



DEN MAGISKE ORDEN

# **DEN MAGISKE ORDEN**

**EN FILM OM DANSK DESIGN**

# På sporet af det tabte tegn

BILLEDER AF DANSK DESIGN: DE FØRSTE 75 ÅR

INTRODUKTION TIL FILMEN  
AF CLAUS BOHM

Filmen er et signalement af dansk formgivning, brugskunst og design - fra Bindesbøll omkring århundredeskiftet op gennem det 20. århundrede til modernismen i nyere tid.

Jeg har valgt at skildre nogle af brugskunstens pionerer gennem deres frembringelser. Originalt tegner de en linje i dansk formgivning - en linje, hvor tradition og fornyelse er centrale elementer.

Det siges, at man kan opdele arkitekter i to kategorier: magikere og kirurger. De portrætterede rummer en blanding af disse egenskaber og temperamenter - filmens titel signalerer min synsvinkel.

»HVAD HÅNDEN FORMER, ER ÅNDENS SPOR«

Filmen er et gyldent snit ind i et stof, som er materielt og eksistentielt. For mig er dette materiale et eventyr.

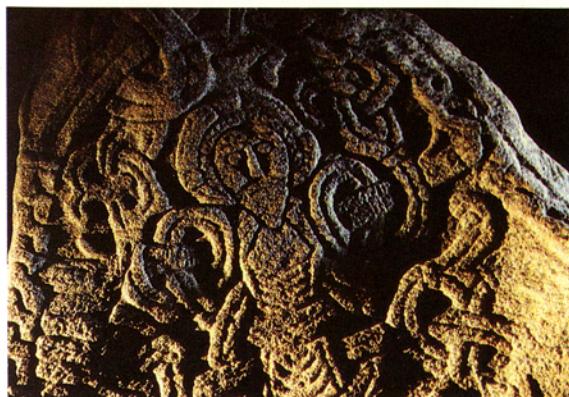
De ting, filmen beskriver, meddeler en ånd, et livssyn, et formsprog, som er udtryk for konkrete og universelle værdier - magi og moral, tegn og signaler, som kan synes bortkommet, men værd at genopdagte.

Det er filmens filosofi, at de bedste frembringelser udtrykker en åndelig meddelelse, som gør det muligt, at vi forstår noget i os selv, vi genkender som natur.

Vi når aldrig til større sandhed end vort temperament, har en digter sagt. At lave film er en undersøgelse af materialet og én selv.

Det handler om form, rytmе, perception, at give udtryk for de følelser man rummer - og først og sidst: at nå menneskets hjerte.

Kan vi mødes i skønheden?



# Den magiske orden

STIKORD TIL EN FILM AF CLAUS BOHM OM  
DANSKE ARKITEKTER OG BRUGSKUNSTNERE FRA  
FØRSTE HALVDEL AF DET 20. ÅRHUNDREDE

AF ARNE KARLSEN

## NATUREN, TRADITIONEN, FORVANDLINGEN

Dette er vore vilkår, her og nu, før og efter os: Ilden og vandet, luften og jorden, vejret og landskabet, lyset og stoffet. Mennesket. Og i mennesket trangen til kunstnerisk udtryk.

Mennesket er det eneste væsen, der har skabt sig redskaber. Mennesket er den eneste dyreart, der har øget sin krops naturgivne ydeevne. Mennesket har udtænkt værktøj, maskiner og kemiske processer, der gør det muligt for det at bearbejde selv de hårdeste materialer i naturen og forme dem for praktiske gøremål. Men mennesket er også den eneste skabning, der er underlagt en aldrig hvilende trang til at lade de ting, det skaber eller omgiver sig med, udtrykke andet og mere end funktion og rationalitet. Og det selv om mennesket – ene blandt alt levende – har ordet til rådighed.

De tavse vidnesbyrd, som danskere i generation efter generation har formuleret i deres brugskunst, rummer som alt levende gentagelsens princip. Forestillinger og drømme, der ikke bliver endegyldigt udtrykt eller fuldt forstået, træder i baggrunden, synes at forsvinde; men aldrig helt. Kun for en tid. Trods sociale og politiske omvæltninger, trods tekniske revolutioner rummer menneskets nære ting til enhver tid en kerne af uforanderlighed. Bronzealdermennesket og vikingen har haft samme basale behov som atomfysikeren og EDB-programmøren.

## DEN MAGISKE ORDEN

Mennesket søger altid mod sammenhæng og orden. I én periode dominerer

det klassiske ideal. Målet er en intellektuelt styret, almen, let opfattelig, regelbestemt, afklaret orden. I en anden periode dominerer det romantiske livssyn. Oplevelsen søgeres i det følelsesladede, i det individuelle, i det uudgrundelige. Men ingen periode er éntydig, ingen bestræbelse total. De to strømme flyder parallelt, de krydser hinanden, af og til blandes de i et fælles spor. Inden for brugskunsten er det kunstneriske konglomerat det almindelige; den fuldstændige nyskabelse, fri for enhver kulturerindring, eksisterer kun som teori, som utopi.

Intet menneske lever uafhængigt af sin tid. Selv de mest originale bliver påvirket af dem, de lever iblandt. Men nogen tegner sig klarere i billedet end andre, de står som monolitter i udviklingen. De er så særprægede, at de opfattes som enere, men deres arbejder rummer alligevel så mange fællesmenneskelige træk, at de ikke står isolerede. Intensiteten i deres kamp med stoffet og den indre kraft i deres frembringelser er så dirrende, så åbenbar, så foruroligende, så magisk, at den ikke er til at komme uden om for nogen. De accepteres – selv af ideologiske modstandere. Ofte er det endda sådan, at de, der føles »anderledes« af samtiden, viser sig at være de mest »tidløse«, de, hvis indflydelse rækker længst frem.

Det er folk af denne type og dette format, Claus Bohm skildrer i sin film.

#### FRA AFSKRIFT TIL PERSONLIG FORM

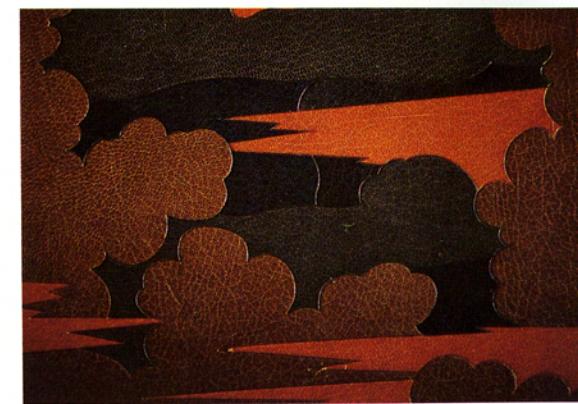
Voldsomme tekniske fremskridt har en indbygget tendens til at skabe politisk og økonomisk overmod. Og åndelig armod. De nyrige fabrikanter, der erobrede magten i det danske samfund i slutningen af det 19. århundrede, byggede huse, der afskrev de italienske renæssancepalæer og barokkens enevældsslottet. Og de af dem, der producerede kunstindustri, bragte alle slags stilhistoriske imitationer på markedet. Fulde af optimisme og tro på fremtiden stjal deres arkitekter med akademisk skolet selvtillid motiver fra alle stilperioder, men mest fra de imposante. De få producerede for de få. Både teknisk og æstetisk var Danmark en nordtysk provins.

Med underglasurmaleriet, der karakteristisk nok først og fremmest var en teknisk nyskabelse, søgte de to store danske porcelænsfabrikker, Den kgl. Porcelainsfabrik og Bing & Grøndahl, i de sidste årtier af 1800-tallet at gøre sig fri af alle efterligninger og skabe noget, der aldrig var set før, og som var helt deres eget. ARNOLD KROG skabte verdenssensation ved at overføre det naturmaleri, som danskerne havde mestret siden Eckersberg, til porcelænet. Med underglasurmaleriets primære, blå farve suppleret med krom-grøn og

THORVALD BINDESBØLL  
LERFAD  
1901

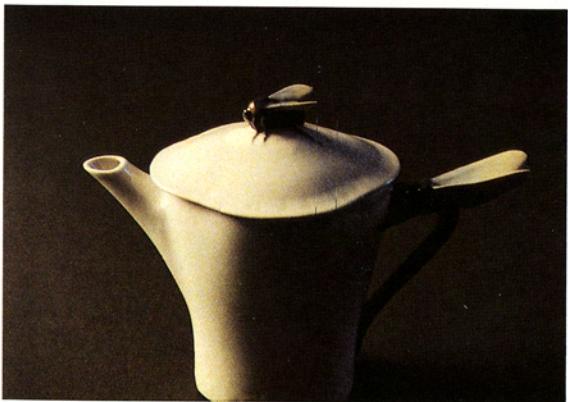


THORVALD BINDESBØLL  
BOGBIND TIL HOLGER  
DRACHMANNS TROLDTØJ  
1899





THORVALD BINDESBØLL  
DEKORERET PANEL  
BRØNDUMS HOTEL  
1906



ARNOLD KROG  
MOKKAKANDE  
TEGNET 1897  
PRODUKTION 1905

guld-rød gennemarbejdede han i en romantisk tone en række naturmotiver med næsten videnskabelig akkuratesse. Men det mest markante oprør mod stilimitationen og det bedsteborgerlige klinke- og tournuremiljø slog dog igennem på nogle mindre, keramiske værksteder og med én, der var virkelig anderledes som igangsætter og drivkraft. På Københavns Lerfabrik, der tjente til dagen og vejen ved at fremstille sparegrise, syltekrukker og natpotter, gjorde THORVALD BINDESBØLL uden skånsel op med humbugproduktionen. Han greb tilbage til håndværkets materialebestemte umiddelbarhed og stoflige kvaliteter og satte dem op mod den tekniske perfekte, men åndløse, overraskelsesfattige maskinproduktion.

Om sommeren boede Bindesbøll på Skagen; han var ven med Skagensmalerne, men trods fortroligheden og samarbejdet om spisestuen på Brøndums

Hotel må han have virket som en fremmed blandt dem. Medens vennerne søgte det pittoreske i livet blandt fattigfiskerne og gengav deres liv og død og lidelse i figurkompositioner af Rembrandts form, travede den arkitektuddannede ærkekøbenhavner rundt i udørkenen og søgte i landskabet og i vejret inspiration til sin ornamentale dekorationskunst. Ikke for korrekt, virkelighedsnær gengivelse af planteformer og skyformationer, men som grundlag for frit fabulerende, stort anlagte, organisk løbende, abstrakte mønstre.

Bindesbøll beherskede ikke selv det keramiske håndværk, han kunne hverken dreje en form op eller pålægge begitning eller glasur, men hans demoniske, indre styrke var så stor, at han formåede at skabe sine keramiske hovedværker med lånte hænder. I hans vældige fade og krukke er der ingen spor af sparegrise, syltekrukker og natpotter. Bindesbøll kom aldrig til at



GEORG JENSEN  
FRUGTSKÅL  
1918

arbejde for den keramiske industri. Derimod kom han til at virke inden for den grafiske. Han gav form til flere bøger, og de arbejdere, der omsatte hans skitser til virkelighed, fik rent bogstaveligt fat om hans kunst, når de greb deres frokostbajer. Bindesbøll tegnede Carlsbergs pilsneretikette, et stykke brugsgrafik, der har haft folkelig gennemslagskraft i snart ét hundrede år.

Blandt tidens faglærte kunsthåndværkere fulgte sølvsmeden GEORG JENSEN i Bindesbølls spor. Han lod Bindesbøll tegne nogle få ting for sin smedie, men tyngdepunktet i værkstedets produktion lagde han i egne ting. Ligesom Bindesbøll lod han formerne svulme bag en spændt, bølgende kontur, og ganske som Bindesbøll tog han naturen til forbillede for sine ornamentale prydelser. Blade, blomster og frugter veldede frem over hans skåle og kander i frodig overdådighed. Men modsat Bindesbøll søgte han ikke sit drama



GEORG JENSEN  
HÅRKAM AF SKILDPADDE  
1904

under åben himmel, i den frie natur. Hans insekter er fanget i herskabshaven; hans druer er plukket i drivhuset, det er, som om de dugger i den indelukkede, stillestående, væskemættede luft.

#### EN NY NØGTERNHED I HVERDAGSTINGENE

Den mand, der fulgte Bindesbølls intentioner og idealer tættest op, den mand, der som den første omsatte dem i hverdagsting for de mange, var som Bindesbøll en enegænger, en særegen – for ikke at sige en sær – person. KNUD V. ENGELHARDT var som Bindesbøll uddannet arkitekt, men han byggede kun et enkelt hus, en slidstærk sommerbolig i Gammel Skagen. Som Bindesbøll tegnede han broderier, brugsporcelæn, bestik og først og sidst skrift.

Engelhardt holdt som Bindesbøll af den frit tegnede linie, den bløde kontrur og den djærve, lidt tunge form. Men modsat Bindesbøll udnyttede Engelhardt først og fremmest det organiske i linieføringen til at gøre tingene mere funktionsduelige. Hans alfabeter er således frit tegnede, uden stramme bindinger til antikvaskrifternes geometri og formater; de er undertiden lidt kejte i det formelle, men de er altid lette at læse. De er brugsgrafik.

Noget af det samme gælder for Engelhardts arbejder i tre dimensioner. Hans waggoner for Københavns Sporveje er mere funktionelle i deres indretning end alle senere typer. Sæder og beslag er udført af robuste, slidstærke materialer: mahogni og støbt messing; alle kanter er blødt afrundede. Beslagene gror ud af træværket til et sammenhængende, organisk hele. Folk slog sig ikke, når vognene skrumpled af sted, og jernhjulene slog mod skinnerne, så det knistrede i kurverne. Overalt i vognene var der noget at gøre fat om og

støtte sig til, og dørhåndtag, støttegreb og standere var alle venlige mod hånden. Alle ting var gennemtænkt og formet med omhu. *Design* var ved at opstå som begreb.

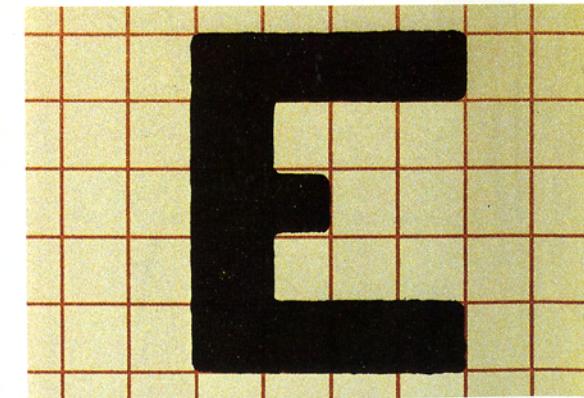
#### FUNKTIONALIST FØR FUNKTIONALISMEN

Bindesbøll og de kunstnere, der fulgte hans linie, var alle individualister. De hævdede retten til et personlig udtryk.

P.V. Jensen Klint, der byggede Grundtvigskirken, og som stod højskolebevægelsen og folkekirken nær, samlede det igangsættende i de mange bestræbelser under den sigende betegnelse »Skønvirke«, sammensat af ordene skønhed og virkelyst.



KNUD V. ENGELHARDT  
HUS I GL. SKAGEN  
1917



KNUD V. ENGELHARDT  
BOGSTAV FRA ALFABET  
1914

KAARE KLINT, PV. Jensen Klints søn, beundrede faderens kunstnervenner, men han havde også et skarpt øje for svagheden og begrænsningerne i deres arbejde med brugskunst. Nøgternt noterede han sig, at deres arbejder »i meget ringe grad er alment brugsmæssigt prægede«, og at deres kunst derfor »har ringe mulighed for at danne skole og blive folkelig«. Han søgte derfor – først i sine egne møbel- og arkitekturprojekter og senere som den første leder af Møbelskolen ved Kunstakademietts arkitektskole – frem mod et arbejdsgrundlag og en arbejds metode, som i højere grad end individualisternes var i stand til at imødekomme de kryd, der opstod af øget velstand og bedre fordelt købekraft. Han satte sig for at skabe møbler for »demokratiske livsforhold«, for en »enkel, naturlig livsførelse«. Han ville skabe typer, ikke præstere unika. Allerede i 1917 lagde Kaare Klint ud med et reolsystem bygget op af uprofile-



KAARE KLINT  
STOL TIL  
FAABORG MUSEUM  
1914



KAARE KLINT  
"KUGLESENGEN"  
1938

rede bogkasser tænkt fremstillet på fabrik. Her forlod han helt forældregenerationens ornamentale udtryksmåde, men han fastholdt dens idealkrav om gedigne materialer og perfekt forarbejdning, ja, han skærpede det. Reolerne er tilbageholdende i det kunstneriske udtryk, deres æstetiske kvaliteter bygger alene på deres harmoniske proportioner og på deres naturlige relationer til menneskets egne mål.

Kaare Klints projekt til byggemøbler blev aldrig realiseret. Faktisk kom Klint aldrig til at arbejde for industrien, selv om det var hans ambition. Derimod skabte han ud fra videnskabeligt tilrettelagte funktionsstudier og standardiseringsforsøg et stort antal opbevaringsmøbler i fornemt håndværk: bogskabe, skriveborde og serviceskabe. Med et overlegent tænkt, simpelt system af flyttelige hylder og bakker i standardiserede formater indførte Klint som den første møbeltegner herhjemme *fleksibilitet* som et primærkrav til opbevaringsmøbler.

Trots sin stærke koncentration om det funktionelle var Klint for doms fri til at falde i fodslag med de samtidige funktionalister. Han bebrejdede funkis-arkitekterne, der havde gjort funktionalisme til stil, at deres bygninger og møbler kun udtrykte rationalitet og ikke »andre humane følelser«. Han hævdede, at de i deres aversion mod alt gammelt mistede overblikket og dermed udelukkede den bedste hjælp, nemlig at bygge videre på de erfaringer, som er opsummeret til tradition igennem århundreder. Selv søgte Klint fornyelse ved at se tilbage, ved at studere møbler fra alle tider og alle kulturer, men når han genanvendte det fundne, skete det altid efter personlig kunstnerisk bearbejdelse og altid med udeladelse af de stilistiske træk, der er den pågældende periodes og de pågældende kulturers personligste ejendom.

KAARE KLINT  
BETHLEHEMSKIRKEN  
KØBENHAVN  
1937



## BRUGSKUNSTENS ALDRIG HVILENDE SAMVITTIGHED

Kunst- og kulturhistorikere slås om, hvorvidt det var Kaare Klint eller Poul Henningsen, der opfandt »Dansk Design« i den betydning, man i dag lægger i begrebet. Det er ikke mærkeligt, for deres bestræbelser var i mangt og meget parallelle. Men deres kunstneriske ståsted og deres kunstneriske mål var forskellige. Når Klint tegnede et flygel, knyttede han det i materialevalg og form til den klassiske musiks træblæsere og strygere; når PH tegnede et flygel, søgte han at genføde det gamle instrument som en nær slægtning til jazzens ledende instrument, tenorsaxofonen.

Forskelligheden trådte også frem i deres ydre opræden, i deres måde at føre sig frem på. Klint var fåmælt, han udtalte sig sjældent offentligt, han skrev endnu mindre. I sit virke holdt han sig snævert til arkitektens traditionelle arbejdsmråder. Poul Henningsen var her og der og alle vegne. Begge tænkte over tingene, begge havde et velovervejet, sammenhængende menneske- og samfundssyn at argumentere ud fra; men hvor Klint primært lod sine overvejelser og valg komme til udtryk i sine arbejder, elskede PH at debattere. Og at provokere. Som revyforfatter og som redaktør af tidsskriftet »Kritisk Revy« var han ilter som en terrier bestandig i benene på tidens kunstnere og arkitekter. Han skånede ingen. Lige aggressiv over for de traditionsbundne og den formalistiske avant-garde foreholdt han bestandig brugskunstnerne deres ansvar over for den brede befolkning. Han søgte at hverve dem til aktiv kamp mod det borgerlige bourgeoisie fastlåste, smagsbestemte begreber om »grimt« og »smukt«. Han søgte at give kunsten politisk indhold. Han sagde: »Politik er kampen om *retten* til at leve livet. Kunst er kampen om *evnen* til at leve livet.«

Kaare Klint udviklede med årene et sæt af enkle formater og målforhold, som han anvendte til at bringe sine korpusmøbler ind under en funktionel og visuel orden. Også i stereometriske legemer fandt han et yndet værktøj, et middel til at sætte en opgaves funktionelle, konstruktive og æstetiske problemer på én simpel formel. For eksempel tegnede han lygter af plisseret papir, hvor en gentaget foldning – som regel over ligesidede 6- og 12-kanter – skaber en stabil, rumlig konstruktion af det tynde materiale.

Poul Henningsen havde en tilsvarende trang og den samme trænede evne til at styre problemerne – de funktionelle og æstetiske – ved hjælp af enkel matematik. Det kom ham til gode, da han »opdagede« lysets betydning for vores oplevelse af de rum, vi færdes i, og de ting, vi omgiver os med. Det var lysets eksakte geometri og ikke skønheden i en frit ført kurve, der gav PH-

POUL HENNINGSSEN  
LAMPE AF GLAS  
1929



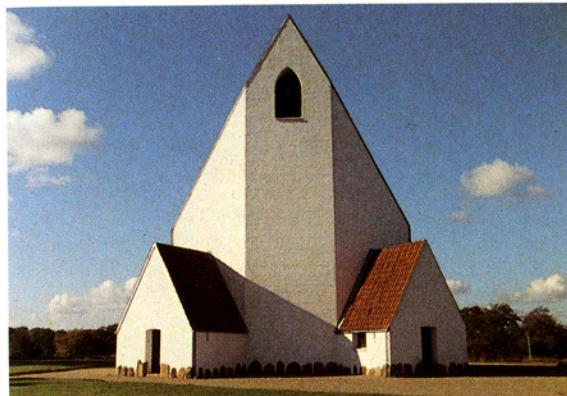
POUL HENNINGSSEN  
FLYGEL  
1931



lamperne deres form, fra den første kolossale model konstrueret til kæmpehallen Forum til de mange senere dimensioneret til brug i de små hjem. Det er PH-lampernes funktionsbestemte, indre logik, der gør deres svævende, logoritmiske kurver i rummet over vore hoveder så tidløse og – mærkeligt nok – så anonyme. Det er den kendsgerning, at der ikke kan ændres i skærmenes kurvatur, uden at lyskvaliteten forringes, der gør dem til klassiske kunstværker. Her kan intet lægges til og intet trækkes fra, her er syntesen, lampen.

## DEN BUNDNE FORM, ET INCITAMENT

Kaare Klins umiddelbare glæde ved de mangekantede legemers ro og harmoni blev overtaget af mange af hans elever og medarbejdere. I en kirke i Brej-



MOGENS KOCH  
KIRKE I BREJNING  
TEGNET 1941  
OPFØRT 1967



MOGENS KOCH  
MINDESTØTTE  
1946

ning har MOGENS KOCH rejst en hel bygning over en regelmæssig tolvkant, hvor der er skåret en ligesidet trapez fra i begge sider, et kæmpemæssigt, nøgent, hvidt prisme lagt ud i et blødt bølgende landskab af frodig grønt, en krystal af gotisk tilsnit, beskeden af størrelse, men stærk i udtrykket. Selv i gråvejr veksler lyset over de brudte facader og tegner det lukkede massiv begrænset af stående, præcist afskårne planer. Men det er ikke blot i sine bygninger, Mogens Koch følger sin læremester; han gør det også i sit arbejde med møbler, monumenter og tekstiler. I sine vendbare og stabelbare, kvadratiske bogkasser, der inden for sit lille statisk stabile volumen bygget op af spinkle træflader rummer hele tre rumhøjder, virkelig ør Koch intentionerne bag Klints reolprojekt fra 1917. Kochs reol fra 1928 er så afklaret, så enkel, så forståelig, så selvfølgelig, at den på linie med PH-lampen kan aflæses som en epokes ende-

gyldige svar på et givet problem, den kan ikke forbedres, den er *reolen*. Men i sine monumenter og i sine tekstiler fører Koch en ny akkord ind i Klints grundtema, han tilfører et glimt af farlighed. Klints mangekantede monumenter er fuldkommen symmetriske; selv når de har stor højde, hviler de. De er tunge, de er visuelt i ro. I en sten for modstandsmanden, greve Reventlow, hvis form er konstrueret over to kvadrater, der er drejet 45 grader i forhold til hinanden, vipper Mogens Koch den ene trekantside op i lod; den symmetriske, kantede hovedform bliver derved placeret skævt i forhold til jorden og omgivelserne, låst fast i evig ubalance.

Noget af det samme gælder for Kochs tekstiler. Også her tager han udgangspunkt i en sejt tilkæmpt erfaring om de enkle formaters harmoni. Med et ganske lille udgangsregister bygget op over kvadrater og formaterne



LIS AHLMANN  
BOMULDSDUG I  
LÆRREDSBINDING  
1928

2:3 og 3:4 kortlægger han myriader af lovbestemte, kubistiske mønstre for fladvævede tæpper. Han har arbejdet med få, store og rolige inddelinger, men efterhånden er felterne blevet mindre og mindre og rytmen hastigere; de første tæpper hviler, de sidste dirrer af tøjlet uro.

I dette arbejde med en given rytmeforløb, en given takt har Mogens Koch fået følgeskab af den jævnaldrende væver LIS AHLMANN og hendes elev VIBEKE KLINT. I deres geometriske flademønstre møder man en beslægtet fornemmelse for de rige, kunstneriske muligheder, der ligger i variationer inden for et tema; de har – ligesom Klint og Koch – følt den bundne forms incitament. Dertil føjer sig en fælles respekt for væveteknikkens praktiske matematik, for bindingens krav om enkelhed i det kunstneriske udtryk. I et lærredsvævet betræk eller gardin lader de striben og tern følge trådenes forløb under rette

vinkler. I deres fladvævede tæpper forener de klassiske mønstre fra den vestlige kultur med primitive folks ornamentik. I deres arbejder er fortid og nutid forenet.

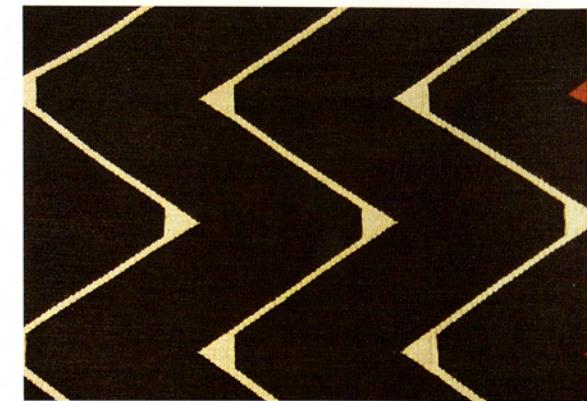
#### DET FUNKTIONELLE I TRADITIONEN FORTSAT OG FORÆDLET

Sølvsmeden KAY BOJESEN var ligesom Kaare Klint barn af Skønvirketiden. Han var oplært af Georg Jensen. Og ligesom Klint gjorde oprør mod P.V. Jensen Klint gjorde Bojesen oprør mod Jensen. Dertil kom, at han var rapkæftet som PH. I en artikel med titlen »Hammerslag« og i en efterfølgende polemik i dagspressen rettede han i 1928 et heftigt angreb på den blomstrende stil, der havde sit udspring i læremesterens beundrede arbejder. Især angreb han de ofte benyttede overfladebehandlinger, overhamring og oxydering, samt den umådeholdne sammenblanding af materialer: sølv, rav, halvædelsten, elfenben, træ o.s.v. Samtidig ærtede han sølvvarefabrikanterne for det forlorne håndværkspræg, de gav deres ting.

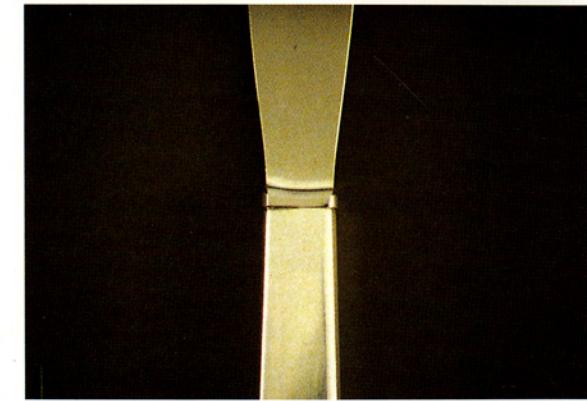
I arbejdet med sin egen produktion delte Bojesen mål og metode med Kaare Klint. Det var hans agt at rendyrke typer, og her tog han som Klint traditionen til hjælp uden dog at underlægge sig et historisk stilpræg. Naturligt nok interesserede han sig i første række for redskabsbetonede ting, og derfor blev spisebestik hurtigt hans yndlingsemne. Han tog udgangspunkt i ældre, veltjente modeller, men hvert enkelt led er bearbejdet kritisk, og hvor den traditionelle form ikke har kunnet holde mål, er den ændret. For eksempel er skafterne en smule kortere, end det før havde været almindeligt, og knivens æg er blevet mere buet, så man skærer med en større del af klingen end tidligere. På gaflen er tænderne blevet kortere og kraftigere, og afstanden mellem dem er blevet større, så man kan stikke i kartofler uden at presse dem i kvas. I hovedparten af alle senere bestik genfinder man denne funktionsbestemte forskydning i proportionerne.

Også Kay Bojesens korpusarbejder har haft betydning ud over deres egenværdi. Hans te- og kaffekander, hans lågfade og kasseroller er helt enkle legermer, der kan fremstilles på maskine, men de er ikke – som for eksempel Bauhaus-værkstedets samtidige arbejder – rene cylindre, kugler eller kegler. De er ikke skarpkantede, men venligt afrundede. Bojesen sagde selv: »Linier skal smile. Der skal være liv, blod og hjerte i de ting, man slipper, og man skal kunne lide at holde dem i hånden. Menneskelige skal de være, varme og levende.«

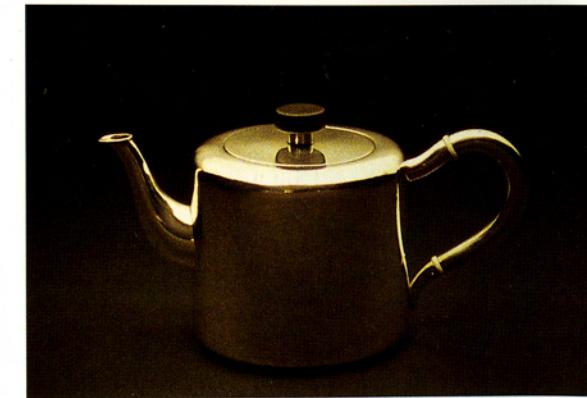
VIBEKE KLINT  
GULVTÆPPE AF ULD  
1975

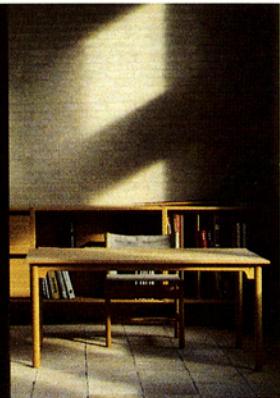
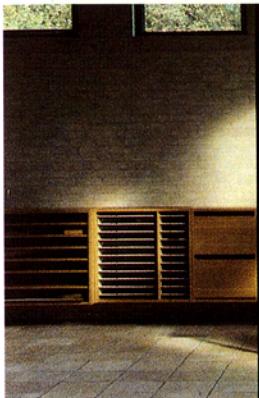


KAY BOJESEN  
SPISEBESTIK AF SØLV  
DETALJE AF KNIV  
1938



KAY BOJESEN  
THEKANDE  
1950





BØRGE MOGENSEN  
TEGNESTUE I LANDHUS  
VED LIMFJORDEN  
1971



BØRGE MOGENSEN  
PINDESTOL  
TEGNET 1945  
PRODUKTION 1972

Kay Bojesen var udlært som sølvsmed, og sølv var livet igennem hans foretrukne materiale, men ved at vælge simple forme, der ikke krævede ophamring i hånden, men kunne presses op over roterende kerner, sågte han at billiggøre produktionsprocessen så meget, at tingene kunne erhverves af folk med middelindtægter. For industrien tegnede han bestik af rustfrit stål og køkkenknive med støbte plasticskafter.

BØRGE MOGENSEN var udlært som møbelsnedker, og træet forblev livet igennem hans foretrukne materiale. Men ganske som Kay Bojesen stilede Børge Mogensen mod en produktion, der havde det gamle håndværks materialekvalitet, men som gennem en formmæssig tilpasning til maskinens formåen kunne fremstilles så billigt, at de kunne erhverves af menigmand. For eksempel udviklede han i fyrrerne for Fællesforeningen af Danmarks Brugs-

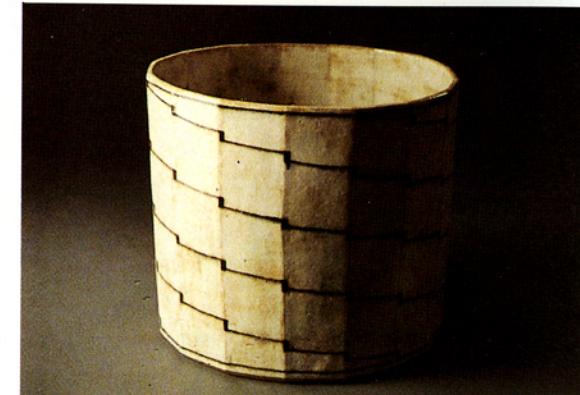
foreninger et stort antal møbeltyper, der fyldte lidt, vejede lidt, var lette at rengøre og lette at flytte rundt med i datidens små lejligheder. Senere, da énfaamiliehuset og dets store rum blev en realistisk mulighed for mange mennesker, blev Mogensens møbler tungere, både fysisk og visuelt. De blev djærvе, men aldrig rå. Undertiden fik de en romantisk tone, som var de skabt til et jægerliv i store vidder, under fjerne horisonter. De fik en antydning af mandig selvdældelse i Hemmingway'sk format. Men de forblev bestandigt funktionelle, bestandig rationelle. Og i begge perioder havde Mogensens møbler en afgørende ting til fælles: de enkelte møbler er aldrig udformet som et enkeltstående værk. Mogensen hadede »museumsstykker«, han så det enkelte møbel som led i den helhed, han så for sig og ønskede at skabe.

#### NATUREN OG DET SKULPTURELLE

Sølv er som materiale blødt og smidigt, og det er let at bearbejde, men det syner hårdt og koldt, det har ingen stoflighed.

Modsat sølv er keramik født med stoflighed, ja, det er netop stofligheden i skærv og glasur, der er keramikerens væsentligste udtryksmiddel.

Som ung dyrkede keramikeren GERTRUD VASEGAARD det umiddelbare, det ligetil. I hendes tidlige lertøj er formerne helt enkle, formet på drejeskiven. Ofte er hendes lave skåle og tætte krukke ikke glaseret udvendigt; skærven står udækket med en karakterfuld, grov overflade skabt af urene lerarter. Dekorationen er sparsom, som regel indridsede, geometriske stregmønstre, zig-zaglinier eller tæt skraveret fletværk, sjældnere stiliserede løgformer, nu og da modellerede bladranker eller insekter i silhouet. Men selv de geome-



GERTRUD VASEGAARD  
16-KANTET KUMME  
1978

triske mønstre bærer spor af naturindtryk. Undertiden får naturen lov at sætte sit eget aftryk: stregerne ridses i leret med den takkede kant af en musling.

Vasegaard fører både det geometriske mønster - rhomberne - og det stiliserede naturmotiv - bladornamentet, der ligger så godt for fri penselføring - med over i sine blåmalede stentøjsarbejder og i sine penseldekorerede spisestel for de store porcelænsfabrikker. Omvendt fører hun den kantede form fra en støbt porcelænstekande med tilbage til sit eget værksted, men hun øger formatet. Mange af hendes seneste kummer og kar er bygget op i hånden til stor højde. Uden at miste deres blidhed i farve og dekoration er de blevet monumentale. De står som lyse, gråbrune, græske sjæletromler med trappen fra Epidaurus trukket som en spinkel spiral op over siderne. Hvor antallet af knæk er lille, står form og ornament roligt, med en klart markeret, sindig rytmme i den svage stigning. Hvor antallet af knæk er stort, øges ornamentets pulsslag, rytmen bliver kraftigere, men aldrig nervøs. Trappeornamentet fremhæver, som alle Vasegaards andre gennemprøvede mønstertyper, formen; dekorationen gør formen fast og stabil.

HANS J. WEGNER er som Mogensen udlært møbelsnedker, og også han har træ som yndlingsmateriale, men hvor Mogensen primært anvendte massiv træ, ligger det i Wegners natur at eksperimentere med alle konstruktioner, der kan opbygges af træ. Foruden de traditionelle konstruktioner afledt af håndværket anvender han industriens nye teknikker: dampbøjning, lamellimning og formspænding.

Både Kaare Klints og Børge Mogensens møbler har skulpturelle kvaliteter, men den er af en anden art end Wegners. Hvor Klint og Mogensen arbejdede med tunge blokke afskåret efter rette linier og styret af rumlig geometri,



HANS J. WEGNER  
KARMSTOL  
1965

får Wegners møbler skulpturel kraft ved deres blødt modellerede, tunge volminer med stærkt bevægede konturer. Den rette linie, den geometriske figur er så godt som ukendt for Wegner. Bruger han geometri, drejer det sig alene om omdrejningslegemer, drejede sprosser og stærkt tilspidsede ben på stole og borde. Tættest til en skulptørs arbejde og tættest til en moderne billedhuggers stofige behandling af træet, når han i sine »familier« af karmstole, inden for hvis brede kopsstykker han på én gang formår at give god støtte for læden, et godt greb for hænderne og et indtryk af fri, formmæssig fabuleren. Kopsstykkerne gengiver i deres form og dekorative samlinger en hel fortælling om træarternes særpræg og voksevilkår, om stamernes opbygning og om de muligheder og begrænsinger, der ligger i anvendelsen af det fældede træ, stoppet i væksten, men ikke dødt.

Det er måske denne let aflæselige, spændende beretning og Wegners evne til at udnytte et organisk materiale optimalt, der har givet Wegners møbler en helt usædvanlig position i nyere, dansk møbelkunst: de anerkendes både af fagfæller og af den brede befolkning. De er folkelige i den bedste betydning af ordet.

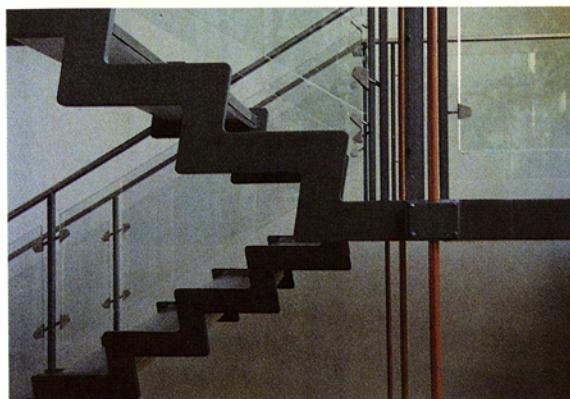
ARNE JACOBSEN's bygninger er ikke folkekære. Dertil er de for hårde i materialerne, for elegante i detaljeringen, for kølige i atmosfæren. Mest vellidt er hans og Erik Møllers rådhus i Århus, hvor Wegner var medarbejder under projekteringen og opførelse.

De skulpturelle kvaliteter i Hans J. Wegners møbler træder klarest frem, når de ses på et stort vandret plan omgivet af plane vægflader og vandrette og lodrette linier, som en fri form i kontrast til store, regelrette flader.

Der er ingen tvivl om, at Arne Jacobsen stilede netop mod en kontrastvir-



ARNE JACOBSEN  
"ÆGGET"  
1957

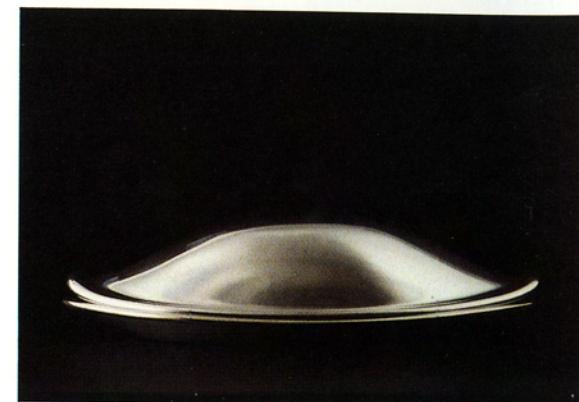


ARNE JACOBSEN  
RØDOVRE RÅDHUS  
DETALJE AF TRAPPE  
1956



ARNE JACOBSEN  
"MYREN"  
1951

HENNING KOPPEL  
FISKEFAD  
1954



ning af denne art, når han skitserede konturen til sine møbler. Han ville, at hans formspændte krydsfinérstole skulle stå som frodige, slyngede ornamenter, der kunne mildne hans lette og luftige, kølige interiører bygget op af stofløse, malede vægge, glatte finérpaneler og gennemgående vinduespartier delt op af et forfinet netværk af spinkle sprosser. Det samme gælder for hans senere stole af støbt skumplast. I de store samlingsfrie skaller, hvor styrken alene ligger i de svære dimensioner, sætter Jacobsen påny stærkt bevægede former op mod interiørernes retnelinede stringens. I disse stole, der oprindeligt blev tegnet til S.A.S. hotellet i København, når Jacobsen så tæt på billedhuggerens arbejdsmetode og udtryk, at det var unaturligt at udføre prototyperne efter tegning. De blev da også modelleret op og støbt i gips, hvorefter Jacobsen selv foretog den endelige bearbejdning. Arkitekten lagde blyanten til fordel for billedhuggerens værktøj.

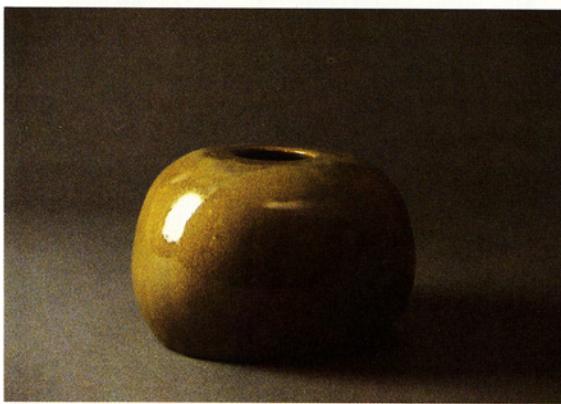
#### DER FINDES INGEN SKARPE SKEL MELLEM BRUGSKUNST OG FRI KUNST

Der findes ingen skarpe skel mellem brugskunst og fri kunst, grænsearealet mellem kunsthåndværk og maleri og skulptur er bredt. I billedhuggeren HENNING KOPPEL's store fiskefad af sølv er der en brugsværdi til stede, men der er næppe nogen, der ville drømme at hælde hverken mælk, vand eller vin i hans store fuglekander. Kanderne er sig selv og sig selv nok.

Også i Gertrud Vasegaards store kar er brugsværdien uden betydning. Det samme gælder for AXEL SALTO's seriestøbte, reliefdekorerede krukker i den »riflede«, den »knoppede« og den »spirende stil«.



AXEL SALTO  
"VINDRUEVASEN"  
1932



CHRISTIAN POULSEN  
KRUKE AF STENTØJ  
1961

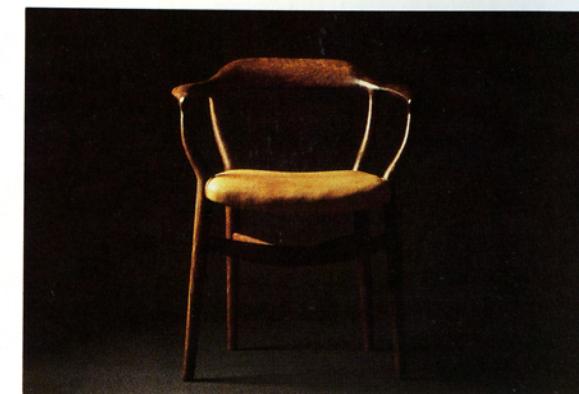
I det meste af CHRISTIAN POULSEN's stentøj er brugskravene faldet helt væk.

Poulsen er blevet beskrevet som noget så sjældent som »en keramiker med malerøjne og billedhuggerhænder, der aldrig glemmer, at han først og fremmest er kunsthåndværker«. Hans tætte, tunge kar og ovale vaser tjener da også først og fremmest til at frembære hans afstemte palet af ensfarvede, lysende glasurer og deres tætte samhørighed med skærvnen efter brænding ved høje temperaturer. Poulsen stiler mod en glasur med stor dybdevirkning og samtidig mod at forene glasur og ler så intimt, at overgangen mellem dem ikke bliver til at skelne. Han taler om den virkning, der inden for den frie kunst kaldes »spænding i ligevægt«; han taler om »en bevægelse fra øjet og ind i dybden, der mødes af en modgående aktivitet inde fra formen og ud gennem glasuren mod beskueren«.

For FINN JUHL var stolen først og fremmest en skulptur, kun i anden række et møbel, et redskab. Han arbejdede inden for sit felt som en abstrakt billedhugger, sådan som Christian Poulsen gør det inden for sit. Finn Juhl modellede træet ud i spinkle dimensioner, op mod grænsen af dets ydeevne. Han lod formerne forløbe så organisk, at samlingerne næppe anes, hverken med øjne eller fingerspidser. Han afvejede ophængte polsterelementer i en levende balance inden for sindrige trækonstruktioner, hvor »det bærende« og »det bårne« er visuelt adskilt. I udformningen af træelementerne søgte han sine forbilleder i negrenes redskaber og våben, i sit arbejde med den statisk konstruktive helhed søgte han inspiration i studier af moderne billedhuggeres analyserende eksperimenter med legemer i ro og i bundet bevægelse.

#### EN STRÆBEN MOD DET ENDEGYLDIGE

Også for Poul Kjærholm trådte det æstetiske udtryk i et møbel frem for dets brugsværdi. Men Kjærholms inspirationskilder og referencer var andre end Juhls. Kjærholms møbler har med deres stel af profilstål og rør Bauhaus-arkitekternes møbler som direkte forbillede, men Kjærholm godtog ikke Bauhaus-skolens drøm om at skabe en speciel maskinæstetik. Han erkendte det industrielle produktionsapparats begrænsninger, og han ville ikke gå ind på de kunstneriske kompromis' er, det dikterer. Derfor blev hans møbler virkeligjort i perfekt håndværk. Og det gælder ikke blot møблernes pedigrørsfletværk og fine læderarbejde, hvor hvert sting i de tætte syninger er fastlagt af arkitekten, det gælder også tildannelsen og behandlingen af stålet. Kjærholm betragtede stål som et materiale af samme kunstneriske lødighed som træ.



FINN JUHL  
ARMSTOL  
1944

Han eksperimenterede derfor ikke blot med dets fjedring, han var også optaget af at udnytte dets stoflige særpræg. Han fandt, at stål patinerer lige så smukt som træ, og han søgte bestandig at udnytte lyssets brydning i dets overflade i sit arbejde med den kunstneriske helhed.

Trots deres spinkle dimensioner og visuelle lethed er Kjærholms møbler tunge. Det gør, at hans møbler bliver stationære. Det anså han selv for en fordel, for det var hans ideale mål at skabe enkle, velkomponerede, harmoniske rum, hvor rum og møbler fulgte hinanden i taktfast orden. Kjærholm yndede ikke det spontane, det tilfældige; hans mål var det fuldt færdige, det perfekte, det endelige.

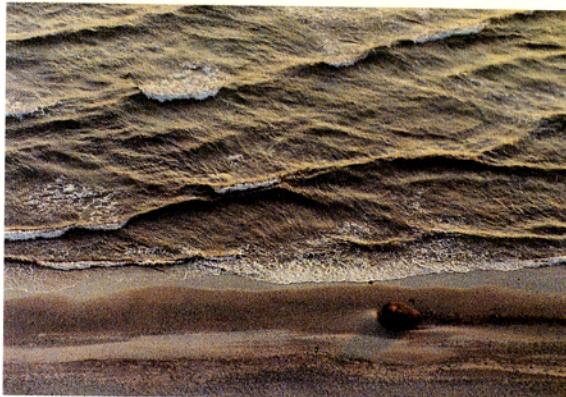
#### STENEN OG HEMMELIGHEDEN

De er der altid. Selv når verden er mest forstyrret og menneskene mest rastløse, er de der. De, der ikke lader sig vælte omkuld af den flimrende strøm af forskelligartede, kunstneriske udtryk, som tidsskrifter og TV sender forbi vore øjne, de, der ikke bliver febrilske i perioder, hvor den iøjnespringende nyhed og den hurtige omsætning er både middel og mål. De er der altid. De tænkende, de drømmende, de seje, de omhyggelige. De, der vil slå huller i materialismens væg, ud til drøm og poesi. De, der er parate til at sætte livet ind. De er der altid. Undertiden er de ugleseste. Undertiden hædres de som kulturens bærere og fornyere. Som regel lever og arbejder de uden for flertallets øjenvidde. Men de er der. Og de vil altid være der, sådan som de har været der fra Thorvald Bindesbølls tid. De nysgerrige, de enfoldige, som evner og tør stille spørgsmål, der rækker ud over naturvidenskabens, højteknologiens og økonomiens horisonter. Sagt med et citat af Christian Poulsen:

»Næsten alt i naturen har videnskaben gennemskuet, men selv om man fortæller mig, at min hjerne er en slags computer med uendelig mange kombinationsmuligheder, fatter jeg kun lidt af den hele mekanik. Her fra min plads i sinkeklassen kan den mindste ting i naturen stadig forundre mig. Hvorfor tager jeg netop denne sten med hjem og gemmer den? Den er jo ikke noget, blot en lille sten. Den matte, sorte farve, den bløde form, hårdheden, hemmeligheden ...«

POUL KJÆRHOLM  
STOL AF FJEDERSTÅL  
1960





# Hænder ser hvad syn forlader

AF POUL ERIK TØJNER

Heidegger, tænkeren, fortæller os et sted, hvordan ting kan rykkes fra foretagsomhedens fortrolighed ind foran blikket og først dér rigtig blive erfaret som blotte ting, som det, at noget er. Det sker med en vis pludselighed, siger han, det sker nemlig, når ting går i stykker. I det øjeblik mister de deres fortrolighed, det går op for os, hvad de er sammensat af, vi ser materialet, stoffet, der før har ligget gemt under sliddets patina, under grebets farnis – hvem kan ikke erindre barndommens abrupte erfaring af, at en funktion, et mekanisk kredsløb, en maskine, med eet bryder sammen og pludselig foreligger i sine simple dele; netop så simple, at vi skuffedes og sagde: tænk, er det ikke andet.

Når vi blev skuffede var det fordi vi var børn og fordi maskinens salige funktionalitet var kunst for os og sammenbruddet derfor tab af stil; siden har vi lært at lægge afstand til brug, vane og den monoton-t-præcise gentagelse, lært netop at opsøge de begivenheder, hvor ting går i stykker – det er kunst for de voksne. Kunstnerisk erfaring, har vi lært, er, når verden viser sig i bruddets glimt af et andet lys, når dagligsproget skæres igennem af digitets kniv, når musikken raserer det indre øres harmoniske orden. Det fortrolige slår om i det fremmede og vi spørger os selv, om vi egentlig nogensinde har været fuldt ud fortrolige med verden, med tingene, eller om kunstværkets begivenhed blot er en skygge af et langt større lysende mørke? Og vi spørger, hvad vi skal gøre, hvis dette er sandt.

Vi kalder ikke enhver ting for design, traditionelt set er design mere end brugsting og mindre end kunst. Ordene »mere« og »mindre« røber en rangorden, som er historisk – kunst og håndværk har ikke altid været skilt ad. Vi behøver ikke at opholde os herved, vi kan lægge tingene ud i det horisontale og sige, at

design er en midte mellem brug og kunst. Kunst, ved vi, er i sin moderne selv-forståelse allergisk over for enhver brug, medens det omvendt må siges om den almindelige fremstilling af standardgenstande til brug for dette og hint, at den er ingen kunst. Hvad er da design?

Design er at lade opmærksomhed og fortrolighed sameksistere i en ting. Design er at ophæve modsætningen mellem håndværk og kunst, men kun for et øjeblik, nemlig i en bestemt ting. Kunst og håndværk består; hvis verden var tom, tom, tom for andet end design, ville dette miste det spændte forhold til det andet, som det også står i. Design lever af at bryde vore forventninger til en ting, men bryde dem ved at overbyde dem. Ikke ved at lade tinget gå i stykker, men ved at perfektionere træk ved den, ved at stille skarpt på det flygtige indtryk af mulig fuldendthed, som er enhver ting til del.

Design muliggør brug, men gør den også synlig. Design har med fortrolighed at gøre, den fortrolighed, som Heidegger talte om. Design er aldrig opfindelse eller nyskabelse, det er tværtimod fortolkning af noget givet. Det er ikke en designer, der har opfundet stolen eller lampen, men det er designeren, der fortolker den igen og igen. For ham er det nærmest blevet natur, en anden natur og egentlig ikke adskilt fra den første, hvoraf den oftest består: træ, glas, metal. For designeren er en væsentlig del af kulturen natur.

Men designet føjede jo også noget til, sagde jeg. Fortroligheden er udgangspunktet, det æstetiske, det sanselige, det opmærksomhedskrævende, er den form, som designeren får betonet. Her står vi ved fortrolighedens grænse og får øje på tingens magiske eller mystiske aspekt, vi ser dens form, vi ser spillet i træets årer, vi ser linieføringen, vi ser den arkitektoniske kromatik; men vi bliver på grænsen i oplevelsen af design, for det er på grænsen at tingen står spændt. Netop fordi vi hele tiden ved, at dette er en stol, stemmer det sansningen så meget mere, at en stol kan være så meget mere end blot en stol. Design er sammenstøddet mellem en magisk og en mageligt orden.

Mod den del af kunsten, som hele tiden gør værket til udtryk for kunstnerens sind - skulpturen til livfuld dødsmaske og maleriet til sjælfuld signatur - træder en anden moderne tradition frem og insisterer på det depersonaliserede værk. Kunstmålet er autonomt, det rummer sin egen orden, og det må forstås på sine egne vilkår.

Designet har del i denne mystiske orden, hvor anonymiteten er den kvalitet, der frigør værket til sit eget liv; men kun del, for designet insisterer ikke på at være uberørt og originalt. Måske nok unikt, men det er ikke afgørende.

Design er netop at indgå som magisk akt i det fortroliges felt, design er forelsket i tingene, i den ydre verden, i det mulige mystiske overskud af - lad os bare kalde det: ånd, som form kan gøre oplevelig. Kultur er vaner, lyder en kendt definition, design er æstetisk kultur, kan vi sige - og kunst, ja, den vil i det moderne være æstetik uden kultur. Ren og uvedføjet.

Når Claus Bohm lader film fortælle om design, fuldender han på sin vis den åndeliggørelse, som han finder i designets magiske orden. Blandt tingene oplever vi design som singulære mirakler af form og funktion, vi tager i et dørhåndtag og henrykkes over, at dets vellykkede form er en næsten usandsynlig sum af tusinde forskellige og dog ensartede hænders greb. Hos Bohm, derimod, er vi et andet sted. Vi er et sted, hvor historie foldes sammen til formgivningens fælles øjeblik: mødet med den ting, der skal fortolkes af designeren, som var den et stykke natur, hvis væsen skulle foldes ud - Bindesbøll, Engelhardt, Klint, Vasegaard, Wegner, Kjærholm, navne, der løber som een rytme gennem det samme stof. Opgaverne er ens, løsningerne forskellige, handlingen fælles.

Det er ikke kunsthistorie, Bohm fortæller os, det er historie som kunst. Film'en spørger ikke, hvad der binder kåden af navne sammen, den viser, at de er bundet sammen i den næsten kollektive hengivelse til det at formgive. Bohm opfører historiske forskelle ved at præcisere detaillen, ved at fokusere på del fremfor helhed, han gør hvert enkelt design nærværende som et fundamentalt spil i stoffet. Man kan sige, at han i virkeligheden æstetiserer design, gør det til kunst, og han gør det, fordi det er det aspekt af designet, som angår ham: det symbolske i handlingen, det primitive i den på sin vis navnløse betydningstilskrivelse og i profileringen af materiale.

For Bohm er design interessant som æstetisk praksis overhovedet. Design bliver mønstereksemplet på, hvorledes kunst kan forholde sig tavst tolkende til natur, til det, at noget er, men at det må gøres også til noget andet end det, det bare er, for at forekomme os eksisterende. For Bohm bliver det traditionelt problematiserede forhold mellem design og kunst betydningsløst, fordi begge handlinger er fælles om noget tredie: at være et symbolsk møde mellem os og verden, at være det, der hverken er verden alene eller os alene. Det synæstetiske samspil mellem musik, farve, rytme og synspunkt danner helheder i stadig bevægelse.

Bohm afstår helt fra enhver forklaring eller udforskning, for ham er det alt nok for en film at vise. Mysterium og magi er vilkår, ikke teknik, stil og standpunkt. Men det er ikke overtro og *Hinterweltlerei*, det er sansningens på en

gang underlige suspension og uvidelse af sprog.

Som iscenesat sansning rummer Bohms film et blik af essentielt erotisk karakter. Dens øje kærtegner tingene med en stadig blanding af stoflig fascination og æterisk undren over, hvad det ser. Men det bliver ved blikket, hvilket jo som bekendt hører til filmens natur. Til gengæld er det i blikkets afstand til tingene, at magien og mystikken er erfarbar; dette underlige uhåndgribelige *je-ne-sais-quoi*, form som aura, det æstetiske som forestillinger, der ikke kan udtdømmes af begreber – en midlertidig mystifikation af noget ellers håndgribeligt, den designede ting, en mystifikation, der tilmed har det mærkelige over sig, at den også virker afklarende.

Vi kan da med filmens efterbilleder på øjet gå ud blandt tingene igen og gøre den ekspressionistiske digter Harald Landt Mombergs ord til vore, vi kan lade hænder se, hvad syn forlader.

## Biografiske noter

---

AHLMAN, LIS  
VÆVER  
1894–1979

Uddannet på Gerda Hennings vævestue. Svendebrev 1929. Egen vævestue fra 1933. Fra 1953 kunstnerisk konsulent for tekstilfirmaet A/S C. Olesen. Tildelt Eckersberg Medaillen 1964 og C. F. Hansen Medaillen 1978. Repræsenteret på kunstindustrimuseer i København, Zürich og Groningen.

Litteratur Thomas Mogensen:  
»Lis Ahlman Tekstiler«  
Chr. Ejlers Forlag 1974

BINDESØLL, THORVALD  
ARKITEKT OG FORMGIVER  
1846–1908

Uddannet på Kunstakademiets arkitektskole med afgang 1876. Forestod bl. a. opførelsen af »Bombebøssen« på Christianshavn 1891 og fiskepakhusene på Skagen Havn 1907. Udsmykkede i 1906 spisesalen på Brøndums Hotel i Skagen. Udførte i perioden 1880–1905 keramiske arbejder for Frauens Lervarefabrik, Wollmann, G. Eifrig, P. Ipsens Enke og Herman A. Kähler. Tegnede fra 1898 sølvtoj for hofjuveler A. Michelsen, P. Hertz, Holger Kyser og Rasmus Jensen. Tegnede i 1880'erne bogbind for Petersen & Petersen og i 1890'erne bogbind for Anker Kyser. Udførte en lang række grafiske arbejder, hvoraf de bedst kendte er etiketten for Carlsberg pilsnerøl, Hof. Etiketten fik sin endelige form i 1904. Repræsenteret på Kunstindustrimuseet i København.

Litteratur Karl Madsen:  
»Thorvald Bindesbøll«  
Fischer 1943

Charlotte Christensen (red.):  
»Thorvald Bindesbøll«  
Arkitektur - Keramik - Formgivning  
Kunstforeningen 1982

**BOJESEN, KAY**  
SØLVSMED  
1886 – 1958

Uddannet på Georg Jensens sølvsmedie. Svendebrev 1910. Supplerede uddannelsen ved Den kongelige Fagskole for ædelt Metal i Schwäb, Gmünd-Württemberg. Eget værksted 1913. Kunstnerisk konsulent for Bing & Gröndahls Porcelænsfabrik A/S 1930 – 31. Repræsenteret på Victoria and Albert Museum, London, og Stedelijke Museum, Amsterdam, samt på kunstindustrimuseer i København, Bergen, Oslo, Trondheim, Göteborg og Stockholm.

Litteratur Viggo og Henrik Sten Møller:  
»Kay Bojesen«  
Christian Ejlers Forlag 1983

**ENGELHARDT, KNUD V.**  
ARKITEKT OG BOGTRYKKER  
1882 – 1931

Optaget på Kunstakademiet 1901, først tilmeldt arkitekturskolen, derefter dekoratørskolen, hvorfra han tog afgang 1915. Tildelt Eckersberg Medaillen 1927. Udarbejdede i 1908 – 10 et ikke virkelig gjort system af kilometersten til anvendelse på de danske landeveje. Udviklede i 1910 en ny wagon for A/S De Københavnske Sporveje og tegnede i 1916 trafiksikte for Kgl. Dansk Automobilklub og Forenede Danske Motorejere. Tegnede vejskilte og gadeinventar for Gentofte og Københavns kommuner samt skilte, bomærker og typografiske arbejder for institutioner og private. Bl. a. fastlagde Engelhardt retningslinier for den typografiske tilrettelægning af Berlingske Tidende og af telefonbogen for Københavnsområdet. Repræsenteret på Kunstindustrimuseet.

Litteratur Erik Ellegaard Frederiksen:  
»Knud V. Engelhardt«  
Arkitekten Forlag 1965

**HENNINGSSEN, POUL**  
ARKITEKT  
1894 – 1967

Uddannet på Teknisk Skole og på Danmarks Tekniske Højskole uden dog at tage afgangseksamen. Egen tegnestue fra 1920. Har givet tegning til flere beboelseshuse og en enkelt fabrik. Samtidig virkede han som fagskribent ved flere dagblade og tidsskrifter, bl. a. var han redaktør af »Kritisk Revy« 1926 – 28. Fungerede tillige som revyforsætter. I 1963 medlem af Det danske Akademi for litteratur. I 1924 vandt Poul Henningsen en konkurrence om belysningsarmaturer til Verdensudstillingen i Paris. Lamperne blev tildelt udstillingens guldmedalje. Senere anvendte han lampens reflekterende skærmsystem til et utal af armaturer udformet for forskellige formål, fra idrætshall til boliger. I daglig tale går Poul Henningsens mange armaturer under fællesbetegnelsen »PH-lamper«. Repræsenteret på Museum of Modern Art i New York og kunstindustrimuseer i Trondheim, Malmö og København.

Litteratur Sophus Frandsen:  
»PH's eksempel«  
Kunstakademiets arkitektskole 1978

Poul Hammerich:  
»Lysmageren, en krønike om Poul Henningsen«  
Gyldendal 1986

**JACOBSEN, ARNE**  
ARKITEKT  
1902 – 1971

Uddannet på Teknisk Skole og Kunstakademiets arkitektskole med afgang 1924. Professor ved Kunstakademiets arkitektskole 1956 – 65. Tildelt Eckersberg Medaillen 1936, C. F. Hansen Medaillen 1955 og Prins Eugen Medaljen 1962. Arne Jacobsen var først og fremmest bygningsarkitekt. Han har forestået opførelsen af boliger, skoler, idrætsanlæg, fabrikker, kontorer og rådhuse. Blandt hans kendteste arbejder er rådhusene i Århus (1943) og Røddovre (1955) samt SAS hotelllet (1960) og Nationalbankens hovedsæde (1971). Men også som industridesigner spander han vidt. Med udgangspunkt i sine bygningsopgaver har han givet tegning til møbler, tekstiler, belysningsarmaturer, sanitetsarmaturer, bestik m.v. Særligt kendte er hans stole, der produceres af Fritz Hansens Eftf. A/S. Repræsenteret på Victoria & Albert Museum, London, Museum of Modern Art, New York, Nationalmuseum, Stockholm, og Kunstindustrimuseet, København.

Litteratur Johan Pedersen:  
»Arkitekten Arne Jacobsen«  
Arkitekten Forlag 1954

Tobias Faber:  
»Arne Jacobsen«  
Gerd Hatje 1964

**JENSEN, GEORG**  
SØLVSMED OG  
BILLEDHUGGER  
1866 – 1935

Udlært som sølvsmed 1884. Derefter uddannet ved Kunstakademiets billedhuggerskole med afgang 1892. Eget sølvsmedeværksted fra 1904. Deltog i udstillinger over det meste af den vestlige verden, herunder Verdensudstillingen i Paris 1925 og Barcelona 1929. Tilkendt Grand Prix på begge udstillinger. Repræsenteret på kunstindustrimuseer over hele verden.

Litteratur Lloyd E. Hernan og Erik Lassen:  
»Georg Jensen Silversmythy«  
Renwick Gallery 1980

**JUHL, FINN**  
ARKITEKT  
1912 – 1989

Uddannet ved Kunstakademiets arkitektskole med afgang 1933. Overlærer ved Skolen for Boligindretning 1945 – 55. Forestod indretningen af Bing & Gröndahls butik på Amagertorv 1946 og 1962, formandsskabsrådets mødesal i FN-bygningen i New York 1951 og den danske ambassade i Washington 1959. Tegnede aptering til SAS's første DC8-fly. Arkitekt for en lang række betydnende brugskunstudstillinger både herhjemme og i udlandet. Tildelt Eckersberg Medaillen 1947. Repræsenteret med møbelarbejder på Metropolitan Museum of Art og Museum of Modern Art, New York, samt

på kunstindustrimuseerne i Trondheim og København.

Litteratur Esbjørn Hiort:  
»Arkitekten Finn Juhl«  
Møbelkunst - Arkitektur - Brugskunst  
Arkitektens Forlag 1990

KJÆRHOLM, POUL  
ARKITEKT  
1929 - 1980

Udlært som møbelsnedker 1949. Derefter uddannet ved Kunsthåndværkerskolens møbelskole og ved Kunstakademiets møbelskole. Lærer på Kunsthåndværkerskolens møbelskole 1952 - 56, lektor ved Kunstakademiets møbelskole 1959, professor samme sted 1976. Har tegnet møbler for E. Kold Christensen A/S og Fritz Hansens Eftf. A/S. Tildelt Eckersberg Medaillen 1960. Repræsenteret på Victoria and Albert Museum, London, Museum of Modern Art, New York, Stedelijk Museum, Amsterdam, samt på kunstindustrimuseer i Trondheim, Göteborg, Stockholm, Ulm og København.

Litteratur Ulf Hård af Segerstad m.fl.:  
»Poul Kjærholm«  
Louisiana Revy, årg. 1982, nr. 2

KLINT, KAARE  
ARKITEKT  
1888 - 1954

Oprindelig kunstmaler. Uddannet som arkitekt på Teknisk Skole, og som elev af faderen, arkitekt P.V. Jensen Klint, og af arkitekten Carl Petersen. I 1924 udnævnt til docent ved den nyoprettede afdeling for Møbler og Rumudstyr ved Kunstakademiets arkitektskole, i 1944 udnævnt til professor i arkitektur samme sted. Kaare Klint løste en række betydningsfulde arbejder både som arkitekt og som møbeltegner, han byggede i samarbejde med Ivar Bentsen det gamle Frederiks Hospital i København om til Kunstindustrimuseum, han fuldførte Grundtvigskirken efter faderens død og opførte selv bl. a. Bethlehemskirken. Af hans inventar- og møbelopgaver kan nævnes: møbler til Faaborg Museum (i samarbejde med Carl Petersen) 1914 - 15, til Dansk Kunsthandel 1917 - 18, til Thorvaldsens Museum 1922 - 25, til Det Danske Kunstindustrimuseum 1924 - 54, til C. L. Davids Samling 1927 - 28 og 1950 - 51, til bryllupsalen på Københavns rådhus 1932 - 33. Tilkendt Grand Prix på verdensudstillingerne i 1929 og 1935. Tildelt Eckersberg Medaillen 1928 og C. F. Hansens Medaillen 1954. Udnævnt til Royal Designer for Industry, London 1949. Repræsenteret på Nordiska Museet, Stockholm, Kunstmuseet Trapholt, Kolding, og Kunstindustrimuseet, København.

Litteratur Rigmor Andersen:  
»Kaare Klint Møbler«  
Kunstakademiet 1979

Arne Karlsen:  
»Dansk møbelkunst i det 20. århundrede«  
Christian Ejlers Forlag 1990

KLINT, VIBEKE  
VÆVER  
1927

Uddannet på Kunsthåndværkerskolen i København under Gerda Henning. Afgang 1949. Videregående uddannelse ved Gobelinskolen i Aubosson og hos Jean Lurcat 1951. Over tog Gerda Hennings vævestue 1951. Tildelt Eckersberg Medaillen 1973 og C.F. Hansen Medaillen 1989. Repræsenteret på Kunstmuseet Trapholt, Kolding, samt på kunstindustrimuseer i Trondheim og København.

Litteratur Vibeke Woldbye:  
»Vibeke Klint«  
Dansk Kunsthåndværkerleksikon  
Forlaget Rhodos 1978

KOCH, MOGENS  
ARKITEKT  
1898

Uddannet ved Kunstakademiets arkitektskole med afgang 1925. Egen tegnestue fra 1934. Professor i arkitektur ved Kunstakademiets arkitektskole 1950 - 68. Har siden 1945 opført laboratorier og auditorier for Den kgl. Veterinær- og Landbohøjskole samt istandsat skolens ældre bygninger. 1950 - 1971 arkitekt for Roskilde Domkirke. Har restaureret og nyindrettet talrige landsbykirker samt i 1967 opført kirken i Brejning. Har givet tegning til inventar, møbler, tekstiler og kirkesølv. Tildelt Eckersberg Medaillen 1938 og C. F. Hansens Medaillen 1963. Repræsenteret på Nordiska Museet, Stockholm, Kunstmuseet Trapholt, Kolding, og Kunstindustrimuseet i København.

Litteratur Arne Karlsen og Axel Thygesen:  
»Om Mogens Kochs arbejder«  
Dansk Kunstaandværk, årg. 1964,  
side 9 - 54 (særhefte)

KOPPEL, HENNING  
BILLEDHUGGER  
1918 - 1981

Uddannet ved Kunstakademiets billedhuggerskole med afgang 1936. Supplerende uddannelse ved Académie Ranson, Paris 1938. Fra 1945 tilknyttet Georg Jensens Sølvsmidie A/S. Repræsenteret på Metropolitan Museum of Art, New York, National Gallery, Melbourne, Goldsmiths Hall og Victoria & Albert Museum, London, samt på kunstindustrimuseer i Trondheim, Göteborg, München, Stuttgart og København.

Litteratur Viggo Sten Møller:  
»Henning Koppel«  
Rhodos 1965

KROG, ARNOLD  
ARKITEKT, MALER  
1856 – 1931

Uddannet ved Kunstakademiet arkitektskole med afgang 1880. Kunstnerisk leder ved Den kgl. Porcelainsfabrik 1885 – 1916. Titulær professor 1892. Udviklede det danske underglasurmaleri i årene op til Verdensudstillingen i Paris i 1889 og gjorde derigennem dansk porcelæn verdenskendt. Repræsenteret på Museum für Kunst und Gewerbe, Hamborg, samt på Kunstmuseumet, København.

Litteratur Dyveke Helsted:  
»Arnold Krog og porcelænet« i  
»Den Kongelige Porcelainsfabrik 1775 – 1975«  
Den Kongelige Porcelainsfabrik 1975

MOGENSEN, BØRGE  
ARKITEKT  
1914 – 1973

Udlært som møbelsnedker 1935. Uddannet som møbelarkitekt på Kunsthåndværkerskolen i København 1936 – 38 og på Kunstakademiet møbelskole 1938 – 41. Leder af Fællesforeningen for Danmarks Brugssforeningers møbeltegnestue 1942 – 1950. Egen tegnestue fra 1950. Tildelt Eckersberg Medaillen 1950 og C. F. Hansen Medaillen 1972. Repræsenteret på Kunstmuseet Trapholt, Kolding, og på Kunstmuseumet i København.

Litteratur Arne Karlsen:  
»Møbler tegnet af Børge Mogensen«  
Arkitekten Forlag 1968

POULSEN, CHRISTIAN  
KERAMIKER  
1911

Uddannet på Kunsthåndværkerskolen i København med afgang 1933. Videregående uddannelse ved Danmarks tekniske Højskole 1933 – 34 og 1940 – 1945. Studerede som billedhugger ved École des Arts Décoratifs i Paris 1938 – 1939. Eget stentøjsværksted fra 1946. Tildelt Eckersberg Medaillen 1970. Repræsenteret på Museo Internationale delle Ceramiche, Faenza, Kunstmuseum, Zürich, Gemeente Museum, Haag, Nationalmuseum, Stockholm, Kunstmuseum Trapholt, Kolding, samt på kunstmuseumet i Bergen, Göteborg og København.

Litteratur Sven Jørn Andersen:  
»Christian Poulsen, Keramik 1935 – 1975«  
Kunstmuseumet Trapholt 1987

SALTO, AXEL  
KERAMIKER, MALER  
OG GRAFIKER  
1889 – 1961

Uddannet på Teknisk Skole 1907 – 1909 og på Kunstakademiet malerskole med afgang 1914. Har fra 1923 udført stentøj for Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik A/S, Saxbo og Den kgl. Porcelainsfabrik A/S. Har tillige udført en række dekorative arbejder i forbindelse med arkitektur, bl. a. udsmykning af Statsanstalten for Livsforsikrings bygning i København. Forestod 1951 – 1959 fornyelsen af Jørgen Sonnes frescofriise på Thorvaldsens Museum. Repræsenteret på Victoria & Albert Museum, London, Sévres Museet, Sévres, samt på kunstmuseumet i Trondheim, Bergen, Stockholm og København.

Litteratur Lars Dybdahl m. fl.:  
»Det brændende Nu«  
Kunstmuseumet 1989

VASEGAARD, GERTRUD  
KERAMIKER  
1913

Uddannet på Kunsthåndværkerskolen i København med afgang 1932. 1933 – 1935 værksted på Bornholm sammen med søsteren Lisbet Munch-Petersen. Derefter eget værksted sammesteds indtil 1948. 1945 – 1959 tilknyttet Bing & Grøndahls Porcelænsfabrik A/S. Fra 1959 eget stentøjsværksted i København sammen med datteren Myre Vasegaard. Udførte i tresserne 3 spisestel for Den kgl. Porcelænsfabrik A/S. Tildelt Eckersberg Medaillen 1938 og Thorvald Bindesbøll Medaljen 1981. Repræsenteret på The Syracuse Museum of Art, New York, Nationalmuseum, Stockholm, Kunstmuseum Trapholt, Kolding, Holstebro Museum, samt kunstmuseumet i Trondheim, Malmö, Rotterdam og København.

Litteratur Vibeke Woldbye:  
»Gertrud Vasegaard, Keramiske Arbejder 1930 – 1984«  
Kunstmuseumet 1984

WEGNER, HANS J.  
ARKITEKT  
1914

Udlært som møbelsnedker 1931. Uddannet som møbelarkitekt på Kunsthåndværkerskolen i København med afgang 1938. Lærer ved Kunsthåndværkerskolen 1946 – 1955. Egen tegnestue fra 1949. Forestod i 1958 indretningen af et konferencrum i Unesco's hovedkvarter i Paris. Tildelt Eckersberg Medaillen 1956. Repræsenteret på Metropolitan Museum of Art og Museum of Modern Art, New York, The National Gallery, Melbourne, Victoria & Albert Museum, London, Die Neue Sammlung, München, Nationalmuseum, Stockholm, Kunstmuseum Trapholt, Kolding, samt på kunstmuseumet i Trondheim, Oslo, Göteborg og København.

Litteratur Henrik Sten Møller:  
»Tema med variationer:  
Hans J. Wegners møbler«  
Sønderjyllands Kunstmuseum, Tønder, 1979

De i biograferne nævnte medaljer uddeles af Akademiraadet, der er statens øverste rådgiver i kunstneriske spørgsmål.

Med C. F. HANSEN MEDAILLEN kan Akademiet for de skønne Kunster hædre et menneske for fremragende arbejde inden for den bundne kunst. Medaljen er den højeste udmærkelse Akademiet kan tilkende arkitekter.

Med ECKERSBERG MEDAILLEN kan Akademiet udmærke et

menneske, der har ydet en indsats af høj kunstnerisk kvalitet inden for den frie eller bundne kunst.

Med THORVALD BINDESBØLL MEDALJEN kan Akademiet udmærke et menneske, der har ydet en indsats af høj kvalitet inden for brugskunst og industriel grafik.

Supplerende litteratur

Klaus Meedom:

»Fra Odins klædeskab til Kirstens skønne klude«  
Arkitektens Forlag 1975

Henrik Sten Møller:  
»Dansk Design«  
Rhodos 1975

I øvrigt henvises til:

»Dansk Kunsthåndværkerleksikon«  
Rhodos 1978

# Film credits

DEN MAGISKE ORDEN  
EN FILM OM DANSK DESIGN

DANMARK, 1990, 16 MM, 40 MIN.

Instruktion Claus Bohm	Faglig konsulent Arne Karlsen	Komponist Hans-Erik Philip	Musikoptagelse Ole Hansen
Fotograf Dirk Brüel	Klip Ghita Beckendorff	Musikere Palle Mikkelborg Bo Stief	Laboratorium Johan Ankerstjerne
Assistent Svend Holm	Konsulent Kasper Schyberg	Jesper Thilo Bjarne Roupé Helle Sørensen	Produktion Claus Bohm Pernille Ravn
Grip Kim Sejer	Lyd og mix Per Meinertsen	Lennart Fessel	

Produceret af Claus Bohm Film for Statens Filmcentral og Landscentralen for Undervisningsmidler med støtte fra: Danmarks Nationalbanks Jubilæumsfond af 1968, Augustinus Fonden, Brødrene Hartmann's Fond, Grosserer L. F. Foghts Fond, Tuborgfondet, Alex. Foss Industrifond, C. L. Davids Legat for Slægt og Venner, Ellen og Knud Dalhoff Larsen's Fond, DLH-Fonden, Otto Mønsteds Fond, Johannes Hansen, Nykredits Fond, KD's fond for særlige formål, Fonden til Fædrelandets Vel, Le Klint, Fritz Hansen, Kay Bojesen Models, Stelton, Rud. Rasmussens Snedkerier, ST's Gavefond, Kong Frederik og Dronning Ingrids Fond.

Filmen er optaget i studie og on location, bl.a.: Bethlehemskirken, Brejning Kirke, Kirsten og Curt Danels sommerhus, Danmarks Nationalbank, Faaborg Museum, Halldor Gunnlögssons hus, Hanne Kjærholms hus, Det danske Kunstmuseum, Kunstmuseet Trapholt, Louisiana, Børge Mogensens landhus, Museet på Koldinghus, Nationalmuseet, Rewentlow-Museet, Rødvore Rådhus, Skagens Museum, Århus Rådhus.

En stor del af de i filmen viste arbejder er tilgængelige på Det danske Kunstmuseum og Kunstmuseet Trapholt. Endvidere er mange af filmens værker stillet til rådighed af Royal Copenhagen.

© Claus Bohm Film 1990  
Udlejning: Statens Filmcentral

Dette skrift og plakaten til filmen er udgivet af Statens Filmcentral og Claus Bohm Film med støtte fra Danmarks Nationalbanks Jubilæumsfond af 1968, Grosserer L. F. Fogts Fond, Nykredits Fond, DLH-Fonden, Arkitektskolen i Aarhus, 1990.

ISBN 87-87195-00-3

Omslag: Thorvald Bindesbøll. Sølvvase. Tegnet 1899. Udført 1926.  
Tilhører Det danske Kunstmuseum. Foto: Ole Woldbye.

Grafisk tilrettelægning: Claus Bohm og Jakob Kühnel. Sats: Art Graphia. Tryk: Herrmann & Fischer.

