



Bauhaus-innflytelse på undervisningen ved SHKS

Astrid Skjerven

Astrid Skjerven er professor i designteori ved OsloMet – Storbyuniversitetet. Hun har doktorgrad i kunsthistorie (UiO, 2001). Skjerven forsker spesielt på nordisk design i et globalt og samfunnsmessig perspektiv. Hun har vært hovedredaktør for boken *Design for a Sustainable Culture* (Routledge, 2017) og har vært medforfatter i utgivelsene *Grete Prytz Kittelsen: Emalje og Design* (Gyldendal, 2008) og *Arne Korsmo: Arkitektur og Design* (Universitetsforlaget, 2004). Skjerven har publisert en rekke artikler i internasjonale tidsskrifter.

askjerve@oslomet.no

Sammendrag

Bauhaus anses å ha en uovertruffen betydning for utviklingen av modernismen. Dette synet omfatter også undervisningen ved Statens håndverks- og kunstindustriskole. Realiteten var mer sammensatt. Reformarbeidet ved skolen i mellom- og etterkrigstiden ble ledet av rektor Jacob Prytz. I mellomkrigstiden var Deutscher Werkbund og Le Corbusier de viktigste forbildene. Den underliggende problematikken så vel for Bauhaus som for SHKS, var hvordan estetisk kvalitet kunne opprettholdes i en industrialisert produksjon.

Nøkkelord

Bauhaus, Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS), designundervisning, Jacob Prytz, Arne Korsmo, Knut Knutsen

Abstract

Bauhaus is supposed to have had an unprecedented impact on the development of Modernism. This view also comprises Statens håndverks- og kunstindustriskole. The reality was more complex. The reforms were led by Rector Jacob Prytz. In the period between the wars, Deutscher Werkbund and Le Corbusier constituted the main ideals. Knut Knutsen's teaching of form was the most significant expression of inspiration from Bauhaus. In the postwar era, the Illinois Institute of Design in Chicago was the leading ideal, which led to a polarization between industrial design and crafts. The underlying problematics at both Bauhaus and SHKS were how aesthetic quality could be maintained in industrial production.

Keywords

Bauhaus, The Norwegian College of Art and Crafts (SHKS), Design teaching, Jacob Prytz, Arne Korsmo, Knut Knutsen

Den tyske Bauhaus-skolen anses å ha hatt en grunnleggende betydning for modernismens fremvekst i Europa i mellomkrigstiden. I hundreåret for skolens opprettelse som vi er inne i nå, blir institusjonen feiret med en rekke bokutgivelser som i stor grad bygger opp under mytene.¹ Kunnskap om Bauhaus' faktiske bidrag er fremdeles begrenset.² Dette gjelder også betydningen denne skolen hadde i Norge. Den siste publikasjonen er antologien *Bauhaus på norsk* fra 2014.³ SHKS' forhold til undervisningen ved Bauhaus er mytologisert, men lite undersøkt. I kunsthistorieskrivingen blir det tatt for gitt at Bauhaus' ideer preget undervisningen. Et viktig unntak er Kirsten Ruud Salomonsens hovedfagsoppgave «'Kunsthåndverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon': Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus».⁴ Denne oppgaven er basert på grundige arkivstudier og påviste at det var lite innflytelse fra

Bauhaus på SHKS før på 1950-tallet. Studien konkluderer med at rektor Jacob Prytz bygget opp en selvstendig designpedagogikk som hadde store likheter med Bauhaus-pedagogikken, men var uavhengig av denne.⁵ Denne konklusjonen deler jeg, men det er også mye som kan diskuteres. Hun hevder at: «Prytz er vel blant de få personer i norsk kunsthistorie som var både en pioner [sic] som kunstner og som pedagog. Han kan på mange måter sammenlignes med Walter Gropius.»⁶ Påstanden utdypes ikke, og det er vanskelig å se hva hun sikter til, foruten at begge var nyskapende pedagogiske ledere.⁷ Hun hevder videre at «Prytz la grunnlaget for og utviklet utdanningen av industridesignere i Norge,» noe som bare delvis medfører riktighet.⁸ Den store forskjellen mellom Bauhaus og SHKS og deres historiske, ideologiske, politiske og teknologiske rammebetingelser er ikke tatt opp til diskusjon. Foruten Salomonsens arbeid, har SHKS' nyere historie har vært gjenstand for lite forskning. Øystein Parmanns jubileumbok *Tegneskolen gjennom 150 år* legger størst vekt på 1800-tallet, og selv om den er basert på arkivundersøkelser, er den helt uten referanser. Den har like fullt vært mye brukt som kilde.⁹ I anledning hundreårsjubileet til Bauhaus har jeg undersøkt undervisningen ved SHKS i forhold til viktige prinsipper ved Bauhaus-skolen og håper derved å nyansere og utdype kunnskapen om en viktig periode av norsk designhistorie.

Bauhaus

Bauhaus' opprettelse var nært knyttet til Weimar-republikken, Tysklands første parlamentariske demokrati. Det nyvunne demokratiet muliggjorde et frislipp av ideologier som hittil hadde operert i det skjulte, og mange kunsthåndverksskoler ble reformert. Bauhaus var mer enn en skole; den var et radikalt kunstnerisk og sosialt eksperiment med tilknytning til sosialistisk politikk. Skolen oppsto som en sammenslåing av Hochschule für Bildende Kunst og Kunstgewerbeschule Weimar. Arkitekten Walter Gropius ble ansatt som direktør. Han ga skolen nytt navn og utarbeidet dens første manifest, som slo fast at kunstneriske ytringer måtte samles i en overordnet arkitektonisk struktur.¹⁰ Hans intensjon var å skape et klasseløst arbeidsfelleskap mellom kunstnere og håndverkere, basert på middelalderens laugstradisjoner.¹¹ Gjennom sin politisk radikale holdning og vekt på eksperimentering, var skolen politisk kontroversiell. Etter kontroverser med de politiske myndighetene i Weimar, flyttet skolen til Dessau i 1925 og videre til Berlin i 1932. Året etter ble den stengt av den nasjonalsosialistiske regjeringen.

Lærerne ble kalt mestere, og studentene lærlinger og svenner. Undervisningen foregikk i verksteder. Mens håndverksmestrene underviste i metode og teknikk, underviste formmestrene i kreative og kunstneriske arbeidsformer som skulle frigjøre elevenes skapende evner.¹² Et halvårig forkurs skulle forberede elevene til den kommende verkstedsundervisningen og besto hovedsakelig av eksperimentelle øvelser i materialer, tegning, form og farge. Bauhaus ble raskt et internasjonalt senter for avantgardistiske eksperimenter i skjæringspunktet mellom kunst, design og arkitektur hvor forholdet mellom kunst, håndverk og industri var et sentralt faglig spørsmål.

I 1923 ble skolens formål revidert. Gropius lanserte slagordet «Kunst og teknikk – en ny enhet».¹³ Fra da av ble verkstedene betraktet som laboratorier, der en ved hjelp av håndverksmessige teknikker og kunstnerisk kreativitet skulle utvikle modeller for industrien.¹⁴ Modellene ble forsøkt videresolgt til bedrifter. Deutscher Werkbunds oppfatning derimot, var at kunstnerisk frihet skulle underordne seg behovet for faste typer.¹⁵ Denne motsetningen var grunnleggende i mellomkrigstidens designdiskurs og gjorde seg sterkt gjeldende også ved SHKS. Bauhaus startet som en utdanning i kunsthåndverk og kunst. Etter hvert skjedde det en forskyvning mot industrielle fremstillingsmetoder, men fremdeles basert på kunsthåndverklige eksperimenter. I 1928 ble den sveitsiske arkitekten Hannes Meyer direk-

tør, og det ble opprettet en avdeling for arkitektur. Mayer var marxist og vektla sosiale aspekter fremfor kunstnerisk frihet.¹⁶ I 1930 ble han avsatt og erstattet av den politisk nøytrale arkitekten Mies van der Rohe. Av politiske grunner måtte skolen flytte to ganger. Etter NASDPs maktovertagelse i 1933, ble Bauhaus stengt og fikk dermed en heroisk status i internasjonale fagmiljøer, samtidig som den forble politisk kontroversiell.

Statens håndverks- og kunstindustriskole

SHKS' historie går tilbake til 1818. Tegneskolen var Norges første og eneste offentlige utdanning for håndverkere, ingeniører og kunstnere. Fellesnevneren i undervisningen var tegning. Siden starten fantes det et spenningsforhold mellom de forskjellige utdanningene. I 1884 endret skolen navn til Kunst- og haandverkskolen, i 1911 til Statens håndverks- og kunstindustriskole. Dette siste navneskiftet signaliserte ambisjoner om å utdanne formgivere for industrien. I 1904 flyttet skolen inn nye lokaler i Ullevålsveien 5, i en bygning som var tegnet til både skolen og Kunstindustrimuseet (ill. 1). Forholdene lå derved til rette for et samarbeid om en moderne utdanning basert på gode historiske og samtidige forbilder. Skolens direktør i perioden 1912–34, arkitekt Henrik Bull, gjorde lite for å følge opp de nye mulighetene. Fremdeles tilbød skolen utdanning innen en rekke yrkesfag, men ingen mulighet til å skaffe seg en høyere utdanning i kunstindustri.¹⁷ Fagmiljøet var splittet mellom dem som ønsket en utdanning tuftet på nasjonale tradisjoner og en mer internasjonalt og industrielt orientert fløy. Jacob Prytz og mange av de andre lærerne tilhørte sistnevnte. Dekorasjonsmaleren Enevold Thømt var blant tradisjonalistene. I 1926 opprettet han Skolen for Norsk Prydkunst (ill. 2), en privat høyskoleutdanning basert på den norske folkekunstens tradisjoner. Den besto av verkstedsundervisning med et tillegg av tegning, altså det motsatte av SHKS. Lærerkollegiet ved SHKS anså Thømts initiativ som illojalt, mens Bull roste tilta-



III. 1

Statens håndverks- og kunstindustriskole og Kunstindustrimuseet. Arkitekt: Bredo Greve og Ingvald Hjort, ferdigstilt 1904. Foto: Karl Harstad, 1930-årene / Oslo Museum.



III. 2

Forsiden på en informasjonsbrosjyre for Skolen for Norsk Prydkunst, 1926. Utformet av Enevold Thømt. Riksarkivet.

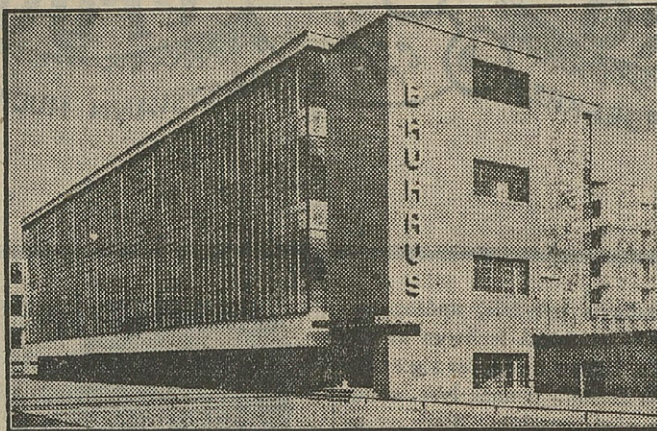
ket og mente det var riktig at SHKS fortsatte som en tegneskole for håndverkere.¹⁸ Imidlertid måtte Skolen for Norsk Prydkunst stenge etter bare to års drift.¹⁹ Foruten frustrasjonen over det utilstrekkelige offentlige tilbudet, viser feiden den dype splittelsen i fagmiljøet og uenigheten om SHKS skulle være en skole for håndverkere eller for kunstindustrielle formgivere. Noen tilsvarende situasjon fantes ikke ved Bauhaus.

Mellomkrigstidens reformer

Da Jacob Prytz overtok som direktør ved SHKS i august 1934, var det ett år siden Bauhaus ble stengt av nasjonalsosialistene. Før stengningen hadde noen få norske billedkunststudenter besøkt skolen i Dessau.²⁰ Arkitektstudentene Ola Mørk Sandvik og Hans Mollø-Christiansen besøkte skolen i Berlin. Disse ble senere ansatt som Arne Korsmos assistenter. Norske aviser hadde noen få oppslag om den kunstpolitiske situasjonen i Tyskland under nazismens fremmarsj. Maleren og skribenten Finn Nielsen i det frittalende *Dagbladet* intervjuet Mies van der Rohe like før skolen måtte flytte til Berlin (ill. 3).²¹ Bauhaus var med andre ord kjent i Norge og forbundet med politisk radikalisme. En eventuell anerkjennelse av Bauhaus ville implisitt bety at man aksepterte deres politiske holdning, og at man ikke støttet det tyske politiske maktapparatet.

Prytz' overtakelse utgjorde startskuddet for en reformperiode ved SHKS (ill. 4). Han representerte fjerde generasjon av den borgerlige Tostrup-familien, eiere av gullsmedfirmaet Tostrup. Hans far, Thorolf Prytz, var varamann til Stortinget for Høyre i perioden og hadde også en kort karriere som statsråd. Siden 1914 hadde Jacob Prytz ledet Gullsmedklassen ved SHKS, noe han fortsatte med etter at han var blitt ansatt som direktør. Prytz var en mektig

BAUHAUS IM DESSAU



BAUHAUS.

Glass, stål, betong. Slik er Bauhaus. Det virker storartet i det kjedsommelige landskap bak hovedstasjonen i Dessau. En spredt murvilla-bebyggelse omkring høiskolen stirrer med idiotiske uttrykk mot glasshuset.

Dessau er en utpreget naziby av middels størrelse. Den er neppe kjent for annet enn Bauhaus og sine flyvemaskinfabriker (Junker).

Det er temmelig mange som har en teft av hvad Bauhaus er for noe, men de færreste aner for en enorm betydning det har hatt for alt som heter modernisme i arkitektur, ruminnredning, møbelindustri (stålrør), fotografi, reklame o. s. v.

Grunnen til Bauhausskolen blev lagt i Weimar, forfatningsbyen kort efter revolusjonen. Weimar var dengang himmelstormenes by. De som vilde bryte ned alt det gamle, bygge op fra nytt av en ny kultur, sann, nøktern og saklig. Det har visst vært en underlig blanding av rotete mystikere og klarlitenkende hjerner. Noen kjente navn blandt mange: Paul Klee, Kladinsky, Itten, Hannes Meyer, Gropius.

Blandt disse tok ideen om å lage en høiskole for en byggekunst til å spire. I 1919 blev Walter Gropius direktør for den tidligere storhertugelige kunstindustriskole, og Bauhaus, det blev navnet, begynte sitt virke under parolen: «die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen zu einer neuen Baukunst.»

Bauhaus møtte først en veldig motstand, men den la sig fort og snart gikk Bauhausstil eller mer kjent Die neue Sachlichkeit sin seiersgang over Tyskland og Europa. I 1926 kunde Gropius bygge huset Bauhaus på opfordring av byen Dessau. Gropius gikk av som leder to år senere og blev

Vi drar til Berlin og starter på nytt. Der kan vi drive på mer ubemerket og få den arbeidsro vi trenger. Et Bauhaus som privatinstitusjon kan nazi enda ikke nå.

Jeg reiste til Dessau i håp om å få se Bauhaus før det blev overlatt til barbarene. Jeg kom et par dager før det blev lukket, men alt stod på hodet under rømmingsarbeidet. Med elskerverdige bistand av en av van der Rohes assistenter gikk jeg gjennom alle avdelinger og fikk på den måte et godt inntrykk av hvordan Bauhaus utdanner sine arkitekter.

Bauhaus er først og fremst en arkitektskole. Dens ferdige arkitekter skal kjenne til alt som vedkommer en bygning utvendig og innvendig. Ikke bare husets plasing i landskapet, hensiktsmessig rumfordeling (som man legger uhyre vekt på), men også alt som angår dets innredning, møbler, farver, stoffer, belysning o. s. v. Studiet tar tre år, men så skal det også arbeides med begeistring og glød og i et helt moderne tempo for å komme igjennem.

Det første semester er felles for alle elever enten de skal bli arkitekter, film- eller pressefotografer eller reklametegnere o. s. v. Man begynner med tegneøvelser og enkle komposisjoner. Linjer og sirkelbuer settes slik sammen at det blir spenning mellom dem. Først ser forsøkene slappe og uinteressante ut, men plutselig kan det bli kraft i det slik at linjene står og dirrer på papiret. På den måten fortsetter man med f. eks. opdeling av en plate i større og mindre flekker, lyse mot mørke, små mot store. Alltid er det spenningen som forlages. Den slappe virkning skys som pesten. Man går over til å studere en plantes organiske oppbygging, gjør materialstudier. Et stykke tre, tøy, glass,

Av maleren
Finn Nielssen.



Direktør Mies van der Rohe.

å gå på skolen der.

Avdelingen for fotografi er særlig interessant. Her lærer man å fotografere farver og stoff så gjengivelsen får den absolutt riktige lysstyrke og gir karakter av stoffet. Elevene eksperimenterer i det uendelige inntil de finner ut hvad slags filtre og lys som må benyttes. Der var et foto av en tennisball mot en racket. Den måte ballens ulne overflate kom frem på var helt storartet, og tarmnoren i racketen var slik at man kunde formelig høre hvor stramme og elastiske de var. Der var også fotografier av optrin, gater, mennesker etc. De var tatt med et ganske lite kamera 2 X 3 og forstørret op til det 10—20 dobbelte. Detaljer som man ikke kunde ane på miniatyrfotoet stod klare og stofflige på forstørrelsen. Motivet til disse fotos er også noe for sig. Nei det er vel helst måten motivene er sett på. Med sin underlige rumvirkning minner det mest om russisk film. Sådanne pressefotografer som Bauhaus må kunne utdanne!

I snekkerverkstedet lærer den vordende arkitekt å økonomisere med materialene. Selv den simpleste stol, slått sammen av uhøvlede, rå materialer, med et spartansk verktøy skal være spartansk gjennomtenkt og tegnet på forhånd. Slik begynnes det der. I verkstedet er opstilt prøver av alle tenkelige tresorter fra furu til ibenholt og rosentre og enda sjeldnere og finere ting. Eleven skal kjenne de materialer han kan få å arbeide med når han skal innrede et hus.

frontfigur i norsk kunstindustri. I 1918 hadde han vært medstifter av Foreningen Brukskunst, som hadde Deutscher Werkbund og Svenska Slöjdföreningen som forbilder. Prytz så det som en hovedoppgave å tilrettelegge for industriell produksjon samtidig som de kunstneriske kvalitetene ble bevart. Stilen skulle være en konsekvens av materialet og produksjonsmåten, og den skulle ikke bygge på historiske stilarter: «Skal vi også ta industrien med og arbeide estetisk med den egentlige kunstindustri, må det stilles enda strengere krav til teknikk og stoffbehandling. Form- og materialfølelse blir da de to vesentlige ting. Det vil bli en i høy grad bunden stil, som må studeres nøye ut fra materialets og maskinens egenskaper.»²²



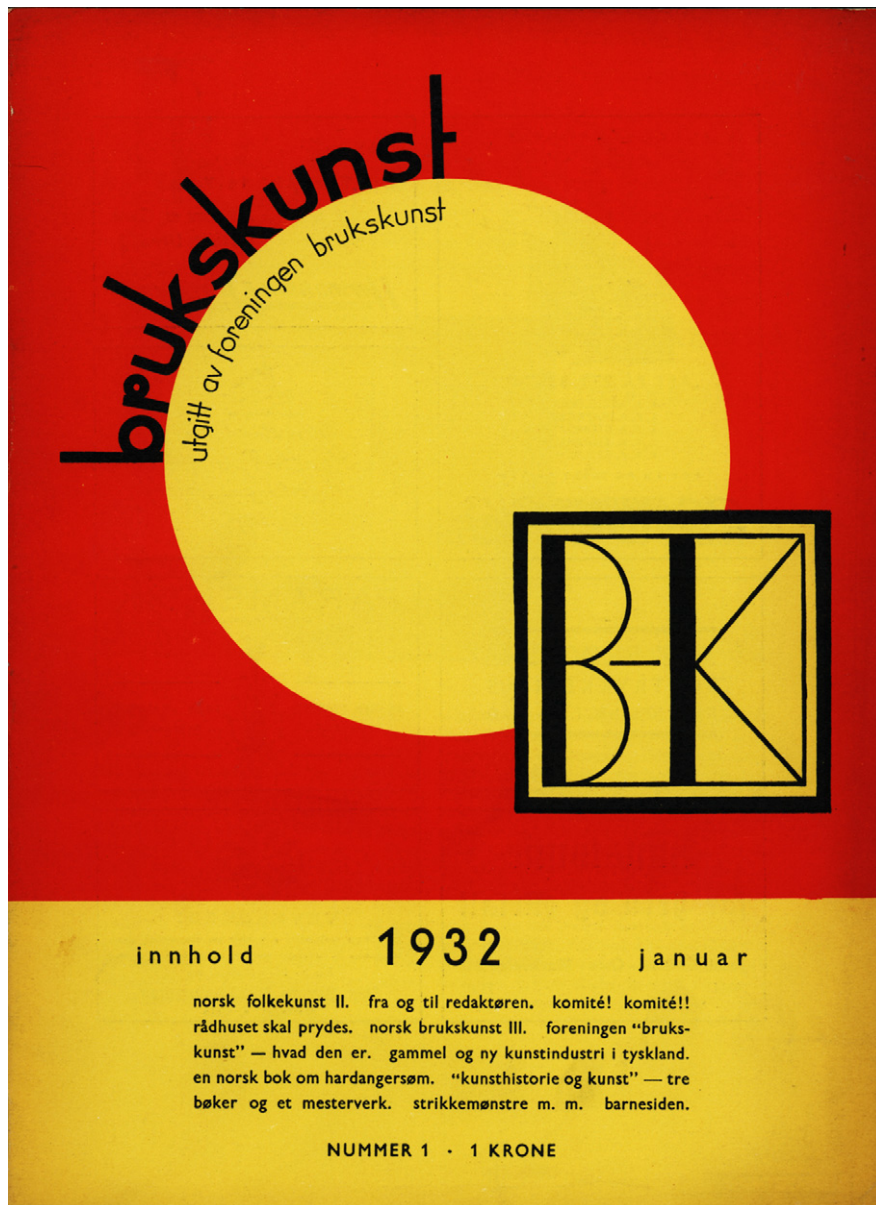
III. 4

Jacob Prytz. Fra Ekholm, Huldt og Stavenow (red.), *Jacob Prytz*, 1956.

Foreningen Brukskunsts formålsparagraf slo fast at kombinasjonen av kunstnerisk innsikt og håndverksmessig ferdighet var nødvendig for å sikre kvaliteten i maskintilvirkede produkter: «Foreningens formål er å fremme norsk håndverk og kunstindustri i kunstnerisk retning ved tilveiebringelse av gode rasjonelle mønstertyper og derigjennom å skape en umiddelbar effektiv forbindelse mellom håndverket, industrien og kunsten.»²³ Typisering, det vil si utvikling av enkle standardtyper som egnet seg for produksjon i stor skala, ble sett på som en forutsetning for rasjonell industriproduksjon. I likhet med Gropius' synspunkter, ble kunnskap om håndverksproduksjon sett på som en forutsetning for en industriproduksjon som holdt kvalitetsmessige mål. I 1932 fikk foreningens tidsskrift, *Brukskunst*, ny layout tegnet av Prytz' tidligere elev Nora Gulbrandsen (ill. 5). Med sin enkle, geometriske form, klare farger og minuskler uten seriffer, bærer designet tydelig preg av Bauhaus' publikasjoner tegnet av Herbert Bayer. Til tross for fellestrekkene, ble verken Bauhaus eller Gropius nevnt i noen sammenheng med Foreningen Brukskunst.²⁴

Norges deltakelse i CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) utgjorde et viktig vindu mot verden. Andre viktige impulser kom fra verdensutstillingene. Paris-utstillingen i 1925 med Le Corbusiers paviljong «L'Ésprit nouveau» hadde gjort et spesielt sterkt inntrykk på Jacob Prytz og andre. Le Corbusier var et symbol på den ultimate moderniteten hevet over politiske ideologier.

Prytz engasjerte flere unge kunstnere som lærere ved skolen, deriblant maleren Per Krohg, gullsmeden Sigurd Alf Eriksen, arkitektene Arne Korsmo og Knut Knutsen, arki-



III. 5

Nora Gulbrandsen: Omslagsdesign for tidsskriftet *Brukskunst*, 1932. Foto: Mats Linder.

tekten og billedkunstneren Arne E. Holm og tekstilkunstneren Kjellaug Kjølaas. Høsten 1934 holdt Arne Korsmo en forelesning kalt «Funksjonalisme», og kunsthistorikeren Knut Greve snakket om «Brukskunst». Videre satte Prytz i gang oppgradering av verkstedene og engasjerte håndverkere som assistentlærere. Verkstedlærerne var underordnet faglærerne, aldri likestilt, som de var ved Bauhaus.

Prytz' kongstanke var å etablere en høyere utdanning i kunstindustri. Ideen ble bakt inn i et forslag til endring av undervisningsplanen som ble oversendt Kirkedepartementet i 1936.²⁵ Utdannelsen var foreldet og trengte å effektiviseres, argumenterte Prytz. Dette skulle gjøres ved å endre «den almindelige dagskole» til et ettårig «begynnerkurs» eller «elementærskole». Elementærskolen hadde en viss likhet med Bauhaus' forkurs, men kurset ved Bauhaus dreiet seg om farge- og materiallære samt abstrakt komposisjon. Prytz' kurs skulle bestå av mer tradisjonelle fag; det skulle undervises i frihåndstegning etter modell, kon-

struksjonslære og ornamentlære samt kunsthistorie. Det figurative og historieundervisning var ansett som passé ved Bauhaus. Derimot la deres forkurs vekt på fargelære, som ikke var inkludert her.

Den toårige fagskolen ved SHKS skulle inndeles i «vanlig undervisning» i frihåndstegning, konstruksjonstegning og ornamentlære samt «fagundervisning». Denne skulle foregå både «i selve fagklassen og den tilliggende verkstedundervisning».²⁶ For undervisningen i «vanlige fag» ble det understreket at den ikke skulle inneholde historiske elementer, men i fagavdelingene forekom det fremdeles oppmåling av eldre gjenstander samt tegning og modellering etter historiske forbilder. Fagskolen kunne bygges på med en ettårig kunstindustriskole som skulle avsluttes med «en større oppgave til helt selvstendig løsning», en diplomoppgave.²⁷ Prytz' undervisningsplan ble godkjent i 1939, da var den allerede delvis implementert. Ut over behovet for modernisering og effektivisering, var målet å skape en tidsmessig høyskoleutdannelse «på høide med hvad der kreves i utlandet og til like hva der kreves i den i den høiere undervisning på andre områder enn håndverk og kunstindustri.»²⁸ Elementærkurset, oppgraderingen av verkstedene og den kombinerte klasseroms- og verkstedsundervisningen hadde likheter med Bauhaus. Men SHKS' plan var langt mer tradisjonell og var en videreutvikling og påbygning av den eksisterende undervisningen. Planen var pragmatisk, og derved var det også mulig å få politisk gjennomslag for den. Planen inneholdt ingen argumentasjon knyttet til behovet for kompetanse til å formgi rimelige bruksgjenstander. Dette var et poeng som kanskje kunne virket positivt i en tid der Arbeiderpartiet satt i regjering. Prytz' plan for SHKS var politisk korrekt og partipolitisk nøytral. Den sto langt fra aktivitetene ved det eksperimentelle og kontroversielle Bauhaus, som stadig var i konfrontasjon med politiske myndigheter.

Arne Korsmos romkunst

I en tid med urbanisering og bolignød sto bolig- og innredningsspørsmål høyt på agendaen, selv uten en egen arkitektutdannelse. Prytz ga Korsmo den mest sentrale rollen i dette arbeidet. Han var en av tidens ledende modernistiske arkitekter og hadde vist møbler på Foreningen Brukskunsts utstillinger. Blant hans mange idealer var Le Corbusier det fremste. Under en studiereise i Europa i 1929 besøkte han Italia, Tyskland og Nederland. Han var innom Frankfurt, der han sannsynligvis besøkte Deutscher Werkbund-utstillingen «Weissenhofsiedlung». Det er ingenting som tyder på at han besøkte Bauhaus i Dessau, men gjennom sin assistent Hans Mollø-Christiansen hadde han god kjennskap til skolen. Korsmo samarbeidet også med den tyske, Bauhaus-influerte kunstsmeden Josef Kussius, som hadde etablert seg i Oslo. Korsmo etterfulgte Bull som lærer i «Håndverksklasse I», som snart ble omdøpt til «Møbelklassen», deretter «Treklassen». I Bulls tid ble studentene opplært til å tegne ulike typer av gjenstander basert på historiske forbilder og ment for håndverksmessig fremstilling. Korsmo opplevde forholdene som utdaterte. I 1952 karakteriserte han dem slik: «For 17 år siden da undertegnede ved et skjebnens lune kom innenfor disse middelalderske murer syslet avdelingen, om den kunne kalles så, med et vekselbruk av gravgittere, folleoppengte [sic!] plysjgardiner og stilarter i interiørdekoratør-atmosfæren.»²⁹

Med Prytz' velsignelse introduserte Korsmo nye ideer. Han konsentrerte undervisningen om rom og møbler, det han kalte «romkunst».³⁰ Hans egen definisjon av begrepet var: «Ordet *rumkunst* forutsetter en friere komposisjon av rummet, og møblene må da gis anledning til å danne en kunstnerisk enhet med rummet.»³¹ Som et eksempel nevnte han Le Corbusier: «Hvad kunde vi ikke få se av god fri arkitektur – av levende skjønne rum. Jeg anbefaler alle å lese Le Corbusiers bøker – å studere ham og forstå den sjarm han evner å

forene sine hus og interiører med.»³² Korsmos ideal var å skape allkunstverk der alle detaljer var underordnet den arkitektoniske helheten. Til tross for unika-orienteringen i hans egne prosjekter, var han en sterk tilhenger av typisering av både leiligheter, rom og møbler.³³

Ifølge Korsmo selv foregikk hans undervisning «med Bauhaus-bøkene så å si i hendene».³⁴ Denne påstanden er en gjenganger i Korsmo-litteraturen, men det er uklart hvilke bøker det dreiet seg om, da ingen av dem inneholder noen åpenbare likheter med hans egne prinsipper.³⁵ Det er verdt å merke seg at påstanden stammer fra 1956, altså etter at Korsmo hadde møtt representanter for «The new Bauhaus» i USA, og kan være en etterrasjonalisering. I den praktiske undervisningen var vekslingen mellom klasseroms- og verkstedsundervisning den mest åpenbare likheten med Bauhaus. Målet om allkunstverket delte han med Walter Gropius, men også med Le Corbusier og mange andre. Typisering anså han som en kunstnerisk utfordring snarere enn en begrensning, noe han mente Alvar Aaltos møbler var et godt eksempel på.³⁶ Ved Bauhaus foregikk møbelundervisningen opprinnelig i treverkstedet. I den nye bygningen i Dessau, som ble innviet i 1926, fikk verkstedet utstyr for stålørproduksjon. Samtidig ble det omdøpt til møbelverksted.³⁷ Noe slikt skjedde aldri ved SHKS, og Korsmos undervisning omfattet aldri stålørsmøbler. Her henviste Korsmo til det arbeidet Herman-Munthe-Kaas og Josef Kussius hadde gjort.³⁸

Knud Knutsen og Treklassen

Knud Knutsen var ansatt som lærer ved SHKS fra 1934 til 1947 og bidro i stor grad til modernisering av undervisningen. Han var sterkt opptatt av det sosiale aspektet ved arkitektyrket og deltok på Østkantutstillingen flere ganger.³⁹ I 1930 foretok han en reise til Europa, men det er lite sannsynlig at han besøkte Bauhaus.⁴⁰ Ved skolen ble han først engasjert i Aftenskolen, senere i «Formklassen» i Dagskolen, som var et undervisningstilbud eksklusivt for «Treklassen». I 1934 argumenterte han for å opprettholde kvalitet i maskinproduksjonen, med en implisitt referanse til Deutscher Werkbund.⁴¹

I undervisningen ved SHKS tok Knutsen i bruk flere av ideene fra Bauhaus: «Han leste Bauhausbøkene med Gropius, Moholy-Nagy, Kandinsky og Klees undervisningsprinsipper, og brukte ofte disse i sin egen undervisning».⁴² En Knutsen-elev beskrev det slik: «Han startet med de enkleste tegn og symboler: Punktet som har en stansende funksjon. Deretter de kreftene som forandrer punktet til linjen med de enorme muligheter. Bevegelsen og over i flaten. Deretter ble vi ledet inn i rommet.»⁴³ Dette er en tydelig referanse til Kandinskys bok *Punkt und Linie zur Fläche*, slik også Knutsens eget notat om «Punktet» er det (ill. 6). Knutsen har beskrevet undervisningens innhold og metode i et forslag til revisjon av formundervisningen i bygningsfag fra 1944.⁴⁴ Utgangspunktet skulle være materialet, som elevens følelser skulle uttrykkes gjennom, noe som gjenspeiler Bauhaus' hovedidé for forkurset (ill. 7–9). Knutsen ville også at forkurset skulle være for alle studenter, ikke bare «Treklassen». Det skulle omfatte alle aspekter av form, som materialer, sanseopplevelser, proporsjoner, lys og skygge samt historiske formanalyser. Undervisningen skulle bestå av komposisjonsøvelser som spente fra abstrakte former til bruksgjenstander, rom og hus. Knutsens beskrivelser av indre og ytre form, de menneskeskapte formenes opprinnelse i naturformer, bruken av form, linje, flate og struktur, tekstur og fraktur (overflate) som utgangspunkt for formanalyser er hentet fra Moholy-Nagys, Kandinskys og Klees Bauhaus-bøker.⁴⁵ Hans forslag til pensumliste inneholder litteratur om kulturhistorie og naturformer samt klassisk og moderne komposisjon, forfattet av Le Corbusier, Moholy-Nagy, Kandinsky og Klee.⁴⁶ Knutsen eide selv de fleste Bauhaus-bøkene, der hans tyske mor hadde skrevet inn oversettelser av teksten.⁴⁷

Punktet.

Det geometriske punkt er et usynlig vesen, og må defineres som et materielt vesen. I dette punkt er det gjemt endel egenskaper som mennesket forbinder med det. Punktet er forbundet med den største knapphet, med den største tilbaketrukkethet. Punktet tier stille og er det mest stillferdige av alle former. (I skrift betyr det stans og ophold. Det er mere et ytre tegn og er blitt vane som tilslører den indre klang).

Den indre klang av punktet er å tie, og denne klang er så sterk at den overdøver alle andre egenskaper. Det ytre begrep av punktet er upresis. Det materialiserte usynlige punkt må få en viss størrelse som igjen optar en viss flate av grunnflaten. Dessuten har det en viss grense (omriss) som adskiller seg fra omgivelsene. Her støter vi på en upresisitet i klangen som svekker inntrykket mer eller mindre alt etter punktets størrelse i forhold til flaten. Punktet kan vokse over

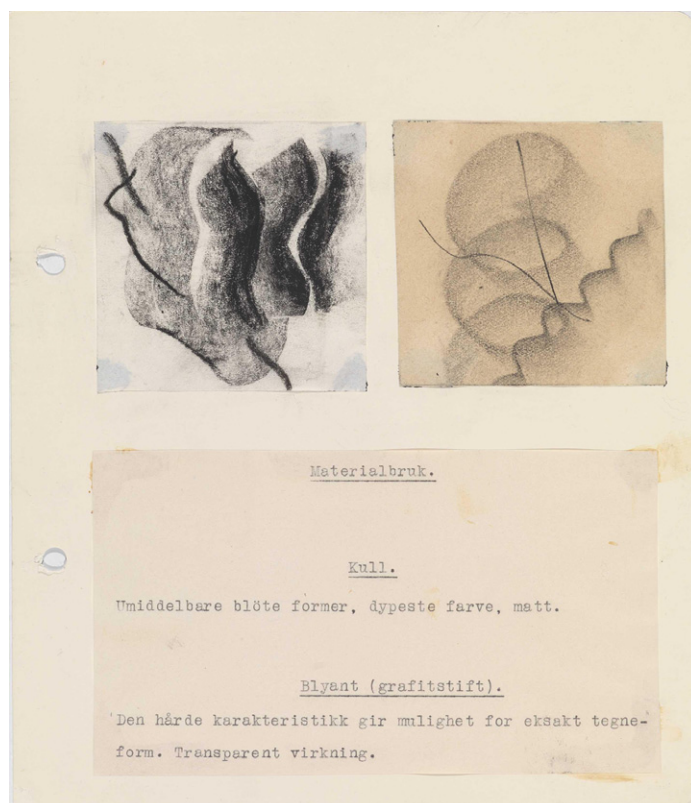
hele flaten og utjevne grensen mellom flate og punkt. Altså er det tilstede følgende to ting: Punktets forhold til grunnflaten og i henhold til størrelsen. Hva som kan gjelde som punkt på en ellers tom flate vil bli virkende som flate når den blir tilført et fremmet element f.eks. en linje.

Rent følelsesmessig begynner punktet å forandre klang. Punktet som sådant begynner å forsvinne og i dets sted begynner flaten å leve.

**III. 6**

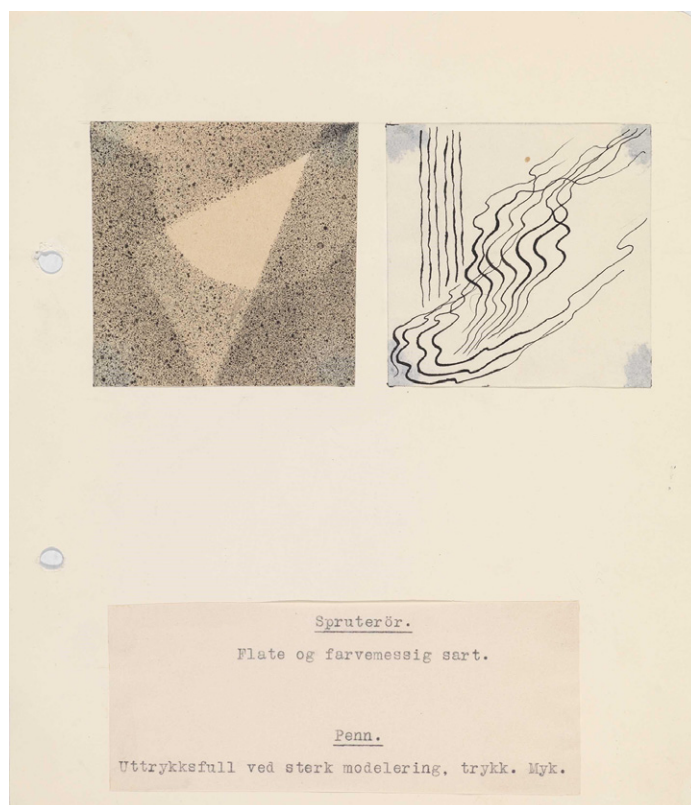
Knut Knutsen: «Punktet», 1930-årene. Fra Arne S. Tvedtens arkiv fra arbeidet med *Knut Knutsen: en vandrer i norsk arkitektur*. Nasjonalmuseet.

Knutsen var altså den tydeligste og fremste eksponenten for bruk av Bauhaus-metoder ved SHKS. Det var han, og ikke Korsmo, som hadde undervist «med Bauhaus-bøkene så å si i hendene». Formundervisningen var imidlertid ikke integrert i Elementærkurset, mens den ved Bauhaus utgjorde en vesentlig del av forkurset. Denne Bauhaus-inspirerte undervisningen ble bare ført ved møbel- og innredningsutdannelsen.⁴⁸



III. 7

Knut Knutsen: *Materialbruk: kull versus blyant*, 1930-årene. Foto: Nasjonalmuseet / Anne Jarre.



III. 8

Knut Knutsen: *Materialbruk: sprutetør versus penn*. Foto: Nasjonalmuseet / Anne Jarre.



III. 9

Knut Knutsen: Oppsummering av begreper funnet på grunnlag av materialsammenstilling, 1930-årene. Foto: Nasjonalmuseet / Anne Jarre.

Tekstilklassen

Under Bulls direktørtid hadde tekstilundervisningen liten plass ved SHKS og besto i hovedsak av mønstertegning. De to vevstolene som fantes, var ikke i bruk.⁴⁹ Det fantes ingen egen tekstilklasser. Under Prytz' ledelse fikk tekstilundervisningen etter hvert større plass. Kjellaug Hølaas ble engasjert samtidig med Korsmo og Knutsen, som assistentlærer i «Ornamentklasse I». Hun var utdannet gullsmed ved SHKS under Prytz, senere som vever i Danmark. I denne klassen utgjorde ornament, farge og mønstertegning de viktigste fagene, som var grunnleggende for utdanningen i gullsmedkunst og tekstil. I 1935 ble «Håndverksklasse II», som var ledet av Enevold Thømt, omdøpt til «Tekstilklassen».⁵⁰ Både ansettelsen av Hølaas og navneendringen tyder på en vilje til å oppgradere tekstilundervisningen, men den ble først fullt realisert i 1946. Designeren Kari Skogstad, som studerte tekstil ved SHKS 1944–48, opplyser at «det fantes en mekanisk vevstol med jacquard. Håndvevene ble 'smuglet' inn».⁵¹ Det kan altså virke om at maskinvev hadde høyere status enn håndvev fra Prytz' side. Fra 1948 overtok Hølaas ledelsen av «Tekstilklassen», og i samarbeid med Prytz arbeidet hun for å oppgradere verkstedet. Planen var å tilby undervisning i både maskin- og håndvev.⁵² Noen umiddelbar likhet med Bauhaus i opplegget for tekstilundervisningen og i Hølaas' egne arbeider er det vanskelig å spore.

Gullsmedklassen

Gullsmed Thorbjørn Lie-Jørgensen var lærer i «Ornamentklassen» fra 1938 til 1959. Han var en bekjent av Bauhaus-kunstneren Marianne Brandt, som var gift med den norske billedkunstneren Erik Brandt. Det er sannsynlig at han på denne måten mottok impulser fra Bauhaus.⁵³ Hvilket utslag dette hadde for undervisningen ved SHKS, er ukjent. I hans egne arbeider finnes det formale likheter med Brandts arbeider, men det er ikke noe som tyder på at han var opptatt av industrifremstilling, slik Brandt var.⁵⁴

Samarbeidet med Kunstindustrimuseet ble sterkere etter at kunsthistorikeren Thor B. Kielland ble ansatt som direktør der i 1928. Han foreleste i kunst- og kunstindustrihistorie ved skolen. Han var dessuten medlem av skolens forstanderskap. Kielland omtalte funksjonalismen som den nye verdens stil og Le Corbusier som dens fremste eksponent.⁵⁵ Når det gjelder Tyskland, viste han til Peter Behrens og Deutscher Werkbund.⁵⁶ I boken utgitt til Tostrups 100-årsjubileum, satte han firmaets historie inn i en europeisk sammenheng. Et av bildeeksemplene viser en skisse av Marianne Brandts kaffe- og te-servise, som var utviklet ved Bauhaus. Det ble omtalt som et uttrykk for «den nye tids stil». Men i motsetning til de fleste av de andre illustrasjonstekstene, mangler den opplysninger om produksjonssted.⁵⁷ Dette kan være en indikasjon på at Bauhaus-beundring var politisk tabu i et land som hadde nære forbindelser til Tyskland.



III. 10

Grete Prytz: *Kaffeservise*, 1941. Sølv og plast. Diplomarbeid ved SHKS. Privat eie. Foto: Blomqvist.

Blant elevene som ble uteksaminert ved SHKS, var Nora Gulbrandsen og Grete Prytz blant dem som var mest opptatt av modernismen. Mens Gulbrandsens typografi-oppdrag for Foreningen Brukskunst var påvirket av Bauhaus, var de keramiske arbeidene inspirert av tysk og fransk art deco og russisk konstruktivisme. Grete Prytz, som var datter av Jacob Prytz, tok diplom i Gullmedklassen i 1941. Den enkle, geometriske formen i diplomarbeidet er et uttrykk for funksjonalismen (ill. 10), men verken Gulbrandsen eller Prytz ga eksplisitt uttrykk for begeistring for Bauhaus.

Bauhaus og SHKS: konklusjon

Til tross for reformene som ble realisert, fortsatte mye av undervisningen som før. Grunnkursen var ikke noen ny oppfinnelse, selv om innholdet hadde endret seg noe.⁵⁸ Studiene av historiske gjenstander fortsatte, og det samme gjorde kopiering av forbilder fra bibliotekets plansjeverker. I tillegg var skolen fortsatt pålagt å utdanne håndverkere, og derved var den fremdeles en yrkesskole. Den tydeligste Bauhaus-påvirkningen i mellomkrigstiden var altså i Knut Knutsens undervisning, mens skolen for øvrig synes ikke å ha vært påvirket.

SHKS har en lang og komplisert historie svært ulik Bauhaus' korte og turbulente. Moderniseringsprosessen ved SHKS, både i mellom- og etterkrigstiden, pågikk parallelt med en kamp for høyskolestatus og for en utskillelse av yrkesfagene. Dette til tross, maktet Prytz og hans medarbeidere å gjennomføre store og varige endringer. Det overordnede målet var å utdanne formgivere som kunne bidra til produksjonen av rimelige, serielt produserte gjenstander basert på typer i en stil som uttrykte en moderne tid. Ideene til innholdet og metodene i undervisningen var hentet fra flere kilder. De utgjorde en del av en felles diskurs der det er vanskelig å skille den ene inspirasjonskilden fra den andre. I mellomkrigstiden var ideene i stor grad hentet fra Deutscher Werkbund, mens Le Corbusiers ideer fremsto som optimale uttrykk for en maskintilpasset stil. Bauhaus utgjorde nok et viktig ideal, selv om det ikke ble delt av alle og sjelden eksplisitt uttalt. Bauhaus-skolen hadde trolig betydning for opplegget i forskolen og for vektleggingen av verkstedsundervisning, men aller mest for Knut Knutsens studenter i «Formklassen». Derved var det i størst grad de kommende møbel- og innredningsarkitektene som fikk utbytte av Bauhaus-ideene. Synet på kunsthåndverket som grunnlag for utarbeidelse av typer for industriproduksjon var sammenfallende med Gropius' syn under hans periode i Dessau.

Flere av de ledende lærerne ved Bauhaus flyktet til USA i løpet av krigsårene, og på 1950-tallet reiste norske arkitekter og designere dit på studieturer. Blant de første var Arne Korsmo og Grete Prytz. Dette besøket resulterte i et nordisk sommerkurs i design ved SHKS i 1952, med gjestelærere fra Institute of Design.⁵⁹ Det pedagogiske målet med sommerkurset var å introdusere fagområdet industridesign slik det ble praktisert ved IIT. Koblingen mellom intuitiv utvikling av abstrakte former og maskinelle metoder skjedde uten noe håndverksmessig mellomledd, slik det var vanlig ved SHKS og andre kunstindustrielle skoler. Dette utgjorde et eklatant brudd med tradisjonene og ikke minst med Jakob Prytz' tankegang, der kunsthåndverket utgjorde et nødvendig forstadium for utviklingen av industriprodukter. Kurset fungerte som et gjennombrudd for nye undervisningsmetoder ved SHKS. Det førte til en friere eksperimentering med rom, form og materialer, men også til en marginalisering av kunsthåndverket. Det betydde også en nedgradering av håndverksmessige teknikker, som var essensielle både ved det tyske Bauhaus og for Prytz.

Til tross for målet om rimelige produkter som kunne nå de fleste sosiale lag, var den sosiale dimensjonen lite fremtredende ved SHKS. Med unntak av Knutsen, var de fleste som arbeidet innen dette feltet trygt plantet i en borgerlig politisk ideologi. At det finnes så få

klare referanser til undervisningen ved Bauhaus, kan skyldes dets status som en sosialistisk høyborg. Politikk var i det hele tatt noe man unngikk. I kontakten med Kirkedepartementet holdt man seg verdinøytrale og innenfor den politiske korrekthetens grenser.

Noter

- 1 To unntak er Fiona McCarthy, *Walter Gropius: Visionary founder of the Bauhaus* (London: Faber and Faber, 2019) og Ann Coxon, Briony Fer og Maria Müller-Schareck, red., *Anni Albers* (London: Tate, 2018).
- 2 Se Barry Bergdoll, «What was the Bauhaus?», *New York Times*, 30. april, 2019.
- 3 Lars Mørch Finborud og Milena Hoegsberg, red., *Bauhaus på norsk* (Oslo: Orfeus, 2014). Boken ble utgitt i forbindelse med utstillingen med samme navn på Henie Onstad Kunstsenter.
- 4 Kirsten Ruud Salomonsen, «'Kunsthåndverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon': Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus» (hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2004). Hennes forskning er publisert i Finborud og Hoegsberg, *Bauhaus på norsk* og i artikkelen «Norway before Bauhaus. The teaching of Norwegian Design 1919–1952», *Scandinavian Journal of Design History* 15 (2005).
- 5 Salomonsen, «Kunsthåndverket er den naturlige bru ...», 97.
- 6 Salomonsen, «Kunsthåndverket er den naturlige bru ...», 22.
- 7 Hun skriver at «likheten ved opplegget ved SHKS og Bauhaus skyldes at både Gropius og Prytz hadde felles røtter i Deutscher Werkbund.» (s. 97.) Gropius hadde imidlertid et splittet forhold til Werkbund. Den anakronistiske bruken av begrepet industridesign (s. 8) bidrar til å gjøre fremstillingen uklar. Trolig sikter hun til begrepet kunstindustri. Det samme gjelder bruken av begrepet «standardtyper», muligens en sammenblanding av fenomenet typifisering og standardisering. (Dette er grundig diskutert i John Heskett, *Industrial design* (London: Thames & Hudson, 1980)). Hennes diskusjon av problematikken knyttet til håndverksmessig versus industriell fremstillingsmåte blir uklar.
- 8 Salomonsen, «Kunsthåndverket er den naturlige bru ...», 97.
- 9 Øystein Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år: Statens håndverks- og kunstindustriskole* (Oslo: SHKS, 1971). Det har også ved senere jubileer utkommet publikasjoner, ingen av dem forskningsbaserte.
- 10 Marcel Francisocono, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus: The ideas and artistic theories of its founding years* (Chicago: University of Illinois Press, 1971), 10.
- 11 Hans M. Wingler, *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin*. 2. utg. (Bramsche: Rasch, 1968), 39.
- 12 Frank Whitford, *Bauhaus* (London: Thames & Hudson, 1984), 30.
- 13 Whitford, *Bauhaus*, 139.
- 14 Wingler, *Das Bauhaus*, 120.
- 15 Joan Campbell, *The German Werkbund: The politics of reform in the applied arts* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978), 57–81.
- 16 Finborud og Hoegsberg, *Bauhaus på norsk*, 70.
- 17 Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år*, 285.
- 18 Henrik Bull, «Et brev fra direktør Bull, Statens håndverks- og kunstindustriskole, til skolens overlærere», *Aftenposten*, 10. april, 1926.
- 19 Inger Marie Kvaal Lie og Lauritz Opstad, red., *Kunstindustrimuseet i Oslo: En kavalkade av aktuell kunstindustri gjennom hundre år* (Oslo: Kunstindustrimuseet, 1976), 285.
- 20 Kjetil Jakobsen og Kathrine Lund, *Krigsbilder: Kunst under okkupasjonen 1940–45* (Arendal: Bomuldsfabriken Kunsthall, 2015), 12; Finborud og Hoegsberg, *Bauhaus på norsk*, 157–158.
- 21 Finn Nielssen, «Bauhaus im Dessau», *Dagbladet*, 8. november, 1932. Det var kunsthistoriker Kathrine Lund som gjorde meg oppmerksom på artikkelen gjennom boken *Krigsbilder: Kunst under okkupasjonen 1940–45*, av Kjetil Jakobsen og Kathrine Lund (Bomuldsfabrikken Kunsthall, 2015).
- 22 Jacob Prytz, «Under Bindebølls tegn», *Brukskunst* 1920, 59.
- 23 Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år*, 281.
- 24 Marianne Hylbak, *Foreningen Brukskunst 1930–1946: Folkeopplysning og agitasjon for god smak og moderne stil* (hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2007).
- 25 Jacob Prytz til Kirkedepartementet, «Forslag til endring av undervisningsplan», 1936. Riksarkivet, SAO/A-10583/02/H/Ha/L0018.

- 26 Sistnevnte kategori omfatter fagavdelingene «Bygningsfag» (for murere, tømrere, stenhuggere og innredningssnekkere), «Malere» (for teatermalere, glassmalere og dekoratører samt kvinnelige skredderfag), «Finere trearbeid» (for møbelsnekkere, dreiere, tapetserere, possementmakere, vognmakere og treskjærere), «Tekstil» (hånd- og maskinvev), «Finere metallarbeider» (for gullsmeder, gjørtlere, finsmeder, glass og keramikk), «Grafikk» (bokbind, boktrykk og reklame) samt «Radér- og litografiklassen». Prytz, «Forslag til endring av undervisningsplan».
- 27 Prytz, «Forslag til endring av undervisningsplan».
- 28 Prytz, «Forslag til endring av undervisningsplan».
- 29 Arne Korsmo, «Treavdelingen ved Statens håndverks- og kunstindustriskole», *Byggekunst* 34, nr. 12 (1952): 273.
- 30 Jon Brønne, Eirik T. Bøe og Astrid Skjerven, *Arne Korsmo: Arkitektur og design* (Oslo: Universitetsforlaget, 2004), 40.
- 31 Arne Korsmo, «Moderne boligbygg krever moderne møbler», *Vi selv og våre hjem*, nr. 6 (1936): 18.
- 32 Korsmo, «Moderne boligbygg krever moderne møbler», 49.
- 33 Astrid Skjerven, «Helhet og deler», i Brønne, Bøe og Skjerven, *Arne Korsmo*, 40–41.
- 34 Arne Korsmo, «Til unge Arkitektsinn», *A5*, nr. 1–2 (1956): 45.
- 35 Blant de mest kjente av bøkene er Walter Gropius: *Internationale Architektur* (1925), Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925), Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zur Fläche* (1926) og Laszlo Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur* (1929).
- 36 Korsmo, «Moderne boligbygg krever moderne møbler», 16.
- 37 Wingler, *Das Bauhaus*, 408.
- 38 Korsmo, «Moderne boligbygg krever moderne møbler», 16.
- 39 Jon Bing, *Østkanthjemmene og Østkantutstillingen: Boskikk og boligidealer i mellomkrigstidens Oslo* (Oslo: Norsk Folkemuseum, 2001), 214–31.
- 40 Bengt Espen Knutsen (sønn av Knut Knutsen) i intervju med forfatteren, 3. januar 2019.
- 41 Knut Knutsen, «Samtidens billigste masse møbler», *Byggekunst* 16, nr. 1 (1934): 7–9.
- 42 Arne Tvedten og Bengt Espen Knutsen, *Knut Knutsen: 1903–1969: en vandrer i norsk arkitektur* (Oslo: Gyldendal, 1982), 23. Bauhaus-bøkene av Kandinsky, Klee og Moholy-Nagy er i Bengt Espen Knutsens eie.
- 43 Tvedten og Knutsen, *Knut Knutsen*, 40.
- 44 Knut Knutsen, «Forslag til revisjon av formundervisningen i bygningsfag», 1944. Riksarkivet, SAO/A-10583/02/H/Ha/L0018.
- 45 Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (München: Langen, 1926); Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der Malerischen Elemente* (München: Langen, 1926); Laszlo Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (München: Langen, 1929).
- 46 Riksarkivet, SAO/A-10583/02/H/Ha/L0018.
- 47 Bengt Espen Knutsen i intervju med forfatteren, 3. januar 2019.
- 48 Fra Knutsens side ble formundervisningen foreslått å omfatte det planlagte «Statens arkitektkurs», som kom i gang etter krigen. Dette var et separat studietilbud som midlertidig var lokalisert til SHKS og som utgjorde kimen til det som skulle bli Arkitektthøgskolen i Oslo.
- 49 Ingrid Moe, «Kjellaug Hølaas», *Sørlandsk magasin* (1990): 30–33.
- 50 Statens Håndverks- og kunstindustriskole, *Årsmelding 1935–36*. Oslo: SHKS, 1936, 6.
- 51 Pia Bjørnstad, e-post til forfatteren, 29. oktober 2018.
- 52 Riksarkivet, SAO/A-10583/02/H/Ha/L0018.
- 53 Widar Halén, «Marianne Brandt, Bauhaus og Norge.», i Finborud og Hoegsberg, red., *Bauhaus på norsk*, 28.
- 54 Anne-Kathrin Weise, *Marianne Brandt: Wegbereiterin des Produktdesigns* (Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg, 2018), 21–31.
- 55 Thor Kielland, «Den nye verdensstil», *Kunst og Kultur* 24 (1937): 112.
- 56 Kielland, «Den nye verdensstil», 78, 84.
- 57 Thor Kielland, *Om gullsmedkunst i hundre år: J. Tostrup 1832–1932* (Oslo: Grøndahl & Sønns forlag, 1932), 136–137.
- 58 Grete Refsum, «Karis tegneundervisning: En biografi», *Tegneskolen 200 år: Arbeidsnotater*, KHIO, 2013. <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2423110>.
- 59 Kirsten Ruud Salomonsen, «Kunsthåndverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon», i Finborud og Hoegsberg (red.), *Bauhaus på norsk*, 148.