskonsten hotas vi av en dubbel fara: att förbli amatörer i ordets klandrande bemärkelse både inom den egentliga industridesignen och i den inspirerade och inspirerande fria brukskonsten⁸⁸

Hård af Segerstad pekte altså på en opplagt problemstilling som Landsforbundet sto ovenfor i sammenheng med polariseringen i fagfeltet, derimot virker det ikke som artikkelen skapte noe større debatt innad i forbundet. Ei heller påvirket den i særlig grad forbundets utstillingsvirksomhet i årene som fulgte, da denne ble videreført etter samme modell som tidligere. Vandreutstillingen *Design in Scandinavia* i Australia, som jeg har valgt å vektlegge i denne delen av oppgaven, var et typisk eksempel på dette.

2.2.1 Brukskunsten i det frie markedet

I 1960 gikk Norge inn i det europeiske frihandelsforbundet (EFTA), og fikk med det tilgang til det europeiske fellesmarkedet. Dette åpnet for eksport til et større marked, samtidig medførte det også at konkurransen ble hardere. Den nye konkurransesituasjonen satte blant annet større krav til effektivisering og rasjonalisering av produksjonen. Som følge av økte produksjonskostnader og høyere lønninger, samt hardere konkurranse fra billige utenlandske varer, var store deler av industrien nødt til å satse på eksport.

Mange klarte omstillingen, og samlet sett opplevde industri-Norge økt vekst og sysselsetning på 1960-tallet. Samtidig var det ikke slik for alle, og forholdene varierte mellom de ulike næringene. Blant annet slet store deler av hjemmeindustrien i det nye markedet, og mange av de små og mindre omstillingsdyktige bedriftene fusjonerte eller ble borte. Importen av billig glass, porselen og keramikkprodukter fra Sentral-Europa hadde blitt et økende problem for mange norske produsenter allerede på slutten av 1950-tallet. Norsk tekstil- og

⁸⁷ Hård af Segerstad, Ulf. «Inga flere ‘bröllop’ på Maihaugen» *Bonytt* nr. 11/12, 1966, s. 287

⁸⁸ *Ibid.*

klesbransje ble også sterkt preget av de nye konkurranseforholdene, og i løpet av 1960-tallet var store deler av norsk tekstilindustri gått konkurs.⁸⁹ Det var med andre ord mye av den næringsvirksomheten som brukskunsten, og kanskje spesielt kunsthåndverket tradisjonelt sett var knyttet til som slet i det nye markedet.⁹⁰

Selv om de nye industriforholdene nok ikke ene og alene var utslagsgivende for at stadig flere kunsthåndverkere begynte å nærme seg kunsten, ble det ofte brukt som en forklaring på utviklingen. På den andre siden er det også naturlig å se de endrede industriforholdene i sammenheng det at stadig flere designere etterlyste orientering mot en mer profesjonalisert industritilpasset designpraksis, og som Jan-Lauritz Opstad har poengtert ble det stadig tydeligere at brukskunstbevegelsens idé om at kunstneren skulle inn i industrien var en utdatert modell.⁹¹ Med andre ord hadde polariseringen i fagfeltet også en sammenheng med nye krav fra industrien.

2.2.2 Kunsthåndverket nærmer seg kunsten

Forholdet mellom fri og anvendt kunst var et sentralt tema i den nordiske brukskunstdiskursen på 1960-tallet, og debatten var først og fremst knyttet til det allerede nevnte fenomenet med at stadig flere kunsthåndverkere begynte å nærme seg kunsten. Anniken Thue har beskrevet hvordan debatten som fulgte i Norge var preget av den non-figurative kunstens dominans i kunstmiljøet i 1950- og 60-årene. Da kunsthåndverket i likhet med den non-figurative kunsten begynte å fokusere på farge, form og stofflighet, var det flere som stilte seg spørrende til om det var naturlig å skille mellom fri og anvendt kunst.⁹² Flere i Landsforbundets ledelse tok del i debatten, og samlet sett fremstår LNB langt på vei positive til fenomenet på slutten av 1960-tallet.

En som engasjerte seg i problemstillingen var Arne Jon Jutrem.⁹³ I en artikkel i *Adresseavisen* i 1965 argumenterte han riktignok for at det var viktig av å skille mellom fri og anvendt kunst, da de hadde ulike oppgaver i samfunnet. Den frie kunsten hadde i følge Jutrem som formål «å gjøre det usynlige synlig» gjennom materien det tok utgangspunkt i, mens den anvendte kunstens formål først og fremst lå i gjenstandenes funksjon.⁹⁴ Derimot fremstår han

⁸⁹ Furre, Berge. *Vårt hundreår: Norsk historie 1905–1990*, s. 298 og Fallan, Kjetil. «The Realpolitik of the Artificial: Strategic design at Figgjo Fajanse facing international free trade in the 1960s», *Enterprise & Society* 10(3), 2009, s. 559–589.

⁹⁰ Fallan, Kjetil. «The Realpolitik of the Artificial: Strategic design at Figgjo Fajanse facing international free trade in the 1960s», *Enterprise & Society* 10(3), 2009, s. 559

⁹¹ Opstad, Jan-Lauritz. *En ny bevissthet: norsk kunsthåndverk 1970–1990*. (Oslo: Huitfeldt Forlag, 1989), s. 12

⁹² Thue Anikken «Kunsthåndverket 1940–1980». *Norges Kunsthistorie*, bind 7, s. 370–390

⁹³ Jutrem fungerte i denne perioden som visepresident for LNB. Han var også med i en rekke komiteer og utvalg, samtidig som han også fungerte også som utstillingsarkitekt for Landsforbundet.

⁹⁴ Jutrem, Arne Jon «Tanker om fri og anvendt kunst» *Adresseavisen* 18.5.1965, upaginert. (RA/PA–0895/Z/L0031)

som åpen for at kunsthåndverk også kunne være fri kunst. Allerede i 1957 hadde han uttrykt at designerne på Hadelands Glassverk ikke utnyttet det frie skulpturelle potensialet som lå i kunstglasset.⁹⁵ Og i en artikkel i *Bonytt* i 1967 brukte han også mye plass til å beskrive hvorfor tekstilkunstneren Else Marie Jacobsens arbeider måtte kvalifisere som kunst.⁹⁶ I disse tekstilene så han «iboende muligheter for nye erkjennelser for den som ser», og på den måten var Jacobsens arbeider kunst på lik linje med den frie kunsten.

Jutrem er også interessant i denne sammenhengen fordi han selv var blant de som søkte seg mot kunsten. Han hadde en håndverksbasert og estetisk orientert utdannelse, og som typisk for sin generasjon jobbet han bredt.⁹⁷ Han var i flere år ansatt som designer på Hadeland Glassverk, men fungerte også som industridesigner og billedkunstner. Han tilhørte med andre ord den generasjonen Wildhagen beskriver som «de nordiske modernistene», som på denne tiden ble splittet opp i mer spesialiserte fagdisipliner. Jutrem ga ofte uttrykk for at både industrifremstilte varer og håndverksgjenstander burde formgis av kunstneren, men gjennom sin rolle som kunstner i industrien erfarte Jutrem derimot at forholdene for kunsthåndverkerne ble stadig vanskeligere. I 1962 sa han opp sin faste stilling på Hadeland Glassverk og begynte å jobbe som freelancer, og i 1967 hadde han en gjesteopptreden ved brukskunstsenteret Plus i Fredrikstad hvor han i større grad orienterte seg vekk fra det bruksorienterte, og begynte å jobbe med friere glasskulpturer. Her laget han blant annet glasskulpturen «Soppblomst» (fig.1).⁹⁸ Denne gjenstanden fremstår som et typisk eksempel på det Cilla Robach identifiserer som den «frie formen», det vil si kunsthåndverk som brøt med etablerte normative skjønnhetsprinsipper og vektla det estetiske uttrykket framfor det funksjonelle og praktiske.⁹⁹ I årene som fulgte rettet derimot Jutrem oppmerksomheten mot billedkunsten, og han tok ikke aktivt del i kunsthåndverkernes fagpolitiske arbeid utover 1970-tallet.

Jørgen Skaare var den i Landsforbundets ledelse som engasjerte seg sterkest i debatten rundt forholdet mellom fri og anvendt kunst. Her hevdet han blant annet at da de «kunstige skillelinjer som var oppstått mellom fri og anvendt kunst [var] i ferd med å forsvinne», åpnet dette for nye muligheter for kunsthåndverket.¹⁰⁰ Han refererte flere ganger til hva som

⁹⁵ Thue Anikken «Kunsthåndverket 1940–1980». *Norges Kunsthistorie*, bind 7, s. 387

⁹⁶ Jutrem, Arne Jon «Tekstilkunstneren Else Marie Jakobsen», *Bonytt* nr. 10 1967, s. 248

⁹⁷ Hennem, Gerd. *Maleren og glasskunstneren Arne Jon Jutrem*, (Oslo: Faktum Orfeus Forlagene AS, 1999), s. 68

⁹⁸ Gaustad, Randi. «Fra brukskunst til kunsthåndverk: Glass keramikk, smijern og tre» i Yvenes, Marianne, og Steen Ory Bendtzen, (red.) *Et PLUS i norsk designhistorie: brukskunstorganisasjonen PLUS 1958-1978*. (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008), s. 35

⁹⁹ Robach, Cilla. *Formens frigjørelse: konsthåndverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*, s. 19

¹⁰⁰ Schjødt, Liv (red.) *Norsk Kunsthåndverk: Landsforbundet Norsk Brukskunst ved 50-årsjubiléet 1968*. (Oslo: Forlaget Bonytt A/S, 1968), s. 32

foregikk i våre naboland. I sammenheng med et opphold i Sverige i 1968 beskrev han hvordan «svensk brukskunst i dag krydrer sin produksjon med (...) sterke impulser fra fri kunst», og etterlyste i den sammenheng større grad av personlig uttrykk også i norsk kunsthåndverk.¹⁰¹

Cilla Robach har beskrevet hvordan flere av kunsthåndverkerne i Sverige på 1960-tallet brøt med etablerte normer for hva som var stygt og pent, og på den måten også ideen om vakrere hverdagsvare.¹⁰² Dette fenomenet så man også tegn til her hjemme. I 1966 viste Landsforbundet et utvalg fra sin faste samling i et nyopprettet utstillingsrom i Christiana Banks lokaler på Grønland T-banestasjon. Utstillingen ble omtalt i *Morgenposten*, og i følge avisen var ikke det fremmøtte publikum særlig begeistret for det utvalget som var gjort. Det var spesielt en «heslige monstrum av en lysestake i form av en padde, som (...) vakte misshag», i følge reporteren. Lysestaken var formgitt av kunsthåndverkeren Finn Hald, og Jørgen Skaare forsvarte arbeidet (fig. 2). Han mente det måtte sees som en representant for en ny holdning blant de unge brukskunstnerne, og at formen var «uttrykk for ungdommens reaksjon mot det tilvante vakre». Avisens reporter var derimot ikke like overbevist, men forsikrer leseren om at «[h]eldigvis er det ikke bare hesligheter, som vises på denne brukskunstutstilling».¹⁰³

I sin behandling av forholdet mellom fri og anvendt kunst fremstår altså Skaare positiv til at kunsthåndverket nærmet seg kunsten, og at den brøt med etablerte normer for stygt og pent. Han merket seg at kunsthåndverket tapte terreng i møte med industrien, men han argumenterte for at kunsthåndverket fortsatt hadde en plass i det moderne samfunnet, nemlig som kunst i hverdagen.¹⁰⁴ Det Skaare derimot i liten grad tok opp var hvordan kunsthåndverket, som en verkstedsbasert kunstnerisk praksis, skulle gjøre et levebrød ut av virksomheten sin. Dette var en problemstilling som i økende grad skapte splittelse i forholdet mellom LNB og kunsthåndverkerne utover 1970-tallet.

Som jeg har antydnet tidligere inntok ledelsen i forbundet en mer kritisk holdning til kunsthåndverket utover 1970-tallet. Mette Grieg Toyomasu har også merket seg denne tendensen, og beskriver blant annet hvordan Alf Bø ofte uttrykte seg i positive ordelag om

¹⁰¹ Skaare, Jørgen. «Krav om sterkere personlig uttrykk i norsk brukskunst» *Nye Bonytt* nr. 4/5 1968, s. 4

¹⁰² Robach, Cilla. «Rapport från nuläget», i Robach, Cilla (red.) *Konceptdesign*. (Stockholm: Nationalmuseum, 2005), s. 9

¹⁰³ «Underjordisk kunstvirksomhet», *Morgenposten*, 5.7.1966, upaginert (RA/PA-0895/Z/L0031)

¹⁰⁴ Skaare, Jørgen. «Kunsthåndverk og industri» i Heltoft, Aksel (red.) *Norsk Brukskunst*. (Oslo: Studier i Norge, 1969) s. 70

forholdet mellom kunst og kunsthåndverk på slutten av 1960-tallet, men at han derimot ga uttrykk for større skepsis og bekymring over utviklingen utover 1970-tallet.¹⁰⁵

2.2.3 Samarbeidet med Norsk Designcentrum

Den nevnte polariseringen i fagfeltet manifesterte seg sterkest i de utstillingene der LNB samarbeidet med Norsk Designcentrum. For selv om man også fant industridesign på utstillinger som LNB arrangerte alene, var det tydelig at dette først og fremst ble ansett som NDCs og IDs domene. Det er derfor nødvendig med en kort beskrivelse av NDC og hvordan samarbeidet med LNB fungerte.

Norsk Designcentrum ble etablert i 1963 og ble ledet av tidligere avdelingssjef i Eksportrådet Per Aarstad, fram til 1968 da Alf Bøe tok over stillingen. ID-gruppen hadde en sentral rolle i opprettelsen av senteret, og Thorbjørn Rygh satt som IDs representant i NDCs styre fram til senteret ble lagt ned i 1973.¹⁰⁶ Formålet med NDC var «å fremme god industriell formgivning av norske industriprodukter med henblikk på å gjøre norsk industri mer konkurransedyktig i inn- og utland».¹⁰⁷ Dette ble gjort blant annet gjennom faste utstillinger i senterets lokaler i Industriens og Eksportens Hus på Solli plass i Oslo. Senteret tok også over administreringen av *Designprisen* og et fotoarkiv som tidligere hadde vært ID-gruppens ansvar. I tillegg etablerte de *Norsk Designcentrums Merke for God Design* (fra nå Merke for god design), som var et kvalitetsmerke som ble gitt produkter som oppfylte NDCs jury sine kriterier for «god design».¹⁰⁸ Kort tid etter at senteret ble lagt ned i 1973 ble Rådet for Industridesign (RiD) opprettet for å ta seg av noen av de oppgavene NDC hadde hatt. RiD hadde de første årene lokaler i Landsforbundets lokaler i U2.

Det virker som ledelsen i LNB tidvis opplevde en vis interessekonflikt med Norsk Designcentrum. Dette ser man blant annet i et styremøte i 1969 hvor det ble besluttet at man skulle gå i dialog med NDC for en tydeligere grenseoppgang hva gjaldt arbeidsoppgaver.¹⁰⁹ Trygve Ask har også antydnet at det var flere tegn til konflikt mellom NDC og LNB, men ser dette først og fremst som en videreføring av den allerede nevnte debatten som hadde foregått mellom LNB og ID siden midten av 1950-tallet.¹¹⁰ I perioden mellom 1965 og 1973 samarbeidet derimot LNB og NDC om flere utstillinger. I Norge skjedde dette blant annet

¹⁰⁵ Toyomasu, Mette Grieg *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*, s. 41–46

¹⁰⁶ Romsaas, Jan. *Thorbjørn Rygh og hans rolle i bakgrunnen for, og opprettelsen av industridesignerutdanningen i Oslo 1955-1983*, s. 33

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 32

¹⁰⁸ Ask, Trygve. *God norsk design . Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*, s. 53–61

¹⁰⁹ Referat fra styremøte i U2 16.12.1969 (RA/PA-0895/A/L0009)

¹¹⁰ Ask, Trygve. *God norsk design . Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*, s. 37–45

gjennom den omfattende vandreutstillingen *Bedre bruksting*, som ble vist i en rekke norske byer og tettsteder i perioden mellom 1968–1970.¹¹¹ I tillegg til dette samarbeidet LNB og NDC om en samlet offensiv i det fellesnordiske arbeidet med utstillinger i utlandet. Utstillingene *Design in Scandinavia* og *Barnets Miljø* som jeg skal behandle i denne oppgaven, var begge eksempler på dette samarbeidet.

I disse samarbeidsutstillingene ble industridesign ofte presentert i egne avdelinger, og gjenstandene var plukket ut av NDCs faste jury eller hadde fått NDCs Merke for god design. Gjennom disse utstillingene ble bredden i fagfeltet ofte ekstra synlig, og kunne resultere i avisoverskrifter som «Keramikk og Ekkolodd side om side».¹¹² Som Kjetil Fallan har vist argumenterte brukskunstledelsen for at det var de estetiske og kunstneriske kvalitetene ved gjenstandene som bandt det hele sammen.¹¹³ Et eksempel på dette finner man i sammenheng med utstillingen *Scandinavian Design Cavalcade* i Oslo i 1965. Utstillingen var et samarbeid mellom LNB, NDC og de nordiske brukskunstforeningene. Her kommenterte *Aftenposten* det noe forunderlige ved at et stableservice i støpt plast ble stilt ut sammen med Hannah Ryggens billedteppe «Spania» fra 1938. Alf Bøe forsvarte denne sammenstillingen, som i så mange andre sammenhenger, med at gjenstandene var brukskunst fordi de begge var et resultat av «kultivering av form og materiale».¹¹⁴ Som vi skal se ble denne argumentasjonen også brukt i sammenheng med utstillingen *Design in Scandinavia* i Australia.

2.3 Vandreutstillingen *Design in Scandinavia* i Australia

Utstillingen *Design in Scandinavia* turnerte en rekke byer i Australia mellom 1968–69. Og som utstillingstittelen tilsier hadde den tydelige likhetstrekk med utstillingen *Design in Scandinavia* som turnerte USA og Canada på midten av 1950-tallet. Denne vandreutstillingen var, som blant andre Ingeborg Glambek har vist, sentral i etableringen av fenomenet Scandinavian Design. Her ble den nordiske brukskunsten koblet til ideen om et felles moderne formspråk, med røtter i nordiske håndverkstradisjoner, og som sprang ut av en enkel og demokratisk nordisk livsform.¹¹⁵ I forkant av utstillingen i Australia argumenterte ledelsen

¹¹¹ Utstillingen var et samarbeid mellom LNB, NDC og *Aftenposten*. Gjenstandene som ble stilt ut hadde fått NDCs Merke for god design eller var en del av LNBs faste samling. Den viste både brukskunst/kunsthåndverk og industridesign.

¹¹² «Keramikk og Ekkolodd side om side» *Aftenposten* 25.5.1966, s. 14

¹¹³ Fallan, Kjetil. «How an Excavator Got Aesthetic Pretensions – Negotiating Design in 1960s' Norway.» *Journal of Design History* 20, nr. 1, 2007, s. 46–48

¹¹⁴ «Oktober i brukskunstens tegn», *Aftenposten* 14.10.1965, upaginert (RA/PA–0895/Z/L0031)

¹¹⁵ Glambek, Ingeborg. «Scandinavian Design – En kortvarig affære?» i Halén, Widar. (red) *Art Deco, Funkis, Scandinavian Design*. (Oslo: Orfeus Forlag, 1996), s. 74–77

i Landsforbundet med at det nå var på tide å åpne et nytt marked for nordiske brukskunstvarer.¹¹⁶

Allerede i 1960 hadde det blant de nordiske brukskunstforeningene blitt snakket om at man burde få til en felles nordisk vandretstilling i Australia. Og i 1962 åpnet det seg en mulighet da The National Gallery of Victoria i Melbourne kontaktet Konstflitsforeningen i Finland med et ønske om å få til en utstilling av finsk design i Australia. I god foreningsånd foreslo Konstflitsforeningens leder, H.O. Gummerus, at man heller burde prøve å få til en felles nordisk utstilling i Australia, noe museet ble med på.¹¹⁷ Det ble opprettet en nordisk arbeidskomité bestående av ledere fra de fire nordiske brukskunstorganisasjonene i Finland, Norge, Sverige og Danmark, med H.O. Gummerus i spissen. Ulla Tarras-Wahlberg fra Svenska Slöjdföreningen ble valgt som utstillingens generalsekretær, og den finske arkitekten Antti Nurmesniemi ble hentet inn som utstillingsarkitekt. Gjennom dette fikk Sverige og Finland en sentral rolle i planleggingen og gjennomføringen av utstillingen. Dette ble ytterligere forsterket da det også var Nurmesniemi som sto for utvalget av gjenstandene til utstillingen. De norske gjenstandene som ble presentert på utstillingen var enten godkjent av LNBs faste jury eller hadde fått NDCs Merke for god design.¹¹⁸

Utstillingen viste nærmere 1 200 gjenstander innen alt fra kunsthåndverk til industridesign, og sammenlignet med utstillingen som ble vist i Nord-Amerika på midten av femtitallet viste utstillingen i Australia forsiktige tegn til større bredde i gjenstandsomfanget. De utstilte gjenstandene ble presentert på ulike moduler som skulle være lette å montere og frakte. For å forsterke de utstilte gjenstandenes tilknytning til den nordiske kulturen, var det plassert ut en rekke bildeplansjer rundt i utstillingslokalet. Disse viste bilder av nordisk natur, folkeliv og industri. I tillegg ble det vist portretter av de fire nordiske statsoverhodene i fysisk aktivitet: Kong Frederik av Danmark som dirigent, den finske presidenten Urho Kekkonen som sportsfisker, kong Gustaf Adolf som arkeolog og kong Olav som seiler (fig. 3–5).

Blant utstillerne fant man en rekke formgivere som også hadde vært med på utstillingen i Nord-Amerika. Grete Prytz Kittelsen var presentert med emaljearbeider

¹¹⁶ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1968, upaginert (RA/PA-0895/A/L0002)

¹¹⁷ *Design in Scandinavia Australien 1968 – Slutrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968–69)

¹¹⁸ Nøyaktig hvordan utvalget ble gjort gis det ulike beskrivelser av. Jørgen Skaare hevder i en artikkel i *Nye Bonytt* at Nurmesniemi kom med en ønskeliste som så Landsforbundet brukte som utgangspunkt for det endelige utvalget. I utstillingens sluttrapport opplyses det derimot at foreningene gjorde et utvalg som så Nurmesniemi brukte som utgangspunkt for det endelige gjenstandsutvalget til utstillingen. Uavhengig av hvordan det endelige utvalget ble gjort er det tydelig at Nurmesniemi hadde en sentral rolle i kurateringen av utstillingen. Se: «Landsforbundet tok chansen» *Nye Bonytt* nr. 2 1968, s. 30 og *Design in Scandinavia Australien 1968 – Slutrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968–69)

for J. Tostrup. Bruno Mathsson var representert med stolene «Eva» og «Pernilla 3» produsert ved Firma Karl Mathsson og Alvar Aalto med stablestoler og armstoler produsert av Artek (fig. 6). I tillegg fant man blant andre Hans Brattruds stol «Scandia» fra Hove Møbler AS, «Ponnistolen» designet av Tormod Alnæs for Asker Stålmøbelfabrikk AS (fig. 7), og diverse porselensgjenstander fra Porsgrunds Porselænsfabrik designet av Tias Eckhoff, Konrad Galaaen, Grete Rønning, Eystein Sandnes og Anne Marie Ødegaard. Alle disse må kunne sies å være gjenstander som passet inn i det etablerte forståelsen av hva Scandinavian Design var for noe.

Blant de gjenstanden som kanskje tydeligst representerte de nye tendensene innen kunsthåndverket finner man svensken Bertil Vallien som var representert med en av sine frie glasskulpturer (fig. 8). Cilla Robach beskriver Vallien som en sentral representant for den nye generasjon fagutøvere som bevisst brøt med kunsthåndverkets nytte- og brukstradisjoner.¹¹⁹ Ut fra bildene og verkslistene fra utstillingen fremstår Valliens skulptur som en av de gjenstanden som brøt sterkest med det etablerte Scandinavian Design-formspråket, noe som vi skal se også ble kommentert i anmeldelsene av utstillingen. Som en kontrast til Valliens frie glasskulptur kan man i forkant av et av bildene fra utstillingslokalet skimte ulike garnblåser i plast (fig. 9). Bildeteksten beskriver ikke gjenstandene i bildet, men garnblåsene ligner på en serie garnblåser som fikk NDCs Merke for god design i 1965.¹²⁰ Disse ble produsert av Møreplast AS, og denne bedriften er oppgitt som produsent i utstillingskatalogens register. Garnblåsene skiller seg ikke bare ut i form og funksjon, men er også blant de få gjenstandene som ikke var oppgitt med designer i utstillingskatalogen.¹²¹

Bredden innen de utstilte gjenstandene ble også kommentert i utstillingskatalogens forord. Her skriver Ulf Hård af Segerstad at kjennetegnende for tiden var et tydeligere skille mellom «articles that are primarily practical and those that are mainly or exclusively aesthetic».¹²² Han forklarte de mer estetisk orienterte gjenstandene med at det estetiske alltid hadde vært en sentral del av den nordiske formgivningen:

The pioneers of Scandinavian Design (...) were to a very great extent independent artists and, to some degree, architects interested in the arts.¹²³

¹¹⁹ Robach Cilla *Formens frigjørelse – Konsthantverk og design under debatt i 1960-talets Sverige*, s. 125–128

¹²⁰ Se: <http://www.norskdesign.no/bildegalleri/category273.html?mmasearchstring=garnblåse> (hentet ut 10. desember 2014)

¹²¹ Det var flere industribedrifter som deltok uten navngitt designer, men siden det ikke er opplyst hvilke gjenstander de deltok med i utstillingsregisteret er det vanskelig å si noe konkret om disse gjenstandene.

¹²² Hård af Segerstad, Ulf. «FOUR COUNTRIES – ONE TRADITION OF DESIGN». *Design in Scandinavia* (utstillingskatalog), upaginert. (Hentet fra <http://www.designarkiv.se/Sok/Bilder/Bilddetaljer/?MediaID=76198>)

¹²³ *Ibid.*

De mer praktisk orienterte gjenstandene som befant seg på den andre enden av skalaen så Hård af Segerstad i sammenheng med en lengre profesjonaliseringen som hadde funnet sted innad i det nordiske designmiljøet, hvor industridesign hadde markert seg tydeligere som et eget fag. Han vedkjente derimot at disse nye industrigjenstandene ikke alltid var like særegent nordiske i uttrykket, men at de beste hadde tydelige røtter i det nordiske formspråket:

These products do not always differ in any very spectacular way from corresponding articles produced by other countries. But frequently they do differ, especially the best of them. Their sensible and straightforward form, perhaps too their simple elegance (...) can be explained by the fact that the designer has been trained, admittedly by modern methods, but in the basic artistic spirit which has been, and still is, a distinctive feature of Scandinavian Design.¹²⁴

Her ser man altså hvordan Hård af Segerstad forsøkte å overbevise det australske publikum om at det selv med en større spredning innen gjenstandene fortsatt var bygget på de nordiske formgivernes kunstneriske og estetisk orienterte utdannelse. Hård af Segerstad gir altså uttrykk for at bredden i fagfeltet ikke hadde noen større innvirkningen på Scandinavian Design som fenomen. Men som vi skal se fremstår han mer ambivalent i forhold til problemstillingen i en senere artikkel samme året.

2.3.1 Resepsjonen av utstillingen

I følge utstillingens sluttrapport fikk utstillingen bred omtale i media, og sammen med rapporten finner man nærmere tyve anmeldelser fra australske aviser og tidsskrifter. Kanskje ikke overraskende er anmeldelsene man har valgt å gjengi hovedsakelig positive, men de er likevel interessante i måten de omtalte utstillingen. I flere av artiklene kommenteres det at bredden på utstillingen var større enn man tidligere hadde sett innen Scandinavian Design-utstillinger. Blant de som kommenterte dette var kunstneren og kritikeren Elwyn Lynn i *The Bulletin*. Han beskriver hvordan den klassiske nordiske modernismen man forventet å finne var på plass, men han så også i flere av gjenstandene tegn til brudd med dette.

There is, however, a civilised revolt against the gravity, sobriety, and symmetry of crisp jugs, coffee cups and large, flat, bleached ceramic platters. (...) One asymmetrical glass dish wanders where it wishes; under the influence of Pop-Art, (...) and Bertil Vallien, who is

¹²⁴ *Ibid.*

leading the opposition to orthodox good design, gives square glass bottles four decorated breasts at the top corners, and smothers a vase with shapes of fresh fruit.¹²⁵

Lynn trekker altså fram Vallien som en av de som sterkest bryter med den etablerte oppfatningen om hva Scandinavian Design var for noe. Derimot ser han ikke dette som negativt, snarere tvert imot: «Though these innovations remain cool, they point up an outstanding feature of the exhibition: sobriety does not necessarily mean puritanism».

Patrick Hutchings i *Art and Australia*, merker seg også at bredden i utstillingen og de mange rent estetiske gjenstandene. Han skriver at der Scandinavian Design tidligere var «characterized by high quality and cool, sober elegance», viste denne utstillingen et mer komplekst bilde. Han påpeker blant annet hvordan flere av gjenstandene ga han assosiasjoner til Art Nouveau: «Gunnar Cyrén's glass, the ceramic dishes and the Quasi-Surrealist bead-bird of Birger Kaipiainen, and the slightly Italianate 'triumphs' of fruit by Bertil Vallien all have a feeling for natural form as plastic decoration which goes back to the Art Nouveau, and which re-presents it in a contemporary context». Men heller ikke Hutchings så dette som noe problem da alt ble forent i en høyere organisk enhet: «In ceramics and in textiles, as well as in jewellery and purely decorative objects, the organic impresses itself on the functional, as it does, quite literally, in the chair designs of Sven Ivar Dysthe, Arne Jacobsen, Poul Kjaerholm, Borge Mogensen (sic), Yrjö Kukkapuro, Bruno Mathsson and Alvar Aalto».¹²⁶

Ved siden av bredden på utstillingen var et gjennomgående tema i de fleste anmeldelsene beskrivelsen av Scandinavian Design som en måte å leve på, like mye som en stil: «[t]he whole exhibition is, in fact, a reflection of a way of living».¹²⁷ I tråd med den etablerte myten ble Norden beskrevet som et samfunn hvor folk levde i pakt med naturen og omga seg med skjønnhet i hverdagen. Eller som Patrick McCaughey i *The Age* noe ironisk uttrykte det i en anmeldelse: «Along with cigarette commercials, Scandinavian design provides us with our most powerful image of the good life».¹²⁸ I sammenheng med dette ble det fra flere anmeldere understreket at australske formgivere og produsenter hadde noe å lære. Hillary Merrifield fra *The West Australian* mente at «[i]f countries far smaller in size and with fewer basic resources can make and sell items of such high quality, it is time we tried to

¹²⁵ Elwyn Lynn *The Bulletin* gjengitt i *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)

¹²⁶ Patrick Hutchings *Art and Australia* gjengitt i *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)

¹²⁷ Hillary Merrifield *The West Australian* gjengitt i *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)

¹²⁸ Patrick McCaughey *The Age* gjengitt i *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)

educate our people to want and accept only the best». ¹²⁹ Og for å understreke viktigheten av dette la Elizabeth Hawkes i *The Advertiser* til at «[i]t is widely held that the tradition of Scandinavian design will influence Australian interior design more strongly in the near future than it does already». ¹³⁰

De australske anmelderne merket seg altså bredden i utstillingen, uten at det virker som de mente Scandinavian Design som fenomen tapte seg som følge av dette. ¹³¹ Men miljøet hjemme i Norden var ikke like samstemt som det som ble presentert for det australske publikummet. For samtidig som utstillingen gikk sin gang på det australske kontinentet vitnet stemningen innad i det nordiske brukskstmiljøet om at luften begynte å gå ut av ballongen for det fellesnordiske arbeidet med Scandinavian Design.

2.3.2 Scandinavian Design og veien videre oppe til vurdering

Som den danske historikeren Per H. Hansen har vist merket spesielt det danske formgivningsmiljøet at Scandinavian Designs storhetstid nå var på hell. Der danske designmøbler på mange måter hadde fungert som Scandinavian Designs flaggskip på 1950-tallet, i hvert fall på det amerikanske markedet, ble det utover 1960-tallet stadig tydeligere at «Danish Design» var i ferd med å bli akterutseilt. Blant annet som følge av endringer i forbruksmønstre og det generelle motebildet opplevde man at danske møbler rett og slett gikk av moten. Der land som Italia, Finland, Frankrike og Tyskland hadde kastet seg over nye materialer, former og ideer, klarte det danske designmiljøet i liten grad å omstille seg, og tapte derfor også terreng på møbelmarkedet. Samtidig med dette var det danske formgivningsmiljøet mot slutten av 1960-tallet preget av polarisering og interne konflikter, noe som også påvirket Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk (som var danskenes svar på

¹²⁹ Hillary Merrifield *The West Australian* gjengitt i *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968–69)

¹³⁰ Elizabeth Hawkes *The Advertiser* 3.4.1968, gjengitt i *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*, upaginert (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968–69)

¹³¹ Det er mye som tyder på at de anmeldelsene som ble gjengitt i utstillings sluttrapport langt på vei var dekkende for måten utstillingene ble mottatt i Australia. Som den australske designhistorikeren Simon Jackson har vist var utstillingen *Design in Australia* en av flere Scandinavian Design-utstillinger på 1960- og 70-tallet, og samlet sett førte disse til økt oppmerksomhet rundt nordisk design og kultur i Australia i perioden. Gjennom Jacksons artikkel ser man derimot hvordan den økte populariteten også hadde bivirkninger. Han fokuserer først og fremst på møbelindustrien og viser hvordan denne tydelig lot seg påvirke av den nordiske propagandaen som også ble viderefremmet gjennom engelske og australske meningsbærere. Møbelprodusentene lot seg derimot ikke bare inspirere, men gikk hardt inn for å kopiere både formspråket og den myten som var knyttet til den nordiske formgivningen. Møblene ble gitt navn som Oslo, Stockholm og Danish De Luxe, for å bygge opp om dette, og selv om møblene var designet og produsert i Australia ble de presentert med beskrivelser som: «They are typically Swedish (...) They represent the entire Swedish way of living – plain lines, no unnecessary ornaments, light natural woods». Med andre ord er det mye som tyder på at utstillingen var en suksess hva gjaldt oppmerksomheten rundt Scandinavian Design i Australia, men hvorvidt utstillingene åpnet for et nytt eksportmarked slik LNB hevdet var hensikten, er et annet spørsmål. (Jackson, Simon. «Blonde Wood among the Gum Trees: Scandinavian Influences in Furniture Design in Australia, 1930-1975». *Scandinavian Journal of Design History*, nr. 13, 2003, s. 36–51)

LNB). Med andre ord var det vanskelig å forene det danske formgivningsmiljøet om en ny offensiv. Kontrastene mellom *Design in Scandinavia* i Australia og den i Amerika på midten av 1950-tallet ble derfor tydelig for det danske designmiljøet, og utstillingene Australia unngikk ikke å få et visst retrospektivt preg over seg.¹³²

Det var derimot ikke bare danskene som merket seg endringene, for også her hjemme ser man at det videre arbeidet med Scandinavian Design ble diskutert. Dette kommer blant annet til uttrykk i Landsforbundets jubileumbok som kom ut i 1968. Her gir Ulf Hård af Segerstad noen betraktninger rundt tilstanden til den nordiske brukskunsten, og i motsetning til i katalogteksten til *Design in Scandinavia* fremstår han her mer usikker på det videre arbeidet med Scandinavian Design.¹³³ I likhet med sine danske kolleger merket han seg at «de magiska orden Scandinavian Design inte längre får människor att lystra på samma sätt som för bara tio år sedan». Hård af Segerstad så dette blant annet i sammenheng med at nordisk formgivning ikke lenger var så særegent som det en gang hadde vært.¹³⁴ Unge formgivere var mindre opptatt av det felles nordiske og ble påvirket av impulser fra popkunst, reklame og andre kulturer, noe som også kom til uttrykk i gjenstandene de lagde. Hård af Segerstad mente derimot at dette var en utvikling man måtte støtte opp om, for om «brukskonsten över huvud taget skall hålla sig levande, så måste vi slå upp dörrarna på vid gavel för alla de inflytelser som hör nuet till».¹³⁵

Jørgen Skaare bidro også med en artikkel i katalogen. I likhet med Hård af Segerstad poengterte han at miljøet var i endring: «Den strenge disiplin 'Scandinavien Design' (sic) ble kjent for i 50 årene synes i dag hos en yngre generasjon å bli myket opp».¹³⁶ Skaare merket seg også at det var tegn til et større samfunnsengasjement i tiden, noe han ga uttrykk for at brukskunstbevegelsen måtte støtte opp om, derimot var han usikker på hva dette hadde å si for arbeidet rundt Scandinavian Design:

Om «Scandinavian Design» i fremtiden fortsatt vil være toneangivende på dette området er høyst tvilsomt, men (...) med en sterkere betoning av det sosial- og human-etiske program man går inn for synes kursen likevel klar.

¹³² Hansen, Per H. *Da danske møbler blev moderne: Historien om dansk møbeldesigns storhetstid*. (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2006), s. 533–566

¹³³ Hård af Segerstad, Ulf. «Norsk brukskonst och nordisk» i Schjødt, Liv (red.) *Norsk Kunsthåndverk: Landsforbundet Norsk Brukskunst ved 50-årsjubiléet 1968*. (Oslo: Forlaget Bonytt A/S, 1968), s. 23–26

¹³⁴ *Ibid.*, s. 26

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Skaare, Jørgen. «I går – i dag – i morgen» i Schjødt, Liv (red.) *Norsk Kunsthåndverk: Landsforbundet Norsk Brukskunst ved 50-årsjubiléet 1968*. (Oslo: Forlaget Bonytt A/S, 1968), s. 30

Ut fra dette ser man at de endringene som foregikk innad i brukskunstmiljøet, og samfunnet for øvrig, førte til at i hvert fall enkelte av lederne i miljøet ble usikre på fremtiden til Scandinavian Design som fenomen. I årene som fulgte ble det nordiske samarbeidet evaluert gjennom en rekke møter blant lederne i de nordiske brukskunstforeningene.¹³⁷ I den sammenheng ser man også at begrepet Scandinavian Design ble diskutert. I et brev til sine nordiske kolleger i 1973 la daglig leder Rolf Himberg-Larsen fram sine tanker om veien videre. Her ga han uttrykk for at begrepet burde videreføres, men at budskapet man ønsket å formidle muligens burde vurderes: «Spørsmålet som stilles er: hva slags utstillinger? Er ting det eneste vi kan vise fra Skandinavia eller har vi andre budskap?»¹³⁸ Det samme året kan man lese i Landsforbundets årsrapport at «Scandinavian design er et begrep som de fire nordiske land har lansert og som i dag er kjent verden over. Dette må følges opp. Scandinavian design bør stå for en livsform».¹³⁹

Her ser man altså at ledelsen i 1973 faller på en annen konklusjon enn det Skaare og Hård af Segerstad gjorde i sine artikler i 1968. Og det virker som det også på 1970-tallet var en viss uenighet blant ledelsene i det nordiske brukskunstmiljøet hvorvidt begrepet i det hele tatt skulle videreføres. Et eksempel på dette finner man i en artikkel i *Aftenposten* i 1975, hvor Gerd Hennem skriver at Ulf Hård af Segerstad hadde skapt lettere oppstandelse under en festmiddag i Finland da han hadde ymtet frampå at Scandinavian Design i likhet med vikingtiden nå var historie. I et intervju med Hennem i samme artikkel modifiserte han seg noe og var mer ambivalent i forhold til om begrepet skulle videreføres eller ikke. Derimot mente han at perioden med «'stjerne'-design» var forbi og at det nå måtte fokuseres på «den nye hverdagen».¹⁴⁰

Det har ikke lyktes meg å finne noe som tilsier at de nordiske brukskunstforeningene kom til enighet om begrepet skulle videreføres, og hvordan det eventuelt skulle forholde seg til endringene tiden, i den perioden denne oppgaven tar for seg. En bredere gjennomgang av hvordan Scandinavian Design ble behandlet innad i brukskunstmiljøet vil strekke seg utover denne oppgavens rammer, da begrepet også var under debatt på 1980-tallet.¹⁴¹ Som vi skal se

¹³⁷ Se blant annet mappene «Nordisk direktørmøter V 1975», «Nordisk direktørmøter VI 1976» og «Nordisk direktørmøter VII 1977» i RA/PA-0895/D/L0025

¹³⁸ «VÅRT NORDISKE SAMARBEID», brev fra Himberg-Larsen til H.O.Gummerus, Ulla Tarras-Wahlberg, John Vedel-Rieper og Alf Bøe. 13.2.1973 (RA/PA-0895/D/L0025/Nordisk direktørmøter V 1975)

¹³⁹ Landsforbundet Norsk Brukskunst Årsberetning 1973. s. 10 (RA/PA-0895/A/L0002)

¹⁴⁰ Hennem, Gerd. «Hverdagen er kommet for scandinavian design». *Aftenposten*, 3.11.1975, s. 6 (Kultur)

¹⁴¹ For mer om debatten rundt Scandinavian Design-begrepet innad i det norske brukskunstmiljøet se: Ask, Trygve. *God norsk design. Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*, s. 164–167 og Fallan, Kjetil. «How an Excavator Got Aesthetic Pretensions – Negotiating Design in 1960s' Norway» *Journal of Design History* 20, nr. 1, 2007, s. 54.

senere i denne oppgaven ble begrepet Scandinavian Design tonet ned i sammenheng med de utenlandske utstillingene utover 1970-tallet.¹⁴²

2.4 For mange baller i luften?

Fredrik Wildhagen skriver i boken *Formgitt i Norge* (2012) at Landsforbundets engasjement i det internasjonale arbeidet med promoteringen av nordisk formgivning mot slutten av 1960-tallet var mer enn foreningen kunne rekke over.¹⁴³ Sett ut fra antall utstillinger i perioden mellom 1965 og 1969 var fordelingen mellom nasjonale og internasjonale utstillinger ganske lik, men de utenlandske utstillingene var ofte mer omfattende og tidkrevende. Samtidig ble den skjeve økonomiske fordelingen mellom landene stadig tydeligere. Finland fikk støtte over statsbudsjett og satte standarden for arbeidet. Norge på sin side hadde ikke økonomi til en like omfattende offensiv som sine nordiske kolleger.¹⁴⁴ For Landsforbundets del innebar de utenlandske offensivene at de måtte hente inn stadig mer penger, og som Jørgen Skaare uttrykte det var det vanskelig å «lage utstilling[er] og tigge penger samtidig».¹⁴⁵ Utstillingen i Australia ble til først og fremst gjennom private bidrag, men siden LNB ikke klarte å skaffe midler til å dekke alle utgiftene gikk utstillingen med underskudd.

Ofte var det også de større og mer kostbare utstillingene som måtte skrinlegges. Blant annet deltok ikke Norge på Triennalen i Milano i 1968 siden LNB ikke fikk innvilget støtte til utstillingen. Mer prekært for Landsforbundets del var kanskje at utstillingen *Scandinavian Design Cavalcade* i 1968 også led samme skjebne. Denne utstillingen skulle etter planen holdes i Oslo og bli en del av feiringen av LNBs 50-års jubileum det året, og hvor ideen var at faggruppene blant annet skulle vise nye tanker rundt urbane boliger.

¹⁴² I 1974 ble det riktignok arrangert en utstilling med tittelen *Scandinavian Design* i Israel. Ulla Tarras-Wahlberg (Bøe) og Alf Bøe hadde hovedansvaret for utstillingen. I katalogen til utstillingen oppgis Tarras-Wahlberg som representant for LNB, men det virker som ledelsen i forbundet hadde lite med selve utstillingen å gjøre. Samlet sett viste utstillingen en viss bredde, men det var i større grad gjennom adskilte avdelinger. Det ble avholdt en egen utstilling med tittelen *Glass from Scandinavia* i Tel Aviv som presenterte eldre og nyere glasskunstnere fra de fire nordiske landene. Selve hovedutstillingen fant sted i Jerusalem og denne var delt inn i tre avdelinger. Den ene avdelingen viste tradisjonelle Scandinavian Design-gjenstander som stoler av Bruno Mathsson, lamper av Poul Henningsen og møbler formgitt av Alvar Aalto. I den andre avdelingen fant man nyere industridesign, eller det Bøe omtalte som «Scandinavian Design anno 1974», og ifølge Bøe viste utstillingen at «the values of Scandinavian Design (...) are still with us». Den siste avdelingen var bilder og tegninger som viste hvordan de utvalgte nyere industrivarer var blitt til. Men selv om utstillingen altså ble presentert som «Scandinavian Design», fremstår den med sin «historiske» og «moderne» avdeling først og fremst som en stadfestelse av de endringene som fant sted i det nordiske designmiljøet. Bøe, Alf. *Scandinavian Design: Israel Museum, Jerusalem*. (utstillingskatalog). Jerusalem, 1974.

¹⁴³ Wildhagen Fredrik, *Formgitt i Norge*, s. 306

¹⁴⁴ Jeg har ikke funnet konkrete tall som kan støtte opp om dette. Men det opplyses ofte at LNB var den minste organisasjonen, med den trangeste økonomien. Se blant annet «Nordisk Direktørmøte» 5.3.1976 (RA/PA-0895/D/L0025/Nordisk Direktørmøter VI 1976)

¹⁴⁵ «Chanser for norsk brukskunst oppgis». *Aftenposten* 4.9.1967, s. 1

Ut fra styremøtereferatene ser man at ledelsen forsøkte å rydde opp i den noe kaotiske utstillingsvirksomheten og de mange urealiserte prosjektene. Blant annet ble styret enige om at forbundet skulle ha en mer konsekvent holdning til utstillingsforespørsler og ikke takke ja til deltagelse før man var sikker på at det var mulig å få støtte til deltagelsen.¹⁴⁶ Samtidig ble det i årene som fulgte gitt tydelige signaler fra flere av faggruppene at man nå måtte rette oppmerksomheten mot interne forhold og utstillinger i Norge. Dette gjenspeiles også i utstillingsvirksomheten, for selv om forbundet fortsatt var engasjert i utstillinger i utlandet ble disse gradvis trappet ned, og i 1978 var LNB kun involvert i én utstilling i utlandet.

2.5 Kortvarig glede i nye lokaler

Våren 1967 flyttet Landsforbundets administrasjon inn i nye lokaler i Uranienborgveien 2 (U2) i Oslo.¹⁴⁷ Innflyttingen ble markert med en større festmiddag med nærmere to hundre gjester, og *Aftenposten* kunne melde om en svært vellykket fest i «brukskunstens nye høyborg».¹⁴⁸ På grunn av et omfattende restaureringsarbeid ble derimot ikke brukskunstsenteret åpnet for publikum før året etter. I 1968 markerte også Landsforbundet 50-årsjubileum og i den sammenheng ble det avholdt festmiddag og jubileumsutstilling som ble åpnet av H.M. Kong Olav.¹⁴⁹ Entusiasmen rundt de nye lokalene var derimot kortvarig. Det var som nevnt behov for restaurering av bygget og i leieavtalen som ble inngått med utleierne lå det krav om at Landsforbundet skulle stå for vedlikehold av bygningsmassen. Restaureringsarbeidet ble først satt i gang etter at administrasjonen hadde flyttet inn i lokalene, og det viste seg fort at det var behov for større utbedringer enn først antatt. Dette hadde blant annet sammenheng med at det ble funnet soppskader på bygget etter at restaureringen ble satt i gang. Dette medførte store ekstrautgifter som LNB ikke fikk dekket av myndighetene. Oppå det hele gikk utleier tilbake på en avtale vedrørende husleien og krevde at denne skulle dobles, og selv om forbundet gjennom Oslo Prisenemnd ble enige med utleier om et forlik, ble husleien betraktelig høyere enn først anslått.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Referat fra styremøte i Landsforbundet Norsk Brukskunst 28.4.1966 (RA/PA-0895/A/L0008)

¹⁴⁷ Ideen om å flytte inn i U2 ble brakt på banen første gang på et ekstraordinært styremøte desember 1965. Det var Alf Bøe og Jørgen Skaare som la fram ideen for styret. Det ble på dette møtet nedsatt en komité bestående av Nils Slaatto, Tyge Filseth, Alf Bøe og Jørgen Skaare. Komiteen hadde ansvaret for de videre forhandlingene med utleier, samt å innhente nødvendig informasjon vedrørende eventuelle reparasjons- og ombygningskostnader og finansieringsmuligheter. (Referat fra ekstraordinært styremøte 10.12.1965 i RA/PA-0895/A/L0008/)

¹⁴⁸ «Kulturaften i brukskunstens nye høyborg» *Aftenposten* 28.4.1967, s. 11.

¹⁴⁹ Selve jubileumsfesten ble arrangert sammen med Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) som markerte 150-årsjubileum dette året. Festen startet i LNBs lokaler i U2 før gjestene senere ble busset til en større festmiddag på Frederikke Restaurant på Blindern der SHKS hadde sin fest.

¹⁵⁰ «Redegjørelse fra styret om utviklingen frem til idag», vedlegg til ekstraordinær generalforsamling 1969 (RA/PA-0895/D/L0014)

Uten at vi i denne sammenheng skal gå videre inn på det omfattende sakskomplekset rundt de økonomiske problemene, kan det være verdt å merke seg at forbundet på denne tiden var nær konkurs. Ledelsen oppfattet forholdene som svært alvorlig, og høsten 1968 ble situasjonen omtalt som prekær. Alf Bøe og Jørgen Skaare forlot begge Landsforbundet i sammenheng med de økonomiske problemene. Bøe trakk seg ut av styret da han gikk inn i stillingen som leder for Norsk Designcentrum, mens Skaare valgte å trekke seg fra stillingen som daglig leder våren 1969. Som leder av NDC hadde Bøe fortsatt jevnlig kontakt med Landsforbundet i årene som fulgte, mens Skaare ser ut til å forsvinne ut av brukskunstmiljøet etter at han gikk ut av forbundet.

Som vi skal se i neste kapittel gikk det nye styret og administrasjonen inn i et omfattende økonomisk opprydningsarbeid som skulle prege forbundet i flere år framover. I sammenheng med dette ble det også satt spørsmålstegn ved Landsforbundets virksomhet og veien videre. Bakgrunnen for dette hadde sammenheng med endringene og polariseringen i fagfeltet. For hva hadde fagmiljøet til felles når det gikk i så forskjellige retninger? Hvilke mål kunne man samles om? Og var brukskunstbegrepet fortsatt dekkende for det utvidede fagfeltet? Dette var problemstillinger som fikk økt oppmerksomhet innad i forbundet i årene som fulgte.

Kapittel 3: Samling og revitalisering av brukskunstideologien (1969–1975)

Landsforbundet beveget seg nå over i tiåret som daglig leder Rolf Himberg-Larsen senere skulle omtale som «de umulige syttiårene»¹⁵¹ Studentopprøret på slutten av 1960-tallet bar med seg et budskap om at det gamle regimet sto for fall, og var med å farge den generelle nyorienteringen som foregikk innad i det nordiske brukskunstmiljøet i perioden. Tydelig påvirket av polariseringen og nyorientering formgivningsmiljøet ble det satt i gang et revitaliseringsprosjekt innad i forbundet. I dette forsøkte ledelsen å samle faggruppene om nye mål og arbeidsoppgaver, og på den måten motvirke den splittelsen de opplevde i fagmiljøet.

3.1 Interimsstyre og ny ledelse

Da Bøe forlot styret gikk Jacob Christian Prebensen inn som midlertidig styreleder fram til generalforsamlingen høsten 1969. Han jobbet til daglig i Norsk Eksportråd, men var engasjert i brukskunstmiljøet blant annet gjennom flere ulike verv i LNB og senere også RiD.¹⁵² Prebensen brukte året som midlertidig styreleder først og fremst til å rydde opp i de økonomiske problemene. På grunn av den dårlige økonomien ble det ikke ansatt ny daglig leder før i 1970, da Rolf Himberg-Larsen tiltrådte stillingen. Han kom fra en direktørstilling ved Halden Bomuldspinneri og -veveri, som nylig hadde gått konkurs som en følge av konkurransen fra det internasjonale tekstilmarkedet.¹⁵³ Det er mye som tyder på at Himberg-Larsens ledererfaringer og økonomiske bakgrunn var et viktig argument for ansettelsen.

Ved siden av Himberg-Larsen var interiørarkitekten Bendt Winge en sentral skikkelse i forbundets ledelse i årene som fulgte. Han ble valgt inn som styreleder i 1971 og satt fram til 1975. Grete Prytz Kittelsen¹⁵⁴ erstattet Thorbjørn Rygh som IDs representant i styret i 1969, og ble stadig tydeligere stemme innad i forbundet utover 1970-årene. NB var representert i styret gjennom gullsmeden Rolf Grude, og han fungerte som styremedlem fra 1969 til 1974. Fra de øvrige medlemsgruppene fremstår blant andre Astrid Aure fra Forbrukerrådet og Lauritz Opstad fra Kunstindustrimuseet i Oslo som tidvis aktive stemmer i styret.

¹⁵¹ Hennem, Gerd. «Som en gamp blant rasehester» *Aftenposten* 4.3.1978, s. 20

¹⁵² Vikdal, Bertil «En kunstnersjel i norsk næringsliv» *Aftenposten* 28.8.1976, upaginert (Lørdagssiden)

¹⁵³ Hennem, Gerd. «Som en gamp blant rasehester» *Aftenposten* 4.3.1978, s. 20

¹⁵⁴ Grete Prytz Kittelsen brukte fram til 1971 etternavnet til sin tidligere ektemann Arne Korsmo, og omtales derfor som Grete Korsmo i møtereferatene. For enkelthetsskyld har jeg i denne oppgaven valgt å konsekvent bruke etternavnet Prytz Kittelsen.

3.2 Målsetningsdebatt og samling om arbeidsoppgaver

Som nevnt brukte styret og administrasjonen først og fremst ressursene på å rydde opp i de økonomiske problemene, og med det ble den øvrige virksomheten trappet ned. Men samtidig med dette ble det fra flere av styremedlemmene også stilt spørsmålstegn ved virksomheten, og hva som egentlig var Landsforbundets rolle i samfunnet. Dette kommer blant annet til uttrykk i sammenheng med en ekstraordinær generalforsamling i 1968. Her opplyses det at «Landsforbundets målsetning i øyeblikket var noe uklar og at man i tiden framover må arbeide intenst med disse spørsmålene», og Bendt Winge mente derfor det var behov for en målsetningsdebatt innad i forbundet.¹⁵⁵ På et av de følgende styremøtene ser man også at Thorbjørn Rygh luftet en gammel kampsak når han etterlyste et nytt «insitament» for det videre arbeidet, og hevdet at Landsforbundets ideologi i den sammenheng var avgjørende.¹⁵⁶ Rygh har i senere tid utypet at han med dette ønsket en dreining vekk fra fokuset på «vakkere hverdagsvarer», og i så måte var det velkjente toner han her presenterte for styret.¹⁵⁷ Men sett i lys av den nyorienteringen som fant sted i det nordiske designmiljøet på denne tiden, og som vil behandles nærmere under, var Ryghs sak på ingen måte mindre aktuell.

Samtidig med dette ble det opprettet et programutvalg ledet av interiørarkitekten Signe Sandbu som fikk i oppgave å jobbe ut forslag til en mer målrettet plan for forbundets fremtidige virksomhet.¹⁵⁸ Utvalgets rapport ble lagt fram på generalforsamlingen i 1969, og i denne listet de opp sine forslag til arbeidsområder i fire punkter. Tre av forslagene dreide seg om tilgjengeliggjøring av informasjon om brukskunst gjennom blant annet bilder og litteraturlister for skoler, presse og andre offentlige institusjoner. I tillegg poengterte de at forbundet måtte fortsette arbeidet med å samle fagutøverne om utstillingene, og at man i fremtiden også burde overveie å innlede et «tverrfaglig samarbeide vedrørende miljøplanlegging og alt som hører inn under det». I følge rapporten var det enighet innad i utvalget om at behovet for Landsforbundet tilstedeværelse i samfunnet fortsatt var stort, men det ble foreslått at man muligens burde vurdere et navnebytte da «uttrykket Brukskunst for mange innskrenket seg til å omfatte ‘krukker og kar’», og ikke lenger dekket bredden i fagmiljøet. Dette var derimot en avgjørelse de overlot til styret å behandle videre.¹⁵⁹

Selv om utvalget altså foreslo et navnebytte og ymtet frampå at man skulle sikte seg inn på «miljø», var forslagene de la fram langt på vei i tråd med forbundets formålsparagraf

¹⁵⁵ Referat fra ekstraordinær generalforsamling i U2, 3.12.1968 (RA/PA-0895/A/L0009/)

¹⁵⁶ Referat fra styremøte i U2, 23.9.1969 (RA/PA-0895/A/L0009)

¹⁵⁷ Samtale med Thorbjørn Rygh 20.1.2015

¹⁵⁸ De øvrige medlemmene i utvalget besto av Sigrid Lassen (Norges Husmorsforbund), Jo Refsum (NAL) og Nils Vogt («Direktør»). (RA/PA-0895/D/L0019/II Diverse papirer – LNBs styre 1972-1975)

¹⁵⁹ *Ibid.*

og tidligere misjoneringsarbeid. Sett i lys av Svenska Slöjdförningen hvor det samme året ble foreslått å gjøre foreningen om til et «Miljöcentrum», fremstår utvalget mer forsiktig.¹⁶⁰ De virker mer opptatt av å formidle ovenfor offentligheten hva brukskunst faktisk var for noe, enn å stake ut en ny kurs slik Torbjørn Rygh hadde gitt uttrykk for. Programutvalgets rapport ble behandlet videre i Landsforbundets styre, men før dette ble det i sammenheng med generalforsamlingen valgt nye styremedlemmer. En følge av dette var blant annet at Grete Prytz Kittelsen kom inn som IDs representant i styret og Thorbjørn Rygh gikk ut.

Det nye styret viet siste styremøte i 1969 utelukkende til spørsmål rundt forbundets målsetning. Her ble det på bakgrunn av «de mange nye tanker som meldte seg i tiden» blant annet drøftet hvorvidt det var behov for en justering av virksomheten og formålsparagrafen.¹⁶¹ Det gis ingen videre begrunnelse for hva man la i «nye tanker (...) i tiden», men som jeg skal komme nærmere inn på er det naturlig å se det i sammenheng med den generelle nyorienteringen som foregikk i det nordiske formgivningsmiljøet på denne tiden. I følge møtereferatet var det ikke stemning for å gjøre noen endringer av formålsparagrafen på dette tidspunktet, og det ble vedtatt at denne foreløpig skulle stå uendret. Videre kan man lese at det «var enstemmighet om at vår virksomhet i den nærmeste tid framover måtte være å finne i de forslag som programutvalget», med Signe Sandbu i spissen hadde utarbeidet.

Begrepet «brukskunst» ble også tatt opp på møtet, men det ser ikke ut som det ble diskutert noe navnebytte slik programutvalget hadde foreslått. Det var derimot enighet om at begrepet var noe uklart og i den sammenheng ble det opprettet en ekspertkomité bestående av Tormod Alnæs (NIL), Rolf Grude og Signe Sandbu som fikk i oppgave klargjøre begrepet og komme med forslag til en kort formulering som kunne fungere som forbundets «offisielle oppfatning av begrepet innad og utad».¹⁶² Ekspertgruppen foreslo på det følgende styremøtet at begrepet skulle forstås som «produkter som er funksjonelt riktige og kunstnerisk verdifulle», en definisjon som må kunne sies å være i tråd med programmet fra 1920 (se kapittel 1.1). Det opplyses at det oppsto diskusjon rundt forslaget og man valgte å utsette saken til et senere møte.¹⁶³ Det er derimot ingenting som tyder på at saken ble diskutert videre på dette tidspunktet.

Ut fra møtereferatene ser det ikke ut som endring av formålsparagrafen eller navnebytte fikk den store oppslutningen omkring 1970. Etter at Thorbjørn Rygh forlot styret virker det heller ikke som det ble stilt krav til noen kursendring for forbundet. Styret mente at

¹⁶⁰ Robach, Cilla. *Formens frigjørelse: konstantverk og design under debatt i 1960-talets Sverige*, s. 292.

¹⁶¹ Referat fra styremøte i U2 16.12.1969 (RA/PA-0895/A/L0009)

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Referat fra styremøte i U2 10.2.1970 (RA/PA-0895/A/L0009)

LNBs satsningsområder var å finne i programutvalgets rapport. Sentralt her var altså samling av faggruppene om felles mål, og i de følgende årene jobbet forbundet intenst med dette. Det ble avholdt flere samlingsmøter hvor nye mål og arbeidsoppgaver sto på agendaen, og Landsforbundet oppfordret alle faggruppene om å komme med innspill. Som et ledd i dette samlingsarbeidet ser man også hvordan ledelsen i forbundet aktivt gikk inn for å forsøke å revitalisere brukskunstideologien, og knytte denne til «nye tanker i tiden».

3.2.1 Revitalisering av brukskunstideologien og utvidelse av brukskunstbegrepet

I boken *Formgitt i Norge* skriver Fredrik Wildhagen at Jacob Prytz allerede i 1954 hadde etterlyst en utvidelse av brukskunstbegrepet, og at Landsforbundet i større grad måtte orientere seg mot det offentlige miljø. Wildhagen skriver videre at dette derimot ikke ble et «naturlig anliggende» innad i forbundet før langt inne på 1970-tallet.¹⁶⁴ Men selv om det ikke ble et naturlig anliggende ser man at ledelsen ved flere anledninger argumenterte for et utvidet brukskunstbegrep i sammenheng med det samlingsprosjektet som foregikk innad i forbundet. Og selv om styret altså ikke mente det var behov for noen kursendring finner man flere eksempler på at ledelsen forsøkte å tilpasse seg tiden. Dette kommer blant annet til uttrykk i LNBs årsrapport i 1973:

Foruten propagandaen for vakrere hverdagsvare, er LNB sterkt engasjert i vår livsform; – nærmiljøet – bomiljøet – og i tiden som kommer er det manges mening at de største oppgavene vil ligge her. Det er iallfall helt på det rene at vi ønsker å rette oppmerksomheten mot det samlede miljø: tingene sett i sammenheng.¹⁶⁵

Gjennom dette sitatet ser man hvordan forbundet ga uttrykk for et ønske om å jobbe bredere. Det var ikke lenger bare hjemmet som var siktemålet, man ønsket også å rette oppmerksomheten mot miljøet og samfunnet som helhet. Derimot var man ikke villig til å gi helt slipp på propagandaen for vakrere hverdagsvarer heller, noe som er beskrivende for hvordan forbundet opererte i perioden. Det var fortsatt brukskunstideologien man navigerte ut i fra, og det handlet først og fremst om å forklare for omgivelsene at det ikke var noen motsetninger mellom denne, og utviklingen i fagmiljøet og samfunnet for øvrig.

En av de som argumenterte for dette var Bendt Winge som tok over som styreleder 1971. Etter hans oppfatning var det ingen motsetning mellom den etablerte

¹⁶⁴ Wildhagen, Fredrik. *Formgitt i Norge*, s. 311

¹⁶⁵ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsrapport og regnskap 1973, s. 6. (RA/PA-0895/A/L0002)

brukskunstideologien og det nye samfunnsengasjementet han registrerte hos den yngre generasjonen. Tvert i mot hevdet han her å se en mulighet for en revitalisering av de tankene som hadde ligget til grunn for brukskunstbevegelsen:

Det startet først i 70-årene med universitetsopprør i Beverly Hills, etterfulgt av universitetsopprør rundt om i Europa – et opprør mot et fastlåst og et urettferdig (følt) samfund med ulike rettigheter. Denne ideale fordring var det mange av oss eldre som så med håp og forventning (til at den) skulle bringe muligheter til et bedre human-etisk samarbeide ikke bare til ens neste, men også til andre land og andre folk. Det ble av mange oppfattet som en god utgangsposisjon.¹⁶⁶

Som følge av studentopprøret mente Winge å registrere en mentalitetsendring i tiden, og i dette så han også en mulighet for et nytt sosialt engasjement innad i brukskunstmiljøet. Som tidligere nevnt hadde Winge vært sentral i det sosialt engasjerte brukskunstmiljøet som tok del i gjenreisningen etter krigen. I tillegg til leder av Husbonadsnemnda var han også involvert i det såkalte BSR-prosjektet (Brente Steders Regulering) som jobbet med gjenreisningen av en rekke norske tettsteder som ble ødelagt under krigen.¹⁶⁷ Det var kanskje det sosiale engasjementet fra denne tiden han så en mulig renessanse for i det gryende ungdomsopprøret.

Landsforbundets årsrapporter ble sendt ut til alle faggruppene og ble brukt aktivt i arbeidet med å samle faggruppene om brukskunstideologien. Et eksempel på dette finner man i forordet til årsrapporten fra 1974, som ble ført i pennen av Fredrik Wildhagen som kom inn som vararepresentant i styret det samme året. Her slår han fast at kunsthåndverk og industridesign «er de to hovedkomponentene i brukskunstbegrepet», og skriver videre at:

Det som splitter og derved virker svekkende på helheten, og brukskunsts slagkraft – til syvende og sist konfliktparet teknikk/estetikk – er mindre og mer betydningsløst enn det som binder. Landsforbundet som det samlende institusjonelle uttrykk for denne helhet, ikke så meget for de få og bemidlede, men for de mange både innomhus og hus-imellom, både i arbeid og hjemme. En splittelse av enheten forringer muligheten til å realisere dette samordnede imperativ, ansvaret for tilrettelegging av en bedre hverdag for de mange og til å arbeide med tyngde for nye og felles mål – brukskunstens sosiale trivselsfremmende verdi og

¹⁶⁶ «Vedr. årsmøte i L.N.B d. 4/3/1975» (Delene som er satt i parentes er korrektur skrevet inn for hånd.) (RA/PA-0895/D/L0019/I Diverse papirer styre 1972–1975)

¹⁶⁷ Wildhagen, Fredrik. *Formgitt i Norge*, s. 224

betydning for våre omgivelser. Skal Landsforbundet makte dette, det miljømessige ansvar for vår hverdag, må det samles, ikke splittes.¹⁶⁸

I tillegg til de mindre bemidledes boliger, som tidligere hadde vært brukskunstens primære siktemålet, ønsket man nå også å rette oppmerksomheten mot samfunnet som helhet. Også her opereres det altså med et utvidet brukskunstbegrep, men hvor det bygges videre på det sosiale engasjement som hadde ligget til grunn for brukskunstideologien. I dette ønsket forbundet å motvirke splittelsen i fagfeltet, og samle faggruppene om nye, og mer målrettede arbeidsoppgaver. Wildhagen argumenterte derimot fortsatt for at «[b]rukskunst er gjenstander som er blitt til i spenningsfeltet mellom det praktisk brukbare og det kunstneriske vakre».¹⁶⁹ Med andre ord var forbundet ikke villige til å gi helt slipp på brukskunstideologiens krav om forening av skjønnhet og nytte, slik Hård af Segerstad hadde advart mot i 1966.

Sett i lys av T.J. Clarks ideologiforståelse er det tydelig at forbundets arbeid med å revitalisere brukskunstideologien også i stor grad handlet om å motbevise at den var i konflikt med tilstøtende tanke-systemer i miljøet. Ledelsen var bestemte på at det ikke var noen motsetning mellom det nye samfunnsengasjementet hos de unge, og det sosiale engasjementet som lå til grunn for brukskunstideologien. Samtidig som det heller ikke var noen motsetning mellom polariseringen i fagmiljøet og videreføring av brukskunstbegrepet.

3.3 Studentrevolt og nyorientering i det nordiske formgivningsmiljøet

Som vi har sett var målsetningsdebatten, og det følgende revitaliseringsprosjektet som foregikk innad i forbundet, et resultat av det som ble omtalt som «de mange nye tanker som meldte seg i tiden». Selv om det altså ikke ble gitt noen videre begrunnelse for hva man la i dette, er det som jeg allerede har antydnet, naturlig å se det i sammenheng med den generelle nyorienteringen som fant sted i det nordiske brukskunstmiljøet på slutten av 1960-tallet. Denne var derimot også tydelig farget av 1960-tallets forbrukersamfunnskritikk, og det generelle mentalitetsskiftet som gjorde seg gjeldene i sammenheng med studentopprøret på slutten av 1960-tallet. Under vil jeg foreta en kort redegjørelse for hovedtrekkene i disse endringene, før jeg ser nærmere på hvordan omveltningene påvirket Landsforbundets utstillingsvirksomhet.

¹⁶⁸ «Forord», Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsrapport og regnskap 1974, upaginert. (RA/PA-0895/A/L0002)

¹⁶⁹ *Ibid.*

3.3.1 Designeren som «avfallsprodusent» i overflodssamfunnet

1960-årene sees gjerne som tiåret da forbrukersamfunnet for alvor gjorde seg gjeldende i Norge. Med dette fulgte også en økende forbrukerbevissthet, og kritikk av det nye samfunnet som utfoldet seg. Forbrukersamfunnskritikken kom til uttrykk gjennom venstreradikale så vel som kulturkonservative røster, og debatten i Norge var farget av den amerikanske. Her fant man blant annet en kritisk stemme i journalisten og samfunnsdebattanten Vance Packard og hans trilogi om forbrukersamfunnet fra slutten av 1950-tallet. Gjennom bøkene rettet han kritikk mot den amerikanske reklamebransjen, statusjag og den generelle bruk-og-kast-mentaliteten han mente preget det amerikanske samfunnet.¹⁷⁰ Også gjennom den norske debatten ble reklamebransjen utpekt som en hovedfiende. Reklamen ble beskyldt for å bevisst manipulere og forme individene til passive forbrukere av varer de egentlig ikke trengte. Samtidig ble det også rettet kritisk søkelys på det som ble oppfattet som en amerikanisering av det norske samfunnet. Begrepet «kulturkrise» ble gjerne brukt for å beskrive hvordan det norske samfunnet slik man kjente det nå sto i fare for å bli vannet ut. I forlengelse av dette ble det fra enkelte hold også satt spørsmålstejn ved hvordan det ville gå med individets «autonomi» i et samfunn styrt av ukjente ytre krefter.¹⁷¹

Det ble også rettet kritisk søkelys mot designerens rolle i forbrukersamfunnet, og en av de som var tidlig ute med å innlemme designeren i konsumkritikken var allerede nevnte journalisten Vance Packard. I boken *The Waste Makers* som kom ut i 1960 kritiserte han den amerikanske industrien og industridesignerene for å bevisst produsere og designe varer med kort levetid, gjennom såkalt «planned obsolescence». På denne måten mente han at designeren var med på å bygge opp om den bruk-og-kast mentaliteten som preget den amerikanske overflodssamfunnet, og det økende søppelberget som fulgte med dette. For Packard var derfor designeren først og fremst en avfallsprodusent.¹⁷²

Som Kjetil Fallan har vist hadde brukskunstmiljøet et ambivalent forhold til amerikansk design på 1950- og 60-tallet. For der man på den ene siden anså USA som et foregangsland hva gjaldt industridesignfagets profesjonelle og innflytelsesrike rolle i industrien, ble også amerikansk «mainstream» design og populærkultur ansett for å være overfladisk og falsk. Spesielt den amerikanske strømlinjeformede estetikken og det massekonsumsamfunnet denne stilen ble forbundet med, var noe det nordiske

¹⁷⁰ Trilogien ble utgjort av bøkene *The Hidden Persuaders* (1957), *The Status Seekers* (1959) og *The Waste Makers* (1960).

¹⁷¹ Myklebust, Sissel «Flukt og motstand: Outsidere, konsumkritikk og karakterdannelse rundt 1960» i Myrvang, Christine. Myklebust, Sissel. Brenna, Brita. *Temmet eller uhemmet : historiske perspektiver på konsum, kultur og dannelse*. (Oslo: Pax Forlag, 2004), s. 354–359

¹⁷² Strasser, Susan. *Waste and want: a social history of trash*. (New York: Metropolitan Books, 1999), s. 274–278

brukskunstmiljøet i stor grad tok avstand fra, og kritiserte.¹⁷³ Som vi har sett tidligere i denne oppgaven ga Jørgen Skaares i sammenheng med omorganiseringen av forbundet uttrykk for at LNBS oppgave var demme opp om pop-kultur og andre nedbrytende krefter i samfunnet. Sett i lys av den overnevnte kritikken av forbrukersamfunnet kan Skaares utsagn tolkes som et forsøk på å etablere Landsforbundet og brukskunsten som et slags våpen i kampen mot utvanningen av norsk kultur, og som en motvekt til nye konsumsamfunnet mange mente truet samfunnet.

Dette gjorde derimot ikke at norske formgivere var fritatt fra kritikk. Et eksempel på dette finner man gjennom botanikkprofessoren Knut Fægri artikkel «‘Designeren’ – den 11. landeplage» som ble publisert i forretningsbladet *Farmand* i 1962.¹⁷⁴ Utgangspunktet for kritikken var at Porsgrunds Porselænsfabrik noen år i forveien hadde innstilt produksjonen av serviset *Glohane*, som Tias Eckhoff hadde designet i 1955. I artikkelen beskyldte Fægri designeren for først og fremst å designe «nye fikse ting», som medførte stadige utskiftninger i vareutvalget. På denne måten hevdet han at formgiveren også var med på å manipulere forbrukeren til en stadig higen etter det siste nye.¹⁷⁵ I artikkelen fremstiller Fægri designeren på mange måter som drivhjulet i den nye konsumkulturen han registrere i samfunnet, og selv om han ikke vektlegger miljøaspektet på samme måte som Packard, er det tydelige likhetstrekk i måten han beskylder designeren for å manipulere konsumenten til et stadig forbruk.

Som Kjetil Fallan har vist ble kritikken mot designeren, slik den blant annet kom til uttrykk gjennom Fægri artikkel, ofte imøtegått av den etablerte brukskunstnerstanden. Men sammen med den generelle forbrukersamfunnskritikken skapte den likevel økt oppmerksomhet rundt designerens rolle i samfunnet. Utover 1960-tallet var det flere brukskunstnere som ga uttrykk for at det måtte tas avstand fra effektmakeri og motepreg i formgivningen av hverdagsvarene, noe som igjen var et forvarsel på det nye samfunnsengasjementet som gjorde seg gjeldende i det nordiske formgivningsmiljøet på slutten av tiåret.¹⁷⁶

¹⁷³ Fallan, Kjetil. «Love and Hate in Industrial Design: Europe’s Design Professionals and America in the 1950s», i Per Lundin og Thomas Kaiserfeld (red.), *The Making of European Consumption: Facing the American Challenge* [a volume in the Palgrave Macmillan Transnational History Series] (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015), s. 134–156.

¹⁷⁴ Fallan Kjetil. «‘The ‘Designer’ – the 11th Plague’»: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway.» *Design Issues* 27, nr. 4, 2011, s. 30-42.

¹⁷⁵ Fægri Knut. «‘Designeren’ – den 11. landeplage». *Farmand* nr.13, 1962, s. 22-23

¹⁷⁶ Fallan, Kjetil. *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970*, s. 520–529

3.3.2 Studentopprør og mentalitetsskifte i det norske samfunnet

Studentopprøret på slutten av 1960-tallet sees gjerne som en forlengelse av konsumkritikken, og dets opprør mot forbrukersamfunnets fremmedgjøring. Med studentopprøret eskalerte USA-kritikken, noe som blant annet var en følge av opptrapping av Vietnamkrigen. På universitetene og høyskolene ble det tvunget fram reformer i undervisningen og rettet kritikk mot makthierarkier i skolesystemet, en kritikk som raskt også tok form som en generell motstand mot maktstrukturer og etablerte normer i samfunnet. Opprøret formet, og blandet seg med en rekke fenomener og holdningsendringer i samfunnet. Miljøbevegelsen som på mange måter fikk sitt gjennombrudd i Norge på starten av 1960-tallet, opplevde sin storhetstid på første halvdel av 1970-tallet.¹⁷⁷ Miljøengasjementet kom også til uttrykk gjennom økt motstand mot sentralisering og industrialisering, og gjennom et økt fokus på distriktpolitikk og vern av norsk bygdekultur. Opprøret markerte starten på en ny feministisk bølge som skulle være med å prege samfunnsdebatten utover 1970-tallet, samtidig som det også var kimen til en styrket opinion og en «makten til folket-holdning» som blant annet kom til uttrykk i folkebevegelsen mot EEC.¹⁷⁸ Med andre ord var studentopprøret starten på det Francis Sejersted beskriver som et omfattende mentalitetsskifte som skulle være med å prege det norske samfunnet utover de mer turbulente 1970-årene.¹⁷⁹ Som vi skal se var dette mentalskiftet også med på å farge det nordiske brukskunstmiljøet i den samme perioden, og forholdene innad i Landsforbundet.

3.3.3 Miljø, problemløsning og krav til samfunnsnytte

Studentrevolten kom også – om noe forsiktig – til uttrykk på Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS). Her ble det i sammenheng med feiringen av skolens 150-årsjubileum i 1968 rettet kritikk mot skolens manglende sosiale engasjement og «til dels ensidige estetiserende retning» hva gjaldt undervisningen.¹⁸⁰ Det ble også stilt krav til større elevrepresentasjon i skolens styre, samt at det skulle legges opp til en mer fleksibel undervisningsstruktur med diskusjonsdager og utdanningsseminarer.

Det er naturlig å se revolten blant SHKS-studentene i sammenheng med det generelle studentopprøret i tiden, men som Ida Kamilla Lie har vist var den rent fagspesifikke kritikken del av en større nyorientering som fant sted på flere av de nordiske designskolene i perioden.

¹⁷⁷ Berntsen, Bredo. *Grønne linjer: natur- og miljøvernets historie i Norge*. (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1994), s. 135

¹⁷⁸ Furre, Berge. *Vårt hundreår: Norsk historie 1905–1990*, s. 344–345

¹⁷⁹ Sejersted, Francis. *Sosialdemokratiets tidsalder: Norge og Sverige i det 20. Århundre*. (Oslo: Pax Forlag, 2013), s. 534

¹⁸⁰ Utdrag fra elevrådsvedtak av 8. oktober 1968. Gjengitt i Lie, Ida Kamilla. «Vardagsvaror» for den virkelige verden: Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet, s. 52

Spesielt elevrådet på Konstfack i Stockholm var nok en viktig inspirasjon for studentene på SHKS.¹⁸¹ Også her var det en konflikt mellom skolens ledelse og studentene hva gjaldt undervisningens form og innhold. Studentene kritiserte ikke bare skolen for å ha en for estetisk orientert linje, de mente at alle relasjoner til estetikk og kunst måtte fjernes fra undervisningen. Samtidig ble det etterlyst mer teoretisk undervisning i emner som ergonomi, persepsjonspsykologi og sosiologi. Konflikten med skoleledelsen førte til at Konstfack-studentene stengte skolen en periode høsten 1968, for selv å diskutere seg fram til hvordan undervisningen skulle legges opp.¹⁸²

Blant annet som et resultat av misnøyen med undervisningen gikk elevrådsrepresentantene fra flere av de nordiske designskolene sammen og dannet organisasjonen Skandinaviske designstudenters organisasjon (SDO). Hensikten med organisasjonen var blant annet å stimulere til diskusjon og fornyelse av designutdannelsen. I regi av SDO ble det arrangerte en rekke sommerseminarer i perioden 1967–1969. Elever fra SHKS deltok på flere av disse seminarene, men størst oppslutting var det rundt seminaret «Menneske og miljø» som ble arrangert på Konstfack sommeren 1968. «Gör oss mer nyttiga och samhällstillvända!» lød appellen fra deltakerne, og et sentralt tema for seminaret var tilrettelegging for funksjonshemmede i samfunnet.¹⁸³

En sentral skikkelse i miljøet rundt SDO var den amerikanske designeren Victor Papanek. Han var tidlig ute med å kritiserte den etablerte designstanden for manglende samfunnsengasjement, og mente at designeren nå måtte rette oppmerksomheten mot *virkelige* problemer i samfunnet. Han foreslo blant annet at man skulle rette oppmerksomheten mot utvikling av utstyr til bruk i u-land og tilrettelegging for barn og funksjonshemmede i samfunnet. Men også innen bomiljøet mente Papanek det lå en mengde utfordringer, og her måtte funksjon og bruk stå i sentrum. Papaneks visjoner for designerens rolle i samfunnet ble presentert i boken *Miljön och miljonerna: design som tjänst eller förtjänst?* som kom ut i 1970.¹⁸⁴

Designer og lærer ved SHKS Roar Høyland var en av de som etterlyste realitetsorientering innad det norske brukskunstmiljøet på slutten av 1960-tallet. Et ofte referert til eksempel var da han i 1968 hang opp en plakat med påskriften «Vi har tekopper

¹⁸¹ Lie, Ida Kamilla. «Vardagsvaror» for den virkelige verden: Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet, s. 51–62

¹⁸² Robach, Cilla. *Formens frigörelse: konsthantverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*, s. 266–267

¹⁸³ Lie, Ida Kamilla. «Vardagsvaror» for den virkelige verden: Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet, s. 38

¹⁸⁴ Boken ble gitt ut på engelsk året etter med tittelen *Design for the Real World – Human Ecology and Social Change*.

nok!» i et av skolens klasserom.¹⁸⁵ Plakaten var en klar oppfordring om at skolens elever nå måtte orientere seg vekk fra fokuset på vakrere hverdagsvarer, og utgjorde en motvekt til en ellers ganske konservativ ledelse på skolen. I 1969 inviterte han Papanek til SHKS. De hadde møttes under sommerseminaret på Konstfack året før, hvor Høyland hadde deltatt som representant for lærerstaben. I løpet av fem januardager i 1969 holdt Papanek en rekke forelesninger i biblioteket på SHKS. I tillegg ble det arrangert en workshop hvor elevene jobbet med å omforme en forfallen bakgård i Oslo til et hyggeligere utemiljø for beboerne. Ideen bak workshopen ble utarbeidet av studentene i samarbeid med Papanek, og var knyttet til «barn-i-by-problematikk» som også hadde vært tema for SDO-seminaret på Konstfack sommeren i forveien.¹⁸⁶

Nyorienteringen i det nordiske formgivningsmiljøet var altså farget av det generelle mentalitetsskiftet som gjorde seg gjeldende i samfunnet, samtidig som den også knyttet seg til endringer i industriforhold, og kritikken av designeren rolle i forbrukersamfunnet. Cilla Robach beskriver hvordan kritikken mot designeren blant annet førte til en interesseforskyvning innad i det svenske formgivningsmiljøet, hvor blikket ble løftet fra enkeltgjenstander til miljøer, og hvor samfunnet som helhet fikk større oppmerksomhet.¹⁸⁷ Hun skriver videre hvordan det i sammenheng med det økende fokuset på miljø også skjedde en pedagogisk vending i utstillingene, hvor det ble lagt større vekt på såkalte idé- eller temaustillinger innad i Svenska Slöjdföreningen. Denne tendensen ser hun igjen som et resultat av den en økende kritikken av «folkbildningen» som fant sted i den svenske formgivningsmiljøet mot slutten av 1960-tallet. Dette medførte at utstillingen i økende grad gikk bort fra en moraliserende og belærende holdning ovenfor publikum, og heller oppfordret publikum til selv å tenke og ta stilling til gitte problemstillinger.¹⁸⁸

Begrepet miljø ble hyppig brukt også innad i det norske brukskunstmiljøet utover 1970-tallet, og som Grete Prytz Kittelsen poengterte ble begrepet ofte brukt synonymt med samfunn.¹⁸⁹ Som vi har sett kom denne interesseforskyvningen også til uttrykk i Landsforbundet gjennom argumentasjonen for at forbundet ønsket å rette oppmerksomheten

¹⁸⁵ Fallan Kjetil. «‘The ‘Designer’ – the 11th Plague’: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway.» *Design Issues* 27, nr. 4, 2011, s. 38

¹⁸⁶ Lie, Ida Kamilla. «*Vardagsvaror*» for den virkelige verden: Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet, s. 51–62

¹⁸⁷ Robach, Cilla. *Formens frigjørelse: konsthantverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*, s. 291–293

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 271–287

¹⁸⁹ «Selv om ordet ‘miljø’ brukes i uttallige (sic) sammenheng og ikke sjelden erstatter ordet ‘samfunn’ finner vi i dag større forståelse enn noensinne for det livsviktige i at vi aktivt går inn for å verne om et godt miljø også med tanke på den etiske og estetiske holdning. Det er viktig at vi bidrar til dette gode miljø ved å ta aktivt del i dagens miljøplanlegging. Det skulle være mulig å finne grobunn for at kvalitet i våre omgivers utforming er en vesentlig del av et godt miljø» («BILAG I NOTAT FOR HANDLINGSPROGRAM» i RA/PA–0895/A/L0011)

mot «det samlede miljø» og «tingene sett i sammenheng». Derimot var overbevisningen om dette skulle skje parallelt med propagandaen for vakrere hverdagsvarer, beskrivende for hvordan den pedagogiske vendingen som Robach beskriver ikke fikk fullt gjennomslag i forbundet.

3.4 Nyorientering kommer til uttrykk utstillingsvirksomheten

Den økonomiske krisen innad i Landsforbundet innebar at utstillingsvirksomheten i årene omkring 1970 ble trappet ned.¹⁹⁰ Men da økonomien sakte men sikkert ble bedre, ble også utstillingene flere. Samlet sett var det fortsatt de mer tradisjonelle og gjenstandsorienterte utstillingene som dominerte, men samtidig som det ble jobbet for å samle faggruppene om utstillingene ser man også at utstillingsvirksomheten ble drøftet. På et styremøte i 1973 kommenteres det blant annet at utstillingene de tre siste årene i stor grad hadde vært konsentrert om å vise ting, og at få av utstillingene hadde gått inn på miljø. Styret ble på det samme møtet derfor enige om at utstillingene framover skulle legge vekt på å vise gjenstandene i en større sammenheng, med «budskap om menneskelige behov», og «kanskje informere og engasjere publikum mer og på nye måter». Det ble også foreslått at man ikke *bare* skulle fokusere på utstillinger men også få ut budskapet på andre måter. I den sammenheng ble TV nevnt, da man gjennom dette kunne nå ut til et større publikum.¹⁹¹

Videre vil jeg ta for meg utstillingene *Barnets Miljø* og *Status og Fattigdom*, som begge var farget av de nye tankene som gjorde seg gjeldende i tiden, for blant annet å vise hvordan Landsforbundet forhold seg til disse. Etter dette vil jeg ta for meg den planlagte utstillingen *Rommet*, som var et konkret tiltak i arbeidet med å få i gang nytt engasjement rundt foreningens utstillingsvirksomhet. Her vil jeg gjøre rede for noen av de problemstillingene som forbundet sto ovenfor i arbeidet med å samle faggruppene om utstillingene.

3.4.1 Utstillingen *Barnets Miljø* på Triennalen i Milano 1973

Triennalen i Milano hadde vært en viktig arena for å befeste Scandinavian Design som fenomen. Og som jeg har nevnt tidligere i denne oppgaven hadde de norske paviljongene tidligere vært gjenstandsorienterte mønstringer som viste det brukskunsteliten mente var det beste Norge hadde å by på av brukskunst. Sett opp mot disse utstillingene fremstår den

¹⁹⁰ I 1968 ble det arrangert 13 utstillinger, mens det året etter kun ble arrangert tre utstillinger i regi av forbundet.

¹⁹¹ Bendt Winge (LNB), Lauritz Opstad (Kunstindustrimuseet i Oslo), Bjørn Larsen (NAL), Tias Eckhoff (ID), Turid Haaland (NAL), Grete Prytz Kittelsen (ID), Rolf Grude (NB) og Rolf Himberg-Larsen (LNB) deltok på møtet. (Referat fra styremøte i U2 11.10.1973. RA/PA-0895/AL0010/Styrende organ)

skandinaviske paviljongen på Triennalen i Milano i 1973 som et radikalt brudd med det foregående. I likhet med vandreutstillingen *Design in Scandinavia* i 1968 ble de nordiske brukskunstorganisasjonen enige om at man også nå skulle samles om et felles nordisk framstøt. Dette resulterte i at Sverige, Danmark, Finland og Norge for første gang i triennale-sammenheng stilte ut i en felles skandinavisk paviljong. Og som i utstillingen i Australia var Norge representert gjennom både LNB og NDC.

Arbeidsgruppen som hadde ansvaret for utstillingen ble ledet av den finske arkitekten og designeren Tapio Periäinen.¹⁹² Ved siden av Periäinen besto arbeidsgruppen av den danske fotografen Karen Munk, den svenske arkitekten Jan Berg, den norske spesialpedagogen Edda West-Christensen og den norske arkitektstudenten Frode Svane.¹⁹³ I tillegg til disse ser man gjennom møterefelatene at en rekke personer var innom prosjektet i kortere perioder. Felles for de involverte var at de på ulike måter hadde jobbet med tematikken som utstillingen tok opp. Alf Bøe fra NDC og Rolf Himberg-Larsen og Lisen Skogstad fra LNB deltok på flere av arbeidsgruppens møter, men ser først og fremst ut til å ha hatt en administrativ rolle i prosjektet.¹⁹⁴

Periäinen beskrives som sentral for utviklingen av hovedideen bak utstillingen.¹⁹⁵ I en redegjørelse for utstillingen kan man lese at Periäinen mente at de estetiske og funksjonelle problemene som modernistene hadde søkt å løse nå langt på vei var løst, og at designeren nå måtte rette oppmerksomheten mot andre problemstillinger:

Enligt min åsikt har Triennale-utställningerna haft stor betydelse, världen behöver en sådan internationell arena för behandling av föremålsproblem. Under 50- och 60-talen har frågor som hänför sig till föremålens form och estetiska och funktionella egenskaper klarlagts. Nu har en förändring av inställningen till dem skett: man vill reda ut föremålens psykiska och sociala inverkan på människan. Det läggs allt större vikt vid dessa problem.¹⁹⁶

Utstillingen fikk altså tittelen *Barnets Miljø*, og i følge Periäinen var det flere problemstillinger knyttet til tittelen man ønsket å rette søkelyset mot. Det ene gjaldt institusjonering av funksjonshemmede barn, som arbeidsgruppen mente ekskluderte de fra

¹⁹² «'Barnets miljø' som tema för den nordiska avdelingen vid Triennalen» (RA/PA-0895/I/L0027/Triennalen i Milano III)

¹⁹³ Frode Svane kom inn i arbeidsgruppen i sluttfasen av planleggingen av utstillingen, våren 1973. Samtale med Frode Svane 15.1.2015

¹⁹⁴ Ulla Tarras-Wahlberg fungerte som leder i Svenska Slöjdföreningen på denne tiden. Hun var aktiv i administrering av prosjektet i starten, men siden Slöjdföreningen var midt oppe i en økonomisk krise i denne perioden måtte hun etter hvert trekke seg ut av arbeidet med utstillingen. Samtale med Ulla Tarras-Wahlberg 24.3.2014

¹⁹⁵ Samtale med Frode Svane 15.1.2015 og Ulla Tarras-Wahlberg 24.3.2014

¹⁹⁶ «'Barnets miljø' som tema för den nordiska avdelingen vid Triennalen» (RA/PA-0895/I/L0027/Triennalen i Milano III)

samfunnet og omgangen med andre barn. Dette mente de også langt på vei gjaldt for barn med innvandringsbakgrunn, men her var det først og fremst språkproblemer som hemmet inkluderingen i samfunnet. I tillegg ønsket de rette et kritisk søkelys på samfunnets generelle manglende tilrettelegging for barns frie utfoldelse, og hevdet at «[f]ullvuxna hindrar ofta genom sitt eget uppförande miljön från att ha en aktiviserande inverkan på barn». ¹⁹⁷ Det handlet med andre ord om å få publikum til å reflektere over samfunnet de var en del av.

Utstillingen var fri for de typiske brukskunstgjenstandene triennale-publikumet tidligere hadde blitt introdusert for på de skandinaviske paviljongene. Selve utstillingslokalet var et rektangulært rom, og midt i rommet var det plassert ut en mengde overdimensjonerte baller i ulike størrelser (fig. 10–12). Langs veggene var det montert plansjer med store sort-hvitt fotografier som viste ulike bymiljøer, folkemasser og portretter (fig. 13). Ved siden av bildene kunne publikum lese tekster som underbygget motivene i fotografiene, som for eksempel: «Drivs barn och unga till likgiltighet, neuroser, aggressioner, narkotika, kriminalitet, för att det inte har den omvärld de har rätt till? Var ligger samhällets och ditt eget ansvar». ¹⁹⁸

I det ene hjørnet av utstillingslokalet, foran et stort bilde av en stor tom parkeringsplass, var det plassert en installasjon av den finske kunstneren Rauni Liukkos (fig. 14). Installasjonen forestilte en inngjerdet lekeplass, tom for lekeapparater bortsett fra en liten sandkasse som var plassert midt i innhegningen. I og rundt sandkassen var det plassert ut ulike glassfiberfigurer. Figurene var i følge Gerd Hennem, som anmeldte utstillingen for *Aftenposten*, «likbleke og ekle» og ga henne forståelsen av at dette «var ment som en satire over det voksnes samfunn». ¹⁹⁹ Hensikten med ballene som fylte utstillingslokalet var at ungene som besøkte utstillingen skulle kunne leke mens de voksne gikk gjennom utstillingen. Gjennom dette ønsket man å skape interaksjon mellom form og innhold, hvor utstillingen ikke bare oppfordret til tilrettelegging for barn i samfunnet, men også fysisk gjorde utstillingslokalet om til et lekerom. ²⁰⁰ I et mindre, tilstøtende rom ble det vist lysbilder fra ulike bymiljøer og byggeplasser i Norden. Bildene var tatt av Frode Svane, og var i likhet med bildene i hovedrommet en kritikk av det nordiske samfunnets manglende tilrettelegging for barn. Derimot ble det også vist eksempler på enkle tiltak man kunne gjøre for å bedre situasjonen. Disse eksemplene var bilder av ulike dugnader Svane hadde arrangert i Oslo-

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Disse sitatene er hentet fra et svenskt manus. I selve utstillingen ble derimot tekstene presentert på italiensk og engelsk. (RA/PA-0895/I/L0027/Triennale i Milano III.)

¹⁹⁹ Hennem, Gerd. «Deprimerende triennale i Milano», *Aftenposten* 1.10.1973, s. 4.

²⁰⁰ Samtale med Frode Svane 15.1.2015.

området, der voksne og barn sammen arbeidet praktisk med å forbedre barns miljø (fig. 15).²⁰¹

Som allerede nevnt knyttet utstillingen seg til en rekke nye tendenser i tiden. Den mest åpenbare er kanskje temaene miljø, barn og funksjonshemmede. Samtidig var utstillingen også et typisk eksempel på idéutstillingene som gjorde seg gjeldende i det nordiske brukskunstmiljøet i perioden. Frode Svane beskriver også utstillingen *Modellen – En modell för ett kvalitativt samhälle* som ble vist på Moderna Museet i 1968, som en viktig inspirasjon både for den fysiske og ideologiske utformingen av *Barnets Miljø*.²⁰² Utstillingen *Modellen* ble initiert av den unge danske kunstneren Palle Nielsen og tok form som et stort lekeland, hvor barna ble oppfordret til å utfolde seg fritt gjennom å male på veggene og hoppe i skumgummi. I likhet med *Barnets Miljø* ønsket Nielsen gjennom utstillingen å rette kritisk søkelys på samfunnets manglende tilrettelegging for barns frie utfoldelse.²⁰³

Gjennom arbeidsgruppens møtereferater ser man også at problemstillinger som den svenske forfatteren og samfunnsdebattanten Ingrid Sjöstrand tok opp i boken *Samhem* fra 1973, var viktig inspirasjon for utstillingen. Begrepet «samhem» ble introdusert av Sjöstrand som forslag til en ny type boform, hvor man gjennom åpne bofellesskap samlet eldre, funksjonshemmede, barn og voksne i et større felles kollektiv.²⁰⁴ Samhemet var en kritikk av det som ble omtalt som det moderne samfunnet unaturlige celleinndelinger. «I boendet formas människan och därmed samhället» ble det hevdet, og på denne måten mente man altså at samhemet ville skape et bedre samfunn.²⁰⁵ Jan Berg og Marianne Kärre som begge var involvert i arbeidsgruppene til *Barnets Miljø* hadde også vært involvert i samhemprosjektet.²⁰⁶

Som i 1968 ble også åpningen av Triennalen 1973 møtt med studentdemonstrasjoner. Men der triennalen i 1968 ble stengt etter en uke med okkupasjon, gikk protestene i 1973 roligere for seg.²⁰⁷ Kritikken gikk mot ledelsens og flere av utstillingenes manglende

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.* Cilla Robach nevner også *Modellen* som viktig i sammenheng med orienteringen mot idéutstillinger innad i SSF. (Robach, Cilla. *Formens frigjørelse: konsthantverk och design under debatt i 1960-talets*, s. 273)

²⁰³ Nielsen, Palle. Bang Larsen, Lars. *The Model - a model for a qualitative society (1968)* (Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2010), s. 30.

²⁰⁴ Sjöstrand, Ingrid. *Samhem: En bok om mänsklig miljö i mänsklig skala*. (Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1973).

²⁰⁵ Sjöstrand, Ingrid. «Isolering eller samhem» *Form*, nr. 7, 1969, s. 325

²⁰⁶ Sjöstrand, Ingrid. *Samhem: En bok om mänsklig miljö i mänsklig skala*, s. 10–11.

²⁰⁷ Både Gerd Hennem og Svein Hansen redegjør for disse demonstrasjonene i sine anmeldelser av triennalen: Hansen, Svein. «Dommedag for design» *Politiken*. 29.9.1973, s. 1–2 (Fritid/Forbruk); Hennem, Gerd. «Deprimerende triennale i Milano», *Aftenposten* 1.10.1973, s. 4.

samfunnsrelevans. I følge *Politikens* anmelder Svein Hansen var derimot den skandinaviske paviljongen blant de få utstillingene som ble godkjent av triennale-kritikerne.²⁰⁸

3.4.2 Landsforbundets forhold til utstillingen

Barnets Miljø utgjorde som nevnt et brudd med tidligere nordiske bidrag på Triennalen i Milano, blant annet ved at den var fri for de typiske brukskunstgjenstandene som tidligere hadde dominert Scandinavian Design-utstillingene. Samtidig gikk utstillingen også bort fra den typiske idealiserte framstillingen av de nordiske landene som man blant annet så på vandreutstillingen i Australia i 1968. Til dette kan man argumentere for at *Barnets Miljø* også hadde idealiserende aspekter ved seg. Norden lå langt framme når det gjaldt forskning på barn og unge på denne tiden, noe det ble gjort et poeng av i utstillingen. Slik sett var utstillingen også med portrettere Norden som et demokratisk, inkluderende og innovativt samfunn. Derimot var måten man portretterte det nordiske samfunnet et tydelig brudd med foregående utstillinger.

Sett i lys diskusjonen rundt videreføringen Scandinavian Design-begrepet som jeg har behandlet i kapittel 2, har jeg ikke funnet noe som tilsier at begrepet ble brukt i den offentlige omtalen av *Barnets Miljø*. I en redegjørelse for arbeidet med utstillingen i 1972 ga Alf Bøe uttrykk for sine tanker om utstillingen i lys av de tidligere triennale-utstillingene. Her beskriver han hvordan Scandinavian Design som et «materielt förverkligande av en spesiell livsstil», ikke lenger var lika «självklar som förut».²⁰⁹ Derimot mente han at de nordiske landene som en følge av Scandinavian Design hadde et rykte å forsvare, og den beste måten å forsvare det på var «genom [ett] nyskapande framträdanden». Utstillingen *Barnets Miljø* var på mange måter en utstilling som oppfylte disse kravene.

Det virker som ledelsen i forbundet først og fremst så utstillingen som uttrykk for utviklingen i fagmiljøet, og dette var noe de ga uttrykk for at var viktig å følge opp. I et intervju med *Aftenposten* poengterte også Himberg-Larsen at utstillingen gikk i en ny retning: «Tidligere har vi konsentrert oss om vakrere hverdagsvarer, og dette er første gang vi er ute med en miljøsak».²¹⁰ Han la også til at «[s]iden det ble så vellykket, håper vi at vi kan gjøre lignende ting siden», og hevdet at det var planer om å få til en vandreutstilling med *Barnets Miljø* i Norden. Også gjennom korrespondanse og referater fra møtene i utstillingskomiteen får man inntrykk av at ledelsen var av den oppfatning at dette var en viktig utstilling å støtte

²⁰⁸ Hansen, Svein. «Dommedag for design» *Politiken*. 29.9.1973, s. 1–2 (Fritid/Forbruk)

²⁰⁹ «Begrepet Scandinavian Design – Triennialens betydelse» (RA/PA–0895/I/L0027/Triennalen i Milano III)

²¹⁰ «Grand Prix til Skandinavia for ‘Barnets Miljø’» *Aftenposten* 9.11.1973, s. 9.

opp om. Men som vi har sett kom ideen bak utstillingen på ingen måte fra ledelsen i forbundet, ei heller fra miljøet rundt forbundet. Det gjorde derimot utstillingen *Status og Fattigdom*, og i likhet med *Barnets Miljø* var også denne en typisk idéutstilling.

3.4.3 Utstillingen *Status og Fattigdom*

Høsten 1974 åpnet utstillingen *Status og Fattigdom. Boligen vår – bruk og misbruk* på Oslo kommunes informasjonssenter. Utstillingen ble arrangert av NIL med Rannveig Getz og Bitten Hopstock Bergersen i spissen. De ønsket med utstillingen å rette søkelyset på det moderne forbrukersamfunnets overforbruk, og det de beskrev som «statusjaget i vår boligsituasjon». I likhet med utstillingen *Barnets Miljø* mente Getz og Hopstock Bergersen at spesielt barn og eldre sine behov ble oversett i det moderne samfunnet.²¹¹

Selve utstillingen besto av to avdelinger. I den ene delen ble publikum presentert for ulike collager med tekst og bilder fra ukeblader og interiørmagasiner som blant annet viste hvordan forbrukeren ble oppfordret til stadig fornying av hjemme sine (fig. 16). I den andre avdelingen ble publikum, gjennom plansjer og gjenstander, oppfordret til å selv tenke og reflektere over menneskenes egentlige behov (fig. 17).²¹² I tillegg til utstillingen ble det i samarbeid med Club 7, som holdt til i etasjen under utstillingslokalet, arrangert ulike temakvelder med diskusjon og debattinnlegg knyttet til temaet i utstillingen.²¹³

Tematisk var utstillingen *Status og Fattigdom* i tråd med den allerede nevnte nye pedagogiske holdningen som blant annet gjorde seg gjeldende i utstillingsvirksomheten rundt Svenska Slöjdföreningen i denne perioden. Getz og Hopstock Bergersen har selv uttalt at Fremtiden i våre hender var en stor inspirasjonskilde for utstillingen, og Ida Kamilla Lie skriver i sin masteroppgave om Victor Papanek at utstillingen også må kunne sies å være Papaneks ånd.²¹⁴ Samtidig har Ellen S. Klingenberg også påpekt at utstillingen på ingen måte utgjorde noe radikalt brudd med brukskunstideologien.²¹⁵ For selv om forbrukersamfunnet hadde brakt nye problemstillinger på banen, lå forbildene i de store boligutstillingene som brukskunstbevegelsen arrangerte i 1930-årene, «da lys, luft og bedre hygiene i boligen, kombinert med funksjonelle møbler og ‘*vackrare vardagsvara*’, var parolen».²¹⁶

²¹¹ «Utstillingen ‘STATUS OG FATTIGDOM’» (RA/PA–0895/I/L0018/Uts: «Status og Fattigdom» 1974–75)

²¹² *Ibid.*

²¹³ Klingenberg, Ellen S. «‘Status og fattigdom’, 1974 – en kontroversiell utstilling om boliger og forbruk.» *Arkitektur N*, nr. 5, 2011, s. 56–64

²¹⁴ Lie Ida Kamilla *Vardagsvaror» for den virkelige verden – Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1969- og 70-tallet*, s 69

²¹⁵ Klingenberg, Ellen S. «‘Status og fattigdom’, 1974 – en kontroversiell utstilling om boliger og forbruk.» *Arkitektur N*, nr. 5, 2011, s. 56

²¹⁶ *Ibid.*

Dette kommer blant annet til uttrykk i åpningstalen til utstillingen hvor Getz og Hopstock Bergersen redegjorde for tankene bak utstillingen. Her åpner de med beskrive 1800-tallets stilforvirring, og hvordan denne ble forløst gjennom funksjonalismens saklighet og fokus på «konstruksjon og form»:

Mange arbeidet for en enklere og bedre boligstandard etter funksjonalismens prinsipper, de drev opplysningsarbeide, arrangerte boligutstillinger og laget publikasjoner – og arbeidet bar frukter. Blant annet oppsto her i Norden begrepet Scandinavian Design, som ved sin enkelhet nærmest ble oppfattet som en livsstil.

Men gjenoppbygningen etter den 2. verdenskrig gled langsomt over i en stadig økende velstandsbølge og funksjonalismens idéer ble oppfattet som nakne og golde, litt etter litt er det blitt forkludret, fortrenget og glemt.

De siste årene har velstandsøkningen i stadig større grad gjort boligen til et objekt. Det er få marked som i dag blir viet en så massiv og samlet oppmerksomhet fra forretningsstand, reklame, uke- og dags-presse.²¹⁷

Etter en lengre beskrivelse av forbrukersamfunnets mange baksider avslutter Getz og Hopstock Bergersen, med et ønske om at man nå skal finne tilbake til prinsippene som funksjonalismen var bygget på:

Som avslutning vil jeg si at vi håper, ved denne utstillingen, å være med på og prøve å snu en utvikling som vi mener er uheldig – en utvikling som begynner å minne om stilforvirringen som preget den bedrestilte klasse i forrige århundre, men som er meget farligere i dag fordi vi er så mange flere som rammes. Kanskje vi kan håpe på en nyfunksjonalisme som ikke bare har hus og gjenstander som mål – men som setter menneskets behov i sentrum.²¹⁸

Getz og Hopstock Bergersen ønsket altså en revitalisering av de tankene som hadde ligget til grunn for brukskunstbevegelsen og på den måten var *Status og Fattigdom* i tråd med det revitaliseringsprosjektet som ledelsen i LNB arbeidet med i denne perioden. Selv om Landsforbundet ikke var involvert i planleggingen og gjennomføringen av utstillingen, var de uttalt positive til den. I følge Himberg-Larsen var LNB av den oppfatning at utstillingen var

²¹⁷ «Hensikten med utstillingen 'Status & fattigdom'. Talen fra åpningen 4-11-74» (RA/PA-0895/I/L0018/Uts: «Status og Fattigdom» 1974–75)

²¹⁸ *Ibid.*

«meget bra og egnet i dagens samfunnsdebatt».²¹⁹ Og som jeg vil komme inn på forsøkte også Himberg-Larsen å få utstillingen til Maihaugen i 1974, uten at dette ble noe av.

Som jeg har beskrevet tidligere foreslo ledelsen i 1973 at man gjennom utstillingene skulle rette oppmerksomheten mot miljø og gjenstander sett i en større sammenheng, samtidig som man også ønsket å informere publikum på nye måter. Både *Status og Fattigdom* og *Barnets Miljø* var utstillinger som må kunne sies å passe inn i denne beskrivelsen. Men selv ledelsen ga uttrykk for at utstillingen var viktige, og presenterte de i forbundets utstillingsoversikt, kom de altså utenifra. Med andre ord var utstillingene langt på vei i tråd med LNBs revitaliseringsprosjekt, men altså ikke et resultat av det. En utstilling som derimot var et internt forsøk på å få til nytt initiativ rundt utstillingsvirksomheten var den planlagte utstillingen *Rommet*.

3.4.4 Fra Rommet til 13 brukskunstnere i industrien

Utstillingen *Rommet* skulle etter planen stilles ut på Maihaugen i 1974. I utarbeidelsen av utstillingen uttrykte ledelsen et ønske om «å få med alle faggruppene til å diskutere hva man kan gjøre med dette temaet».²²⁰ Ut fra møtoreferatene ser man derimot at ledelsen ikke lyktes å mobilisere den bredden de ønsket, og det var først og fremst medlemmer fra NIL og NAL som involverte seg i prosjektet.²²¹ Hovedideen bak utstillingen ble utarbeidet i fellesskap, og på det første idémøtet opplyses det at man ønsket å lage en utstilling i form av «et laboratorium hvor alle sanser blir trukket inn – et følelses-laboratorium vist gjennom struktur f.eks. forskjellige rom med lyd- og lysvirkninger – trivsel under forskjellige påvirkninger».²²² Slik utstillingen beskrives her har den klare likhetstrekk med utstillingen *Feel it, testrum för sinnesopplevelser och känslolägen* som ble vist ved Nationalmuseum i Stockholm i 1968, og selv om denne ikke nevnes i møtoreferatene kan den ha vært en inspirasjon.²²³

Det ble etter hvert satt ned en arbeidsgruppe bestående av Terje Moe (NAL), Cato Mansrud (NIL) og Rolf Himberg-Larsen som skulle ha ansvaret for den videre utarbeidelsen og gjennomføringen av utstillingen. Terje Moe kom inn i prosjektet først etter at utstillingens

²¹⁹ «Utstillingen 'STATUS OG FATTIGDOM'» (RA/PA-0895/I/L0018/Uts: «Status og Fattigdom» 1974–75)

²²⁰ Referat fra styremøte i U2, 9.11.1972 (RA/PA-0895/A/L0009)

²²¹ På et tidlig idémøte til utstillingen opplyses det at følgende var tilstede: Tormod Alnæs, Aud Dalseg, Øistein Parmann, Per Cappelen, Mari Kollansrud, Cato Mansrud, Helge Abrahamsen, Gunnar M. Næss, Rolf Himberg-Larsen og Lisen Skogstad. Blant disse var det enkelte som var medlem av flere faggrupper. For eksempel ser det ut som Cato Mansrud var medlem av både i ID og NIL. Derimot ble han oftest henvisning til som NILer i møtoreferater, og i årene som fulgte var det som representant for NILs styre at han engasjerte seg i det fagpolitiske arbeidet i LNB. Med andre ord viser møtedeltagelsen at IDs «harde kjerne» og NK var lite interessert i arbeidet med utstillingen. (RA/PA-0895/I/L0001/Maihaugen 1974 – Rommet) og (RA/PA-0895/I/L0001/Maihaugen 1975 Brukskunstnere i industrien)

²²² «Referat fra møte om 'ROMMET' i U2» 22.1.1973 (RA/PA-0895/I/L0001/Maihaugen 1975 Brukskunstnere i industrien)

²²³ Lindkvist, Lennart. «Testrum för sinnen» *Form* nr. 10, 1968, s. 644–645

grunnidé var utarbeidet, men han ser likevel ut til å ha hatt en sentral rolle i det videre arbeidet. Han hadde jobbet med lignende utstillinger før, blant annet gjennom den smått kontroversielle utstillingen *Byen i mennesket* som ble vist på Kunstnernes Hus i 1968, og det var han som forfattet utstillingsplanen for *Rommet*.²²⁴ Gjennom utstillingsbeskrivelsen ser man også tegn til den pedagogiske nyorienteringen som jeg har beskrevet tidligere. Her ble det blant annet poengtert at «forbrukerens valg mellom verdier ikke [må] dikteres fra en elite som betrakter forbrukeren som en passiv mottager», men at publikum skulle presenteres for informasjon slik at han eller hun selv kunne ta stilling til gitte problemstillinger.²²⁵

Vi vil legge særlig vekt på (...) sansenes opplevelse av rom og form. 4 celler i gitteret nyttes til dette. En celle innredes til et «haptisk-taktilt rom», d.v.s. en demonstrasjon av hvorledes en ved hjelp av hand og hud kan sanse en gjenstands form, materiale og tyngde. En annen celle innredes til et motorisk rom, d.v.s. en demonstrasjon av hvorledes en ved hjelp av hele kroppen kan oppleve et romform (sic). En tredje celle innredes til et audielt rom hvor en ved hjelp av lyder skaper rom, og den fjerde celle lages til et visuelt rom, hvor en ved hjelp av varierende farver, mønstre og også litterære verdier forandrer publikums opplevelse av rommet.²²⁶

Utstillingen var altså tenkt som en opplevelsesutstilling, hvor publikum skulle komme i kontakt med sanseopplevelser og på den måten innta en mer kritisk og bevisst holdning til omgivelsene. Slik den blir beskrevet ville den ha skilt seg drastisk fra Landsforbundets tidligere utstillingsvirksomhet, og ikke minst fra de utstillingen publikum var vant til å se på Maihaugen. Og nettopp dette var grunnen til at leder ved Maihaugen og De Sandvigske Samlinger, Fartein Valen-Sendstad, valgte å takke nei til prosjektet. Han begrunnet det med at utstillingen slik den ble presentert ikke fremsto som egnet for Maihaugens

²²⁴ Utstillingen *Byen i mennesket* ble arrangert av Oslo Arkitektforening med Terje Moe og Per Kartvedt som kuratorer. Moe og Kartvedt var både inspirert, og hadde etablert kontakt, med den britiske neoavantgardistiske arkitektgruppen Archigram, som også bidro på deler av utstillingen. I tråd med neoavantgarde arkitekturen som hadde sin blomstringstid på 1960- og 70-tallet, var *Byen i mennesket* en konseptuell utstilling, hvor hensikten først og fremst var å utforske hva arkitektur var, og kunne være. Utstillingen forgikk både innendørs og utendørs i form av blant annet installasjoner, lysbildefremvisninger, film og lyd. I forkant av åpningen fikk utstillingen bred og positiv omtale i media, men etter åpningen snudde pressedekningen og utstillingen ble sterkt kritisert både i dagspresse og i fagpresse. Kritikken rette seg blant annet mot at utstillingen var for utopisk og ikke ga noen tydelige svar. På den måten mente kritikerne at den også sviktet den folkeopplysningsagendaen en arkitekturutstilling skulle ha. (Braathen, Martin. *Alt er arkitektur! Neoavantgarde og institusjonskritikk i Norge 1965-1970* Oslo: Tapir akademisk forlag, 2010, s. 97–131)

²²⁵ Terje Moes refleksjonsnotat til utstillingen, datert 14.11.1973 (RA/PA-0895/I/L0001/Maihaugen 1975 Brukskunstnere i industrien)

²²⁶ *Ibid.*

sommerpublikum.²²⁷ Valen-Senstad hadde derimot et konkret forslag til det han anså som en mer passende tema, en utstilling «som viste norske boliger av i dag, men innredet på en bedre måte enn det man vanligvis ser gjort».²²⁸ Det ser ut til at denne ideen ble jobbet videre med en kort stund, men at den møtte motstand, blant annet fra NAL. I den samme perioden fremkommer det at Himberg-Larsen også foreslo at utstillingen *Status og Fattigdom* kunne fungere som et alternativ, uten at heller dette ble noe av.

Uten at det har vært mulig for meg å nøste opp i hvordan denne avgjørelsen ble tatt, blir det våren 1974 opplyst at utstillingen på Maihaugen skulle være en presentasjon av forskjellige «brukskunstnere i industrien». Nå var det derimot bare tiden og veien for å få utstillingen på plass til sommeren. Det var den faste juryen som fikk ansvaret for å velge ut hvilke brukskunstnere som skulle med på utstillingen, og NILeren Peter Opsvik fikk jobben som utstillingsarkitekt.²²⁹ Juryen besto av Anders Kristian Sørensen, Benny Motzfeldt, Liv Noreng Rjukan, Ulf Lyngar og Astrid Aure. I tillegg kommer det fram at Grete Prytz Kittelsen, Himberg-Larsen av Valen Senstad var med på juryens første møte, noe som vitner om at juryen nok ikke var helt fristilt påvirkning fra ledelsen. Her ble man enige om å konsentrere utstillingen om «et lettfattelig emne: mennesket bak produktene og gjenstander som folk omgir seg med i hjemmene».²³⁰ Juryen la også vekt på at utstillingen skulle være en elitemønstring, og det ble i den sammenheng nevnt navn som Torbjørn Rygh, Tias Eckhoff, Bjørn A. Larsen, Hermann Bongard og Willy Johansson. Det var med andre ord etablerte navn juryen trakk fram. Fagutøvere som publikumet på Maihaugen var vant til å se.

Utstillingen *13 brukskunstnere i industrien* åpnet dørene 29. juni 1974, og presenterte altså 13 brukskunstnere som på en eller annen måte var tilknyttet en bedrift. Gjennom utstillerne var alle faggruppene unntatt NAL, representerte på utstillingen. Derimot var det, i tråd med juryens intensjon, først og fremst etablerte fagutøvere som ble presentert på utstillingen.²³¹ Utstillingen viste i hovedsak gjenstander til bruk i hjemmet. Slik utstillingen beskrives ble gjenstandene stilt ut med informasjon om hvem som hadde designet produktet, og noen av de tankene som lå bak. På denne måten ble publikum til en viss grad oppfordret til

²²⁷ «Referat fra møte i U2, 15 oktober 1973 vedrørende Maihaugen 1974 'Rommet'» (RA/PA-0895/I/L0001/Maihaugen 1975 Brukskunstnere i industrien)

²²⁸ Referat fra møte i LNB, 28.11.1973 (RA/PA-0895/I/L0001/Maihaugen 1975 Brukskunstnere i industrien)

²²⁹ Den faste juryen besto i 1974 av Anders Kristian Sørensen, Benny Motzfeldt, Liv Noreng Rjukan, Ulf Lyngar og Astrid Aure.

²³⁰ Referat fra møte i juryen 22.3.1974 (RA/PA-0895/E/L0003/LNB-komiteer og utvalg)

²³¹ Brukskunstnerne som deltok var Tias Eckhoff, Eystein Sandnes, Gunvor Mürer, Kari Skogstad, Willy Johansson, Anne Marie Ødegaard, Ingemar Relling, Rolf Grude, Arne Lindaas, Arnulf Bjørshoel, Bjørn Sigurd Østern, John Gulbrandsen, Tormod Alnæs og Sven Ivar Dysthe. (*13 brukskunstnere i industrien*, utstillingskatalog. De Sandvigske Samlinger og Landsforbundet Norsk Brukskunst, Lillehammer: Museet, 1974.)

å reflektere over det de så på utstillingen. Men sett i lys av tankene bak utstillingen *Rommet*, hvor intensjonen altså var å få folk til innta en mer kritisk og bevisst holdning til omgivelsene, fremstår den endelige utstillingen mer konservativ. Her var det fortsatt den mer tradisjonelle folkeopplysning og propagandaen for vakrere hverdagsvarer som lå som føringen.

Selv om altså både Bjørn A. Larsen og Thorbjørn Rygh begge ble nevnt som hete kandidater, kan det være verdt å merke seg at ingen av disse deltok på utstillingen. De var begge blant de som i størst grad argumenterte for nyorientering innad i ID. Rygh tok derimot på seg jobben med å skrive forordet i utstillingsheftet. Her deler han brukskunsten inn i to kategorier: De som lagde ting i små serier og som ofte glemte det funksjonelle og derfor nærmet seg kunsten, og de som var representert på utstillingen: Brukskunstnere som hadde gått inn i industrien, og som «etter hvert har drevet det meget langt».²³² Derimot var han rask med å legge til at sistnevnte gruppe ikke falt inn under det han definerte som industridesigner.

Etter norsk ferdigvareindustriens sterke utvikling de siste årene har det oppstått et behov for en tredje designertype med et videre arbeidsområde – industridesigner som i kraft av mer tverrfaglig utdanning kan integreres i en systematisk produktutviklingsprosess sammen med bedriftenes egne folk. Industridesigner signerer ikke sine produkter, – estetikk er sekundært, – økonomi og produksjonshensyn – materialvalg og forbruk primært, (...) I legning vil industridesigner stå ingeniøren nærmere enn den fri kunstner (sic).²³³

Det er fullt mulig å lese Ryghs tekst som at han var av den oppfatning at ingen av utstillerne kvalifiserer til det han definerte som industridesignere. For han var de, som tittelen tilsa, brukskunstnere i industrien. Det at ID-medlemmet Tias Eckhoff deltok på utstillingen vitner om noen av de uenighetene som var knyttet til industridesignbegrepet på denne tiden.²³⁴

Samtidig viser Ryghs tekst også at deler av ID fortsatt ikke var fornøyd med LNBs tilnærming til industrien.

Utstillingen på Maihaugen i 1974 knytter seg til kjernes spørsmålet forbundet sto ovenfor i perioden: Hva skulle samle fagmiljøet i den nye tiden? Eller som det ble formulert

²³² Rygh, Thorbjørn. «Betraktninger om industridesign av formannen i I.D. – Norske Industridesignere» i *13 brukskunstnere i industrien* (utstillingskatalog), upaginert

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Rygh skapte samme året kontroverser innad i forbundet da han under et møte i Vestlandske Kunstindustrimuseum skal ha uttalt at Tias Eckhoff ikke var en industridesigner. En uttalelse som blant annet provoserte leder i Norsk Stålpres Finn Henriksen, som produserte Maya-bestikken til Eckhoff, såpass at han valgte å sende brev til forbundet for å informere om hendelsen. Dette skal igjen ha ført til en polemikk mellom Rygh og deler av ledelsen i Landsforbundets. (Samtale med Torbjørn Rygh 29.1.2015. Episoden beskrives også i et brev fra Finn Henriksen til LNBs administrasjon datert 5.12.1974. Se: «Møte i Vestlandske Kunstindustrimuseum», brev fra Finn Henriksen til LNB 5.12.1974 i RA/PA–0895/D/L0019/Sekretariatsamarbeide LNB–NB–NIL–ID–BIB)

på styremøtet i forkant av utstillingen: «Hva er det egentlig vi vil med vårt misjoneringsarbeid?».²³⁵ Gjennom arbeidet med utstillingen får man et inntrykk av mangfoldet og kompleksiteten i forbundet på denne tiden, og dette selv om enkelte faggrupper også glimret med sitt fravær. Selv om utstillingen *13 brukskunstnere i industrien* samlet en viss bredde av fagutøvere, var det også store deler av fagmiljøet som «falt av» på veien. Utstillingen endte opp som en tradisjonell brukskunstutstilling som i liten grad klarte å samle faggruppene. Samtidig klarte den heller ikke i særlig grad å fange opp de nye tankene som gjorde seg gjeldende innen de ulike fagmiljøene. Hvis vi trekker trådende tilbake til det allerede nevnte forordet til Wildhagen i årsrapporten det samme året, var det tydelig at ikke alle faggruppene var enige i at «konfliktparet teknikk/estetikk» var mindre og mer betydningsløst enn det som bandt. Derimot viste utstillingen på Maihaugen at det kanskje nettopp var denne foreningen av «teknikk» og «estetikk», eller ideen om at fagmiljøet til enhver tid måtte stå samlet, som gjorde det vanskelig å «arbeide med tyngde for nye og felles mål».

Avslutningsvis i dette kapitelet vil jeg ta for meg LNBS arbeid med det såkalte *Utvalget for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri*. Dette var på mange måter også et ledd i ledelsens samlingsprosjektet, da det søkte å bedre næringsgrunnlaget til brukskunstnerne. Samtidig var det først og fremst kunsthåndverkerens vanskelige økonomiske stilling som var utgangspunkt for prosjektet. Av den grunn vil først kort gjøre rede for omleggingen fra Norske Brukskunstnere til Norske Kunsthåndverkere (NK) og hovedtrekkene i faggruppens arbeid med Kunstneraksjonen.²³⁶

3.5 Kunstneraksjonen og opprettelsen av NK

For de nyutdannede og yrkesbevisste kunsthåndverkerne var det naturlig å melde seg inn i en forening som var tilknyttet faget, og den mest nærliggende foreningen å melde seg inn i var for mange Norske Brukskunstnere.²³⁷ I møte med NB ble det derimot raskt uttrykt misnøye med faggruppens manglende orientering om fagpolitiske spørsmål. Man begynte derfor arbeidet med å få stablet en fagforening på beina, og i 1974 ble det opplyst at foreningen betraktet seg som fagutøvernes offisielle talerør.²³⁸ Blant annet som et ledd i arbeidet med å

²³⁵ Referat fra styremøte i U2 11.10.1973. RA/PA-0895/AL0010/Styrende organ

²³⁶ For nærmere beskrivelse av kunsthåndverkernes arbeid med Kunstneraksjonen se bl.a: Toyomasu, Mette Grieg *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe* og Opstad, Jan-Lauritz. *En ny bevissthet: norsk kunsthåndverk 1970-1990*. Oslo: Huitfeldt Forlag, 1989.

²³⁷ Opstad, Jan-Lauritz. *En ny bevissthet: norsk kunsthåndverk 1970-1990*. (Oslo: Huitfeldt Forlag, 1989), s. 15-17

²³⁸ «Referat fra møte med Kirke- og Undervisningsdepartementet den 14.jun 1974» (RA/PA-0895/D/L0029/Norske Brukskunstnere i korrespondanse... 1966-70)

tydeligere definere fagets selvstendighet, på linje med billedkunstnerne, endret foreningen navn til Norske Kunsthåndverkere i 1975. Samtidig med dette gikk også foreningen sammen med de ulike kunstnerorganisasjonene inn i det som etter hvert fikk navnet «Kunstneraksjonen-74». I dette arbeidet ble det blant annet rettet kritikk mot myndighetenes manglende tilrettelegging for kunstnere i samfunnet. Kunstneraksjonen krevde derfor forhandlingsrett med staten, og formulerte kravene sine gjennom det såkalte tre-punktsprogrammet:

- Vederlag for den reelle bruk av de skapende kunstneres arbeider,
- Støtte til utvidet bruk av kunstneres arbeider, og
- Garantert minsteinntekt og stipend der inntekter nevnt under de to foregående punkter ikke gir rimelige arbeidsinntekter.²³⁹

Forhandlingene mellom kunstnerorganisasjonen og myndighetene varte fram til januar i 1978. Da ble det inngått en avtale om «regler for forhandlinger mellom staten og kunstnerorganisasjonene».²⁴⁰ Som vi skal se senere i denne oppgaven gikk det ikke lang tid etter dette før NK meldte de seg ut av Landsforbundet.

Selv om endringene i industriforholdene ikke ene og alene var utslagsgivende for at NK gikk inn i Kunstneraksjonen, ble kunsthåndverkernes vanskelige økonomiske situasjon, og fare for å bli slettet av kartet, ofte trukket fram som argument for at NK nå søkte samarbeid med kunstnerorganisasjonene. Landsforbundet på sin side hadde en annen løsning for hvordan kunsthåndverkets næringsgrunnlag skulle sikres, en løsning som var i tråd med det generelle samlingsprosjektet som foregikk innad i forbundet, og brukskunstbevegelsens grunntanke om at kunsthåndverket skulle samarbeide med industrien.

3.5.3 Landsforbundets alternativ til Kunstneraksjonen

Utvalget for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri var et omfattende utredningsprosjekt som Landsforbundet jobbet med gjennom hele 1970-tallet, og ideen bak prosjektet kom fra tekstildesigneren Sigrun Berg. I 1969 kontaktet hun Rolf Himberg-Larsen og Landsforbundet angående et prosjekt hun hadde utarbeidet sammen med SHKS-studentene Olav Dalland og Rolf Harald Olsen. De understreket at planene fortsatt var i støpeskjeen, men

²³⁹ «ORIENTERING FRA KUNSTNERAKSJONEN-74», datert 17.9.1974 (RA/PA-0895/D/L0029/Norske Brukskunstnere i korrespondanse... 1966-70)

²⁴⁰ Toyomasu, Mette Grieg *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*, s. 49

mente det var behov for en organisasjon som kunne etablere tettere kontakt mellom kunsthåndverkere og designere på den ene siden, og industrien, småindustrien, attåt næringslivet og arbeidsterapien på den andre. De så for seg at kontakten mellom disse blant annet kunne styrkes gjennom at formgiverne laget mønster og modeller som organisasjonen kunne formidle til de ulike næringene gjennom en egen mønster- og modelltjeneste. De foreslo at organet skulle driftes av staten og være drevet av et felles råd bestående av brukskunstnere, husflidsforeningene, husflidslagene og småindustrien.²⁴¹

Sigrun Berg hadde kommet i kontakt med Dalland og Olsen på SHKS hvor hun fungerte som lærer på denne tiden. Både Dalland og Olsen hadde vært sentrale i det allerede nevnte studentrevolten på SHKS i 1968. De deltok også på sommerseminaret på Konstfack i 1968, og var engasjert i den sosiale nyorienteringen som gjorde seg gjeldende i det nordiske designmiljøet på denne tiden. De var inspirert av Victor Papaneks ideer, men beskriver også Sigrun Berg som en slags profet og mentor i deler av det samfunnsengasjerte miljøet på SHKS.²⁴² Olsen beskriver hvordan de var opptatt av at «man skulle bruke design til å hjelpe folk», og i dette anså de småindustrien, husflidsforeningene og attføringsbedrifter i distriktene som en naturlig vei å gå.²⁴³

I følge Olsen og Dalland fantes det ulike fraksjoner i kunsthåndverkmiljøet i denne perioden. De beskriver hvordan man på den ene siden hadde de som ønsket å distansere seg fra husfliden og som søkte mot kunsten, mens man på den andre siden hadde de som mente man måtte ta aktivt del i samfunnet.²⁴⁴ Denne holdningen finner man også igjen hos Sigrun

²⁴¹ RA/PA-0895/D/L0040/I Utvalget for brukskunst husflid og tilgrensende småindustri 1972/73

²⁴² Samtaler med Rolf Harald Olsen og Olav Dalland 26.3.2014

²⁴³ Parallelt med arbeidet med dette utvalget var Olsen, Dalland og Berg også involvert i det såkalte Nord-Odalprosjektet. Dette var et forskningsprosjekt initiert av Sosialdepartementet med base ved Universitetet i Oslo. Prosjektet ble ledet av sosiologen Yngvar Løchen og hadde blant annet til hensikt å kartlegge ulike sosiale behov i Nord-Odal, som var en utkantkommune sterkt preget av pendling. Samtidig skulle prosjektet også være aksjonsrettet i den forstand at forskerne var forpliktet til å engasjere seg i å finne løsninger på noen av de problemene som prosjektet avdekket. Et slikt aksjonsrettet tiltak var opprettelsen av Austvatn Håndverksentral, og denne var det Olsen, Dalland og Berg som hadde ansvaret for. Målet med sentralen var å tilby opplæring og sysselsetning for mennesker som av ulike grunner hadde vansker med å skaffe seg arbeid. Sentralen fungerte altså som en slags attføringsbedrift og baserte seg i første omgang på utviklingen av ett hovedprodukt. Dette var det såkalte Odalsteppet, som var designet av Sigrun Berg, og som ble utviklet gjennom tradisjonell håndverksproduksjon. Håndverksentralen var et foregangsprosjekt for hvordan Berg, Dalland og Olsen mente kunsthåndverkere kunne ta aktivt del i samfunnet, og samtidig å bevare noen av de kvalitetene de mente lå i håndverkstradisjonene, småindustrien og ikke minst kunsthåndverket. Prosjektet mistet etter hvert støttebevilgningene fra staten, men Håndverksentralen fortsatte virksomheten fram til tidlig på 1980-tallet. Rolf Harald Olsen jobbet ved senteret helt til det ble lagt ned. (Samtale med Rolf Harald Olsen 26.3.2014. For mer informasjon om prosjektet se Midré, Georges (red.) Samfunnsendring og sosialpolitikk: rapport fra Nord-Odalprosjektet, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1973), s. 205–233; Dalland, Olav. *Profesjonsutdanning og dannelse: bacheloroppgavens muligheter*. (Oslo: Gyldendal akademisk, 2013), s. 13–14)

²⁴⁴ Det kan her legges til at Olsen gikk på møbellinjen, og i utgangspunktet altså ikke utdannet seg til å bli kunsthåndverker. Olav Dalland på sin side prøvde seg som kunsthåndverker noen år etter studiene på SHKS, og stilte blant annet ut tekstiltrykk på Maihaugen-utstillingen i 1971. Derimot forlot han etter hvert kunsthåndverkspraksisen til fordel for studier i sosialpedagogikk ved Universitetet i Oslo. (Samtaler med Rolf Harald Olsen og Olav Dalland 26.03.14)

Berg. Hun hevdet å ha forståelse for at de yngre kunsthåndverkerne gikk til kunsten da samfunnet ikke kunne tilby de jobber, men hun mente at dette var en utvikling man måtte jobbe i mot. Hun var kritisk til at det rent estetiske i seg selv ble et mål, og mente at kunsthåndverkerne selv måtte ta tak.²⁴⁵ Organet som Berg, Olsen og Dalland ønsket opprettet representerte altså et alternativ til Kunstneraksjonen, noe som flere av medlemmene i NK også merket seg. På et styremøte i NB i 1974 mente Konrad Mehus at det planlagte utvalget ville «føre vår faggruppe i en helt annen retning enn et samarbeide med skapende kunstnere vil gjøre».²⁴⁶

I årene som fulgte jobbet Landsforbundet med et omfattende utredningsprosjekt. Det virker som Sigrun Berg observerte dette arbeidet litt fra sidelinjen, men Rolf Harald Olsen var med i utredningsutvalget. I tillegg til LNB var også Norges Husflidslag, Det Kongelige Selskap for Norges Vel og Landcentralen for småindustri involvert i prosjektet.²⁴⁷ I 1975 la utvalget fram en midlertidig rapport hvor de presenterte et forslag til ulike tiltak de mente burde iverksettes. Her foreslo de at det skulle opprettes et råd: *Rådet for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri*, som skulle fungere som et «talerør for næringene overfor myndighetene».²⁴⁸ Dette rådet skulle arbeide for å skaffe til veie og fordele økonomiske midler som skulle brukes i oppbygningen og utviklingen av brukskunst, husflid og den tilgrensende småindustri. Det ble foreslått at rådet skulle bestå av representanter fra myndighetene og NK, NIL, NAL og LNB og de som solgte kunsthåndverk.²⁴⁹ Det ble også foreslått at det i tilknytting til rådet skulle opprettes en formidlingsentral som skulle bedrive utstillingsvirksomhet og generell opplysning ovenfor skoler og institusjoner, samt en mønster- og modellsentral som skulle kjøpe og selge mønster og modeller.²⁵⁰

Kunsthåndverkerne var altså tiltenkt en sentral rolle i prosjektet. Det var derfor et skudd for baugen da NK i 1975 erklærte at de ikke var interessert i å delta i rådet. De begrunnet dette blant annet med at de gjennom Kunstneraksjonen hadde definert staten som en motpart, og derfor ikke kunne sitte i et råd der staten var representert. I tillegg ble det også

²⁴⁵ Brev fra Sigrun Berg til Rolf Himberg-Larsen, datert 4.4.1972. (RA/PA-0895/D/L0040/I Utvalget for brukskunst husflid og tilgrensende småindustri 1972/73)

²⁴⁶ *NB-Nytt* nr. 7, 1974, upaginert

²⁴⁷ Referat fra styremøte i U2 14.6.1978 (RA/PA-0895/A/L0011)

²⁴⁸ «Utvalget for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri», s. 4 i RA/PA-0895/D/L0040/III Utvalget for brukskunst husflid og tilgrensende småindustri 1975/76

²⁴⁹ ID ble altså ikke nevnt som del av prosjektet. Dette kan ha sammenheng med at NDC og ID i perioden 1968–1973 jobbet med det som het Småindustriens Designfond. Fondet skulle støtte småprodusenter som ikke selv hadde økonomi til å benytte designere. Fondet gikk blant annet tungt inn i prosjektet med utviklingen av en norsk el-bil. Designfondet viste seg derimot å ikke gi de ønskede resultatene og det ble lagt ned etter fem års drift.

²⁵⁰ «Utvalget for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri» (RA/PA-0895/D/L0040/III Utvalget for brukskunst husflid og tilgrensende småindustri 1975/76)

presisert at «kunsthåndverkerne med sin nyskapende og profesjonelle karakter skiller seg helt klart fra husflid på den ene siden, og ved sin produksjonsform fra småindustrien på den andre siden».²⁵¹ Landsforbundet fortsatte arbeidet med prosjektet selv om NK ikke ble med, men når NK ikke var interessert i tiltaket var mye av grunnlaget for prosjektet også borte. I et brev til NKs styre beklager Sigrun Berg seg over kunsthåndverkernes manglende sosiale engasjement:

Det er ikke bare det ferdige produkt som teller og er vesentlig. Det er selve arbeidet med brukstingene som er av betydning og gir resultater rent menneskelig sett. (...) Vi kan ikke være med på å løse de store økonomiske problemene, eller de politiske. Men vi kan i samarbeid med Husflid og småindustri være med å løse problemer for mange bygder og ta deres egne resurser av ubrukt arbeidskraft med, og skape liv igjen der hvor det nå råder motløshet.²⁵²

Sett i lys av utviklingen i industrien og samfunnet for øvrig fremstår Bergs ideer først og fremst som reaksjonære. Dette var derimot en helt bevisst holdning fra Berg sin side. Hun var opptatt av å bevare det tradisjonelle kunsthåndverket og mente det å arbeide med hendene var en viktig del av det menneskelige. Hun ga også uttrykk for et ønske om å demme opp om de industrialiserte mekanismene som gjorde seg gjeldende i samfunnet, samtidig som hun også var opptatt av at kunsten måtte ta aktivt del i samfunnet.²⁵³ På den måten fulgte hun opp tradisjonene fra William Morris og Arts and Crafts-bevegelsen, men klarte altså ikke å overbevise medlemmene i NK om at dette var riktig vei å gå.

Arbeidet med utvalget var også farget av det generelle distriktpolitiske engasjementet som gjorde seg gjeldende i tiden. En som var tidlig ute med disse ideene var sosiologen Ottar Brox. I boken *Hva skjer i Nord-Norge?: en studie i norsk utkantpolitikk* som kom ut i 1966, etterlyste han blant annet bedre tilrettelegging for livsvilkår og næringsvirksomhet i lokalsamfunnene, og mente at et viktig ledd i dette var etableringen av husflid og småindustri i distriktene. Han foreslo også at myndighetene, som ledd i distriktsutbyggingen, skulle sette av penger til et omsetningsorgan for husflid og småindustri. Dette omsetningsorganet mente

²⁵¹ Sætreng, Bente «Brev til Det Kongelige Selskap for Norges Vel, fra NK's styre» *NK-Nytt*, nr. 3, 1976, s. 6. Gjengitt i Toyomasu, Mette Grieg. *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning: keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*, s. 53

²⁵² «Utvalget for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri» (RA/PA-0895/D/L0040/III Utvalget for brukskunst husflid og tilgrensende småindustri 1975/76

²⁵³ «Brukskunstneren Sigrun Berg i nærbilde». Portrettintervju med Sigrun Berg produsert av NRK i 1967 (<http://tv.nrk.no/program/FOLA00001267/brukskunstneren-sigrun-berg-i-naerbilde>)

han også kunne fungere som et bindeledd mellom designere og samfunnet, hvor «internasjonalt anerkjente designere kunne engasjeres til å lage modeller» som småindustrien i bygdene kunne produsere.²⁵⁴ Den ideologien som Brox presenterte i boken var radikal i form av at den var antikapitalistisk og en reaksjon på forbrukersamfunnet, samtidig som den også var konservativ i den forstand at den ville bevare kulturen i distriktene.²⁵⁵

I dette ligger også noe av forklaringen på hvorfor prosjektet samlet deler av det unge formgivningsmiljøet og det etablere brukskunstmiljøet om felles mål. Men selv om prosjektet på den måten kan sies å være et eksempel på hvordan forbundets revitaliseringsprosjekt delvis fikk gjennomslag i fagmiljøet, representerte Dalland og Olsen på ingen måte flertallet av kunsthåndverkerne. NK tok som vi har sett avstand fra arbeidet med utvalget, og sett i lys av NKs og IDs manglende oppslutning om prosjektet er det tydelig at tiltaket ikke hjalp på i forbundets pågående arbeid med å samle faggruppene. Snarere var det langt på vei med på å problematisere forholdene ytterligere, og særlig gjorde det samarbeidsklimaet med NK vanskeligere.

3.6 Et vendepunkt

I etterkant av Kunstneraksjonen ble det stadig tydeligere at ikke alle faggruppene var interessert i noe samordnet imperativ, og med dette ble også stemningen innad i forbundet mer tilspisset. Bendt Winge ga ved flere anledninger uttrykk for skuffelse over faggruppenes, og spesielt NKs, manglende oppslutning om Landsforbundets samlingsprosjekt. Særlig NKs nei til Rådet for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri, mente han var problematisk, og han omtalte det som et vendepunkt. Han mente det nå var på tide at LNB tok et tydeligere standpunkt i forhold til faggruppene, og at man måtte verne om de verdiene forbundet var bygget på: «Hvor langt skal man gå med å arbeide på andres premisser og ikke på sine egne – uten at ideologien blir borte?».²⁵⁶ Som vi skal se var dette en oppfordring som forbundet fulgte opp i årene som fulgte.

Winge hadde vært en sentral motivator bak Landsforbundets samlingsprosjekt. Hans oppfatning var at forbundet måtte stå samlet, og i hans øyne var det ingen motsetning mellom det nye samfunnsengasjementet og den sosiale nyorienteringen han registrerte i tiden. Men da interesseforskjellene i fagmiljøet viste seg vanskelige å forene, fremstår han i likhet med store deler av den øvrige ledelsen i forbundet, lite lydhør for andre løsninger. I det siste kapitlet i

²⁵⁴ Brox, Ottar. *Hva skjer i Nord-Norge?: en studie i norsk utkantpolitikk*. (Oslo: Pax Forlag, 1969 (1966)), s. 138

²⁵⁵ Bull, Edvard. «Norge i den rike verden: tiden etter 1945» i Mykland, Knut (red.) *Norges historie* (bind 14). (Oslo: Cappelen Forlag, 1995 (1976)), s. 453–454

²⁵⁶ Brev til LNBs styre, datert 12.1.1976 (RA/PA-0895/D/L0019/I Diverse papirer – LNBs styre 1972–1975)

denne oppgaven vil jeg se nærmere på noen av de interesseforskjellene og konfliktene som i økende grad var med å prege Landsforbundet de siste årene fram til NK og ID valgte å bryte med forbundet i 1978.

Kapittel 4: Oppbrudd og skadebegrensning (1975–1978)

Årene etter Kunstneraksjonen var en periode hvor konfliktnivået innad i Landsforbundet tilspisset seg. Nye stemmer gjorde seg gjeldende i styret, og perioden utartet seg i stor grad som en kamp om makt og egeninteresser. Samtidig som konflikten mellom forbundet og faggruppene eskalerte ble også ledelsen mer opptatt av å verne om makten og etablerte verdier i forbundet. Arbeidet med revitalisering av brukskunstideologien ble tonet ned, og det ble lagt større vekt på at brukskunstbegrepet måtte videreføres slik opprinnelig var laget.

4.1 Nytt styre. Nye stemmer

I forkant av Landsforbundets generalforsamling i 1975 kunngjorde Bendt Winge at han ønsket å gå av som styreleder, noe han blant annet begrunnet med at han var gått lei, og at styret derfor ikke var tjent med han som leder. Han påpekte at den «samhørighetsfølelsen» han selv hadde opplevd i brukskunstmiljøet i etterkrigsårene hadde gått tapt, og at dette var prisen man måtte betale for den økte gruppentilfølelsen han registrerte innad miljøet. Han la derimot ikke bort engasjementet i forbundet helt, og engasjerte seg blant annet i konflikten mellom NK og ledelsen i LNB gjennom innlegg i medlemsbladet *NK-Nytt*.²⁵⁷

På generalforsamlingen i 1975 ble Grete Prytz Kittelsen valgt inn som ny styreleder, mens Jacob Chr. Prebensen ble valgt som visepresident.²⁵⁸ Et nytt skudd på stammen i styresammenheng var Roar Høyland. Han kom inn som representant for ID, men ble erstattet av industridesigner Terje Meyer i 1976. Sistnevnte skulle få sentral rolle i IDs brudd med forbundet i 1978. I 1974 ble Rolf Grude erstattet av Konrad Mehus som NKs representant i styret. Mehus ble igjen erstattet av Finn Alsos i 1976. Både Mehus og Alsos tilhørte den yngre generasjonen kunsthåndverkere og var begge fagpolitisk aktive i NK.²⁵⁹ Her kan det også nevnes at Mona Prytz fungerte som vararepresentant for NK i deler av denne perioden og hadde som nevnt etablert seg som en lederskikkelse i kunsthåndverkernes arbeid med Kunstneraksjonen. NIL var representert gjennom blant andre Helge Hinderaker og Gudrun Nurke Brandt, og etter hvert Gunnar M. Næss. Mens NAL var representert gjennom Terje Moe og Bjarne Howlid. Sistnevnte tok over som styreleder i 1978. I tillegg til disse besto styret i denne perioden av blant andre Finn Henriksen fra Norsk Stålpres, redaktør i

²⁵⁷ Winge fortsatte som medlem i LNBs valgkomité, og på den måten fikk han tilgang til alle møtereferater fra styret. Han hadde tidligere også vært leder av NB og var nå æresmedlem i faggruppen. Dette mente han selv at ga han en viss meningsrett i forhold til NKs nye linje. («Til styret i Norske Brukskunstnere» i RA/PA-0895/D/L0019/Sekretariatsamarbeide LNB-NB-NIL-ID-BIB)

²⁵⁸ Prebensen fungerte i denne tiden også som styreleder i det nyopprettede *Rådet for Industridesign* som hadde lokaler i U2.

²⁵⁹ Samtaler med Finn Alsos 19.1.2014 og Konrad Mehus 7.12.2013

Husmorsbladet Alfhild Bingen og rektor ved SHKS Fredrik Wildhagen. Man så tegn til et generasjonsskifte innad i Landsforbundet og forholdene lå med andre ord til rette for at de uenighetene som hadde ligget og ulmet i brukskunstbevegelsen de siste årene endelig kunne behandles innad i styret.

Før jeg ser nærmere på hvordan konfliktene kom til uttrykk innad i forbundet vil jeg kort ta for meg den nye generasjonen kunsthåndverkere som gjorde seg gjeldende på 1970-tallet, og noe av den kritikken som ble reist mot kunsthåndverket da denne generasjonen i større grad begynte å dominere utstillingene.

4.2 Det nye kunsthåndverket

Det nye generasjonen kunsthåndverkere som gjorde seg gjeldene på starten av 1970-tallet, fikk sin utdanning på slutten av 1960-tallet. Flere av de tok aktivt del i ungdomsopprøret og sto i bresjen for etableringen av NK og arbeidet med Kunstneraksjonen.²⁶⁰ I det nye kunsthåndverket oppsto det større bredde og mangfold, og gjenstandene som ble laget var i økende grad med å utfordre etablerte normer for stygt og pent. Samtidig brukte flere av fagutøverne også kunsthåndverket til kommunisere og uttrykke seg på nye måter, og i tråd med det generelle samfunnsengasjementet i tiden, ble det nye kunsthåndverket i større grad både politisk og samfunnskritisk. Den nye generasjonen kunsthåndverk brøt med andre ord med forståelsen av hva brukskunst skulle være. De hadde et annet forhold til Scandinavian Design enn generasjonen før dem, og enkelte av fagutøverne tok også til orde for at man nå måtte søke nye retninger.²⁶¹

Parallelt med dette ser man også at kritikken mot kunsthåndverket eskalerte. Kritikken kom blant annet til uttrykk i sammenheng med den nyopprettede stipendutstilling for brukskunstnere som ble arrangert på Kunstindustrimuseet i Oslo. Stipendutstillingene ble arrangert av Norske Brukskunstnere og var i motsetning til mange andre brukskunstutstillinger på denne tiden ikke juryert.²⁶² Alle som var berettiget å søke statens stipend for brukskunstnere kunne delta. I en anmeldelse av stipendutstilling i 1971 merket Arne Remlov seg at stadig flere av fagutøverne viste frie arbeider på utstillingen, gjenstander som etter hans mening ikke kunne karakteriseres som brukskunst.²⁶³ Han la til at mye av det var interessant, men var også tydelig kritisk til retningen kunsthåndverket tok. Under bildeteksten «[g]lir vi inn i et nipsens decenium» trekkes blant andre den unge

²⁶⁰ Thue Anikken «Kunsthåndverket 1940–1980». *Norges Kunsthistorie*, bind 7, s. 390–391

²⁶¹ Samtaler med Konrad Mehus 7.12.2013 og Finn Alsos 17.3.2014

²⁶² Fra 1972 ble det også mulig for de andre faggruppene å delta på utstillingene

²⁶³ Remlov Arne, «Bruks-kunst-håndverk». *Nye Bonytt* nr. 8, 1971, s. 74–78

kunsthåndverkeren Unni M. Johnsens porselensarbeider fram som eksempel på den nye retningen (fig. 18). Videre uttrykker han en smule undring over det han oppfattet som en «flukt fra brukskunstens opprinnelige program» blant de unge. Og han la til:

Husker jeg ikke feil, var det et av tegneskoleelevenes store nummer ved revolten for et par år siden at brukskunstbevegelsens ledere og lærerne ved SHKS ikke viser det ønskede sosiale engasjement, men lever og arbeider i sine elfenbenstårn. (...) Nå sitter altså disse nyutdannede folk og kreerer unika – bildetepper til 8–10 000 kroner og sære keramiske og ubrukelige former til skyhøye priser, kunsthåndverk for den velstående.²⁶⁴

I følge Remlov var den beste måten å engasjere seg i samfunnet på gjennom brukskunstbevegelsens grunntanke om å gi det store flertall av sine medmennesker «vakre og funksjonelle hverdagsvarer til rimelig priser». Men selv om Remlov la størst vekt på kunsthåndverkets manglende sosiale engasjement og nytteverdi for samfunnet, er det tydelig at kritikken også var rettet mot det at kunsthåndverket i økende grad brøt med etablerte normer for hvordan brukskunst skulle se ut. Dette kommer også til uttrykk i sammenheng med kritikken som ble reist mot utstillingen året etter.

I en anmeldelse av stipendutstillingen 1972, allierte *Aftenposten* seg med Astrid Aure og Ingeborg von Hanno for å vurdere utstillingen.²⁶⁵ Aure var avdelingsleder i Forbrukerrådet og skulle representerte forbrukeren, mens von Hanno som var lærer ved SHKS skulle representant brukskunstneren. Det kan legges til at Aure på denne tiden også fungerte som styremedlem i LNB. Hun var tydelig kritisk til mye av det hun så på utstillingen, og hevdet at «svært meget av dette er slett ikke brukskunst! Snarere må vel gjenstandene karakteriseres som fri kunst og hører egentlig ikke hjemme på denne utstillingen».²⁶⁶ Hun merket seg spesielt «Yngvild Fagerheims bløtkakerelieff med sommerfugler, Arne Aases struttende og strittende vase-lignende former og Terje Westfoss' keramiske bilder og andre eksperimenter» (fig. 19). Aure etterlyste flere nyttegjenstander, «ting som den jevne mann og kvinne kan bruke og sette pris på» i følge henne var det for lite av dette på utstillingen.

Von Hanno påpekte at det var viktig at kunsthåndverkene fikk rom til å eksperimentere, men var enig med Aune at flere av gjenstandene på utstillingen ikke kunne karakteriseres som brukskunst: «Men selv om jeg vil forsvare brukskunstnerne, må jeg innrømme at mange av dem ikke øver nok selvkritikk. (...) Og man må skjelne skarpt mellom

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ «Norsk brukskunst på tiltalebenken» *Aftenposten* 29.11.1972, upaginert (RA/PA-0895/Z/L0034)

²⁶⁶ *Ibid.*

bruksgjensstander og frie arbeider». Selv om von Hanno poengterte at kunsthåndverkeren var i en vanskelig situasjon i møtet med industrien, sto hun i likhet med Aune fast på at brukskunstnerens «oppgave er å arbeide for menneskene, å skape ting de kan bruke i sine hjem».²⁶⁷

I et intervju med *Aftenposten* i 1974 rettet også Fredrik Wildhagen en kritisk pekefinger til kunsthåndverkets tilnærming til kunsten. Her spurte han retorisk «[h]vem har sagt at brukskunst skal stilles ut i gallerier?», og la til at «[e]t kunsthåndverk settes på sin store prøve når fru Rød kjøper det i butikken og tar det i bruk».²⁶⁸ Videre synes han å ha liten forståelse for NKs engasjement i Kunstneraksjonen når han hevder at en «brukskunstner står i motsetning til en kunstner på trygg sosial grunn». For Wildhagen handlet det bare om at «[b]rukskunsten må orientere seg i retning EPA og Samvirkelaget».²⁶⁹ I dette intervjuet representerer Wildhagen riktignok SHKS, men som tidligere nevnt gikk han det samme året inn i LNBs styre. Det skal her også legges til at Wildhagen inntok en betraktelig mer positiv innstilling til kunsthåndverket senere. Men jeg mener at uttalelsen likevel er beskrivende for hvordan det nye kunsthåndverket ble møtt av store deler av det etablerte brukskunstmiljøet på denne tiden.

Den øvrige ledelsen i forbundet synes å holde seg litt i bakgrunnen i den offentlige debatten rundt det nye kunsthåndverket, men på et styremøte i 1973 ser man at styreleder Bendt Winge ønsket å diskutere hvorvidt ledelsen skulle foreta seg noe i forhold til den retningen kunsthåndverket tok veien:

I forbindelse med utstillingsvirksomheten, registreres det at det i dag blant kunsthåndverkerne er en tendens til å produsere prydkunst ikke brukskunst. Spørsmålet som stilles i denne forbindelse er om dette er en utvikling som skal få gå sin gang – eller bør LNB engasjere seg mer i spørsmålet.²⁷⁰

I hvilken grad dette ble diskutert videre i styret kommer ikke fram, men sett i lys av kritikken som er beskrevet over, er det tydelig at også ledelsen inntok en mer kritisk holdning til kunsthåndverket enn det den hadde hatt på slutten av 1960-tallet. Nettopp denne betoningen av kunsthåndverket som «prydkunst» vitner om at ledelsen i forbundet, i likhet med store deler av den etablerte brukskunstnerstanden, var kritiske til den estetikken mye av det nye

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Skat «Varehus viktigere enn gallerier» *Aftenposten*, 23.2.1974. s. 4

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Referat fra styremøte i U2, 11.10.1973 (RA/PA-0895/A/L0010)

kunsthåndverket representerte. Samtidig ser man også hvordan Jørgen Skaares tidligere argumentasjon for at kunsthåndverket hadde en rolle som kunst i hverdagen, ikke lenger var et tema. Det var liten plass for det nye kunsthåndverkets estetiske og formmessige eksperimentering i Landsforbundets nyorientering mot samfunnet.

4.3 Konfliktene i forbundet gjenspeiles i utstillingsvirksomheten

Som jeg har antydnet tidligere i denne oppgaven var NK blant faggruppene som engasjerte seg minst i LNBs samlingsprosjekt. En av grunnene til dette var det generelle fagpolitiske arbeidet som foregikk innad i foreningen i perioden. I den samme perioden ser man også at NB/NK ga uttrykk for at de ønsket større råderett over utstillingene. Et eksempel på dette var da Norske Brukskunstnere i 1973 la fram forslag til en ny juryordning. Forslaget gikk ut på at man ved rene kunsthåndverksutstillinger skulle operere med en fagspesialisert jury, bestående utelukkende av kunsthåndverkere, og at lignende praksis skulle gjelde ved utstillinger som var dominert av andre fagretninger.²⁷¹ Som jeg har beskrevet tidligere var den opprinnelige hensikten med juryens sammensetning at den skulle speile mangfoldet i forbundet, og NBs forslag gikk altså mot ledelsen ønske om å samle faggruppene. Ut fra møtereferatene ser man at seks stemte for forslaget om fagspesialiserte juryer, mens fem stemte mot. NBs forslag fikk med andre ord et flertall av stemmene, men da endringer av vedtektene krevde 2/3 av stemmene kunne ikke forslaget vedtas.²⁷² Som kompensasjon ble det vedtatt at utstillingsjuryen skulle forsterkes med en ekstra fagekspert der det var behov for det. Selv om det ikke opplyses om hvem som stemte for og i mot forslaget, ser man gjennom lignende tilfeller at faggruppene (og spesielt NK, ID og NIL) ofte kom i mindretall når det skulle stemmes over saker som gjaldt faggruppens interesser. Dette var en av grunnen til at spesielt NK etter hvert omtalte ledelsen i LNB som overformyndere.

Konfliktene mellom NK og ledelsen i LNB rundt utstillingsvirksomheten kom også, og kanskje særlig, til uttrykk i sammenheng med driften av et nyopprettede Brukskunstsenteret i Basarhallene (BiB) ved Kirkeristen i Oslo. Senteret hadde vært under planlegging over lengre tid, men utstillingsvirksomheten kom ikke ordentlig i gang før i 1973/74, da Landsforbundet flyttet utstillingsvirksomheten i U2 ned til Basarhallene.²⁷³ BiB skulle etter planen fungere som et senter for ulike brukskunstaktiviteter og hadde eget galleri,

²⁷¹ Referat fra felles styremøte NB og LNB 12.4.1973 (RA/PA-0895/A/L0010)

²⁷² Referat fra Generalforsamling 28.2.1974 (RA/PA-0895/A/L0010)

²⁷³ Arbeidet med å opprette et brukskunstsenter i Basarhallene foregikk over mange år. Enkelte kilder hevder at ideen om brukskunstsenteret første gang ble introdusert i 1953 av daværende leder i forbundet Ferdinand Aars. I Landsforbundets årbok fra 1964 opplyser derimot Odd Brochman at han og Knut Greve laget utkast til plantegninger for senteret alt i 1947.

butikk og verksteder for brukskunstnere. Senteret ble drevet som et andelslag under Landsforbundet, med eget styre. Andelslaget besto av fagutøvere og produsenter, og det ser ut som tanken var at senteret etter hvert skulle driftes gjennom salg av brukskunst. Senteret var derimot i hovedsak driftet av LNB gjennom øremerkede midler fra Oslo kommune. Landsforbundet hadde store planer for senteret, men oppstarten var trøblete og forbundet fikk ikke utnyttet lokalene slik de hadde tenkt.²⁷⁴ Driften av BiB var gjenstand for debatt hele perioden jeg tar for meg, og problemene knyttet seg til utnyttelsen av lokalene, økonomien og hvordan BiBs styre, NK og LNB best kunne samarbeide om bruk av galleriet. Ledelsens ønske var at utstillingsvirksomheten i BiB skulle gjenspeile bredden i Landsforbundet, og oppfordret alle faggruppene om å ta i bruk utstillingslokalene.²⁷⁵ Derimot var utstillingsvirksomheten i perioden mellom 1974 og 1978 dominert av kunsthåndverksutstillinger, noe som altså brøt med intensjonene. Det gjorde heller ikke forholdene noe bedre da NK ved flere anledninger likevel kritiserte utstillingspraksisen.

Dette kom blant annet til uttrykk i en polemikk mellom Bendt Winge og Finn Alsos i NKs intertidsskrift *NK-Nytt* i 1977.²⁷⁶ Her mente Alsos at de utstillingene som var kuratert av LNBs jury i for stor grad tok form som eliteutstillinger, og at utstillingene på den måten først og fremst kom de etablerte fagutøverne til gode. Bendt Winge forsvarte derimot utstillingspraksisen og påpekte at det i statens bevilgninger til LNB lå forutsetninger om at utstillingsjuryen måtte «gå utifra høyverdige kvalitetskrav». I følge Winge var det ikke LNBs oppgave å betrakte alle utøverne som like flinke, en praksis han mente NK i stor grad opererte med.²⁷⁷ Som jeg har vist tidligere i denne oppgaven argumenterte ledelsen i forbundet ofte for at utstillingene skulle være såkalte «elitemønstringer». En slik holdning var tydelig på kollisjonskurs med holdningene innad i NK, men også langt på vei tendensene ellers i formgivningsmiljøet. For som Hård af Segerstad hadde merket seg var det andre verdier en å dyrke fram «stjernerdesignere» som lå i tiden, noe det virker som ledelsen i liten grad fanget opp. Samtidig ble denne holdningen også problematisk når kunsthåndverkerne ofte opererte med andre verdier og kvalitetskrav enn ledelsen i forbundet, og de som satt i utstillingsjuryen.

²⁷⁴ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsrapport og regnskap 1975 og 1976 (RA/PA-0895/A/L0002)

²⁷⁵ Referat fra styremøte i U2, 3.12.1974 (RA/PA-0895/A/L0010)

²⁷⁶ Toyomasu, Mette Grieg. *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning: keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*, s. 57–59

²⁷⁷ Winge, Bendt. «Ad Finn Alsos og hans forhold til L.N.B.», *NK-Nytt*, nr. 4, 1977, s. 31–33

Men også NIL rettet etter hvert kritikk mot Landsforbundet utviklingsvirksomhet. I en rapport utarbeidet i 1975, hevdet de at utstillingene i for stor grad var orientert mot «keramikk, tekstiler og gjenstander generelt».²⁷⁸ Videre påpekte de at:

LNB må nå arbeide mer bevisst for å oppnå riktigere definering av kvaliteter og idealer sett i forhold til samfunnet som helhet. Landsforbundets funksjon må ligge i å formidle dette arbeidet med sikte på å gi brukbarhetsbegrepet den sentrale plass som det tidligere har hatt innenfor organisasjonen. Arbeidet bør konsentreres om redskaps- og miljøaktiviteter. Med redskap menes her den del av vår gjenstandsverden som vi både har et fysisk og psykisk forhold til.²⁷⁹

NIL hevdet videre at utstillingsvirksomheten i stor grad så ut til å være resultat av «tilfeldig oppduggende prosjekter, enn som et ledd i en mer bevisst planlegging og disponering». I dette tok de derimot selvkritikk, og la til at bakgrunnen for den vakkende utstillingsvirksomheten også handlet om faggruppenes «manglende innsats og engasjement i LNB».²⁸⁰ Selv om NIL altså kritiserte LNBs utstillingsvirksomhet fremstår de langt på vei i tråd med ledelsen hva gjelder ønsker for veien videre. Som vi ser i sitatet over argumenterte de for at man måtte finne tilbake til gamle idealer i forbundet, mens argumentet om å rette oppmerksomheten mot vår «'fysiske' og 'psykiske' forhold til» gjenstandsverdenen, vitnet også om et ønske om å utvide horisonten. Samtidig vitner NILs kritikk også om interesseforskjellene innad i forbundet.

4.4 Et varsel om løsrivelse

De mange konfliktene mellom NK og ledelsen i LNB resulterte i at NK i 1977 valgte å trekke seg fra LNBs styre på ubestemt tid. Som Mette Grieg Toyomasu har poengtert hadde dette sin bakgrunn i to bestemte saker.²⁸¹ Den ene gjaldt NKs søknad til Oslo kommune om støtte til galleridrift i Basarhallene i 1975. Bakgrunnen for søknaden var den allerede nevnte misnøyen med måten BiB var driftet, og at den ikke gavnet NK i stor nok grad. Salgsutstillingene utgjorde en sentral del av kunsthåndverkernes næringsgrunnlag og i deres øyne var det for få

²⁷⁸ Komiteen som utarbeidet rapporten besto av Cato Mansrud, Tormod Alnæs og Bjørn A. Larsen. «Bilag II – Notat vedrørende Landsforbundet Norsk Brukskunst» 28.6.1975 (RA/PA-0895/A/L0011)

²⁷⁹ «Bilag II – Notat vedrørende Landsforbundet Norsk Brukskunst» 28/6-75 (RA/PA-0895/A/L0011)

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Toyomasu, Mette Grieg. *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning: keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*, s. 51–59

kunsthåndverksutstillinger på Basarhallene.²⁸² NK understreket derimot at de ikke ønsket å konkurrere med LNB og BiB om midlene fra kommunen og søkte derfor om tilskudd på siden av disse. LNB stilte seg bak søknaden, men understreket at hensikten med senteret var at det skulle være til for samtlige faggrupper.²⁸³ NKs søknad ble etter hvert innvilget, men siden det var LNB som hadde ansvaret for BiB ble pengene gitt til de. Derimot ble det fra kommunens side lagt til grunn at pengene måtte komme kunsthåndverkerne til gode. I 1977 hevdet derimot NK at LNB bare hadde utbetalt halve summen fra kommunen, og at de øvrige midlene ble holdt tilbake. Dette førte til en omfattende debatt hvor LNB argumenterte for at de hadde fulgt kommunens retningslinjer for hvordan pengene skulle brukes.²⁸⁴ Saken gjorde at Mona Prytz gikk ut i *NK-Nytt* og mente at NK nå måtte vurdere sitt medlemskap i Landsforbundet. Ledelsen i LNB på sin side argumenterte for at det var kunsthåndverksutstillingene som dominerte Landsforbundets utstillingsvirksomhet og at NK var den faggruppen som fikk den største potten av LNBs budsjett.²⁸⁵

Den andre saken var knyttet til det at kunsthåndverkeren Yngvild Fagerheim i 1977 takket nei til Jacob-prisen. En av hovedgrunnene til at Fagerheim takket nei til prisen var den allerede nevnte konflikten rundt BiB.²⁸⁶ Saken fikk bred omtale i media, og forbundets leder Grete Prytz Kittelsen gikk blant annet ut og kritiserte Fagerheim for å bruke prisen til å fremme politiske motiver.²⁸⁷ Hun hevdet også at saken ville medføre at flere fagutøvere nå ville melde seg ut av NK i protest, noe NK igjen tolket som at ledelsen nå forsøkte å bortforklare konflikten mellom NK og LNB som en internkonflikt i NK. Begge disse sakene resulterte altså i at NK høsten 1977 valgte å trekke sine representanter fra LNBs styre, og etter dette tok det ikke lang tid før NK meldte seg ut av Landsforbundet.²⁸⁸ Før vi kommer ditt vil

²⁸² «Norske Kunsthåndverkere, – søknad om gallerdrift i Basarhallene». 9. juni 1975. (RA/PA-0895/D/L0019/II Diverse papirer – LNBs styre 1972–1975)

²⁸³ Brev fra Rolf Himberg-Larsen til Kulturrådmannen i Oslo (RA/PA-0895/D/L0019/II Diverse papirer – LNBs styre 1972–1975)

²⁸⁴ Det har vært vanskelig å nøste opp i detaljene rundt hva som skjedde med pengene som NK hadde søkt om, men det er mye som tyder på at NK ikke fikk hele summen de hadde søkt om. NK søkte om 40 000,- fra kommunen, men hevdet (i *NK-Nytt* nr. 4 1977) at LNB bare betalte ut halvparten av denne summen. Det ble nedsatt en komité bestående av medlemmer fra faggruppene og representanter fra de øvrige medlemsgruppene til å behandle saken. Resultatet var at NIL, NK og ID stemte i favør av NK, mens de øvrige medlemmene i komiteen stemte i favør av LNB. I følge NK var dette et tydelig tegn på at LNB jobbet mot faggruppene. LNB på sin side hevdet de hadde behandlet saken i tråd med Oslo kommunes retningslinjer. Saken ser etterhvert ut til å bli bakt inn i spørsmål om LNBs bevilgninger til de ulike faggruppene, hvor det ble argumentert med at NK var den faggruppen som fikk mest penger fra LNBs budsjett. Se blant annet: Grete Prytz Kittelsen i brev til NKs styre 2/2-78. (RA/PA-0895/E/L0007/1976–78 Mappe K) og *NK-Nytt* nr. 4, s. 29–31. Mette Grieg Toyomasu poengterer i sin hovedfagsoppgave (s. 53) at LNB holdt tilbake deler av bevilgningene.

²⁸⁵ «Norske Kunsthåndverkere intervjuet i Dagbladet 28/5-1975» (RA/PA-0895/D/L0019/II Diverse papirer – LNBs styre 1972–1975)

²⁸⁶ Samtale med Yngvild Fagerheim 19.3.2014

²⁸⁷ Hennem, Gerd. «'Bruker Jacob-prisen til politisk arbeide'» *Aftenposten*, 1.7.1977. s. 18

²⁸⁸ Referat fra styremøte i U2, 5.10.1977 (RA/PA-0895/A/L0011).

jeg kort gjøre rede for det såkalte Meyer-utvalget, for i dette finner man noe av forklaringen på hvorfor også ID valgte å melde seg ut av forbundet.

4.5 Meyer-utvalget og faggruppens krav på makt

Designeren Terje Meyer ble valgt inn i Landsforbundets styre i mars 1976, bare noen dager etter at han hadde blitt valgt som formann i ID.²⁸⁹ Allerede på det første styremøtet han deltok på la han fram forslag om opprettelse av et utvalg som skulle utrede forholdet mellom Landsforbundet og faggruppene.²⁹⁰ Han listet opp en rekke punkter som knyttet seg til denne problemstillingen, og gjennom disse ser man tydelig hvordan Meyer ønsket en kanalisering av makten fra ledelsen i LNB over til faggruppene.²⁹¹ Blant annet foreslo han at LNB skulle overlate til faggruppene å oppnevne representanter til all representasjon som vedrørte faggruppens arbeidsområder. Han foreslo også at det burde foretas en revidering av formålsparagrafen, samt at forbundet burde vurdere et navnebytte, noe han nå kunne koble til Svenska Slöjdföreningen som samme året hadde byttet navn til Svensk Form.

Brukskunst er neppe dekkende begrep for LNB's virksomhet i dag eller for fremtiden. «Svenska Slöjdföreningen» (sic) har tatt konsekvensene av sin situasjon og skiftet navn. Det bør vurderes om nåværende navn er hensiktsmessig og eventuelt foreslås en endring.²⁹²

Det ble etter dette opprette en komité bestående av Finn Alsos (NK), Tore Hjertholm (ID), Gunnar M. Næss (NIL) og Grete Prytz Kittelsen (LNB) som skulle vurdere hvordan saken skulle behandles videre.²⁹³ I rapporten fra komiteen kommer det fram at medlemmene mente Meyer tok opp en rekke spørsmål det var behov for å jobbe videre med. De mente også at et navnebytte var på sin plass da de oppfattet begrepet «brukskunst» som lite dekkende for forbundets virksomhet. De hadde ingen konkrete forslag men mente man måtte finne et navn som «indikerer et vesentlig bredere spekter av beslektede yrkesutøvelse – og dermed arbeidsområder for organisasjonen – enn tilfellet er i dag.²⁹⁴

Det påfallende er derimot at styreleder Grete Prytz Kittelsen, som altså selv hadde vært en del av komiteen, laget en egen rapport som ble presentert for styret sammen med den

²⁸⁹ Meyer tok over etter Thorbjørn Rygh som i 1975 hadde meldt at han ikke ønsket gjenvalg som styreleder. «Referat fra årsmøte i ID, Norske Industridesignere 8.3.1976» (PA-1429/A/L0002/1971–1977)

²⁹⁰ Styremøte i Landsforbundet, 22.4.1976 (RA/PA–0895/A/L0011)

²⁹¹ «Forsalg til mandat» (RA/PA–0895/D/L0040/Terje Meyer utvalget 1977–)

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ «Foreløpig rapport fra: Komiteen for vurdering av forholdet LNB – Faggruppene» (RA/PA–0895/D/L0040/Terje Meyer utvalget 1977–)

²⁹⁴ *Ibid.*

offisielle rapporten fra komiteen. Her kommer det fram at hun var tydelig uenig med de øvrige medlemmene i utvalget. Hun stilte seg riktignok positiv til en behandling av formålsparagrafen og foreslo avslutningsvis at det skulle opprettes en idekomité som kunne «formulere de ideologiske retningslinjer samt være et incitament for LNB's arbeid». Men utover dette var hun tydelig kritisk til alle forslag som innebar forskyvning av makten i forbundet over til de enkelte faggruppene. Det siste punktet på listen til Meyer, hvor han foreslo navnebytte, var det punktet Prytz Kittelsen brukte mest plass til å redegjøre for sine tanker rundt. Her var hun tydelig uenig med Meyer og komiteen. Hun henviste til Norsk riksmålsordbok sin definisjon av ordet «bruk» for å poengtere at ordet ikke var knyttet til en bestemt tid, «men til behovs- og verdi- begreper». Hun var ikke enig i argumentasjonen om at begrepet ikke var dekkende for det utvidede fagfeltet:

Brukskunst skulle derfor gi dekning for det aktuelle arbeide for kvalitet og trivsel i våre omgivelser. Brukskunst tilhører ikke isolert den ene eller andre yrke innenfor det å skape trivsel i et miljø. Brukskunst vil heller ikke kunne oppstå eller leve isolert, men må være en del av samfunnet.²⁹⁵

Det at Slöjdföreningen hadde endret navn så hun som lite relevant å trekke fram, og mente man like gjerne kunne se til Danmark hvor foreningen Dansk Kunsthåndverk hadde skiftet navn til Foreningen Dansk Brugskunst og Industriell Design. For Prytz Kittelsen handlet det først og fremst om å tydeliggjøre hva som lå i begrepet brukskunst, noe hun poengterte ved flere sammenhenger: «Begrepet 'brukskunst' må klarlegges. Bevisstheten om begrepet 'brukskunst' styrkes for våre medlemsorganisasjoner, myndigheter, forbrukerne».²⁹⁶

Prytz Kittelsens sitat er et godt eksempel på det T.J. Clark beskriver som ideologienes tendens til å presenterer seg selv som iboende sannheter i samfunnet. Ledelsen i forbundet var klar over at brukskunst var et konstruert begrep, men i sin argumentasjon for videreføringen av det ble begrepet og ideologien ofte presentert som en slags sannhet i samfunnet, og hvor det bare handlet om å klarlegge innholdet for de som ikke forsto det. Men i dette satte ledelsen også klare begrensinger for debatten rundt veien videre, og når stadig flere av fagutøverne ga uttrykk for et ønske om endring, ble det også tydelig at denne konstruksjonen, eller forståelsen av brukskunstbegrepet, var knyttet til en stadig mindre del av Landsforbundets maktelite.

²⁹⁵ «Fra Grete Prytz Kittelsen» (RA/PA-0895/D/L0040/Terje Meyer utvalget 1977-)

²⁹⁶ «Landsforbundet Norsk Brukskunst 26.6.1975, Bilag I: Notat for Handlingsprogram» (RA/PA-0895/A/L0011/LNBs styreprotokoll 1975-1981)

Men selv om Prytz Kittelsen ikke så noen grunn til å bytte ut brukskunstbegrepet gikk hun derimot altså med på tiltaket om å utarbeide forslag til en revidering av formålsparagrafen. Dette arbeidet gikk Finn Alsos og Terje Meyer i gang med, og i utkastet de presenterte for styret ser man at hovedpoenget var ønsket om større makt til faggruppene. Men som Finn Alsos senere har poengtert anså han og Meyer det nærmest som umulig å få gjennom forslaget, og før vedtektene ble behandlet i styret bestemte NK og ID at tiden var inne for å melde seg ut av forbundet.²⁹⁷

4.6 Løsrivelsen

På generalforsamlingen våren 1978, seksti år etter at Foreningen Brukskunst ble stiftet, opplyser Rolf Himberg-Larsen at han hadde mottatt brev fra ID hvor de opplyste at de hadde valgt å trekke seg ut av Landsforbundet.²⁹⁸ To måneder senere kom samme beskjeden fra NK, og med dette var to av de mest sentrale faggruppene i forbundet ute. Det virker ikke som ID ga noen tydelig begrunnelse ovenfor styret hvorfor de valgte å trekke seg. Dette kommer blant annet fram i et intervju Gerd Hennem gjorde med Himberg-Larsen i *Aftenposten* i etterkant av at bruddet var blitt kjent. Her forklarer Himberg-Larsen at NKs utmeldelse ikke kom som en overraskelse, derimot var IDs utmeldelse ikke begrunnet og fremsto derfor som mer uklar for ledelsen.²⁹⁹ Hennem hadde derimot også intervjuet Terje Meyer i artikkelen og her beskriver han blant annet hvordan han oppfattet LNB som virkelighetsfjerne:

Eksempelvis er utstillingsvirksomheten forbundet driver likegyldig for alle, unntatt en engere krets. Landsforbundet bare snakker om et bedre samfunn med bedre produkter. Vi tror man må gå ut og skape det. Derfor henvender vi oss nå direkte til industriens folk for å få dem til å forstå at de kan ha nytte av designerne.³⁰⁰

Det var med andre ord gamle problemstillinger som ble trukket fram som grunn til at ID trakk seg ut. Opprettelsen av ID-gruppen i 1955 var som vi har sett et resultat av Landsforbundets manglende orientering mot ferdigvareindustrien. Og spesielt Thorbjørn Rygh hadde lenge vært en uttalt kritiker av brukskunstbevegelsen eksklusive og estetiske linje. I 1973 ga han uttrykk for at brukskunsten hadde «vært fordømt flinke til å forsyne sosialklasse 1 både

²⁹⁷ Samtale med Finn Alsos 19.1.2014

²⁹⁸ Generalforsamling 8.3.1978 (RA/PA-0895/A/L0011)

²⁹⁹ Hennem, Gerd. «Konflikt mellom brukskunstnerne». *Aftenposten*, 23.5.1978, s. 8

³⁰⁰ *Ibid.*

hjemme og ute med produkter», men la til at han nå så tegn til et generasjonsskifte.³⁰¹ Det ser ut som det nettopp var denne nye generasjonen som sto i spissen for IDs endelige brudd med Landsforbundet, en generasjon som hadde tilknytning til den generelle nyorienteringen som skjedde innen det nordiske designmiljøet på denne tiden og som nok også fikk god næring fra tidens anti autoritære holdninger. Som Ida Kamilla Lie har vist jobbet Terje Meyer med flere Papanek-inspirerte prosjekter på denne tiden. I samarbeid med ID-medlemmene Jan Sverre Christensen og Bjørn A. Larsen leverte han blant et forslag til utvikling av energieffektive ferdigboliger for slumbebyggelser i u-land, som ble presentert på det internasjonale symposiet og utstillingen *Design for Need* i London i 1976.³⁰² Samtidig var Meyer, sammen med flere i ID, også blant de som i størst grad orienterte seg mot den *harde* industrien, og hvor estetiske spørsmål måtte vike for problemløsning, teknologi, ergonomi og metodikk.³⁰³ En tilnærming til formgivningsfaget som med andre ord var vanskelig å forene med brukskunstideologenes fokus på forening av nytte og skjønnhet. Det kan også være verdt å merke seg at Terje Meyer var initiativtaker til den symbolske gravleggingen av «Scandinavian Design» i Oslofjorden sommeren 1980. Denne seremonielle begivenheten samlet en rekke designere og industridesignere i miljøet rundt ID, og skulle altså symbolisere at Scandinavian Design-perioden nå var over (fig. 20).³⁰⁴ Selv om ID altså ikke ga ledelsen i LNB noen begrunnelse for hvorfor de valgte å bryte med forbundet, kan det i lys av de overnevnte forholdene ha vært flere grunner til dette.

NKs brudd med LNB knyttet seg som vi har sett til en rekke konflikter som gradvis forverret forholdet mellom ledelsen og fagutøverne i NK. I et intervju med *Aftenposten* i etterkant av bruddet begrunnet NKs forkvinne Kari Hauge utmeldelsen. Her hevdet hun i likhet med Meyer at «LNB arbeider for elitekunsten og satser på enkeltpersoner», og derfor ikke tok hensyn til mangfoldet av kunsthåndverkere og kun dyrket fram noen få.³⁰⁵ Videre poengterte hun at kunsthåndverket nå sto i fare for å «slettes ut av kartet», og at LNBs løsning om å starte småindustri og bli produsenter, ikke ble ansett som et reelt alternativ. NK hadde ikke behov for ideell organisasjon som fremmet god norsk brukskunst, men en

³⁰¹ Wormdal, Celine. «Miljøkvaliteter må gå foran estetikken». *Dagbladet*, 10.12.1973. Gjengitt i Ask, Trygve. *God norsk design. Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*, s. 151

³⁰² Lie, Ida Kamilla. «Vardagsvaror» for den virkelige verden: Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet, s. 69–71

³⁰³ Ask, Trygve. *God norsk design. Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*, s. 190–192

³⁰⁴ Fallan, Kjetil. «How an Excavator Got Aesthetic Pretensions – Negotiating Design in 1960s' Norway» *Journal of Design History* 20, nr. 1, 2007, s. 53–54

³⁰⁵ *Aftenposten* 25.5.1978. Gjengitt i Landsforbundet Norsk Brukskunst Årsberetning 1978, s. 29–31

fagorganisasjon som kunne fremme deres interesser for myndighetene. Når NK i 1978 fikk forhandlingsrett med staten var altså veien kort til utmeldelse av forbundet.

Sett i et større historisk perspektiv har bruddet mellom NK og LNB også likhetstrekk med den konflikten som oppsto mellom Prydkunstnerlaget og Foreningen Brukskunst i 1929. Som vi har sett opplevde også her fagutøverne at kunstneren hadde for liten innflytelse i foreningen, noe Marianne Hylbak har poengtert var berettiget siden foreningen var preget av en meget dominerende ledelse.³⁰⁶ I likhet med Prydkunstnerne gjorde NK opprør mot forbundets forståelse av hva kunsthåndverk skulle være. Prydkunstnerlaget gikk i mot ledelsens krav om fokus på funksjonalisme og en internasjonal stil, mens NK på sin side brøt med etablerte normer for hva vakrere hverdagsvarer skulle være og hvilken rolle brukskunstneren skulle ha i samfunnet. Ledelsen viste liten forståelse for at kunsthåndverket søkte seg mot kunsten, og i likhet med sine forfedre i Foreningen Brukskunst forsøkte de også denne gangen å overbevise kunsthåndverkerne om at (små)industrien var den riktige veien å gå. Men norsk industri hadde endret seg siden 1929, og som vi har sett i denne oppgaven ble endringene i industriforholdene spesielt problematisk for kunsthåndverkerne. Dette var også en av grunnene til at NK ikke opplevde tiltaket som et reelt svar på de problemene som kunsthåndverket sto ovenfor i tiden. Det at prosjektet heller ikke klarte å fange IDs interesse vitner om at prosjektet splittet fagmiljøet mer enn det samlet det.

4.7 Brukskunstens svanesang

Landsforbundets svar på utmeldelsene i *Aftenposten* noen uker senere var langt på vei en repetisjon av de argumentene de hadde ført siden 1965. LNB var ingen fagforening men en ideell organisasjon som skulle fremme norsk brukskunst, og det ble lagt til at «[s]tyret arbeider for den nye slagordet: 'Et kvalitativt bedre samfunn', og har gjort det i alle sine 60 år».³⁰⁷ Landsforbundets hadde siden omorganiseringen argumentert iherdig for at det var brukskunstideologien som samlet faggruppene. Men selv om de gjentatte ganger argumenterte med at brukskunsten ikke måtte være blind for endringer i samfunnet, og ga uttrykk for at man måtte rette oppmerksomheten mot miljø og samfunnet som helhet, er det tydelig at flere sentrale personer i ledelsen opererte med en ganske normative kriterier for hva brukskunst skulle være.

³⁰⁶ Hylbak, Marianne. «Brukskunst – Prydkunst: Forholdet mellom håndverksbasert og industritilpasset formgivning i 1930-årene». *Kunsthåndverk* 1/2015, s. 30–33.

³⁰⁷ *Aftenposten* 12.6.1978, upaginert. Gjengitt i Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1978, s. 31 (RA/PA-0895/A/L0002)

Blant andre Grete Prytz Kittelsen ga tydelig uttrykk for at hennes formidealer lå i brukskunsten slik den var blitt kjent gjennom Scandinavian Design. Selv om hun merket seg at nye fagutøvere «flyr i taket bare de hører ordet Scandinavian Design», håpet hun at disse holdningene snart ville snu og at det igjen ville «gro opp noe nytt og enkelt som også har kvalitet».³⁰⁸ Hun sto fast på at brukskunst måtte videreføres i den forståelsen det opprinnelig var laget, som «et bestemt syn på det å formgi ‘praktisk brukbart og kunstnerisk vakkert’».³⁰⁹ Det var slik Foreningen Brukskunst med hennes far Jacob Prytz i spissen hadde formulert det i 1918, og Prytz Kittelsen var fast bestemt på at begrepet fortsatt var like aktuell. Som vi har sett advarte Ulf Hård af Segerstad brukskunstbevegelsen mot dette kravet om forening av nytte og skjønnhet, da han mente det lå en fare for at det ville hindre utviklingen av det nye kunsthåndverket på den ene siden og industridesignet på den andre. Gjennom ledelsen krav om at brukskunstbegrepet måtte videreføres i den samme forståelsen det opprinnelig var laget, ekskluderte de på mange måter ID og NK fra bildet. Og selv om konflikten mellom LNB og faggruppene var sammensatt ble fokuset på foreningen av «teknikk» og «estetikk» spesielt problematisk når Landsforbundet jobbet intenst for å samle faggruppene om felles mål og arbeidsoppgaver.

Prytz Kittelsen trakk seg som Landsforbundets president i 1978, men i mai samme året gikk hun sammen Bendt Winge og inviterte til et møte for å diskutere opprettelsen av en ny faggruppe.³¹⁰ Året etter ble den nye Foreningen Brukskunst opprettet. Som navnet tilsier var faggruppen en videreføring av idealene fra foreningens program slik de ble manifestert i 1920. Det nye FB besto blant annet av fagutøvere som ikke fikk adgang til NK da de var ansatt i bedrifter. I 1979 søkte Foreningen Brukskunst medlemskap i LNB, og var med dette en del av Landsforbundet.³¹¹

4.8 Opprydning

Etter at ID og NK forlot forbundet tok Norske Yrkestegnere (NYT) og Norske Tekodesignere (NTK) de tomme plassene i styret. Arkitekten Bjarne Howlid gikk inn som president, med Fredrik Wildhagen som visepresident. NIL var som vi har sett den faggruppen som tydeligst ga uttrykk for å være i tråd med ledelsen i forbundet hva gjaldt tanker om formgiverens rolle i samfunnet. Det kan derimot være verdt å merke seg at konflikten mellom ledelsen og

³⁰⁸ Hennem, Gerd. «Norsk brukskunsts ‘grande dame’», *Aftenposten*, 21.8.1976, upaginert (Lørdagsside)

³⁰⁹ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1978, s. 24 (RA/PA-0895/A/L0002)

³¹⁰ Nærmere 40 personer deltok på møtet. Blant disse var Benny Motzfeldt, Arne Lindaas, Herman Bongard, Roar Høyland, Bjørg Abrahamsen, Li Simon, Jens von der Lippe, Ivar Tandberg og Alf Sture. («Ny yrkessammenslutning for brukskunstnere» *Aftenposten* 30.5.1978, s. 2)

³¹¹ Referat fra styremøte i U2, 30.5.1979 (RA/PA-0895/A/L0011)

faggruppene ikke ser ut til å opphøre selv om ID og NK var ute av forbundet. Som jeg var inne på hadde Alsos og Meyer jobbet ut forslag til nye vedtekter. Disse ble jobbet videre med av Wildhagen og Howlid. Arbeidet strakk seg over flere år, men i 1980 la de fram forslag til reviderte vedtekter for styret.³¹² Her ser man at det var gjort en del omformuleringer men at formålsparagrafen langt på vei var en videreføring av den eksisterende. Styret klarte derimot aldri å enes om de nye vedtektene og kjernen i debatten var knyttet til faggruppenes rolle i forbundet. NIL protesterte mot utkastet, med begrunnelsen at de nye vedtektene skilte seg «svært lite fra vedtektene slik de er i dag», og la til at «en faglig styrking av Landsforbundet kan mest effektivt skje ved en fagstyrking av styret».³¹³ Arbeidet med revideringen av vedtektene ble etter dette lagt på hylla, og forbundet fortsatte sin virksomhet med den gamle formålsparagrafen.

Hvorvidt makten skulle ligge hos ledelsen eller hos faggruppene, var altså en problemstilling som så ut til å fortsette også etter at NK og ID hadde trukket seg ut. Det var kanskje en av grunnene til at ledelsen i LNB også foreslo at man kanskje burde droppe kollektiv medlemskap i styret:

Det vil ikke være unaturlig om et fremtidig LNB-styre var sammensatt av personlige styremedlemmer mer enn organisasjonens representanter, slik at den faglige ekspertise og innsikt opprettholdes slik at yrkesorganisasjonenes primat ikke hemmer Landsforbundets selvstendige virke.³¹⁴

Hensikten med omorganiseringen i 1965 hadde altså vært å få faggruppene inn i styret for på den måten å sikre forbundets faglige fundament. Som vi har sett i denne oppgaven var dette derimot en modell som tydelig ikke ga de ønskede resultatene.

³¹² Brev fra NIL til LNBs styret datert 12.12.1978 (RA/PA-0895/A/L0011)

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1978, s. 31 (RA/PA-0895/A/L0002)

Oppsummering og konklusjoner

I denne oppgaven har jeg tatt for meg hovedtrekkene i Landsforbundet Norsk Brukskunst sin virksomhet i perioden 1965 til 1978. Målsetningen har vært å gjøre rede for hvordan forbundet forholdt seg til de endringene som fant sted i brukskunstmiljøet og samfunnet for øvrig i dette tidsrommet. Perioden har blitt behandlet gjennom tre hovedkapitler, hvor utstillingsvirksomheten har fungert som en orienteringslinje. Gjennom oppgaven har jeg vist hvordan forbundet som følge av omveltninger og polarisering i fagfeltet, forsøkte å samle faggruppene om nye mål og arbeidsoppgaver, og hvordan dette til slutt endte med at faggruppene NK og ID valgte å trekke seg fra forbundet.

Brukskunstideologien sto sentralt i Landsforbundet og hadde sin opprinnelse i foreningen første programskrift fra 1920. Her ble det blant annet slått fast at brukskunst var hverdagsvarer som var praktisk brukbare og kunstneriske vakre, og at disse måtte gjøres tilgjengelig for det brede lag av befolkningen. I sammenheng med omorganiseringen i 1965 var det enighet om at foreningens målsetning fortsatt var like aktuell, og at omorganiseringen ikke innebar noen kursendring for forbundet. Landsforbundet skulle være et felles forum hvor faggruppene kunne fremme den ideelle holdningen som brukskunsten alltid hadde hvilt på, og det var med dette utgangspunktet at den nye ledelsen tok opp igjen arbeidet etter omorganiseringen.

Etter omorganiseringen ble det derimot stadig tydeligere at brukskunstmiljøet var i endring. Dette kom blant annet til uttrykk gjennom en økende polarisering mellom kunsthåndverk og industridesign, samtidig som man også opplevde større mangfold og bredde i gjenstandene som ble laget. Endringene i fagmiljøet kom også til uttrykk gjennom vandreutstillingen *Design in Scandinavia* i Australia, og var en medvirkende årsak til at det ble satt spørsmålsteget ved det videre fellesnordiske arbeidet med Scandinavian Design. Selv om ledelsen i forbundet ga uttrykk for et ønske om å videreføre begrepet, og muligens utvide det, ble utstillingen i Australia den siste typiske fellesnordiske Scandinavian Design-utstillingen i denne perioden.

Omkring 1970 ble de satt i gang et større samlingsprosjekt innad i forbundet. I årene som fulgte jobbet forbundet aktivt for å samle faggruppene om nye mål og arbeidsoppgaver, og med det motvirke splittelsen i fagmiljøet. I dette ble det argumentert for en utvidelse av brukskunstbegrepet, hvor man i tillegg til propagandaen for vakrere hverdagsvarer også ønsket å rette oppmerksomheten mot «miljø» og samfunnet som helhet. I dette fanget

forbundet opp noen av de nye tankene som gjorde seg gjeldende i formgivningsmiljøet i tiden. Derimot slet forbundet med å samle faggruppene, og selv om brukskunstideologien tidvis traff en nerve i det nye samfunnsengasjementet i tiden, viste det seg etterhvert at interesseforskjellene i fagmiljøet var sterkere enn det som samlet.

Samlingsprosjektets manglende oppslutning blant faggruppene ble tydeliggjort da NK takket nei til Rådet for brukskunst, husflid og tilgrensende former for småindustri. Bendt Winge omtalte hendelsen som et vendepunkt, og ga uttrykk for at forbundet nå måtte verne om de verdiene Landsforbundet var bygget på. I årene som fulgte gikk forbundet inn i en periode preget av interne stridigheter og kamp om makt. Man så tegn til et generasjonsskifte innad i forbundet, og med dette ble også frontene steilere og uenigheten mellom faggruppene og ledelsen kommer tydeligere til uttrykk gjennom møtoreferatene. Konfliktbildet var sammensatt men uenighetene mellom ledelsen og enkelte av faggruppene ble foreslått løst gjennom det såkalte Meyer-utvalget. Her ble det gitt uttrykk for at faggruppene skulle gis større makt i forbundet, og at brukskunstbegrepet skulle fjernes fra forbundets navn. Da disse ønskene i liten grad ble imøtekommet gikk det ikke lang tid før NK og ID valgte å trekke seg fra forbundet.

Gjennom hele perioden argumenterte Landsforbundets ledelse for at brukskunst måtte forstås slik det opprinnelig var laget, som gjenstander som var praktisk brukbare og kunstnerisk vakre. I lys av Ulf Hård af Segerstads artikkel «Inga fler 'bröllop' på Maihaugen» har vi sett hvordan dette var med å ekskludere kunsthåndverket og industridesignet fra bildet, da kunsthåndverket i stor grad søkte seg bort fra det praktisk brukbare, og industridesignet ønsket å distansere seg fra spørsmål om skjønnhet og estetikk. Som jeg har vist i denne oppgaven var ikke dette ene og alene utslagsgivende for at faggruppene brøt med LNB, men det er tydelig at denne statiske forståelsen av brukskunstbegrepet ble problematisk når forbundet også var av den oppfatning at fagmiljøet måtte stå samlet om felles mål og arbeidsoppgaver.

Brukskunstideologien hadde sine røtter i modernismens utopiske prosjekt og tro på universelle og kollektive løsninger, en holdning som var vanskelig å forene med den pluralismen og polariseringen som preget brukskunstmiljøet utover 1960- og 70-tallet. I 1979 hevdet Jean-François Lyotard at tiden for «de store fortellingene» var over og at man var gått over i en postmoderne tilstand preget av et mangfold av ulike språkspill som ikke kunne samles i overgripende enheter.³¹⁵ Uavhengig av hvordan man definerer det var utvilsomt

³¹⁵ Wallenstein, Svein-Olov (red.). *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*. (Stockholm: Axl Books, 2009), s. 8–12

splittelsen av brukskunstbevegelsen et tegn på at det norske formgivningsmiljøet gikk inn i en ny tid. Men i dette ligger det også materiale som kan utforskes videre. Og selv om brukskunstbevegelsens dager på mange måter var talte, fortsatte Landsforbundet sin virksomhet også i årene som fulgte. Med andre ord er historien Landsforbundet Norsk Brukskunst på ingen måte ferdigskrevet.

Litteratur og kilder

Bøker, avhandlinger og masteroppgaver

Aas, Anne Lise (red.) *Rom og møbler gjennom 50 år*. Oslo: Norske Interiørarkitekters og Møbeldesigneres Landsforening, 1995.

Ask, Trygve. *God norsk design. Konstitueringen av industridesign som profesjon i Norge*. Ph.D. avhandling. Arkitektthøgskolen i Oslo. 2004

Berntsen, Bredo. *Grønne linjer: natur- og miljøvernets historie i Norge*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1994.

Braathen, Martin. *Alt er arkitektur! Neoavantgarde og institusjonskritikk i Norge 1965-1970*. Oslo: Tapir akademisk forlag, 2010.

Bull, Edvard. «Norge i den rike verden: tiden etter 1945» i Mykland, Knut (red.) *Norges historie* (bind 14). Oslo: Cappelen Forlag, 1995 (1976)

Bull, Knut Astrup. *Kunsthåndverkets emansipasjoner: En drøftelse av forholdet mellom kunsthåndverk og kunstverket*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen, 1997.

Clark, T.J. *The painting of modern life : Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Cowley, David og Pavitt, Jane (red). *Cold War modern: Design 1945–1970*. London: V&A Publishing, 2008.

Dalland, Olav. *Profesjonsutdanning og dannelse: bacheloroppgavens muligheter*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2013.

Danbolt, Gunnar og Åse, Arne. *From bowl to art: Arne Åse and modern Norwegian ceramics*. Stavanger: Dreyer bok, 1994.

Breen, Else og Nilsen, Bjørn (red.), *Kamp og kultur: perspektiver på 70-tallet*. Oslo: Aschehoug, 1997.

Brox, Ottar. *Hva skjer i Nord-Norge?: en studie i norsk utkantpolitikk*. Oslo: Pax Forlag, 1969 (1966).

Campbell, Joan. *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Fallan, Kjetil. *Modern Transformed: The domestication of industrial design culture in Norway, ca. 1940-1970*. Ph.D. avhandling. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), Trondheim, 2007.

- Fonn, Christin. *Utstillingen som formidlingsverktøy – Landsforbundet Norsk Brukskunst 1945–1960*. Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2010.
- Furre, Berge. *Vårt hundreår: Norsk historie 1905–1990*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1991.
- Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918-1930: Program, utstillinger og kritikk*. Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1973.
- Gunnarsjaa, Arne. *Arkitekturleksikon*. Oslo: Abstrakt forlag, 1999.
- Halén, Widar. (red.) *Art Deco, Funkis, Scandinavian Design*. Oslo: Orfeus Forlag, 1996.
- Hansen, Per H. *Da danske møbler blev moderne: Historien om dansk møbeldesigns storhetstid*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2006.
- Heltoft, Aksel (red.). *Norsk Brukskunst*. Oslo: Studier i Norge, 1969.
- Hylbak, Marianne. *Foreningen Brukskunst 1930–1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2007.
- Ivanov, Gunnela. *Vackrare vardagsvara - design för alla?: Gregor Paulsson och Svenska Slöjdföreningen, 1915-1925*. Avhandling (fil.dr.), Umeå universitet, 2004.
- Lie, Ida Kamilla. «*Vardagsvaror*» for den virkelige verden: Victor Papaneks relasjon til det nordiske designmiljøet på 1960- og 70-tallet. Masteroppgave i kunsthistorie. Universitet i Oslo, Høst 2014.
- Midré, Georges (red.) *Samfunnsendring og sosialpolitikk: rapport fra Nord-Odalprosjektet*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1973.
- Myrvang, Christine. *Forbruksagentene: slik vekket de kjøpelysten*. Oslo: Pax Forlag, 2009
- Myrvang, Christine. Myklebust, Sissel. Brenna, Brita. *Temmet eller uhemmet : historiske perspektiver på konsum, kultur og dannelse*. Oslo: Pax Forlag, 2004
- Nielsen, Palle. Bang Larsen, Lars. *The Model - a model for a qualitative society (1968)*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2010.
- Opstad, Jan-Lauritz. *En ny bevissthet: norsk kunsthåndverk 1970-1990*. Oslo: Huitfeldt Forlag, 1989.
- Prytz, Jacob Tostrup. *16 artikler*. Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole, 1956.
- Robach, Cilla. *Formens frigörelse: konsthantverk och design under debatt i 1960-talets Sverige*. Stockholm: Arvinius Förlag, 2010.
- Robach, Cilla (red.) *Konceptdesign*. Stockholm: Nationalmuseum, 2005.
- Sejersted, Francis. *Sosialdemokratiets tidsalder: Norge og Sverige i det 20. Århundre*. Oslo: Pax Forlag, 2013.
- Sjöstrand, Ingrid. *Samhem: En bok om mänsklig miljö i mänsklig skala*. Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1973.

- Strasser, Susan. *Waste and want: a social history of trash*. New York: Metropolitan Books, 1999.
- Toyomasu, Mette Grieg. *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning: keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*. Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1997.
- Romsaas, Jan. *Thorbjørn Rygh og hans rolle i bakgrunnen for, og opprettelsen av industridesignerutdanningen i Oslo 1955-1983*, Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2000.
- Veiteberg, Jorunn og Lium, Randi Nygaard. (red.) *Kunsthåndverk Treklang*. (Utstillingskatalog) Bodø: SKINN, 1995.
- Wallenstein, Svein-Olov (red.). *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*. Stockholm: Axl Books, 2009
- Wickman, Kerstin (red.). *Formens rörelse: Svensk form genom 150 år*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1995.
- Wildhagen, Fredrik. *Formgitt i Norge*. Oslo: Unipub, 2012 (1988).
- Østby, Leif (et al.) *Norsk kunstnerleksikon: bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*. Oslo: Universitetsforlaget. 1982–1986.

Tidsskriftartikler:

- Bøe, Alf. «Norsk Brukskunst» i *Bonytt* nr. 11/12 1965, upaginert
- Fallan, Kjetil. «How an Excavator Got Aesthetic Pretensions – Negotiating Design in 1960s’ Norway» *Journal of Design History* 20, nr. 1, 2007, s. 43–59
- Fallan Kjetil. «Milanese Mediations: Crafting Scandinavian Design at the Triennali di Milano» *Konsthistorisk Tidsskrift/Journal of Art History* 83, nr. 1, 2014, s. 1–23
- Fallan, Kjetil. «The Realpolitik of the Artificial: Strategic design at Figgjo Fajanse facing international free trade in the 1960s», *Enterprise & Society* 10(3), 2009, s. 559–589.
- Fallan Kjetil. «“The ‘Designer’ – the 11th Plague”: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway.» *Design Issues* 27, nr. 4, 2011, s. 30-42.
- Fægri Knut. «‘Designeren’ – den 11. landeplage». *Farmand* nr. 13, 1962, s. 22-23.
- Hylbak, Marianne. «Brukskunst – Prydkunst: Forholdet mellom håndverksbasert og industritilpasset formgivning i 1930-årene». *Kunsthåndverk* nr. 135, 1/2015, s. 30–33.
- Hård af Segerstad, Ulf. «Inga flere ‘bröllop’ på Maihaugen» *Bonytt* nr. 11/12, 1966. s. 287

Jackson, Simon. «Blonde Wood among the Gum Trees: Scandinavian Influences in Furniture Design in Australia, 1930-1975». *Scandinavian Journal of Design History*, nr. 13, 2003, s. 36–51.

Jutrem, Arne Jon «Tekstilkunstneren Else Marie Jakobsen», *Bonytt* nr. 10 1967, s. 248

Klingenberg, Ellen S. «'Status og fattigdom', 1974 – en kontroversiell utstilling om boliger og forbruk». *Arkitektur N* 93, nr. 5 (2011), s. 56-64.

Lindkvist, Lennart. «Testrum för sinnena» *Form* nr. 10, 1968, s. 644–645

Remlov, Arne. «Fra Milano til Skandinavia». *Bonytt* nr. 10 1967, upaginert

Remlov Arne, «Bruks-kunst-håndverk». *Nye Bonytt* nr. 8, 1971, s. 74–78

Skaare, Jørgen. «Krav om sterkere personlig uttrykk i norsk brukskunst», *Nye Bonytt* nr. 4/5 1968, s. 4

Sjöstrand, Ingrid. «Isolering eller samhem» *Form*, nr. 7, 1969, s. 325–331

Avisartikler (signerte)

Hansen, Svein. «Dommedag for design» *Politiken* 29.9.1973, s. 1–2 (Fritid/Forbruk).

Hennum, Gerd. «Deprimerende triennale i Milano», *Aftenposten* 1.10.1973, s. 4.

Hennum, Gerd. «Hverdagen er kommet for scandinavian design». *Aftenposten*, 3.11.1975, s. 6 (Kultur)

Hennum, Gerd. «Norsk brukskunsts 'grande dame'», *Aftenposten*, 21.8.1976, upaginert, (Lørdagssiden)

Hennum, Gerd. «'Bruker Jacob-prisen til politisk arbeide'» *Aftenposten*, 1.7.1977. s. 18

Hennum, Gerd. «Som en gamp blant rasehester» *Aftenposten* 4.3.1978, s. 20

Hennum, Gerd. «Konflikt mellom brukskunstnerne». *Aftenposten*, 23.5.1978, s. 8

Jari «Omlegging innen brukskunst». *VG* 22.12.1964, s. 5

Skat «Varehus viktigere enn gallerier» *Aftenposten*, 23.2.1974. s. 4

Vikdal, Bertil «En kunstnersjel i norsk næringsliv» *Aftenposten* 28.8.1976, upaginert (Lørdagssiden)

Avisartikler (usignerte)

«Keramikk og Ekkolodd side om side» *Aftenposten* 25.5.1966, s. 14

«Kulturaften i brukskunstens nye høyborg» *Aftenposten* 28.4.1967, s. 11.

«Chanser for norsk brukskunst oppgis». *Aftenposten* 4.9.1967, s. 1

«Ny yrkessammenslutning for brukskunstnere» *Aftenposten* 30.5.1978, s. 2

Avisartikler fra LNBs klipparkiv RA/PA–0895/Z/L0034 og L0031 (signerte og usignerte)

«Oktober i brukskunstens tegn», *Aftenposten* 14.10.1965, upaginert

«Norsk brukskunst på tiltalebenken» *Aftenposten* 29.11.1972, upaginert

Jutrem, Arne Jon. «Brukskunst må bort fra middelrådighet», *Aftenposten* 17.12.1964, upaginert

Jutrem, Arne Jon «Tanker om fri og anvendt kunst» *Adresseavisen* 18.5.1965, upaginert.

qui (Kai Nyquist) «Underjordisk kunstvirksomhet», *Morgenposten*, 5.7.1966, upaginert

Trykksaker og utstillingskataloger fra Landsforbundet og/eller faggruppene

Bøe, Alf. *Scandinavian Design: Israel Museum, Jerusalem*. (utstillingskatalog). Jerusalem, 1974.

Bøe, Ulla Tarras-Wahlberg (red.) *Nordisk industridesign : hva, hvorfor, hvordan* (utstillingskatalog). Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1976.

Schjødt, Liv (red.) *Landsforbundet Norsk Brukskunst, Årbok 1964*. Oslo: Landsforbundet Norsk Brukskunst, 1964.

Schjødt, Liv (red.) *Norsk Kunsthåndverk: Landsforbundet Norsk Brukskunst ved 50-årsjubiléet 1968*. Oslo: Forlaget Bonytt A/S, 1968

Aars, Harald (red.) *Foreningen Brukskunst Aarbok 1918-1919*. Kristiania: Foreningen Brukskunst & Kirstes boktrykkeri, 1920.

Vårt daglige Miljø 1918–1979, Utstillingskatalog for Landsforbundets jubileumsutstilling i 1978. Oslo: Landsforbundet Norsk Brukskunst, 1978.

13 brukskunstnere i industrien (utstillingskatalog). De Sandvigske Samlinger og Landsforbundet Norsk Brukskunst, Lillehammer: Museet, 1974.

NB-Nytt (medlemsblad for Norske Brukskunstnere), nr. 2, 1973

NB-Nytt nr. 5, 1974

NB-Nytt nr. 7, 1974

NK-Nytt (medlemsblad for Norske Kunsthåndverkere), nr. 3, 1976.

NK-Nytt nr. 4, 1977.

LNBs privatarkiv (PA–0895 – Foreningen Brukskunst)

A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1965

A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1966

A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1967

A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning 1968

A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1996
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1970
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1971
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1972
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1973
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1974
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1975
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1976
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1977
A/L0002/Landsforbundet Norsk Brukskunst: Årsberetning og regnskap 1978
A/L0007 – Møteprotokoll 1965–1965
A/L0008 – Møteprotokoll 1965–1968
A/L0009 – Møteprotokoll 1968–1971
A/L0010 – Møteprotokoll 1971–1975
A/L0011 – Møteprotokoll 1975–1981
D/L0014/LNB Generalforsamlingen 1968
D/L0019/I Diverse papirer styre 1972–1975
D/L0019/II Diverse papirer – LNBs styre 1972-1975
D/L0019/Sekretariatsamarbeide LNB–NB–NIL–ID–BIB
D/L0025/Nordisk direktørmøter V 1975
D/L0025/Nordisk Direktørmøter VI 1976
D/L0025/Nordisk direktørmøter VII 1977
D/L0029/Norske Brukskunstnere i korrespondanse... 1966–70
D/L0040/I Utvalget for brukskunst husflid og tilgrensende småindustri 1972/73
D /L0040/III Utvalget for brukskunst husflid og tilgrensende småindustri 1975/76
D/L0040/Terje Meyer utvalget 1977–
E/L0003/LNB–komiteer og utvalg
E/L0005/1972. Vedtekter
E/L0007/1976–78 Mappe K
I/L0001/Maihaugen 1974 – Rommet
I/L0001/Maihaugen 1975 Brukskunstnere i industrien
I/L0018/Uts: «Status og Fattigdom» 1974–75
I/L0025/Australia 1968–69
I/L0027/Triennalen i Milano III

Z/L0031 – Klippbok 1963 – 1966

Z/L0034 – 1972–1972 Avisutklipp 1972

Norske Industridesignerers privatarkiv (PA-1429 - Norske Industridesignere)

A/L0002/1971–1977

Andre kilder:

Design in Scandinavia (utstillingskatalog), upaginert. (Hentet fra <http://www.designarkiv.se/Sok/Bilder/Bilddetaljer/?MediaID=76198>)

«Brukskunstneren Sigrun Berg i nærbilde». Portrettintervju med Sigrun Berg produsert av NRK i 1967 (<http://tv.nrk.no/program/FOLA00001267/brukskunstneren-sigrun-berg-i-naerbilde>)

<http://www.norskdesign.no/bildegalleri/category273.html?mmasearchstring=garnblåse> (hentet ut 10. desember 2014)

Informanter (informanter merket * er sitert eller brukt som direkte kilder i oppgaven)

*Finn Alsos (keramiker/kunsthåndverker)

Gudrun Nurke Brandt (interiørarkitekt)

*Olav Dalland (tidligere kunsthåndverker)

Aud Dalseg (interiørarkitekt)

*Yngvild Fagerheim (keramiker/kunsthåndverker)

Rannveig Getz (interiørarkitekt)

Svein Gusrud (møbeldesigner)

Rolf Grude (gullsmed/kunsthåndverker)

*Rolf Harald Olsen (tidligere designer og kunsthåndverker)

Gerd Hennum (forfatter og journalist)

Roar Høyland (møbeldesigner)

Birte Marie Kittilsen (keramiker/kunsthåndverker)

*Konrad Mehus (sølvsmed/kunsthåndverker)

Gunnar M Næss (interiørarkitekt)

Peter Opsvik (designer)

Mona Prytz (tekstilkunstner)

*Thorbjørn Rygh (industridesigner)

*Frode Svane (arkitekt og fotograf)

*Ulla Tarras-Wahlberg (Fungerte bl.a. som leder for Svenska Slöjdföreningen mellom 1969–1973 og for Landsforbundet Norsk Form mellom 1987–1992)

Illustrasjoner

Fotokrediteringer

- Fig. 1 Morten Myhre Løberg
- Fig. 2 Anne Hansteen Jarre / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design; Stiftelsen Kunstindustrimuseet i Oslo
- Fig. 3 LNBS fotoarkiv
- Fig. 4 LNBS fotoarkiv
- Fig. 5 Max Dupain. Hentet fra *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*: RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)
- Fig. 6 Max Dupain. Hentet fra *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*: RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)
- Fig. 7 Max Dupain. Hentet fra *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling*: RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)
- Fig. 8 Hentet fra *Design in Scandinavia* (utstillingskatalog), upaginert. (<http://www.designarkiv.se/Sok/Bilder/Bilddetaljer/?MediaID=76198>)
- Fig. 9 Max Dupain. Hentet fra *Design in Scandinavia Australien 1968 – Sluttrapport om en nordisk konstindustriutstilling* (RA/PA-0895/I/L0025/Australia 1968-69)
- Fig. 10 LNBS fotoarkiv
- Fig. 11 LNBS fotoarkiv
- Fig. 12 Fondazione La Triennale di Milano
- Fig. 13 Fondazione La Triennale di Milano
- Fig. 14 LNBS fotoarkiv og Fondazione La Triennale di Milano
- Fig. 15 Frode Svane
- Fig. 16 Rannveig Getz og Arkitektur N
- Fig. 17 Rannveig Getz og Arkitektur N
- Fig. 18 Frode Larsen / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design; Stiftelsen Kunstindustrimuseet i Oslo
- Fig. 19 Yngvild Fagerheim
- Fig. 20 LNBS fotoarkiv

Takk til Yngvild Fagerheim, Frode Svane, Rannveig Getz, Ingerid Helsing Almaas (Arkitektur N), Morten Myhre Løberg og Fondazione La Triennale di Milano for lån av bilder.

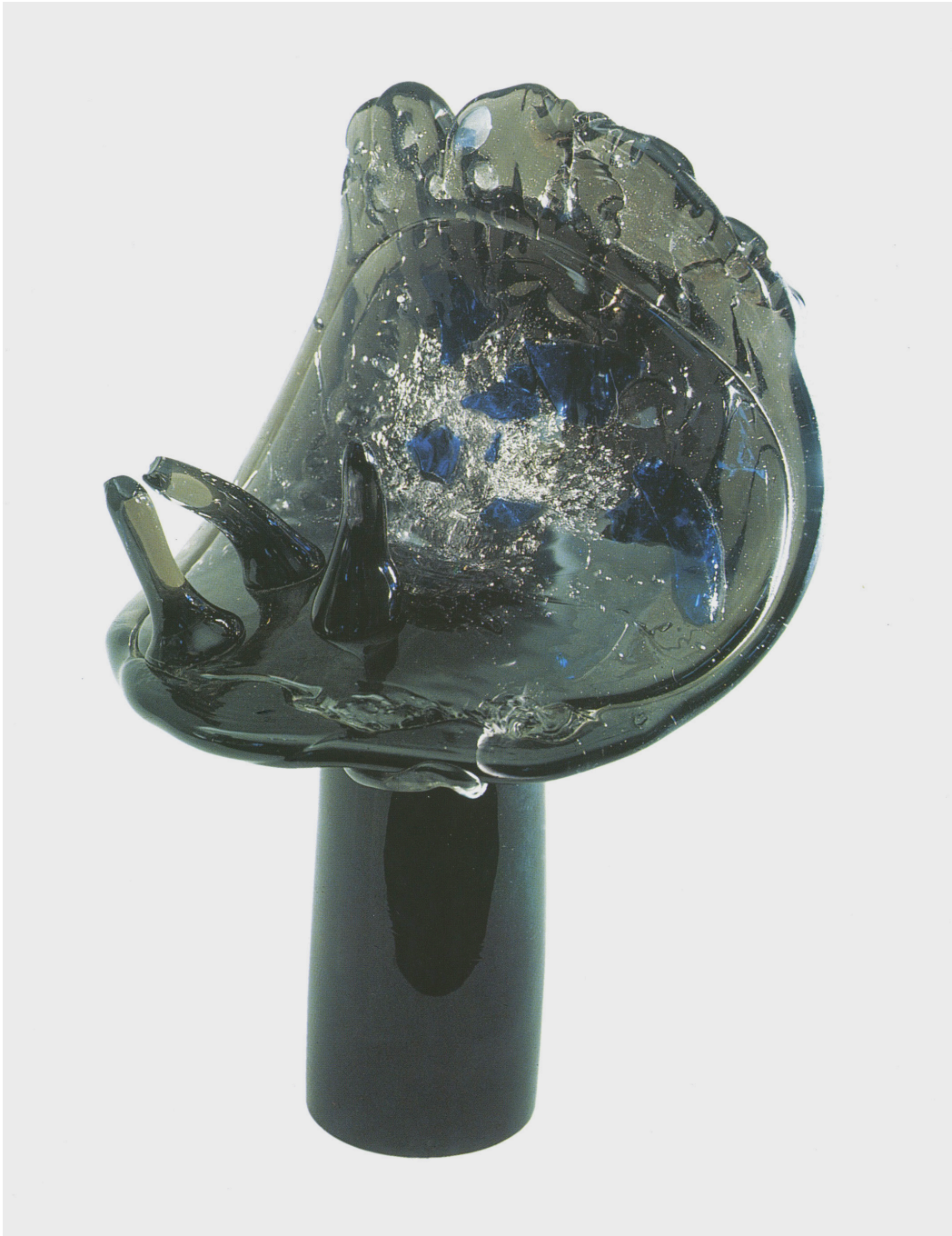


Fig. 1: Arne Jon Jutrem «Soppblomst», 1967. Glass.



Fig. 2: Finn Mauritz Hald, lysestake, 1964. Keramikk, steingods (25 x 30 cm).



Fig. 3: Utstillingen «Design in Australia» 1968–69 slik den ble presentert i The National Gallery of Victoria i Melbourne.



Fig. 4: Fra utstillingen «Design in Australia» (The National Gallery of Victoria i Melbourne).



Fig. 5: Fra utstillingen «Design in Australia» ved Art Gallery of N.S.W. i Sydney. Fremst i bildet ser man det som ligner på AX-stolen, formgitt av Hvidt og Mølgaard på 1950-tallet. Til venstre langs veggen ser man deler av en større serie byggmøbler for barn og ungdom, designet av svenskene Börge Lindau og Bo Lindekrantz på midten av 1960-tallet, for AB Kari Ruthérs Inredningar. Møblene besto av løse finérplater som kunne monteres sammen til hyller, senger, stoler og bord.



Fig. 6: Fra utstillingslokalet i Art Gallery of N.S.W. i Sydney. Stolen «Karuselli» som man ser fremst til høyre i bildet, ble formgitt av finnen Yrjö Kukkapuro i 1965, og var med det en forholdvis ny stol på utstillingen. Til venstre for denne ser man stolen «Pernilla 3», og innerst i lokalet to versjoner av stolen «Eva», som alle er formgitt av Bruno Mathsson. Ved siden av stolen «Eva» ser man en annen kjent Scandinavian Design-klassiker gjennom Alvar Aaltoos armstol nr. 45.



Fig. 7: Noe skyggebelagt og bare halvveis synlig, men fortsatt tydelig «Ponnistolen» til Tormod Alnæs i forkant av bildet. Fra utstillingslokalet i Art Gallery of N.S.W. i Sydney.

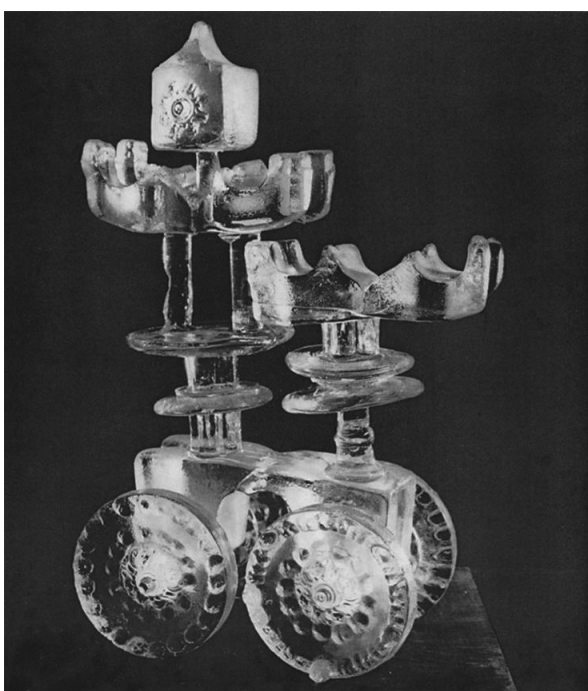


Fig. 8: Bertil Valien, glasskulptur, midten av 1960-tallet. Glass. Åfors Glasbruk

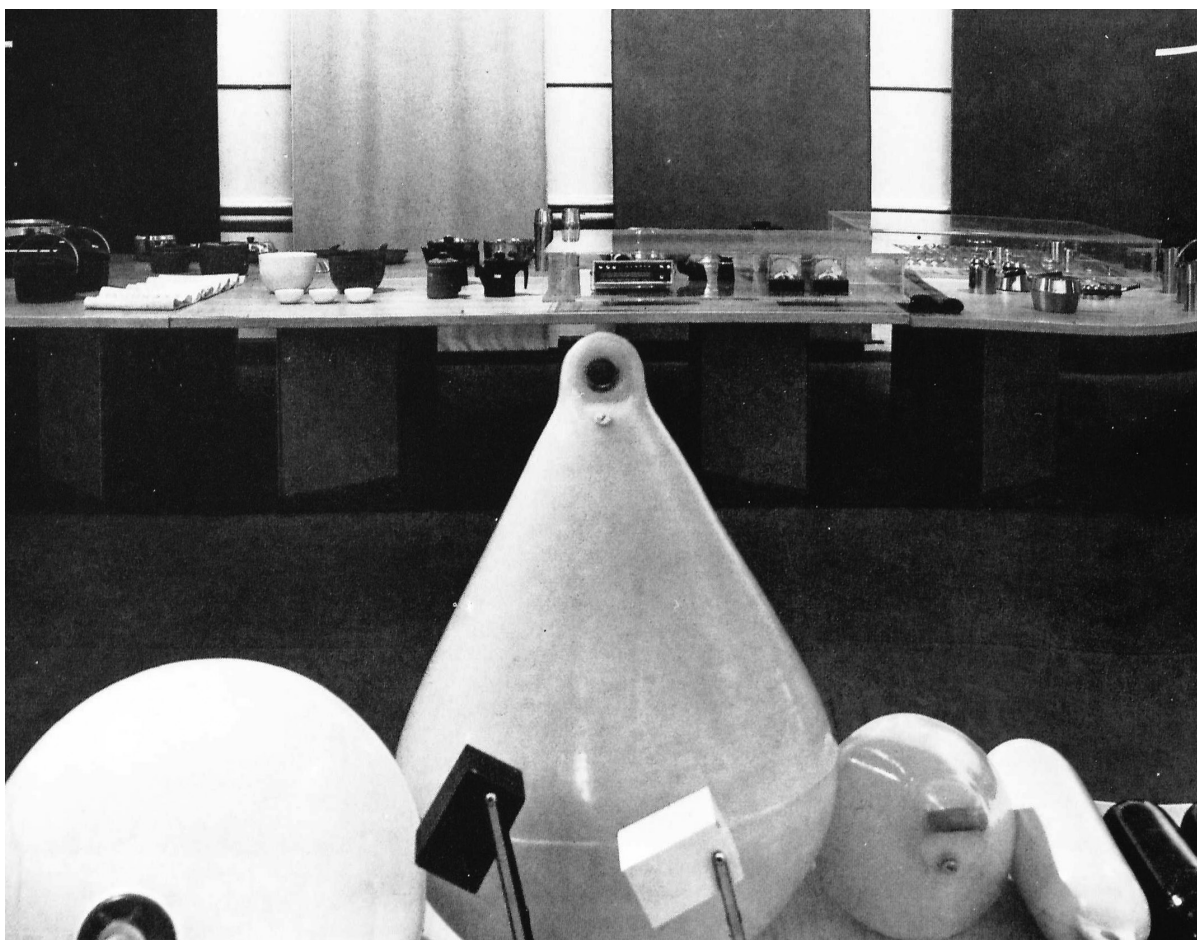


Fig. 9: Fra utstillingslokalet i Art Gallery of N.S.W. i Sydney. Gjenstandene i forkant av bildet ligner en serie garnblåser som fikk NDCs Merke for god design i 1965.



Fig. 10: Fra utstillingen «Barnets miljø» på triennalen i Milano 1973.

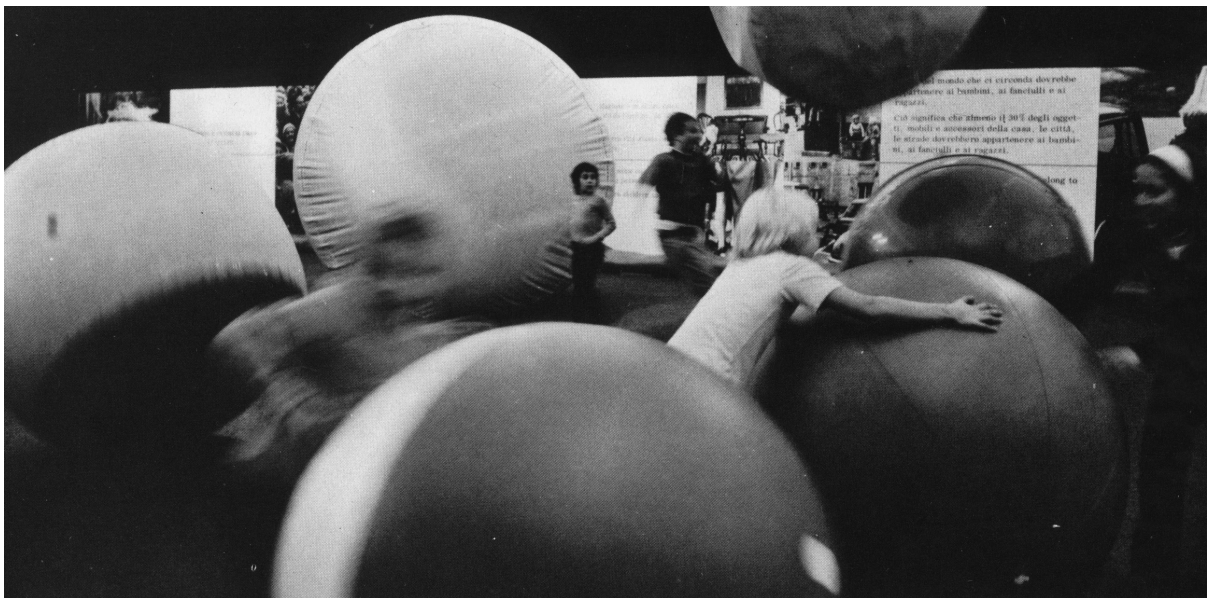


Fig. 11: «Barnets miljø» på triennalen i Milano 1973.



Fig. 12: «Barnets miljø» på triennalen i Milano 1973.



Fig. 13: Eksempel på tekstplansje og bilde, «Barnets miljø» på triennalen i Milano 1973.

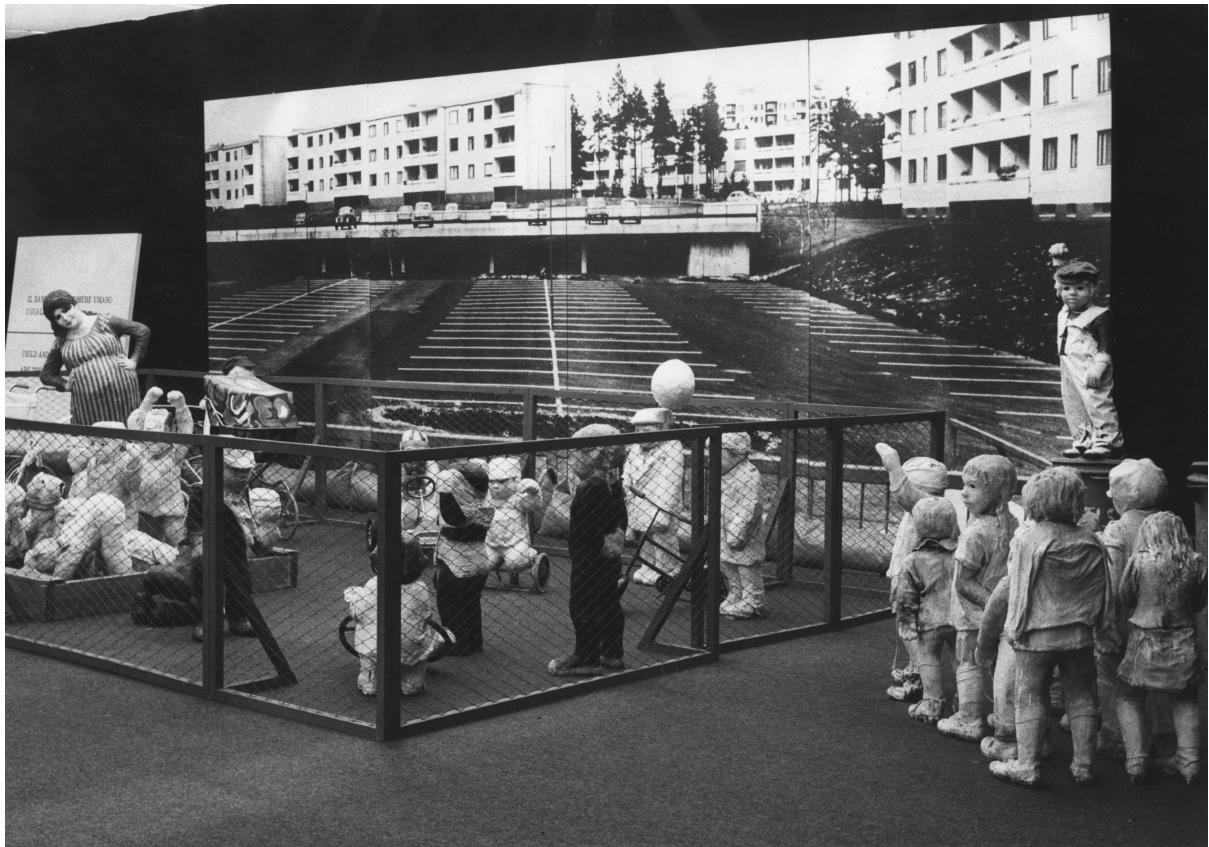


Fig. 14: Rauni Liukkos lekeplass-installasjon med det som mest sansynlig er Frode Svanes bilde i bakgrunnen.



Fig. 15: Eksempler på noen av lysbildene som ble vist på utstillingene. Alle bildene var tatt av Frode Svane og ble presentert som inspirasjon, eller forslag til tiltak man kunne gjøre for å bedre barnets miljø. I dette lå budskapet at barna selv skulle involveres i planlegging og utarbeidelsene av miljøet de var en del av. Flere av bildene var fra prosjekter som Svane hadde arrangert på Rustad skole og i Ås kommune på starten av 1970-tallet, hvor han involverte barn og voksne i å bygge lekeplasser gjennom dugnadsarbeid.



Fig. 16: Eksempel på collage som ble vist på utstillingen «Status og Fattigdom» i 1974.



Fig 17: Fra utstillingen «Status og Fattigdom». Det handlet fortsatt i stor grad om folkeopplysning, men med bruk av nye pedagogiske virkemidler.



Fig 18: Unni M. Johnsens, lysestake, omkring 1970. Porselen.



Fig. 19: Yngvild Fagerheim, «...inntil døden...», 1972. Steingods, oxydasjon, plast, tekstil, stearin (50 x 40 cm). Dette verket ble stilt ut på Stipendutstillingen i 1972 sammen med verket som Astrid Aure omtalte som «bløtkakerelieff med sommerfugler».



Fig. 20: Gravferden gikk via Karl Johann til Aker Brygge hvor Scandinavian Design-kisten ble løftet over i en båt, og kjørt ut i Oslofjorden hvor kisten så ble senket.