

# En populærkulturel modernisme: Streamline i designhistoriografisk lys

Stine Høholt

Nordic Journal of Architectural Research  
Volym 19, Nr 1, 2006, 6 pages  
Nordic Association for Architectural Research  
Stine Høholt, Overinspektør/Chief Curator, ARKEN Museum  
for Moderne Kunst, København

## Abstract:

### Low-brow Modernism: Streamline in the Light of Design Historiography

The article deals with the modernistic and formalist critique of American Streamline design. First, in a brief presentation of Streamline the article highlights three subjects that are constitutive to the movement: 1) Reflection of the symbols and fundamental principles of modernity, 2) Styling of the product vis-à-vis the consumer's desire and outlook, as well as 3) Saleability – designers regard design as a commercial activity integrating art and commerce to the benefit of private companies as well as society's general level of welfare. From an ideological perspective Streamline becomes a central node in the staging of a middle class utopia of "the good life" as a life in which play, creativity, rationality and consumption are interdependent and realised at the same time.

The article explains the critical formalist reception of Streamline in the U.S. Taking the Museum of Modern Art, New York, and their request for "good design" as an example, it is shown how Streamline's definition of design has been met with severe critique from the formalist and modernist approach to and definition of design, which in turn has dominated much of the later writing of design history. The article concludes that Streamline is relevant to us today when we wish to

understand and discuss the aestheticised everyday life which characterises the contemporary, western world and concept of design that dominates today's sphere of mass culture.

## Keywords:

Streamline, Modernism, design historiography, 1930s, commercial art, objects of desire, design as cultural production.

Når vi kigger på modernismen i bakspejlet er det ikke nødvendigvis mellemkrigstidens amerikanske version af moderne industrielt design, vi ser. Streamline synes at være den ophobning af anonyme, masseproducerede designprodukter, der sjældent har indgået i diskussionen af modernismen. Det er med Streamline som med massekulturens øvrige fænomener, at såfremt de har indgået i diskussionen af modernismen, da har de oftest gjort det som den negative, homogeniserende baggrund, foran hvilken modernismens resultater kunne skinne så meget desto tydeligere, som kulturteoretikeren Andreas Huyssen skriver i bogen *After*

*the Great Divide*.<sup>1</sup> I sammenligning med andre moderne strømninger inden for design, billedkunst, litteratur og arkitektur er Streamlines akademiske reception begrænset og kritisk. Helt overordnet er Streamline fanget i en række mentale dikotomier: USA vs. Europa, Streamline vs. Bauhaus, forbrug vs. ideologi, forbruger vs. borger, dekoration vs. funktionalitet, m.m. I dette felt af modsætninger er det den ”europæiske linje”, der institutionelt set har været fremherskende også inden for designhistorieskrivningen. I dag er vi kommet på afstand af den modernistiske designhistorieskrivning. Designhistorien har gennem de sidste 30–40 år udvidet sit område fra analysen af det formelle eller designerspecifikke til en øget interesse for at se på design som kulturproduktion og for at beskæftige sig med designgenstandens kontekst herunder dens strategiske, ideologiske og økonomiske implikationer. Denne teoretiske udvikling har åbnet op for genfortolkninger af de gængse varianter af moderne design, men også for at rette fokus på andre varianter som fx forbrugskulturens anonyme, masseproducerede design.



Henry Dreyfuss, *Termokande og bakke*, 1935.

### Spejling, styling og salgbarhed

Streamline-bevægelsen opstod i USA i slutningen af 1920'erne omtrent samtidig med Art Deco, som den ofte sættes i sammenhæng med. Bevægelsens industrielle designere dyrkede et enkelt formsprog, som formelt var beslægtet med mellemkrigstidens maskinæstetik og biomorfisme, og som refererede til tre af modernitetens og maskinalderens yndlingskategorier: fart, effektivitet og renhed. Designerne begyndte at anvende nye teknologier, nye arbejdsformer og nye, industrielle materialer som aluminium, rustfrit stål, kork og plastik. De gjorde

det til deres erklærede mål at lade formgivning og æstetisering gennemtrænge store dele af det moderne samfund. Inden for hjemmets fire vægge gjaldt det blandt andet: køleskabe, toastere, termokander, cocktailshakere, støvsugere, lamper, møbler, ure og radioer. Men de designede også verden uden for hjemmet. Mest fremtrædende var Streamlines transportmidler: tog, fly, biler og traktorer.

I en kort karakteristik af Streamline bør tre konstitutive aspekter trækkes frem: spejling, styling og salgbarhed. For det første er der tale om håndfaste, utvetydige spejlinger af modernitetens symboler. Designet til hjemmet fremstår som miniatureudgaver af de ”virkelige” maskiner på fabrikken og i byrummet. Med disse spejlinger bliver moderniteten hjemliggjort for den amerikanske middelklasseforbruger. Den bliver tilført en aura af tryghed, velkendthed, og femininitet. Og omvendt: Hjemmet bliver åbent, ”moderne” og effektivt. Udover at spejle og domesticere moderniteten er de strømlinede produkter karakteriseret ved en vægtning af genstandens symbolske lag. De er rettet mod brugerens psykologiske og symbolske behov, og er derfor ”post-funktionalistiske”, snarere end traditionelt funktionalistiske. Streamlinerne designede produkter, men de formgav også måden produkterne skulle bruges på og det gode liv, som ”fulgte med” produktet. Streamline lod en slagkraftig middelklasseutopi om et moderne, friktionsløst hverdagsliv få konkret udtryk gennem deres appellerende og dramatiserede designgenstande. En tredje væsentlig indfaldsvinkel til at forstå Streamline går gennem deres opfattelse af den moderne, industrielle designer. Samtidig med at styling bliver den centrale ”brugs”-værdi, bliver salgbarhed en af de centrale værdier for designeren. Derfor er det helt i tråd med Streamlinernes selvopfattelse, når designeren Henry Dreyfuss skriver således i *Investor's Reader* i 1952: ”We could bankrupt a company and still be aesthetically right but we would not be sound designers.”<sup>2</sup> Mellemkrigstidens industrielle designere udgør et historisk udgangspunkt for en kommerciel designforståelse, og de indvarsler de første skridt i retning af post-industrielt design, idet de kobler interessen for økonomi og produktionsforhold med en øget interesse for brugeren og designets tegnværdi. Bevægelsens glatte, strømlinede produkter bliver med deres store udbredelse det historiske udgangspunkt for den gennemæstetisering af intimsfæren og ”styling” af hverdagen, som præger den postindustrielle kapitalisme. Ideologisk set bliver de,



Egmont Arens & Theodore Brookhart, "Streamline" Meat Slicer, 1940.



Russel Wright, *American Modern Dinnerware*, 1939. Designet i 1937, i produktion fra 1939. The Brooklyn Museum.



Henry Dreyfuss, Hoover Co., støvsuger Model 305, 1940. Dette s/h-fotografi af Dreyfuss' Hoover-støvsuger er et eksempel på, hvordan ikke kun produkterne, men også de visuelle skildringer af produkterne dramatiserede genstanden og appellerede til forbrugers sanser og forestillingsverden.

som jeg var inde på oven for, udgangspunktet for iscenesættelsen af "det gode liv" som et liv, hvor leg, kreativitet, forbrug og rationalitet realiseres på samme tid og er gensidigt afhængige. Det er et syn på det gode liv, vi har bragt med ind i vor tid. Det er samtidig et syn på det gode liv, som har været et fremmedelement inden for den modernistiske designhistorieskrivning, hvorfor Streamline har levet sit liv – ikke i designlitteraturen, men "ude" i den kommercielle massekultur (– for siden at blive genopdaget inden for den kontekst-orienterede designhistorie<sup>3</sup>).

### Den formalistiske reception af Streamline i USA: MoMA

Den modernistiske reception af Streamline kan bedst illustreres ud fra eksemplet Museum of Modern Art, New York, under ledelse af museets første direktør Alfred Barr (1902–1981).<sup>4</sup> Der er umiddelbart en vis synkronicitet mellem institutionen MoMA og det moderne, amerikanske Streamline-design. For begge er fænomener, som opstår midt i Amerikas økonomiske kaos: MoMA blev grundlagt i 1929, Raymond Loewy og Henry Dreyfuss grundlagde deres firmaer i 1929, Walter Dorwin Teague etablerede sig i 1926 og Norman Bel Geddes i 1927.<sup>5</sup> Museet og designerne gik begge ind for et "moderne" formsprog – og såvel institution som designfirmaer formåede at komme styrkede ud af 1930'erne trods depressionens begrænsninger. Her stopper ligheden til gengæld også, for på et fagligt, ideologisk niveau repræsenterede MoMAs kunstfaglige stab og de kommercielle industrielle designere to modsatrettede holdninger til moderne design og kunst. MoMAs stab – med direktør Barr i spidsen – repræsenterede en formalistisk tilgang, som kanoniserede en bestemt version af modernismens billedkunst, design og arkitektur, og man benyttede de første udstillinger til at dokumentere denne europæisk-funderede holdning.

MoMA var kritisk over for Streamline-bevægelsens design, som ikke indfrieede museets formalistiske æstetik. Afstanden mellem MoMA og Streamline blev synlig i forbindelse med museets *Machine Art*-udstilling i 1934, hvor museets direktør Alfred H. Barr, Jr., og udstillingens kurator Philip Johnson begge gjorde opmærksom på deres manglende begejstring for det strømlinede design. "Styling" var i følge Philip Johnson ikke en legitim tilgang til design, og udstillingens værkudvalg vidnede om hans holdning. I et interview med den aldrende Johnson fra 1991 genkalder han sig forløbet omkring *Machine Art*-udstillingen og tydeliggør,

at det netop var Bauhaus-skolens europæiske modernismeværdier, der styrede dette udstillingsprojekt såvel som MoMAs syn på design og arkitektur. Johnson siger blandt andet således om *Machine Art*-udstillingen:

The worship of the machine was an important part of it, kept over from the Futurists, but it was mostly based on the Bauhaus approach. But you see, the whole impetus is gone, the whole moral socialism of that day, that Alfred really shared. He came through with his puritanism, and with me it was purely stylistic, as coming from the Bauhaus.<sup>6</sup>



Omslag til udstillingskataloget *Machine Art*.  
Museum of Modern Art, New York, 5. marts – 29. april 1934.

Johnsons beskrivelse giver indblik i de betragtninger, som lå til grund for udstillingen. Man forstår, at ud over to forskellige tilgange til materialet fra hhv. Barr ("puritanism", "social moralism") og Johnson ("purely stylistic") var udstillingen baseret på forestillingerne ved Bauhaus-skolen og en holdning om, at design var en kunstform. Med sin fremvisning af moderne industrielt design var *Machine Art*-udstillingen en nyskabelse, og udstillingen formåede at definere tidens nye strømning, maskinæstetikken, som i årene fremover fik stor betydning. De få strømlinede produkter, som blev vist på *Machine Art*-udstillingen, fik en kritisk

modtagelse hos anmelderne. Således skrev kunstkritikeren Cathrine Bauer, der havde været med til at lave museets udstilling om den Internationale Stil i 1932:

Among the more painful exhibits are Walter Dorwin Teague's modernistical cameras and thermometers and barometers, for these are objects which the technicians used to take care of quite satisfactorily without benefit of stylism.<sup>7</sup>

Et andet karakteristisk eksempel på MoMAs kritiske holdning finder man hos museumsinspektør John McAndrew, Philip Johnsons efterfølger som leder af afdelingen for arkitektur og design. I forbindelse med *Bauhaus*-udstillingen fire år efter *Machine Art*-udstillingen definerede McAndrew Streamline som den negative modpol til Bauhaus's industrielle design. I følge John McAndrew skulle designproduktet være "honest" – ikke "in style". McAndrew kritiserede det kommercielle re-design og strømliningen af statiske genstande. Som det kan læses ud af følgende citat, gjorde han sig lystig over Streamline ved at skrive, at det var sandt, at strømlinede papirkopper ville falde med mindre vindmodstand, hvis man tabte dem, men de var ikke bedre end de gamle, når det gjaldt brugsfunktionen. John McAndrew skriver,

Industrial designers, engaged in "re-styling" almost everything, so that what we owned might look old fashioned as soon as possible, seized upon these forms and misapplied them to a fantastic variety of objects. Streamlined paper cups, if dropped, would fall with less wind-resistance; they are no better than the old ones for the purpose for which they are actually intended, namely, drinking. The Bauhaus was closed about the time streamline mania began, but it would have rejected the streamlined form for objects such as cocktail shakers and fountain pens where its use is nonsense.<sup>8</sup>

Det mest tydelige eksempel på, at MoMA opererede med en dikotomi mellem "godt" europæisk design og "dårligt" Streamline-design, finder man i de forestillinger om "Good Design", som blev fremsat af den amerikanske arkitekturhistoriker og kurator Edgar Kaufmann, jr. (1910–1989). Kaufmann stod bag MoMAs indflydelsesrige *Good Design*-udstillinger fra 1950–1955, som havde til formål at skabe opmærksomhed omkring, hvad der var "godt design" i møbler og ting til hjemmet. Hans *Good Design*-udstilling i 1950 fik afgørende betydning. Den blev eksponent for Mo-

MAs indsamlingspolitik og lagde samtidig eksplicit afstand til det bredt appellerende, strømlinede amerikanske design. Kaufmann argumenterede for en puristisk modernistisk designopfattelse og harcelerede over de ublufærdigt kommercielle målsætninger bag det strømlinede design. Hans kritik af Streamline havde et par år forinden været temaet i artiklen "Borax, or the Chromium-Plated Calf", som blev publiceret i tidsskriftet *Architectural Review* i 1948, og siden blev kritikken ekspliciteret i forbindelse med udstillingen *Good Design*, hvor Kaufmann i teksten "What is Modern Design?" (1950) definerer sin designopfattelse og lægger afstand til Streamline. Afstanden til Streamline ses ganske eksplicit i en af underoverskrifterne, der lyder: "Streamlining Is Not Good Design".<sup>9</sup> Inden jeg kommer nærmere ind på, hvorfor Kaufmann mente Streamline faldt udenfor hans kategori af "godt design", er det værd at beskrive, hvad denne kategori dækkede over. Ifølge Kaufmann var "godt design" fornuftigt. Det forhøjede individets liv og havde integritet – i den forstand, at det forenede form og funktion, og udtrykte klarhed og harmoni.<sup>10</sup> Hans 12 forskrifter for "moderne design", som i teksten sættes lig "good design", rummer følgende aspekter: Moderne design opfyldte praktiske behov, udtrykte tidsånden, nød godt af fremskridt inden for kunst og videnskab, det anvendte nye materialer og teknikker, og det var enkelt. Heroverfor nævnte Kaufmann alle de ting, som moderne design *ikke* var: Det lod ikke *som om*; det lod ikke materialer syne af noget, de ikke var; det skjulte ikke og i sin fremtræden undgik det uvedkommende udsmykning.<sup>11</sup> Endvidere fremgår det også længere fremme i teksten, at nyhed "for nyhedens" skyld ikke var nøglen til "godt design". Kaufmann tog afstand fra handelslivets systematiserede arbejde med kunstig forældelse, for den kunstige forældelse forvirrede og forvred designets grundlæggende værdier. Endelig blev moderne design hyllet som medskaber af "det gode liv" og som materialiseringen af tidens værdier, fordi det i følge Kaufmann var knyttet til demokrati og industrialisering. Hermed var MoMAs designideal trukket op – og med lighedstegnet mellem det funktionelle, det nyttige og det smukke samt kritikken af udsmykning og forførelse var det evident, at den opfattelse af moderne design, som kom til udtryk ikke levned plads til Streamline, ja nærmest var formuleret i aktiv opposition til strømlijeformen. For som læser fornemmer man tydeligt, at de ting, som moderne design skulle

undgå, hvis det ville være godt design netop var praksisser, Streamline-designerne benyttede sig af. Den afgørende hel- ligbrøde som trækkes frem under den nævnte overskrift, "Streamlining Is Not Good Design", er ikke overraskende, det man inden for MoMAs optik kan kalde Streamlines "falske funktionalisme". Kaufmann kunne ikke acceptere designernes strømlining af genstande, som ikke skulle bevæge sig og beskrev "streamlining" således:

Its theme is the magic of speed, expressed in teardrop shapes, fairings and a curious ornament of parallel lines – sometimes called *speed whiskers*. The continued misuse of these devices has spoiled them for most designers, though naturally engineers use teardrop shapes and fairing where they are efficient, on high-velocity objects.<sup>12</sup>

Undtagelsen fra godt moderne design var ifølge Kaufmann den "udbredte" og "overfladiske" form for design, som var kendt som strømlining. Her havde man kontinuerligt "misbrugt" tre former, der alle symboliserede fartens magi: Dråbeformen, strømlijeskærmen og fartstriben – der sarkastisk beskrives som "a curious ornament of parallel lines".

MoMAs kritiske reception af Streamline er et godt eksempel på, hvordan Streamline er blevet fundet "urent" inden for den modernistiske designopfattelse – og derfor ikke har fået den kritisk-akademiske opmærksomhed indenfor designhistorieskrivningen, som retningen fortjener – om ikke andet så på grund af sin udbredelse. Hos Kaufmann ser vi, hvordan Streamline-bevægelsen ganske direkte identificeres som en laverestående udgave af moderne design, som mangler kvalitet og nødvendighed. Streamline blev grundlæggende kritiseret for, at designet brød med funktionalismens idealer og også strømlinede immobile genstande.

\* \* \*

Den modernistiske kritik af Streamline, som jeg i artiklen eksemplificerer gennem MoMA, har fulgt Streamline op gennem historien. Den her skitserede kritik er foregået inden for de museale mure, men kigger man ud over disse rammer og vender blikket mod den konkrete design- og arkitekturpraksis tegner samme billede sig her. Kritikken af det populær-kulturelle industrielle design er opstået, fordi de fleste designere har set sig selv som kunstnere med fokus på talent for formgivning og individuel kreativitet – og ikke som forretningsmænd. Samtidig skyldes kritikken, at

designerne – på samme måde som MoMAs kunstfaglige stab – har opereret ud fra et funktionalitetskriterium med rødder i funktionalismen og et kvalitetskriterium med rødder i den vestlige modernismes projekt og den europæiske tradition, historie og kulturopfattelse. Her har fokus været rettet, dels mod designgenstandens tekniske funktionalitet og ideologiske helhedssyn, dels mod genstandens formelle kvaliteter og æstetiske status. Mange designere og arkitekter har set Streamline som dårlig formgivning i betydningen: indskrænket elegance og ”simpel” styling. Samtidig har man taget udgangspunkt i, at streamline bør ses som et ideologisk konstrueret produkt, der er født ud af det moderne forbrugssamfund. Man har dog næppe underlagt den europæiske designtradition samme blik, og ladet dennes forestillinger om den kunstindustrielle genstand og begreber som ”formel kvalitet” og ”æstetisk kvalitet” blive transparente som ideologiske konstrukter og ”forførelsesdesign”. Tværtimod synes den europæiske version af moderne design at være blevet naturaliseret og essentialiseret inden for store dele af arkitekt- og designfaget.

Streamline fortæller en helt bestemt historie om design i det 20. århundrede, nemlig, historien om design som kommerciel kunst og sanselige begærsmaskiner. Det er en historie som er aktuel i forhold til samtidens industrielle design og i forhold til den instrumentalisering og fejring af kreativitet og entreprenør-ånd, som er et fremtrædende træk ved det samfund, vi lever i, og det syn, vi anlægger på design. Mens modernismen altså er noget vi har lagt bag os, er Streamline, eller rettere: den forståelse af design, som retningen inkarnerer stadig med os i dag – ideologisk og i vores livspraksis – i en verden som nogle gange næsten synes at flyde over med insisterende, sansemættet totaldesign.



Stine Høholt  
Overinspektør/Chief Curator, ARKEN  
Museum for Moderne Kunst,  
København  
hoeholt@arken.dk

## Noter

1. Denne artikel baserer sig på en del af min netop afsluttede PhD-afhandling om amerikansk Streamline-design ved Danmarks Designskole og Kunstakademiets Arkitektskole, København (kapitel 2, afsnit 1).  
Andreas Huyssen (1986). *After the Great Divide*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, p. ix. Referencen til Streamline er min, Huyssen taler om massekulturelle fænomener generelt.
2. ”Management. Art for Profit’s Sake” (om Dreyfuss). *Investor’s Reader*. 3. november 1952, p. 11.
3. Der hvor Streamline er blevet behandlet er inden for den social- og kulturhistoriske designhistorieskrivning. De to vigtigste bøger om Streamline er Jeffrey Meikles *Twentieth-Century Limited: Industrial Design in America, 1925–1939* (Philadelphia: Temple University Press, 1979) og Christina Cogdells *Eugenic Design* (Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2004).
4. For yderligere læsning om MoMAs historie, se: Sybil Gordon Kantor (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press; og William B. Scott og Peter M. Rutkoff (1999). *New York Modern*. Baltimore: John Hopkins University Press.
5. David Gebhard (1970). ”The Moderne in the US”. *Architectural Association Quarterly*. Oxford: Pergamon Press Ltd., p. 14.
6. ”Philip Johnson discussing the 1934 exhibition *Machine Art*”. Interview ved Sharon Zane, 1991.
7. Catherine Bauer (1934). ”Machine-Made”. *The American Magazine of Art*, 27, Maj, p. 270. Receptionen af udstillingen ”Machine Art” beskrives mere udfoldet i Jeffrey Meikle (1979). *Twentieth-Century Limited: Industrial Design in America, 1925–1939*. Philadelphia: Temple University Press, 2001, p. 180.
8. John McAndrew (1938). *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. 6 Volume, 5. december, New York, (upag.).
9. Edgar Kaufmann (1950). ”What is Modern Design?”. *The Industrial Design Reader*. (Ed.) Carma Gorman. New York: Allworth Press 2003. Oprindeligt trykt i kataloget af samme navn. New York: Museum of Modern Art 1950, p. 150.
10. *Ibid.*, p. 151.
11. *Ibid.*, p. 148.
12. *Ibid.*, p. 150.