

Form

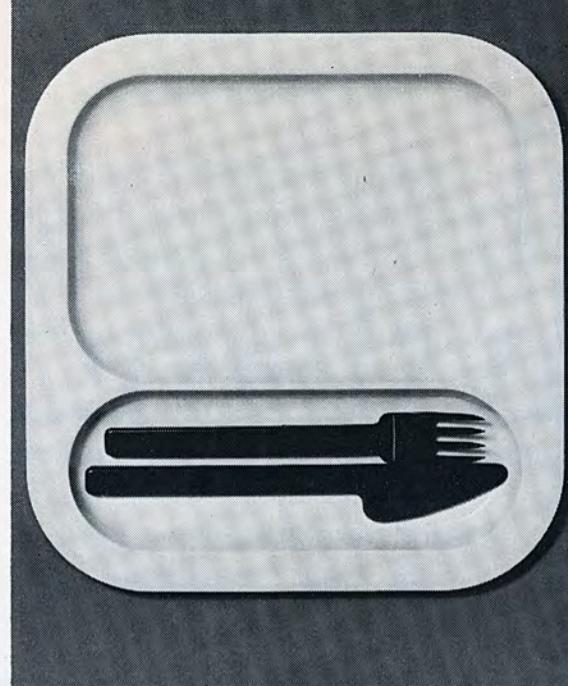
Nr 10/75 Leve porslinet!

Skärvor ur historien. Drömmen om den goda varan.
De gemensamma rummen.





Jan Landqvists och Sven Eklunds termostatblandare i förkromad mässing – från 1973 – har ett lättmanövrerbart reglage.



Skolbricka i melaminplast och bestick i karbonatplast, framtagna med tanke på bullernivå, disk- och hanteringskrav. Formgivare Sven-Eric Juhlin.



Mulltoiletten Bioloo, formgiven av Peter Nordgren, är en produkt som representerar ett nytt arbetsfält för formgivarna.

Formgivarens nya roll

»Industrin och kulturen kommer att gå skilda vägar i framtiden», hävdade en av våra dagstidningars kulturskribenter nyligen apropå den utställning som Nationalmuseum anordnade i samband med Gustavsbergs jubileum. Formgivaren skulle i framtiden spela en allt mindre roll för industriproduktionen. Så är det inte.

I detta FORM-nummer har en stor sektion ägnats Gustavsberg. Det är inte för att hylla dess redan så hyllade designhistoria. I stället har vi sett utvecklingen på Gustavsberg som en tydlig illustration till den förändrade formgivningsdiskussion som ägt rum under 1900-talet.

Den stora konstnärsgestalt som med sin pensel gjorde unika praktpjäser för att bedåra publiken på världsutställningarna eller gästerna i de borgerliga gemaken är idag en ofta anonymt arbetande person i ett team bland tekniker, marknadsspecialister – och ibland t o m med brukare. Är han eller hon mindre betydelsefull för det? Är det inte den utveckling vi alla skulle vilja arbeta för – formgivaren som direkt översättare av brukarnas behov och inte en pådyvlare av mer eller mindre konstruerade behov?

I formgivarrollens utveckling och i hur synen på formgivning skifftat under decennierna finns lagrade erfä-

renheter som påverkat den formgivarens roll vi har idag. Arbetsfältet har bredats. Obefintliga var de konstnärer som vid sekelskiftet fick vara med och påverka sanitetsgods, färdmedel och andra mer eller mindre profana produkter från grunden.

Formgivarrollen är egentligen en fortsättning av en del i hantverkarens arbete: På den tiden när han stod för produktionen var det hans uppgift att se till att produkterna stämde med brukarnas behov. Den förmågan kunde maskinerna aldrig ta över – naturligt nog. Istället blev det formgivarna som skulle förvalta det arvet, ikläda sig det ansväret, bli brukarnas representanter på industrierna och ett medel att påverka industriproduktionen. Och om »kulturen», brukarna och opinionsbildarna upphör att försöka påverka utvecklingen och produktionen och vänder industrin ryggen då släpps ju verkligen de fria marknadsråterna loss.

Myggan på elefantens rygg lyckades ju trots allt.

Men även om vi menar att formgivarnas arbetsinsatser ökat de senaste åren innebär det inte att vi får näja oss med det. Än är det alltför många industrier som använder formgivarna som omslagspapper – precis som under 1800-talet eller för att citera Hele-

na Lutteman i numret – »konstnären som krydda».

Givetvis finns det kryddor – eller omslagspapper – också i Gustavsbergs sortiment. Men intressantare är att det på denna industri under de senaste åren kommit fram en rad designprojekt som kan ses som pedagogiska modeller för hur 70-talets formgivare idealt kan arbeta. Många av dessa projekt har vi tidigare visat i FORM: kniven och stödkärbrädet för personer med nedsatt rörelseförmåga liksom griptången, handfatet och toaletten för den offentliga miljön etc. Här ovan är ett axplock: mulltoiletten, termostatblandaren med ett för alla lättmanövrerbart reglage och skolköksbrickan som också är en tallrik – symtomatiskt nog är de insatser på miljövårds- och byggsidan och för den offentliga miljön.

»Designern är idag en nödvändig medarbetare», skriver Arthur Hald, som verkat som konstnärlig ledare på Gustavsberg i femton år, i utställningskatalogen. »Han kan öka produkternas bruksvärde. Ge konsumenton ett bättre utbyte och samtidigt bidra till en rationell och ekonomisk produktion.

Detta är både designerns dilemma och inspirationskälla.»

Galataffel för Gustavsberg

Gustavsbergs 150-årsjubileum har blivit en stor manifestation. Först kom sommarutställningen på fabriksområdet, sedan höstens utställningar på Nationalmuseum och Kulturen i Lund. Nationalmuseum har gjort en uppvisning, festlig och spirituell, över Gustavsberg som det framträtt med praktnummer och pompa på de stora utställningarna från Industriutställningen i Stockholm 1866 till H55. Till detta fogas en omfattande redovisning av dagens konstnärliga produktion. Kulturen har mer lågmält gjort en utställning av servisgods, dess omramning och användning, en utställning full av mänsklig värme och poesi.

Elisabet Stavenow-Hidemark tittade på utställningen.
Hans Hammarskiöld/TIO fotograferade.



Som parafraser på utställningsarrangemang från de stora utställningarna reser sig fristående montrar med ett myller av föremål. Det är ett effektivt sätt att visa mycket och här tillämpat med stor spiritualitet. Precis som vi ser på gamla fotografier står stora urnor högt upp som avslutning på en krokan och andra saker, tvättfat, pottor och vaser är insatta i håligheter i



sockeln. Det vi har svårt att nå blir ett staffage och uttryck för överväldigande rikedom. Hela arrangemanget har en pedagogisk klarhet. De olika epokerna skiljs från varandra på ett lättfattligt sätt och man får samtidigt en föreställning om hur skiftande i material, utförande, storlek och stil en kollektion kunde vara. I förgrund tidig produktion från 1830-40-talen.

Från den stora montern bakom med gods från tiden kring 1866. På olika nivåer, klättrande mot höjden, står konstalster från fabriken, blandat med nyttogods. Den otroligt populära Thorvaldsens Kristus i parian samsas med en målad urna. Den ädla nakenheten hos Jason och gracerna gick för sig i Thorvaldsens klassicistiska tappning.

På Gustavsbergs stora utställning på Nationalmuseum är publiken sakkunnig. Alla minns och känner igen. Alla har ätit på Gustavsbergsporslin, kanske hos mormor för länge sen, kanske hemma idag. Igenkännandet ger säkerhet. Det diskuteras framför varje monter. Tänk vad de kunde . . . O så förskräckligt . . . Minns du . . . Den ena gruppen efter den andra väller förbi under ledning av Nationalmuseums guider. Svåra keramiska termer singlar i luften. Med utgångspunkt från det man vet är det lätt att lära mer. Publikens är delaktig, man har roligt.

Kombinationen Gustavsbergs fabriker-Nationalmuseum betyder inte oväntat att det är de konstnärligt utformade produkterna som står i centrum. Servisgods, vaser, prydnadssaker och skulpturer dominarar. Men vi får också veta att denna typ av

produktion idag bara utgör 7 % av hela omsättningen medan VVS och VA-produkter utgör 49 % och plaströr 32,5 %. Det betyder givetvis att de senare nyttigheterna är förutsättningen för de förra. Vi kan vara tacksamma för att Gustavsberg fortfarande kan satsa på den konstnärliga produkten.

Om Sveriges historia ansågs vara dess konungars, säger man här att Gustavsbergs historia är dess utställningars. Inför världsutställningar och en rad inrikes industriutställningar där fabriken deltog manifesterade den sig med nya produkter, enorma praktpjäser, och man satsade på konstnärer. Ibland känns det som man blåst upp sig för att riktigt göra intryck och slå ut konkurrenterna. Utställningarna blir milstolpar och kring dem har man byggt upp arrangementen.

Med utgångspunkt från gamla utställningsfotografier har man byggt upp montrar i stil med dem som användes att föra ut materialet. 1866 och 1878 har blivit fristående torn med många trappsteg att placera godset på, upptill krönta av stora praktpjäser och i hödigheter i sockeln, handfat, pottor och terriner. Det är ett lustigt och effektivt sätt att presentera materialet. Mängder av föremål får rum, väl synliga och som en nyhet för tillfället avskärmade av plexiglas. Vid sidan eller inarbeteade i montagen finner vi fotoförstörningar av de utställningsarrangemang man utgått ifrån. Vi får en överblick över hur blandad produktionen var, av de olika materialen och av vad för slags föremål som bjöds ut. Hela första, stora salen är genomförd på detta sätt och givetvis byter monterna karaktär flera gånger, men den röda tråden är tydlig och det



1897 och 1909 års utställningar innebar betydande satsningar från Gustavsbergs sida. De står för jugendstilens genombrott och höjdpunkt i Sverige. Gustavsbergs stora namn var Gunnar Wennerberg, kanske den förste konstnären som fördes fram som flaggskepp för fabriken. Monterna är gjorda som en kombination av foto och föremål. Det gäller nu väggfasta montrar med

föremålen uppradade på hyllor. 1897 års monter har också podier utbyggda som tungor, där man kan se föremålen från båda håll, allt efter förebild. Gunnar Wennerbergs produktion dominerar, en märklig blandning av fräscha serviser med stiliserade liljekonvaljer, gullvivor eller snödroppar och av tunga prakturnor med riks-vapen och andra heraldiska emblem.

Galataffel för Gustavsberg

hela tillämpat med spiritualitet: 1917 års podium med blå porslinsmålning efter Kåges förebild, 1925 års festonger i tunn klassicism från Paris, 1930 års lite torra saklighet, 40-talets idyll under krigshotet med »fajanser målade i vår» och till slut H55.

Vi får inte veta här vilka saker som dröjde sig kvar länge, vilka som producerades i stor skala och blev bestsellers eller vilka som snart försvann. Vi anar att vissa serviser var billigare och andra så dyra att de nådde ett fätal, men vi vet det inte.

En lång fris av fotografier från arbetet på fabriken löper utmed ena väggen, vackra fotografier av tungt, hårt arbete. Barn som väntar på att springa iväg med formar, handmålning vid löpande band, glasering av en tung toalettstol som doppas i glasyr, sortering av tunga handfat. Det ger en bild av fabrikens vardag men helt okommenterad. Brukssamhället skymtar förbi i några småmontrar och bilder. Hård styrning, hårda villkor, en framsynt och intressant arbetarbebyggelse, fackföreningar, musikkår, sjöfart. Här slunker Nationalmuseum raskt förbi. Det är inte människorna bakom tingen man vill visa, det är tingen själva.

Det unika stengodset är ägnat en egen sal. Det är väl något av fabrikens stolthet. Några äldre saker visas men det aktuella framhävs, Stig Lindberg, Berndt Friberg, Karin Björquist . . .

I förförisk belysning och grönska visas dagens produkt. Toaletter, handfat och en porlande duschk visas som friskulpturer trots genomskärningar som får oss att fundera på hur de fungerar. Nya vridkranar i röd och blå plast känns som grafiska tecken mot den vita monterbotten. Karin Björquists stora, härliga kakelugn, likadan som den hon gjorde för Moskva-ambassaden domineras, lugn och trygg. Praktiska plastmuggar och kontorsgrejer lyser i färg intill obehövliga presentartiklar. Ett helt bord med grejer som övervägs om de ska tas fram i produktion. Där är några fina krukor och spillkummar med kantiga former som man gärna såg igen.

Det är svårt att värdera fabrikens insatser. Så mycket har ju hört till vår vardag att det känns nödvändigt och självklart. Redan det är en värdering.

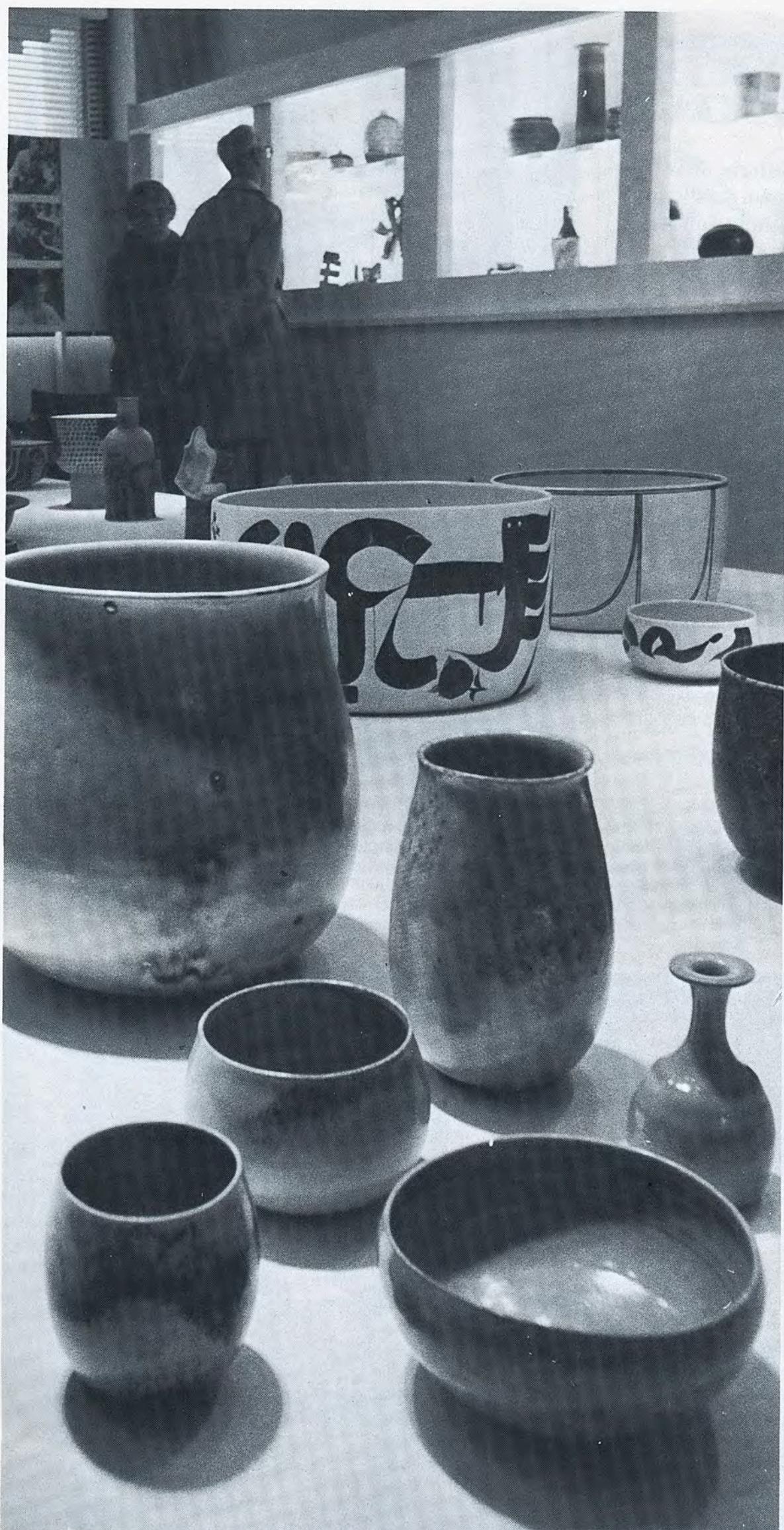


Montagen är hela tiden olika, följer sina tidsförebilder. Ett urval av produkterna från Hemutställningen på Liljevalchs 1917 står på ett podium med blå porslinsmålning och har foto av

Asplunds utställningskök som bakgrund. Kåges flintgodsservis Liljeblå, även kallad »arbetarservisen», domineras med sin kraftfulla dekor och mängder av servisdelar.

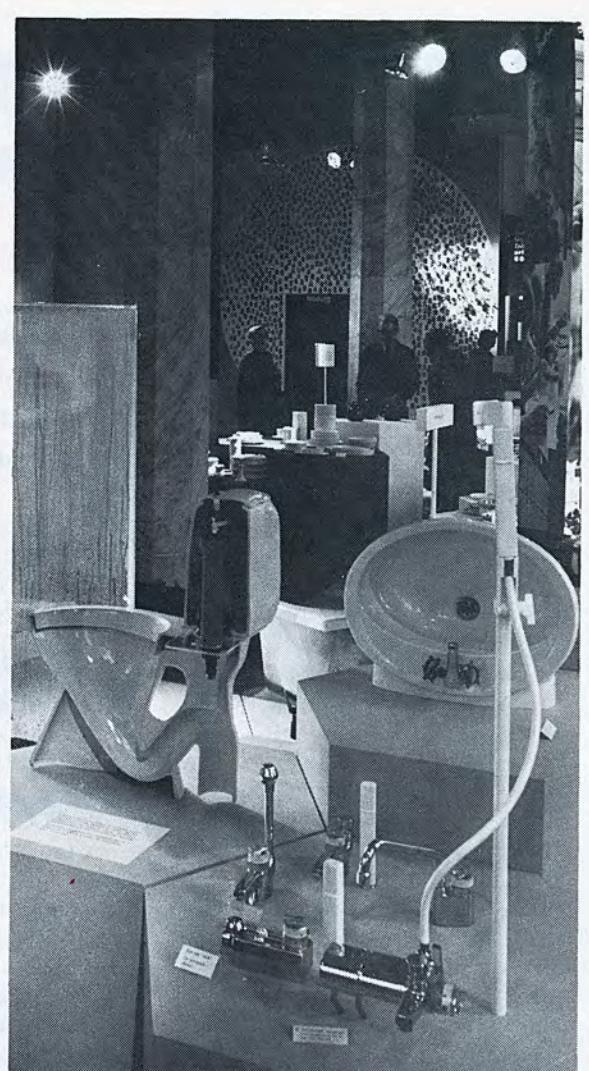


Grupp efter grupp slussas igenom utställningen. Alla är sakkunniga på sitt sätt, alla känner igen och minns. Naturligtvis är det servisgodset som väcker mest minnen. Här är det 1930 års utställningsmonter som demonstreras: Kåges Praktika, funktionalismens stora satsning som aldrig blev populär, Bungalow och andra serviser.



Ett helt rum är ägnat det unika stengodset. Den aktuella produktionen i centrum, det något äldre och det historiska materialet åt sidorna. Det var Gunnar Wennerberg som efter studier i Paris introducerade det hårdbrända godset och sedan dess har en mängd konstnärer i stark kontinuitet ägnat sina krafter åt det. – Stig Lindbergs ja-de-färgade stengods från i år i förgrunden. I

väggmontrarna arbeten av Anders Liljefors och Britt-Louise Sundell.
Utställningen har ordnats av Dag Widman och Helena Lutteman från Nationalmuseum, Arthur Hald och Marianne Landqvist från Gustavsbergs fabriker med Gösta Hillfon som arkitekt. En rikt illustrerad katalog, nästan en liten bok, ger utmärkt information och kostar bara 15 kr.



I salen för den aktuella produktionen visas VVS-porslin i magisk belysning bland grönska medan en duschkabin som en springbrunn. Utställningsmontaget blir förlägande vackert, pjäserna uppfattas nästan som friskulpturer, även om man nyktrar till inför genomskärningarna av toalettstolarna och sakliga texter som förklarar hur de fungerar. VVS och VA står för 49 % av Gustavsbergs produktion. Det är med andra ord dessa produkter samt plaströr som bär upp det konstnärliga arbetet.



Modeller under diskussion. Det är en lång process innan produkterna förs ut och det sista urvalet är inte det minst viktiga. Det är intressant för åskådarna att ta del av detta led i produktionen. Här finns saker av Karin Björquist och Britt-Louise Sundell som man gärna säg i produktion.

Brukarna berättar om porslinet

Kulturen i Lund, detta museum som Georg Karlin i slutet av 1800-talet lade grunden till och som bättre än något annat museum i Norden kan belysa kera-

Här sätts inte producenten i centrum utan konsumensen, alla de olika mottagarna ute i landet får komma till tals och i foton och texter berätta hur de levde med Gustavsberg under 150 år.

Alla har inte haft råd att leva med Gustavsberg helt enkelt. Först omkring 1900 kom porslinet så smått till torpare och backstugesittare. Men innan dess hade t ex bordsservisen Carrara tillsammans med svanhalsade serviettbryningar skvallrat om borgarens spirande rikedom under 1800-talets slut eller hade den med rosor och blad reliefprydda kannan i parian gett överflödets glans åt antiennens hyllor. Från och med ungefär 1870 inleddes inom servisen en mängd ting, som inte enbart hade praktisk funktion. De hade

Detta förtäljer statarfamiljens karott och ett gammalt foto av statarfamiljen: »Karotten användes i vardagslag till olika rätter i denna statarfamilj med åtta barn i Åby socken i Småland. Rätterna kunde vara kräm av äpple eller bär... kökt fläsk och potatis.

mikens historia, har valt en helt annan infallsvinkel än Nationalmuseum för att belysa Gustavsbergs 150 år. Mailis Stensman presenterar.

funktionen att vittna om rikedom och makt. För hur skulle man våga använda en kanna i vitt, oglaserat porslin, parian, kryllande full med lövtunna blommor och blad? Ett material vars yta dessutom genom sin struktur vid beröring får huden i handen att knottra sig! Nej, ett sådant föremål hade en helt annan, något mera komplicerad funktion än t ex karotten i statarfamiljen på tio personer.

Utställningen på Kulturen i Lund har med sin anspråkslösthet, sina citat uppsamlade bland människor i södra Sverige och sina foton fått en mjuk, varm och mänsklig ton, en ton som oftast är helt frånvarande i jubileumsutställningssammanhang.

MAILIS STENSMAN

I bland var det väl så att fläsket var lite härsket så spadet lyste lite gult, när det kom upp i karotten.» »Jag vet att Fasan använts i både lantarbetar- och hantverkarfamiljer som ren vardagsvara, men det är klart, då hade det väl hunnit bli några år gammalt.»



Monter med kaffegods, »spettekakfsfat» och brödfat, och en del av uppgifts- och bildskördens till

»kaffebordet». Berättelserna har textats och satts som bakgrund till föremålen.



»Mormor och morfar var lantbrukare. Äldsta dottern, född 1851, bodde hemma. Hon hade i min barndom en brun servis, Asiatic Phaeasant, nerpackad i ett blått skrin. Det var servisdelar hon fått som ung. De användes aldrig. Det var hennes hemgåva.»

»Lilla fasan var den fina servisen hemma, som bara togs fram ur buffén när det kom gäster och till högtiderna. Till vardags åt vi på vita tallrikar.» (Lärarfamilj i Skåne på landet, ca 1900.)



Kryddburkar, förvarings- och beredningskärl med foton och uppgifter som kommit till museet efter tidningsuppropet.

Många minns hur porslinet användes i fest och vardag: »Jag gifte mig 1912. På sommaren fick jag besked av min svärmor, att

jag kunde hämta en servis i en affär. Hon hade beställt den till mig som present. Den hade mönster av små rosor på vit botten. Servisen har sedan i mitt hem använts som finservis. På högtidsdagar dukade vi bordet med skrära sidenband och blommor och

blad.» »I min mormors hem hade man på 1920-talet lite blandat porslin till vardags. Var man inte för många räckte de flata tallrikarna med lila fasanen och de djupa med vallmon.»

Gustavsberg och Slöjdforeningen

Den 7 oktober i år överlämnades Slöjdföreningens stora medalj till Gustavsbergs fabriker med anledning av fabrikens 150-årsjubileum. Det var inte första gången Slöjdföreningen och Gustavsberg sammanstrålade. Glimtar ur den historia som delar gav Slöjdföreningens direktör Lennart Lindkvist i sitt hyllningstal.

Gustavsberg och Slöjdföreningens historia har varit sammanvävda minst ett hundratal år tillbaka i tiden. En av Gustavsbergs första mönstertecknare, arkitekten *Magnus Iséus*, fick pris för sin kaffeservis av Slöjdföreningens konstindustrisektion. 1876 fick den äran att publiceras i Slöjdföreningens mönsterblad. Men redan året innan hade *August Malmströms* Gustavsbergsvas med drakslingor givits ut som mönsterblad.

Ut i världen

Men antagligen kan man spåra Slöjdföreningens intresse för Gustavsberg ännu längre tillbaka. När föreningen 1846 sände ut fregatten Eugénie med en exportutställning av svenska slöjdalster för visning i Medelhavsländerna fanns priskuranter över svensk porslinstillverkning med bland utställningsmaterialet. Eugénis seglats blev något äventyrlig och slutade lite snöpligt i Egypten. Men tjugo år senare var Slöjdföreningen initiativtagare till en mer succéartad utställning: den stora Allmänna industri- och konstutställningen i Kungsträdgården i Stockholm 1866. Och där fanns Gustavsberg representerad med en stor ståtlig utställningspyramide som rekonstruerats på jubileumsutställningen.

Under 70- och 80-talen var Slöjdföreningen med och sände ut Gustavsbergs produkter runt om i världen till de stora världsutställningarna.

Men Slöjdföreningens 1800-talshistoria innehåller mer överraskande initiativ. På 1870-talet ivrade föreningen för nya infartsleder till Stockholm, vilket resulterade i att Baggensstäket muddrades upp – till fromma bl a för Odelbergs rederi och Gustavsbergssjöfarten.

Konsten till industrin

1890 invaldes brukspatron *Wilhelm Odelberg* i Slöjdföreningen och några år senare medverkade föreningen aktivt till att konstnär *Gunnar Wennerberg* fick kontakt med Odelberg och Gustavsbergs Fabriker. Det skedde i början av 1895 och de som förmedlade kontakten var *Carl Anton Ossbahr*, föreningens direktör, och *Johan Böttiger*, hovintendent och ledamot i styrelsen.

Debut på Slöjdföreningen

Men det blev *Eric Folcker*, Ossbahrhs efterträdare, som blev Wennerbergs store supporter. Folcker som för övrigt startade Slöjdföreningens tidskrift, tycks ha följt Wennerbergs arbete på Gustavsberg mycket ingående. Wennerbergs första servisdekor – »dessa enkelt och graciöst komponerade bladslingor», för att tala med Folcker, »är en sannskyldig uppenbarelse av konstnärlig smak och elegans» – visades för första gången inte på Stockholmsutställningen 1897, som man trott, utan på en liten utställning i Slöjdföreningens lokaler vid Brunkebergstorg i december 1895.

Vad som hände kring åren 1914–1917 känner de flesta till. Det är idag en del av den svenska konstindustrins historia.

Schism

Den unge, arge slöjdföreningensdirektören *Erik Wettergren* avlosade efter Baltiska utställningen 1914 en gruvlig salva mot den svenska konstindustrin och inte minst Gustavsbergs utställningskollektion. Hans ofta citerade slutord i Slöjdföreningens tidskrift lös:

»Det är möjligt, att de konstnärliga kraven endast är en börd för en porslinsfabrik, det är också möjligt, att aktieägarna hara de största intresse av att 'den stora publiken' dåliga smak med varje medel tillfredsställer och att fabriksledningen under trycket härav blir konstnärligt avmattad eller rent av fientlig – i så fall har kritiken och den kultiverade publiken ingenting annat att göra än att med aktningsfullt delta gande konstatera faktum och vända sitt intresse åt annat håll.»



föreningens tidskrift som sammantillade Hemutställningen medarbetade ingen mindre än Axel Odelberg själv. Med stor entusiasm framför han där följande förslag:

Varför inte en hemutställning en vecka om året i varje varuhus runt om i landet »där de av Slöjdföreningen rekommenderade alstren särskilt framhålls och utmärkes så att allmänheten kunde göra jämförelser och småningom bibringas bättre smakriktningar. Förstår sedan industrien att välja smakfulla och ändamålsenliga modeller och mönster – vilka med teknikens nuvarande ständigt forskridande utveckling kunna göras billiga och konkurrenskraftiga – är vägen till målet tryggad.»

Mottot blev som bekant vackrare vardagsvara till vettiga priser och Gustavsberg började snart sätta på fler konstnärer-formgivare för att förverkliga målet. Slöjdföreningens utställningar tycks ofta varit vägen att nå konsumenten – eller åtminstone ära och berömmelse. Göteborg 1923, Paris 1925, New York 1927, Stockholm 1930, Oslo 1933, Standard på Liljevalchs 1934... Gustavsbergs utställningshistoria är en kopia av Slöjdföreningens historia.

När KF och *Hjalmar Olson* tog över fabriken fördjupades samarbetet med Slöjdföreningen ytterligare – och utställningsaktiviteten bara ökade. Även konstnärernas antal ökade och det blev så småningom självklart med formgivare även för hushållsplast och sanitetsgod.

... och idag

Bara de senaste fem, sex åren har Slöjdföreningen visat Gustavsbergs-produkter i Australien, Brasilien, Japan, Mexiko och nu senast i Israel och Polen. Under *Bo Broms*' tid har föreningen dessutom fått kontakt med nya sidor av fabrikens produktion: handikappredskap som väckt uppmärksamhet på designkonferenser i Aspen, USA, Kyoto och som presenteras på ICSID-kongressen i Moskva i höst. I vintras möttes fabriken och föreningen i en hård och delvis från debatt om kvaliteten på inredningsmaterial för badrum och kök.

Axel Odelberg var kanske litet optimistisk 1917. Målen tycks inte vara så lätt att nå. Men jag hoppas vi kan fortsätta att kämpa tillsammans – även när Slöjdföreningen är ute för att kritisera.

Idén ger succé

Efter ett historiskt sammanträde i Slöjdföreningens trappa blev *Wilhelm Kåge* anställd på Gustavsberg för att under några sommarmånader 1917 arbeta fram en kollektion till Slöjdföreningens Hemutställning på Liljevalchs samma höst. Resultatet blev bl a arbetarservisen – och en fast anställning som räckte livet ut, till 1960. I det nummer av

Konstnären som krydda

Konstnärernas yrkesskicklighet utnyttjades av den begynnande industrialismen på 1800-talet för att göra succé på världsutställningarna och för att tillfredsställa en burgen borgarklass' behov av raffinemang. Denna dubbla roll, som skapare av praktpjäser och som servisdekoratörer, belyser här Helena Lutteman.

Gustavsbergs första kontakt med en konstnär ägde troligen rum 1863. Kungafamiljen avlägger i augusti ett besök vid fabriken och *Johan Fredrik Höckert* står då för dekorationerna.

Egentligen är det bara en kuriös notis. Kanske säger den ändå något om tidsandan, om vilka värderingar man hade. Ett kungligt besök var av största betydelse. Det var en form av erkännande och hade utan tvekan stort publicitetsvärde. Man lade sig vinn om att göra ett gott intryck och lätdärför en konstnär sköta utsmyckningarna. Den yttre ramen var det viktigaste. Och när Höckert kommer igen i fabrikens historia är det med dekorer till några praktpjäser för den Skandinaviska Industri- och Konstexpositionen som äger rum i Stockholm 1866. Att förändra eller låta konstnären rusta upp produktionen var det inte fråga om. Men man inser värdet av att den gedigna industriella produktionen får konstnärliga övertoner. Den överlastade mångkantiga uppbyggnad Gustavsberg framträddes med på utställningen 1866 dominera-

des av konstgods i form av skålar, vaser, urnor och parianföremål. Kopian i liten skala av skulpturer som till upphovsmän har t ex *Johan Peter Molin* och Höckert är slagnummer.

Servisen på 1800-talet

Servisgodset produceras enligt andra normer. Här är man lyhörd för signaler utifrån och från konkurrenten Rörstrand. Det gäller att hänga med i den tekniska utvecklingen. Flintgods är det Ordinära porslinet, 1854 kommer en förbättrad flintgodskvalitet – Ironstone China, kallad Fint Porslin och slutligen 1864 benporslinet som får beteckningen Äkta. De tryckta dekorerna blir från och med 1830-talet de viktigaste. Först är den en exklusiv nyhet som i prishänseende ligger långt över de målade dekorerna. Graverade bilder från Stockholm med Djurgården och de kungliga lustslotten av *Gustaf Söderberg* och *Carl Johan Billmark* är spegeldekorer kombinerade med olika bärder oftast hämtade från tryckteknikens hemland England.

I början på 50-talet räcker det inte längre med ett vanligt tryck i blått, svart, grönt, mullbär eller rödrosa – då kommer tryckta dekorer i flytande blått. Och på 60-talet är det dags för nästa steg i utvecklingen. Då kan man t ex få sin Minervaservis, som är en nyhet 1866, i brunt eller cantonblått tryck, men det är bara de enklaste varianterna. Med målade partier av guld och lysterfärgar och utförd i »fint porslin» är det däremot en »bättre» servis.

Servisbegreppet är också en nyhet som ska komma att dominera produktionen för årtionden framåt. Från 1866 erbjuder fabriken hela serviser för tolv eller tjugofyra och snart också för fyrtioåtta personer. Om man bläddrar i en priskurant från 1870-talet framgår det av stora helsidesplanscher att utbudet omfattar dels ett flertal servismodeller, dels att dessa finns i flera utföranden både vad beträffar gods och dekor och prisskillnaderna för samma antal delar kan vara flera hundra kronor. Statusskillnaden i att ha en flintgodsservis med vanlig tryckt dekor och den lyxdekorerade varianten i Ironstone China är inte svår att föreställa sig.

Det är den köpstarka borgerligheten tid. Deras trygga värld bygger på ägodelar. Så skapas inom den keramiska sektorn det som kan tillfredsställa deras behov – jätteserviser med alla upptänkliga delar – fiskfat, stekfat, rostbiffsfat, terriner, karotter, såsskålar, saladjärer och mycket mer.

B o r d s e r v i s g o d s .	
Klass 2.	
Ordinärt Porslin, C-, T- och U-modell.	
Servis N:o	målad med Dansk mönster.
»	3, tryckt, Ljusblå, Gamla servismönstret.
»	70,
»	Gredelint, Fasanmönster.
»	71,
»	Mörkbrunt,
»	74,
»	Blå Willow.
»	114,
»	Gredelint, Stambul.
»	166,
»	Grön, Flora.
»	167, emaljm., 3 blå & en gulrand.

Teckningen ovan liksom denna text är hämtad ur en priskurant från 1892. Klass 2 var den billigaste sorten och allra billigast var den i vitt, halva priset jämfört med en med enklaste dekoren. Den vita kostade för 12 personer 60 kr 50 öre vilket motsvarade ca en och en halv månadslöner för en arbetare.



Idéutbytet

De stora utställningarna, främst världsutställningarna, domineras 1800-talets senare hälft. Här möts industrierna. Man tävlar, lånar idéer från varandra och ställer ut igen med alltmera utökat sortiment. Hur sortimentet såg ut? Gustavsberg lånar mönster utifrån, man kopierar, modifierar eller låter en anonym, förmögen till fabriken knuten porslinsmålare göra en förlaga. Ofta är mönstren mycket skickligt tecknade, men den anonyma insatsen är tyvärr mycket litet utforskad.

Historien som skattkammare

Grundförutsättningen är att man under 1800-talet blir medveten om historien, om allt det som skapats under föregående epoker. Borgerligheten har ett behov av att legitimera sin ställning. Så kommer former och mönster som redan har ett bestämt symbolvärde till heders. Men man förändrar också och inympar egna värderingar. Gustavsberg tillverkar

tex en kaffeservis i »renaissancestil». En absurditet. Ja. Men också något mycket signifikativt. Det är 1700-talets tête-a-tête-servis med bricka, kafekanna, gräddkanna, sockerskål och två koppar, med en dekor som för tankarna till Sèvres dyrbara juvelporslin, och orientaliska förebilder. Servisen är idag tillskriven arkitekten *Magnus Isaeus*. 1868, 27 år gammal, anställdes han vid Gustavsberg som dessinatör och stannade där till 1873. Brukspatron Odelberg utnyttjade hans tjänster som arkitekt, lät honom rita omslaget till en ny priskurant och göra förlagor till dekorer för praktvarer och några serviser.

Konstnärerna stod för accenten

I början av 1870-talet kommer ett originellt inslag i Gustavsbergs produktion. En serie föremål i »Nordisk stil». Om nygotiken känns engelsk, nyrokokon har franska förtecken och nyrenässansen en tysk karaktär kanske man kan se pjäserna med drakslinger som ett försök att skapa en

svensk nystil. Måleriprofessorn *August Malmström* var den som gjorde de första försöken i genren under 1860-talets sista år. Bl a Magnus Isaeus ritade också mönster inspirerade av runstenarnas slingor.

Helmer Åslund, mera känd som norrlandsmålaren Helmer Osslund, är verksam som mönstertecknare från 1889 till 1894. I hans gustavsbergsproduktion finns både konventionella nyrokokodekorer och »moderna» japanisande varianter. Odelberg skickade honom att studera vid Sèvres och Den kongelige porcelainsfabrik i Köpenhamn.

Det finns alltså konstnärer som arbetat vid Gustavsberg under 1800-talet. Men deras verksamhet får aldrig någon genomgripande betydelse. Insatserna kan snarast betecknas som kryddan i en anrättning där andra och starkare krafter dominerade. Man arbetade för borgerligheten – en ekonomiskt bärkraftig publik som också direkt och indirekt kom att sätta sin prägel på produktionen.



Sommaren 1897 hölls en stor utställning på Djurgården i Stockholm. Gustavsberg framträdde med en historisk kollektion som kompletterade den moderna produktionen. Prydnadsgodset var det dominerande. I centrum av utställningsarrangemanget står en och en kvarts meter hög praktpjäs, täckt av kungasymboler

och försedd med reliefporträtt i parian föreställande Oskar II och hans föregångare. Dess skapare var Gunnar Wennerberg.

Konstnären blir formgivare



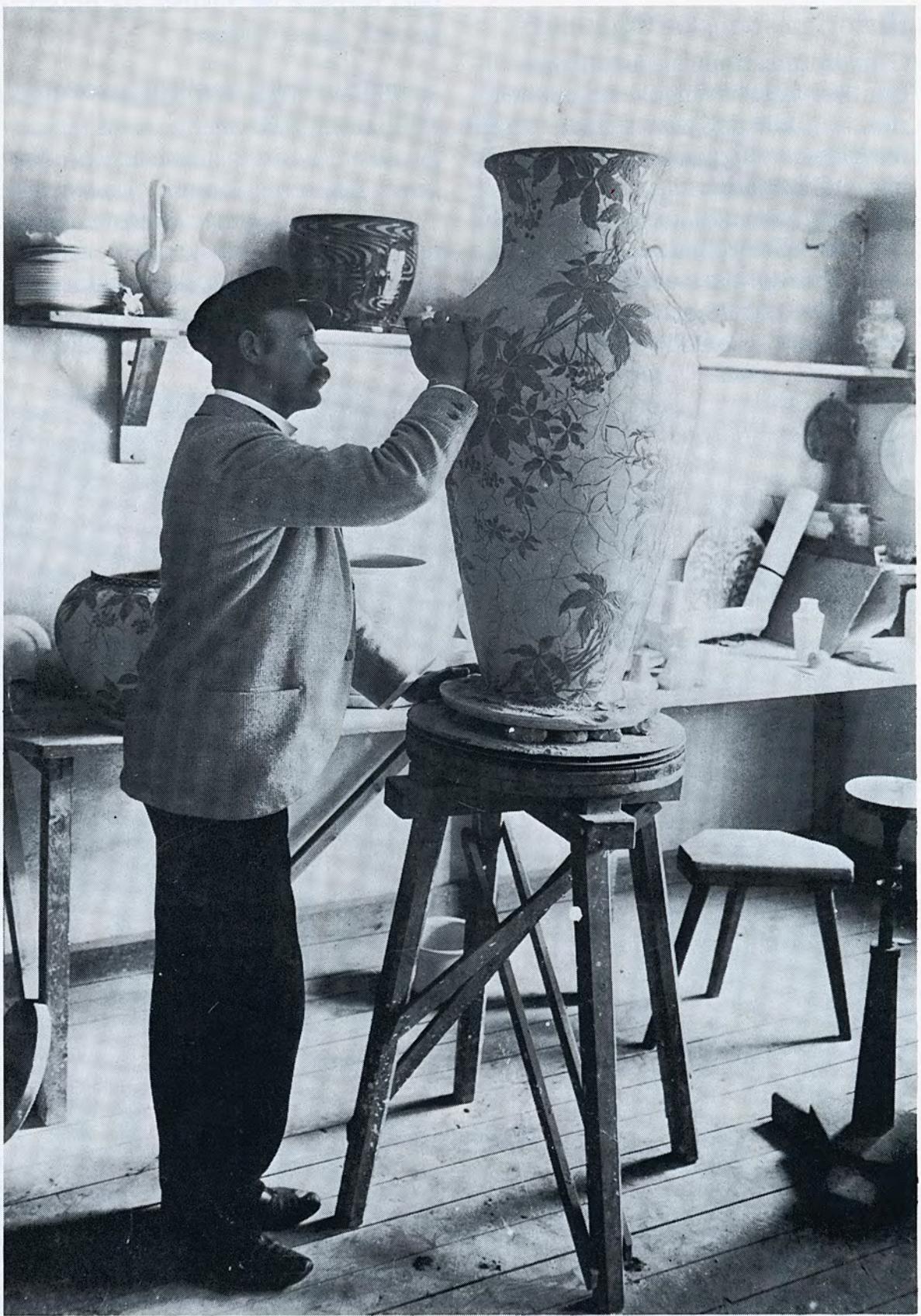
En handkanna ritad av Magnus Isaeus 1872, tillverkad till 1892.



Variationen i Helmer Osslunds produktion är stor. En ytterlighet är föremål i tredje rokokos anda, en typisk 1890-talsföreteelse, där 1700-talets grace har tolkats på ett grällt sätt.



Också den mera moderna japaniserande stilen behärskade Osslund. Efter utställningen i Paris 1878 blev allt japanskt högsta mode. Förebilderna tolkades med större och mindre finesse och känslighet. Kanske kan man kalla Osslunds variant från 1890-talet något ytlig.



Gunnar G:son Wennerberg målar på en praktvas i ateljén på Gustavsberg. Denne känsligt arbetande konstnär överraskade publiken på 1897 års utställning med nya svenska dekorer. Hans servismönster med blåsippor, gullvivor, snödroppar och liljekonvaljer är fortfarande oöverträffade i friskhet och grace. Men dekormetoden var alltför arbetskrävande och exklusiva

för en alltmer rationellt arbetande fabrik. Bara några få levde under 1910-talet vidare i ett förenklat tryckförfarande.

Under det tidiga 1900-talet trängde nya idéer in. Konstnärerna skulle också påverka den industriella masstillverkningen för gemene man. Hur denna förändrade syn skapar en ny formgivarroll beskriver här Dag Widman.

1800-talets kvalificerade mönsterritare sysslade med uppgifter av rent exklusiv karaktär. *Wilhelm Odelberg* på Gustavsberg liksom Robert Almström på Rörstrand såg 90-talets nya konstnärer på samma sätt. Osslund, Wennerberg och Ekberg hade knappast något att säga till om beträffande fabriksproduktionens utformning. Deras verksamhet inskränkte sig i stort sett till konsthantverkligt bedriven produktion av prydnadsföremål. Den breda massproduktionen berördes inte.

Som Bengt G T Nyström påpekat hänger detta samman med uppfattningen om konstnärens roll och funktion, som man vid den tiden fortfarande såg den. I Ruskins och Morris' anda skulle varje pjäs, hur enkel den än var, framstållas med hantverklig omsorg och i sig vara en konstprodukt av samma dignitet som en oljemålning eller en skulptur. Både *Gunnar Wennerberg* och *Alf Wallander* signerade sina pjäser. De stod visserligen för en serieproduktion av enklare prydnadsföremål, men den största delen var en lyxproduktion som inte nådde en större allmänhet.

Konsthantverkets industrialisering

Det nya som sker med början 1913–17 är att de social-estetiska idéer som kommit till uttryck redan i slutet av 1890-talet nu förs över till att också gälla den industriella masstillverkningen för en anonym marknad. Tidigare hade man nått vissa delar av hantverket och hemslöjdsrörelsen. Nu gällde det ett genombrott för att verkligen nå de stora konsumentgrupperna, som alltmer gör sig gällande och där man från industrihåll anar en presumtiv ökande marknad. I

den situationen ser man maskinerna som effektiviserade verktyg i konstnärens hand.

Den nya rörelsen utgår som bekant från Tyskland, där 1907 Deutscher Werkbund bildas. *Gregor Paulsson* har i sina förra året utkomna memoarer berättat om hur han i en bokhandel i Berlin sommaren 1912 fick en årsbok utgiven av Deutscher Werkbund i sin hand, som blev avgörande för hans livsengagemang i dessa frågor. *Erik Wettergren*, som blev Slöjdforeningens sekreterare 1913, började diskutera samarbete mellan industri och konst med Sveriges Industriförbund. Samma år var *Elsa Gullberg* i München och studerade på ort och ställe den nya rörelsen. Att genombrottet för den nya synen kom så snabbt i Sverige berodde till en del på dessa vakna personer men också på att man här hade en organisation – Slöjdföreningen – som redan stod för det som den tyska motsvarigheten bildats för. Det var bara det att den måste moderniseras och radikaliseras, vilket ju också skedde.

I Den nya arkitekturen som *Gregor Paulsson* ger ut 1916 finns den aktuella problematiken klart analyserad men också ett program formulerat: »Vägen till konsumenterna ligger hos producenterna, vägen till dessa i en i samarbete utbildad, tidsenlig form. Konsthantverkets industrialisering är den enda väg på vilken den kan nå allmänheten . . . Konstindustrin (Paulsson använder stundom ordet synonymt med konsthantverk) är om möjligt mindre än någon annan konstart ägnad att vara en överklassproduktion. Det ligger endast i industrins makt att förhindra detta genom att producera föremål med god form lika billigt som den nu producerar fult.»

Reaktion mot massproduktion

Men vilka konstnärer skulle ta steget in i industrin? Det fanns bland de konsthantverkare och arkitekter som gjort sitt genombrott under jugendperioden ett kompakt motstånd mot de nya idéerna. De såg en reproduktion av sina unika verk genom industrin som en profanering. De ville inte låta sin konstnärliga frihet inskränkas av

de tekniska och andra krav som industrin ställde på dem.

I *Vackrare vardagsvara* (1919) talar *Gregor Paulsson* klarspråk om denna situation. För den enskilde konstnären liksom för industriidkaren betydde det nya arbetet en ömsesidig anpassning. »Men för konsthantverkarna av gamla skolan, vilka icke ha tillräcklig anpassningsförmåga, bör industrin . . . akta sig. I nio fall av tio äro de fångna i fördömar, som uppkommit därför att hela den föregående tidens konsthantverkliga rörelse uppkommit som *reaktion mot* industrin, för att framställa den vackra unika pjäsen mot maskinens många fula.» Därför är yngre konstnärer tydligt lämpiggare i industrins tjänst.

»Vackrare vardagsvara»

Så åstadkoms också det moderna genombrottet i konstindustrin av unga obrukade krafter, som inte hämtades från de etablerade konsthantverkskretsarna. Det var målare som *Kåge*, *Gate*, *Hald*, *Ollers*, *Percy* och *Forseth*, det var arkitekter som *Asplund*, *Ahrén* och *Hörvik*.

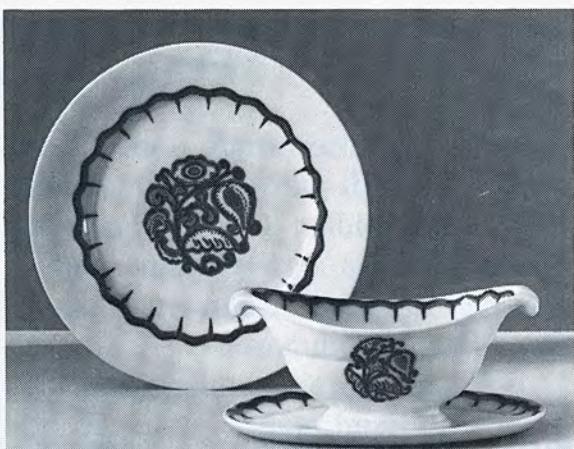
Brukspatron *Wilhelm Odelberg*, chefen på Gustavsberg, hade omkring 1914 fortfarande hänvisat till Leipzigermässan, då *Wettergren* försökt förmå honom att pröva svenska konstnärliga krafter. Ett par år senare anställdes hans son *Axel Wilhelm Kåge* på förslag från Slöjdföreningen. *Axel Odelberg* tillhörde en ny generation företagsledare som var lyhörd för de nya signalerna och livligt deltog i debatten efter kritiken av Baltiska utställningen. Naturligtvis spelade krigsisoleringen sin roll i satsningen på inhemska konstnärer. Men vid sidan av rent företagsekonomiska hänsyn har säkert också personligt intresse spelat med hos företagsledare som *Odelberg* liksom på *Orrefors* hos konsul *Ekman* och hans disponent *Ahlin*.

Kåge anställdes på senvåren 1917 och redan den 15 september öppnades Hemutställningen på Liljevalchs. Tidens hade varit kort men *Kåge* kunde presentera en ny fräsch kollektion. Han hade omdekorerat och decimerat äldre serviser men också tillsammans

Konstnären blir formgivare



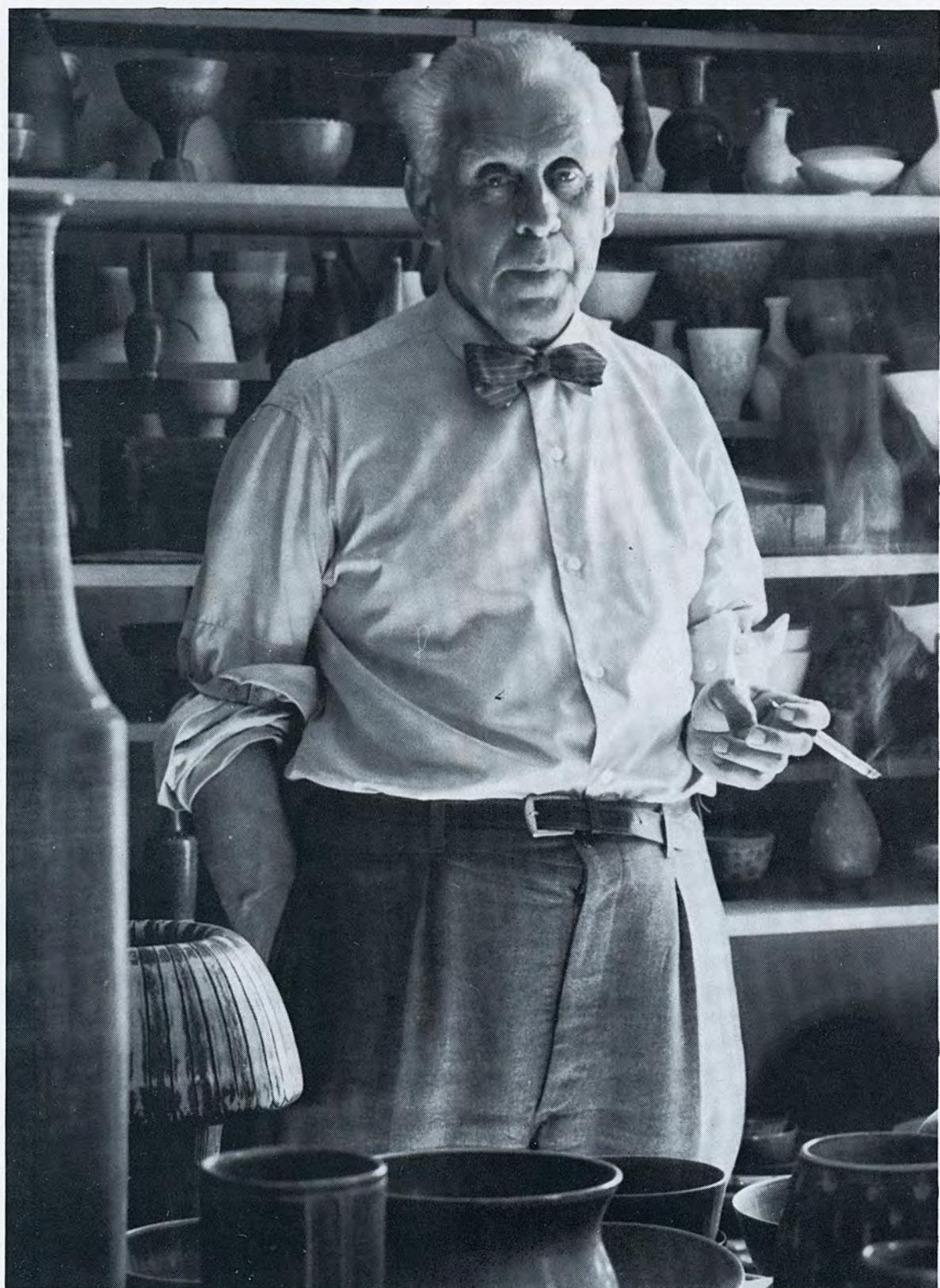
1917 ritade Wilhelm Kåge dessa kryddburkar i flintgods med blå dekor.



Samma år till Hemutställningen på Liljevalchs kom han med servisen »Liljebål», lanserad som »Arbetarservisen», men som aldrig nådde ut till de breda folklagren utan hamnade hos den intellektuella medelklassen.



Nådde ut gjorde dock ändå servisen »Pyro» med stämplad och målad dekor i brunt. 1930 började den tillverkas och kom med tiden in i de flesta svenska hem – en riktig folkhemsservis.



Wilhelm Kåge, målare och elegant affischtecknare, kom 1917 till Gustavsberg. Under fyrtio tre år spelade han en dominerande roll i svensk keramik. Han förnyade servisproduktionen vid fabriken och anpassade den till nya levnadsvärnor och mältidsskick. Han skapade nya typer av prydnadsvaror. Med åren kom han alltmer att ägna sina krafter åt en unik personlig produk-

tion och framstod under senare år som en av de betydande keramikerna i världen, en lika till Bernard Leach och Hamada.

med fabrikens modellör Alfred Pehrson skapat en ny servis (Arbetarservisen) och nya burkar för specerier och kryddor.

»Motorn gör arbetet»

Kåge är från början själv medveten om att han spelar en annorlunda roll än de tidigare konstnärerna vid Gustavsberg. I en intervju i Svenska Dagbladet gjord under utställningstiden säger han bl a: »Det är första gången som en konstnär haft bestämmarrätten vid tillverkningen af sådana här bruksartiklar på Gustafsberg; förut har man lämnat afgörandet åt verkämstarne och handelsresandena, då det gällt tillverkningen af enklare serviser och köksporslin.» Och han tilllägger: » . . . det är meningens att *ett väsentligt arbete skall kunna läggas på motorn* (kurs här), emedan den konstnärliga utformningen förut fullbordats och konstnären en gång för alla satt sin prägel på varan. På så sätt är ett ständigt öfvervakande av tillverkningen från konstnärens sida ej af



Kåges främsta instrument som keramisk konstnär blev Farstagodset. Detta bränns under den normala stengodstemperaturen, vid ca 1200°. I detta material uttryckte han sig kraftfullare än någon keramiker tidigare gjort i Sverige.

nöden, hvilket i längden skulle verka utslitande och dödande på hans skaparkraft . . . » Så kunde en konstnär inte ha uttalat sig på 90-talet.

En ny formgivarroll

Kåge intresserar sig från början för tekniken, påverkar den efter sina intentioner, åstadkommer t ex redan under sitt första år förbättrade möjligheter att framställa fyrkantsovala fat i speciella »fyrkantsmaskiner». Genom sitt arbete med servisgodset och andra vardagliga artiklar förändrar han på djupet Gustavsbergs produktion. Genom att engagera sig både i företagets produktionsmaskineri och i dess försäljningsproblematik bygger han, stödd på sina framgångar, under årens lopp upp en auktoritet också inom fabriken. Den ger honom i realiteten en ledarställning vid sidan av verkställande direktören, en position som få formgivare då eller senare lyckats erövra vid ett företag.

Någon anonym länk i ett produktionsskeende blev Kåge alltså aldrig. Han var hela tiden Konstnären, alltmer ryktbar, med professors namn dessutom. Med tidens lopp får hans vilja till individuellt uttryck en allt starkare urladdning i hans unika produktion, där han skickligt utnyttjar fabrikens väldiga resurser av arbetskraft och vetande. Det gäller särskilt sedan han 1949 lämnat det konstnärliga ledarskapet åt Stig Lindberg.

Men innan dess växlade han med framgång i sitt arbete mellan den standardiserade serievaran och det individuella konstgodset. Detta sätt att arbeta, att dela tiden mellan fri konstnärlig utlevelse och på rationella resultat inriktat industriarbete, kommer framför allt i Sverige att utmärka genombrottstiden. Det gäller den första generationen industrikonstnärer men också den andra. Stig Lindberg och Carl Harry Stålhane liksom på andra områden Sigurd Persson och Sven Arne Gillgren fortsatte med samma fruktbara växelbruk.

Först efter dem sker gradvis en ökad specialisering och efter hand också en tilltagande anonymisering av formgivarnas insatser.

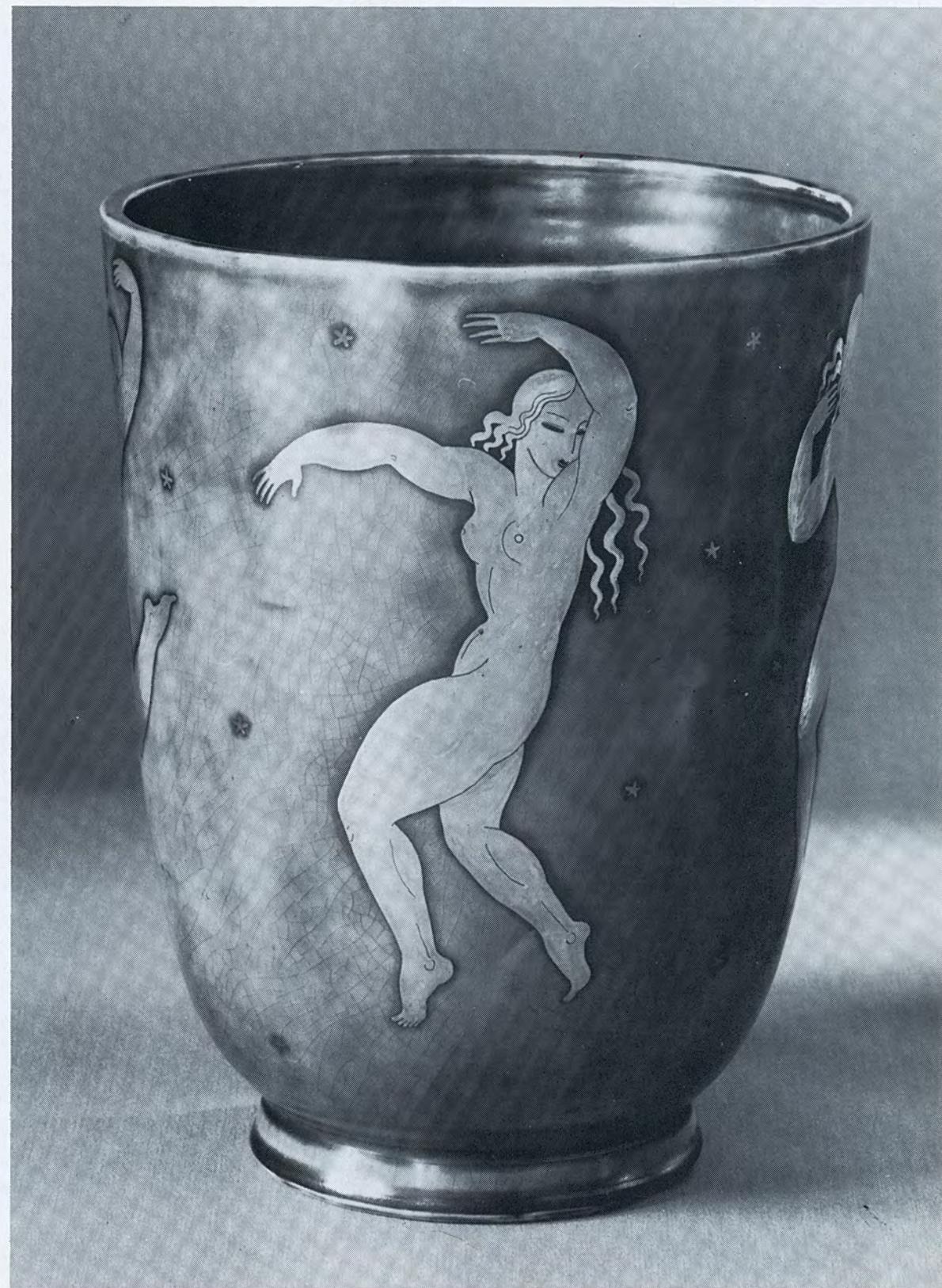
DAG WIDMAN



Mer 30-tals funktionalistisk var servisen »Praktika» från 1933 med sin gröna, enkla dekor. Den växte ut till ett stort program – men trots sina många fina idéer – stapel- och kombinationsbarhet – blev den aldrig någon försäljningssuccé.



»Grå ränder» däremot blev en stor »säljare». Producerades från 1945–1969.



Med Argenta skapade Kåge ett prydnadsgods som träffade en bred publik rakt i hjärtat. Till sin anda en typisk produkt för det dekorativt inställda 20-talet presenterades det första gången på 1930 års Stockholmsutställning. Argentapjäserna erövrade inte minst den amerikanska publiken som i kombinationen av insimkrande dekorativa figurer, ädelmetall och färgglädje här

mötte älskansvärda representanter för »Swedish grace». Långt sedan Kåge förlorat intresset för genren fortsatte produktionen.

Drömmen om den perfekta varan

Att tala med Stig Lindberg är att se decennierna växa fram ur hans händer men också att se idéströmmarna svepa förbi. Med entusiasm, besatthet och emotion – så som han vill se formgivaren i industrin gripa sig an sitt verk – har han själv handskats med det keramiska materialet. »Jag är en fighter», säger han – men det är ingen fighter som slår knock out utan snarare en som vinner matchen genom envishet och lekfullhet. Under snart fyra decennier har Stig Lindberg verkat på Gustavsberg som formgivare, under långa perioder dessutom som konstnärlig ledare. Han har alltså både genom eget verk och genom att inspirera andras präglat den produktion som nått ut till konsumenterna.

Kan du beskriva hur läget var när du började på Gustavsberg?

1937, när jag kom till Gustavsberg var de enda serviser man satsade på, EB och KY, plagiat av tyska succéer eller från Tyskland inköpt färdig fältspatservis, som vi skulle dekorera. Kåge arbetade med Argenta: grön glasyr med silverdekor, långt bort från begreppet »den goda vardagsvaran». Servisen Pyro gick som smör. Men i övrigt såldes det dåligt. Praktika t ex, som skulle inkarnationa begreppet funkcionalism hade svårt att nå ut till publiken, uppfattades som alltför sofistikerad och avancerad. Istället bara ökade importen.

Vad betydde kriget?

Ekonomiskt var situationen mycket svår. Cyniskt kan man säga att kriget räddade oss från importen och gav

oss åter en svensk marknad. Fältspat och kvarts fanns ju inom landet och vi hade stora lager med material på fabriken. Efter kriget dröjde det länge innan de andra länderna kom igång och när de väl började var det inte med några bra produkter. Vi fick vara i fred, fick bättre förutsättningar och resurser.

Under hela trettioalet var porslins tillverkningen liksom glastillverkningen helt hantverksmässig. Den enda större innovationen på Gustavsberg var några tunnelugnar. Men i slutet av trettioalet började man tala om rationalisering. De första tidsstudiemännen dök upp då. Och många skickliga hantverkare som var alltför noggranna plockades bort.

För att ge dem arbete och för att ge oss konstnärer rikligare möjligheter till experiment kom vi på idén att starta en speciell studio, för ett slags fritt arbetande konstnärlig och keramisk grundforskning. Stödd av en entusiastisk Kåge startade 1942 Gustavsbergs Studio. Tidigare hade vi inte tillgång till några hantverkare utan fick gå ned och avbryta produktionen om vi ville ha något gjort eller prövat. Idag har studion över 70 anställda. Där kan vi i princip göra produkter som den stora fabriken vill slippa och vi kan vara relativt självförsörjande. Vi kan göra speciella uppdrag eller små serier.

Efter kriget var det första gången som vi började arbeta för den offentliga miljön. Sommaren -49 började jag utveckla emaljmåleri på järnplåt – tidigare hade emalj bara brukats som dekorationer i litet format på guld och koppar. Nu kunde vi tillämpa tekniken

i större skala. Jag startade också en emaljverkstad där utomstående konstnärer kunde experimentera med materialet. Den blomstrar ännu.

Fyrtioalet var experimentens årtionde. Det blev alltmer uppenbart för oss att vi måste göra bra produkter för alla, att det var en förolämpning att göra varor för en speciell klass som man tidigare försökt genom t ex arbetarmöbler, -serviser, -bostäder etc. Tinget skulle prismässigt ligga så att alla skulle kunna köpa dem. 30-talisterna lyckades aldrig komma över avantgardestadiet. Deras funktionism gick aldrig hem hos den stora publiken.

Du upplever dig som femtialist. Vad innebär femtioalet för dig?

På femtioalet trodde vi att vi löst världens alla gåtor – funktionalismens idé men en funktionalism som hade ett hjärta. Samtidigt var vi motståndare till överflöd. Vi ville ha produkter som förenklade vår tillvaro, som man inte tröttnade på. På H 55 fanns t ex inte en enda blomdekorerad tallrik från Gustavsberg.

Femtioalet blev sködetiden, både internationellt och inom landet. Det är det enda årtionde då vi var bäst i världen. Det var så tacksamt att arbeta. Vi visste hur »prylarna» skulle formges och hur de skulle fungera. Allting stämde – teori, praktik, ekonomi. Vi hade gjort »ägget». Idag tycker många att det var estetik som vi sysslade med. Jag upplever det som funktionalism.

Så satte man sig yrvaket upp en morgon och insåg att allt var bortspolat. 1957 hade jag blivit huvudlärare på Konstfackskolan. Den generation elever som mötte mig var bekymrade. De sa: »Det finns ingenting mer att göra. Ni har gjort allt. De perfekta produkterna finns redan. Varför ska vi göra några nya?» De befann sig i ett vakuum.

I slutet av femtioalet kom en generationskantring och idéer om att en »enklare» kultur också skulle accepteras. Konsumtionsmönstren ändrades. Konsumtionsmodet kom. De stora varuhusen började vräka ut sitt överflöd. Vi började åter få en social uppdelning – det som vår generation hade



Glasyrn så totalt förenad med och underordnad formen att föremålen nästan blir immateriella. Rödbrunt och benvitt stengods av Stig Lindberg 1954. »Gnurglor» kallade han många av sina skapelser som vann en stor publik hårta.



Succé gjorde också SA-modellen i benporslin från 1949. I sin nysakliga enkelhet har den som te-, kaffe- och mockakopp överlevt de flesta modellsvingningar. »Koppen» som begrepp.



Drygt tio år hann emellertid bara »Salix» bli innan den 1965 plockades ur produktionen. Med sin enkla dekor och okonstlade form hade den varit värd ett längre liv.

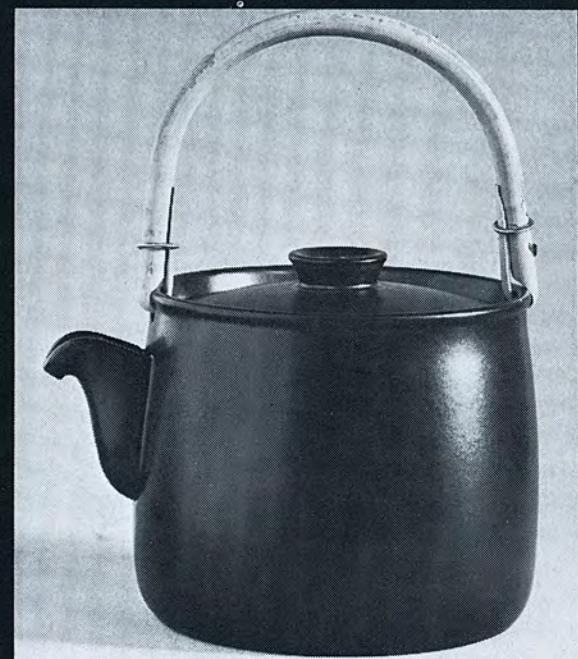
LB-servisen från 1945 var ett genombrott för Stig Lindberg och ett nyttänkande på servisområdet. Så bra att den idag blivit en klassiker, producerad i över trettio år, till 1967. Det var framför allt formen som kändes ny: mjukare, vänligare, mer vardagsnära än trettioalets avskalade, formella nyskapelser. Men när det gällde själva servisbegreppet var förflytten mer marginell. LB innehöll fortfarande ett komplett program med olika varianter av både flata och djupa tallrikar, karotter, såsskål, tillbringare, kaffe- och teservisgodset etc. I katalogen från 1948 står följande lyriska beskrivning: »Karakteristiskt för servisen är det magnifikt breda brämet med den lätt uppvikta kanten som genom skuggbildning understryker tallrikens mjukt precisa form..»



Precis till H55, den stora bohagsutställningen i Helsingborg sommaren 1955, kom Gustavsberg med en världsnyhet. Det var termagodset använd till en serie flamsäkra brukskärl – pannor, kastruller. Stig Lindberg utnyttjade det nya materialet till ett nyttänkande på servisområdet, en möjlighet att rationalisera bort alla uppläggingsfat. Från spisen direkt på bordet – kok- och

serveringskärl i ett – var idén. Ett av femtiotalets mera hållbara försök att förenkla tillvaron. Idag en klassiker.

Termatekannan är också daterad 1955. Men dess förhistoria är intressantare än så. Den är resultatet av ett mångårigt prov med direkt brukarstyrning som Stig Lindberg arbetade med på femtiotalet. Man hade en speciell konsumentpanel som innehöll kvinnor med olika bakgrund och yrkesfarenheter, ett försök till representativt urval bland den svenska kvinnliga befolkningen. Denna grupp fick pröva och kritisera hans prototyper. Tillsammans med den diskuterade han också fram den »ideala tekannan». Här är den: 1,4 l, stor öppning för att lätt kunna diskas, öppen, droppskyddad pip, ingen extra tesil, vid nedtill för att kunna värmas upp, kokplattssäker, inget sidohandtag eftersom det skulle



bli för tungt att hantera, istället ett ofällt, olindat rottinghandtag – ett handtag som skulle gå att fällas åt sidan ansågs för vippigt och krångligt.

»Men», säger Stig Lindberg med en suck, »jag har aldrig från kritikerhåll blivit så utskäld som för den här kannan». Den har emellertid levt kvar i produktionen fram till i år.

kämpat emot – beroende på varuutbud och att kvaliteten föll. Man sänkte kraven på produkterna. Det gick ända tills vi kom till barnen. Men då kom ramaskriken – »ska vi ge skräp till barnen?» och i och med den debatten, som t ex boken Skräpkultur åt barnen var ett uttryck för, vände det.

Nu efteråt kan man kanske ana att det fanns något i det tidiga sextotalet som var nödvändigt för att vi skulle slippa handlingsförlamning. Det var ju en svår situation i slutet av femtio-talet, en viljeförlamning inför fulländningen.

Idag har jag till en del omprövat min tidigare formgivningsverksamhet. Mycket av det som både Kåge och jag gjorde var för avancerat för vanliga mänskor. Vi ville förändra mänskors beteenden med våra produkter. Sextotalet lärde oss att det inte gick så lätt. Formgivarens uppgift var istället att gå ut i restaurangkök, i hem, bland barn, handikappade och undersöka mänskors vanor och göra produkter, som passade dessa mönster.

Har formgivarens ställning förändrats jämfört med när du började på Gustavsberg?

Av Kåge ärvde jag en position och den positionen stöddes av Svenska Slöjdföreningen, kritikerkären, KF:s kvinnogrupper, politiska grupper. Om man från marknadssidan på fabriken ville argumentera mot mig och min verksamhet och mina idéer måste man besitta en helt förödande argumentationsförmåga, eftersom jag hade så många som stod bakom mig. Nu 1975 är vi inne i en demokratiseringsprocess som innebär att det är flera som ska ha åsikter om en produkt ska göras eller inte. Från varuhushåll har jag t ex hört: »Ni gör alldelens för bra grejer. Vi vill ha produkter för vanligt folk också.» Det trycket kan jag som gammal formgivare klara – men kan de unga stå emot?

Idag får jag släss inom olika grupper på Gustavsberg. I tre sitter jag med – Produktutvecklingsgruppen, Kollektionsrådet och ledningen. I två är jag ej med – Produktberedningsgruppen (för teknikerna) och Marknadsförföringsgruppen (för försäljarna). Som formgivare känner jag mig priorite-



Om LB var 40-talets servisinnovation och Termagodset femtotalets så är »Bas och diskant» sextotalets nytänkande på det här området. Opretentiös, förenklad, minimum av delar med maximum av användbarhet, stapelbar, okrossbar i ornaminplast (melamin) kom den 1968. Den vita varianten kommer att leva än – den röda färgen kommer att läggas ned i år.

rad. Jag behärskar båda språken. Tekniker och marknadsförare blir ibland lite invalidiserade. De vet vad som gått att sälja, men vet inte vad som kommer att sälja.

Från fabriken har man alltid visat ett visst förtroende för oss formgivare. Det finns en nedärvt känsla av att vi presenterar ett yrkeskunnande. Och vi har haft en fin kontinuitet sedan seklets början.

Alla industrier begär idag av en ung nyutexaminerad formgivare att han ska ge resultat med en gång. Men ingen begär det av en nyutbildad ingenjör. De måste få tid. Det har nästan aldrig funnits någon som varit bra just när han lämnat skolan. Och en relativt låg utgift för industrin är ju kostnaderna för formgivarna. En stor styrka på Gustavsberg har varit att företagsledningen alltid lämnat formgivningen åt formgivarna. Respekten för en ung formgivare är idag en kärnfråga. Respekt för sitt yrkeskunnande måste alla få ha – formgivarna också.

I självförtroende ingår också att man vet när man gör något bra. Och vi måste kämpa för de bra produkterna. Det är en underlig moral att göra saker för andra som man inte vill ha

många lustiga krumelurer. Och kanske lekfullast av allt är hans fina illustrationer till Krakel Spektakel-böckerna.

själv. Om vi totalt ger upp inför tekniker och försäljningssidan begår vi ett självmord på allt det bra som vi gjort. Overhuvudtaget ska vi aldrig visa upp prototyper som vi inte upplever är ett tillskott till utvecklingen och produktionen och för konsumenten.

Och hur ser du situationen i stort?

Det är klart att situationen är kärvidag. Vårt löneläge och vår levnadsstandard gör att det är svårt att göra billiga bohagsting. Den produktionen måste vi nog lämna över till utlandet och förlita oss på egen ökad export. Men den konstindustriella sidan skärs ned på många fabriker, och man löser sina produktutvecklingsbehov genom att köpa utländskt know how och haka på utländska idéströmningar. Men på lång sikt kommer det inte att gå eftersom man då måste räkna med en obegränsad import och sjunkande export.

Det finns idag ett stort behov av formgivare som kan inleda en ny era och det som oroar mig mest är återväxten. De bästa eleverna på våra konstfackskolor har de senaste åren inte gått till industrierna – utan vill arbeta unikt konstantverkligt för att på så sätt slippa undan kommersialismen. Men gör de det? Har de inte istället avhängt sig ett instrument att nå ut till de stora folklagen?

Intervju: KERSTIN WICKMAN

Egentligen berodde det på en avsågad tumme att Stig Lindberg tog itu med lera istället för musik som var hans stora ungdomsintresse. En kamrat till honom hade som hobby att dekorera oglaserade blomkruksfat med täckfärgar och sedan fernissa dem. Stig upplevde det som en fascinerande lek. Kom med tiden till Tekniska skolan i Stockholm, dåvarande Konstfackskolan, och blev mer och mer intresserad av keramik. Han upptäckte hur illa ställt det var. Sverige var ett keramiskt u-land. Bara Kåge fanns. I Finland och Danmark fanns dock en keramisk kultur och samtid. Ingen i Sverige försökte att utveckla materialen. Därför satte Stig Lindberg tillsammans med skulptören Einar Luterkort igång i en källare i Abrahamsberg, en västerförort i Stockholm, att experimentera med stengods. »Stengodsglasyrernas hemlighet var vid denna tid djupt förborgad.» 1936 hade de kommit fram till de första stengodsresultaten. 1937 när skolan var slut sökte Stig Lindberg till Gustavsberg för ett sommarvikariat. Det var veckan innan KF övertog fabriken. Hjalmar Olson, den förste direktören efter ägarskifte och skaparen av det moderna Gustavsberg, sa till tjugoåringen att »här finns inget arbete». Fabriken hade under många år gått med förlust. Stig replikerade: »Det är ju jag som ska ge er arbete.» Och så blev det.



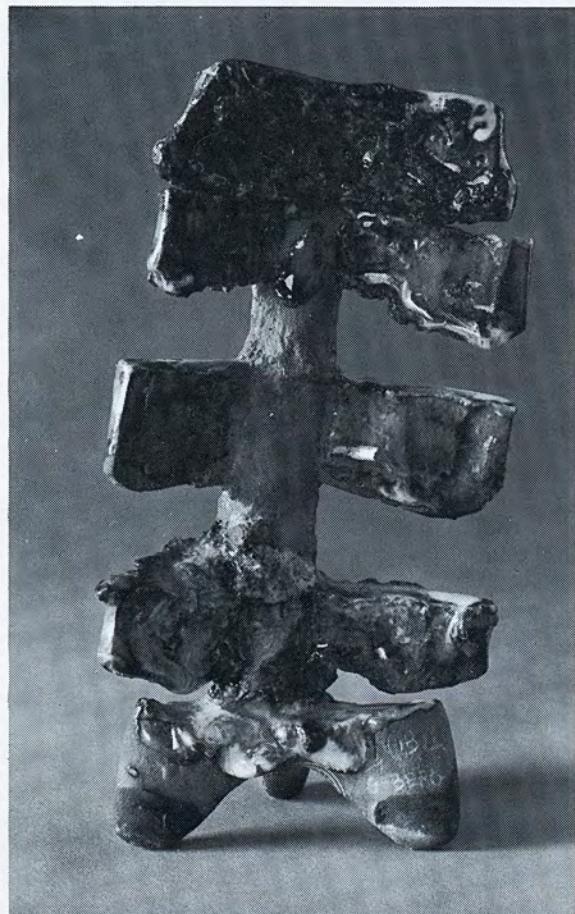
Stig Lindbergs skaparlust har blommat ut i en stor unik produktion. Det är här han har levt – »i mina serviser uttrycker jag aldrig mig själv». Är det därför de blivit funktionellare än de flesta? Men lekfullheten har satt

Frihet och disciplin

På Gustavsberg betydde 1950-talet att en ny generation konstnärer framträdde. Redan 1947 kom Anders B Liljefors till fabriken, 1950 Karin Björquist, 1954 Lisa Larson och Britt-Louise Sundell. Det är i och för sig en händelse att notera – en ny generation börjar sin verksamhet. Men 50-talet var också i ett vidare perspektiv en brytningstid.



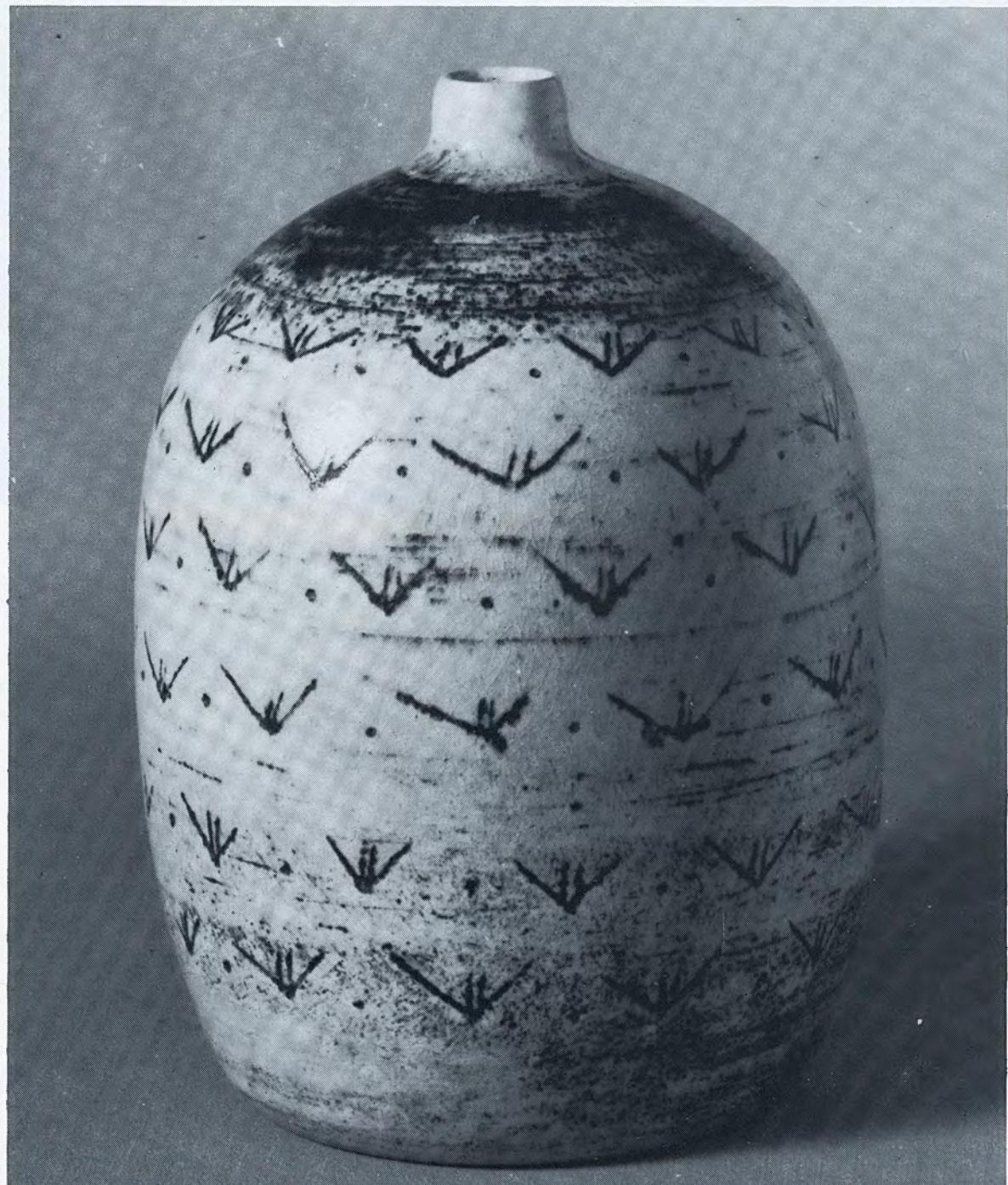
Anders B. Liljefors – i naturen.



Natur – på ett ursprungligt ibland nästan primitivt sätt var det också det många av hans arbeten uttryckte. Här en fri form från 1956, där det rödaktiga stengodset accentueras av den hastigt överskölda olivgröna glasyren. Dessa sandgjutna former innebar ett förutsättningslöst experimenterande med materialet.

Den förste som revolterade mot den utbildade klassiska traditionen inom keramiken var en gustavsbergskonstnär – *Anders B. Liljefors*. 1952 hade han sin debututställning på NK där han visade en kollektion högbränt vitgrått stengods med en enkel, sparsam dekor i form av ristningar accentuerade med en spartansk färgskala av metalloxider. Redan här bröt han mot den klassiska perfektionen och de sybaritiska glasyrer som hittills varit gångbara. Det var kärvt, robust,

men inte revolutionerande. Så kan man emellertid karakterisera hans framträdande 1956 med sandgjutna former. Att gjuta former i sand är en beprövad metod när det gäller metall, på keramikens område blev Liljefors en pionjär. Han gjorde fria former: »kotrader», »segel» och »heraldiska tecken». Både Stig Lindberg och Tyra Lundgren hade gjort figurer i stengods före Liljefors. Men Liljefors sökte enbart den uttrycksbärande formen – inte den estetiska eller ansländende.



Anders Liljefors vas från mitten av 50-talet strålar en självklar kraft. Den ristade dekoren är primitiv, men känns inte naivistisk eller arkaiserande utan naturlig. Färgspelet är mörkt grönt mot en ljus grågrön grund.

Karin Björquist – den renlinjiga

Som en motpol till Liljefors framstår Karin Björquist. I en intervju 1968 säger hon: »När jag slutade konstfack ville jag absolut till industrin . . . jag ville det anonyma . . .». Hon kom till industrin 1950 och har under sitt kvartssekel på Gustavsberg lyckats skapa mycket som man gärna vill leva tillsammans med. Utan stora åthävor. Enkla, justa prylar som fungerar. Man kan möjligen kalla enkelheten i hennes produktion anonymitet, men den är präglad av en stark personlighet och därfor fungerar den. För det är ju det enkla som är svårt. Konsten är att formge så att man inte märker ansträngningen.

Det kan vara dags att vara lite historisk apropå Karin Björquist, att sätta in henne i det sammanhang där hon hör hemma, i en trio av stora formgiare på Gustavsberg. Om Kåge är den dominerande pionären, Lindberg den mångsidige så blir Björquist den renlinjiga. Alla har de delat sin tid mellan prototyper för massproduktion och unik vara.

Från »Vardag» till »Bo»

Den goda industrivaran är Karin Björquists speciella skötebarn. Det började med servisen *Vardag*, en varmgrön lätt hantverksbetonad, mjukt rundad och vänlig servis som lanserades vid mitten av 50-talet och sedan har varit en älskad trotjänare. Tillverkningen upphörde förra året.

1968 kom *Åttkant* som både är sexkantig, åttkantig och mångkantig och kanske allra bäst med dekoren *Röd kant*. Finurligt sexkantiga kagnar med en liten snip, flatbottnade åttkantiga skålar i olika höjder och med varierande bottenstorlek kompletterar de åttkantiga tallrikarna som för mig andas 1700-tal. Till detta kommer smalfacetterade koppar med fat utan skålning som kan fungera som assiett till koppen-muggen. Ärligt talat så har mina exemplar blivit lite kantstötta, flintgodset är uppenbarligen inte det rätta materialet och servisen tillverkas inte längre. Men varför inte ta upp en produktion i benporslin? Vi konsumenter kanske inte enbart vill ha nyheter, men behöver lite tid att vänja

oss vid nya former. Röd kant skulle kunna bli en underbar klassiker som våra barnbarn med glädje skulle komplettera. Säga vad man vill om 1800-talets och det tidiga 1900-talets form- och mönsterutbud. Samma modell kunde leva kvar i decennier!

Att formge en servis för storkökhushåll, att tillgodose alla krav på hållfasthet, ekonomi, stapelbarhet, flexibilitet etc borde ligga väl till för Karin Björquist. Hon har också lyckats åstadkomma något som fungerar väldigt bra – *BL*-modellen, som tillverkas av benporslin och kompletteras med *Bruno* i stengods. Koppar, skålar och kagnar har ett lodrätt, lätt profilerat bräm som ger god stapelbarhet. Ibland blir staplarna inte perfekta, det keramiska materialet är levande och en lätt avvikelse kan uppstå. Egentligen eftersträvar nog Karin Björquist perfektionen, men den finns där som grundstruktur och framhävs av ojämnheten, vi kan ana svårigheterna.

Servisen *Bo* är relativt ny. 1974 kom den och den görs fortfarande. Det finns klassiska engelska koppar av benporslin med samma typ av lätt svängda skålningar där åsarna bildar ett intressant reliefmönster. *Bo* tillverkas i stengods, den spröda lättheten i det engelska godset har gått förlorad, men det är bara i koppformen man sörjer det. Alla andra delar fungerar perfekt och säkert bättre i det robusta stengodset.

De flesta av Karin Björquists projekt är vita, alla är enkla. På sikt är det nog vad som behövs. En riktig basvara som kan ge vår egen fantasi spelrum att kombinera – mat och dryck är ju ofrånkomligt färgrika. Karin Björquist har gjort en del dekorer också. Klarröda körsbär med gröna blad och stiliserade blå blommor är typiska i sin fräschör.

Bruka det unika

Det unika stengodset, kärlformer och ting, tillhör huvudsakligen 50-talet och det tidiga 60-talet. Vid 50-talets mitt gör hon ett enkelt stengods med dekor bl a i koboltblått. Det är en tid då stengods i hög grad är synonymt med konstgods, men Karin Björquists

produktion är gjord med förtecknet »till vardags». Generösa grytor, marmiter, glaserar hon i brunsvart, men sparar mynningskanten. Rena formupplevelser är hennes klot, glasyren är hållen i dova färger och kontrasterar mot ett reliefmönster på ovansidan – en sinnes- och känsloträning. Stora fat: Nationalmuseum har ett med en lätt linjerelief på brämet, glaserat i olivgrönt. Ett annat är vitglaserat med uddar som ger en langettkontur, det är en släkting till serien *Konvex* med vaser och askfat.

Att våga det enkla

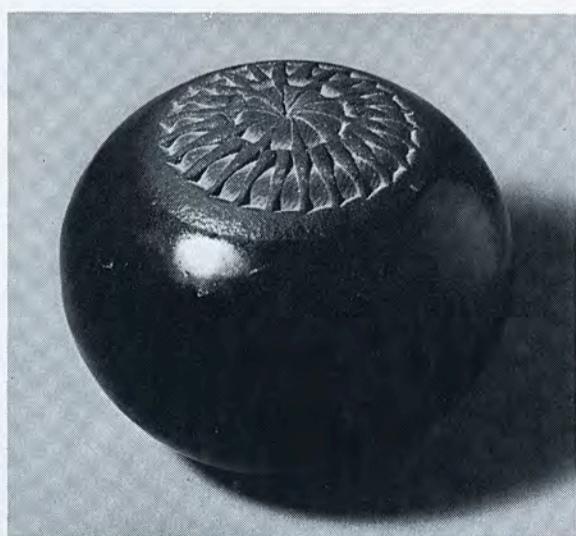
På senare år har Karin Björquist dragnits till det storskaliga. Inte bara i den meningen att hon aldrig varit någon vän av småpryttlighet, utan på ett mer radikalt sätt. Nu inriktar hon sig helt på monumentaluppdrag. Hon menar att keramiken har en uppgift att fylla i arkitektoniska sammanhang. Det är ett material som åldras vackert. Man behöver bara åka tunnelbana, gå av vid stationen Mariatorget och se på hennes keramiska stavar för att förstå det riktiga i resonemanget. Stationen tillkom 1963. Nu finns det säkert många som upplever den som försiktig, kanske tråkig. Vi har fått så många färgrika, stimulerande alternativ. Egentligen går de inte att jämföra. Jag tror att vi behöver den fina rofylldheten i Mariatorget.

Och så det här smått geniala draget – att utsmycka en ambassad med en kakelugn. *Utile dulci*, att förena nytta och nöje (så hette ett vittert ordenssällskap i Sverige under det sena 1700-talet). Det kan vara intressant att försöka analysera kakelugnen på ambassaden i Moskva eller den variant som just nu finns utställd på Nationalmuseum. De är uppbyggda av kvadratiska vitglaserade plattor, fem av dem är försedda med en enkel reliefdekor, en roterande virvel där glasyren blir något tunnare på de upphöjda åsarna. En befriande renhet. Att våga det enkla. Och ett viktigt tillägg – renheten ligger fjärran från funktionalismens saklighet. Det är inte en klinisk enkelhet utan en enkelhet fyld av hjärta och värmel.

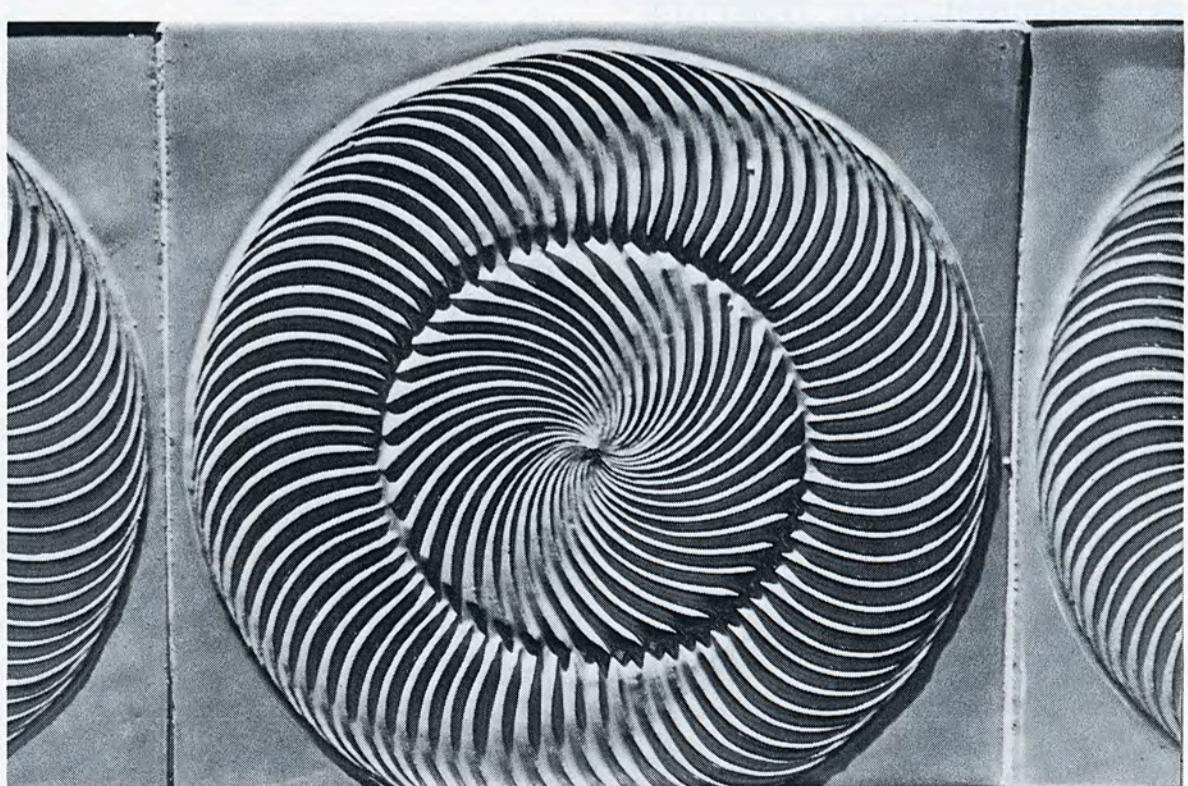
HELENA LUTTEMAN



I Karin Björquists funktionalism ligger det enkla snubblande nära det rika. Så är alla hennes bruksföremål – serviser och som här kärl för blommor – gjorda med en omtanke om det de skall fyllas av. (De raka vaserna i mitten som går att bygga samman har Margareta Hennix gjort.)



Klotet vars diameter är ett par decimeter är ett bland många klot som Karin Björquist gjorde omkring 1959. Den brunsvarta glasyren gör formen påtagligare, men tar inte död på materialet, leran som ligger bar upptill är bara dekorerad med en relief.



Samma förmåga att låta materialet leva genom den tunna glasyren uttrycker de här tunt vitglasade reliefplattorna som hon använt till en av sina kakelugnar, endast dekorerade med ett lätt virvlande spiralmönster där lerans färg framträder under glasyren.

Den dyrbara kaffekoppen

Kaffekoppen med de blå blommorna från Gustavsberg är den översta, bräckliga toppen på en pyramid av produkter: sanitetsgods och emaljbadkar, plaströr och tegel, diskbänkar och mulltotaletter.

Hushållsporslinet är den minsta biten i fabrikens produktion, bara 7 % av omsättningen. Den är också den mest komplikera-de, krävande, arbetsintensiva delen. Och den går inte med vinst.

Varför finns den kvar? Hur ser marknaden ut? Har porslinet någon framtid?

FORM ställde några frågor till Ruben Edqvist, ekonomidirek-tör och administrativ chef på Gustavsberg, kooperatör sedan 28 år. Hans skrivbord är späck-at av lönsamhetskalkyler och produktionsstatistik. Hans hjärta är fyllt av en tro på den »goda varan». Varför skulle det inte till sist gå ihop?

För hushållsporslinet är ju Gustavsbergs upphov och ansikte, stolthet och bekymmer – ett ekonomiskt problembarn med välbeställda föräldrar som trots allt aldrig upphör att tro på dess möjligheter.

– Efter de magra och kritiska åren i slutet av 60-talet och början av 70-talet har efterfrågan på hushållsporslin ökat. Det gäller inte bara Gustavsberg, som har ökat sin försäljning med 22 % i år och fördubblat den sedan 1971, utan hela efterfrågan: också det

importerade porslinet som tar omkring hälften av den svenska marknaden har ökat, med 52 %.

Var ligger orsakerna till ökningen?

– Få produkter är så beroende av konsumenternas värderingar som just hushållsporslin och konstgods. Det tycks vara en tendens just nu att »hemsektorn» ökar överhuvudtaget. Kanske därför att resorna har blivit dyrare, och att de flesta har hunnit se Mallorca och Kanarieöarna.

Om man väljer bostaden som konsumtionsområde intresserar man sig också för porslinet på bordet – för den estetiska kvaliteten framförallt, den tekniska är svårare att bedöma. Det är *känslan* för produkten som avgör valet. Porslin köper man både med ögat och med känseln: därför har aldrig förpackningarna slagit igenom på porslinssidan på samma sätt som inom glasbranschen. Istället betyder mönster och färg mera: självbetjäningsprincipen har lockat fram fler dekorer. Det odekorerade porslinet är svårt att sälja idag.

Vilka konkurrerar ni med?

– Det är högprisimporten som dominerar, märken som östtyska Meissen och Dresden, västtyska Rosenthal, danska Bing & Gröndahl och Den Kongelige. Det billigaste porslinet kommer från Polen, Japan och Kina. Gustavsberg ligger i en mellanklass, på ungefär samma prisnivå som finskt och norskt porslin.

Den svenska glasindustrins sortiment »förfinas» och fördyras. Kommer Gustavsberg att gå i samma riktning?

– Nej. För oss är det en del av vår affärsidé att hävda en bra vardagsvara, en kombination av teknisk kvalitet, funktion och god form i ett prisläge som många kan acceptera.

Visst kan vi närra oss Rosenthal om vi vill, men vi vill inte köra med status. Vi strävar inte efter lyxmarknaden, men vi vänder oss heller inte till dem som är omedvetna om kvalitet, som tycker det gör detsamma vilket porslin de har på bordet.

Det är inte, eller borde inte vara, en slump vilka föremål vi omger oss med. De präglar vårt vardagsliv, de

följer oss länge, övertas kanske av nästa generation. Porslin är en kulturfråga!

Vad är Gustavsbergs styrka?

– Till våra starka sidor hör produktutvecklingen, och den designstandard som präglar hela vårt sortiment, från hushållsporslin till vattenkranar och mulltotaletter. Och studioverksamheten, vårt unika stengods.

Vi har benporslinet med hög kvalitet och utmärkt hållbarhet. Storkök och restauranger är en ökande del av vår kundkrets, allteftersom engångsprodukterna fördyras och avfallsproblemen växer.



Vi har sanitetsporslinsfabriken, som ger möjlighet till samkörning och elasticitet i planeringen.

Vi har tillgång till angränsande produktområden som t ex plast och rostfritt.

Hur ser kostnadsutvecklingen ut?

Lönenivån ligger 3 kr över Rörstrands och 6–7 kr högre än Arabias. Porslinsstillverkning är en löneintensiv, hantverkspräglad produktion, där mellan 60 och 70 % av produktkostnaderna är löner. Löneutvecklingen får stor betydelse för prisutvecklingen. Ta ett räkneexempel: under 1975 kommer företagets löneutgifter att öka med

20–25 % inkl sociala kostnader. För att kompensera löneökningarna behöver Gustavsberg höja priserna med 15 % för att behålla nivån, samtidigt som konsumenternas nettolöneökning bara blir 6 %, dvs köpkraften minskar. Kommer det att drabba porslinet? Risken finns.

Går porslinstillverkning att rationalisera?

– Det är svårt att rationalisera en hantverksproduktion. Men vi har kunnat gå över till snabbare och billigare dekormetoder både för tryck, målning och färgglasering.

Man kan öka effektiviteten i produktionen på olika sätt, t ex genom förändringar i sortimentet. Det är enklare att göra tallrikar än kaffekoppar med hänklar, dvs tallrikar lönar sig bättre.

Men samtidigt är *skickligheten* ett viktigt konkurrensmedel: alla kan göra de »enkla» produkterna, och processerna, få de »svåra», som t ex temuko-glasyren och benporslinsbränningen. Därför är det också viktigt att investera i personalutbildning, uppmuntra yrkesskicklighet. Omkring 30 % av produktionen sorteras bort, i vissa svåra tillverkningar upp till 50 %. Perfektionskraven är högt uppdrevna på porslin; det gäller att väga pris mot svårighetsgrad. Ju större skicklighet, ju lägre kassationsprocent.

Ser du inte priset som en konkurrensfråga i framtiden?

– Priset har inte så stor betydelse för saker man använder ofta. Dåliga billiga skor som gör fötterna illa är för dyra. Dricker man kaffe för 500 kr gör det detsamma om koppen har kostat 10 eller 20 kr. Jag tror att bra produkter har ett egenvärde.

Hur går det till när ni tar fram en ny produkt?

– Initiativet till den nya produkten kan komma från försäljarna, som märker en viss »efterfrågetrend». Rapporten går till produktutvecklingsgruppen, som tar fram kravspecifikationer och ger formgivaren i uppdrag att arbeta fram produktförslag och prototyp.

Eller idén kommer från formgivaren som presenterar den för produktutvecklingsgruppen (som består av tekniker, marknadsmän, ekonomer och formgivare). Produktförslaget går vidare till produktionsberedningen, som undersöker den lämpligaste produktionstekniken och tar fram en tids- och kostnadskalkyl. En ny produkt innebär stora investeringar, i formar och i lagerhållning.

Vem garanterar att produkten är bra?

– Vi litar på formgivaren. Den idé formgivaren kommer fram till måste ha en stor generalitet, vara giltig för många. Formgivaren måste ha en slags radar – en inre slagruta för vad som behövs idag och i framtiden.

Du lägger ett stort ansvar på formgivaren – tänk om han/hon misstar sig? Det blir dyrt, och drabbar många.

– Produktutvecklingsgruppen finns ju som en spärr. Det är en lång beslutsprocess innan en produkt kommer fram. Och en ny formgivare behöver en lång mognadsprocess – 3–5 år – innan han/hon kan göra nytta i företaget. Var och en behöver arbeta i sin egen takt. Det går inte att nätplanera konstnärlig verksamhet. Kreativitet kan inte fångas in i lönsamhetskalkyler, men de fria experimenten i studion ser vi som en förutsättning för att utveckla idéer till massproduktion.

Hushållsporslinet går inte med vinstdag. Varför lägger ni inte ner det?

– För det första har vi förbättrat resultatet. För det andra arbetar 400 personer idag i hushållsporslinsfabriken. Vi kan inte slussa över dem till andra tillverkningar och inte heller friställa dem utan mycket stora kostnader. Vi har investerat i lokaler och anläggningar – de summorna får vi inte tillbaka. En nedläggning skulle inverka negativt på hela vår försäljning. Och porslinsfabriken ger arbetsmöjligheter för kvinnor – det gör det lättare att rekrytera personal till andra delar av fabriken.

Men framförallt tror vi ju på porslinet – att det kommer att bli lönsamt och att vi ska kunna styra utvecklingen dit.

Intervju: MONICA BOMAN





Arena

Servisen Arena är en noggrant studerad bruksvara som passar familjens vardagsbord, men som genom sina former och färgklangar också är skön att duka med på festbordet. Glasyr och dekor ger associationer till solhet sand och het skugga — med Arena kan man bjuda både på "Bröd" och "Skådespel".

Material: Ugnssäkert stengods, VDN S 555



På Nationalmuseum 7 okt.—11 jan.