

# Kollektiv kreativitet: Samarbeid i designpraksis ved Rastad & Relling Tegnekontor

Anniken Forsberg Jødal



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Veileder: Kjetil Fallan

Universitetet i Oslo

Vår 2016





## Sammendrag

Denne masteroppgaven i kunsthistorie handler om kollektivitet og samarbeid innenfor Norges møbel- og designhistorie. Oppgaven diskuterer den kollektive designprosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor. Den viser hvordan designkollektiver har oppstått, og hvordan de i dag igjen ser ut til å få fotfeste i designmiljøene. Oppgaven diskuterer også hvordan enkeltdesigneren i et designkollektiv ofte ikke får den annerkjennelse man opp gjennom historien har gitt han/henne. I stedet har man satset på en organisatorisk modell som setter bedriftens navn i første rekke, noe jeg viser til gjennom ulike eksempler. For å få en forståelse av Rastad & Relling Tegnekontor som designkollektiv, benyttes elementer fra Aktør-nettverksteori, etter modell av Albene Yanevas bok *Made by the office for Metropolitan architecture*. Til slutt vil oppgaven vurdere om møbelmodellene til tegnekontoret kan understreke den kollektive designpraksisen.

## Forord

Kjære leser. I skrivende stund er det rart å tenke på at det allerede har passert to år siden jeg startet å arbeide med denne oppgaven. To år er ikke så lenge tenker du nå, men to år på å gjennomgå 100 år med designhistorie er i realiteten kort tid.

Det hele startet da vi mine foreldre skulle tømme huset til besteforeldrene mine for fem år siden. Da de hadde tømt det ferdig fikk jeg et emaljert sennepsgult fruktfat. Ikke så veldig spesielt tenkte jeg, og da jeg flyttet ut av leiligheten gikk det i søpla. Det var ikke før senere jeg fant ut at det var Bjørn Engøs emaljerte *Emalox* fruktfat jeg hadde kastet på dynga. Som designikon var ikke fruktfatet mye å skryte av, det var bulkete og emaljen hadde falmet. Men det var etter denne lite overveide avskjeden jeg lærte å sette pris på objekter fra fortiden. Det var også etter denne episoden jeg startet å interessere meg for norsk design og fikk kunnskap om Rastad & Relling Tegnekontor. Etter dette har det gått slag i slag. Jeg syntes et spennende moment ved kontoret var at de bygde på samarbeid mellom sine medarbeidere, fordi det var et konsept jeg ikke hadde lest om noe sted tidligere. Etter hvert som oppgaven har utviklet seg har jeg funnet ut at Rastad & Relling Tegnekontor ikke var alene om dette konseptet. Det har vært utrolig inspirerende og lærerikt å grave i designhistorien med denne vinklingen, og fortsatt er det så mye mer å utforske.

Jeg ønsker å takke min veileder Kjetil Fallan for gode råd under skriveprosessen. I tillegg vil jeg rette en stor takk til Mats Linder, Jens Relling og Rolf Gabrielsen som alle har vært gode-samtalepartnere i arbeidet med min oppgave. En ekstra takk må jeg også rette til min samboer for oppmuntring under skrivetunge stunder.

God fornøyelse.

Anniken Forsberg Jødal

09. juni, 2016

# Innholdsfortegnelse

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. INNLEDNING</b> .....   | <b>7</b>  |
| 1.1. TEMA, MÅL OG PROBLEMSTILLINGER .....  | 7         |
| 1.2. HVORDAN STUDERE SAMARBEID? AKTØR-NETTVERKSTEORI OG HVORDAN TEORIEN KAN ANVENDES PÅ KOLLEKTIVE DESIGNSTUDIER ..... | 9         |
| 1.3. EN UTVIDELSE AV AKTØRBEGREPET .....   | 9         |
| 1.4. ANT SOM DESIGNHISTORISK METODE .....  | 10        |
| 1.5. ANT OG KOLLEKTIV KREATIVITET .....  | 12        |
| 1.6. TEGNEKONTORET SOM AKTØR-NETTVERK .....  | 13        |
| 1.7. AVGRENSNINGER .....   | 15        |
| 1.8. KILDER OG LITTERATUR.....   | 15        |
| 1.9. FORSKNINGSHISTORIE .....  | 16        |
| 1.10. VEIEN VIDERE .....   | 18        |
| <b>2. HVA ER KOLLEKTIV DESIGNPRAKSIS?</b> .....  | <b>19</b> |
| 2.1. TIDLIGERE PERSPEKTIVER OG FORSKNING PÅ DESIGNKOLLEKTIV .....  | 19        |
| 2.2. DESIGNEREN ELLER KOLLEKTIVET? .....   | 22        |
| 2.3. TIDLIGE DESIGNKONTOR I USA .....  | 23        |
| 2.4. IN-HOUSE DESIGNKOLLEKTIVER VOKSER FREM I NORGE .....  | 25        |
| 2.5. SELVSTENDIGE KONSULENT-KONTORER VOKSER FREM I SKANDINAVIA.....  | 32        |
| 2.6. OPPSUMMERING .....  | 40        |
| <b>3. RASTAD &amp; RELING TEGNEKONTOR</b> .....  | <b>41</b> |
| 3.1. SHKS PÅVIRKNING PÅ TEGNEKONTORET .....  | 45        |
| 3.2. DEN GODE KONTAKTEN MED PRODUSENTENE PÅ VESTLANDET .....   | 47        |
| 3.3. INNREDNINGER .....  | 48        |
| 3.4. UTSTILLINGER.....   | 50        |
| 3.5. OPPSUMMERING .....  | 51        |
| <b>4. DEN KOLLEKTIVE DESIGNPROSESSEN HOS RASTAD &amp; RELING TEGNEKONTOR – EN SAMTALE</b>                              | <b>52</b> |
| 4.1. OPPSUMMERING .....  | 57        |
| <b>5. MØBELMODELLER SOM UNDERSTREKER DEN KOLLEKTIVE DESIGNPROSESSEN HOS RASTAD &amp; RELING TEGNEKONTOR</b> .....      | <b>59</b> |
| 5.1. KAMINSTOLEN .....   | 59        |
| 5.2. BAMBI-SERIEN.....   | 63        |
| 5.3. BLINKEN .....   | 65        |
| 5.4. FUTURUM-SERIEN .....  | 67        |
| 5.5. UNNTAKET SOM BEKREFTER REGLEN .....   | 70        |
| 5.6. OPPSUMMERING .....  | 71        |
| <b>6. AVSLUTNING OG KONKLUSJON</b> .....   | <b>72</b> |

# 1. Innledning

## 1.1. Tema, mål og problemstillinger

Denne masteroppgaven i kunsthistorie handler om kollektivitet og samarbeid innenfor Norges møbel- og designhistorie. For å sette lys på dette vil *Rastad & Relling Tegnekontor* brukes som et gjennomgående eksempel på kollektiv kreativitet.

Tegnekontoret ble opprettet i 1943 av Adolf Relling og Rolf Rastad. Det første året lånte de et lokale på Skøyen i Oslo av en kjenning av Rastad. Krigens råskap gjorde at de i 1945 midlertidig flyttet til Øvre Vollgate.<sup>1</sup> Kort tid etter, i 1946, flyttet de igjen til Universitetsgata 12, over antikvitetshandler Kaare Berntsen.<sup>2</sup> Deretter ble interiør – og møbelbutikken Rastad & Relling etablert i Klingenberggate 5, over revyteateret Chat Noir.<sup>3</sup> Fra nå av delte de to på arbeidsoppgavene. Relling fikk ansvaret for tegnekontoret, som denne oppgaven legger mest vekt på, mens Rastad fikk ansvaret for butikken. I 1952 overtok Rastad & Relling interiørforretningen *Futurum Møbler* i nabolokalet Klingenberggate 4, og deres møbel- og tapetserverksted i Henrik Ibsens gate 7.<sup>4</sup> Det samme året flyttet Rastad & Relling Tegnekontor til Klingenberggate 4. I oppgaven skal vi se at mange av Norges ledende møbeltegnere i lengre, eller kortere perioder var ansatt hos tegnekontoret. Hovedmålet er å vise hvordan de på kontoret arbeidet sammen som et kollektiv.

Widar Halén skriver en lederspalte i *Kunst og Kultur* fra 2010, med tema pardesign, at:

”Ensom er sterk” heter det, men ikke alle formgivere er einstøinger. Mange nordiske designere har som ektefolk, samboere og venner slått seg sammen og arbeidet i fellesskap. De hevder at parforholdet gir styrke og at kreativiteten blir større, men det kan også oppstå konkurranse mellom partene. Nå er det på tide å se med nye øyne på parforholdene i den nære designhistorien.<sup>5</sup>

Dette sitatet viser i hovedsak hva jeg ønsker å formidle med denne oppgaven. Halén skriver i utgangspunktet om design-*par*, men som vi skal se, har design-*grupper* hatt mange av de samme utfordringene som design-*par*. Målet med oppgaven er å få en rikere forståelse av hva

---

<sup>1</sup> Annonse i Bonytt 1945. Reklameside 1. ”Vårt tegnekontor er intil videre flyttet til Øvre Vollgate 9. Telefonnummer er nu 20 487. Interiørarkitektene Rolf Rastad & Adolf Relling”.

<sup>2</sup> Bonytt 9-10/1946. Reklameside II.

<sup>3</sup> Mats, Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor*. (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

<sup>4</sup> Mats, Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor*. (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

<sup>5</sup> Widar Halén, ”Leder”. *Kunst og Kultur*, Nr. 2 (Oslo: Universitetsforlaget, 2010): 73.

som skjuler seg bak begrepet kollektiv designpraksis. Hvordan har dette begrepet artet seg gjennom historien og hvordan blir begrepet tatt imot i dag? Et gjennomgående spørsmål denne oppgaven diskuterer er hva som har skjedd med enkeltdesigneren, og hvordan designsamfunnet etter hvert beveger seg fra et individfokusert perspektiv til et samarbeidsperspektiv. Videre følger en oversikt over problemstillinger jeg ønsker å diskutere og prøver å finne svar på i oppgaven.

1. Hvordan studerer man samarbeid?
2. Hvordan skal man forklare begrepet kollektiv designpraksis?
3. Hvordan utartet den kollektive prosessen seg mellom designerne hos Rastad & Relling Tegnekontor?
4. Kan møbelmodellene designet på tegnekontoret understreke den kollektive prosessen?

Det har ikke vært lett å finne ut av hvordan samarbeidsprosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor egentlig artet seg. Gjennom undersøkelser rundt materiale omhandlende møbelmodellene på kontoret kommer det i en viss grad frem hvordan samarbeidet gikk for seg når nye modeller skulle tegnes og settes i produksjon. Jeg viser derfor i slutten av oppgaven til fire eksempler på samarbeid gjennom en analyse av *Kaminstolen*, *Bambi-serien*, *Blinken*, og *Futurum-serien*. Her vil jeg også diskutere begrepet ”Design ny Committee”.

Oppgaven vil gjennomgående ha fokus på den kollektive designprosessen og hvordan den har utartet seg frem til i dag. Inndelingen er i seks kapitler, der hvert kapittel tar for seg en eller flere problemstillinger som er forklart ovenfor.

Hvordan studerer man så samarbeid? Jeg har valgt å benytte meg av aktør-nettverksteori (ANT), som er utviklet av blant annet Bruno Latour, Michel Callon og John Law. I korte trekk beskriver den hvordan ulike aktører i et saks kompleks eller nettverk oppfører seg og påvirker hverandre. Et av de mest markante kjennetegnene til ANT er at det *ikke* skilles mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører. Dette byr på særdeles interessante muligheter for designhistoriske studier generelt, men det har vist seg å være mindre relevant i denne oppgaven, som fokuserer på de kollektive prosessene og de *menneskelige* aktørene. ANT fungerer likevel som en fruktbar teoretisk inspirasjonskilde, da den er velegnet til å synliggjøre relasjoner og arbeid aktører imellom, og dermed korrigere sedvanlige personkulturer og biografiske forklaringsmodeller.



## 1.2. Hvordan studere samarbeid? Aktør-nettverksteori og hvordan teorien kan anvendes på kollektive designstudier

Først er det viktig å få et begrep om hva aktør-nettverksteori (ANT) egentlig dreier seg om. Hvorfor velger jeg å fokusere på denne teorien istedenfor tradisjonelle ofte brukte teorier anvendt på designstudier? Hovedårsaken er at jeg ikke fokuserer på enkeltdesigneren, men på samarbeidet og kollektiviteten innad på designkontorene. I startfasen var ikke ANT tenkt som et hjelpemiddel til designstudier, men til teknologi- og vitenskapsstudier. Hvordan har det seg da at noen forskere nettopp har benyttet denne metoden til sine studier av design? I denne innledningen, som tar for seg teoribegrepet til oppgaven, vil jeg fokusere på hvordan Kjetil Fallan og Albena Yaneva nettopp har anvendt ANT til sine studier av design og arkitektur. Deretter vil jeg forklare hvordan jeg kan anvende denne teorien i min oppgave. Men først la oss få et begrep om hva ANT dreier seg om.

## 1.3. En utvidelse av aktørbegrepet

Aktør-nettverksteori kan betegnes som en *materiell-semiotisk metode*. Det vil si at den skiller seg fra andre former for sosiologi ved at det foreslås en utvidelse av aktør-begrepet. Både menneskelige og ikke-menneskelige aktører tillegges nå like stor betydning i et handlingsforløp.<sup>6</sup> En aktør kan altså være et materiale, et menneske, en gruppe mennesker, en publikasjon, en teknologi eller lignende. Aktør-nettverket består av allianser mellom aktører og kommunikasjonen som foregår mellom disse. Der hvor begrepet *aktør* hovedsakelig gjør seg gjeldende, er når det dreier seg om *menneskelige* aktører. Begrepet *aktant* (actant) blir brukt til å betegne både menneskelige og ikke-menneskelige aktører.<sup>7</sup> Innenfor ANT er det noen nøkkelbegreper som det er viktig å identifisere og definere. Disse er *inskripsjon*, *translasjon* og *tilpasning*.

*Inskripsjon* refererer til måten gjenstander foreskriver et visst bruksmønster. Sosiologen og ingeniøren Madeleine Akrich ordlegger seg på følgende måte når hun beskriver inskripsjon:

A large part of the work of innovators is that of "inscribing" this vision of (or prediction about) the world in the technical content of the new object (...) The technical realization of the innovator's beliefs about the relationships between an

---

<sup>6</sup> Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005): 64, 70.

<sup>7</sup> Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, 54.

object and its surrounding actors is thus an attempt to predetermine the settings that users are asked to imagine (...) <sup>8</sup>

Noen artefakter har en svak inskripsjon, mens andre igjen har en sterk inskripsjon. Et eksempel på et artefakt med svak inskripsjon kan være et abstrakt maleri. Hva man får ut av maleriet, og hvordan man tolker motivet, avhenger sterkt av individet. Hyllesystemet *Veggen* fra Bruksbo Tegnekontor, derimot, kan med dens medfølgende bruksanvisning sies å ha en sterk inskripsjon.

*Translasjon* er en oversettelse av interesser. Ulike aktører har ulike interesser, og ved translasjon blir disse interessene og forventningene tilpasset dens egne, slik at samspillet mellom aktørene forblir stabilt. Aktører blir slik de er gjennom påvirkning fra andre aktører, det vil si at påvirkningen endrer aktørene, eller som Ben Kraal hevder: "It translates actors". <sup>9</sup>

*Tilpasning* handler om at nettverket må tilpasses de ulike interessene for å holdes stabilt og fungere. Ved introduksjonen av en ny aktør i nettverket er det viktig at de ulike aktørenes interesser, og arbeidet de gjør, trekker i samme retning. <sup>10</sup> En slik ny aktør kan for eksempel være Rolf Gabrielsen som blir ansatt hos Rastad & Relling Tegnekontor hvor det allerede finnes andre ansatte (aktører).

Ved å benytte seg av ANT kan man identifisere alle aktørene og deres oppgaver i et nettverk. Faren ved en slik identifisering er at man kan ende opp med å kartlegge aktører utover det som er nødvendig, ettersom man vil se at alt til slutt henger sammen. Et nettverk kan lett kobles til andre nettverk og man blir aldri ferdig med å nøste opp i trådene mellom alle aktørene og nettverkene. For å unngå dette har jeg valgt å fokusere mest på de menneskelige aktørene. Dette vil jeg forklare nærmere under avsnittet om "tegnkontoret som aktør-nettverk".

#### **1.4. ANT som designhistorisk metode**

Som nevnt innledningsvis, var ANT i utgangspunktet ment som en teori for teknologi- og vitenskapsstudier. Forskere har likevel sett at teorien har blitt et viktig fenomen med

---

<sup>8</sup> Madeleine, Akrich. "The De-Description of Technical Objects.", *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. (The MIT Press, 1992): 208.

<sup>9</sup> Ben Kraal, *Actor-Network inspired design research: Methodology and reflections* (Queensland: 2007): 6.

<sup>10</sup> Ben Kraal, *Actor-Network inspired design research: Methodology and reflections*, 9.

innflytelse som rekker langt utover dens opprinnelige felt.<sup>11</sup> Det forklares nærmere når jeg tar for meg Yanevas arbeid. Jeg vil først diskutere synspunktene til designhistoriker Kjetil Fallan, som også har sett at ANT kan brukes utover dens opprinnelige målgruppe. I lys av det vil jeg forsøke å forklare hvordan disse synspunktene kan videreformidles til min oppgave. Fallan har studert hvordan møtet mellom ANT og arkitektur kan resultere i en tenkemåte som tar for seg de komplekse interaksjonene mellom mennesker og ting, og mellom saken og meningen. Dette vil være et styrkende bidrag til forskning innenfor arkitekturstudier.

ANT skulle originalt beskrive hvordan ting og fakta var konstruert, konfigurert og rekonfigurert gjennom forhandlinger mellom ulike interessegrupper. Et viktig moment, ifølge Fallan, handler om at det ikke er aktøren eller nettverket man skal studere, men relasjonene som blir bygget, og handlingene som finner sted, som må få oppmerksomheten.<sup>12</sup> Fallan hevder at det som gjør ANT interessant er at tilnærmingen ikke stimulerer til studier av kunnskap og ting i seg selv, men av *hvordan* og *hvorfor* tingen ble som den ble.<sup>13</sup> Hvorfor ble for eksempel stolmodellen *Blinken* seende ut som den gjorde? Ble stolen som den ble på grunn av samarbeidet i bedriften, og ville den ha sett annerledes ut om det bare hadde stått én mann bak prosessen?

ANT er primært en måte å tenke på samhandlinger mellom mennesker og ting:<sup>14</sup> Fallan mener at når man skal diskutere relevansen av ANT til arkitekturstudier bør ikke ANT forstås som et metodisk ”verktøyskrin”, men som en teori for handling. Dette gjelder i alle andre felt som ønske å ta i bruk ANT, slik som designstudier, som jeg skal komme nærmere inn på.

Når man ser på et designobjekt i sammenheng med et nettverk er ikke objektet utelukkende designernes verk. Designerne er viktige aktører i nettverket av designproduksjon, men de er bare en gruppe blant mange. Design er vanligvis en lang prosess som knytter seg til alle de menneskelige- og ikke menneskelige aktørene som er involvert i produktet.<sup>15</sup> Om vi ser på design i sammenheng med arkitektur, kan vi se til sosiologen Michel Callon som hevder at

---

<sup>11</sup> Kjetil Fallan. ”Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research”, *Architectural Theory Review* (London: Routledge, 2008): 80.

<sup>12</sup> Kjetil Fallan, ”Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research”. *Architectural Theory Review*, 81.

<sup>13</sup> Kjetil Fallan, ”Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research”. *Architectural Theory Review*, 81.

<sup>14</sup> Kjetil Fallan. ”Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research”, i *Architectural Theory Review*, 83.

<sup>15</sup> Kjetil Fallan, ”Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research”. *Architectural Theory Review*, 90.

arkitekturens unnfangelse finner sted i et distribuert handlingsnettverk av både menneskelige og ikke-menneskelige aktører. De ulike aktører søker å oppnå at man følger samme standard innenfor de mange interessene de representerer.<sup>16</sup>

Fallan mener at et teoretisk rammeverk som ANT kan hjelpe å forklare rollene og bidragene til alle deler av disse komplekse nettverkene. Fallan skriver at om man tenker videre kan ANT assistere og gi fart til denne voksende trenden mot en mer inklusiv forståelse av relevante aktører i konstruksjonen av arkitektur eller designobjekter. Det kan bety at fokuset etter hvert blir rettet mot alle de relevante aktørene. Fallan mener det vil være en effektiv motgift til personlighetskulten som fortsatt er utbredt i arkitektur- og designhistorien, men også i stor grad innenfor praksisfeltet. Kanskje ANT også kan hjelpe å avdekke prosessen som førte til denne tradisjonen og også forklare hvordan arkitekten eller designeren selv har blitt det Bruno Latour kaller ”black-boxed”<sup>17</sup>, og tatt på seg en slik heroisk fremtreden? Dette ville vært spesielt interessant nå i en tid der de tradisjonelle rollene og statusen til arkitekten og designeren blir utfordret og transformert.<sup>18</sup>

### **1.5. ANT og kollektiv kreativitet**

Yaneva skriver om potensialet ANT kan ha for designstudier.<sup>19</sup> Et svært viktig argument er hvordan en ANT-tilnærming til design vil bestå av å undersøke kulturen og praksisen til designeren heller enn å se på deres teorier og ideologier. Det vil si å følge med på hva designeren og brukeren gjør i sine daglige og rutinebaserte handlinger. Ved å studere hva både designeren og brukeren gjør, hvordan de engasjerer seg med objekter og teknologier, hvordan de griper, håndterer og evaluerer dem, hvordan de ilegger mening til deres handlinger, former forskjellige grupperinger og forklarer en oppfinnelse, kan vi forstå design som en prosess som anerkjenner det sosiale.<sup>20</sup> I min oppgave vil jeg nettopp undersøke kulturen og praksisen til designerne hos Rastad & Relling Tegnekontor, og finne svar på

---

<sup>16</sup> Niels Albertsen, ”Arkitekturværkets nettverk—tre samfundsteoretiske perspektiver”. *Nordic Journal of Architectural Research*, vol 15, ( 2002): 18.

<sup>17</sup> Bruno Latour. *Pandora's hope: essays on the reality of science studies*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999)

<sup>18</sup> Kjetil Fallan. ”Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research”, i *Architectural Theory Review*, 91.

<sup>19</sup> Albena Yaneva, ”Border Crossings. Making the Social Hold: Towards an Actor-Network theory of design”. *Design and Culture*, Vol 1. (United Kingdom: Berg, 2009).

<sup>20</sup> Albena Yaneva, ”Border Crossings. Making the Social Hold: Towards an Actor-Network theory of design”. *Design and Culture*, 283.

hvordan de arbeidet sammen på en daglig basis. Slik kan det til en viss grad bli mulig å forstå prosessen innad på kontoret.

I Yanevas bok går hun grundig til verks med å undersøke arkitektkontoret *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), som ble grunnlagt i Rotterdam i 1975 av Rem Koolhaas og Elia Zenghelis. Gjennom intervjuer og observasjoner prøver hun å beskrive hva som skjer innenfor arkitektkontorets vegger, og hvorfor det ikke er riktig å attribuere et bygg til én bestemt designer eller sjefsdesigner.<sup>21</sup> Alt som skjer innenfor kontorets vegger er med på å bygge opp under det endelige resultatet, enten det dreier seg om menneskelige aktører eller ikke-menneskelige aktører. Når Yaneva prøver å forstå arkitektpraksisen på OMA, refererer hun ikke til videre rammeverk som surrealisme eller den moderne bevegelsen, hun ser heller ikke til den overordnede betydningen av den kulturelle og sosiale konteksten utenfor arkitektur. Hun velger å se på arkitekturkontoret fra innsiden for å se og fortelle om de mangfoldige kreftene som arkitektur linker sammen.<sup>22</sup> Yaneva forklarer, at under de rådende analyser av moderne arkitekturteori- og kritikk blir bygninger tolket som å være adskilt fra både forholdene rundt fremstillingen av bygget, samt designernes erfaringer under fremstillingen. En vegg av kritiske tolkninger blir bygget rundt dem, noe som gjør at deres generelle betydning nesten blir gjennomslukt.<sup>23</sup>

Yaneva fulgte arkitektene innad på kontoret og så deres tentative bevegelser, svikt og feil, søken etter nye materialer, justeringer av instrumenter og scenarier for gjenbruk. Det er her det *sosiale* elementet ligger, ikke ”der ute”: Det ligger i alle de forenklete, rutinemessige og repeterende elementene. For å forstå samfunnet produsert av arkitekter, må vi undersøke dem fra innsiden og ut.<sup>24</sup> Yaneva ønsker å få oss til å forstå at mesterarkitekten ikke er et individuelt geni, men lederen av en spesifikk studiopraksis. Hans bygninger blir født innenfor studioets vegger.<sup>25</sup>

## 1.6. Tegnekontoret som aktør-nettverk

Som nevnt tidligere, har designfeltet lenge vært preget av et individfokuset historiesyn der man fremmer den enkelte designeren, og gir han eller henne nærmest eneveldig makt over gjenstanden som er skapt. I min oppgave ønsker jeg å utfordre dette synet gjennom å vise at

---

<sup>21</sup> Albena Yaneva, *Made by the office for Metropolitan architecture* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009).

<sup>22</sup> Albena Yaneva, *Made by the office for Metropolitan architecture*, 23.

<sup>23</sup> Albena Yaneva, *Made by the office for Metropolitan architecture*, 99.

<sup>24</sup> Albena Yaneva, *Made by the office for Metropolitan architecture*, 100.

<sup>25</sup> Albena Yaneva, *Made by the office for Metropolitan architecture*, 102.

det ikke alltid bare står *en* bestemt person bak en ide. Fordi det mangler designhistoriske teorier som tar fatt i denne problemstillingen, har jeg sett at ANT kan være et nyttig verktøy, nettopp fordi teorien ser til alle involverte parter i et handlingsforløp. Denne oppgaven er ikke en sosiologisk analyse av Rastad & Relling Tegnekontor i et ANT perspektiv. Jeg har heller sett at teorien kan hjelpe meg på vei med å besvare spørsmål knyttet til kollektiv kreativitet. Med ANT som bakteppe kan jeg vise at det innenfor et designkontor ikke sitter bare en mann og drar i alle snorene. Jeg ønsker med denne oppgaven å rette søkelyset mot hva som skjer innenfor designkontorets vegger, og vise at designkontor lenge har operert med et kollektivt system der mange ulike designere arbeider innenfor et fellesskap og skaper produkter sammen. Jeg velger derfor å ikke bruke ANT fullt ut slik som teorien originalt er forankret; det ville ha blitt en helt annen oppgave. Jeg mener likevel at deler av teorien er interessant, fordi den tar tak i mye av det den tradisjonelle vitenskapelige forskningshistorien til designhistorie ikke tar tak i, nemlig gjensidig avhengighet mellom aktører.

Espen Johnsen hevder i sin artikkel ”Form som pardesign: Pardesign som form” at: ”Et opplagt krav til studiet av pardesign er en vitenskapelig tilnæringsmåte som går utover en foreldet tradisjonell kunsthistorisk biografisk tilnærming.”<sup>26</sup> Dette sitatet kan helt klart også beskrive designgrupper, og jeg vil absolutt argumentere for at ANT går langt ut over den tradisjonelle biografiske tilnærmingen som Johnsen beskriver.

Når man betrakter Rastad & Relling Tegnekontor i et ANT-perspektiv, får man raskt øye på veldig mange aktører. Siden det er samarbeidet innad på kontoret jeg har valgt å ta for meg, vil det være flere aktører som ikke nevnes i denne sammenheng, men som helt klart har en stor del med designprosessen å gjøre. Dette vil for eksempel være produsenter og kjøpere der begge aktører har innvirkning på hva bedriften produserer. I min oppgave vil hovedfokuset ligge hos samarbeidet mellom designerne innad på tegnekontoret og møbelmodellene som er blitt produsert i sammenheng med den kollektive prosessen.

For meg har boken til Yaneva om arkitektkontoret OMA vært en viktig pekepinn for å kunne anvende ANT i min oppgave. Nå skal det sies at Yaneva tar for seg arkitektkontoret i en mye større skala og ser på alle involverte aktører, slik ANT i utgangspunktet er ment å brukes. Yaneva peker på at mesterarkitekten ikke er et individuelt geni, og at det er mange andre faktorer som spiller inn når et byggverk skal oppføres. Grunnen til at dette er interessant for

---

<sup>26</sup> Espen Johnsen, ”Form som pardesign: Pardesign som form”. *Kunst og Kultur* nr. 2 (Oslo: Universitetsforlaget, 2010): 74.

min oppgave er at jeg på en lignende måte kan prøve å forstå hva som skjedde innenfor Rastad & Relling Tegnekontor sine vegger. Allikevel skiller min og Yanevas metode seg fordi hun studerer et fullt ut fortsatt levende arkitektkontor, der hun har mulighet til å observere alt fra de veldig små til de store avgjørelsene. Fordi vi som historikere ikke har mulighet til å reise tilbake i tid, må jeg heller lene meg på andres minner og nedskrevne intervjuer.

Kenneth L. Ames, professor i materiell kultur og dekorativ kunst, satte spørsmålsteget ved den umiddelbare nytten av materielle kulturstudier til designhistorikere. Han argumenterer for at den etnografiske metoden fungerer best når man bruker den i nåtid, slik at forskere kan snakke med og observere levende mennesker.<sup>27</sup> Dette betyr at Yaneva er mer tjent med å bruke denne metoden. Allikevel mener jeg at jeg til en viss grad kan anvende etnografi i min oppgave fordi mange av designerne som jobbet hos Rastad & Relling Tegnekontor har etterlatt seg intervjuer der de omtaler og forklarer den kollektive prosessen innad på kontoret.

### **1.7. Avgrensninger**

Det finnes mange aspekter hos tegnekontoret det går an å ta tak i. Det er blant annet skrevet lite om kontorets eiere og ansatte rent biografisk sett. Dette vil ikke være en slik oppgave: I stedet prøver jeg å forklare den kollektive prosessen innad på kontoret, ved hjelp av intervjuer av medarbeiderne, og analyser av utvalgte møbelmodeller. Tegnekontorets produksjon var også det man på denne tiden kunne regne som stor, og det blir umulig for meg å skulle analysere alle deres bidrag. Jeg velger derfor å fokusere på fire av deres mest omsatte møbelmodeller- og serier for å undersøke den kollektive prosessen nærmere. For at jeg skal kunne benytte meg av aktør-nettverksteori burde, som tidligere nevnt, alle former for aktører som hører hjemme i handlingsforløpet til den kreative og kollektive prosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor beskrives. I dette tilfellet vil de menneskelige aktørene ha hovedfokus, men det betyr ikke at de ikke-menneskelige aktørene har mindre verdi.

### **1.8. Kilder og litteratur**

Når det kommer til kilder og litteratur har jeg hatt stor nytte av nedskrevne samtaler med de som arbeidet på kontoret og intervjuer jeg selv har foretatt meg. Espen Johnsen hevder at muntlige eller private skriftlige kilder fra nære venner og tette kolleger er svært pålitelige til å

---

<sup>27</sup> Kjetil Fallan, *Design History: Understanding theory and method* (Oxford: Berg, 2010): 40.

beskrive og undersøke samarbeidsformen.<sup>28</sup> Jens Relling, sønn av Adolf Relling, driver kontoret i dag som arkitektkontor. I bedriftens arkiv finnes det mange kilder fra tegnekontoret, særlig materiale om de forskjellige møbelmodellene. Det finnes også en tekst skrevet av Adolf Relling i 1983 om tegnekontorets oppstart og om komponenter rundt som inspirerte dem, *Kontaktseminar mellom Produsenter og Designere*. I tillegg foreligger det en fortegnelse over hele tegnekontorets produksjon.

Jeg har også vært i kontakt med Norsk Møbelfaglig Senter. Her har jeg fått to intervjuer: *Samtale med Adolf Relling, Grunnlegger av Rastad & Relling Tegnekontor A/S* og *Samtale med Ingmar Relling og Knut Relling*. I disse to intervjuene beskrives samarbeidet i bedriften gjennomgående. Senteret har også informert meg om utstillingskatalogen *Adolf Relling Interiørarkitekt NIL, Rastad & Relling tegnekontor AS*, som jeg har hatt stor nytte av.

Denne oppgaven benytter også samtidens magasiner. Her finnes det mange gode artikler om tegnekontoret og deres møbelmodeller, blant annet en artikkel i *Bonytt* fra 1946 med tittelen ”Samtale om en stol”. Her diskuteres *Kaminstolen* og samarbeidet knyttet til den.

I tillegg til skrevne kilder har det vært viktig for meg å gjøre intervjuer med de som var ansatt hos tegnekontoret. Kapittel fem vil derfor ha hovedfokus på et intervju gjort med Rolf Gabrielsen og Jens Relling.

Når det gjelder bildematerialet har jeg, sammen med Mats Linder, gravd i arkivene til tegnekontoret. Her har vi funnet mange interessante og ikke-publiserte foto som jeg har fått lov til å bruke. I tillegg har Blomqvist Nettareksjon AS et stort bildearkiv der mange av møblene til tegnekontoret er fotografert som jeg har fått tillatelse til å bruke.

## **1.9. Forskningshistorie**

Det finnes lite forskning om Rastad & Relling Tegnekontor generelt, men feltet og perioden jeg har valgt å skrive om er godt belyst. Jeg har her valgt å presentere et utvalg av bøker og artikler som har vært svært relevante for min oppgave.

Kapittel to forsøker å finne ut av hva et designkollektiv er, og hva det innebærer. Her mener jeg selv at jeg har funnet frem til nyttige og relevante tekster som forklarer og tolker samarbeid på ulike måter. Jeg vil vise til tekster som blant annet: ”Collaborations: The

---

<sup>28</sup> Espen Johnsen, ”Form som pardesign: Pardesign som form”. *Kunst og Kultur*, 77.



private life of modern architecture” skrevet av Beatriz Colomina, ”Design Collectives: More than a sum of their parts” skrevet av Laurene Vaughn, ”Form som pardesign: Pardesign som form” skrevet av Espen Johnsen og ”Designgruppen: Millennieskiftets pardesign?” skrevet av Cilla Robach. Kapitlet diskuterer også industridesignkontorene som vokste opp i Amerika på starten av 1900-tallet, in-house tegnekontor i Norge, og uavhengige konsulentkontor. Sistnevnte er særlig relevant når jeg belyser Rastad & Relling Tegnekontor.

Som vi skal se, er alle disse ulike kontorene med på å fremme kollektiviteten i større eller mindre grad. Bøker og artikler jeg har benyttet meg av er blant annet: *Twentieth century limited* av Jeffrey L. Meikle, *Design på norsk* av Ole Rikard Høisæter, *Norske designmøbler* av Mats Linder, *Porsgrunds Porselænsfabrik, bedrift og produksjon gjennom åtti år* av Alf Bøe, *Grete Prytz Kittelsen, Emalje Design* redigert av Karianne Bjellås Gilje, ”Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk” av Kjetil Fallan, *Bruksbo og PLUS* av Jan Romsaas, *Dansk design 1945-1975* av Lars Dybdahl, *The Industrial Designer Sigvald Bernadotte* av Karl Gustavson og Yngve Nygren og ”Etablering og suksesslansering” av Widar Halèn.

Kapittel tre legger vekt på bøker og artikler som: ”Visionaries and Weathercocks” av Kjetil Fallan, *Norske designmøbler* av Mats Linder, *Møbeldesign gjennom 50 år* av Anne Lise Aas, Kirsten Ruud Salomonsens hovedfagsoppgave: *Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus og Tegneskolen gjennom 150 år* av Øistein Parmann. I tillegg vektlegges originalkilder som avisartikler, intervjuer og utstillingskataloger.

Kapittel fire tar for seg den kollektive prosessen innad på kontoret. Dette baserer seg fullt ut på en samtale gjort med Rolf Gabrielsen og Jens Relling.

Kapittel fem omhandler fire av tegnekontorets modeller og beskriver hvordan disse er med på å understreke den kollektive prosessen. Kapitlet er mest basert på utstillingskataloger og artikler fra eldre bo- og interiørmagasiner, i tillegg til enkelte bøker og artikler som blant annet: *Norske designmøbler 1940-1975* av Mats Linder, *Norwegian modern* av Thomas Flor, *De representative rom* av Sigrid Rømcke Thue, *Ingmar Relling i perspektiv* av Fredrik Wildhagen og ”The ‘Designer’- The 11th Plague”: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway” av Kjetil Fallan.

Som tidligere uttalt, finnes det mye litteratur om perioden jeg beskriver. Likevel har det tatt tid å finne frem til relevant stoff der kollektivitet blir diskutert i de ulike bøker og artikler.

### **1.10. Veien videre**

Jeg har nå tatt for meg hva denne oppgaven skal handle om, og hvordan jeg vil diskutere og forsøke å komme frem til en løsning på problemstillingene. Jeg vil gjennom de ulike kapitlene forsøke å bruke ANT som et verktøy til å forstå den kollektive prosessen som utartet seg på tegnekontoret, og knytte teorien til ulike historier og beretninger knyttet til samarbeid. Selv om hovedfokuset vil ligge på Rastad og Relling Tegnekontor, kommer jeg også til å vise til andre eksempler på kollektiv kreativitet. Det er etter mitt syn nødvendig for å forklare perioden og mengden av litteratur som belyser dette fenomenet.

Påfølgende kapittel vil ta for seg en av mine hovedproblemstillinger: Hva er en kollektiv designpraksis? Her blir det vist til forskning på kollektive designpraksiser. I tillegg belyses ulike industridesign- og designkontorer med eksempler fra starten av 1900-tallet i Amerika, skandinaviske kontorer fra slutten av 1900-tallets første halvdel, og skandinaviske designkontor som kom til på starten av 2000-tallet.

## 2. Hva er kollektiv designpraksis?

Et kollektiv er noe som er foretatt av personer som opptrer i en gruppe. I dette tilfellet er det en følelse av samhold eller en delt hensikt. Til sammenlikning, er et kooperativ grunnlagt på et premiss av mennesker som kommer sammen for gjensidig bidrag i arbeidet mot et felles mål. Å samarbeide er å jobbe sammen, spesielt å gjøre en felles intellektuell innsats. Begge disse definisjonene er gitt av at enkeltpersoner kommer sammen for å arbeide som en gruppe med felles intensjoner, og det er på dette grunnlaget at termen fellesskap blir brukt for å forklare hva som skjer i et kollektiv.<sup>29</sup>

### 2.1. Tidligere perspektiver og forskning på designkollektiv

”Design by Committee” er dessverre blitt en nokså vanlig holdning blant de som uttaler seg om design. Det går ut på at god design kun er resultatet når et prosjekt er ledet av en ”eneveldig leder”, mens dårlig design er et resultat av et prosjekt ledet av en designgruppe. Mange har sett på oppfatningen av en ”eneveldig leder” som svært appellerende, og har en oppfatning om at god design behøver en ”diktator” for å fremstå suksessfull.<sup>30</sup>

Denne oppfatningen, som jeg ønsker å sette lys på i denne oppgaven, er i de aller fleste tilfeller helt feil. Det er mer en myte enn virkelighet, og det er synd at mange fortsatt har denne oppfatningen. Et ordtak lyder slik: ”a camel is a horse design by committee”. Dette strider imot mye av det jeg viser til om den kollektive designpraksisen hos Rastad & Relling Tegnekontor. Det er vanskelig å si at de ansatte designerne hos Rastad & Relling designet ”dårligere” objekter kun fordi de arbeidet i et kollektiv. At kollektiv-design på ingen måte betyr dårligere design vil jeg belyse nærmere i kapittel fem.

Frasen ”design-kollektiv” ruller så lett på tungen, skriver Laurene Vaughan.<sup>31</sup> Det er et konsept og en struktur som er en kjent del av designerspråket. Allikevel er det lite som er skrevet om design-kollektiver som et fenomen, påpeker hun. Hun hevder at sosial, kulturell og politisk kollektivism som et middel til å etablere en agenda, en alternativ økonomisk struktur, og en måte å overvinne begrensninger av isolasjon har eksistert i tusenvis av år. Å

---

<sup>29</sup> Laurene Vaughan, ”Design Collectives: More than a sum of their parts”. *The Design Collective, an approach to practice* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012): 9.

<sup>30</sup> William Lidwell, Kritina Holden & Jill Butler, *Universal Principles of Design, Second Edition* (Rockport Publishers, 2010): 74.

<sup>31</sup> Laurene Vaughan, ”Design Collectives: More than a sum of their parts”. *The Design Collective, an approach to practice*, 9.

utnytte muligheten for kollektive bestrebelsler har rammet inn mye av utviklingen av det moderne samfunnet og den moderne forretningspraksisen.<sup>32</sup>

Espen Johnsen har hevdet at nyere forskningslitteratur innenfor designkollektiver har gitt oss noen nyttige momenter som er verdt å vurdere. Det er særlig to aspekter som ofte blir diskutert, hevder Johnsen: ”Det ene knyttes til undersøkelser som viser en mer kompleks forståelse av kunstnerisk kreativitet. Studiene avdekker en mer innviklet skaperprosess som utfordrer den tidligere tradisjonelle kunsthistoriske designerstyrte historieskrivingen”.<sup>33</sup>

Hekki Alanen spør hvorfor vi skal analysere og attribuere i detalj hvem som har tegnet hva i samarbeidsrelasjonen (for eksempel hos Rastad & Relling Tegnekontor) når de selv ikke gjorde det.<sup>34</sup> Johnsen viser til Pat Kirkhams, som hevder at: ”Skal man undersøke produkter formgitt av designere i et livslangt samarbeid, blir det fåfengt å forvente en lik balanse i ethvert prosjekt (...) Som alle med samarbeidserfaring over lenger tid har erfart, er det umulig å presist forklare hvordan en idé eller et konsept er blitt utviklet”.<sup>35</sup>

Johnsen hevder at det andre aspektet som ofte er blitt omhandlet i litteraturen, innebefatter den historiske konteksten:

For denne komplekse og intime samarbeidsformen krever at forskeren også fortolker parets resultater og form for samarbeid i lys av samtidens ulike sosiale kontekster og sosiale konstruksjoner. På ett konkret nivå bør man også undersøke om parets private økonomi og materielle status kan ha påvirket de respektive kunstnerskapene både i arbeidsform og arbeidsfordeling, og i omgang med media. Den vitenskapelige tilnærmingen kan derfor ofte også være tjent med et blikk på samtidens syn på kjønnsroller, yrkesroller, ekteskap og kunstnerrollen.<sup>36</sup>

Dette aspektet er interessant fordi det er i kontrast til hvordan Yaneva trår frem når hun undersøker praksisen innad på OMA. Yaneva ser ikke til den historiske konteksten, men til hva som skjer akkurat der og da. Derfor vil hun heller ikke være tjent med å undersøke arkitektkontorets resultater i lys av den historiske konteksten. Når det er sagt, vil jeg i min oppgave undersøke den historiske konteksten, og forsøke å finne ut av hva som var

---

<sup>32</sup> Laurene Vaughan, ”Design Collectives: More than a sum of their parts”. *The Design Collective, an approach to practice*, 8.

<sup>33</sup> Espen Johnsen, ”Form som pardesign: Pardesign som form”. *Kunst og Kultur*, 74.

<sup>34</sup> Espen Johnsen, ”Form som pardesign. Pardesign som form”. *Kunst og Kultur*, 74.

<sup>35</sup> Pat Kirkham sitert i Espen Johnsen, ”Form som pardesign. Pardesign som form”. *Kunst og Kultur*, 74

<sup>36</sup> Espen Johnsen, ”Form som pardesign. Pardesign som form”. *Kunst og Kultur*, 75.

utslagsgivende for at Rastad & Relling drev et kontor basert på kollektiv kreativitet. En mulig forklaring på at Yaneva ikke trekker inn dette aspektet, kan være at hun ikke forsker på en historisk hendelse, men heller på noe som skjer i dag.

Ifølge Johnsen virker det som om det på 1980-tallet ble populært å forske på både formelle og uformelle samarbeidsrelasjoner. Samtidig som man diskuterte samarbeidet internt mellom formgivere, så man også på relasjoner knyttet til andre aktører i prosessen, for eksempel oppdragsgivere, produsenter, fotografer og media.<sup>37</sup> Fra slutten av 1990-tallet har man sett at slike designkollektiver igjen har begynt å ta form i Norge, i likhet med designkollektivene man kunne se på 1950- og 1960-tallet.<sup>38</sup>

I en artikkel i *Kunst og Kultur* skriver Cilla Robach om ”Designgruppen og millenniumskiftets pardesign”. Hun antyder at designarbeidet i team har blitt tydeliggjort i flere nystartede designbedrifter under 2000-tallets første tiår.<sup>39</sup> Videre hevder hun at fenomenet *kollektivt design* allikevel ikke er nytt: ”Inte minst under 1960- og 70-talen bildades flera designgrupper (...)”<sup>40</sup> Robach viser til at man i årene rundt millenniumskiftet har sett en forandring i samarbeidsformer på formfeltet i Sverige. Dette gjelder også i de andre Nordiske landene.<sup>41</sup>

Mange unge formgivere nå velger å arbeide i grupper under et felles navn<sup>42</sup>. Det er kommet frem at designgruppen fungerer som en kreativ plattform, der ideer blir til på en annen måte i kontrast til om man arbeider individuelt. Elementer som trygghet blir også trukket frem, samtidig som mange har antydnet at man får større mulighet til å ta fatt på oppgaver man er god på, og at man har turt å ta på seg større oppdrag. Formgiverne sier at designkollektivets fremste mål har vært å utvikle de ansattes personlige kreativitet.<sup>43</sup>

Robach hevder også at designkollektivene ofte har en bred virksomhet som tar for seg alt fra enkelt- objekter til innredninger.<sup>44</sup> Det er interessant å merke seg fordi Rastad & Relling Tegnekontor i sin samtid opererte på samme måte. Man kan muligens anta at de svenske

---

<sup>37</sup> Espen Johnsen, ”Form som pardesign. Pardesign som form”. *Kunst og Kultur*, 74.

<sup>38</sup> Widar Halén, ”Etablering og suksesslansering”. *Norway Says 10* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009).

<sup>39</sup> Cilla Robach, ”Designgruppen: Millennieskiftets pardesign?”. *Kunst og Kultur* nr. 2 (Oslo: Universitetsforlaget, 2010): 126.

<sup>40</sup> Cilla Robach, ”Designgruppen: Millennieskiftets pardesign?”. *Kunst og Kultur*, 126.

<sup>41</sup> Cilla Robach, ”Designgruppen: Millennieskiftets pardesign?”. *Kunst og Kultur*, 126.

<sup>42</sup> Cilla Robach, ”Designgruppen: Millennieskiftets pardesign?”. *Kunst og Kultur*, 131

<sup>43</sup> Cilla Robach, ”Designgruppen: Millennieskiftets pardesign?”. *Kunst og Kultur*, 131.

<sup>44</sup> Cilla Robach, ”Designgruppen: Millennieskiftets pardesign?”. *Kunst og Kultur*, 131.

designkollektivene som oppstod på 2000-tallet har hentet inspirasjon fra tidligere designkollektiver, for eksempel *Bernadotte & Bjørn*.

Laurene Vaughan hevder at mange designere som jobber selvstendig og som frilansere, snakker om *isolasjon* som en utfordring i sin praksis. Uansett hvor mye de ønsker å opprettholde sin selvstendighet, mangler de kreativ interaksjon, spontan brainstorming, og kritikk, noe man får når man arbeider innenfor et kollektiv.<sup>45</sup>

## 2.2. Designeren eller kollektivet?

I mange situasjoner er det fortsatt vanlig å snakke om *Designeren*, men mange designkontorer er relativt store organisasjoner. Et eksempel er Rastad & Relling Tegnekontor. I sin samtid og kontekst drev de det man kan regne som et ”relativt stort tegnekontor” med mange ansatte. Fordi mange studier av arkitektur og design, særlig historiske studier, ser ut til å ignorere denne realiteten, sementeres inntrykket av arkitektur og design som autonome praksiser og av arkitekten og designeren som verkets ubestridte opphavsperson.<sup>46</sup> Det er tegn på et begynnende steg vekk fra denne tradisjonen, men som arkitekturhistorikeren Beatriz Colomina har påpekt, en slik reorientering skaper utfordringer til det teoretiske rammeverket og i tillegg metodiske verktøy:

Critics and historians are shifting their attention from the architect as a single figure, and the building as an object, to architecture as collaboration. Attention is paid today to all professionals involved in the project: partners, engineers, landscape architects, interior designers, employees, builders. With this shift, methodologies of research necessarily change.<sup>47</sup>

Hvis man skal dømme etter nyere forskning, ser det ut til at historikere blir mer og mer opptatt av hvordan arkitektur og designkontorer fungerer i praksis. De små detaljene om hva som foregår bak fasaden i disse kontorene begynner å komme i fokus. I Pat Kirkhams bok om Charles og Ray Eames<sup>48</sup> har hun fokusert på de muntlige historiene. Under hennes forskning og undersøkelser rundt boken intervjuet hun et stort antall kollegaer, ansatte og klienter i et

---

<sup>45</sup> Laurene Vaughan, ”Design Collectives: More than a sum of their parts”. *The Design Collective, an approach to practice*, 11.

<sup>46</sup> Kjetil Fallan. ”Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research”, i *Architectural Theory Review*. (London: Routledge, 2008): 91.

<sup>47</sup> Beatriz Colomina, ”Collaborations: The private life of modern architecture”. *The journal of the society of architectural historians*, (California: University of California press, 1999): 462.

<sup>48</sup> Pat Kirkham, *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century* (Cambridge: MIT Press, 1995).

forsøk på å revurdere forholdet i samarbeidet hos Eames. Selv fotografer, grafiske designere, kritikere, kuratorer, og alle andre som er med på å produsere og definere et byggverk eller designobjekt, blir mer og mer synlige hos historikeren.<sup>49</sup> Yaneva Albenas bok, som jeg har diskutert tidligere, legger seg godt inn i rekken av nyere publikasjoner som ser på hvordan arkitektur- og designkontorene fungerer i praksis.

Colomina hevder at jo mer man studerer samarbeid innenfor arkitektur- og designkontorer, jo mer ser det ut til å være en omveltning som skjedde på 1950-tallet. Det er et fenomen fra etterkrigstiden, hvor samarbeid blir kanonisert. Kanskje det er den nylige interessen for 1950-tallet blant historikere og kritikere som har reist spørsmål rundt samarbeid.<sup>50</sup>

Videre hevder Colomina at etterkrigstiden innviet en ny type samarbeidspraksis, noe som er blitt stadig vanskeligere å ignorere eller å inkludere innenfor en heroisk oppfatning av en individuell figur. I ettertid har historikere også sett etter tegn på mer komplekse historier fra etterkrigstidens moderne bevegelse.<sup>51</sup> Kanskje denne fascinasjonen for samarbeid er del av en ny *voyeurisme*, foreslår Colomina. Vi bryr oss ikke lenger så mye om den heroiske figuren innenfor moderne design og arkitektur, eller om fasaden, men om hva som skjer innenfor designkontorets vegger. På en side har det vært en felles interesse å avmystifisere design eller arkitekturpraksisen og avkrefte de såkalte heltene. På den andre siden kan pinlige detaljer om privatlivet bli innlemmet i det heroiske bildet.<sup>52</sup>

Videre i kapittelet vil jeg å se på bedrifter som var foregående, samtidige, og som kom etter Rastad & Relling Tegnekontor. Hvilken rolle har disse kontorene spilt i utviklingen av designkollektivet? Jeg starter i Amerika på starten av 1900-tallet.

### **2.3. Tidlige designkontor i USA**

Det moderne designkontoret kan sies å ha oppstått tidlig på 1900-tallet i USA. Man så at produktets design og utseende etter hvert ble en viktig faktor i å selge og markedsføre et produkt. Derfor startet noen store firmaer å forbedre staben i kunstavdelingen ved å ansette designere som var kjent med modernistisk design. Eksempler på slike omveltninger kunne

---

<sup>49</sup> Beatriz Colomina, "Collaborations: The private life of modern architecture". *The journal of the society of architectural historians*, 463.

<sup>50</sup> Beatriz Colomina, "Collaborations: The private life of modern architecture". *The journal of the society of architectural historians*, 467.

<sup>51</sup> Beatriz Colomina, "Collaborations: The private life of modern architecture". *The journal of the society of architectural historians*, 467.

<sup>52</sup> Beatriz Colomina, "Collaborations: The private life of modern architecture". *The journal of the society of architectural historians*, 468.

man se hos *General Electric*, som ansatte Ray Patten. Han skulle overvåke firmaets design (in-house) av husholdningsartikler. Donald R. Dohner fikk den samme posisjonen i *Westinghouse* i 1930.<sup>53</sup>

Selv om endringene i in-house designpraksis var store, skulle etableringen av konsulentdesigneren få enda større betydning for profesjonens utvikling. Pionerene innenfor dette segmentet vant regelmessig kommisjoner fra store firmaer, og hadde ingen forbindelser med tradisjonelt dekorativt håndverk. Walter Dorwin Teague hadde jobbet i mer enn 15 år som reklameillustratør, Norman Bel Geddes og Henry Dreyfuss hadde begge hatt karrierer innenfor scenografi, og Raymond Loewy hadde blitt en av New Yorks ledende moteillustratører. De var alle med på å starte det som ble de første fullverdige industridesignkontorene. Disse ”big four”, som de er blitt kjent som, var en inspirasjonskilde for andre industridesignere som ønsket å åpne egne kontorer. De var også med på å gi erfaring til unge tegnere, designere og arkitekter som institusjonaliserte industridesign på 1940- og 50-tallet ved å åpne sine egne kontorer.<sup>54</sup>

”Geddes var en organiseringsfanatiker”, har en av hans ansatte uttalt, og hans innsats førte til en omveltning for andre ledere innenfor designkontorer.<sup>55</sup> Fra 1934 hadde Geddes om lag tretti ansatte, og de fleste var tidligere arkitekturstudenter, deriblant Worthen Paxton og Roger Nowland. Geddes firma var ikke styrt bare av én mann, foreslått som typisk for industridesign.<sup>56</sup> Kontorene til Teague, Dreyfuss og Loewy vokste ikke like raskt som Geddes, men de vokste stadig gjennom tiåret. Loewy uttalte senere, at han alltid hadde trodd på samarbeid og at det var absolutt nødvendig for at et designkontor skulle bestå. Samtidig gledet han seg over å delegerer arbeid til unge menn som etter hvert ble fullt utviklede designere.<sup>57</sup> Geddes argumenterte med at en effektiv publisitet var avhengig av ryktet av et navn som er blitt bygd opp over mange år.<sup>58</sup> Dette belyser at samarbeid allerede var etablert praksis innenfor ulike tegnekontor.

---

<sup>53</sup> Jeffrey L. Meikle. *Twentieth century limited*, (Philadelphia: Temple University Press, 2001): 40.

<sup>54</sup> Jeffrey L. Meikle. *Twentieth century limited*, 43.

<sup>55</sup> Jeffrey L. Meikle, *Twentieth century limited*, 86.

<sup>56</sup> Jeffrey L. Meikle, *Twentieth century limited*, 86.

<sup>57</sup> Jeffrey L. Meikle, *Twentieth century limited*, 87.

<sup>58</sup> Jeffrey L. Meikle. *Twentieth century limited*, 85.



## 2.4. In-house designkollektiver vokser frem i Norge

I Norge, som i Amerika, så man at bedrifter startet sine egne *in-house* designkontorer på begynnelsen av 1900-tallet. Her ble arkitekter og designere ansatt for ett prosjekt eller en periode. Det var sjeldent at man fremhevet et designernavn; det var bedriftens merkevare som skulle selges, ikke mannen bak designet. Videre følger noen eksempler på slike in-house designkontor i Norge. Mange nordmenn hadde tidligere prøvd lykken i Amerika, og de kom tilbake med nye ideer.

I 1909 ble det opprettet et fast tegnekontor ved *Christiania Glassmagasin* med Ragnvald M. Hansen som første bestyrer. Hit kom John Bothner i 1912, og han overtok etter hvert lederstillingen ved tegnekontoret. Her var det ikke rom for å opphøye ett bestemt designernavn (enda). Som nevnt tidligere var det heller bedriftens varemerke som skulle fremheves.

I 1928 ble Sverre Pettersen knyttet til Hadeland Glassverk. Christiania Glassmagasin utlyste etter den nye parolen om kunstnere i industrien, en konkurranse om tegninger til glass.<sup>59</sup> Pettersen ble valgt, og i 1929 ble han ansatt av Christiania Glassmagasin som kunstnerisk leder av Hadeland Glassverk. Her gikk han sterkt inn for å fornye glassproduksjonen.<sup>60</sup> Jonas Hilde skriver at det trolig hadde vært glasstegnere tidligere, men for første gang ble en moden, erfaren kunstner knyttet til et norsk glassverk.<sup>61</sup> Christiania Glassmagasin hadde engasjert en erfaren fagmann. Dette var første gang man i Norge satset på glass i moderne form tilpasset det vanlige hverdagsbordet.<sup>62</sup> Pettersen virkeliggjorde de vakre hverdagsvarene, noe som var til glede for både konsumenter og produsenter.<sup>63</sup>

Pettersen fortsatte som designsjef ved Hadeland Glassverk frem til 1949. Da var allerede de nye designerne Herman Bongard (1947-1955), Willy Johansson (1947-1988) og Arne Jon Jutrem (1950-1960) på vei til tegnekontoret. Senere kom også kjente navn som Benny

---

<sup>59</sup> Jonas Hilde, "Glasset". *Brukskunstneren Sverre Pettersen* (Oslo: Kunstindustrimuseet, 1954): 20.

<sup>60</sup> Ole Rikard Høysæther, *Design på norsk* (Oslo: N.W. DAMM & SØN AS, 2005): 74.

<sup>61</sup> Jonas Hilde, "Glasset". *Brukskunstneren Sverre Pettersen*, 20.

<sup>62</sup> Ole Rikard Høysæther, *Design på norsk*, 74.

<sup>63</sup> Ole Rikard Høysæther, *Design på norsk*, 75.

Motzfeldt, som trådte til i 1955, og Severin Brørby, som kom året etterpå.<sup>64</sup> Mange av disse var tidligere elever av Pettersen.<sup>65</sup>

De fleste formgiverne ovenfor er sikkert kjent for de fleste, men de færreste er kjent med hva den enkelte har tegnet. Grunnen til dette er at Hadeland Glassverk ofte trer frem som produsenten istedenfor formgiveren. Willy Johansson var en av Hadelands mest markante formgivere på 1950- og 60-tallet. Vanligvis signerte han med *Hadeland* og initialene ”WJ”. I den senere tid er man blitt mer opptatt av hvem som har designet de ulike glassobjektene fra Hadeland Glassverk. Derfor har designerne i ettertid blitt trukket frem i lyset, og man har i dag kjennskap til (med noen unntak) hvilken designer som har designet de ulike objektene.

På Hadeland Glassverk var ikke samarbeidet mellom designerne innarbeidet på samme måte som hos Rastad & Relling Tegnekontor. Det ser ut til at glassdesignerne arbeidet hver for seg med sine egne design, og at de senere ble markedsført som et produkt fra Hadeland Glassverk. Siden det var en produksjonsbedrift var designernes samarbeidsfokus kanskje i større grad rettet mot glassblåserne, modellmakerne og andre aktører i produksjonen, enn ”på tvers” mot andre designere.

I 1921 ble den danske keramikeren Hans Flygenring ansatt som kunstnerisk leder hos *Porsgrund Porselensfabrikk* (PP). Etter at han ble ansatt ble det en klar endring i produksjonen av bruksporselen. Han tok selv hånd om formgivningen av nye modeller.<sup>66</sup> Bøe skriver at Flygenring ble den første kunstneriske lederen som med rette bar denne tittelen ved PP. Dette var fordi hans myndighet kom til å omfatte hele bredden av fabrikkens produksjon. Kanskje reflekterer hans stilling en endring i ledelsens oppfatning av designerens oppgave i produksjonen.<sup>67</sup>

Denne utviklingen er naturlig når man ser til den praksisen som allerede var etablert i våre naboland. Det ser vi også om vi ser til den propaganda som allerede før 1914 ble fremmet av

---

<sup>64</sup> Ole Rikard Høysæther, *Design på norsk*, 137.

<sup>65</sup> Jonas Hilde, ”Glasset”. *Brukskunstneren Sverre Pettersen*, 27.

<sup>66</sup> Alf Bøe, *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år: 1885-1965* (Oslo: Porsgrunds Porselænsfabrik, 1967): 102.

<sup>67</sup> Alf Bøe, *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år: 1885-1956*, 172.

Deutscher Werkbund, og som senere ble tatt opp av Svenska Slöjdföreningen og vår egen brukskunstforening.<sup>68</sup>

I 1927 ble Nora Gulbrandsen ansatt som kunstnerisk leder hos PP. Hun hadde studert ved SHKS og var påvirket av Foreningen Brukskunst som arbeidet for at norske kunstnere burde bli formgivere ved norske industribedrifter. PP var på denne tiden en bedrift med tydelig behov for fornyelse. Masseproduksjonens mulighet for å påvirke samtiden gjennom synlighet ser ut til å ha vært motiverende for Gulbrandsen.<sup>69</sup> Etter hennes fratreden fra PP i 1945 stod bedriften i flere år uten kunstnerisk leder.<sup>70</sup>

Fabrikken fikk en ny sjefsdesigner igjen først i 1949, ungareren Andor Hubay Cebrain. Han ble ikke værende lenge, og forlot fabrikken allerede i 1952. Tias Eckhoff overtok stillingen og fremhevet Cebrains forståelse for arbeidet til de yngre kollegene. Allerede i 1947, året etter at Møller blir ansatt som direktør, begynte de etter hans initiativ å sondere terrenget for å finne frem til ukjente talent.<sup>71</sup> Blant annet fant man Konrad Galaaen, Arne Lindaas, Eystein Sandnes (som overtok Eckhoffs stilling i 1957), Anne Marie Ødegaard og Grete Rønning, alle med utdanning fra SHKS. Alle de nevnte kom utenifra. Designavdelingens faste stab hadde også tre mann som var rekruttert fra fabrikkens egne folk: Kjell Loa, Torstein Rønjom og Harald Johan Thorstensen. Bøe hevder at: ”Så sterkt som oppmerksomheten i senere år er blitt rettet mot industridesignerene, er det fare for at andre kan bli skjøvet i bakgrunnen, selv om deres andel i utformingen av nye produkter er helt avgjørende”.<sup>72</sup>

Som Bøe hevder, er det mange flere enn industridesignerene som har vært med på utformingen av nye produkter, og det er viktig å ikke glemme disse. Selv om det blir skrevet lite om samarbeid og kollektiv kreativitet, bør det være klart at flere krefter enn designeren har trukket i trådene for å fremstille nye og moderne produkter. Blant annet nevnes Andreas Gauslaa, som begynte som læregutt hos PP i 1924. Etter endt utdanning ble han sjef for modellavdelingen, hvor han ble beskrevet som ”en forståelsesfull medarbeider” og en ”verdifulle støtte” for de nye designere den første tiden.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Alf Bøe, *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år: 1885-1965*, 173.

<sup>69</sup> Kari Skoe Fredriksen og Odd Fredrik Heiberg, *Nora g* (Oslo: No comprendo press, 2015): 10.

<sup>70</sup> Alf Bøe, *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år: 1885-1965*, 218.

<sup>71</sup> Alf Bøe, *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år: 1885-1965*, 222.

<sup>72</sup> Alf Bøe, *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år: 1885-1965*, 226.

<sup>73</sup> Alf Bøe, *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år: 1885-1965*, 226.

Hos PP arbeidet man tilsynelatende på samme måte som hos Hadeland. Designernes samarbeidsfokus var nok også her i større grad rettet mot andre aktører i produksjonen enn mot andre designere.

I 1922 åpnet familiebedriften *J. Tostrup* en avdeling for moderne formgivning, og avdelingen fikk raskt navnet ”Tostrups Tegnekontor”. To av bedriftens beste medarbeidere, Hanna Visund og Oscar Sørensen, ble rekruttert til å arbeide ved tegnekontoret. Gullsmedene arbeidet under stor frihet, men de første årene var det Jacob Tostrup som styrte den overordnede designprosessen. Grete Prytz Kittelsen påpeker i et intervju fra 2003 at det var særlig firmanavnet *J. Tostrup* som ble profilert, og ikke de enkelte formgiverne.<sup>74</sup> Kittelsen kom inn i firmaet med solid kunnskap om tegnekontorets virksomhet. Hun ble, som de andre designerne, oppfordret til å følge egne ideer. Hun grep raskt muligheten til å utforske form og overflate i tett samarbeid med *J. Tostrups* verksted.<sup>75</sup>

Kittelsen giftet seg med arkitekten Arne Korsmo mot slutten av andre verdenskrig. Selv var hun i full stilling i bedriften fra 1945, og hun trakk ektemannen stadig inn i tegnekontorets virksomhet. Designsamarbeidet mellom Grete og Arne skulle i tiden fremover resultere i gjenstander som var radikale ikke bare for *J. Tostrup*, men også for norsk designhistorie.<sup>76</sup> På slutten av 1950-tallet ble designavdelingen endret. Formgiverne de rekrutterte kom primært fra SHKS. Verdt å nevne er Birger Saastad, Ruth Ovrum, Gunnel Wormdal, Gine Sommerfeldt og Gudmund Elvestad.<sup>77</sup> Kittelsen beviste, etter Prytz sin bortgang, at designavdelingen fremdeles skulle ha stor frihet, og man fikk fortsatt prøve ut arbeider uten kommersiell analyse ovenfra. Dette ble bekreftet av Alf Hammervold som kom til tegnekontoret i 1966. Han forteller at det fremdeles hersket en atmosfære av Prytz sitt kunstnerstyre, og at han fra første dag ble oppfordret til å holde fast ved sin kunstneriske selvstendighet.<sup>78</sup>

Å innføre in-house designavdelinger i norske bedrifter ser ut til å være en trend som utviklet seg på starten av 1900-tallet. Slik man kunne se hos Christiania Glassmagasin, Porsgrund Porselensfabrik og *J. Tostrup*, var det med kun få unntak bedriftens navn som skulle

---

<sup>74</sup> Thomas Flor, Widar Halèn, Jan-Lauritz Opstad og Astrid Skjerven, *Grete Prytz Kittelsen: Emalje Design* (Oslo: Gyldendal, 2007): 15.

<sup>75</sup> Thomas Flor, Widar Halèn, Jan-Lauritz Opstad og Astrid Skjerven, *Grete Prytz Kittelsen: Emalje Design*, 17.

<sup>76</sup> Thomas Flor, Widar Halèn, Jan-Lauritz Opstad og Astrid Skjerven, *Grete Prytz Kittelsen: Emalje Design*, 17.

<sup>77</sup> Thomas Flor, Widar Halèn, Jan-Lauritz Opstad og Astrid Skjerven, *Grete Prytz Kittelsen: Emalje Design*, 38.

<sup>78</sup> Thomas Flor, Widar Halèn, Jan-Lauritz Opstad og Astrid Skjerven, *Grete Prytz Kittelsen: Emalje Design*, 39.

profileres, og ikke den enkelte designer. Hos J. Tostrup så man også at samarbeidet fikk en viktig funksjon mellom ekteparet Korsmo. Allikevel virker det ikke som at samarbeidet mellom ekteparet gikk utover de andre ansatte designere ved tegnekontoret. Sørensen og Visund ser ut til å ha arbeidet som enkeltindivider, uten for mye påvirkning fra andre på kontoret.

Møbelprodusenten og møbelsnekkerverkstedet *Hiorth & Østlyngen* var også tidlig ute med et in-house designkontor. Bedriften ble etablert av Arne Hiorth (1911-1975) og Leif Østlyngen (1908-1992) i 1933 i Møllergata i Oslo. Møllergata var den gang landets møbelgate, med flere av tidens førende møbelsnekkerfirmaer på rekke og rad.<sup>79</sup> De ansatte tidlig norske arkitekter og møbeldesignere, deriblant Knut Knudsen, Alf Sture og Arne Tjomsland.<sup>80</sup> Alf Sture begynte som møbelsnekker hos Hiorth & Østlyngen i 1940, og han ble tidlig forfremmet til møbeltegner. Han ble i firmaet helt til 1952.<sup>81</sup> I 1941 ble møblene Alf Sture hadde tegnet for Hiorth & Østlyngen utstilt av Foreningen Brukskunst i Oslo. Bernt Heiberg skriver i *Bonytt* at: ”Møblene ble fremhevet som nydelige saker som ellers kunne savnes på utstillingen”.<sup>82</sup>

Etterspørselen etter møbler fra Hiorth & Østlyngen ble etter hvert så stor at tegnekontoret så seg nødt til å utvide. I 1945 var det i alt åtte personer som arbeidet der. På tegnekontoret ble det formgitt møbler for serieproduksjon. I tillegg inngikk firmaet kontrakter med hoteller, kafeer og skipsindustrien som ønsket spesialtegnede møbler.<sup>83</sup> Som jeg vil komme tilbake til senere, arbeidet både Adolf Relling og Rolf Rastad for en periode 1942/43 som møbelsnekkere og møbeltegnere ved Hiorth & Østlyngen.<sup>84</sup> Tormod Alnæs arbeidet også i en periode på slutten av 1940-tallet for tegnekontoret. I 1949 fikk firmaet i oppdrag å tegne utstyr til båten *Ocean Queen*. Flere av tegnekontorets interiørarkitekter ble satt på oppgaven, deriblant Alf Sture og Tormod Alnæs, som sammen tegnet flere av møblene til de ulike salongene og rommene om bord på båten.<sup>85</sup>

En av de mest kjente designerne som arbeidet for snekkermesterne Hiorth & Østlyngen var den unge Sven Ivar Dyste, som var der en kort periode fra 1956 til 1957. I løpet av denne

---

<sup>79</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975* (Drammen: Samler & Antikkbørsen AS, 2011): 119.

<sup>80</sup> Mats Linder, *Norwegian Icons: Oslo* (Oslo: BK Grafisk, 2013): 112.

<sup>81</sup> Ole Rikard Høysæther, *Design på norsk*, 118.

<sup>82</sup> Heiberg sitert i Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 24.

<sup>83</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 38.

<sup>84</sup> Adolf Relling, *Notida tok til fortida: Minner* (Oslo: 2002): 41.

<sup>85</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 144.

korte perioden vekket han oppsikt på under en utstilling på *Kunstnernes Hus* i 1956, med et interiør og møbel han hadde tegnet for Hiorth & Østlyngen.<sup>86</sup> Firmaet ble etter hvert et ledende verksted for moderne design. Snekkermester Arne Hiorth gav selv form til møbler., og tegnekontoret ble et stimulerende miljø for videreutdanning av interiørarkitekter.<sup>87</sup>

Et tidlig eksempel på samarbeid og kollektiv kreativitet utspilte seg da Alnæs og Sture (som nevnt ovenfor) sammen tegnet møbler til *Ocean Queen*. Bortsett fra dette finner jeg ingen andre kilder på samarbeid mellom møbeltegnerne hos tegnekontoret. Allikevel kan Rastad & Relling Tegnekontor ha hentet mye inspirasjon herfra, ikke minst fordi de i en periode selv var ansatt ved tegnekontoret. Her kunne de se hva som profitabelt eller ikke. Kanskje ble de allerede her kjent med hvordan et samarbeid mellom møbeltegnere kunne utarte seg og gi gode resultater.

På 1950- og 1960-tallet befestet industridesign seg som et yrke i de skandinaviske landene. Designere som arbeidet med oppdragsgivere og prosjekter som lå utenfor brukskunstens tradisjonelle virkeområde, begynte å få fotfeste i industrien.<sup>88</sup>

*Tandbergs Radiofabrikk* også var med på trenden om å ansette designere inn i firmaets produksjonsavdeling. Hva skulle nå en radiofabrikk med designere? Jo, de skulle heve seg internasjonalt og de skulle være moderne. I den tidlige etterkrigstiden kunne Tandbergs Radiofabrikk, i likhet med andre aktører innenfor ferdigvareindustrien som PP, Hadeland Glassverk, J. Tostrup og Hiorth & Østlyngen stole på et lite, men beskyttet norsk marked. Frihandelsavtalen på 60-tallet krevde en endring i strategier hos Tandberg for å nå et internasjonalt publikum. Sentralt i denne endringsprosessen var produktutvikling, der bevisst inkludering av designfaglig kompetanse var med på å bygge en levedyktig produktportefølje.<sup>89</sup>

Asbjørn Ollestad var utdannet møbeldesigner ved SHKS, og ble fast ansatt hos Tandberg i 1955, en bedrift utenfor den tradisjonelle kunstindustrisektoren. Dette var på den tiden (50- og 60-t.) uvanlig, i følge Fallan.<sup>90</sup> Til tross for hans viktige bidrag til blant annet båndopptakeren *TB 6*, ble verken han, eller de andre designerne som var med på å utforme

---

<sup>86</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 171.

<sup>87</sup> Benedicte Aars-Nicolaysen, "Inn i kontorene". *Rom og møbler gjennom 50 år* (Oslo: NIL, 1995): 127.

<sup>88</sup> Kjetil Fallan, "Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk". *Ekstrem Ekstrøm* (Oslo: Arnoldsche art publishers, 2016): 77.

<sup>89</sup> Kjetil Fallan, "Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk". *Ekstrem Ekstrøm*, 76.

<sup>90</sup> Kjetil Fallan, "Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk". *Ekstrem Ekstrøm*, 77.

den, kreditert ved navn. I stedet ble båndopptakeren beskrevet som ”teamwork design ved designavdelingen for Tandbergs Radiofabrikk” da de vant *Den Norske Designpris* i 1962.<sup>91</sup> Igjen viser dette hvordan både hi-fi-industrien og, som vi har sett tidligere, andre aktører innenfor ferdigvareindustrien, valgte å ikke kreditere enkeltdesignere med et produkts formgivning.

I en samtale som Fallan gjorde med Petter Opsvik i 2015 kom det frem at designavdelingen hos Tandbergs Radiofabrikk arbeidet sammen som et lag på omtrent alle prosjekter, uten at det var åpnet for ”signaturdesign”. På grunnlag av dette så man at enkeltdesignerens navn heller ikke ble brukt i markedsføringen.<sup>92</sup> Andre som bør nevnes i sammenheng med Tandbergs designavdeling er kjente navn som: Petter Opsvik, som ble ansatt i 1965; Inger Johanne Fosheim som kom i 1967; og Terje Ekstrøm som ble ansatt hos designavdelingen i 1968. Samtlige av disse unge designerne kom rett fra SHKS.<sup>93</sup>

Et produkt som på ingen måte fulgte Tandbergs eller bransjens vanlige designløsninger var den lille høyttaleren *Fasett*. Fallan skriver at: ”Eksepsjonelt nok var formgivningen av Fasett virkelig et enmannsprosjekt, fjernt fra lagånden som vanligvis lå til grunn for produktutviklingsprosessene hos Tandbergs Radiofabrikk”<sup>94</sup>. Etter en samtale Fallan gjorde med Janne Beate Reitan i 2015, kom det frem at høyttaleren skal ha vært Ekstrøms idé fra start til slutt. Ifølge Reitan hadde ikke Tandbergs ledelse eller designavdeling offisielt godkjent prosjektet. Allikevel trosset Ekstrøms høyttalere skeptikerne, og de var i produksjon hele resten av firmaets levetid.<sup>95</sup>

Tandbergs Radiofabrikks designkontor ligner mye på andre in-house designkontor fra denne tiden. Riktignok er det langt fra PPs serviser til Tandbergs radioer og høyttalere, men valget om å starte egne designavdelinger ser ut til å ha vært en trend for bedrifter som ønsket økt omsetning av sine produkter. Folket ønsket seg ”vakrere hverdagsvarer”, og når designeren kom på banen fikk de ønsket sitt oppfylt.

Felles for alle til nå nevnte in-house designkontor, ser ut til å være at det er bedriftens navn som skal profileres og ikke enkeltdesigneren. Når det kommer til samarbeid innad på de ulike tegnekontorene ser det ut til at man har hatt ulike prosesser rundt dette. Hos Hadeland

---

<sup>91</sup> Alf Bøe, *Den norske Designpris: de syv første år* (Oslo: Norsk Designcentrum, 1969): 42.

<sup>92</sup> Kjetil Fallan, ”Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk”. *Ekstrem Ekstrøm*, 78.

<sup>93</sup> Kjetil Fallan, ”Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk”. *Ekstrem Ekstrøm*, 80.

<sup>94</sup> Kjetil Fallan, ”Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk”. *Ekstrem Ekstrøm*, 80.

<sup>95</sup> Kjetil Fallan, ”Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk”. *Ekstrem Ekstrøm*, 91.

Glassverk ser samarbeid ut til å ha vært et fraværende konsept mellom de ulike designerne. Den kollektive prosessen kom heller til syne mellom designer, modellmaker, glassblåserne og andre aktører i produksjonen. Hos PP ser vi en slags forgjenger til samarbeid gjennom Bø sine uttalelser om at det også stod andre dyktige medarbeidere bak et produkt. Hos J. Tostrup kom samarbeidsprosessen mer frem gjennom samarbeidet til Grete og Arne, men det synes ikke som om de andre på tegnekontoret følger denne trenden. Først hos designkontoret til Hiorth & Østlyngen så man et begynnende steg mot kollektiv kreativitet. Dette utspilte seg når Sture og Alnæs samarbeidet om møbelmodeller til skipet *Ocean Queen*. Hos Tandbergs Radiofabrikk kom kollektiv kreativitet og samarbeid mellom industridesignerne virkelig frem i lyset. Det kan se ut til at de tidligste in-house designkontorene hadde hovedfokus på å få ansatt gode designere til utforming av deres produkter, heller enn å fokusere på kollektivitet.

Som jeg nå har gitt uttrykk for, er det ikke bare innen møbelindustrien at man startet in-house designkontor. Også innen glass, porselen, sølv, og til og med radioer, så man at dette var en voksende trend som det var lønnsomt å henge seg på. Mye tyder på at in-house designkontorene har vært til inspirasjon for de selvstendige konsulentkontorene som vokste frem. Kanskje man til og med har sett at det å ansette ulike designere, uten at de får oppmerksomhet som enkeltindivider, er en god forretningsidé. Når det gjelder de selvstendige konsulentkontorene er det, som vi snart skal se, heller ikke her rom for å opphøye en enkelt designer. Det ser ut til at ideen rundt kollektivitet og samarbeid fikk større fotfeste med konsulentkontorene.

Videre i oppgaven vil jeg diskutere de designkontorene som oppstår i tillegg til in-house designkontorene på 1940-tallet, nemlig konsulent-kontorene som designerne startet opp og drev selv. Rastad & Relling Tegnekontor faller innenfor denne kategorien. Som jeg nå har vist til, ligner konsulent-kontorene mye på in-house kontorene jeg har beskrevet ovenfor. Neste avsnitt vil ikke omfattende ta for seg Rastad & Relling Tegnekontor, fordi deres praksis blir belyst i hele neste kapittel. I stedet tar det for seg noen eksempler på lignende tegnekontorer, for å vise omfanget av slike kontorer i Norge og Skandinavia.

## **2.5. Selvstendige konsulent-kontorer vokser frem i Skandinavia**

Fra 1940-tallet ser man at designere, i tillegg til å arbeide for in-house designkontor, begynte å starte opp egne selvstendige konsulent-kontor. Tilsynelatende ligner Rastad & Relling Tegnekontors organisatoriske modell til en viss grad på kontorene som Amerikanerne startet



på starten av 1900-tallet. Det var samarbeidet i bedriften som gjaldt, og man arbeidet sammen om å komme frem til det best tenkelige produktet. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel fire. Jeg vil først vise at det også fantes kontorer som opererte med samme modell som Rastad & Relling Tegnekontor. Det fantes ikke mange slike kontorer, i hvert fall ikke på 50- og 60-tallet. Som tidligere nevnt, ser det ut til at trenden med in-house designkontor fortsatte, også utover andre halvdel av 1900-tallet. Når vi begynner å nærme oss dags dato, ser vi likevel at flere og flere designere velger å starte selvstendige konsulent-kontorer, heriblant *Norway Says*, som jeg vil diskutere senere i kapittelet.

Et tegnekontor som entret markedet to år tidligere enn Rastad & Relling Tegnekontor, var Bruksbo Tegnekontor, som ble etablert av Per Tannum og Arne Remlov i 1941. Både Tannum og Remlov tegnet de første årene møbler for Tannums møbelforretninger. Samme året ansatte de interiørarkitekten Gunnar Eriksen som møbeltegner, og i 1942 fikk tegnekontoret enda et tilskudd med interiørarkitekt Runar Børresen.<sup>96</sup> Akkurat som hos Rastad & Relling Tegnekontor, var det mange forskjellige møbeltegnere innom Bruksbo, blant annet Torbjørn Afdal (som gjennom en årrekke ledet designkontoret), Harry Moen, Rolf Hesland, Norvald Rydjord og senere Gunleik Svartdal. Innredningsarbeider var også en viktig del av Bruksbo sin virksomhet, og Svartdal og Rydjord hadde spesialisert seg på dette feltet.<sup>97</sup> Jan Romsaas hevder at Bruksbo sitt viktigste formål var å opprette kontakt mellom møbelprodusenter og faglærte møbeldesignere, fortrinnsvis fra Bruksbo sitt eget tegnekontor.<sup>98</sup> Afdal og Hesland tegnet mesteparten av de møblene som ble satt i produksjon. Blant de andre designerne som var ansatt hos Bruksbo finner vi Herman Bongard med bordbrettet *Conform*, Harry Moen som sammen med Afdal, Hesland og Svartdal utformet furumøbelserien *Biri*. I tillegg finner vi Petter Opsvik med skinnsalongen *1001* og sofasengen *Lay-out*, samt noen samarbeidprosjekter mellom Afdal og Svein Bjørneng.<sup>99</sup>

En av Bruksbos tidligste suksesser var bokhyllen *Veggen*. Den ble, som resten av møblene, markedsført som en Bruksbo-modell, og senere tilskrevet som et verkstedprodukt fra Bruksbo Tegnekontor. Noe som for mange er ukjent er at *Veggen* i utgangspunktet var tegnet av den svenske arkitekten Gustav Axel Berg. I 1941 hadde Remlov besøkt Berg i Sverige, og samme

---

<sup>96</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 94.

<sup>97</sup> Jan Romsaas, "Bruksbo og PLUS". *Et PLUS i norsk designhistorie* (Oslo: Nasjonalmuseet, 2008): 54.

<sup>98</sup> Jan Romsaas, "Bruksbo og PLUS" *Et PLUS i norsk designhistorie*, 51.

<sup>99</sup> Jan Romsaas, "Bruksbo og PLUS" *Et PLUS i norsk designhistorie*, 54.

året skrev han en hyllest til Bergs bokhylle i artikkelen ”Den nye bokhyllen”.<sup>100</sup> *Veggen* ble satt i produksjon for Møbel-Tannum høsten 1941. Linder hevder at bokhyllen mest sannsynlig ble utført ved et mindre snekkerverksted. I denne sammenheng kan man hevde at Berg helt klart hadde vært en stor inspirasjonskilde for Remlov. Bruksbo hadde siden oppstarten en bevisst markedsstrategi som gikk ut på at man ikke skulle fremheve produsenten. Det ble imidlertid gjort unntak hvis produsenten hadde vært tett knyttet til markedsføringsarbeidet.<sup>101</sup> Rundt 1955 videreutviklet Hesland og Afdal reolsystemet med skap, skuffer, bord og sofa.

Det virker som om møbeltegnerne hos Bruksbo i perioder samarbeidet om ulike modeller. I det store og hele ser det likevel ut til at kollektiv kreativitet ikke var like sentralt hos Bruksbo som hos Rastad & Relling Tegnekontor. I Mats Linders bok *Norske Designmøbler* nevnes blant annet flere av møbelmodellene i sammenheng med enkeltdesignere: ”I tiden 1951-54 tegnet Hesland en rekke overstoppede lenestoler, deriblant *Metro* og *Tuba*”.<sup>102</sup> Samtidig virker det som om at det også var rom for samarbeid mellom designerne: ”I den samme perioden tegnet han flere spisestuemøblement, sammen med Afdal og alene”.<sup>103</sup> Romsaas hevder at det som er felles for Bruksbos møbler er en gjennomgående høy kvalitet, med elegante og gjennomtenkte detaljer. I tillegg hevder han at deler av sortimentet var preget av ”en mørk og innestengt borgerlighet”.<sup>104</sup> Bruksbos møbelmodeller er blitt stående som klassikere innen norsk møbeldesign fra 1960- og de tidlige 1970-årene.

Bruksbo og Rastad & Relling Tegnekontors møbler har mange fellestrekk: De ble til i samme tid, og man var klar over hva slags møbler man i etterkrigstidens Norge hadde behov for. Likevel skiller den organisatoriske modellen seg hos de to tegnekontorene. Bruksbo fremmet ikke samarbeid mellom designerne på samme måte som man gjorde hos Rastad & Relling. Hos Bruksbo virker det som at designerne i de fleste tilfeller har arbeidet med møbelmodeller individuelt. Modellene har likevel blitt markedsført som et Bruksbo-design, og navnet på enkeltdesignere har vært fraværende.

Siden det er mangel på selvstendige konsulent-kontorer i Norge i etterkrigstiden, velger jeg å vise til et svensk eksempel. I 1949 møtte Sigvard Bernadotte den danske arkitekten Acton

---

<sup>100</sup> Arne Remlov, ”Den nye bokhyllen”. *Bonytt* nr. 4 (Oslo: Bonytt forlag, 1941).

<sup>101</sup> Mats Linder. *Norske designmøbler: 1940-1975*, 94.

<sup>102</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 94.

<sup>103</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 94.

<sup>104</sup> Jan Romsaas, ”Bruksbo og PLUS”. *Et PLUS i norsk designhistorie*, 56.

Bjørn, og året senere startet de industridesignfirmaet Bernadotte & Bjørn. På denne tiden var det ingen av dem som visste hvordan man skulle skaffe seg kommisjoner for design. Feltet eksisterte ikke i Skandinavia, og det fantes derfor ingen de kunne spørre til råds.<sup>105</sup> Dette belyser hvor uvanlig selvstendige konsulentkontorer var i Skandinavia på denne tiden.

Fra et tidlig stadium av ansatte Bernadotte & Bjørn Alf Rimer som modellmaker. Mens modellen ble produsert, opprettholdte de en tett kontakt mellom designeren og modellmakeren, hvor de diskuterte form, funksjon og produksjons-potensiale. Til slutt kunne en ingeniør på kontoret produsere de endelige konstruksjonsskissene.<sup>106</sup> Bernadotte fortalte at han og Acton til slutt ikke hadde tid til både å lage skisser og innhente nye kommisjoner. Han viser til at han fant det kjedelig, og at de ble mindre og mindre i stand til å jobbe med den kreative delen av prosessen: "(...) To begin with it felt strange to be putting my name to products which I had only partly helped to create"<sup>107</sup>. De fant likevel fort ut at det er slik det måtte bli, om firmaet skulle fortsette å vokse og utvikle seg. I tillegg fikk de høre at kontorets design fortsatt hadde sin særegne stil. Derfor kunne de sette stemplet sitt på det meste som ble produsert på kontoret.<sup>108</sup>

På 1950-tallet var Jacob Jensen en av de mange unge designerne som startet sin karriere hos Bernadotte & Bjørn. I følge Jensen ble den populære kjøkkenbollen for *Rosti* produsert på følgende måte:

I sketched the Margrethe bowl in 1955 while working for Sigvald Bernadotte. This is how it happened: Near the Kongens Bryghus brewery near the lakes in Copenhagen, there were two men sitting in a dark cellar where they had just started a small plastic firm called Rosti bakelitfabrik. They plucked up courage, turned to Bernadotte & Bjørn, and asked whether we could help them to design some plastic products. Yes, we could have a try at something, for instance a bowl for use in the kitchen (...). Bernadotte asked me to set things in motion, but emphasised that it was a small job that must not take long (...) I drew one and showed it to a colleague in the office,

---

<sup>105</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, Vol 9 (Humblebæk: Rhodos, 1999): 122.

<sup>106</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 122.

<sup>107</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 123.

<sup>108</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 123.

who thought it looked fine. Then a few days elapsed before we drove out to the miracle modeller Alf Rimer (...) I went back to the office and put the result on the table in front of Sigvard. He was enthusiastic in his praise. We rang to Rosti, and the two quiet men came up to see the result. The presentation was quite simple: the model on the table. Silence. Then Bernadotte said: Well, here's the bowl. Further silence. Then one of them said: Thank you very much, it looks fine. I explained the model to them, and they accepted; the job was done, and they took the model with them (...) I heard no more of the project until we had a production sample sent to us that was very much like the model. After that, against a small payment, all we had to do was make suggestions for colour. They, too, turned out to their satisfaction. And that was that story.<sup>109</sup>

Til Jacob Jensens fryd ble *Margretebollen*, som den etter hvert ble kjent som, sett over alt. Rosti har hatt den på markedet i over 60 år, og den blir fortsatt produsert i dag.<sup>110</sup> Som vi ser ut i fra sitatet ovenfor, ble ikke Margretebollen skapt utelukkende av én designpersonlighet. Skålen var et resultat av et tett og godt samarbeid mellom den tekniske ekspertise hos produsenten Rosti, modellmakeren Alf Rimmer og de involverte designerne fra tegnekontoret Bernadotte & Bjørn.<sup>111</sup> Da bollen skulle markedsføres i slutten av 1954, blant annet med en annonse i tidsskriftet *Plastic*, var fremhevelsen av designernavnet på bedriften nå blitt en strategisk plussverdi. Bollen var tegnet av Acton Bjørn og Sigvald Bernadotte. På slutten av 1960-tallet ble navnet fremhevet i bunnflaten, men nå i omvendt rekkefølge.<sup>112</sup> Men nå var det verken Bernadotte eller Bjørn som hadde designet bollen, de hadde bare godkjent den. I virkeligheten var det Jacob Jensen som hadde hatt ideen til bollen. Allikevel var nok Jensen kjent med betingelsene, og det fremstår ingen steder at han var misfornøyd med denne avgjørelsen.

Arkitekten Knud Allerup ble ansatt i firmaet under perioden de holdt til i København. Han forteller om rollene til de ansatte:

---

<sup>109</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 123.

<sup>110</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 123-124.

<sup>111</sup> Lars Dybdahl, *Dansk design: 1945-1975* (København: Borgens forlag, 2006): 94.

<sup>112</sup> Lars Dybdahl, *Dansk design: 1945-1975*, 94.

It was all team work, often 2-4 hours on the same job; one sketched and another drew in perspective; a third did the working sketch; a fourth did the text, and a fifth drew in possible details. It was very effective and inspiring, for we thought much alike.<sup>113</sup>

Mindre entusiastisk om den faktiske arbeidsprosessen var skulptøren Beth Karlström, som arbeidet for firmaet fra 1959-61. Hun forteller:

It occasionally felt frustrating not to be able to carry out the entire design process. If I sent a sketch to the cabinet maker responsible for the model, it often happened that someone else took over the task of continuing the work when 'my' model was finished. And sometimes, while 'my' product was being finished, I was given the task of setting about someone else's.<sup>114</sup>

Det at Karlström var utdannet skulptør er en mulig forklaring på misnøyen, siden hun tilsynelatende var vant til å arbeide for seg selv.

Firmaet fortsatte å vokse, og i 1958 kunne de telle 18 ansatte, noe som gjorde det til det største industridesign firmaet i Skandinavia.<sup>115</sup> Sigvald Bernadottes signatur ble etter hvert godt kjent, blant annet på sausenebb, kaffekopper etc. Dette ledet ofte til diskusjoner, fordi det ikke var Sigvald Bernadotte selv som hadde designet produktet. Samtidig er det ikke til å legge skjul på at Sigvald Bernadotte hjalp flere designere med å få en fot innenfor feltet enn noen andre.<sup>116</sup>

Slik man får inntrykk av etter å ha lest Knud Allerups uttalelse om de ansattes roller, ser det ut til at kollektiv kreativitet var godt innarbeidet hos Bernadotte & Bjørn. Prosessen han henviser til ligner mye på den kollektive prosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor. Det er meget mulig at Relling hentet ideer fra Sverige. For det første hadde han selv arbeidet her. For det andre var det som tidligere antydte få andre selvstendige designkontorer man kunne se til under oppstart i Norge. Det er derfor godt mulig at Relling har hentet ideer fra

---

<sup>113</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 125.

<sup>114</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 132.

<sup>115</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 127.

<sup>116</sup> Karl Gustavson og Yngve Nygren, "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, 132.

Bernadotte & Bjørn. Likevel startet Bernadotte & Bjørn opp noe senere enn Rastad & Relling Tegnekontor, så kanskje det heller var omvendt?

Som jeg forklarte innledningsvis var det få kontorer i Norge som drev på denne måten. Som jeg tidligere har vist til, er det i senere tider blitt en svært populær måte å drive på, og selv om konsulent-kontorene innenfor møbelbransjen i Norge var smal, ser det ut til at møbelkontorer i senere tid har sett til kontorer som nettopp Rastad & Relling Tegnekontor og Bruksbo Tegnekontor. Nedenfor følger et avsnitt om designkontoret Norway Says – som ser ut til å ha hentet mye inspirasjon fra tegnekontorene på 50- og 60-tallet.

Sommeren 1999 møttes Andreas Engesvik og Espen Voll på en fest der de ble enige om å etablere en designgruppe. Denne designgruppen skulle snart få internasjonal annerkjennelse, og de kalte seg Norway Says. Gruppen består i dag av Torbjørn Anderssen (f. 1975), Andreas Engesvik (f. 1970) og Espen Voll (f. 1965). Da gruppen for første gang stilte ut på *Salone Satellite* i Milano bestod gruppen, i tillegg til de tre andre, av Tore Borgersen og Frode Myhr, men disse har senere gått sine egne veier. Møblene til Norway Says har tydelige referanser til 1950- og 1960-tallet. Engesvik uttalte til avisen *Filter* at:

Møblene jeg har laget, og vil lage, har klare referanser til design i USA og Italia i 1960-årene, og til Scandinavian Design i 50-årene. Likevel er det jeg lager gestaltet som nytt, - Jeg har lyst til å komme på sporet av den scenariotenkning man hadde i 60-årene.<sup>117</sup>

Borgersen og Voll var klar over at designmiljøet i Norge på mange måter lenge hadde stått stille. For å bryte opp i dette mønstret, tok de i 1998 initiativet til å etablere arbeidsfellesskapet *Texas* i Waldemar Thranes gate 75 b i Oslo. I den gamle fabrikkbygningen etablerte flere andre designgrupper seg, blant annet *K8*, *Formel Industriedesign* og *Frost*. Da Norway Says etablerte seg i Oslo i 2002, flyttet de inn her.<sup>118</sup>

Gruppen utarbeidet i fellesskap et ambisiøst program for lanseringen av Norway Says på Salone del Mobiles avdeling for unge designere, Salone Satellite i 2000. Det var mange år siden Norge sist hadde hevdet seg i designmiljøet, og vi må helt tilbake til 1950-tallet for å finne et design-Norge på topp. Denne tidlige Scandinavian Design-perioden var en gullalder

---

<sup>117</sup> Widar Halén, "Etablering og suksesslansering". *Norway Says 10* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009): 13.

<sup>118</sup> Widar Halén, "Etablering og suksesslansering". *Norway Says 10*, 17.

for norsk design, og kanskje var hemmeligheten at mange av dem som deltok, nettopp hadde dannet designgrupper. Designkollektiver i år 2000 var ikke noe nytt fenomen. Norway Says føyer seg fint inn i gruppen av møbel- og interiørdesignere som etter ferdig utdanning slo seg sammen. Widar Halén skriver i sin artikkel om Norway Says: ”De hadde alle forstått at det var tungt å drive alene, men at fellesskapet ga styrke”.<sup>119</sup>

Arne Hiorth og Leif Østlyngen, hadde vært med i Milano i 1954. De hadde, som tidligere nevnt, etablert designkontoret Hiorth og Østlyngen i 1933, hvor også Adolf Relling, Alf Sture og Tormod Alnæs arbeidet som designere. Dette året mottok de *Diplom d'Honneur* for en stol.<sup>120</sup> I 1957 og 1960 var også Adolf Relling og Rolf Rastad i Milano, da under navnet *Rastad & Relling Tegnekontor*. Det ble ingen Grand Prix til Norge disse årene, men i 1960 skrev *Morgenposten* at møblene som ble vist av blant annet Rastad & Relling Tegnekontor var ”midt i blinken for det italienske markedet og vekket stor interesse.”<sup>121</sup>

Utvisomt hadde Norway Says hørt om suksessen til de norske designgruppene fra den tidlige Scandinavian Design-perioden. Halén hevder at suksessen må sees som et resultat av den økende interessen for det nordiske designmiljøet, særlig med vinkling mot 1950- og 60-tallets gullalder.<sup>122</sup>

Arkitekturhistoriker og forfatter Mark Isitt skriver i sin artikkel om Norway Says at: ”This was the reality of Norwegian designers in the late 90’s (...) A designer worked alone, under his or her own name”.<sup>123</sup> Dette var på den tiden da Torbjørn Anderssen, Andreas Engesvik og Espen Voll nettopp hadde blitt ferdig med sine utdannelse. Disse hadde alle opplevd tørken i det norske designmiljøet. En mulig forklaring på hvorfor de valgte å slå seg sammen som en gruppe kan være at de hadde sett hvordan norske enkeltdesignere hadde strevd for å oppnå suksess på 80- og 90-tallet. På grunnlag av dette kan ønsket om å prøve noe nytt (i realiteten gammelt) vært utslagsgivende for å danne en design-gruppe.

Fra 2002/2003 var det designkollektivet *Norway Says* som sto som formgivere. De ville skape en annen dynamikk ved å innføre en arbeidsmetode der alle tre ble involvert i

---

<sup>119</sup> Widar Halén, ”Etablering og suksesslansering”. *Norway Says 10*, 21.

<sup>120</sup> Kommentar i VG, Oslo: 18.11.1945, sitert i Widar Halén, ”Etablering og suksesslansering”. *Norway Says 10*.

<sup>121</sup> Kommentar i *Morgenposten*, Oslo: 02.08.1960, sitert i Widar Halén, ”Etablering og suksesslansering”. *Norway Says 10*, 21.

<sup>122</sup> Widar Halén, ”Etablering og suksesslansering”. *Norway Says 10*, 21.

<sup>123</sup> Mark Isitt, ”The Revolutionaries”. *Norway Says 10* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009): 35.

prosessen til et enkelt produkt. I et intervju i *Aftenposten* fra 2004 kommer det frem at det ofte er en av dem som har grunnideen til et produkt, men for å komme frem til et produkt de alle kan stå inne for arbeider de herfra sammen om ideen.<sup>124</sup> Denne kommentaren har mye til felles med Adolf Rellings uttalelser om Rastad & Relling Tegnekontors arbeidsprosess, som blir diskutert senere i oppgaven. I *Aftenposten* kom det også frem at guttene hos Norway Says opplagt har utviklet en kollektiv samarbeidsevne, der de utnytter hverandres egenskaper.<sup>125</sup>

## 2.6. Oppsummering

Kollektive designkontorer har vist seg å være lite omtalt blant historikere, selv om det i den siste tiden er kommet frem flere studier om kollektivitet. Historikere har gått fra å være individrettet til å heller fokuserer på hva som skjedde innad på designkontorene. Dette er et godt utgangspunkt for å avkrefte uttrykket ”design by committee”. Jeg har i dette kapitlet vist til hvordan de tidlige amerikansk industridesignkontorene, in-house tegnekontorene i Norge, og de få selvstendige konsulent kontorene som fantes på denne tiden i Norge og Sverige, kan ha påvirket organiseringen av Rastad & Relling Tegnekontor.

Neste kapittel vil ta for seg Rastad & Relling Tegnekontors virke fra start til slutt. Særlig tar kapitlet stilling til Adolf Rellings tid på SHKS, og hvordan ideene han fikk her ble viktige for oppstarten av tegnekontoret, ikke minst med tanke på medarbeiderne som ble nyansatt rett fra skolen. Samtidig viser kapitlet hvordan designerne samarbeidet om innredningsoppdrag, noe som var en viktig del av tegnekontorets virke.

---

<sup>124</sup> Espen Johnsen, ”Den enkle komplekse formen”. *Norway Says 10* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009): 69.

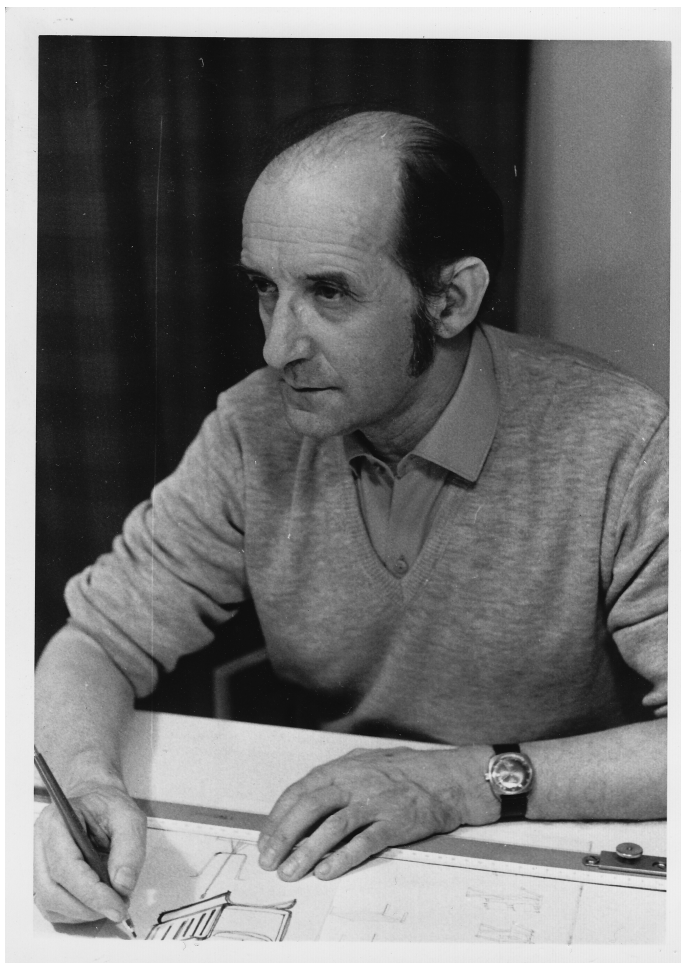
<sup>125</sup> Espen Johnsen, ”Den enkle komplekse formen”. *Norway Says 10*, 69.



### 3. Rastad & Relling Tegnekontor

Rastad & Relling Tegnekontor ble grunnlagt av Rolf Rastad og Adolf Relling i 1943, og tegnekontoret var det største av sin type i Norge.<sup>126</sup> Firmaet fungerte som to selvstendige enheter: Adolf Relling ble leder av tegnekontoret, mens Rolf Rastad hadde ansvaret for tegnekontorets butikk i Klingeberggaten 4 i Oslo.<sup>127</sup> I 1970 ble tegnekontoret og butikken splittet, slik at *Rastad og Relling AS* og *Rastad og Relling Tegnekontor AS* ble to forskjellige enheter. Det var etter initiativ fra både Relling og Rastad. Denne splittelsen hadde ikke noe med dårlig forhold eller samarbeidsproblemer å gjøre, men at det var to så forskjellige sider av virksomheten at dette var en hensiktsmessig endring.<sup>128</sup>

Relling forteller at de på tegnekontoret tegnet få moderne modeller for fabrikker i oppstartsfasen. Han mente at det ikke fantes nok kjøpere av denne typen møbler til å sette i gang en serieproduksjon. Relling sa at det de tegnet for fabrikker den gangen var noen ”bastarder” som de ikke ville være bekjent av. Det finnes eksempler på fabrikker som gikk konkurs ved at de gikk for tidlig over til å



Adolf Relling med skisseblokk. Foto: Rastad & Relling Tegnekontors arkiv.

<sup>126</sup> Ulf Hård af Segerstad, *Nordisk brukskunst* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1961), 107.

<sup>127</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling Tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling* (Sykkylven: Norsk Møbelfaglig Senter, 1996), 4.

<sup>128</sup> Anniken Forsberg, *Samtale med Rolf Gabrielsen og Jens Relling* (Oslo: 05.11.2015).

produsere moderne møbler. Dette var ikke kjøperne modne for enda. På denne tiden ble det produsert mest småserier hos håndverkere i Oslo.<sup>129</sup>

Tegnekontorets møbelmodeller er et utfall av godt samarbeid mellom møbeltegnere på tegnekontoret. Når en ny modell skulle tegnes var det flere av de ansatte som hadde en finger med i spillet, og Rastad & Relling Tegnekontor ble en viktig arbeidsplass for unge møbeltegnere. Under oppsyn av en erfaren fagmann, ble en rekke moderne møbler til blant medarbeiderne.<sup>130</sup> Kjetil Fallan viser til at Adolf Relling var av den første generasjonen som tok møbel- og interiørdesign-kurset til Arne Korsmo på SHKS. Dette betyr at det på starten av 1950-tallet bare var en håndfull utdannede møbeldesignere.<sup>131</sup>

Stillingen Relling fikk på begynnelsen av 1950-tallet, kan ha vært en faktor i det at tegnekontoret trakk til seg unge og nyutdannede møbeldesignere. Noen av de nyutdannede designerne ble forholdsvis lenge på tegnekontoret. At tegnekontoret henvendte seg til avgangsklassen ved SHKS ble praktisert gjennom flere år, og på den måten fikk kontoret stadig friske krefter og impulser inn i arbeidsmiljøet. Her fant man et miljø hvor det var forståelse og interesse for moderne formgivning. Her lærte man også om hvilke krav som skulle stilles til utførelse, og man fikk en videreutdanning innenfor et fagområde som var relativt nytt i Norge. Relling sier at han tror at dette kom begge parter til gode. De som ble ansatt lærte faget å kjenne i praksis, og kunne siden begynne for seg selv med erfaring og forbindelser. Til gjengjeld fikk Relling nye og innovative ideer fra de ferske og nyutdannede møbeldesignerne.<sup>132</sup>

Med tanke på at oppgaven tar for seg den kollektive prosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor, er det god grunn til å kunne kaste et ekstra blikk på noen av designerne som arbeidet ved kontoret:

Fredrik Kayser (1924-1968) kom fersk til Tegnekontoret fra SHKS i 1946, og samme året tegnet han sammen med Adolf Relling *Kaminstolen*, som blir drøftet nærmere i kapittel fem. I første omgang ble Kayser bare en kort periode ved kontoret, men fra 1952-56 var han fast ansatt som møbeltegner ved Rastad & Relling Tegnekontor. Her tegnet han mye sammen

---

<sup>129</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere*, (Stranda: 16. 11. 1983), 5.

<sup>130</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 4.

<sup>131</sup> Kjetil Fallan, "Visionaries and weathercocks: Norwegian furniture design c. 1920 – 1965", *Scandinavian Journal of Design History* 13 (2003), 106.

<sup>132</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere* (Stranda: 16.11.1983), 7.

med de de andre medarbeiderne, med også tidvis alene. Blant hans mest kjente stoler (i senere tid attribuert til hans hånd alene) er *Kryss-stolen*, som han tegnet i 1955.<sup>133</sup> I en samtale gjort av Eldar Høydal med Arne Halvorsen i 1996 forteller Halvorsen at:

Flere interiørarkitekter som arbeidet på ulike tegnekontorer ønsket etter hvert å stå på egne ben. De ville ha egne royaltyinntekter og fremme sitt eget navn i stedet for et tegnekontors. (...) Fredrik Kayser var en av de som ønsket å stå på egne ben.<sup>134</sup>

Thomas Flor skriver at Kayser nærmest sluttet i protest etter at han hadde tegnet *kryss-stolen*. Grunnen til dette var at selv om alle designerne på tegnekontoret skisserte ut sine ideer og ferdigstilte tegninger, ble de enten rettet eller signert av Relling eller Rastad. Som jeg har nevnt tidligere, hadde ikke enkeltdesigneren på tegnekontorene på denne tiden noen framskutt posisjon. Det var tegnekontoret og merkevaren som ble skjøvet frem i lyset.<sup>135</sup> Kayser startet etter hvert sitt eget designkontor, hvor han tegnet en rekke designmøbler i årene som fulgte, primært for den økende møbelproduksjonen på Sunnmøre.<sup>136</sup>

Torbjørn Bekken (1919-2010) var den av medarbeiderne som arbeidet lengst ved tegnekontoret. Bekken er i dag relativt ukjent, på tross av en solid produksjon. Det kan virke som at han ikke oppsøkte rampelyset, men heller holdt seg i bakgrunnen. Han var blant annet med på å tegne konferanse- og kontorstolen *Skjoldstolen* rundt 1955 for Gustav Bahus Eftf.<sup>137</sup>

Arne Halvorsen (1929) er blitt stående som en av Rastad & Relling Tegnekontors mest fremragende møbeltegnere. Sommeren 1955 søkte Relling etter en person som kunne lage arbeidstegninger etter møbelskisser de andre på kontoret hadde laget. Dette var samtidig som Halvorsen holdt på med sin diplomoppgave ved SHKS. Halvorsen forteller selv at han var den eneste fra hans årskull som våget å ta stillingen.<sup>138</sup> Slik startet hans tid hos tegnekontoret. I tillegg til møbler tegnet også Halvorsen flere skipsinnredninger da han arbeidet hos Rastad & Relling Tegnekontor.<sup>139</sup> Da Halvorsen bestemte seg for å slutte hos tegnekontoret i 1960, var det ingen hastebeslutning han tok. Han hadde forberedt seg godt, og hadde fått god

---

<sup>133</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 125.

<sup>134</sup> Eldar Høydal, *Samtale med Arne Halvorsen* (Bærum: 18.09.1996).

<sup>135</sup> Thomas Flor, *Norwegian modern*, 8.

<sup>136</sup> Thomas Flor, *Norwegian modern*, 8.

<sup>137</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 125.

<sup>138</sup> Eldar Høydal, *Samtale med Arne Halvorsen* (Bærum: 18.09.1996).

<sup>139</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 160.

erfaring i faget. Linder forteller at Halvorsen til og med hadde sittet hjemme og tegnet på egne møbelmodeller etter arbeidsdagen på tegnekontoret.<sup>140</sup>

På lik linje med Kayser, Bekken, og Halvorsen, kom også Sigurd Resell (1920-2010) til Rastad & Relling Tegnekontor etter endt utdannelse ved SHKS Treavdeling i 1947. Fra 1953 til 1956 hadde han et opphold, der han arbeidet som frilanser med skipsinnredninger. Fra 1956 var han tilbake på kontoret, og han ble værende der frem til 1968. Som vi snart skal se, var også innredningsoppdrag en stor del av praksisen hos Rastad & Relling Tegnekontor. I tillegg til enkeltmøbler som Resell tegnet sammen med de andre på kontoret (noen ganger også alene), hadde han også ansvar for flere innredningsoppdrag.<sup>141</sup> I 1965 deltok også Resell sammen med Cato Mansrud på en av Bransjerådets konkurranser. Stolen *Irafas* av *safari*-type var et samarbeidsprosjekt mellom de to. Den ble tildelt 2. premie i konkurransen. I 1966 ble stolen også tildelt gullmedalje på 2. Biennale i Ljubljana i Jugoslavia. Linder skriver at:

Det kan tenkes at både Resell og Mansrud var tilfreds med å få satt i produksjon et møbel som ga dem royalty i stedet for at den gikk til tegnekontoret. Dessuten tok de et steg ut av tegnekontorets skygge ved å bli profilert som opphavsmenn til *Irafas*.<sup>142</sup>

Tegnekontorets møbler var i takt med tiden de blir til i. Samfunnsforhold som størrelsen på nye boliger, unge menneskers økonomiske muligheter og interesser, og på den andre siden håndverkernes, verkstedenes, og fabrikkenes muligheter til å ta fatt i de nye ideene og virkeliggjøre dem, avspeiles i møblene som ble produsert ved kontoret. Aas hevder at ”Adolf Relling og hans generasjon av designere åpnet portene for en utvikling innenfor norsk møbelproduksjon som har vært - og er - av stor betydning”.<sup>143</sup>

For å få en ide om hvem som var på tegnekontoret til hvilke perioder, har jeg prøvd, så godt det lar seg gjøre, å sette opp et skjema over medarbeiderne ved Rastad & Relling Tegnekontor fra start til slutt:

| Navn                      | Periode      |
|---------------------------|--------------|
| Adolf Relling (1913-2006) | 1943 – 1983. |

<sup>140</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 160.

<sup>141</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 148.

<sup>142</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 148.

<sup>143</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbel design gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 6.

|                             |  |
|-----------------------------|--|
| Fredrik Kayser (1924-1968)  | Ca. 1945 - 1946 og 1952 - 1956.          |
| Torbjørn Afdal (1917-1999)  | Ca. 1945.                                |
| Ingmar Relling (1920-2002)  | 1947-1950.                               |
| Sigurd Resell (1920-2010)   | Ca. 1947-1953 og 1956-1968.              |
| Torbjørn Bekken (1919-2010) | 1950-1983.                               |
| Arne Halvorsen (1929-dd)    | 1955/56-1960.                            |
| Rolf Gabrielsen (1935-dd)   | 1961-1983.                               |
| Anne Marit Ulsrud (1938-dd) | Trolig fra siste halvdel av 1960-tallet. |
| Cato Mansrud (1924-2003)    | Ca. 1960.                                |
| Arnulf Bjørshol (1921-1980) | Trolig en kort periode rundt 1946.       |
| Bibben Løken                | Ca. 1960.                                |

I tillegg til disse kan jeg nevne Kjell Munch, Torleiv Helkås, Inger Halvorsen, Rolf Bjerke og Kåre Skjeveland. Det er vanskelig å finne ut av i hvilken periode de arbeidet hos tegnekontoret, men siden de bare er nevnt en sjelden gang er det rimelig å anta at de var ansatt i kortere perioder.<sup>144</sup>

Både Rolf Rastad og Adolf Relling jobbet en periode som møbelsnekkere og møbeltegnere ved tegnekontoret til Hiorth & Østlyngen. I 1939 ble deres lokaler rekvirert av tyskerne. Rastad og Relling bestemmer seg da for å starte for seg selv.<sup>145</sup> Adolf Relling og hans medarbeidere ved tegnekontoret skulle i de senere årene komme til å bli et av de sterkeste kortene med sine møbler på en rekke kollektivutstillinger i utlandet.<sup>146</sup> Likevel vant tegnekontoret aldri noen priser i utlandet. Videre i dette kapittelet skal vi se hvordan Rellings tid på SHKS har hatt innvirkning på både møbelmodeller og ansatte på tegnekontoret.

### 3.1. SHKS påvirkning på tegnekontoret

Adolf Relling kom over en artikkel i tidsskriftet *Vi selv og våre hjem* skrevet av rektor Jacob Prytz ved SHKS. Artikkelen tok for seg faget *interiør- og møbeltegning* som et fag med

<sup>144</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere* (Stranda: 16.11.1983), 7.

<sup>145</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 119.

<sup>146</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 5.

framtidutsikter, og viser til at snekkerfaget var en god forkunnskap.<sup>147</sup> Adolf Relling begynte på SHKS i 1936, og to år tidligere hadde Prytz blitt ansatt som rektor. Da Prytz overtok, først som direktør og deretter som rektor, fikk han muligheten til å iverksette de reformene han mente måtte til for å utdanne brukskunstnere med tanke på industridesign.<sup>148</sup>

Samtidig med at Prytz tiltrådte høsten 1934, finner vi også nye navn blant skolens lærere, noe som varsler om en ny tid. Maleren Per Krogh ble overlærer i ”frihånd”, Arne Korsmo ble lærer for håndverksklassen, og som hjelpelærere fant man navn som maleren Carl von Hanno, gullsmeden Sigurd Eriksen og Kjellaug Hølaas, som underviste i ornamentikk.<sup>149</sup> Relling forteller følgende:

Min klasse kom inn i dette skjæringspunktet mellom gammel og ny tid i 1936. Undervisningen la vekt på å være holdningsdannende i forhold til de nye ideene. Vi fikk ikke kunnskapen med skje, men måtte selv finne frem, og at det i seg selv var noe å lære.<sup>150</sup>

Prytz la vekt på viktigheten av at elevene skulle utvikle en moderne stil, og at man måtte komme frem til ”enkle, rendyrkede typer”, som han kalte det. I prosessen la også han stor vekt på form og fargesans.<sup>151</sup> Videre forteller Relling om Korsmos oppfatning om hva som var relevant å kjenne til innenfor faget.

De som bærer nye ideer frem, har lett for å sette saken på spissen. Lærerne, og spesielt Korsmo, hadde bl.a. den mening at det var uinteressant å kjenne fortiden og stilhistorien. Vi skulle liksom være den første generasjonen. Dette reagerte vi negativt på. Det hørte i det minste til med allmennutdanningen å kjenne sitt fags fortid. Vi supplerte vi derfor dette fra bibliotek og museum. Og for all del besøkte Norsk Folkemuseum, da vi syntes det var mer å hente i folkekunsten enn i de klassiske stilarter som har sin opprinnelse i palass og slott, og derfor preges av statussymboler og prestisje (...).<sup>152</sup>

---

<sup>147</sup> Anne Lise Aas, *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 1.

<sup>148</sup> Kirsten Ruud Salomonsen, *Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus* (Oslo: Universitetsforlaget, 2004), 51.

<sup>149</sup> Øistein Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år* (Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole, 1969), 296.

<sup>150</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere* (Stranda: 16.11.1983), 3.

<sup>151</sup> Jacob Prytz, ”Industri, Håndverk og brukskunst”. *Foreningen Brukskunst Årbok* (Oslo: 1920), 73-74.

<sup>152</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere* (Stranda: 16.11.1983), 3.

Det var altså ikke plass for begreper som ”status” og ”prestisje” når det gjaldt hjemmeinnredning. Alle møbler skulle være bruksmøbler, og rommene skulle danne en praktisk ramme rundt familien, og ikke legge vinn på å imponere gjester. Nøkternhet i dimensjoner og materialer gjorde seg også gjeldene. Relling forteller videre at:

Det hadde med tiden å gjøre, som var i ”de harde 30 åra”. (...) Å pynte på møblene med treskurd slik som tidligere, kom ikke på tale. Det var fortidens sprog. En hadde ikke i denne perioden et formsprog som passet til denne teknikk. Idealet var at møbelet skulle være interessant nok i seg selv.<sup>153</sup>

Rellings fortellinger om tiden på SHKS kommer godt til syne i møblene som senere ble utført ved tegnekontoret. De tidligere nevnte designere hadde også studert ved SHKS, og de hadde med sikkerhet fått de samme instruksjonene om hva som var moderne som Relling. Prytz legger blant annet vekt på at elevene skulle utvikle en moderne stil som tok utgangspunkt i det enkle og rene. Mange av Prytz synspunkter ser ut til å komme frem i møblene som var designet ved Rastad & Relling Tegnekontor, noe som blir nærmere belyst i kapittel fem.

### **3.2. Den gode kontakten med produsentene på Vestlandet**

Rolf Rastad var med sin familie knyttet til møbelbransjen. Han hadde erfaring fra møbelforretning, samtidig som at han var utdannet interiørarkitekt. Adolf Relling, som hadde vokst opp på Vestlandet, så det som naturlig å henvende seg dit, da de ønsket å sette tegnekontorets møbler i produksjon. I en artikkel i fagtidsskriftet *Tre og Møbler* beskrev redaktøren John A. Antonsen Rellings fordeler:

Mens de fleste møbeltegnere kom fra et helt annet miljø enn produsentene var Adolf Relling en av deres egne. Han hadde gått veien fra verkstedgulvet på en møbelfabrikk i Sykkylven via kunst- og håndverksskolen før han tegnet møbler. Han snakket samme språk som produsentene (ikke bare samme dialekt) han forstod dem og de forstod langt på vei ham.<sup>154</sup>

Relling forteller at hans ferdigheter knyttet til nettverksbygging og forhandling satte det hele i gang.<sup>155</sup> Da gjenreisningen av landet etter krigen tok fart, hadde Rastad & Relling Tegnekontor enorme fordeler av kontakten med Sunnmøre og Vestlandet. Tegnekontorets

---

<sup>153</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere* (Stranda: 16.11.1983), 3.

<sup>154</sup> John A. Antonsen, ”Fra Weimar til norske designstipendiater”. *Tre og Møbler*, (4b/1984), 85.

<sup>155</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere* (Stranda: 16.11.1983), 5.

samarbeidspartnere var blant annet *Vestlandske Møbelfabrikk*, *Klocks Lenestolfabrikk*, *Fet Møbelfabrikk*, *Arna Bruk*, *Hjellegjerde Lenestolfabrikk*, *Stranda Lenestolfabrikk*, *Lenestolfabrikken Solid* og *Gustav Bahus eftf.*<sup>156</sup> Omfanget i seg selv var imponerende, men det som først og fremst imponerte var tilliten Rastad & Relling Tegnekontor ble vist hos de førende møbelprodusentene på den tiden.

Som vi har sett, slo Relling seg ned i Oslo. Han søkte tidlig kontakt med bedrifter på Østlandet, og de kom til å utføre en rekke av tegnekontorets møbler, som for eksempel *Aarnæs og Hjelm* i Asker, *Arnestad bruk A/S* i Vollen i Asker, *Rasmus Solberg Møbelverksted* på Ski, *Egil Rygh Møbelindustri A/S* på Gjøvik, *Mysen møbelindustri A/S* og *Sørlimøbler A/S* i Sarpsborg.<sup>157</sup> Om ikke samarbeidet innad på kontoret var nok, hadde Rastad & Relling Tegnekontor også et imponerende samarbeid med landets fremste møbelprodusenter. Mye av grunnen til dette gode samarbeidet var kanskje at de så på Relling som en av sine egne.

### 3.3. Innredninger

Behovet for møbler og innredninger av større kontorer, hotell, restauranter, institusjoner, skoler og offentlige bygninger av særlig representativ grad, meldte seg alt på slutten av 1940-tallet. Tegnekontoret, med Relling i spissen, var godt rustet til å ta fatt på oppgavene.<sup>158</sup> De første årene arbeidet Rastad & Relling Tegnekontor mest med innredningsoppdrag. Blant disse var Grand Café, Palmen, Røkesalongen på Kongeskipet Norge, møbler til nybygget for Norsk Arbeidsgiverforening, innredningen av Stortingets ombygging og tilbygg, utstyr og møbler til Kringkastingshuset i Oslo og møbler til Telegrafverkets nybygg.<sup>159</sup> Relling forteller at tegnekontoret hadde god nytte av disse oppdragene, også på den måten at de så et behov, og laget flere modeller for å dekke disse. Flere av oppdragene gikk over mange år, og kunne ikke utføres uten dyktige medarbeidere.

Allerede i 1947 ble Adolf Relling og hans tegnekontor stilt overfor en stor prøve, nemlig designet av møbler til røkesalongen på Kongeskipet Norge.<sup>160</sup> Finn Nilsson ved

---

<sup>156</sup> Eldar Høydal, *Industrisoge for Sykkylven* (Sykkylven: Sykkylven Industrilag, 1990).

<sup>157</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 2.

<sup>158</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 2.

<sup>159</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere* (Stranda: 16.11.1983), 7.

<sup>160</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 4.



Arkitektfirmaet Arnstein Arneberg hadde hovedansvaret for interiøret. De ulike rommenes interiører ble fordelt over flere tegnekontor, deriblant Rastad & Relling Tegnekontor, Hiorth og Østlyngen og Steen & Strøm. Rastad & Relling Tegnekontor fikk ansvaret med å innrede røkesalongen på øverste dekk.<sup>161</sup> Roald Nerdrum som anmeldte interiørene til Kongeskipet var svært positiv:

Røkesalongen er kanskje det hyggeligste av alle oppholdsrommene i sommertiden (...) Ved den ene langveggen står en grønn og perlegrå stripet sofa og grønne stoler rundt et bord i matt mahogni. En enorm ørelappstol med linfarget ulltrekk er plassert i hjørnet nærmest de brede dørene ut til solverandaen og det åpne akterdekket – riktig en bestefarstol.<sup>162</sup>

Sett med dagens øyne var Kongeskipets innredning lite nyskapende. Til det var de kunstneriske rammene alt for rigide. For de involverte var oppgaven likevel en viktig annerkjennelse. Særlig må samarbeidet mellom de involverte møbeltegnerne ha vært en lærerik prosess.<sup>163</sup>

I 1950 sto møblene til norsk Arbeidsgiverforenings nye hovedkvarter ferdig, og her kom skrivebord og konferansebord, stoler og sofaer til små og store rom og saler. Rastad & Relling Tegnekontor hadde ansvaret for mesteparten av møbleringen i samarbeid med Arnestad Bruk. At bygningen var forbeholdt arbeidsgivere, og ikke arbeidstakere, gir interiøret et tydelig bilde av. Møblene tegnekontoret tegnet til hovedkvarteret var borgerlig forankret, både når det gjelder utforming og materialvalg.<sup>164</sup> I *Dansk Kunsthaandværk* (1951) blir interiøret beskrevet:

Direktørens kontor i 6 etasje er stilfullt med et praktfullt skap mellom vinduene (...) Det er gledelig at våre brukskunstnere får slike oppgaver og at de utførende arkitekter går inn for et samarbeid, når de store oppgaver melder seg, til glede og nytte for alle parter.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> Mats Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor*. (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

<sup>162</sup> Roald Nerdrum, "En nydelig skute". *Aftenposten* (Oslo: 25. Mai 1948), 1.

<sup>163</sup> Mats Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor*. (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

<sup>164</sup> Mats Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor*. (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

<sup>165</sup> Aage Schou sitert i Mats Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor* (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

Et nokså interessant og lite omtalt kapittel i Rastad & Relling Tegnekontors historie er *Innredningstjeneste A/S*, som var en forlengelse av interiørbutikken. Innredningstjenesten var et tilbud for arkitekter og andre som arbeidet profesjonelt med innredninger av kontorer. Tanken bak innredningstjenesten var et gratis komplement til *Byggstjeneste*, som ble opprettet av Norske Arkitekters Landsforbund og Bygningsgrossistens Landsforbund i 1956.<sup>166</sup> Innredningstjenesten ble etablert i lokalene til Rastad og Rellings Butikk i Klingenberggaten 4 i 1964/65. Etter en tid flyttet de til større lokaler i Cappelengården i Kirkegata 15.<sup>167</sup> Anne Marit Ulsrud var bestyrer for Innredningstjeneste A/S, og hun hadde en solid utdannelse fra Skolen for Boligindretning i København. I tillegg var møbelsnekkeren Franck Sørum engasjert som møbelspesialist. Linder mener tjenesten ble nedlagt i ca. 1966, og antakelsen er basert på at det ikke er funnet noen annonser for innredningstjenesten etter dette.<sup>168</sup>

### 3.4. Utstillinger

Tegnekontoret har gjennom mange år deltatt i en rekke møbel-, brukskunst- og industridesignutstillinger. Anne Lise Aas skriver i en utstillingskatalog fra 1996 at Adolf Relling som møbeltegner og interiørarkitekt har vært med på å plassere Norge på det internasjonale kartet for møbeldesign. Tegnekontorets møbler er en del av den virkeligheten som etterkrigsgenerasjonen vokste opp med. Med tegnekontorets møbler kom resultatene av en ny tankegang og en ny tid, der industriens produkter avløste de tradisjonelle håndverksproduktene.<sup>169</sup>

I etterkrigsårene ble oppgavene for de nyutdannede interiørarkitektene, som vi har sett, mange. Fordi publikummet ennå ikke var innstilt på moderne møbler, kunne man på utstillinger prøve og se møbler i virkelige rom, og slik kunne publikum bli overbevist om at de nye møblenes gode funksjon var det man trengte i etterkrigstidens Norge. Slik endret bolig- og brukskunstutstillingene rundt omkring i Norge og Skandinavia bildet på de nye møblene.<sup>170</sup> Selv om Rastad & Relling Tegnekontor aldri vant noen designpris i utlandet,

---

<sup>166</sup> ”Ny instutisjon som skal ta seg av byggeservice” sitert i Mats Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor* (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

<sup>167</sup> I en annonse i Aftenposten 13. Januar 1965 (side 8) er Innredningstjeneste A/S oppført med adressen Klingenberggae 4. I annonsen i Aftenposten 9.november 1966 (side 5) er Innredningstjeneste A/S oppført med Kirkegara 15 som adresse.

<sup>168</sup> Mats Linder. *Rastad & Relling Tegnekontor*. (Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201).

<sup>169</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 2.

<sup>170</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 2.

hadde deres produkter et stort nedslagsfelt<sup>171</sup>. Det blir for mye å skulle ramse opp alle utstillinger og møbelmesser tegnekontoret deltok på her, men noen av de viktigste er: *Tidens møbler* i København 1947, *Design in Scandinavia* som var en vandretstilling i USA og Canada fra 1954-57, *H55* i Helsingborg i 1955, *Formes Scandinaves* på Musée des arts Décoratifs, Louvre i Paris i 1958, og i 1960 på 12. *Triennale di Milano*.<sup>172</sup> Den siste utstillingen stod på Norsk Møbelfaglig Senter i 1996.

### 3.5. Oppsummering

Dette kapitlet har i korte trekk beskrevet tegnekontorets virke fra oppstart til slutt. Tegnekontoret startet opp i en viktig periode av norsk historie, der behovet for nye møbler til leiligheter, hus, og institusjoner, var avgjørende. Man var etter krigen kommet inn i en ny tidsepoke, der industrialiseringen var avgjørende for å kunne produsere møbler i et stort kvanta til det bredere lag av befolkningen. Ideer om hva som var moderne ble tatt opp hos SHKS og hos Foreningen Brukskunst. Disse ideene ble videreformidlet til elevene, og mange av dem fant senere veien til Rastad & Relling Tegnekontor.

Neste kapittel går dypere inn i praksisen hos Rastad & Relling Tegnekontor, og vil beskrive den kollektive prosessen som kontoret var preget av.

---

<sup>171</sup> Thomas Flor, *Norwegian modern*, 8.

<sup>172</sup> Anne Lise Aas. *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 15.

#### 4. Den kollektive designprosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor – en samtale

I en samtale jeg hadde med Rolf Gabrielsen og Jens Relling den 05.11.15 i Oslo kommer det fram noen viktige momenter og fortellinger fra tegnekontoret som arbeidspraksis. Jeg ønsker, inspirert av Yaneva, å nærme meg tegnekontoret ved å studere hva som skjedde innenfor kontorets vegger. Som nevnt tidligere, kan jeg ikke studere fullt ut hvordan arbeidet gikk for seg, med den enkle forklaringen at kontoret rett og slett ikke finnes lenger. Gjennom samtalen som følger, vil jeg gi en forklaring på hvordan arbeidet og den kreative prosessen utartet seg.

Gabrielsen forteller at han i 1961 gikk rett fra Kunst og Håndverksskolen til tegnekontoret: ”Det var fordi Bernt Heiberg som den gang var leder for avdelingen, hadde pratet med Rastad som var interessert i en ny medarbeider på kontoret”. Det ser ut til å ha vært en trend, fra

Rastad og Relling sin side, å ansette designere som kom ferske fra SHKS.

En årsak til dette kan ha vært å ønsket om ansatte som hadde de like ideer og tanker om hva som var moderne. I et kollektiv betyr det mye at den

nyansatte føyer seg til de andres ideer og at man passer inn. Det betydde også mye at tegnekontoret ansatte

unge møbeltegnere, som var med på de siste trendene. Slik kunne

kontoret hele tiden være oppdatert på de siste norske og internasjonale

bevegelsene. Videre forteller Gabrielsen om hvordan hans tid på tegnekontoret startet en dag han møtte Heiberg i Ullevålsveien.



Fv. Anne Marit Ulsrud, Adolf Relling, Torbjørn Bekken og Rolf Gabrielsen. Foto: Rastad & Relling Tegnekontors arkiv.

Det var der jeg igjen støtte på Heiberg som lurte på om jeg ikke var interessert i en jobb, og hvis jeg var det så kunne jeg ta en tur ned å prate med Rastad. Så neste dag gikk jeg inn i butikken, der hadde jeg jo vært før og jeg viste hvem han var, men jeg hadde ikke pratet noe med han. Han fortalte at de var interesserte i å få inn et nytt mannskap. Jeg tror Relling var gått for dagen, for i hvert fall så var det dagen etterpå

at vi avtalte tid, og da skulle Relling og komme. Jeg tror ikke Relling var så interessert, men jeg fikk jobben.

Gabrielsen kom altså, som både Fredrik Kayser, Torbjørn Bekken, Sigurd Resell og mange andre hadde gjort før han, rett fra SHKS til tegnekontoret. Denne praksisen førte til at veldig mange av Norges mest kjente møbeldesignere arbeidet for en kortere eller lengre periode hos Rastad & Relling Tegnekontor. Gabrielsen forteller videre om sin første tid på Tegnekontoret:

Både Torbjørn Bekken og Sigurd Resell var på kontoret da jeg kom (...) Adolf hadde sitt eget kontor, og Resell og Bekken delte et annet. På et annet kontor satt fr. Løken, og Arne Halvorsen, han var veldig lite her for jeg tror han hadde sluttet, men han kom her fremdeles. Jeg hadde et annet kontor (...). Han på butikken kom også opp og tegnet litt her av og til. Og til å begynne med satt jeg alene her, når det var gått en stund, kom det en dame ved siden av meg som førte regnskap. Så kom Mansrud, men det var ikke så lenge han var her. Da kom også Anne Marit Ulsrud, men da er vi på 70-tallet omtrent. Men da jeg begynte her, holdt Resell og Bekken på å tegne møbler, eller mest Resell, han var mer interiørarkitekt. Bekken var en sånn som var opptatt av møbler, og da hadde han tegnet opp masse møbler i 1:10. Også skulle det lages arbeidstegninger til dette i 1:1, og det var min jobb til å begynne med.

Dette forteller om hvordan flere møbeltegnere samtidig var ansatt hos Rastad & Relling Tegnekontor. Noen bare for en kort periode (som Halvorsen og Mansrud), andre for lengre perioder. Det forteller også noe om kontorstrukturen med ulike kontorer og arbeidsplasser. Man kan ikke sammenligne det med dagens kontorstruktur, med åpne løsninger og rullering av plasser, men det virker som om man som regel delte kontor med en annen kollega. For eksempel kommer det frem at Resell og Bekken delte kontor og at Gabrielsen etter hvert delte kontor med



Fv. Adolf Relling, Rolf Gabrielsen, Torbjørn Bekken og Anne Marit Ulsrud. Foto: Rastad & Relling Tegnekontors arkiv.

Mansrud. Unntaket er Relling, som hadde sitt eget kontor. I og med at han er lederen for tegnekontoret, virker ikke dette unaturlig, selv om han drev et kontor basert på kollektivitet.

Når det gjelder møbelfortegnelsen over Rastad & Relling Tegnekontors produksjon kommer det frem at de ferdige møblene ofte er signert A.R. (Adolf Relling). Dette betyr ikke at det er Adolf Relling som var formgiveren til modellen, men at det var han som godkjente produktet til slutt, og signerte i møbelfortegnelsen. Dette kan derfor feiltolkes av mange, og man kan tro at det er Relling som har utformet modellen. I bunn og grunn spiller det ikke så mye rolle hvem det er som designet hva, i hvert fall ikke i denne oppgaven. Å finne ut av akkurat hvem som har tegnet hva vil være nærmest umulig, med tanke på hvor stor produksjon kontoret hadde.

Likevel har man i noen tilfeller tilskrevet designet til noen av de ulike designerne. Særlig Fredrik Kayser har fått æren for *Kryss*-stolen, noe som virker sannsynlig fordi det finnes mange kilder på tilskrivelsen. Et annet eksempel vil være en stol fra tegnekontoret som ble solgt på Blomqvist Nettauksjon i 2015. I første omgang ble den publisert på nettauksjonen som et produkt av Torbjørn Bekken, men etter et tips fra en kunde kom det frem at det var Sigurd Resell som stod bak formgivningen. Jens Relling forteller at: ”Når det står en stol i arkivet står det signert hvem som har tegnet den, men andre har jo vært med på å utforme den”. Videre følger Gabrielsen opp samtalen og forklarer at:

Særlig med noen enkelte stoler var det lett å se hvem som egentlig hadde satt den i strek. Men Relling han tegnet jo ikke noe særlig, bare noen småtegninger, som enten Resell eller Bekken tegnet ut. Og de hadde begge forskjellig måte å tegne på (...)

J.R: Det var viktig at Rastad & Relling som varemerke kom frem.

R.G: Ja, det var jo det som var politikken, vi kunne jo ikke bare starte opp for oss selv, det var jo det Arne Halvorsen gjorde, han startet opp for seg selv ved siden



Fv. Adolf Relling og Torbjørn Bekken. Foto: Rastad og Relling Tegnekontors arkiv.

av. Og det syntes vi var litt frekt, han skulle jo ikke det. Men Resell, når han slutta, så begynte han litt sammen med Mansrud, de startet litt på siden med en stol, en sånn som man bare kunne sette sammen, det var sånn på si. Når det lyktes at det ble noe av den så sluttet Resell, han hadde jo sikkert avtale med disse oppe på Vestlandet, Vatne.

Det som kommer frem av dette er at både Gabrielsen og Relling mener at Rastad & Relling Tegnekontor som *varemerke* skulle komme frem. I tillegg kommer det frem at Arne Halvorsen startet opp for seg selv samtidig som han var ansatt på kontoret. En grunn til dette, som jeg har forklart tidligere, er at enkelte designere på tegnekontoret etter en tid kan ha blitt lei av at ens eget navn ikke kom frem i lyset. Selv om dette er et faktum, virker det ikke som de andre på kontoret unnet Halvorsen å gjøre dette samtidig som han arbeidet for Rastad & Relling.

J.R: Ja sånn var det jo, men man skal jo ikke glemme det at de var jo tross alt ansatt og fikk lønn i firmaet, så det er jo det som er litt vesentlig.

Videre kommer det frem noen synspunkter på hvilke navn man skulle selge møbelmodellene under og hvordan man kommenterte hverandres arbeid.

J.R: Hvis du har en design, si Blinken eller Bambi-serien. Eller for eksempel at far har laget en ide, så er det en annen på kontoret som tegner den opp, hvilket navn ville man solgt den under da?

R.G: Ja, det ville jo ha vært et produkt av Rastad og Relling, klart den skulle ha det navnet. De kunne jo selge på navnet.

J.R: Men jobbmessig, så sitter Resell og tegner den ut uten at han får kommentarer?

R.G: Ånei, det gjør han, hele tiden. Adolf og de andre på kontoret kom hele tiden inn og så på hva vi gjorde. Og hvis han var veldig interessert så kunne han jo være med på å se på at dette ikke var så lurt det der eller det der.

A.F. Men du kunne også komme inn og gi kommentarer?

R.G: Ja, det kunne jeg jo selvfølgelig hvis jeg syntes noe var dumt, så kunne jeg jo si sånn og sånn. Alle kunne komme med innspill. Jeg følte det i hvert fall at alle var helt åpne for.

Slik det kommer frem fra tidens bo- og interiørmagasiner, var det mye likt som ble tegnet og som var i produksjon på 50- og 60-tallet. Blant annet, som jeg skal vise senere, hadde man i Skandinavia en stor forkjærlighet for edlere materialer som teak og palisander. Gabrielsen forteller om en episode der denne problematiseringen nettopp kommer frem:

Jeg kan jo huske en gang Bekken var kommet for nær Kayser, han var oppe og klagde på Bekken fordi han var kommet for nær en modell han hadde tegnet og da var Relling med i diskusjonen, men det gikk jo greit det. Det var jo forskjell, men han hadde mye av de samme dimensjonene kan du si, men Bekken sin var tynnere oppe ved ryggen, det var jo lett å se at det var forskjell, men Kayser syntes den var for nær.

Her kommer det frem et viktig moment som jeg kommer til å ta for meg nærmere i kapittel fem. På et spørsmål til Gabrielsen om han kan huske noen kontorer som lignet på Rastad & Relling Tegnekontor, svarer han at: ”Nei det var lite av dem. Ikke som jeg kan huske, men det var nok noen”.

Dette sier noe om det jeg allerede har vist til under avsnittet om selvstendige konsulentkontorer. Ser man bort ifra Rastad & Relling Tegnekontor og Bruksbo Tegnekontor må man ut av Norge for å finne lignende kontorer.

Som jeg tidligere har vist, hevder Cilla Robak at flere designere på 2000-tallet som arbeidet i grupper under et felles navn har antydnet at gruppen har utviklet designernes personlige kreativitet. Jeg spør Gabrielsen og Relling om de tror man blir mer kreativ av å jobbe på et kontor som dette, enn å bare jobbe for seg selv.

R.G: Ja det er klart, det er jo helt annerledes. Det var jo et miljø, så det hadde stor betydning for mye av det som ble laget. Det var jo mange forskjellige typer her i forskjellige aldersklasser.

J.R: Du og bekken var jo to forskjellige typer, og du og far også. Og særlig Rastad og far, de var jo to kontraster. Rastad var jo en luksusgutt kan du si, og hadde godt talent for forretning,



Fv. Adolf Relling og Rolf Rastad. Foto: Rastad og Relling Tegnekontors arkiv.



Rastad skulle jo blant annet ha lunsj hver dag på Theatercafeen. Så de har alltid vært venner, det har aldri vært noe gnisninger mellom dem. De var mye sammen. Så det forundret meg litt når man ser hvor forskjellige typer de egentlig var. Så holdt deres vennskap gjennom hele livet, det tror jeg er veldig viktig å si. Man ser jo det innenfor arkitektkontorer, hvor ofte partnere splitter fordi de er lei hverandre. Man er jo ofte sterke karakterer innenfor dette faget. Jeg har sett mye oppløsning blant kolleger.

Gabrielsen nevner at det var mange forskjellige ”typer”, i ulike aldre på tegnekontoret. Likevel hadde alle (med noen få unntak) en ting til felles: De var alle kommet ferske fra SHKS til tegnekontoret. Derfor må de ha hatt tilnærmet samme ideer om hva som var moderne. Ut ifra hva Relling forteller, virker det som om man på tegnekontoret hadde en god tone, noe som er svært viktig når man jobber innenfor et kollektiv. Jeg spør Gabrielsen om det var noen designere som kom til kontoret bare for enkeltoppdrag. ”Nei, alle var fast ansatte. Vi kikket jo på hverandre nesten hver dag og kunne prate med hverandre om de forskjelligste ting”. Her ser vi at Rastad & Relling Tegnekontor skiller seg fra in-house designkontorene, der det var vanlig å leie inn freelance-designere på kontrakt. Hos Rastad & Relling Tegnekontor var, ifølge Gabrielsen, alle fast ansatte, og man arbeidet i samarbeid om enkelte prosjekter. Avslutningsvis spør jeg Gabrielsen om møbelmodellene til tegnekontoret var dyre, og om folk anså dem for å være eksklusive.

Nei, de var veldig enkle og lettvinte, dreide bein og sånt på alt. Så det kunne ikke bli så store priser, for det var ikke så dyrt å produsere dem (...). Men når det gjaldt arbeidet, så var det veldig alminnelig at vi drøftet ting med hverandre hvis det stoppet opp, eller om man lurte på om det var vits i å fortsette med det.

Ut ifra dette, kommer det fram at møblene de tegnet på tegnekontoret var enkle og lettvinte. En årsak til dette var, som Gabrielsen sier, at det derfor ikke ble så dyrt å produsere dem. En annen årsak kan også ha vært at møblene på denne måten passet veldig godt inn i leilighetene og husene som ble bygget rett etter krigen. Relling og de andre på tegnekontoret var nok svært klar over hva slags marked de skulle produsere møbler for.

#### **4.1. Oppsummering**

I denne samtalen kommer det frem mange viktige momenter hos tegnekontoret som støtter opp under oppgavens spørsmål om Rastad & Relling Tegnekontor som kollektiv. Selv om jeg, i motsetning til Yaneva, ikke kan gå inn på tegnekontoret og følge med på hva

designerne gjør i den dagligdagse praksisen, viser denne samtalen likevel noen gode eksempler på kollektivitet fra tegnekontoret, som ikke er belyst tidligere (om så i liten grad).

Neste kapittel tar for seg et utvalg møbelmodeller fra Rastad & Relling Tegnekontor, og vil forsøke å finne momenter ved dem som kan understreke den kollektive prosessen hos tegnekontoret. Også her har noen av Gabrielsens uttalelser om kontoret og designprosessen vært svært sentrale.

## 5. Møbelmodeller som understreker den kollektive designprosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor

Dette kapittelet understreker den kollektive designprosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor gjennom et utvalg av deres møbelmodeller- og serier: *Kaminstolen*, *Bambi*-serien, *Blinken* og *Futurum*-serien. Kapittelet belyser ulike faktorer som kan være med på å understreke samarbeidet på kontoret: Hvilke materialer er blitt brukt?; Hvor passet møblene inn?; Hvordan fremstod modellen utseendemessig?; Fantes det lignende modeller tegnet av andre designere?; Hvilken bakgrunn hadde de ulike designerne?

Kapittelet viser hvordan møblene ble til blant møbeldesignerne på tegnekontoret. Med dette ønsker jeg og enda sterkere kunne forklare den kollektive prosessen på kontoret. I kapittel to ble begrepet ”design by committee” presentert. Dette kapittelet vil utdype hvorfor det er feil å påstå at en gruppe fremstiller dårligere design enn en enkelt ”designdiktator”, som beskrevet i kapittel to.

Før vi går i gang med analysen, vil jeg vise til hvordan Relling fremstiller *samarbeidet* og den *kollektive prosessen* på kontoret som helt sentral:

Arbeidsmåten var i lange perioder typisk ”team work”. En slik gruppe kan være effektiv og komme frem til raske løsninger. Det kan sammenlignes med et godt lagspill, hvor flere er med på å legge opp til situasjonen som gir resultat. Imidlertid krever det også at en er mer innstilt på å finne en god løsning, enn hvem som finner den til slutt.<sup>173</sup>

### 5.1. Kaminstolen

*Kaminstolen* ble opprinnelig tegnet for Arnestad Bruk i 1946, men den er senere produsert i flere varianter av flere produsenter. Ved siden av Adolf Relling var det Fredrik Kayser som hadde det største ansvaret for å utforme den.<sup>174</sup> I følge Relling, var nesten hele tegnekontoret med på å utforme den. Derfor er det sannsynlig at både Torbjørn Afdal, Ingmar Relling og Sigurd Resell var med på prosessen, fordi de arbeidet på tegnekontoret samtidig med Kayser. Varianten som ble tegnet til Stortinget ti år senere var det Sigurd Resell som hadde den endelige ideen til.

---

<sup>173</sup> Adolf Relling, *Kontaktseminar mellom produsenter og designere*, (Stranda: 16.11.1983), 7.

<sup>174</sup> Thomas Flor, *Norwegian modern*, 5.

Det som er typisk, og som kjennetegner *Kaminstolen*, er at forbein og bakbein er likt utformet, med unntak av at bakbeina er noe lengre. Armlenene er også likt utformet og derfor spilte det ikke noen rolle hvordan man snudde disse ved montering. En løs pute hviler på gjordband, og ryggbrettet er festet til to sprosser som er sammenføyet til forlengelsen av bakbeinet.

*Kaminstolen* ble produsert i teak, eik og ask. På tross av at stolen er en typisk eksponent for tiden etter krigen, har den klassiske trekk som fikk den til å passe inn i sin samtid, samtidig som den kunne plasseres i eldre hjem. I tillegg skal vi se at den egner seg for offentlige rom. Stolen ble formmessig videreutviklet ved flere anledninger, blant annet til innredningen av Stortinget. Et eksempel er versjonen Dokka Møbler satte i produksjon fra 1958/59, som var noe rundere i formene enn de tidligste variantene.<sup>175</sup> Det fantes også andre variasjoner, blant annet to- og tre-seters sofaer, og disse var utformet på samme prinsipp som *Kaminstolen*.



Rastad & Relling Tegnekontor. *Kaminstolen*. Modell til Stortinget, 1956. Foto: Blomqvist Nettauksjon AS.

Relling trekker frem *Kaminstolen* som et av kontorets mest vellykkede produkt. I et intervju med Relling fra 1999 spør Ole B. Hjellegjerde: ”Har du en modell som du ser på som din personlige favoritt”? Relling svarer: ”Nei, det er veldig vanskelig å si. Jeg hadde en som het *Kaminstolen*, som vakte stor interesse i fagkretser. Den ble blant annet kjøpt inn av flere museer.”<sup>176</sup> Det at den ble kjøpt opp av flere museer kan sees i sammenheng med at stolen hadde en meget god tilpasningsevne, og passet like godt i de eldre som nyere hjem. Samtidig skled den rett inn i det nye interiøret til Stortinget.

I artikkelen ”Samtale om en stol” fra *Bonytt* i 1946 diskuterer Adolf Relling *Kaminstolen* sammen med Arnulf Bjørshol:

Siste typen, hva?

<sup>175</sup> Mats Linder, *Norske design møbler: 1940-1975*, 121.

<sup>176</sup> Ole B. Hjellegjerde, *Samtale med Adolf Relling: Grunnlegger av Rastad & Relling Tegnekontor A/S*. (Sykkylven: 19.07.1999).

Tja-

Bra?

Veldig rasjonell å lage – bortsett fra ryggbrettet er resten av stolen lik for og bak. Setet er rett, helt rett, armlenet er likt i begge ender så en kan bruke det samme både som høyre- og venstre-lene. Og de enkelte tappinger er like hele veien rundt. Alle fire bein er m.a.o. like, selv om forbeina er kappet litt lengre ned. Det blir jo færre deler å lage for fabrikkene da ser du.

Svært så rasjonell du er blitt nå da –

Temmelig godt uttenkt det der, men så har nesten hele tegnekontoret samarbeidet på den. Jeg laget en skisse av hovedidéen og så har en av de andre utarbeidet den, vekslet om arbeidet på en måte. Har tatt tid det der, laget utkast og funnet det ubrukelig, lagt det vekk og tatt det opp igjen. Fikk ideen fra en gammel rar stol hvor ryggen var plassert under armlenene slik som jeg har antydnet på den første skissen, og så kom vi på det nedenfor da, da gikk det jo. Har vært sint på den stolen flere ganger, fikk den aldri til, men nå står den der. – syns du?

Jo—o, veldig konstruktiv og sånn – ser bra ut, men kan du ikke heller tegne en som er riktig god å sitte i først og fremst og ikke bare så rasjonell. Veldig spinkel er den også.

Prøv –

Det var som -- --. Er det bredden? – kan sitte bra i mange stillinger, temmelig fri får en si.

Tja, det er det som gjør det, fått til bra forhold, passe til kroppen, -- blir behagelig da ser du.

Modell?

Modell som skal lages. Blir rart å se hva folk syntes.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Arnulf Bjørshol, "Samtale om en stol", i *Bonytt* (Oslo: Bonytt forlag, 1946), 96.

Dette intervjuet belyser at det i stor grad er mulig å masseprodusere en stol uten at det går utover verken komfort eller estetikk. Samtidig viser det at samarbeidet på kontoret var viktig fra oppstarten av.

*Kaminstolen* inngikk i den nye innredningen på Stortinget. Relling forteller at: ”Ja, vi fikk oppdraget da Stortinget ble ombygget. Da ble det vår oppgave å tegne alle nye møbler der. Ikke bare til den nye fløyen som ble bygget, men også til de gamle kontorene som ble pusset opp. Så den jobben gikk over flere år”.<sup>178</sup> Sigrud Rømcke Thue skriver at den mest omfattende innredningsoppgaven som er gitt til en riksbygning av historisk art, er arbeidet med stortingsinnredningen. Plassmangel, generelt forfall, og mangel på tekniske hjelpemidler, var etter hvert blitt uholdbart påtrengende etter 80 år.<sup>179</sup>

I 1948 ble det skrevet ut en arkitektkonkurranse om utnyttelse av eksisterende bygning, samt forslag til et nytt tilbygg. Konkurransen ble vunnet av Nils Holter. Til utarbeidelse av møbler og inventar engasjerte Holter Rastad & Relling Tegnekontor. Som nevnt tidligere, knyttet firmaet til seg mange av de mest begavede kandidatene som ble uteksaminert fra SHKS. Fra denne perioden vil jeg nevne Torbjørn Bekken, Rolf E. Gabrielsen, Fredrik Kayser og Sigurd Resell, som alle deltok ved stortingsinnredningen sammen med Adolf Relling.<sup>180</sup> Her ser vi et godt eksempel på at møbeltegnerne ved tegnekontoret samarbeidet også når det gjaldt store innredninger.



Fotografi fra Stortinget. Interiør med *Kaminstolen*.  
Foto: Rastad og Relling Tegnekontors arkiv.

*Kaminstolen* som inngikk i Stortingets innredning var spesialdesignet av møbeltegnerne ved Rastad & Relling Tegnekontor, da med Sigurd Resell i spissen. Ut ifra en fortegnelse av møblene til tegnekontoret kommer det frem at *Kaminstolen* ble levert til Stortinget i August 1956. Disse modellene var noe høyere og med tykkere puter enn originalen fra 1946.

<sup>178</sup> Ole B. Hjellegjerde, *Samtale med Adolf Relling Grunnlegger av Rastad & Relling Tegnekontor A/S*.

<sup>179</sup> Sigrud Rømcke Thue, ”De representative rom”. *Rom og møbler gjennom 50 år* (Drammen: Tangen Grafiske Senter A/S, 1995), 54.

<sup>180</sup> Sigrud Rømcke Thue, ”De representative rom”. *Rom og møbler gjennom 50 år*, 55.

På bilder fra Teigens fotoatelier AS av Stortingets inngangsparti ser vi at det i tillegg til *Kaminstolen*, fulgte treseters sofaer i samme serie. De var alle utført i teak med mørkt rødt skinnstoff og knappestopping, og de var også utstyrt med messingbeslag nederst på stolbeina.<sup>181</sup> Dette er etter min oppfatning med på å gi dem et mer eksklusivt uttrykk. Ved hjelp av noen små grep kunne man gjøre en nokså alminnelig stol om til et eksklusivt møbel som fikk plass på Norges Storting.

*Kaminstolen* viser med andre ord at Rastad & Relling Tegnekontor på en god måte klarte å produsere møbler til alle lag av befolkningen. Det kommer også godt frem hvordan de ulike designerne på kontoret samarbeidet om *både* den opprinnelige stolen fra 1946, og den som ble designet til Stortinget. Samtidig forteller den en historie om hvordan en kollektiv gruppe i samarbeid kan få til en svært velegnet møbel, som har fått innpass både på Stortinget, museer, og ikke minst i de mange hjem.

## 5.2. Bambi-Serien

*Bambi*-serien var en av de mer suksessrike møbelseriene tegnekontoret satte i produksjon. De første armlenestolene ble tegnet av Adolf Relling i samarbeid med resten av tegnekontoret i 1955, og kom trolig i produksjon fra året etter. Det er derfor rimelig å anta at både Kayser, Bekken, Resell og Halvorsen var med på utformingen: ”For enhver som liker å ta i tre blir Rellings ”Bambi”- stoler kjærkomne. Møbelprodusenten Bahus Eftf. A/S gjør et fremragende arbeide og Sigurd Resell er en aktiv medarbeider i utviklingsprosessen”<sup>182</sup> skriver Anne Lise Aas i 1996. Møblene tålte sammenlikning med det beste som ble laget i Danmark på samme tidspunkt. Rastad & Relling Tegnekontor gjorde mange reklameframstøt i tidens møbel- og bomagasiner, blant annet i det danske møbelfaglige bladet *Mobilia*. Thomas Flor viser til at



Spisestue i *Bambi*-serien. Foto: Rastad & Relling Tegnekontors arkiv.

<sup>181</sup> Sigrid Rømcke Thue, ”De representative rom”. *Rom og møbler gjennom 50 år*, 56.

<sup>182</sup> Anne Lise Aas, *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 6.

det må ha vært vanskelig å forsøke å konkurrere med danske møbelprodusenter, men at



Rastad & Relling Tegnekontor. *Bambi*-armstol, 1955.  
Foto: Blomqvist Nettauksjon AS.

reklamen likevel gav en viss avkastning. *Bambi*-serien ble etter 1956 tatt opp i produksjon av Gustav Bahus, og etter få år ironisk nok ble oppfattet som helt dansk.<sup>183</sup>

Det som kjennetegner stolene er de elegante avsmalnende beina og de bueformede ryggbrettene. Stolene ble laget i henholdsvis teak, palisander og Honduras-mahogni. De ble utført med flettet rotting i setet og rygg (spisestuestolene kun i setet), eller med skinn i ulike farger og utforminger. En sjelden gang ble setet trukket i stoff.

*Bambi*-serien lå i grenselandet mellom

håndverks- og industriproduksjon da trebearbeidingsmaskinene enda ikke var fullt utviklet. I de ulike sammenføyningene mellom forbein, akterstav, og armlene, var møbelsnekkerne nødt til å bearbeide overganger med kniv og slipepapir, forteller Rolf Gabrielsen. På tross av slike kostbare håndverksmomenter fikk spisestuestolene i *Bambi*-serien innpass hos et bredt lag av befolkningen.<sup>184</sup>

Som tidligere antydnet, ble *Bambi*-serien svært populær hos den norske befolkningen. Det er derfor rimelig å anta at man hadde kjennskap til edle og unorske tresorter som teak og palisander. I denne sammenheng mener jeg det er viktig å forklare hvorfor man nettopp valgte disse tresortene. Før andre verdenskrig ble norske møbler for det meste utført i lokale tresorter som furu, eik, alm og bjerk. Som vi har sett, ble teak og palisander fra 1950-tallet stadig viktigere for norsk møbelproduksjon. Teakens inntreden i skandinavisk møbeldesign har til dels sitt opphav i det gamle danske *Østasiatisk Kompagni*, som hadde store teaskoger i Burma.<sup>185</sup>

<sup>183</sup> Thomas Flor, *Norwegian modern*, 8.

<sup>184</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler 1940-1975*, 125.

<sup>185</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler 1940-1975*, 84.



Mye av denne teaken ble eksportert til Kina, men da Mao Zedong erklærte Kina som folkerepublikk i 1949 ble Kina en langt mer lukket stat enn det den tidligere hadde vært. Danskene måtte derfor finne nye markeder for teaken fra Burma. De trengte imidlertid ikke å lete lenge, fordi teak ble et svært populært materialet for møbelindustrien i Danmark på 1950-tallet. Som vi har sett, fulgte norske designere og produsenter interessert med på danskenes forkjærlighet for teak og palisander, og ble inspirert til å følge etter. Da det rundt 1952 ble lettelser i importrestriksjonene, ble det også enklere for Norge å importere utenlandsk trevirke. På starten av 1960-tallet var det norske møbelmarkedet oversvømt av møbler i teak og palisander.<sup>186</sup> Med andre ord kan vi si at Maos handelsblokkade ble en bidragsyter til populariteten av teak i Skandinavia. *Bambi*-serien er et svært godt eksempel på slike møbler.

Stolene hadde et elegant utseende, de var nette og passet perfekt inn i de nye leiligheter og hus som ble bygget etter krigen. Til sammenlikning med *Kaminstolen*, som passet inn i både eldre og nyere hjem, vil jeg argumentere med at *Bambi*-serien var designet til det mer moderne hjemmet. De involverte designere i prosessen har klart å designe en stol som speiler tiden og som blir sammenlignet med det beste av det beste av teak-møbler i Skandinavia på 50- og 60-tallet.

### 5.3. Blinken

Armlenestolen *Blinken* ble den mestselgende av alle modeller tegnet ved Rastad & Relling Tegnekontor. Den var i produksjon fra 1956, og oppdraget om stolen kom fra Hjellegjerde Lenestolfabrikk. Adolf Relling satt i gang en konkurranse på kontoret mellom de ansatte. Han forteller at: ”Det var jo en form for samarbeid, altså gruppearbeid. Vi diskuterte ideene til hverandre. Men det var Sigurd Resell som hadde den første ideen til *Blinken*. Ideen ble siden gjennomarbeidet av de



Rastad & Relling Tegnekontor. *Blinken*. Hjellegjerde. 1956. Foto: Blomqvist Nettauksjon

<sup>186</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler 1940-1975*, 84.

andre ansatte ved tegnekontoret.<sup>187</sup>

*Blinken* var absolutt i overenstemmelse med 1950-tallets møbelidealer som var preget av åpne og ærlige konstruksjoner. Rammeverket er eksponert, og valget av edle trematerialer er derfor av betydning. I dette tilfellet dreier det seg om teak.<sup>188</sup> *Blinkens* forben er sammenføyd med det diagonale bakbenet som fortsetter opp til armlenene og følger det buede ryggbrettet. Ryggen er konstruert av kryssfiner trukket med skumgummi, og setet er utformet med gummibånd og skumgummipute trukket i stoff.

Skumgummi eller skumplast var nye syntetiske materialer som gjorde flere håndverksprosesser overflødige, samtidig som at produksjonskostnadene ble redusert.<sup>189</sup> Stolen var tidsmessig midt i ”blinken”. Formen var moderne med det buede ryggbrettet, den var lett, og tok liten plass i små leiligheter. Stolen konkurrerte også i pris, siden den var rasjonell i produksjon. Populariteten resulterte i at Hjellegjerde opprettet en egen avdeling for produksjon av *Blinken*.

For tegnekontoret fikk stolen stor økonomisk betydning. Honorarene var basert på prosent av alle solgte enheter, derfor ga *Blinken* også et stort utbytte til tegnekontoret. Stolen ble så godt innarbeidet på fabrikken og hos agentene at de produserte den i mer enn 20 år.<sup>190</sup>

Denne stolmodellen finnes det mange lignende eksemplarer av, både i Norge og i utlandet. Som Bengt Ruda sin stol *Trivia*, hadde *Blinken* de samme åpne vangene og skumplastsetene, og også her møttes fram- og bakbena i en spiss vinkel ved setet. Den største forskjellen fra *Trivia* er at det hos *Blinken* er bakbeina som bærer rygg og sete.

En annen stol som designerne på kontoret kan ha hentet ideer fra er Ingmar Rellings stol *Nordic* som han tegnet for Vestlandske Møbelfabrikk i 1954. *Nordic*-stolen ble bygget opp av to løse eller uavhengige deler som kan settet sammen. For å oppnå et bløtt sete og en myk rygg, baserte han seg her for første gang på bruk av skumplast, det samme materialet som designerne har brukt i *Blinken*.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Ole B. Hjellegjerde, *Samtale med Adolf Relling: Grunnlegger av Rastad & Relling Tegnekontor A/S*.

<sup>188</sup> Fredrik Wildhagen, ”Ingmar Relling i perspektiv”. *Ingmar Relling* (Sykkylven: Sykkylven Næringsutvikling AS, 1991), 29.

<sup>189</sup> Fredrik Wildhagen, ”Ingmar Relling i perspektiv”. *Ingmar Relling*, 29.

<sup>190</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler 1940-1975*, 130.

<sup>191</sup> Fredrik Wildhagen, ”Ingmar Relling i perspektiv”. *Ingmar Relling*, 29.

Som vist fantes det lignende modeller som *Blinken* kan ha lånt elementer fra. Som nevnt skal Sigurd Resell ha hatt den første ideen til *Blinken*, men de andre på kontoret også var med på å utforme den. Samtidig hadde *Blinken* et utseende og konstruksjon som gjorde at den passet godt inn i små leiligheter som ble bygget etter krigen, fordi den var liten og nett, og kunne plasseres i nærmest alle rom uten å ta for mye plass. At stolen ble produsert i mer enn 20 år sier også noe om samarbeidet mellom designerne knyttet til prosessen. At gruppearbeid fører til dårlig design, som ”Design by Committee” antyder, vil i dette tilfellet derfor være feil.

#### 5.4. Futurum-serien

Arne Remlov skriver i *Bonytt* at man på slutten av 1950-tallet begynte å kritisere bruken av teak og lignende tresorter til møbelproduksjonen i Norge. I starten var det mye fordi danskene var eksperter på disse tresortene i sin møbelproduksjon, og at man i Norge derfor ønsket å gjøre noe annet. Utover på 60-tallet ble tresortene kritisert for å være ”fjerne” og ”falske” i kjølevannet av norsk møbelproduksjon.<sup>192</sup>

I 1965 utlyste *Bransjerådet for møbel- og innredningsindustrien* i Norge en konkurranse om møbler i furu og bjørk. *Bonytt* var med på å fremme disse tresortene, og skrev entusiastisk for bruken av furu og bjørk i møbelindustrien, blant annet i Alf Midtbust sin artikkel ”Frem for furua” i 1965. Dette var arter man kunne finne i de norske skogene, langt unna regnskogens tresorter. Fordi dette var Norges egne tresorter, ble de ansett for å være ekte, ærlige og moralske.<sup>193</sup> Fallan skriver i midlertid at man i denne sammenheng må være forsiktige med å



Rastad & Relling Tegnekontor.  
*Futurum*-hvilestol, Sørliemøbler. I  
produksjon fra 1965. Foto:  
Blomqvist Nettauksjon AS.

<sup>192</sup> Kjetil Fallan, ”The ‘Designer’ - The 11th Plague”: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway”. *Design Issues*, Vol 27, Nr. 4 (Cambridge: MIT press, 2011), 34.

<sup>193</sup> Kjetil Fallan. ”The ‘Designer’ - The 11th Plague”: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway”. *Design Issues*, 34.

blande higen etter norske tresorter på 1960-tallet med mer dagsaktuelle ideer som bærekraftig- og miljøvennlig design.<sup>194</sup>

Småhusbygging i tre var et karakteristisk trekk ved boligbyggingen i Norge på 1960-tallet. Vegger og takpaneler, dører, vinduer, gulv og listverk sto frem i furu eller gran; det var de lyse trematerialene som vant frem. I tillegg til at man ville over til mer ”ærlige” materialer gjorde også reaksjonen mot de sterile glatte tapetserte veggene seg gjeldende. Nordmenns sans for hytte- og friluftsliv i enkle, røffe omgivelser fikk også konsekvenser for utformingen av hjemmet.

Hvor var møblene som passet inn i disse husene? Med *Futurum*-serien gav Rastad & Relling Tegnekontors medarbeidere Torbjørn Bekken, Rolf Gabrielsen og Bibben Løken svar på problemet, med mer en 50 modeller og varianter av *Futurum*. Møblene ble laget som modulbaserte enheter, slik at samme deler kunne brukes til ulike modeller. De tidligste *Futurum*-sittemøblene ble produsert med utspent seilduk i rygg og sete, men for å øke komforten begynte man å lage stoppede puter. Rolf Gabrielsen forteller at det som skilte serien fra de fleste av tegnekontorets modeller var at serien ble satt i produksjon av Rastad & Rellings butikk, *Futurum AS*. Fordi butikken ikke hadde egen fabrikk, vendte man seg til tidligere samarbeidspartnere som Sørliemøbler og Mysen Møbelindustri.<sup>195</sup> *Futurum*-serien var ingen kopi av fortidens møbler fra bøndernes hus og hytter, men en selvstendig formoppfatning av vanlige menneskers behov.

Med stadig nye modeller og varianter ble *Futurum*-møblene et velkomment innslag i det norske bomiljøet. Også andre steder enn i hus og hytter kom *Futurum* inn: På internater, studenthjem og turiststeder, og ikke minst kan man finne utallige lærerværelser møblert med stoler og bord fra *Futurum*-serien.<sup>196</sup> Da *Futurum*-møblene for første gang ble vist på Møbelmessen i Stavanger i 1965 ble de beskrevet som: ”blant de fineste av messens nye furumøbler”.<sup>197</sup> Også utlandet fikk tidlig øynene opp for de moderne furumøblene fra Norge. Gjennom mange utstillinger og deltagelse på møbelmesser vant *Futurum* fotfeste i Mellom-Europa. I en periode fremstod også de lyse, kvistfrie furumøblene i en tjærebrun farge, i den

---

<sup>194</sup> Kjetil Fallan. ”The ‘Designer’ - The 11th Plague”: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway”. *Design Issues*, 34.

<sup>195</sup> Mats Linder, *Samtale med Rolf Gabrielsen* (19.07.2010).

<sup>196</sup> Anne Lise Aas. Anne Lise Aas, *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbel design gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 10.

<sup>197</sup> Mats Linder, *Samtale med Rolf Gabrielsen* (19.07.2010).

senere tid også i andre farger.<sup>198</sup> I 1968 og 1970 ble *Futurum* tildelt *Merket for god design*. Juryen begrunnet tildelingen med at:

Møblene representerer en meget enkel variant over en tradisjonell form. Materiale (furu i hel ved, og knivskåret furu finér på hel furu) er upretensiøst enkle. Møblenes kvalitet bygger først og fremst på designernes bruk av enkle materialer i riktige og omhyggelig pleide dimensjoner.<sup>199</sup>

*Futurum* kom til å bli en av Rastad & Relling Tegnekontors mestselgende modeller og er fortsatt å finne i mange hus og hytter.<sup>200</sup>

Omtrent samtidig som *Futurum*-serien ble vist frem, så man også en annen serie i Furu. Edvin Helseth hadde designet møblene til serien *Trybo* over et par års tid i forbindelse med Trysil kommunale skogforvaltnings utvikling av en ny hyttetype.<sup>201</sup> Seriens møbler, seksjoner og fast innredning var basert på standarden på sorteringsdimensjon ved Trysil kommunale sagbruk, plank i størrelse 2,5 x 5 tommer.<sup>202</sup> *Trybo*-serien kan kjennetegnes ved at det er brukt treplugger istedenfor skruer som festesystem. I starten ble serien kun produsert til Trysil-hytta, men etter at hyttefolket fikk se serien ble det fart på produksjonen.<sup>203</sup>

Vi vet at det var Adolf Relling, Torbjørn Bekken, Rolf Gabrielsen og Bibben Løken som sto bak serien. Gabrielsen forteller at det var han som hadde mesteparten av tegnearbeidet, og at de andre så over skissene. Det ble også gjort endringer som Bekken stod for.

*Futurum*-serien passet inn i de fleste hjem og institusjoner, og var helt i tråd med tidens søken etter mer hjemmekjære materialer. Dette kan være en av grunnene til at *Futurum*-serien nettopp ble så populær både i Norge og utlandet. Selv om *Futurum*-serien var et samarbeidsprosjekt blant designere hos Rastad & Relling Tegnekontor, og *Trybo*-serien var designet av en mann, finner man ingenting som tyder på at *Futurum*-serien var dårligere enn *Trybo*. Igjen fremstår begrepet "Design by Committee" som falskt.

---

<sup>198</sup> Anne Lise Aas. Anne Lise Aas, *Adolf Relling: Interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: Retrospektiv utstilling*, 10.

<sup>199</sup> Norsk design og arkitektursenter. "Futurum seng i furu nr. 40 og krakk i furu nr. 32". 02.06.16.

<sup>200</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 240.

<sup>201</sup> Kjetil Fallan, "The 'Designer' - The 11th Plague": Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway". *Design Issues*, 35.

<sup>202</sup> Mats Linder, *Norwegian Icons*, 158.

<sup>203</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 235.

## 5.5. Unntaket som bekrefter reglen

Jeg har nå gjennomgått fire ulike møbler og møbelmodeller som understreker og videre forklarer den kollektive prosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor. Likevel, ”Ingen regel uten unntak”, og jeg vil her presentere et enkeltmannsprosjekt fra tegnekontoret.

Uten å fortelle det til noen av de andre på tegnekontoret, hadde Relling startet å tegne et bord i den kommende *Syklus*-serien. Å ikke kunne gjennomføre et møbel alene fra start til slutt hadde i en periode gjort han lei, og derfor tegnet han bordet i all hemmelighet. Relling var i hyppig kontakt med møbelsnekkeren Rasmus Solberg på Ski for å sammen med snekkerne der utvikle modellen.<sup>204</sup>

Våren 1962 ble det sendt ut en innbydelse for konkurransen om ”modeller til bord av enhver art beregnet på eksport”. I innbydelsen sto det blant annet: ”Bransjerådet for møbel- og innredningsindustrien innbyr herved norske møbeltegnere til å delta i en konkurranse om nye, ikke tidligere offentliggjorte møbler”.<sup>205</sup> Relling sendte inn tre prototyper (Cyklus A-B-C). Utkastene til møbelmodellene ble bedømt av en jury bestående av boligdirektør Jacob Christie Kielland (formann), interiørarkitekt NIL Tormod Alnæs, interiørarkitekt NIL Cato Mansrud, snekkermester Joh. Fr. Monrad og snekkermester og interiørarkitekt NIL Gunnar Sørli.<sup>206</sup>

”Cyklus A-B-C” vant 1. Premie på hele 7000 kroner.<sup>207</sup> Relling skrev i sine memoarer i 2002 at: ”(...) det kom som ”julekvelden på kjerringa” på oss alle da førstepremien var er faktum.”<sup>208</sup> Bordene han sendte inn var relativt like: To hadde metallben, og det siste var sinket i sargen. Etter konkurransen ble sybordet videreutviklet. Metallbena ble erstattet, og en variant med runde trebein istedenfor kvadratiske kom i produksjon. Beholderen som var



Adolf Relling. *Syklus*, Rasmus Solberg, i produksjon fra 1962/63. Foto: Blomqvist Nettauksjon AS.

<sup>204</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 131.

<sup>205</sup> Innbydelse, *Program for konkurranse om modeller til bord av enhver art beregnet på eksport*, 1962.

<sup>206</sup> Innbydelse, *Program for konkurranse om modeller til bord av enhver art beregnet på eksport*, 1962.

<sup>207</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 131.

<sup>208</sup> Adolf Relling, ”Notida tok til fortida”. *Minner* (Oslo: 2002): 45.

fremstilt i skinn ble også noe endret. I senere tid ble serien også utviklet til å omfatte barbord og røykebord.<sup>209</sup> Etter konkurransen uttalte juryen at bordet skilte seg ut som en original løsning, gjennomarbeidet og utført i en meget høy kvalitet. De mente allikevel at understellet i jern kunne vært løst bedre.<sup>210</sup>

At Relling startet på denne oppgaven alene, ser ikke ut til å ha hatt noen negativ påvirkning på de andre ansatte. Som Rolf Gabrielsen nevner i en samtale gjort med han 05.11.15 i Oslo: ”Det var Relling som var sjefen, han hadde sitt eget kontor”. De andre ansatte på kontoret var med på å videreutvikle bordet i ettertid. Derfor var det som i startfasen hadde vært et enmannsprosjekt i lengden blitt et gruppearbeid.

## 5.6. Oppsummering

De ulike analysene ovenfor er med på å vise hvordan møbelmodellene kan understreke den kollektive prosessen på tegnekontoret. Det er viktig å understreke at møbeldesignerne som arbeidet hos Rastad & Relling alle må ha hatt om lag de samme ideene om hva som var moderne. Nesten uten unntak hadde alle designerne hos Rastad & Relling kommet ferske til tegnekontoret fra SHKS. Dette kan si mye om hvordan man fungerte sammen i et kollektiv, og hvordan man produserte gode og tidsriktige møbler.

Prosessene forklart ovenfor, om hvordan de ulike møbelmodellene er blitt til, taler for seg. Samtidig viser kildene jeg har brukt hvordan møblene ble til i en samarbeidsprosess. Som beskrevet gjennom oppgaven er dette svært vanlig, men lite belyst. Undersøkelsene av de ulike møblene og møbelmodellene har også vist at begrepet ”Design by Committee” i svært liten grad forklarer samarbeidsprosessen hos Rastad & Relling Tegnekontor.

---

<sup>209</sup> Mats Linder, *Norske designmøbler: 1940-1975*, 131.

<sup>210</sup> Juryens betenkning, *Konkurranse om modeller til bord av enhver art beregnet på eksport* (Oslo: 14.november 1962): 2.

## 6. Avslutning og konklusjon

Studier av designkontor vil være godt tjent med å anvende ANT, som ser på flere aktører i et nettverk. Selv om denne oppgaven ikke har fokusert på *alle* aktører i et nettverk, har ANT likevel fungert som en teoretisk inspirasjonskilde, fordi den er velegnet til å synliggjøre relasjoner og arbeid aktører imellom. På denne måten har jeg på flere måter kunnet korrigere det heroiske bildet av enkeltdesigneren. Yanevas bok om arkitektkontoret OMA har på en god måte hjulpet meg å forstå hvordan et designkontor bør behandles – fra innsiden og ut. Å forske på et designkontor fra innsiden og ut gir i stor grad mulighet til å bli kjent med flere sider av en bedrift. Å undersøke hvordan designerne hos Rastad & Relling Tegnekontor arbeidet i fellesskap innad på kontoret, har vist mange nyttige momenter som forklarer den kollektive prosessen på tegnekontoret. Dette kunne jeg ikke ha gjort uten intervjuer og tidligere samtaler med designerne som arbeidet der. Det er de som er kilden til å forstå designkontorets kollektive bestrebelser. I tillegg har vi sett at man til en viss grad også kan fremheve den kollektive prosessen gjennom tegnekontorets møbelmodeller.

Hvorfor velger egentlig Rastad & Relling Tegnekontor å bygge bedriften på samarbeid og kollektiv kreativitet mellom sine medarbeidere? Oppgaven viser til in-house tegnekontorer, som oppstod fordi man så at produktets design og utseende etter hvert ble en viktig faktor i å selge og markedsføre et produkt. Bedrifter som Hadeland Glassverk, Porsgrund Porselensfabrikk, J. Tostrup og Hiorth & Østlyngen hang seg raskt på denne trenden. Ganske sikkert har in-house-designkontorene vært til inspirasjon for et selvstendige konsulentkontorer som Rastad & Relling Tegnekontor. Kanskje man til og med har sett at det å ansette ulike designere, uten at de får oppmerksomhet som enkeltindivider, er en god forretningside. Samtidig må det ha vært viktig at den enkelte designer ikke skal ha følt seg tråkket på og lurert. Med dette i bakhodet tror jeg Rastad & Relling Tegnekontor valgte å satse på en organisasjonsmetode som bygget på samarbeid og kollektivitet. Her kunne man føle seg inkludert, og man fikk til gjengjeld en meget god arbeidserfaring hos en av landets mest omtalte møbeldesigner, nemlig Adolf Relling.

Som nevnt, er ulempen med et kollektiv nettopp at enkeltdesignerens navn ikke kommer frem i lyset og får annerkjennelse. Allikevel var de ansatte hos Rastad & Relling klar over dette når de sa ja til stillingen. Dette ser ikke ut til å ha vært noe stort problem (med noen få unntak) for de enkelte designere. Slik det kommer frem fra intervjuer og samtaler med



medarbeiderne på kontoret, har man samarbeidet om møbelmodellene på en måte som har vært gunstig for alle parter. Det er få uenigheter blant medarbeiderne som kommer frem, og dette tyder på at kollektivet Rastad & Relling Tegnekontor har lyktes med sin form for organisering. Samtidig har mange av kontorets modeller fått stor annerkjennelse nasjonalt, og mange av dem er blitt klassikere fra etterkrigstiden som fortsatt er å finne i norske hjem. De fire modellene og seriene beskrevet i kapittel fem er noen av tegnekontorets mest kjente og suksessrike. Rastad & Relling Tegnekontor utviklet ikke bare stoler, men de har et stort repertoar av blant annet bord, hyller, skap og kommoder. Selv om det er skrevet svært lite om disse modellene, er det tydelig at de også her baserte seg på samarbeid.

Det å arbeide for Rastad og Relling Tegnekontor gav designerne tilsynelatende et godt utgangspunkt for å fortsette videre på egenhånd. Den kollektive kreativiteten innad på kontoret kan ha gitt de unge møbeltegnerne mange nyskapende ideer. For de som valgte å starte for seg selv, ser det ut til at tiden på tegnekontoret har vært utslagsgivende for hva de har produsert i ettertid. To meget gode eksempler på dette er Ingmar Relling og Fredrik Kayser, som begge har designet en mengde nyskapende modeller som fortsatt i dag er kjent for de fleste.

Begrepet ”Design by Committee” har vist seg å være galt når det gjelder Rastad & Relling Tegnekontor. Møblene designet hos tegnekontoret er kvalitetsmessige og gode møbler, basert på samtidens moderne preg. Som vist i kapittel fem passet møblene inn hos alle lag av befolkningen, og de var svært populære. Noen av dem fant veien til museer, og til og med Stortinget. Rastad & Relling Tegnekontor har de med sine medarbeidere og møbelmodeller vært et meget godt tilskudd til norsk møbeldesign. Dette gjelder særlig med tanke på hvordan de tolket tidens behov, og at de ansatte nyutdannede designere fra SHKS.

## Kilde- og litteraturliste

- Aars-Nicolaysen, Benedicte. "Inn i kontorene". *Rom og møbler gjennom 50 år* (Oslo: NIL, 1995).
- Aas, Anne Lise. *Adolf Relling: interiørarkitekt NIL: Rastad & Relling tegnekontor AS: Møbeldesign gjennom 50 år: retrospektiv utstilling*. Sykkylven: Norsk møbelfaglig senter, 1996.
- Aas, Anne Lise. *Rom og møbler gjennom 50 år*. Drammen: Tangen grafiske senter A/S, 1995.
- Akrich Madeleine. "The De-Description of Technical Objects.". *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. (The MIT Press, 1992).
- Albertsen, Niels. "Arkitekturværkets netværk—tre samfundsteoretiske perspektiver". *Nordic Journal of Architectural Research*, nr 3 (2002).
- Antonsen, John A. "Fra Weimar til norske designstipendiater". *Tre og Møbler* (4b/1984)
- Bjørshol, Arnulf. "Samtale om en stol". *Bonytt* (Oslo: Bonytt forlag, 1946).
- Bransjerådet for møbel- og innredningsindustrien. *Juryens betenkning: Konkurransen om modeller til bord av enhver art beregnet på eksport*. Oslo: 14. November, 1962.
- Bransjerådet for møbel- og innredningsindustrien. *Innbydelse: Program for konkurranse om modeller til bord av enhver art beregnet på eksport*, 1962.
- Brunnström, Lasse. *Svensk Design historia*. Stockholm: Raster, 2010.
- Bøe, Alf. *Porsgrunds Porselænsfabrik: bedrift og produksjon gjennom åtti år*, Porsgrund: Porsgrunds porselensfabrik, 1967.
- Bøe, Alf. *Den norske Designpris: de syv første år*. Oslo: Norsk Designcentrum, 1969.
- Colomina, Beatriz. "Collaborations: The private life of modern architecture". *The journal of the society of architectural historians* (1999).
- Dybdahl, Lars. *Dansk design 1945-1975*. København: Borgens forlag, 2006.
- Fallan, Kjetil. "Architecture in action: Traveling with Actor-Network Theory in the land of Architectural Research". *Architecture Theory Review* (London: Routledge, 2008).
- Fallan, Kjetil. "Visionaries and Weathercocks: Norwegian furniture design c. 1920 – 1965". *Scandinavian journal of Design history*, nr 13 (Humblebæk: Rhodos, 2003).
- Fallan, Kjetil. "Hi-fi: Visualisering av lyd hos Tandbergs Radiofabrikk". *Ekstrem Ekstrøm* (Oslo: Arnoldsche art publishers, 2016).
- Fallan, Kjetil. "'The 'Designer'- The 11th Plague': Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway". *Design Issues*, Vol 27, Nr. 4 (Cambridge: MIT press, 2011).
- Fallan, Kjetil. *Design History: Understanding theory and method*. Oxford: Berg, 2010.

- Flor, Thomas, Halèn, Widar, Opstad, Jan-Lauritz og Skjerven, Astrid. Grete. *Prytz Kittelsen: Emalje Design*. Oslo: Gyldendal, 2007.
- Flor, Thomas. *Norwegian modern*. Oslo: Utopia retro modern, 2012.
- Forsberg, Anniken. *Samtale med Rolf Gabrielsen og Jens Relling*. Oslo 05.11.2015.
- Fredriksen, Kari Skoe og Heiberg, Odd Fredrik. *Nora g*. Oslo: No comprendo press, 2015.
- Gustavson, Karl og Nygren, Yngve. "The Industrial Designer Sigvald Bernadotte". *Scandinavian journal of design history*, vol 9 (Humblebæk: Rhodos, 1999).
- Halèn, Widar. "Etablering og suksesslansering". *Norway Says 10* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009).
- Halén, Widar. "Leder". *Kunst og Kultur*, Nr. 2 (Oslo: Universitetsforlaget, 2010).
- Hilde, Jonas. "Glasset". *Brukskunstneren Sverre Pettersen* (Oslo: Kunstindustrimuseet, 1954).
- Hjellegerde, Ole B. *Samtale med Adolf Relling Grunnlegger av Rastad & Relling Tegnekontor A/S*. Sykkylven: 19.07.1999.
- Høisæther, Ole Rikard. *Design på norsk*. N.W: DAMM & SØNN AS, 2005.
- Hård af Segerstad, Ulf. *Nordisk brukskunst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1961.
- Isitt, Mark. "The Revolutionaries". *Norway Says 10* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009).
- Johnsen, Espen. "Form som pardesign: Pardesign som form". *Kunst og kultur*, nr. 2 (Oslo: Universitetsforlaget, 2010).
- Johnsen, Espen. "Den enkle komplekse formen". *Norway Says 10* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2009).
- Kirkham, Pat. *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lidwell, William, Holden, Kritina & Butler, Jill. *Universal Principles of Design, Second Edition*. Rockport Publishers, 2010.
- Linder, Mats. *Norwegian Icons Oslo*. Oslo: BK Grafisk, 2013.
- Linder, Mats. *Samtale med Rolf Gabrielsen*. 19.07.2010.
- Linder, Mats. *Norske designmøbler: 1940-1975*. Drammen: Samler & antikkbørsen, 2011.
- Linder, Mats. *Rastad & Relling Tegnekontor*. Upublisert manuskript. Sellebakk, 2015/201.

- Lønne Christiansen, Solveig. "Bo og bolig". *Rom og Møbler gjennom 50 år*. Drammen: Tangen grafiske senter A/S, 1995.
- Meikle, L. Jeffrey. *Twentieth century limited*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.
- Monteiro, Eric. *Actor-Network Theory and Information Infrastructure*. 12.04.16.  
<http://www.idi.ntnu.no/~ericm/ant.FINAL.htm>
- Nerdrum, Roald. "En nydelig skute". *Aftenposten* (Oslo: 25. Mai 1948).
- Norsk design og arkitektursenter. "Futurum seng i furu nr. 40 og krakk i furu nr. 32".  
02.06.16. <http://www.norskdesign.no/mobeldesign/futurum-seng-i-furu-nr-40-og-krakk-i-furu-nt-32-article1603-289.html>
- Parmann, Øistein. *Tegneskolen gjennom 150 år*. Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole, 1969.
- Prytz, Jacob. *Industri, Håndverk og brukskunst*. Oslo: Foreningen brukskunst årbok, 1920.
- Relling, Adolf. *Kontaktseminar mellom produsenter og designere på Stranda* 16. November 1983.
- Relling, Adolf. "Notida tok til fortida". *Minner* (Oslo: 2002).
- Remlov, Arne. "Den nye bokhyllen". *Bonytt* nr. 4 (Oslo: Bonytt forlag, 1941).
- Robach, Cilla. "Designgruppen: Millennieskiftets paradesign?" *Kunst og kultur*, nr 2 (Oslo: Universitetsforlaget, 2010).
- Romsaas, Jan. "Bruksbo og PLUS". *Et PLUS i norsk designhistorie* (Oslo: Nasjonalmuseet, 2008).
- Rømcke Thue, Sigrid. "De representative rom". *Rom og møbler gjennom 50 år* (Drammen: Tangen grafiske senter A/S, 1995).
- Salomonsen, Kirsten Ruud. *Prytz og Gropius, SHKS og Bauhaus*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Oslo: Universitetsforlaget, 2004.
- Schou, Aage. "Et storbygg i Oslo". *Dansk Kunsthaandværk* (1951)
- Vaughan, Laurene. "Design Collectives: More than a sum of their parts". *The Design Collective, an approach to practice* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012).
- Wildhagen, Fredrik. "Ingmar Relling i perspektiv". *Ingmar Relling* (Sykkylven: Sykkylven Næringsutvikling as, 1991).
- Yaneva, Albena. *Border Crossings. Making the social hold: Towards an Actor-Network Theory of Design*, i *Design and culture*, Vol 1. United Kingdom: Berg, 2009.
- Yaneva, Albena. *Made by the office for metropolitan architecture: An ethnography of design*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.