

Stockholmsutställningen 1930

– typografin och den grafiska formen

Bibi Eklund, GI I HT-2001.

*«Every period has its own formal and cultural features, expressed in its contemporary habits of life, in its architecture and literature. The same applies to language and writing»
(Herbert Bayer, 1939 i PM Magazine)*

Stockholmsutställningen 1930 fick ett stort genomslag i Sverige: utställningen besöktes av nästan 4 miljoner och det var här som funktionalismen fick sitt riktiga genombrott i Sverige. Drag av funktionalism hade dykt upp tidigare, men aldrig tidigare med detta helhetsgrepp. För den svenska inställningen till funktionalismen skulle utställningen komma att bli av mycket stor betydelse. I detta arbete ska jag genom Stockholmsutställningen försöka närma mig vilket inflytande utställningen hade på genombrottet av den funktionalistiska rörelsen, men också utställningens eventuella inflytande på typografin och den grafiska formen. Fick funktionalismens sitt genombrott 1930, eller skedde det i själva verket tidigare – i och med påverkan från Bauhaus och liknande rörelse?

Stockholmsutställningen 1930

Sporrade av de svenska framgångarna på Parisutställningen ville man med Stockholmsutställningen 1930 visa fram det svenska konsthantverket, arkitekturen, hemslöjden och bruksvaruproduktionen. Utställningens generalkommissarie blev Gregor Paulsson, Svenska Slöjdföreningens direktör, utställningens arkitekt blev Gunnar Asplund och den radikala arkitekten Wolter Gahn utsågs till utställarnas konsulent – alla dessa män hade en tydlig förkärlek för det nya funktionalistiska formspråket, och man ville med denna utställningen at ett tydligt avstånd från de traditionella gestaltungsprinciperna (s. 123f Wickman (red) 1995, s. 17 Eklund Nyström 1992, s. 97 Wickman (red) 1997).

Asplunds utställningsarkitektur kännetecknades av rena ytor, glasade fasader och ljusa vita huskuber. Möbleringen i bostadsavdelningen var sparsam och stram, med moderna, extrema stålörsmöbler, bord med glasskivor och enfärgade textilier (s. 83 Widman (red) 1967). Utställningen genomsyrades av en ny miljöuppfattning och en modernare livsstil, något som utmärkte 1930-talsfunktionalismens idégrund. Sigurd Lewerentz var den som ritade både affisch och symbol för utställningen. (s. 90ff Wickman (red) 1997). Utställningens symbol – rakkniven – ger även den en vink om den vilja till uppbrott och förändring som genomsyrade hela utställningen. Utställningen skulle skära som en rakkniv och bana vägen för en modern formgivning.

En viktig del av utställningen var uppvisningen av bruksvaruproduktionen, vilken skulle utgöras av enkelhet och ändamålsenlighet – som ett svar på 1920-talets hävdande av "vackrare vardagsvara". Även om syftena även då varit en bättre vardagsvara, blev det mestadels lyxproduktionen som kom att dominera. Tvärtemot detta var det nu av synnerlig vikt att den bruksproduktionen skulle komma den stora allmänheten till godo (s. 90 Wickman (red) 1997).

En stark opposition mot utställningen växte fram. Man hävdade att den hade gjorts i propagandasyn och att den var ensidig; uppfattningen var att man inte gav utrymme åt de mer traditionella konsthantverken. Carl Malmsten var en av de som kritiserade utställningen och han vägrade delta på utställningen. Framför allt tog han avstånd från funktionalismen på grund av dess negativa syn på traditionen (s. 83 Widman (red) 1967, s. 127 Wickman (red) 1995, s. 21 Eklund Nyström 1992).

Utställningen kritiserades också för att inte vara tillräckligt "svensk", och man menade att det inte låg för den svenska traditionen att använda sig mot masstillverkning. Istället ville man värna om det svenska, nationella och traditionella konstindustriarbetet (s. 128 Wickman (red) 1995). På grund av kritiken som riktades mot utställningen utfärdade de utställningsansvariga en kommuniké som fastslog att utställningen skulle vara öppen för alla smakriktningar. Följden av detta var att den svenska konstindustrin snarare kom att präglas av 1925 års Parisutställning, än av funktionalismens formförnyelse, och här fanns många av de traditionella svenska konsthantverkets viktigaste företrädare representerade (s. 99 Wickman (red) 1997, s. 127 Wickman (red) 1995, s. 87 Widman (red) 1967, s. 131 Wickman (red) 1995).

Trots goda intentioner lyckades inte utställningen riktigt leva upp till målet billigare och mer ändamålsenligt

boende och formgivning, men utställningen fick ändå en avgörande betydelse för utvecklingen av formgivningen i Sverige. Den nya stilen, karakteriserad genom ändamålsenlighet, enkelhet och en inriktning på material och textur, vann insteg. Det dröjde dock innan rörelsen fick allmän accept, och det var först under slutet av 1930-talet och under 1940-talet som rörelsen mognat och infogats i det svenska samhället (s. 26f Eklund Nyström 1992).

Bakgrund

Genom tingen avspeglas samhället. De står i interaktion med omvärlden, och därför kommer tingen och deras form alltid att avspegla något mer än bara sig själva. De blir till en bild, ett uttryck av sin omvärld. Trots svårigheterna att se de tidsmässiga kvaliteterna i tingen omkring oss, blir de efter några år allt tydligare som tidsэлеment. Med lite perspektiv på dem ser vi deras idémässiga, sociala och estetiska bakgrunder (s. I Iff Hård af Segerstad 1967). Vad var det då som låg bakom funktionalismen och de ting som präglade denna tidsålder?

Idéhistorisk bakgrund

Funktionalismen som begrepp inom moderniteten har en lång barndom. Som idékoncept för en ny samhällsordning kan den sägas ha sin vagg i upplysningstidens diskussioner och skrifter, och form- och metodmässigt i 1800-talets industrialism och maskinålder. Idéerna om förnuft, framsteg och vetenskap har levt kvar sedan upplysningstiden. Till denna "moderna" process hör världshandelns framväxt, urbaniseringen, statens växande effektivitet och makt, spridningen och utvecklingen av vetenskapen och tekniken (s. 17 Liedman 1997).

Nya material, nya arbetsmetoder och nya produktionsmöjligheter ledde till nya inriktningar inom byggandet och formandet av den nya omgivningen (Wickman (red) 1997 s. 71). Hantverksmässig produktion fick alltmer träda tillbaka till förmån för det nya produktionssättet. Massproduktion och standardisering blev möjlig, och en fascination över det maskinella produktionen och industriproduktionen gav inspiration till en ny arkitektur och ledde till grogrund för nya utopier om en annorlunda värld (s. 73, Wickman (red) 97, s. 20 Eklund Nyström 1992).

Funktionalismen som religion

Den modernistiska rörelsen som i Sverige kom att kallas funktionalism hade ett starkt drag av väckelserörelse. Man ville starta en ny tidsålder och börja om från början, och övertygelsen om det rätta i att sträva efter det rena och sanna gjorde kompromisser onödiga. Det var följaktligen helt naturligt att rörelsen kom att utveckla en stark sammansvetsning inom gruppen, och stundtals en skarp förföljelse av meningmotståndare. I Sverige kom gruppen kring Uno Åhrén att visa en närmast hänsynslös kamp mot de som vågade sig på att kritisera, och Åhrén konstaterade belåtet tio år senare: "Motståndarna sopades undan". En viktig grund för rörelsen var också dess internationella gemenskap, och tillståndet i världen efter det första världskriget ledde till att många anhängare besjälades av den gemensamma uppgiften att bygga ett nytt samhälle där det gamla fallit sönder (s. 132f Bodén 1989).

För funktionalismen låg det estetiska i det funktionsdugliga; den nya rörelsen var en saklig skönhetssträvan baserad på materialkunskap, sociala undersökningar och teknisk forskning.

Ett närmast religiöst drag genomsyrade rörelsen; sanningslidelse, disciplin, harmonisk ordning och den klassiska skönheten i den rena, enkla arkitekturen (s. 81 Widman (red) 1967, s. 135 Bodén 1989).

Det förelåg ett starkt bildande drag hos många av funktionalismens företrädare; man ville lära ut den goda, ändamålsenliga smaken till den breda massan. Men detta föll inte alltid så väl ut. Ett visst missnöje med den moderna smakens utbredning konstaterades 1935 i Svenska Slöjdföreningens tidskrift "Form". Man konstaterade att trots föreningens goda föresatser när det gällde att åstadkomma en vackrare vardagsvara, så saknas de billiga och vackra bruksvaror man så länge propagerat för, och istället dominerar "de överdekorerade och banala" varorna hos vanligt folk. Men människor behöver tid för att vänja sig, och "Man måste hålla i minnet, att denna sak icke i första hand är en estetisk utan en social fråga, och som sådan kräver den särskilda åtgärder, framför allt upplysning" (s. 57 FORM 1935).

Nya produktionmedel, en ökad standardisering och en framväxande modernitet lade grunden till en viktig idémässig förskjutning. En framtidstro om en ny människa och ett nytt samhälle hade börjat växa fram. Till detta kom också att en rad sociala frågor fick en allt större betydelse.

Social bakgrund

1930-talet var en tid då de sociala frågorna diskuterades allt mer. Bostadsnöd, osunda bostäder, förändringar inom kommunikationsväsendet, urbaniseringen, arbetsrättsliga frågor och undermålig arbetsmiljö är exempel på frågor som var aktuella.

Det nya industrialiserade och demokratiska samhället krävde ett nytt förhållningssätt, och bakom funktionalismen låg ett brett socialt program. Ett visst samröre mellan funktionalism och socialdemokratin måste noteras. Ett drag av hygienism ingick också; man strävade efter sol, luft och rymd i bostadsbyggande. En stark framstegsoptimism och förnyelsevilja var tydlig i den nya rörelsen. Även de konstnärliga uttrycken påverkades starkt av tidens sociala

diskurs. Intresset inom arkitekturen blev större för planering och byggande av fabriker, kontorsbyggnader och flerbostadshus (s. 17 Eklund Nyström 1992, s. 12 Bodén 1989). På Stockholmsutställningen ville man presentera goda bostadstyper som var ämnade att försöka lösa några av samhällets problem (s. 92 Wickman (red) 1997).

Den konstnärliga utvecklingen i Sverige under 1920-talet

Ett modernt och praktiskt boende propagerades för redan vid sekelskiftet av Erik Folcker, sekreterare i Svenska Slöjdföreningen i och med utställningen Moderna möbler 1899. Carl Larssons nydanade "Ett hem" gavs ut redan 1899, och samma år gav också Ellen Key ut "Skönhet för alla", som redan propagerade för det som sedan skulle bli så viktigt också för funkisrörelsen: ett socialt inriktat program för en bättre bostadsmiljö för låginkomsttagare. Ett flertal utställningar efter detta visade också en strävan efter goda och rationella lösningar för ett bättre och billigare boende. Även Gregor Paulssons "Vackrare vardagsvara" 1919 var en betydelsefull utgåva när det gällde början till ett socialt engagemang för en ny vardagsvara (s. 21 Eklund Nyström 1992).

Trots att det alltså förekom ett socialt engagemang och nya strävanden efter en mer rationell formgivning inom både arkitektur och brukvaror, hade de riktigt radikala riktningarna från bland annat Tyskland och Holland under 1920-talet ännu inte fått något ordentligt fäste i Sverige. I Svenska Slöjdföreningens tidskrift återfinns under 1920-talet inte mycket av de nya banbrytande idéerna som dykt upp på sina håll i Centraleuropa. En viss strävan efter förenkling förekom i den svenska formgivningen, vilket bland annat resulterade i ett mindre användande av dekorativa element och en viss förkärlek för släta ytor, men uttryckta med stöd av ett äldre formspråk. Detta till trots dominerades fortfarande den svenska konstindustrin av nyklassicism och en viss konservatism. De nya radikala rörelserna – som Bauhaus och De Stijl – fick inte stor uppmärksamhet (s. 59 Widman (red) 1967).

Det fanns dock personer som hade uppmärksammat de nya tendenserna. Både Le Corbusier och Pierre Jeanneret hade presenterats på Parisutställningen 1925, vilket bland annat hade uppmärksammat av Uno Åhrén i Svenska Slöjdföreningens tidskrift samma år. Uno Åhrén uppmärksamade att det funktionella höll på att få ett eget estetiskt värde. För Åhrén var dock det ändamålsenliga inte liktydigt med det sköna, men det var ändå en förutsättning (s. 18 Eklund Nyström 1992).

Typografin 1920-1930

Inom den svenska typografiutbildningen på 1920-talet rådde av gammal hävd en tysk grundskolning, och det är också i Tyskland som vi hittar grunderna för den svenska typografin. Inte bara material utan även kunskaper hämtades från Tyskland, och på bokhantverkarskolor i Sverige lästes särskilt tyska facktidskrifter (s. 145f Forsberg 1992).

"Den nya typografin" uppträdde för första gången i Tyskland 1925 i ett nummer av "Typographische Mitteilungen" - en tidning som riktade sig till tryckare och typografer. Just detta nummer sattes av den sedermera så kända typografen Jan Tschichold. Artikeln uppmuntrade det funktionella, elementära och den dynamiska designfilosofin som avantgardet inom kontvärlden introducerat (s. 82 Heller, Fili 1999).

Den nya typografin utgjorde i själva verket en syntes av konstruktivismens, Bauhaus och De Stijls designkoncept. Redan 1923 anordnade Bauhaus sin första utställning "Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923" och skillnaden gentemot den traditionella typografin – både i layout och typografi – var skarp. Istället för den traditionella typografin anslöt man sig till en form av konstruktivism. Konstruktivismen hade utmärkt sig för ett djärvt användande av geometriska figurer och genom kollage- och montage-tekniker, som alltsammans skulle uppfattas som "maskinkonst" eller "produktkonst" (s. 74, 79 Heller, Fili 1999).

Bauhauskolan följde i mycket de konstruktivistiska idealen, men gjorde sig även känd för sin blandning av typografi och fotografi. Behovet av ny funktionalitet inom typografin ledde till att det hos Bauhaus växte fram en uppfattningen om en "elementär" typografi; en dynamisk komposition av minimala medel, vilket kom att ligga till grund för den av Jan Tschichold lanserade "nya typografin" (s. 79 Heller, Fili 1999).

Bauhauskolans inställning till typografi sammanfattades av Herbert Bayer i "Bauhausbücher":

"Sanserif typer; geometriska former för att förena, skilja eller betona olika element; grundfärger; linjer för att dela upp ytan som hos De Stijl; dominerande horisontella och vertikala former; färgtoner för att betona nyckelord". Den geometriska tillämpningen som all arkitektur inom Bauhauskolan byggde på kom också att genomsyra typografin. (s. 153 Hellmark 1998, s. 174 Bodén 1989).

Det var också Herbert Bayers idéer som kom att utgöra kännetecknet för Bauhaustypografin. Hans typografi grundade sig på geometriska former, diagonala linjer och primära färger. Dessutom strävade man också efter att avskaffa versaler, och Bayer skapade ett nytt gement alfabet, kallat "Universal" (s. 81 Heller, Fili 1999).

Men inte bara hos Bauhaus var den nya typografin levande, utan även Polen, Tjeckoslovakien, Ungern och Jugoslavien kom att omfatta den nya rörelsen. Det handlade här dock inte bara om en import av nya konstnärliga

drag, utan det fanns i dessa länder en mängd livskraftiga och kreativa designers som skapade sin egen grafiska form, och publicerade intressanta tidskrifter som Blok, Praesens och Dzwignia (s. 81 Heller, Fili 1999).

De Stijl uppkom i Holland 1917, och omfattade kända namn som Theo van Doesburg, Piet Mondrian och J.J.P. Oud, bland andra. Liksom Dada var rörelsen en antikonströrelse, och man ansåg att konst som inte kunde förstås hindrade livets framsteg. Paradoxalt nog kom De Stijl trots denna inställning att bli en viktig konstnärlig rörelse. Den rätlinjighet som kännetecknade rörelsen kunde härledas ur medlemmarnas kalvinistiska ursprung. Eftersom typografi passade bra till rörelsens karaktär av raka linjer och rätlinjig geometri lade van Doesburg till typografisk design till rörelsen. Man använde sig gärna av kraftiga sanserifer, ibland asymmetriskt placerade. Den asymmetriska ordningen var ytterligare en karakteristisk detalj, plus användandet av svart, vitt, grått och primärfärgerna rött, blått och gult. Till detta införde van Doesburg den skeva rektangeln och grönt för mer dynamiska kompositioner, ett avsteg från den rätta linjen som ledde till att Mondrian lät skilja honom från rörelsen 1925 (s. 89f Heller, Fili 1999, s. 80 Widman (red) 1967).

Grotesken

1930-talets bokstavstyp framför andra är grotesken, och den har en lång förhistoria: redan vid 1820-talet framställdes den första grotesken i England. Mer vanligt förekommande blev den dock först vid århundradet mitt. Denna grotesktyp innehöll dock ett antal drag av antikvan som inte uppskattades på 1920-talet, och därför blev det nödvändigt att förbättra de gamla grotesktyperna och även skapa helt nya (exempelvis Futura, Koch, Gill, Nobel, Saxo, Reform). Sanserifen uppfattades under 1920- och 1930-talen som ett mycket funktionellt typsnitt, och blev något av en symbol för den nya tiden. På grund av sitt genomslag under funktionalismen kom varje stilgjuteri i Sverige att teckna sin egen sanserif, och runt 1935 fanns ett tjugotal tillverkare. 1930-talet groteskformer blev inte bestående, och tio år senare kom åter de gamla 1800-talsgroteskerna till heders igen (s. 89f, 199ff Forsberg 1992).

Typografin i Sverige

Det var inte bara den nya grotesken som fick ett visst genomslag i Sverige under 1930-talet; också användandet av den feta varianten av accidensstilen ökade denna tidsperiod. Det gällde här accidenstypsnitt (ungefär: "tillfällighetstypsnitt") som byggde på fet antikva av engelsk eller fransk stil och även egyptiennen. Detta var ett återupptagande av den feta reklamaccidensen från 1830-talet som framför allt tillämpats på affischer, skyltar och annonser. Också Svenska Slöjdföreningens tidskrift hade från och med årgång 1929 av tidskriften anammat denna stil, och Anders Billow skrev i en artikel i samma tidskrift att man kanske kunde se detta i samband med "den gemensamma innersta tendensen hos 1830-talsindustrialismen och våra dagars funktionalism: rationell form utan dekor" (s. 39 SSFT 1930).

Samme Billow, som då och då skrev om bokkonst i Svenska Slöjdföreningens tidskrift, förhöll sig i en artikel 1930 något avvaktande, men inte helt negativ till den nya sanserifen. I artikeln "Alfabetet och tidsstilen" skrev han: "Såväl överdrivet feta som rekordartat spinkiga bokstäver kunna efter vad det visat sig utan större förlust i läsbarhet utföras i grotesksnitt och otvivelaktigt lyckas man i regel med små medel uppnå den enkelhetens elegans som funktionalismen eftersträvar" (s. 39 SSFT 1930). (Se bilaga I, för exempel på några sådana groteskexempel som Anders Billow hittat "i ledande annonsörers smakmedvetande, i det att samtliga prov hämtats ur ett och samma nummer av en stor, över hela världen spridd tidskrift" (SSFT 1930 s. 39)).

Däremot menade Billow att grotesken (trots den tämligen goda läsbarhet som han faktiskt tillerkände den!) inte överträffade antikvan. Att grotesken alltså var förhållandevis läsbar var inte tillräckligt för att tillåta en så total övergång till grotesken som krävdes av vissa (framför allt från Tyskland) formellt stränga arkitektkretsar. Om inte grotesken var bättre ur läsbarhetssynpunkt, fanns ingen egentlig anledning att släppa in typsnittet i boktext, menade Billow (s. 41f SSFT 1930).

Men också rubrikstilar i groteskens anda hade vuxit fram. Affisch- och rubrikstilen "Bifur" och "Futura Black" hade väckt uppmärksamhet och funderingar. Karl-Erik Forsberg noterar självbiografiskt hur han fascinerades och inspirerades av både Futura och Futura Black (skapade av Paul Renner) och även av A.M. Cassandres Bifur. Till sin utformning innehöll de reminiscenser av tjugotalets centraleuropeiska bildkonst. För den tidens unga typografer visade dessa typsnitt upp en djärv lekfullhet som fick bokstäverna att påminna om surrealistiska symboler och visade att bokstaven kunde fungera som ett eget dekorativt element. Trots sin oerhört moderna framtoning, kunde också grotesken upplevas som mycket klassisk; och Forsberg noterar att man i Futuras former lätt kan igenkänna den romerska monumentalskriftens klassiska proportioner (s. 89f Forsberg 1992).

Anders Billow uppfattade inte Bifur som inspirationskälla, utan förhöll sig strikt praktiskt till typsnittet. Framför allt var det den minimala linjerastret som han framhöll som en nackdel hos Bifur, medan han förhöll sig mera positiv till Futura Black – även om han ändå uppfattade den som alltför geometrisk och livlös för att vara riktigt användbar (SSFT 1930 s. 38).

För boktryckaskräret tycks 1920- och 1930-talen framför allt ha utmärkt sig genom den tekniskt snabba

utvecklingen, och det var detta som till största delen engagerade de som var sysselsatta med bokkonsten. Den nya typografin tog man knappast på något större allvar. Ett antal artiklar rörande bokkonsten och typografin förekom i svenska Slöjdföreningens tidskrifter mellan 1920 och 1935, men ingenting skrevs om den nya typografin före 1930. Istället behandlade dessa artiklar bokbinderiekonsten och – i enstaka fall – traditionella diagonal- och vertikalantikvor (som till exempel 1922 när en artikel av Hugo Lagerström behandlar det nya typsnittet som konstnären John Dunge skapat; en vertikalantikva med något regelbundna uppstaplar och lätt svällda fetstreck).

I ett tal inför nordiska boktryckarmötet vid Stockholmsutställningen 1930 hållet av boktryckaren Carl Z Haeggström framhöll han hur den svenska boktryckarkonsten sedan sekelskiftet lyckats arbetat fram "den sobra och konstnärliga prägel med ett visst nordiskt särmarke", och han ställde sig skeptisk till ett alltför entusiastiskt anammande av "den nya typografin". Han kallade denna "ett efemärt, starkt tidsbetonat och tidskaraktäristiskt smakmod". I det stora hela uppfattade han funktionalismen som upphaussad, men menade ändå att de som boktryckare kunde ta till sig vissa delar av funktionalismens manifest, och omarbeta dem efter eget bevåg. Även Hugo Lagerströms "Den nya stilens genombrott" pläderade för att den traditionella formgivningen inom boktrycket kunde gagnas av att ta till sig funktionsens renhetssträvan (s. 24ff Haeggström 1931, s. 119f Forsberg 1992).

Typografin och reklamen

På grund av reklamens tidkänslighet och modebetonade karaktär var det inom detta område som man först anammade grotesken, och lät den sväva ut i allehanda fantasifulla sorter. I skyltfönstren var det vanligt att hitta ganska extrema grotesker, som för oss i dag ger en mycket stark tidsprägel av 1920- och 1930-talen. Den grafiska formen och reklamkonsten var också en viktig del av marknadsföringen av Stockholmsutställningen 1930. Den strama arkitekturen lämpade sig utmärkt för reklam, och den fick ett stort spelrum på utställningen – och den nya enkla typografin användes med förkärlek. Reklamen användes nu också som en "dekor" – den utgjorde en kombination av funktionalitet och estetik, som passade utmärkt för utställningens tankelinje. Inga onödiga dekorslingor användes – istället utgjordes det vackra samtidigt av det ändamålsenliga.

Den nya typografin fick alltså ett större genomslag inom den offentliga formgivningen, än vad gällde inom den mer traditionella boktryckarkonsten. Den återfanns i olika varianter, särskilt inom affischer, reklam, skyltfönstersutformning, annonser och skyltar (särskilt ljusskyltarna – se till exempel artikeln i SSFT 1929 "Det moderna skyltfönstret" s. 29).

Neonet var dessutom en frapperande nymodighet på Stockholmsutställningen – aldrig tidigare hade ljusreklam använts på det dominerande och spännande sätt som den användes här! Den åttio meter höga reklammasten – full med neonskyltar för de olika företag som representerades - blev ett av kännetecknen för Stockholmsutställningen. 1930-talet var i själva verket det årtionde då ljusreklamen tog storstaden i besittning. Den utgjorde närmast en hyllning till den moderna tidens följeslagare: elektriciteten. Ljusreklamen förekom dock inte enbart i form av neonreklam; man använde sig också av en ljusuppbyggd reklam där ljus fick belysa en text på en husvägg. Denna ljusreklam var fortfarande 1929 den vanligaste, och man använde sig där av glödlampor. Helt okritiskt accepterades dock inte ljusreklamen av sin samtid: stadsarkitekten Sigurd Westholm till exempel menade att ljusreklamen symboliserade en av storstadens avigsidor och var ett uttryck för banalitet och "pöblen bland skyltar" (s. 134ff SSFT 1929, s. 69 det grafiska uttrycket ... 2000).

Neonljuset – där högspänd ström leddes genom rör fyllda med olika förtunnade gaser – fanns i två varianter: "Moore-ljuset", till vilken man använde sig av kolsyre- och kvävegaser och ädelgasrören som fylldes av neon (purpurroött ljus), neonekvicksilver (blått) och helium (rosafärgat). Genom färgning av glaset kunde man även erhålla en grön effekt (s. 134ff SSFT 1929).

Att sanserifen (framför allt den versala sanserifen) gjorde sig väl till denna nya reklam förstår man lätt: "Bokstäverna böra dessutom ha rektangulär sektion, då vid belysning skuggor uppstå, som ge god relief åt skylten, och vara utförd i lättläst och tydlig stil". Viktigt var också att färgen på bokstäverna effektivt skulle kontrastera mot bakgrunden (s. 134 SSFT 1929).

Anders Billow trodde att groteskens genomslag inom framför allt ljusreklamen hade sitt ursprung i de tekniska svårigheterna att forma finare neonskyltar – en användning som han var övertygad skulle försvinna i och med att tekniska framsteg (s. 38 SSFT 1930). Troligen var detta inte den enda orsaken till groteskens stora användning inom reklam; snarare hörde det väl ihop med reklamens behov av att hålla sig i jämnhöjd med sin egen tid, och att plocka upp alla formelement som känns aktuella och moderna.

När det gällde de vanliga annonserna kan man helt snabbt kontrollera hur annonseringen i Svenska Slöjdföreningens tidskrift såg ut åren 1920 till 1935. Kom sanserifen till någon användning här? När det gällde de småannonser som förekom sist i Svenska Slöjdföreningens tidskrift började man inte på allvar använda sig av grotesken förrän efter Stockholmsutställningen. De lyste inte helt och hållet med sin frånvaro innan 1930; olika sanseritypsnitt förekom, men tämligen sparsamt, inom annonseringen. Någon särskild slutsats kan

knappast dras av de olika företag som använde sig av grotesken innan 1930 (Se bilaga 2), men i och med år 1932 blir det tydligt att de företag som använde sig av grotesker här var representanter för det nya byggandet och det nya boendet. Vid denna tid ökade också annonseringen i Svenska Slöjdföreningens tidskrift kraftigt. Bland företagen som i sina annonser använde sig av grotesken hittar man masonitillverkare, marmorfabriker, företag som tillverkar takbeklädning, möbelföretag, tegelbruk och glödlampstillverkare. Grotesken lämpade sig särskilt väl för dessa ”moderna” företag, och genom annonseringen visade man att man hade framtiden för sig. Stockholmsutställningen verkar därför också ha inneburit att de verksamheter som rymdes inom konstindustri och formgivning vidgades, och inte längre bara omfattade den traditionella ”rena” konstindustrin, utan också de företag som skulle göra det möjligt att bygga den nya sköna världen.

Avslutning

Trots Bauhaus och De Stijl tidiga inflytande hade funktionalismen inte något större inflytande i Sverige innan Stockholmsutställningen. Trots att enstaka individer upptäckte och inspirerades av de olika moderna rörelserna dröjde det innan funktionalismen fick inflytande. Men när det väl hände – i och med Stockholmsutställningen 1930 – slog den moderna rörelsen igenom på hel front. När det gällde den offentliga typografin och formgivningen kom funktionalismen att slå igenom tidigare än så, framför allt när det gällde (ljus)reklamen och affärernas skyltning med hjälp av lekfulla grotesker. Inom boktryckarområdet uppskattades dock inte grotesken, och man förhöll sig även efter utställningen mycket avvaktande.

Bilagor:

Olika accidenstypsnitt (från SSFT 1930) Från Svenska Slöjdföreningens tidskrift 1930
Annonseringen i Svenska Slöjdföreningens tidskrift 1921-1935

Litteratur:

Bodén, Christer *Modern arkitektur. Funktionalismens uppgång och fall 1989* ArchiLibris Bokförlag, Helsingborg
det grafiska uttrycket ... 2000 Stockholms Typografiska gille
Eklund Nyström, Sigrid *Möbelarkitekt på 1930-talet. Om inredningsfirman Futurum och hur en ny yrkesgrupp etablerar sig* 1992 Nordiska museets förlag
Haeggström, Carl Z *Boktryckaren inför nuet* Föredrag hållet inför Nordiska Boktryckaremötet å Stockholmsutställningen den 29 juli 1930 Skolan för Bokhantverk 1931
Hellmark, Christer *Bokstaven, ordet, texten* Handbok i grafisk formgivning Ordfront 1998
Heller, Steven och Fili, Louise *Typology Type design from the victorian era to the digital age* Chronical Books 1999
Hård af Segerstam, Ulf *Tingen och vi* 1957 Nordisk Rotogravyr
Liedman, Sven-Eric *I skuggan av framtiden Modernitetens idéhistoria* 1997 Albert Bonniers förlag
Wickman, Kerstin (red) *Formens rörelse. Svensk form genom 150 år* 1995 Carssons Bokförlag
Wickman, Kerstin (red) *Form genom tiden 100 år av designhistoria* 1997 Specialutgåva av FORM Designtidskriften
Widman, Dag (red) *Svenskt konsthantverk från sekelskifte till sextiotal* Rabén & Sjögren 1967

Källor:

Kungliga biblioteket

Svenska Slöjdföreningens tidskrift	1925 – 1931	förkortas i texten SSFT
Form	1932-1935	