

## När typografin blev ”modern”

Om modernismens genombrott i svensk typografi

När det sena 1800-talets repetition av historiska stilar avlöstes av jugend, började konstnärerna ge sig in på boktryckets område, ofta som tecknare av kalligrafiskt präglade typsnitt och dekorativa element. En reaktion på denna riktning var den tyska bokkonströrelsen, vars företrädare hade ambitionen att lära sig ett nytt yrke från grunden och som därför sökte närmare kontakt med stilgjutare, boktryckerier och förlag. Modernismens genombrott innebar ett radikalt ifrågasättande av etablerade sanningar. Verklighetsuppfattningen skiftade gestalt och radikala formexperiment utfördes inom konstarterna liksom inom typografin. Allt detta skedde inom loppet av ett par, tre decennier.

Modernisterna avsåg inte att skapa en ny ”stil”, men ”ismerna” var många och stilbegreppet är svårutrotat. Hade det ända fram emot 1800-talets sista decennium varit en dygd att vara historiskt orienterad, så innebar modernismen snarast att dygden blev liktydiga med befrielse från historiens ok. Inom typografin fick övergången från historiska eller ornamentala former till elementära sitt mest uppmärksammade uttryck i Jan Tschicholds formlära.

Efter andra världskriget märktes inom typografins område en återgång till traditionen och en legering mellan modernismen och anglosaxisk tradition. En ny fas inleddes under 1980-talet i samband med genomslaget för den digitala tekniken och en närmast obegränsad möjlighet att både restaurera gamla typsnitt och att skapa nya. Processen sammanföll delvis med genombrottet för postmodernismen, en i grunden filosofisk rö-

relse som grep tillbaka på Friedrich Nietzsches idé om historiens slut. Utmärkande för postmodernismens estetik var en medveten eklekticism och markerad distans till alla historiska stilar, inklusive modernismen.

Även de som anser, att typografin skall vara oberörd av stilar, ismer och trender och baseras på sina egna historiska och tekniska förutsättningar måste konstatera, att tiden och ibland även upphovsmannen sätter sina avtryck i de typografiska produkterna. Det modernistiska syntaxupproret speglar också en tankeväckande kollision mellan å ena sidan en krets innovativa konstnärer, som i förnuftets namn försökte skapa en typografi anpassad till industrisamhällets krav, å den andra sidan en konservativ boktryckarkår som försvarade traditionen, också med argumentet att den främjade funktionalitet och läsbarhet. I det följande tecknas denna process och dess förlopp i svensk miljö.

### Sekelskiftets och mellankrigstidens svenska reformrörelser

Ett franskt inflytande påverkade 1700-talets svenska kultur och denna import märktes även inom typografin. Mot slutet av århundradet började antikvan tränga ut frakturen, men inflytandet från tysk typografisk tradition var tydligt ända fram till tiden efter andra världskriget.

Viktiga språkrör för den typografiska diskussionen omkring sekelskiftet 1900 var Waldemar Zachrissons *Boktryckeri-kalender* (1893–1921) och bröderna Carl och Hugo Lagerströms *Nordisk*

*Boktryckarkonst* (1899–1961). Den förhärskande formkulturen var snarast nationell och germansk och tendensen var märkbar i typsnittet *Nordisk antikva* (1905), ett resultat av Zachrissons samarbete med det tyska stilgiuteriet Genzsch & Heyse. Både vid Zachrissons officin och vid Almqvist & Wiksells tryckeri i Uppsala, där Carl Z. Hægström var chef, märktes däremot ett visst anglosaxiskt inflytande.

Omkring 1915 ökade intresset för ett svensk-tillverkat typsnitt. Frågan drevs framför allt av reformivrarna inom Svenska slöjdföreningen, som hävdade att utgångspunkten inte borde vara svensk-nationell utan präglas av omsorgen om vardagstrycket. Inflytandet från *Deutscher Werkbund* stimulerade slöjdföreningens försök att etablera ett samarbete mellan konstnärerna och industrin. Stor framgång fick dessa strävanden för en vackrare vardagsvara när svensk tjugotalsklassicism inom arkitektur och konsthantverk uppmärksammades internationellt och fick beteckningen *Swedish grace*. Den omtalade ”gracen” var besläktad med kontinental art déco och grep tillbaka på 1700-talets svensk-franska form-



Tolf oljemålningar af Zorn (1920). Prov på Akke Kumliens exklusiva Cochin-typografi.

kultur. Här kan nämnas exempel som Ivar Tengboms konserthus, Edward Halds Orrefors-glas, Wilhelm Kåges Gustafsbergs-keramik och Akke Kumliens (1884–1949) formgivning av böcker från P.A. Norstedt & Söner. Kumlien hade tagit intryck av de tyska bokkonstnärerna men också av det sena 1700-talets och det tidiga 1800-talets franskinfluerade typografi. Hans formgivande insats begränsades ofta till de luftiga omslagens kalligrafi och sparsmakade vinjetter, men hans produktion gav även prov på genomarbetade böcker där det franskimporterade typsnittet *Cochin* behandlats med fin känsla för rytm. Hög kvalitet liksom god färg- och materialkänsla präglade också Kumliens fint varierade förlagsband. En liknande inriktning märktes hos Anders Billow (1890–1964), som senare kom att närma sig den modernistiska typografin.

### Tidig modernism

I Sverige var mottagligheten för den tidiga modernismen begränsad och under första världskriget isolerades landet från utvecklingen på kontinenten. Två intressanta undantag utgör Pär Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst* (1913) och tidskriften *Flamman* (1917–1921), konstnären Georg Paulis kortlivade formexperiment. Bakom utgivningen av Lagerkvists programskrift stod Bröderna Lagerströms förlag och motsvarande officin tryckte *Flamman*, den ur typografisk synpunkt mest intressanta publikationen. Pauli var den kontinentala modernismens språkrör och hans tidskrift förmedlade nyheter inom modern konst och typografi, både genom sin form och sitt innehåll. Hugo Lagerström, vid denna tid ensam ledare för Bröderna Lagerströms officin, uppskattade knappast Paulis lekfulla utnyttjande av boktryckarens stilförråd, en blandning av nytillverkade historiska typsnitt och jugend. Visserligen hade han idéer om typsnittens dekorativa egenskaper och samarbetade gärna med illustratörer, men i grund och botten drog han en klar skiljelinje mellan boktryckarens och konstnärens insats.

Paulis främsta förebild var Amédée Ozenfants tidskrift *L'Élan*, vars utgivare i Guillaume Apollinaires efterföljd experimenterade med ”typpletten”. Omkring 1915 hade Ozenfant introducerat ”typométrie”, en metod för poeter att via den typografiska gestaltningen simulera tystnad och

rytm. Han gick också vidare inom området ”psychotypiques”, uppfattningen att ett typsnitt kan korrespondera med innehållet i en text. Texten ”Ô Manes de Gentle Man” med underrubriken ”Disposition typométrique & psychotypiques”, publicerad i nummer nio av *L'Élan* 1916, fick året därpå en direkt motsvarighet i *Flamman* och Yngve Bergs Ehrensvärd-parafra ”Kolonner vad gör ni?”<sup>1</sup> I samma årgång gav dessutom konstnären Gunnar Cederschiölds intervju med Picasso prov på en besläktad, expressiv typografi. Tidskrifter som Herwarth Waldens *Der Sturm* och danska *Klingen* avsatte också spår i *Flamman*. Pauli och de danska redaktörerna bevakade varandras produkter och medan Poul Uttenreitter ansåg, att *Flamman* var alltför heterogen till form och innehåll, kritiserade Pauli *Klingens* alltmåra traditionella form. En konsttidskrift skulle enligt Pauli vara en artistisk gest, det vill säga en konstnärlig produkt i sig.<sup>2</sup>

Experimentet *Flamman* slocknade och boktryckarna gick vidare på antingen en traditionell typografisk linje eller en nationell och dekorativ. När den typografiska modernismen började avsäta spår i de internationella tidskrifterna, var reaktionerna i Sverige inledningsvis negativa och 1922 varnade Carl Z. Haeggström för ”den nära nog kubistiska och futuristiska utstyrseln” av *Archiv für Buchgewerbe*.<sup>3</sup> På den ryska utställningspaviljongen vid den internationella konstindustriutställningen i Paris 1925 förekom vissa typografiska formexperiment men i sin helhet präglades utställningen av art déco och dess svenska dialekt, Swedish grace. P.A. Norstedt & Söners bidrag vann Grand Prix och Akke Kumlien firade triumfer.

Mot slutet av 1920-talet var Kumliens bokkonst både ett böjningsmönster för efterföljarna och en måltavla för kritikerna. Vid 1927 års internationella bokutställning i Leipzig bekräftade det svenska bidraget bilden av en nationellt och traditionellt förankrad bokkonst och Anders Billow, som var på plats, reagerade med skepsis på vissa inslag av typografisk modernism i de internationella bidragen.<sup>4</sup> Sveriges bidrag vid Pressa-utställningen i Köln 1928 var ännu tämligen opåverkat av budskapet om de snabba kommunikationernas tidsålder, men reklammannen Einar Lenning påpekade att den elementära typografin inte längre kunde betraktas som ett hugskott

och konsthistorikern Nils G. Wollin noterade ett avtagande intresse för dekorativa anordningar.<sup>5</sup> Kumlien bemötte vid samma tid sina kritiker genom att jämföra den extrema modernistiska typografin med konstnärernas förlöpnings under juldagen.<sup>6</sup>

### Mellan tradition och modernitet

När P.A. Norstedt & Söner 1923 firade 100-årsjubileum, fick företaget nya Cochin-profil ett kraftfullt genomslag. Anders Billow var vid denna tidpunkt anställd vid Norstedts reklamavdelning och blev den, som formulerade företagets program. I katalogen till Norstedts egen utställning vid den stora jubileumsutställningen i Göteborg 1923 anknöt Billow till det sena 1700-talets och det tidiga 1800-talets typografiska formspråk: ”En med de enklaste medel åstadkommen monumentalitet och därtill ett otvunget behag i alla detaljer [...]” Typsnittet Cochin motsvarade detta ideal och var enligt Billow nära besläktat med ”de bästa svenska sjuttonhundratalsstilarna”, samtidigt ”vad vi våga kalla *modern stil*”<sup>7</sup>



”Kolonner vad gör ni?” Yngve Bergs Ehrensvärd-parafra i *Flamman* 1917 grep tillbaka på Amédée Ozenfants experiment i tidskriften *L'Élan*.

I en fristående artikel i *Svenska slöjdföreningens tidskrift* preciserade Billow sin egen ståndpunkt och markerade indirekt kritisk distans till den förhärskande synen på ett problematiskt förhållande mellan tradition och modernitet. Billow betonade skillnaden mellan ”de dekorativa utanverken” och en verklig typografisk förnyelse och drog en parallell till arkitekturen. Ville man åstadkomma en vackrare typografisk vardagsvara och samtidigt övertyga om de ekonomiska fördelarna med en konstnärlig typografi, måste utgångspunkten vara det stora förlagets massupplagor. Typografi liksom arkitektur fordrade både tekniskt och estetiskt skolad arbetskraft och en klok arbetsfördelning mellan dessa parter hade genomförts i Tyskland. Detta organisatoriska föredöme motsvarades enligt Billow inte av ett estetiskt; tyska böcker var alltför präglade av kompakta sidbilder och dekorativt utanverk. Svensk bokkonst borde i stället lära av boktryckarkonstens egna tekniska förutsättningar.<sup>8</sup>

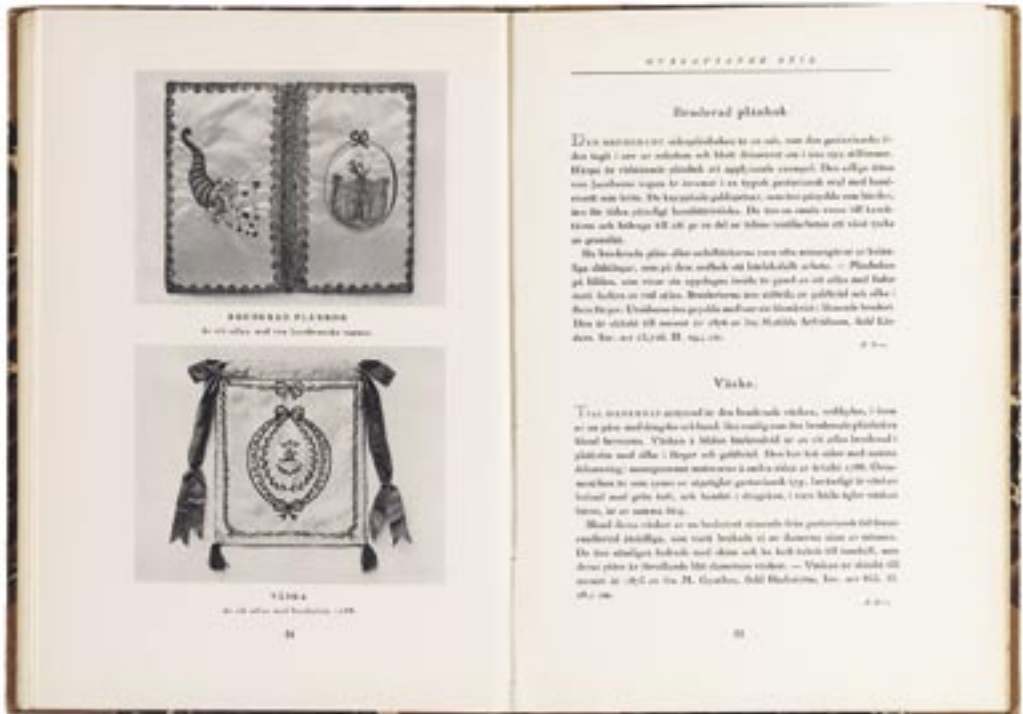
Fastän Billow även i denna text gav en eloge till Norstedts initiativ att reformera typografin med utgångspunkt från äldre förebilder, kunde han se att merparten av detta boktryckeriförlags utgivning präglades av en slentrianmässig typografi och att Akke Kumliens karaktäristiska omslag ofta dolde torftiga inlagor. Norstedts tryck skämdes dessutom av en oskicklig hantering av fotografisk bild.

Akke Kumlien och Anders Billow. En jämförelse Anders Billows omgestaltning av *Svenska turistföreningens årsskrift* 1932 brukar framhållas som en banbrytande insats på vägen till målet, den moderna typografin. Billows initiativ skall inte underskattas men det bör samtidigt påpekas, att han intog en självständig hållning i diskussionen om den nya typografins för- och nackdelar.

I katalogen till Norstedts separatutställning i Göteborg 1923 hävdade Billow, att modern bokkonst inte borde ställas i något motsatsförhållande till äldre bokkonst och framför allt inte framhållas på dennas bekostnad.<sup>9</sup> Ett sådant yttrande kunde lika väl ha fällt av Akke Kumlien och faktum är, att de båda parternas förhållningsätt under en period sammanföll i så hög grad att deras alster ibland förväxlades – särskilt tydligt var detta omkring 1924, då Billow övergick

från Norstedts till en anställning vid Nordisk Rotogravyr. När de senare alltmera kom att gå skilda vägar, berodde det sannolikt på skillnader i deras psykologiska och yrkesmässiga identitet. Både parter var akademiker i kretsen kring medeltidsforskaren Johnny Roosval. Kumliens licentiatavhandling om medeltidsborgen Kärnan i Helsingborg var baserad på exakta uppmätningar, men i själva verket närde forskaren drömmen om ett fritt konstnärskap. Billow var en fältarbetande konsthistoriker, skicklig med både uppmättningsritningar och kamera. Kumlien var en mångsysslare – bokkonstnär, museiman, materialtekniker, författare och fri konstnär – men förblev Norstedts trogen. Billow arbetade däremot för flera olika uppdragsgivare. Som bokformgivare var både Kumlien och Billow autodidakter och beroende av skickliga yrkesmän, som kunde omsätta deras typografiska intentioner i praktiken, och båda utnyttjade en faktor som intermediär i kontakten med sättarna. Kumlien efterlämnade ett rikt material av tecknade omslag, ornament, vinjetter och kalligrafi, däremot inte något källmaterial som talar om hur han arbetade typografiskt. Billow, däremot, tillämpade en enkel form av typografisk skissering och i hans efterlämnade material finns flera prov på anvisningar till faktorn.

Akke Kumlien fann sina professionella förebilder bland tyska bokkonstnärer som Rudolf Koch och Emil Rudolf Weiss, den förstnämnde främst kalligraf med utpräglat tysk-romantisk hållning, den sistnämnde fri konstnär med en distanserad syn på sin uppgift som bokkonstnär. Kumlien utnämndes vid Norstedts till ”konstnärlig rådgivare” men föredrog själv benämningen ”bokkonstnär”, Billow talade om ”bokarkitektur”. Även Kumlien hade sinne för arkitektoniska kvaliteter som rytm och proportioner, men han visade dessutom en mera målerisk sida. Särskilt tydlig blev den i hans kalligrafi och vinjetter, ett slags miniatyrmåleri med anknytning till motivkretsen i hans eget måleri. Billow uppträdde inte i något sammanhang som kalligraf eller tecknare men hans bokband präglades av en färg- och materialkänsla, som var besläktad med Kumliens. Till skillnad från kollegan hade han dessutom ett väl utvecklat sinne för fotografisk bild och betraktade den som en integrerad del av bokens gestaltning.



Gustaviansk stil i dess tidigare form (1926). I Nordiska museets "stilböcker" reproducerades den fotografiska bilden i djuptryck och fick ett för tiden uppseendeväckande utrymme.

Avgörande för Billows framgångsrika hantering av den fotografiska illustrationen blev hans anställning vid Nordisk Rotogravyr. Företaget var känt för sin avancerade djuptrycksteknik, som tillät att man utan ökade kostnader kunde framställa större bildformat och reproducera bilder med en konturskärpa, tonmjukhet och valörrikedom som inte kunnat uppnås med de kemigrafiska metoderna. Mycket snart inledde Billow ett samarbete med flera framstående museimän, som var angelägna om en god formgivning och illustrering av sina texter. Under sitt första anställningsår vid Nordisk Rotogravyr startade han tillsammans med Sigurd Wallin vid Nordiska museet en svit enhetligt formgivna "stilböcker", där texter om föremål i museets samlingar från olika stilperioder samspelade med C.G. Rosenbergs utsökta fotografier av samma föremål. Ännu gällde en symmetrisk layout, generösa marginaler och en bandkomposition med tydlig anknytning till sent 1700-tal och tidigt 1800-tal.

### Hugo Lagerström. En försiktig konvertit

Omkring 1927 började Hugo Lagerström tala om att en ny typografisk era var i antågande. I marshäftet av *Nordisk boktryckarkonst* redogjorde han för ett specialnummer av *Typographische Mitteilungen* som ägnats den elementära typografien. Lagerström inledde med en reservation: "Saklighet och ändamålsenlighet och sträng enkelhet i de typografiska alstren är för alla fullt antagbara principer, men icke efter schablonmässigt schema och andefattiga föreskrifter." Till de senare hörde det genomgående bruket av gemena, en princip som Lagerström erinrade sig att Georg Pauli tillämpat i *Flamman*. Boktryckaren noterade också, att de som drev den "nya stilen" i ringa utsträckning var fackmän utan "utövande konstnärer och arkitekter, som kastat sig in på det typografiska området" för att omdana det. Lagerström gav samtidigt uttryck för ambivalens. Kanske fanns behov av en ny typografisk stil, "mera i överensstämmelse med



Nordisk boktryckarekonst 1928. Planschsida med ett förslag av Hugo Lagerström till ny gestaltning av tidskriften. På denna sida prövar han typsnittet Mager grotesk som utgångspunkt för en tidsenlig form.

vår mer mekaniskt än estetiskt betonade tid [...]” En ny stil kunde dock inte skapas i en hast utan måste få växa fram ”obevekligt med tiden” utifrån ”det legitima behovet”. De exempel som gavs i artikelns illustrationer var snarast ”avskräckande”. Den ”nya stilen” var inte förebildlig men borde som ”facklig företeelse” omnämnas och diskuteras och ”det bästa däri utdragas och användas”.<sup>10</sup>

I ett senare häfte i samma årgång av *Nordisk boktryckarekonst* presenterades ”Bauhausstilen” som ett ”intressant tidstecken”. Ambivalent motstånd präglade fortfarande Lagerströms attityd och hans antagande, att den ”nya stilen” knappast kunde vinna insteg i Sverige följdes av en parentetisk sats: ”(några försök från en eller annan reklamchef vid några större firmor komma måhända dock att göras)”. Det svenska reformarbetet under de sista tjugo åren hade inneburit en modernisering av svensk tradition inom typtrycket, präglad av ”en ren, naturlig och enkel stil med goda renodlade bokstavsformer”. Denna ”fast rotade förståelse för god form” kunde knappast undanträngas av en ”ny stil”, lancerad av några tyska

konstnärer och några facklärare vid tyska yrkeskolor”. Påståendet att den elementära typografin skulle eftersträva ”lättlästhet och enkelhet” verkade grundfalsk, vidare låg det ”någonting okänsligt, hårdhänt” i det geometriska formspråket. Bruket av gemena i början av en mening innebar dessutom ett förgripande på ”det allmänna språkbuket”. Som värdefull och med ”svensk” stil förenlig framhöll Lagerström likväl strävan till ”enkelhet och lättlästhet [...] och användningen av ljusrummen i dekorativt syfte”.<sup>11</sup>

I årgången 1928 varierade Lagerström dessa synpunkter, samtidigt märktes i hans resonemang en viss förskjutning mot ståndpunkten att den tekniska, ekonomiska och sociala utvecklingen krävde en ny form. Den nya tidens strävanden vände inte udden mot ”det gamla” utan mot ”rekonstruktionen av det gamla”.<sup>12</sup> En uttrycklig varning mot överdrifterna i den elementära typografin upprepades. I början av årgången 1929 framhöll Lagerström de ekonomiska motiven, förenklingen och rationaliseringen. Fanns det något ”livskraftigt och bärande, något ekonomiskt och tekniskt riktigt”, så skulle den nya stilen tränga igenom trots all diskussion. Var den däremot bara ”en tillfällig modenyck, teoretisk och utan teknisk eller ekonomisk innebörd”, så skulle den snart tillhöra det förgångna.<sup>13</sup>

Betecknande för Lagerströms ambivalens var, att han å ena sidan använde sig av begreppet ”stil”, å den andra avvisade all konstnärlighet som kom till uttryck på bekostnad av den goda typografin. Hos den ”nya stilen” konstaterade han ett anspråk på enkelhet och rationalitet men också en delvis tvivelaktig konstnärlig strävan. I ett föredrag på temat ”Bokstavsformen och den nya stilen” talade Lagerström 1929 om den nya stilens ”enkla ornamentik”, som frambringat ”en hel del ’Schmuck’, cirklar och cirkelsegment, kvadrater, trianglar, ringar, punkter och mycket kraftiga linjer”.<sup>14</sup> Samtidigt framhöll han, att den nya stilens avståndstagande från ornament stod i samklang med god svensk typografisk tradition.<sup>15</sup> Paradoxen i resonemanget överbryggades genom Lagerströms distinktion mellan ”ornamental (i stilhistorisk mening) utsmyckning” och den dekorativa verkan som kunde åstadkommas genom utnyttjandet av typsnittet, ljusrummen, kraftig färg och möjligtvis något abstrakt ornament.<sup>16</sup> Boktryckaren noterade samtidigt att nya gestaltsmedel



som fotomontaget och den fotografiska närbilden sannolikt skulle få särskild betydelse inom reklamtrycket. Föremålsfotograferingen måste dock utvecklas så att man fick fram verkligt bra fotografiska original.<sup>17</sup>

Lagerströms ursprungligen skeptiska inställning till idén om grotesken som allenarådande bokstavsform luckrades upp och när han mot slutet av 1929 skrev om ”Den nya stilens bokstavsform” betonade han, att de senaste och bästa grotesktypsnitten anknöt till en historisk tradition. Omväxlingen i bokstavsformens bredd och form hade därmed ökat liksom möjligheten att utnyttja grotesken inte bara för enstaka ord, grupper och rubriker utan även för löpande text.<sup>18</sup>

Vid tiden för Stockholmsutställningens genomförande var Hugo Lagerström beredd att pröva en tillämpning av det nya programmet.

### Stockholmsutställningen 1930

Stockholmsutställningen 1930 innebar ett svenskt genombrott för modernismen, främst inom arkitektur och formgivning. Förberedelserna inför evenemanget märktes 1929 i reklammannen Einar Lennings presentation av utställningens reklambroschyr, som skulle ge ”en livfull och lättläst skildring av ’minnenas och det moderna framåtskridandets stad’” liksom av den kommande utställningen. Denna trycksak var dessutom i sig ett exempel på en funktionell behandling av text- och bildmaterial med utfallande bilder infogade inom ett ”s.k. internationellt folderformat”.<sup>19</sup>

*Nordisk boktryckarekonst 1930* innehöll en översättning av Jan Tschicholds programförklaring ”Vad är och vad vill den nya typografien?”, interfolierad med illustrerande ”exempel ur praktiken”, främst utdrag ur katalogen till den separatutställning av postkubistisk konst som konstnären Otto G. Carlsund arrangerat i utställningsområdets parkrestaurant. Bakom tryckningen stod Bröderna Lagerström. Utställningen präglades av samarbetet mellan Svenska slöjdföreningens chef Gregor Paulsson och några radikala arkitekter. Gunnar Asplunds utställningsarkitektur blev en bländande uppvisning och själva utställningslogotypen – ett stiliserat vingpar ritat av arkitekten Sigurd Lewerentz – gick igen i allt från flaggorna vid entrén till själva utställningstrycket. Bakom



Nordisk boktryckarekonst 1930. ”Exempel ur praktiken”, i detta fall omslaget till katalogen till Otto G. Carlsunds utställning av postkubistisk konst, arrangerad i anslutning till Stockholmsutställningen.

detta tryck stod Utställningsförlaget, en temporär sammanslutning mellan Almqvist & Wiksell och Bröderna Lagerström, och resultatet kan ur formsynpunkt betraktas som en moderat tillämpning av Tschicholds program. Mest uppseendeväckande var reklambranschens bidrag med den på långt håll synliga reklamasten, skyltar med groteskbokstäver i trä och Sigurd Lewerentz affisch med tredimensionella, ”rullande” siffror. I bokhallen var det radikala formspråket däremot svagt företrätt och förutom en fondvägg med affischmosaiker och fotomontage från den stora Esselte-koncernen dominerade traditionella praktverk.

### Bokarkitekten Anders Billow

De som sökt Anders Billows förebilder inom modern bokformgivning har hänvisat bland annat till futuristernas, Bauhaus och Jan Tschicholds formexperiment. Som läsare av internationella tidskrifter och deltagare i diskussionen om den nya typografien var Billow väl orienterad i den

modernistiska typografien och gav också vissa besked om sina inspirationskällor. Viktigare än den internationella avantgardismen var för honom ändå det tidiga 1900-talets nyklassicistiska våg i Danmark och dess följdverkningar i Sverige. I Danmark gick nämligen intresset för byggnadshistorien hand i hand med ambitionen att skapa en kongenial grafisk form för presentationen av det dokumentära stoffet och arkitekterna spelade i sammanhanget en aktiv roll. En viktig förebild blev arkitekten Aage Rafns formgivning av *Liselund* (1918), en bok om en dansk herrgård i nyklassicistisk stil som Rafn gestaltat i anslutning till det tidiga 1800-talets arkitektur. Flera svenskar inspirerades av det danska exemplet och 1919 hävdade Akke Kumlien, att *Liselund* gjort talet om pastisch ”fullständigt omöjligt”.<sup>20</sup> Den svenske arkitekten Gunnar Asplund inspirerades av samma bok och Billow tog den vid flera tillfällen som utgångspunkt för en parallell mellan arkitektens arbete och den planläggande bokformgivarens. 1941 ifrågasatte han det förhärskande renässansschemat inom typografien och karaktäriserade *Liselunds* form som ”en grundligt genomtänkt och logiskt utförd typografisk dräkt” liksom ett

levande bevis för att man inte behövde vara fackkunnig typograf för att kunna leda ett bokarbete från manuskript till färdig bok. Formgivaren hade anpassat folioformatet efter uppmättningsritningarnas skala, papperskvaliteten var utsökt och den typografiska uppställningen i samklang med nyklassicismen utan att för den skull kunna kallas pastisch. Som ett exempel på god bokarkitektur nämnde Billow den tyske arkitekten Erik Mendelsohns *Amerika* (1926), vars uppläggning han ansåg vittna om respekten för fotografiet som konstverk.<sup>21</sup>

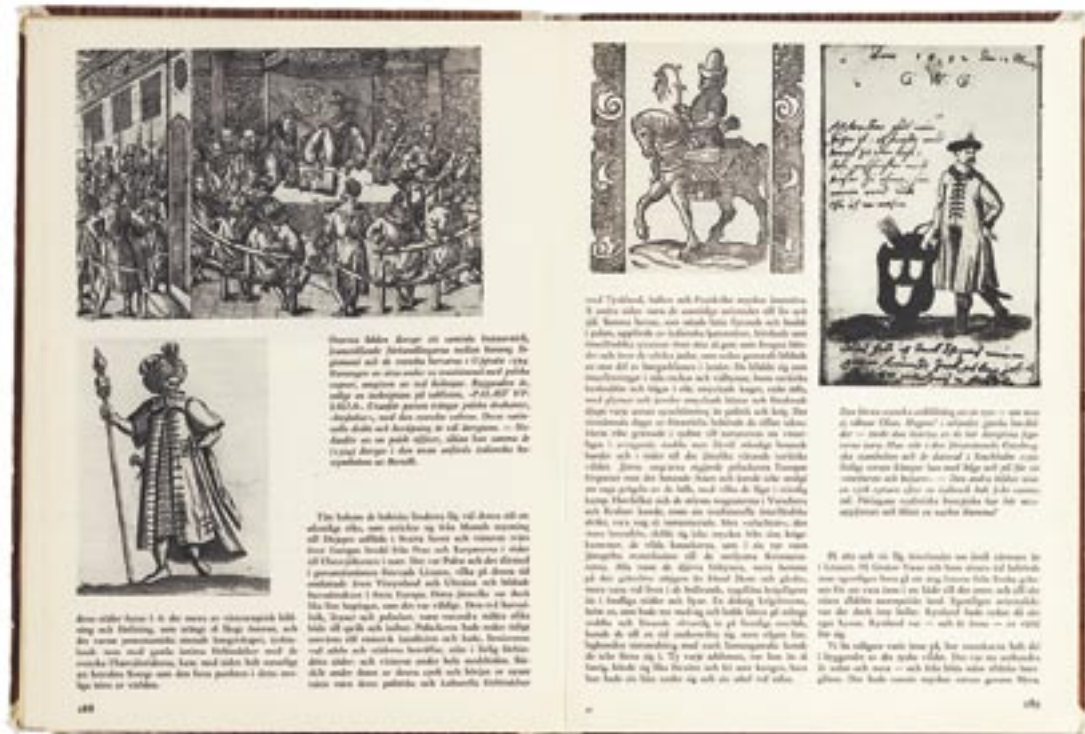
Billow var en förnuftsorienterad pragmatiker, som ansåg att ”funktionalism” var en missbrukat och missförstådd term.<sup>22</sup> Hans personliga assimilering av vissa idéer inom modernismens typografi gick hand i hand med kritik riktad såväl mot ett oreflekterat försvar för traditionen som mot den normeringslust, de globala anspråk och den brist på historisk kringssyn som han ansåg ofta känneteckna den elementära typografins evangelium. I ”Alfabetet och tidsstilen” skriver han: ”En formlig ’rörelse’ utgående från Tyskland, närmare bestämt vissa arkitektkretsar, har med oeftergivlig stränghet krävt att varje nytt tryckalster, stort eller smått, som vill vara värt något ur utseendesynpunkt, måste bygga på grotesknittet såsom enda stilsort, andra stränga lagar att förtiga.”<sup>23</sup> Studerar man Billows textböcker från olika perioder, så kan man konstatera, att han höll fast vid anknytningen till det sena 1700-talets och det tidigare 1800-talets svenska tradition men intog en självständig hållning till föbeelderna. Vid inträdet i 1930-talet tog han allt oftare avstånd från Cochins och introducerade i stället typsnitt som Garamond, Baskerville, Bodoni och Futura. Samtidigt anpassade han allt tydligare typografien till den fotografiska illustrationen.

Ibland tillgrip Billow ekonomiska argument för att försvara sin ståndpunkt, men i ”Typografi och ekonomi” (1951) varnade han samtidigt för risken att de vinster som förbättrad teknik kunde ge slösades bort på grund av ”bristande stilkänsla och planlöshet”. Boken, samtidens ”läsmaskin”, hade olyckligtvis blivit beroende av två nya intressenter, bokförläggaren och bokkonstnären, båda ur boktryckarsynpunkt okunniga dilettanter. På senare tid hade dessutom annonsörer och reklamkonstnärer, ”två för typografien farliga



Aage Rafns formgivning av *Liselund* (1918).





Ernst Klein, Bilder ur Sveriges historia (1932). Anders Billows asymmetriska layout låter bilden komma till sin rätt.

makter” börjat hävda sina synpunkter på bokgestaltningen.<sup>24</sup>

Uttalandet tyder på att Billows ideal var tryckeriförlaget, det vill säga en arbetsorganisation där boktryckaren också var förläggare och där ekonomiska, tekniska och konstnärliga aspekter fick underordna sig den typografiska fackkunskapen. Hans egen situation vid Nordisk Rotogravyr låg antagligen idealet nära och utgivningen där kan jämföras med den hos Bröderna Lagerström eller den danske boktryckaren C. Volmer Nordlunde, den sistnämnde en varm beundrare av Billows bokformgivning.

### Den fotografiskt illustrerade boken

Den nya typografin var inte bara en fråga om förändrad estetik utan också om bakomliggande faktorer som ny teknik, massproduktion, masskonsumtion och inflytandet från reklamen. En drivkraft vid revideringen av bokens traditionella

form var viljan att ge den fotografiska bilden ett större utrymme. Hugo Lagerström konstaterade 1932, att den fotografiska illustrationen nästan blivit ”det väsentliga i modern typografi” och föredrogs framför teckningen på grund av att den innehöll ”mer av sanning, saklighet och vederhäftighet”.<sup>25</sup> Genom en asymmetrisk placering på boksidan kunde man vinna utrymme och låta bilderna komma till sin rätt och dessutom åstadkomma ett bättre samspel mellan text och bild. Lagerström medgav samtidigt vissa tekniska svårigheter och därmed ökade kostnader.

Vill man förstå Anders Billows insats när det gäller den fotografiska bildens integration i bokgestaltningen, är det upplysande att jämföra de böcker han lagt sin hand vid med trycket från P.A. Norstedt & Söner. Visserligen hade Norstedts redan i samband med införandet av den fotomekaniska reproduktionstekniken på 1890-talet uppdragit åt Carl G. Laurin att övervaka illustrationen, men överlag blev resultatet av hans ingri-

pande snarast ett ökande antal illustrationer som slentrianmässigt infogades i en traditionell form. Därmed fick även Laurins förbud mot på kant ställda illustrationer i sina egna böcker begränsad effekt och i hans *Konsthistoria* kunde – som Billow påpekade – stående Venus-figurer få helsidesutrymme, medan de vilande måste nöja sig med halvsidor.<sup>26</sup>

De nya typografiska idéerna nådde knappast Norstedts. I Bengt Bergs bok *Tigrar* (1934) var de fotografiska illustrationerna närmast identiska beträffande storlek och proportionering och för att kunna infoga dem inom det traditionella formatet måste vissa presenteras liggande, andra stående. Juryn för Svensk bokkonst premierade boken men reserverade sig samtidigt mot omslagsbildens ”slående reklamverkan”. Billow, som kommenterade juryns val, påpekade däremot att just omslagsbilden var den enda, som förmedlade något av dramatiken i Bergs bilder, medan planscherna i inlagan utsatts för all den ”sorgligt bakvända omvårdnad som behövs för att få dem att verka små och obetydliga.”<sup>27</sup>

Billow hade ett försprång genom sin förmåga till objektiv syn och genom tillgången till de unika resurserna vid Nordisk Rotogravyr. Hans argument för att avvika från renässansschemat var inte primärt kopplade till den elementära typografins doktriner utan till uppfattningen, att den äldre gestaltungsprincipen inte lät den fotografiska illustrationen komma till sin rätt. Ville man i en bok med många bilder slippa felvända eller beskurna illustrationer fordrades en kraftigt tilltagen sidbredd, det vill säga ett bokformat som närmade sig det kvadratiske, eller en lösning med utfallande bilder. Billows formgivning av Carl Fries *I svenska marker* (1930) var inspirerad av det spiraltrådshäftade marsnumret av *Arts et métiers graphiques* (1930) med djärvt beskurna och uppförstorade fotografier, återgivna i djuptryck och mestadels obundna av traditionella marginalförhållanden. När han 1932 grep sig an Svenska turistföreningens massproducerade årsbok, gav han maximalt utrymme åt C.G. Rosenbergs fotografier genom att bryta symmetrin och låta text och bild inkräkta på marginalerna. Reaktionen bland ledande typografiska fackmän blev kraftig och ”marginalfrågan”, det vill säga argument för och emot de sedan renässansen giltiga reglerna för boksidas disponering, blev under en tid det

hetaste stoffet i de typografiska facktidskrifterna. Även Hugo Lagerström vacklade och efterlyste formgivarens ”praktiska och estetiska skäl” för sidbildens placering.<sup>28</sup>

När Lagerström samlade sina inlägg i *Den nya stilens genombrott* (1933), började striden klinga av. Boktryckaren upprepade sin kritik mot Billows inkräktande på den inre marginalen men bejakade samtidigt en typografi, som stod i samklang med det moderna samhället.

## Efterspel

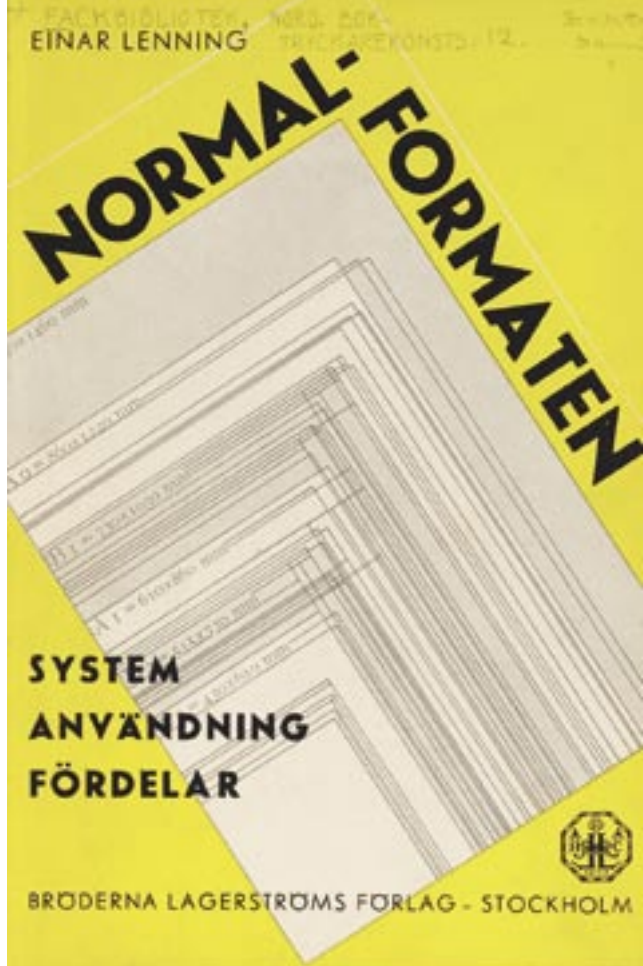
Samhällsklimatet i Europa vid tiden mellan de båda världskrigen kännetecknades i många länder av hårda motsättningar och modernismen fick ett dramatiskt förlopp. När de nya idéerna väl slog igenom i Sverige, gav de visserligen upphov till en för svenska förhållanden ovanligt upprörd diskussion, men de extrema yttringarna dämpades i hög grad av en reformistisk anda och en socialdemokrati på frammarsch. Till saken hör också att Jan Tschicholds mest radikala programskrift, *Die neue Typographie* (1928), aldrig översattes till svenska och att även så initierade svenska aktörer som Iwan Waloddi Fischerström och Karl-Erik Forsberg – Fischerström studerade 1927–1930 typografi på kontinenten, Forsberg hade under sin tid vid Allgemeine Gewerbeschule i Basel 1945–1947 Tschichold som lärare – aldrig blev renlärliga anhängare av modernismen.

Tschicholds formuleringar i programskriften *Die neue Typographie* var absoluta men vissa av hans uttalanden avslöjade insikten om en möjlighet till reträtt – även om den nya typografien var både antihistorisk och ohistorisk fanns nämligen inga gränser för vilka medel som kunde utnyttjas. Handboken *Typographische Gestaltung* (1935), som utkom sedan Tschichold tvingats fly till Schweiz, inleddes av ett Goethe-citat som slog en bro mellan det förflutna och det evigt föränderliga nuet. I dialog med arkitekten och konstnären Max Bill omprövade Tschichold efterhand sina tidiga teser och formulerade i ”Glaube und Wirklichkeit” (1946) en övergripande revidering. Texten översattes ett par år senare till svenska och publicerades i *Svensk TypografTidning* under den neutrala rubriken ”Jan Tschichold och den nya typografien”. Överskattningen av det ”så kallade” tekniska framsteget framställdes nu av Tschichold som en

missuppfattning och en alltför puristisk strävan efter renhet och klarhet som onödigt begränsande.<sup>29</sup> De bästa typsnitten var de klassiska och några nya, som i ringa mån avvek från föregångarna.<sup>30</sup> I en annan, översatt artikel reducerade Tschichold den elementära typografin till en angelägenhet för reklam och mindre accidenstryck och betonade samtidigt traditionens betydelse för bokens typografi. Alla böcker skapade före 1830 var vackrare än en genomsnittlig bok från modern tid. Textningsövningar gav den säkraste grunden för ett gott boktryck och det gyllene snittet var en lämplig utgångspunkt vid bestämningen av format och satsyta.<sup>31</sup> God typografi var ”överskådlig, välplanerad och vacker”, dålig typografi ”oredig, planlös och ful”. Typografin erkändes som ett hantverk med estetiska dimensioner och smaken som en ytterst reglerande faktor.<sup>32</sup> Till skillnad från måleri och musik kunde dock typografins mål aldrig vara att uttrycka något. Sökandet efter stilar och formulerandet av -ismer vittnade om en illusion: ”Vi har utan tvekan nått bortom alla stilars ände.”<sup>33</sup>

Tschicholds sena budskap väckte knappast samma mediala uppmärksamhet som hans modernistiska appell, men både hans reviderade ståndpunkt och hans praktiska arbete för Penguin Books stärkte sannolikt den anglosaxiska riktning inom typografin som utvecklades under andra världskriget. I Sverige blev den kulturkonservativa opinion som gått hand i hand med en tyskvänlig snart inopportun och de nya idealen förmedlades ofta via Danmark. Samtidigt upphörde Akke Kumlien att laborera med germanska bokstavsformer i sin kalligrafi och när typsnittet Kumlien Antikva, resultatet av hans långa samarbete med ett tyskt stilgjuteri, lanserades efter kriget framstod det som en olöst kompromiss mellan germansk, romantisk tradition och klassisk. Större genomslag fick Karl-Erik Forsbergs mer tidlöst präglade Berling antikva.

Ett visst genomslag för Tschicholds program märktes i utgivningen av vissa titlar i *Nordisk boktryckarekonsts fackbibliotek*, bland annat Einar Lennings *Normalformaten* (1931) och Iwan Waloddi Fischerströms *Typografisk skisseringsteknik* (1935). En svensk översättning av *Typographische Gestaltung* utgavs 1937 på initiativ av Skolan för bokhantverk och allt flera artiklar av Tschichold översattes efterhand i svensk fackpress. En viktig



Einar Lenning: Normalformaten (1931). Lennings bok ingick i Nordisk boktryckarekonsts fackbibliotek.

förmedlare av de livskraftiga inslagen i modernismens typografiska program blev C. Volmer Nordlunde, som under trettio- och fyrtiotalen framträdde i Sverige med flera artiklar och fördrag. Hans moderata syn var också präglad av den anglosaxiska tradition, som sakta men säkert började tränga ut den germanska.

När striden om ”tradis” och ”funkis” avmatades, intensifierades diskussionen om en högre undervisning för de grafiska facken och många propagerade för ett närmande mellan bok- och reklamkonst.<sup>34</sup> Svenska Boktryckareföreningen, Svenska Reklamförbundet och Svenska slöjdföreningen ställde sig bakom grundandet av Skolan för bok- och reklamkonst och den landsflyktige tjeckisk-judiske bokkonstnären Hugo Steiner-

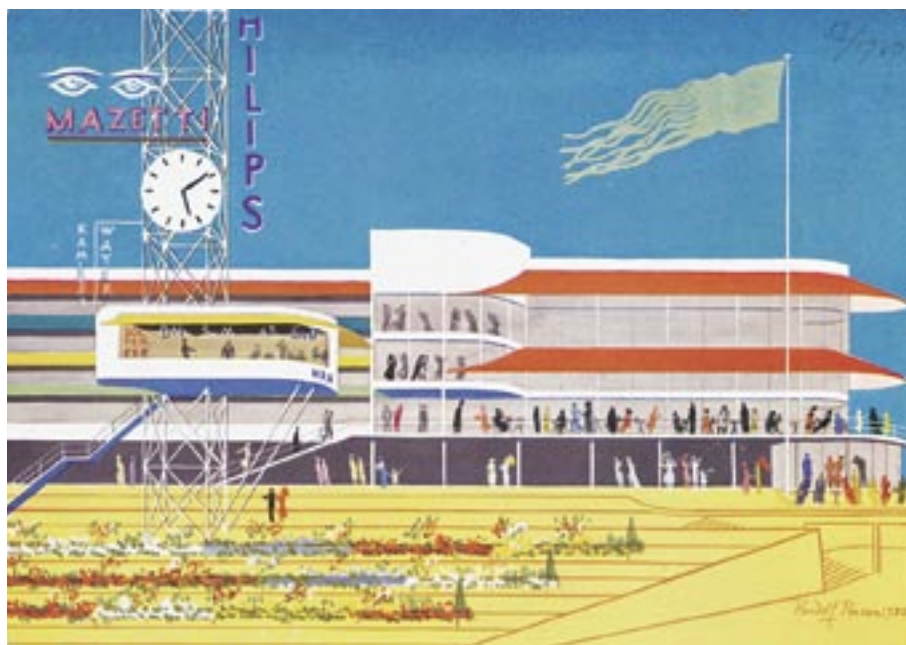
Prag utnämndes till föreståndare. Den undervisning som han inledde våren 1939 präglades i hög grad av en estetisk inriktning som samtidigt skärpte elevernas medvetenhet om grafiska kvaliteter. 1941 emigrerade Steiner-Prag till USA och Akke Kumlien tog över skolans ledning under några år tills undervisningen lades ner.

Professionaliseringen av de grafiska facken utvecklades i nya banor. Strax före krigsslutet öppnades Grafiska Institutet och föreståndaren Bror Zachrisson, son till sekelskiftets reformator, deklarerade att den fria konstnären inte längre hade någon plats i industrin. I fortsättningen måste man hålla isär *"det industriella"*, som fordrade *"en saklig och kärv enkelhet"* och *"det konsthantverkliga"*, som lämnade fältet fritt för *"personligt skapande"*.<sup>35</sup> Tiden var med andra ord inne för den professionella grafiske formgivaren.

Sedan andra världskrigets slut har förändrade ekonomiska, sociala och tekniska förutsättningar givit upphov till nya diskussioner om typografin och det finns goda skäl att anta, att de estetiska idealen även fortsättningsvis kommer att skifta. Bakgrunden till att jag själv en gång valde att

skriva en avhandling om Akke Kumlien var bland annat min fascination inför de starka känslor, som ofta präglat diskussionen om kvalitet i den grafiska formgivningen. Jag kom ett stycke på väg i min förståelse för detta fenomen – i filosofisk mening en kamp mellan klassicism och romantik eller realism och idealism – och tycker mig kunna konstatera, att pendelns svängande mellan ytterligheterna faktiskt tillfört boktrycket nya kvaliteter. Nyheter inom detta område har knappast något egenvärde, däremot kommer samhällets och teknikens förändringar alltid att framtvunga vissa justeringar. Därtill kan sägas att variation även inom typografin kan ha sitt behag.

Den grafiske formgivaren Christer Hellmark är på sitt sätt representativ för den dialektik, som präglar typografins estetik. Från att ha definierat sig själv som en hantverkare, som gör som auktoriteterna förestavar, har han alltmera kommit att betona vikten av att se, reflektera och jämföra, inte bara olika slags typografiska lösningar utan också produkter av bildkonst. Med en sådan hållning sympatiserar jag – träningen av seendet är avgörande för en god grafisk formgivning.



Stockholmsutställningen 1930, huvudrestaurangen. Vykort av Rudolf Persson.

## NOTER

1. Magdalena Gram, "The Art Journal as an Artistic Gesture: an Experiment Named Flamman", *Scandinavian Journal of Design History* 3, 1993, s. 85, 93.
2. *Ibid.*, s. 92f., 103.
3. Carl Z. Hæggström, "Modern svensk bokkonst sådan den ter sig i de senaste årens bokproduktion", *Nordisk boktryckarekonst*, 24, 1923, s. II.
4. Anders Billow, "Bokkonsten på världsutställning", *Nordisk boktryckarekonst*, 29, 1928, s. 227 f.
5. Einar Lenning, "Pressa", *Nordisk boktryckarekonst*, 29, 1928, s. 411; Wollin, Nils G., "Svensk bokkonst 1927 och 1928", *Svensk grafisk årsbok*, 4, 1929, s. 134.
6. "Den nya stilen", *Nordisk boktryckarekonst*, 30, 1929, [sign.] Kg., s. 158.
7. P.A. Norstedt & Söner, *Modern bokkonst från P.A. Norstedt & Söner*, Stockholm 1923, s. 7 ff.
8. Anders Billow, "Modern bokkonst på Göteborgsutställningen", *Svenska slöjdföreningens tidskrift* 20, 1924, s. 51 ff.
9. P.A. Norstedt & Söner, *Modern bokkonst från P.A. Norstedt & Söner*, Stockholm 1923, s. 24.
10. Hugo Lagerström, "Elementär typografi", *Nordisk boktryckarekonst*, 28, 1927, 3, s. 133.
11. Hugo Lagerström, "Elementär typografi", *Nordisk boktryckarekonst*, 28, 1927, s. 408.
12. Hugo Lagerström, "Elementär typografi", *Nordisk boktryckarekonst*, 29, 1928, s. 52.
13. Hugo Lagerström, "Elementär typografi – den nya stilen", *Nordisk boktryckarekonst*, 30, 1929, s. 16.
14. Hugo Lagerström, "Bokstavformen och den nya stilen", *Svensk grafisk årsbok*, 4, 1929, s. 21.
15. *Ibid.*, s. 25.
16. *Ibid.*, s. 31, 33, 35.
17. *Ibid.*, s. 39.
18. Hugo Lagerström, "Den nya stilens bokstavform", *Nordisk boktryckarekonst*, 30, 1929, s. 370 f.
19. Einar Lenning, "Stockholmsutställningens reklambroschyr", *Nordisk boktryckarekonst*, 30, 1929, s. 473 ff.
20. Akke Kumlien, "Nyare nordisk typografi", *Litteraturen* 1919, s. 383.
21. Anders Billow, "Den nya bilderbokstypografien", *Svensk grafisk årsbok*, 10, 1941, s. 102, 104 f.
22. Se bl.a. Anders Billow, "Typografisk brytningstid", *Svensk grafisk årsbok*, 7, 1935, s. [99].
23. Anders Billow, "Alfabetet och tidsstilen", *Nordisk boktryckarekonst*, 31, 1930, s. 351.
24. Anders Billow, "Typografi och ekonomi", *I folkbildningens tjänst*, Stockholm 1951, s. 80, 83, 91.
25. Hugo Lagerström, "Utfallande bilder i nutida tryck", *Nordisk boktryckarekonst*, 31, 1932, s. 10.
26. Anders Billow, "Svensk bokkonst 1939", *Grafiskt forum*, 45, 1940, s. 104.
27. Anders Billow, "Typografisk brytningstid", *Svensk grafisk årsbok*, 7, 1935, s. 94.
28. Hugo Lagerström, "En öppen fråga i ett tekniskt spörsmål", *Nordisk boktryckarekonst*, 33, 1932, s. 180.
29. Jan Tschichold, "Jan Tschichold och den nya typografien", *Svensk Typograf-Tidning*, 61, 1948, s. 67.
30. *Ibid.*, s. 70, 72.
31. Jan Tschichold, "Förhållandet mellan satsyta, boksida och marginaler", *Svensk Typograf-Tidning*, 59, 1946, s. 839 f.
32. Jan Tschichold, *Vad var och en bör veta om boktryck*, Stockholm 1951, s. 35 f.
33. Jan Tschichold, "Typografi och politik", *Svensk Typograf-Tidning*, 61, 1948, s. 433.
34. Se bl.a. Anders Billow, "De grafiska yrkena i förslaget till ny organisation av Tekniska skolan i Stockholm", *Grafiskt forum*, 43, 1938, s. 185–188, 268–271 och Hugo Steiner-Prag, "Bok- och reklamkonst", *Grafiskt forum*, 43, 1938, s. 329–333.
35. Bror Zachrisson, "Funktionalism och traditionalism", *Grafiskt Forum*, 51, 1946, s. 301.