

Produktionen vid kakelfabriken

1907—1937

ANNA HEDSTRAND

Namnet AB S:t Eriks Lervarufabriker går, som anförts i Sten Sjöstedts uppsats, tillbaka på S:t Eriks Kakelfabrik, grundad 1888. Fram till 1907 tillverkades här nästan enbart kakelugnar, enligt bevarade pris-kuranter huvudsakligen i en mycket rikt modellerad nyrenässansstil. När det nya bolaget i december 1907 konstituerats utvidgades kakelfabriken för konst- och hushållsgodstillverkning.

Trots att S:t Eriks Lervarufabrikens konstgods och kakelspecialiteter uppmärksammats för sin konstnärlighet, höga kvalitet och låga prissättning kunde alltsedan behovet av kakelugnar börjat avta — 1925 hade tillverkningen nästan helt upphört — denna del av bolagets verksamhet inte drivas utan ekonomiska svårigheter. 1929 noterade bolagsstyrelsen att produktionen vid Kakelfabriken mer än förut måste inriktas på öppna spisar, väggplattor, konstgods och annat oglaserat och glaserat lergods. Verksamheten ökades också åren 1930—35 betydligt och gav några år verklig vinst.

I mycket hade dock tillverkningen bibehållit sin hantverksmässiga karaktär och priserna hade hållits nere på grund av svåra konkurrensförhållanden på den inhemska marknaden och den ökade importen av lervaror. Bolagsstyrelsen hade i några år undersökt olika lösningar för Kakelfabrikens framtid. I slutet av 1937 erhöles från Upsala-Ekeby AB ett erbjudande att överta Kakelfabrikens fastighet med byggnader, maskiner, inventarier, lager och förråd för att med i huvudsak samma fabrikspersonal fortsätta keramiktillverkningen. Meningarna bland bolagets intressenter var delade, men styrelsen fann ändå denna lösning lämplig och beslöt verkställa försäljning. I december 1937 övertogs hela kakel- och keramikrörelsen av Upsala-Ekeby AB. Driften i Ekebys regi fortsatte dock endast ett kvartal.

Bevarade fotografier

De tre mappar som av en lycklig händelse fanns kvar i källaren till S:t Eriks Betongs 1962–63 uppförda fabrik, visade sig innehålla hundratal med fotografier av S:t Eriks olika tillverkningar, både vid Kakel- och tegelfabriken, samt några fotografier av keramik tagna vid olika utställningar. Mapparna innehöll också bilder av fabriken interiörer, exteriörer och av personal. Flera av fotografierna av äldre datum visar uppställningar av lergods, där varje föremål är försett med en lapp med ett nummer, som visat sig vara modellnumret. Vid en genomgång av materialet kan man lätt urskilja grupper av numrerade föremål med liknande karaktär, gjorda vid samma tid.

Modellnummer

Allt gods som tillverkats vid Kakelfabriken är numrerat. Konst- och hushållsgodsets modellnummer är i allmänhet instämplat i botten på föremålet. I förekommande fall innanför den oglaserade fotringen. Numret betecknar alltid enbart modellen, inte dekoren. Vid en genomgång av prislistorna ser man att samma modell förekommer med flera olika dekortyper. Föremålet kan t. ex. ha en enfärgad glasyr, en konstglasyr eller ett handmålat mönster.

Stämplor

Konservator Vingedal noterar i sin bok »Porlinsmärken» endast en stämpel från S:t Eriks Lervarufabriker. Bild 3 visar därför ytterligare två stämpeltyper som använts av fabriken. Denna stämpelinventering har varit möjlig delvis genom att disponent Sjöstedt till Upplandsmuseet donerat ett 90-tal föremål samt genom att vid försäljningen i december 1937 en del av de föremål som visats i S:t Eriks permanenta utställning överfördes till Upsala-Ekeby.

Prislister och illustrerade katalogblad

Före 1930 använde sig fabriken av sporadiskt utkommande, oftast daterade reklamblad med illustrationer, modellnummer, prisuppgifter, men man gav också ut separata prislister.

Mellan år 1930 och 1937 gav man kontinuerligt ut prislister och illustrerade katalogblad, vilka skulle sättas in i en gemensam pärm

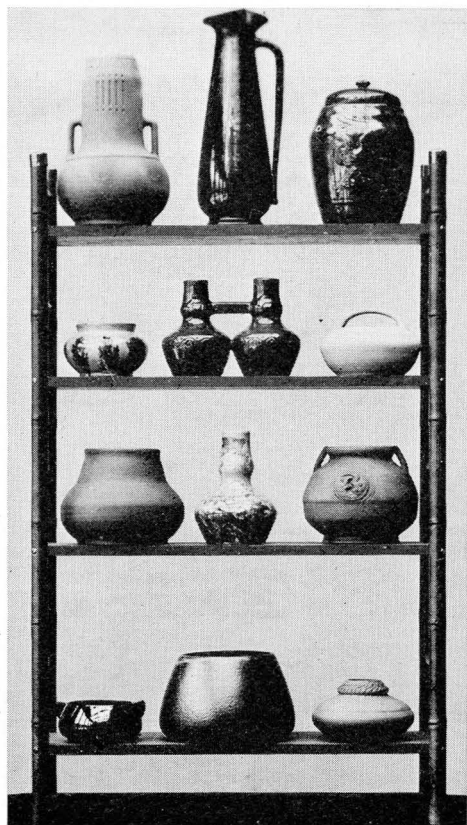


Bild 1. Jugendkeramik från 1909. Foto i AB S:t Eriks Betongs arkiv (S.E.B.).

Bild 2. Jugendkeramik från 1914. Foto S.E.B.

enligt lösbladssystem. Man får i denna typ av katalog — om den är intakt — en god överblick över fabriken's hela produktion. Då bladen i de flesta fall är daterade eller försedda med bokstavs- och nummerbeteckningar kan man genom jämförelse med tidigare utkomna katalogblad och illustrerade reklamblad samt recensioner och tidskriftsartiklar med ganska stor säkerhet fastställa ett föremåls tillkomsttid och en konstnär's anställningsperiod.

Jugendkeramik 1909

1909 var det utställning i Stockholm, den s. k. »Allmänna Svenska utställningen för konsthantverk och konstindustri». S:t Eriks Lervaru-

S:T ERIK
UPSALA

S:T ERIK
UPSALA

A-B. S.T. ERIKS LERVARU-FABRIKER UPSALA

Före 1925

S:T ERIK
UP/ALA
SWEDEN

Omrk. 1925-1929

S:t
R

S:t
R
SWEDEN

S:t
Rrit
Upsala

S:t
Rrit
Upsala
SWEDEN

S:t
R
SWEDEN

1929-1937

0 5 cm

Bild 3. Kakelfabriakens stämp-
lar 1907-1937. De tre övre
stämplarna användes före 1925,
den mellersta mellan 1925 och
1929 samt stämplarna med
frakturstil från 1929.

fabriker deltog med bl. a. konstgods utfört av Ruben Nordström och Hilma Person. Det är troligt att denna keramik är identisk med Kakelfabriakens första serie keramik, modellerna nr 1-75, en rad vaser med klar jugendkaraktär.

Formerna är förenklade men nog så typiska: kärlekroppen kan vara lågt placerad och ha en lång, avsmalnande hals, vara tillnupen på mitten, ha en omvänd päronform, ha formen av en s. k. blomboll, vara en låg och vid kruka med förhållandevis liten mynning. I de fall föremålen har hängklar är dessa tillbakabildade och har endast en dekorativ funktion. Relieffornament förekommer endast sparsamt, men några pjäser har efterarbetade drejtränder. De föremål som har kantiga konturer är troligen också eftersvarvade med hjälp av ett rätlinjigt verktyg.

Några modeller har en handmålade dekor av kraftigt stiliserade blommotiv och enkla bårder på ljus botten. Föremålen är annars till övervägande delen konstglaserade. De har en strimmig, prickig eller marmorerad yteffekt. Denna glasyrmetod var en utveckling av en äldre

krukmakarteknik, som innebar att man stänkte eller ströpplade på olika oxidfärgade blyglasyrer, vilka vid bränningen flöt i varandra. Konstglasyn har troligen sin benämning efter förmågan att ge varje kärl en individuell prägel. Den typ av konstglasyr som använts i detta fall kan också kallas majolikaglasyr då den har en opak, ljus tennglasyr som grund. Glasyrbehandlingen har gjorts så, att man först lagt på en grundglasyr och sedan en s. k. löpglasyr, som består av lättsmältande material på blybasis plus färgämnen, dvs. grovt malen metalloxid. Vid bränningen börjar löpglasyn att rinna, därav namnet, på grund av dess speciella sammansättning. En riktigt sammansatt glasyr ska smälta och »stå». På ett par modeller är glasyn så tjockflytande att den bildar tunga droppar, en yttring av jugendtidens fullt synliga tillverkningsmetoder. Förebilderna till denna glasyrdekor finns hos det samtida stengodset, t. ex. av Patrik Nordström, som i sin tur hämtat inspiration från östasiatiskt stengods.

Jugendkeramik 1914

Några fotografier visar en grupp vaser och urnor av prydnadskaraktär från en stilmässigt senare period, omkring 1913–14. Intrycket av ett lergods i Arts and Crafts-rörelsens efterföljd är inte längre så stort, dvs. karaktären av hantverk är mindre tydlig.

Konturlinjerna hos denna grupp av föremål är överhuvud kantigare. Typisk är också den nästan rätvinkliga hänkeln, vilken här kan sägas ha förlorat sin ursprungliga praktiska betydelse och nu fungerar som ett av den sena jugendstilens dekorativa element. Flera av modellerna har påklistrade små djurreliefer i naturalistiskt utförande. De får en udda effekt mot de stora släta ytor som omger dem. De stora och tunga kärlformerna tvingar fram en dragkamp mellan helheten och detaljerna.

Många av föremålen har varit konstglaserade. På bilderna har de en flammig, troligen polykrom, glasyr med blank yta. Man kan märka en viss mönsterbildning hos glasyn. På en skål har löpglasyn runnit ut i ett bladliknande mönster, som upprepas med jämna mellanrum runt kärlekroppen. Konstglasyn har blivit stereotyp, några andra föremål är helt randmönstrade. Om man på kärlets övre del klickar ut löpglasyn med jämna avstånd, bildas en randig mönstereffekt när glasyn börjar rinna.

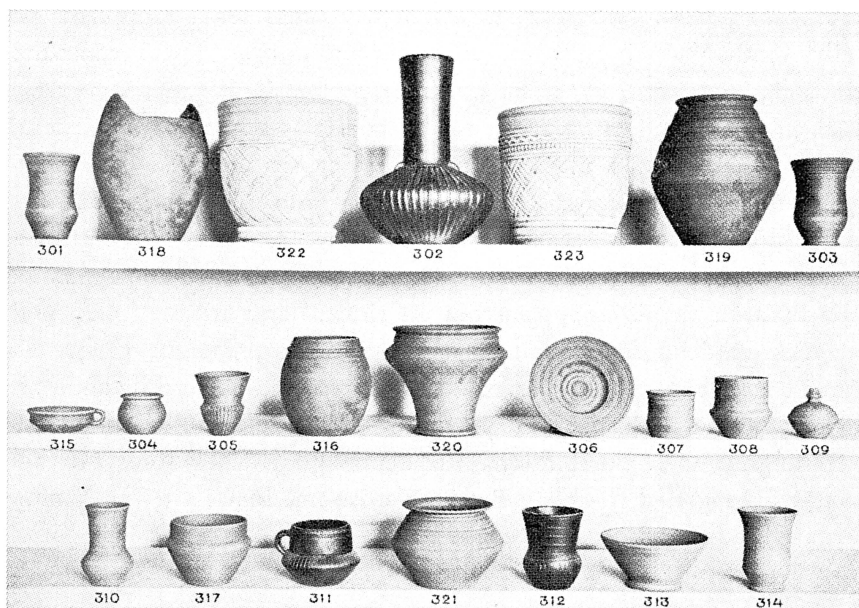


Bild 4. Föremål ur serien Gammalgods med förebilder från förhistorisk tid. Denna serie utformades 1913. Ur prislista 1925.

Ett av fotografierna visar ett avsiktligt »kalvat» gods. Kalvning innebär egentligen en vid rågodsbränning ofrivillig deformation av föremålet, vilket kan bero på att man använt t. ex. för fet lera. Enligt Albin Hamberg, som var modellör vid Höganäs på 1890-talet, där man då efter engelsk förebild började tillverka kalvat gods, var dessa kärl mycket populära.

Gammalgods

Tillverkningen av Gammalgodset skedde på initiativ av och under kontroll av fil. dr Arvid Julius, som under ett flertal år var amanuens vid Uppsala universitets museum för nordiska fornsaker.

Gammalgodset består av två serier keramiska nyttoföremål lämpliga som blomvaser och blomkrukor. Modellerna är kopierade dels efter medeltida svensk hushållskeramik i Nordiska museets ägo och dels efter förhistorisk keramik från olika fyndorter i Sverige, Norge, Danmark och Tyskland.

Medeltidsgodset visades och såldes första gången på Skansens vår-



Bild 5. Cyperngods, ljusst gulgrönt mattglaserat. Komponerat 1934 av Gertrud Löngren i samråd med professor Einar Gjerstad. Upplandsmuseets inventarienummer UM 10.055 och 10.117. Foto Sven Österberg, Upplandsmuseet.

marknad 1913. I serien ingick krukor med eller utan lock, vaser, kannor med eller utan fötter, bägare och burkar. De var utförda i enfärgade, matta gröna och svarta glasyrer och var sparsamt dekorerade med ristade våglinjer, utsvarvade parallella linjer och mönster instämplade i godset.

Modellerna under rubriken Motiv från Förhistorisk tid, har också varit lämpliga att omsätta i modernt prydnads- och hushållsgods. På ett prisblad från 1925 rubriceras de som amfora, fat (askfat), bägare (cigarrbägare, cigarettbägare), kruka, kragflaska, kanna med öra, skål, låg kopp med öra, urna och blomkruka. Dekoren är modellerad, ristad eller utsvarvad. De flesta föremål som ingår i Gammalgodsserierna är handdrejade, vilket man kan förvissa sig om genom att känna på kärlets innerväggar där drejränderna finns kvar. På yttersidorna är i allmänhet ränderna bortputsade.

Den tidigaste recension som även behandlar den förhistoriska keramikens finns i Svenska Dagbladet den 23 maj 1924 med anledning av utställningen Bygge och Bo i Stockholm. Det är troligt att denna serie

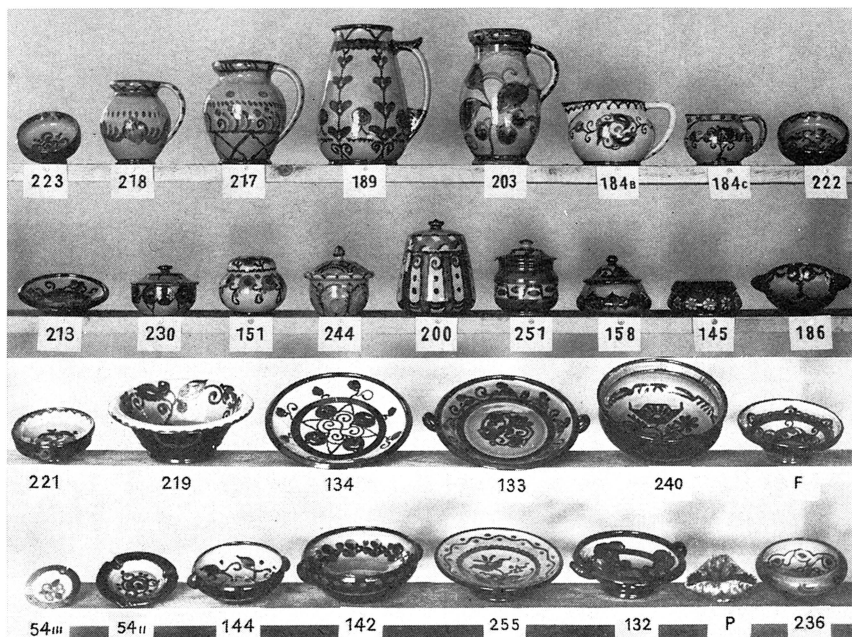


Bild 6. Serien Hushållsgods komponerad 1917 av Agda Östberg. Ur prislista från 1920.

tillkom 1923–24. Anmälaren finner att Gammalgodset hör till det intressantaste som visas på utställningen. Föremålen är nu överdragna med halvmatta svarta eller grå glasyrer. Man menar att en blomvas skall ha en neutral färg och en enkel form för att blomman ska komma till sin rätt. »Hur ofta fördärvas ej blommans praktfulla färger genom en grällt dekorerad vas eller genom ett skrikande silkespapper kring krukkan.» Denna smakuppfostrande inställning, stöter naturligtvis på kritik: »Man har ju inte alltid blommor i sina vaser, och det finns en mängd diskreta toner, som höja vasens estetik utan att skada blomman». Konstkritikerna var annars övervägande positiva till denna nationalromantiska keramik medan konsumenterna var mera återhållsamma. Några modeller finns ändå kvar under hela 1930-talet, men endast lagerförda i den halvmatt svarta glasyren.

Under S:t Eriks Gammalgods sorterar också Cyperngodset. Modellerna i denna serie komponerades av Gertrud Lönegren efter de fynd av antika vaser, som gjordes under Cypernexpeditionen, en svensk arkeologisk expedition under ledning av professor Einar Gjerstad 1927–31.



Bild 7. Ask med lock, överdragen med ljusblå glasyr. Dekor i mörkblått, grönt och brunt. Höjd 10 cm. Ur serien Hushållsgods från 1917, bild 6. UM 12.277. Foto S. Österberg.

Cyperngodset uppträder för första gången på katalogblad från 1934. Det är mycket tjockväggigt, formerna är kraftiga i kannor, urnor, vaser och skålar. Hänklar och handtag är formade av massiva och mycket tjocka lersträngar. På grund av kärlets storlek och tyngd var Cyperngodset till största delen ett prydnadsgods. Till skillnad från sina äldre förlagor var Cyperngodset enfärgat och saknade i stor utsträckning ornamental dekor. Glasyrerna var inte enbart svarta, som på Gammalgodset, men gick ändå i en sober färgskala: grönsvart, ljusgrått, svart, gult och blått, färger som överväger i prislistorna från denna tid och som jag får anledning att återkomma till.

Hushållskeramik

Textilkonstnärinnan Agda Österberg i Varnhem berättar att på 1910-talet var S:t Erik ett litet tegelbruk, som huvudsakligen gjorde kakelugnar, vanligt tegel och takpannor. Vid Kakelfabriken hade hon tillfälle att på lediga stunder tillverka keramiska produkter för sitt eget nöjes skull. Det var enligt henne själv mest dekorativa saker. När det i slutet av 10-talet blev allt färre beställningar på bemålade och dekorerade kakelugnar, kom en försöksverksamhet igång med tillverkning av prydnadsvaser.

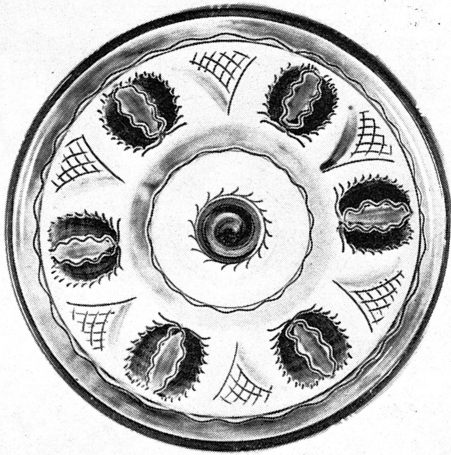


Bild 8. Skinkfat med allmoge-
inspirerad dekor av Eva
Jahnke-Björk 1926. Diam.
38 cm. UM 10.116. Foto S.
Österberg.

1917, då Agda Österberg hade en egen keramikmonter på Svenska slöjdföreningens Hemutställning på Liljevalchs, hade hon sedan ett par år tillbaka rest till Uppsala över lördagar och söndagar för att ägna sig åt sin hobby. När Agda Österberg lämnades tillfälle att delta i Hemutställningen, hade man först svårt att finna en fabrik, som ville åta sig att tillverka en keramik som skulle massproduceras. Hon berättar i en intervju: »då det inte lyckades i tid, fingo vi lof att vända oss till S:t Eriks lervarufabriker i Uppsala, som ju egentligen göra kakel, för att åtminstone få modellerna utförda. Därför fick jag inte börja arbetet förrän omkring tre veckor innan utställningen öppnades, och jag kunde inte offra mera tid än vanligt». Hon reste alltså under tre veckoslut till S:t Erik, lät arbetarna dreja fram formen efter hennes ideer — »S:t Erik hade en bra drejare, jag fick aldrig någon färdighet med leran» — för att sedan själv måla den med »lerfärg». Genom modellnummerbeteckningarna kan man också se att Agda Österberg också dekorerade äldre modeller, gjorda före 1913.

Hon har i brev berättat att hon inte ritade några mönsterskisser, mönstren gjordes med penseln direkt på godset. Kom en färgklick fel var det omöjligt att ta bort den, »det var bara att greja till det så att det verkade att det var meningen att klicken skulle vara just där, en del lustigheter kom därmed till». Om artikelförfattaren i Stockholms



Bild 9. Lampfötter komponerade 1926 av Eva Jahnke-Björk. Den högra lampfoten 31 cm hög. Foto S.E.B.

Dagblad förstått rätt vad avser »lerfärg», är det fråga om en dekor-teknik med engobering. Agda Österberg hade vid S:t Erik tillgång till röd, gul och vit engobe, en täckande vit och en transparent glasyr. Oxidfärgerna var koboltblått, manganviolett och något som hon kallar »silver», troligen gulbrännande. Agda Österberg var inte utbildad kera-miker och hade inte heller tillräcklig kännedom om glasyrteknik. Det hände t. ex. vid glattbränningen att det kom fram överraskande effekter beroende på att somligt brändes bort — färgen hade varit för tunn — och annat inte kunnat smälta — glasyren hade varit för tjock —. En del föremål fick kasseras då en misslyckad glattbränning inte kunde göras om. De ideer som fördes fram med Hemutställningen gör sig även Agda Österberg till tolk för: »De här pjäserna äro alla byggda på de möjligheter som finnas i en vanlig kruktillverkning; de äro rätt och slätt vanliga kökskärl, som fått lite konstnärligare form och or-nering. Orneringen är afsiktligt enkel för att arbetarna skola kunna göra den, penselföringen är ju grof och behöfver inte alls vara jämn, ty just det godtyckliga i orneringen visar att kärlet är handmåladt. Prisen bli desamma som på vanligt lergods.»

Agda Österberg menade att publiken skulle se och uppskatta att kärlet var handmålrat, en på sätt och vis romantisk syn, som var uttryck för en reaktion mot 1800-talets maskinella fabrikation. Denna innebar för hushållsposrlinets del ett allmänt användande av koppartryckta utländska mönster, som genom kontinuerlig nygravering hade förlorat sin ursprungliga stringens.

I det sociala engagemanget ingick att keramikern skulle nå ut till de små hemmen genom att prissättningen inte skulle vara högre än på det vanliga hushållsgodset, en regel som det annars syndades mot 1917. Agda Österberg säger vidare i intervjun att hon hoppades finna en fabrik som ville och kunde åta sig tillverkningen, då S:t Eriks fabriksugnar inte lämpade sig för masstillverkning. Men Agda Österberg stannade kvar som konstnärlig medarbetare vid S:t Erik och fabriken fortsatte tillverkningen av hennes modeller från 1917. På Hantverksförningens utställning i Uppsala 1921 fanns bland mycket annat från S:t Erik målade och konstglaserade hushållskärl och prydnadsvaser av Agda Österbergs hand. Dekorering genom målning tillämpade fabriken vid den här tiden huvudsakligen på hushållssaker »hållna i en färgvacker och lyckligt funnen allmogestil ... en hel rad skålar, grötfat, bonbonnierer m. m. i denna genre. Samma kärl kan man för övrigt se i rätt miljö två trappor upp, åt vilken de förläna en gammaldags hederlig prägel.»

Agda Österberg arbetade med enkla modeller, med relativt traditionellt krukmakargods. Föremålstyperna var kannor, tillbringare, skålar, fat, spillkummar, karotter, kryddburkar, askar med lock, bonbonnierer, blombollar, vaser, blomkrukor på fötter och lampfötter. I de fall föremålen har handtag, hängklor och lockknoppar är de praktiskt motiverade och har en tillräcklig storlek för att vara funktionella. Dekorerna är präglade av ett allmogeinflytande. Mönstren är storblommiga och stiliserade, ofta som en runt kärlväggen eller från kärlets fot till dess mynning löpande ranka, spiral eller S-linje med blad och färglickar. Mönstren är målade med en mycket tjock pensel. Dessa enkla och ibland tillfälliga dekorer löpte inte så stor risk att förflockas vid masstillverkning.

I Upplandsmuseet finns ett 90-tal S:t Erikspjäser, däribland ett par föremål ur Agda Österbergs serie. Agda Österbergs keramik var genomgående kraftigt färgsatt. Bottenfärgen, som alltid var ljus, framhävde

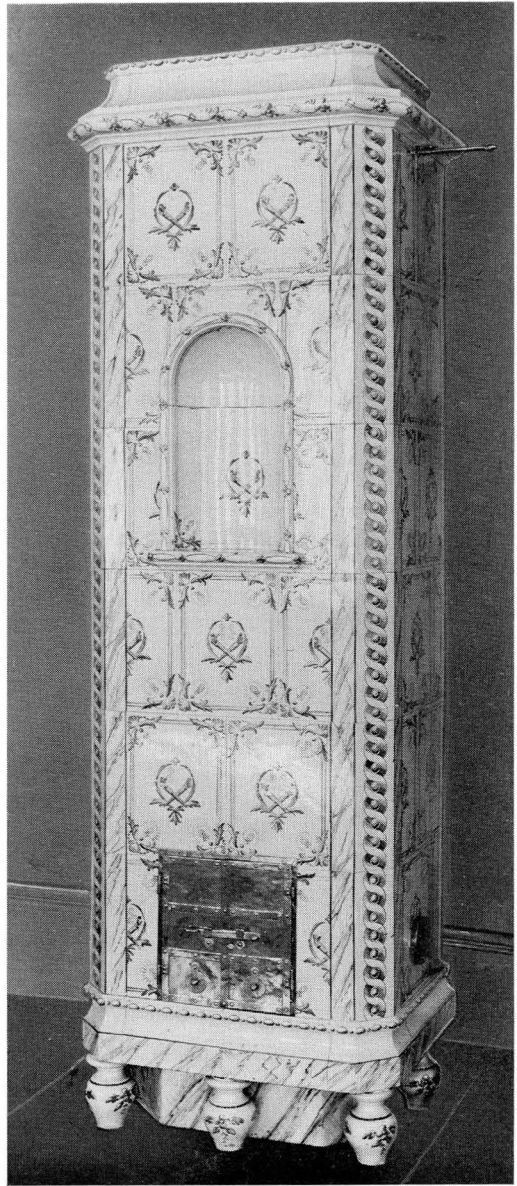


Bild 10. Kakelugn efter modell från 1700-talet. Ur prislista från 1934.

de mörkare dekorfärgerna svart, brunt, blått, grönt och gult. Röda färger ser dock ut att helt ha saknats. Rött är ju också en mycket dyr oxidfärg, som man först på 1930-talet mycket sparsamt använde vid S:t

Érik. Denna mustiga färgskala är annorlunda än 1920-talets, då den helt saknar inslag av pastellfärger. Den tonade vita tennglasyn — rosa, ljusblått — skulle komma att dominera vid fabriken det följande decenniet.

Trädgårdsurnor

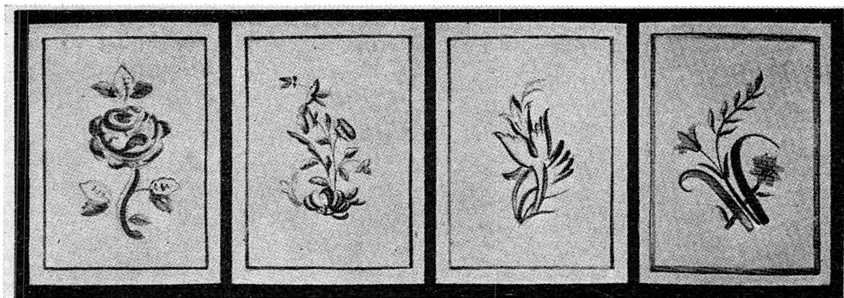
Vid Uppsala Hantverksförenings utställning 1921 deltog Agda Österberg med fyra trädgårds- och fröjordsurnor, särskilt komponerade för utställningen. Konstnärinnan hade utformat både modeller och dekorer. Urnorna var klassicerande i formen och hade i något fall en uttalad antik förebild, den grekiska amforan. De levererades i konstglasyr eller med en stormönstrad dekor, som har ansetts vara ett uttryck för hennes speciella känsla för textila mönster. De robusta mönstren från 1917 har nu ersatts av mer graciöst tecknade bårddekorer i blått, gult och manganviolett på vit tennglasyr, vilket innebär att tekniken var ett fajansmåleri på 1700-talsmanér. Form tillsammans med dekor torde vara en tidig yttring av den dekorativa 20-talsklassicismen, av »Swedish Grace».

Urnorna blev omtyckta och salufördes fortfarande in på 1930-talet.

Allmogekeramik

En prislista från 1926 upptar några föremål, som är gjorda av Eva Jahnke-Björk. Det är fyra lampfötter och en modell rubricerad som skinkfat med fyra olika dekorer. Hos Eva Jahnke-Björk är allmogeeidealet ännu mer utpräglat. Lampfötternas och skinkfatens mönster liknar i mycket varandra. I den ljusa bottenfärgen — ett lager av vit tennglasyr eller engobe — ristade man rutor, ränder och våglinjer, som vid bränningen framträdde med skärvens brunröda färg. Om man på detta sätt t. ex. tecknade ett blad och sedan målade detta med färgad glasyr fungerade bladets ytterkontur som en »vallgrav» och dekorfärgen flöt inte ut och missfärgade den omgivande glasyn. Ett av skinkfatens mönster är en vit s. k. pipleredekor. Fördelen framför att använda pensel var att linjen eller droppen blev jämntjock och därför vid bränningen fick en jämn effekt.

Färgsättningen av dessa både till teknik och stil allmogeeinspirerade mönster liknar Agda Österbergs. Lampfötterna hade en ljus bottenfärg

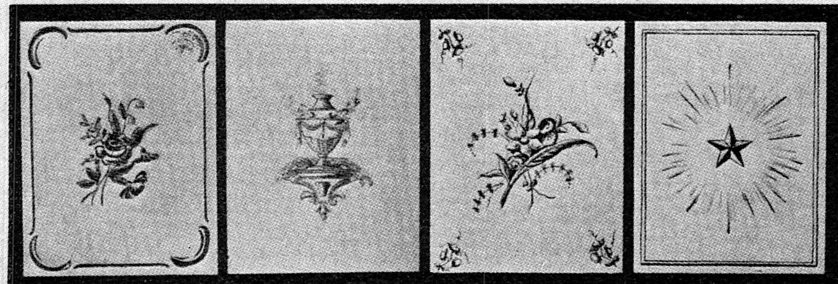


Tariff I: K 82

K 83

K 84

K 85

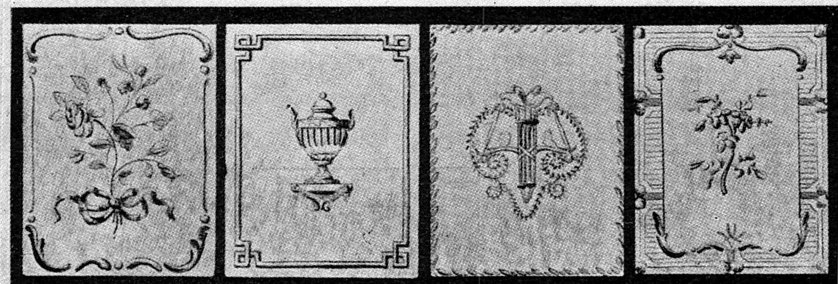


Tariff II: K 62

K 63

K 71

K 72

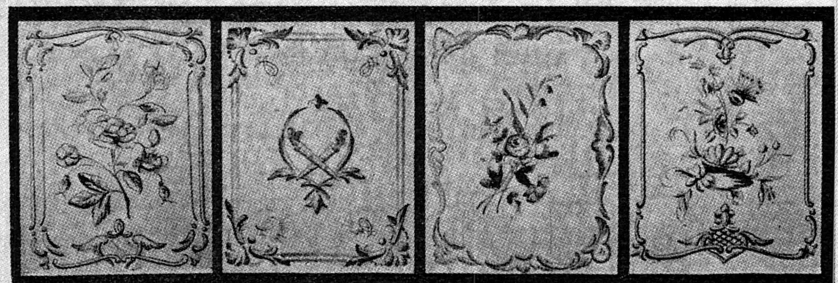


Tariff III: K 56

K 65

K 67

K 70



Tariff IV: K 57

K 61

K 73

K 79

Bild 11. Mönster för dekorerings av kakelugnar och öppna spisar. Den övre raden från 1930-talet. Ur priskatalog från 1934.



Bild 12. Konstglaserad klyv-
tegelspis från 1929, komponerad
av Johan Rudholm. Ur pris-
katalog från 1929.

med polykrom dekor — brunt, grönt och blått — överdragen med en ofärgad, blank blyglasyr. Skinkfatens färger var vitt på rödbrun botten — pipleredekoren — och grönt på krängul botten. Även skinkfatens dekorer var täckta av en transparent glasyr. En prislista från 1930 innehåller två nya skinkfatmönster av samma typ som föregående. Det är intressant att se hur dessa traditionella allmogefat tillverkades under hela 1930-talet, dock med en viss variation i dekorfärgerna.

Kakelugnar

1914 klagade disponent Starup över »värmeledningarnas eröfring av de bättre byggnaderna». Man hade dålig avsättning för de dyrare kakelugnarna. Under första världskriget ökade efterfrågan på kakelugnar igen. Orsaken var dels svårigheterna att få fram tillräckligt med lämpligt bränsle för centraluppvärmning och dels att den stora vurmen för antikviteter tog fart och det hos många fanns »en önskan att i sin stilmiljö infoga en äkta 'Mariebergs-kakelugn'». Då detta ofta inte var möjligt nöjde man sig med en kopia. För Stadshotellets festsal i Upp-



Bild 13. Kakelspis komponerad
omkr. 1930 av Uppsala-
arkitekten Gunnar Leche.
Foto S.E.B.

sala levererade S:t Erik två kakelugnar i gustaviansk stil. I början av 1920-talet blev det allt vanligare med centralvärme även i enklare bostäder och försäljningen av odekorerade, vita kakelugnar blev också mindre. 1925 hade tillverkningen av kakelugnar nästan helt upphört. Man började i stället lägga an på öppna spisar av kakel och klyvtegel. Efter 1932 tillverkade man endast enstaka kakelugnar av lyxtyp efter specialbeställning.

John Rudholm tog initiativ till att S:t Erik, efter att Rörstrand hade upphört med sin tillverkning av stilkakelugnar omkring 1910, började efterbilda både modeller och dekorer från Mariebergs- och Rörstrandskakelugnar från slutet av 1700-talet. S:t Erik berömde sig av att vara den »första av nu i drift varande fabriker, som på nytt tog upp tillverkningen av Rörstrands- och Mariebergskakel i gammaldags glasyrer och dekorerings teknik». Man använde sig av rena 1700-talsmodeller och modeller gjorda efter förebild från 1700-talet. Då tillverkningen av kakelugnar intensifierades i slutet av 1910-talet började S:t Erik mer än förut anlita arkitekter. E. G. Asplund och O. Almqvist hörde till dem som ritade nya modeller för fabriken. Man ville under åren kring

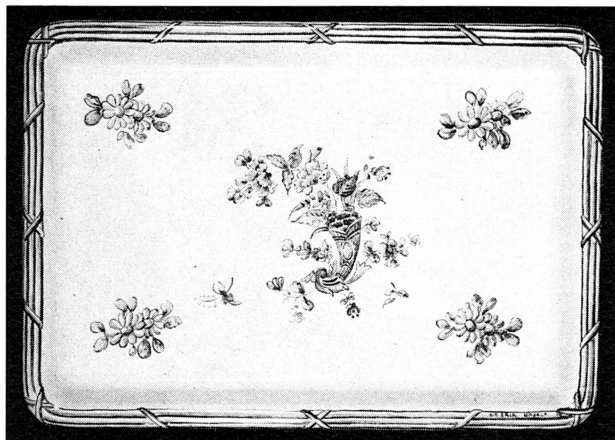


Bild 14. Tebordsbricka i flera färger av dekorationsmålaren Carl Johan Johansson. Längd 56,5 cm. UM 10.115. Foto S. Österberg.

1920 åstadkomma en stilförbättring av den enklare bruksvaran. På kakelugnsområdet hade man länge rört sig med tyska nyrenässansmodeller och -mönster på kritvita glasyrer från 1870- och 1880-talen, som av Slöjdföreningen ansågs som vår i dekorativt hänseende värsta förfallsperiod.

Mönstren till vad fabriken kallade »Mariebergskakelugnar» tog man ur Nordiska museets samlingar. Man erhöll också tillstånd att kopiera mönster efter bevarade kakelugnar och efter lösa kakel, som sänts till S:t Erik för restaurering eller för komplettering av nya kakel till defekta ugnar. Hildur Haggård tecknade också av många gamla mönster för S:t Eriks räkning. Fabriken förvärvade på dessa sätt en stor samling äldre mönster i rokoko-, gustaviansk- och empirstil. De användes förutom till kakelugnar och spisar även som väggbeklädnad vid dyrare inredningar, då man önskade att kaklen på en vägg eller panel skulle stämma med mönstret på en antik ugn eller gammal spis.

Mönstren utbjöds i fem olika prislägen, från enkla dekorer till rika polykroma utföranden. Ungskaklen var handdekorerade. I regel upprepades samma mönster på alla kakel. Simser och fötter av kakelgods hade en stilenligt avpassad dekor. Motiven hos rokokomönstren var huvudsakligen traditionella, asymmetriskt komponerade blombuketter med band, symmetriskt omramade av rocailler eller bladverk, snäckor, rutmönster och dylikt. De stramare mönstren i gustaviansk stil och empirstil bestod av emblem, urnor, festonger och stjärnor innanför



Bild 15. Dekor i grönt och rödbrunt för bordsskiva av Anna-Lisa Thomson. Foto S.E.B

t. ex. en meanderbård. De är mycket exakt kopierade med undantag av de enklare mönstren hos vilka penselföringen är grövre och blommor och blad mer stiliserade.

»Mariebergsmönstren» utfördes på vit eller tonad — svagt rosa, blå-grå, grå eller bengul — tennglasyr. 1700-talets kakelmönster målades också på tonade glasyrer, vilka i själva verket ofrivilligt hade missfärgats i samband med att mönstren vid bränningen flöt ut och tonade den omgivande glasyren. På Hantverksutställningen i Uppsala 1921 framhölls att 1700-talets dekoreringsmetoder — vitlerebegjutning, majolikaglasyrer, »bianco sopra bianco» m. fl. — gav goda resultat och var billiga. Det viktigaste kravet på modern kakelugnstillverkning ansåg man dock vara att glasyrerna genom avfärgning, svampning eller stänkning avtonas så att de mera harmonierar med rumsinteriören. De rent vita ugnarnas tid var förbi. Smaken för det tonade, svagt färgade materialet uppkom vid mitten av 1910-talet.

S:t Eriks kakelgods formades i regel i gipsformar eller torrpressades under högt tryck till plattor, som därefter rågodsbrändes, glaserades och slutligen glattbrändes. Kakelglaseringen gjordes för hand, dvs. man hällde glasyren över kakelplattan. Man använde rödlera när glasyren skulle krakeleras. Sprickbildningen framträdde då tydligare. Krakelering var en yteffekt man främst använde sig av på »Mariebergskakel»

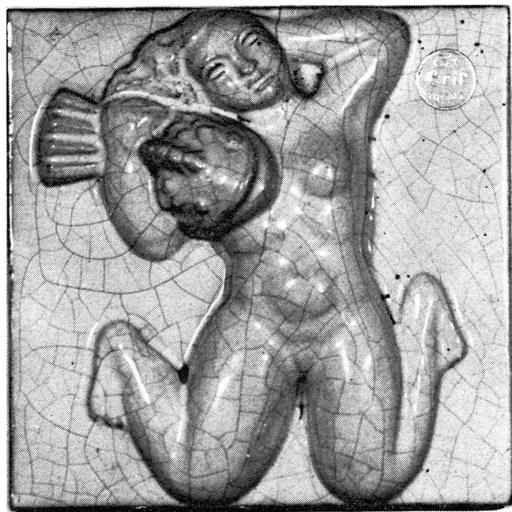


Bild 16. Badrumsplatta med relief, komponerad 1936 av Gertrud Lönegren. Höjd 15 cm. UM 10.095. Foto S. Österberg.

men man krakelerade också konstglaserade kakel för att de skulle se ålderdomligare ut. För att framkalla krakelyrer på en glasyrta utsatte man kaklet för en hastig växling mellan värme och kyla. Att i dekorativt syfte utnyttja krakelering på konstgods blev vanligt vid fabriken under senare delen av 1930-talet med Maggie Wibom.

E. G. Asplund ritade ett par helt nya kakelugnsmodeller för Hemutställningen 1917. Andra arkitekter som tog S:t Erik till hjälp vid utförandet av sina kakelugnar var bl. a. Carl Westman, Cyrillus Johansson, Rolf Engströmer och Uno Åhrén. Dessa moderna kakelugnar utfördes i krukmakarglasyr. Enligt katalogtext från 1923 var krukmakarglasyn den särskilt under 1700-talet tillämpade formen för konstglasyr i flera, stundom starka färger. Man hade »nått goda resultat i bl. a. att få fram den mustiga, gröna klang, som finnes på så många ugnar å gamla gårdar från 1800-talets början». Kakelmönster ritades av Helge Johansson och Tyra Lundgren, som vid S:t Erik gjorde sina första keramiska erfarenheter. Tyra Lundgren dekorerade ofta sina kakel med orientaliserande figurer, landskap och arkitektur. Till alla kakelugnar offererades tillbehör: kakelugnssmidan, både vanlig fabrikstillverkning i mässing eller förnickling och konstsmide i järn, mässing eller koppar med grov ythamring samt plansten och tegel. De smidda luckorna var nytillverkningar efter äldre förlagor.



Bild 17. Dekor för fyra kakelplattor i brunt, grönt och sparsamt svart på grönskiftande botten, avsedd för badrumsvägg. Komponerad 1930 av Anna-Lisa Thomson
Foto S.E.B.

Öppna spisar

Omkring 1924 började S:t Erik tillverka öppna spisar i dels klyvtegel och dels kakel. Det var John Rudholm som ledde tillverkningen och det var också han som komponerade de första modellerna i klyvtegel. Klyvtegelspisens yta var uppdelad i många små element med relativt stora fogar, spisöppningen hade vanligtvis formen av en rundbåge.

Den öppna spisen med kakelplattor hade en mera sammanhängande yta med små fogar. De flesta kakelspisarna utfördes i flerfärgade, flammiga konstglasyrer men även i halvmatta eller matta, enfärgade glasyrer med påmålade marmoreringar eller mönster. Konstglasyren utgjorde den mest omtyckta behandlingsformen. Kakelspisarna utfördes normalt med eldstadsramar i handsmide av järn, oxiderad koppar eller mässing, då fabriken erfarit att eldstadsramar av kakel med åren blivit skadade.

Kakelspisarna komponerades av eller i samråd med arkitekter som Björn Hedvall, Knut Nordenskjöld, Gösta Rollin och Gunnar Leche.

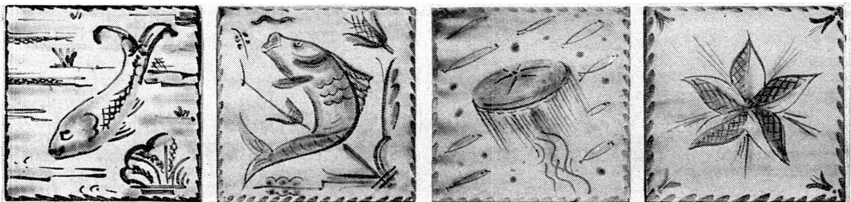


Bild 18. Dekorer för badrumskakel av Anna-Lisa Thomson 1930. Foto S.E.B.



Bild 19. Föremål formgivna av Edvin Ollers 1926. De två högra med handmålade dekor från samma år, de vänstra med grön resp. svart trettiotalsdekor. Ljusstakens höjd 20 cm. UM 10.068, 10.112, 10.187 och 10.069. Foto S. Österberg.

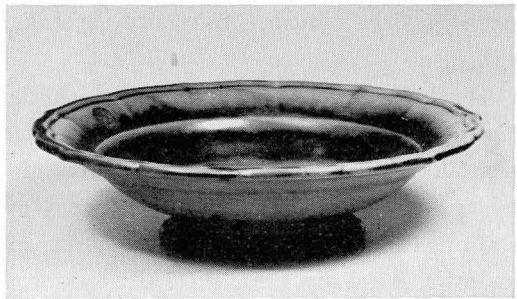
Efter en idé av disponent Sjöstedt började man 1929–30 använda »Mariebergskakel» på ett par modeller, som också komponerats av disponenten. En av dessa, spis nummer 196, har kakelmönster K 63. Spisen är treskiftig och avgränsas upptill av en vulst och nedtill av en profilerad list med dekor av handmålade pärlstavar och tandsnitt. Spisen står på tre kakelfötter av samma slag som användes till »Mariebergskakelugnarna». En annan spis är komponerad av Uppsala-arkitekten Gunnar Leche. Denna modell är också i viss mån klassicerande, då ugnskroppen är våningsindeldad och skänkliten har tandsnitt. En betoning av eldstadsöppningen och spisens funktion görs genom de inåtriktade och profilerade kaklen, som omramar öppningen. Arkitekt Leche som föredrog ljusa och slammade husfasader var medarkitekt till S:t Erikshuset, Geijersgatan 42, som 1929 uppfördes i rött tegel och inreddes med öppna spisar och andra kakelprodukter från fabriken. Enligt disponent Sjöstedt hoppades man genom detta samarbete få arkitekten mera intresserad av tegel, vilket denne ansåg — speciellt det gula teglet — höra hemma som fasadbeklädnad på fabriksbyggnader.

Både klyvtegel- och kakelspisarna kunde inom vissa gränser förändras, göras högre, bredare etc. Samtliga spisar var lämpade för placering i hörn, flertalet även för flat vägg. De båda spistypernas estetiska funktion, stilanspelningarnas associationsvärde, var fabriken medveten om.

Bild 20. Urna med dekor i brunt, blått och gult. Komponerad av Anna-Lisa Thomson 1929. Höjd 27 cm. UM 10.110. Foto S. Österberg.



Bild 21. Frukttfat med grönsvartskiftande glasyr, modell Lisa, komponerad 1931 av Anna-Lisa Thomson. Diam. 25,5 cm. UM 10.090. Foto S. Österberg.



Klyvtegelspisen ansågs ge »hemtrevnad åt omgivningen — hallen eller vardagsrummet» och kakelspisen gav såväl det »enkla vardagsrummet som det eleganta gemaket ... en förnäm och samtidigt lugn karaktär». Både klyvtegelspisen och kakelspisen får ändå anses vara avsedda för den mera bemedlade publiken: en S:t Eriksspisel passar »såväl i den enkla sportstugan som i det eleganta slottsgemaket».

Bordsskivor och tebordsbrickor

Det finns ett 50-tal bevarade fotografier av bordsskivor och tebordsbrickor. Det är dels skisser och dels utförda dekorer som har fotogra-

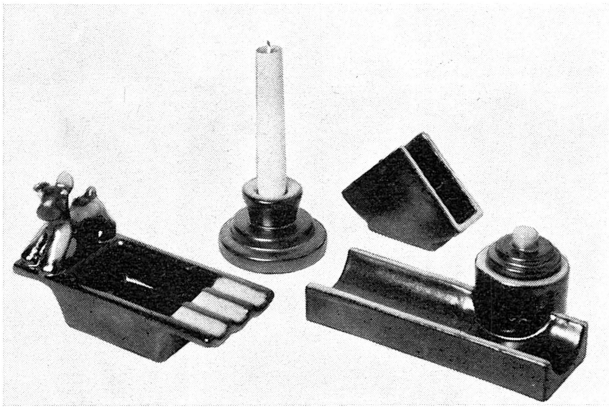


Bild 22. Gertrud Löne-
grens »funkis»-föremål
från 1933 med halvmatt
svart och röd glasyr. Foto
S.E.B.

ferats. Skisserna är signerade Helge Johansson, Carl Johan Johansson, Torsten Palm, Hildur Haggård, Anna-Lisa Thomson och Gertrud Löne-
gren. Modellerna som dessa skisser var avsedda för utfördes dels som helt plana skivor för fast isättning i bord, dels i brickform med uppåtstående kanter för te- och rökbord. Skivorna tillverkades också samman-
sätta av flera plattor. Materialet var kakelgods med dekor i fajanstek-
nik.

De flesta skisserna, 25 stycken, är utförda av artisten Helge Johansson. De tidigaste, signerade 1916, var avsedda för bordsskivor hopsatta av sexton eller tjugofyra plattor över vilka motivet bredde ut sig. Ett exem-
pel på en utförd dekor från 1916 är Uppsala slott inskrivet i en medaljong, som omges av ett dekorativt och symmetriskt anbragt blad-
mönster. Runt om, längs skivans ytterkant, löper en akantusbård.

Att många av de bevarade skisserna har en föreställande dekor — ett slott, en landskapsutsikt — som är ämnad att betraktas från ett be-
stämt håll, är att betrakta som till fajansmåleri överfört stafflimå-
leri. Detta är en konvention, som härrör från 1700-talet då en snar-
lik typ av kakelbordsskivor tillverkades i Sverige bl. a. av Rörstrand
och Marieberg. De fanns också i äldre tid i Holland. Motivens place-
ring tyder på att bordens funktion var mera att stå mot en vägg och
vara prydnadsmöbel än att användas för tedrickning.

Kända Uppsalavyer som slottet från Kronåsen eller från domkyrkan
och Akademikvarnen finns avbildade på fotografierna i flera variatio-
ner. Motiven modifierades för skivor/tebord/rökbord med olika mått

Bild 23. Ljust grönglaserad
likörservis på svart bricka,
komponerad 1934 av Gertrud
Lönegren. Foto S.E.B.



och form. Så kunde köparen välja Uppsala slott på oval, kvadratisk och rektangulär skiva eller på bricka. Samma mönster recenserades i SSFT 1926: »Även det impressionistiska landskapet från Uppsala med slottet i bakgrunden har sina förtjänster, möjligen väl massivt och tjockt pålagt och för starkt perspektivistiskt behandlat. På dessa skivor där pjäser skola placeras, önskar man motivet, så mycket ytbehandlat som möjligt, så att känslan för ett för djupt perspektiv inte blir för påtagligt». Bland de övriga dekorerna av Helge Johansson dominerar fantasilandskapen, vilka dock är utförda i en ytmässig och lineär stil. Han har också utfört ritningar till bordsskivor helt dekorerade med slingornament i en mycket tidstypisk stil, vilken företräddes av bl. a. dekorationsmålaren Filip Månsson.

Enligt ett katalogblad är mönster nummer 25 komponerat av Helge Johansson efter ett Delftmönster från 1700-talet. Dekoren utfördes »en camaieu», olika toner av koboltblått på vit botten. Den är till typen ett barockmönster i holländsk art, men med tyskt och danskt inflytande då den innehåller bandverk, rutverk, kartuscher och bladvoluter. Delftmönstret utfördes på en brickmodell med 4-5 cm hög kant, dekorerad med en målad spöstav. Ett Rouenmönster, också från 1700-talet, var förebilden till nummer 28, som hade en polykrom dekor i blått, brunt, gult och violett och var mera småmönstrat. Rouenmönstret kan beskrivas i samma termer som den föregående dekoren, men innehåller också

blommor omgivna av »senbarockens strama och symmetriska ornamentik». Det var praktfat eller bordsbrickor tillverkade vid Rörstrand vid mitten av 1700-talet, som utgjorde förebilderna. Dessa två brickor med pastischmönster visades för första gången på Hantverksutställningen i Uppsala 1921. I en tidningsartikel som berör utställningen talas om »två stora charmanta fat efter holländskt 1700-talsmönster».

Just den här typen av tebordsbrickor med 1700-talsmönster, liksom mönster med en bild av ett slott eller en herrgård — ofta gjorda på beställning — såldes bra under 1920-talet. Brickorna kunde levereras »i vilket mönster som önskas, även efter fotografi».

Anna-Lisa Thomsons mönster är övervägande modifierade 1700-talspastischer i flerfärgsteknik. En dekor är dock »modernistisk»: en matt, ljus glasyr är underlag för en geometrisk dekor med svastika och sick-sacklinjer. Penseldragen är breda och färgerna är grönt, brunt, rosa och gult. Mönster nummer 41 är starkt klassicerande. En ung kvinna sitter drömmande, leende och spelar luta vid foten av ett lummigt träd, nära en källa där vattenliljorna blommar. På en trappavsats står en piedestal med en urna, på en upphöjd plats i bakgrunden bortom ett par pinjer står ett grekiskt tempel. Motivet är hastigt tecknat i grönt och sparsamt brunt med både grova och tunna penslar, färgytorna är flytande, vilket framkallar ett intryck av akvarellmålning. De båda ovan behandlade mönstren är uttryck för den dekorativa klassicism, som under 1920-talet rådde i Sverige.

Genom Uppsala Möbleringsaktiebolag kunde S:t Erik från omkring 1930 erbjuda sina kunder brickor och skivor monterade i specialgjorda bord i åtta olika modeller av olika träslag och ytbehandling. Brickor med äldre dekormönster infattades vanligen i bonade eller lackerade rokokostilbord eller gustavianska stilbord. De moderna dekorerna kunde man få monterade i t. ex. raka bord med sarg av exotiskt träslag — timbo eller rosenträ — och med »underdelen mattförnicklad och försedd med rullar».

Att för hand efter förlagor reproducera tämligen komplicerade mönster var dekoratrisens uppgift. Flertalet bordsskivor och brickor, men även annan keramik, dekorerades av Jenny Bellander, som var anställd från 1897 till 1936. De signerades också av henne med J. B. Det är naturligt att vid i många fall 10–15 års kontinuerlig kopiering den ursprungliga skissens prägel så småningom förändrades. Som ett alternativ



Bild 24. Burk med blågrå skumglasyr komponerad 1937 av Maggie Wibom. Höjd 17,5 cm. UM 10.113. Foto S. Österberg.

erbjöd fabriken: »För av vederbörande (konstnär) själv utförd och signerad dekorerings tillkommer kr 15.»

Kakelplattor

Redan omkring 1914 började fabriken tillverka väggplattor av kakel: »Tillverkningen av glaserade väggplattor som också hör till kakelfabrikationen, tycks däremot ha fått ökad framgång och särskilt torde man kunna förvänta att efterfrågan på bättre sådana med växlande konstglasyrer i likhet med hvad fallet är på kontinenten, skall vinna framgång och beaktande hos våra arkitekter.» Artikeln som citatet är hämtat ur är skriven av S:t Eriks dåvarande disponent A. V. Starup.

De flesta av de under årens lopp anlitade konstnärliga medarbetarna vid fabriken ritade kakelplattmönster. 1932 saluförde man plattor med mönster av bl. a. Carl Westman, Helge Johansson, Lisa Johansson, Agda Österberg, David Blomberg, Tyra Lundgren, Edvin Ollers, Märta Ankarsvärd, Anna-Lisa Thomson och Gertrud Lönegren. Plattorna var avsedda för placering i bord eller på vägg — i badrum, entréer, motagningsrum, matsalar, hallar etc. — och levererades hopgjutna med

armerad gips till en ca fyra centimeter tjock skiva om högst 5 × 5 plattor. Kakelmönstren användes också till kannbrickor, dvs. en centimeter tjocka plattor på låga fötter. Alla plattor var handmålade och vanliga dekorfärger var blått, brunt, violett, grönt och gult på en ljus botten-glasyr, som kunde vara tonad och/eller krakelerad.

Under 1930-talet inträdde en smaksförskjutning mot grövre eller enklare mönster, mot helt odekorerade, enbart glasyrbehandlade plattor i typiska trettiotalsfärger. Fabriken hade länge fått beröm för sina glasyrer och 1936 utbjöd man under beteckningen »vanligare glasyrer»:

Tonfärgade blanka: bengul, ljuslila, ljust blågrön, ljusgrå, ljusblå, svart, grön, ljusgrön.

Tonfärgade matta: svart, ljusgrön, ljusgrå, gul(-grön), blå.

Konstglaserade blanka: ljus gulbrun, svartblågrön, ljusblå, melerad grönvit, grön, ljus blågrön.

Konstglaserade matta: ljusgrön, mörkgrön, grå(-grön).

Specialglaserade: grönsvart, blåsvart, tomatröd.

Krakelerad glasyr: tonfärger eller rött.

Badrumsinredningar

Vid Hantverksutställningen 1921 hade man beklätt fontänbassängen på Hantverksföreningens gård, Nedre Slottsgatan 6 i Uppsala, med konstglaserade kakelplattor: »I kaklen med deras vattrade färger har man lyckats fånga något av det blått och sjögrönt glittrande havets liv». Det var denna typ av kakel, vilka skulle komma att användas i de badrumsinredningar, som fabriken mer och mer började tillverka material till under 1920-talet. Badrumsinredningar tillsammans med öppna spisar blev en viktig ersättning för den tidigare kakelugnstillverkningen.

Omkring 1930 komponerade Anna-Lisa Thomson en serie handdekorerade plattor speciellt avsedda att insättas i badrumsväggar. Plattornas motiv är hämtade från havet: najader, fiskar, maneter, sjöväxter etc. Mönstren är skissartat utförda och konstnärligt sett ganska ointressanta men insatta i sin miljö, badrummet, är de välkomponerade. Plattornas normala dekor- och glasyrfärger var brunt, grönt och sparsamt svart på grön, skiftande botten. De var alltid avpassade efter de omgivande plattornas glasyrfärg i friskt grönt eller blått.



Bild 25. Föremål av Greta Runeborg 1936-37. Foto S.E.B.

Konstnärer vid kakelfabriken

Edvin Ollers

Efter ett par månaders arbete vid fabriken visade Edvin Ollers en första kollektion fajanser på Bygge och bo utställningen i april 1926. Ollers hade dock varit verksam som keramisk formgivare tidigare, nämligen vid Upsala-Ekeby 1917-18. Då skapade han en keramik, som till karaktären hade stora likheter med 1926 års modeller. Upsala-Ekebys museum har ett par föremål från omkring 1918, en vas och en skål på fot, som dyker upp i S:t Eriks prislistor från 1926 men med en annan glasyr eller dekor. Ollersfajanserna är inte en pastischkeramik, men upptar ändå äldre former, främst från senbarocken. Konstkritikern Elisabeth Thorman berättar i Upsala Nya Tidning följande historia: Nordens allra främste kännare på området, den nu bortgångne museidirektor Emil Hannover, är på besök hos en framstående samlare i Stockholm. »Och här har Ni en gammal Strassburg», säger museidirektorn. »Nej, det är en Edvin Ollers», blev svaret.

En separat prislista från 1926 visar att den första serien Ollersfajanser omfattade ett 50-tal olika grundmodeller, som varierades med lock, hänklar och fötter. De flesta föremålen var nyttobetonade och såldes i Stockholm hos firman Vackrare vardagsvara, grossh. Holmqvist, Strandvägen 7. Föremålstyperna var bonbonnierer, skålar, bågare, amplar, vaser, kannor, askkoppar, fat, urnor, paraplyställ, ljusstakar, lampfötter, skrivställ, toalettaskar och smörgåsbrickor. Godset var övervägande gjutet och enfärgat — vit, blå, ljusgrön eller svart glasyr — så när som på en handmålad dekor, som framhäve modelleringen av vissa plastiska delar såsom lockknoppar och hänklar.

1928 lanserade S:t Erik den grönsvartskimrande kopparoxidglasyn, som sedan med varierande resultat även framställdes av andra fabriker. På Stockholmsutställningen 1930 beundrade man Wilhelm Kåges Argentagods, som hade en grön kopparglasyr med pålagd silverdekor. Den gröna kopparoxidglasyn, som skiftade i en grafitton skulle på 1930-talet bli S:t Eriks populäraste glasyr. Den utarbetades av John Rudholm. Idén fick han efter att ha sett och fascinerats av en japansk keramikutställning på Nordiska Kompaniet i Stockholm. Glasyn består av två variationer kopparoxid, som vid bränning ger olika utfällning: grönt och svart. De modellerade Ollersfajanserna från 1926, som var skapade med tanke på enfärgade dekorer, lämpade sig väl för denna glasyr, vilken, då den vid bränningen rann till i godsets konkava ytor, blev grönsvart med metallisk lyster. Glasyn hade således en betydelse för modellens karaktär, den underströk dess form. Att fabriken värderade denna egenskap hos glasyn visar följande utdrag ur en prislista: »Keramik i S:t Eriks speciella grönsvartskiftande glasyr levereras i två sorteringar. Bästa sortering (I. sort.) med relativt jämn fördelning mellan grönt och svart.» ... »Andra sortering (II. sort.) utan utpräglad fördelning mellan grönt och svart eller nästan enbart grönt och svart.»

Edvin Ollers var aldrig anställd som keramik vid S:t Erik. Han tillverkade aldrig modellerna själv utan ritade endast förlagor, vilka köptes av fabriken och sedan utfördes av de egna modellörerna. Det kan vara en förklaring till att man får ett visst okeramiskt intryck av en del skålar, som är arkitektoniskt uppbyggda av klassicerande formelement: bred godronning, påklistrade reliefblommor s. k. rosetter och sirliga hänklar, som skulle kunna vara formade av metallband. Ollers har ju också arbetat med formgivning av tennföremål, vilka i mycket överensstämmer med formerna hos hans keramik.

Anna-Lisa Thomson

Först 1928 knöts en fast anställd konstnärlig medarbetare till S:t Eriks Lervarufabriker. Det var keramikern Anna-Lisa Thomson, som efter studier vid Tekniska skolan 1924–28 började vid Kakelfabriken. Hon var under åren 1928–33 fabriken mest anlitade konstnär och komponerade då huvuddelen av S:t Eriks prydnadskeramik och en hel del bruksföremål.

Redan 1929 hade Anna-Lisa Thomson en stor serie handmålad fajans i produktion, modellnummer 400–450. De olika föremålen i serien har en enhetlig karaktär. Konstnärinnan hade på ett par undantag när skapat både modell och dekor med ett utmärkt sinne för formernas och mönstrens sam-

spel. Modellerna är harmoniskt avvägda och enkelt strama: vaser, skålar och fat har olika vida tratt- och klockformer och representerar den dekorativa »Swedish Grace». Andra kärilformer såsom burkar och askar är japaniserande, modell nummer 400 har ett lock med pagodtaksform. Det fanns en markant orientalistisk influens i konsthantverket under 1920-talet, vilket bl. a. kan förklaras med den ökade importen från Kina och Japan. Modellerna är till största delen drejade, men har en mycket slät yta utan synliga drejreänder.

Matta, ljusa pastellfärger ger en sober hållning åt denna keramik. Grundglasyren kallas i prislister tonfärgad. Dekorfärgerna är mörkare: svart, blått, rosa, blågrönt; brunt/gult, -/blått, -/rosa, -/grönt eller flerfärgat. Bemålningen är relativt sparsam och helt underordnad formen. Den är pålagd med ömsom smala, ömsom breda penseldrag, vilka hos fat och skålar är koncentrerade mot mitten och löper ut mot brämet i band, slingor och voluter. De flesta mönstren är abstrakta, men det finns i dem ansatser till blad- och blomformer samt fruktmotiv.

Några gjutna föremål utgör undantag från denna serie av runda och drejade modeller. Ett par blomlådor och krukor är gjorda i gipsform efter modellerade förlagor med reliefdekor.

Ett par klassicerande modeller är också gjutna. En cylindrisk burk har en slags kannelering av ytan, som kan beskrivas som vertikala, bredvid varandra lagda halva rundstavar. Burklocket är krönt av en plastisk blomma, en form med ursprung i terriner och silverkannor under rokokotiden. 1929 var glasyren ljus enfärgad och blank. En annan modell är en oval ask refflad i ytan som en dorisk kolonn. Den hade 1929 en ljusblå glasyr. Locket utgörs av en platta med bygelformat handtag.

Anna-Lisa Thomson formgav successivt nya modeller. Till skillnad från 1920-talets drejade och släta käril var 1930-talets Thomsongods gjutet eller pressat och hade i allmänhet reliefer. En påtaglig dekorationalisering var ett faktum 1933, men var tydlig redan i 1931 års prislister. Man arbetade nu med opaka, enfärgade glasyrer som enda dekor. De för handmålade mönster avsedda modellerna från 1929 blev även de enbart glaserade. Dominerande glasyrer på Anna-Lisa Thomsons keramik 1933 var blank svart, halvmatt svart, dito svart och röd, dito brun och röd, dito grön, dito ljusgrön samt den grönsvarta, som var ny 1928, rödsvart, blåsvart, ny 1931. Den vanligaste glasyrfärgen var dock den gröna.

Denna förenkling av dekortechniken hörde ihop med den smäktförändring som inträdde i samband med Stockholmsutställningen 1930 och var en av förutsättningarna för att produkterna skulle kunna gå ut i stora upplagor. Som en följd härav ökades också Kakelfabrikens keramikförsäljning under åren 1930–35.

En fruktservis med skål, fat och assietter utgår formmässigt från de omväxlande konkava och konvexa bräm, som man finner hos barockens tenn-tallrikar. Typen togs upp av rokokons fajanstallrikar i ett mera asymmetriskt utförande. Vid sidan av det retarderande formspråk som representeras av denna fruktservis finns ett nyskapande. Under 1930-talet dominerar cylinderna, klotet och de kantiga formerna med vertikaler och horisontaler. Konturen är inte längre en växlande ut- och inåtvängd linje. Exempel på typiska 1930-talsvaser är modell nummer 452 med en trattliknande grundform,

som bildas av på varandra lagda, lika breda vulster, som blir vidare mot vasens mynning, och modell nummer 465 med en melonform som saknar organiskt samband med halsen. Modell nummer 468 är en klotformad blomboll med snett ställda parallella refflor. 1933 komponerade Anna-Lisa Thomson en teservis, som tar upp de refflor i ytan, vilka fanns hos den tidigare ask nummer 421 från 1929. Tekanna, vattenkanna och sockerask har oval form medan lockknopparna är solfjäderformade. Hänkeln hos kannor och koppar har en förtydligad handformad karaktär men är säkert gjuten och utgörs av en lersträng böjd till ett mjukt öra. Denna hänkeltyp som fortfarande är mycket vanlig på servisgods, är ett uttryck för en materialromantisk uppfattning av keramikleran.

Förutom föremål ämnade för keramikens bundsförvanter blommor, frukt och cigarettaska formgav Anna-Lisa Thomson ett otal andra ting som fabriken ansåg vara lämpliga att tillverka i lera. Detta stora utbud, modellerna kunde erhållas i ett flertal glasyrer och dekorbehandlingar, uppskattades av kunderna men försvårade och fördröjde tillverkningen och lagerhållningen.

Märta Ankarsvärd

Märta Ankarsvärd var från 1926 lärare i keramik vid Konstindustriella skolan i Stockholm. Hon tog ibland med sig sina elever till Uppsala och S:t Erik, där hon brukade bränna lergods för egen räkning. Hennes elever fick på detta sätt möjlighet att ta del av hur en mera industriell keramik tillverkning fungerade. Eleverna fick göra egna modeller och dekorera fabriken, välja bland de många glasyrerna etc. Det hände att fabriken köpte någon modell av en elev eller uppmärksammade en talang. Därför dyker det i priskuranterna upp flera mindre kända namn under rubriken »konstnär».

Hildur Haggård

Hildur Haggård hörde till de keramiker som genom Märta Ankarsvärd kom i kontakt med S:t Erik. Hon utförde egna modeller, dekorerade och brände dem vid fabriken och var tillsammans med f.d. lärarinnan representerad på Stockholmsutställningen 1930 med keramik stämplad S:t Erik Uppsala. Hildur Haggård komponerade mest större pjäser såsom tebordsbrickor och bålar med handmålad dekor i övervägande grå-svart-grön-blå färgskala på ljus tennglasyr, en dekorteknik som anslöt sig till äldre majolikatyper.

Gertrud Lönegren

Den ledande konstnärliga medarbetaren var 1932–36 den fast anställda keramikern Gertrud Lönegren. Under denna tid signerade hon nästan hela produktionen vid Kakelfabriken, vilket betyder att hon mer än de tidigare konstnärerna gjorde skäl för epitetet industriell formgivare. Hon berättar i en intervju om de olika praktiska moment, som föregå distributionen av varan: »Först av allt konfererar man med direktören om hur många pjäser som skall

lanseras varje vår och höst. Man får vissa direktiv beträffande pris, form och dekor och känner det många gånger mer än svårt att behöva anpassa sig efter allmänhetens inte alltför homogena smak. De nödvändiga faktorer som äro bestämmande och avgörande, äro dels priset (ty allt lergods och porslin måste vara billigt) dels den svaghet, som folk i allmänhet hyser för det som är bräckligt, försett med öron och bjärt.»

Konstnären måste ta kommersiella hänsyn och skapa sådant som fabrikenstongivande representanter och återförsäljare i främst Göteborg och Stockholm ville ha och som de ansåg sig kunna avyttra. Konkurrensen på lergodsmarknaden var stor och det gällde att hålla takt med grannen Upsala-Ekeby. Stor betydelse för lönsamheten hade själva formningen av leran. Den skedde på olika sätt för olika ändamål. Flertalet runda föremål drejades på roterande skivor. Detta skedde antingen fritt för hand — en industriellt sett inte så lämplig metod, som fordrar ett säkert öga och lång träning — eller också med hjälp av gipsformar och schabloner. Ett annat sätt för formningen var gjutning i gipsform, som i stor utsträckning med fördel användes.

Gertrud Lönegrens produktion omfattade ca 300 modeller. Till hennes tidigaste försök hörde en fruktservis, modell Gertrud. Till formen var den en barockpastisch och liknade mycket Anna-Lisa Thomsons tidigare nämnda fruktservis i grönsvart glasyr, modell Lisa. Köparen hade tre olika dekorer att välja mellan på modell Gertrud. De är intressanta genom att de visar att servisen är komponerad i övergången mellan 1920- och 1930-talen:

1:0 halvmatt vit glasyr med blå, i prislistan kallad antik, dekor, som består av en liten kvist på varje brämsegment och en enkel rosvinjett i tallriksmitten.

2:0 ljusgrå glasyr med brun, grön och gul målad dekor i sex olika mönster av stiliserade och förtjockade blommor och kvistar. Ett kraftigt färgband löper längs tallrikens ytterkant.

3:0 enbart halvmatt gul eller grön glasyr utan dekor.

Till grund för dekor 1 och 2 ligger naturligtvis en 1700-talstradition. Medan färgvalet och blomformerna hos dekor 2 är 1930-talets så är dekor 3 ett exempel på detta årtiondes mönsterfientlighet.

Hennes övriga produktion går på ett par undantag när i funktionalismens tecken. Den tidigare tillverkningen i denna genre representerar dock i många fall endast funktionalismens yttre form, funktisstilen, som här inte är behovsprövad. Runda skålar och fat har kvadratiska eller rektangulära öron, en rundad likörbägare har ett vinkelrätt handtag, som är allt annat än gripvänligt. En fyrkantig tobaksburk har en rund lockknopp, som genom sin låga avtrappning är svår att fatta tag i, ett skrivställ saknar kortsidor och pennorna kan glida ur. Gertrud Lönegren komponerade också en serie modeller med s. k. intarsiadekorer, helt eller delvis abstrakta. De består av utsparade ytor, vilka är glasyrmålade i olika färger. Kvadrater, rektanglar, cirklar, ovaler och andra geometriska figurer skär över varandra. I 1933 års produktion ingår också några bägare, krukor och skålar, vilkas ytor är modellerade i grova och kraftigt stiliserade motiv med arbetande människor, heroiska kvinnor, båtar, fiskar m. m. i positiv eller negativ relief. Alla föremål i denna serie är överdragna med den grönsvartskimrande glasyren, som ytterligare framhäver reliefernas grova karaktär. Detta nu nämnda intarsia- resp.

relieferade lergods har enligt fabriksledningen tillkommit för »att tillfredsställa den stora allmänhetens smakriktning».

Snart kom emellertid ett annat drag att göra sig gällande. Hon formgav föremål som karaktäriserades av en utpräglad saklighet, utan relief eller annan dekor och med en diskret glasyr. Denna mera tilltalande formgivning präglar 1934 års nyheter, däribland en vacker teservis. Godset är tjockväggit och enligt katalogblad gul- eller ljusgråglaserat i en sober ton och med matt yta. De olika servisdelarna, tekanna, gräddkanna, vattenkanna, sockerask och te-kopp är väl samkomponerade. De rundade käriformerna harmonierar med lockknoppar, öron och handtag, som har tillräcklig vidd för att vara funktionella. Till teservisen kan man kombinera en burkserie med senapsburk, marmeladburk och teburk. Till burkarna hör svarta lock. Enkla, släta modeller dominerar också Gertrud Lönegrens fortsatta tillverkning. Vanliga är cylinderformade bägare och vaser och skålar i spillkumsform. De kantiga formerna försvinner successivt, en viss uppmjukning av formspråket uppträder 1935–36. De flesta av Gertrud Lönegrens modeller är nyttobetonade. Undantag utgör de tidigare nämnda fantasidjuren, några masker och ett par reliefplattor med nadjadmotiv avsedda som väggdekoration.

Från och med 1928 och under hela 1930-talet var de gröna och grön-tonade glasyrerna omåttligt populära. Anna-Lisa Thomsons och Edvin Ollers modeller glaserades nu vanligen i den grönsvartskimrande kopparoxidglasyren. Under Gertrud Lönegrens tid vid fabriken förändrades ändå glasyrvalet något. Man började mer än förut använda sig av matta och halvmatta glasyrer i bleka färger. Grönt var dock fortfarande den mest utnyttjade färgen. Den förekom som lagerförd glasyr med någon av benämningarna F = halvmatt ljusgrön och Fk = ljusgrön konstglasyr på flertalet av hennes alster från perioden 1932–33. Andra ofta utnyttjade glasyrer vid den här tiden var halvmatt gul, halvmatt blå och dito svart med grön eller röd dekor. En matt glasyr kan man framställa genom att till glasyren tillsätts t.ex. zinkoxid, som i ett bestämt förhållande till glasyrens övriga beståndsdelar framkallar kristaller vid glattbränningen.

1935 kom de första matta skumglasyrerna, så kallade p. g. a. glasyrytans textur. De framställdes av John Rudholm och fanns i en för 1930-talet mycket typisk färgskala: brun, gulvit, gråblå, rent blå, blågrön och ljusgrön. Den blågrå skumglasyren hörde till de som lanserades först. Den användes 1935 som ordinär glasyr på ett 20-tal olika Lönegrenmodeller. 1936–37 dominerade de naturfärgade gröna, gulvita och gulbruna skumglasyrerna. Jämsides med dessa fanns de ordinära halvmatta glasyrerna, vanligast i nyssnämnda färger, men också ett visst inslag av svart och lackrött, som användes för att betona detaljerna hos ett föremål.

Maggie Wibom

1936 började Maggie Wibom vid Kakelfabriken. 1937 års pris- och katalogblad upptar ett 20-tal modeller, som komponerats av henne. Intrycket av funktistil är inte längre så stort, föremålen har en mera personlig framtoning. Det rustika anslaget är mycket karaktäristiskt för Maggie Wiboms keramik.

Hon använde gärna grovt modellerade figurer, växter och svampar vid sidan av enklare geometriska dekorer i hög relief. Hennes tjockväggiga, gjutna gods glaserades ofta i flera färger: kärleus innersidor vanligtvis med vit krakelerad glasyr, yttersidorna med mörkblå eller turkos botten och reliefmönster i vit krakelerad glasyr. Hennes keramik kan också beskrivas som en kolossal upplaga av Wedgwood's Jasper-ware. I samarbete med disponent Sjöstedt komponerade Maggie Wibom ett antal väggfat med reliefer, vilka symboliserade olika idrottsgrenar »till synes utomordentliga ersättare för de banala 'bucklor' av olika format, som hittills varit så vanliga som idrottstroféer».

Greta Runeborg

Efter Gertrud Lönegren, som 1936 gick över till Rörstrands porslinsfabriker, anställdes Greta Runeborg som fast konstnärlig medarbetare. Hon hade fått sin keramiska utbildning vid HKS men även studerat vid danska konstakademien i Köpenhamn. Greta Runeborg komponerade under 1936–37 ett 80-tal modeller, de flesta liksom Maggie Wiboms i ett mycket tjockvägigt gods utan målad dekor och med rustik prägel. Hon utnyttjar den bruna och röda terracottan i dekorativt syfte, oglaserad, eventuellt med en banddekor i en ljus kontrasterande färg lätt och funktionellt utförd på den snurrande drejskivan. Hos de föremål som drejats betonas framställningsmetoden genom att drejränderna ytterligare fördjupas med hjälp av eftersvarvning av det obrända godset. I en del fall är de också ifyllda med en ljus glasyr. Greta Runeborgs val av glasyrfärger påminner mycket om engobens färgregister: gulbrunt, grönbrunt och gulvit. Förutom med drejffekter arbetade hon tydligt gärna med stämplade rut- och sicksackmönster.

Serievaran var det stora slagordet på 1930-talet och banddekorerna var vanliga på servisgodset då de var lätta att framställa. De användes också i hög grad av Greta Runeborg. 1937 lanserade S:t Erik en frukostservis bestående av äggskål med lock, grötskål med lock, sockerskål, äggkopp, assiätt och saltkar. Servisen är gulglaserad och alla delarna har en grön banddekor. Delarna är alla av samma grundmodell av spillkumstyp. De horisontellt påsatta handtagen av halvcirkelformade plattor är också lika på alla delar. Kärleväggen liksom handtaget ser ut att vara av samma tjocklek från den största till den minsta servisdelen. På flera av höstnyheterna 1937 är kärllkroppen spillkumsformad. Föremålen varieras genom fötter, hänklar och knoppar.

Maggie Wiboms väggfat och Greta Runeborgs frukostservis var det sista utbudet från Kakelfabriken innan den i december 1937 såldes till Upsala-Ekeby-koncernen och kort därpå lades ner.

Källor

Till grund för föreliggande uppsats ligger i första hand författarens kandidatuppsats »A.—B. S:t Eriks Lervarufabriker i Uppsala. Produktionen vid Kakelfabriken 1907–37», framlagd vid konstvetenskapliga seminariet i Uppsala vårterminen 1970. Bland otryckta källor skall vidare särskilt nämnas »Förslag

till bolag för drifvande af lerindustri i Uppsala» (1907), Köpekontrakt 1907 (Afskrift) fotosamling m. m., allt tillhörigt disponent Sten Sjöstedt, Stockholm, samt en omfattande fotosamling tillhörig AB S:t Eriks Betong, Uppsala, och brev från Agda Österberg till Torsten Weimark 14 maj 1967 och 7 januari 1969.

Tryckta källor

A.-B. S:t Eriks Lervarufabriker. En vägledning. Uppsala 1930.

Styrelseberättelse för år 1929. Uppsala 17 mars 1930.

Styrelseberättelse för år 1937. Uppsala februari 1938.

Prislistor, kataloger, lösa reklam- och katalogblad.

Nyblom, H., Svenska keramiska industrier. Aktiebolaget S:t Eriks Lervarufabriker i Uppsala.

Rabén H., Keramik från S:t Eriks lervarufabriker i Uppsala. Form 1932.